ԳՄԴ 85. 313 (22) 1
Մ 992

Տպագրվում է ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝
արվեստագիտության թեկնածու Ա. Գ. ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել գրախոսներ՝
արվեստագիտության դոկտորներ Գ. Խ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆԸ և Ն. Կ. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆԸ

Մ 992 Մուրադյան Մ. Հ.
Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության (XIX դար և XX դարասկիզբ)/[Պատ. խմբ. Ա. Գ. Թադևոսյան]. ՀԽՍՀ ԳԱ. Արվեստի ին-տ.—Եր.: ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., 1989.—340 էջ, նոտա, 8 թ. նկ.

Մենագրության մեջ շարադրված են XIX դ. արևմտահայ մշակույթի, երաժշտական կենցաղի, հոգևոր և պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման հարցեր: Առանձին գլուխներ են նվիրված Տիգրան Չուխաջյանին և երաժշտական-կատարողական արվեստին: Աշխատության երկրորդ մասը նվիրված է XX դ. առաջին երկու տասնամյակների երաժշտությանը: Հատուկ ուշադրություն է դարձվում Կոմիտասի գործունեության Կ. Պոլսում, նրա սանների և այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործությանը և ժողովրդական երաժշտության հավաքման հարցերին:

Հասցեագրված է երաժշտության պատմության հարցերով զբաղվողներին և ընթերցող լայն շրջաններին:

ԳՄԴ 85. 313 (22) 1

4905000000
Մ ——— 102—87
703(02)—89

© Հայկական ՀԽՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1989

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Արևմտահայ երաժշտության պատմության շարադրանքը ժամանակակից հայ երաժշտագիտության դժվարին խնդիրներից մեկն է, եթե ոչ՝ ամենադժվարը: Պատմական հանգամանքների բերումով Արևմտյան Հայաստանը, որպես հայ ժողովրդի բնօրրան, առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին դառարկվեց հայերից: Նրա իսկական տերերը անողոքաբար կոտորվեցին իրենց պատմական հայրենիքում կամ, տեղահանվելով ու թուրքական յաթաղանի տակ քշվելով արաբական անապատները, բնաջնջվեցին և միայն մի աննշան մասին հաջողվեց ապաստան գտնել հարևան արաբական երկրներում ու Ամերիկայում:

Ամբողջ XIX դարում և հատկապես XX դարասկզբում թուրքերի իրագործած ջարդերի հետևանքով ոչ միայն ֆիզիկապես բնաջնջվեցին հայ ժողովրդի հոծ զանգվածները, այլև ոչնչացվեց նրանց ստեղծած կուլտուրական արժեքների զգալի մասը: Տաճարներում, դարերով պահպանված հին ձեռագրերի հետ միասին, ոչնչացան բազմաթիվ խազգրքեր, որոնց մեջ արձանագրված էին սերունդների ստեղծած երաժշտական գանձերը: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ Արևմտյան Հայաստանի տեղական հայ ազգաբնակչության կոտորածի հետևանքով կորստյան մատնվեցին ժողովրդի հիշողության մեջ եղած երաժշտական գոհարները:

Ահա այս պայմանները հայ երաժշտագետ-պատմաբանին այսօր կանգնեցրել են անհաղթահարելի դժվարությունների առջև: Չափազանց քիչ են պահպանված այն նյութերը, որոնք պետք է հիմք հանդիսանան արևմտահայ երաժշտության պատմության համար: Այսօր մեր ձեռքի տակ չկան այնպիսի կարևոր հրատարակություններ, ինչպիսիք են «Քնար արևելյան», «Քնար հայկական», «Օսմանյան երաժշտություն» և այլ երաժշտական պարբերականների ամբողջական հավաքածուները, ինչպես և առանձին կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների ձեռագրերը: Չկան Տ. Չուխաջյանի, Գ. Երանյանի, Ն. Թաշճյանի և այլոց

ստեղծագործությունների բազմաթիվ տպագրված և անտիպ նմուշները։ Ձեն պահպանվել Արևմտյան Հայաստանի կենտրոնների երաժշտական կյանքին վերաբերող փաստագրական նյութեր։ Երաժշտությունը շատ կարևոր դեր է խաղացել արևմտահայ թատրոնի կյանքում, բայց բազմաթիվ թատերական ներկայացումների համար գրված երաժշտական ստեղծագործություններից, հատկապես երգերից, մնացել են միայն խոսքերը, որոնք հրատարակվել են ինչպես առանձին ժողովածուներում, նույնպես և երգարաններում։ Ի դեպ, երգարաններն էլ պահպանել են միայն խոսքերի հեղինակների անունները, որովհետև, իբրև կանոն, դրանց կողքին չեն հիշատակվել այդ երգերի մեղեդիների հեղինակները։ Թե ինչո՞ւ են այդպես վարվել, մեզ համար միանգամայն անհասկանալի է։ Եթե այդ բացատրենք նրանով, որ խոսքերին ավելի մեծ կարևորություն են տվել, քան մեղեդիներին, ապա դրանով գուցե ինչ-որ չափով նշենք այդ իրողության մի կողմը միայն։ Եթե բացատրենք նրանով, որ երաժշտական գրագիտությունը դեռևս տարածված չէր ժողովրդական լայն զանգվածների շրջանում և այստեղից էլ, գուցե, ծագել է երաժիշտների թերագնահատման փաստը, ապա դրան դժվար է հավատալ, քանի որ թատերական ներկայացումների ընթացքում երգված երգերը, թե՛ խոսքերը և թե՛ երաժշտությունը, շատ արագությամբ են տարածվել և ժողովրդականացել։ Իհարկե խոսքերը մատչելի էին ամենքին և, դրանք գտնելով հրատարակված երգարաններում, մարդիկ իրենց հիշողության մեջ հեշտությամբ վերականգնում էին երգերի եղանակները, երգում ու տարածում էին երգերն ամբողջությամբ, փոխանցում հետագա սերունդներին։ Ոչ միայն այդ տիպի (ինչպես Ղ. Ալիշանի 1852 թ. հրատարակված «Հայոց երգք ռամկականք» ժողովածուն և կամ՝ 1880 թ. հրատարակված Ե. Տնտեսյանի «Նոր երգարան հայոց» երգարանը), այլև նոտագրված երգարաններում, ինչպիսին 1882 թ. Ե. քահ. Երզնկյանի հրատարակած «Ձայնագրյալ ազգային երգարանն» էր, պահպանված է վերը հիշատակված ավանդույթը՝ նշվել են միայն խոսքերի հեղինակները։ Այս հանգամանքը մեծ դժվարությունների առջև է կանգնեցնում հետազոտողին, որովհետև նա ստիպված է յուրաքանչյուր երգի կապակցությամբ կատարել բանասիրական պրպտումներ՝ պարզելու այս կամ այն երգի երաժշտության հեղինակի ինքնությունը։

Այս բոլորը նկատի ունենալով, մենք որոշեցինք Կ. Պոլսի երաժշտական կյանքի կարևոր երևույթներին անդրադառնալուց, ինչպես և նշանավոր երաժշտական գործիչների երաժշտական-հասարակական գործունեության փաստերը շարադրելուց բացի, առանձնակի ուշադրություն դարձնել Արևմտյան Հայաստանի հայաշատ գավառների երաժշտական ստեղծագործության բնութագրմանը։ Այժմ այդ ինչ-որ չափով հնարավոր է դարձել, որովհետև վերջին տասնամյակների ընթացքում Խորհրդային Հայաստանում և սփյուռքահայ կենտրոններում հրատարակվել են մի շարք ժողովածուներ, ազգագրական բնույթի տարեգրքեր և ուսումնասիրություններ։ Այս տեսակետից առանձին կարևորություն է ներկայացնում Կոմիտասի աշակերտ, երաժշտագետ-բանահավաք Միհրան Թումաճանի «Հայրենի երգ ու բան» հավաքածուն, որի հատորներում ընդգրկված են տարբեր գավառների երաժշտական-ազգագրական բազմաթիվ նմուշներ։

Հասկանալի է, որ ձեռնարկելով ներկա աշխատությունը, լիովին գիտակցում ենք դրա հետ կապված բազմաթիվ ու բազմարնույթ դժվարությունները և չենք հավակնում արևմտահայ երաժշտության պատմության որևէ չափով ամբողջական շարադրանք ստեղծելու։ Հույս ունենք, որ հետագայում, նոր նյութերի հայտնաբերմամբ ու հրատարակմամբ, հնարավոր կդառնա արևմտահայ երաժշտության պատմության հարցերի առավել լիակատար ու հանգամանալից ուսումնասիրությունը։

Ներկա աշխատության ժամանակագրական սահմանները կազմում են XX դարի սկզբից մինչև 1922 թվականը, երբ ձևավորվեց «Հայկական Սփյուռք» հասկացությունը և սկսվեց մի նոր շրջան արևմտահայ երաժշտության զարգացման մեջ։ Ըստ էության սփյուռքահայ երաժշտությունը նոր երևույթ է և ունի իր ուրույն պրոբլեմատիկան, որի ուսումնասիրությունը կազմում է հայ երաժշտության պատմության ինքնուրույն, բարդ ու հետաքրքիր մի բնագավառ և որն սպասում է իր ուսումնասիրողներին։ Սահմանափակել ենք մեր ուսումնասիրության աշխարհագրական սահմանները և չենք ընդգրկել հայ գաղթօջախների երաժշտությունը, որովհետև այդ գաղթօջախներից յուրաքանչյուրն արժանի է առանձին ուսումնասիրության։ Մեր նպատակն է ներկա աշխատության մեջ տալ արևմտահայ երաժշտության պատմական ընդհանուր պատկերը և ամփոփ գաղափար՝ Արևմտյան Հայաստանի և պոլսահայ իրականության երաժշտական մշակույթի մասին։

Մեր աշխատանքի ընթացքում օգտագործել ենք Գ. Ստեփանյանի «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» բացառիկ արժեք ներկայացնող ուսումնասիրությունը՝ որպես կարևորագույն աղբյուր, և պիտի հեղինակի խորհուրդներին, որի համար հայտնում ենք մեր խորին շնորհակալությունը։

ԱՌԱՋԻՆ ՄԱՍ

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ XIX ԴԱՐՈՒՄ

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ՄԾԱԿՈՒՅԹԸ XIX ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻՆ

Միջնադարի հասարակական-քաղաքական ծանր մղձավանջից Հայաստանը նոր ժամանակաշրջան թևակոխեց՝ իր քաղաքական անկախությունը կորցրած, բզկտված, արևելյան բռնապետությունների կողմից մասնատված ու արյունաքամ վիճակում։ Վաղ միջնադարից սկսած, հայ ժողովուրդն ապրել է օտար նվաճողների ամենադաժան տիրապետության տակ։ Իրար հետևից Հայաստան ներխուժած պարսկական, արաբական, մոնղոլական, սելջուկյան, թուրք-թաթարական հորդաները հրդեհել ու ավերել են երբեմնի շեն ու բարեկեցիկ հայ քաղաքներն ու գյուղերը, կոտորել կամ բռնագաղթի են ենթարկել հայ ազգաբնակությանը, մոխրակույտի վերածել ամրոցներն ու պալատները, վանքերն ու նկեղեցիները՝ ոչնչացնելով նաև հայկական մշակույթի կոթողները։

Անդրկովկասի ճնշված ժողովուրդները վաղուց էին իրենց հայացքը դարձրել դեպի Ռուսաստան և նրանից էին սպասում իրենց ազատագրումը։ 1801—1828 թթ. ընթացքում տեղի ունեցած ռուս-պարսկական և ռուս-թուրքական պատերազմների հետևանքով աստիճանաբար ռուսական տիրապետության տակ անցան Վրաստանը, Ադրբեջանը և Արևվելյան Հայաստանը։

Ազատագրվելով պարսկական բռնապետության դարավոր լծից, Արևելյան Հայաստանն իր բախտը կապեց ռուս ժողովրդի հետ, ձեռք բերեց անձի և գույքի ապահովություն, ազատվեց ֆիզիկական բնաջնջման վտանգից և թևակոխեց զարգացման նոր շրջան։ Իսկ Արևմտյան Հայաստանում Թուրքիայի տիրապետության տակ գտնվող երեք միլիոնից ավելի հայ ազգաբնակչությունը, առաջվանից ավելի դաժան ճնշման ու շահագործման ենթարկվելով, շարունակում էր իր գոյությունը,

երբեք չհաշտվելով այդ իրագրության հետ և միշտ ձգտելով ազգային ազատագրության։ Արևելյան Հայաստանի գոյությունն ինքնին ոգևորող նշանակություն ուներ արևմտահայության համար և ժողովուրդը հետզհետե համոզվում էր, որ կարող է ազատագրվել միայն հյուսիսային հզոր տերության՝ Ռուսաստանի և ռուս ժողովրդի օգնությամբ։

Մենք դեռևս ուժի կունենանք անդրադառնալու Արևմտյան Հայաստանի հիմնական գավառների երաժշտական մշակույթի հարցերին։ Բայց քանի որ արևմտահայության հոգևոր կյանքի ու մշակույթի գլխավոր կենտրոնը Կոստանդնուպոլիսն էր, ապա անհրաժեշտ ենք համարում նախ և առաջ ու ավելի հանգամանորեն անդրադառնալ նրան։

Կ. Պոլսում հայերի թիվն արագ թափով աճեց, երբ Թուրքական Ֆաթիհ սուլթանը 1453 թ. գրավեց Կ. Պոլիսը և պատմական Հայաստանի ու Փոքր Ասիայի տարբեր քաղաքներից այստեղ գաղթեցրեց մեծ թվով հայ արհեստավորներ։ Նա հրավիրեց նաև Բուրսա քաղաքի հայերի առաջնորդ Հովակիմ եպիսկոպոսին և հատուկ հրամանագրով նրան հռչակեց Թուրքիայի բոլոր հայերի պատրիարք՝ իր դիրքով հավասարեցնելով հունական պատրիարքին։

Այս ճանապարհով ժամանակի ընթացքում Կ. Պոլսում ստեղծվեց հայկական մեծ գաղթօջախ, որը XIX դարում շարունակեց աճել ու զարգանալ։ Սկզբնական շրջանում Կ. Պոլսի հայ ազգաբնակչությունը կենտրոնացված էր վեց թաղամասերում՝ Գում-Գափուի, Սամաթիայի, Պալաթի, Ղալաթայի և Սկյուտարի, իսկ հետագայում ավելանում են նոր թաղամասեր։ Կ. Պոլսի հայ գաղթօջախը աճում էր նաև գավառներից գաղթած այն հայերի հաշվին, որոնք չդիմանալով ենիչերական կամայականություններին, թուրք և քուրդ հարստահարիչների կեղեքումներին, իրենց փրկությունը գտնում էին այստեղ՝ ձեռք բերելով ապրելու և աշխատելու համեմատաբար բարվոք պայմաններ։

Կ. Պոլիս էին տեղափոխվել նաև նշանավոր ամիրայական տները, առևտրականները և արհեստավորական բարձր խավը, որոնք նպաստավոր պայմաններում ավելի էին հարստանում, իրենց ձեռքում հետզհետե կենտրոնացնելով քաղաքի տնտեսության կարևոր ճյուղերը։ Բայց դրանց կողքին ապրում էր մանր արհեստավորների, բեռնակիրների ու բանվորների մեծամասնությունը, որն ստիպված էր բավարարվել օրվա հացի վաստակով։ Դրանց թիվն անընդհատ աճում էր, քանի որ գնալով ուժգնանում էր գյուղական մանր տնտեսությունների քայքայման պրոցեսը՝ որպես արդյունք ազգային և սոցիալական ճնշման։ Կ. Պոլիս փախած գավառացի աշխատավոր գյուղացիներն այստեղ էլ ենթակա էին անխնա շահագործման։

Կ. Պոլսի հայ գաղութի և ընդհանրապես Թուրքիայի տնտեսական ու քաղաքական կյանքում կարևոր դեր էին կատարում հայ ամիրայական խոշոր տները, որոնցից էին Տատյան, Տյուզյան, Ճեզաիրլյան, Խորասանճյան, Միրիճանյան, Փիշմիշյան և այլն։ Նրանցից ոմանք սուլթանական կառավարության կողմից արժանացել էին մեծ արտոնությունների և վարում էին կարևոր պաշտոններ։ Տյուզյանները վարում էին պետական ոսկերչանոցի և «փողերանոցի» (թուրքական ոսկի և արծաթ դրամի արտադրություն), Տատյանները՝ զինագործության (վառոդարանի), Ճեզաիրլյան Մկրտիչը՝ մաքսատան գործերը և այլն։ Իսկ արքունի ճարտարապետությունը սերնդից սերունդ գտնվել է Պալյան գերդաստանի ձեռքում։

Սակայն եվրոպական կապիտալի՝ Թուրքիա մուտք գործելուն զուգընթաց, ամիրայական գերդաստաններից շատերն ապարդից հետացան, իսկ ոմանք էլ ողբերգական վախճան ունեցան (օրինակ՝ Տյուզյանները գլխատվեցին)։

Կ. Պոլսի տնտեսական կյանքում կարևոր դեր էր կատարում արհեստավորությունը՝ էնաֆ դասը, որն ընդգրկված էր համքարություններում և մայրաքաղաքի տնտեսության շարժիչ ուժերից մեկն էր։ XIX դարի առաջին քառորդից սկսած արհեստավորական համքարություններն արդեն հակադրվում էին հայ ամիրաներին և փորձում էին թուլացնել նրանց միահեծան իշխանությունը։

Կ. Պոլսի հայ գաղութի հասարակական-քաղաքական ու կուլտուրալուսավորական կյանքում կարևոր դեր են կատարել ստեղծված բազմաթիվ ընկերությունները, որոնք հաճախ գործում էին զուգահեռաբար և ունեին գործունեության տարբեր հնարավորություններ ու նպատակներ։ Եղած տեղեկությունների համաձայն, XIX դ. առաջին վեց տասնամյակների ընթացքում ստեղծվել են ավելի քան հարյուր ընկերություններ։

Առաջին ընկերություններից մեկը Արշարունյաց ընկերությունն էր, որն ստեղծվել էր Տյուզյանների հովանավորությամբ և գործել է 1812—1820 թթ.։ Այս ընկերությունն է հոգացել «Եղանակ Բյուզանդյան» և «Դիտակ Բյուզանդյան» պարբերականների ծախսերը։

Ընկերությունների ճնշող մեծամասնությունն իր գործունեությունը ծավալում էր Կ. Պոլսում։ Բայց հետագայում ստեղծվում են նաև այնպիսի ընկերություններ, որոնք նպատակ են դնում օգնելու գավառներում ապրող հայերի լուսավորության գործին։ Դրանցից էր Սեբաստիայի ընկերությունը, որը նպատակ ուներ դպրոցներ կազմակերպել Սեբաստիայում և շրջակա գյուղերում։ Ընկերություններ են հիմնում նաև տարբեր գավառներից Կ. Պոլիս եկած պանդուխտները՝ ձգտելով օգնել

իրենց գավառների դպրոցական գործին. օրինակ, «Ուտումնատեղ», ընկերության նպատակն էր դպրոցներ բացել Ջմշկածագում։

Կազմակերպվել են նաև այնպիսի ընկերություններ, որոնց խնդիրն է եղել նպաստել հայ արվեստի տարբեր ճյուղերի զարգացմանը։ Դրանցից էր Արամյան ընկերությունը՝ հիմնված 1846-ին Հովհ. Դասպարյանի կողմից, որն ունեցել է իր կանոնավոր թատերախումբը և գործել քսան տարի՝ ներկայացումներ տալով Թուրքիայում և Կովկասում։ Նույնատիպ ընկերություններ էին Արմենակ Հայկունու կազմակերպած «Թատերական ընկերությունը», «Հայկազունյան թատերական ընկերությունը» (Օրթա-գյուղում), «Արևելյան թատրոնը» (Բերայում), «Երաժշտական ընկերությունը», որը հայտնի էր «Քնար հայկական» անունով և ուներ իր համանուն երաժշտական պարբերաթերթը և այլն։

Թվարկված բոլոր ընկերությունները հիմնականում ունեցել են կրթական-լուսավորական ուղղություն և իրենց գործունեությամբ նպաստել են արևմտահայության ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքին։

Տարբեր գաղթօջախների միջև փոխադարձ կապերի ստեղծման գործում չափազանց մեծ էր տպագիր խոսքի դերը։ XIX դարի առաջին քառորդում և դրանից առաջ հայկական տպարաններ են բացվում Եվրոպայի և Ասիայի տարբեր քաղաքներում, այդ թվում՝ Կ. Պոլսում, Զմյուռնիայում, Վենետիկում և այլուր, որոնք մեծ գործ են կատարում հայ տպագիր խոսքի զարգացման ասպարեզում։

XIX դարասկզբից Կ. Պոլսում սկսում է գործել Արապյան եղբայրների տպարանը, որը ժամանակի ընթացքում դառնում է առաջնակարգ տպարաններից մեկը՝ կատարելագործելով նաև հայերեն և թուրքերեն տառատեսակները, տպագրելով բազմաթիվ գրքեր և պոլսահայ մի շարք պարբերականներ։ 1830-ական թվականներից սկսվում է նշանավոր հրատարակիչ Հովհաննես Մյուհենտիսյանի տպագրական գործունեությունը։ Ժամանակին նրա տպարանը եղել է ամենակատարելագործվածը ոչ միայն Կ. Պոլսում, այլև ամբողջ Մերձավոր արևելքում։ Իր տպարանում նա կարողացել է ստեղծել նաև թուրքական թղթադրամների կաղապարներ։ Մյուհենտիսյանը հայկական նոտատպագրական գործի առաջին նախաձեռնողն է։

Ոչ միայն Կ. Պոլսում, այլև Կալկաթայում, Վենետիկում, Թիֆլիսում և այլուր հետզհետե ընդարձակվել է տպագրական գործը, համեմատաբար ընդլայնվել ինքնուրույն և թարգմանական գրքերի տպագրությունը։

Այս ասպարեզում առանձնապես կարևոր է եղել վենետիկյան Մխիթարյանների դերը։ Լինելով հայ մշակույթի խոշորագույն կենտրոններից

մակը, վենետիկի Ս. Ղազար վանքի միաբանությունը լայն գործունեություն է ծավալել տպագրական, կրթական-լուսավորական, թատերական և այլ բնագավառներում: Մխիթարյանները սերտ կապերով էին կապված Կ. Պոլսի հետ, ունեին իրենց դպրոցները, որտեղ սովորում էին արևմտահայ շատ երիտասարդներ:

Կրթական-լուսավորական աշխատանքի մարզում նկատելի աշխուժություն է սկսվել ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխության տարիներին: Կ. Պոլսի առաջին թաղային դպրոցը բացվել է 1790-ին, բայց ավելի շատ դպրոցներ են բացվել XIX դարի սկզբներին: Դրանք թաղային և եկեղեցիներին կից դպրոցներ էին: Նրանցից էր, օրինակ, Խասգյուղի ներսիսյան վարժարանը, որը հետագայում դառնում է թաղային թատրոնների ստեղծման նախաձեռնողներից մեկը: 30-ական թվականներին բացվում են հայկական 15 նախակրթարաններ, իսկ 1836-ից ջանքեր են գործադրվում Սկյուտարի հայանի ճեմարանի ստեղծման ուղղությամբ: Այս դպրոցներում սովորողների թիվն անցնում էր 2000-ից: Դրանց մեջ չէին մտնում հարուստների որդիները, որոնք ընտանեկան դաստիարակություն էին ստանում գերազանցապես Մխիթարյան հայկաբանների օգնությամբ:

Կ. Պոլսում գործող 30 հայ եկեղեցիները, դպրաց դասերով և եկեղեցիներին կից դպրոցներով փաստորեն իրենց ձեռքում էին կենտրոնացրել կրթական գործը: Աստիճանաբար աշխատանք է ծավալվում եվրոպական տիպի դպրոցներ ստեղծելու ուղղությամբ: Այս գործում կարևոր դեր են կատարում եվրոպական կրթություն ստացած և Կ. Պոլիս վերադարձած գործիչները, ինչպես և հասարակության առաջադիմական խավերը:

XIX դարի սկզբներից Թուրքիայի ներքին կյանքում տեղի են ունենում որոշակի փոփոխություններ, որոնք արդյունք էին Օսմանյան կայսրության թուլացման: Հաճախակի ապստամբություններն ու ներքին խլրտումներն ստիպում են սուլթան Աբդուլ Մեջիդին կատարելու մի շարք բարենորոգումներ, որոնք պաշտոնապես հայտարարվում են 1839 թ. («Գյուլխանայի հատուր շերիֆը» հրովարտակը, որով Թուրքիայի պատմության մեջ սկսվեց «Թանզիմաթի» շրջանը): 1856 թվականին, Ղրիմի պատերազմից հետո, երբ գավառներում և, մանավանդ, մայրաքաղաքում ավելի են ծավալվում ժողովրդական ելույթները և նախապատրաստվում ապստամբություններ, սուլթան Աբդուլ Մեջիդը նորից հրապարակ է բերում իր բարենորոգումները՝ նոր խմբագրությամբ, «Հատուր Հումայուն» անունով:

Թանզիմաթի համաձայն, պիտի ստեղծվեր մեջլիս և ձևականորեն վերացվում էր ռայայի (այլազգի հպատակ ժողովուրդների) և մահմե-

դականների միջև եղած տարբերությունը: Այն հնարավորություն էր տալիս բուրժուազիային՝ ծավալելու տնտեսական և մշակութային գործունեություն: Ընդարձակվելու էր առևտուրը արտասահմանյան երկրների հետ, հնարավորություն էր տրվելու հյակութային կազմակերպությունների ու միությունների ստեղծման, պարբերական մամուլի ու թատրոնի զարգացման համար: Ահա այս խոստումների հիման վրա մշակվեց արևմտահայերի հատուկ կանոնադրությունը, որն ստացավ «Ազգային սահմանադրություն» մեծադղորդ անունը, և ժողովուրդը, հատկապես մտավորականությունը, հավատաց, թե անցել են բուրքական դաժան բռնատիրության ժամանակները և ստեղծվել են քաղաքական ազատությունների իրագործման հնարավորություններ: Մարդիկ հավատացած էին, որ Ազգային սահմանադրությունը կհանգեցնի հայերի քաղաքական անկախության: Ստեղծված Ազգային ժողովը 1860 թ. մայիսի 24-ին ընդունում է Ազգային սահմանադրությունը, որը վավերացվում է պատրիարքի կողմից, բայց այն երկար ժամանակ վերանայվում ու վերախմբագրվում է կառավարական մարմիններում և միայն Զեյթունի հերոսական ապստամբությունից հետո, իր կրճատ տարբերակով՝ հաստատվում (1863 թ. մարտի 17-ին): Այս հանգամանքը գնահատվում է որպես մեծ հաղթանակ: Սակայն շուտով երազանքները ցրնդում են և մնում է մերկ իրականությունը: Սուլթանական կառավարությունն օգտագործում է ամեն առիթ և վերացնում սահմանադրությամբ սահմանված իրավունքներն ու արտոնությունները, մինչև որ 70-ական թվականներին այն վերածվում է անարժեք թղթի կտորի:

* * *

Հայ մշակույթի առաջընթացի համար սկզբունքային կարևոր նշանակություն ուներ այն հարցը, թե ինչ լեզվով պիտի զարգանար գրականությունը՝ գրաբարով, թե աշխարհաբարով: Կղերամիրայական հոսանքի կողմնակիցները դեմ էին լեզվական բարենորոգումներին և գրական աշխարհաբարի զարգացմանը, որովհետև վախենում էին, որ լեզվական բարենորոգումները և աշխարհաբարի ընդունումը կարող են խարխլել հայ եկեղեցու հիմքերը: Նրանք պաշտպանության տակ վերցրին գրաբարը, հակագրվեցին լուսավորության կողմնակիցներին, պատրիարքի օգնությամբ արգելեցին աշխարհաբարի դասավանդումը դպրոցներում՝ իրենց պարբերականներում և հրատարակած գրքերում օգտագործելով միայն գրաբարը:

Աշխարհաբարի ընդունման ու տարածման հարցում առաջադիմական դիրքերում էին դեմոկրատներն ու լիբերալները: Նրանք ամեն կերպ

հիմնավորում էին աշխարհաբար գրական լեզվի անհրաժեշտությունը և գործնական քայլերի էին դիմում այն գործածական դարձնելու համար։ Իրենց պարբերական հրատարակությունների լեզուն դարձրել էին աշխարհաբարը, հոդվածները գրում ու հրատարակում էին այդ լեզվով, անում էին հնարավոր ամեն բան, որպեսզի ապահովվի աշխարհաբարի դասավանդումը դպրոցներում։ 1853 թ., Կ. Պոլսում հիմնված «Ուսումնական խորհրդի» օգնությամբ, նրանք Ն. Ռուսինյանի «Ուղղախոսությունը», որպես արևմտահայ աշխարհաբարի քերականության առաջին դասագիրք, արտոնեցին դասավանդել աշխարհիկ դպրոցներում, բայց հանդիպեցին խավարամոլների կատաղի դիմադրությանը և պատրիարքի արգելքին։

Աշխարհաբարի հաղթանակը թե՛ արևելահայ և թե՛ արևմտահայ իրականության մեջ, ապահովում էր ոչ միայն գրականության, այլև մյուս արվեստների և հատկապես թատրոնի ու երաժշտության հետագա զարգացումը։

Ժողովրդական անգիր բանահյուսությունը դառնում է գրականությունը սնող կենարար աղբյուրներից մեկը, հասարակ մարդն իր խոհերով ու զգացմունքներով, ազգային-քաղաքական իդեալներով դառնում է գեղարվեստական ստեղծագործության կենտրոնական դեմքը։

1850—60-ական թվականներին մեծանում է պոեզիայի հասարակական-քաղաքական նշանակությունը, բանաստեղծության մեջ բյուրեղանում է ազգային-ազատագրական շարժումների գաղափարախոսությունը։ Բնության, սիրո ու կարոտի նուրբ քնարական տրամադրությունների հետ միաժամանակ ամբողջ ձայնով հնչում էին հայրենասիրական ու ազատասիրական մոտիվները։ Տիրապետող են դառնում Մ. Նալբանդյանի հեղափոխական մեծ լիցք ունեցող բանաստեղծությունները, Ի. Պատկանյանի ազգային-հայրենասիրական, Մ. Պեշիկթաշլյանի Զեյթունի հերոսամարտերն արտացոլող երգերը, որոնցից շատերը եղանակավորվելով ավելի հնչեղությամբ էին տարածվում ամենուրեք՝ մարդկանց համակելով ազատասիրական գաղափարներով։

Հասարակական-քաղաքական մեծ հնչեղություն են ձեռք բերում թատրոնն ու դրամատուրգիան։ Հիմք ընդունելով պատմական հեռավոր անցյալի դեպքերի ու դեմքերի պատկերումը, թե՛ արևելահայ և թե՛ արևմտահայ դրամատիկական ստեղծագործությունների շնորհիվ, հայ թատրոնն իր ձևավորման առաջին տարիներից սկսած դառնում է ժամանակակիցների հրատապ հարցերի արծարծման ամբիոն։ Հատկապես պատմահայրենասիրական ողբերգություններն ու դրանց թատերական ներկայացումները հայ հասարակության ուշադրությունը բևեռում են ազգային ազատագրության գաղափարների վրա։

Ինչպես հետագայում կտեսնենք, երաժշտությունը կարևոր տեղ էր գրավում սիրողական ու պրոֆեսիոնալ թատրոնների ներկայացումներում և այդ հանգամանքը մեծապես խթանեց երաժշտության զարգացմանը։ Ինչպես Արամյան թատրոնի, նույնպես և թաղային թատրոնների, քիչ ավելի ուշ նաև՝ «Արևելյան թատրոնի» և «Վասպուրականի» շուրջ համախմբված երաժշտական գործիչներն զգալիորեն նպաստեցին ազգային-հայրենասիրական երգերի ստեղծման և հասարակության մեջ տարածելու գործին։ Այդ նույն թատրոնների դերասան-դերասանուհիների ուժերով կազմակերպվեց նաև երաժշտական թատրոնը, մի երեվույթ, որ կարևոր նշանակություն ունեցավ ոչ միայն արևմտահայերի, այլև Թուրքիայի և ամբողջ Մերձավոր արևելքի ժողովուրդների համար։

Զարգացման նոր շրջան թևակոխեցին նաև կերպարվեստն ու ճարտարապետությունը։ Գեղանկարչությունը, գրաֆիկան, քանդակագործությունը և կիրառական արվեստները, հիմնվելով դարավոր ավանդույթների վրա, նոր շրջանում հարստացան իրենց բովանդակությամբ ու արտահայտչամիջոցներով։ Հատկապես Աղաֆոն, Մկրտում և Հակոբ Հովնաթանյանները, Հ. Քաթանյանը, Ստ. Ներսիսյանը և հռչակավոր Հ. Այվազովսկին զարգացրին հայ կերպարվեստի շատ կարևոր բնագավառներ, այդ թվում նաև ծովանկարչությունը, որը նորույթ էր հայ կերպարվեստի պատմության մեջ։ Անհրաժեշտ է նշել նաև, որ, թատերական արվեստի պահանջներին ընդառաջելով, զարգացավ թատերական նկարչությունը։

Դարասկզբին, երբ Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանը դեռևս գտնվում էին բռնատիրական դաժան ճնշման տակ, պայմաններ չկային շինարարական գործունեության ծավալման ու ճարտարապետության զարգացման համար։ Արևելյան Հայաստանի՝ Ռուսաստանին միանալուց հետո զգալի տեղաշարժեր կատարվեցին հատկապես քաղաքաշինության բնագավառում, իսկ Արևմտյան Հայաստանում տիրում էր նախկին անմխիթար վիճակը, քանի որ չկային ճարտարապետության զարգացման անհրաժեշտ նախադրյալներ։ Միայն Կ. Պոլսի հայ գաղութում են կառուցվել պաշտամունքային, կրթական, մշակութային և բուժական շենքեր, այն էլ ոչ թե պետական, այլ մասնավոր անձանց նյութական միջոցներով։ Այդ գործում հատկապես աչքի են ընկել Պալյան գերդաստանի ներկայացուցիչները, որոնք հասել են արքունական ճարտարապետի աստիճանի և իրենց նախագծերով կառուցել են Օսմանյան կայսրության մայրաքաղաքը զարդարող ճարտարապետական կոթողները։

Այսպիսով, XIX դարը հայ արվեստի բոլոր ճյուղերում նշանավորվեց զգալի տեղաշարժերով և նրանց զարգացման բազմազարյա պատ-

մության մեջ սկսվեց նոր ու նշանակալից մի ժամանակաշրջան, որը պայմանավորված էր հայ ժողովրդի կյանքում տեղի ունեցած կարևոր իրադարձություններով, ազգային ինքնագիտակցության արթնացմամբ ու ազգային-ազատագրական շարժումների ծավալմամբ։ Այս ընդհանուր վերելքից չէր կարող հետ մնալ նաև երաժշտությունը, որը նույնպես թևակոխեց զարգացման նոր ժամանակաշրջան։

* * *

Քաղաքական ու ազգային անկախության կորստի հարյուրամյակների ընթացքում հայ ժողովուրդը հետ էր մնացել նաև երաժշտական մշակույթի մարզում։ Ինչպես Արևելյան, նույնպես և Արևմտյան Հայաստանում գոյություն չուներ կազմակերպված երաժշտական-համերգային կյանք, չկային պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորներ ու երաժիշտ-կատարողներ։ Ժողովրդի երաժշտական կենցաղում տիրապետում էր ժողովրդական և գուսանաաշուղական երաժշտության բանավոր ավանդույթը, որի շնորհիվ բերնեբերան, սերնդից սերունդ ավանդվում էին ժամանակի քննությանը դիմացած երաժշտական ստեղծագործությունները, բան անհրաժեշտության ստեղծվում ու տարածվում էին նորերը։ Աշուղները, զուռնաչիներն ու դուդուկահարները, փաստորեն, տիրապետող դիրք էին գրավում ժողովրդի երաժշտական կենցաղում։ Որքան էլ ծանր լիներ հայ ժողովրդի համար բռնակալական լուծը, այն չէր կարող մեռցնել ապրելու և հարատևելու ձգտումը, չէր կարող վերացնել ժողովրդական տոնախմբությունները, հարսանիքներն ու կնունքները, որոնք անհնար է պատկերացնել առանց երաժշտության։ Թե որքան մեծ էր գուսան-աշուղների ազդեցությունը ժողովրդական լայն խավերի վրա, կարելի է եզրակացնել Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի առաջաբանի հետևյալ խոսքերից. «Շատ անգամ տեսնում էի, որ մեյդանում, փողոցում մեկ քոռ աշըղի էնպես են հայիլ մայիլ մնացել ու կանգնել ականջ դնում, փող բաշխում նրան, որ բերնների ջուրը գնում էր։ Մեջլիս ու հարսանիք հո առանց սազանդարի ե՞րբ հացը կուլ կերթար...»[2]։

Խ. Աբովյանի այս խոսքերը հավասարապես վերաբերում են նաև արևմտահայ իրականությանը, որտեղ նույնպես ժողովրդի երաժշտական կենցաղում գուսան-աշուղները կենտրոնական դեմք էին և նրանց արվեստը մատչելի էր ամենքին։ Նրանք իրենց թափառումների ընթացքում անցնում էին նաև Արևմտյան Հայաստանի գավառները, մանավանդ որ Մշո սուրբ Կարապետ վանք այցելելը պարտադիր էր ամեն մի, թիչ թե շատ նշանավոր, աշուղի համար։ Ինչպես արևելահայ, նույնպես և արևմտահայ աշուղների համար պարտադիր էր դարձել թուրքերենին տիրապետելը և նրանք մեծ մասամբ ստեղծագործում էին թուրքերենով։ Եղած տեղեկությունների համաձայն, XIX դարի ընթացքում Թուրքիայում գործել են շուրջ 300 հայազգի թուրքախոս աշուղներ, որոնց երաժշտական ու գրական ժառանգությունը մինչև այժմ չի ուսումնասիրված։ Նրանք, հաճախ ընդունելով թուրքական, արաբական ու պարսկական աշուղական կեղծանուններ, շրջել են ամենուրեք և տարածել իրենց երգերը։ Այժմ դժվար է նրանց երգերը զանազանել բուն թուրքական աշուղների երգերից, որովհետև բոլորն էլ թուրքերեն են և մեծ մասամբ ստեղծված են թուրքական ոճով։

Արևմտահայ, ինչպես և արևելահայ ժողովրդական զանգվածների երաժշտական կենցաղում արմատավորվել էին բազմաթիվ երաժշտական գործիքներ, որոնք սովորաբար ստեղծվում էին հայ վարպետ արհեստավորների ձեռքով։ Դրանցից էին. փողային գործիքներից՝ զուռնան, դուդուկը, բլուլը և հովվական սրինգը, իսկ լարային գործիքներից՝ թառը, քամանչան, քանոնը, սանթուրը, ուդը, սազը, քամանին (քեմանի) և այլն։ Այս գործիքներից մի քանիսը առանձնապես սիրված են եղել հայ աշուղների շրջանում և հաճախ այդ նվագարանների անուններն դարձել են մականուն՝ անբաժանելի նրանց անուններից։ Այդպես է, օրինակ, Քեմանի Թաղևոսի և շատ ուրիշների համար։ Մշտապես գործածվել են նաև զանազան հարկանային գործիքներ, հատկապես դհոլը, դափը, դիպլի-պիտոն և այլն։

2691

XIX դարի կեսերից հետզհետե կենցաղ են մուտք գործում նաև երգահնոնը (գլխավորապես հայ կաթոլիկ եկեղեցիներում), դաշնամուրը և ջութակը, որոնք դեռևս մատչելի չէին ամենքին, այլ տարածվում էին ավելի շուտ հարուստ խավերի ընտանիքներում։ Այդ են վկայում Գամառ-Քաթիպայի (Ռ. Պատկանյան) հրատարակած «Ազգային երգարան Հայոց» (1856) ժողովածուի առաջաբանի հետևյալ խոսքերը. «Փառք ու պատիվ մեր դարվա հայերու մեջ վառված եռանդին՝ դաշնամուր նվագարանը (ինստրումենտը) այժմ հազվագյուտ բան չէ մեր օրիորդների և երիտասարդների համար. ջութակը և գիթառան նմանապես խիստ գործածական են»[3]։ Ականատեսի այս խոսքերը շատ կարևոր են և վերաբերում են նաև արևմտահայերին, որովհետև նրանց երաժշտական կենցաղում նույնպես մուտք էին գործել թվարկված եվրոպական երաժշտական գործիքները։

Արևմտահայերի երաժշտական կյանքում նկատելի դեր էր կատարում նաև հայ եկեղեցին, քանի որ դպրոցները դեռևս գործում էին եկեղեցիներին կից և երեխաներին առաջին հերթին սովորեցնում էին հոգևոր երգեր։ Ինչ վերաբերում է մեծահասակներին, ապա նրանք ներկա

լինելով եկեղեցական ամենօրյա ծիսակատարություններին, մշտապես ունկնդրում էին հոգևոր երաժշտություններ։

Կար մի հանգամանք ևս, որը նույնպես ազդեցություն էր գործում արևմտահայ երաժշտական կենցաղի վրա։ Պատմական հանգամանքների բերումով դարեր շարունակ հայ ժողովրդական զանգվածներն ստիպված էին թողնել բուն Հայկական գավառները և բնակություն հաստատել ոչ միայն Թուրքիայի տարբեր վիլայեթներում, այլև Մերձավոր արևելքի, Աֆրիկայի ու Եվրոպայի տարբեր երկրներում։ Հայերն այդ գաղթավայրերում ենթակա էին արտաքին ազդեցությունների, որոնք ժամանակի ընթացքում խաթարում էին հայկական մշակույթի, այդ թվում նաև՝ երաժշտության ոճական մաքրությունը։

Բացասական այդ ազդեցությունների հետևանքով ստեղծվում էին հայկական երաժշտության ոճական տարբեր արտահայտություններ, որոնք անշափ դժվարացնում էին պրոֆեսիոնալ երաժշտության միասնական ոճի մշակման գործը։ Կային նաև այնպիսի գաղթավայրեր, որոնց հայ բնակիչները ժամանակի ընթացքում ձուլվել են շրջապատի ժողովուրդներին, մոռացել իրենց մայրենի լեզուն ու մշակույթը։ Նման գաղթավայրերից էին Լեհաստանը, Հունգարիան և այլ երկրներ։

Հայ ժողովուրդը միայն իր պատմական հայրենիքում (Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանում) ապրելով զանգվածաբար, կարողացել է դիմագրավել օտար բռնակալությունների ստեղծած դժնդակ պայմաններին, պահպանել իր լեզուն ու մշակույթը, այդ թվում նաև՝ ժողովրդական երաժշտությունը։ Դարերի հնություն ուներ այդ երաժշտությունը և ամեն մի սերունդ իր կնիքն է դրել նրա վրա, մոռացության մատնել հին երգերից շատերը, ստեղծել նորերը և, պահպանելով իր հիշողության մեջ, բանավոր ավանդույթի ուժով փոխանցել հետագա սերունդներին։ Ժողովրդական երաժշտության մեջ իրենց արտացոլումն են գտել ժողովրդի ողբերգական պատմությունը, նրա կյանքի ու կենցաղի բնորոշ երևույթները, նրա մտքերն ու զգացմունքները, ողջ հոգեկան կերտվածքը։ Գրավոր աղբյուրների բացակայության հետևանքով բազմաթիվ ու բազմատեսակ ժողովրդական երգեր խպատ անհետացել են և հնարավոր չէ դրանք վերականգնել։ Ճիշտ է, ժողովրդական երաժշտության որոշ նմուշներ մ'ջին դարերում ձայնագրվել են խազերի սիստեմի օգնությամբ, ինչպես դա արվում էր գլխավորապես հոգևոր երաժշտության բնագավառում, բայց այդ քիչն էլ առայժմ մնում է անմատչելի, քանի դեռ խազերի խորհրդավոր նշանները չեն վերծանվել։

Հայ ժողովրդական երաժշտության նմուշների հավաքման և օգտագործման գիտակցությունը եկավ բավական ուշ՝ XIX դարի վերջին քառորդում։ Առաջինը բանաստեղծ և պատմաազգագրական գործերի անվանի հեղինակ Ղևոնդ Ալիշանն էր, որ հատուկ ուշադրություն դարձրեց այդ բնագավառին։ 1840-ական թվականներից սկսած նա հավաքում և «Բազմավեպի» էջերում պարբերաբար հրատարակում է ժողովրդական (իր տերմինով ասած՝ «ռամկական») երգերի առաջին նմուշները, որոնք ավելի ուշ հավաքվեցին նրա «Հայոց երգք ռամկականք» գրքույկում[4]։ Սա առաջին հավաքածուն էր, որի մեջ տեղ էին գտել բուն հայկական ժողովրդական երգեր։ Դրանցից էին հարսանեկան («Շեմբիկ, մի ժաժա», «Օրհնյալ բարերար աստված», «Մեր թագվորին ծաղիկ սիտեր ծաղկունանց», «Մեր թագավորն էր խաշ», «Էն դիզան, բետ-բետ դիզան, տեսեք թե էն ո՞րն է»), պանդխտության («Կռունկ, ուստի կուգաս») և այլ երգեր[5]։ Ալիշանի գրքույկում տեղ էին գտել հայ ժողովրդական երաժշտության ընտիր նմուշներ, որոնց եղանակներն ավելի ուշ ձայնագրվեցին հայ երաժիշտների կողմից և, տարածվելով ամենուրեք, դարձան ընդհանուրի սեփականություն։ Ի պատիվ Ղ. Ալիշանի պետք է նշել, որ նա նաև հայ ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ առաջին տպագիր հոդվածի հեղինակն է[6], ինչպես և առաջին երգարանի կազմողը, որը մնացել է ձեռագիր[7]։

Ղ. Ալիշանի այս փորձերը կարևոր նշանակություն ունեին, քանի որ դրանց օրինակով հետագայում հրատարակվեցին հայ ժողովրդական, ազգային-հայրենասիրական և աշուղական երգերի այլ ժողովածուներ, որոնք բոլորն էլ կոչվում էին «երգարաններ»։ Դրանք պարունակում էին ժամանակաշրջանի հրատապ հարցերին նվիրված գեղարվեստական խոսքի այնպիսի նմուշներ, որոնք հեշտությամբ էին ընկալվում ընթերցողների կողմից և դրանով իսկ դառնում առաջավոր գաղափարների տարածողներ։ Մենք այստեղ հատուկ նպատակով օգտագործեցինք «գեղարվեստական խոսք» արտահայտությունը։ Խնդիրն այն է, որ այդ երգարանները պարունակում էին ոչ միայն երգերի խոսքեր, այլև բանաստեղծություններ ու արձակ էջեր՝ նվիրված պատմական անցյալի նշանավոր դեպքերին ու դեմքերին, միաժամանակ և ժամանակակիցների ուշադրությունը բևեռելով հասարակական կյանքի հրատապ հարցերի վրա։

Նման երգարաններ հրատարակվում էին թե՛ Արևելյան և թե՛ Արևմտյան Հայաստանում և տարածվում էին ամենուրեք՝ բուն Հայաստանում և աշխարհի տարբեր երկրներում գոյություն ունեցող հայկական գաղթավայրերում։

Գամառ-Քաթիպայի երգարանն, անշուշտ, ավելի հարուստ է իր բովանդակությամբ։ Այստեղ առկա են գողթան երգիչների, գուսանների, աշուղների և բուն ժողովրդական երգերի նմուշներ, ինչպես և Պատկանյան տոհմի ներկայացուցիչների և այլ բանաստեղծների գրչին պատ-

կանող ստեղծագործություններ (ինքնուրույն և թարգմանական), որոնց զգալի մասը երգվող չէ, այլ ընթերցանության և արտասանության նյութ է։ Հատկանշական է, որ այս սկզբունքը հետագայում ևս պահպանվեց լույս տեսած համարյա բոլոր երգարաններում։

Գամառ-Քաթիպայի երգարանի առավելություններից մեկն էլ այն էր, որ ուներ երաժշտական հավելված, այն էլ ոչ թե հայկական ձայնանիշերով, այլ եվրոպական տարածված նոտագրությամբ՝ նպատակ ունենալով այդ երգերը ճշտությամբ տարածել հայկական միջավայրում։ Երաժշտական հավելվածը շարադրված էր դաշնամուրով և կիթառով նվագելու համար։ Երգերից մի քանիսի մեղեդիները համարյա անփոփոխ մնացին հետագա տասնամյակներում։ Դրանց թվին են պատկանում «Միծեռնակը» (Գ. Դոդոխյանի խոսքերով), «Սայլորդը» (ռուսական ժողովրդական «Ահա սուրհանդակի սայլակը» երգի խոսքերի թարգմանությամբ), «Ննդա այսօր, Հայաստան» (Հ. Խատամյանցի խոսքերով և Վերստովսկու «Ասկոլդի շիրիմը» օպերայից վերցված մեղեդիով) և այլն։ Երգերի մեծ մասի մեղեդիները հետագայում մոռացության մատնվեցին, որովհետև չէին համապատասխանում գրական տեքստի բովանդակությանը։ Այդպես է, օրինակ, «Արաքսի արտասուքը» երգի մեղեդին, որն իր վալսանման ռիթմով, թեթև ինտոնացիաներով և ընդհանուր բնույթով հակասում էր խոսքի դրամատիկ բովանդակությանը, որի պատճառով էլ այն չընդունվեց և հետագայում կարիք զգացվեց նոր եղանակների[8]։

* * *

Կապիտալիստական հարաբերությունների զարգացմանն ու ծավալմանը զուգընթաց, քաղաքային և գյուղական բնակչության փոխադարձ կապն ավելի սերտ է դառնում և դա չէր կարող իր արտացոլումը չգտնել նաև երաժշտության բնագավառում։ Քաղաքային երգերի հնչերանգները հետզհետե ներթափանցում են գյուղական որոշ երգերի մեջ, ինչպես և գյուղական ժողովրդական երգը քաղաքացիական իրավունք է ձեռք բերում ու ճանաչում գտնում քաղաքներում՝ իր հերթին ներթափանցելով քաղաքային երգի մեջ։ Այս երևույթն առավել ցայտուն երևան է գալիս հատկապես դարի երկրորդ կեսին, երբ հայ իրականության մեջ ևս կապիտալիստական հարաբերություններն արագորեն զարգանում են. կապիտալիզմը մուտք է գործում նաև գյուղական շրջանները և դրա հետևանքով սկսվում է գյուղական տնտեսությունների քայքայումն ու աշխատավորության հոսքը դեպի խոշոր քաղաքները։

Կապիտալիզմի զարգացմանը զուգընթաց ուժեղանում է նաև եվրոպական կապիտալի ներթափանցումը Մերձավոր և Միջին արևելքի երկրներ։ Բնականաբար, եվրոպական դաղութարարներն իրենց հետ բերում են նաև իրենց մշակույթը և աշխատում տարածել այն տեղական ժողովուրդների մեջ։ Բացի այդ, տեղական ժողովուրդների ունևոր դասակարգերի ներկայացուցիչները հնարավորություն են ստանում ոչ միայն մեկնել Եվրոպա՝ բարձրագույն կրթություն ստանալու, այլև սովորելու տեղերում իրենց ստեղծած դպրոցներում։ Թե՛ մեկ և թե՛ մյուս դեպքում երիտասարդությունը, շփվելով ավելի քաղաքակիրթ ժողովուրդների հետ, ոչ միայն ձեռք էր բերում գիտելիքներ, այլև աշխատում էր ընդօրինակել նրանց կենցաղը, վարքուբարքը, վարվեցողությունը։ Հատկապես սերտ էին Ֆրանսիայի՝ առանձնապես Փարիզի, հետ հաստատված փոխհարաբերությունները։ Դրա արդյունքն էր, այսպես կոչված, «ալաֆրանկան», որը բնորոշ էր պոլսահայ կենցաղին և որը մըշտապես նյութ է ծառայել երգիծական և թատերական ստեղծագործության համար։

Հասարակական կյանքում տեղի ունեցող այս երևույթների հետ միասին, հետզհետե Թուրքիա և, մասնավորապես, Կ. Պոլիս է թափանցում նաև եվրոպական երաժշտությունը։ Սկզբնական շրջանում այն հնչում էր պալատական շրջաններում, իսկ ավելի ուշ՝ նաև քաղաքի հարուստ խավերի կենցաղում։

1831 թվին Կ. Պոլիս է հրավիրվում իտալացի երաժիշտ Ժոզեֆ Դոնիցետտին (հայտնի կոմպոզիտորի եղբայրը), որի օգնությամբ սուլթանի պալատում բացվում է երաժշտական դպրոց՝ թուրքական արիստոկրատիայի համար։ Սուլթան Աբդուլ Մեջիդի թագավորության տարիներին (1839—1861) ստեղծվում է երկու նվագախումբ՝ տղամարդկանց և կանանց, բայց երկուսն էլ գործում էին պալատում։ 50-ական թվականներին պալատում գոյություն է ունեցել նաև երաժշտական թատրոն, որը բեմադրել է եվրոպական օպերաներ։

Արևմտաեվրոպական երաժշտության հետ եղած այս շփումներն, իհարկե, ունեին միայն պատմական նշանակություն և որևէ դեր չեն խաղացել Թուրքիայի երաժշտական մշակույթի զարգացման մեջ, որովհետև դրանք տեղի էին ունենում սուլթանական պալատների նեղ միջավայրում, սահմանափակ թվով մարդկանց շրջանում։ Բայց այս նույն տարիներին իտալական օպերային խմբեր են այցելել Կ. Պոլիս և ներկայացումներ տվել քաղաքի ազդեցիկ շրջանակների համար։ Թուրք թատերագետ Ռեֆիկ Ահմեդի տվյալներով 1845 թվին իտալական օպերայի մի խումբ Բերայում բեմադրել է Ռոսսինիի «Սևիլյան սափրիչ» օպերան։ Այդ է վկայում նաև 1851 թ. հայատառ թուրքերենով հրատարակված «Ա-

գապի» վեպը, որի մեջ արտացոլված են 1846—47 թվերի իրադարձությունները։ Այս վեպը, որի մասին ժամանակին շատ դրական է արտահայտվել Մ. Նալբանդյանը, ամբողջ հարյուր տարի անհայտ է մնացել հայ ընթերցող հասարակությանը և միայն մեր օրերում, 1953 թվին, հայերեն թարգմանել ու հրատարակել է Գ. Ստեփանյանը։ Ահա թե ինչ ենք կարդում այդ վեպում.

«Այս ու այն տնից լսվում է դաշնամուրի ձայն, ուրիշներից՝ թուրք երգիչների աշխույժ երգեր, այնպես, որ անցորդը կարող էր թե՛ հոչակավոր Ռոսսինիի ստեղծագործությունը հանդիսացող աննման երաժշտության գեղեցկանքները լսել, և թե՛ Իսհաքի բեյթերը։ Ժողովրդի՝ տարբեր ճաշակի տեր լինելը դրանից էլ երևում է։

Սակայն այդ պահին Ռոսսինիի երաժշտությունը լսողների թիվը այնքան էլ մեծ չէր, մի հանգամանք, որը վկայում է լավ բաներ հասկացողների թվի քչությունը։ Ով ինչպես ուզում է թող մեկնաբանի, փաստն այն է, որ իտալական երաժշտությունը բարձր արվեստ է»[9]։

Պոլսահայ հասարակությունն ավելի մոտիկից է շփվում եվրոպական, հատկապես իտալական ու ֆրանսիական երաժշտությանը այն բանից հետո, երբ իրենք՝ եվրոպացիները, Բերայում կառուցում են հատուկ թատրոնական շենք։ Այդ XIX դարի կեսերին էր և դրանից հետո, երբ իտալական օպերային խմբերն ավելի հաճախ սկսեցին այցելել Կ. Պոլիս, Զմյուռնիա և այլ քաղաքներ։ Այդ խմբերից մեկի կատարմամբ է հնչել Ռոսսինիի «Սևիլյան սափրիչ» օպերան, որի մասին խոսվեց վերևում։ Աչքի ընկնելով իրենց առաջադիմական ձգտումներով, հայերից շատերն, անկասկած, ներկա են գտնվել նման ներկայացումների և հաղորդակից դարձել եվրոպական օպերային երաժշտությանը։

Զմյուռնիայում ճիշտ նույն շրջանում գործել է իտալական «Քամարանո» օպերային թատրոնը, որի խաղացանկում մեծ տեղ էին գրավում եվրոպական դասական օպերաները։ Հայերից շատերը, տիրապետելով եվրոպական լեզուների, հաճույքով էին հաճախում այս թատրոնի ներկայացումներին։ Հարուստ ընտանիքներում արդեն սովորական երևույթ էր դարձել երեխաներին երաժշտական կրթության տալ իտալացի վարպետների մոտ։ Հայ հասարակության մեջ արդեն կային երաժշտական պատրաստություն ունեցող մարդիկ, որոնք ոչ միայն ուրախությամբ էին հաճախում օպերային ներկայացումներին, այլև հասկանում ու սիրում էին այդ երաժշտական ստեղծագործությունները։

Զմյուռնիան, ընդհանրապես, աչքի էր ընկնում որպես երաժշտական քաղաք։ Գտնվելով Միջերկրական ծովափին, ունենալով առևտրական ու տնտեսական սերտ կապեր եվրոպական երկրների հետ, Զմյուռնիան միաժամանակ հաստատում էր նաև մշակութային կապեր։ Հատ-

կանշական է, որ միայն 1862 թ. թատերաշրջանում այստեղ տրվել է 135 օպերային ներկայացում։ Դրանց թվում՝ Վերդիի «Լուիզա Միլլեր», «Պարահանդես-դիմակահանդես» օպերաները, Բելլինիի, Դոնիցետտիի, Ռոսսինիի և այլ կոմպոզիտորների օպերային ստեղծագործությունները[10]։ Այդ բոլոր ներկայացումներին հայերը հաճախել են մշտապես և այնքան եռանդով, որ նույն «Քամարանո» թատրոնի հիմնադիրը առանց թաքցնելու հայտարարել է, որ եթե հայերը չհաճախեին օպերային ներկայացումներին, ապա թատրոնի գործը շատ դժվար կլիներ։ Այնքան մեծ է եղել հետաքրքրությունը օպերային ներկայացումների նկատմամբ, որ երբ նույն երեկոյին ներկայացումներ են տվել իտալական, «Քամարանո» օպերային թատրոնը և հայկական «Վասպուրական» դրամատիկ թատրոնը, ապա հայերից շատերն առավելություն են տվել օպերային ներկայացմանը։

Բարեբախտաբար այս երկու թատրոնների միջև գոյություն է ունեցել ոչ թե մրցակցություն, այլ սերտ համագործակցություն։ «Քամարանո» թատրոնի երգիչ-երգչուհիներից ու պարուհիներից շատերը մասնակցել են հայկական «Վասպուրական» թատրոնի ներկայացումներին, երգել հատվածներ օպերաներից և նույնիսկ ներկայացրել առանձին տեսարաններ։ Այնքան ուժեղ է եղել օպերային ներկայացումների գործած տպավորությունը, որ տեղական թերթերը խորհուրդ են տվել «Վասպուրական» թատրոնի դրամատիկ խաղերախմբին կից ստեղծել օպերային մի խումբ, հայերեն թարգմանել առավել ժողովրդականություն վայելող օպերաները և ներկայացնել։ Դա հնարավոր էր համարվում, որովհետև ինչպես «Վասպուրական», նույնպես և «Արևելյան» թատրոններում կային ձայնական տվյալներ ունեցող կարող ուժեր, որոնք մասնակցում էին երգախառն պիեսների բեմադրություններին։ Նույնիսկ թվարկվել են այն օպերաները, որոնք պետք է թարգմանվեին առաջին հերթին։ Դրանք են՝ «Վիլհելմ Տելլ», «Սևիլյան սափրիչ», «Էռնանի», «Պարահանդես-դիմակահանդես» և այլն։

Օպերաների թվարկումից դժվար չէ եզրակացնել, որ կարևոր է եղել նաև թեմատիկան։ Առավելություն է տրվել այն գործերին, որոնք արծարծում էին ազգային-ազատագրական պայքարի թեմաներ և համապատասխանում էին հայերի քաղաքական ձգտումներին։ Այնքան մեծ է եղել ոգևորությունը, որ պահանջ է առաջադրվել ստեղծել ազգային օպերա։ Մամուլը նույնիսկ հավաստիացրել է, որ եթե հայկական օպերա ստեղծելու փորձեր արվեին, հասարակությունը չէր զլանա իր նյութական օժանդակությունը։ «Ժողովուրդն ստակ չպիտի խնայե,— գրում է «Արշալույս Արարատյան» թերթը,— թե որ հայերեն օփերաներ ներկայացվելու ըլլան, մանավանդ երբ ազգային ըլլան անոնք»[11]։ Նույն

թերթը կոչ է արել ստեղծել մի ընկերություն, որի նպատակը պետք է լինի խոստումնալից երիտասարդներ ուղարկել Եվրոպա՝ երաժշտական կրթություն ստանալու։ Ճիշտ է, այսպիսի ընկերություն չի ստեղծվել, բայց և այնպես հայ երիտասարդներ ուղարկվել են Եվրոպա և նրանք երաժշտական բարձրագույն կրթություն ստանալով վերադարձել են Կ. Պոլիս ու ձեռնամուխ եղել հայկական երաժշտության զարգացմանը։ Դրանցից մեկն էլ Տ. Ջուխաջյանն էր, որին մենք դեռևս շատ առիթներով կանդրադառնանք։

Այսքան կոչերին ու հորդորներին չէին կարող չհետևել ազգային օպերայի ստեղծման փորձերը։ Այդպիսի փորձ, որի վրա ուշադրություն է հրավիրել Գ. Ստեփանյանը, առաջինը կատարել է Գալուստ Կոստանդյանը։ Նա նպատակ է ունեցել գրել հայկական օպերաներ և այդ ուղղությամբ դիմել է գործնական քայլերի։ Զմյուռնիայում լույս տեսնող «Արշալույս Արարատյան» թերթը այդ մասին գրել է. «Զմյուռնացի երիտասարդաց մեջ մեկ մ'ունինք առ այժմ, սույն արհեստին կը պարապի և կը հուսանք, որ քիչ ատենեն իր աշխատությամբը հորինված հայերեն օփերա մը կը տեսնենք, և ուրիշներ ալ իրեն կը հետևին»[12]։

Այս տողերից երևում է, որ Կոստանդյանը իրագործել է իր ծրագիրը և գրել հայերեն մի օպերա։ Դժբախտաբար լրացուցիչ տեղեկություններ չեն պահպանվել և մեզ համար անհայտ է, թե ինչ բովանդակություն է ունեցել այն և ինչ բախտի է արժանացել։ Միայն կարելի է ենթադրել, որ եթե այն արտացոլել է հայերի պատմական անցյալը, հայ թագավորների և իշխանների կյանքը, ինչը շատ հավանական է, ապա այն կա՛մ արգելվել է և կա՛մ գուցե ինքը՝ հեղինակը չի համարձակվել հրապարակ հանել, քանի որ նրա շուրջը միշտ էլ գոյություն է ունեցել թշնամական մթնոլորտ, իսկ հետագայում, իր նշանավոր «Մեթոդին վրա» աշխատության տպագրությունից հետո, հալածվել է որպես անաստված։ Պահպանվել են նրա փոքրածավալ երաժշտական ստեղծագործությունները, որոնք ժամանակին հրատարակվել են, մի բան, որը բացառիկ երևույթ էր այդ շրջանում։ Դրանք են «Զապել» (պոլկա-մազուրկա), «Սաթենիկ» (սկեռչ), «Տիգրանուհի» (պոլկա-մազուրկա) և «Զարուհի» (պոլկա)։ Ինչպես դժվար չէ տեսնել, թվարկված գործերը կենցաղային-պարային երաժշտության նմուշներ են և դրանց ստեղծումը թելադրված էր հայ հասարակության առաջադրած պահանջի բավարարման ձգտումով, քանի որ եվրոպական պարերը մուտք էին գործել քաղաքային բնակչության կենցաղը և որոշիչ դեր էին կատարում։

Այս շրջանում ստեղծվել և կատարվել են նաև երգախառն պիեսներ, որոնք ինչ-որ չափով նախապատրաստել են օպերայի ստեղծումը։

Դրանցից մեկը Հ. Աճեմյանի «Կոմիտասին ցուցակը» զավեշտն է, որը հաջողությամբ կատարվել է հեղինակի կողմից և արժանացել ունկնդիրների խանդավառ ընդունելությանը։ Այն ընդգրկվել է «Քամարանո» թատրոնի դերասանուհի տիկին Էնրիկետայի բենեֆիսի ծրագրում։ Զավեշտի երգերը մեծ ընդունելության են արժանացել ոչ միայն հայերի, այլև օտարազգի ունկնդիրների կողմից։ Հատկապես «Ամուսնությունն անուշ կապ մէ», «Շատ զարդարուն տիկիններ» և «Շափո պոնե պրապե» երգերը բազմիցս կրկնվել են ունկնդիրների պահանջով։ Դժբախտաբար, այս երգերի եղանակները չեն պահպանվել։

Երգախառն պիեսների ներկայացումները սովորական երևույթներ էին Կ. Պոլսում, Զմյուռնիայում և այլ քաղաքներում։ Դրամատիկական թատրոնի դերասան-դերասանուհիներից շատերը, ձայնական լավ տվյալների հետ միասին, ցուցաբերել են երաժշտական-կատարողական ունակություններ և հաջողությամբ կատարել են այդ պիեսների երգերը։ Հենց այդպիսի ուժերով էր, որ Կ. Պոլսում կազմակերպվեց հայկական առաջին օպերետային խումբը։

* * *

Դրամատիկ թատրոնները մշտապես խթանել են հայ երաժշտության զարգացմանը։ Արևմտահայ պրոֆեսիոնալ առաջին կոմպոզիտորներից ու դիրիժորներից մեկը՝ Կարապետ Փափազյանը, որը Կ. Պոլսում եղել է նաև հայ առաջին թատերական նվագախմբի կազմակերպիչն ու դեկավարը, տարիներ շարունակ կապված է եղել Հ. Գասպարյանի* կազմակերպած Արամյան թատրոնի հետ և իր գործունեությունն սկսել է հենց այդ խմբում։ Հ. Գասպարյանի կենսագիրը, որի անունը, դժբախտաբար, չի պահպանվել, Կարապետ Փափազյանի մասին գրում է. «Արդեն ամեն բան պատրաստ էր գրեթե ու միայն երաժշտական խումբի մը կը կարոտեր, զոր վերջապես հաջողեցավ ձեռք ձգել պայմանագրության օր կնքելով երաժշտապետ Կարապետ Փափազյանի հետ։ Փափազյան, տեղյակ ըլլալով թե՛ արևելյան և թե՛ եվրոպական երաժշտության, նույն թվականին ամենեն վարպետ վարիչը կը համարվեր ու գրեթե միշտ տեղացի ու եվրոպացի նվագածուներու խմբապետության կը կոչվեր»[13]։

Այս խոսքերից դժվար չէ եզրակացնել, որ Կ. Փափազյանը Արամյան թատրոնի հետ գործակցել է նրա կազմակերպման առաջին օրերից (1846 թ.)։ Նրա նվագախմբի կազմում ընդգրկվել են տարբեր գործիք-

* Հ. Գասպարյանի մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել։

ներ նվագող երաժիշտներ՝ «Պետրոս (սրնգահար), Հաճի Սարգիս (փողհար), Անտոն (փոքր պասսո), Ուզուն Վիշեն (մեծ պասսո)»[14]։

Երաժշտական գործիքների այս թվարկումից երևում է, որ Կ. Փափազյանի «նվագախումբը» փաստորեն փողային գործիքներից կազմված փոքրաթիվ անսամբլ է եղել, որի կազմը, բան անհրաժեշտության, համալրվել է հրավիրված երաժիշտներով։ Հ. Գասպարյանի նույն կենսագրի հաղորդած տեղեկությունների համաձայն, Արամյան թատրոնի ներկայացումներին պարբերաբար մասնակցել է նաև իտալական մի այլ նվագախումբ։ Հետևապես այս թատրոնում երաժշտությանը կարևոր տեղ էր հատկացված և առանց երաժշտական նվագակցության ներկայացումներ չեն տրվել։ Իր բնույթով Արամյան թատրոնը փաստորեն եղել է կրկես-թատրոն, նրա ներկայացումներում զգալի թվով կրկեսային համարներ են եղել, որոնք, ինչպես հայտնի է, միշտ ուղեկցվել են երաժշտությամբ։

Հ. Գասպարյանի կենսագիրը միաժամանակ հաղորդել է, որ նա իր խմբով 1849 թ. հյուրախաղերի է մեկնել Թիֆլիս՝ իր հետ վերցնելով նաև Կ. Փափազյանին, որն այստեղ, հավաքագրելով տեղական երաժիշտների, կազմակերպել է նոր նվագախումբ և մասնակցել Արամյան թատրոնի ներկայացումներին։ Եղած տեղեկությունների համաձայն, ինքը՝ Կ. Փափազյանն է կազմել ներկայացումների նվագակցությունը, հորինելով բալլերգեր, պարային մեղեդիներ և ներկայացումների երաժշտական ձևավորման համար անհրաժեշտ այլ կտորներ։ Դժբախտաբար, նրա հորինած երաժշտական գործերը չեն պահպանվել։ Կ. Փափազյանը ամբողջ քսան տարի (1846—1866) աշխատել է Արամյան թատրոնում։ Իսկ թե դրանից առաջ և հետո ինչ գործունեություն է ծավալել, մնում է անհայտ, որովհետև նրա մասին կենսագրական տեղեկություններ չկան։ Մի բան պարզ է, որ Կ. Փափազյանը եղել է ժամանակի կրթված երաժիշտներից մեկը։ Հայ իրականության մեջ նա առաջինն է մուտք գործել դրամատիկ թատրոն և երաժշտությունը ծառայեցրել թատերական ստեղծագործությունների գաղափարական բովանդակության բացահայտմանը։ Դրանով իսկ նա նպաստել է ներկայացումների գեղարվեստական ամբողջականության ստեղծմանը և երաժշտության հասարակական նշանակության բարձրացմանը։

* * *

Այս շրջանում Կ. Պոլսում իր գործունեությունն է սկսում նաև մի այլ երաժիշտ՝ Գրիգոր Սինանյանը, որին վիճակված էր առաջատար դեր խաղալ արևմտահայ երաժշտական կյանքում և դառնալ երաժշտական

մի ամբողջ գերդաստանի հայրը։ Նա առաջինն էր, որ կազմակերպեց երաժշտական մասնավոր դպրոց, հավաքեց ընդունակ երիտասարդների, նրանց սովորեցրեց ջութակ, դաշնամուր, կլարնետ, ֆլեյտա և այլ գործիքներ նվագել։ Նրա աշակերտներից շատերը հետագայում կատարելագործվեցին Եվրոպայում և, վերադառնալով Կ. Պոլիս, նվիրվեցին երաժշտությանը։

Գ. Սինանյանը ծնվել է 1836-ին, Գաղատիայում։ Տասը տարեկան հասակում զրկվելով ծնողներից մնում է հորաքրոջ խնամքի տակ, նրա հետ էլ գաղթում Կ. Պոլիս։ Ընդամենը մի տարի դպրոց հաճախելուց հետո, ստիպված է լինում թողնել այն և զբաղվել իր ապրուստը հայթայթելով։ Մի քանի տարի աշխատում է մուշտակագործի արհեստանոցում, բայց երաժշտության ծարավը նրան ստիպում է դիմել Պապա Կարապետին, որի մոտ պարապում է երկու տարի և ձեռք բերում երաժշտական նախնական գիտելիքներ։ Դեսից դենից սովորելով տարածված ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություններ (երգեր ու գործիքային նվագներ), սկսում է նվագել և պարապել իր ընկերների հետ։ Իսկ երբ աշակերտների թիվը մեծանում է, երաժշտական պարապմունքների համար հաջողվում է մի սենյակ վարձել Խալըճըլար խանում։ Ամբողջ 40 տարի այս սենյակը ծառայում է որպես «դպրոց» և Գ. Սինանյանը, թողնելով մուշտակագործությունը, ամբողջապես նվիրվում է երաժշտությանը։ Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ ավելացավ երաժշտության դասատուների թիվը, իսկ դրա հետևանքով նվազեց նրա աշակերտների թիվը, նա դարձյալ հավատարիմ մնաց իր դպրոցատեղին և տարիներ անց Եվրոպայից վերադարձած աշակերտները նրան գտան նույն տեղում։

Գ. Սինանյանը երաժշտական նոտագրության ուսուցմանը առանձնակի ուշադրություն էր դարձնում։ Այդ պատճառով էլ նրա աշակերտներն ըստ ամենայնի գրագետ էին դառնում։ Բացի այդ, հնարավորության սահմաններում այս կամ այն գործիքի վրա նվագելուն զուգընթաց, նա ամեն կերպ աշխատում էր իր աշակերտների մեջ սեր պատվաստել երաժշտության նկատմամբ։ Նրա նվագացանկն ընդգրկում էր իտալական օպերաներից և ֆրանսիական օպերետներից առնված հատվածներ, եվրոպական կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ ու պարեղանակներ, հայկական ազգային, թատերական, աշխարհիկ երգեր, թուրքական և հունական երաժշտության նմուշներ։ Նման նվագացանկը բավարարում էր ժամանակի երաժշտական պահանջները։

Իր մանկավարժական գործունեությունից բացի, Գ. Սինանյանը Կ. Պոլսի երաժշտասեր հասարակությանը հայտնի էր որպես նվագախմբի կազմակերպիչ ու դեկավար։ Հատկապես նշանակալից է նրա գոր-

ծունեությունը Օրթագյուղի «Արևելյան Թատրոնում»։ Այս կապակցությամբ նրա կենսագրության մեջ կարդում ենք. «Եվրոպական նվագաց համար իտալացի նվագածուաց խումբ մը ընդ առաջնորդությամբ պ. Ձյուզեփփե Մորեթթի ուսուցչի։

Ասիական նվագաց համար հայազգի նվագածուաց խումբ մը ընդ առաջնորդությամբ պ. Գրիգոր Սինանյան ուսուցչի, որ այս խումբին մեջ տարիներով լուրջ գեր մը ունեցած է, կառավարելով զայն և երգացանկ պատրաստելով, մանավանդ փույթ տանելով որ դերասանուհիք և դերասանք ուսնին իրենց երգելիք մասերը՝ բնագրին հարազատությամբ։ Նույնպես ինքն էր, որ ամեն ազգային հանդեսներու և անհատական խրախճանությանց առթիվ կը հրավիրվեր իր խումբով։ Կը կարծենք, թե սխալած չենք ըլլար, երբ ըսենք. Պոլսո մեջ առաջին հայ երաժշտախումբ կազմողը եղած է Գրիգոր Սինանյան, ինչպես երկրորդ հայ նվագախումբ կազմողն ալ՝ իր որդին՝ Հարություն Սինանյան»[15]։

Սակայն Գրիգոր Սինանյանի կազմած նվագախումբը բնավ էլ առաջինը չէր։ Վերը մենք արդեն տեսանք, որ հայկական առաջին նվագախումբը կազմակերպված էր դեռևս 1846 թվին Կարապետ Փափազյանի կողմից, Արամյան Թատրոնում, երբ Գրիգոր Սինանյանն ընդամենը 10 տարեկան էր և դեռ Կ. Պոլսում էլ չէր ապրում ու երաժշտության հետ առնչություն չուներ։ Հետևապես կենսագրի այս նշումը, ինչպես և Հարություն Սինանյանին էլ երկրորդ նվագախմբի կազմակերպիչ համարելը ճիշտ չէ։ Բայց կարևորն այն է, որ Գրիգոր Սինանյանը երկար տարիներ եղել է պոլսահայ երաժշտական կյանքի գլխավոր կազմակերպիչներից մեկը և մեծ գործ է կատարել հայրենակիցների երաժշտական պահանջների բավարարման ուղղությամբ։

Գ. Սինանյանի կենսագրի վկայությամբ, նրա նվագախումբը հետևյալ կազմն է ունեցել. Գրիգոր Սինանյան (նվագապետ և առաջին ջութակ), Իտաբեճյան (երկրորդ ջութակ), Վիչեն Ճարյան (կոնտրաբաս), Տիգրան Գարանֆելյան (սրինգ), Օգսեն Գույումճյան (կլարնետ), Մկրտիչ Քրիստոստուրյան (փող) և Գրիգոր Սանտալճյան (տրոմբոն)։ Այս խմբի կազմը փոքր էր, բայց, ըստ անհրաժեշտության, լրացվում էր այլ երաժիշտներով ու մեծանում։ Երկար տարիներ խումբը շարունակում էր իր օգտաշատ գործունեությունը, մինչև որ հետագայում խմբի դեկավարությունն անցնում է Գ. Սինանյանի որդուն՝ Հարություն Սինանյանին։

Գ. Սինանյանը համագործակցել է «Քնար Հայկական» ընկերության հետ, կազմակերպել ավելի մեծ կազմով սիմֆոնիկ նվագախումբ և համերգներ է տվել ինչպես ընկերության անդամների, այնպես էլ հասարակության լայն շրջանների համար՝ պրոպագանդելով արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության լավագույն նմուշներ։

Նրա անդրանիկ որդին զոհվել է Բերայի մեծ հրդեհի ժամանակ, երբ ինքը խմբի հետ գտնվում էր Պելգրադում՝ ազգային սահմանադրության հանդեսին մասնակցելու առիթով։ Սինանյանն ունեցել է հինգ զավակ՝ Թագուհի, Հարություն, Անտոն, Հովսեփ և Վերոնիկա, որոնց բոլորին էլ պատվաստել է սեր երաժշտության նկատմամբ և դարձրել երաժիշտներ։ Իբրև երաժշտական ընտանիքի հայր նա իր ծերության տարիներին մխիթարվել է որդիների երաժշտական գործունեությամբ, որին մենք դեռ կանդրադառնանք։

այն կատարում էր ըստ իր քմահաճույքի՝ առատորեն ներմուծելով տաճկական շարքիներին ու Թուրքիներին հատուկ մելիզմատիկ զարդարանքներ։ Այս հանգամանքը չէր կարող չմտահոգել հոգևոր իշխանություններին, քանի որ, Կոմիտասի խոսքերով ասած, առաջ էր եկել «անհատական ճաշակի երաժշտության հոսանքը»։

«Խուժդուժական բազմաթիվ մեղեդիներ, տաղեր, տերողորմեաներ, «Ամէն և ընդ հոգւոյդ քում»-ներ, Քրիստոս պատարագյալներ, մի խոսքով տաճկական շարքի, Թուրքի եղանակներով պատարագի արարողությունները, ծաղկագիր տետրակներով, հոգածությամբ գըրված, յուրաքանչյուրն ինքն իրեն երաժշտագետ համարող տիրացուի կողմից աշակերտներին և երգեցիկ մանուկներին իբր անգին գանձ, ավանդ տրվեցավ, որոնց նմուշները այսօր էլ երգվում են Տաճկահայաստանի բոլոր վայրերում՝ մայրաքաղաքից սկսած մինչև վերջին գյուղական եկեղեցին»[2]։

Կոմիտասն այդ տիպի «ստեղծագործությունները» համարում է «խառնիխուռն», երաժշտական ավյունից իսպառ զուրկ ձայնանիշերի կուտակում», եղանակի և խոսքերի ներքին իմաստի կատարյալ անհամաձայնության ցայտուն օրինակներ, որոնք հաճախ վերնագրվում են «Զարգյահ» կամ «Սեգյահ», որոնք հենց դրանով միայն պղտորում են մարդու միտքն ու սիրտը, կարծել տալով, թե դրանք այն եղանակներից են, որոնք երգվում են սրճարաններում կամ հասարակական կերուխումի այլ վայրերում։

Կոմիտասը հատկապես ընդգծում է, որ «...խակ տիրացուներին թև ու թիկունք ավին տեղական առաջնորդներից մի քանիսը, մանավանդ Պոլսո պայծառափայլ ամիրաները, չելեբիները և, առհասարակ, ունևոր և կարող անհատները, որոնցից ամեն մեկը մի-մի տիրացուի հովանավորում, կերակրում էր. ուստի եկեղեցական եղանակները մեկին հազար գույն առին»[3]։

1. ԲԱԲԱ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄ ԼԻՄՈՆՋՅԱՆ: ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՈՐ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՍՏԵՂԾՈՒՄՆ ՈՒ ՏԱՐԱԾՈՒՄԸ

Այդ դրությունը չէր կարող մտահոգություն չպատճառել թե՛ հոգևոր իշխանությանը և թե՛ երաժշտության բնագավառում աշխատող մասնագետներին, և նրանք միջոցներ էին որոնում հոգևոր երաժշտության բնագավառում նման երևույթների առաջն առնելու համար։ Միջոցների ընտրության հարցում տարբեր կարծիքներ կային։ Ոմանք առաջարկում էին ընդունել եվրոպական նոտագրությունը և անմիջապես ձեռնարկել հոգևոր երգերի ձայնագրությանը՝ դրանք հետագա աղավաղումներից

փրկելու համար։ Ոմանք գտնում էին, որ ավելի լավ է ընդունել հունական նոտագրությունը (փսալթիքա)։ Շատերն էլ պահանջում էին ստեղծել նոտագրության այնպիսի նոր սիստեմ, որը համապատասխաներ հայկական երաժշտության առանձնահատկություններին և ապահովեր կատարվող ձայնագրությունների հարազատությունը։ Վերջիվերջո հաղթանակեց վերջին տեսակետը և Կ. Պոլիսը դարձավ հայկական նոր ձայնագրության ստեղծման կենտրոնը։ Այն կապվեց Համբարձում Լիմոնջյանի (1768—1839) անվան հետ և կոչվեց Լիմոնջյանի սիստեմ։

Բաբա Համբարձում[4] Լիմոնջյանը ծնվել և մեծացել է Կ. Պոլսում, խարբերդցիների ընտանիքում։ Իրենց որդուն բազմակողմանի կրթություն տալու համար անհրաժեշտ նյութական միջոցներից զուրկ լինելով, ծնողներն ստիպված են լինում ընդհատել որդու ուսումը և հազիվ տարրական կրթություն ստացած՝ նա դառնում է դերձակի աշակերտ։ Ունենալով լավ ձայն և երաժշտական աչքի ընկնող ընդունակություններ, նա միաժամանակ հետևում է երաժշտությանը։ Ժամանակի ընթացքում, գլխավորապես ինքնուսուցմամբ, ձեռք է բերում երաժշտական գիտելիքներ, սովորում է թամբուր նվագել, քաջատեղյակ է դառնում արևելյան բազմաճյուղ եղանակներին, հունական ու արևմտաեվրոպական նոտագրությանը և այլն։ Նա կատարելապես տիրապետում է թուրքական, արաբական ու հունական երաժշտությանը, իսկ հայկական հոգևոր երաժշտության գաղտնիքներին նա ծանոթ էր դեռևս մանկության տարիներից և, ժամանակի ընթացքում ավելի խորանալով, դառնում է հոգևոր երաժշտության մասնագետ։ Ոմանք վկայում են, որ հոգևոր երաժշտությունը նա սովորել է Մասխալաճի կոչված մի հայ երաժշտից[5]։

Թողնելով դերձակությունը, Համբարձումն զբաղվում է երաժշտությամբ։ Երկար տարիներ նա աշխատում է որպես դպիր՝ եկեղեցիներում և երաժշտության դասատու՝ դպրոցներում, նա ականատես և ականջալուր է լինում, թե հայ հոգևոր եղանակներն ինչպես են աղավաղվում և անճանաչելի դառնում։ «Դժբախտաբար,— գրում է Լիմոնջյանը,— շարականաց այն հոգեզմայլ երգեցողությունները խաղալիք դարձած են մինչև ցարդ խել մը հավակնոտ դպիրներու բերնի մեջ, որոնք կկարծեն, թե Ներսես Շնորհալիեն ուղղակի իրենց ավանդած են այն եղանակները զորս իրենց քմաց համեմատ կերգեն խիստ անպատշաճ կերպով, առանց նկատողության առնելու, թե մեր եկեղեցական երաժշտությունը իր պարզությամբը վսեմ է և գեղեցիկ։ Ուրեմն ի՞նչ հարկ կա անոնց մեջ ավելորդ գեղգեղանքներ մացնել, և իրենց ձայնին գեղեցկությունը ցուցադրելու նպատակով անվայելուչ ձևերով նմանողությունը ընել այնին, երգչին, գնչուին կամ հրեային»[6]։

3—110

Երկար տարիների գործնական աշխատանքի փորձը նրան բերում է այն համոզման, որ անհրաժեշտ է ստեղծել նոտագրության նոր սիստեմ և ձայնագրել հոգևոր երաժշտության բոլոր եղանակները՝ դրանք հետագա աղավաղումներից փրկելու համար: Իսկ ինչո՞ւ նոտագրության նոր սիստեմ: Այս եզրակացության նա հանգել էր երկարատև փորձերից հետո, որոնց ընթացքում պարզել էր, որ եվրոպական նոտագրությունն իր հավասարաչափ տեմպերացիայի շնորհիվ, ինչպես և հունական փսալթիքան, չեն համապատասխանում հայկական երաժշտության դիատոնիզմին և չեն ապահովում ձայնագրության լիակատար ճշտություն:

Համբարձում Լիմոնջյանը վայելում էր Տյուզյան Հովհաննես Չելեբիի հովանավորությունն ու նյութական օժանդակությունը: Նոր նոտագրության ստեղծման փորձերի ընթացքում նա օգտագործում է թամբուր երաժշտական գործիքը, որի յուրաքանչյուր լարն իր արաբական անունն ուներ: Այս հանգամանքը դժվարություններ էր ստեղծում, քանի որ Լիմոնջյանը նպատակ էր դրել ստեղծել պարզ սիստեմ, իսկ լարերի արաբական անունները խճողում էին գործը:

Իր նոտագրությունն ստեղծելիս Լիմոնջյանը, անկասկած, նկատի է ունեցել նաև եվրոպական հնգագծային նոտագրության սկզբունքը: Հին հայկական խազերից նա վերցրել է յոթ նշան և կազմել է ձայնաշար, որի ութերորդ ձայնը առաջինի օկտավային կրկնությունն է: Նրա սիստեմում ևս գոյություն ունեն հիմնական և ձևափոխված ձայներ, տևողությունների բաժանման սկզբունքը զույգ բաժանումն է, իսկ ալտերացիայի հարցում երկու նշանի (դիեզ և բեմոլ) փոխարեն նա բավականացել է միայն մեկով, որն ըստ անհրաժեշտության բարձրացնում կամ իջեցնում է հիմնական նշանների բարձրությունը: Լիմոնջյանն իր սիստեմով հնարավորություն է ստեղծել հայկական մոնոդիկ երաժշտության լադաինտոնացիոն առանձնահատկությունների գրավոր արտահայտման համար՝ ելնելով դիատոնիկ ձայնաշարի քառանկային շղթայական կառուցվածքից և անհավասարաչափ տեմպերացիայից:

Լիմոնջյանի կամ հայկական նոր ձայնագրության սիստեմի յոթ հիմնական նշաններն այնքան էլ չեն համապատասխանում հավասարաչափ տեմպերացիայի ենթարկված հնչյունաշարին, բայց նրանց մասին պարզ պատկերացում տալու համար անհրաժեշտ է դրանք համադրել՝ նկատի ունենալով նաև այն փոփոխություններն ու լրացումները, որոնք կատարվեցին սիստեմի ստեղծումից (1815) և հեղինակի մահից (1839) հետո, նրա աշակերտների և հետևորդների կողմից: Նախ փոխվեցին հիմնական նշանների անունները, որովհետև Բաբա Համբարձումը գործածում էր տաճկա-արաբական բազմավանկ անուններ, որոնք բավա-

կան անհարմար էին: Նրա աշակերտները վերցրին հայկական միջնադարյան խազերի անունները, որոնք նույնպես բազմավանկ էին և դժվար օգտագործելի: Ուստի նրանք որոշեցին այդ անունները կրճատել՝ թողնելով միայն առաջին վանկերը: Անունների նման կրճատումը նոր տարակարծությունների տեղիք տվեց: Ոմանք, ինչպես Ե. Տնտեսյանը, առաջարկում էին օգտագործել եվրոպական նոտաների ձևափոխված անունները. րե-ի փոխարեն՝ րա, լա-ի տեղ՝ լի և այլն: Իսկ ոմանք էլ փորձում էին ձայնավոր տառերով կոչել: Բայց ընդունվեց առաջին առաջարկը և ձայնանիշերը կոչվեցին այսպես. փուշ–փո, էկոռճ–է, վերնախաղ–վե, բենկոռճ–բե, խուռնվայիճ–խո, ներքնախաղ–նե, պարույկ–պա:

Ամանակների կամ տևողությունների նշանները հիմնականում մշակված էին Բաբա Համբարձումի կողմից, բայց դեռ կային որոշ թերություններ, որոնք վերացրեց նրա աշակերտ Արիստակես Հովհաննիսյանը՝ լրացնելով 4/4, 3/32 և 3/64 նշանները: Տևողությունների անունները նույնպես հարկ եղավ փոխել և տաճկա-արաբական դյում, թեք, թեքե, թեքեք, քեռե և այլ անունները փոխարինել հայկական անուններով. դրանք նույնպես կատարվեցին աշակերտների ձեռքով: Դրանով իսկ վերացավ արևելյան երաժշտական տաղաչափական միավորների, տաճկա-արաբական ուսուլների ու հազար ու մի չափերի խրթին անունները սովորելու և օգտագործելու անհրաժեշտությունը:

Երաժշտական դինամիկ նշանները նույնպես լրացվեցին Բաբա Համբարձումի աշակերտների կողմից. այս գործում կարևոր դեր կատարեցին Արիստակես Հովհաննիսյանը և նրա աշակերտ Գաբրիել Երանյանը:

Այսպիսով, համարյա XIX դարի ընթացքում Լիմոնջյանի կամ հայկական նոր ձայնագրության սիստեմը հետզհետե լրացվեց ու այնպես կատարելագործվեց, որ հնարավոր էր այն օգտագործել ձայնագրություններ կատարելու նպատակով: Լիմոնջյանի սիստեմի պարզությունն ու դյուրըմբռնելիությունը միանգամայն պարզ կդառնա, եթե մենք այն համեմատենք միջնադարյան հայկական խազային նոտագրության հետ, որի նշանների անունները մի քանի հարյուրի են հասնում և սկզբունքներն այնքան բարդ են ու խճողված, որ գաղտնապահ վանականների կողմից նրանց ընթերցանության բանալին կորցնելուց հետո, մինչև այժմ էլ գիտնական երաժշտագետների գործադրած ջանքերն անցել են ապարդյուն և առաջվա նման խազերի խորհրդավոր նշանները մնացել են հանելուկային՝ իրենց մեջ թաքցնելով մի ամբողջ հազարամյակի երաժշտական գանձերը:

Այժմ բերենք Կոմիտասի կազմած համեմատական տախտակը, որն իր կողմից անվանված է «Արևելյան և արևմտյան կիսաձայն ելևէջ»:

թե դարավոր անփութությունն՝ ասոնց իբր Տրոհակ գործածության ձևերը փոխված կամ կորսված է»[37]:

Տնտեսյանն անդրադարձել է նաև խազերի հաջորդականությունների և շարականների տեսակների միջև եղած կապի հարցին և նշել է, որ շարականի տարբեր ձայներին հատուկ են եղել խազերի որոշակի նշաններ, իսկ դարձվածքներին՝ այլ խազեր: Ուսումնասիրելով խազավորված շարականները, նա, ելնելով իր այս մեկնակետից, կարողացել է ուղղել նկատված վրիպակները և ցույց տալ, թե այդ շարականներից որոնք են ձայնեղանակներ, և որոնք՝ դարձվածքներ: Թեև իր այս կարգի դիտողությունները հանգեցրել են շարականներում նկատված սխալները գործնականորեն ուղղելուն, սակայն, ուշադրություն դարձնելով խազերի այս կամ այն խմբի՝ որոշակի ձայների հետ ունեցած կապին, նա մի նոր քայլ է կատարել խազերի սիստեմի սկզբունքը պարզելու ուղղությամբ:

Իր ուսումնասիրության մեջ նա հանգում է այն եզրակացության, որ խազերից մի քանիսը գեղգեղանք են ցույց տալիս՝ «ձայնի այլ և այլ ելևէջներով իրենց հատուկ ձևին համեմատ»[38]: Էական դիտողություններից մեկն էլ այն է, որ խազերի որոշակի հաջորդականությունները պարզ ցույց են տալիս ձայնեղանակներ՝ ըստ ութձայնյան սիստեմի: Նա բերում է օրինակներ այնպիսի հաջորդականությունների, որոնք ցույց են տալիս Ա2 եղանակ, Ա2 դարձվածք, Ակ եղանակ, Ակ դարձվածք, Գ2 եղանակ, Գ2 դարձվածք: Բացի այդ, նա բերում է բուն ձայնեղանակների և դարձվածքների կոնկրետ օրինակներ այն շարականների, որոնք այժմ էլ երգվում են նույն լադերում:

Այսպիսով, խազերի ուսումնասիրության բնագավառում Տնտեսյանը կատարել է նշանակալից աշխատանք և նրա դիտողություններն ու եզրահանգումները հիմք են ծառայել հետագա պրպտումների համար: Նրա ուսումնասիրություններից ժամանակին լայնորեն օգտվել է նաև Կոմիտասը՝ ձգտելով բացահայտել հայկական խազերի գաղտնիքները:

Բացի վերը նշված հարցերից Տնտեսյանն զբաղվել է նաև երաժշտական գործիքների, լադերի ու ձայնաշարերի, ձայնագրության տարբեր սիստեմների, ազգային երաժշտության, ինչպես և ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործության՝ իրարից տարբերվող, բայց իրար լրացնող հարցերով:

Համառոտակի կանգ առնենք այդ հարցերից մի քանիսի վրա և ծանոթանանք նրա եզրահանգումներին:

«Ելևէջք», «Թղթակցություն» և «Պատմական ակնարկություն մը եկեղեցական եղանակաց վերա» հոդվածներում Տնտեսյանն անդրադարձել է հայկական երաժշտության լադերին ու ձայնաշարերին, համեմատելով դրանք եվրոպական երաժշտության մեջ օգտագործվող մաժորմինոր գամմաների հետ: Նա նշում է, որ եվրոպական գամմաները բաղկացած են 12 կիսատոներից, մինչդեռ արևելյան լադերը բաղկացած են 15 կիսատոներից: Ընդ որում նա բերում է այդ գամմաներից յուրաքանչյուրի ակուստիկական հիմնավորումը՝ տալով ամեն մի ձայնի (կամ հնչյունի) բարձրության ճոճումների քանակությունը: Իբրև օրինակ վերցնելով դո մաժոր և լյա մինոր գամմաները, նա ասում է, որ եվրոպական բոլոր եղանակներն էլ հիմնված են այդ երկու տիպի գամմաների վրա, «իսկ արևելյան ելևէջներն ու եղանակները սովորությունե ծագած ըլլալով, ոչ թե միայն եվրոպական ելևէջին չեն նմաներ, այլև ամեն եղանակ իրենց համար հատուկ ելևէջ ունին»[39]: Տնտեսյանին փաստորեն չի հաջողվել ստեղծել լադերի կամ «ելևէջների» որևէ ամբողջական տեսություն: Բայց, այդուհանդերձ, նա զգացել է եվրոպական և արևելյան «ելևէջների» կառուցվածքային տարբերությունները, դրանց վրա ուշադրություն է դարձրել և փորձել է ուսումնասիրել դրանք: Հատկապես ութն ձայնի և երկու ստեղիների օգտագործումը հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ, նա ուսումնասիրել է բավական հանգամանորեն և նույնիսկ ցույց է տվել շարականների դասավորությունն ըստ ձայների, այն էլ պատմական հաջորդականությամբ[40]:

Տնտեսյանը անդրադարձել է նաև ձայնանիշերի ծագման ու զարգացման հարցերին: Գտնելով, որ ձայնանիշերից ամենաառաջինն ու կանոնավորը եվրոպական ձայնանիշերն են, նա աշխատում է ցույց տալ, թե ինչպես է ծագել ու ձևավորվել եվրոպական գծային սիստեմը: Նա նշում է, որ շատ հին ժամանակներից սկսած, իրենց երգի հետ միաժամանակ, մարդիկ ունեցել են նաև երաժշտական գործիքներ: Դրանցից ամենից նախնականները, հավանաբար, եղել են եղեգնյա սրինգները, տավիղները, ապա՝ աղեղար, անկոթ քնարները, իսկ ավելի ուշ՝ մետաղյա թելերով և կոթով քնարները: «Նախնական աղեղար-քնարները կնմանեին այժմյան Ղանուն (իմա՝ քանոն), Չարբա, Նիրա և Սաֆթուր բազածներուն, որոնց ամենուն վերա ալ վարի կողմեն երկար լարերով ցած ձայները կը սկսին, և հետզհետե դեպ 'ի վեր՝ լարերը կը կարճընան ու ձայներն ալ կը բարձրանան»[41]: Եթե այսպիսի քնարի լարերի փոխարեն պատկերացնենք գծեր և դրանց վրա մեկական կետ նշենք, ապա դրանցից յուրաքանչյուրը կհամապատասխանի լարերի արձակած հընչյուններին և դրանով իսկ կստացվի լրիվ ձայնելևէջ՝ ցածր ձայներից մինչև բարձրերը: Ահա այսպես էլ ծագել է եվրոպական նոտային սիստեմի գաղափարը: Տասնյակի քնարի հիման վրա ստեղծվել են երկու

հնգյակների գծերը։ Բայց քանի որ երաժշտությունը, զարգանալով, պահանջել է ավելի շատ թվով հնչյունների ձայնագրում, այդ պատճառով էլ օգտագործել են նաև գծամեջերը։ Այսպես է ձևավորվել գծային նոտագրական սիստեմը, որը, Տնտեսյանի խոսքերով ասած՝ «ամենեն կատարյալներն են աշխարհի վերա։ Այսօրվա օրս ասոր համապատասխանող ուրիշ ձայնանիշ մը ևս չկա. ոչ հունական եկեղեցվո ձայնանիշերը և ոչ մեր հին խազերը կրնան ասոր հետ բաղդատության մտնել, բացի հայերեն նոր ձայնանիշերեն, որ իբր քառասուն հինգ տարի հառաջ հնարեց Տիրացու Համբարձում անուն հայ երաժիշտը, միևնույն եվրոպական գրության՝ այն է նշաններով որոշ ձայնաստիճաններ գրելու դրության վերա հիմնյալ»[42]։

Այս հանգամանքը նշելուց հետո Տնտեսյանն ավելացնում է, որ մեծանուն հայ երաժշտի հղացած այս գաղափարը շատ մեծ էր ոչ միայն «մեր ազգային երաժշտության հառաջադիմության նկատմամբ, որ գլխավոր շարժառիթն էր իրեն, այլև՝ ի մասնավորի ընդհանուր արևվելյան երաժշտության նկատմամբ, վասն զի այս երկրորդ կանոնավոր ձայնանիշերն էին աշխարհիս վերա, ուրկե օգուտ պիտի քաղեր բոլոր արևելք, յորմե զուրկ էր ցայնժամ»[43]։ Ինչ վերաբերում է հայկական ձայնանիշերի թուրքական անուններին և կամ հին խազերի անունների կրճատ ձևերի գործածությանը (փո, է, վե, բե, խո, նէ, պա), ապա Տնտեսյանն այդ անունները համարում է անմտություններ և իրենց հնչմամբ խժալուր։ Այս պատճառով էլ նա իր պատրաստած դասատետրում բարվոք է համարել գործածել եվրոպական նոտաների անունները[44]։

Նկատի ունենալով միաձայն երաժշտության ձայնագրման բնագավառում ունեցած առավելությունները, Տնտեսյանը միաժամանակ այն կարծիքն է հայտնել, որ հայկական ձայնագրության սիստեմը պետք է մշակել ու կատարելագործել և ապա տարածել ամբողջ արևելքում, քանի որ արևելքի ժողովուրդների երաժշտությունը միաձայն է, իսկ հայկական ձայնագրության սիստեմը ի վիճակի է արձանագրել ոչ միայն երաժշտության առանձնահատկությունները, հատկապես տեմպերացիայի չենթարկված ձայնաշարերի նրբությունները։

Սակայն Տնտեսյանի մոտեցման մեջ տվյալ հարցում առկա է որոշ հակասություն։ Մի կողմից նա ընդունում է, որ եվրոպական նոտային սիստեմն իրոք ամենակատարյալն է և դրա հետ չի կարելի չհամաձայնել, իսկ մյուս կողմից հարց է բարձրացնում հայկական ձայնագրության սիստեմը կատարելագործելու և ամբողջ արևելքում տարածելու մասին։ Չէ որ ավելի տրամաբանական էր ընդունել ամենակատարյալը և դրանով իսկ վերջ տալ հայ երաժշտության (և ընդհանրապես արևելյան ժողովուրդների երաժշտության) մեկուսացմանը համաշխարհային մշակույթից։ Բարեբախտաբար, հետագայում, հայերը (նույնպես և արևվելյան ժողովուրդները) ընդունեցին ոչ թե հայկական ձայնագրությունը, այլ եվրոպական գծային նոտագրության սիստեմը։

Բացառիկ կարևորություն է ներկայացնում Տնտեսյանի «Ազգային երաժշտություն» հոդվածաշարը, որը ժամանակին լույս է տեսել Երուսաղեմի «Սիոն» ամսագրում (1867 թ. № № 6, 7, 8 և 9), իսկ հետո արտատպվել է Հեղինակի «Նկարագիր երգոց» գրքում (էջ 48—61, երկրորդ հրատ.՝ էջ 38—55)։ Անհրաժեշտ ենք համարում այս հոդվածաշարը բնութագրել հանգամանորեն, որովհետև տվյալ ժամանակաշրջանի համար այն ուներ սկզբունքային նշանակություն։

Հանրահայտ ճշմարտություն է, ասում է Հեղինակը, որ երաժշտությունը մարդու հոգու և սրտի զգացմունքների արձագանքն է, որ այն իր ներգործության զորությամբ կարող է հաղթահարել մարդկանց կոպտությունները։ Մարդն իր ամբողջ կյանքի ընթացքում ենթակա է երաժշտության ազդեցությանը։ «Օրորոցին մեջ անով կը ննջի, ուրախության մեջ անով կը զվարճանա, տրտմության մեջ անով կը սփոփի, և մինչև՝ ի հավիտենականության դուռը անոր տխուր մրմունջներովը կերթա»։ Այդ պատճառով էլ մարդկությունն օգտագործել է երաժշտությունը թե՛ կրոնական ծեսերին, թե՛ ժողովրդական հանդեսներին և թե՛ ընտանեկան-կենցաղային առօրյայում։ Յուրաքանչյուր ազգ իր առաջադիմության, իր զգացմունքների և ապրած երկրի հանգամանքների համեմատ ունենում է իր երաժշտությունը։ «Այնպես որ ազգ մը որչափ կիրթ ճաշակ, փափուկ զգացում և վառ երևակայություն, նույնչափ ալ կանոնավոր ու գեղեցիկ երաժշտություն ունեցած է. և ընդհակառակն՝ ազգ մը որչափ հետադեմ, կոշտ ու անզգա կամ մեղկ ու թույլ եղած է, այնչափ ալ անդաշնակ և անկանոն, կամ մեղկ ու թույլ երաժշտություն մը ունեցած։ Հետևաբար ազգի մը երաժշտությունը՝ անոր հոգվույն և զգացման պատկերն է» (ընդգծումը մերն է Մ. Մ.)։

Տնտեսյանը չի ժխտում, ընդհակառակը, շեշտում է հարևան ազգերի փոխազդեցությունը երաժշտության բնագավառում։ Դրանից բացի, նա ընդգծում է, որ տարբեր պատճառներով այս կամ այն ազգի երաժշտական ազդեցությունն ավելի տիրապետող է։ Այդպես է թե՛ Ասիայում, ուր տարբեր ժամանակներում արաբները, պարսիկներն ու թուրքերը, հաստատելով իրենց գերիշխանությունը մյուս ազգությունների նկատմամբ, պարտադրել են իրենց ազդեցությունը, թե՛ Արևմտյան Եվրոպայում, ուր տիրապետող է դարձել «նախկին հելլենական ու հռո-

մեական դաշնակը»։ Եվ, չնայած դրան, տարբեր ազգություններ, այդ թվում նաև մեր ազգը, պահպանել են իրենց «մասնավոր», այսինքն ինքնուրույն երաժշտական մշակույթը։ Նա իր միտքն արտահայտում է հետևյալ խոսքերով. «Մեր ազգն ալ աշխարհիս հին ազգերեն մին ըլլալով, որչափ ալ միշտ ուրիշ ազգաց հետ հարաբերության մեջ և շատ անգամ ալ նոցա ազդեցության ենթարկված է, այնուամենայնիվ, եթե արաբացվոցն ու պարսկին նման գլխավոր ու տարածուն երաժշտություն մը ունեցած ալ չըլլա, տակավին պետք է ունեցած ըլլա յուր մասնավոր երաժշտությունը, ազգային ճաշակը և երաժշտական հնչյունը, քանի որ ժամանակավ ուրույն կառավարություն մը և մինչև այժմ ալ լեզու մը, անկախ եկեղեցի մը և ընկերական կյանք մը ունեցած է և ունի»[45]։

Դժվար չէ տեսնել, որ Տնտեսյանի արտահայտած այս մտքերը հետագայում ավելի բյուրեղացած հանդես եկան Կոմիտասի հոդվածներում, որոնց մեջ նա հայտարարում էր, թե հայկական երաժշտությունն «.... այնքան հարազատ է ու ազգային և այնքան ինքնուրույն է ու ինքնատիպ, որքան իր լեզուն ու գրականությունը, որովհետև յուրաքանչյուր ազգի երաժշտությունն իր ազգի հնչական ելևէջներեն կը ծնի ու ծաղկի։ Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնչավորությունը, ուրեմն և համապատասխանող երաժշտություն»[46]։

Կասկածից դուրս է, որ Տնտեսյանի երաժշտական-տեսական միտքն աշխատում էր ճիշտ ուղղությամբ և նա հասել էր ճիշտ եզրահանգումներին։ Դրանք շատ բաներով կանխորոշում էին Կոմիտասյան եզրակացությունները։ Սակայն Տնտեսյանի և Կոմիտասի միջև կա մի հիմնական տարբերություն, որն, անկասկած, ունեցել է վճռական նշանակություն։ Տնտեսյանին հայտնի էր միայն հայ հոգևոր երաժշտությունը և նա հիմնականում անտեղյակ էր հայ ժողովրդական երաժշտությունից, թեև նա կռահում էր, որ այն պետք է գոյություն ունենա, իսկ Կոմիտասի ժամանակ ժողովրդական երաժշտությունն արդեն ճանաչված էր ու բավականաչափ ձայնագրված և նա հենվում էր թե՛ հոգևոր և թե՛ աշխարհիկ (ժողովրդական) երաժշտության վրա, մի բան, որը նրան հնարավորություն էր տալիս հեշտությամբ հիմնավորելու իր տեսակետները հայ երաժշտության ինքնատիպության մասին։

Կանխազգացումը Տնտեսյանին թելադրում էր, որ մեր ժողովուրդն էլ ժամանակին ունեցել է իր սեփական եղանակները։ Այդ երևում է նրա հետևյալ խոսքերից. «Իհարկե մեր Գողթան գավառն ալ՝ այժմյան արաբական Հիճազին, պարսկական Իսվահանին և այլոց նման յուր մասնավոր եղանակներն ուներ, և յուր քնարներն իրենց գործնական դաշնակը և յուր բանաստեղծ-երգիչներն ալ իրենց ազգային ճաշակն ու

ազգային երաժշտական հնչյունն ունեին,— գրում է նա,— բայց ժամանակների փորձությունների հետևանքով պահպանվել են միայն մի քանի երաժշտական գործիքների անուններ և հատուկտոր երգերի խոսքերը, որոնք թեև վկայում են անցյալի ժառանգության մասին, բայց ավելի մեծ արժեք ունեն ազգային գրականության և ոչ թե երաժշտության համար, քանի որ նրանց եղանակները անհետ կորել են»։ Զարգացնելով իր միտքը, նա շարունակում է. «Շատ հավանական է, թե մեր ազգն ալ յուր մասնավոր եղանակներն ուներ. սակայն թե մեր ազգին կացությանը պատճառավ և թե եկեղեցիեն դուրս հրապարակական հանդեսներ կամ փանայիրներ, մեզի հատուկ ժողովրդական բանաստեղծներ (շեհրաներ) և երաժիշտներ չունենալնուս, և շատ անգամ օտար լեզու՝ հետևաբար և եղանակ գործածելնուս համար, եկեղեցիեն դուրս մեր ազգային եղանակներն անհետ եղած են. և այսօր ոչ տեղական և ոչ բառական նշանակությամբ ազգային հատուկ եղանակ մը չենք կարող ցուցանել՝ արևելքի այնչափ բազմաթիվ եղանակներուն մեջեն. և եթե կա, թերևս մենք չեմք լսած»[47]։ Այս վերջին խոստովանությունը, որ ընդգծեցինք հատուկ նպատակով, ցույց է տալիս, որ Տնտեսյանն, այնուամենայնիվ, ամբողջությամբ չի ժխտում ազգային երաժշտության գոյությունը։ Նրան ծանոթ են «էրզրումի համբավավոր քեմենչեն» և «վանի հանրածանոթ եղանակն ու պարը», բայց նա դրանք չի համարում ազգային երաժշտություն, քանի որ վերջին դարերի ընթացքում մեր ժողովուրդն իր երգերը երգել է օտար եղանակներով և միայն «Շարական մը հանձնած է մեզ երաժշտական խազերով (առանց ավանդելու անոնց ալ գործնական կանոնները)»[48]։

Հայ ժողովրդական երաժշտությանն անտեղյակ լինելու պատճառով է, որ նա ստիպված էր ազգայինը փնտրել միայն հոգևոր երաժշտության մեջ և նույնիսկ հայտարարել. «...ուստի ազգային երաժշտություն մը միայն եկեղեցական շարականին մեջ պետք է որոնենք, ուր կը գտնենք բավական հոխ եղանակներու հավաքում մը, որք թեև արևելյան եղանակաց նման և անոր մեկ ճյուղն են, այլ իրենց վերջավորությամբ, զարձվածներովը, դասավորությամբը և ուրիշ շատ հատկություններովը, մասնավոր ազգային եղանակներ են, ինչպես որ են արևելյան ազգաց մասնավոր եղանակները արևելյան ընդհանուր երաժշտության նկատմամբ»[49]։

Այստեղ կարևորն այն է, որ Տնտեսյանը փնտրում է հայ ազգային երաժշտության ինքնուրույնությունն ապացուցող փաստեր թեկուզ մի բնագավառում՝ հոգևոր երաժշտության մեջ։ Շարունակելով իր պրպտումները, նա հանգում է այն եզրակացության, որ յուրաքանչյուր

ազգ ունի իր լեզվի առոգանությունը, դրա հետ միասին նաև իր երաժշտական հնչյունը[50]։ Հայերը, ասում է նա, ոչ միայն որպես ժողովուրդ ունեն իրենց երաժշտական հնչյունը, այլև գոյություն ունեն բարբառային տարբերություններ այդ նույն ազգային երաժշտական հնչյունի մեջ։ Ահա թե ինչպիսի գիտական հետևության է հանգում Տնտեսյանը և որպիսի ուղի է ցույց տալիս երաժշտական-տեսական մաքի հետագա պրպտումների համար։ Ուսումնասիրել հայ ազգային երաժշտական հնչյունը, պարզել դրա առանձնահատկությունները, գտնել և վեր հանել երաժշտական բարբառները, ցույց տալ դրանց ընդհանրություններն ու տարբերությունները,— ահա հարցեր, որոնց ուսումնասիրությանը զգալի ջանքեր է նվիրել Կոմիտասը, բայց որոնք այսօր էլ դեռ կարող են մեր երաժիշտ-տեսաբանների համար ուսումնասիրության նյութ դառնալ։

Տնտեսյանը բացասաբար է վերաբերվել իր գործունեության շրջանում ստեղծված ազգային-հայրենասիրական երգերին այն պատճառով, որ դրանց մեծ մասն ուներ եվրոպական երաժշտությունից փոխառնված պատրաստի եղանակներ՝ «...զուրկ ազգային և արևելյան ճաշակե, ու նաև դժվար՝ որ հաղիվ թե ճիշտ կրնա երգվիլ»։ Չէ՞ որ յուրաքանչյուր ժողովուրդ «յուր ընդունակության աստիճանն ու մասնավոր ճաշակն ունի, և ամենեն կոշտ ժողովուրդն ալ յուր սրինգը իտալական երգեհոնին հետ չփոխեր»— ասում է նա։ Բացի այդ, ազգային երգերի «նյութերուն մեծ մասը միօրինակ են»։

Տնտեսյանը պահանջում էր ստեղծել ազգային այնպիսի երգեր, որոնց մեջ ճշմարտացիորեն պատկերվեր հայ ժողովրդի կյանքը, արտացոլվեին նրա մտքերն ու զգացմունքները, խոսեին նրա սրտի հետ, կազմակերպեին նրա հասարակական կյանքը, լինեին պարզ ու մատչելի լեզվով[51]։ «Անիրավություն է ըսել,— գրում է նա,— թե ժողովուրդը ազգային զգացում չունենալուն՝ ազգային երգեր չսիրեր. վասնզի ժողովուրդը ազգասեր ըլլալու համար մարդ ըլլալե չկրնար դադրիլ, հետևաբար միայն պատմական ու վարչական երգերով չկրնար ապրիլ»[52]։ Չպետք է կուրորեն ընդօրինակել օտար եղանակները, չպետք է միակողմանիորեն տարվել պատմական ու վարչական երգերով, այլ «արեվելյան այնպիսի եղանակներ պետք է փնտրել, որք մեր ազգին ընդունակությանը հարմար ըլլալով նաև եվրոպական դաշնակի ալ կը հարմարին, և ասոնց վերա պետք է նվագել դյուրընտիր ու սահուն ոճով հայերեն երգեր, որ ընդհանուր ժողովրդին հաճելի ըլլա»[53]։

Չպետք է բռնանալ ժողովրդի ճաշակի վրա, չպետք է դիմել սահպողական միջոցների, որովհետև ճաշակի փոփոխման հարցում նման

մեթոդները ոչ մի դրական արդյունքի չեն հասցնի։ «Եթե հարկ ալ ըլլա ազգի մը ճաշակին մեջ փոփոխություն ընել, այն ալ միայն իրեն ընտանի եղած բաները մշակելով կըլլա, և ոչ թե մեղրամոմի նման շուտ մը կծուվի զոր և ոչ աշխարհակալը կրցած են ընել»[54]։

Տնտեսյանի կարծիքով, ժողովրդի ճաշակը զարգացնելու համար անհրաժեշտ է օգտագործել եկեղեցին, հոգ տանել նրա երաժշտության անաղարտության մասին և «կանոնավոր երաժշտության գեղեցիկ ճաշակը ընդհանրության մեջ տարածել»։ Այդպես է անհրաժեշտ, որովհետև «ազգին այժմյան վիճակի մեջ եկեղեցիե զատ կեդրոն մ'ալ չկա»։ Բացի այդ, անհրաժեշտ է կանոնավորել երաժշտության դասավանդումը դպրոցներում, որը և հնարավորություն կտա բարձրացնել ժողովրդի ճաշակը։ Եվ ապա եզրափակում է. «Այս կերպով ժողովրդյան մեջ կրնա ընդհանրանալ գեղեցիկ երաժշտության ճաշակը, և թերևս օր մը գտնվի հաճեար մը, որ ազգային երաժշտության նոր ոգի և կենդանություն տա (ընդգծումը մերն է—Մ. Մ.), և մինչև ասոնք չըլլան, թեև ազգային երգ կունենանք, վասնզի գրականություն ունիմք, այլ ազգային երաժշտություն երբեք. և ազգային երաժշտություն, ազգային երգ և ազգային երաժիշտ բառերն ալ ցամաք բառեր, և մեր ազգայինք ալ տեղ մը հանենետե. տեղ մը շայիր և տեղ մ'ալ թատրոնի դերասան պիտի մնան»[55]։

Տնտեսյանի այս խոսքերը վկայում են, որ նա, որպես իր ժամանակաշրջանի առաջավոր երաժիշտ, շատ հարցերում ճիշտ էր կողմնորոշվում և նույնիսկ կարողանում էր կանխատեսել ապագա այն երաժշտական գործչին, որն իր հանճարով կարողանար նոր ոգի ու կենդանություն հաղորդել ազգային երաժշտությանը, մշակել նրա ոճը և գծել այն ուղին, որով պիտի ընթանար հետագա զարգացումը։ Նրա կանխատեսումն իրականացավ այն ժամանակ, երբ հանդես եկավ հայկական երաժշտական մշակույթի և նրա ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր մեծ Կոմիտասը։

«Ազգային երաժշտություն» հոդվածաշարում Տնտեսյանը կրկին անդրադառնում է հոգևոր երաժշտության հարցերին, հատկապես ձայնեղանակներին, և ընդգծում է, որ մեր երաժիշտների մեծ մասն աշխատում է նմանություն գտնել մեր եկեղեցական ձայնեղանակների և արաբական եղանակների միջև։ Նա հատկապես առարկում է այն բանի դեմ, թե ինչու են որպես ելակետ ընդունում արաբական կամ թուրքական եղանակները և դրանց հիման վրա սրբագրում հայկական ձայնեղանակները։ Նա ուղղակի հարցնում է. «Ինչ հարկ կա մեր եղանակներուն մեջ նկատվող մասնավորությունները սխալ համարել և թուրքականին վերա սրբագրել այն մասնավոր ազգային ձևերը, որք երաժշտա-

կան օրինաց ալ դեմ չեն։ Ինչ ապացույց կա հաստատելու, որ մեր եկեղեցական եղանակները բոլորովին ներկա արաբական աղբյուրներեն առնված են, կամ միևնույն են, կամ պետք են ըլլալ, ինչպես որ կը կարծեն մեր երաժշտաց շատերը։ Եթե մեր եկեղեցական եղանակները՝ չըսենք սրբոց Թարգմանչաց, ինչպես կը սիրենք հավատալ, այլ և եթե Ն. Շնորհալվո և կամ Հ. Երզնկացվո օրերեն ավանդաբար առ մեզ հասած են, ապա ուրեմն ինչ հարկ կա որ ինքզինքնիս բռնադատենք հաստատելու համար, թե մեր նախնիք ալ թերևս իրենց անծանոթ հյուսեինի և հիճազի ներկա եղանակներով երգած ըլլան իրենց վսեմ երգերը. քանզի եկեղեցական եղանակներուն այս ավանդական հնության կարծիքն անգամ բավական լինելու էր մեզ, որ հարգեինք մեր եղանակաց որևիցե մասնավորություններ և անեղծ պահեինք զանոնք»[56]։

Այս վերջին հարցին նա հատուկ ուշադրություն է դարձնում և գրում է, որ եկեղեցական երգերի խանգարման գլխավոր պատճառներից մեկը տիրացուների ու դպիրների կողմից նոր եղանակների ներմուծելն է, որ արդյունք է նորասիրության։ Դրա հետևանքով մեր եկեղեցական երաժշտությունը խճողվում է և գնալով նմանվում արաբական ու թուրքական եղանակներին։ Այդ մոդայասիրության հետևանքով եկեղեցի են մուտք գործում նույնիսկ խնջույքի երգերի տիպի զվարթ եղանակներ։ Ժողովրդին և հատկապես նրա հարուստ խավերին գրավելու և զբաղեցնելու ձգտումը տիրացուներին ու դպիրներին սոխպում է ընդօրինակել նաև կատարման այնպիսի ձևեր, որոնք ոչ մի կապ չունեն մեր ավանդական երաժշտության հետ և արդյունք են օտար ազդեցության։ «...Երգողները միայն ժողովուրդը զբոսցընելու զբաղելով, այս պաշտոնն ալ փոխանակ պատվավոր պաշտոն մը ըլլալու, մասնավորաց հաճույքը ենթարկվեր և յուր ազատության հետ բարոյական արժեքն ալ կորուսեր է»[57]։ Եվ փոխանակ այս աղավաղումներից ազատելու, մարդիկ աշխատում են օրինականացնել դրանք՝ հայկական ձայնեղանակները սրբագրելով արաբական կամ թուրքական եղանակներին համապատասխան։

Եկեղեցական երաժշտության ավանդների խանգարման պատճառներից մեկն էլ երգեցողությունը երեխաներին վստահելն է, քանի որ նրանք պատրաստությունից զուրկ լինելով չեն կարողանում հաղթահարել կատարման գժվարությունները, թափանցել երգերի իմաստի մեջ և հասկանալով վերարտադրել։ Դրա հետևանքով էլ նոր թերություններ և աղավաղումներ են բարդվում իրար վրա։ Բացի այս, եկեղեցիներում հաճախ միևնույն եղանակը մեկ արագ, մեկ դանդաղ կատարելով, հիմնովին խախտում են այդ երգերի ավանդական մեկնաբանումը։

Իր նշած այդ թերությունները և աղավաղումները կանխելու համար Տնտեսյանը տարել է համառ ու տևական աշխատանք, մշտապես ձգտելով հոգևոր երգերի ոճական մաքրության պահպանմանը։

Ինչպես դժվար չէ տեսնել, քննարկված շատ հարցերում Տնտեսյանը ճիշտ էր կողմնորոշվում և ձգտում էր հայրենի երաժշտական մշակույթի զարգացումն ուղղել ցանկալի հունով։ Սակայն նրան չի հաջողվել հասնել առաջադրված հարցերի ամբողջական լուծմանը։

գ. Նիկողոս Թաշճյան (1841—1885)

Արևմտահայ երաժշտական գործիչների մեջ Թաշճյանը հայտնի է որպես հայկական ձայնագրության հմուտ մասնագետ, հայ հոգևոր երաժշտության գիտակ, երաժիշտ-մանկավարժ և հասարակական գործիչ։ Ծնվել և մեծացել է Կ. Պոլսում, սովորել տեղի ներսիսյան վարժարանում՝ աշակերտելով Գ. Երանյանին։ Ուսման ընթացքում իր ուսուցչի ղեկավարությամբ գիտելիքներ է ձեռք բերել թե՛ հայկական ձայնագրության և թե՛ եվրոպական նոտագրության բնագավառներում։ Թաշճյանը այնքան է առաջադիմել երաժշտության մեջ, որ հետագայում գործակցել է իր ուսուցչի նախաձեռնությամբ հրատարակված «Քնար հայկական» երաժշտական հանդեսին, որպես խմբագիրներից մեկը, ինչպես և նույնանուն երաժշտական ընկերության աշխատանքներին՝ երաժշտական արվեստի հարցերին նվիրված դասախոսություններ կարդալով Կ. Պոլսի հայարնակ թաղերում ու վարժարաններում։

Այս նույն տարիներին հաճախակի հանդես է եկել հոդվածներով՝ նվիրված հոգևոր երաժշտության հարցերին և բանավիճել է հատկապես Տղիա Տնտեսյանի հետ։ Այդ հոդվածների մասին մենք արդեն խոսել ենք հոգևոր երաժշտությանը նվիրված գլխում։

Արդեն նշել ենք, որ Թաշճյանի գործունեության մեջ առավել նշանակալից է 1873 թվականը, երբ նա հրավիրվեց Էջմիածին և Գևորգ Դ կաթողիկոսի հանձնարարությամբ ու նրա երգածից ձայնագրեց հայ հոգևոր երաժշտության բազմաթիվ նմուշներ, որոնք ամփոփվեցին «Երգք ժամագրոց», «Ձայնագրեալ շարականք» և «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի» սակավաթվակ ժողովածուներում և լույս տեսան 1874—76 թթ. Էջմիածնում։

Պայմանագրով ստանձնած իր պարտավորությունները կատարելուց հետո, Թաշճյանը թողեց Էջմիածինը և 1874 թ. սեպտեմբերի սկզբին վերադարձավ Կ. Պոլիս, նույնիսկ չմասնակցելով Էջմիածնի Գևորգյան Հեմարանի բացման հանդեսին, որը տեղի ունեցավ նույն սեպտեմբերի

25-ին։ Նրա կազմած հոգևոր երգերի ժողովածուները և հատկապես ամենածավալունը՝ «Ձայնագրեալ շարական հոգևոր երգոց սուրբ և ուղղափառ առաքելական եկեղեցւոյս յօրինեալ ի սրբոց Թարգմանչացն մերոյ և ի սրբոց Հայրապետաց և վարդապետաց», կարգի բերվեց, լրացվեց, սրբագրվեց և տպագրվեց նրա գնալուց հետո՝ Մակար եկմալյանի կողմից, որը նրա ամենաառաջադեմ աշակերտն էր և դեռ էջմիածնում գտնված ժամանակ դարձել էր նրա օգնականն ու գործակիցը։

Էջմիածնից վերադառնալով, Թաշճյանը շարունակել է իր մանկավարժական աշխատանքը Կ. Պոլսի դպրոցներում և դպրապետությունը՝ եկեղեցիներում։ 1879-ին նշանակվել է Կ. Պոլսի Մայր եկեղեցու դպրապետ և այդ պաշտոնում մնացել մինչև իր մահը։ Իսկ երաժշտական-մանկավարժական գործունեության տարիներին շարունակ կապված է եղել Ագապյան և Փանոսյան վարժարանների հետ և դաստիարակել մեծ թվով աշակերտներ, որոնցից առանձնապես պետք է նշել Արամ Բժշկյանին, Գրիգոր Մեհտերյանին, Ռուբեն Ճիվանյանին, Տիգրան Քերեստեճյանին, Գրիգոր Չուլհայանին, Միհրան Ճերրահյանին և ուրիշների։ Սրանցից բացի, նա ճանաչված աշակերտներ ունեցավ նաև էջմիածնում՝ Մ. Եկմալյան, Սահակ սարկավագ Ամատունի, եղնիկ քահ. Երզնկյան և ուրիշներ։

Մանկավարժական ու երաժշտական-հասարակական գործունեությանը զուգընթաց, Ն. Թաշճյանը մշտապես զբաղվել է նաև երաժշտական ստեղծագործական աշխատանքով։ Նրա ստեղծագործությունների անդրանիկ ժողովածուն լույս է տեսել Կ. Պոլսում 1864-ին՝ «Նոր երգեր» վերնագրով։ Երկար տարիներ աշխատելով Կ. Պոլսի Ագապյան և Փանոսյան վարժարաններում, որպես երաժշտության դասատու, նա ձգտել է իր ստեղծագործությունն ի սպաս դնել աշակերտության երաժշտական դաստիարակությանը։ 1860—70-ական թթ. գրել է բազմաթիվ երգեր, որոնց խոսքերը տպագրված են «Երգարան Ագապյան վարժարանի»[58] և «Քնար Ագապյան և Փանոսյան սանուց»[59] երգարաններում։ Դժբախտաբար, այս երգարանները պարունակում են միայն երգերի խոսքերը, որոնց ճնշող մեծամասնությունը հայերեն է։ Խոսքերի հեղինակների թվում մենք հանդիպում ենք Հ. Սվաճյանի, Ս. Ֆելեքյանի, Գ. Ռշտունու, Ն. Մեզպուրյանի, Խ. Նար-Պեյի և այլոց անուններին։ Դրանց կողքին զետեղված են նաև նույն վարժարանների դասատուների և աշակերտների բանաստեղծությունները, որոնց մեծ մասը երգի է վերածել Ն. Թաշճյանը։ Այդ կարելի է տեսնել յուրաքանչյուր երգի տակ արված նշումներից։ Ի տարբերություն այս և հետագա տարիներին հրատարակված երգարանների, որոնց մեջ իբրև կանոն նշումներ կան միայն խոս-

քերի հեղինակների մասին, այստեղ հիշատակված են նաև եղանակների հեղինակները։ Երգարաններում զետեղված երգերն իրենց բովանդակությամբ հայրենասիրական են։ Դրանց մեջ արտացոլված են ժամանակակիցներին հուզող ու ոգևորող խնդիրներ՝ կապված ազգային-աղատագրական շարժման հետ։

Հիշյալ երգարաններում մենք հանդիպում ենք «Նոր տարի» (1870, «Օն փութացեք հասյալ է ժամ») երգին, որի տակ գրված է. «Եղանակ եվրոպական, խոսք***»։ Հետագայում հրատարակված երգարաններում, երբ արդեն հնարավորություն է ստեղծվել գաղտնիքը բացելու, որոշ տեղեկություններ լրացվել են։ Այսպես, օրինակ, «Հայ-ամերիկյան ազգային նոր երգարանում», որը կազմել է Ռ. Թորոսյանը և լույս է տեսել 1917 թ., այս նույն «Նոր տարի» երգի վերնագրից հետո փակագծում ավելացված են՝ «եղանակ լա Մարսելյեզ»[60]։ Հետևապես եղանակի հարցը դրանով լուծվել է։ Իսկ ո՞վ է երգի խոսքերի հեղինակը՝ դեռևս մնում է անհայտ։ Ինքնին այս փաստը շատ հետաքրքիր է։ Թեև այս շրջանում հրատարակվել էր նաև այդ հիմնի իսկական խոսքերի թարգմանությունը, կատարված Թ. Թերզյանի կողմից, բայց այն գրաբար էր և մատչելի չէր բոլորին։ Իսկ այս «Նոր տարին» աշխարհաբար էր և կարող էր հեշտությամբ երգվել։

Այս երգարաններում տպագրված են նաև Ազգային սահմանադրության տարեդարձերին նվիրված երգերի խոսքերը։ Սրանցից առաջինը «Արիք հայկազունք» երգն է, որի կապակցությամբ նշված են թե՛ խոսքերի (Հ. Գ. Սվաճյան) և թե՛ եղանակի (Գ. Հ. Երանյան) հեղինակների ազգանունները։ Բերված են նաև տասնմեկերորդ (1871, մայիսի 30, «Մասյաց ազատ բարձր սարեն») և տասներկուերորդ (28 մայիսի 1872, «Կուսանք հայոց, հառաջ ի հանդես») տարեդարձերին նվիրված երգերի խոսքերը, որոնք պատկանում են Կ. Պաղճյանին, իսկ երկուսի համար էլ եղանակներ գրել է Ն. Թաշճյանը։ Առաջին երգարանում բերված երգերից 11-ի և երկրորդ երգարանից՝ 18 երգի եղանակների հեղինակ նշված է Ն. Թաշճյանը։ Սրանց մեծ մասի եղանակները մեզ չեն հասել։ Բայց կան նաև այնպիսի երգեր, որոնց եղանակները տպագրված են այլ երգարաններում, ուր երբեմն հիշատակել են Ն. Թաշճյանին որպես երաժշտության հեղինակ, իսկ երբեմն էլ՝ ոչ։ Այդպիսի երգերից են՝ «Ողջույն տվեք իմ հայրենյաց», «Թև թև ունեի» (Իղձ պանդուխտին), «Հայ մեռնինք» և ուրիշներ։ Եթե սրանց վրա ավելացնենք նաև էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի բացման հանդեսին նվիրված հանդիսավոր խմբերգը (խոսք՝ Վ. Մանկունու)[61], «Հանգիստ իմ անուշ», «Ո՛վ հայկազունք, ո՛վ դյուցազունք», «Հուր բարկության», «Հնչեսցեն լարք» երգե-

րը, որոնց երաժշտության հեղինակը Ն. Թաշճյանն է, ապա կարելի կլինի որոշ գաղափար կազմել նրա երաժշտական ժառանգության մասին։ Իրենց բովանդակությամբ նրա երգերն արտացոլում էին ազգային-ազատագրական շարժումների գաղափարները։ Պատմական հերոսներին և Ազգային սահմանադրության տարեդարձերին նվիրված երգերն անմիջական արձագանք էին գտնում ժողովրդի մեջ։ Սակայն Թաշճյանի երգերի մեծ մասի խոսքերը գրաբար լեզվով էին, հետևաբար՝ ժողովրդի լայն խավերին անմատչելի։ Եթե այս հանգամանքը չլիներ, գուցե նրա երգերի կյանքն ավելի երկար լիներ, քան իրականում եղավ։ Նրա երգերն այժմ դադարել են համերգներում հնչելուց և ներկայացնում են զուտ պատմական հետաքրքրություն։ Որպես հոգևոր երաժշտության երախտավորներից մեկը, նա գրավել է իր արժանավոր տեղը հայ երաժշտության պատմության մեջ։

ԳԼՈՒԽ ՀՈՐՐՈՐԴ

ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՋՅԱՆ

XIX դարի երկրորդ կեսի հայ ականավոր կոմպոզիտորների շարքում Տիգրան Չուխաջյանը գրավում է առաջնակարգ տեղ։ Նա հայ առաջին պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորն էր՝ զինված եվրոպական կոմպոզիտորական տեխնիկայով։ Հայ երաժշտությունը հատկապես նրան է պարտական այն բանի համար, որ նա իր ժամանակակիցներից ավելի համառեն օգտագործեց արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության հարուստ փորձը և այն ծառայեցրեց ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացմանը։ Նա հայկական առաջին օպերաների և օպերետների, ռոմանսների ու գործիքային ստեղծագործությունների տաղանդավոր հեղինակն է, երաժշտական առաջին թատրոնի հիմնադիրն ու կազմակերպիչը արևմտահայ իրականության մեջ և, ընդհանրապես, երաժշտական թատրոնի հիմնադիրը Թուրքիայում և Մերձավոր Արևելքում։

Հետամնաց Թուրքիայի պայմաններում Տ. Չուխաջյանի հանդես գալը դարապլուխ կազմող երևույթ էր։ Ոչ դրանից առաջ և ոչ էլ դրանից հետո նրան հավասար կոմպոզիտոր ասպարեզ չեկավ։ Նա բացառություն էր նաև արևմտահայ իրականության համար, թեև ինքը այդ նույն իրականության ծնունդն էր, հայերի ազգային զարթոնքի, 60—70-ական թվականների կուլտուրական վերելքի արգասիքը, որն իր ստեղծագործությամբ նշանավորեց հայ երաժշտության զարգացման մի ամբողջ շրջան։

1. Տ. ՉՈՒԽԱՋՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

Չուխաջյանը ծնվել է Կ. Պոլսի Ղալաթիա արվարձանում 1837 թվին[1]։ Նրա հայրը՝ Գևորգը, սուլթան Մեճիտի օրով եղել է արքունի ժա-

մագործ, շփվել է պալատական շրջանների հետ, եղել է նրբաճաշակ ու գեղարվեստասեր մարդ։ Նա միաժամանակ նվագող ժամացույցների ստեղծողն է եղել Թուրքիայում։ Հայրը նկատելով որդու մեջ դեռ վաղ մանկության տարիներին դրսևորված երաժշտական հակումներն ու ընդունակությունները, առանձին ուշադրություն է դարձրել նրա երաժշտական դաստիարակության վրա։ Չուխաջյանն իր երաժշտական նախնական գիտելիքները ձեռք է բերել դպրոցում, որտեղ այդ տարիներին դասավանդում էր Կ. Պոլսի աշքի ընկնող երաժիշտներից մեկը՝ Գաբրիել Երանյանը և վերջինիս շնորհիվ նա ավելի սիրով է կապվել երաժշտությանը։ Մի կողմից՝ նա մշտապես գտնվում էր տեղական քաղաքային ժողովրդական ու կենցաղային երաժշտության ոլորտում, որտեղ տիրապետում էր թուրքական ու արաբական և, ընդհանրապես, արևելյան երաժշտությունը, իսկ մյուս կողմից՝ նրան գրավում էր քաղաքում հնչող եվրոպական երաժշտությունը։ Այսպիսով, Չուխաջյանը փոքր հասակից ստանում է բազմազան տպավորություններ, որոնք հետագայում վերաճելով ու սինթեզվելով, պիտի հանդես գային նրա ստեղծագործություններում։

Սակայն ուսումնածարավ պատանին ձգտում էր ավելի լայն ու խոր երաժշտական գիտելիքների, երազում էր իսկական մասնագիտական կրթության մասին, իսկ դրա համար առաջին հերթին անհրաժեշտ էր տիրապետել դաշնամուրին։ Հայրը հնարավորություն է տալիս նրան մասնավոր դասեր վերցնել իտալացի մաեստրո Մանձոնիից, որն այդ շրջանում գտնվում էր Կ. Պոլսում։ Մասնավոր պարապմունքները տևում են մի քանի տարի, և նույն դաստառուի խորհրդով նա մեկնում է Միլան՝ երաժշտական կրթությունը շարունակելու։ Այստեղ Չուխաջյանը ոչ միայն մասնագիտական բարձրագույն կրթություն ստացավ, այլև ընդգրկվեց իտալական ազգային-ազատագրական շարժման շիկացած մթնոլորտում, ձևավորվեց որպես այդ պայքարի գաղափարներով ներթափանցված արվեստագետ։

Այս գաղափարներն, անկասկած, ունեցել են իրենց որոշիչ ազդեցությունը նաև Տիգրան Չուխաջյանի օպերային ստեղծագործության վրա։ Հատկանշական է, թե որքան անմիջական է եղել նրա մասնակցությունը «Արշակ Բ» օպերայի լիբրետոյի ստեղծմանը։ Այս տեսակետից բնորոշ են լիբրետիստ Բ. Թերզյանի խոսքերը. «Գալով խաղին ընդհանուր հյուսվածքին՝ բանասիրաց ծանոթ է, թե որչափ տաժանելի է երգի առնվելու թատերագրություն մը գրելը։ Նվագահանին քմայ և արհեստին համեմատ ամեն օր խաղին այս կամ այն ինչ մասը հոշոտելու, այլափոխելու, ավելացնելու կամ հապավելու է»[2]։

Այստեղ, Միլանում, Չուխաջյանը հնարավորություն ուներ մասնագիտորեն հմտանալուն և կոմպոզիտորական տեխնիկայով զինվելուն զուգընթաց պարբերաբար հաճախել օպերային թատրոններ ու համերգներ, ծանոթանալ համաշխարհային երաժշտական մշակույթի գլուխգործոցներին։ Հենց այստեղ է, որ նա խորապես տարվում է Ջուզեպպե Վերդիի օպերային ստեղծագործությամբ։

Դժբախտաբար մեզ հայտնի չեն Չուխաջյանի այս շրջանի դասատուների անունները։ Կան ենթադրություններ, որ նա աշակերտել է Վերդիին։ Սակայն մենք հակված ենք կարծելու, որ դա չի համապատասխանում իրականությանը, և ահա թե ինչու։ Այն տարիներին, երբ Չուխաջյանը սովորում էր Միլանում (1861—1864), Վերդին գտնվել է անընդհատ ուղևորությունների մեջ[3]։ 1861 թվականին նա զբաղված էր Պետերբուրգի օպերային թատրոնի պատվերի կատարմամբ և փակված Սանտ-Ագաթի իր գյուղական առանձնատանը՝ գրում էր «Ճակատագրի ուժը» («Сила судьбы») օպերան։ 1862-ին նա երկու անգամ (հունվարին, երբ իր օպերայի պրեմիերան հետաձգվեց, և աշնանը՝ պրեմիերայի օրերին) մեկնել է Պետերբուրգ։ Նույն թվի գարնանը, որպես իտալական երաժշտության ներկայացուցիչ, մասնակցել է լոնդոնյան համաշխարհային ցուցահանդեսին։ Հաջորդ տարի (1863) մեկնել է Մադրիդ, ներկա գտնվել նույն օպերայի պրեմիերային, ապա և երկարատև շրջագայություններ կատարել Իսպանիայի տարբեր շրջաններում։

Երկու տարվա բացակայությունից հետո Վերդին վերադարձավ Իտալիա և փակվեց Սանտ-Ագաթի գյուղական առանձնատանը։ Կարճ ժամանակ հանգստանալուց հետո ձեռնամուխ եղավ «Մակբեթի» վերամշակմանը՝ պատրաստելով այն Փարիզի «Գրանդ օպերա» թատրոնի համար, քանի որ 1864 թ. ամռանը նա ընտրվել էր ֆրանսիական ակադեմիայի արտասահմանյան անդամ, փոխարինելով վախճանված Մենդելսոնին։ «Մակբեթի» պրեմիերան տեղի ունեցավ 1865 թ. փետրվարին, հեղինակի մասնակցությամբ։ Այսպիսով, միանգամայն պարզ է, որ 1861—1865 թթ. Վերդին բացակայել է Միլանից և չէր կարող լինել Չուխաջյանի անմիջական դաստատուն։ Եվ չնայած դրան, Չուխաջյանը կարող էր ամենայն իրավամբ իրեն համարել «իտալական հեղափոխության մաեստրոյի» հոգևոր սանը, որովհետև նրա վրա անջնջելի տպավորություն էին գործել Վերդիի օպերաները, և ընդհանրապես իտալական պատմատոմանտիկական օպերան (Ռոսսինիի, Բելլինիի, Դոնիցետտիի և այլոց օպերային գործերը) և նա հետագայում իր օպերային ստեղծագործության մեջ առատորեն օգտագործեց սրանց նվաճումները[4]։

Երեք տարի Չուխաջյանը սովորեց Միլանում, այդ ընթացքում սերտ կապեր պահպանելով իր հայրենի քաղաքի երաժշտական կյանքի հետ և, ինչպես վերը նշեցինք, գործուն մասնակցություն ունենալով հրատարակվող երաժշտական պարբերաթերթերին։ Այսպես, 1862 թ. մարտին, երբ Կ. Պոլսում ստեղծվեց «Քնար հայկական» ընկերությունը, Չուխաջյանը այդ ընկերության հիմնադիր անդամներից մեկն էր։ Իսկ երբ ընկերության օգնությամբ սկսվեց «Քնար հայկական» երաժշտական հանդեսի Բ շրջանի հրատարակությունը, Չուխաջյանը դրա հեղինակխմբագիրներից մեկն էր և հանդեսի համարներում տպագրեց իր առաջին երգերից մի քանիսը։ Նույն թվի սեպտեմբերից նա հեռացավ «Քնարից» (Միլան մեկնելու կապակցությամբ)։

Չուխաջյանը Միլանից վերադարձավ 1864 թվին[5], մասնագիտական կրթությամբ զինված, լի մայրենի երաժշտական մշակույթի զարգացմանը ծառայելու պատրաստակամությամբ։ Նրա վերադարձը զուգադիպեց «Ազգային սահմանադրության» հռչակման առաջին տարիներին, մի շրջան, որն աչքի է ընկել արևմտահայերի հասարակական կյանքի զգալի աշխուժացմամբ։ Առանձնապես մեծ էր եռուզեռը թատերական և երաժշտական կյանքում, թեև ռեակցիոն տարրերի օգնությամբ սուլթանական կառավարությունը հաճախ էր դատաստան տեսնում հայ ազգային մշակույթի օջախների հետ, ինչպես այդ տեղի ունեցավ Արևելյան թատրոնի հետ, որը, փաստորեն, քայքայվեց 1863 թ. և այնուհետև ունեցավ գործունեության առանձին թատերաշրջաններ և վերջնականապես փակվեց 1867-ին։

Վերադառնալով Կ. Պոլիս, Չուխաջյանը սերտորեն կապվում է ազգային թատրոնի հետ, երաժշտություն է գրում թատերական նոր ներկայացումների համար (Պ. Դուրյանի «Վարդ և Շուշան», Թ. Թերզյանի «Սանդուխտ», Տ. Գալեմճյանի «Արա Գեղեցիկ կամ սեր և հայրենիք», Ս. Թղլյանի «Մեծն Տրդատ և Գրիգոր Լուսավորիչ», Ռ. Սէտեֆճյանի «Վարդան Մամիկոնյան՝ փրկիչ հայրենյաց» և այլն)։ Հատկապես կարևոր է այս վերջին ներկայացումը, որը տեղի ունեցավ 1867 թվի փետրվարի 28-ին և նվիրված էր Միքայել Նալբանդյանի մահվան տարեդարձին[6]։ Չուխաջյանն այս տարիներին ղեկավարում էր երաժշտական ընկերության սիմֆոնիկ նվագախումբը՝ համերգների ծրագրերում ունենալով գլխավորապես եվրոպական դասական կոմպոզիտորների բուն ստեղծագործությունները, մասնակցում էր կիրակնօրյա դասախոսություններին, մասնավոր դասեր էր տալիս և այլն։ Բայց այդ բոլորը նրան չէին բավարարում։ Նա իր առջև ավելի լուրջ ստեղծագործական խնդիրներ էր դրել։ Թովմաս Թերզյանի գրած «Արշակ Բ» իտալերեն լիբրե-

տոյի[7] հիման վրա նա գրում է իր առաջին օպերան, իբրև նյութ վերցնելով հայ ժողովրդի պատմության IV դարի՝ դեպքերով ու իրադարձություններով հարուստ և պարսկական բռնակալության դեմ հայ ժողովրդի մղած հերոսական պայքարի շրջանը։ Ձեռնարկելով պատմական այդ շրջանի գեղարվեստական վերարտադրությանը, Չուխաջյանը, 1860-ական թվականների առաջավոր մտավորականների հետ միասին, պատմությունն օգտագործում էր իր ժամանակաշրջանի հրատապ հարցերն արծարծելու և դրա միջոցով սուլթանական բռնապետության դեմ ժողովրդական պայքարը բորբոքելու համար։

Ինչպես Չուխաջյանի ստեղծագործության, նույնպես և հայկական օպերայի պատմության համար, «Արշակ Բ» օպերայի ստեղծման փաստն ունի կարևոր նշանակություն։ Այդ հարցին ավելի հանգամանորեն կանդրադառնանք համապատասխան տեղում։

Միլանից վերադառնալուց հետո Չուխաջյանը ամուսնանում է Աննիկ Ապագյանի հետ։ Ընտանիքի նյութական ծախսերը հոգալու համար նա ստիպված է լինում մասնավոր դասեր տալ, թեև այդ էլ չի ապահովում նրա նյութականը։ Առաջվա նման նա սերտորեն կապված էր հայ թատրոնի հետ, երաժշտություն էր գրում նոր բեմադրությունների համար, բայց նրա ստացած նյութական հատուցումը շատ հեռու էր բավարար լինելուց։ Թատրոնի հետ համագործակցելով, նա ավելի շուտ բավարարվում էր բարոյապես, իր երաժշտական ընդունակությունները ի սպաս դնելով հարազատ ժողովրդի էսթետիկական դաստիարակության գործին, կանգնելով ժողովրդի ազատագրության գաղափարներով ապրող առաջավոր մտավորականների առաջին շարքերում, որոնցից էին Մ. Պեշիկթաշլյանը, Ն. Ռուսինյանը, Հ. Սվաճյանը, Պ. Դուրյանը և ուրիշներ։

Չուխաջյանի կյանքում շրջադարձային նշանակություն ունեցավ 1872 թվականը, երբ նա ստիպված էր ժամանակավորապես հրաժարվել օպերային ստեղծագործություններ գրելուց և անցնել երաժշտական կոմեդիաներ ու օպերետներ ստեղծելուն։ Այդ գործում վճռական նշանակություն ունեցավ քաղաքական մթնոլորտի փոփոխությունը։ Եթե նախորդ տարիներին հայ հասարակությունն ապրում էր Հայաստանի մոտալուտ ազատագրության հետ կապված երազանքներով, ապա այժմ, դաժան իրականության հարվածների տակ, այդ երազանքները ցնդում էին, ռոմանտիկան տեղի էր տալիս դառն իրականության և մարդիկ հասկանում էին, որ անհնար է շարունակել երազներով ապրելը։ Այս բոլորի արդյունքը լինում է այն, որ պատմական ողբերգությունները հետզհետե տեղի են տալիս մելոդրամատիկ ու կենցաղային բնույթի

պիեսների, հայ թատրոնը թևակոխում է նոր շրջան, երբ իշխում էր խստացող թուրքական գրաքննություն, հալածվում էին ոչ միայն պատմական անցյալից վերցված պիեսները, այլև բուն հայ լեզուն։ Թատերական գործի գլուխ կանգնած նշանավոր գործիչ Հակոբ Վարդովյանը շատ լավ էր հասկանում նոր իրադրությունը և ստիպված էր առավելություն տալ թարգմանական պիեսներին ու օպերետներին, այն էլ գլխավորապես՝ թուրքերենով հնչող։

Չուխաջյանը չէր կարող այս բոլորը հաշվի չառնել, մանավանդ որ անձնական փորձով համոզվել էր՝ «Արշակ Բ»-ի նման օպերաներն անհեռանկար են Թուրքիայի պայմաններում, քանի որ բեմադրվելու երաշխիք չունեն։ Բացի այդ, նա տեսնում էր, թե ինչպիսի հաճույքով է հասարակությունը հաճախում ֆրանսիական և իտալական թատերախմբերի, ինչպես և Վարդովյանի թատրոնում բեմադրված օպերետային ներկայացումներին։ Այս բոլորից նա հանգեց ճիշտ եզրակացության և անցավ երաժշտական կոմեդիաների ու օպերետների ստեղծմանը։

Առաջին գործը, որին ձեռնարկեց Չուխաջյանը, «Արիֆի խարդախությունը» օպերետն էր, որն ավարտեց 1872 թվի աշնանը, իտալացի Ալբորետոյի լիբերտոյի հիման վրա և ինքն էլ ձեռնարկեց բեմադրությանը՝ երգիչ-երգչուհիներ ընտրելով դրամատիկ թատրոնի դերասաններից, որովհետև այդ շրջանում դեռևս Կ. Պոլսում չկային մասնագիտական կրթություն ունեցող երգիչներ։ Դժվար չէ պատկերացնել, թե ինչ գնով նրան հաջողվեց բեմադրել իր անդրանիկ օպերետը։ Թե՛ օպերետին և թե՛ բեմադրությանը մենք դեռ կանդրադառնանք։ Իսկ այստեղ կարևոր ենք համարում հատկապես ընդգծել, որ Չուխաջյանն իր այս նախաձեռնությամբ հանդիսացավ ինչպես հայ ու թուրք օպերետի, այնպես էլ երաժշտական թատրոնի հիմնադիրը։

Ահա այս փորձից հետո է, որ ճարպիկ ու գործունյա տնօրեն Եղիազար Մելիքյանը պայմանագիր է կնքում Չուխաջյանի հետ, առաջարկելով գրել օպերետներ, յուրաքանչյուր օպերետի համար սահմանելով 250—300 ոսկի հեղինակային միանվագ վարձատրություն և 25 ոսկի ամսական աշխատավարձ։ Ըստ կնքված պայմանագրի, Չուխաջյանը տարեկան երեք օպերետ պիտի գրեր, իսկ ինքը Մելիքյանը պիտի ապահովեր դրանց բեմադրությունը։ Սա միակ դեպքն է հայ երաժշտության պատմության մեջ, երբ կոմպոզիտորը նյութական վարձատրություն պիտի ստանար ստեղծագործելու համար։ Այս նպաստավոր պայմաններից խրախուսված Չուխաջյանը գործի է անցնում։ Նախ վերանայում ու լրացնում է «Արիֆի խարդախությունը» օպերետը, հաշվի առնելով առաջին բեմադրության ընթացքում նկատված թերությունները։

Դրանից հետո նա գրում է «Քյոսե Քեհյա» և «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» օպերետները։

«Արիֆի խարդախությունը» օպերետի նոր բեմադրությունն ունեցավ բացառիկ հաջողություն և 1874 թ. թուրքական ռամազանի առաջին օրվա ներկայացումից բացի, կրկնվեց նաև հաջորդ տարվա հոկտեմբերի 4-ին, 9-ին, 24-ին, նոյեմբերի 1-ին և այլն։ Ներկայացումները տեղի են ունեցել Կ. Պոլսի տարբեր թաղամասերում՝ Գատը գյուղ, Սկյուտար, Բաքքալվա և այլն, իսկ 1875 թ. հոկտեմբերից սկսեցին կանոնավոր ներկայացումներ տալ Բերա թաղամասում գտնվող ֆրանսիական թատրոնում, որն ավելի հարմար էր և ուներ լայն հնարավորություններ մեծ թվով դերասանական խմբի ներկայացումների համար։ Ամբողջ Կ. Պոլիսը գտնվել է այս օպերետի երաժշտության ազդեցության տակ, որովհետև այն վայելել է լայն ժողովրդականություն։ Այս մասին է վկայում ժամանակի պարբերական մամուլը. «Ամեն տեղ, տուներու, և փողոցներու, սրճարաններու և գործատեղիներու մեջ, այս հանկարծ ժողովրդական դարձած նվագերգության որևէ մեկ մասը կերգեին կամ կմրմնջեին»[8]։

«Արիֆի» բեմադրություններին զուգընթաց տեղի են ունեցել նաև «Քյոսե Քեհյայի» ներկայացումները (1875 թ. հոկտեմբերի 7-ին, 11-ին և այլ օրեր), բայց չեն արժանացել նույն հաջողության։ Ոմանք դա վերագրել են լիբրետոյին, ոմանք էլ օպերետի երաժշտությանը, թեև շատերն էլ այս օպերետի երաժշտությունն ավելի բարձր են դասել նախորդից։

Շատ չանցած, Չուխաջյանն ավարտեց իր երրորդ օպերետը՝ «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղան», որին վիճակված էր ավելի լայն ժողովրդականություն և մշտական հաջողություն։ Սրա բեմադրությունն իրագործվեց Հակոբ Վարդովյանի թատրոնում։

«Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» երաժշտական կոմեդիան բեմադրվել է 1875 թ. նոյեմբերի 5-ին, 8-ին, 12-ին, 14-ին և հետագա շաբաթներին, մինչև թատերաշրջանի վերջը։ Չուխաջյանի ոչ մի ստեղծագործություն չի արժանացել այդպիսի խանդավառ ընդունելության։ Կոմեդիայի լեզուն թուրքերեն էր և մատչելի Կ. Պոլսի համարյա ամբողջ հասարակությանը, քանի որ նույնիսկ օտարականները գիտեին այդ լեզուն։ Եթե այն հայերեն լիներ, ապա մատչելի կդառնար անհամեմատ ավելի նեղ շրջանակի։ Ներկայացման հաջողությանը նպաստել է նաև այն, որ թատրոնը ծախսերի առջև չէր կանգնել՝ այն փառահեղ դարձնելու համար։ «Բազմածախս հարդարանք, արևելյան ճոխ տարազներ և մեծամեծ ջանքեր՝ ամբողջ խումբին կողմե, ահագին հաջողություն մը կար-

դյունաբերեն նույն օրը Պերա՝ ֆրանսիական թատրոնը։ Քիչ առեղծ շատերը գոց գիտեին «Չեք գայրգճը» և «Պիզ քեոր օղլու եավրուսըյրզ» ժողովրդականած երգերը»[9]։

Վարդովյանի թատրոնում բեմադրվել են ոչ միայն «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա», այլև «Արիֆի խարդախությունը», «Քյոսե Քեհյա» և այլ գործեր։ Սակայն Չուխաջյանի համագործակցությունը Վարդովյանի հետ երկարատև չեղավ։ Չուխաջյանը դուրս եկավ Վարդովյանի թատրոնից և սկսեց համագործակցել Սերովբե Պենկլյանին, դարձավ նրա երաժշտական թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարը, մասնակցելով Ադրիանապոլսում ու Զմյուռնիայում, ավելի ուշ նաև Հունաստանում ու Եգիպտոսում տրված ներկայացումներին, որոնք տևեցին մի ամբողջ տասնամյակ (1877—1887)։

Հատկապես նշանակալից են 1877—78 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմի ավարտի շրջանում Ադրիանապոլսում տեղի ունեցած բանակցությունների ընթացքում տրված ներկայացումները, որոնք արժանացան ռուս զինվորականների խանդավառ ընդունելությանը։ Չուխաջյանն արժանացավ ոչ միայն թուրքական, այլև ռուսական շքանշանի։ Սակայն այս հանգամանքը համիդյան ռեակցիայի տարիներին մեծ դժվարությունների առջև կանգնեցրեց նրան։ Փաստորեն, նա զրկվեց Թուրքիայում այդքան մեծ հաջողության արժանացած իր երաժշտական-բեմական գործերը ներկայացնելու հնարավորությունից։

Այս շրջանում բեմական ակտիվ գործիչներից շատերն ստիպված եղան թողնել Թուրքիան և մեկնել Անդրկովկաս, որպեսզի իրենց ուժերը ներդնեն ազգային թատերական արվեստի զարգացմանը։ Անդրկովկասում ու Ռուսաստանում նրանք արժանացան նոր փառքի։ Իսկ ովքեր հույս ունեին, թե հետո դրությունը Թուրքիայում կփոխվի և դեռ կկարողանան շարունակել իրենց գործը, մնացին Թուրքիայում և չարաչար սխալվեցին։ Այս վերջիններից էր նաև Չուխաջյանը։ Նա մնաց Կ. Պոլսում, շարունակեց ստեղծագործել, բայց նոր պայմաններում նա չէր կարող աշխատել նախկին թափով։ Նրա երաժշտական-թատերական ստեղծագործությունները, շնորհիվ Պենկլյանի օպերետային խմբի գործադրած ջանքերի, շարունակում էին հնչել հարևան երկրներում ու տարածել հեղինակի համբավը, բայց ինքը՝ Չուխաջյանը դրանից նյութական որևէ օժանդակություն չստանալով, ընկավ շատ ծանր դրության մեջ։ Մասնավոր դասերը երբեք չէին ապահովել նրան, իսկ այս շրջանում հետզհետե պակասելով, չէին կարող քիչ թե շատ տանելի կյանքի պայմաններ ստեղծել։ Մի քանի տարի մի կերպ գոյությունը պաշտպանելով, նա իր հույսը կտրում է և մտածում Թուրքիայից հեռանալու մա-

սին։ Դժբախտաբար, հայրենակից նշանավոր դերասանների նման նա իր հայացքը չուղղեց դեպի Անդրկովկաս, ուր նրան կընդունեին գրկաբաց։ Չուխաջյանը միամտաբար կարծում էր, որ Փարիզում ավելի նպաստավոր պայմաններ կստեղծվեն իր համար և կհասնի հաջողության։ Նա հույսը դրել էր իր նորավարտ «Զեմիրե» օպերայի բեմադրության վրա, որի իրագործման նյութական ծախսերն իր վրա էր վերցրել հայ հարուստներից մեկը՝ Էշնայանը։

1891 թ. Չուխաջյանը ընտանիքով մեկնում է Փարիզ, որպեսզի անմիջապես մասնակցի նոր օպերայի բեմադրության նախապատրաստմանը։ Բեմադրությունը պիտի իրագործվեր «Կոմիկական օպերա» թատրոնում։ Դժբախտաբար, Չուխաջյանի հույսերը չարդարացան։ Էշնայանը, որը խոստացել էր աջակցել կոմպոզիտորին, մահացել էր, իսկ նրա հարազատները, ինչպես և ուրիշ հայ հարուստներ, լսել անգամ չէին ուզում բեմադրության վրա ծախսեր կատարելու մասին։ Ամիսները սահում էին իրար հետևից, բայց ոչ ոք նրան օգնության ձեռք չէր մեկնում։ Այստեղ, Փարիզում, նրան հաջողվում է համերգային ծրագրի մեջ մտցնել միայն «Օլիմպիայի նախերգանքը» («Արշակ Բ» օպերայից) և «Արևելյան ֆանտազիա» սիմֆոնիկ գործերը՝ «Սպլենդիթ Տավեռնի» նվագախմբի կատարմամբ և արժանանալ հասարակության ջերմ ընդունելությանն ու բարձր գնահատականին։ Սակայն այդ չէր կարող փրկել դրությունը։ Չուխաջյանի սպասելիքները չիրականացան և նա հուսահատ, նյութական ծանր կացության մեջ, որոշում է ընտանիքը թողնել Փարիզում և մենակ վերադառնալ Կ. Պոլիս՝ նյութական միջոցներ հայթայթելու և ապա կրկին գնալ Փարիզ՝ իրագործելու «Զեմիրե» օպերայի բեմադրությունը։

Ճիշտ է, Կ. Պոլսում, նույն 1891 թ. ձմռանը, օրիորդ Բենաթլիի ֆրանսիական խումբը Կոնկորդիայի ձմեռային թատրոնում բեմադրում է «Զեմիրե» օպերան, բայց այդ բեմադրությունը նրան նյութական ապահովություն չի բերում։ Առաջվա նման նրա ապրուստի միջոցը մասնավոր դասերն էին, որոնք շատ էին պակասել և չէին կարող ապահովել նրան։

Երկրորդ անգամ «Զեմիրե» օպերան բեմադրվել է 1894 թ. Ֆրանկինիի իտալական խմբի կողմից՝ ֆրանսիական նոր թատրոնի բեմում։ Այս բեմադրության կապակցությամբ Չուխաջյանը վերանայել է իր օպերան, նրա մեջ եղած խոսակցական էպիզոդները փոխարինել դրամատիկ ասերգերով (ռեչիտատիվներով), երաժշտական նոր նյութերով հարստացրել է այն և բերել վերջնական տեսքի։ Սակայն այս բեմադրությունն էլ նրան չի բերել նյութական ապահովություն։

Զուխաջյանի կյանքի վերջին երկու տարին (1896—1898) անցել է Զմյուռնիայում, ուր նա փոխադրվել էր Կ. Պոլսից՝ հույս ունենալով հանդիպել ավելի հարգալից վերաբերմունքի և բարեկամների օգնությամբ կարգի բերել իր նյութական վիճակը։ Ճիշտ է, այստեղ նա շրջապատվեց իր աշակերտների՝ Հարություն Սինանյանի և Սմբատ Քեսեճյանի, ինչպես և հայ մտավորականության այլ ներկայացուցիչների սիրով ու հարգանքով, երաժշտական դասեր ավանդեց հայկական դպրոցներում, գրեց մի քանի նոր գործեր, բայց նյութական միջոցներ գտնելու հարցում նրա հույսերը չարդարացան։ Անողոք հիվանդությունը (քաղցկեղ) շուտով նրան անկողնին գամեց և 1898 թ. մարտի 10-ին վերջ դրեց նրա կյանքին։ Ականավոր կոմպոզիտորը վախճանվեց ծայրահեղ աղքատության մեջ՝ չտեսնելով իր երազանքների իրականացումը։

Տ. Զուխաջյանի մահվան առիթով պարբերական մամուլում լույս տեսած հոդվածներում բարձր է գնահատվել մեծ կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը, նրա երաժշտական-հասարակական ու թատերական գործունեությունը։ Այսպես, օրինակ, Վենետիկի Մխիթարյանների «Բազմավեպ» հանդեսում դրվատելով նրա ստեղծագործությունը և նրան անվանելով «Հայ Վերդի», հոդվածագիրը միաժամանակ ավելացնում է. «Զուհաճյան մեծ սխալ մը գործեց յուր կենաց մեջ, այն է չնետելն ինք զինք Իտալահայ թատերգակ բեմին վրա, ուր միայն կրնար երջանիկ կյանք և դեռ ավելի փայլուն ասպարեզ մը վայելել»[10]։

Աբդուլ Համիդի Թուրքիան չկարողացավ և չէր կարող հայ ժողովրդի արժանավոր զավակի մեծագույն վաստակը գնահատել ըստ արժանվույն և նրա գործունեության ծավալման համար ստեղծել համապատասխան պայմաններ։ Իսկ այսօր, նրա մահից տասնամյակներ անց, թուրքական մամուլում, հանրագիտարաններում և թուրքական թատրոնի պատմության նվիրված աշխատություններում Զուխաջյանը ներկայացվում է որպես թուրքական երաժշտական թատրոնի, թուրքական օպերայի և օպերետի հիմնադիր[11], քանի որ նա իր թատերական ստեղծագործությունները ժամանակի դաժան պայմաններում ստիպված էր գրել ու ներկայացնել թուրքերեն։ Բայց նա երբեք չի դադարել հայ լինելուց, եղել է իր ժողովրդի արժանավոր զավակը և մշտապես ծառայել է հայկական երաժշտության զարգացմանը։ Այդպես է գնահատվում ոչ միայն Զուխաջյանի, այլև բոլոր արևմտահայ թատերական գործիչների՝ ռեժիսորների, դերասանների, երգիչ-երգչուհիների վաստակը, բոլոր նրանց, ովքեր ազգությամբ հայ լինելով, ստիպված են եղել իրենց ար-

վեստը զարգացնել թուրքական դժնդակ իրականության պայմաններում, բայց մշտապես ծառայել են հայ ազգային մշակույթի շահերին։

2. ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

ա. Կամերային վոկալ և գործիքային ստեղծագործություն

Բազմաժանր ու բազմաբովանդակ է Տիգրան Զուխաջյանի երաժշտական ստեղծագործությունը. երգ, ռոմանս, թատերական երաժշտություն, օպերա, օպերետ, երաժշտական կոմեդիա, գործիքային պիեսներ, ֆուգաներ, սյուիտներ, կենցաղային (պարահանդեսային) պարեր, հոգևոր երգեր. ահա նրա ստեղծագործության ոչ բոլոր ժանրերն ու տեսակները։ Այս բոլոր ժանրերում էլ նա ստեղծագործել է հավասար հաջողությամբ և տվել է այնպիսի գործեր, որոնց վրա դրված է հեղինակի տաղանդի կնիքը։

Դժբախտաբար, Զուխաջյանի ստեղծագործության զգալի մասը կամ բոլորովին մեզ չի հասել և կամ հասել է հատվածաբար, այն էլ ուրիշների կողմից արտագրված, մի բան, որը տեղի է տվել կամայական փոփոխությունների և աղավաղումների՝ հաճախ անճանաչելի դարձնելով հեղինակային իսկական մտահղացումներն ու անհնարին՝ դրանց իրագործումը։ Մի հանգամանք, որը չափազանց դժվարացնում է հետազոտողի խնդիրը։ Այս բոլորը նկատի ունենալով հանդերձ, փորձենք թեկուզ համառոտակի բնութագրել Զուխաջյանի այն ստեղծագործությունները, որոնք հասել են մեզ։

Զուխաջյանի կամերային վոկալ և գործիքային տիպի ստեղծագործական մտահղացումների իրականացման համար լաբորատորիա է ծառայել հայ ինքնագործ և պրոֆեսիոնալ թատրոնների ներկայացումների, ինչպես և օպերետների համար նրա գրած երաժշտությունը, որից նա պատասխանել է վոկալ և գործիքային առանձին ստեղծագործություններ ձևավորելու համար։ Արդեն առիթ ունեցանք թվարկելու այն պիեսներից մի քանիսը, որոնց համար նա երաժշտություն է գրել։ Հաճախ նա այդ ներկայացումների երաժշտության մեջ օգտագործել է պատրաստի երգեր ու պարեր, որոնք հետագայում կատարվել են նաև առանձին։ Մասրև առիթ կունենանք այդ մասին ավելի կոնկրետ խոսելու, իսկ այժմ կուզենայինք նշել, որ Զուխաջյանի կամերային-գործիքային ստեղծագործության մեջ քիչ չեն հեղինակի կազմած սյուիտներն ու պոպուրիները։ Դրանցից են, օրինակ, «Արևելյան պոպուրին», որի

մեջ օգտագործված են «Լերլեբիջի Հոր-Հոր աղա» կոմիկական օպերայի թեմաները (Ֆաթիհեի արիան՝ «Ձմեռն անցավ», պարերի մեղեդիները և Հոր-Հոր աղայի արիան՝ «Մենք քաջ տոհմի զավակներն ենք»), «Զեմիրե» օպերայի երաժշտության հիման վրա ստեղծված «Արաբական բալետի» առաջին և երկրորդ սյուիտները։ Կարելի է հիշատակել նաև «Արևելյան ֆանտազիաներ»-ի երկու սյուիտները։ Սրանք նախատեսված են եղել թե՛ դաշնամուրային և թե՛ նվագախմբային կատարման համար։

Չուխաջյանի գործիքային ստեղծագործության մեջ մենք հանդիպում ենք նաև երկձայն, եռաձայն և քառաձայն ֆուգաների, որոնք վկայում են հեղինակի կողմից բազմաձայն երաժշտության տեխնիկայի յուրացման և կոմպոզիտորական վարպետության աճի մասին։ Ըստ երևույթին, դրանք գրվել են ուսումնառության տարիներին, Միլանում և հետագայում այլևս չեն գրավել կոմպոզիտորին։ Այդ երևում է նրանից, որ նրա հասուն տարիների ստեղծագործության մեջ մենք չենք հանդիպում ֆուգայի, որպես երաժշտական ձևի, օգտագործմանը։

Սակայն Չուխաջյանի գործիքային ստեղծագործության մեջ հիմնական տեղը պատկանում է եվրոպական պարային երաժշտության ձևերին։ Այստեղ մենք հանդիպում ենք վալսերի, մազուրկաների, պոլկաների, գավոտների, տարանտելաների, կադրիլների և այլ ձևերի, որոնց օգտագործմամբ Չուխաջյանն ստեղծել է կենցաղային երաժշտության բազմաթիվ նմուշներ։ Դրանք ունեցել են կենցաղային-կիրառական նշանակություն և կատարվել են Կ. Պոլսի սալոններում՝ նպաստելով եվրոպական երաժշտական ձևերի տարածմանը հայերի կենցաղում։ Սրանք նույնպես հրատարակված են որպես դաշնամուրային գործեր։

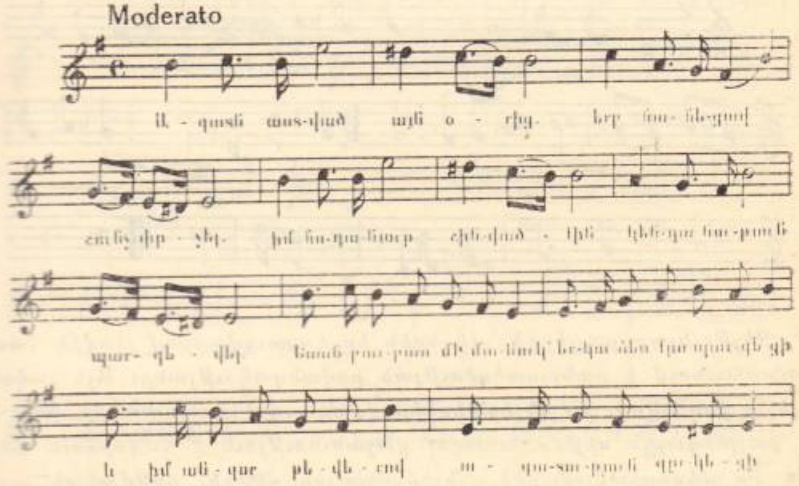
Առավել կարևոր են Չուխաջյանի կամերային վոկալ գործերը։ Նրանց մեջ կան հայրենասիրական երգեր ու ռոմանսներ, որոնք, գրված լինելով ժամանակակից հայ բանաստեղծների խոսքերով, արտահայտել են առաջավոր գաղափարներ և նպաստել հայերի ազգային ինքնագիտակցության բարձրացմանը։ Դրանցից առանձնապես պետք է նշել «Օ՜ն մեր նախնի գարուց կարդամք հրավեր» երգը, որը ժամանակին պոլսահայ թատրոնի գաղափարական ուղղվածության արտահայտությունն էր և մինչև այժմ էլ պահպանել է իր գեղարվեստական արժեքը։ Առույգ տրամադրությունը, խրոխտ հնչերանգները, քայլերգային հատու ռիթմը և մեղեդային գծի հստակությունն ու գրավչությունը այն հիմնական առանձնահատկություններն են, որոնց շնորհիվ ապահովվել է այս երգի արտակարգ երկարակեցությունը (այն կատարվում է և այժմ)։

Վերը մենք խոսեցինք նաև Մ. Նալբանդյանի «Երգ ազատության»[12] բանաստեղծության երաժշտականացման և «Վարդան Մամիկոնյան — փրկիչ Հայրենյաց» ներկայացման ընդմիջմանը այն երգելու փաստի մասին։ Հայտնի է, որ այդ ներկայացման երաժշտությունը գրել է Չուխաջյանը և այդ մասին բազմիցս նշվել է մամուլում։ Գոյություն ունի «Ազատ աստված» կամ «Երգ ազատության» երգի անհեղինակ մի քանի տարբերակ, որոնցից, ամենայն հավանականությամբ, Չուխաջյանի արխիվն են պատկանել Եզնիկ քահ. Երզնկյանցի երգարանի և «Գանձամբոյ»-ի մեջ տպագրված տարբերակները, որոնք հիմնականում համընկնում են, թեև ռիթմական ու մեղեդային որոշ տարբերություններ կան նրանց միջև։

ԱԶԱՏՆ ԱՍՏՎԱԾ

(ազատության երգ)

Խոսք՝ Մ. ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԻ



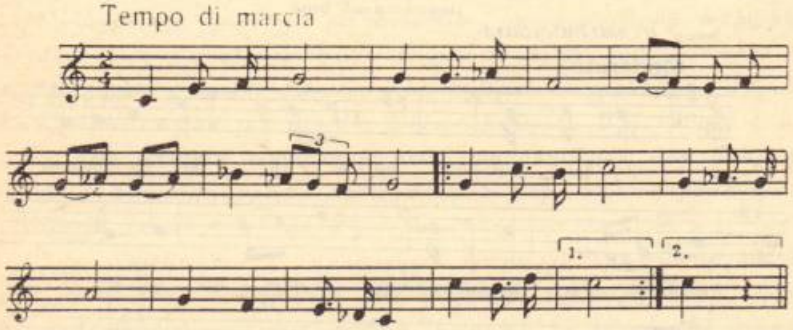
Դատելով այդ երկու տարբերակների մեղեդիների ռիթմական, ձևաստեղծման, հնչերանգային և այլ առանձնահատկություններից, որոնք շատ մոտ են ու հարազատ Չուխաջյանի ոճին, համարձակվում ենք ենթադրել, որ հենց այս մեղեդին է երգվել Մ. Նալբանդյանի մահվան տարելիցին նվիրված ներկայացման ընդմիջումներից մեկի ժամանակ և որ այդ երգի հեղինակը ինքը Չուխաջյանն է։

Եթե իրոք այս երգի մեղեդու հեղինակը Չուխաջյանն է, ապա հասկանալի պատճառներով նա պիտի զգուշանար հրապարակավ հանդես գալ որպես ազատության քարոզիչ, թեև իր հայացքներով նա ազատասեր էր և իր ստեղծագործությամբ մշտապես արձագանքել է ազգային-ազատագրական շարժումներին։ Դրա լավագույն ապացույցը

«Արշակ Բ»-ից բացի, հայտնի «Զեյթունցոց քայլերգն» է։ Դա իսկական հայրենասիրական, Զեյթունի քաջորդիներին արժանի մի երգ է, որն իր հնչերանգային համակարգով մոտ է ու հարազատ Չուխաջյանի հայրենասիրական մյուս երգերին («Մենք քաջ տոհմի զավակներն ենք», «Երգ ազատության», «Օն մեր նախնի» և այլն)։

«Զեյթունցոց քայլերգը» նույնպես մեզ հասել է տարբեր ձայնագրություններով, որոնք հիմնականում համընկնելով հանդերձ, ունեն նաև որոշ տարբերություններ։ Բերենք այդ երգի մեղեդին։

ԶԵՅԹՈՒՆՑՈՑ ՔԱՅԼԵՐԳԸ



«Զեյթունցոց քայլերգի» մեղեդին իր կառուցվածքով լիովին համապատասխանում է բանաստեղծության բովանդակությանը։ Այն լակոնիկ է, հեշտ ընկալվող, իր հնչերանգներով առույգ է ու վարակիչ, իսկ հատու քայլերգային ռիթմը առավել ցայտունություն է հաղորդում մեղեդուն։ Իր մեղեդիական գծի, հնչերանգային հիմքի, ռիթմական պատկերի կուռ միասնությամբ աչքի ընկնող այս երգը XIX դարի հայ ազգային-ազատագրական շարժումների ամենացայտուն երաժշտական արտահայտություններից է։

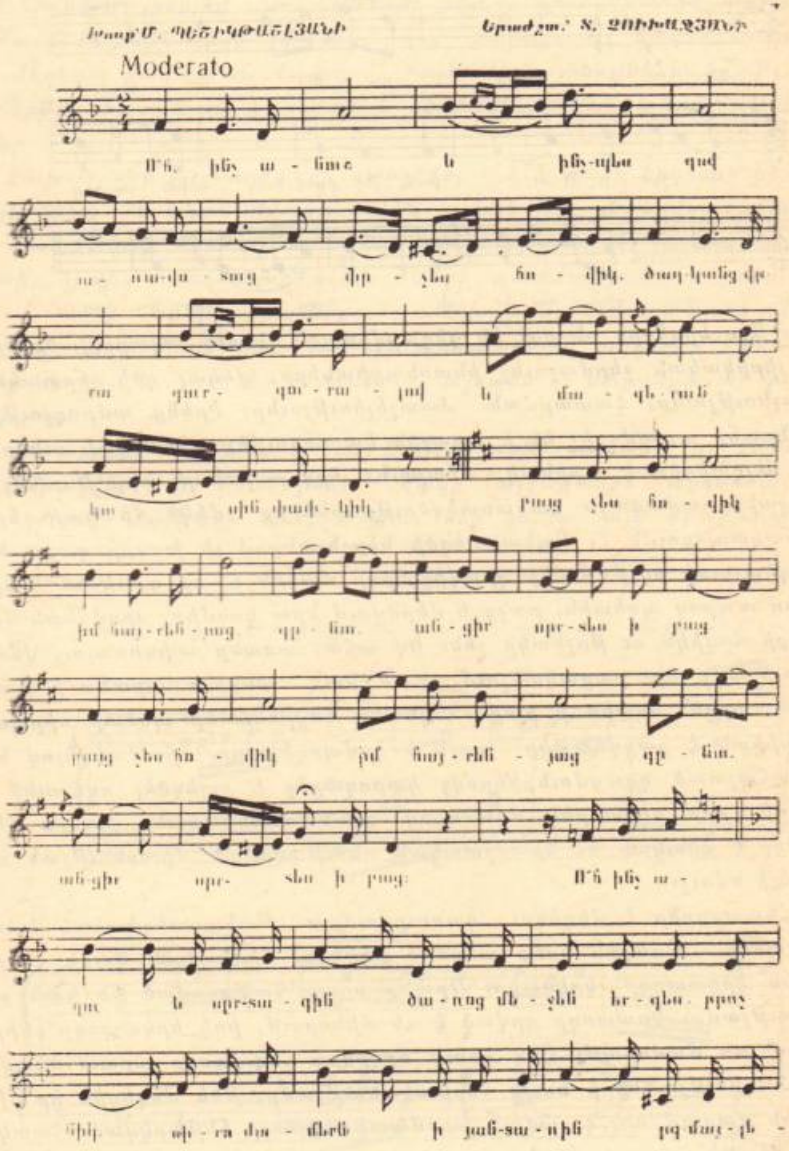
Չուխաջյանի ազգային-հայրենասիրական երգերի մասին խոսելիս հատկապես պետք է ընդգծել, որ այդ երգերն ստեղծելիս կոմպոզիտորը, անկասկած, աչքի առաջ է ունեցել իտալական ու ֆրանսիական հեղափոխական երգերը և դրանցից է ստացել իր մղումը։

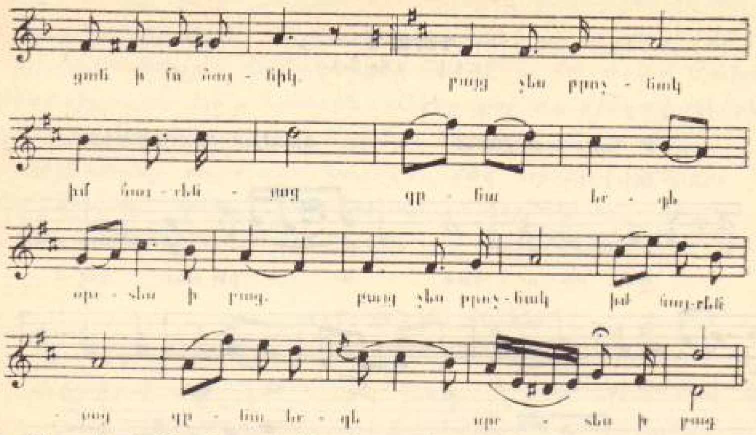
Այժմ մի քանի խոսք Չուխաջյանի լիրիկական երգերի ու ռոմանսների մասին։ Դրանցից են «Գարուն» («Ո՜հ, ինչ անուշ», խոսք՝ Մ. Պեշիկթաշլյանի), «Լռություն» (խոսքերի թարգմ. Պետրարքայից՝ Օննիկ Երկանյանի), երաժշտական կոմեդիաների մեջ եղած լիրիկական երգերից հատկապես Ֆաթինեի արիան՝ «Ժամեն անցավ» («Վերլերիջի») և

ԳԱՐՈՒՆ

(Ո՜հ, ինչ անուշ)

Խոսք՝ Մ. ՊԵՇԻԿԹԱՇԼՅԱՆԻ — Երաժշտ.՝ Ն. ՉՈՒԽԱՋՅԱՆՑ





այլն։ Այս երգերին բնորոշ են գեղարվեստական ձևի ավարտվածությունը, լիրիկական ջերմաշունչ ինտոնացիաները, վոկալ գծի արտակարգ երգայնությունը, կատարման մատչելիությունը։ Իրենց ամբողջության մեջ նրանք տպավորիչ են և առաջին կատարումից գերում են ունկընդրին։ Այդպիսին է, օրինակ, «Գարուն» երգ-ռոմանսը, որը Մ. Պեշիկթաշլյանի լավագույն բանաստեղծություններից մեկի հիանալի երաժշտականացումն է։ Բանաստեղծի ներշնչանքով լի խոսքը գարնանային զեփյուռի ու թռչնակի գրավիչ երգի մասին է, որ դյութում է սիրո թրթիռ ապրող պոետին, բայց և մերժվում նրա կողմից, որովհետև հայրենիքի հովիկն ու թռչնակը չեն։ Եվ ահա, առանց ափսոսալու, վճռականությամբ նա բացականչում է. «Գնա՛, անցի՛ր սրտես ի բաց», «Գնա՛, երգե՛ սրտես ի բաց»։ Այստեղ հայրենասեր պոետի սիրատոչոր սիրտն է բացվել մեր առջև և կոմպոզիտորը, համակվելով նրա արտահայտած զգացմունքներով, կարողացել է ստեղծել ոգեշունչ մի մեղեդի, որը սերտորեն միանալով բանաստեղծական խոսքի հետ, դարձել է գրական ու երաժշտական բնութագրման միասնության անկրկնելի նմուշ։

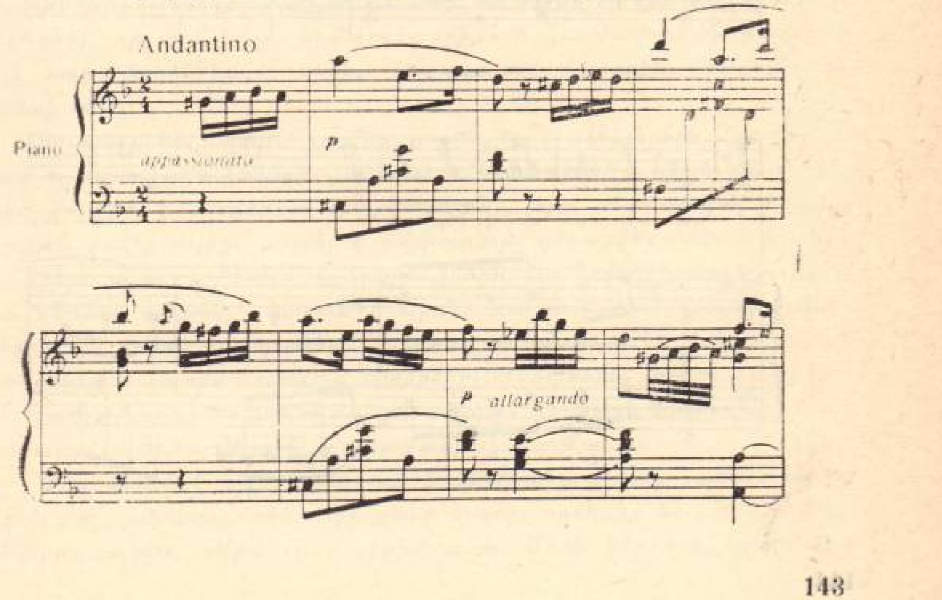
Հետաքրքիր է մեղեդու կառուցվածքը։ Բանաստեղծական խոսքի հնգատողի առաջին երեք տողերը մեղեդու հիմնական մասն է, իսկ վերջին երկատողը՝ կրկնակը։ Դրանք իրար հակադրված են նաև տոնայնությամբ։ Եռատողը գրված է ռե մինորում, իսկ երկատողը (կրկնակը)՝ ռե մաժորում։ Ընդ որում երկրորդ հնգատողը արտահայտված է տոնայնությունների նույն հերթականությամբ, թեև մեղեդին իր հիմնական մասում այլ է, ավելի խրոմատիզացիայի ենթարկված, հատկապես վերջին հատվածում, որը և նախապատրաստում է անցումը ռե

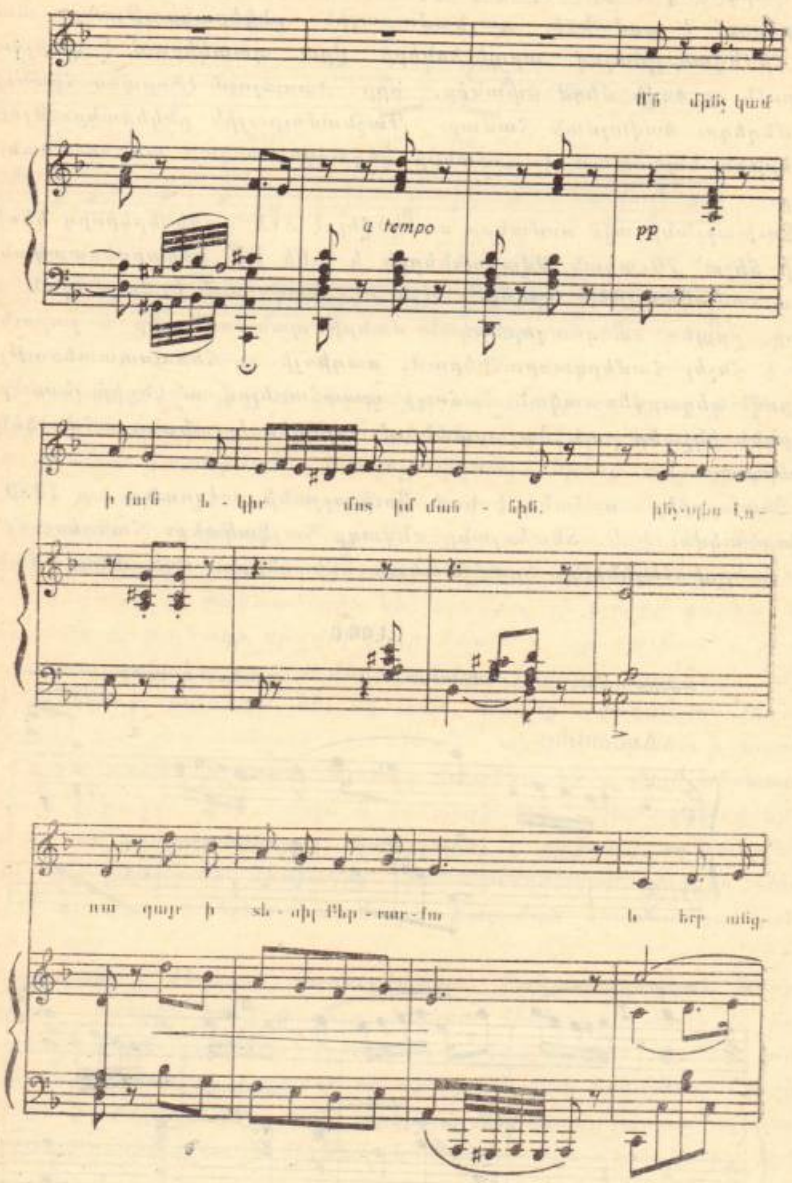
մինորից ռե մաժոր։ Մեղեդու նման կառուցվածքը թողնում է անընդհատ զարգացող մտքի տպավորություն և վերածում այն ռոմանսի։ Ինչ վերաբերում է ռոմանսի դաշնամուրային ընկերակցությանը, ապա այն, հիմնված լինելով արպեջիոների վրա, պատկերում է զեփյուռի շարժումն ու ծովի մեղմ ծփանքը, որը ծառայում է որպես հիանալի ֆոն մեղեդու ծավալման համար։ Դաշնամուրային ընկերակցությունն իր հերթին նպաստում է ռոմանսի գեղարվեստական ամբողջականությանը։

Չուխաջյանի այս ռոմանսը ստեղծվել է XIX դարի երկրորդ կեսին, ավելի ճիշտ՝ 70-ական թվականներին և ունի թե՛ գեղարվեստական և թե՛ պատմական մեծ արժեք[13]։ Այն սկզբնավորում է հայկական ռոմանսի, որպես ստեղծագործական ժանրի պատմությունը և շարունակում է հնչել համերգասրահներում, ռադիոյի ու հեռուստատեսության միջոցով՝ գեղարվեստական հաճույք պատճառելով ունկնդիր հասարակությանն ինչպես բուն Հայաստանում, այնպես էլ սփյուռքահայ կենտրոններում։

Հետաքրքիր ռոմանս է նաև Չուխաջյանի «Լոռան», որ 1880 թ. հրատարակվել է Ե. Տնտեսյանի «Նվագք հայկականք» հանդեսում։ Իր վրա կրելով հեղինակի երաժշտական ոճի կնիքը, այն միաժամանակ

ԼՈՌԱ





զգալիորեն տարբերվում է «Գարուն» ռոմանսից։ «Լոռան» գրված է ռուսական կենցաղային կամ «դաժան» ռոմանսների նմանողությամբ։ Այդ երևում է ինչպես նախանվագից, այնպես էլ բուն մեղեդուց։ Համոզվելու համար բերենք ռոմանսի նախանվագը և մեղեդու սկզբի հատվածը։

Թե՛ նախանվագում և թե՛ բուն մեղեդիական գծի մեջ առկա են հնչերանգային այնպիսի դարձվածքներ, որոնք կարելի է հեշտությամբ գտնել XIX դ. ռուսական բազմաթիվ ռոմանսներում։ Ի՞նչ ճանապարհով է Չուխաջյանը ծանոթացել ռուսական ռոմանսների հետ և դրանց տարրերն օգտագործել իր «Լոռա» ռոմանսում։ Մեր կարծիքով այդ տեղի է ունեցել Ադրիանապոլսում։ Խնդիրն այն է, որ 1877—1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմի հաղթական ավարտից հետո ռուսական կայազորը գտնվում էր Ադրիանապոլսում և Չուխաջյանի օպերետային խումբը բավական ժամանակ ներկայացումներ էր տալիս ռուս զինվորականների համար՝ պատճառելով նրանց իսկական գեղարվեստական հաճույք։ Շփվելով ռուս հրամանատարների հետ, Չուխաջյանն ըստ երևույթին նրանց կատարմամբ լսել է ռուսական կենցաղային ռոմանսներ և այդ ճանապարհով ծանոթացել հիշյալ շրջանի ռուսական ռոմանսներին։

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

Չուխաջյանի հասուն շրջանի գործերից է «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» երաժշտական կոմեդիայի հերոսուհի Ֆաթինեի արիան (կամ, ինչպես կոչված է կլավիրում՝ բարկարոլան), որն անջատվելով երաժշտական կոմեդիայից, ապրել է ինքնուրույն գեղարվեստական կյանքով ու մինչև այժմ էլ մնում է երգչուհիների համերգային երգացանկում։ Դա «Ժմեռն անցավ, գարուն է արդ» ռոմանսն է։ Ի տարբերություն հեղինակի վոկալ այլ գործերի, այստեղ ավելի շատ են վոկալ զարդարանքները և կոլորատուրային տարրերը։ Ռոմանսին բնորոշ է հերոսուհու (տվյալ դեպքում՝ երիտասարդ աղջկա) հոգեկան ապրումների բացահայտման խորությունը և բնութագրականությունը։

Մեզ մնում է ավելացնել, որ Չուխաջյանի վոկալ ստեղծագործության մեջ կան նաև հոգևոր մի քանի երգեր, որոնցից են «Ave Maria», «Սուրբ, սուրբ», «Արտօսր ի շիրիմ ա. ա. Մեծն Ներսեսի հրիշտ. երա-

նեալ հայրապետին և Թուրքիոյ հայոց պատրիարքին» մահերգը (կա նաև որպես թաղման քայլերգ դաշնամուրային շարահարութիւնամբ)։ Սրանցից առաջինը, դժբախտաբար, մեզ չի հասել։ Երկրորդը գրված է որպես բազմաձայն խմբերգ խառը երգչախմբի համար՝ երգեհոնի, դաշնամուրի, ջութակի, թավջութակի և ֆլեյտայի նվագակցութիւնամբ։ Խմբերգի հիմնական մեղեդին նման չէ ո՛չ Եկմալեանի, ո՛չ Կոմիտասի, ո՛չ Բիանկինիի և ո՛չ էլ Այտընեան-Բյոմի տարբերակներին։ Ըստ երևույթին կամ ինքը՝ Զուխաջյանն է ձայնագրել իրեն հանդիպած որևէ անհայտ տարբերակ և կամ՝ ինքն է հորինել։ Առաջինն ավելի հավանական է, քանի որ տվյալ մեղեդին ոճական ընդհանրութիւն չունի Զուխաջյանի ստեղծագործութեան հետ։ Ինչ վերաբերում է Մեծն Ներսեսի մահվան առթիվ գրված խմբերգին կամ Մահվան քայլերգին, ապա այն պատկանում է կոմպոզիտորի վերջին տարիների գործերի թվին, որի հնչյունների տակ էլ շարժվել է նրա թաղման թափորը։

Եթե այս բոլորին ավելացնենք նաև հունարեն ու թուրքերեն խոսքերով գրված մի երկու վոկալ գործ, որոնք առանձին նորույթ չեն բերում նրա ստեղծագործութեանը, ապա մոտավորապես ամբողջացած կլինի Զուխաջյանի վոկալ-կամերային ստեղծագործութիւնը։

Դժվար չէ տեսնել, որ հայ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործութեան այս առաջին շրջանում Զուխաջյանը հակալական գործ է կատարել ինչպես ազգային-հայրենասիրական, նույնպես և սիրային-լիրիկական երգի ու ռոմանսի զարգացման ուղղութեամբ։ Մինչև այժմ մենք ամբողջական պատկերացում չենք ունեցել կոմպոզիտորի վոկալ ստեղծագործութեան մասին։ Այժմ, համադրելով ու քննութիւն վերլուծելով տարբեր թեմաներով ու տարբեր ժանրերում գրված նրա վոկալ երկերը, տեսնում ենք, որ նրանց արժեքն անհամեմատ ավելի մեծ է, քան մինչև վերջերս պատկերացրել ենք։ Մեր առջև է հառնում հայրենասեր կոմպոզիտորի դիմանկարը, կոմպոզիտոր, որ զինված պրոֆեսիոնալ բարձր վարպետութեամբ, ձեռնամուխ է եղել լուծելու դժվարին խնդիրներ՝ ստեղծագործաբար օգտագործելով արևմտաեվրոպական ու ռուսական երաժշտութեան հարուստ փորձը, հարստացնելով վոկալ ստեղծագործութեան հնչերանգային ոլորտն ու ռիթմը, հնարամտորեն օգտագործելով և իր ժամանակի խնդիրներին համապատասխանեցնելով վոկալ-արտահայտչական բազմազան միջոցները։

բ. Օպերային ստեղծագործութիւն

Ինչպես վերն ասվեց, այս բնագավառում Զուխաջյանի առաջին ստեղծագործությունը պատմահայրենասիրական ռոմանտիկական «Արշակ Բ» օպերան էր։ Ե՞րբ է գրվել այս օպերան։ Մինչև վերջերս էլ ընդունված էր ամենքի կողմից, որ այն ավարտվել է 1868 թվին և հենց դա էլ համարվել է հայկական օպերայի ծննդյան թիվը, որի հիման վրա 1968 թվականին պաշտոնապես նշվեց հայկական օպերայի 100-ամյա հոբելյանը։ Սակայն վերջերս այս թվականը կասկածի տակ առնվեց արևմտահայ թատրոնի պատմութեան նշանավոր մասնագետ Գ. Ա. Ստեփանյանի կողմից, իր՝ «Արշակ Բ» օպերայի ստեղծագործական պատմութեան մի քանի հարցեր» հոդվածում[14]։ Մինչև այս հոդվածի հրապարակումը, Գ. Ստեփանյանն այն կարծիքին էր, թե՝ «1867 թվականի խանդավառ մթնոլորտում է ահա, «Վարդանի» վերոհիշյալ ներկայացումների ոգևորութեան պայմաններում, որ առաջանում է հայ առաջին օպերան ստեղծելու միտքը»[15]։ Այստեղից դժվար չէ եզրակացնել, որ նա համամիտ է եղել բոլորի կողմից ընդունված 1868 թվականը «Արշակ Բ» օպերայի ստեղծման տարեթիվ համարելու հետ։ Իր նոր հոդվածում, ազգային օպերայի ստեղծման նախադրյալների հարցում, հեղինակը մնացել է նույն կարծիքին, միայն այն տարբերութեամբ, որ այս անգամ առաջին օպերայի ստեղծման տարեթիվ է ընդունում ոչ թե 1868, այլ 1863 թիվը։ Ինչո՞վ է հիմնավորում այդ։ Սմբատ Քհսեճյանի հուշերում գրված է, որ Զուխաջյանը «...երբ Պոլիս վերադարձավ՝ այդ օպերան իր հետ բերած էր» և ապա ավելացնում է, որ «Հանրածանոթ լուսանկարիչ Գևորգ Ապտուլլահ վերոհիշյալ ողբերգութիւնը իտալերենի թարգմանել տալով՝ ղրկած էր Տիգրան Զուխաճյանի, Միլանու։ Երբ Տիգրան Պոլիս եկավ, «Արշակ Բ-ի» միայն նախերգանքը չէր պատրաստած»[16]։ Եվ հետո նկարագրվում է, թե ինչպես Գևորգ Ապտուլլահը Զուխաջյանին փակել տալով իր սենյակներից մեկում, ստիպել է «գրել օպերայի նախերգանքը. ամենայն հավանականութեամբ 1868 թ.»,— ավելացնում է Գ. Ստեփանյանը։ Ապա եզրափակում է. «Ուրեմն Տ. Զուխաջյանի «Արշակ Բ» օպերան գրված պետք է լինի հենց Զեյթունի ապստամբութենից անմիջապես հետո՝ 1863 թ., Միլանում։ Հնարավոր է, որ Պոլսում, 1864—1865 թթ. հեղինակը կատարած լինի որոշ լրացումներ՝ թողնելով միայն նախերգանքը»[17]։

Քննենք այս փաստերը հերթականութեամբ։ Հայտնի է, որ Տ. Զուխաջյանի կենսագիրները, որոնք կենսագրական ակնարկները գրել են կոմպոզիտորի մահից հետո, նշել են, որ նա Միլանում սովորել է 1861—1864 թվերին, իսկ Գ. Ստեփանյանը գտնում է, որ Զուխաջյանը Միլան է մեկնել ոչ թե 1861 թվին, այլ 1862 թ. աշնանը։ Ինչպես վերը տեսանք, Զուխաջյանն իրոք 1862 թվի գարնան ու ամռան ամիսներին եղել է Կ. Պոլսում, մասնակցություն է ունեցել «Քնար հայկական» երաժշտական ընկերութեան կազմակերպման և նույնանուն երաժշ-

տական հանդեսի հրատարակման գործին։ Ուրեմն Չուխաջյանը Միլանում սովորել է 1862 թ. աշնանը, 1863—1864 թվերին։

Կարո՞ղ էր, արդյոք, Չուխաջյանն այդ կարճ ժամանակաընթացքում ձեռք բերել կոմպոզիտորական աշխատանքի համար անհրաժեշտ տեսական գիտելիքներ, գրել ուսումնական անհրաժեշտ վարժություններ՝ պոլիֆոնիկ ձևերին տիրապետելու նպատակով և, միաժամանակ, գրել ու ավարտել «Արշակ Բ-ի» նման լուրջ օպերային մի ստեղծագործություն։ Չէ՞ որ նա պարտավոր էր տիրապետել նաև վոկալ ու գործիքային փոքր ձևի ստեղծագործություններին և ապա անցնել օպերայի նման բարդ ստեղծագործությանը։ Համոզված կարելի է պնդել, որ այդ բանը միանգամայն անհնարին էր։ Նա կարող էր միայն սկսել և ոչ թե ավարտել իր առաջին օպերան։

Այժմ անդրադառնանք օպերայի լիբրետոն իտալերեն թարգմանելու և Միլան ուղարկելու հարցին։ Ըստ Քեսեճյանի հիշողությունների, այդ գործը նախաձեռնել է լուսանկարիչ Գևորգ Ապտուլլահը։ Բայց չէ՞ որ այս հարցում վճռական նշանակություն ունի ոչ թե Քեսեճյանի, այլ հենց իր՝ լիբրետոյի հեղինակի խոսքը։ 1871 թ. հրատարակված լիբրետոյի նախաբանում, որը վերնագրված է «Ազդ», Թ. Թերզյանը գրում է. «Խաղը բուն իսկ իտալերեն գրած ըլլալովս բավական դժվարավ եղած են թարգմանության այն տեղվանքն ուր հարկ էր՝ երգին համար՝ իտալերեն ոտանավորը նույնչափ՝ ի հայ փոխել։ Արտասանելի (recitativo) տողերը արձակ թարգմանեցի»[18]։

Լիբրետոյի հեղինակի այս խոսքերը, տպագրված կոմպոզիտորի կենդանության տարիներին, որևէ երկմտանքի տեղ չեն թողնում։ Հետևապես Քեսեճյանի վկայությունն այն մասին, որ Գևորգ Ապտուլլահը լիբրետոն թարգմանել է իտալերենի և ուղարկել Միլան, պարզապես իրականությանը չի համապատասխանում։ Ավելի հավանականն այն է, որ լուսանկարիչ Գ. Ապտուլլահը լիբրետիստից վերցրել է իտալերեն տեքստը և ուղարկել Միլան, որպեսզի կոմպոզիտորը կարողանա սկսել աշխատանքն օպերայի վրա։

Մեր կարծիքով, Չուխաջյանը Կ. Պոլիս վերադառնալուց հետո շարունակել է աշխատանքը «Արշակ Բ» օպերայի վրա։ Դրան համամիտ է նաև Գ. Ստեփանյանը։ Այդ երևում է նրա այն խոսքերից, որ բերեցինք վերը։ Չուխաջյանն այս տարիներին ոչ միայն շարունակել և ավարտել է օպերայի երաժշտությունը, այլև լիբրետիստի հետ տևական աշխատանք է կատարել իտալական տեքստը հայերեն թարգմանելու և երգվող բնագիր ստանալու ուղղությամբ։ Այս բանը պարզ երևում է Թ. Թերզյանի հետևյալ խոսքերից. «Գալով խաղիս ընդհանուր հյուս-

վածքին՝ բանասիրաց ծանոթ է, թե որչափ տաժանելի է երգի առնվելու քառերգություն մը գրելը։ Նվագահանին քմաց և արհեստին համեմատ՝ ամեն օր խաղին այս կամ այն ինչ մասը հոշոտելու՝ այլափոխելու՝ ավելցնելու կամ հապավելու է։ Եթե այսչափ դժվարությանց մասամբ հաղթել կրցա՝ Մեծ Հեքիմյան Սրապիոն Էֆենտիին շնորհիվն է. իսկ մնացյալ թերությանց համար՝ ընթերցողաց ներողամտությունը կխընդրեմ»[19]։

Հետևությունը պարզ է։ Նման համատեղ աշխատանքը, որին մասնակցել են ոչ միայն Թերզյանն ու Չուխաջյանը, այլև Սրապիոն Հեքիմյանը, գուցե նաև՝ ուրիշները, տեղի է ունեցել ոչ թե Միլանում, ուսումնառության տարիներին, այլ հետագայում՝ Կ. Պոլսում, ուր և ավարտվել է օպերան։ Ինչ վերաբերում է այն հարցին, թե կոմպոզիտորը որ մասերն է գրել Միլանում և որը Կ. Պոլսում, ապա այս հարցը միանգամայն անհնար է պարզել, որովհետև փաստեր չեն պահպանվել։ Օպերայի նախերգանքի հարցում նույնպես գոյություն ունի երկու իրարամերժ տեսակետ։ Կենսագիրներից ոմանք (որոնց թվում նուբար Հ. Ալեքսանյանը) գրել են, որ կոմպոզիտորը սովորականին հակառակ, «Արշակ Բ» օպերայի նախերգանքը գրել է ամենից առաջ և միայն դրանից հետո է սկսել օպերան գրել[20]։ Ոմանք էլ (դրանց թվում Ս. Քեսեճյանը), վերը նշվածին հակառակ, պնդում են, որ նախերգանքը գրվել է ամենավերջում, այն էլ լուսանկարիչ Գևորգ Ապտուլլահի ձեռք առած միջոցների շնորհիվ[21]։ Ավելի հավանականը մենք համարում ենք այս վերջին վարկածը, քանի որ եթե նախորդ տարիներին գրված լիներ, ապա դրան կհետևեր նաև կատարումը, որովհետև երաժշտասեր Ճարտարապետ Սարգիս Պալյանի համար, որին նվիրված էր նախերգանքը, ոչ մի դժվարություն չէր ներկայացնի կազմակերպել կատարումը։ Եվ քանի որ նախերգանքի կատարման մասին խոսվել է միայն 1868 թվականից հետո և Գ. Ստեփանյանը հակված է համաձայնվելու Ս. Քեսեճյանի տված տեղեկության հետ, որի համաձայն, նախերգանքը կատարվել է 1870 թվին, Սարգիս Պալյանի ապարանքում, իտալացի երաժիշտների օգնությամբ, ապա պարզ է, որ նախորդ տարիներին չէր կարող և իրոք չի կատարվել այն։ Հետագայում «Արշակ Բ» օպերայի նախերգանքը կատարվել է Կ. Պոլսում, Փարիզում և այլուր, իսկ կոմպոզիտորի մահից հետո հրատարակվել է 1904 թվին՝ կոմպոզիտորի գերեզմանի վրա մահարձան կանգնեցնելու ծախսերը հոգալու նպատակով։

Այս բոլորից կարելի է եզրակացնել, որ Չուխաջյանի «Արշակ Բ» օպերան գրվել է 1863—1868 թվականներին։

Մեզ մնում է անդրադառնալ մի կարևոր հարցի ևս. արդյոք «Արշակ Բ» օպերան Կ. Պոլսում երբևէ կատարվե՞լ է ամբողջությամբ։ Տվյալ հարցի վերաբերյալ նույնպես եղել են տարբեր տեսակետներ, որոնք բերված են Գ. Ստեփանյանի վերոհիշյալ հոդվածում (էջ 21—22), ինչպես և «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» մեծարժեք աշխատության II հատորում (էջ 190—193)։ Այնտեղ կարդում ենք. «Արշակ Բ»-ն երբեք չէր կարող բեմադրվել Կ. Պոլսում, եթե նույնիսկ նաումի թատրոնը չայրվեր և քաղաքական պայմաններն էլ հուսատու լինեին։ Նման մի բեմադրություն ամենից առաջ պահանջում էր ոչ միայն նյութական վիթխարի հնարավորություններ, այլև առաջին հերթին մասնագիտական կրթություն ստացած մի քանի երգիչ-երգչուհիներ, որ չկային»[22]։ Այս ձևակերպումը միանգամայն ընդունելի է և լիովին համամիտ ենք դրա հետ։ Հայ թատրոնի պատմաբան Շարասանի, Ջուխաջյանի աշակերտ Ս. Քեսեճյանի, ինչպես և թուրքական հանրագիտարաններից բերված վկայությունները փաստերով հիմնավորված չեն։ Ինչ վերաբերում է ժամանակի մամուլից բերված միակ վկայությանը՝ Մինաս Չերազի վերամբարձ խոսքերով արտահայտված[23], ապա այն վերաբերում է ոչ թե ամբողջ օպերայի, այլ նրա «Ներածության» կատարմանը։ Ընդ որում երկու անգամ շեշտված է ներածության բառը. «...այն գիշեր, ուր պ. Թ. Թերզյանի «Արշակ Բ-ին» ներածությունը կնվագվեր» և մեկ էլ պարբերության վերջում. «Բավ էր, ուղիս շարունակեցի. ալ երևակայությունիս մեջ կրնայի շինել ներածության մյուս մասերը, որպես հնագետը՝ մի ավեր շենքի բեկորները տեսնելով՝ կամբողջացնեն զայն իր մտքին հաշիվներովը։ Կրնայի երևակայել մի հայի հաղթանակը Ապոլոնի հանրապետության մեջ»։

Կարելի՞ է արդյոք այս վկայության հիման վրա և վերը բերված կարծիքները նկատի ունենալով եզրակացնել, որ «Արշակ Բ» օպերան Կ. Պոլսում բեմադրվել է ամբողջությամբ։ Մեր կարծիքով դա հնարավոր չէ, որովհետև հայկական առաջին օպերայի ամբողջական բեմադրության փաստը չէր կարող անցնել աննկատ և չարժանանալ բազմաթիվ արձագանքների ոչ միայն Կ. Պոլսի, այլև Վենետիկի, Փարիզի, Թիֆլիսի և այլ քաղաքների հայկական պարբերաթերթերում, որոնք արձագանքում էին հաճախ նույնիսկ աննշան փաստերի։ Թուրք թատրոնի պատմաբան Ադոլֆ Թալասոյի տվյալներն այն մասին, որ «Օլիմպիա» (նույն «Արշակ Բ») օպերայի զանազան հատվածներ կատարվել են Վիեննայում ու Նեապոլում, ինչպես և Սմբատ Դավթյանի վկայությունը 1882 թ. Կ. Պոլսում նույն օպերայի նախերգանքի կատարման մասին ավելի արժանահավատ են։ «Արշակ Բ» օպերան ամբողջությամբ բեմադրվել է միայն մեր օրերում, Երևանի

օպերայի և բալետի պետական թատրոնում և մենք այդ հարցին դեռ կանդրադառնանք համապատասխան տեղում։

* * *

Տ. Ջուխաջյանի անդրանիկ օպերայի լիբրետոյի համար հիմք է ծառայել Արշակ Երկրորդի թագավորության պատմական շրջանը, որը հարուստ է դրամատիկ սուր բախումներով և օտար բռնակալության դեմ հայկական պետական ինքնուրույնության համար մղված երկարատև պայքարի հետաքրքիր դեպքերով։ Եվ բոլորովին պատահական չէ, որ այդ շրջանի գեղարվեստական պատկերմանը դիմել են շատերը, որովհետև այն ամենից ավելի էր համապատասխանում քաղաքական մոմենտին, առաջադրելով այնպիսի հարցեր, որոնք հուզում և ոգևորում էին ժամանակակիցներին։ Առաջինը դրամատուրգ Արմենակ Հայկունու «Օլիմպիա» ողբերգությունն էր (1858), որի մեջ գլխավոր շեշտը դրված էր Արշակ արքայի ընտանեկան կոնֆլիկտների և բարոյական նկարագրի վրա, բայց դրան զուգահեռ բեմ պիտի բարձրանար իր հզորությամբ աչքի ընկնող հայ արքան։ Դրանից չորս տարի անց, Արշակ արքայի կյանքը ողբերգության նյութ դարձրեց Խորեն Գալֆայանը, գրելով իր «Արշակ Բ» ողբերգությունը (1861), որի մեջ բարձրացված էին թագավորական իշխանության ամրապնդման, նախարարների միաբանության և օտար նվաճողների (Բյուզանդիայի և Պարսկաստանի) դեմ պայքարի հարցերը։ Քաղաքական դիրքորոշման տեսակետից ավելի հատակ էր Մ. Պեշիկթաշլյանի «Արշակ Երկրորդ» ողբերգությունը (1870), որտեղ հեղինակը գլխավոր հերոսին պատկերել էր որպես հայրենասեր արքա, անտեսելով մարդկային թուլությունների հետևանքով նրա գործած չարիքներն ու ոճիրները։ Նշված պիեսներից Խ. Գալֆայանի ողբերգությունը երգախառն է և գրված է գրաբար։ Միայն Թովմաս Թերզյանն է, որ գրել է հատուկ լիբրետո օպերայի համար[24]։ Եթե Պեշիկթաշլյանը ձգտել է մոտ կանգնել պատմական իրականությանը, ապա նույնը չի կարելի ասել Թ. Թերզյանի լիբրետոյի մասին։ Այն գրված է իտալական պատմառոմանտիկական օպերաների նմանությամբ։ Նրա համար հիմնականը գործող անձանց զգացմունքների, անհատական ապրումների ու բախվող կրքերի բացահայտումն է։ Դրան հակառակ, դարաշրջանի սոցիալ-քաղաքական իրադարձությունները մղվել են ետին պլան, թեև դրանք կազմում են ընդհանուր ֆոն և չէին կարող որոշակի դեր չկատարել դրամատիկ գործողությունների զարգացման մեջ։ Ուշադրությունը կենտրոնացնելով Արշակ Երկրորդի, Թագուհի Օլիմպիայի, իշխանուհի Փառանձեմի, իշխան Գնելի և նրա

հղրայր Տիրիթի միջև ծավալված անձնական դրամայի վրա, Թերզյանը ամեն ինչ հանգեցրել է պալատական խռովությունների, բանսարկությունների ու վրեժխնդրության, նախարարական կռիվների ու կենտրոնախույս ձգտումների մերկացմանը: Կամայականորեն փոփոխելով պատմական փաստերը, նա նույնիսկ գլխավոր հերոսին՝ թագավոր Արշակ երկրորդին սպանել է տալիս խռովարար նախարարների ձեռքով: Խտացնելով գույները, բարդացնելով ֆարուլան, նա օպերայի լիբրետոն հագեցրել է բազմաթիվ սպանություններով, թունավորումներով, նախարարների վրեժխնդրության ակտերով ու խռովություններով, որոնք, ի վերջո, հանգեցնում են Արշակ Բ-ի թագավորության անկմանը:

Ք. Թերզյանի լիբրետոյի հիման վրա Զուխաջյանն ստեղծել է պատմահայրենասիրական մի օպերա՝ Ռոսսինիի, Բելլինիի և Վերդիի նույնատիպ օպերաների օրինակով: «Արշակ Բ» օպերան բաղկացած է չորս գործողություններից, որոնցից յուրաքանչյուրին կոմպոզիտորը, հետևելով իտալական ավանդույթին, տվել է առանձին անուններ: Դրանք են՝ «Արշակ արքա», «Օլիմպիա», «Փառանձեմ» և «Սատրապ»: Այս անվանումները պատահական չեն և պայմանավորված են նրանով, որ դրանցից յուրաքանչյուրի մեջ տրված է տվյալ գործող անձի հիմնական բնութագիրը[25]:

Երաժշտական դրամատուրգիայի տեսակետից Զուխաջյանն իր օպերան կառուցել է այնպես, որ միայն առաջին գործողության մեջ է հիմնական շեշտը դրել օտար բռնակալության դեմ հանուն հայրենիքի ազատության մղվող պայքարի վրա[26]: Մնացած բոլոր գործողություններում նա աշխատել է խորացնել առանձին գործող անձանց երաժշտական բնութագրերը և ստեղծել լիարժեք կերպարներ: Առանձնապես պետք է նշել Արշակ Երկրորդի, Փառանձեմի և Օլիմպիայի կերպարները, որոնք առավել ցայտունությամբ են գծված կոմպոզիտորի կողմից:

Օպերայի գործողությունները ծավալվում են երեք հիմնական խմբավորումների միջև: Առաջինի մեջ մտնում են Արշակ Երկրորդը, նրա հավատարիմ թիկնապահ Վարդանը և թիկնապահ զորքը, որը կանգնած է Արշակի և հայրենիքի պաշտպանության դիրքերում: Պարսից զորքերի դեմ տարած հաղթանակից հետո նրանք շարունակում են պայքարը կենտրոնախույս ու դավաճան նախարարների դեմ, որպեսզի դրանով իսկ ամրապնդեն հայկական թագավորությունը և ապահովեն կայուն խաղաղությունը: Նրանց հակադրվում են սպարապետ Վաղինակն ու թագուհի Օլիմպիան իրենց կողմնակից նախարարներով, որոնց նպատակն է վրեժ լուծել բռնակալ Արշակից, որը դրժել է իր ամուսնական ուխտը թագուհու նկատմամբ, տարվել է հանցավոր սիրով ու տիրել իշխանուհի Փառանձեմին: Սպարապետ Վաղինակն օգտագործելով այն

հանգամանքը, որ զորքն իրեն է ենթակա, ցանկանում է գահընկեց անել Արշակին, տիրանալ թագուհի Օլիմպիային, որին սիրել է դեռ Բյուզանդիայից, երբ նա օրիորդ էր և Արշակը, փաստորեն, նրան հափշտակեց իր ձեռքից: Այն օրվանից նա առիթ է փնտրում վրեժխնդրության համար: Եվ ահա առիթը ներկայացել է: Արշակը հանցավոր սիրով կապված է իշխանուհի Փառանձեմի հետ: Վաղինակը, տեսակցելով թագուհու հետ, պատմում է նրան Արշակի այդ սիրո մասին և մղում վրեժխնդրության: Այլ է իշխան Գնելի և Փառանձեմի վրեժխնդրության մոտիվը: Արշակը, տարվելով Փառանձեմի գեղեցկությամբ, հետապնդում է նրա նշանածին՝ խռովարար իշխան Գնելին, որն ստիպված փախել էր Հայրենի օջախից և այժմ ծածուկ վերադառնալով, ցանկանում է իր անձնական հաշիվը մաքրել Արշակի հետ: Եվ այս վրեժխնդրության հողի վրա նա դաշն է կապում Վաղինակի հետ: Իսկ Փառանձեմն էլ, առերես հանձնվելով Արշակին, հոգու խորքում թաքցնում է անձնական վիրավորանքը և ցանկանում է վրեժխնդիր լինել թե՛ թագավորից և թե՛ թագուհուց: Այդ նրան հաջողվում է լիովին: Նա գաղտնաբար մուտք է գործում թագուհու բանտը, սրախողխող անում նրա որդուն, իսկ ավելի ուշ՝ թունավորում նաև թագուհուն: Ինչ վերաբերում է կաթողիկոս Ներսեսին և հոգևորականությանը, ապա նրանք չարացած են Արշակ Երկրորդի վրա ոչ միայն ամուսնական ուխտը դրժելու, այլև Բյուզանդական կայսրության դեմ գործելու համար, և պարզ է, որ պիտի լինեն Վաղինակի և Օլիմպիայի կողմնակիցը:

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

Օպերայի երաժշտական դրամատուրգիան նույնպես կառուցված է այս նույն պայքարի վրա: Զուխաջյանը ճիշտ է վարվել՝ դիմելով ծավալուն բեմական-երաժշտական տեսարանների ստեղծմանը և մոնումենտալ մասշտաբների: Այս տեսակետից առանձնապես աչքի են ընկնում առաջին և երկրորդ գործողությունները: Առաջին գործողության մեջ Արշակ Երկրորդը զորքի հետ միասին վերադառնում է Պարսկաստանի դեմ տարած փայլուն հաղթանակով, ժողովուրդը ցնծությամբ է դիմավորում նրան: Այս բոլորը երաժշտականորեն պատկերելու համար Զուխաջյանն օգտագործել է բազմազան միջոցներ. սիմֆոնիկ նվագախումբ, փողային նվագախումբ (բանդա), կանանց և տղամարդկանց երգչախմբեր և ապա միացյալ խառը երգչախումբ՝ ստեղծելով դիմավորման հանդեսի փառահեղ տեսարան: Այդ ֆոնի վրա է հանդես գալիս Արշակ Երկրորդը, որի առաջին արիայի կատարումը վարպետորեն է նախապատրաստված կոմպոզիտորի կողմից: Արշակի հանդես

գալու րոպեին լռում են նվագախումբն ու երգչախմբերը և Արշակը մնում է ուշադրության կենտրոնում: Նրա արիայից հետո խառը երգչախումբը, շարունակելով նրա խոսքերը, ավարտի է հասցնում փառաբանությունը: Գլխավոր հերոսի մուտքի նման նախապատրաստումը հատկանշական է մեյերբերյան տիպի «Grand opera»-ի համար և Զուխաջյանն, անկասկած, այնտեղից է սովորել այս հնարանքը, որը լիովին համապատասխանում է «Արշակ Բ» օպերայի մտահղացմանը և բացառիկ նպատակասլացությամբ է բնութագրում Արշակին:

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

1-ին մաս

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

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

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

Գ. Խառը երգչախումբ նվագախմբի համանվագի ուղեկցությամբ, As-dur.

Կապակցող էպիզոդ

Ա. Նվագախմբային էպիզոդ (grāndioso, համանվագ) և Արշակի մուտքը (առերգ լարային և փայտյա փողային գործիքների ուղեկցությամբ), Des-dur, E-dur.

Բ. Խորալ, տղամարդկանց և կանանց երգչախումբ, նույնպես և վարդանը (փայտյա և պղնձյա փողային գործիքներ, լարային բամբ գործիքներ), C-dur, f-moll, F-dur.

2-րդ մաս

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

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

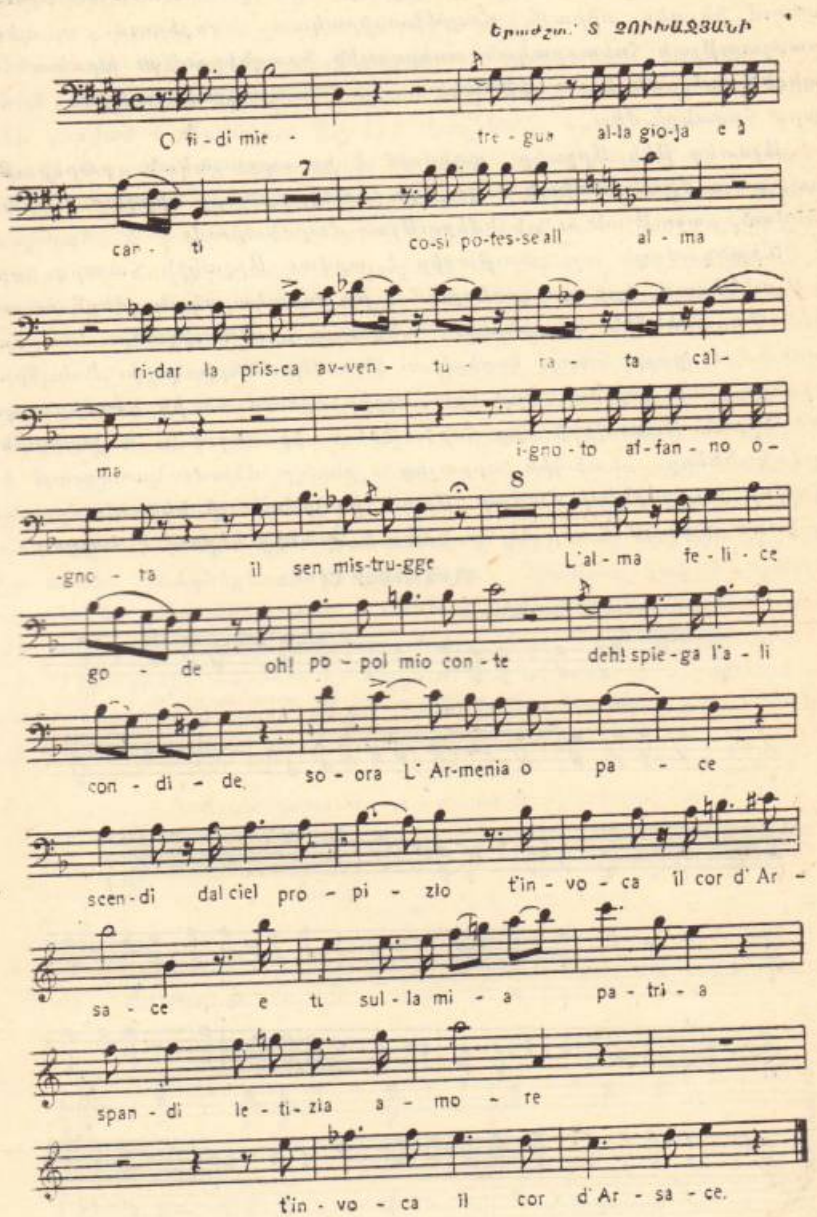
Կոդա (եզրափակում)

Երգչախումբ, մեներգիչներ, նվագախմբային համանվագ, F-dur[27].

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

ԸՐԾԵԿԻ ԸՐԻՆ

Երաժշտ.՝ Տ. ՉՈՒԽԱՋՅԱՆԻ



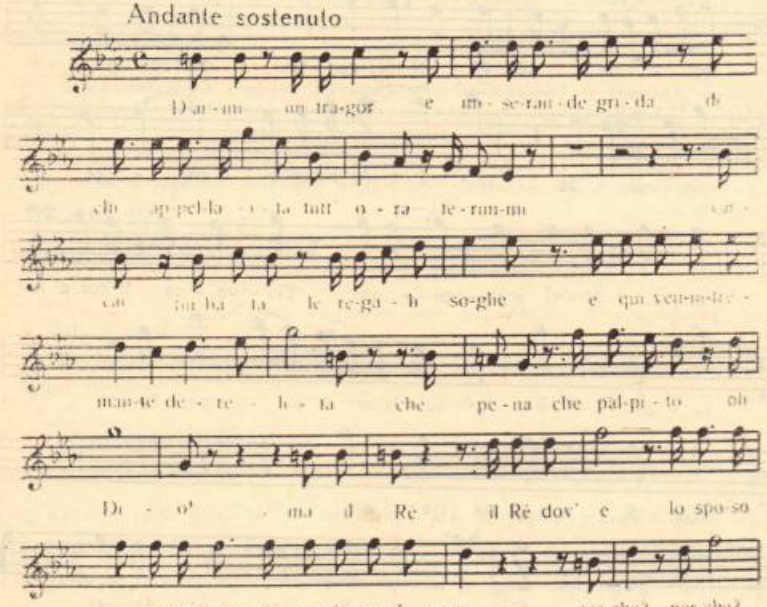
Հատկապես Արշակի առաջին արիան ավելի ցայտուն է դարձնում նրա, որպես հերոսի, բնութագրությունը։ Այն իր արտահայտությունն է գտնում ինչպես արիայի հայրենասիրական խոսքերում, այնպես էլ երաժշտության հռետորական ասերգային ֆրազներում ու խրոխտ հնչեղանգներում, մեղեդու ռիթմական հավասարակշռվածության և հանդարտ հոսանքի մեջ։

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

Միանգամայն այլ բնութագիր է տրված Արշակին հաջորդ գործողություններում, երբ նա դրսևորում է իր բռնակալական գծերն ու տարվում Փառանձեմին տիրանալու անզուսպ ցանկությամբ։ Նա արդեն դառնում է փոքր մարդ, կրքերի ու մոլությունների գերի։ Իսկ երրորդ գործողության վերջում, երբ նրա աչքին երևում են իր կողմից սպանված Տիրան թագավորի (իր հոր), Գնելի, իր որդու ու նախարարների ուրվականները, նախկին արքայից ոչինչ չի մնում։ Նա զղջում է իր ահավոր արարքների համար, թագուհի Օլիմպիայի նկատմամբ առաջվա նման տածում է սեր ու հարգանք և նրանից ներում է հայցում։

ՕԼԻՄՊԻՈՅԻ ԵՐԻԱՆ

Andante sostenuto

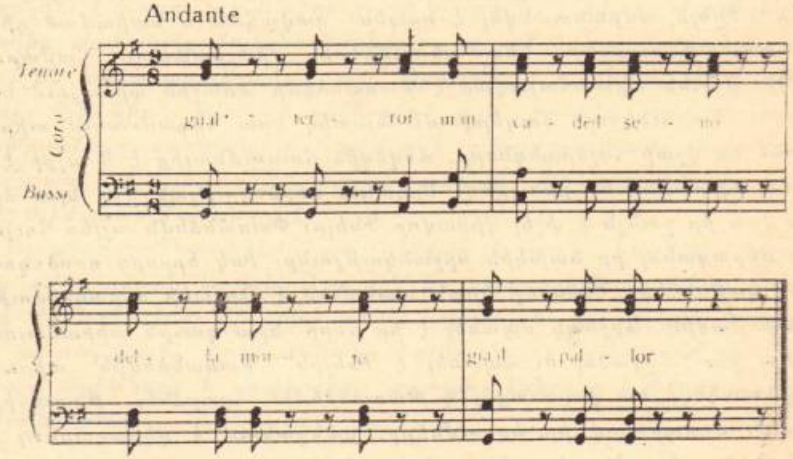


Նրա երաժշտական լեզվի մեջ նույնպես տեղի են ունենում զգալի փոփոխություններ։ Հերոսական հնչերանգներին փոխարինում են լիրիկական ու փափուկ մեղեդիական դարձվածքները։

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

Այստեղ Օլիմպիայի վիճակից օգտվում է Վաղինակը, և նախապատրաստում է նախարարների ապստամբությունը, որը գառնում է գործողության գագաթնակետը. այն վարպետորեն վերարտադրված է նաև երաժշտական միջոցներով։ Նախարարների զայրույթի ամենացասումնալի պոռթկումի ժամանակ հանդես է գալիս Արշակը։ Նախարարները նետվում են նրա վրա՝ ցանկանալով վերջ տալ արքայի կյանքին, բայց նրանց կանգնեցնում է Օլիմպիան։ Դրամատիկական լարվածությունն իր գագաթնակետին է հասնում, երբ ներս են գալիս Փառանձեմն ու մահացու վերք ստացած Գնելը։ Նրա հուզումնալից երաժշտական ֆրազները սարսուռ են ազդում։ Նա անիծում է Արշակին և մահանում ներկաների աչքի առջև։ Գործողությունն ավարտվում է Ներսեսի և նախարարների տխուր խորալով.

Andante



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

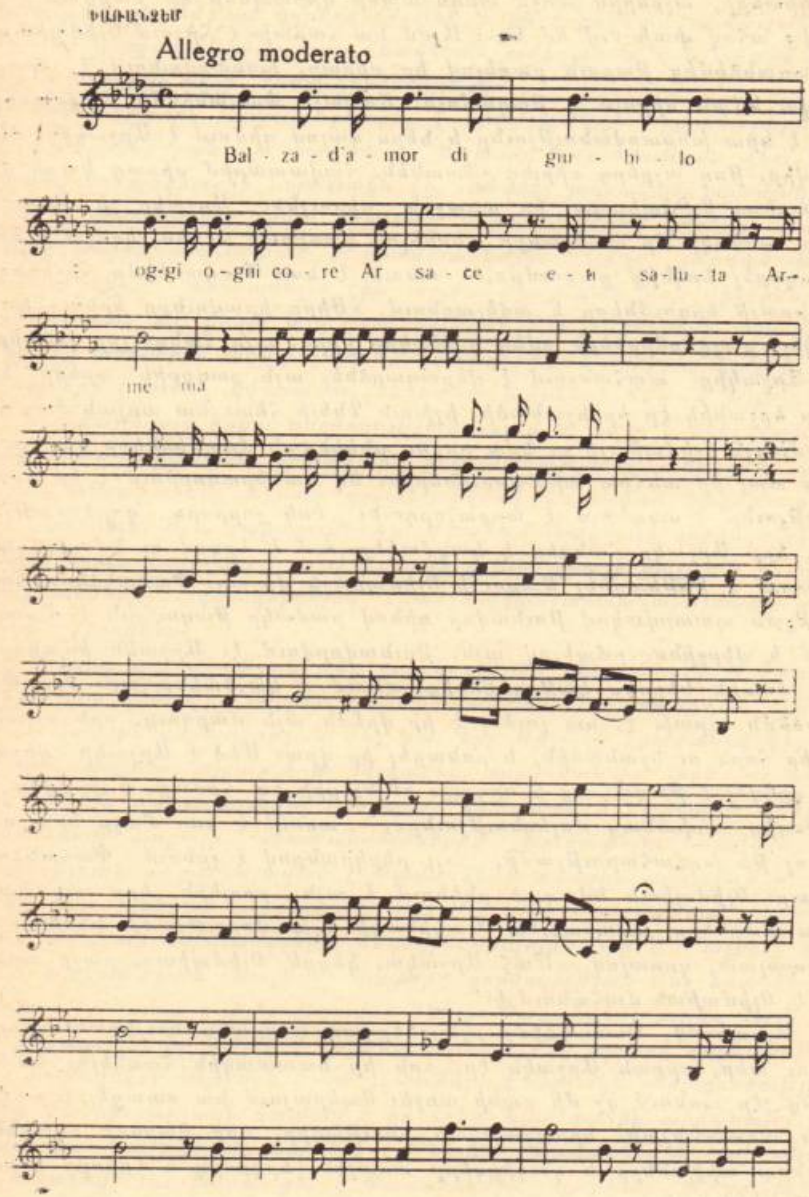
Կոմպոզիտորն այստեղ ընտրել է երաժշտական-արտահայտչական այլ միջոցներ, քան դա արված էր նախորդ գործողության մեջ։ Եթե այնտեղ կոմպոզիտորի նպատակն էր ստեղծել տոնական տրամադրություն և փառաբանել օրվա հերոսին, ապա այստեղ գործող անձերի կոնֆլիկտային ընդհարման և դրամատիկորեն աճող լարվածության պայմաններում, անհրաժեշտ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

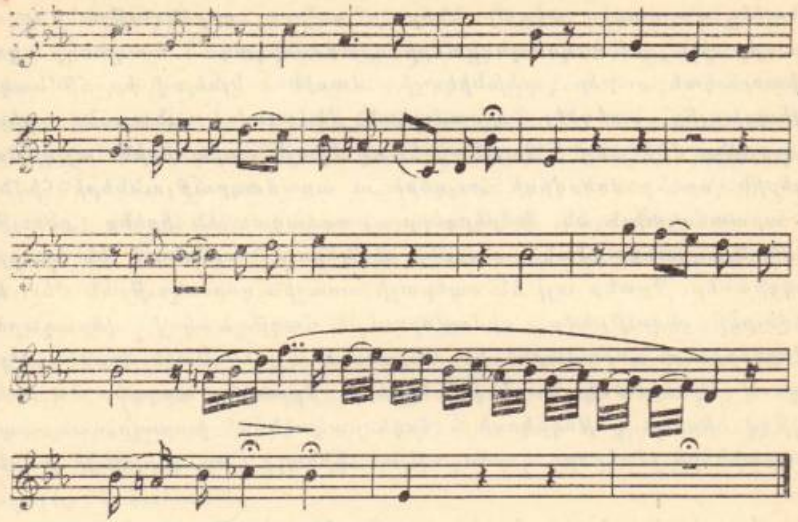
Օպերայի այս երկու գործողություններում ի հայտ է եկել Ջուխաջյանի դրամատիկական արտակարգ ընդունակությունը՝ անընդմեջ զարգացող տեսարաններ և սուր դրամատիզմով հագեցված կուլմինացիաներ ստեղծելու նրա կարողությունը։ Միաժամանակ այդ գործողություններում նրան հաջողվել է տալ Արշակի և Օլիմպիայի ցայտուն բնութագրությունները՝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

Երրորդ գործողության մեջ ուշադրության կենտրոնում է Փառանձեմը։ Նրա կերպարը տրված է փոփոխության ու զարգացման պրոցեսում։ Առաջին գործողության մեջ նա, երբ Արշակի հրամանով ներկայացել է պալատ, տխուր է ու հուսաբեկ, որովհետև իր սիրեցյալ ամուսին Գնելն ամբաստանվել է որպես դավաճան և ստիպված դիմել է փախուստի՝ արքայի հետապնդումներից խուսափելու համար։ Այդ տխրությունն արտահայտված է Փառանձեմի առաջին արիայում ու Արշակի հետ ունեցած զուգերգում։ Այստեղ նրա երգամասում տիրապետում են վշտի հնչերանգները, մեղեդին հուզումնալից է և աչքի է ընկնում տխրաթախիծ բնույթով։ Երկրորդ գործողության մեջ նրա ձևաբերի վրա իր շունչն է փչել վիրավոր Գնելը։ Փառանձեմն այլևս հույս չունի վերագտնել իր նախկին երջանկությունը։ Իսկ երրորդ գործողության մեջ կաթողիկոս Ներսեսը նրան պատմում է Արշակի ոճրագործությունների մասին։ Արշակն սպանել է իր հորը՝ նրա գահին տիրանալու համար։ Նա հալածել ու սպանել է Գնելին՝ Փառանձեմին տիրանալու նպատակով։ Նա խոստացել է Փառանձեմին դարձնել թագուհի։ Իսկ այժմ, մոռանալով իր երդումները, ցանկանում է վերադառնալ Օլիմպիայի գիրկը։ Իր սիրո և զղջման մասին նա ասում է հավատարիմ

թիկնապահ Վարդանին, ավելացնելով. «Այն օրից, երբ Օլիմպիայի սիրտն արյունոտեցի և Փառանձեմին տիրանալու համար Գնելի դիակը կոխկրտեցի, աչքերիս առջև անդնդախոր վիրապներ են բացվում, որտեղից ահով փախչում եմ ես»։ Այժմ նա հաճախ է հիշում Օլիմպիային և Փառանձեմից թաքուն բացելով իր սիրտը, խոստովանում է, որ առաջվա նման սիրում է թագուհուն։ Սակայն Փառանձեմը թաքստոցից լսել է նրա խոստովանությունը և ներս գալով դիմում է Արշակին. «Մի խոռվիր, քող աչքերդ սիրտդ չմատնեն. հավատարիմ սիրտդ կուզե վերագառնալ Օլիմպիադա՝ իր առաջին սիրույն»։ Արշակը չի ժխտում. «Այո, անմեղի մը տանջանքը տեսնելով կխոցոտի հոգիս, կզղջա և կուզե ողոքել երկնից ցասումը»,— ասում է նա։ Փառանձեմը հիշեցնում է արքայի երդումները և ավելացնում. «Սիրո իրավունքը կրնաս խորտակել, բայց ոճիրներն զմեզ դավակից ըրին, այդ հանգույցը չփշրիր»։ Նա Արշակից պահանջում է վերադարձնել այն քաղցրիկ օրերը, երբ ինքը երջանիկ էր իր նշանածի՝ իշխան Գնելի հետ։ Նա արյան ծարավի է և միայն Օլիմպիայի ու նրա որդու անկենդան մարմինները կարող են վերջ տալ իր անհագ արտասուքներին։ Եվ նա իրագործում է իր մտադրությունը՝ սպանում է արքայորդուն։ Իսկ չորրորդ գործողության մեջ, երբ Արշակը հանդես է կազմակերպում և երգով ու նվագով աշխատում է թեթևացնել թագուհի Օլիմպիայի վիշտը, Փառանձեմը հաշտության պատրվակով թունավոր գինով բաժակը թագուհուն է մատուցում և վերջինս, ըմպելով այն, թունավորվում է։ Արշակն իմանալով այդ մասին Ներսես կաթողիկոսից, մնում է կայծակնահար։ Իսկ Փառանձեմն ուրախ է, նա լուծել է իր վրեժն այն մարդուց, որն սպանել էր իր հորն ու նշանածին, և բռնացել իր վրա։ Մեծ է Արշակի վիշտը. նա զրկվել է թագուհուց և որդուց։ «Ի՞նչ ըրի ես՝ հիմար, ո՞ւր մղեց ամբոխից տոփանաց մոլեգնությունը»,— ասում է նա։ Բայց նրա սուգը ոչ թե խղճահարությամբ, այլ բերկրանքով է լցնում Փառանձեմի սիրտը։ Օլիմպիան նվաղած ընկնում է այն րոպեին, երբ ապստամբ նախարարները սպարապետ Վաղինակի գլխավորությամբ ներխուժում են պալատ, գոռալով՝ «Մահ Արշակա, կեցցե՛ Օլիմպիա», բայց արդեն ուշ է, Օլիմպիան մահանում է։

Այսպիսով, Փառանձեմը պատկերված է որպես նույնքան անողոք հոգու տեր, որքան Արշակն էր, որն իր նպատակին հասնելու համար կանգ չէր առնում ոչ մի բանի առջև։ Օպերայում նա ստացել է բավական արտահայտիչ երաժշտական բնութագիր, որի կարևոր օղակներն են նրա արիաները և զուգերգերը առաջին, երկրորդ և երրորդ գործողություններում։





Բարդ ու հակասական այս կերպարը տրված է զարգացման պրոցեսում և հանդում է իր տրամաբանական վախճանին օպերայի վերջում:

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

Այս օպերայի պարտիտուրայից կարելի է առաջին հերթին եզրակացնել, որ Տ. Չուխաջյանն օրգանապես յուրացրել էր XIX դարի կեսերի իտալական օպերայի և հատկապես Վերդիի օպերային ստեղծագործության ավանդույթները, ազատորեն տիրապետում էր օպերային բարդ արվեստի տեխնիկային և ուներ կոմպոզիտորական պրոֆեսիոնալ վարպետություն: Այդ է վկայում «Արշակ Բ» բարդ և դժվարին օպերայի փորձը: Օպերայի մեղեդային լեզուն արտահայտիչ է, հարուստ ու բազմազան: Չուխաջյանն ազատորեն կիրառում է վոկալ երաժշտության բազմատեսակ միջոցները՝ ստեղծելով գրավիչ ու ամբողջական դերերգեր:

Հետևելով եվրոպական օպերայի ավանդույթներին, Չուխաջյանն իր երաժշտական դրամատուրգիան հիմնել է օպերային բազմազան ձևերի վարպետ օգտագործման վրա (արիա, **արիոզո**, անսամբլներ,

խմբերգեր, նվագախմբային էպիզոդներ և այլն)։ Եվ, ինչպես տեսանք, վերջավորված համարների օգտագործմամբ հանդերձ, նա ստեղծել է անընդմեջ զարգացող տեսարաններ ու ամբողջ գործողություններ, մի բան, որը վկայում է կոմպոզիտորի դրամատիկական տաղանդի և կոմպոզիտորական բարձր տեխնիկայի մասին։ Ելնելով իր հիմնական կոնցեպցիայից՝ ստեղծել պատմական թեմայով լայնաշունչ օպերա, Չուխաջյանը մեծ տեղ է հատկացրել ոչ միայն արիաներին, այլև խմբերգերին, որոնք ժողովրդի հույզերի ու տրամադրությունների հիմնական արտահայտիչն են։ Խմբերգերը բազմազան են իրենց բնույթով և օպերայի զարգացման տարբեր փուլերում ստանում են տարբեր ֆունկցիաներ։ Դրանք այլ են օպերայի առաջին գործողության մեջ, երբ ժողովուրդը ցնծությամբ դիմավորում է հաղթանակով վերադարձող զինվորներին ու զորավարներին, ինչպես և այլ են նույն գործողության լիրիզմով հագեցած կանացի խմբերգերը։ Դրանցից տարբեր են իրենց բնույթով Ներսես կաթողիկոսի և հոգևորականների խորալը, ապստամբ նախարարների (երկրորդ գործողության ֆինալ) կամ գերիների խմբերգերը։

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

«Արշակ Բ» օպերայի երաժշտական կարևոր բաղկացուցիչ մասն է կազմում նաև սիմֆոնիկ նվագախմբի նվագամասը։ Ճիշտ է, նվագախումբն այստեղ ենթակա վիճակում է և նրա հիմնական ֆունկցիան վոկալ երգամասի ընկերակցությունն է (այստեղից էլ լարային և փայտյա փողային գործիքների գերակշռությունը), բայց օպերայի դրամատիկ կուլմինացիաների ստեղծման պահերին այն դուրս է գալիս այդ ֆունկցիայի սահմաններից և ձեռք բերում ինքնուրույնություն՝ նվագախմբային գործիքների արտահայտչական հնարավորությունների նպատակահարմար օգտագործման պայմաններում հասնելով օպերայի հերոսների հոգեբանական վիճակների ավելի լրիվ դրսևորմանը։ Չուխաջյանը սիմֆոնիկ նվագախմբին է վերապահել, օրինակ, դերեզմանային սարսռեցուցիչ պատկերների (3-րդ գործողություն), ինչպես և Օլիմպիայի մանկական տարիների վերհուշի վերաստեղծումը, երբ աշտարակում փակված թագուհու աչքերի առջև վերակենդանանում է հարազատ Բյուզանդիան։ Ինքնուրույն նվագախմբային ստեղծագործություն է օպերայի նախերգանքը, որն առանձին հրատարակվել է կոմպոզիտորի

մահից հետո և բազմիցս կատարվել ոչ միայն Կ. Պոլսում, այլև Իտալիայում, Ավստրիայում և Ֆրանսիայում։ Ինչպես վերն ասացինք, այն առաջին անգամ կատարվել է պոլսահայ երաժշտասեր Ճարտարապետ Հակոբ Պալյանի տանը և Պալյանը, որին նվիրված է օպերայի նախերգանքը, խոստացել էր հաջորդ թատերաշրջանում օպերան իր ծախքով բեմադրել Նաումի թատրոնում։ Սակայն, ինչպես նշեցինք, օպերայի բեմադրությունը տեղի չունեցավ, իսկ հետագայում, Աբդուլ Համիդի գահակալության տարիներին սկսված հալածանքների պայմաններում, անհնար էր նույնիսկ մտածել «Արշակ Բ»-ի նման օպերայի բեմադրության մասին։

Այսպիսով, քաղաքական անբարենպաստ պայմանների և նյութական հնարավորությունների բացակայության պատճառով հայկական առաջին օպերան ոչ միայն չբեմադրվեց, այլև մոռացության մատնվեց և միայն խորհրդային իշխանության տարիներին նրա ցաք ու ցրիվ ձեռագիր թերթիկները հավաքվեցին, ի մի բերվեցին, և օպերան առաջին անգամ բեմադրվեց Երևանում[28]։

Հաջորդ օպերան, որի վրա Չուխաջյանն աշխատեց 80-ական թվականների վերջերին, «Զեմիրեն» էր։ Հեղինակն այն համարել է «Semi seria»՝ օպերա-կախարդապատում, որ բաղկացած է չորս գործողություններից։ Ի տարբերություն նրա երաժշտական կոմեդիաներից և օպերետներից, պահպանվել և մեզ են հասել «Զեմիրե» օպերայի մի քանի կլավիր, հատկապես իտալերեն և ֆրանսերեն թարգմանություններ, ինչպես և օպերայի լրիվ պարտիտուրայի ձեռագիր օրինակները։

«Զեմիրեն» իր բնույթով տարբերվում է թե՛ Grand-opera «Արշակ Բ»-ից և թե՛ Չուխաջյանի կենցաղային օպերետներից ու երաժշտական կոմեդիաներից։ Լիբրետոն թուրքերեն լեզվով կազմել է Տիգրան Գալեմքյանը, իսկ իտալերեն և ֆրանսերեն թարգմանել է Պ. Անմեղյանը։ «Զեմիրեն», որի գործողությունը տեղի է ունենում Հեջազում (Արաբիա), ունի հեքիաթային սյուժե։ Դա որսորդ էլդանթուրի և կախարդված գեղեցկուհի Զեմիրեի սիրո պատմությունն է։ Չար կախարդ էբուդհան կախարդել է նշանավոր Բենեցարի աղջկան՝ Զեմիրեին և կնոջը՝ Ռեբիային, նրանց դարձնելով թափառաշրջիկ աղքատներ։ Էլդանթուրը և Զեմիրեն իրենց տոչորող ծարավը հագեցնելու համար խմում են կախարդված առվակի ջրից և տարվում անհաղթահարելի սիրով։ Էլդանթուրը որսից վերադառնալով, չի կարողանում մոռանալ Զեմիրեին։ Երկար որոնումներից հետո նա Զեմիրեին գտնում է այն պահին, երբ Զեմիրեի հայրը պատրաստվում է աղջկան կնության տալ հարուստ, բայց աղջկա չսիրած մարդու։ Էլդանթուրի հայտնվելուց հետո Զեմիրեի հայրը, համոզվելով նրանց

սիրո ուժի և անկեղծության մեջ, համաձայնում է նրանց ամուսնությանը։ Սիրո այս պարզ պատմությունը, համեմված արևելյան հեքիաթներին հատուկ խորհրդավորությամբ, շար ոգիների ու կախարդի մասնակցությամբ, բնության ահեղ տեսարանների (փոթորկի) պատկերմամբ և այլ մանրամասներով, իսկապես արևելյան հեքիաթային մի կախարդապատկեր է։

Օպերայի երաժշտությունն ստեղծելիս Չուխաջյանն ուշադրությունը դարձրել է Զեմիրեի և էլզանթուրի լիրիկական կերպարների բնութագրման, նրանց սիրո հետ կապված սյուժետային գծի պատկերման վրա։ Ուստի և օպերայի երաժշտության մեջ հիմնականը դարձել են լիրիկական ջերմաշունչ մեղեդիները, ռոմանսային տիպի երգերն ու արիոզոները, լիրիկական զուգերգերն ու հուզական հագեցվածությամբ աչքի ընկնող երաժշտական հատվածները, որոնք և ապահովում են նրա բնորհանուր քնարական բնույթը։ Այդպիսին է, օրինակ, Զեմիրեի արիան, որն արտահայտում է հերոսուհու սիրային զգացմունքներն իր սիրածի՝ էլզանթուրի նկատմամբ (III գործողություն, № 13)։

Ընդ որում առանձին երգերն ու զուգերգերը սերտորեն կապված են միմյանց ու ստեղծում են անընդմեջ զարգացմամբ տրված ամբողջական երաժշտական պատկերներ։ Թեև օպերայի կառուցվածքը տրադիցիոն համարային է, սակայն առանձին համարներից հաճախ միահյուսվում են ընդարձակ տեսարաններ, որոնք օպերայի երաժշտական դրամատուրգիան դարձնում են ավելի զարգացած ու նպատակասլաց։ Դա արդյունք է սիմֆոնիկ նվագախմբի դերի բարձրացման՝ երաժշտական դրամատուրգիայի զարգացման մեջ։

Օպերայում կարևոր տեղ են գրավում նաև բնության երևույթների ու ֆանտաստիկ էակների երաժշտական ցայտուն պատկերները։ Այստեղ առաջին հերթին պետք է նշել փոթորկի երաժշտական պատկերը, որն ստեղծված է սիմֆոնիկ նվագախմբի տարբեր խմբերի և առանձին գործիքների արտահայտչական հնարավորությունների վարպետ օգտագործման միջոցով։

«Զեմիրե» օպերայում կոմպոզիտորն օգտագործել է նաև լեյտմոտիվային բնութագրումներ, ձգտելով օպերայի հակադիր ուժերի երաժշտական բնութագրության կոնկրետացմանը և դրամատուրգիական գծի մեջ դրանց դերի բարձրացմանը։ Առաջին հերթին պետք է նշել Զեմիրեի և էլզանթուրի քնարական լեյտմոտիվը, որը լայնաշունչ մեղեդային բնույթի է և ուղեկցում է այդ զույգի անդավաճան սիրո արտահայտության տեսարաններին, ինչպես և «մեծ կախարդ» էրուդիայի ահեղ բնույթի լեյտմոտիվը։

Օպերայի երաժշտությունը գրված է Չուխաջյանին հատուկ երաժշտական ոճով, որի մեջ սինթեզված են ինչպես եվրոպական, նույնպես և արևելյան երաժշտության տարրերը։ Եվ քանի որ օպերայի գործողությունը տեղի է ունենում Արաբիայում, ապա միանգամայն բնականորեն այստեղ օգտագործված են արաբական երաժշտության ինտոնացիաներ, իսկ 4-րդ գործողության մեջ մտցված է բավական ընդարձակ խորեոգրաֆիկ տեսարան՝ «Արաբական բալետ», որը կենտրոնական տեղ է գրավում Զեմիրեի և էլզանթուրի հարսանիքի տեսարանում։

Մեր օրերում, դժբախտաբար, այս օպերան ամբողջությամբ չի բեմականացվել*։

Մինչև վերջերս «Զեմիրեն» համարվում էր Չուխաջյանի վերջին օպերային ստեղծագործությունը։ Սակայն Գ. Ստեփանյանի պրպտումների շնորհիվ պարզվեց, որ Չուխաջյանը գրել է ևս մեկ օպերա՝ «Ինդիանան», որպես լիբրետոյի հիմք օգտագործելով Թուրք Թահսինագիր Աբդուլլահ Համիդիի «Հնդկուհին» պիեսը[29]։ Կոմպոզիտորն այն ավարտել է 1897 թվին, իր մահից ընդամենը մեկ տարի առաջ և ականատես չի եղել իր օպերայի բեմադրությանը։

«Ինդիանա» օպերան Թուրքերեն է և բաղկացած է երեք գործողություններից։ Ընդ որում լիբրետոն առանձին չի պահպանվել, իսկ նոտաների տակ գրված տեքստը հետագայում վերանայվել ու փոփոխվել է, ըստ երևույթին, օպերայի բեմադրության իրագործման նպատակով, համապատասխանեցնելով Թուրքական իրականության քաղաքական պայմաններին[30]։

Երիտասարդ Վարունան և Միքալեն փոխադարձաբար սիրում են, իսկ Վարունայի մայրը՝ Վահիվուն հավանել է մի այլ մարդու՝ Նաթանին, որը թեև մեծ է աղջկանից, բայց հարուստ է և կարող է ապահովել իր աղջկա կյանքը։ Այս հողի վրա մոր և աղջկա միջև ծագում է լուրջ հակասություն և աղջիկը չի թաքցնում, որ ինքը երբեք չի դառնա չսիրած մարդու կինը։ Միքալեն, իր ընկերների հետ միասին, նվիրված է հայրենիքի փրկության գործին և նրանց հաջողվում է կանխել վերահաս վտանգը։ Իրադարձությունների հետագա զարգացումը հանգեցնում է այն բանին, որ մայրը համաձայնում է երիտասարդների ամուսնությանը,

* Միակ փորձը դիրիժոր Յուրի Դավթյանի ղեկավարությամբ ստեղծված ռադիոմոնտաժն է, որն իրագործվեց Համամիութենական ռադիոյի պատվերով և հաճախակի հաղորդվում է ինչպես Մոսկվայից, նույնպես և Երևանից։ Այդ ռադիոմոնտաժին իր մասնակցությամբ առանձնապես աշքի ընկավ Գոհար Գասպարյանը, ինչպես և սիմֆոնիկ նվագախումբն ու երգչախումբը։ «Զեմիրե» օպերան դեռևս սպասում է իր կատարյալ բեմականացմանը։

որոնք ուրախ են ու երջանիկ, որ իրենց հայրենիքն ազատագրվել է և իրենք էլ հասել են իրենց փափագին։ Ժողովուրդը փառաբանում է սբբազան Գանգեսին՝ հայրենիքի և ժողովրդի փրկության համար։

«Ինդիանա» օպերան սկզբնապես ունեցել է հայրենասիրական բովանդակություն, որի հետ սերտորեն կապված է գլխավոր հերոսների անկեղծ սիրո քնարական գիծը։ Սակայն օպերայի առաջին և երկրորդ գործողությունների գրական տեքստի վերանայման ու փոփոխման հետևանքով այն վերածվել է կենցաղային բովանդակությամբ օպերետի։ Առաջացել է անհաղթահարելի հակասություն առաջին երկու և երրորդ գործողությունների միջև, որը և, մեր կարծիքով, պատճառ է դարձել, որպեսզի վերանայումը անավարտ թողնվի։ Այսպիսով, հակասություն է ստեղծվել նաև նոր բովանդակության ու երաժշտության ընդհանուր բնույթի միջև։

Օպերայի ձեռագիր կլավիրի վրա բացակայում է Տ. Ջուխաջյանի անունը։ Նրա փոխարեն որպես հեղինակ ուրիշ ձեռագրով գրված է Իտալացի Ա. Ալբորետոյի ազգանունը։ Նրա ազգանվանը հանդիպում ենք նաև օպերայի նոտային տեքստի 175-րդ էջում, անմիջապես նոտային տողում, որպես ստորագրություն։ Ինչո՞ւ կոմպոզիտորն իր ազգանունը պիտի ստորագրեր նոտային տեքստում, երբ դրանից հետո ձեռագիրը շարունակվում է, հասնելով մինչև 327-րդ էջը։ Իսկ ինչո՞ւ դրանից հետո նման ստորագրության չենք հանդիպում։ Ո՞վ է Ալբորետոն և արդյո՞ք նա է այս օպերայի երաժշտության հեղինակը։

Իտալացի այս երաժիշտը երկար տարիներ աշխատել է Կ. Պոլսում և Ջուխաջյանը երբեմն համագործակցել է նրա հետ։ Իտալական կենսագրական բառարաններում մեզ չհաջողվեց նրա մասին որևէ գրավոր աղբյուր գտնել։ Դժբախտաբար, նրա, որպես կոմպոզիտորի, ստեղծագործության մենք ծանոթ չենք, հետևապես գաղափար չունենք նրա երաժշտական ոճի մասին։ Բայց մեզ հայտնի են փաստեր, երբ Ջուխաջյանը համագործակցել է Կ. Պոլսում աշխատող իտալացի երաժիշտների և, հատկապես, Ալբորետոյի, Սերաստիանոյի և Ֆոսքինիի հետ։ Նորից ասենք, որ Ջուխաջյանի «Արիֆի խարդախությունը» օպերետի բեմադրությունների հայտարարություններում հանդիպում ենք մի դեպքում՝ Ա. Սերաստիանոյի (1872 թ. դեկտեմբերի 17), իսկ մյուս դեպքում՝ Ա. Ալբորետոյի (1874 թ. հոկտեմբերի 23) ազգանվանը՝ գրված Տ. Ջուխաջյանի ազգանունից հետո, որպես օպերետի երաժշտության հեղինակակիցներ։ Իսկ նույն ներկայացումը 1875 թ. հոկտեմբերի 1-ին հայտարարված է միայն Տ. Ջուխաջյանի ազգանունով։ Հնարավո՞ր է, արդյոք, նման բան, եթե նրանք իրոք եղել են երաժշտության հեղինակակիցներ։ Ավելի ճիշտ չի՞ լինի ենթադրել, որ Ջուխաջյանն իտալացի և-

րաժիշտների միջոցով հեշտացրել է Թուրքական պաշտոնատար անձանցից իր օպերետների Թույլտվությունն ստանալու և ավելի շատ ունկնդիրներ հավաքելու գործը։ Նկատի ունենալով հայ մշակութային գործիչների վիճակը Թուրքիայում, կարելի է հաստատ համոզմունք հայտնել, որ իսկապես Ջուխաջյանը միայն հիշյալ նպատակով է դիմել այդ քայլին։ Ինչ վերաբերում է հետագա տասնամյակներին և հատկապես ռուս-Թուրքական պատերազմին հաջորդած տարիներին, երբ Ջուխաջյանի ստեղծագործությունների բեմադրությունը Թուրքիայում պաշտոնապես արգելված էր, ինքնըստինքյան հասկանալի է դառնում, Թե ինչու Ջուխաջյանի ազգանունը բոլորովին բացակայում է և նրա փոխարեն «Ինդիանայի» կլավիրի վրա մնացել է միայն Ալբորետոյի ազգանունը։

Ինչպես վերն արդեն նշվեց, «Ինդիանա» օպերան բաղկացած է երեք գործողություններից։ Առաջին գործողությունը և երկրորդ գործողության մի մասը վերանայված ու փոփոխված են ինչպես բովանդակության, նույնպես և երաժշտության տեսակետից։ Ամենայն հավանականությամբ, դա արված է Ալբորետոյի կողմից՝ բեմադրական նկատառումներով։ Օպերայի կառուցվածքը ավանդական համարային է, ինչպես ընդունված էր եվրոպական օպերաներում և օպերետներում։ Ընդ որում օպերայի 15 համարներից համարյա յուրաքանչյուրը բաղկացած է ասերգերից (ռեչիտատիվ), զուգերգերից և այլ անսամբլներից, մեներգերից (ռոմանս, արիա, արիոզո), խմբերգերից և նվագախմբային հատվածներից, որոնք, որպես կանոն, վերաճում են ամբողջական տեսարանների։

Օպերայի երաժշտական լեզուն խաթարված է վերը նշված վերանայման հետևանքով։ Իր լեզվաոճական յուրահատկություններով չուխաջյանական են մնացել II գործողության վերջը և ամբողջ III գործողությունը։ Իսկ մնացածը վերանայված ու փոփոխված է։ Այդ են վկայում Թե՛ խոսքերի և Թե՛ երաժշտական հատվածների վրա փակցված կտրկատանները։ «Ինդիանայի» հեղինակային նախնական օրինակն, ըստ երևույթին, ունեցել է լուրջ բովանդակություն, եղել է հայրենասիրական բնույթի և դրա հետ սերտորեն միահյուսված է եղել գլխավոր հերոսների՝ Միքայելի և Վարունայի անխարդախ սիրո քնարական գիծը։ Այստեղ օպերետային թեթև վարքուբարքի համար տեղ չի թողնված։ Դուցե հենց սրանով պիտի բացատրել, որ վերանայողներն ու խմբագրողները, չկարողանալով համաձայնեցնել նախկին և նոր խմբագրությունների միջև ստեղծված հակասությունը, չեն կարողացել իրենց սկսած գործը հասցնել ավարտի և շարունակությունը թողել են անփոփոխ, ինչպես եղել է հեղինակային օրինակում։

Հետագա պրպտումները և հեղինակային իսկական օրինակի հայտնաբերումը վերջնականապես պարզություն կմտցնեն մեր շոշափած բոլոր հարցերում: Մի բան պարզ է, որ «Ինդիանա» օպերան պատկանում է Չուխաջյանին: Այդ են վկայում ոչ միայն բանասիրական տվյալները և թուրքական աղբյուրները օպերայի բեմադրությունների մասին, այլև օպերայի երաժշտական լեզվաոճական ընդհանրությունները Չուխաջյանի բեմական նախորդ ստեղծագործությունների հետ: Օպերայի լիբրետոյի և երաժշտության վերականգնման համար կպահանջվի լուրջ ու տևական աշխատանք:

գ. Երաժշտական կոմեդիա և օպերետ

Կ. Պոլսում ականատես լինելով իտալական ու ֆրանսիական օպերետային ներկայացումների արտակարգ հաջողությանը, Չուխաջյանը եկել էր այն համոզմանը, որ տեղական կյանքից վերցված թեմայով և բոլորին մատչելի լեզվով գրված օպերետն, անկասկած, ավելի մեծ հաջողություն պիտի ունենա: Եվ նա դրանում չսխալվեց: Այդ ապացուցեց հետագա տարիների փորձը, նրա օպերետների բեմադրությունները, որոնք նրան բերին լայն ժողովրդականություն: Դրանցից առաջինը, ինչպես նշեցինք, «Արիֆի խարդախությունը» օպերետն էր, որը նա գրել է 1872-ին և նույն թվին էլ բեմադրել: Այս օպերետի բեմադրությունը կապված էր զգալի դժվարությունների հետ, որովհետև Կ. Պոլսում չկար պրոֆեսիոնալ օպերետային թատերախումբ: Գլխավոր դերերում հանդես են եկել տիկին Շագիկը, Հովհաննես Աճեմյանը և Տրդատ Չիչեքճյանը:

Ըստ Ա. Թալասոյի տված տեղեկության, «Արիֆի խարդախությունը» օպերետի լիբրետոն գրել է իտալացի Ալբորետոն, մի բան, որ պարզ թյուրիմացություն է, քանի որ ներկայացումների հայտարարություններում նրա ազգանունը գրված է Չուխաջյանի ազգանվան կողքին, որպես երաժշտության հեղինակակից, թեև այդ էլ չի համապատասխանում իրականությանը[31]: Լիբրետոյի սկզբնաղբյուրի մասին նույնպես երկու տեղեկություն ունենք: Դրանցից մեկի վերաբերյալ համապատասխան մակագրության ենք հանդիպում «Արիֆի» ձեռագիր կլավիրի վրա՝ անհայտ ձեռագրով գրված: Ըստ այս մակագրության, «Այս օպերան գրված է Գոգոլի (այստեղ՝ Կոկոլի— Մ. Մ.) «Ռևիզորի» վրա»: Այս հիշատակությունը բազմաթիվ հարցականների է տեղի տալիս. ինչպե՞ս, ե՞րբ և որտե՞ղ Չուխաջյանը կամ նրա լիբրետիստը ծանոթացան Գոգոլի «Ռևիզիորի» հետ, ինչպե՞ս օգտագործեցին այն: Այս հարցերը մնում են անպատասխան: Կա նաև Ա. Թալասոյի հաղորդած տեղեկությունն այն

մասին, որ «Արիֆի» լիբրետոն գրված է ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Բուալդիեի «Գյուղի նոր իշխանը» կոմիկական օպերայի սյուժեով, որտեղ փոփոխված են գործող անձանց անունները (Ֆրոնտենի փոխարեն՝ Արիֆ, Պապենի փոխարեն՝ Հաջի Քիտի և այլն) և դեպքերը հարմարեցված թուրքական իրականությանը: Թե այս գործերից որի սյուժեն են օգտագործել Չուխաջյանն ու իր լիբրետիստը՝ մնում է անհայտ: Սակայն առավել կարևորն այն է, որ դրանց միջև իրոք գոյություն ունեն որոշակի ընդհանրություններ:

Իսկ ո՞վ է «Արիֆի խարդախությունը» կոմիկական օպերայի լիբրետոյի հեղինակը: Այս հարցը լուծել է Գ. Ստեփանյանն իր «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» աշխատության երկրորդ հատորում: Ահա թե ինչ է գրում նա. «Հայ մամուլում «Արիֆի» լիբրետոյի մասին առհասարակ չի խոսվել, տպագրված հայտարարություններում էլ չկա որևէ հիշատակություն: Վերջին տարիներին Կ. Պոլսում տպված հոդվածներում հանդիպում ենք հակասական վկայությունների: Ոմանք լիբրետոյի հեղինակ են համարում Արիֆի առաջին դերակատար Հովհ. Աճեմյանին, ոմանք էլ՝ Աճեմյանին ու մի թուրք գրողի, իսկ ուրիշները հիշատակում են միայն վերոհիշյալ թուրքին: Եվ որովհետև «Արիֆի» պարտիտուրայի վրա էլ որպես լիբրետոյի հեղինակ նշված է Հովհ. Աճեմյանի անունը, ուստի կասկածից վեր է, որ նա է գրել, գուցե լեզվական շտկումները կատարել է թուրք գրողը: Աճեմյանը միանգամայն ի վիճակի էր ստեղծելու այդ լիբրետոն. նա եղել է մասնագիտական կրթություն ստացած երգիչ, հիանալի տենոր: Շարասանը նրան համարում է արևմտահայ առաջին երգիչներից մեկը: Եղել է շատ համեստ, իր անվան շուրջ աղմուկ ստեղծելու չձգտող անձնավորություն: Չուխաջյանի օպերետների մասին նրա գրած հոդվածում այս փաստի անտեսումը հակառակը չի վկայում, այնտեղ նա գրեթե չի ասում, թե Արիֆի դերակատարը եղել է ինքը: Բայց նրա հիշատակած փաստը, թե գլխավոր դերակատարի՝ այսինքն Աճեմյանի նկարները բազմացվել են և ամենուր տարածվել, մեր կարծիքով, ոչ միայն նրա երգի համար է եղել, այլ որպես այդ օպերետը ստեղծողներից մեկի: Կարող էր ունենալ օժանդակողներ, որոնց միջամտությունը գուցե ավելի է դժվարացրել մի հոգու անվան հիշատակումը»[32]:

Գ. Ստեփանյանի բերած փաստերը հիմնավորապես լուծում են լիբրետոյի հեղինակի հարցը և ակներև դարձնում Ա. Թալասոյի կողմից այն Ալբորետոյին վերագրելու փաստի անհիմն լինելը, ինչպես և մեր կողմից նույնի հիշատակությունը մեր նախորդ գրքերում: Գ. Ստեփանյանին հաջողվել է լուծել նաև «Արիֆի» բուն լիբրետոյի բովանդակության վերականգնումը հայատառ թուրքերենից և նրա թարգմանությունը

հայերեն, մի բան, որն արված է առաջին անգամ և բխված նույն հատորում[33]։

Ահա «Արիֆի» լիբրետոյի բովանդակությունը՝ Գ. Ստեփանյանի շարադրանքով. Թուրքիայի գյուղերից մեկում լուր է տարածվում, թե կուսակալը գալու է տուգումներ կատարելու։ Կուսակալից առաջ ժամանում է ծառան՝ Արիֆը, իջևանում է գյուղի միակ պանդոկում, որի տերը, ըստ երևույթին, մի քրիստոնյա, բանտարկված է՝ պետությանը ունեցած պարտքը մարել չկարողանալու պատճառով։ Իջևանի տիրոջ աղջիկը, Մերիեմը, Արիֆին ընդունում է մեծ հարգանքով, կարծելով, թե նա է կուսակալը։ Մերիեմի խնդրանքով Արիֆը խոստանում է ազատել նրա հորը։ Աղջիկը ուրախանում է, հավատում։ Արիֆն սկսում է սիրաբանել։ Մերիեմը տեղի է տալիս, միասին խմում են։ Առաջին գործողությունը վերջանում է հարբած Արիֆի և Մերիեմի դուետով։

Երկրորդ արարի սկզբում գյուղացիները խնջույքի մեջ են. հունձքն առատ է։ Զվարճանում են, պարում։ Գալիս է Մերիեմի ծառան՝ Գևորգը, հայտնում, թե ազմուկ չպետք է անել՝ կուսակալը դեռ քնած է։ Զարմանքով են լսում, որ կուսակալը եկել է և իրենք չեն իմացել։ Գյուղում իրարանցում է ընկնում։ Պատրաստվում են դիմավորել հարգարժան հյուրին։

Զարթնում է Արիֆը, նախաճաշում, շարունակում խոստումներ տալ Մերիեմին, ակնարկում իրենց ամուսնության մասին, միաժամանակ մեկուսի արտահայտում է իր վախը խայտառակվելուց, մտածում փախչելու մասին։ Գալիս են գյուղացիները՝ իմամի գլխավորությամբ, որը շարքով կանգնեցնում է աղջիկներին՝ առանձին, տղաներին՝ առանձին։ Որոշված է երգել կուսակալին նվիրված երգը, որից հետո իմամի գլխավորությամբ մեկ-մեկ ներկայանալու են հյուրին, հայտնելու իրենց բարեմաղթությունները, նաև խնդրքները։ Մոտենում է կուսակալը։ Բոլորը միասին երգում են, «Դուք բարով եկաք, կուսակալ փաշա» երգը, որից հետո ի պատիվ հյուրի՝ պարում են։ Արիֆը հայտնում է իր հիացմունքը, իմամին կանչում իր մոտ, հետաքրքրվում գյուղի վիճակով, հարցնում, թե ինչի կարիք ունեն։ Իմամը ասում է, թե ոչնչի կարիք չունեն... միայն թե նախորդ տարվա ցրտահարության հետևանքով բերքը վատ է եղել, գյուղացիները հնարավորություն չունեն պետական հարկը վճարելու, եթե հնարավոր է, թող դիջի։ Արիֆը դիջում է, ասում՝ թող գյուղացիները հանգիստ լինեն։ Մոտենում է Թոսուն աղան, ասում, թե գյուղի ջրաղացի ճամփան քանդված է, խնդրում է շինել տալ։ Արիֆը ասում է, թե հաջորդ օրն ամեն ինչ կլինի։ Մոտենում է մի հայ՝ Գրիգորը, խնդրում գյուղի վերին մասից անցնող առվի վրայի քանդված կամուրջը վերանորոգել տալ, որպեսզի հրեխաները անցնելիս չընկնեն։ «Շատ լավ, կհրամայեմ, թող սարքեն»,— պատասխանում է Արիֆը։ Աղջիկներից ու տղաներից մի քանիսն էլ ասելիք ունեն, բայց ամաչում են։ Պարզվում է, որ նրանք էլ ամուսնանալ են ուզում, հնարավորություն չունեն։ Արիֆը հրամայում է իմամին՝ հենց հաջորդ օրը ամուսնացնել դրանց։ Ինքն էլ խոստանում է ներկա լինել հարսանիքին։ Աղջիկները պարում են՝ զվարճացնելու համար կուսակալին։

Երրորդ արարում գալիս է իսկական կուսակալը։ Արիֆի ամբողջ խարդախությունը բացվում է։ Կուսակալը ներողամիտ, բարի մարդ է, նա նույնպես լսելով շատերի պահանջները, խոստանում է օգնել, նաև բանտից ազատել Մերիեմի հորը։ Օպերետը վերջանում է մի քանի զույգերի հարսանեկան խրախճանքով, երգչախմբի «Ինչ արդարություն, ինչ բարեբարություն» ներբողով՝ ուղղված կուսակալին։

Ինչպես դժվար չէ տեսնել, «Արիֆի խարդախությունը» երաժշտական կոմեդիայի սյուժետային հիմնական գիծը համընկնում է Գոգոլի «Վերաքննիչը» («Ռևիզոր») պիեսի սյուժեի հետ։ Սակայն, մեր կարծիքով, այդ նմանությունը միայն արտաքին կողմին է վերաբերում և ոչ թե էությանը։ Չէ՞ որ Գոգոլի պիեսի գլխավոր պաթոսը կաշառակերության, դրամաշորթության ամբողջ սիստեմի մեջ է, այնինչ «Արիֆում» այդ հանգամանքը բացակայում է։ Քանի որ չկան հեղինակների վկայությունները, մեզ համար դժվար է վերջնական եզրակացության գալ «Արիֆի» սկզբնաղբյուրի հարցում։ Հնարավոր է, որ հեղինակներն ավելի շուտ կարող էին ծանոթ լինել ֆրանսիական և ոչ թե ռուսական աղբյուրին, որովհետև մշակութային կապն ավելի ուժեղ էր Ֆրանսիայի հետ։ Կ. Պոլսում գոյություն ուներ ֆրանսիական թատրոն, որտեղ ներկայացվում էին ֆրանսիացի հեղինակների գործերը և հնարավոր է, որ, ի թիվս այլ գործերի, ներկայացվեր նաև Բուալդիեի «Գյուղի նոր իշխանը» կոմիկական օպերան և այն ծառայեր որպես աղբյուր «Արիֆի» լիբրետոյի համար։ Ինքը Ա. Թալասոն, ծագումով ֆրանսիացի, ծանոթ է եղել այդ կոմեդիային և այդ է մատնանշել որպես աղբյուր։

Անցնենք «Արիֆի» երաժշտության բնութագրությանը։ Դժբախտաբար, երաժշտական կոմեդիան մեզ հասել է հատվածաբար։ Դատելով մեզ հասած տեղեկություններից, կարելի է եզրակացնել, որ երկրորդ խմբագրությունից հետո այն օպերետից վերածվել է երաժշտական կոմեդիայի, քանի որ նրա մեջ եղած խոսակցական երկխոսությունները վերացվել են և կոմեդիան ամբողջապես երաժշտականացվել է։ Թուրքական իրականությունից վերցված թեման հեղինակին ստիպել է ավելի շատ դիմել կենցաղային երաժշտության ժանրերին և օգտագործել դրանք երաժշտական կոմեդիայի գործող անձերի բնութագրման

համար։ Դրանով էլ պայմանավորված էր երաժշտության արտակարգ հաջողությունը։ Այդ են վկայում ֆրանսիացի քննադատ և թուրքական թատրոնի պատմաբան Ադոլֆ Թալասոյի խոսքերը. «Արիֆի» երաժշտությունը հրաշակերտ մըն է, իր տեսակին մեջ անզուգական։ Հասարակութենեն միշտ վերախնդրված շատ մը հատվածներուն մեջ կան, մասնավորապես, առաջին արարվածին՝ «Թենեքենին» երկանվագը (Թրա լա լա լա) և վերջավորական պարերգը «Սեֆա կելտինիզ» (բարով եկաք), երրորդ արարվածին երկանվագը՝ «Արիֆ արքըք ուզաքմա» (Արիֆ, ալ մի երկնցներ), որ այդ նվագերգության «քլուն» կնկատվի և միշտ կրկնել, նույնիսկ երեքկնել տրված է հասարակության կողմանե»[34]։

Կոմպոզիտորի ուշադրության կենտրոնում են գտնվում գլխավոր գործող անձանց՝ Արիֆի և Մերիեմի երաժշտական բնութագիրը, որի համար նա օգտագործել է արիաներ, երգեր ու զուգերգեր, ինչպես և անսամբլներ։ Հատկապես բնութագրական են առաջին գործողության ռոմանսը, նույն գործողության եղրափակիչ զուգերգը և երրորդ գործողության զուգերգը, որոնք մշտապես հաջողության են արժանացել և ներկայացումների ընթացքում կրկնվել են։ Ադոլֆ Թալասոյի խոսքը հենց այդ հատվածներին է վերաբերում։

Քանի որ օպերետի լիբրետոն և երաժշտությունը լրիվ չեն պահպանվել, մենք զրկված ենք օպերետը հանգամանորեն վերլուծելու հնարավորությունից։ Այդուհանդերձ, եղած հատվածներից դժվար չէ տեսնել, որ այն աչքի է ընկել վոկալ դերերգերի պարզությամբ ու մատչելիությամբ, հստակ մեղեդայնությամբ, մի հատկություն, որն այնքան բնորոշ է կոմպոզիտորի բոլոր ստեղծագործություններին։

«Արիֆի խարդախությունը» օպերետի բեմադրությանը հետևեցին նախ «Քյոսե Քեհիա» ապա և «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» ստեղծագործությունները (ժամանակի տերմինով ասած՝ «գուսաններգություններըը»)։ Ընդ որում դրանցից առաջինի բեմադրությունն իրագործվեց Եղիազար Մելիքյանի և Տ. Զուխաջյանի օպերետային թատրոնում, իսկ «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» օպերետինը՝ Վարդովյանի թատրոնում։

Հ. Վարդովյանի թատրոնն ուներ բոլոր հնարավորությունները ոչ միայն Զուխաջյանի, այլև եվրոպական դասական կոմպոզիտորների բեմական ստեղծագործությունները ճոխ ու հրապուրիչ բեմադրելու համար։ Նա կանգ չէր առնում ծախսերի առջև՝ այդ ներկայացումների դեկորացիաների, բեմական հագուստների, արդուզարդի, ինչպես և լավագույն երգիչ-երգչուհիների ներգրավման օգնությամբ ունկնդիր հասարակությանը գրավելու համար։

«Քյոսե Քեհիայի» լիբրետոն գրել է Գարեգին Իշխանին, բայց ոբովհետև առանձին չի հրատարակվել, այն չի հասել մեզ և դարձյալ Գ. Ստեփանյանին ենք պարտական նրա բովանդակության վերականգնման համար[35]։ «Արիֆի» նման «Քյոսե Քեհիան» էլ արտացոլում է գյուղական կյանքը, փառաբանում աշխատասիրությունն ու գյուղական կյանքի առավելությունները և, դրա հետ մեկտեղ, դատապարտում է ծուլությունը։ Գյուղական աղջիկներից մեկը՝ Գյուլին, սիրում է Քյոսե Քեհիային։ Գյուլիին սիրում է նաև հովիվ Իպիշը, որը կերել է աղջիկների պատրաստած կախարդական հալվան։ Քյոսե Քեհիային այդ կախարդական հալվան էլ չի օգնում և նա ամուսնությունից խուսափելու համար թաքնվում է։ Գյուղի աղջիկները նրան որոնելիս հանդիպում են Քյոսե Զաքարին, բռնում ու բերում են, կարծելով, թե դա Քյոսե Քեհիան է։ Թյուրիմացությունը պարզվում է։ Գյուլին վերջապես համաձայնում է ամուսնանալ Իպիշի հետ։ Օպերետն ավարտվում է նրանց հարսանիքով։

Այս օպերետն իր բովանդակությամբ ու կառուցվածքով որոշ չափով հիշեցնում է «Արիֆի խարդախությունը»։ Այստեղ էլ տիրապետողը կենցաղային տեսարաններն են։ Երաժշտության տեսակետից էլ նրանք որոշ նմանություն ունեն, քանի որ երկուսն էլ հիմնված են Պոլսի կենցաղային երաժշտության ռիթմերի, հնչերանգների և մեղեդային յուրահատկությունների վրա։ Օպերետի կլավիրը չի պահպանվել. միայն մի քանի հատված է մեզ հասել, ուստի դժվար է դրանց հիման վրա ավելին ասել նրա երաժշտության մասին։ Զուխաջյանի այս օպերետը նույնպես ունեցել է բեմական երկար կյանք, ներկայացվել է ինչպես Թուրքիայում, նույնպես և Հարևան երկրներում, գլխավորապես հայկական օպերետային թատերախմբերի կողմից։

Առանձնապես մեծ ժողովրդականություն է վայելել Զուխաջյանի «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» օպերետը, կամ ավելի ճիշտ՝ կոմիկական օպերան։ Այն գրված է Թագվոր Նալյանի լիբրետոյի վրա և արտացոլում է թուրքական իրականությունը։ Խուրշուդ բեյը սիրահարվել է աղքատ Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղայի աղջկան՝ գեղեցկուհի Ֆաքինեին։ Նրանց սերը փոխադարձ է։ Բայց աղջկա հայրը՝ Հոր-Հոր աղան ցանկանում է սիրասուն աղջկան ամուսնացնել իր սոցիալական դասին պատկանող որևէ երիտասարդի հետ և ոչ թե նրան դարձնել հարուստ բեյի հարեմի զարդը։ Իմանալով այդ, Խուրշուդ բեյն իր բարեկամների ու ծառաների օգնությամբ կազմակերպում է Ֆաքինեի առևանգումը և բերում իր ապարանքը։ Վշտահար Լեբլեբիջին իր կորցրած աղջկան փնտրելով, ի վերջո, հասնում է Խուրշուդ բեյի ապարանքը և այստեղ գտնելով իր աղջկան, աղաչում է վերադարձնել նրան հայրական օջա-

խը։ Երբ համոզվում է, որ Ֆաթիհներին ոչ մի կերպ չեն վերադարձնի, նա առերես իր համաձայնությունն է տալիս Խուրշուդ բեյի և Ֆաթիհների ամուսնությանը, բայց ծածուկ պայմանավորվում է աղջկա հետ՝ հաջորդ օրվա արշալույսին փախչելու մասին։ Իսկ երբ Հոր-Հոր աղայի փախուստի պլանը ձախողվում է, նա իր նման լեբլեբիջիներին հավաքում է և մահակներով զինված հարձակվում Խուրշուդ բեյի ապարանքի վրա՝ ցանկանալով ուժով փրկել Ֆաթիհներին։ Ադմուկի վրա հավաքվում են ոչ միայն բեյի բարեկամներն ու ծառաները, այլև ոստիկաններ, որոնց համար պարզվում են գործի հանգամանքները և նրանք նախատում են Հոր-Հոր աղային։ Վերջինս՝ իրեն պարտված զգալով և համոզվելով Խուրշուդ բեյի մտադրության լրջության մեջ, հաշտվում է աղջկա ամուսնության մտքի հետ։ Օպերետում այս ամբողջ պատմությունը համեմված է կոմիկական վիճակներով, որոնք նպաստում են հերոսների հոգեվիճակի բացահայտմանը և որոշում ստեղծագործության ընդհանուր բնույթը։

Տիգրան Չուխաջյանն իր այս կոմիկական օպերան ստեղծելիս առատորեն օգտվել է Կ. Պոլսի քաղաքային երաժշտական կենցաղում հնչող երգերի, ռոմանսների ու պարեղանակների ռիթմերից ու հնչերանգներից, գրել է կենսուրախ, պարզ ու հասկանալի երաժշտություն, որի շնորհիվ էլ օպերետը ձեռք է բերել լայն ժողովրդականություն, բազմիցս բեմադրվել ոչ միայն Թուրքիայի քաղաքներում[36], այլև Մերձավոր արևելքի մյուս երկրներում (Եգիպտոս, Հունաստան), Իտալիայում, Ֆրանսիայում, Բալկաններում ու Կովկասում։ Իրենց գեղարվեստական հատկանիշներով առանձնապես հաջողված են Հոր-Հոր աղայի և Ֆաթիհների երաժշտական կերպարները։ Պատահական չէ, որ հենց այս գործող անձանց երգերն են, որ լայնորեն տարածվել են։ Դրանցից են «Մենք քաջ տոհմի զավակներ ենք», «Ջմեռն անցավ» և այլն։

Ահա «Մենք քաջ տոհմի զավակներ ենք» երգը, որն այս կոմիկական օպերայում Հոր-Հոր աղայի և նրա նման լեբլեբիջիների միասնական կամքի ու վճռականության արտահայտությունն է։

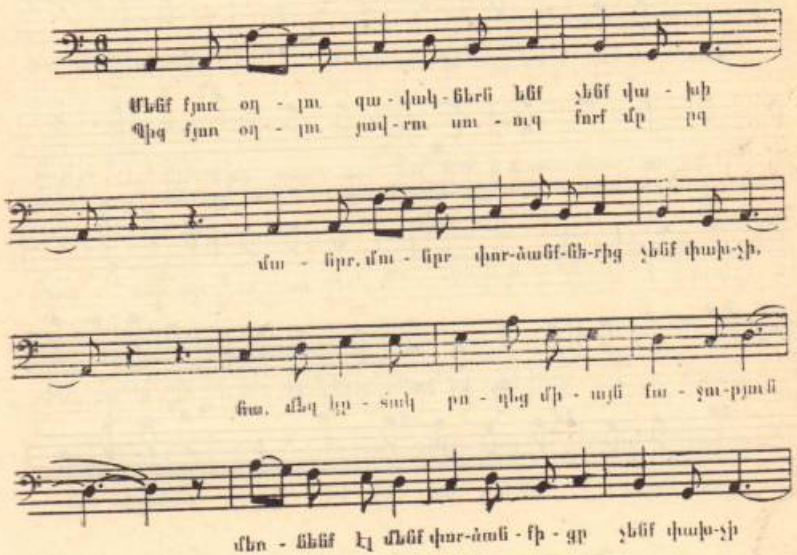
Երգում լայնորեն օգտագործված են ազգային-հայրենասիրական երգերին հատուկ հնչերանգային և ռիթմական տարրերը, որոնց շնորհիվ էլ այն հեշտությամբ է ընկալվում և անմիջապես գրավում ունկնդիրներին։ Եվ բոլորովին էլ պատահական չէ, որ այդ մեղեդին, կարվելով կոմիկական օպերայից և ստանալով նոր խոսքեր, դարձել է հայ ազգային-ազատագրական շարժումն արտահայտող ցայտուն երգերից մեկը, մտել *ժողովրդի երաժշտական կենցաղը*[37]։

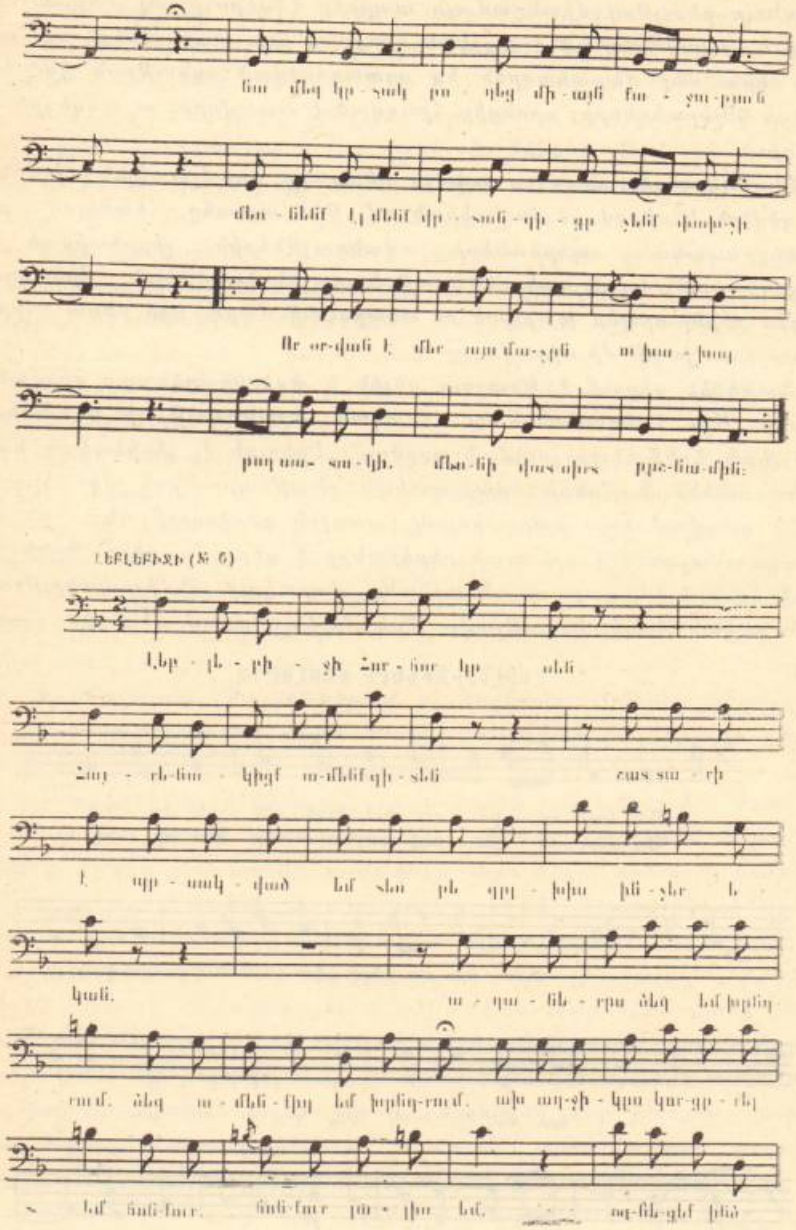
Հոր-Հոր աղային մի այլ կողմից է բնութագրում այն երգը, որով նա դիմում է Խուրշուդ բեյի բարեկամներին ու աղերսում վերադարձնել իր սիրասուն աղջկան։ Երգն իր մեղեդիով, տրամադրությամբ ու ընդհանուր բնույթով միանգամայն տարբեր է վերոհիշյալ մարտաշունչ երգից և վերարտադրում է աղջկան կորցրած հոր ապրումներն ու հույզերը։ Նրա մեջ վարպետորեն են օգտագործված օգնության կանչերը։ նրա մեջ վարպետորեն են օգտագործված օգնության կանչերն ու լացի հնչերանգները, որոնցից հյուսված է տպավորիչ ու ազդեցիկ մի մեղեդի։

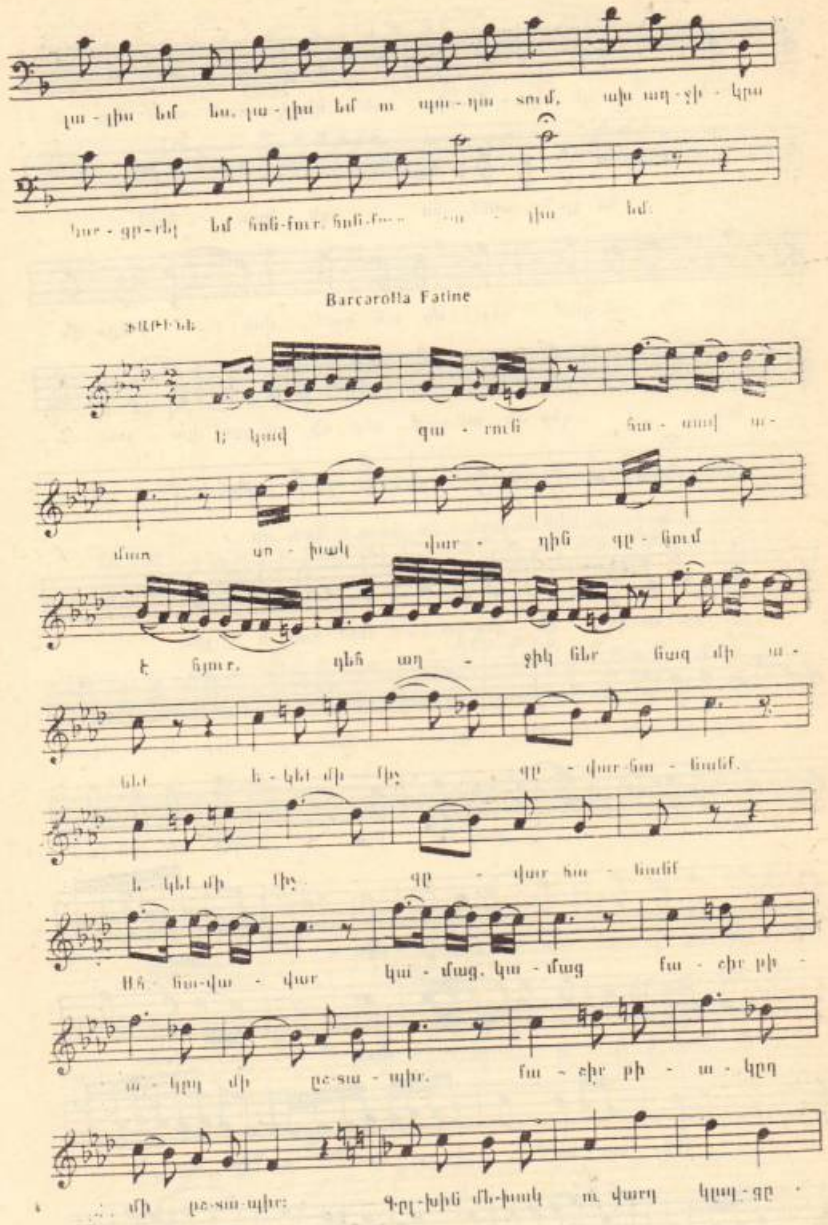
Ընդհանրապես Հոր-Հոր աղայի կերպարը երաժշտական միջոցներով գծված է սիրով ու համակրանքով, թեև այստեղ, հետևելով արևմտաեվրոպական օպերետների ավանդություններին, լիբրետիստն ու կոմպոզիտորը նրան դրել են բուֆոնադային-ծաղրական վիճակում, հանդես բերել որպես խաբված ու անարգված մարդ, որն ընկել է իրեն համար շատ խորթ մի միջավայր։

Ֆաթիհնեն սիրում է Խուրշուդ բեյին և փոխադարձաբար սիրված է նրանից։ Այս հանգամանքն էլ վճռական նշանակություն է ունենում հիմնական կոնֆլիկտի լուծման գործում։ Երկուսն էլ լիրիկական նկարագիր ունեն։ Ֆաթիհնեի երաժշտական բնութագրության մեջ կարևոր տեղ է գրավում նրա բարկարոլան (առաջին գործողություն), որի մեջ նա արտահայտում է իր սրտի բերկրանքը և սիրո հույզերը։ Երգի մեղեդին հոսում է ազատ ու անկաշկանդ, վարակում անմիջականությամբ և հուզական հագեցվածությամբ։ Իսկ միջին մասում մեղեդին արտա-

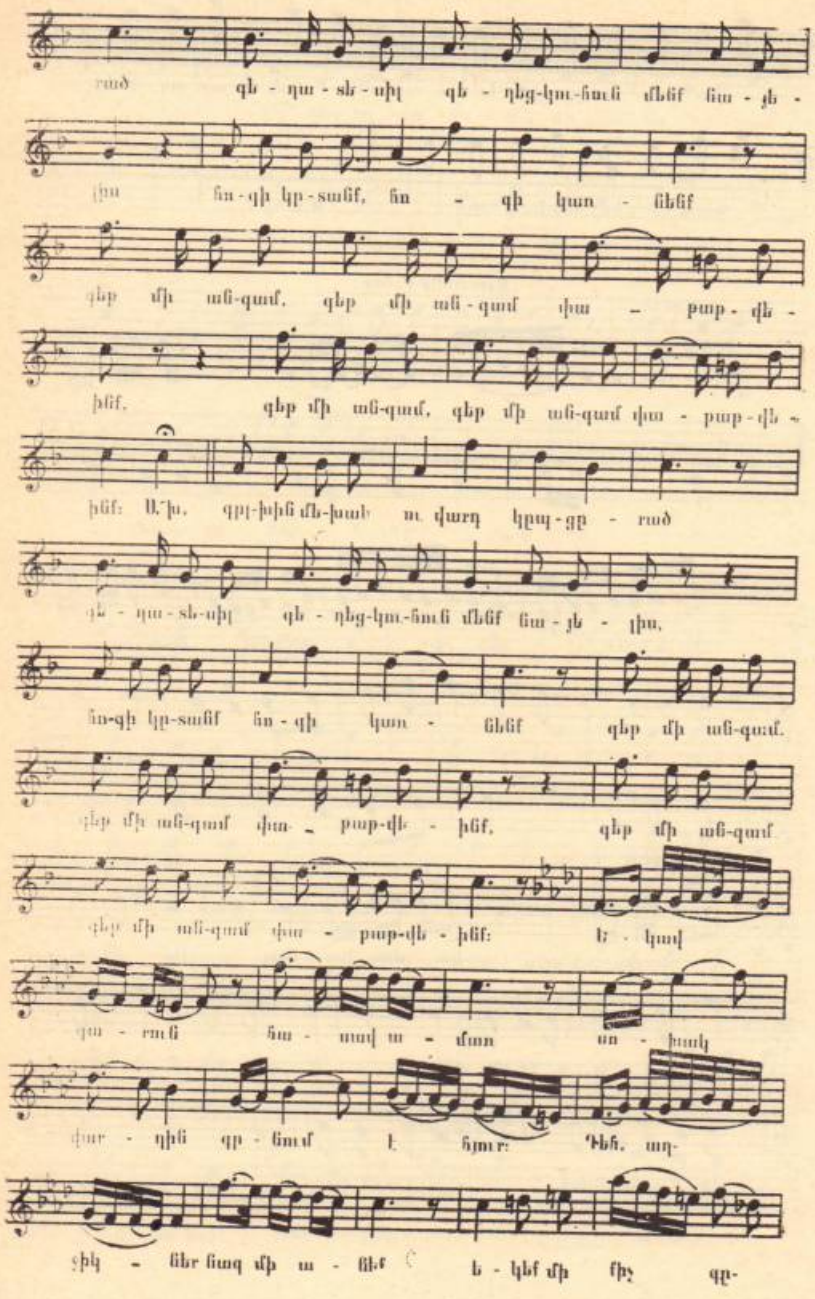
ԼԵԲԼԵԲԻՋԻՆԵՐԻ ՓՈՑԼԵՐԳԸ

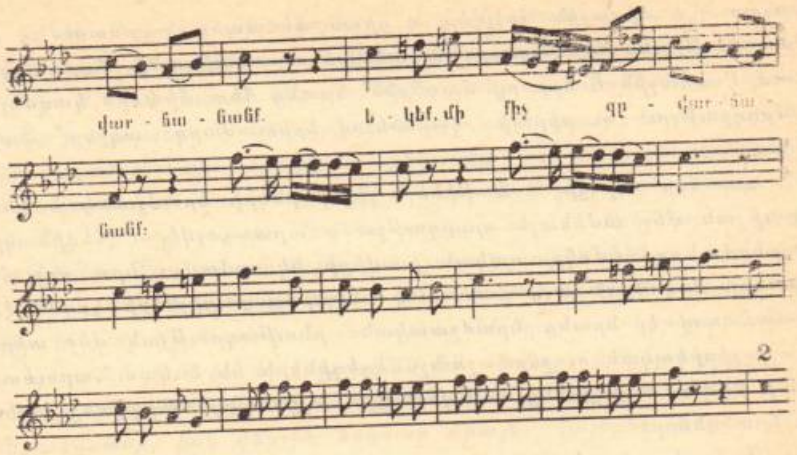




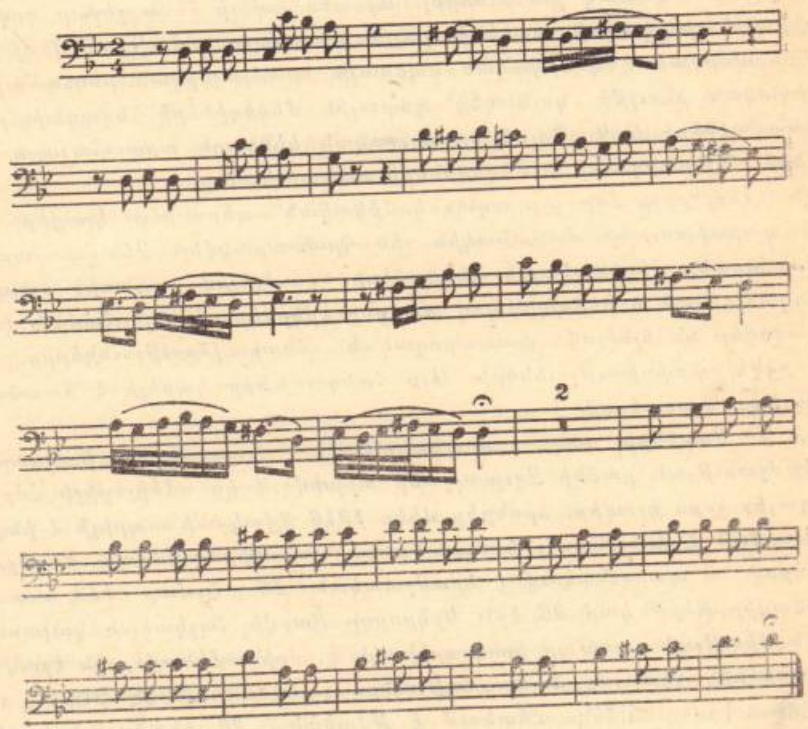


Barcarolla Fatine





ՆՈՒՅՆ ԵՐԳԸ 1916-Ի ՀԱՅՆԱԳՐՎԱԾ ՏԵՐԵՐԻԿՈՒՄ



հայտում է սիրային հույզեր և դրան մեծապես նպաստում է ռիթմի հատակությունն ու կատարման տեմպի արագությունը, որը հակադրվում է առաջին և երրորդ մասերին՝ նրանց հետ միասին կազմելով մի ամբողջություն ու սիրելի դարձնելով երիտասարդ աղջկա՝ Ֆաթինեի կերպարը։

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

Սակայն անհրաժեշտ է ընդգծել, որ այստեղ սոցիալական պայքարի մոտիվները ամենևին սրված չեն։ Ըստ երևույթին հեղինակներն այդպիսի նպատակ չեն ունեցել։ Այստեղ ավելի շուտ շեշտը դրված է սիրային-լիրիկական ու կենցաղային մոմենտի վրա։ Դրանով էլ պայմանավորված է կոմիկական օպերայի երաժշտության ընդհանուր լիրիկական բնույթը, գունագեղ պարային մեղեդիների, նվագախմբային հատվածների և կ. Պոլսի երաժշտական կենցաղն արտահայտող ռիթմերի, հնչերանգների ու մեղեդիների առատությունը։

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

ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտության բաժնի **Չուխաջյանի արխիվում** կա «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղայի» չորս կլավիր, որոնցից մեկը 1916 թվականի ապրիլի 4-ին արտագրված է Լոնդոնում, կոմպոզիտորի աշակերտ Սմբատ Քեսեջյանի ձեռքով և պարունակում է երաժշտական 16 համար (48 նոտային մեծադիր թերթ կամ 96 էջ)։ Երկրորդը Բաքվի հայկական կուլտուրական միության շտամպը կրող օրինակն է, որի ամենավերջին էջում կա ֆրանսերեն հետևյալ մակագրությունը. „Vuexaminé et trouvé conforme a l'original"[38]; Հետևում է թվականը՝ 26 սեպտեմբերի 1910, Կոստանդնուպոլիս, և Չուխաջյանի աշակերտ Հ. Սինանյանի ստորագրությունը։ Ահա այս կլավիրի հիման վրա է, որ 1912 թվականի հունվարի 25-ին Բաքվում իրագործվել է կոմիկական օպերայի առաջին ներկայացումն Անդրկովկասում։ Կլավիրի երրորդ օրինակի վրա, տարբեր էջերում, հանդիպում ենք Ս. Դեմուրյանի շտամպին։ Ըստ երևույթին այն պատկանել է Դեմուրյանին և, հավանաբար, արտագրված է Բաքվի կուլտուրական միության օրինակից՝ այլ քաղաքներում բեմադրելու նպատակով։ Նույնը կարելի է ասել նաև չորրորդ օրինակի մասին, քանի որ այն լիովին համապատասխանում է երկրորդ և երրորդ օրինակներին։ Ընդ որում երրորդ և չորրորդ օրինակները համառոտված են. դրանց մեջ բացակայում են նվագախմբային հատվածները, ինչպես և որոշ երաժշտական համարներ (երկրորդ և երրորդ օրինակները պարունակում են երաժշտական 19 համար, իսկ չորրորդը՝ 14)։ Այս երեք օրինակներից մեկը՝ Բաքվի օրինակն ունի իտալերեն և հայերեն տեքստեր, իսկ վերջին երկուսը միայն հայերեն տեքստով են։ Ինչ վերաբերում է Սմբատ Քեսեջյանի օրինակին, ապա այն հիմնականում առանց տեքստի է և, ըստ երևույթին, պիտի ունենար ինքնագրի տեքստը (թուրքերեն), քանի որ այն կատարվել է Լոնդոնում, որտեղ ապրել է Քեսեջյանն իր ընտանիքի հետ և որտեղ նա նպատակ էր դրել այն թարգմանել անգլերեն ու բեմադրել։ Ինչպես վկայում է Քեսեջյանի դուստր Ադրինե Քեսեջյան-Անտոնյանի 1976 թ. մայիսի 25-ի նամակը, այդ իր հորը չի հաջողվել, իսկ Չուխաջյանի ընտանիքը Լոնդոնում չի ապրել։

Խնդիրն այն է, որ Քեսեջյանի օրինակի և մնացած երեքի միջև կան երաժշտական նյութի էական տարբերություններ։ Դրանում համոզվելու համար բավական է համեմատել կոմեդիայի ամենահայտնի հատվածները։ Վերն արդեն լրել ենք Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղայի առաջին երգը՝ «Լեբլեբիջի Հոր-հոր կըսեն»։ Այժմ բերենք նույն երգը Սմբատ Քեսեջյանի օրինակից։

Թուղթիկ համեմատությունն անգամ ցույց է տալիս, որ այս երկու օրինակների միջև տարբերությունը բավականին ակնառու է։ Նման տարբերություններ կարելի է տեսնել յուրաքանչյուր էջում։ Մեր կարծիքով Սմբատ Քեսեջյանի օրինակն ավելի հավաստի է և մոտ հեղինակային ինքնագրին, թեև դժվար է վերջնական խոսք ասել այս հարցի մասին, քանի դեռ չի գտնվել հեղինակային ինքնագիրը։

«Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղայի» 1912 թվականին Բաքվում և ապա Թիֆլիսում իրագործված ներկայացումների կապակցությամբ այս հարցը քննարկվել է նաև պարբերական մամուլի էջերում։ Այսպես, օրինակ, կոմպոզիտոր Անտոն Մայիլյանը «Թատրոն և երաժշտություն» հանդեսում տպագրած իր հոդվածում (1910—1912, № 9—10, էջ 108—109) հարց է տալիս, թե ո՞ւմն է «Լեբլեբիջին» և ինքն էլ պատասխա-

նում է. «Այժմ դժվարանում ենք ասել Զուխաջյանինն է, թե նրա թուլլ պատճենը...»:

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

Այս հեղինակավոր վկայությունը բավականին լույս է սփռում մեզ հետաքրքրող հարցի վրա և միանգամայն պարզ է դառնում, որ Բաքվի հայկական կուլտուրական միության ձեռք բերած կլավիրի օրինակը՝ վավերացված Զուխաջյանի նշանավոր աշակերտ Հ. Սինանյանի կողմից, հակառակ նրա պնդման, այնքան էլ մոտ չի եղել հեղինակային օրինակին: Եվ քանի որ այդ նույն օրինակն է թարգմանվել ռուսերենի ու բեմադրվել 1913 թվականի դեկտեմբերին, իսկ մեր օրերում էլ հիմք է ծառայել Երևանի երաժշտական կոմեդիայի պետական թատրոնի՝ 1943 թվականին իրագործած ներկայացման համար, ապա այժմ հնչող երաժշտության վավերականության մեջ համոզված լինել անհնար է: Ժամանակին Սպիրիդոն Մելիքյանը այդ կոմիկական օպերայի մասին գրել է. «Երաժշտական տեսակետից պակասում է գեղարվեստական ամբողջությունը և ոճի միությունը» և ապա՝ «մոտիվներ ինչքան կուզեք, իրարից անկախ, իրարից տարբեր, մերթ թուրքական, մերթ իտալական և մերթ նույնիսկ հունական»[39], որը պիտի համարել տարիների ընթացքում կատարված փոփոխությունների ու լրացումների արդյունք, որոնք և խճողել են օպերայի պարտիտուրան:

Մի բան պարզ է, որ եթե «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» կոմիկական օպերան իր բովանդակության ու երաժշտության միասնությամբ նշանակալից երևույթ չլիներ, չէր արժանանա ոչ միայն արևմտահայ հասարակության, այլև Հունաստանի, Եգիպտոսի, Ամերիկայի, Իտալիայի և այլ երկրների երաժշտասեր հասարակության հավանությանը և բարձր գնահատականին, ձեռք չէր բերի լայն ժողովրդականություն: Ար-

վեստի օրապակաս գործերը երբեք չեն կարող ունենալ տևական հաջողություն: Նրանք շատ շուտ մոռացության են մատնվում: Իսկ եթե այս կամ այն գործը տասնամյակներ շարունակ պահպանում է իր կենսունակությունը և պատճառում գեղագիտական հաճույք, նշանակում է նրա մեջ առկա է արվեստի բոցավառվող կայծը: Այս բանը վերաբերում է և «Լեբլեբիջիին»: Շատ սերունդների արտակարգ ոգևորության ու հիացմունքի առարկա է դարձել այն, բազմաթիվ թերթեր են այն դնահատել որպես երաժշտաթատերական ստեղծագործություն: Բերենք միայն մեկ օրինակ. «Երեկ հայկական խումբը, քաղաքին ամառնային թատրոնին մեջ իր ներկայացմանց շարքն սկսավ: Ընտրյալ, ազնվական դասակարգը հեղեղի պես թատրոն լեցվեցավ, օթյակներն ու նրսուարանները, ամենն ալ գրավված էին: Բոլորին հիացման ու գուրգուրանքին առարկա դարձած Լեպլեպիճիին ներկայացումն սպասվածեն շատ ավելի մեծ հաջողություն ունեցավ և անօրինակ խանդավառությանց արժանացավ: Կը մաղթենք որ մեր այստեղի դերասանք անմահ Լեպլեպիճիի այս ներկայացումեն դաս մը առնին: Անոնք թող գան ու տեսնեն, ահա այս է մեր ամենին անկեղծ փափաքը»[40]:

Կարելի է բերել նույնատիպ գնահատականներ նաև այլ երկրների թերթերից: Սակայն բերածն էլ բավական է: Եվ եթե այսօր մենք ձեռքի տակ չունենք հեղինակային օրինակը, ապա դա պետք է համարել մեր բազմաթիվ կորուստներից մեկը:

«Լեբլեբիջի» կոմիկական օպերան մեր օրերում էլ չի կորցրել իր գեղարվեստական արժեքը: Վերջին երկու-երեք տասնամյակում այն բեմադրվել է Երևանի երաժշտական կոմեդիայի պետական թատրոնում[41], Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնում[42], Մոսկվայի ռադիոյի կողմից (ռուսերեն) և այլ տեղերում, բայց և այնպես, այն դեռ սպասում է իր նոր և ավելի կատարյալ բեմադրությանը, որպեսզի իր արժանի տեղը գրավի հայ երաժշտական թատրոնի խաղացանկում:

Տ. Զուխաջյանը վերը թվարկված օպերետներից և երաժշտական կոմեդիաներից բացի, գրել և ժամանակին ներկայացրել է նաև «Զեյբեկներ» օպերետը, որը չի պահպանվել, բայց որի երգերից մեկը՝ «Զեյթունցոց քայլերգը» ժամանակին անջատվել է օպերետից, տարածվել որպես ամենասիրված հայրենասիրական երգերից մեկը և արժանացել ոչ միայն հայ, այլև այլազգի կոմպոզիտորների ուշադրությանը: Կարելի է նշել Մ. Իպոլիտով-Իվանովին, որն այս երգի մեղեդին օգտագործել է իր «Կովկասյան էսքիզներ» (առաջին շարք) սիմֆոնիկ ստեղծագործության մեջ, ինչպես և Գ. Կազաչենկոյին, որն այդ եռյն

նեն են, որ ինքնազարգացման մղում չունեն, բայց շատ հավակնոտ են իրենց կարողության վրա։

Ինչպես դժվար չէ տեսնել, այս հարցազրույցում և Կոմիտասի բացատրականում շոշափված էին հայկական երաժշտության զարգացմանը վերաբերող շատ կարևոր հարցեր, որոնց լուսաբանումը անհրաժեշտ էր պոլսահայ հասարակության համար։ Նույնքան կարևոր էին նաև պոլսահայ մամուլում տպագրված այն հոդվածները, որոնք նվիրված էին Քյոթահիայում, Էսկիշեհիրում և Բրուսայում Կոմիտասի տված համերգներին և կամ պարզապես ծանոթացնում էին նրա գործունեությանն ու հետապնդած նպատակներին։ Վերոհիշյալ քաղաքներում շուրջ երեք ամիս (որից երկուսն իր ծննդավայրում) անցկացնելուց հետո, Կոմիտասը՝ հանդստացած, հոգեպես խաղաղ ու առույգ, 1910 թ. սեպտեմբերի վերջին ժամանում է Կ. Պոլիս և անմիջապես շրջապատվում բարեկամներով, ընկերներով ու համակիրներով, որոնք նրան խնդրում են երգչախումբ կազմակերպել և համերգներ տալ։

Կ. Պոլսում լինելու առաջին օրերի նկարագրությունը տրված է Կոմիտասի նշանավոր աշակերտներից մեկի, երաժշտագետ-բանահավաք Մհերան Թումաճանի հուշերում[13]։ Թերթերում երևում է մի փոքրիկ հայտարարություն այն մասին, որ Կոմիտասը համերգ տալու նպատակով պիտի մնա Կ. Պոլսում և դրա համար մեծ երգչախումբ պիտի ստեղծվի։ «Կեդրոնականի, Պերպերյանի, Էսայանի ուսուցիչներն ու ուսանողները, զանազան երաժշտական միություններու անդամներ, հավատարիմականներ, տարեցներ ու երիտասարդներ, ամբողջ շաբաթվա ընթացքին, խումբ-խումբ կլեցնեին Կեդրոնականի և Էսայանի սրահները՝ արձանագրության և ձայներու քննության համար... Վերջապես եկավ երկուշաբթին։ Ղալաթիո Կեդրոնական վարժարանի բակը որոշյալ ժամեն առաջ արդեն լեցված էր ձայնական «քննութեննեն» անցած տարեց երաժշտասերներու, դպրոցավարտ և դեռ դպրոցական երիտասարդներու «փունջով» մը, որ հևիհև կսպասեր Կոմիտաս վարդապետի գալուն, պիտի ըսեի՝ գալստյանը»։ Վաղօրոք կազմած ցուցակի համաձայն, երգիչներին ու երգչուհիներին ըստ ձայների դասավորելուց հետո, Կոմիտասն անցնում է գործի։ «Գործերնիս էր,— գրում է Մ. Թումաճանը,— ձայն հանել սորվիլ։ Այսինքն՝ ինչպես շունչ առնել, բերանը բանալ, ինչպես փոփոխել մեր շրթունքներուն դիրքն ու բացվածքը հայնթեն ձայնավորները՝ ա-են մինչև օ, ճիշտ հնչելու համար և այլն, և այլն։ Այս զանազան վարժությունները հաճույքով ու դյուրությամբ կկատարեինք՝ առանց անդրադառնալու, թե ասոնք էին երգելու արվեստին հիմունքները։ Վարժություններեն ետք էր, որ սկսավ բուն գործը, պամ-պամ-ներուն գրոհը։ Նախ սերտեցինք պամ-պամ-ները պայթեցնելու տարբեր ձևերը։ Ապա սերտեցինք շորս ձայներու բաժնված պամ-պամ-ներու չափն ու կշիռը առանձին-առանձին։ «Հիմա միացնենք այս չորսը։ Ուշադրություն, իմ ձեռքիս հետևեցեք»,— բսավ Կոմիտաս վարդապետը։ Կոմիտաս վարդապետի ձեռքի շարժումները որքան կլայնանային, մենք ալ մեր պամ-պամ-ներով օդը կթնդացնեինք։ Պամ-պամ-ներու այս կատարյալ համաչափութենեն հափշտակված էինք, երբ լսեցինք Կոմիտաս վարդապետի հոգեպարար ձայնը, որ մեր պամ-պամ-ներուն կընկերանար, երգելով. «Սոնա յար, Սոնա յար, Սոնա սիրուն, Սոնա յար»։ Հարկ կա՞ ըսելու, թե բլորս մեկ, անզսպելի մղումով մը տարված էինք և ծափերու հեղեղանման որոտումներով ամփոթատրանքի պատերը կսարսեցնեինք»[14]։

Ականատեսի ու մասնակցի այս պատկերավոր նկարագրությունը ոչ միայն վկայում է Կ. Պոլսի 300 հոգուց բաղկացած երգչախմբի ծնունդը, որ հետագայում «Գուսան» կոչվեց, այլև Կոմիտաս-խմբավարի բարձր արվեստն ու մանկավարժական բացառիկ հմտությունը, որի շնորհիվ բազմաձայն երաժշտության ոչ մի փորձ չունեցող երիտասարդներից նա կարճ ժամանակում կարողանում էր օրինակելի երգչախումբ ստեղծել և համերգի լրիվ ծրագիր նախապատրաստել։

Կոմիտասը եռանդուն շարունակում էր երգչախմբի փորձերը և նախապատրաստվում համերգին։ Դրան զուգահեռ Կոմիտասը ցանկություն է հայտնում հանդես գալ դասախոսություններով, որոնցից առաջինը պիտի նվիրվեր հայ գեղջուկ երաժշտությանը, իսկ երկրորդը՝ եկեղեցական երաժշտությանը։ Սրանցից առաջինը տեղի է ունեցել հոկտեմբերի 24-ին, Բերայի «Արհեստավորաց սրահում»՝ արժանանալով հայ մամուլի բարձր գնահատությանը։ Դասախոսության ընթացքում նա անձամբ ցուցադրել է հայ գեղջուկ երաժշտության տարբեր ժանրերի նմուշներ, որոնք ավելի ցայտուն են հաստատել գեղջուկ երաժշտության վերաբերյալ իր մտքերը։ «Բյուզանդիոն», «Ծաճար», «Ազատամարտ» և այլ թերթեր այս դասախոսությանը նվիրել են ընդարձակ հոդվածներ, շարադրելով Կոմիտասի մտքերն ու տեսակետները հայ ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ։

Երկրորդ դասախոսությունը՝ նվիրված հայ եկեղեցական երաժշտությանը, պիտի կայանար նոյեմբերի 7-ին Ղալաթիայի խորհրդարանի դահլիճում։ Թերթերում հրապարակվում են համապատասխան ծանուցումներ, իսկ Կոմիտասը թույլտվություն է ստանում պատրիարքից ու նրա տեղապահից։ Թվում էր, որ ոչ մի բան չի խանգարի դասախոսության իրագործմանը։ Սակայն նշանակված օրը ուսումնական խորհրդի ատենապետ Արիստակես Գասպարյանը, պատրվակելով, որ

դասախոսության համար հատուկ արտոնագիր չկար, մերժում է Գալաթիայի դպրապետ պ. Արտաշեսին տրամադրել սրահը Կոմիտասի դասախոսության համար և այն հետաձգվում է: Կատարված փաստը զայրույթ է առաջացնում հասարակության մեջ: «Ազատամարտ» թերթում տպագրվում է հոդված «Ժողովրդի զարգացման թշնամիները» վերնագրով: Այն ուղղված էր ուսումնական խորհրդի ատենապետի դեմ, որի մեղքով այդքան հետաքրքրական դասախոսության համար չի տրամադրվել խորհրդարանի սրահը, որտեղ միշտ էլ տեղի են ունեցել ամեն տեսակի ձեռնարկումներ, ժողովներ ու դասախոսություններ: Ինչպե՞ս կարելի էր արգելք հարուցել մի դասախոսության դեմ, «որ ամեն հայու սրտին և մտքին չափազանց մոտիկ վայելք մըն է, որ պիտի հայթայթեն, հայ գեղարվեստական հանճարին ծանոթացումը ընելով»[15]: Հաջորդ օրը նույնպիսի բողոքով հանդես է գալիս նաև «Տաճար» թերթը: Դրանից հետո Արիստակես Գասպարյանն ստիպված է լինում գրել նամակ-բացատրագիր և ուղարկել «Ազատամարտ» թերթին, աշխատելով արդարացնել իր վարմունքը: Սակայն դրան հետևում է նույն թերթի խմբագրության խոսքը, որով հերքվում են Գասպարյանի փաստարկները: «Կոմիտաս վարդապետը,— ասված է խմբագրության խոսքում,—իրավամբ վրդովված է իրեն նկատմամբ ցույց տրված այս ընթացքներեն, ինքը որ Եվրոպայի մեջ օտար հարկեր, համալսարանի սրահներ բաց գտած էր իր դասախոսություններուն առջև, և հիմա հոս, Պոլսո մեջ բուռ մը հետադիմականներ իրեն դեմ կգոցեն գերազանցապես ազգային սրահ մը»[16]:

Եկեղեցական երաժշտության մասին դասախոսության խափանումը Կոմիտասի առաջին անհաջողությունն էր: Միաժամանակ այդ փաստը վկայում էր, որ պետք էր սպասել ավելի լուրջ ընդհարումների: Եվ իրոք, շուտով տեղի ունեցան որոշ դեպքեր, որոնք վերջնականապես ճշտեցին հասարակական տարբեր խավերի դիրքորոշումը Կոմիտասի գործունեության նկատմամբ: Կոմիտասը նույն եռանդով շարունակում էր իր կազմակերպած մեծ երգչախմբի փորձերը և նախապատրաստվում համերգի: Նոյեմբերի 16-ին «Ազատամարտ» թերթում տպագրվում է հայտարարություն այն մասին, որ նոյեմբերի 21-ին Պրտի Շանի ձմեռային թատրոնում կայանալու է Կոմիտասի համերգը՝ երկու բաժնից: Առաջին բաժնում կատարվելու են հայ եկեղեցական երգեր, իսկ երկրորդ բաժնում՝ հայ գեղջուկ երգերի կոմիտասյան մշակումները: Հասարակությանը լավ նախապատրաստելու նպատակով հայտարարության մեջ բերվում է նաև համերգի ծրագիրը: Այս նույն հայտարարությունը հրապարակվում է նաև «Բյուզանդիոն» օրաթերթում և «Տաճար» հանդեսում: Կոմիտասի համերգը խափանելու նպատակով խավարա-

միտների մի խումբ դիմում է Բերայի ոստիկանությանը և ամբաստանում Կոմիտասին, իբրև թե նա այդ համերգում կատարելու է հեղափոխական ու խռովարարական երգեր: Ոստիկանությունը բացատրություն է պահանջում համերգասրահի դիրեկցիայից և վերջինս ստիպված է լինում հավաստիացնել, որ այդպիսի բան չկա և ստորագրում է համապատասխան թուղթ՝ իր վրա պատասխանատվություն վերցնելով առ այն, որ Կոմիտասի համերգը «խռովարարական հանգամանք չունի»: Այս ամբաստանությունը առիթ է դառնում այն բանի, որ պատրիարքի փոխանորդ Ղևոնդ վրդ. Դուրյանը Կոմիտասի համերգից մի օր առաջ արգելքի հրաման ուղարկի նրան, պատվիրելով՝ «չըլլա, որ հայ եկեղեցվո շարականներե իր երգեցիկ խմբին երգել տա թատերաբեմին վրա»[17]: Դրանից բացի, «Ժամանակ» օրաթերթում նոյեմբերի 20-ին հրապարակվում է երմոգի «Հայ եկեղեցվո Ս. արարողությունները Պրտի Շանի թատերաբեմին վրա, տ. Կոմիտաս վարդապետի ձեռքով» հոդվածը, որտեղ հեղինակը կշտամբում է Կոմիտասին ազգային եկեղեցական սրբություններ ոտնահարելու համար: Հոդվածագիրը Կոմիտասին մեղադրում է այն բանում, որ նա չի կարողանում զանազանել «...հոգևորը մարմնավորեն, եկեղեցականը աշխարհականեն» և ապա ավելացնում է. «Ձեր զարգացման ու ազատամտության մեջ այնչափ առաջ կերթաք, որ չափերը, սահմանները կը կլլեք կանցնիք, քանի որ ամեն բան իր տեղը, չափն ու սահմանը ունի և այսպիսով անխնա հարված մը կուտաք հայ ժողովրդին բարեպաշտական զգացումներուն»[18]: Եվ նա իր նամակ-հոդվածի հետգրության մեջ առաջարկում է «Հայտագրի Ա մասը զեղչել»:

Համերգը վիժեցնելու՝ Կոմիտասի հակառակորդների խարդավանքների մասին է «Բյուզանդիոն» օրաթերթում տպագրված դոկտոր Բազիլի «Որք զուարս կլանեք և զմժղուկս քամեք» հոդվածը, ուր նա գրում է, թե այժմ այդ հակառակորդներն ուրիշ ձևերի են դիմել՝ իրենց նպատակին հասնելու համար. «...Ասան, մեր եկեղեցին վտանգի մեջ է, հայ վարդապետ մը Պրտի Շանի թատրոնի բեմի վրա պիտի երևա, մեր եկեղեցիին ամենեն նվիրական երգերն ալ հոն պիտի երգվին»: Սկսված խարդավանքները ծաղրելուց ու նշավակելուց հետո, հոդվածագիրը հատկապես ընդգծում է. «Անոր համերգը հայանություն մը պիտի ըլլա, տեղի անհարմարություն, երգերի ընտրություն և ամեն անոտի բծախնդրություն պիտի մոռնանք և թերևս առաջին անգամ պիտի ըզգանք մեր ազգային երգերու վեհությունը»[19]:

Համերգի օրը, նոյեմբերի 21-ին, համերգի սկսվելուց ընդամենը մի քանի ժամ առաջ, Կոմիտասն ստանում է պաշտոնական գրություն,

պատրիարքության փոխանորդ Ղևոնդ Ծ. Վ. Դուրյանի ստորագրությամբ, որի մեջ ասված էր. «Կը ցավինք ի տեղեկություն հաղորդել Ձեր գերապատվության, որ հայոց եկեղեցվո սրբազան օրինաց և կարգաց բացարձակ հակառակ է եկեղեցվո ս. պատարագի երգեցողությունք աշխարհիկ թատերաբեմին վրայեն, որպիսին է Պրտի Շանի բեմեն երգելը։ Հետևաբար կարգիլենք Ձեր հայտագրին Ա մասը ի գործ դնել, ի բուժումն գայթակղյալ մտաց և կարտոնենք երկրորդ մասը ի գոհացումն Ձեր անզուգական տաղանդավոր երգեցողությանց հետաքրքիրներուն»[20]։

Դժվար չէ պատկերացնել Կոմիտասի զայրույթը այդ գրությունն ստանալու պահին։ Այս պաշտոնական գրության մասին հայտնի է դառնում նաև Կոմիտասին շրջապատող առաջավոր մտավորականությանը։ Համերգն սկսվելուց առաջ, մտավորականության ներկայացուցիչների մի խումբ անմիջապես ներկայանում է Կոմիտասին և խնդրում արհամարհել գրությունն ու համերգը ներկայացնել լրիվ ծրագրով։ Այս պահը նկարագրված է ականատես Հ. Ճ. Սիրունու կողմից, որն իր՝ «Կոմիտասի հետ» աշխատության մեջ ահա թե ինչ է գրում. «Բեմ վազեր էինք նաև երիտասարդ լրագրողներս ու Կոմիտասը տեսանք զայրույթի վսեմ պահուն։ Ամբողջ մարմնով կդողար, ու կգոռար միևնույն ատեն, թե նման գիրեր չեն կրնար ետ կեցնել զինքը իր ճանապարհեն, թե էջմիածնի միաբան է ինքը և թուլլտվություն ունի Հայոց Հայրիկեն՝ Հայ եկեղեցվո երգերուն քաղցրությունը ցույց տալ նույնիսկ աշխարհիկ կարծված բեմերու վրա։ Թե միայն պատրիարքարանեն չէր գար այս զզվելի խաչակրությունը և թե դավադիրներու չար խմբակ մը կար, որ ամեն միջոց կփորձեր խութեր ստեղծել՝ պարզելով անկե, որ կարգ մը ստահակներ գացեր էին իշաց տալու Բերայի ոստիկանության, թե այդ օրը հեզափոխական երգեր պիտի երգվին Պրտի Շանի բեմին վրա։ Խումբ մը մարդիկ ալ ստիպվեցան ոստիկանություն վազել իսկույն, հայտնելու համար, որ խռովարարներու սադրանքներ են իրեն հասած այդ չարամիտ շշուկները»[21]։

Վերջապես հասնում է համերգի ժամը և Կոմիտասը, բարեկամների հորդորներից խաղաղված, դուրս է գալիս բեմ ու սկսում համերգը։ Ինչպես թերթերում տպագրված ծանուցումներում ասված էր, համերգը բաղկացած էր երկու մասից։ Հակառակ պատրիարքարանի արգելքին ու խավարամիտների խարդավանքներին, համերգի առաջին բաժնում կատարվում են հոգևոր երգեր. «Սուրբ, սուրբ», «Ով զարմանալի», «Տիրամայր հանդեպ կայր ի խաչին», «Մարիամ Մագթաղինին փարե ի մեջ պարտեզին» և «Ոտանվա» տաղերը։ Իսկ երկրորդ բաժինն ամբողջությամբ նվիրված էր ժողովրդական երգերին։ Խմբական երգերից բացի

կատարվում են մեներգեր, զուգերգեր և այլ անսամբլներ։ Ինքը Կոմիտասը, 300 հոգուց բաղկացած երգչախումբը ղեկավարելուց բացի, հանդես է գալիս նաև մենակատարումներով, ինչպես հոգևոր տաղերի, նույնպես և գեղջուկ երգերի բարձրարվեստ կատարմամբ։

Ջափազանց մեծ էր հետաքրքրությունը Կոմիտասի համերգի նկատմամբ և գահլիճն անկարող էր տեղավորել բոլոր ցանկացողներին։ «Ջափազությունն այն աստիճան շատ էր,— գրում է Թ. Ագատյանը,— որ հազիվ ներկայացումը սկսած՝ հարկ եղավ թատրոնին դուռները գոցել, որովհետև արդեն շատերը ոտքի մնացած էին։ Պոլսահայ բոլոր ծանոթ ընտանիքները ինչպես նաև ժողովրդային դասակարգերն հեռ բազմություն մը և օտարազգիներ ամբողջ երեք ժամ հափշտակությամբ ունկնդրեցին կրոնական և ժողովրդական երգեր»[22]։

Ինչպես վկայում է «Բյուզանդիոն» օրաթերթի թղթակիցը, «Մինչև հազար հայը ու հայուհիներ կրցան մեկտեղել, և ամենայն երկյուղածությամբ, խորին լռության ու հափշտակության մեջ ունկնդրեցին հայ հոգևոր ու ժողովրդական տաղերու լավագույն երգեցողություն մը»[23]։

Համերգի առաջին բաժնում (որն այնքան վեճերի ու հուզմունքի առարկա էր դարձել) հոգևոր երաժշտությունը հնչել է արտակարգ գեղարվեստականությամբ։ Այդ է վկայում «Մշակ» օրաթերթի թղթակիցը։ «Սրբազան երգեցողությունը այնքան խորն ու այնքան տպավորիչ եղած է, որքան երբեք եղած չէ մեր եկեղեցիներու միաձայն ու անկատար երաժշտությունը»։ Այդ նույն «սրբազան երգեցողության մասին» իրենց հիացմունքն են հայտնել նաև համերգին ներկա գտնվող իտալացի ու գերմանացի արվեստագետները[24]։

Պոլսեցիների համար առավել մեծ հայտնություն է եղել համերգի երկրորդ բաժինն իր գեղջուկ երգերով։ Ահա թե ինչ է գրում այդ մասին «Մշակի» հոդվածագիր Շահենը։ «Համերգի երկրորդ բաժինը բոլորովին նորություն էր պոլսեցիների համար. ունկնդիրները մնում են զարմացած, որ հայը ունի իր սիրական երգերը, իր սարին, իր սրտին, իր յարին, իր արտին, իր տարին, իր բլբուլին, իր եզին, իր գոմեշին, իր գութանին երգերը»։ «Շատերու աչքերը թրջվեցան,— գրում է ականատեսը,— երբ տ. Կոմիտաս վարդապետ այնքան մելամաղձոտ շեշտով մը և այրող սրտի մը բովանդակ կսկիծով երգեց «Կռունկը»[25]։

Մի այլ ունկնդիր համերգի թողած ուժեղ ազդեցության մասին գրում է. «Խորունկ սքանչացումի մեջ թողնելով ամեն որ ճշմարտապես հայ կյանքով մը ապրեցավ, անզգալի կերպով սահած էինք ժամերու մեջ։ Հայու հոգին կթրթռար բեմին վրա՝ մեծ վարպետին գոռ շեշտերուն տակ՝ և այնքան կարճ ժամանակին մեջ սքան-

չելի կերպով մարզված իբր 300 ծաղկի աղջիկներու, երաժշտասեր երիտասարդներու ներդաշնակ երգերուն մեջ։ Հայ եկեղեցական երաժշտության վսեմությունը, իր բարձրագույն կետին կհասներ այդ քաղցր ժամերու միջոցին և հայ շինականի երգերը՝ հարսներգեր, պարերգեր, սիրերգեր, մշակի երգեր, բայց մանավանդ պանդուխտի, գաղթականի երգեր, կռունկը, տխրաբույր մելանուշ, փոխադրեցին ներկաները բոլորովին տարբեր աշխարհ մը, հայու դարավոր բնավայրը և անոր դալարավետ, ծաղկազարդ, բայց նաև արյունոտ դաշտերն ու սարերը, հեռու մայրաքաղաքի ապականած մթնոլորտեն և անոր փոքրոգություններեն։ Բնատոհմիկ կյանքի անուշ հեռանկարը կպարզվեր հոգիի աչքերու առջև, և այդ կյանքով,— հոգ չէ թե որքա՜ն դժնդակ ապրելու վայրկյանացած տենչը կհամակեր ղգայուն սիրտերը, թրջելով շատերու աչքերը քաղցր արտասուքով մը»[26]։

«Ժողովուրդը, որ ներկա էր հոծ բազմությամբ,— գրում է մի այլ ունկնդիր,— արտասովոր խանդավառությամբ կը հետևեր այդ երգեցողություններուն, մանավանդ՝ ժողովրդական երգերուն։ Գերմանացի երաժշտագետ մը՝ Փոլ Լանկե, որ ներկա էր առաջին մասին, հիացումով կխոսեր հայ երաժշտության նկատմամբ»[27]։

Հայ պարբերական մամուլից բացի, իրենց մասնագիտական գնահատականը տվին նաև Կ. Պոլսում լույս տեսնող օտարազգի թերթերը՝ „Le Faus“, „Osmanischer Loud“ և ուրիշներ։ Վերջինս մանրամասնորեն վերլուծելով ամբողջ համերգը, իր գնահատական խոսքն ավարտում է հետևյալ տողերով. «Բոլոր երգերը կպատկերացնեն մեր երևակայության առջև հայ գյուղերը իրենց ծառերով, սարերու կողքին խոխոջացող առուներով, կապտորակ լեռներով և իրենց հպարտ աշխատասեր շինականներով ... Կոմիտաս վարդապետի նվագահանդեսը մեզ ընծայեց շատ մեծ և բարձր գեղարվեստական վայելք մը, որուն համար կազմակերպողին խորապես շնորհակալ ըլլալ կպարտինք»[28]։

Բանաստեղծուհի Անայիսը, որ ներկա է գտնվել Կոմիտասի այս հիշարժան համերգին, ահա թե ինչպես է արտահայտվել. «Արվեստագետ վարդապետին երաժշտությունը տակն ու վրա կընե մեր սրտերը... Մերն է այդ երաժշտությունը, կարծես մեր մայրերը մեր օրորոցներուն քով երգած են այդ օրորերգերը, կարծես մեր երիտասարդության տարիներուն մեջ լսած ենք այդ բուռն տրտունջները՝ տառապող սրտերու։ Կոմիտաս վարդապետ... մարդկային ամենագողտր և ամենավսեմ ըղգացումները բացատրելու հազվագյուտ ձիրքն ունի»[29]։

Անդրադառնալով կոմիտասյան երգերին, Ռ. Զարդարյանը գրել է. «Ով մարդ անբացատրելի երանության մը ղգացումին տակ, կը հարցնեի յուրովի, թե իրա՞վ հայ գեղջկական հոգին եղած է այսքան քնարական, այսքան հարուստ և այսքան զգայուն։ Տարօրինակ հակադրություն. արվեստի այս ստեղծագործությունը չի գար մեզի հայ ժողովրդի ազնվական կատարներեն, չի գար մտքի ու դիրքի ոսկեզօծ բարձունքներեն, այլ կուգա վարեն, մթին ու խոնարհագույն ստորոտեն՝ գյուղեն ու գյուղացիեն։ Արորն ու ակոսն է, որ ստեղծեր են այդ մեղեդիները, հովն ու սաքն է, որ դաշնակեր են զանոնք»[30]։

Համերգից հետո դեռ երկար ժամանակ շարունակվեց վեճը Կոմիտասի կողմնակիցների և հակառակորդների միջև։ «Բյուզանդիոն» օրաթերթում տպագրվեց Բյուզանդ Քեչյանի «Պահպանողականություն, թե՞ խավարամտություն» հոդվածը, որի մեջ նա, կրկին անդրադառնալով պատրիարքի փոխանորդի և խավարամիտների ձեռնարկած խանգարիչ քայլերին, իր պաշտպանության տակ է վերցնում Կոմիտաս արվեստագետի իրավունքները՝ հատկապես ընդգծելով. «Փոխանակ կարգ մը թուրքական կամ եվրոպական գռեհիկ տուփական երգերու, իրիվ թե նոր սերունդը վարժվեր նոր և լավագույն ձայնագրությամբ եկեղեցական երգեր ալ երգելու տուներու մեջ և հանրային արարներու մեջ»։ Նա ակնածանքով է վերաբերում Կոմիտասի ընտրած մեթոդին, որով նա ազնվացնում ու տարածում է ժողովրդական ու հոգևոր երգերի ընտիր նմուշները։ «Ամեն արվեստասեր հայ,— շարունակում է Քեչյանը,— անշուշտ կփափագի, որ Կոմիտաս վարդապետը բավական ժամանակ կենա մեր մեջ, աշակերտներու վարժ խումբ մը կազմել կարենալու համար, որոնք հայկական երգեցողության գովելի ճաշակ տարածեն, ընդհանրացնեն մեր նոր սերունդին մեջ, և բարվոքեն երգեցողությունները, նույնիսկ մեր հոգևոր հարկերուն ներքև»[31]։

Կոմիտասի հակառակորդներից հանդես են գալիս Եր. Տ. Անդրեասյանը, «Հին հիշատակ մը» հոդվածով («Ժամանակ» օրաթերթ, 1910, № 652) և վրույրը՝ «Պահպանողականություն, թե՞ խավարամտություն» հոդվածով («Բյուզանդիոն», 1910, № 4296), որոնց մեջ աշխատում են արդարացնել պատրիարքի փոխանորդի վարքագիծը տվյալ հարցում։ Հատկապես Վրույրը, որ ըստ երևույթին ծպտված հոգևորական էր, պատրիարքի փոխանորդի արգելքը համարում է օրինական, քանի որ հոգևոր երգերի կատարումը թատրոնի բեմում համարվում է սրբապղծություն և գտնում է, որ Կոմիտասը, որպես հոգևորական կոչում ունեցող, իրավունք չուներ թատրոնի բեմ բարձրանալ, մանավանդ, որ նա պատրիարքարան չի ներկայացրել իր ունեցած հայրապետական կոնդակը կամ որևէ արտոնագիր։

«Բյուզանդիոն» օրաթերթի նույն համարում Բ. Քեչյանը հանդես է գալիս պատասխանով, որի մեջ նա կետ առ կետ հերքում է Վրույրի

տեսակետները՝ պաշտպանելով ու արդարացնելով Կոմիտասին. Կոմիտասն ազատ կարող է աշխարհիկ սրահում բանախոսել ու համերգ տալ, առանց պատրիարքից արտոնություն խնդրելու, քանի որ հոգևոր պաշտոն չի կատարում, այլ հանդես է գալիս որպես արվեստագետ։ Ինչ վերաբերում է թատերական սրահում հոգևոր երգերի կատարման հարցին, ապա ինչո՞ւ պատրիարքարանը չի արգելում նույն երգերի կատարումը դպրոցներում։ Հետևապես, եզրափակում է նա, ոչ մի անպատեհություն չկա, եթե այդ երգերը հնչեն նաև թատերական բեմից։

Ոչ միայն Թուրքական մայրաքաղաքի առաջավոր հասարակայնությունը, այլև գավառներում ապրողները միահամուռ կանգնում են Կոմիտասի պաշտպանության դիրքերում։ Այս տեսակետից հատկանշական է «Բյուգանդիոնում» (1910 թ. № 4303) տպագրված Սերովբե քահ. Պուրմայանի «Բաց նամակ առ տ. Կոմիտաս վրդ.» վերնագրով հոդվածը, որի հեղինակը, շնորհավորելով Կոմիտասին Պրտի Շան թատրոնում տված համերգի առթիվ, հրավիրում է նրան Պարտիզակ՝ համերգի։ Եվ ապա ավելացնում է. «Մի ցավիք սակայն, թե կհալածեն Ձեզ... պետք է դյուցազնաբար կռվիք այն բոլոր դժվարություններու դեմ, որոնք կներկայանան շատ անգամ Ձեր կարգակիցներու կողմե»[32]։

Պարտիզակցի Մ. Յ. Մարկոսյանը նույնպիսի հրավերով հանդես է գալիս «Արևելք» լրագրում, խնդրելով, որ Կոմիտասը գոնե մեկ անգամ այցելի պատմական Բութանիա գավառը և համերգներով հանդես գա Պարտիզակում, Նիկոմեդիայում, Մեծ-Նոր գյուղում, Ջենկիլերում, «ուր կվստահեցնենք զինքը՝ որ խանդավառ ընդունելության պիտի արժանանա»[33]։

Ահա այսպիսի կատարյալ հաղթությամբ ավարտվեց Կոմիտասի համերգային գործունեությունը։ Այդ է վկայում նրա նամակը Մարգարիտ Բաբայանին՝ գրված Զմյուռնիայից. «Սիրելիս, ես այս ամառն այստեղ եմ, փախչելով հայրենիքիցս, հինգ համերգ կազմակերպեցի։ Այս նամակն էլ գրում եմ Զմյուռնիայից, ուր 6-րդը պատրաստելու վրա եմ, հետո պիտի դառնամ Կ. Պոլիս և տամ 7-րդը՝ հօգուտ Ազգային հիվանդանոցի, ապա պիտի մեկնիմ Ադաբազար՝ 8-րդը տալու, եթե ուրիշ տեղից հրավեր չստանամ, ուղղակի Վիեննայի վրայով Փարիզ պիտի գամ. բայց ե՞րբ, չեմ իմանում. այնուամենայնիվ կգրեմ»։ Եվ ապա դառնացած շարունակում է. «Ձես կարող երևակայել, թե ինչեր քաշեցի, ի՞նչ օյիններ սարքեցին տխմար տիրացուներն էստեղ, բայց ես հաղթեցի և հայ երաժշտությունը հնչեցրի նորից։ Կգամ, կպատմեմ մանրամասն, որ տեսնես, թե ինչպես ապականած է այստեղի բարքը, կյանքը...»[34]։

Կ. Պոլսի շրջակա քաղաքներում համերգներ տալուց բացի, նա ուշադրությամբ ընդառաջեց նաև եգիպտահայ գաղութի հրավերին և, անցում երգչախումբ կազմակերպելով, փառահեղ համերգներ տվեց Ալեքսանդրիայում և ապա նույն երգչախմբով՝ Կահիրեում։ Ամենուրեք նրան ընդունում էին գրկաբաց և նրա համերգները վերածվում էին ժողովրդական տոնախմբությունների։ Համերգներից բացի, նա հայկական եկեղեցիներում հանդես եկավ պատարագի կատարմամբ, կարդաց դասախոսություններ հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության մասին։ Ոչ միայն հայկական, այլև օտարազգի պարբերական մամուլի օրգաններն այդ բոլորին նվիրեցին ընդարձակ հոդվածներ, որոնք արտատպվում էին պոլսահայ և կովկասահայ պարբերականներում։

Կ. Պոլսի առաջավոր մտավորականության ներկայացուցիչները Կոմիտասին մշտապես տեղում պահելու հաստատ համոզման եկան։ Դրա համար անհրաժեշտ էին համապատասխան պայմաններ՝ կազմակերպել հայկական երաժշտական ընկերություն ու կոնսերվատորիա՝ «Երաժշտանոց», սկսված գործունեությունն ավելի ընդարձակելու և հաստատ հիմքերի վրա դնելու համար։

1911 թ. հունվարին, գտնվելով Զմյուռնիայում, Կոմիտասն իր առօրյա զբաղմունքներին զուգընթաց, մշակում և Կ. Պոլսի իր բարեկամներին է ուղարկում կազմակերպվելիք «Հայ երաժշտական ընկերության կանոնադրության ուրվագիծը»։ Կոմիտասյան նախագծի համաձայն, այդ ընկերության նպատակն էր լինելու. «Ա. մշակել հայ երաժշտությունը. 1. Արևմտյան երաժշտությունը իբրև տիպար օրինակ ընդունելով և 2. Արևելյանը, իբրև հարևան երաժշտություն ընդունելով։ Բ. Տարածել հայ երաժշտությունը. 1. Համերգներ, համանվագներ տալով. 2. Դասախոսություններ ընելով և 3. Թերթ ու ժողովածու, երկեր ու երգեր հրատարակելով։ Գ. Հաստատել գործի ամբողջ ղեկը ի ձեռին պահելով՝ 1. Հայ երաժշտություն, 2. Թատրոն, երգի, նվագի և ներկայացումներու համար. 3. Տպարան՝ պարագաներով և 4. Վաճառատուն՝ երաժշտական գործիքներու, թղթերու և գործերու համար։ Դ. Պահել անզբաղ և ընդունակ անձերի մշտական 1 երգչախումբ և 2 նվագախումբ։

Վարչություն — Ա. Պատասխանատու մարմին։ Բ. Վարիչ ժողովներ՝ ուսումնական, խմբագրական, տպագրական և անտեսական։ Գ. Կազմակերպիչ ժողով՝ 1. Երգախառն և նվագական ներկայացումներու և 2. Կարգադիր։ Դ. Քննիչ մարմին և Ե. Ընդհանուր ժողովներ։

Նախսեր. — Ա. Շենքերու՝ վարձու կամ սեփական, 1. Երաժշտականի, 2. Թատերասրահի և 3. Գրասենյակի։ Բ. Ռոճիկներ՝ տեսչի, պաշտոնէից և սպասավորաց։ Գ. Ջանազան մանր ծախսեր և Դ. Գեամ-

ներ՝ գիրք, թուղթ (երաժշտական), գործիքներ և զանազան պիտույք։

Միջոցներ. — Ա. Հիմնական դրամագլուխ մայրաքաղաքացիներեն և գավառացիներեն։ Բ. Անդամավճար՝ մայրաքաղաքացիներեն, գավառացիներեն և ուսման թոշակներեն։ Գ. Համույթներ՝ երգախառն և նվագական ներկայացումներեն, երաժշտական հրատարակություններեն և հրավերներեն (տոն, հարսանիք, թաղում և այլն) և Դ. Նվերներ՝ դրամական և զանազան պիտույքներով։ Ե. Անդամակցության պայմաններն ու ընդարձակ ծրագիրն ինքը՝ ընկերությունը կամ հիմնադիրները կմշակեն»[35]։

Կանոնագրության այս նախագիծն իրագործելու համար ստեղծվում է հատուկ հանձնաժողով, որի կազմի մեջ ներգրավվում են հայ երաժշտությունը սիրող մտավորականներ. Արամ Հալաճյանը, Արմենակ Մանուկյանը, Աստվածատուր Հարենցը, Արսեն Արսենյանը, Էդուարդ Գարակյոզյանը, Մարթեն Հակոբյանը, Մարտիկ Էքսերճյանը, Սիսակ Աշճյանը, Վահրամ Թորգոմյանը, Ստեփան Ակայանը և ուրիշներ[36]։ Հանձնաժողովը պիտի գլխավորեր ինքը՝ Կոմիտասը և իրագործեր համապատասխան միջոցառումներ՝ ընկերության հետապնդած նպատակներին հասնելու համար։

Դժվար չէ պատկերացնել, թե Թուրքիայի պայմաններում որքան անհաղթահարելի արգելքներ էին կանգնած ստեղծված հայկական այս ընկերության առջև։ Չէ՞ որ այն ստեղծվելու էր առանց պետական օժանդակության, այն էլ մի երկրում, ուր տիրապետող թուրքական ազգը նման կազմակերպություն չուներ։

Հանձնաժողովը մեծ եռանդով գործի անցավ, կազմակերպվեցին համերգներ և հիմք դրվեց անհրաժեշտ գումարի ստեղծմանը, մամուլում տպագրվեցին հոդվածներ և այլն, բայց հետագայում պարզվեց, որ միայն նվիրվածությունն ու եռանդը բավական չէին կոնսերվատորիա ստեղծելու համար։ Դրան խոչընդոտում էին և՛ թուրքական պետական հաստատությունները, և՛ կղերապահպանողական տարրերը։ Վերջիններս նույնիսկ խորհուրդ էին տալիս Կոմիտասին մի կողմ թողնել գեղջուկ երգերով համերգներ տալու և երաժշտանոց հիմնելու գաղափարը, քանի որ առայժմ այն համարում են ավելորդ և ապարդյուն հոգնություն։ Դրա փոխարեն Կոմիտասին կոչ էին անում ամբողջապես նվիրվել եկեղեցական երաժշտության կարգավորմանը, միաժամանակ կասկածի տակ առնելով Կոմիտասի կարողությունը[37]։ Նման ելույթներն, իհարկե, չէին կարող անհետևանք մնալ և աստիճանաբար ազդում էին այն մարդկանց վրա, որոնք կողմնակից էին հայկական երաժշտանոցի ստեղծման գաղափարին և ամեն կերպ աշխատում էին օգնել Կոմիտասին։

Այս բոլորի հետևանքն եղավ այն, որ Կոմիտասին այդպես էլ չհաջողվեց իրագործել իր փայփայած գաղափարը և ստիպված եղավ գիմել այլ միջոցների՝ հայկական դպրոցների համար ձեռնհաս երաժշտական ուսուցիչներ պատրաստելու հարցը դրականորեն լուծելու նպատակով։ Ընտրելով «Գուսան» երգչախմբի ամենաընդունակ երաժիշտներից 16 հոգու, նա կազմակերպեց դաշնավորման դասընթաց և սիստեմատիկ պարապում էր նրանց հետ։ Դասընթացների մասնակիցներից ոմանք տարբեր պատճառներով ժամանակի ընթացքում դադարեցին պարապմունքներին հաճախել և, ի վերջո, մնացին հինգը, որոնք հետագայում Կոմիտասի դարձան որպես «Կոմիտասի հինգ սաներ»։

Հայ երաժշտության պատմության համար շատ կարևոր էր այն բանավեճը, որը ծավալվեց «Ազատամարտ» թերթի էջերում 1913 թվին։ Բանավեճի առիթ ծառայեց Լևոն Համբարձումյանի՝ Փարիզից գրած բաց նամակը, որի մեջ ասված էր, թե Ա. Լավինյաքի հրատարակած երաժշտական հանրագիտարանում անտեսված է հայկական ինքնուրույն երաժշտության գոյության փաստը, քանի որ համապատասխան հոդված չի նվիրված հայ երաժշտությանը։ Կոմիտասի ուշադրությունը հրավիրելով այս անարդարության վրա, նա կոչ էր անում լրացնել այս պակասը։

Բացի այդ, նույն «Ազատամարտ» թերթում տպագրվում է դոկտոր Հարություն Թիրաքյանի հոդվածը, որի մեջ, ինչպես վկայում է Հ. Սիրունին, հոդվածագիրը «կմերժե ընդունել հայ ինքնուրույն երաժշտության գոյություն մը»։ «Պատկառելի հայ գործիչը,— շարունակում է նա,— հանդգնություն կունենար վճռելու հանկարծ, թե «ըստ իս, հայկական երաժշտություն ըսված բան մը գոյություն չունի՝ բառին գիտական առումով... եղածներն ալ ասորա-բյուզանդական և հնդկա-պարսկական ազդեցություն կկրեն»։ «Իր այս անհեթեթ վճիռը տալու առթիվ հայ բանասերը կփորձեր կառչիլ օտարներու տգիտությանը, ըսելով. «Կտեսնեմ, որ Փարիզի երաժշտագետ վարպետներն ալ կհամաձայնեն»[38]։

«Ազատամարտ» լրագրի աշխատակից Հակոբ Սիրունին, որն արդեն լավ ծանոթ էր Կոմիտասի հետ և ներկա էր եղել նրա դասախոսություններին ու համերգներին, դիմում է Կոմիտասին՝ խնդրելով անպատասխան չթողնել հայկական ինքնուրույն երաժշտության գոյությունն անգիտացող հոդվածագիրներին։ «Կոմիտասը,— շարունակում է Սիրունին,— չէր սիրեր մամուլով հրապարակ գալ։ Ուսումնասիրական և քննադատական այն էջերեն հետո, զորս ատենին ստորագրեր էր «Բարբառոս» մեջ, և բացի նաև այն հոդվածեն, զոր 1907-ին լույս ընծայեց «Անահիտին» մեջ հայ գեղջուկ երաժշտության մասին, ան որևէ

բան չէր հրատարակած հայ թերթերու մեջ, եթե չհաշվենք այն զույգ մը ակամա պատասխանները, զորս ուղղեց «Տաճարին» և «Ժամանակին»՝ անոնց մեջ լույս տեսած վայրահաչությանց առթիվ։ Այնպես որ՝ դյուրին չեղավ կորզել իրմե հոդված մը այս նոր անհեթեթության մասին։ Այնուամենայնիվ զիջեցավ ի վերջո, և մեզ հանձնեց իր գրությունը, որ «Հայը ունի ինքնուրույն երաժշտություն» խորագիրը կկրեր և տպվեցավ «Ազատամարտի» մեջ»[39]։

Կոմիտասի այս հոդվածը բացառիկ նշանակություն ունեցավ ժամանակ առ ժամանակ, տարբեր առիթներով կրկնվող այս «տեսությունները» ժխտելու և հայ երաժշտության ինքնուրույնությունը հաստատելու տեսակետից։ Կոմիտասը նախ ծաղրի ենթարկեց Թիրաքյանին այն բանի համար, որ նա մի կողմից ժխտում էր հայ ինքնուրույն երաժշտության գոյությունը, իսկ մյուս կողմից պնդում, թե «եղածներն ալ ասորա-բյուզանդական կամ հնդկա-պարսկական ազդեցությունը կը կրեն»։ Իսկապես, գոյություն չունեցող երաժշտությունն ինչպե՞ս կարող էր ազդեցություններ կրել։ Ինչպե՞ս կարելի է ֆրանսիական հանրագիտարան հրատարակողներին վկայակոչել այդ հարցում, երբ նրանք այդ մասին ոչ գրել և ոչ էլ խոսել են։ Չէ՞ որ նրանց բոլորովին անծանոթ է եղել հայկական երաժշտությունը, նյութեր չեն ունեցել ձեռքի տակ և այդ պատճառով էլ ի վիճակի չեն եղել անդրադառնալ հայկական երաժշտությանը։ Միթե՞ կարելի է դրա հիման վրա պնդել, թե ֆրանսիացի վարպետները ժխտում են հայ երաժշտության գոյությունը։ Այս անհեթեթությունները պարզելուց հետո, անցնելով հարցի՝ ըստ էության քննարկմանը, Կոմիտասը զարմանում է, թե բժշկապետ Թիրաքյանը ի՞նչ աղբյուրների հիման վրա է եկել այդ կտրուկ եզրակացությանը։ Իսկ եթե նա եզրահանգումներ է արել իր ինքնուրույն հետազոտությունների հիման վրա, ապա այդ մասին թող հաղորդի Փարիզի հանրագիտարանին։ Եվ Կոմիտասը հանգում է հետևյալ կարևոր եզրակացության. «Ազգերու փոխադարձ ազդեցությունն անուրանալի և անհերքելի փաստ է, որովհետև անազդեցիկ մնացած ազգ չկա, յուրաքանչյուր ազգ, ինչ որ չունի, ունեցողներեն պետք զգացած ժամանակ փոխ կառնե և կազգայնացնե»[40]։

Անդրադառնալով Սերովբե քահանա Պուրմայանին, որը համակարծիք էր բժշկապետ Թիրաքյանին, հիմնվելով տարբեր ազգերի պատմության, քաղաքակրթության և հատկապես տիրող ազգերի ազդեցության փաստերի վրա, նա ասում է. «Ազգի մը լեզուն ու գրականությունը կարող են ձևափոխվիլ ու զարգանալ՝ օրինակ առնելով ուրիշ ազգերին, բայց երբ ան ինքնահատուկ լեզու և գրականություն ունի, ունի և ինքնուրույն երաժշտություն։ Ամբողջ արևմտյան ազգերը զար-

գացան՝ առնելով հին հունական քաղաքակրթության բեկորները՝ լատինականի միջոցով, բայց և այնպես, յուրաքանչյուր արևելյան ազգ ունի ուրույն երաժշտություն, որ ոչ հույն է և ոչ լատին»[41]։ Եվ ապա բերում է ռուսաց լեզվի օրինակը, որի մեջ հազարավոր օտարազգի բառեր կան ազգայնացված, ռուս ժողովուրդը նույնիսկ իր տառերը կաղապարել է հունական այբուբենի հիման վրա, բայց և այնպես, ռուսն ունի և՛ ինքնուրույն լեզու, և՛ ինքնատիպ երաժշտություն։ Նույնպիսի ճանապարհ են անցել նաև հայերը, որոնք V դարում կրթվեցին ժամանակի լուսավորության կենտրոններում՝ Աթենքում, Ալեքսանդրիայում և, վերադառնալով հայրենիք, ստեղծեցին ու ավանդեցին մեր ոսկեդարյան մատենագրությունը։ Նրանք «մեզ տվին նույնպես և երաժշտություն, որ այնքան հարազատ է ու ազգային և այնքան ինքնուրույն է ու ինքնատիպ, որքան հայոց լեզուն ու գրականությունը, որովհետև յուրաքանչյուր ազգի երաժշտությունն իր ազգի հնչական ելևէջներեն կը ծնի ու ծավալի։ Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնչավորությունը, ուրեմն և համապատասխանող երաժշտություն»[42]։

Սրանք են Կոմիտասի եզրակացությունները, որոնք ունեին սկզբունքային կարևոր նշանակություն հատկապես այն շրջանում, երբ դրվում էին հայ դասական երաժշտության հիմնաքարերը։ Կոմիտասը ոչ միայն տեսականորեն, իր ուսումնասիրություններով, այլև գործնականորեն, իր հավաքած ժողովրդական երաժշտության հազարավոր նմուշներով և դրանց ստեղծագործական վերամշակումներով այդ գործին ծառայում էր՝ հանդես գալով բազմակողմանի գործունեությամբ։ Որպես երաժիշտ-ազգագրագետ, կոմպոզիտոր, երգիչ, խմբավար, երաժշտագետ-հետազոտող, մանկավարժ ու երաժշտական հասարակական գործիչ։

Կոմիտասի գործունեության այս շրջանը նշանակալից է նաև նրա մասնակցությամբ հայ գրերի գյուտի 1500 և տպագրության 400-ամյակին նվիրված համազգային տոնակատարությանը, որը տեղի ունեցավ 1913 թ. հոկտեմբերին։ Ստեղծվել էր հատուկ կարգադիր հանձնաժողով, որի կազմում էր նաև Կոմիտասը։ Այս կրկնակի հոբելյանը նշվել է աշխարհի տարբեր կողմերում, բոլոր այն վայրերում, ուր ապրում էին հայեր, իսկ Կ. Պոլսում այն տոնվել է բացառիկ խանդավառությամբ։ Տոնակատարությանը ակտիվորեն մասնակցել է հայ մտավորականությունը, լույս են տեսել ստվարածավալ գրքեր, որոնցից էին Թեոդիկի «Տիպ ու տառը», Մ. Օրմանյանի «Ազգապատումի» հատորները, Վ. Զարդարյանի «Հիշատակարանների» հատորները և այլ գրքեր, բոլորն էլ գեղատիպ ու շքեղ։ Հոբելյանի օրը, հոկտեմբերի 12-ին, հայկական վեց օրաթերթեր և 20-ից ավելի պարբերական հրատարակու-

թյուններ լույս են ընծայվել նկարագարդ համարներով։ Տոնակատարության հիմնական վայրը եղել է Գում-Գափուի մայր եկեղեցին։ Բանաստեղծուհի Անայիսն իր տպավորություններն այսպես է արտահայտել. «Անվերջ մարդկային հոսանք մը կամուրջին, Սիրքեճիի կայարանեն, կետիկ փաշայի զառիվայրեն, ամեն կողմե՝ մեծ, պզտիկ, ծեր, երեխա, հիվանդ, առողջ, հարուստ, աղքատ, շիք արդուզարդ, ցնցոտի՝ խառն ի խուռն... Ճշմարտապես մեծապայծառ, լուսաճաճանչ, աստվածային էր այն օրը Մայր եկեղեցին՝ իր ջահերի շողշողացումովը, իր լուսափողփող խորանովը, իր սպիտակափայլ դպիրներովը, ոսկեճամուկ զգեստավորված քահանաներովը, մեծաքան ծանրագին շապիկներ հագած սպասավորներովը ու պատարագիչին թանկարժեք զգեստներովը, մինչև սաղավարտը մարգարիտ ու ադամանդ, կանաչ թավիշի վրա ոսկեհուռ բանված։ Երբ «Հավատամքի» ավետարանը վերջացավ, մեծ տաճարին գմբեթը դղրդացնող զմայլելի ձայն մը՝ «Փառք քեզ տեր»-ը թնդացուց։ Ամեն հոգիներեն սարսուռ մը անցավ։ Շահմուրադյանն էր, վերջին պահուն հասած և երգեց մեներգերը հիանալիորեն»[43]։

Պատարագն ավարտվելուց հետո ժողովուրդը չի ցրվել, այլ սպասել է հանդեսի աշխարհական մասի սկսվելուն։ Թեև բազմահազարանոց ժողովուրդը խռնվել է ոչ միայն տաճարի ներսում ու բակում, այլև փակել է անգամ փողոցի երթևեկությունը, բայց հանկարծ տիրել է քար լռություն, երբ երևացել է Կոմիտասը և իր 300 հոգուց բաղկացած «Գուսան» երգչախմբով հնչեցրել է «Ով մեծասքանչ դու լեզու» երգը։ Պահպանված տեղեկությունների համաձայն, Կոմիտասն իր խմբի հետ կատարել է նաև «Նմանյալ Մովսեսի», «Տեր կեցո» և «Որ նորափետուր» երգերը։

Հանդեսի երկրորդ մասում ճառեր են արտասանել քաղաքական գործիչները, կուսակցությունների և հասարակական կազմակերպությունների ներկայացուցիչները։

Կառավարական պաշտոնական ներկայացուցիչներից ճառով հանդես է եկել նաև ներքին գործոց նախարար Թալեաթ բեյը (հետագայում՝ Թալեաթ փաշա)։

Ի՞նչ իմանային ներկաները, որ հենց այդ հանդիսավոր օրերին Թալեաթ բեյն ու իր կուսակցական համախոհներն արդեն որոճում էին հայերի ցեղասպանության հրեշավոր ծրագրերը, որոնք այնքան դաժանորեն իրագործվեցին երկու տարի անց։

Կոմիտասի գործունեության պոլսական շրջանի կարևոր դեպքերից էր նրա ուղևորությունը դեպի Հայաստան։ Այդ ուղևորությունը տեղի ունեցավ 1913 թ. ամռանը[44], որի ընթացքում նա էջմիածնի Մատենադարանում շարունակեց հայերի ուսումնասիրությունը և Ապարանի գյուղերում գրի առավ հայ ժողովրդական երգեր։

Պակաս կարևոր չէր Կոմիտասի մասնակցությունը Միջազգային երաժշտական ընկերության հինգերորդ կոնգրեսին, որը տեղի ունեցավ 1914 թ. հունիսի 1—15-ը Փարիզում։ Այդ կոնգրեսին մասնակցել են քսան աղգությունների շուրջ 400 ներկայացուցիչներ, իսկ հայ երաժշտությունը բացառիկ փայլով ներկայացրել է Կոմիտասը։ Կոնգրեսի ծրագրով նախատեսված էր, որ Կոմիտասը կարդալու է երկու դասախոսություն՝ «Հին և նոր նոտագրությունը հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ» և «Հայկական ժողովրդական երաժշտությունը»։ Կոնգրեսի ծրագրից դուրս, Ազգագրական սեկցիայի մասնակիցների միահամուռ խնդրանքով, նա կարդաց նաև երրորդ դասախոսությունը՝ «Հայ երաժշտության ամանակի, կշռի, շեշտավորության և տաղաչափության մասին» թեմայով։ Բացի այս, նույնպես կոնգրեսի մասնակիցների խնդրանքով, Փարիզի հայկական եկեղեցում Կոմիտասը կազմակերպեց հայ հոգևոր երաժշտության նմուշների ցուցադրում, որին իրենից բացի մասնակցեցին օր. Մարգարիտ Բաբայանը, Արմենակ Շահմուրադյանը, Միսքրճյանը և Բաբայանի աշակերտուհիներ Իսկուհի Գավանոզը և Մաննիկ Պերպերյանը։ Կոմիտասի դասախոսությունները ու հոգևոր երաժշտության ցուցադրումը բացառիկ տպավորություն գործեցին կոնգրեսի մասնակից նշանավոր երաժշտագետների վրա։ Այդ են վկայում Փարիզի թերթերում ու հանդեսներում տպագրված բազմաթիվ խանդավառ գնահատականները, որոնք քաղվածաբար տպագրվեցին նաև հայկական պարբերաթերթերում։

Առաջին դասախոսությունից հետո ելույթ է ունեցել հայտնի երաժշտագետ Պետեր Վագները, որն ասել է. «Սրանից մի քանի տարի առաջ, երբ ես Երուսաղեմ էի գնում, նավին մեջ հանդիպեցա մի հոգևորականի և, ըստ իմ սովորության, մոտենալով, հարց ու փորձ արեցի եկեղեցական խազերի մասին առհասարակ։ Եվ հոգևորականը, որ հայ էր և ինչպես բոլոր հայերը, որոնց պատահած եմ, շատ ազնվորեն և սիրարժան կերպով պատասխանեց ինծի։ Թեև նա իմ լեզուն չգիտեր և ես նրանը, սակայն կարողացանք իրար հասկանալ։ Տեսնելով, որ ես չափազանց հետաքրքրվում եմ հայոց երաժշտությամբ, վարդապետը վրա բերեց և ասաց, թե՝ «Մենք ունենք մի Կոմիտաս վարդապետ, որ շատ երկար ժամանակ զբաղվում է այդ հարցով և նա միայն կարող է քեզ լիուլի գոհացում տալ»։ Մտքիցս չէր կարող անցնել, որ այստեղ Փարիզի մեջ, պիտի ծանոթանամ Կոմիտաս վարդապետին հետ և նրա բերնից իսկ լսեմ այն ամենը, ինչ որ հետաքրքրում է ինձ։ Ինչ կվերաբերի դասախոսությանը՝ ոչինչ չունիմ ավելացնելու, բացի շնորհա-

կալութիւն հայանձելուց։ Անհամբեր կերպով սպասում եմ Կոմիտասի վարդապետի բոլոր աշխատութիւնների հրատարակվելուն, որոնք իրենց մեջ շատ մեծ գանձեր են պարունակում թե՛ հայ և թե՛ հին հունական երաժշտութեան մութ կետերի լուսաբանութեան համար»[45]։

Երկրորդ դասախոսութեան վերաբերյալ հիացմունքով է արտահայտվում Սորբոնի համալսարանի պրոֆեսոր Ֆրեդերիկ Մակլերը. «1914 թ. Փարիզի երաժշտական միջազգային համագումարում, ուր հավաքվել էին տիեզերքի գլխավոր երաժշտագետները, Կոմիտասը տվեց հայ ժողովրդական և հոգևոր երգերի մի համերգ՝ հիացմունք պատճառելով ներկա երաժշտական հեղինակութիւններին։

Ժողովրդական երաժշտութեան, ինչպես և արորի, խուխի, գութանի երգերի մասին նրա արած դասախոսութիւնները, պետք է ասել, համագումարի նիստերից ամենաթանկագինը եղան։

Երբ Կոմիտասը նստեց դաշնամուրի մոտ մեղմորեն երգելու հայկական երգ, ունկնդիր հասարակութիւնը քարացած մնացել էր լուռ, և այնտեղ տիրեց այն վեհապանծ համայքը, այն գերագույն պարզութիւնը, որ բնում է հայկական երաժշտութիւնից»[46]։

Հայ հոգևոր երաժշտութեան ցուցադրման կապակցութեամբ նույնպես գրվեցին շատ հոդվածներ, որոնց մեջ անպակաս էին հիացական խոսքերը։ Ահա դրանցից մեկը. «Հայ եկեղեցական երաժշտութիւնը պանծաց Ժան-Կուժոն փողոցի մատուռին մեջ, Կոմիտաս վարդապետի խնամքներուն և մասնավոր եռանդին շնորհիվ։ Երգիչները՝ ավելի մը տեսմորեն խառնված նվիրական տոամին՝ քան ուրիշ ազգերու ծեսերուն մեջ, հագած եկեղեցական պաշտամունքի հագուստներ, հոս բուն իսկ սեմպոլիք գործողութեան գլխավոր դերակատարներն են։ Անոնք չեն վախնար, հայ երեկոյան երգեցողութիւնը կազմող շարականներու, տաղերու և սաղմոսներու ընթացքին կատարյալ վեհութեամբ և չափավորութեամբ շեշտելու տոամաթիք և թատերական կողմը արարողութեան, որպիսին էր Հոգեգալստյան նախատոնակը։ Հայկական ծեսին երաժշտական մթնոլորտը անհունապես առինքնող է և նախնական միջոցներով կիրականացնե արտակարգորեն կենդանի գործ մը»[47]։

«Ազատամարտում» հոդվածագիր Հրանուշ Շահպազը, բացի Կոմիտասի կարդացած դասախոսութիւնների բովանդակութիւնը շարադրելուց և ականավոր օտարազգի պրոֆեսորների խոսքերը բերելուց, հաղորդել է նաև Կոմիտասի տպավորութիւնները կոնգրեսի մասին։ «Ամենեն ավելի զիս հուզեց այն բանը,— ասել է Կոմիտասը,— որ այդ օտար հեղինակավոր երաժշտագետները լսելով իմ բացատրութիւններս, հասկցան և համոզվեցան, որ աշխարհի մեջ կա հայ երաժշտութիւն մը, բոլորովին ինքնատիպ և ինքնուրույն, այնպես ինչպես հայ

ընդան և հայ կյանքը, մինչդեռ մեր ժողովուրդը դեռ կը տարակուսի թե ինքը ընդու ունի, երաժշտութիւն ունի ու կյանք ունի»[48]։

Անդրադառնալով տպագա ծրագրերի վերաբերյալ հարցին, Կոմիտասը պատասխանել է. «Ամբողջ մտատանջութիւնս է հասցնել աշխերատներ, որոնք դպրոցներու մեջ տեղ գրավեն, նվիրվին ազգային երաժշտութեան ուսումնասիրութեան, տարածեն ժողովուրդին մեջ հայ երաժշտութեան ոգին, որպեսզի ժողովուրդի մեջ ազգային երաժշտութեան խոսքը մարմնանա և անոր ազդեցութեան տակ ժողովուրդը թոթափելով իր թույլ պատյանը, մտնե վերակենդանացման շավղին մեջ»[49]։

Կոմիտասի անմիջական տպավորութիւնները Միջազգային երաժշտական ընկերութեան փարիզյան կոնգրեսից ավելի ընդարձակ արտացոլված են «Ազատամարտ» թերթի թղթակից Ս.-ի (Հակոբ Սիրունի—Մ. Մ.) «Հայ երաժշտութեան հաղթանակը (տեսակցութիւն մը Կոմիտասի հետ)» թղթակցութեան մեջ[50]։ Այդ տեսակցութիւնը տեղի էր ունեցել արդեն Կ. Պոլսում, երբ Կոմիտասը երկու և կես ամիս տևող ճանապարհորդութիւնից վերադառնալով, անցել էր իր անմիջական պարտականութիւնների կատարմանը, շարունակելով իր գիտական ուսումնասիրութիւնները և ստեղծագործական աշխատանքը։ Պատասխանելով թղթակցի այն հարցին, թե ի՞նչ տպավորութիւն թողին հայ եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտութեան էութիւնը ներկայացնող իր տեսութիւնները կոնգրեսի մասնակիցների վրա, Կոմիտասն ասում է. «Նախ որ իմ հայտնած տեսութիւններս հայ հոգևոր և գեղջուկ երաժշտութեան մասին՝ նորութիւն էին մանավանդ անոնց համար, որոնք դեռ տարի մ՝ առաջ կանգիտանային կամ կը մերժեին հայ ինքնուրույն երաժշտութեան մը գոյութիւնը։ Հետո շատերը, որ հայ երաժշտութեան մասին հարևանցի գաղափար մը միայն ունեին՝ դասախոսութիւններե հետք առաջինը եղան խոստովանող, որ հայ երաժշտութիւնը գեղարվեստական բարձր արժեք մը կներկայացնե, ավելի հարազատ, քան ուրիշ շատ մը ժողովուրդներու մեջ և ավելի վսեմ՝ քան արևելյան ուրիշ ազգերու մոտ։ Ու երաժշտական մեծ վարպետներ՝ երբ դասախոսութիւններս կավարտեի, չէին կրնար իրենց զարմանքն ու հիացմունքը զսպել իրենց համար օտար այս երաժշտութեան ծանոթանալով, որ ոչ միայն նորութիւն էր իրենց համար, այլ նաև ապշեցուցիչ նորութիւն մը։ Ինձ համար էլ հետաքրքիր էր, թե ինչ պիտի ըլլար անոնց տպավորութիւնը երաժշտութեան մը մասին, զոր ցարդ՝ իր հոգի նմուշներեն դատելով՝ կնկատեին իբրև մեղկ, տխուր, մելամաղձոտ երաժշտութիւն մը։ Մինչդեռ հայ երաժշտութիւնը ոչ միայն մեղկ ու տխուր չէ, այլ համակ ուժ է և կենդանութիւն, ու իր մեջ կը սնուցանե փիլի-

սուիայությունն իսկ, ոգին իսկ իր ցեղին, որովհետև երաժշտությունը ամենեն մաքուր հայելին է ցեղին, ամենեն հարազատն ու կենդանին անոր բոլոր արտահայտությանց մեջ, կենդանի՝ որքան կենդանի է այդ ցեղը, ուժեղ՝ որքան ուժեղ է իրեն ծնունդ տվող ժողովուրդը»:

Իր ուրախությունն արտահայտելով, որ կոնգրեսի մասնակից հայտնի վարպետները կարողացան թափանցել հայ երաժշտության էության մեջ և նույնիսկ «աստվածային կոչել զայն», Կոմիտասը միաժամանակ ընդգծում է, որ «Մեր երաժշտության արծարծած այս ընդհանուր հետաքրքրությունը» հատկանշական է նաև նրանով, որ արևելյան ազգերից ոչ մեկը, նույնիսկ հույնը, սերբը, բուլղարը կամ թուրքը չուներ իր ներկայացուցիչը կոնգրեսում, իսկ հայ երաժշտությանը հատկացված էր շատ պատվավոր տեղ: Բացի այդ, եթե որոշ զեկուցումներ արժանանում էին բուռն դիտողությունների և սուր քննադատության, ապա հայ երաժշտության վերաբերյալ զեկուցումները լսվել են մեծ հետաքրքրությամբ:

Այս բոլորից հետո Կոմիտասն ավելացնում է. «Հետաքրքրական էր նաև տեսնել, երբ միջազգային վարպետներ, համաժողովն ամարտելեն ետքը, աղբյուրներ կփնտրեին հայ երաժշտության ավելի ևս ծանոթանալու համար և երբ անոնցմե շատերը սկսան կիրակի օրեր հայոց եկեղեցին հաճախել՝ հայ եկեղեցական երաժշտությունը վայելելու համար: Ավելացնեմ, որ Միջազգային երաժշտական ընկերության առաջիկա համաժողովը, որ երեք տարի ետքը Բեռլինի մեջ պիտի գումարվի, կրկին տեղ պիտի տա հայ երաժշտության, և ես հրավիրված եմ խոսելու «Հայոց երգեցողության ձևի» մասին»:

Ինչ իմանար մեծ Կոմիտասը, որ աշխարհը համաշխարհային արհավիրքների նախօրյակին էր և ինքն այլևս ի վիճակի չի լինի մասնակցելու այդ համաժողովին...

Հայկական խազերի վերաբերյալ թղթակցի հարցին Կոմիտասը պատասխանում է, որ դրանք «...մեծ նորույթ մը եղան համաժողովին անդամներուն համար, որովհետև հայկական խազերով կարելի պիտի ըլլա ոչ միայն հայկական հին երաժշտությունը ուսումնասիրել, այլ նաև ուսումնասիրել ուրիշ ազգերու հին երաժշտությունները, ինչպես հունականը, որոնց մասին դժբախտաբար, որևէ ուսումնասիրության աղբյուր գոյություն չունի այժմ, մինչ հայ ձեռագիրներ ավելի ավանդապահ գտնված են գուրգուրանքով պահելու համար հայկական հին երաժշտության աղբյուրները, որոնցմե թերևս երաժշտագետները օգտվելեն ժամանակակից ուրիշ երաժշտություններ ուսումնասիրելու համար»:

Անդրադառնալով հայկական ազգային երաժշտական գործիքներին և հատկապես փողին (սրինգ), որով Կոմիտասը նվագել էր ժողովրդական և հոգևոր երգերի նմուշներ, թերթը նշել է, որ նա «..խորունկ ազդեցություն գործեց բոլոր համաժողովականներուն մեջ, իր պարզության մեջ պարփակած վհուկյամբ»:

Թղթակցի վերջին հարցը վերաբերում է այն դեպքերին, որոնք տեղի էին ունեցել Կ. Պոլսում, Կոմիտասի բացակայության շրջանում, երբ Կ. Պոլիս էին հասել Կոմիտասի և Ա. Շահմուրադյանի կատարմամբ Փարիզում ձայնագրված հայ հոգևոր և ժողովրդական երգերի ձայնասկավառակները, որոնք մեծ հաջողությամբ տարածվում էին ժողովրդի մեջ: Խավարամիտ կղերականությունն օգտագործում է այս առիթը և նոր հալածանքներ սկսում Կոմիտասի դեմ: Նրանք հասնում են այն բանին, որ այդ որակվում է որպես սրբապղծություն և կրոնական ժողովը հապճեպորեն որոշում է կայացնում՝ դատապարտել Կոմիտասի վարմունքը: Ահա այդ որոշումը. «Նկատելով, որ տ. Կոմիտաս վրդ. Հայաստանյայց ս. եկեղեցվո սեփական և Աստուծո տաճարին հատկացյալ սրբազան երգերն իր երգեցողությամբ ի վաճառ հանած է, որոնք կրամաֆոնի միջոցով կերգվին ամենուրեք, մանավանդ կրոնական զգացումներ վիրավորող անպատշաճ վայրերու մեջ, որոշեց ս. պատրիարք հոր հանձնել պարտ ու պատշաճը տնօրինելու և խնդրել վեհ. կաթողիկոսեն նկատողության առնել տ. Կոմիտաս վրդ.-ի՝ հայ եկեղեցականի բոլորովին անվայել ընթացքը»[51]:

Կրոնական ժողովի այս խայտառակ որոշումը խորապես վրդովում է հայ աշխատավորությանը և առաջավոր մտավորականությանը: Թերթերում սկսվում է բուռն բանավեճ, որին մասնակցում են Փ. Թերլեմեզյանը, Տ. Չոկկյուրյանը, Ե. Օտյանը, Մ. Կյուրճյանը և ուրիշներ: Իրենց պաշտպանության տակ առնելով Կոմիտասին, նրանք խստորեն դատապարտում են կրոնական ժողովի այդ «ազգավնաս» ու «հետադիմական» որոշումը: Այս կապակցությամբ «Բյուզանդիոն» թերթը գրում էր. «Ո՞վ մեզ իրավունք պիտի տա զրկելու հայ ազգին մեծամասնությունը այն վեհ հաճույքեն՝ գավառներու կամ արտասահմանի մեջ ապրելուն պատճառով: Կոմիտասի նման տաղանդ մը բոլոր ազգին կը պատկանի, ընդհանուր մարդկության ձիրքերեն և իրավունքներեն է. ի՞նչ տրամաբանությամբ պետք է վճռենք, որ միայն մենք, քաղաքներու մեջ բնակվող հայերս, պետք է լսենք անոր ձայնը և հեռու բնակվողները կամ ապագա սերունդները պետք է զրկվին այս իրավունքեն»[52]:

Պարբերական մամուլում հայ առաջադեմ մտավորականության արտահայտած զայրույթն ունեցավ վճռական նշանակություն և պատ-

րիարբը ստիպված չեղյալ հայտարարեց կրոնական ժողովի վերոհիշյալ որոշումը։ Երբ Կոմիտասը հաղթականորեն Փարիզից վերադարձավ Կ. Պոլիս, այս հարցն արդեն փակված էր և կրքերը խաղաղվել էին։ Մամուլից տեղեկանալով իրողությանը «Ազատամարտի» թղթակցի հարցին Կոմիտասը պատասխանել է. «Ես տարիներու աշխատանքով շիներ եմ իմ ուզեգիծը, ուրկե ընթացեր եմ մինչև ցարդ և պիտի ընթանամ ասկե ետքն ալ, որքան ատեն որ ուժ զգամ երակներուս մեջ. ոչ մեկ խոչընդոտ չի կրնար կասեցնել զիս իմ առաքելությանս մեջ, որուն նվիրականությանը համոզված եմ ես բոլոր սրտով»[53]։

Կոմիտասն, իրոք, նույն վճռականությամբ շարունակում է իր աշխատանքները։ Դրանք բազմաթիվ էին ու բազմազան։ Առօրյա համերգային, մանկավարժական ու կատարողական աշխատանքներից բացի նա զբաղված էր ստեղծագործական ու գիտահետազոտական նոր հղացումներով, որոնց իրականացման համար մեծ խթան էին Միջազգային երաժշտական ընկերության Փարիզի կոնգրեսի մասնակից աշխարհահռչակ երաժշտագետների տված բարձր գնահատականները։ Կոմիտասին ժամանակ էր պետք ու սիստեմատիկ աշխատանք, որպեսզի ավարտի հասցներ հայկական խազագիտության, հայ գեղջուկ երաժշտության բազմակողմանի ուսումնասիրության, ինչպես և իր հավաքած ժողովրդական երգերի դասակարգման, գեղարվեստական մշակման, հայկական պատարագի կարգավորման գործը։ Ինքը մենակ էր, իսկ նրա առջև դրված խնդիրները բազմաթիվ ու բազմատեսակ, և բոլորն էլ անհետաձգելի։ Իր եռանդով, աշխատունակությամբ, տեսական ու գործնական պատրաստությամբ նա ի վիճակի էր հաղթահարելու բոլոր տեսակի դժվարությունները։ Նա վայելում էր իր աշակերտների, հասարակայնության, առաջավոր մտավորականության անվերապահ համակրանքը և դա ոգևորում էր նրան։

Կոմիտասի գործունեության պոլսական շրջանը կարճատև եղավ, ընդամենը վեց տարի, բայց չափազանց հագեցած ու լարված թե՛ երաժշտական-հասարակական և թե՛ ստեղծագործական աշխատանքի առումով։ Ամենից առաջ նա վերջնական տեսքի բերեց այն մեներգերը, որոնք մտան «Հայ գեղջուկ երգերի» առաջին և երկրորդ տետրերում և տպագրվեցին 1913 թվին, «Բրեյկոպֆ ունդ Հերտել» հրատարակչության լայպցիգի տպարանում։ Նա մշտապես եղել է որոնումների մեջ, ձգտել է յուրաքանչյուր երգի առավել կատարյալ օրինակի ստեղծմանը։ Միևնույն երգը մշակել է մի քանի տարբերակներով։ Այժմ դժվար է հաստատել, թե ո՞ր երգի ո՞ր տարբերակներն են ստեղծվել էջմիածնում և որը Կ. Պոլսում, բայց առավել կարևորն այն է, որ նա միևնույն՝ «Գարուն ա» երգի 8 տարբերակ է ստեղծել, «Կուժն առա» երգի՝ 5

տարբերակ և այլն, և հաճախ չափազանց դժվար է որոշել, թե այդ տարբերակներից որն է վերջնականը, քանի որ դրանցից յուրաքանչյուրը ուրույն արժեք է ներկայացնում։ Կասկածից դուրս է, որ որոշ տարբերակներ ստեղծված են պոլսական շրջանում, երբ իր ձեռքի տակ ուներ «Գուսան» (ավելի ուշ՝ «Հայ գուսան») երգչախմբի նման մի կատարյալ կոլեկտիվ և կարող էր փորձարկել իր մշակած խմբերգերի տարբերակները։ Դրանցից մեկն էլ «Կալի երգը» նշանավոր խմբերգի վերջնական օրինակն է, որ Կոմիտասի ձեռագրերի մեջ հայտնաբերել և հրատարակել է Ռ. Աթայանը[54]։ Այն էապես տարբերվում է 1906 թ. Փարիզում տպագրված վիմատիպ օրինակից։ Վերնագիրը դարձել է «Կալերգ և սայլերգեր»։

Այս շրջանի ստեղծագործություններում առանձնակի տեղ են գրավում հայ ժողովրդական հարսանեկան ու գեղջուկ երգերի շարերը[55]։

Հարսանեկան երգերի երկու շար կամ սյուիտ է ստեղծել Կոմիտասը և երկուսն էլ բերված են նշված հատորում։ Դրանցից առաջինը (Հարսանեկան երգեր, շար Ա)[56] բաղկացած է վեց երգից. 1) Երկնիցգեանից՝ «Հարսանյաց ծառի» օրհնության երգ, 2) Մերիկ ջան հալալ՝ հարսի հրաժեշտն է ծնողներին և հարազատներին, 3) Թագվորի մեր, գուս արի՝ հարսին փեսայի (թագվորի) տունը տանելիս, տան առջև կատարվող ուրախ, կատակային պարերգերից, 4) Թագվոր բարով՝ փեսայի տանը երգվող առաջին երգերից, 5) Էն դիզան՝ գյուղական ամառնային հարսանեկան կատակերգերից է, որի միջոցով հարսանքավորները ծաղրում են գյուղի ցեցերին, և 6) Առնեմ երթամ իմ յարը՝ գովարանության հարսին և փեսային։

Այս շարը Կոմիտասն ստեղծել է ավելի վաղ, քան երկրորդը, թեև այն նույնպես կատարվել է պոլսական շրջանում։ Հարսանեկան երգերով Կոմիտասն զբաղվել է շատ ավելի վաղ, մինչ այս շարերի ձևավորումը։ Դեռևս 1905 թ. Թիֆլիսում կարդացած դասախոսության ժամանակ նա, անդրադառնալով հարսանեկան երգերին, ընդգծել է, որ դրանք «բազմատեսակ ու խորհրդավոր են։ Նրանց թիվն առայժմ հասնում է 78-ի։ Հետաքրքիր են այն երգերը, որոնք կրում են ծաղկոց անունը, և 16 հատ են։ Այս երգերը երգում են հարսնացուի մոտ ընկերուհիները, պսակի նախընթաց ամբողջ գիշերը մինչև լույս հարսնացուին զուգելու, զարդարելու ժամանակ։ Նրա գովքն են անում, նմանեցնում են նրա կյանքը ծառի, ծաղկի, լուսնի և այլն։ Իսկ մյուս երգերը վերաբերում են փեսային, հարս ու փեսայի մորը, փեսայի ազգ ընկերներին, հարսնեվորներին և այլն։ Մի քանիսն էլ հանելուկներ են և զվարճական երգեր»[57]։

Հետագայում, երբ Կոմիտասն արդեն տեղափոխվել էր Կ. Պոլիս

և 1913 թ. ամռանը իր վերջին այցելությունը կատարել Հայաստան, Ապարանի շրջանի գյուղերում նա ձայնագրել է հարսանեկան նոր երգեր, որոնք և մշակել ու օգտագործել է հարսանեկան երգերի երկրորդ շարում[58]։ Այս շարն աստիճանաբար է ստացել իր վերջնական տեսքը և բաղկացած է 9 երգից։ Սկզբում այն բաղկացած է եղել 6 երգից և դրանց մեծ մասը վերաբերել է թագվորին։ Կոմիտասին շատ է մտահոգել այս միակողմանիությունը և նա, «ծաղկոց երգերից» ընտրություն կատարելով, ավելացրել է ևս երեք երգ, որոնք վերաբերում են թագուհուն։ Երկարատև աշխատանքը պսակվեց հաջողությամբ և ըստեղծվեց հարսանեկան այս երկրորդ շարը, որն ավելի հարուստ է իր բովանդակությամբ և ընդգրկում է հարսանեկան ծեսի կարևոր պահերը։ Սակայն Կոմիտասն իր «Դուսան» երգչախմբով չի հասցրել կատարել այն ամբողջությամբ և վերը նշված երեք երգը մնացել են թղթի վրա։ Դուցե և դրանով է բացատրվում, որ 1937 թ. Փարիզում հրատարակված հարսանեկան երգերն արտացոլում են կոմիտասյան շարի նախնական տեսքը՝ բաղկացած 6 երգից։ Այժմ արդեն, Կոմիտասի երկերի ժողովածուում, շնորհիվ Ռոբերտ Աթայանի ջանքերի, այն առաջին անգամ հրատարակվել է լրիվ և ունի հետևյալ տեսքը. 1) Մեր թագվորին ինչ պիտի (փեսայի արդուզարդի գովքը), 2) Գացեք բերեք (փեսայի բարեմաղթությունն ու շնորհավորումը), 3) Օրհնյալ բարերար աստված (հարսանյաց ծառի օրհնությունը), 4) Մեր թագվորն էր խաչ (փեսայի գովքը), 5) Էն դիզան (հարսանեկան կատակերգ, որի տների դասավորության մեջ նախապատրաստված է անցում դեպի թագուհին ու նրան վերաբերող երգերը), 6) Հալալ մերիկ (հարսի հրաժեշտը), 7) Վարդ, ղբև չեմ սիրի (հարսի համեմատությունը վարդի, հասմիկի, սուսանի հետ), 8) Եղնիկ (հարց ու պատասխան հարսի հետ) և 9) Թագվորի մեր, դուս արի (եզրափակիչ խմբերգ, որն ավարտում է շարը ուրախ ու կատակային տրամադրությամբ)։

«Հարսանեկան երգերի» այս շարերը ներկայացնում են հարսանեկան ծեսի տարբեր դրվագների ինքնատիպ երաժշտական անդրադարձումներ։ Երգչախմբի հարուստ հնարավորությունների, մարդկային ձայների նրբերանգների օգնությամբ Կոմիտասն ընդգծում է ժողովրդական այդ ծեսի կարևոր պահերը։ Հարսանեկան շարերը իրենց գեղարվեստական արժեքով, Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության կարևոր լրացումն են։

Արժեքավոր լրացում են նաև հայ գեղջուկ երգերի այն շարերը, որոնք նույնպես հիմնականում ձևավորվել են պոլսական գործունեության շրջանում։ Դրանք են. Հայ գեղջուկ երգեր և պարերգեր։ Շար Ա, որի մեջ մտնում են՝ ա) Ամպել ա կամար կամար, բ) Երևան բաղ եմ

արել և Տուն արի, գ) Հոռոմ-հոռոմ, դ) Արևը կայնե կեսօր և ե) Մեր բաղումը նոնի ծառ (Հոդալլո)։ Բոլորն էլ սիրային բնույթի գեղջուկ երգեր ու պարերգեր են, որոնք լայնորեն տարածված են եղել կենցաղում։

Վիճակի երգեր։ Այս շարը բաղկացած է երեք երգից. ա) Երկնքի աստղերը (Սկլա, սկլա), բ) Հեյ, գյուլ եմ և գ) Ծաղիկ ունեմ նարնջի։ Գյուղական կենցաղում չափազանց տարածված այս երգերն առանձնակի արժեք ունեն։ Երիտասարդ աղջիկները դրանց հետ էին կապում իրենց ճակատագիրը։ Վիճակի երգերի նման շարը մեր երաժշտության մեջ միակն է և այդ իմաստով ունի կարևոր նշանակություն։ Նախորդ շարի նման այս շարի խմբերգերն էլ ունեն պարզ ներդաշնակություն։

Հայ գեղջուկ պարերգեր։ Շար Բ. բաղկացած է 7 երգից. ա) Յարիս անուն Պալասան, բ) Աղջի, անունդ Շուշան, գ) Կալերի ճամփին կեցա, դ) Բաղի պատը դղում ա, ե) Պուճուր աղջիկ սևավոր, զ) Վարդ ա յարս, է) Հայ իմ նազանի յարը։ Շարի մեջ ընդգրկված երգերի մեծ մասը 1913 թ. ձայնագրություններից են վերցված։

Հայ գեղջուկ երգեր և պարերգեր։ Շար Գ. բաղկացած է 6 երգից. ա) Ալագյազ աչերդ, բ) Սև ա չորանի շունը, գ) Մի յար ունեմ, դ) Ելեք, տեսեք դուսը, ե) Այ տղա, մեր գեղեցի, զ) Շախկր-շուխկր։

Հայ գեղջուկ պարերգեր։ Շար Դ. բաղկացած է 7 երգից. ա) Սարեն կուգա ջուխտ'մ ղոչ, բ) Էրվում եմ, գ) Յար ջան, արի, դ) Էսօր ուրբաթ է, ե) Ջուր կուգա վերին սարեն, զ) Ջաղացը մանի-մանի, է) Առնեմ երթամ էն սարը։

Հայ գեղջուկ պարերգեր։ Շար Ե. բաղկացած է 4 երգից. ա) Կանաչ արտը ման եկա, բ) Նոր եմ նոր մածուն մերել, գ) Հարայ, էլլի յար, դ) Լուսնակը բակ ա բռնել։

Հայ գեղջուկ պարերգեր։ Շար Զ. բաղկացած է 4 երգից. ա) Եկան Մոկաց հարսներ (Հարալո), բ) Մեր բաղը ծառ ա, գ) Իմ չինար յարին, դ) Հովն անուշ (Արարատյան գիշեր)։

Ինչպես դժվար չէ տեսնել, այս շարերի մեջ Կոմիտասն օգտագործել է գլխավորապես հայ գեղջուկ պարերգեր, որոնք նա ձայնագրել էր թե՛ էջմիածնական և թե՛ պոլսական շրջանում։ Դրանք գերազանցապես քնարական բնույթի են։ Ի տարբերություն նախորդ շրջանի դաշնակումների, առավելապես լակոնիկ են և չնայած պարզությանը, արտացոլում են ոճական ու գեղարվեստական այն ինքնատիպ գծերը, որոնք ժամանակի ընթացքում բյուրեղացել էին Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ։

Հայ գեղջուկ երգերի ու պարերգերի այս շարերը սևագիր ձեռագրերից հանել, կարգավորել ու տպագրել է Ռ. Աթայանը[59]։ Իրենց տար-

բերականներով այս երգերն զգալիորեն հարստացրին Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգությունը։

Իր գործունեության պոլսական շրջանում Կոմիտասը, ելնելով իրադրությունից և հատկապես ազգային-ազատագրական պայքարի պահանջներից, ավելի շատ զբաղվել է քաղաքային և ազգային-հայրենասիրական երգերի մշակմամբ, իր համերգներում կատարելով դրանք։ Կոմիտասի երկերի ժողովածուի չորրորդ հատորը[60] ամբողջությամբ նվիրված է կոմպոզիտորի ստեղծագործության այդ հատվածին և կարող է մեզ լրիվ գաղափար տալ այդ բնագավառում հեղինակի կատարած աշխատանքի մասին։ Նվիրված լինելով հարազատ ժողովրդի ազգային-ազատագրության գործին, նա ընդառաջել է ժամանակի պահանջներին, ստեղծել նոր երգեր, մշակել ժողովրդականացած երգերից շատերը և, գեղարվեստական բարձր կատարմամբ հնչեցնելով, մեծ չափով նպաստել է ժողովրդի դեղագիտական ու հայրենասիրական դաստիարակությանը։

Հատկապես այս շրջանում է գրվել Ա. Չոպանյանին ուղղված այն նշանավոր նամակը (1912 թ. դեկտեմբերի 25), որի մեջ Կոմիտասը շարադրել է հայերի ազգային ազատագրության վերաբերյալ իր ծրագիրը։ Նա շատ լավ էր հասկացել, որ հայերին ազգային ազատագրություն տվողները ոչ արևմտաեվրոպական տերություններն են և ոչ էլ Թուրքիան։ Եվ նա հանգել է հետևյալ եզրակացությանը. «Ուրեմն չիք փրկություն արտաքո Ռուսիո»։ «Չպետք է բաժանվենք, չպետք է խարվենք Եվրոպայի զանազան խոստումնալից խարկանքներեն. միանալու ենք և գործնական ճամբան բռնելու։ Ըստ իս, առաջին քայլն է բոլոր հայությանն ամփոփել ռուսի իշխանության տակ, երկրորդ քայլն է տնտեսապես ու բարոյապես, զուտ ազգային, առանց օտարեն ու մեզ անմարս գաղափարներով առաջնորդվելու զարգանալ. երրորդ քայլն արդեն ինքը ռուս հեղափոխությունն է, ու պիտի աճե, իսկ մենք օգտվելու ենք այդ քայլեն...» (ընդգծումը մերն է— Մ. Մ.)[61]։

1914 թ. օգոստոսին պայթեց առաջին համաշխարհային պատերազմը, որն այնքան ճակատագրական եղավ հայ ժողովրդի համար։ Ինչպես վերն արդեն ասվեց, օսմանյան Թուրքիան իր տերերի՝ իմպերիալիստական գիշատիչ պետությունների դրդմամբ, օգտվելով պատերազմի հետևանքով ստեղծված նպաստավոր պայմաններից, ձեռնարկեց հայկական հարցի արյունոտ «լուծմանը»՝ հայ ժողովրդի մի խոշոր հատվածի բնաջնջմանը, Հայաստանը թողնելով առանց հայերի։ Թուրք դահիճները բոլորովին չերկմտեցին և 1915 թ. ապրիլի 24-ին ձերբակալված ու աքսորված պոլսահայ մտավորականության ներկայացուցիչների թվում աքսորեցին նաև մեծ Կոմիտասին։ Թե՛ բանտում, թե՛

աքսորի ճանապարհին Կոմիտասն ականատես է լինում անլուր կամայականությունների։ Նրա աչքերի առջև տանջամահ են արվում աքսորի դատապարտված հայ մտավորականները։ Այս բոլորը ցնցող տպավորություն է գործում նրբազգաց արվեստագետի հոգու վրա, տակնուվրա անում նրա ողջ էությունը։ Թեև ուշացած, տեղ է հասնում Կոմիտասին ու մի քանի այլ մտավորականների Կ. Պոլիս վերադարձնելու մասին հրամանը, բայց մեծ երաժիշտն արդեն կորցրել էր իր հոգեկան հավասարակշռությունը։

Կոմիտասը ֆիզիկապես վերադարձվեց Կոստանդնուպոլիս, բայց վերապրելով իր ժողովրդի ցնցող ողբերգությունը, օր-օրի մոայլվեց ու հիվանդացավ։ Նա ստիպված էր առանձնանալ, խուսափել մարդկանցից, որոնք ամեն օր շրջապատում էին նրա տունը և դիմում նրան՝ իրենց հարազատների մասին որևէ տեղեկություն ստանալու նպատակով։ Նրան ուղղված այդ հարցերն իրենց հերթին ցնցում էին նրան, որովհետև յուրաքանչյուր հարցի հետ նրա հիշողության մեջ վերակենդանանում էին աքսորի զարհուրելի տեսարանները։

Որոշ ժամանակ անց, 1916 թ. գարնանը և ամռանը, Կոմիտասը բավականին ապաքինված՝ վերսկսում է իր ստեղծագործական աշխատանքը։ Այդ են վկայում այն ձեռագրերը, որոնք պահվում են Կոմիտասի արխիվում և թվագրված են 1916 թ.։ Դրանք նախորդ տարիներին դաշնամուրի համար մշակած ժողովրդական պարերն են, որոնք բացառիկ տեղ են գրավում հայկական դաշնամուրային գրականության մեջ։ Դրանցից բացի, այս շրջանում նա մշակում է «Մշո շորոր» ժողովրդա-կենցաղային ծավալուն պատկերը, ստեղծում այլ սեագրեր, բայց շուտով վրա է հասնում հոգեկան խանգարման մի նոր և ավելի ուժգին հարված, որը և վերջ է դնում նրա ստեղծագործական կյանքին։ Կոմիտասն ընկնում է հոգեբուժական հիվանդանոց, իսկ պատերազմի ավարտից ու զինադադարից հետո, 1919 թվին, իր բարեկամների ու աշակերտների ջանքերով փոխադրվում է Փարիզի հոգեբուժական հիվանդանոց, ուր և անցնում են նրա կյանքի վերջին տարիները, մինչև որ 1935 թ. հոկտեմբերի 22-ին կնքում է իր մահկանացուն։

Այսպես ողբերգական է ավարտվում Կոմիտասի կյանքի ուղին՝ անավարտ թողնելով նրա բազմաթիվ ծրագրերը, իսկ հիվանդության տարիներին անհետ կորչում են նրա ստեղծագործությունների և գիտական ուսումնասիրությունների պատրաստի ձեռագրերից շատերը՝ անդառնալի կորուստ պատճառելով հայ երաժշտությանը։

3. ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՊՈԼՍՈ ՍԱՆԵՐԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

Վերն արդեն նշվեց, որ Կ. Պոլսում աշխատելու տարիներին Կոմի-

տասը հատուկ ուշադրություն դարձրեց երաժշտական կարող ուժերի պատրաստմանը, շատ ուժ ու եռանդ գործադրեց իր փայփայած ծրագրերի իրագործման, հատկապես հայկական երաժշտանոցի կազմակերպման ուղղությամբ։ Սակայն այդ ծրագրերի իրագործմանը խանգարեցին ոչ միայն թուրքական իշխանությունները, այլև հայերից շատերը։ Եվ Կոմիտասը համոզվեց, որ պոլսեցիներն ավելի շատ խոսում են, քան գործում և որ հայկական երաժշտանոցի հիմնադրումն այլևս անհնար է։ Հիշատակեցինք նաև, որ «Գուսան» երգչախմբի երգիչներից Կոմիտասն ընտրեց ամենաընդունակներին, և կազմակերպեց դաշնավորման (հարմոնիայի) դասընթաց։

Կոմիտասյան դաշնավորման դասընթացը դեռևս չէր հասել իր ավարտին, երբ սկսվեց առաջին համաշխարհային պատերազմը և կոմիտասյան սաները զրկվեցին իրենց ղեկավարից։ Որպես զինապարտներ նրանք ենթակա էին զորահավաքի օրենքին և, պարզ է, չէին կարող մնալ Կ. Պոլսում։ Պատերազմական իրադրությունը նրանցից յուրաքանչյուրին նետեց տարբեր կողմեր։

Կոմիտասյան հինգ սաներն իրար վերագտան միայն պատերազմից հետո և, հավաքվելով Կ. Պոլսում, ծավալեցին մանկավարժական, ստեղծագործական ու խմբավարական լայն գործունեություն։ Նրանք կազմակերպեցին համերգներ, հրատարակեցին ժողովածուներ՝ «Հայ գուսան» ժողովածուի առաջին շարքի երեք տետրերի տպագրությունը։ Այդ տետրերում նրանք տպագրեցին նմուշներ Կոմիտասի մեներգերից ու խմբերգերից, ինչպես և իրենց մշակած ազգային-հայրենասիրական երգերը։ Համերգների և հրատարակությունների միջոցով նրանք ժողովրդականացնում էին իրենց սիրելի ուսուցչի ստեղծագործությունը։ Միաժամանակ նրանք միջոցներ էին հայթայթում Կոմիտասի ապաքինման համար։ Իսկ երբ 1919 թվին Կոմիտասին փոխադրեցին Փարիզի հոգեբուժական հիվանդանոց, Կոմիտասի Պոլսո հինգ սաները նույնպես մեկնեցին Փարիզ՝ նպատակ ունենալով շարունակել իրենց ուսումը։ Նրանք սովորեցին Ռենե լը Նորմանի դասընթացներում և ապա ցրվեցին տարբեր երկրներ։

Բարսեղ Կանաչյանը *(1888—1967)* Կոմիտասի սաներից ամենաավագն էր։ Ծնվել է Թուրքիայի Ռոդոսթո քաղաքում։ 1896-ին ընտանիքը գաղթել է Բուլղարիա, ապրել նախ Իսմիլիայում, ապա՝ Վառնայում։ Այստեղ նա հայկական դպրոցում սովորելուց բացի սկսում է ջութակի նվագի դասեր ստանալ Մեծիկյանից, իսկ հետո՝ պարսկահայ նշանավոր դաստիարակ Նաթան բեկ Ամիրխանյանից։ 1905-ին տեղափոխվելով Բուխարեստ, շարունակում է ջութակի նվագի դասերը ռումինացի հայտնի ջութակահար Ժորժ Պուլուբի վարժարանում, բացի այդ վար-

ժարանի տնօրենից ստանում է նաև դաշնավորման (հարմոնիայի) և դաշնամուրի նվագի դասեր։ Միաժամանակ մասնավոր դասեր է տալիս և մասնակցում տեղական սիմֆոնիկ նվագախմբի ու եկեղեցական երաժշտախմբի աշխատանքներին։

Երկու տարի անց, հանգամանքների թելադրանքով, դարձյալ տեղափոխվում է Վառնա, ուր որպես ջութակահար մասնակցում է տարբեր նվագախմբերի ելույթներին, մասնավոր դասեր տալիս, իսկ հետո հրավիրվում է Արշակ Պենկլյանի օպերետային թատերախումբը՝ որպես դիրիժոր մասնակցելով թատերախմբի շրջագայություններին Բուլղարիայի ու Ռումինիայի տարբեր քաղաքներում։

Թուրքական սահմանադրության հռչակումից հետո, 1908-ին, Բարսեղ Կանաչյանը գալիս է Կ. Պոլիս։ Ուսումնական խորհրդից ստանալով երաժշտության դասատուի վկայական, նա սկսում է դասավանդել հայկական ազգային վարժարաններում, Կ. Պոլսի արվարձաններում կազմակերպում է «Քնար» և «Մասիս» նվագախմբերը և հանդես գալիս համերգներով։

1910 թ., երբ Կոմիտասը հաստատվում է Կ. Պոլսում և հանդես գալիս իր առաջին համերգով, Բարսեղ Կանաչյանը, որն արդեն աչքի էր ընկել իր գործունեությամբ, այնքան է ոգևորվում, որ մտնում է նրա երգչախումբը որպես երգիչ, իսկ ավելի ուշ՝ նաև դառնում Կոմիտասի կազմակերպած դաշնավորման դասընթացի ունկնդիր։ Ինչպես վերն արդեն ասվեց, նրանց պարապմունքները շարունակվեցին մինչև առաջին համաշխարհային պատերազմի սկիզբը, երբ Կ. Պոլսում և այլուր սկսվեցին զորահավաքներն ու աքսորները։ Զորահավաքի է ենթարկվում նաև Բարսեղ Կանաչյանը։ Երկար դեգերումներից ու զինվորական նվագախմբերում ծառայելուց հետո, պատերազմի վերջում դեն գցելով զինվորական համազգեստը, նա Տիգրանակերտում կազմակերպում է հայկական երգչախումբ և համերգներ տալիս գաղթականների օգտին։

Պատերազմի ավարտից հետո Կանաչյանը տեղափոխվում է Կ. Պոլիս, գտնում իր ընկերներին և նրանց հետ միասին կազմակերպում «Կոմիտասյան հինգ սաներ» խմբակցությունը, ակտիվորեն մասնակցում խմբակցության բոլոր միջոցառումներին, ղեկավարում է երգչախումբ ու նվագախումբ, հանդես գալիս համերգներով և միաժամանակ դասավանդում դպրոցներում։

1920 թ. Կանաչյանն իր ընկերների հետ միասին մեկնում է Փարիզ և մի տարի սովորում Ռենե լը Նորմանի դասընթացներում։ Այնուհետև շարունակում է իր երաժշտական գործունեությունը Կիպրոսի կրթական հաստատություններում ամբողջ յոթ տարի, ապա տեղափոխվում

է Բեյրութ, որտեղից էլ մեկնում է համերգային շրջագայությունների՝ Դամասկոս, Տրիպոլի, Զահլե, Լաթաքիե, Ալեքսանդրեթ, Հալեպ և այլուր։ Նրա կազմակերպած երգչախմբերից առանձնապես աչքի է ընկնում «Գուսան» երգչախումբը, որը գոյատևում է ամբողջ 15 տարի՝ համերգային ծրագրերում առանձնակի տեղ հատկացնելով իր մեծ ուսուցչի՝ Կոմիտասի ստեղծագործություններին։

Մանկավարժական և խմբավարական արդյունավետ գործունեությանը զուգընթաց, Կանաչյանը մշտապես զբաղվել է երաժշտական ստեղծագործությամբ։ Հայ բանաստեղծների խոսքերով նա գրել է մեներգեր ու խմբերգեր, որոնցից առանձնապես նշանավոր են «Օրոր» (խոսք՝ Ռ. Պատկանյանի), «Ուռենին» (խոսք՝ Հ. Թումանյանի), «Ծով աչեր» (խոսք՝ Ավ. Իսահակյանի), «Ցայգերգ» (խոսք՝ Ն. Քուշակի) և այլն, մշակել է ժողովրդական ու հայրենասիրական երգեր, հորինել է մանկական երգեր ու դաշնամուրային պիեսներ, որոնց մեծ մասը մնացել է ձեռագիր։ Նրա գործերից են՝ «Արեղա» մեկ գործողությամբ երեք պատկերով օպերան (Լ. Շանթի «Հին աստվածներ» պիեսի հիման վրա), Մ. Զարիֆյանի «Խենթը» պոեմից ներշնչված մեներգերը, խմբերգերը և նվագախմբային հատվածները։

Բ. Կանաչյանը մշտապես եղել է սփյուռքահայ երաժշտական կյանքի կազմակերպիչների թվում՝ մասնակցելով բոլոր կարևոր նախաձեռնություններին։ Եվ միայն աչքերի ծանր հիվանդությունը, որը հասցրեց կուրության, նրան ստիպեցին 1950 թվից դադարեցնել իր գործունեությունը։

Բարսեղ Կանաչյանը վախճանվեց 1967 թ. մայիսի 21-ին, Բեյրութում, անկատար թողնելով տարիների իր իղձը՝ տեսնել հայերի միակ հայրենիքը՝ Խորհրդային Հայաստանը։ Նրա գործունեության 40-ամյակի առթիվ ասված հետևյալ խոսքերը չափազանց հստակ են բնորոշում կոմպոզիտորի ստեղծագործությունը. «Վարդապետը (խոսքը Կոմիտասի մասին է— Մ. Մ.) Հայաստանի մեջ և հայ գեղջուկին ունկնդրելով է, որ գտավ հայ երգը։ Այդ ազգային գանձը ոսկին էր պահած և մինչև մեր դարը բերած։ Կանաչյան ո՛չ Հայաստան տեսավ և ո՛չ հայ գեղջուկի երգը լսեց, բայց վարդապետի արվեստի միջից զգաց հայ սրտի տրոփն ու կշռույթը և գոհացավ այդ հայրենական ոլորտի մեջ ստեղծագործելով։ Ազգի բոլոր խավերը խաթարեցին իրենց ականջն ու ճաշակը, մինչև իսկ գուսանը հետևեց պարսիկ ու թուրք արվեստին և միայն հայ ոսկին պահեց ու գոհացավ հայ երգով։ Այդ նույն երգն էր, որ սրբեց Կանաչյան և նույն երգի ոգով ստեղծագործեց նոր երգեր»[62]։

Իր գործունեության ընթացքում Կանաչյանը ոչ միայն հավատարիմ մնաց իր մեծ վարպետին ու ժողովրդին, այլև ստեղծագործեց հա-

րազատ ժողովրդին հասկանալի լեզվով, օգնեց սփյուռքահայությանը դիմադրելու ուծացմանը և իր հոգու բոլոր թելերով կապված մնալու հարազատ հայրենիքին ու վերածնված ժողովրդին։ Մինչև կյանքի վերջին օրերը նա փայփայում էր մի իղձ՝ լինել Հայրենիքում և հագեցնել սրտի ու հոգու անհուն կարոտը, որը նա արտահայտել է շատ ստեղծագործություններում, հատկապես՝ «Հայրենիքի կարոտ» խմբերգում։ Իր նամակում, հասցեագրված երաժշտագետ Ց. Բրուտյանին, նա գրում էր. «Ես պիտի փափագեի, որ եթե հնարավորություն ունիք, Ձեր որոշած երգերեն զատ տեղ տաք նաև «Հայրենիքի կարոտ» խմբերգիս, որովհետև անոր մեջ կարտացոլվի փոքր տարիքես ի վեր ունեցած սերս հայրենիքիս հանդեպ։ Չեմ գիտեր, թե օր մը պիտի կարենամ հագեցնել այդ կարոտը»[63]։ Դժբախտաբար, նրան այդպես էլ չհաջողվեց հագեցնել այդ կարոտը և նա մահկանացուն կնքեց օտար ափերում, հայրենիքից հեռու, բայց միշտ նրանից հոգով անբաժան։

Միհրան Թումաճան *(1890—1973)*։ Ծնվել է Թուրքիայի Սեբաստիա նահանգի Կյուրին քաղաքում։ 1895 թ. կոտորածից հետո ընտանիքը գաղթել է Սեբաստիա և այստեղ էլ Թումաճանը ստացել է նախնական ու միջնակարգ կրթություն։ 1910-ին տեղափոխվել է Կ. Պոլիս՝ նպատակ ունենալով ձեռք բերել իրավաբանական կրթություն։ Այստեղ տարվելով կոմիտասյան երգարվեստով, նա ոչ միայն դառնում է «Գուսան» երգչախմբի մշտական երգիչ, այլև Կոմիտասի հայտնի հինգ սաներից մեկը։

Առաջին համաշխարհային պատերազմի շրջանում Թումաճանը, որպես զինապարտ, ենթարկվում է զորահավաքի, բայց, օգտվելով հարմար առիթից, փախչում է թուրքական բանակից և ժամանակավոր հանգրվան գտնում Եգիպտոսում։ Ալեքսանդրիայում նա երգչախումբ է կազմակերպում և հանդես գալիս իր ուսուցչի խմբերգերից կազմված ծրագրով։ Այս տարիներին Թումաճանը դեգերում է տարբեր քաղաքներում (Հալեպ, Ադանա) և միայն պատերազմի ավարտից հետո վերադառնում է Կ. Պոլիս և, գտնելով իր ընկերներին, նրանց հետ միասին մասնակցում է համերգների կազմակերպմանը՝ տարածելով իր ուսուցչի երգերը, ինչպես և նախաձեռնում «Հայ գուսան» նոտագրված երգարանների հրատարակությունը։ Այստեղից, իր ընկերների հետ միասին, 1920 թ. մեկնում է Փարիզ՝ Իենն լը Նորմանի դասընթացներում սովորելու։ Ավարտելուց հետո Թումաճանը մտադիր էր վերադառնալ Կ. Պոլիս, սակայն հայ ժողովրդի նոր բռնագաղթի պայմաններում այդ մտադրությունն իրագործել անհնարին էր, ուստի ստիպված է լինում 1923 թ. տեղափոխվել Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներ։ Այստեղ նա երգչախմբեր է կազմակերպում, զբաղվում համերգային գործունեու-

թյամբ։ Դրան զուգընթաց ձայնագրում է արևմտահայ գավառների ժողովրդական և ազգային-հայրենասիրական երգեր։ Այս գործին նա նվիրվել է ավելի քան քառասուն տարի, շրջել այն բոլոր քաղաքները, ուր ծվարել էին պատմական Հայաստանի տարբեր գավառներից հրից ու սրից մի կերպ փրկված հայ բեկորները, համբերատար ու հետևողական աշխատանքով հայտնաբերել ու արձանագրել է մամիկների ու պապիկների հիշողության ծալքերում թաքնված ժողովրդական երգերն իրենց մեղեդիներով, ինչպես և հավաքել անգիր բանահյուսության և ազգագրության բազմաթիվ նյութեր։ Տարիների ընթացքում նա ստեղծել է բարձրարժեք հավաքածու, որի մեջ մտնում են Կյուրինի, Բութանիայի, Վասպուրականի, Ակնի, Եգեսիայի, Սվեդիայի, Հաճընի, Կեսարիայի, Կարինի, Բաղեշի, Մուշի, Տարոնի, Տիգրանակերտի, Խարբերդի, Երզնկայի և այլ գավառների հայ ժողովրդական երգարվեստի և անգիր բանահյուսության նշխարները։ Մեծ ու նշանակալից է նրա կատարած աշխատանքն այս ուղղությամբ։ Մ. Թումաճանը կարողացել է կորցրից փրկել ու պահպանել պատմական այդ գավառների հայկական երգարվեստի թանկարժեք նմուշները, որոնք անդարձ կանհետանային, եթե Թումաճանը չհետևեր իր մեծ ուսուցչի օրինակին և չարձանագրեր դրանք։ Նրա հավաքածուն պարունակում է հազար ժողովրդական, հազար ազգային-հայրենասիրական և չորս հարյուրի չափ հայատառ թուրքերեն խոսքերով երգված հայկական երգեր։ Կոմիտասից և Սպ. Մելիք-յանից հետո սա նշանակալից ներդրում է հայ երաժշտական ազգագրության գանձարանում։

Մ. Թումաճանի վաստակի պտուղները մնացել էին ձեռագիր տետրերում, որովհետև օտար ափերում հեղինակը նյութական միջոցներ չէր գտել դրանք հրատարակելու համար։ Իր կյանքի վերջին տարիներին, 1964 թ., արդեն բավական առաջացած տարիքում, հաստատվելով Խորհրդային Հայաստանում, գիտությունների ակադեմիայի արվեստի և հնագիտության ու ազգագրության ինստիտուտների աջակցությամբ, Թումաճանը կարողացավ տպագրության նախապատրաստել իր կատարած գանձերը։ 1972 թվին նրա երազանքն իրականացավ. լույս տեսավ «Հայրենի երգ ու բան» հավաքածուի անդրանիկ հատորը, որը բացառիկ խանդավառությամբ ընդունվեց ինչպես բուն Հայաստանի, նույնպես և սփյուռքի մտավորականության ու ժողովրդական զանգվածների կողմից։ Նա չհասցրեց տպագրության նախապատրաստել իր հավաքածուի հաջորդ հատորները, նույնիսկ երկրորդ հատորը մնաց անավարտ, և 1973 թ. հոկտեմբերի 23-ին կնքեց իր մահկանացուն։ Այժմ այդ գործը շարունակվում է և շուտով հետագա հատորները կդառնան ժողովրդի սեփականությունը։

Վաղարշակ Սրվանձտյանց (1891—1958)։ Նշանավոր բանահավաք Գարեգին Սրվանձտյանցի եղբորորդին՝ Վաղարշակ Սրվանձտյանցը ծնվել է Թավրիզ քաղաքում, ապա տեղափոխվել Կարին, որտեղից համիդյան ռեակցիայի տարիներին ընտանիքի հետ աքսորվել է Բրուսա։ Այստեղ է անցել Վաղարշակի մանկությունն ու պատանեկությունը։ Նա սովորել է Ֆրերների կոլեջում և ավարտել լրիվ դասընթացը։ Այստեղ առանձին հոգ է տարվել նրա երաժշտական ընդունակությունների զարգացման ուղղությամբ։ Դեռ ինը տարեկան հասակից սկսում է սրինգ (ֆլեյտա) նվագել, իսկ 11 տարեկանում արդեն նվագում էր կոլեջի փողային նվագախմբում։

Օսմանյան սահմանադրության հռչակումից հետո Սրվանձտյանցը տեղափոխվում է Կ. Պոլիս։ 1910-ին կազմակերպում է «Քնար» փողային նվագախումբը, որը կարճ ժամանակում դառնում է Կ. Պոլսի նշանավոր նվագախմբերից մեկը։ 1912-ից մասնակցում է Կոմիտասի կազմակերպած դաշնավորման դասընթացին։ Պատերազմի ավարտից հետո Սրվանձտյանցը, միանալով իր ընկերներին, մասնակցում է «Կոմիտասի հինգ սաներ» խմբակցության գործունեությանը։ 1920-ին նրանց հետ մեկնում է Փարիզ՝ երաժշտական կրթության թերիները լրացնելու և մինչև 1922 թիվը սովորում Ռենե Լը Նորմանի դասընթացներում։ Այնուհետև նա մեկնում է Բեռլին՝ կոնսերվատորիայում սովորելու և երեք տարի հետո, ավարտելով այն, հրավիրվում է Եգիպտոս, ուր Ալեքսանդրիա և Կահիրե քաղաքներում կազմակերպում է երգչախմբեր և տալիս համերգներ։

1928-ին Վ. Սրվանձտյանցը տեղափոխվում է Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներ։ Սկզբում հաստատվում է Բոստոնում, իսկ 1948-ից՝ Ֆրեզնոյում։ Ինչպես այս քաղաքներում, այնպես և հայաշատ այլ կենտրոններում նա կազմակերպել է երգչախմբեր։ Կոմիտասի օրինակին հետևելով, մշակել է հայ ժողովրդական երգեր՝ ստեղծելով մեներգեր ու խմբերգեր և կատարել իր համերգների ընթացքում։ Մշակումներից բացի, նա ունի նաև ինքնուրույն երկեր, որ իրենց ոճով ավելի մոտ են քաղաքային երաժշտությանը և զգալիորեն տարբերվում են ժողովրդական երգերի մշակումներից։ Գրել է երգեր, ռոմանսներ, խմբերգեր և դաշնամուրային պիեսներ։ Դրանց զգալի մասը նա հրատարակել է առանձին տետրերով. «Հայ երգեր» մեներգերի շարքը (1923, Լեյպցիգ), «Հայ գեղջուկ երգեր», «Հոգիի ձայներ», «Նոր երգեր», «Հայ պարեր» (1926—1927, Փարիզ) և այլն։ Այս տետրերում տեղ գտած երգերից հատկապես պետք է նշել «Շողեր ջան», «Նազան», «Կռունկ» (Ակնա տարբերակ), «Հոռոմ», «Հովն անուշ» մեներգերը և «Սարեն եկավ», «Երևան բաղ եմ արել», «Գինի լից» և այլ խմբերգեր։ Հետագա տարի-

ներին նա հրատարակել է նաև «Սիրո և կարոտի երգեր», «Հայ ժողովրդական երգեր», «Մանկական երգեր» և այլ ժողովածուներ։ Իր մշակումների համար նա երգերն ընտրել է գերազանցապես Կոմիտասի ձայնագրություններից, իսկ ինքնուրույն ստեղծագործությունների համար ընտրել է հայ նշանավոր բանաստեղծների՝ Ավ. Իսահակյանի, Վ. Տերյանի, Մ. Պեշիկթաշլյանի և այլոց խոսքերը։ Դրանց թվին են պատկանում «Կուգես լինեմ», «Ուշ գիշերին», «Վշտի ծիծաղ», «Անդարձ երջանկություն», «Վարդեր» և այլ երգեր, որոնք ներթափանցված են քնարականությամբ, հուզական են, երբեմն արտահայտում են թախծոտ տրամադրություն, բայց միշտ էլ մեղեդային են ու արտահայտիչ։

Վ. Սրվանձտյանցի ստեղծագործությունները գերազանցապես վոկալ են, բայց նա ունի դաշնամուրային մի քանի պիեսներ և նվագախմբային գործեր։ Մահից մի քանի ամիս առաջ նա ավարտել է «Հայկական սիմֆոնիան» (opus 157)՝ բաղկացած չորս մասից, իսկ կյանքի վերջին տարիներին աշխատում էր «Հանրագիտակ երաժշտական արվեստի և նշանավոր երաժշտագետներու» գրքի վրա (վերջին գործերը, դժբախտաբար, մեզ չեն հասել)։

Վ. Սրվանձտյանցը վախճանվել է 1958 թ. ապրիլի 16-ին Ֆրեզնոյում։ Իր ամբողջ կյանքը նա նվիրաբերել է հարազատ ժողովրդին, ինչպես ինքն է ասել իր հոբելյանի օրը. «Աշխատած եմ ամբողջ կյանքիս մեջ, մեծ դժվարությանց տակալու, տալով իմ դույզն տուրքս՝ ազնվական իմ ցեղիս...»[64]։

Վահրամ Սարգսյան *(1892—1978)*։ Ծնվել է Կ. Պոլսի Սկյուտար թաղամասում։ Նրա հայրը նշանավոր երաժիշտ և հայրենի քաղաքում հայտնի «Պյուլպյուլի հաջի Սարգիսն» էր։ Վ. Սարգսյանը միջնակարգ կրթությունն ստացել է Պերպերյան վարժարանում, ավարտելով այն 1909 թվին։ Ընդհանուր կրթության հետ միասին նա ստացել է նաև նախնական երաժշտական կրթություն։ Հետագայում, երբ Կոմիտասը հաստատվել է Կ. Պոլսում, նա ոչ միայն դարձել է կոմիտասյան երգչախմբի մասնակից, այլև Կոմիտասի հինգ սաներից մեկը։ Պատերազմից առաջ մի տարի աշխատել է որպես երաժշտության դասատու և երգչախմբեր է կազմակերպել հայկական եկեղեցիներում։ Իսկ առաջին համաշխարհային պատերազմն սկսվելուց հետո զորակոչվել է բանակ, մասնակցել պատերազմական գործողությունների։ Զինադադարից հետո վերսկսել է իր երաժշտական գործունեությունը, հիմնել «Հայ երաժշտական միությունը»։ 1919 թ. իրականացրել է Հ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմի բեմականացումը իր գրած երաժշտությամբ, որը և սխալմամբ համարվել է Կոմիտասի «Անուշ» օպերայի բեմադրություն։ Ինչպես ինքն է գրում «Էջեր Հ. Թումանյանի «Անուշ» հովվերգությենեն»

հրատարակության ծանոթության մեջ[65], այն գրվել է Սկյուտարի աղջկանց սանուհիների հանդեսի համար, ուր և այն ներկայացվել է առաջին անգամ, իսկ հետագայում կրկնվել մի քանի անգամ։ Հրատարակված այս տետրում ներկայացված են Սարոյի արիան, Անուշի («Ատում են ուրին») և «Համբարձման առնի կանանց խմբերգը»։ Դրանք ինքնուրույն գործեր են, իրենց հնչերանգներով ու ռիթմական նկարագրով մոտ են հայ գեղջկական երգերին։

Վ. Սարգսյանն ընկերների հետ միասին 1920 թ. մեկնում է Փարիզ՝ Ռենե լը Նորմանի դասընթացներում սովորելու։ Ստանձնելով Փարիզի հայկական եկեղեցու երգչախմբի ղեկավարությունը, նա միաժամանակ հանդես է գալիս հայկական երգերի կատարումով, այդ գործի մեջ ներգրավելով նաև ֆրանսիացի երգիչներից բաղկացած երգչախումբը։ Այնուհետև, հրավեր ստանալով Բելգիայից՝ այնտեղ կազմակերպում է «Արմենիա» երաժշտական ընկերությունն ու երգչախումբը։ Հինգ տարի սովորելով Բրյուսելի արքայական կոնսերվատորիայում, նա ավարտում է իր երաժշտական բարձրագույն կրթությունը։ Ուսման ընթացքում, 1926 և 1928 թվերին նա արժանացել է մրցանակների (կոնտրապունկտի և ֆուգայի գծով)։

1931 թ. Վ. Սարգսյանը հաստատվում է Մարսելում, կազմակերպում «Հայ երաժշտական միությունը»։ Այնուհետև, դառնալով «Արմենիա» ընկերության երգչախմբի ղեկավարը, հանդես է գալիս համերգներով՝ գերազանցապես կատարելով հայկական մեներգեր ու խմբերգեր՝ ինչպես Կոմիտասի, նույնպես և սեփական ստեղծագործությունների։ 1947-ից հաստատվում է Փարիզում՝ ստանձնելով «Սիփան-Կոմիտաս» միացյալ երգչախմբի ղեկավարությունը, որը Գուրգեն Ալեմշահի մահից հետո մնացել էր առանց ղեկավարի։

Վ. Սարգսյանի երաժշտական ստեղծագործությունը, «Անուշի» հատվածներից բացի, ներկայացված է հայ ժողովրդական և ազգային-հայրենասիրական երգերի մշակումներով, ինչպես և հայ բանաստեղծների խոսքերով գրված մեներգերով ու խմբերգերով. օրինակ, «Հոյ Նար», «Հայաստան», «Վարդան», «Ով մեծասքանչ դու լեզու», «Տրիոլետներ» (Զարենցի խոսքերով) և այլ գործեր։ Առանձին արժեք է ներկայացնում «Արևագալի երգեր» ժողովածուն, որը հրատարակվել է 1958-ին և պարունակում է միջնադարյան հայ հոգևոր երաժշտության հետաքրքիր նմուշներ, որոնք մշակված են որպես մեներգեր ու խմբերգեր (միասեռ և խառը կազմով երգչախմբերի համար)՝ երգահոնի նվագակցությամբ։

Նշանակալից է նաև Վ. Սարգսյանի կազմած՝ «Սրբազան երգեցողություն Հայաստանյայց եկեղեցվո» ծավալուն հատորը (500 էջ), որը

հրատարակվել է Ամերիկայի հայոց դպրաց միության կողմից։ Այն ամփոփում է. «Կիրակամտից ժամերգություն», «Առավոտյան ժամերգություն», Եկմալյանի ս. պատարագը՝ ճոխացած տարվա զանազան կիրակիներին տրվելիք տաղերով ու մեղեդիներով, թափորի շարականներով, ժամամուտներով, ճաշու շարականներով, սրբասացություններով ու ս. պատարագի այլ տարբերակներով, Հոգեհանգստյան պաշտոն և Հայրապետական մաղթանք։ Ամբողջ հատորը ներկայացված է ներդաշնակությամբ և երգեհոնի նվագակցությամբ, իսկ խոսքերը, հայերենից բացի, տրված են նաև լատինական տառադարձությամբ։

Գնահատելով այս գործի բացառիկ արժեքը, Ժիրայր Աճեմյանը գրում է. «Այս պատկառելի հատորին համար մենք պարտական ենք հայ եկեղեցական երաժշտության շնորհն ու ճաշակն ունեցող անզուգական վարպետ, հանրածանոթ երաժշտագետ Վարդան Սարգսյանին, որ իր տարիներու փորձառությամբ ու մանավանդ իր մեծանուն ուսուցչեն՝ անմահ Կոմիտաս վարդապետեն կտակված իր իմաստությամբ և ճարտարությամբ կրցած է լավագույն ներդաշնակությամբ, այնքան երկար տարիներե ի վեր, այս հատորը կազմել»[66]։

Բացառիկ են Վ. Սարգսյանի ծառայությունները Կոմիտասի անտիպ ստեղծագործությունների հրատարակման գործում։ Փարիզի Կոմիտասյան խնամատար հանձնաժողովի տրամադրության տակ եղած ձեռագրերից, որպես կազմող ու խմբագիր, նա նախապատրաստել է հրատարակության հայ գեղջուկ երգերի, հոգևոր ու հարսանեկան, ինչպես և այլ ժանրերի ստեղծագործությունների մշակումներ, որոնք ամփոփվել են յոթ տետրերում։ Դրանով իսկ նա հարազատ ժողովրդին է վերադարձրել Կոմիտասյան ստեղծագործություններից 47-ը, որոնք այնուհետև տարածվել են ամենուրեք։ Բացի այդ, սևագիր օրինակի և հեղինակի ձեռքով մաքրագրված 17 էջերի հիման վրա, թերի մնացած հատվածները հիշողությամբ վերականգնելով, նա կարգավորել և տպագրության է նախապատրաստել «Պատարագի» այն օրինակը, որը Կոմիտասը մշակել է Կ. Պոլսում 1912 թվին՝ մաս առ մաս սովորեցնելով իր աշակերտներին, մասամբ էլ կատարելով համերգների ընթացքում։ Այս մանրակրկիտ աշխատանքի շնորհիվ է, որ հայ հասարակությունն առաջին անգամ հնարավորություն ստացավ ծանոթանալու Կոմիտասի պատարագին (լույս է տեսել 1933-ին Փարիզում)։

Վ. Սարգսյանի վաստակը բարձր է գնահատվել Կոմիտասյան խնամատար հանձնաժողովի կողմից. «Կոմիտասյան հանձնաժողովիս համար բարեբախտություն մըն է, որ կարողացանք այս դաշնակյալ հայկական պատարագի հրատարակության փափուկ ու դժվարին գործը

խղճամիտ ու լուրջ ձևով մը գլուխ հանել, շնորհիվ վարդապետին արժանավոր աշակերտ, հմուտ ու տաղանդավոր երաժիշտ Վարդան Սարգսյանի թանկագին աշխատակցության»[67]։

Ողջ կյանքի ընթացքում Վ. Սարգսյանը հավատարիմ է մնացել իր անմոռանալի ուսուցչին, արել է ամեն բան նրա ստեղծագործությունների ժողովրդականացման համար։

Կոմիտասի Պոլսո հինգ սաներից վերջինը՝ Հայկ Սեմերջյանը աչքի է ընկել որպես երգիչ-կատարող։ Կոմիտասի համերգների ընթացքում նա հանդես է եկել մենակատարումներով և իր դուրեկան ձայնով նպաստել համերգների աննախընթաց հաջողությանը։

Սակայն պատերազմի տարիներին, լինելով զինվորական ծառայության մեջ, Հ. Սեմերջյանը զրկվել է ձայնից և նույնիսկ երաժշտական հիշողությունից։ Թեև մինչև այժմ էլ կենդանի է և ապրում է Փարիզում, բայց վաղուց հեռացել է երաժշտական ասպարեզից։ Հ. Սեմերջյանը միակն է Կոմիտասի սաներից, որ անկարող է եղել շարունակել մեծ ուսուցչի գործը։

4. ԱՅԼ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՂՆԵՐ

Կոմիտասյան սաներից բացի, Կ. Պոլսում և հայկական գաղթօջախներում իրենց ազգանվեր աշխատանքն են ծավալել մի շարք երաժշտական գործիչներ, որոնց գործունեությունը հիմնականում դուրս է մնում ներկա աշխատության ժամանակագրական սահմաններից։ Սակայն արևմտահայ երաժշտության զարգացման պատկերն ամբողջացնելու նպատակով անհրաժեշտ է համառոտակի անդրադառնալ դրանցից մի քանիսի գործունեությանն ու ստեղծագործությանը՝ հիմնականը թողնելով սփյուռքահայ երաժշտության պատմության ուսումնասիրողներին, քանի որ այն նշանակալից մի նոր շրջան է արևմտահայ երաժշտության պատմության մեջ։

Հարություն Սինանյան *(1872—1939)*։ Արդեն տասի՞ ունեցանք խոսելու Սինանյան գերդաստանի երաժշտական-կատարողական արվեստի ավանդույթների և մի քանի սերունդ իրար հաջորդող տաղանդավոր կատարողների, այդ թվում նաև Հարություն Սինանյանի կատարողական գործունեության մասին։ Այժմ մի քանի խոսք նրա ստեղծագործության մասին։

Կոմպոզիտոր Հ. Սինանյանն իր մեծ ուսուցչի՝ Տիգրան Չուխաջյանի ստեղծագործական սկզբունքների շարունակողն էր։ Նրա ստեղծագործության մեջ զգալի տեղ են գրավում ազգային-հայրենասիրա-

կան երգերի մշակումներն ու կենցաղային երաժշտության նմուշները։ Ազգային-հայրենասիրական երգերից նա ընտրել է ամենալայն ժողովրդականություն վայելող երգերը։ Դրանցից հատկապես կարելի է նշել «Միծեռնակ», «Մայր Արաքսի ափերով», «Արիք Հայկազունք», «Բամփորոտան», «Ողբայր եմք մեք», «Ի բյուր ձայնից» և այլ երգեր, որոնք նա մշակել է ձայնի և ջութակի համար։ Գրել է նաև պիեսներ ջութակի ու դաշնամուրի համար, ինչպես և քայլերգեր, որոնց թվում՝ «Միրաքյան» քայլերգը, «Քայլերգ Մխիթարը», «Մեսրոպյան քայլերգը» և այլն։ Այս վերջինը նա հորինել է հայ գրերի գյուտի 1500-ամյակի տոնակատարության օրերին, որն առանձին հանդիսավորությամբ նշվեց 1913 թ. Կ. Պոլսում։ «Մեսրոպյան քայլերգը» արժանացել է Կոմիտասի հավանությանը և հնչել նրա կազմակերպած տոնական համերգների ընթացքում։

Հ. Սինանյանն ստեղծել է նվագախմբային գործեր, օրինակ, «Գարուն» սիմֆոնիկ պատկերը։ Իսկ կենցաղային երաժշտության բնագավառում նա հորինել է վալսեր, պոլոնեզներ, պոլկաներ, քայլերգեր, ֆանտազիաներ և այլն։ Դրանք նպաստել են հայերի միջավայրում եվրոպական պարային երաժշտության ձևերի տարածմանը։

Իր բազմակողմանի երաժշտական-կատարողական, համերգային ու մանկավարժական գործունեությամբ հայտնի դեմք է եղել արևմտահայ իրականության մեջ։ Որպես մանկավարժ Սինանյանն իր հարուստ փորձն ու գիտելիքները փոխանցել է աշակերտներին, որոնցից ամենանշանավորներն են՝ վահրամ Մյուհենտիսյանը, Միհրան Տարենտելյանը, Նահապետ Ալալեմճյանը և հատկապես իր եղբորորդի Գևորգ Սինանյանը։ Ինչպես մանկավարժական երկարամյա գործնական աշխատանքում, այնպես էլ իր բազմազան հոդվածներում նա կարևոր նշանակություն է տվել աշակերտի նկատմամբ անհատական մոտեցման խնդրին։

Էդգար Մանաս (1875—1964)։ Վերը առիթ ունեցանք մեջ բերելու Կոմիտասի խոսքերը Էդգար Մանասի քառաձայն պատարագի մասին։ Այդ խոսքերը բավականին աննպաստ էին պատարագի հեղինակի համար, քանի որ դրանց մեջ ընդգծված էր մայրենի լեզուն չիմանալու հանգամանքը և դրանից բխել էին գործի թերությունները։

Թեև երաժշտական ընդունակություններն արտահայտվել են նավելի վաղ հասակում, բայց միայն 15 տարեկանից է հնարավորություն ստացել զբաղվել երաժշտությամբ։ Դաշնամուրի առաջին դասերն առել է պրոֆ. Թրիվելլիոնիից և շատ արագ առաջադիմել։ 1894-ին ավարտելով Վենսեիկի Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանը, նա վերադառնում է ծննդավայրը՝ Կ. Պոլիս, ուր, առաջին անգամ ունենալով սեփական դաշնամուր, ամբողջապես նվիրվում է երաժշտական պարապմունքներին։ Մեկուկես տարի անց նա կրկին մեկնում է Իտալիա և շարունակում ուսումը։ Երեքուկես տարի անց, զինված հարուստ գիտելիքներով, նա վերադառնում է ծննդավայրը։ Էդգար Մանասը հանգես է եկել իբրև մանկավարժ, երգչախմբի ղեկավար ու համերգների կազմակերպիչ՝ իր համերգներից ստացած եկամտի մեծ մասը հատկացնելով բարեգործական նպատակներին։ Այդ բոլորին զուգընթաց նա շարունակ ստեղծագործել է, գրել սիմֆոնիկ գործեր, սյուիտներ, լարային կվարտետ, սոնատ ջութակի և դաշնամուրի համար (այն առաջին անգամ Փարիզում կատարել է վիրտուոզ ջութակահար Գևորգ Սինանյանը 1932 թ.), արևելյան ռապսոդիա, լարային կվինտետ, պրելյուդներ ու ֆուգաներ, քառաձայն պատարագ, հայրենասիրական երգեր և բազմաթիվ այլ գործեր։ Լինելով միշտ համեստ ու չձգտելով աղմկալի փառքի, նա ողջ կյանքի ընթացքում նվիրված է եղել երաժշտական արվեստին։ 1923 թվից նա աշխատել է Կ. Պոլսի նորաստեղծ կոնսերվատորիայում, դասավանդելով հարմոնիա, պոլիֆոնիա, երգ ու դաշնամուրի նվագ։

Նիկող Գալանդերյան (1881—1944)։ Կոմպոզիտոր, մանկավարժ ու երաժշտական-հասարակական գործիչ Նիկող Գալանդերյանը ծնվել է պատմական Ակն քաղաքում, որը հայ ժողովրդական և գուսանական երաժշտության աշքի ընկնող կենտրոններից մեկն էր։ Իր նախնական կրթությունն ստացել է տեղի նարեկյան վարժարանում, իսկ կիրակի օրերին երգել է հայկական եկեղեցում։ Նրա հոգում անջնջելի հետք են թողել հայրենի քաղաքում լսած ժողովրդական ու գուսանական, ինչպես և հոգևոր երգերը։ 1896 թ. հայկական կոտորածների նախօրյակին նրա հայրը տեղափոխվում է Կ. Պոլիս և գոհվում կոտորածի ժամանակ։ Զոհվում են նաև Գալանդերյանի քույրն ու եղբայրը, իսկ ընտանիքի մյուս անդամները պապի օգնությամբ տեղափոխվում են Վառնա (Բուլղարիա), ուր և նրան հաջողվում է շարունակել ուսումը։

1899 թ. սեպտեմբերին, Ն. Գալանդերյանը մեկնում է Պետերբուրգ մորեղբայրների մոտ։ Որոշ ժամանակ անց նրանց օգնությամբ նա ընդունվում է Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի 5-րդ դասարանը։ Շուրջ երեք տարի սովորելով այստեղ, մասնակցում է ճեմարանական երգչախմբին և, որպես դպիր, Կոմիտասի ղեկավարությամբ հանդես գալիս պատարագի կատարմանը Մայր տաճարում։ Սակայն 1902 թ. նոյեմբերին, անավարտ թողնելով ճեմարանի դասընթացը, մեկնում է Վառնա՝ հարազատների մոտ, ինքնաշխատությամբ լրացնում գիտելիքների պակասը, իսկ ավելի ուշ դառնում է երաժշտության դասատու և երգչախմբի ղեկավար։ 1910 թ. ամռանը նա տեղափոխվում է Թիֆլիս, իսկ

մի տարի անց հրավեր է ստանում Թեհրանի Հայկազյան վարժարանից՝ ստանձնել երաժշտության ուսուցչի պարտականությունները։

Ն. Գալանդերյանի ստեղծագործական առաջին փորձերը կապված են այս տարիների հետ, երբ նա երգեր էր հորինում Ավ. Իսահակյանի, Հ. Հովհաննիսյանի և Շ. Կուրղինյանի խոսքերով։

Վերոհիշյալ երաժշտական գործիչներից բացի XX դարասկզբին Արևմտյան Հայաստանում են ապրել և ստեղծագործել շնորհաշատ մի շարք այլ երաժիշտներ, որոնցից հիշատակության արժանի են Ահարոն Մարլյանը, Օննիկ Պերպերյանը, Միհրան Տարենտելյանը, Աշոտ Պատմագրյանը, Համբարձում Պերպերյանը, Գուրգեն Ալեմշահը և ուրիշներ։

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

1. ԱՆԳԻՐ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՋԻՆ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐԻ ԵՎ ԵՐԳԱՐԱՆՆԵՐԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Առաջինը բանաստեղծ և գիտնական Ղևոնդ Ալիշանն էր, որ 1840-ական թվականներից սկսած հավաքում և «Բազմավեպում» պարբերաբար հրապարակում էր բուն ժողովրդական (իր խոսքով՝ «ռամկական») երգերի առաջին նմուշները, որոնք հետագայում ամփոփվեցին նրա «Հայոց երգք ռամկականք» (Վենետիկ, Մ. Ղազար, 1852) գրքույկի մեջ։ Ճիշտ է, այստեղ զետեղված էին միայն երգերի խոսքերը, առանց եղանակների, բայց վերջինները չէին մոռացվել և օգտագործվում էին ժողովրդի կենցաղում։ Գրքույկում ներկայացված էին ծիսական-հարսանեկան («Շեմքիկ, մի ժաժա», «Օրհնյալ բարերաո աստված», «Մեր թագվորին ծաղիկ պիտեր ծաղկունանց», «Մեր թագվորն էր խաչ», «էն դիզան, բետ-բետ դիզան, տեսեք թե ո՞րն է»), պանդխտության («Կռունկ, ուստի՞ կուգաս, ծառա եմ ձայնիդ»), միջնադարյան տաղեր («Նստյալ կայր ու լայր կաբվուկն»), մանկական («Երգ արագիլի. արագիլ բարով եկիր», «Երգ երեխայից. Լուսացավ, լուսացավ, լուսն է բարին, ծիտն է ծառին, հավն է թառին», «Մանուկն ու ջուրն. Այդ վայրի լեռներ ի վայր ջուրն ի շինուտն մեջն անցանի. Հայ») և այլ երգեր։

Ընդամենը 19 երգ է զետեղված Ղևոնդ Ալիշանի գրքույկում, որը ված է նաև դրանց անգլերեն թարգմանությունը, ունի փոքրիկ առաջաբան և ծանոթագրություններ (նույնպես անգլերեն)։ Հրատարակված ժողովրդական այս երգերը տեղ գտան հետագայում լույս տեսած հայերեն շատ երգարաններում, սկսած Գամառ-Քաթիպայի «Ազգային երգարան հայոց» (Պետերբուրգ, 1856) հավաքածուից։ Թեև Ալիշանի և Գամառ-Քաթիպայի երգարաններում չէին բերված հիշյալ երգերի եղանակները, սակայն հետագայում, հատկապես XIX դարավերջում և XX դարի սկզբներին, դրանք ձայնագրվեցին Կոմիտասի և այլ կոմպոզիտորների կողմից, որովհետև այդ եղանակները դեռևս պահպանվում էին կենցաղում։

Գամառ-Քաթիպայի երգարանում, բուն ժողովրդական երգերից բացի, տեղ էին գտել նաև Գողթան երգիչների, գուսանների և աշուղների կողմից տարածված, ինչպես և տարբեր համալսարաններում սովորող հայ ուսանողների հորինած նոր երգերը, որոնք հետագայում անցան կոլեկտիվ մշակման պրոցես և ժողովրդականացան։

Սկսած XIX դարի 70-ական թվականներից հայ իրականության մեջ հայկական ժողովրդական անգիր բանահյուսության նմուշների հավաքման ու հրատարակման սկիզբը դրվեց։ Այս գործի նախաձեռնողը Գաբրիել Սրվանձտյանցն էր, որ պատմական Հայաստանի գավառներից հավաքած բանահյուսական նյութերն ամփոփեց «Մանանա», «Գրոց-բրոց», «Համով-հոտով» ժողովածուների մեջ և տպագրեց Եղիա Տնտեսյանի տպարանում։ Ճիշտ է, Սրվանձտյանցը նույնպես հավաքած ժողովրդական երգերի եղանակները չկարողացավ ձայնագրել ու պահպանել, բայց ավելի ուշ հայ երաժիշտները կարողացան լրացնել այդ բացը։

Հայ երաժշտագետներից առաջինը Եղիա Տնտեսյանն էր, որ հայ ժողովրդական երաժշտության գոյության փաստը արձանագրեց։ Նրան հայտնի էր «Էրզրումի համրավավոր քեմանչին» և «Վանի հանրածանոթ եղանակն ու պարը», բայց նա դեռևս չէր հասել դրանք, որպես բուն ազգային երաժշտության նմուշներ ընդունելու գիտակցության և ստիպված էր ազգային երաժշտությունը փնտրել միայն եկեղեցական երաժշտության մեջ, որովհետև, ինչպես ինքն է պնդում՝ «եկեղեցիե դուրս մեր ազգային եղանակներն անհետ եղած են»[1]։ Այս շրջանում հայ ժողովրդական երաժշտությունը դեռևս չէր գրավել ուշադրության առարկա և Տնտեսյանը, միայն կանխազգացմամբ, հենդրաբար գալիս է այն եզրակացության, որ մեր ժողովուրդն էլ ունի իր «մասնավոր», այսինքն, ինքնուրույն երաժշտական մշակույթը։ Որպես խորաթափանց երաժիշտ Տնտեսյանը կարողացավ տարբերել ոչ միայն հայ ժողովրդի ազգային հնչյունը հարևան ժողովուրդների ազգային հնչյունից, այլև զանազանել մեր ազգային հնչյունի տարատեսակները, այսինքն երաժշտական բարբառային արտահայտությունները, մի հանգամանք, որի վրա հետագայում առանձնակի ուշադրություն դարձրեց մեծ Կոմիտասը։

Թեև Տնտեսյանը, ժամանակի պահանջներից ելնելով, գերազանցապես զբաղվեց հոգևոր երաժշտության ձայնագրման և ուսումնասիրման հարցերով, ապա նույն շրջանում, երբ հայտնագործվեց նաև գուսանաշուղական երաժշտությունը, Գևորգ Ախվերդյանը 1852 թ. հրատարակեց «Գուսանք» ժողովածուն և հասարակությանը վերադարձրեց XVIII դարի հանճարեղ աշուղ Սայաթ-Նովային։ Ճիշտ է, այդ ժողովածուի

մեջ նույնպես երգերի եղանակները չէին ձայնագրված, բայց խոսքերը մեծապես նպաստում էին նույն երգերի տարածմանը։

Աշուղների և նրանց արվեստի տարածման հարցերին անդրադարձել է նաև Րաֆֆին՝ գրախոսելով Գ. Սրվանձտյանցի «Գրոց ու բրոց» ժողովածուն։ Հատկապես ընդգծելով, որ Գողթան երգիչների բամբիռը դեռ չի լռել Հայաստանում և աշուղներն այսօր էլ հիշեցնում են հին վիպասաններին, Րաֆֆին գրում է. «Աշուղը, ժողովրդի սիրելին, յուր սազե առած, թափառում է գյուղից գյուղ, քաղաքից քաղաք, երգում է ու ճեֆիաքեներ է ասում (ընդգծումներն հեղինակինն են— Մ. Մ.)։ Աշուղը գրագետ մարդ չէ, բայց նա բերանացի գիտե ամբողջ վեպեր. նա հանպատրաստից հորինում է ամբողջ երգեր. նրա հոգու բխմունքը արտահայտություն է ժողովրդական ոգևորության»[2]։ Եվ ապա հարցնում է, թե մտադի՞ր են արդյոք հավաքել ու գրի առնել այդ «կենդանի հնադարանների մեջ պարունակված վեպերը և երգերը», որոնք կարող են անհետ կորչել։ Յավոք, շոշափված խնդրի կարևորության գիտակցությունն ավելի ուշ ծագեց հայ իրականության մեջ, մանավանդ աշուղական երգերի եղանակների ձայնագրման առումով։

Րաֆֆին չի բավականացել միայն գուսանաշուղական ստեղծագործության հարցերով։ Գրախոսելով Արիստակես վ. Սեդրակյանի «Քնար մշեցվոց և վանեցվոց» գրքույկը, որը լույս էր տեսել էջմիածնում, 1874 թ. և ամփոփում էր 36 երգ, նա բարձր է գնահատում հավաքված երգերը և հատկապես ընդգծում է. «...որքան այդպիսի ժողովրդական երգերը կազմված լինեն կոշտ-կոպիտ կերպով, որքան նոքա զուրկ լինեին արհեստական գեղեցկությունից, այսուամենայնիվ, նոքա դարձյալ նշանավոր են, որպես մի անզարգացած, դեռ յուր տղայության մեջ ապրող ժողովրդի երեխայական-անկեղծ թոթովանքը, որ բխում է նորա սրտից և նորա կյանքից»[3]։

Նա հանգում է շատ կարևոր ընդհանրացման. «Մի ազգի կամ մի ժողովրդի բարոյական և մտավոր պատկերն ավելի ճշտությամբ երևում է նորա բանաստեղծության մեջ. կամենում ես ճանաչել նորա հոգին, կարդա նրա երգերը»[4]։

Հենց այս դիրքերից է Րաֆֆին գնահատել մշեցիների և վանեցիների ժողովրդական երգերի այն նմուշները, որոնք հրատարակված էին Արիստակես վ. Սեդրակյանի նշված գրքույկում։ Նա գրում է. «Մշեցվոց և վանեցվոց երգերի մեջ ընթերցողը տեսնում է ոչ թե երևակայական էակներ, այլ մի կենդանի ժողովուրդ, թե որպես ապրում է նա, որպես մտածում է, զգում է, վերջապես որպես սիրում է նա։ Այդ իսկ հատկանիշն է ժողովրդական երգերի»[5]։

Նա համեմատության մեջ է դնում գուսանաշաղուղական և բուն ժողովրդական երգերը և առավելությունը տալիս է վերջիններին. «Մինչև այսօր տպված աշըղ Շիրինի, Նիրանու, Ադամի և այլ դոցա նման երգերը՝ չէ կարելի կոչել բուն ազգային կամ ժողովրդական։ Նոքա ուրիշ բան չեն, եթե ոչ կուրորեն հետևողություն պարսից կամ թուրքաց մուխամմազների ձևերին։ Բայց մշեցվոց և վանեցվոց երգերի մեջ կա ինքնուրույնություն, կա մի ժողովրդի հատկանիշ, բնավորություն»,— գրում է նա[6]։

Այս խոսքերի մեջ կարևորը ոչ թե հեղինակի ժխտողական վերաբերմունքն է աշուղական երաժշտության նկատմամբ, այլ բուն ժողովրդական երաժշտության նմուշների արժեքավորումը։ Հատկապես տվյալ գրքույկի քնարական բնույթի երգերին ու պարերգերին անդրադառնալով, նա ցույց է տալիս, թե դրանք որքան պարզ են ու պատկերավոր։ Որպես օրինակ բերում է Սեդրակյանի գրքույկի 12-րդ երգը, որի մեջ մշեցին արտահայտել է իր սիրո զգացմունքները։ Վերարտադրելով երգի բովանդակությունը, Բաֆֆին տալիս է հետևյալ բացատրությունը. «Նա երևակայում է յուր սիրուհին կանգնած աղբյուրի մոտ, որո դեմքը շողշողում էր արեգակի լուսով. այդ միակ տեղն է, ուր հաճախ կարելի էր տեսնել գյուղացի աղջիկներին։ Գովում է նորա ժրությունը, որ երկու սափոր միասին շալակն առած, գալիս էր աղբյուրից ջուր տանելու։ Նորա մեջքի նրբությունը նա նմանեցնում է յուր խենջարի կոթին, իսկ նորա կուրծքի սպիտակությունը մածունի։ Նորա ընթացքը նմանեցնում է ոչխարների շորոր տալով ճեմելուն։ Եվ արդարև, ուրիշ ի՞նչ գեղեցիկ համեմատություն կարող էր գտնել մի խաշնարած ժողովրդի որդին, քան խենջարը, որ յուր պաշտպանն է, քան մածունը, որ նորա սիրելի կերակուրն է, քան ոչխարը, որ նորա հարբստությունն է»[7]։

Հայ նշանավոր վիպասանը առաջիններից մեկն էր, որ ճիշտ գնահատեց մեր անգիր բանահյուսության նմուշների հավաքման ու հրատարակման բացառիկ նշանակությունը։ Դրան արձագանքեց նաև «Մշակ» թերթի խմբագրությունը, որը ոչ միայն տպագրեց վիպասանի գրախոսականները, այլև կոչ արեց իր թղթակիցներին՝ «Հաղորդել իրանց ժողովրդական ավանդություններ նկարագրություններ, որքան կարելի է պարզ և այն ճշտությամբ, որպես խոսվում է ժողովրդի մեջ»[8]։

Ոչ միայն Բաֆֆին, այլև հայ գրողներից շատերը (Պ. Պռոշյան, Ղ. Աղայան, Հ. Հովհաննիսյան, Հ. Թումանյան) ժամանակին առանձին ուշադրություն են դարձրել անգիր բանահյուսության նմուշների հավաքման ու մշակման խնդրին։ Նրանց հետևեցին նաև ազգագրագետները, որ իրար հետևից հրատարակեցին «Ազգագրական հանդեսի» նման

ծավալուն գրքեր, մշտապես տեղ հատկացնելով անգիր բանահյուսության նմուշների հրապարակմանը։ Լույս տեսան նաև բազմաթիվ երգարաններ, որոնք, որպես կանոն, պարունակում էին միայն երգերի խոսքերը։

Երաժիշտներից առաջիններն Ք. Կարա-Մուրզան, Ն. Տիգրանյանը և Մ. Եկմալյանն էին, որ իրենց ստեղծագործության մեջ օգտագործեցին բուն ժողովրդական երգեր, մշակելով դրանք որպես մեներգեր ու խմբերգեր։ Օգտագործված այս երգերի կատարումները իրենց հերթին ոգևորեցին հատկապես նրանց, ովքեր աշխատանք էին սկսել հայ ժողովրդական երգերի ժողովածուներ ստեղծելու ուղղությամբ։ Առաջիններից մեկը Աբշակ Բրուտյանն էր, որին հայրենի երգերի հավաքումը զբաղեցնում էր դեռևս էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում որպես ուսուցիչ աշխատելու տարիներին։ Շփվելով Արևմտյան և Արևելյան Հայաստանի տարբեր գավառներից եկած և ճեմարանում սովորող աշակերտների, ինչպես և ուխտավորների ու գաղթականների հետ, նա գրի է առել բազմաթիվ երգեր, որոնք ամփոփվել են դեռևս 1895 թ. կազմված՝ «Հայ ժողովրդական երգեր, պարերգեր և պարեղանակներ» ժողովածուի մեջ։ Այն պարունակում է ինչպես Արևելյան, նույնպես և Արևմտյան Հայաստանի տարբեր գավառների ժողովրդական երգեր, պարերգեր ու պարեղանակներ, ազգային-հայրենասիրական և աշուղական երգեր։ Ի տարբերություն նախորդ շրջանում կազմված երգարանների, այս ժողովածուն ներկայացնում էր ոչ միայն երգերի խոսքերը, այլև եղանակները։ Հետևելով հայկական եկեղեցու կողմից սրբագործված օրենքին, Բրուտյանն իր ժողովածուի երգերը գրի է առել հայկական ձայնանիշերով։ Որպես ճեմարանի ուսուցիչ, նա իր կազմած ժողովածուն ներկայացրեց էջմիածնի միաբանության Սինոդին և հատուկ խնդրագրով դիմեց կաթողիկոս Խրիմյան Հայրիկին՝ խնդրելով նյութական օժանդակություն՝ իր ժողովածուն տպագրելու համար։ Սակայն նրա դիմումը մերժվեց Սինոդի կողմից՝ ժողովածուի «աշխարհիկ» բովանդակության պատճառով։

Ա. Բրուտյանին հաջողվեց հրատարակել միայն ժողովածուի խոսքերը՝ «Ռամկական մրմունջներ» վերնագրով, որը կարճ ժամանակահատվածում վերահրատարակվեց մի քանի անգամ և դա, անշուշտ, ժողովրդի բացառիկ հետաքրքրության արտահայտությունն էր երգարանի նկատմամբ։ Թեև հեղինակը հետագայում էլ զբաղվեց ժողովածուով, հայկական ձայնանիշերից փոխադրեց եվրոպականի, այն լրացրեց նոր երգերով ու նախապատրաստեց տպագրության, բայց դրամական միջոցների բացակայությունը խանգարեց ժողովածուի հրատարակությանը։

Ա. Բրուտյանի «Հայ ժողովրդական երգեր, պարերգեր և պարեղանակներ» ժողովածուն հարուստ է իր բովանդակությամբ, պարունակում է շուրջ 350 եղանակ։ Այն ոչ միայն բուն ժողովրդական երգերի լավագույն ժողովածուներից մեկն է, այլև աչքի է ընկնում իր պարունակած նյութի հավաստիությամբ և հավաքված է փորձված երաժշտի ձեռքով։ Ժողովածուն արժեքավոր է նաև նրանով, որ այստեղ ներկայացված են հեղինակին ժամանակակից աշուղների՝ Ջիվանու, Շերամի, Պայծառեի և այլոց կենդանի կատարումներից ձայնագրված 60-ից ավելի երգեր, որոնք հավաստի աղբյուր են աշուղական երաժշտական արվեստի ուսումնասիրության համար։ Բուն ժողովրդական և գուսանաշուղական երգերն աչքի են ընկնում գեղարվեստական գրավիչ հատկանիշներով և շատերի կողմից օգտագործվել են կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար[9]։

Վաստակաշատ ուսուցիչ Ա. Բրուտյանի անունը կապված է նաև մի այլ երգարանի հետ, որը լույս է տեսել Ալեքսանդրապոլում 1900 թ. և որի խմբագիրն ու կազմողը նրա հայրենակից Աղեքսանդր Մխիթարյանցն էր։ Այս երգարանը կոչվում է «Տաղեր ու խաղեր»։ Հեղինակը, լինելով գյուղացու որդի, փոքր հասակից շրջապատված է եղել երգասեր ու երգասաց հարևաններով, աղջիկներով ու տղաներով, ընտելացել է երգին ու երգեցողությանը, սովորել ու երգել է ժողովրդական երգեր։ Իսկ հետագայում, երբ նա աշխատել է որպես ուսուցիչ, ամառային արձակուրդների ընթացքում շրջել է Շիրակի ու Վանանդի գավառներում և հավաքել անգիր բանահյուսության նմուշներ։ Կարևորն այն է, որ նա ժողովրդական երգերի խոսքերը գրանցելուց բացի, լավ գիտեր դրանց եղանակները, բայց անկարող էր գրի առնել, որովհետև չէր տիրապետում ձայնագրման արվեստին։ Մխիթարյանցը շատ ձայնագրագետների է խնդրել այդ եղանակները ձայնագրել, որպեսզի դրանք չկորչեն ու չաղավաղվեն, բայց միշտ խոստացել են ու ոչինչ չեն արել, «...բացի Աբշակ Բրուտյանից, որ վերջին ժամանակներս, խնդիրս մասամբ հարգելով, բավականին եղանակներ ձայնագրեց»,— գրում է նա իր երգարանի երկու խոսքում[10]։ Սակայն տեղեկություններ չեն պահպանվել, թե որ երգերն է ձայնագրել Ա. Բրուտյանը։

Ա. Մխիթարյանցի «Տաղեր ու խաղեր» երգարանը բաղկացած է չորս բաժնից. I—Տաղեր ու շարականներ, որոնց թվում՝ «Հավիկ», «Նորահարշ», «Խորհուրդ խորին», «Էջմիածինն ի հորե» և այլն։ II—Այլևայլ բանահյուսություններ, որոնց թվում ազգային-հայրենասիրական երգեր։ III—Ժողովրդական երգեր, որոնց մեջ կան շատ ընտիր, բուն ժողովրդական երգեր։ IV—Հայկական պարերգեր, որոնք նույնպես բուն ժողովրդական երգեր են։ Յուրաքանչյուր բաժնում երգերը

դասավորված են այբբենական կարգով։ Ծանոթանալով երգարանի բովանդակությանը, կարելի է պատկերացնել, թե որքան մեծ կլիներ նրա արժեքը, եթե պահպանվեին ու հրապարակվեին նաև երգերի եղանակները։

XX դ. առաջին տասնամյակներին լույս տեսան նաև այնպիսի երգարաններ, որոնք ունեին երգերի նոտագրված տեքստ կամ նոտային հավելված։ Նման երգարանների թվին են պատկանում Գ. Բոյաջյանի «Հայ ժողովրդական երգեր» (Փարիզ, 1900), Լ. Եղիազարյանի «Հավաքածու հայոց ժողովրդական երգերի» (Փարիզ, 1900), «Ձայնագրված հայկական երգարան», օժանդ. Բ. Կանաչյանի և այլ արվեստագետների, հրատ. Վ. և Պ. Ջարդարչյան եղբարք (Կ. Պոլիս, 1909), «Ժողովրդային երգարան», կազմեց Ի. Ա. Երան (Բոստոն, հրատ. թիվը չի նշված, ունի ընդարձակ նոտային հավելված, էջ 667—716), ավելի ուշ՝ «Գանձարան հայկական երգերու», ձայնագրված և պատկերազարդ, հրատ. Եր. Մսրլյան, խմբագիր Ա. Պատմագրյան (Կահիրե, 1935—1943, պրակ Ա, Բ, Գ, Դ, Ե, Զ) և շատ այլ երգարաններ։ Բայց դրանք ազգագրական ժողովածուներ չեն, չնայած պարունակում են բազմաթիվ ժողովրդական երգերի ձայնագրություններ (հաճախ էլ ներկայացված են որպես մշակումներ)։

2. ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ-ԱԶԳԱԳՐԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Երաժշտական ազգագրության բնագավառում առաջին քայլերը կատարվեցին XIX դարի վերջին տասնամյակում։ Արդեն վերը խոսեցինք Ա. Բրուտյանի «Հայ ժողովրդական երգեր, պարերգեր և պարեղանակներ» ժողովածուի մասին, որն առաջիններից մեկն էր, բայց այդպես էլ մնաց անտիպ մինչև մեր օրերը։ Հայ երաժշտական ազգագրության իսկական հիմնադիրը Կոմիտասն էր։ Դեռ Էջմիածնի Գևորգյան հնմարանում սովորելու վերջին տարիներին նա ձեռնամուխ եղավ այդ գործին։ Ժողովրդական երգերի նրա առաջին ժողովածուն վերաբերում է 1891 թվին։ Այն պարունակում է 37 երգ, օրինակելի մաքրությամբ արտագրված հայկական ձայնանիշերով (ի դեպ, Կոմիտասը միշտ էլ Լիմոնջյանի այդ սիստեմն օգտագործել է որպես արտագրության միջոց և հետո միայն, ըստ անհրաժեշտության, փոխադրել եվրոպական նոտագրության)։ Այս ժողովածուն գերազանցապես պարունակում է սիրային-քնարական երգեր ու պարերգեր։ Հավաքածուի արժեքավոր նյութը մնացել էր ձեռագիր վիճակում և միայն մեր օրերում հրատարակ-

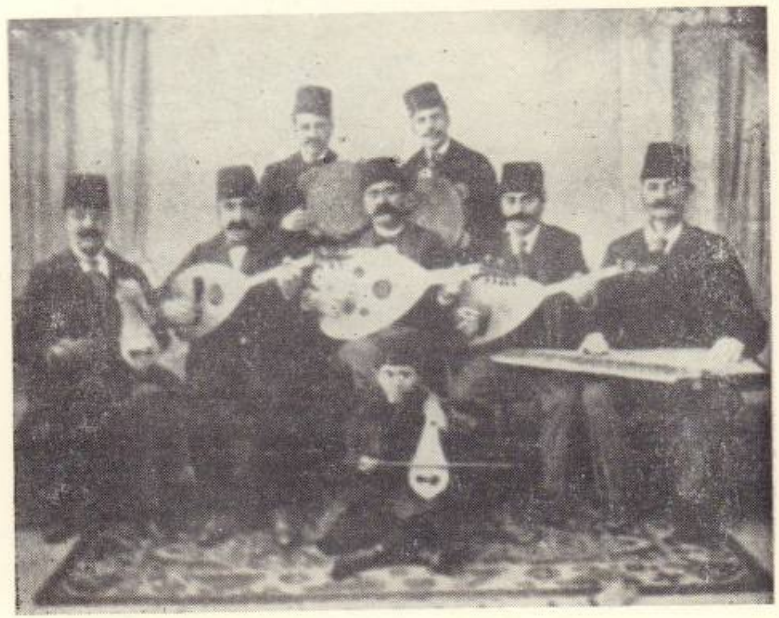
վեց Կոմիտասի «Հայ ժողովրդական երգեր և պարերգեր» ժողովածուի մեջ (կազմող՝ Մ. Աղայան, 1950)։

Հաջորդը՝ բացառիկ հմտությամբ ձայնագրված «Ակնա երգերի շարք» է, որ բաղկացած է 25 երգից և լույս է տեսել որպես Հ. Ճանիկյանի «Հնություններ Ակնա» գրքի հավելված (1895, Թիֆլիս)։ Ժանրային բազմազանության տեսակետից ժողովածուն շատ հետաքրքիր է։ Այստեղ ներկայացված են՝ դարիբի (անտունի), ալագյոզլու, օրոր, ողբ, հարսանեկան երգեր, պարերգեր և այլն։ Լինելով հայ միջնադարյան երգարվեստի կենտրոններից մեկում պահպանված նյութի ձայնագրություններ, դրանք բացառիկ արժեք են ներկայացնում, աչքի են ընկնում ոճական միասնությամբ և գաղափար են տալիս միջնադարյան գուսանական երգերի բնորոշ առանձնահատկությունների մասին։ Այս հավաքածուն նույնպես հայկական ձայնանիշերով է գրված և հետագայում, Սպ. Մելիքյանի կողմից փոխադրվելով եվրոպականի, լույս է տեսել 1931-ին Կոմիտասի Ազգագրական առաջին ժողովածուի մեջ։

Կոմիտասի հաջորդ ժողովածուն թվագրված է 1901-ի նոյեմբերի 1-ով։ Կազմված է երգերի ժանրային պատկանելության սկզբունքով։ Այստեղ ներկայացված են հայ գեղջուկ երգերի հետևյալ ժանրերը. սիրային, դյուցազներգական, պանդխտության, բնության (այսինքն երկրագործական աշխատանքի հետ կապված), հարսանեկան, վիճակի, ուխտատեղերի (այդ թվում ս. Կարապետի), մահերգեր, թոնոցի երգեր և պարերգեր։

Ուշադրության արժանի է այն ժողովածուն, որից 1904 թ., Կոմիտասի խորհրդով, արտագրել է Սպ. Մելիքյանը և տարել Բեռլին՝ որպես ուսումնական նյութ օգտագործելու համար։ Հետագայում փոխադրելով այն եվրոպական նոտագրության, 1931-ին հրատարակել է «Ազգագրական ժողովածու, հայ ժողովրդական երգեր» գիրքը, որը Կոմիտասի հրատարակած ժողովածուներից ամենածավալունն է։ Այն պարունակում է Կոմիտասի ձեռագրերից արտագրված 234 երգ։ Ավելացված են նաև այլ աղբյուրներից վերցված երգեր, և «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» փոխադրումները. ժողովածուն ունեցել է 259 երգի թվահամար։ Սպ. Մելիքյանի արտագրման ժամանակ Կոմիտասի ձեռագիրը պարունակել է 255 երգ, որոնցից ինքը չի արտագրել 21 երգ։ Հետագայում Կոմիտասը շարունակել է այդ ձեռագրում ավելացնել նորանոր երգեր և այժմ Կոմիտասի արխիվում գտնվող ձեռագիրը պարունակում է 366 երգ։ Այն հայ երաժշտական ազգագրության խոշորագույն գանձերից մեկն է և միանգամայն իրավացի էր երաժշտագետ Ալ. Շահվերդյանը, որ Կոմիտասի «Ազգագրական ժողովածուն» անվանում էր հայ ժողովրդական երգի Հանրագիտարան։

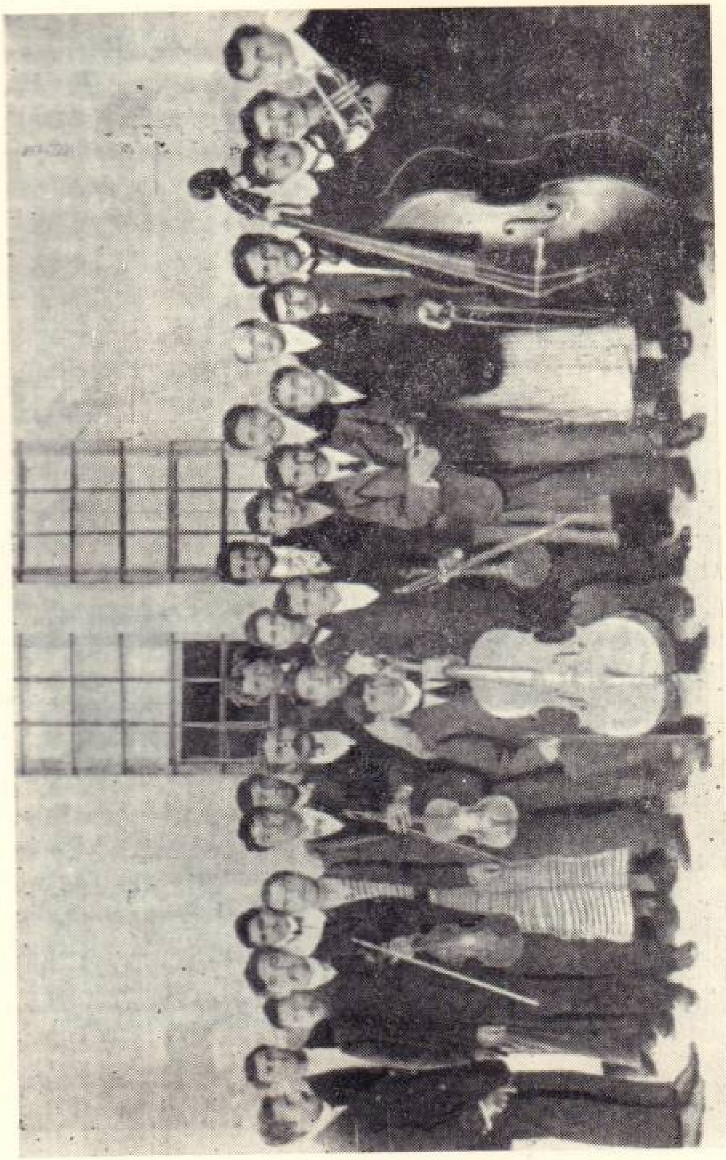
Փողային նվագախումբ Ադենական վարժարանի



Պոլսահայ առևելյան նվագախմբերից մեկը

Հալեպի կոլեջի ուսուցիչների խմբանկար (առաջին շարքի ձախից երրորդը՝ Մ. Թումանեան)

Այնթապի «Ուսումնասիրաց»-ի նվագախումբը



Կ. Փ. կոլեջի նվագախումբը (1902)

Գրիգոր Սինանյան

Հ. Մյուճենթիսյան

Քեռվրե Ջիլեյան

«Քնար հայկական» երաժշտ. հանդեսի անվանաթերթը

Պետրոս Դուրյան

Եղիա Տնտեսյան

Տիգրան Չուխաջյան

Սիմֆոնիական նվագախմբի համերգներից մեկը

Սիմանյան երաժշտ. ընտանիքի խմբանկար (Վերոնիկ, Ամառն, Հառություն և Հովսեփ)

Ջութակահար Դավիթ Դավթյան

Երգիչ Արմենակ Շահմուրադյան

Կոմիտաս

Կոմիտասի ձեռագրերում պահպանվել է մի տետր, որը պարունակում է 45 երգ և բովանդակությյան տեսակետից պատկանում է արժեքավոր ձեռագրերի թվին։ Այն կազմվել է մոտավորապես 1905—1906 թթ. ընթացքում և պարունակում է այնպիսի երգեր, որոնք հետագայում մշակվել են Կոմիտասի կողմից։

Կոմիտասի ձեռագիր ժողովածուների մեջ առանձնակի տեղ է գրավում 238 երգից բաղկացած ժողովածուն, որը նույնպես գրված է հայկական ձայնանիշերով, բայց, ի տարբերություն նրա մյուս ժողովածուների, այստեղ յուրաքանչյուր երգի կողքին եվրոպական նոտաներով գրված է տվյալ երգի ռիթմական կմախքը և, բատ երևույթին, դա արված է տեսական հատուկ ուսումնասիրության նպատակով։ Այստեղ կան հարսանեկան, պատմական, զինվորագրության, սիրային-քնարական և այլ երգեր, բայց դրանց կողքին բացակայում են աշխատանքային երգերը, հորովելները և ընդհանրապես վիպական բնույթի ազատ իմպրովիզացիայի ռիթմի ու կառուցվածքի երգերը։ Ժողովածուի մեջ նշված են նաև առաջին 95 երգերի տեղավայրերը (Արարատյան դաշտի գյուղ.ր, Շիրակ, Ախալքալաք), մյուս երգերի տեղավայրերն ստույգ հայտնի չեն եղել և Կոմիտասը չի նշել։

Մի առանձին ժողովածու են կազմում այն երգերը, որոնք Կոմիտասը էջմիածնում ձայնագրել է 1909 թ. վանեցի Տիգրան Չիթունու երգածից։ Վերջինիս տված տեղեկությունների համաձայն, 1909 թ. Կոմիտասն իր երգածից ձայնագրել է 50 երգ։ Հետագայում, 1914-ին նա ձայնագրել է ևս 50 երգ, իսկ նույն տարվա դեկտեմբերին իրար հետ մշակել են ժողովրդական ևս 40 երգ՝ մանուկների համար։ Ուրեմն այդ երգերի ընդհանուր թիվը պիտի կազմեր 140։ Սակայն 1931-ին գրած իր հոդվածում Չիթունին այդ երգերի ընդհանուր թիվը ներկայացրել է 116։ Մինչդեռ Կոմիտասի ձեռագրերում առկա են ընդամենը 40 երգ, այն էլ 1909-ին էջմիածնում ձայնագրվածները։ Ըստ երևույթին Կ. Պոլսում ձայնագրված երգերի ձեռագրերը կորել են։ Բայց Չիթունին 1921-ին, Փարիզում, Կոմիտասի աշակերտ Միհրան Թումաճանի համար երգել է 60 երգ և այդ ձայնագրություններն առկա են Մ. Թումաճանի ձեռագրերում։

Չիթունու երգածից Կոմիտասի ձայնագրած 40 երգերը, որքան էլ փոքրաթիվ լինեն դրանք, ունեն կարևոր նշանակություն, որովհետև Ակնա երգերի նման դրանք միևնույն տեղավայրի՝ Վասպուրականի ժողովրդական երգերն են ներկայացնում, աչքի են ընկնում բազմաժանրությամբ, մեղեդայնությամբ և պատմական Հայաստանի ժողովրդական երգարվեստի հավաստի նմուշներ են։ Կոմիտասն այս ժողովածուից

որոշ երգեր օգտագործել է իր ստեղծագործության մեջ, մշակել ու կատարել է Կ. Պոլսում կազմակերպած «Գուսան» երգչախմբի հետ։

Կոմիտասի ձեռագրերի մեջ առանձնակի նշանակություն ունեն 1913-ին, Հայաստանի շրջանները կատարած իր վերջին այցելության ժամանակ ձայնագրած երգերի ծոցատետրերը։ Դրանցից երկուսը մատիտագիր են, իսկ երկուսը թանաքով մաքրագրված և պարունակում են 70 երգ, որոնցից 60-ը տպագրվել են 1950 թ. Մ. Աղայանի կազմած «Կոմիտասի Ազգագրական ժողովածուի» երկրորդ հատորում, իսկ մնացած 10-ը հայտնաբերվել են Թորոս Ադամյանի արխիվում և հրապարակվել ՀԽՍՀ ԳԱ «Տեղեկագրում» (1964, № 11, էջ 59)։

Տվյալ ժողովածուն նույնպես ունի գիտական ու գեղարվեստական անառարկելի արժեք, քանի որ այս երգերը ձայնագրված են միայն մի ուղևորության ընթացքում և հնարավորություն են ընձեռում երաժշտագիտությանը՝ ուսումնասիրելու ժողովրդական երգի զարգացման պրոցեսները։ Կոմիտասն այս ժողովածուի երգերից մի քանիսը ևս մշակել ու կատարել է «Գուսան» երգչախմբի հետ։

Կոմիտասի արխիվում կան ժողովրդական երգերի ձայնագրման բազմաթիվ թերթիկներ, ինչպես նաև իր ուսումնասիրություններում և ստեղծագործություններում օգտագործված շատ ու շատ ժողովրդական երգեր, որոնց ձեռագիր ինքնագրերը բացակայում են։

Այսպիսով, դժվար չէ տեսնել, թե որքան մեծ աշխատանք է կատարել Կոմիտասը հայ երաժշտական ազգագրության զարգացման բնագավառում։ Մեր նկարագրած հայ գեղջուկ երաժշտության նմուշներին պետք է ավելացնել նաև քաղաքային ժողովրդական երգերի, ազգային-հայրենասիրական ու գուսանական երգերի այն ձայնագրությունները, որոնք նա կատարել է իր գործունեության ընթացքում և օգտագործել ստեղծագործություններում։ Պատկերն ամբողջացնելու համար անհրաժեշտ է նկատի ունենալ նաև հայ հոգևոր երաժշտության նմուշների ձայնագրման ուղղությամբ նրա կատարած տևական աշխատանքը։

Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական ժառանգության վերաբերյալ մամուլում պահպանվել են տեղեկություններ, հայտնված այնպիսի նշանավոր գործիչների կողմից, ինչպիսիք են Մ. Աբեղյանը և վ. Ղորղանյանը, որոնք մոտիկից ծանոթ են եղել նրա կատարած գործին։ Ըստ այդ տեղեկությունների, Կոմիտասը հավաքել ու ձայնագրել է շուրջ 4000 ժողովրդական երգ։ Դժբախտաբար, նրա ձայնագրությունների մեծ մասը կորել է և հնարավոր է, որ հետագայում դեռևս հայտնաբերվեն ու հավաքվեն։ Իսկ առայժմ հավաքված ձայնագրությունների ընդհանուր թիվը հասնում է 1200-ի։ Եթե նույնիսկ անհետացած ձեռագրերը չգտնվեն, եղած ձայնագրությունները միանգամայն բավարար են, որ հայ երաժշտական ազգագրության մեջ Կոմիտասին հատկացվի հիմնադիր և խոշորագույն գործչի արժանավոր տեղը, քանի որ նա ոչ միայն ձայնագրել ու պահպանել է հայ ժողովրդական երաժշտության շափազանց արժեքավոր բազմաթիվ նմուշներ, այլև մշակել է սկզբունքներ, որոնցով առաջնորդվել են նրա աշակերտներն ու հետնորդները երաժշտական ազգագրության հետագա զարգացման ընթացքում։

3. ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՀԱՎԱՔԱԾՈՒՆԵՐԸ

Դեռևս Կոմիտասի կենդանության օրոք հանդես եկավ նրա ավագ աշակերտներից մեկը՝ **Սպիրիդոն Մելիքյանը**, որը նշանակալից գործ կատարեց հայ երաժշտական ազգագրության բնագավառում։ 1914 թ. ամռանը Սպ. Մելիքյանն ու Ան. Տեր-Ղևոնդյանը գիտական արշավախմբով մեկնեցին Շիրակի գավառը և հայ ազգագրության պատմության մեջ առաջին անգամ օգտագործեցին ձայնագիր ապարատ (ֆոնոգրաֆ)՝ իրենց ձայնագրությունները կատարելով մոմե գլանների վրա, որպիսի հնարավորությունից զուրկ էր Կոմիտասը։ Երեք տարի անց Սպ. Մելիքյանը հավաքված երգերը վերծանեց, նոտագրեց և նախապատրաստեց տպագրության, վերնագրելով՝ «Ժողովրդական երգեր, Ազգագրական ժողովածու, հատոր I—Շիրակի երգեր» (Թիֆլիս, 1917)։ Ժողովածուի առաջաբանում, անդրադառնալով տպագրված երգերի բովանդակությանը, Սպ. Մելիքյանը գրում է. «Այս ժողովածուն թե՛ բառերի և թե՛ մանավանդ եղանակների տեսակետից մի որոշ հատուկ ոճ ու կնիք չունի համապատասխան որևէ գարաշրջանի կամ տեղի։ Պատճառները պարզ են։ Նախ՝ այս գյուղերի բնակիչները ռուս-տաճկական պատերազմների ժամանակ գաղթած տաճկահայեր են. Մահմուդճուղցիք իրենց ալաշկերտցի են համարում, ուղունքիլիսեցիք՝ մշեցի, Թոմարտաշցիք՝ Կարսի շրջանից, արթիկցիք՝ էրզրումցի և կարսեցի, շատ ուրիշ գյուղացիներ էլ զգում են, որ գաղթականներ են, բայց մոռացել են, թե որտեղից են գաղթել։ Հետևաբար հենց սկզբից կարելի է ասել, որ այս երգերի խոշոր մասը ժողովրդի հետ տեղափոխված տաճկահայ երգեր են։ Երկրորդ՝ սրանք ապրելով մի երկու սերունդ իրենց նոր հայրենիքում, յուրացրել են նաև շատ երգեր իրենց հարևան գավառների երգերից, և յուրացրել են ապարանցիների միջոցով, որոնք թերևս հենց այդ պատճառով նաև երգի մեծ վարպետների համբավ են վայելում այս գյուղերում։ Դժբախտաբար, այդ հարևան գավառների

երգերի մասին էլ միայն կցկտուր և հարևանցի տեղեկություններ ունենք, ուստի և դժվար է այժմյանից հաստատապես պնդել, թե որ երգերը, որ գավառներից են մուտք գործել»[11]:

Այս պատճառով էլ առաջաբանի հեղինակը ստիպված է եղել երգերի վերնագրերի տակ նշումներ կատարել՝ երգիչների տված ցուցումների հիման վրա, որոնք, իր ասելով, կարող են և սխալ լինել: Բացի այդ, նա նշում է, որ երգերից մի քանիսը փոխ են առնված հարևան օտար աղբյուրներից: Նա նկատի ունի առանձին օրինակներ, որոնց մեջ զգացվում են քրդական, թուրքական ու պարսկական երաժշտական ազդեցություններ, մի բան, որի դեմ առարկելն անիմաստ է: Ընդ որում հարևան ազգերի միջև այդ ազդեցությունները, անշուշտ, միակողմանի չեն, այլ՝ փոխադարձ, մինչդեռ Սպ. Մելիքյանը մեզ է միայն համարել օտար ազդեցությունների կրող:

Կարևոր են նաև Սպ. Մելիքյանի հետևյալ խոսքերը. «Վերջապես այս երգերից շատերը բոլորովին նոր երգեր են՝ ինչպես պարերգերի մեծագույն մասը, շատերն էլ կարող են ունենալ նույնիսկ մի քանի դարերի հնություն. և այդ հին ու նոր երգերը թե՛ իրենց ոգով, թե՛ իրենց կազմությամբ, թե՛ սիրված ելևէջներով, թե՛ ռիթմով և այլազան չափերով՝ մեծ տարբերություններ ունեն իրարից: Ահա թե ինչու այս ժողովածուն տարբեր ոգու և ոճի երգերի մի կատարյալ խառնուրդ է ներկայացնում»[12]:

Ժողովածուի առաջաբանից բերված խոսքերը բնորոշ են ոչ միայն Շիրակի, այլև Արևելյան Հայաստանի համարյա բոլոր գավառներին, որովհետև իսկապես ոչ մի գավառ չի մնացել առանց գաղթականության: Արևելյան և Արևմտյան ազգաբնակությունը շատ անգամ է ստիպված եղել թողնել հայրենի երկիրը և գաղթել այլ գավառներ: Այս իմաստով չափազանց դժվարացել է հայկական երաժշտական բարբառների ուսումնասիրության գործը: Բայց միաժամանակ այդ չի խանգարում հայ ժողովրդական, գուսանաաշուղական, ազգային-հայրենասիրական և հոգևոր երաժշտության գանձերի հավաքման ու պահպանման ընդհանուր գործին, որն այժմ էլ շարունակվում է Հայաստանում և նրա սահմաններից դուրս բոլոր այն վայրերում, ուր ապրում են մեր ժողովրդի փոքր թե մեծ զանգվածները:

Սպ. Մելիքյանը հայ ժողովրդական երաժշտության նմուշների հավաքման ուղղությամբ շարունակեց աշխատել ընդհուպ մինչև 30-ական թվականների սկիզբը: Հավաքելով ու ձայնագրելով շուրջ 1500 նմուշ, Սպ. Մելիքյանը դրանով իսկ մեծ ներդրում կատարեց թե՛ արևելահայ և թե՛ արևմտահայ երաժշտության նմուշները կորստից փրկելու և ընդ-

հանրապես հայ երաժշտական ազգագրության զարգացման բնագավառում:

Արևմտահայ ժողովրդական երաժշտության հուշարձաններից մեկն էր Սպ. Մելիքյանի և Գ. Գարդաշյանի «Վանա ժողովրդական երգեր» ազգագրական ժողովածուն, որը լույս տեսավ 1927—1928 թթ., երկու պրակով, յուրաքանչյուրում 50-ական երգ: Այս երգերը նրանք հավաքել են Վանում (Գ. Գարդաշյան), ապա՝ 1917—1918 թթ. Թիֆլիսում ապաստան գտած գաղթական վանեցիներից: Դրանք երգեր ու պարերգեր են, պարզ իրենց կառուցվածքով ու երաժշտական թեմատիկ նյութով, հետաքրքիր և ինքնօրինակ ռիթմական պատկերով: «Շիրակի երգերում» կիրառված սկզբունքը առկա է նաև այս ժողովածուի մեջ, այսինքն երգերն ու պարերգերը դասավորված են «ըստ գամմայական կազմության և ըստ ձայնածավալի՝ ժողովածուն ուսումնասիրողներին մեծ դյուրություն տալու համար, որովհետև այդպիսով նման և իրար վարիանտ կազմող երգերը ի մի են խմբվում և ժողովածուն պարզ պատկեր է ընդունում»[13]: Ընդ որում «ամբողջ նյութը բաժանված է 4 մասի. I մասում՝ մաժոր կազմություն ունեցող պարերգեր և երգեր, II մասում՝ մինոր կազմություն ունեցողները, III մասում՝ դորիական գամմային պատկանողները և IV մասում՝ մոդուլյացիա ունեցողները: Իսկ յուրաքանչյուր մասում երգերը դասավորված են ըստ ձայնական ծավալի ընդարձակման»[14]:

Ազգագրական տեսակետից «Վանա ժողովրդական երգեր» ժողովածուն կարևոր է նրանով, որ Կոմիտասի «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» նման ներկայացնում է նույն տեղավայրի, տվյալ դեպքում՝ Վան քաղաքի և նրա շրջակա գյուղերի երգերը: Այս երգերը պահպանվել են իրենց նախնական վիճակում և կարող են առատ նյութ մատակարարել տվյալ երաժշտական բարբառի ուսումնասիրության համար:

Սպ. Մելիքյանից հետո շատերն են զբաղվել երաժշտական ֆոլկլորի հավաքման գործով: Դրանցից առանձնապես նշենք Ք. Քուշնարյանին, Ա. Քոչարյանին, Մ. Աղայանին, Վ. Սամվելյանին, Ռ. Աթայանին և ուրիշների, որոնք հավաքել ու ձայնագրել են մի քանի հազար նմուշ: Դրանց մեջ, անկասկած, կան նաև արևմտահայ ժողովրդական երգեր: Առանձնապես գնահատելի են Կոմիտասի աշակերտ Հակոբ Հարությունյանի «Մանյակ», ժողովրդական երգիչ Հայրիկ Մուրադյանի երգածից ձայնագրված «Հայրենի երգեր» ժողովածուները և, հատկապես, Կոմիտասի Պոլսո սաներից՝ Միհրան Թումանեանի «Հայրենի երգ ու բան» հավաքածուն, որոնք համարյա ամբողջապես վերաբերում են Արևմտյան Հայաստանին:

Թվարկված ժողովածուներից առաջինը՝ «Մանյակ» ժողովածուն, լույս է տեսել 1958 թվին։ Ինչպես Հակոբ Հարությունյանն է գրել ժողովածուի առաջաբանում, երգերը հավաքել է տարբեր ժամանակներում։ «Դեռևս էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում աշակերտ եղած ժամանակ ամառվա արձակուրդներին Կոմիտասի հանձնարարությամբ շրջում էի գյուղերը և ժողովրդական երգեր ձայնագրում։ Երգերի մի մասը հենց այդ շրջանից են։ Դրանցից մի քանիսի գրավոր հետքերը հին թղթերիս մեջ էին պահպանվել, մի քանիսն էլ հիշողությամբ եմ վերարտադրել և նույն երգերը գիտցող գյուղացիների միջոցով ստուգել։ Մնացած մեծ մասը ձայնագրել եմ վերջին 10—15 տարվա ընթացքում Ապարան, էջմիածին և Հայաստանի այլ շրջանները կատարած ուղևորությունների ժամանակ»[15]։ Բայց երգերի մեծ մասն իր հայրենի Ալաշկերտի, Կարսի, Մշո, Բասենի, Սուրմալուի, Վանի, Շատախի, Ապարանի, Արարատյան դաշտի և այլ շրջանների երգեր են։

Երգերն ընտրելիս հեղինակը նկատի է ունեցել դրանց գեղարվեստական ու գիտական արժեքը։ Եվ իրոք, ժողովածուի երգերը թեև փոքրաթիվ են (ընդամենը 141 երգ), բայց պատկանում են հայ ժողովրդական երաժշտության բնորոշ ու ըստ ամենայնի հետաքրքիր երգերի թվին, ունեն մեղեդային, ռիթմական ու լադային այնպիսի յուրահատկություններ, որոնք վկայում են հայ ժողովրդական երգաստեղծության ինքնատիպությունը։

Ժողովածուում երգերը խմբավորված են ըստ ժանրերի. քնարական, ծիսական-կենցաղային, աշխատանքային և պարերգեր թեև, հեղինակի վկայությամբ, այս բաժանումը պայմանական է, քանի որ իրենց բովանդակությամբ, օրինակ, պարերգերը մեծ մասամբ սիրային-քնարական են և մասամբ էլ աշխատանքային, իսկ ծիսական երգերի մեջ զետեղված են պարերգեր, որոնք կատարվում են հարսանիքի ու վիճակի արարողության ընթացքում։ Ծիսական երգերի հետ միասին նույն խմբում են դրվել նաև կենցաղային երգերը, որոնք էապես տարբերվում են ծիսականներից և պարունակում են օրորոցային, մանկական, երգիծական և այլ երգեր, որոնք միավորված են «կենցաղ» ընդհանուր հասկացության տակ։

Երգերի խոսքերը բերված են միայն նոտաների տակ, իսկ նոր տների անհրաժեշտության դեպքում խորհուրդ է տրվում ղեկավարվել Կոմիտասի և Մ. Աբեղյանի այն սկզբունքով, որը նրանք օգտագործել են «Հազար ու մի խաղ» ժողովրդական երգարանի հիմնադիրները խմբագրելիս, երբ, ելնելով տվյալ երգի բովանդակությունից, նրանք համապատասխան քառյակներ են ընտրել ժողովրդական խաղիկներից։ Ըստ

էության, այդպես է վարվում նաև ինքը՝ ժողովուրդը, երբ յուրաքանչյուր պարերգի մեջ օգտագործում է իր հիշողության մեջ ամբարված քառատողերը։

«Մանյակ» ժողովածուն աչքի է ընկնում երգերի ծավալուն մեղեդիներով, սոցիալական թեմաների հարստությամբ (այստեղ կան պանդրխտության, դինվորագրության, հումորիստական և այլ երգեր), ըզգացմունքների արտահայտման բազմազանությամբ։ Առանձին արժեք են ներկայացնում հարսանեկան երգերը, որ ունեն խոր հնության կնիքը և բնորոշ են արևմտահայ հարսանեկան ծեսին։ Արժեքավոր են նաև աշխատանքային երգերը, որոնք արտացոլում են ինչպես տղամարդկանց դաշտային աշխատանքի տարբեր պրոցեսները, նույնպես և կանանց տնային ու դաշտային աշխատանքի տարբերը (ամանի, խնոցու, շանաքի, ոչխարները կթելու և այլ երգեր)։

Այս բոլորը նկատի ունենալով կարելի է Հ. Հարությունյանի ժողովածուն համարել հայ գեղջուկ երաժշտության լավագույն ժողովածուներից մեկը, որը հարուստ նյութ է պարունակում ինչպես կոմպոզիտորական ստեղծագործության, նույնպես և երաժշտագիտության ուսումնասիրությունների համար։

«Հայրենի երգեր» ժողովածուն ամենից առաջ հետաքրքիր է նրանով, որ պարունակում է պատմական Հայաստանի կենտրոնական վիլայեթներից մեկում ստեղծված ու տարածված երգերը։ Այնուհետև, ժողովածուի բոլոր երգերը ձայնագրված են մեկ երգողի՝ Հայրիկ Մուրադյանի կատարումից և վերծանվել ու նոտագրվել են մագնիտոֆոնային ժապավենից, մի հանգամանք, որը հնարավորություն է տալիս նոտագրությունը համեմատել ժապավենի հետ, որը գիտական հավաստի աղբյուր է և պահպանում է երգողի կատարողական արվեստի յուրահատկությունները։ Երգերը վերծանել ու նոտագրել է երաժշտագետ Ալինա Փահլևանյանը, որը և կազմել ու ծանոթագրել է ժողովածուն։ Այն պարունակում է ավելի քան 123 երգ։ «Հայրենի երգեր» ժողովածուն ընդգրկում է ժողովրդական և ազգային-հայրենասիրական այնպիսի երգեր, որոնք ունեն թե՛ ազգագրական ու թե՛ պատմագրական արժեք և արտացոլում են հայ ժողովրդի տվյալ հատվածի բնօրրանի երգաստեղծությունը, կյանքն ու կենցաղը։ Երգերի մեծամասնությունը Վասպուրականի աշխարհագրական շրջանից են, մասնավորապես Շատախից, բայց և առկա են նաև հարևան շրջանների երգերը։ Դրանք են Մոկսը և Տարոնը, որոնց հետ սերտորեն կապված են եղել Վասպուրականի բնակիչները։ Բոլորի համար ընդհանուր ուխտատեղիների տարեկան հավաքույթները, ինչպես և առևտրական ու տնտեսական շփումները հնարավորություն են ընձեռել հավասարապես բնակելու և սե-

փականելու պատմական Հայաստանի այդ գավառներում ստեղծված լավագույն երգերը։

Ժողովածուն բաղկացած է երկու մասից։ Առաջինը հայ գեղջուկ երգերի բաժինն է, որի մեջ երգերը խմբավորված են ըստ ժանրերի։ Իհարկե, այս բաժանումը որոշ չափով պայմանական է, քանի որ տարբեր ժանրերի մեջ խմբավորված որոշ երգեր, իրենց առանձնահատկություններն ունենալով հանդերձ, կարող են հավասարապես առնչվել նաև այլ ժանրերի հետ։ Ըստ ժանրերի խմբավորման ժամանակ նկատի են առնված այս կամ այն երգի գլխավոր հատկանիշները, թեմատիկան և երաժշտական առնչությունները։ Ըստ այդմ էլ այստեղ երգերը դասավորված են հետևյալ ժանրերով. վիպական, պանդխտության ու սիրո, աշխատանքային, ծիսական երգեր, պարերգեր ու կատակերգեր, շուրջպարեր ու ռազմական պարեր։ Այս ժանրերից յուրաքանչյուրը ներկայացված է ավյալ ժանրին բնորոշ երգային օրինակներով, որոնցից շատերն առաջին անգամ են հանդիպում։ Այդպես են, օրինակ, վիպական երգերից՝ «Սասունցի Դավիթ» հերոսավեպի երգվող հատվածներից երկուսը («Խերախոտ խրոխպեր» և «Տառնամ զօղորմին տամ»), որոնք իրենց մեղեդիներով բոլորովին տարբերվում են այլ կոմպոզիտորների կողմից ձայնագրված հատվածների մեղեդիներից։ Ծիսական երգերից հատկապես «Փեսալուսի երգերը» նույնպես աչքի են ընկնում իրենց երաժշտական յուրահատկություններով և լրացնում են հարսանեկան ծեսի երաժշտական գանձարանը։ Նույնը կարելի է ասել նաև աշխատանքային երգերի ու պարերգերի մասին։ Ինչ վերաբերում է «Ղարիբության երգերին», ապա այստեղ առաջին անգամ տրված է Կոմիտասի ձայնագրած ու մշակած հանրահայտ «Անտունի» երգի Շատախի տարբերակը, որը համարյա չի զիջում առաջինին և վկայում է նրա ծագման ժողովրդականությունը, մի բան, որը ժամանակին կասկածի տակ է առնվել մեր երաժշտագետների կողմից[16]։

Ժողովածուի երկրորդ մասում ամփոփված են ազգային-հայրենասիրական այն երգերը, որոնք լայնորեն տարածված էին պատմական Հայաստանի արևմտահայ գավառների քաղաքներում ու գյուղերում։ Դրանց տարածումը պայմանավորված էր XIX դարավերջում և XX դարասկզբում բորբոքված ազգային-ազատագրական շարժման ծավալմամբ։ Բերված երգերի մի մասը հորինված է հայ բանաստեղծների, հատկապես Ռափայել Պատկանյանի (Դամառ-Քաթիպա) խոսքերով, իսկ մյուս մասի խոսքերի հեղինակները անհայտ են, որովհետև խուսափել են իրենց ազգանունները հիշատակելուց՝ թուրքական կառավարության հետապնդումներից զերծ մնալու նպատակումներով։ Ինչ վերաբերում է ազգային-հայրենասիրական երգերի եղանակներին, ապա

դրանց ճնշող մեծամասնության հեղինակները նույնպես անհայտ են։ Այստեղ նշանակություն է ունեցել ոչ միայն վերը հիշատակված քաղաքական նկատառումը, այլև XIX դարում և XX դարասկզբում հրատարակված բոլոր երգարաններում պահպանված այն ավանդույթը, որի համաձայն երգերի մեղեդիների հեղինակներն ընդհանրապես չեն հիշատակված։

Ժողովածուի ազգային-հայրենասիրական երգերի մի մասն իր ոճով հարազատ է գեղջկական երաժշտությանը, հիմնված է այդ երգերին հատուկ հնչերանգային, ռիթմական ու լադային համակարգի օգտագործման վրա, իսկ մյուս մասն ավելի մոտ է քաղաքային երգարվեստին։ Ուշադիր համեմատելու դեպքում դժվար չէ դրանք տարբերել իրարից։ Թե՛ մեկ և թե՛ մյուս հատվածին վերաբերվող բոլոր երգերն էլ աչքի են ընկնում մեղեդայնությամբ, պարզությամբ ու մատչելիությամբ, և այդ հատկանիշների շնորհիվ ազգային-հայրենասիրական երգերը լայնորեն տարածվել են Արևմտյան Հայաստանում։ Մեզ համար դժվար է հաստատել, թե որ երգերն են ստեղծվել Արևմտյան Հայաստանում և որոնք՝ Արևելյան Հայաստանում։ Քանի որ ազգային-ազատագրական պայքարին զինվորագրված էին ինչպես Արևմտյան, նույնպես և Արևելյան Հայաստանի ժողովրդական զանգվածներն ու հայ մտավորականությունը, ապա երկու հատվածների գործիչներն էլ առանձին շահագրգռություն են ցուցաբերել ստեղծված երգերի ժողովրդականացման գործում, աշխատելով դրանք ծառայեցնել ազատագրական գաղափարների տարածմանը։

«Հայրենի երգեր» ժողովածուն հարուստ է նաև տարբերակներով, ծանոթագրություններով և արժեքավոր նյութ է մատակարարում երաժշտագիտությանը՝ ժողովրդական երգաստեղծության և երաժշտական կենցաղի հետ կապված հարցերի ուսումնասիրության առումով։

Արևմտահայ ժողովրդական երգի ամենահարուստ գանձարանը Կոմիտասի հինգ սաներից Միհրան Թումաճանի «Հայրենի երգ ու բան» հավաքածուն է, որը փաստորեն նրա կյանքի գործն է։

Վերը մենք արդեն տեսանք, թե ինչպես առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո Կոմիտասի սաները զրկվեցին իրենց մեծ ուսուցչից և կրթության թերին լրացնելու նպատակով մեկնեցին Փարիզ։ Այստեղ էլ Միհրան Թումաճանն սկսեց ձայնագրել հայ ժողովրդական երգեր։ Նրա առաջին փորձը եղավ վաննեցի Տիգրան Չիթճյանու երգերի ձայնագրումը, երգեր, որոնք հետագայում պիտի տեղ գրավեին նրա հավաքածուի մեջ։ Հոր հանկարծահաս մահը նրան ստիպում է թողնել Փարիզը և վերադառնալ Կ. Պոլիս, բայց քաղաքական հանգամանքները ստիպում են կանգ առնել Բուլղարիայում։ Այստեղ, Սոֆիայում և

Ֆիլիպեում, Հանդիպում է բենկյանցի, ակնցի և արմտանցի տիկիններին, որոնց երգածից ձայնագրում է իր հավաքածուի շատ կարևոր էջերը։ Այս շրջանից էլ սկսվում է նրա «հիվանդությունը»՝ ամենուրեք փնտրել, գտնել ու արձանագրել արևմտահայ ժողովրդական երգեր։

«Հայրենի երգ ու բան» հավաքածուն ամփոփում է շուրջ մեկ հազար ժողովրդական երգ և անգիր բանահյուսության բազմաթիվ նմուշներ։ Ամբողջ նյութը դասավորված է ըստ աշխարհագրական շրջանների։ Ընդ որում այդ դասավորության ընթացքում հեղինակը նկատի է ունեցել պատմական Հայաստանի կենտրոններից դեպի արևմուտք դարերի ընթացքում կատարված տեղաշարժերն ու գաղթերը։ Ահա թե ինչպես է հեղինակն այդ նկարագրել.

«Բագրատունյաց Անիից դեպի Կիլիկիա, Արծրունյաց Վանից դեպի Սեբաստիա և փոքրասիական վայրեր, մինչև էգեականի ափերը և Թրակիա, Պոլիս և Բութանիա երկարող դարավոր գաղթը այլևս դադարած էր համարվում, երբ երկիրը փլվեց և արևմտյան հայերի՝ աղետից փրկված զանգվածները ցրվեցին ի սփյուռս աշխարհի։ Մեզ մնում էր այցելել այդ սփյուռքահայերի նոր բնակավայրերը և աճապարանքով ու համբերությամբ հավաքել հոգեկան այն ավանդները, որ նրանք ժամանակին իրենց վաղեմի հայրենիքից արևմուտք էին բերել և հիմա էլ դեռ պահպանել էին։ Երգերը դասավորելիս առաջնորդվեցինք հետևյալ սկզբունքով՝ հեռավոր ծայրերից մոտենալ սկզբնական կենտրոններին, պատմական բնաշխարհին։ Այսպիսի դեպքում, օրինակ, Բութանիայի շրջանից դուրս եկած շյուղ ու փշրանքները մեզ կապում են Ակնա երբեմնի մեծափարթամ գանձարաններին։ Այդ սկզբունքն իրականացնելու նպատակով հարմար տեսանք հավաքածուն սկսել ծայրագույն արևմուտքից՝ հենց Բութանիայից սերված երգերով, այնուհետև անցնել Կիլիկիայի, Կեսարիայի, Կյուրինի, Այնթապի, Տիգրանակերտի երգերին,— ապա զետեղել Փոքր Հայքից, Սեբաստիայից, Ակնից և Արաբկիրից, Մալաթիայից, Խարբերդից, Երզնկայից ու Կարինից, և վերջապես՝ Մուշից ու Ախլաթից, Շատախից ու Վանից բերված երգերը»[17]։

Հավաքածուի հիմնական մասը կազմում են հայերեն երգերը, որոնք ներկայացված են համապատասխան բարբառներով, պահպանելով դրանց յուրահատկությունները։ Յուրաքանչյուր շրջանի ներսում երգերի դասավորությունը կատարված է ըստ ժանրային հատկանիշների։ Դրանք բաժանված են երկու մասի. Ավանդական երգեր և Տեղական կենցաղային երգեր։ Առաջինի մեջ ընդգրկված են՝ օրորներ, հարսանեկան երգեր, ավետիսներ, բարեկենդանի և վիճակի երգեր, քնարական երգեր և պարերգեր։ Երկրորդի մեջ են այն երգերը, որոնք արգյունք

են տնտեսական կյանքում տեղի ունեցած հեղաշրջման, որի հետևանքով զգալի փոփոխություններ են կատարվել գյուղացիների նահապետական կյանքում, իսկ երգերի մեջ ներթափանցել են օտարամուտ, հատկապես քաղաքային ու եվրոպական երգերի տարրեր։ Այս նույն մասում բերված են նաև մանկական խաղերգեր ու խաղասելուկներ։

Մ. Թումաճանի հավաքածուի մեջ կան նաև թուրքախառն և կամ զուտ թուրքերեն լեզվով երգված երգեր, որոնք արդյունք են Թուրքիայի բռնապետական ռեժիմի կիրառած ազգային քաղաքականության, երբ թուրքերենը պարտադրվել է Թուրքիայում բնակվող այլազգի ժողովուրդներին։ Սակայն այդ երգերն իրենց բովանդակությամբ արտացոլում են հայկական բարքերն ու կենցաղը և դրանց ազգային պատկանելությունը կասկածի տեղիք չի տալիս։ Նույնիսկ զուտ թուրքերեն երգված այդ երգերի բովանդակությունը բացառապես հայկական կենցաղն ու բարքերն են. մկրտությունը, թաղումը, ուխտագնացությունը, հայկական զանազան տոները, մասնավորապես հարսանեկան ավանդական ծիսակատարությունները, որոնք անհամատեղելի են թուրքական կենցաղի հետ։ Պարզ է, որ հեղինակը նման երգերը չի անջատել ընդհանուրից և զետեղել է տվյալ շրջանի երգերի մեջ։

Սակայն թուրքերեն երգված երգերի զգալի մասը առանձնացված է հայկական երգերից։ Սրանք մեծ մասամբ այն երգերն են, որոնք ընդհանուր են Թուրքիայում ապրող բոլոր ժողովուրդների համար և կոչվում են թուրքիներ։ Իրենց կառուցվածքով դրանք պարզ են, ժողովրդին հասկանալի և, հավանաբար, հորինված են աշուղների կողմից, որոնց մեջ բավական մեծ թիվ են կազմել հայ աշուղները։

Մ. Թումաճանի «Հայրենի երգ ու բան» հավաքածուի առաջին մասը պարունակում է զուտ ժողովրդական երգեր և բաղկացած է հինգ հատորից։ Դրանցից առաջինը և երկրորդը արդեն լույս են տեսել։

«Հայրենի երգ ու բան» հավաքածուի երրորդ մասում ամփոփվել են ազգային-հայրենասիրական այն երգերը, որոնք հորինվել են ազգային վերածննդի ավելի քան հարյուր տարվա ընթացքում։

Մ. Թումաճանի նպատակը չի եղել ստեղծել ազգային երգերի համապրական երգարան։ Կազմվել ու հրատարակվել են այդպիսի բազմաթիվ երգարաններ, բայց մեծ մասամբ առանց նոտագրված եղանակների։ Իսկ նա հատուկ նպատակով նոտագրել է նաև երգերի եղանակները՝ հարուստ նյութ կուտակելով երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների համար։ Ազգային երգերը հավաքելիս նա հատուկ ուշադրություն է դարձրել այն բանին, թե միևնույն երգը տարբեր գավառներում ինչպես է երգվել, ինչ փոփոխությունների է ենթարկվել և աշխատել է

արձանագրել այդ փոփոխություններն ու տարբերությունները։ Դրանից էլ հաճախ առաջվել են բազմաթիվ տարբերակներ, որոնք իրարից զանազանվում են ոչ միայն մեղեդային ու ռիթմական, այլև ոճական ու լադային հատկանիշներով։ Ընդ որում հեղինակն ընթացել է ծանոթից դեպի անծանոթը։ Նա գրում է. «Արդ, այս սկզբունքի համաձայն, հավաքումի մեր աշխատանքը սկսել ենք նախ ծանոթ ազգային երգերով, այդ երգերը երգել տալով մեր բնաշխարհի տարբեր անկյուններից դուրս եկած անձերի, իրենց երգելու ոճին ընտելանալու համար, և սրանից հետո է, որ մխրճվել ենք հայրենի բնաշխարհի ավանդական «երգ ու բանի» հոգեպարար թավուտքի մեջ»[18]։

Ի տարբերություն արևմտահայ ժողովրդական երգերի դասավորության սկզբունքի, որն ինչպես տեսանք աշխարհագրականն էր, ազգային երգերը դասավորված են այբբենական կարգով, առանց հաշվի առնելու խոսքերի բովանդակությունն ու եղանակների ոճական տարբերությունները։

Հեղինակը ծանոթ է եղել տպագիր ձայնագրված ժողովածուներին, բայց աշխատել է խուսափել այդ ձայնագրություններից և, օգտվելով կենդանի կատարումներից, ձայնագրել ու հավաքել է այդ երգերին նման, բայց ինչ-որ չափով դրանցից տարբերվող փոփոխակներ։

Մ. Թումաճանը առանձին սիրով ու երախտագիտությամբ է վերաբերվել իր ուսուցչին։ Ահա թե նա ինչ է գրել. «...Երախտագիտությամբ պետք է հիշենք Կոմիտասին։ Նրա շնորհիվ էր, որ մենք անփոխարինելիին փոխարինելիից զատելու ճաշակն ունեցանք։ Նա էր, որ իր հանճարափայլ բանալիով բացեց մեր հոգիների ճամփան և մեզ ժողովրդական եղանակներ գնահատելու չափանիշներ տվեց։ Խոնարհարար պետք է հայտնենք, թե Կոմիտասի և այլոց անփոխարինելի գանձերի մոտ շարվելու արժանի բեկորներ կան նաև այս հավաքածուի մեջ։ Անշուշտ, դրանց կողքին կգտնվեն նաև նյութեր՝ համեմատաբար հասմեսա արժեքի, բայց ընդհանուր առմամբ կարևոր և հետաքրքրական և հայ ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրությանը նպաստող»[19]։

Իր կատարած գործի օբյեկտիվ նշանակությունը գիտակցելուց բացի, նա հոգացել է նաև այն մասին, որ երաժշտագետների երիտասարդ սերունդները շարունակեն ժողովրդական երաժշտության հավաքման ու պահպանման կարևոր գործը։ Երկար տարիների անձնական փորձից ելնելով, հեղինակը շարադրել է իր խորհուրդները, որոնք շատ բանով կթեթևացնեն սկսնակ երաժիշտ-ազգագրագետների գործը։ Ամենից առաջ նա խորհուրդ է տալիս օգտագործել ուսումնական հաստատություններում ձեռք բերած գիտելիքները, դրանք լրացնելով նախապատրաստական նյութերով, ծանոթանալ պատմական Հայաստանի գավառներին, նրանց բնությանը, աշխարհագրությանը, այնտեղ բնակվող ժողովրդի նիստուկացին, բարքերին ու ավանդություններին[20]։

Պետք է զգուշանալ նաև այն մարդկանցից, ասում է Թումաճանը, որոնք «շինելու», հարմարեցնելու, հարկավոր կամ անհարկի բացատրություններ տալու ճարտարություն ունեն։ «Առանձնապես զգուշանալու է ուսումնական այն երգողներից, որոնք երբեմն պարտք են համարում ժողովրդական հորինվածքն իրենց քիմքի համեմատ շտկել, «սրբագրել»։ «...Անձամբ մենք ջանացել ենք նախապատվություն տալ անուսումնականներին և զգուշությամբ մոտենալ ուսումնականների հավելյալ ու ճոխացած ուսումին»,— ավելացնում է հեղինակը[21]։

Երգերի եղանակները նոտագրելիս չպետք է միջամտել, այլ պետք է թողնել, որ երգողն ազատ զգա։ Ձայնագրողը չպետք է գերի դառնա իր գիտեցած երաժշտական կանոններին, «անկանոն» համարված տեղերը չպետք է շտկել, այլ անհրաժեշտ է դրանք ձայնագրել ամենայն բծախնդրությամբ։ Երգերի խոսքերն անհրաժեշտ է գրի առնել այնպես, ինչպես երգում է երգողը, չպետք է ուղղել նրանց սխալը, պետք է գրի առնել եղած տարբերակները և հետագայում կազմել մի ամբողջություն։

Երաժիշտ-բանահավաքը, երգերի եղանակները կորստից փրկելով հանդերձ, պետք է աշխատի՝ «...պահպանել երգի խոսքերի բարբառային հատկանիշները, այնքան, որքան կարելի է մոտենալ բարբառային հնչյուններին մեր գրական լեզվի ունեցած հնչյունագրական տվյալներով, մեծ զգուշություն գործադրել հնչյունային այս կամ այն հատկանիշները նշանակելու ժամանակ։ Բարբառային հնչյունների մոտավորապես ճիշտ արժեքը պահած լինելու համար կարելի է նաև դիմել միջազգային ազգագրության մեջ ընդունած հնչյունային նշումներին և կազմել բաղդատական համապատասխան ցանկ»[22]։

Հեղինակը կարևորություն է տալիս նաև երգողների անվանացանկը կազմելուն, նրանց մասին հնարավոր չափով ավելի շատ տեղեկություններ հավաքելուն, որովհետև դրանք շատ կարևոր են երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների համար։

Ահա սրանք են փորձված երաժիշտ-ազգագրագետի խորհուրդները բոլոր նրանց, ովքեր նվիրվելու են ժողովրդական երաժշտության նմուշների հավաքման գործին։

Հարուստ և արժեքավոր են Մ. Թումաճանի «Հայրենի երգ ու բան» հավաքածուի ծանոթագրությունները, որ լուսաբանում են բերված երգերի կենցաղավարման կոնկրետ պայմանները և դրանց փոփոխման ու զարգացման ընթացքը։ Այդ ծանոթագրությունները խոշոր գիտական են և օգտակար՝ ժողովրդական երգաստեղծության շատ և շատ

հարցերի պարզաբանման իմաստով։ Դրանք ընդգծում են Կոմիտասի հավատարիմ սանի հավաքածուի նշանակությունը հայ երաժշտական ազգագրության ոսկե ֆոնդում։

* * *

Մենք համառոտակի ներկայացրինք հայ ժողովրդական երաժշտության հիմնական հավաքածուները, առավելապես ուշադրություն դարձնելով նրանց վրա, որոնց մեջ զգալի տեղ էր հատկացված արևմտահայ ժողովրդական երգերին։

Առաջին հերթին աչքի է ընկնում այն հանգամանքը, որ արևմտահայ ժողովրդական երաժշտությունը համեմատաբար ուշ է դարձել ձայնագրման և ուսումնասիրության առարկա, որովհետև պատմական Հայաստանի բնիկ գավառներում չեն եղել ձեռնհաս երաժշտական ուժեր։ Սրանով պիտի բացատրել այն փաստը, որ արևմտահայ երաժշտական միջավայրում հանդես եկած նշանավոր կոմպոզիտորական ուժերը հեռու մնացին ժողովրդական երգերից և դրանք չօգտագործեցին իրենց ստեղծագործության մեջ։ Նրանք գործում էին ոչ թե պատմական Հայաստանի գավառներում, այլ գերազանցապես Կ. Պոլսի հայ գաղութում, որը շատ հեռու էր հայկական գավառներից և թուլ էր կապված ժողովրդական զանգվածների հետ։ Հայ երաժիշտները, որոնք գործում էին Կ. Պոլսի նման կենտրոնում, որտեղ ապրում ու աշխատում էին հայկական գավառներից եկած տասնյակ հազարավոր պանդուխտներ, այդպես էլ չշփվեցին նրանց հետ, չգիտակցեցին նրանց բերած ժողովրդական երգերի ձայնագրման անհրաժեշտությունը, թեև այդ երգերը հաճախ էին հնչում պանդուխտների կացարաններում։ Սրանով պիտի բացատրել այն փաստը, որ մենք չունենք պոլսաբնակ պանդուխտների երգերի որևէ ժողովածու։ Կ. Պոլսի միջավայրում ժողովրդական երգը արհամարհված էր, համարվում էր ցածր կարգի ստեղծագործություն, որովհետև ամենքը ձգտում էին «ալաֆրանկային», շտապում էին յուրացնել եվրոպական երկրներից ներմուծված երգերն ու երաժշտությունը։ Պոլսաբնակ հայությունը գաղափար չուներ բուն հայկական ժողովրդական երաժշտության մասին։ Երբ Կ. Պոլիս տեղափոխվեց Կոմիտասը և սկսեց իր դասախոսությունների և համերգների շարքը, նրա բերած ժողովրդական երաժշտությունը, ինչպես վերը տեսանք, հնչեց որպես հայտնություն։

Արևմտահայ ժողովրդական երգերի ձայնագրությունները, որպես կանոն, կատարված են հայկական գավառների բնական պայմաններից դուրս, Արևելյան Հայաստանում և հայկական տարբեր գաղթօջախներում ապաստան գտած արևմտահայերի երգածներից, մի հանգամանք, որն այս կամ այն չափով կարող էր խախտել այդ երգերի ոճական անաղարտությունը։

Արևմտահայ ժողովրդական երգերի ճնշող մեծամասնության ձայնագրությունը կատարված է XX դարի քսանական թվականներից հետո, երբ այլևս գոյություն չունեին պատմական Հայաստանի հայկական գավառներն իրենց հոծ ազգաբնակությամբ, փոխվել էին արևմտահայ իրականության պայմանները և արևմտահայ երաժշտության պատմությանը փոխարինելու էր եկել սփյուռքահայ երաժշտությունը, որը նոր էտապ էր հայկական երաժշտության պատմության մեջ։

4. ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ (ՀԱՄԱՌՈՏ ԱԿՆԱՐԿ)

Վերը շարադրվածից ակնհայտ է դառնում, որ արևմտահայ ժողովրդական երաժշտության ամբողջական ուսումնասիրությունն առայժմ հնարավոր չէ, որովհետև եղած նյութերը շատ են պակասավոր, ցաք ու ցրիվ։ Բացի այդ, Թուրքիայի տարբեր վիլայեթներում ցրված հայ ազգաբնակությունը, քաղաքական պայմանների թելադրանքով, դադարել էր հայերեն արտահայտվելուց և դարձել էր թրքախոս։ Դրա հետևանքով էլ զգալի թիվ են կազմում հայատառ թրքալեզու երգերը, որոնց ուսումնասիրությունը կապված է մեծ դժվարությունների հետ, քանի որ պետք է կատարվի թուրքերենին և հայերենին լավ տիրապետող անձանց կողմից։ Ցավոք, առայժմ նման երաժիշտներ չկան ոչ Հայաստանում և ոչ էլ սփյուռքում։ Այդ պատճառով էլ հայ ժողովրդական երաժշտության մի խոշոր հատված մնում է չուսումնասիրված։

Բուն Արևմտյան Հայաստանի վեց վիլայեթները կազմել են խիտ հայկական ազգաբնակություն ունեցող այն շրջանները, որոնք դարեր շարունակ հայկական բանահյուսության և հայ ժողովրդական երգի գլխավոր բնօրրաններից են եղել։ Դրանք Վանի, Բաղեշի, Կարինի, Խարբերդի, Սեբաստիայի և Տիգրանակերտի վիլայեթներն են, պատմական Հայաստանի կովկասամերձ այն շրջանները, որոնք հանդիսացել են ռազմական թատերաբեմ ռուս-թուրքական և ռուս-պարսկական պատերազմների ընթացքում և հաճախ են անցել ձեռքից ձեռք, կործանվել ու նորից վերականգնվել։

Հայկական բարձրավանդակն իր լեռնաշղթաներով, լճերով, գետերով, հատկապես Բյուրակնյա (Բինգյոլի) սառնորակ աղբյուրներով, հովիտներով ու մարգագետիններով ստեղծել է բանաստեղծական այն

միջավայրը, ուր դարեր շարունակ ծավալվել են հայ ժողովրդի ստեղծագործական ընդունակությունները։ Այդ են վկայում ճարտարապետական հին հուշարձանները, սեպագիր արձանագրությունները, բերդերն ու եկեղեցիները, կիրառական արվեստի բազմաթիվ ու բազմատեսակ առարկաները։ Այդ են վկայում նաև ժողովրդական երաժշտության այն նմուշները, որոնք անհիշելի ժամանակներից փոխանցվելով սերնդից սերունդ հասել են մինչև մեր օրերը։ Այստեղ առկա են հին առասպելների ու դյուցազներգությունների երգվող հատվածները, որոնք ավանդվել են վիպասանների, Դողթան երգիչների, գուսանների ու վարձակների միջոցով։ Դրանցից են, օրինակ, Ծամթելի («Ձիմ վզի վզնոց կիտամ», «Ձիմ գլխի ֆաթեն կիտամ», «Հուլունք Շամիրամա ի ծով»), Վահագնի ծնունդի («Երկներ երկին»), Նաևե դիցուհու, Աստղիկի, Արտաշեսի ու Արտավազդի առասպելների հետ կապված երգերը։ Ավելի ուշ հանդես եկան Սասունցի Դավթի (ավելի ստույգ՝ Սասնա ծռերի), Մոկաց Միրզայի, Կարոս խաչի, Ալեքսանի հետ կապված էպիկական զրույցներն ու երգերը, որոնք նոր շրջան էին նշանավորում հայկական անգիր բանահյուսության ու երաժշտական ստեղծագործության պատմության մեջ։ Հատկապես Տարոնի աշխարհն ու Վասպուրականը մեր ժողովրդին պարգևել են անգիր բանահյուսության ու ժողովրդական երաժշտության բազմաթիվ գոհարներ։ Դժվար է առաջնություն տալ այս կամ այն երգին, բայց մենք հարկադրված ենք ընտրություն կատարել և բերել միայն օրինակներ։

«Սասունցի Դավթի» երգվող հատվածները գերազանցապես ներկայացվել են բանավոր խոսքով, որովհետև բանահավաքները ձայնագրելու հնարավորությունից զուրկ են եղել։ Միայն XX դարասկզբին, երբ հանդես եկան ըստ ամենայնի պատրաստված երաժիշտներ և հայ իրականությունը մուտք գործեցին ձայնագիր տեխնիկայի միջոցներ, արձանագրվեցին այդ երգվող հատվածների եղանակները։ Կոմիտասն առաջիններից մեկն էր, որ հայկական ձայնանիշերով գրի առավ «Սասունցի Դավթի» երգվող հատվածները։ Նրա գործը շարունակեցին Սպ. Մելիքյանը, Ա. Քոչարյանը և ուրիշներ։ Երգվող հատվածներից աչքի են ընկնում «Զօղորմինները», որոնցով սկսվում են էպոսի բոլոր ճյուղերը։ «Զօղորմիների», ինչպես և էպոսի ձայնագրված մյուս հատվածների համար բնորոշը պատմողական-ասերգային ոճն է։ Սակայն այդ չի նշանակում, որ դրանց մեջ չկան **մեղեդայնությամբ աչքի ընկնող հատվածներ։ Տվյալ դեպքում խոսքը ամենահատկանշական ոճական առանձնահատկության մասին է, որը բնորոշ է ոչ միայն «Սասունցի Դավթին»,** այլ ընդհանրապես էպիկական երաժշտական ստեղծագործություններ։

«Սասունցի Դավթի» հատվածներից «Խերախտո խրոխպեր» և «Խազար ափսոս» հատվածները երգել է Հայրիկ Մուրադյանը, որը սովորել է հայկական էպոսի հիանալի պատմող շատախցի Շահեն Բազիկյանից։ Սրանցից առաջինը Դավթի դիմումն է իր հորեղբորը՝ Ձենով Օհանին, երբ պահանջում է իր հոր՝ Մեծ Մհերի հրեղեն ձին ու ասպազենը, իսկ երկրորդը՝ Ձենով Օհանի ափսոսանքն է։ Երկուսն էլ մեղեդային ոճի բնորոշ օրինակներ են և աչքի են ընկնում հայկական էպիկական երաժշտության հնագույն առանձնահատկություններով։

Բացառիկ արժեք է ներկայացնում «Մոկաց Միրզան», որը մեզ է հասել մեծ Կոմիտասի կենդանի կատարմամբ՝ արձանագրված ձայնասկավառակի վրա։ Իրական հիմք ունեցող այս պատումն, անկասկած, երաժշտական մարմնավորում է ստացել անանուն գուսանի ստեղծագործության մեջ, ապա փոխանցվել հետագա սերունդներին։

«Մոկաց Միրզայի» տեքստի երեք տարբերակ է հրատարակված։ Դրանք են. 1) Արիստակես Սեդրակյանի «Քնար մշեցվոց և վանեցվոց» (1874, Վաղարշապատ), 2) Գարեգին Հովսեփյանի «Փշրանքներ հայ ժողովրդական բանահյուսությունից» (1892, Թիֆլիս), 3) Կոմիտասի և Մանուկ Արեղյանի խմբագրած «Հազար ու մի խաղ» (առաջին հինգյակ, Վաղարշապատ, 1905) գրքերը։ Ինչպես վկայում է բանահավաք Հայկ Ասճեմյանը «Ծաղկաքաղ Վասպուրականի հայ ժողովրդական բանահյուսության» առաջին փնջի երկու խոսքում[23], այս երեք տարբերակներն էլ պակասավոր են, որովհետև նրանց մեջ բարբառներն ու հնչյունաբանությունը հարազատությամբ չեն պահպանվել։ «Համեմատաբար ավելի լավ է վերջիններից վարիանտը»,— գրում է նա և ապա ավելացնում է. ««Մոկաց Միրզայի» եղանակը ձայնագրեր և գրամաֆոնի մեջ երգեր է մեր անվանի երաժշտագետ Կոմիտաս վարդապետը, որ սակայն այդ եղանակը մշակած ու փոփոխած է, ինչ որ կորսնցուցած է յուր հարազատ ձևը, այսինքն այն ինչ որ ըրած է Կոմիտաս վարդապետը շատ քիչ կնմանի ժողովրդի երգածին։ Իմ երգածը ձայնագրեց Տեր-Բարդուղիմեոս եպիսկ. Ճուղուրյանը հայկական ձայնագրերով»[24]։

Դժբախտաբար, այս վերջին ձայնագրությունը հրատարակված չէ և, հետևապես, մեզ անծանոթ է։ Բայց այն, ինչ կատարել է Կոմիտասը և ապա եվրոպական նոտագրության վերածել ու հրատարակել է երաժշտագետ Մ. Աղայանը[25], ներկայացնում է բարձրարժեք ու կատարյալ մի ստեղծագործություն, պատմողական (էպիկական) ժանրի երաժշտության անկրկնելի մի նմուշ, որի խոսքն ու երաժշտությունը կազմում են անքակտելի ամբողջություն և իրար լրացնելով ստեղծում են վերին աստիճանի ներդաշնակ ստեղծագործություն։

Մոկսի ժողովրդական բանահյուսության գողտրիկ նմուշներից է նաև «Կարոս խաչ» ընդարձակ պոեմը, որը շատ է տարածված եղել Վասպուրականում, մասնավորապես աշուղների կատարմամբ։ Դրքերում տպագրված են գրական տեքստի չորս տարբերակ։ Դրանք են. 1) Արիստակես Սեդրակյանի, 2) Գ. Շերենցի, 3) Գարեգին Հովսեփյանի, 4) Կոմիտասի և Մ. Աբեղյանի։ Իրար լրացնող այս բոլոր տարբերակների համադրությամբ ստեղծված է նաև հինգերորդը, որը գրի է առնված 1913-ին Վանում, ութսունամյա կույր աշուղ Պետրոս պապիկից, որն աշակերտել է Վասպուրականում հռչակված Աշուղ Տալիպին, որից էլ սովորել է այս պոեմը։ Բանահավաք Հայկ Աճեմյանի վկայությամբ, ոչ մի տարբերակի մեջ չի պահպանված պոեմի հիմնական բարբառը՝ Մոկաց բարբառը։ Շերենցի և Աճեմյանի տարբերակները Վանի բարբառով են, Արիստակես Սեդրակյանի և Գարեգին Հովսեփյանի տարբերակները թեև Մոկսի բարբառով են, բայց դրանց մեջ բարբառը չի պահպանվել ըստ հարկին։ Ինչ վերաբերում է Կոմիտասի և Մ. Աբեղյանի տարբերակին, ապա այն տրված է գրական մշակմամբ, որը ոչ մի աշուղ չի կատարել։ Ըստ բանահավաք Հ. Աճեմյանի տված տեղեկության, իր երգած «Կարոս խաչի» եղանակը գրամաֆոնով ձայնագրել է կոմպոզիտոր Եղիշե Բադդասարյանը։ «Պոեմայի եղանակը ծանր, սիրուն ու տպավորիչ է,— գրում է նա,— ...Կարտահայտե ջերմեռանդություն, հավատք և ապա հոգեկան հրճվանք»[26]։

Բոլոր տարբերակներում էլ վերնագիրը նույնն է, բայց բոլորի մեջ էլ հիշատակվում է, որ հովիվները «պողե խաչ ըմ չինեցին»։ Իսկ պոեմը լեռնային բանջարաբույս է, որը գործածվում է որպես պանրի բաջար և կերակրի համեմ, ինչպես և աղաջրի մեջ պահելով ուտում են։ Ինչ վերաբերում է կարոսին (ազատքեղ, մազադանոս), հաճելի հոտով և գինձի նմանող բանջարաբույս է, որը գարնանից մինչև աշուն մի քանի անգամ ծլում և բաղվում է։ Այդ բանջարի մշակությունը շատ էր տարածված Վասպուրականում։

Աշուղները «Կարոս խաչը» շատ հանդիսավոր են երգել. իրենք հատել են կենտրոնում, շրջապատված ունկնդիրներով, որոնք ջերմեռանդորեն լսել են նրանց։ Իսկ երբ աշուղը երգել է «Ծառա կելնեմ Կարոս խաչին, մեռնեմ ուր շատիկ խրաշքին» բառերով կրկնակը, ինքը՝ աշուղն ու ունկնդիրները երեսները խաչակնքել են, նայելով երկինք։ Հատկապես մեծ հաճույքով այդ պոեմը լսել են կանայք։ Այժմ այն չի կատարվում։

Մեր ժամանակակիցներից, Կոմիտասից բացի, «Կարոս խաչի» եղանակը ձայնագրել են Սպ. Մելիքյանը և Արամ Քոչարյանը։

Բոլոր վիլայեթներում, ինչպես և ընդհանրապես Հայաստանի բոլոր հատվածներում, չափազանց տարածված է հարսանեկան ծեսը և նրա հետ կապված ավանդական երաժշտությունը։ Հարսանեկան երգերից շատերի խոսքերն արձանագրված են XIX դարի ընթացքում և հատկապես վերջին քառորդում լույս տեսած բանահյուսական ժողովածուներում, իսկ եղանակների արձանագրումն սկսվել է ավելի ուշ։ Առաջիններից մեկը Կոմիտասն էր, որ առանձնակի ուշադրություն դարձրեց հարսանեկան երգերի հավաքմանը և կատարմանը։ Նրա հավաքած երգերն արտացոլում են հարսանեկան ծեսի շատ կարևոր պահեր. այսպես, հարսի ու փեսայի (թագուհու և թագվորի), նրանց հայրերի ու մայրերի, քույրերի ու եղբայրների գովքը, հարսի հրաժեշտը, հարսանքավորների և, հատկապես, գյուղական աշքի ընկնող մարդկանց ծաղրը և այլն։ Մեծ թիվ են կազմում ծաղկոց երգերը, թագուհու և թագվորի հանդերձանքի գովքն ու նրանց հագցնելու հետ կապված երգերը, որոնք երգվում էին հարսանիքին նախորդող գիշերվա ընթացքում։ Ինչպես վերն արդեն ասվեց, դրանցից են ընտրված Կոմիտասի «Հարսանեկան երգերի» երկու սյուիտների երգերը, որոնք արտացոլում են հարսանեկան սրբագործված ծեսի շատ կարևոր հատվածներ։

Կոմիտասից բացի, հարսանեկան երգեր են ձայնագրել Սպ. Մելիքյանը, Մ. Թումաճանը («Հայրենի երգ ու բան» հավաքածու) և շատ ուրիշներ։ Առանձնապես պետք է նշել բանահավաք Հովհաննես Աճեմյանի և կոմպոզիտոր Ավ. Մեսումենցի համատեղ աշխատանքը Ջմշկածագի երգերի (մասնավորապես՝ հարսանեկան երգերի) հավաքման ուղղությամբ։ Այն հրատարակված է «Հարսնաճաղա» վերնագրով (Փարիզ, 1955)։ Այս ժողովածուի ազգագրական արժեքն անհամեմատ ավելի բարձր կլիներ, եթե ձայնագրողը հարազատ մնար երգվածին, այնինչ նա գրում է. «ընդհանուր առմամբ գրի առինք բոլորը, կոկեցինք եղանակները, հարթեցինք ուղղագրական որոշ սխալները, լրացուցինք պակասող վանկերը՝ նույնիսկ «տողերը»։ Միակ բանում, որ նա ճիշտ է վարվել, դա այն է, որ «...կարգ մը գավառիկ ուղղագրական ձևեր ալ անփոփոխ պահեցինք, նկատի ունենալով անոնց տեղական արժեք բնորոշող հանգամանքը»[27]։ Բերված է հարսանեկան յոթ երգ. «Աղջիկ մ'ըլ բողող հանգամանքը»[27]։ Բերված է հարսանեկան յոթ երգ. «Աղջիկ մ'ըլ կը տանեն», «Տեսեք, շնորհքը» (փեսագովանք), «Ծկեք տեսեք» (փեսագովանք), «Մարիկ, դուն հալալ ըրեք» (փեսին շնորհակալությունը), «Ճկիր, ճկիր, խնամի» (աղջիկ ուղելու երգ), «Խնամի, տունդ շեն մնա», «Աղվոր քեզ ո՞ր» (հարսնագովանք)։

Վասպուրականի, Տարոնի, Մոկսի, Շատախի և այլ վայրերի հարսանեկան երգերում հիմնականում նկարագրվում են նույն երևույթները, բայց յուրաքանչյուրն իր բարբառով։ Դրանցից տարածվածներն են՝

«Մեր թագվորին ծաղիկ պետեր», «Թագվոր բարով, հազար բարով», «Մեր թագվորն էր աջ», «Էդ դիզան, բետ բետ դիզան», «Օրհնյալ բաբերար աստված», «Շեմքիկ մի ժաժա», «Թագվորի մեր դուս արի», «Գացեք, բերեք դիթագվորի հեր», «Հարսի հրաժեշտը» և այլ երգեր: Դրանց մեջ կան խոր հնությունից եկող ծիսական, հանդիսավոր, քնարական, հարսի ու փեսայի հագուստ-կապուստի օրհնանք պարունակող, ինչպես և զավեշտական երգեր, պարերգեր ու պարեղանակներ, առանց որոնց ոչ մի հարսանիք տեղի չի ունեցել: Հարսանեկան երգերը պատկանում են ամենատիրված երգերի թվին, անցել են կոլեկտիվ մշակման պրոցես և դարձել բուն ժողովրդական երգեր՝ իրենց լադային, մետրա-ռիթմական և հնչերանգային առանձնահատկություններով հանդերձ:

Ջափաղանց տարածված են եղել օրորներգերը, որոնք հորինվել ու երգվել են գեղջկուհիների կողմից: Օրորներգերի մեջ առանձին խորությամբ արտահայտվել են իրենց երեխաներին օրորող գեղջկուհիների ամենալավագույն իղձերն ու զգացմունքները, ինչպես և սոցիալական կյանքի զրկանքներն ու անարդարությունները, օտարություն մեկնած հարազատների հետ կապված հույզերն ու ապրումները: Բազմաթիվ ու բազմատեսակ են այդ օրորներգերը: Հանդիպում են պարզ ձայնարկություններից հյուսված օրորներգեր, որոնց նպատակն է հանգստացնել երեխային ու քնեցնել: Բայց դրանց կողքին կա նաև Շատախի «Հայբուր»-ի նման վերին աստիճանի տրամաբանված օրորներգը՝ «Առնոսն էր մգլեր, խոնավ էր գալու», որի մեղեդին իր մեջ խտացրել է երիտասարդ մոր նուրբատիպ զգացմունքները և առացվել է խոսքի ու երաժշտության ներդաշնակության ցայտուն մի նմուշ: Իր բովանդակությամբ դրան շատ նման է նաև մոկաց օրորներգը, որի մեջ մայրն օրորում է որդուն և արտահայտում իր թախիծը.

Աշուն էր, երկինք ամպիր էր, խոնավ էր գյալու,
Մը լյա, մօր տուն, մը լյա...
Աշնան ամպիրն են բանձրացած,
Քյու խոր ճամփաներն են գատնացած,
Քյու մոր դարդերն են շատնացած:
Անցկուն քեզ տ'օրորեմ, չյուր ճյուչանաս,
Ընենս էրթաս խետ բանձրիկ սարերաց,
Քյաղիս անուշ խուտ, ծաղիկ,
Բերես առաս ապչկներաց:
Մը լյա, մօր տուն, մը լյա...:

Նույնիսկ հարազատ միջավայրից զրկված և նոր պայմաններում ապրող մայրերը շարունակել են հորինել օրորներգեր, որոնց մեջ ցայտուն արտահայտվել են սոցիալ-քաղաքական մոտիվներ: Իրրև օրինակ կարելի է բերել Սպ. Մելիքյանի և Ա. Տեր-Ղևոնդյանի «Շիրակի երգեր» ժողովածուի (1917, Թիֆլիս) մեջ տեղ գտած հետևյալ օրորներգը (№ 97, էջ 44, «Նանա բալիկ»).

Նանա բալիկըս, նանա,
Ջուր չքենս, չեմ խանա,
Լուրիկ, լուրիկ, լուրիկ, լուրիկ,
Փախեր, եկեր ենք Վանա,
Տաճկու ձեռքեն դիվանա,
Լուրիկ, լուրիկ, լուրիկ, լուրիկ,
Բալաս, լուրիկ, լուրիկ:

Պատմական Հայաստանի ժողովրդական երաժշտության մեջ պահպանվել են օրորներգերի տարբեր տեսակներ, որոնք հրդողից պահանջում են երաժշտական-կատարողական հմտություն: Տարածված են նաև տնային աշխատանքները գովերգող երգերը, որոնց հորինողներն, անկասկած, նույն գեղջկուհիներն են: Դրանց թվին են պատկանում չանաբի, սանդ ծեծելու, բուրդ զգելու, քել մանելու, ճախարակի և այլ երգերը, որոնք բազմաթիվ են և բազմազան: Հատկանշական է, որ տնային աշխատանքի մոտիվներն իրենց արտահայտությունն են գտել ժողովրդական պարերգերի մեջ և լայնորեն տարածվել բոլոր գավառներում: Դրանք սկզբնապես հորինվել են այս կամ այն բարբառով, բայց ժողովրդական տոնախմբությունների, հարսանիքների և ուխտագնացությունների ընթացքում կատարվելով, տարածվել են ամենուրեք, հետևապես աստիճանաբար կորցրել իրենց բարբառային առանձնահատկությունները: Իրենց մեղեդիներով դրանք ուրախ են, ռիթմիկ, հեշտ ընկալվող ու կատարվող, դյուրամատչելի բոլոր պարողների համար:

Պարերգերն ու պարեղանակները ճնշող մեծամասնությամբ կատարվում են կլոր պարերի ընթացքում և երգվում են պարողների կողմից, որոնք բաժանվում են երկու խմբի, դրանցից առաջինը երգում է, իսկ երկրորդը՝ պատասխանում: Ընդ որում, այդ խմբերից յուրաքանչյուրն ունենում է իր ձայնեղ երգիչն ու երգչուհին, որոնք և վարում են պարերգը: Այնպիսի պարերգեր, ինչպիսիք են Թամզարա, Լորկե, Փութռի, Քոչարի, Հոյ նարե, Սեյրանի, Շատախի պար (Գյոնդ), Գորանի, Թևխադ, Յար խուշտա, Քեոծի և այլն, ոչ միայն երգվում են, այլև նվագվում երաժշտական գործիքներով (դուռնա, դուդուկ, դհոլ և այլն): Շուրջպարերից բացի, կան նաև կենտրոնական պարեր, որոնց եղանակները, որպես կանոն, կատարվում են գործիքներով:

Եթե տնային աշխատանքի հետ կապված ժողովրդական երգերի հորինողներն ու կատարողները կանայք են, ապա դրսի դաշտային աշխատանքների՝ վարի, ցանքի, հնձի, կալսելու և այլ ժողովրդական երգերը հորինում ու կատարում են տղամարդիկ: Այդ երգերի մեջ կենտ-

րոնական տեղ է գրավում «Գութանի երգը», որի մեջ խտացված արտահայտություն է գտել աշխատավոր գյուղացու կենսափորձը։ Ահա թե ինչպես է այդ արտահայտված[28].

Գյութնի թախում նմուշ, նմուշ,
Ջրկեր վաստակ քանց էն անուշ,
Գյութան չէլներ, աշխարհն ինչ էր,
Աշխարհի շեն վեր գյութնին էր։

Գութաներգերում, ինչպես և հոտովելներում, սայլերգերում, ցանքի, հնձի ու կալսելու երգերում աչքի են ընկնում ոչ միայն երկրագործների, այլև նրանց հավատարիմ օգնականների՝ եզների ու գոմեշների գովերգը։ Դրանց նպատակն է ոգևորել մաճկալներին, թեթևացնել նրանց աշխատանքը։

Խերն ու բարին վըր մաճկլին,
Վըր իր կորիճ հոտղներին,
Վըր իր մարալ յամոլներին,
Խեր, բարաքեն մըր գութանին։

Գութանի յուրաքանչյուր զույգ եզն իր աշխատողի հետ ուներ առանձին անուն և դրանց համապատասխան՝ իր գովքը։ Դրանք են՝ մաճկալվոր, յամոլտուն, ուժտուն, խարզնտուն, խնձորտուն, մկնտուն, հրիքտուն։

Հատավել, բան չմնաց,
Գործ սինոռին մոռեցավ,
Խերն ու բարին շատացավ.
Խերն ու բարին վըր խնձորտան,
Վըր մըկրնտան, վըր խարզնտան,
Ուժտընվորին — յամըլվորին,
Վըր մըր մարալ գոմշընտուն,
Վըր մըր խնձորիկ եզներուն,
Վըր գութանին, վըր որ խոփին,
Խերն ու բարին մաճկըլվորին։

Դաշտային, գյուղական աշխատանքային երգերի հիանալի նմուշներ է հավաքել ու մշակել Կոմիտասը։ Դրանց մի մասն, անկասկած, արևմտահայ երգեր են, սակայն գյուղական աշխատանքային երգերը, տեղական հատկանիշներ ունենալով հանդերձ, ընդհանուր են նաև ամբողջ հայ իրականության համար։

Պատմական Հայաստանում երկրագործության հետ հավասար տեղ էր գրավում նաև անասնապահությունը, որովհետև ալպյան հարուստ արոտատեղիների ու մարգագետինների առկայությունը մեծապես նպաստել է անասնապահության զարգացմանը։ Ընդ որում այս բնագավառում զարգացել են ինչպես տղամարդկանց, նույնպես և կանանց աշխատանքի տարբեր տեսակները և դրանց հետ կապված երգ-երաժշտությունը։ Եթե հովիվները դիմել են երաժշտական գործիքների օգտագործմանը և ստեղծել հովվական նվագներ, ապա կանայք ստեղծել են կթվորների, բերվորների, կարագ հանելու և այլ երգեր։

Նույնը կարելի է ասել նաև ժողովրդական երգային ստեղծագործության այլ ժանրերի, հատկապես սիրային-քնարական, պանդխտության, վարդավառի, վիճակի և այլ երգերի մասին, որոնք հաճախ ներթափանցվում են նույն մոտիվներով և հեշտությամբ տարածվում տարբեր շրջաններում։ Որպես օրինակ վերցնենք «Մեր տան հիսև» պարերգը, որն ունի Շատախի, Վանի, Խնուսի և այլ տարբերակներ։ Պարերգն արտացոլում է աշխատանքային պրոցեսը, հատկապես սանդ ծեծելու աշխատանքը։ Դրանցից մեկն իրոք սիրային-քնարական բնույթի է, իսկ մյուսը՝ հումորիստական։ Կամ վերցնենք «Կարգե դիս» երգը, որի մի տարբերակը Շատախում երգում են «Կակո, մարե, կարգե դիս», Խնուսում՝ «Ափկո, կըքո, կարգե դիս», Վանում՝ «Անո, բարո, կարքյա դիս» և այլ տարբերակներով։

Ժողովրդական երգերի թեմատիկան շատ է բազմազան։ Սիրային-քնարական երգերից հիշենք «Գլե յամանո», «Սիրական» («Վարդն ի բացվե»), «Հոյ Նազան», «Շուշո», «Կաքըվներ», «Եղսո ջան», «Հայ նուպար», «Գորանի» («Կորանի») և բազմաթիվ այլ երգեր, որոնք մեծ մասամբ պարերգեր են և արտահայտում են սիրային զգացմունքներ։ Դրանց կողքին առկա են նաև «Լաճու մէր» («Խաց գյաբրնցան, մաքուց Թացան, պէրէք ուտի, լաճի պիրե, լաճ»), «Տերտեր» («Երեկ մեր տերտեր ձիկ ասաց, ի՞նչ խորոտիկ աչքեր մ՚ունես»), «Ճղորի երգ», «Ելնեք, տեսնք, վոմն ի կերե մեր ուլ», «Աղվես» («Աղվեսն եկավ տափիկ, մափիկ») և այլ երգեր, որոնց մեջ ցայտուն կերպով արտահայտված են ժողովրդական հումորն ու զվարթ տրամադրությունը։

Արևմտահայ ժողովրդական երգերի մեջ առանձնակի տեղ է գրավում պանդխտության թեման։ Դրանցից է «Երգ պանդխտի» («Օտար երկիր, օտար պանդուխտ կը հեծեմ, տուն, հայրենիք ես հիշելով կարտասվեմ») երգը։ Բայց այս տիպի երգերի դասական օրինակ է «Անտունին»։

Բացառիկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Կոմիտասի «Անտունի» և նրա՝ Շատախի տարբերակ «Սիրտս նման էր...» երգի համեմատությունը։ Առաջինը գրական խմբագրման է ենթարկվել Կոմիտասի և Մ. Աբեղյանի կողմից, իսկ երկրորդը տրված է Շատախի գավառաբարբառով։ Ինչ վերաբերում է եղանակին, ապա երգի երկրորդ մասում երկու տարբերակների միջև գոյություն ունի զգալի տարբերու-

թյուն։ Ըստ հայ մոնոդիկ երաժշտության խոշորագույն գիտակ պրոֆ. Ք. Քուշնարյանի, դժվար է դրանցից մեկին առաջնություն տալ։

Հայրենաբաղձության զգացմունքն է տիրում նաև «Ողբ վասպուրականի» («Ա՜խ Վասպուրական, տխուր Հայաստան»), «Խրիմյան Հայրիկ» («Հայրիկ, Հայրիկ, քո հայրենիք», խոսք՝ Հայրապետ Ճանիկյանի), «Վանի կոտորածը» («Մի գեղեցիկ պարզ գիշեր էր», խոսք՝ Ս. Սափարյանցի) և այլ երգերում։

XIX դարի կեսերից Օսմանական կայսրության դեմ ուժեղացող հայ ազգային-ազատագրական շարժումները Թուրքիայում և հատկապես պատմական Հայաստանում իրենց արտահայտությունն են գտնում ազգային-հայրենասիրական երգերի մեջ։ Արագորեն տարածվում են նոր հորինված այնպիսի երգեր, ինչպիսիք են՝ «Գողթնի քնարք» («Թե հայրենյաց պսակադիր», խոսք՝ Գ. Սրվանձտյանցի), «Տեսեք աղավնին», «Ով որ քաջ է ինչ կսպասե», «Թիփի բորան մուխ գիշերին», «Խաղաղ դաշտի որդիք, լեռները ելնենք», «Հայրենիք սիրելի» («Գարուն եկել, անուշ հովեր կփչեն»), «Զարթիր, որդյակ, ուշ բեր, վեր կաց» (Պ. Նաթանյանի), «Զարթիր լաո» և այլն։ Այս երգերի շարքում առանձին տեղ են գրավում Զեյթունի ապստամբության հերոսամարտերին նվիրված երգերը. «Անառիկ Զեյթուն», «Զեյթունցի ենք մենք», «Զեյթուն» (Տ. Չուխաջյանի) և այլն, ինչպես և հայ բանաստեղծների խոսքերով հորինված երգերը. Մ. Պեշիկթաշլյանի «Եղբայր համ մեք», Ռ. Պատկանյանի «Իմ երգը», «Իմ սոխակին», «Արի իմ սոխակ», «Հույս», «Վանեցի մոր երգը», Ավ. Իսահակյանի «Մայրիկիս», «Հեյ ջան, հայրենիք», «Մաճկալ ես» և բազմաթիվ այլ երգեր։

Այս երգերի շնորհիվ հայ երաժշտության մեջ արմատավորվեցին նոր հնչերանգներ, հատու ռիթմեր, տպավորիչ ու ոգևորող մեղեդիներ, որոնց շնորհիվ էլ այդ երգերը տարածվում էին ամենուրեք, մտնում ժողովրդի երաժշտական կենցաղի մեջ։ Դրանց ստեղծողներն, անկասկած, եղել են երաժշտական շնորհ ունեցող մարդիկ, բայց բերնեբերան տարածվելու ընթացքում երգերի հեղինակները մոռացվել են այնպես, ինչպես և արևմտահայ գուսանական երգերի հեղինակները, որոնք սովորություն չեն ունեցել խոսքերի եզրափակիչ քառյակներում հիշատակել իրենց անունները։ Ընդ որում գուսան-աշուղներից շատերն իրենց երգերը հորինել են քրդերեն ու թուրքերեն և դրանք տարածվել են ժողովրդի մեջ, խառնվելով քրդական ու թուրքական երգերի հետ։ Իրրև կանոն, դրանց վերաբերյալ կենսագրական տեղեկություններ չեն պահպանվել ու չեն հասել մեզ։ Տարբեր առիթներով արդեն հիշատակեցինք Ծերոնի կույր աշուղ Պետրոս պապիկին, Աշուղ Տալիպին (Վասպուրական), Մոկացի աշուղ Գարեգինին։ Սրանց պետք է ավելացնել մոկացի

Ռուբաթին և շատախցի Շահեն Բազիկյանին, վանեցի կարճ Գրիգորին, դալարձորցի Մարգարին և ուրիշների, որոնք գործել են XIX և XX դարերում։ Իսկ ավելի վաղ շրջանում ապրած գուսան-աշուղների վերաբերյալ հիշատակություններ չեն պահպանվել։ Բազմաթիվ են եղել նաև անանուն հորինողները։ Նրանք, իրենց երաժշտական ընդունակություններին համապատասխան, հանպատրաստից ստեղծել են տարբեր բնույթի երգեր, որոնք հնչել են ուխտատեղիներում, հարսանիքներում, ժողովրդական տոնախմբությունների ընթացքում և ապա բերնեբերան տարածվել գավառներում։ Ժողովրդական երգերն ստեղծվել են ըստ անհրաժեշտության, բխել ժողովրդի ամենակենսական պահանջներից։ Անհնարին է պատկերացնել ժողովրդին առանց ժողովրդական երգի, որովհետև այն կազմել է նրա հոգևոր կյանքի անբաժանելի մասը։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Առաջին մաս

Արևմտահայ երաժշտությունը XIX դարում

Գլուխ առաջին

1. Հ. Եփրեմ Պողոսյան, *Պատմություն հայ մշակութային ընկերությանց, հատոր I, Վենետիկ, 1957։* Ա. Ալպոյաճյան, *Պոլսո հայ ընկերությունները։ «Գաղութահայ տարեգիրք», Ա, Բ և Գ տարիներ, Գահիրե, 1939—1941։*
2. Խ. Աբովյան, *Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր III, Երևան, 1948, էջ 4։*
3. Կամառ-Քաթիպա, *Ազգային երգարան հայոց, Պետերբուրգ, 1856, էջ 7։*
4. *Լույս է տեսել 1852 թվին, Վենետիկի Ս. Ղազար կղզում։*
5. *Բերված երգերից շատերի եղանակները հետագայում ձայնագրել է Կոմիտասը։*
6. *Ալիշանի «Ռամկական երգեր» հոդվածը, «Նըստյալ կայր ու լայր կաքավիկն» երգի խոսքերի հետ միասին տե՛ս «Բազմավեպ» 1845, № 7, էջ 109—111։*
7. *Տե՛ս* Հ. Արսեն Ղազարոս Ղազիկյան, *Հայկական նոր մատենագիտություն և հանրագիտարան հայ կյանքի, հ. I, Վենետիկ, 1909, էջ 63։*
8. *Երգարանի երաժշտական հավելվածը, որ պարունակում է 33 մեղեդի, կազմել է ռուս երաժիշտ Նիկոլայ Տրիֆանովը։*
9. *«Ազատքի պատմությունը» (վեպ), թարգմանություն, Առաջաբան և Ծանոթագրություններ Գ. Խ. Ստեփանյանի։ Երևան, 1953, էջ 196։*
10. *Տեղեկությունները քաղված են Գ. Ստեփանյանի «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» I հատորից, Երևան, 1962, էջ 276—277։*
11. *Նույն տեղում։*
12. *Տե՛ս* Գ. Ստեփանյան, *նշվ. աշխ., էջ 505, մեջբերումը բատ «Արշալույս Արարատյան» 1863, № 705-ի։*
13. Գ. Ստեփանյան, *նշվ. աշխ., էջ 86։*
14. *Նույն տեղում, էջ 87։*
15. Թեոդիկ, *Ամենուն տարեցույցը, Կ. Պոլիս, 1922 (ԺԶ տարի), էջ 173։*

Գլուխ երկրորդ

1. Մ. արքեպիսկոպոս Օրմանյան, *Հայոց եկեղեցին և իր պատմությունը, վարդապետությունը, վարչությունը, բարեկարգությունը, արարողությունը, գրականությունը ու ներկա կացությունը, Կ. Պոլիս, 1911, էջ 44։*
2. Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 31—32։*

3. *Նույն տեղում, էջ 135։*
4. *Չպետք է շփոթել Արմաշու վանքի դպրապետ, հայտնի ձայնագրագետ Համբարձում Չերչյանի (1818—1901) հետ, որին նույնպես կոչել են «Բաբա Համբարձում»։*
5. *Տե՛ս* Կոմիտասի *«Հայոց երաժշտությունը ԺԹ դարում» հոդվածը, «Արարատ», Էջմիածին, 1897, էջ 221—225, ապա՝* Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 126—136։*
6. Ա. Հիսարլյան, *Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրությունք երաժիշտ ազգայնոց, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 56—57։*
7. *«Դասագիրք եկեղեցական երաժշտության հայոց» աշխատասիրեց Նիկողայոս Ա. Թաշճյանց Կ. Պոլսեցի։ Ի Վաղարշապատ, 1874, էջ 54։*
8. *«Հայկական ձայնագրության դասագիրք», աշխատասիրություն Եղնիկ քահանայի Երզնկյանց Հաղբատեցվո, հատոր Ա, Տփխիս, 1876։*
9. *«Դասագիրք հայկական եկեղեցական երաժշտության», Հայոց եկեղեցական ծխական երկդասյան ուսումնարանների և միջնակարգ դպրոցների համար։ Աշխատասիրեց դպիր Արշակ Բրուտյանց։ Վաղարշապատ, 1890, էջ 134։*
10. *Մեր օրերում Լիմոնջյանի կամ հայկական նոր ձայնագրության սիստեմին նվիրված են՝ Ռ. Աթայանի «Ջեռնարկ հայկական ձայնագրության» գիրքը (Երևան, 1950, էջ 60), հատուկ ենթագլուխներ՝ պրոֆ. Ք. Ս. Քուշնարյանի* «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» *(Լենինգրադ, 1958, էջ 351—356) և Մ. Մուրադյանի «Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում» (Երևան, 1970, էջ 37—42) գրքերում։*
11. Թեոդիկ, *Ամենուն տարեցույցը, 1914, էջ 263։*
12. *«Ժամանակ», Կ. Պոլիս, 1864, № 35։ Արտատպված է Ե. Տնտեսյանի «Նկարագիր երգոց Հայաստանյայցս եկեղեցվո» գրքում, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 11։*
13. *Նույն տեղում, էջ 10։*
14. *Նույն տեղում։*
15. *Նույն տեղում։*
16. *Նույն տեղում, էջ 11։*
17. *Նույն տեղում, էջ 13։ Հետագայում, «Ձայնագրեալ պատարագի» հրատարակության մեջ, նա մի քանի հատված գրել է երկձայն։*
18. *Նույն տեղում, էջ 14։*
19. *Նույն տեղում, էջ 17։*
20. *Տե՛ս «Ժամանակ», Կ. Պոլիս, 1864, № 45-ի հավելվածը։ Արտատպված է Տնտեսյանի վերոհիշյալ գրքում, էջ 18—39։*
21. *«Ժամանակ», 1864, № 46։ Տնտեսյանի գրքում՝ էջ 39—41։*
22. *«Մեղու», Կ. Պոլիս, 1864, № 248։ Տնտեսյանի մոտ՝ էջ 41—44։*
23. Ե. Տնտեսյան, *նշվ. աշխ., էջ 106—107։*
24. *Նույն տեղում, էջ 107։*
25. *Տե՛ս «Արարատ» ամսագիր, Վաղարշապատ, 1883, № 7, էջ 304—312։*
26. *Նույն տեղում։*
27. *Նույն տեղում։*
28. *Նույն տեղում։*
29. *Նույն տեղում։*
30. *Նույն տեղում։*
31. *Տեղեկությունները վերցված են Թեոդիկի «Ամենուն Տարեցույցի» 1923 թ. գրքից, ինչպես և Ա. Հիսարլյանի գրքից։*

32. «Անահիտ» հանդես, Փարիզ, նոյեմբեր 1932—ապրիլ 1933, № 3—6, էջ 228—230, Կոմիտասի նամակը։
33. Տե՛ս Արիստակես Ճն. Հիսարլյան, նշվ. աշխ., էջ 128։
34. Նույն տեղում, էջ 129։
35. Նույն տեղում։
36. Նույն տեղում, էջ 130։
37. Նույն տեղում։
38. Նույն տեղում, էջ 132։
39. Նույն տեղում։
40. Նույն տեղում, էջ 133։
41. Նույն տեղում, էջ 134։

Գլուխ երրորդ

1. Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. I, էջ 111։
2. Երգի խոսքերը, առանց առաջին քառյակի, տպագրված է Մ. Միանսարյանի «Քնար հայկական» երգարանում (Պետերբուրգ, 1868) և այն սկսվում է «Ժամանակաց անցից վանժ կրթարան» խոսքերով, որոնք և բերված են Գ. Ստեփանյանի նշված աշխատության մեջ (էջ 159—160)։
3. «Քնար հայկական», Կ. Պոլիս, Բ շրջան, 1862, № 3։
4. Վ. Զարդարյան, Հիշատակարան, հատ. Բ, էջ 196։ Տե՛ս նաև Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., հ. I, էջ 160։
5. Ե. Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող Ս. Դավթյանի ֆոնդից այս խոսքերը բերված են Գ. Ստեփանյանի նշված աշխատության 161-րդ էջում։
6. Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., հ. I, էջ 301—302։
7. Նույն տեղում, էջ 305։ Բերված է «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1867 թ. 788-ից։
8. Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, Երևան, 1953, էջ 186։
9. Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. I, Երևան, 1945, էջ 459։
10. Նույն տեղում, էջ 113։
11. Նույն տեղում, էջ 479։
12. Թեոդիկ, Ամենուն Տարեցույցը, 1921, էջ 372։
13. Տե՛ս Արտ. Ս. Սաքայանի կազմած ցուցակը, որը տպագրված է Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույցի» 1908 թ. գրքում, էջ 169։ Դժբախտաբար կենսագրական տեղեկություններ չկան ցուցակում հիշատակված երաժիշտների մասին։
14. Տե՛ս Ե. Մ. Տնտեսյան, Նոր երգարան հայոց, Կ. Պոլիս, 1880, էջ 116—117, որտեղ այս «քայլերգը» տպագրված է «Երգ մարտի» վերնագրով։
15. Նույն տեղում, էջ 94—95-ում սույն երգը վերնագրված է «Ի գահակալություն Տրդատայ»։
16. Զարդարյան եղբայրների «Ձայնագրված հայկական երգարանում» (Կ. Պոլիս, 1909, էջ 47), այս երգը տպագրված է որպես Չուխաջյանի ստեղծագործություն, բայց դրանից շատ առաջ, 1871 թ. Կ. Պոլսում լույս տեսած «Երգարան Ազգային վարժարանի» գրքում այդ նույն եղանակի հեղինակ նշված է Գ. Երանյանը և այդ, ըստ երևույթին, ավելի հավանական է։
17. Ա. Զապանյան, Մ. Պեշիկթաշլյանի կյանքն ու գործը, Փարիզ, 1907։
18. Ե. Պողոսյան, Պատմություն հայ մշակութային ընկերությունների, հ. I, Վիեննա, 1957, էջ 80։
19. Ա. Պիպեռնյան, Հուշարձան Մ. Պեշիկթաշլյանի, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 38։

20. Նույն տեղում, էջ 33—37։
21. Վ. Սաֆարյան, Մկրտիչ Պեշիկթաշլյան, Կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, 1972, էջ 99—100։
22. Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, Ժ—ԺԴ (1916—1920) միացյալ տարեգիրք, Կ. Պոլիս, 1921, էջ 89—90։ Տե՛ս «Եվրոպական երաժշտությունն ի Պոլիս ա. ծաղկեցնողը» հոդվածը։
23. Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, էջ 89—90։
24. Եղիշե Ճն. Երզնկյան, Ձայնագրյալ ազգային երգարան, Վաղարշապատ, 1882, էջ 40—41։ Երգի փոխադրությունը հայկականից եվրոպական նոտագրության կատարված է մեր կողմից։
25. Տե՛ս Կ. Գևորգյան, Ամենուն տարեգիրքը, Բեյրութ, 1963, էջ 309—313։
26. Սկզբնապես կոչվել է «Առ Հայաստան» (տե՛ս Ե. Տնտեսյան, Նոր երգարան հայոց, էջ 37—38), բայց հետագայում խոսքերի առաջին տողի պատճառով, մասսայականացել է որպես «Հայաստան, երկիր դրախտավայր»։ Ժամանակին այս երգը գրի առել և դաշնակել է Կոմիտասը երգիչ Ա. Շահմուրադյանի երգածից։ Այն տպագրվել է Զարդարյան եղբայրների «Ձայնագրեալ հայկական երգարանում» (Կ. Պոլիս, 1922, էջ 120—122), ինչպես և նրանց կատարմամբ գրանցվել է ձայնասկավառակի վրա։
27. «Դաշնամուրի հայկական երգերու», ձայնագրված և պատկերազարդ, հրատ. Եր. Մուրլյան, խմբագիր՝ Ա. Պատմագրյան, Կահիրե, 1935—1943, պրակ Ա—Ջ։
28. Փոխադրությունը հայկական ձայնանիշերից եվրոպականի կատարված է մեր կողմից։
29. Իբրև օրինակ կարելի է բերել «Քնար Ազգային և Փանոսյան սանուց» երգարանի (Կ. Պոլիս, 1872), էջ 19 և 14-ում բերված Ն. Թաշճյանի ձայնագրած (խոսք՝ Կ. Պաղճյանի՝ Սահմանադրության 11-րդ և 12-րդ տարեդարձներին նվիրված երգերի տեքստերը։ Համիդյան ռեակցիայի տարիներին այս ավանդույթն, ինչպես, դադարեց։
30. Այս մասին տե՛ս մեր «Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում» աշխատությունը, էջ 355—361 և 317—320։
31. Ե. Մ. Տնտեսյան, Նոր երգարան հայոց, բովանդակություն ազգային ընտիր երգերու, Կ. Պոլիս, 1880։ Տե՛ս «Կանխաբանը»։
32. Նույն տեղում։
33. Նույն տեղում։
34. «Տեսություն շարականի երգոց խազերուն»։ Առաջին անգամ տպագրվել է «Ժամանակ» հանդեսի № 45-ի հավելվածում, իսկ հետո արտատպվել է Ե. Տնտեսյանի «Նկարագիր երգոց...» գրքում։
35. Հայկական խազերի ուսումնասիրության բնագավառում Ե. Տնտեսյանի կատարած գործի մասին հանգամանորեն խոսվում է Ռ. Աթայանի «Հայկական խազային նոտագրությունը» գրքում, Երևան, 1959, էջ 126—135։
36. Ե. Մ. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցվո, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 30, կամ նույնի երկրորդ հրատ., Իսթանպուլ, 1933, էջ 24։
37. Նույն տեղում։
38. Նույն տեղում։
39. Նույն տեղում, էջ 63։
40. Տե՛ս Ե. Տնտեսյանի «Պատմական ակնարկություն մը եկեղեցական եղանակաց վերա» հոդվածը, որի մեջ նա տալիս է V դարից մինչև XVIII դարի շարականների դասավորության օրինակներ՝ ըստ առանձին ձայների։ Տե՛ս նաև նույն հեղինակի «Թղթակցություններ» հոդվածը, «Նկարագիր երգոց...», էջ 86։

41. Նույն տեղում։
42. Նույն տեղում։
43. Նույն տեղում։
44. Ինչպես վկայում էր երաժշտագետ Մ. Աղայանը, հետագայում նույն կերպ է վարվել նաև Գ. Չորեքչյանը։
45. Ե. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց..., II հրատ., էջ 40։
46. Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 49։
47. Տե՛ս Ե. Տնտեսյան «Ազգային երաժշտություն» հոդվածը «Նկարագիր երգոց...» գրքում։
48. Նույն տեղում։
49. Նույն տեղում։
50. Նույն տեղում։
51. Նույն տեղում։
52. Նույն տեղում։
53. Նույն տեղում։
54. Նույն տեղում։
55. Նույն տեղում։
56. Նույն տեղում։
57. Նույն տեղում։
58. «Երգարան Ազատյան վարժարանի, ի նպաստ հիշյալ վարժարանի», Կ. Պոլիս, 1871 (հայերեն և հայատառ թուրքերեն 34 երգ)։
59. «Քնար Ազատյան և Փանոսյան սանուց», Կ. Պոլիս, 1872 (հայերեն և հայատառ թուրքերեն 84 երգ)։
60. «Հայ-ամերիկյան ազգային երգարան։ Հատկապես պատրաստված դպրոցներու, հանդեսներու, ընկերական խնջույքներու կամ խրախճանքներու և ուրիշ ցանկացած ուրախառիթ կամ տրտմառիթ խմբումներու մեջ խմբովին երգելու համար։ Հավաքեց Պետրոս Ռ. Թոփալյան։ Ա հատոր, Հալաքըն, 1917, էջ 128։
61. «Ուղերձ յաւուր օրհնութեան բացման ճեմարանի սրբոյ էջմիածնի», խոսք՝ Վ. Վ. Մանկունու, ձայնագր.՝ Ն. Ս. Թաշճյանի։ Տե՛ս «Արարատ» ամսագիր, Վաղարշապատ, 1875, էջ 350—351։

Գլուխ չորրորդ

1. Չուխաջյանի ծննդյան տարեթվի վերաբերյալ գոյություն ունեն տարբեր տվյալներ։ Ոմանք պնդում են, թե նա ծնվել է 1836 թվին, որովհետև 1898 թ. կոմպոզիտորի մահվան առիթով գրված հոդվածներում ասված է, թե նա մահացել է 62 տարեկան հասակում։ Ոմանք էլ ցույց են տալիս 1840 թ., որը ոչնչով չի հիմնավորված։ Իսկ ծննդյան ամիսն ու ամսաթիվը դեռևս մնում են անհայտ։ Մենք հիմք ենք ընդունել Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույցի» 1926 թվականի գրքում Նուբար Հ. Ալեքսանյանի «Տիգրան Չուխաջյան (կյանքն ու արվեստը)» հոդվածը, որը գրվել է կոմպոզիտորի այրու մասնակցությամբ և ամենահավաստի աղբյուրն է, թեև նրա մեջ էլ կան որոշ անճշտություններ։ Տե՛ս հիշյալ տարեգրքի 454—463 էջերը։
2. «Արշակ Բ», թատերանվագ ի չորս հանդեսս, բերթված Թովմաս Ռ. Թերզյանի, երաժշտություն Չուխաճյան Տիգրանա, Կ. Պոլիս, 1871, էջ 7։
3. Տեղեկությունները քաղված են Л. Соловцова, Джузеппе Верди գրքից, Մոսկվա, 1957, էջ 11—25։
4. Տե՛ս Л. Соловцова, Джузеппе Верди, էջ 250—263։

5. Ըստ Նուբար Հ. Ալեքսանյանի տված տեղեկությունների, Չուխաջյանը Միլանում սովորել է մասնավոր դասատուների մոտ և ոչ թե կոնսերվատորիայում։ Այս հանգամանքն ավելի ձևական նշանակություն ունի, քանի որ ուսումնառության երեք տարիների ընթացքում Չուխաջյանին հաջողվել էր լարված աշխատանքով ձեռք բերել կոմպոզիտորական գործունեության համար անհրաժեշտ բոլոր գիտելիքները, որը երևաց նրա հետագա տարիների ամբողջ ստեղծագործությունից։
6. «Վարդան Մամիկոնյան փրկիչ հայրենյաց» պիեսի բեմադրության մանրամասնությունները տե՛ս Գ. Ստեփանյանի հոդվածում, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների», 1951, № 11-ում, էջ 101։
7. Լիբրետոյի հայերեն օրինակն ստեղծված է նույն Թերզյանի կողմից և իտալերենի հետ միասին լույս է տեսել Կ. Պոլսում 1871 թվին։
8. Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հատ. II, Երևան, 1969, էջ 197, մեջբերումը՝ «Լույս», 1908 թ. № 14-ից։
9. Գ. Ստեփանյան, Նույն տեղում, էջ 199։ Այս առաջին ներկայացման մեջ գլխավոր դերերը կատարել են Թագվոր Նալյանը (Հոր-հոր աղա), Շաղիկ Քյոլլույանը (Ֆաթմե), Հովհ. Աճեմյանը (Խուրշիդ բեկ), Խաչիկ Փափազյանը (Սանասր), Գարեգին Ուշտունին (Ճինկյոզ) և ուրիշներ։ Մասնակցել է 40 հոգուց բաղկացած երգչախումբը, ինչպես և նվագախումբը (ղեկավարությամբ Տ. Չուխաջյանի)։ Ժամանակակիցներից մեկը գրում է. «Առաջին ներկայացման գիշերը այդ մեծ թատրոնը նեղ կուգար հանդիսականներուն, այնպես որ հազարավոր անձինք տեղ չգտնելով, ետ վերադարձան»։ Նույն տեղում, էջ 422։
10. Տե՛ս Հ. Ս. Երեմի, Հայ Վերդին, «Բազմավեպ», 1899, № 2, էջ 81—82։
11. Տե՛ս Գ. Խ. Ստեփանյանի, Արշակ Բ օպերայի ստեղծագործական պատմության մի քանի հարցեր («Լրաբեր» հասարակական գիտությունների», 1972, № 8, էջ 12—23), ուր բերված են թուրք գրող Օսման Նիհատի հետևյալ խոսքերը. «Լույսերի մեջ թող հանգչեն «Լեբլեբիճի Հոր-հոր աղայի» լիբրետոն և երաժշտությունը գրող Թագվոր Նալյանն ու Տիգրան Չուխաճյանը», քաղված Ն. Պեչիկթաշլյանի «Թատերական դեմքեր» գրքից (Անթիլիաս, 1969, էջ 134)։ Իսկ թուրքական հանրագիտարանը փորձում է Չուխաջյանին ներկայացնել որպես «ծագումով հայ թուրքական երգահան»։ Այս տեսակետից հատկանշական է նաև 1975 թ. Ստամբուլում հրատարակված թուրքերեն գրքույկը՝ նվիրված թուրքական օպերետի 100-ամյակին, որի համար որպես հիմք ընդունված է Չուխաջյանի ստեղծագործությունը, բերված են կենսագրական տեղեկություններ Չուխաջյանի և թատերական գործիչների մասին։
12. Տ. Չուխաջյանի երգերի համեմատական ուսումնասիրության հարցին մենք անդրադարձել ենք «Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում» աշխատության մեջ (Երևան, 1970, էջ 177—183)։
13. Ցավոք, ռոմանսի հորինման ճիշտ թվականն անհայտ է։ Մենք վերագրում ենք XIX դ. 70-ական թվականներին, ելնելով այն բանից, որ այն Ե. Տնտեսյանի երգարանում (1880) արդեն նշված է որպես երգվող բանաստեղծություն։
14. Տե՛ս Գ. Խ. Ստեփանյան, «Արշակ Բ» օպերայի ստեղծագործական պատմության մի քանի հարցեր։
15. Գ. Խ. Ստեփանյան, «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության», հ. II, էջ 197։
16. Տե՛ս Գ. Խ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., էջ 20։
17. Նույն տեղում։

18. «Արշակ Բ», թատերանվագ ի չորս հանդիսս, քերթված Թովմաս Ի. Թերզյանի, երաժշտություն Չուխաճյան Տիգրանա։ Կոստանդնուպոլիս, տպագր. Քիրիշճյան և ընկ., 1871 (իտալերեն և հայերեն տեքստով)։ Ուղերձ առ վսեմաշուք Պալյան Հակոբ պեյ։
19. Նույն տեղում, էջ 7։
20. Թեադիկ. Ամենուն տարեցույցը, 1926, էջ 454—463։
21. Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, նշվ. հոդվ. էջ 20, որտեղ նա հավանական է համարում նախերգանքի ավարտումը 1868 թվին։
22. Գ. Ի. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., հ. II, էջ 192, նաև հ. I, էջ 389։
23. Տե՛ս Գ. Ի. Ստեփանյան, նշվ. հոդվ., էջ 22, քաղվածքը «Երկրագունտի» 1870 թվի մարտի համարից։ Տե՛ս նաև Միհաս Չերազ. Գրական փորձեր, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 184—186։
24. Գ. Ստեփանյանն իր վերոհիշյալ հոդվածում բերում է մի ուշագրավ փաստ այն մասին, որ Թուրք գրող Ալի Հայդարը գրել է «Արտաս երկրորդ» ողբերգությունը՝ նույն բովանդակությամբ (էջ 18)։
25. Այս հանգամանքը հաճախ շատերին թյուրիմացության մեջ է գցել՝ կարծել են, որ հանդիսյած այս անունները տարբեր ստեղծագործությունների վերնագրեր են։
26. «Արշակ Բ» օպերայի բնութագիրը տալիս ենք հեղինակային ձեռագրի հիման վրա, որից գծայի չափով տարբերվում է Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնում 1945 թ. նոյեմբերին բեմադրված նոր խմբագրությունը։

Արշակ Բ-ի և ընդհանրապես Չուխաջյանի օպերային ստեղծագործության ավելի մանրամասն բնութագրությունն ընթերցողը կարող է գտնել Գ. Տիգրանովի «Армянский музыкальный театр» աշխատության I հատորում, Երևան, 1956, էջ 129—174։
27. Տե՛ս Г. Тигранов, Армянский музыкальный театр, հ. I, էջ 152։
28. Չուխաջյանի «Արշակ Բ» օպերայի բեմադրությունը տեղի ունեցավ 1945 թ. նոյեմբերի 17-ին նոր խմբագրությամբ։ Լիբրետոն վերանայել ու լրացրել է Ա. Դուլակյանը, երաժշտական խմբագրությունը՝ Ա. Շահվերդյանի և Լ. Խոջա-Էյնաթյանի, դիրիժոր՝ Մ. Թավրիզյան, բեմադրող ռեժիսոր՝ Ա. Գուլակյան։ Բեմադրությունն արժանացել է պետական առաջին կարգի մրցանակի։ Այս ներկայացման վրա կատարված նախապատրաստական աշխատանքների մասին տե՛ս Գ. Տիգրանով, նշվ. աշխ., հ. I, էջ 160—162 և Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959, էջ 300—303։
29. Այս հարցի վերաբերյալ ավելի մանրամասն տեղեկություններ ընթերցողը կգտնի Գ. Ստեփանյանի «Տ. Չուխաջյանի մի անհայտ օպերայի մասին» հոդվածում, «Պատմա-վեհատական արվեստ», Երևան, 1957, № 2, էջ 49—50։ Հետագայում այդ օպերայի կլավիրի արտագրված մի օրինակը Եղիազար Մելիքյանի ժառանգների կողմից ուղարկվեց Երևան և այժմ գտնվում է Գրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտության բաժնում։
30. Գ. Ստեփանյանի հետ համատեղ աշխատելով մեզ հաջողվեց վերականգնել օպերայի բովանդակությունը և բերում ենք այստեղ համառոտ շարադրանքով։ Ինչ վերաբերում է օպերայի կլավիրի երաժշտությանը, ապա այն ուսումնասիրելու համար 1975 թ. Հայկական ՍՍՀ Գ.Ա. արվեստի ինստիտուտում ստեղծվեց հանձնաժողով, որի կազմի մեջ, բացի Գ. Ստեփանյանից, մտան երաժշտագետներ Գ. Գյոդակյանը, Մ. Տեր-Սիմոնյանը և Մ. Մուրադյանը։ Նրանք, ծանոթանալով երաժշտությանը, եկան այն եզրակացության, որ «Ինդիանան» իր լեզվառճական ընդհանրություններով

պատկանում է Տ. Չուխաջյանին, բայց վերանայվել ու փոփոխվել է ուրիշների կողմից։ Այս մասին տե՛ս Տ. Չուխաջյանի «Ինդիանայի» մասին Գ. Ստեփանյանի և Մ. Մուրադյանի հաղորդումները («Գարուն», ամսագիր, 1977, № 4, էջ 26—32), որոնց մեջ, ցավոք, չի հիշատակված վերոհիշյալ հանձնաժողովի և նրա երկու անդամների՝ Գ. Գյոդակյանի և Մ. Տեր-Սիմոնյանի ազդանունները։
31. Հետաքրքրական է, որ, ինչպես նշվեց վերևում, 1872 թ. դեկտեմբերի 17-ի ներկայացման հայտարարության մեջ Չուխաջյանի ազգանվան կողքին, որպես երաժշտության համահեղինակ նշված է Ա. Սեբաստիանովի, իսկ 1879 թ. հոկտեմբերի 1-ի հայտարարության մեջ՝ Ա. Ալբորետոյի ազգանունը։

Մինչդեռ 1874 թ. հոկտեմբերի 23-ին այդ նույն կոմիկական օպերան բեմադրվել է միայն Տ. Չուխաջյանի ազգանվամբ։
32. Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. II, Երևան, 1969, էջ 200—201։
33. Նույն տեղում, էջ 201—203։
34. Ադոլֆ Թալասս, Հայերը Թուրք թատրոնին մեջ, «Անահիտ», Փարիզ, 1899, № 1—2 (Նոյեմբեր-դեկտեմբեր), էջ 30—31։
35. Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., հ. II, էջ 203—204։
36. Հատկապես պետք է նշել 1879 թ. Ադրիանապոլսում տեղի ունեցած ներկայացումը, որին ներկա էին նաև ռուս սպաներ և նրանց արտակարգ խանդավառության արտահայտությունը եղավ Չուխաջյանի պարգևատրումը ռուսական շքանշանով։ Համիդյան ռեակցիայի տարիներին այս հանգամանքը Չուխաջյանի նյութական անապահովության ու հալածանքների պատճառ դարձավ։
37. Խոսքը «Հերիք որդյակք այսքան տարվա տառապանք» երգի մասին է, որի մեղեդին լիբրետիչների «Մենք քաջ տղմի զավակներ ենք» խմբերգի մեղեդին է, իսկ խոսքերը հորինել է Մ. Մնակյանը։ Ըստ Գ. Ստեփանյանի տված տեղեկությունների, այն ստեղծվել է 1862 թ. և երգվել Թիֆլիսում տրված ներկայացումներից մեկի ժամանակ։ Արժանահավատ բուռն ծափահարությունների, Մնակյանն այնուհետև «Հերիք որդյակքը» հաճախ է կատարել։ Այս մասին տե՛ս Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. II, էջ 431—432։ Սակայն այս հանգամանքը վիճարկում է Ե. Տեր-Մկրտչյանն իր «Գանձեր Վասպուրականի» գրքի առաջին հատորում (Բոստոն, 1961, էջ 391—392), համարելով այն Գևորգ Շերենցի հեղինակությունը։ Տոդատակի ծանոթագրության մեջ անդրադառնալով այս հարցին, նա, ցավոք, միայն բավարարվել է Մնակյանի հեղինակ լինելու հանգամանքը ժխտելով, առանց ապացույցներ բերելու Շերենցի օգտին։
38. «Համեմատված է և գտնված ինքնագրին համապատասխան»։
39. «Հորիզոն», Թիֆլիս, 1912, № 112, էջ 3—4։
40. «Բրոնիա» թերթ, Պիրեոն, 1883, դեկտ. 1։ Մեջբերումը կատարված է ըստ Շարասանի «Թրքահայ բեմն ու իր գործիչները» (1850—1908) գրքի, Կ. Պոլիս, 1915, էջ 64։
41. Ներկայացումը տեղի ունեցավ 1943 թ., վերանայված լիբրետոյով, «Կարինե» վերնագրով։ Դիրիժոր՝ Ա. Տեր-Հովհաննիսյան, ռեժիսոր՝ Բ. Սարյան։
42. Ներկայացումը տեղի ունեցավ 1951 թ. կոմպոզիտոր Ա. Ալվազյանի երաժշտական լրացումներով, որոնք բեմադրության երաժշտությունը դարձրել էին խայտաբղետ։ Ներկայացման դիրիժորն էր Ս. Զարեքյանը, ռեժիսորը՝ Վ. Աճեմյանը։ Ներկայացումն արժանացավ քննադատական սուր դիտողությունների և հանվեց օպերային թատրոնի խաղացանկից։

43. Տե՛ս «Արևելյան մամուլ», Զմյուռնիա, 1898, № 6, էջ 234—237, Ա. Տ-ի «Տիգրան էֆ. Ջուհաճյան» հոդվածը։ Նույնի մասին տե՛ս նաև «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1899, № 1, էջ 81։

44. Ծաղրանկարի նկարագրությունը բերված է Գ. Ստեփանյանի «Ուրվագիծ...» II հատորի 211-րդ էջում, որպես աղբյուր ցույց տալով Հ. Պարոնյանի «Թատրոն» երգիծաթերթի 1875-ի № 173-ը։

Գլուխ իննգերորդ

1. Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ..., հ. II, էջ 85—86։
2. Սկզբնապես այն կոչվել է «Արիֆ աղանըն հիլլեսի», իսկ հետո՝ «Արիֆին հիլլեսի» («Արիֆի խարդախությունը») և կամ ավելի կրճատ՝ «Արիֆ»։
3. Ա. Թալասս, Հայերը թուրք թատրոնին մեջ, «Անահիտ», Փարիզ, 1899, № 1—2, էջ 30—31։
4. Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ..., հ. II, էջ 195—196, բերված է «Լույս», 1908, № 14-ից։
5. Նույն տեղում, էջ 196։
6. Նույն տեղում, էջ 197։ Աղբյուրը՝ «Մասիս», 1875, թիվ 1741։
7. Նույն տեղում, էջ 199։ Աղբյուրը՝ Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույցը», 1926, էջ 456։
8. Շարասան, Թրքահայ բեմն ու իր գործիչները (1850—1908), Կ. Պոլիս, 1915, էջ 10—11։
9. Վարդովյանի թատրոնի ցրվելուն առիթ ծառայեց Ահմեդ Միտհատի «էօզկնելեր» պիեսի բեմադրությունը, որի հետևանքով Սուլթան Համիդի չերքեզ թիկնապահների միջև սկսվում են բուռն վեճեր ու բորբոքվում առեղծություն։ Այդ վեճերին ու կռիվներին վերջ տալու համար, բռնակալի հրամանով մի գիշերվա մեջ հիմնահատակ ավերվում է կեսրեկ փայտյա թատրոնի շենքը, ոչնչացվում են դեկորացիաներն ու բեմական գգեստները։ Այդ օրվանից արյունարբու Աբդուլ Համիդը դարձավ թատրոնի գաղափարի ոխերիմ թշնամին։
10. Շարասան, նշվ. աշխ., էջ 51։
11. Նույն տեղում, էջ 57—58։
12. Նույն տեղում, էջ 40։
13. Նույն տեղում, էջ 154։
14. Ի հզորիս Սքրկիսլիսի «Նեու-էֆիմերիս» թերթում 1883 թ. օգոստոսի 7-ի համարում տպագրած հոդվածից։ Տե՛ս Շարասան, նույն տեղում, էջ 59—63։
15. «Նեու-էֆիմերիս», Աթենք, 1883 թ., օգոստոսի 8։ Տե՛ս Շարասան, նույն տեղում, էջ 63—64։
16. Նույն տեղում, էջ 156—159։
17. Ջպետք է շփոթել «Կոմիտասին ցուցակը» և «Հարուստ ակնեցին» կատակերգությունների հեղինակ Հովհաննես Աճեմյանի հետ։
18. Շարասան, նույն տեղում, էջ 159։
19. Նույն տեղում, էջ 90։
20. Նույն տեղում։
21. Տե՛ս Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1915, էջ 264—268։
22. Նույն տեղում, էջ 148։
23. Նույն տեղում, էջ 84։
24. Նույն տեղում, էջ 134։

25. Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. II, էջ 98—122։ Մեր աշխատության ներկա հատվածը շարադրված է Գ. Ստեփանյանի նշված աշխատության նյութերի հիման վրա։
26. Նույն տեղում, էջ 99։
27. Պեշիկթաշլյան, Թատերական գեմքեր, Անթիլիաս, 1959, էջ 1104։
28. Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ..., հ. II, էջ 107։
29. Իբրև պրոֆեսիոնալ և ժողովրդական կատարողական արվեստի սինթեզի ցայտուն օրինակներ կարելի է նշել թիւ ավելի ուշ հանդես եկած Կոմիտասին, Ա. Շահմուրադյանին, որոնց կատարողական արվեստը կազմակերպվել է ժողովրդական հողի վրա, բայց միաժամանակ կանգնած է եղել ժամանակակից պրոֆեսիոնալ կատարողական արվեստի մակարդակին։
30. Տե՛ս Կ. Պոլսում Արևելյան թատրոնի կազմակերպման և երգախառն ներկայացումների վերաբերյալ հատվածը սույն աշխատության մեջ։
31. «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1897, էջ 141։
32. Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1928, էջ 566—567։ Տե՛ս նաև Հ. Ալեքսանյանի հոդվածը, որտեղ նշված է, որ Սվաճյանը ծնվել է 1880-ի մայիսի 6-ին։ Ըստ երևույթին սխալ է ապրել։
33. Տե՛ս Տ. Բուռյան, Սփյուռքի հայ երաժիշտները, Երևան, 1968, էջ 64—66։
34. Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1925, էջ 186։
35. Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1912, էջ 259—261։

Երկրորդ մաս

Արևմտահայ երաժշտությունը XX դարի առաջին տասնամյակներում

Գլուխ առաջին

1. Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ..., հ. III, էջ 20։
2. «Մարսելյոզ» երգի առաջին թարգմանությունը կատարվել է գրաբար լեզվով։ Այն տպագրված է Ե. Տնտեսյանի՝ 1880 թ. Կ. Պոլսում հրատարակած «Նոր երգարան հայոց» գրքում։
3. Այս հարցի վերաբերյալ ավելի մանրամասն տե՛ս մեր «Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում» գրքում, էջ 417—420։
4. Նույն տեղում, էջ 414—417։
5. «Բյուզանդիոն» Կ. Պոլիս, 1910, № 4156, էջ 1 (14 հունիսի)։ Բերված է Խ. Սամվելյան, Կոմիտասի կյանքի և գործունեության համառոտ տարեգրություն («Սովետական արվեստ» ամսագիր, Երևան, 1971, № 2, էջ 55, այսուհետև՝ Տարեգրություն)։
6. Նույն տեղում։
7. Նույն տեղում։
8. Նույն տեղում։
9. Տե՛ս ԳԱՓ, ֆիշերի ֆ., գ. 1451։
10. «Ժամանակ» օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 1910, № 584, էջ 1։
11. Նույն տեղում, № 599, էջ 1։
12. Տե՛ս Խ. Սամվելյան, Տարեգրություն, էջ 52—53։
13. Մ. Թումանեան երկու հուշ Կոմիտաս վարպետէն։ «Կոմիտասական», առաջին գիրք, Երևան, 1969, էջ 240—252։
14. Նույն տեղում, էջ 241—243։
15. «Ազատամարտ», Կ. Պոլիս, 1910, № 433, էջ 3։

16. Նույն տեղում, № 485, էջ 2։
17. Տե՛ս «Բյուզանդիոն», 1910, № 4293, էջ 1, «Մշակ», Թիֆլիս, 1910, № 272, էջ 2։
18. «Ժամանակ», 1910, № 641, էջ 1։
19. «Բյուզանդիոն», 1910, № 4290, էջ 3։
20. Գրությունն արտատպված է «Բյուզանդիոնում» (1910, № 4293, էջ 1) և Բ. Ագաթյանի «Կոմիտաս վարդապետը» գրքում, Կ. Պոլիս, 1931, էջ 107։
21. «Էջմիածին», 1966, № 1, էջ 60։ Տե՛ս Ե. Սամվելյան, Տարեգրություն, էջ 55—56։
22. Բ. Ագաթյան, Կոմիտաս վարդապետ, էջ 106։
23. «Բյուզանդիոն», 1910, № 4291, էջ 3, № 4293, էջ 1։
24. Տե՛ս Ե. Սամվելյան, Տարեգրություն, էջ 56։ «Սովետական արվեստ», 1971, № 8, էջ 56։
25. Նույն տեղում։
26. Նույն տեղում։
27. Նույն տեղում։
28. Նույն տեղում։
29. Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ..., հ. III, էջ 22, օգտագործված է «Բյուզանդիոնի» 1910 թ. դեկտեմբերի 21-ի համարում տպագրված հոդվածը։
30. Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ..., հ. III, էջ 22, մեջբերումը՝ «Ագատամարտ» թերթի 1911-ի № 544-ից։
31. «Բյուզանդիոն», 1910, № 4293, էջ 1։
32. Տե՛ս Ե. Սամվելյան, Տարեգրություն, տե՛ս «Սովետական արվեստ», 1971, № 8, էջ 58։
33. Նույն տեղում, էջ 59։
34. «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», ժողովածու, Երևան, 1960, էջ 126։
35. Բ. Ագաթյան, Կոմիտաս վարդապետ, էջ 102։
36. Նույն տեղում։
37. Տե՛ս Հ. Գույումճյանի «Եկեղեցական երաժշտություն» հոդվածը «Հառաջին» լրագրում, Կ. Պոլիս, 1913, № 69 (1574)։
38. «Էջմիածին», 1967, № 3, էջ 38։
39. Նույն տեղում։ Տե՛ս նաև՝ Կոմիտասի «Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն» հոդվածը, «Ագատամարտ», 1913, № 1316, էջ 2։ Այն արտատպված է Կոմիտասի «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ» գրքում, Երևան, 1941, էջ 45—50։
40. Նույն տեղում, էջ 48։
41. Նույն տեղում, էջ 49։
42. Նույն տեղում։
43. Անայիս, Հուշերս, Փարիզ, 1949, էջ 198—199։ Բերված է Գ. Ստեփանյանի «Ուրվագիծ...», III հատորում, էջ 23։
44. Մանրամասնությունները տե՛ս մեր՝ «Կոմիտասի վերջին այցելությունը Հայաստան» հոդվածում, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 4։
45. Տե՛ս Մ. Բարայանի «Հայ երաժշտությունը Փարիզի մեջ» հոդվածը, «Ագատամարտ», 1914, № 1535։
46. «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 30։
47. Բերված է ֆրանս. «Կոմեդիա» թերթի հունիսի 15-ի համարից, «Ագատամարտ» 1914, № 1535։
48. «Ագատամարտ», 1914, № 1548։
49. Նույն տեղում։

50. «Ագատամարտ», 1914, № 1557։ Արտատպված է Կոմիտասի «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ» գրքում, էջ 194—198։
51. «Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 31։
52. Նույն տեղում, էջ 32։
53. Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 198։
54. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. II, Երևան, 1969, էջ 111—123։
55. Նույն տեղում։
56. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. III, էջ 11—20։
57. Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 12։
58. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. III, էջ 54—73։
59. Տե՛ս Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. III, Ծանոթագրություններ (էջ 255—290) և Ի. Աթայանի «Կոմիտասի երաժշտական ժառանգությունը» հոդվածը (հատկապես Բ հատվածը), «Կոմիտասական», գիրք 1, Երևան, 1969, էջ 33—54։
60. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. IV, Երևան, 1976։
61. «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1958, № 1, էջ 264։
62. Տե՛ս Ց. Բրուտյան, Սփյուռքի հայ երաժիշտները, էջ 319։
63. Նույն տեղում, էջ 320։ Նամակը թվագրված է 21 սեպտեմբերի 1962 թ., այսինքն մահվանից ընդամենը հինգ տարի առաջ։
64. Նույն տեղում, էջ 563։
65. Տե՛ս «Էջեր Հ. Թումանյանի «Անուշ» հովվերգությունից», երաժշտությունը՝ Վ. Սարգսյանի, Ա շարք, Փարիզ, 1937։
66. Տե՛ս «Հայրենիքի ձայն» շաբաթաթերթ, Երևան, 5 հունիսի 1966։ Տե՛ս նաև Ց. Բրուտյան, նշվ. աշխ., էջ 538—539։
67. Կոմիտաս, Պատարագ, Փարիզ, 1933։

Գլուխ երկրորդ

1. Ե. Մ. Տեռեսյան, Նկարագիր երգոց, Կ. Պոլիս, 1874, Տե՛ս «Ազգային երաժշտություն» հոդվածը։
2. Բաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հատոր IX, Երևան, 1958, էջ 95։ Տե՛ս նաև «Մշակ», 1874, № 2։
3. Նույն տեղում, էջ 81։
4. Նույն տեղում։
5. Նույն տեղում։
6. Նույն տեղում, էջ 81—82։ Բաֆֆին այստեղ նկատի է ունեցել Ոսկան Տեր-Հովհաննիսյանի և Զարմայր Մսերյանցի կողմից 1855—1859 թթ. հրատարակած «Նոր քնար Հայաստանի» գրքույկների շարքը։
7. Նույն տեղում, էջ 80—81։
8. Նույն տեղում, էջ 112-ի տողատակը։
9. Ա. Բրուտյանի «Հայ ժողովրդական երգեր, պարերգեր և պարեղանակներ» ժողովածուն հրատարակության է նախապատրաստել հեղինակի թոռնուհին՝ երաժշտագետ Մ. Բրուտյանը։ Ժողովածուի առաջին հատորը՝ «Ռամկական մրմունջներ» վերնագրով, հրատարակվել է 1985 թվին։
10. «Տագեր և խաղեր»։ Հարուստ ժողովածու կրոնական տոների, շարականների, այլևայլ բանահյուսության, ժողովրդական երգերի և պարերգերի։ Համբագրեց և կազմեց Ադ. Մխիթարյանց։ Ալեքսանդրապոլ, 1900։ Տե՛ս երկու խոսք, էջ II։

11. «Շիրակի երգեր»։ Հավաքեցին ֆոնոգրաֆով Սպ. Մելիքյան և Ան. Տեր-Ղևոնդյան։ Ձայնագրեց Սպ. Մելիքյան, Թիֆլիս, 1917, էջ 9։
12. Նույն տեղում։
13. Սպ. Մելիքյան և Գ. Գաբրիելյան, Վանա ժողովրդական երգեր, Երևան, 1927, էջ 1։ «Վանա ժողովրդական երգերի», ինչպես և Սպ. Մելիքյանի ազգագրական այլ ժողովածուների հանգամանալից բնութագրությունը տե՛ս Ալ. Թադևոսյան, Սպ. Մելիքյանը և հայ ժողովրդական երգը, Երևան, 1964։
14. Նույն տեղում, էջ 2։
15. Հակոբ Հարությունյան, Մանյակ, ժողովածու հայ ժողովրդական երգերի։ Երևան, 1958, էջ 4։
16. Այդպես է մոտեցել երաժշտագետ Ալ. Շահվերդյանը։ Տե՛ս Ալ. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ. XIX—XX դդ. (նախասովետական շրջան), Երևան, 1959, էջ 468—469։
17. Միհրան Թումաճան, Հայրենի երգ ու բան, հ. 1, Երևան, 1972, էջ 20—21։
18. Նույն տեղում, էջ 20։
19. Նույն տեղում, էջ 22—23։
20. Նույն տեղում, էջ 25։
21. Նույն տեղում, էջ 27։
22. Նույն տեղում, էջ 28։
23. «Էջմիածին», 1917, էջ 10։
24. Նույն տեղում։
25. Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, հ. II, Երևան, 1950։
26. Հ. Աճեմյան, Ծաղկաքաղ Վասպուրականի հայ ժողովրդական բանահյուսության, Էջմիածին, 1917, էջ 24։
27. «Հարսնաճոխ», հավաքածու հայ ժողովրդական երգերու Ջմշկածագին և շրջաններեն (Հարսանեկան երգեր, անուններներ, աշխատանքի, սրախոսական և զբոսանքի երգեր, պարերգեր, պարեր, ղունայի երգեր և չերեր)։ Բանահավաքից Հովհաննես Աճեմյան, հղանակները գրի առավ Ավետիս Գ. Մեսումենց։ Փարիզ, 1955։
28. Օրինակները բերված են Եղիշե Հ. Մելիքյանի «Հարթ-Խնուս» գրքից։ Լիբանան, 1964, էջ 374—379։

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Աբդուլ Համիդ 136, 163, 196, 322
Աբդուլլահ Համիդ 165
Աբդուլ Մեջիդ 12, 21
Աբեղյան Մ. 290, 294, 306, 311
Աբովյան Խ. 16
Ադամ (զուսան) 284
Ազատյան Թորոս 247, 290
Աթայան Ռ. 263—265, 293, 315
Ալալեմճյան Նահապետ 278
Ալամդարյանց Հ. 110
Ալբորետա 132, 166—169, 321
Ալեմշահ Գուրգին 275, 280
Ալեքսանդրա, թագուհի 226
Ալեքսանյան Հովհաննես 219
Ալեքսանյան Նուբար 318, 319
Ալեքսանյան Տիրան 219—221, 233
Ալիշան Ղևոնդ 6, 19, 95, 233, 281
Ալխաթյանց Եղիա 55
Ախվերդյան Գևորգ 282
Ակայան Ստեփան 209, 252
Աղաթոն Գրիգոր 94
Աղայան Ղ. 284
Աղայան Մ. 288, 290, 293, 305
Աղավնի-Զապել 197
Աճեմյան Հ. (երաժշտագետ) 25, 63—67, 168, 169, 194, 195, 197, 209, 307, 319
Աճեմյան Հայկ 305, 306
Ամատունի Սահակ 54, 56, 58, 124
Ամիրխանյան Նաթան-բեկ 268
Ամիրջան Բեգլար 219
Այվազյան Ա. 74
Այվազյան Գեղամ 61
Այվազյան Իսկուհի 215, 216
Այվազյան Հակոբոս 41, 60, 61
Այվազովսկի Հ. 15
Այտընյան 146
Անաչիս 248, 256
Անդրեաս 97
Անդրեասյան եր. 249
Անմեղյան Պ. 163
Անտոն 26, 81
Աշճյան Սիսակ 252
Ապագյան Աննիկ 131
Ապտուլլահ Գևորգ 95, 147—149
Ասատապատցի Աբրահամ, քհ. 55
Աստիկ (Հաննեդե) 43, 81
Աստիկ զադե Պողոս 81
Աստղիկ 304
Արամյանց Համայակ 233
Արամայիս 81
Արշակ 81
Արսենյան Արսեն 252
Արտաշես 304
Արտաշես (երաժիշտ) 81
Արտաշես (դպրապետ Ղալաթիո) 244
Արտավազդ 304
Արփիարյան Ա. 231
Աֆաթ 81
Աֆրիկյան 222

Բարա Համբարձում տե՛ս Լիմոնջյան Համբարձում
Բարայան Մարգարիտա 237, 250, 257
Բարելյան Ստեփան 217
Բագրատունի Արսեն 86
Բագիլ 245
Բաղիկյան Շահեն 305, 313
Բախ 222
Բաշալյան Լ. 231
Բաղդասարյան Եղիշե 306
Բարգուղիմեոս, արք. 52
Բեթհովեն 22, 216, 218
Բելլինի 23, 129, 152
Բենաթի 135
Բժշկյան Ա. 68, 124, 233
Բիանկինի Պիետրո 47, 48, 95, 146
Բիզե 225
Բյոռ 146
Բոլին Վիտաուտ տե՛ս Վիտաուտ Պոլինա
Բոյաջյան Աբա 224, 225
Բոյաջյան Արիստակես 224
Բոյաջյան Գ. 287
Բոյաջյան Զարուհի 224, 225
Բրուտյան Արշակ 41, 46, 285—287
Բրուտյան Մ. 325

Բրուտյան Ց. 271
Բուալդին 169, 171

Գալանդերյան Նիկոլ 279, 280
Գալեմճյան Տ. 130, 163
Գալֆայան Խորեն 151
Գամառ-Քաթիպա տե՛ս Պատկանյան Ռ.
Գանթարճյան Ամպեր (Աստղիկ) 203
Գապասաքալյան Գրիգոր 31
Գապասաքալյան Արիստակես 243, 244
Գասպարյան Գոհար 165
Գասպարյան Հ. 11, 25, 26
Գավանոզ Իսկուհի 257
Գավուքճյան Անտոն 226
Գավուքճյան Աստղիկ 225
Գարագաշ Լյուսի 207, 209
Գարագաշ Շավարշ 207
Գարագաշյան Ե. 76, 197, 202
Գարագաշյան Վ. 75, 76, 197, 199, 202—204
Գարագաշյան քույրեր 76
Գարակյոզյան Էդուարդ 252
Գարանֆիլյան Տիգրան 28
Գարդաշյան Գ. 293
Գարեգին (աշուղ) 312
Գետաթաղցի Հովսեփ 55
Գիսակ Վրույր 221, 222, 249
Գյոզալյան Գ. 320, 321
Գոգոլ 168, 171
Գրիգոր (աշուղ) 313
Գրիգոր 81
Գրիգորյան Ալեքսան 52
Գուլակյան Ա. 320
Գույումճյան Մ. 197
Գույումճյան Օգսեն 28
Գունո 64, 229
Գուտենբերգ 44
Գևորգ Դ կաթողիկոս 40, 43, 54—58, 123
Դանիել կաթողիկոս 110
Դավթյան Դավիթ 217—219, 221, 233
Դավթյան Յուրի 165
Դավթյան Ս. 75, 150
Դեմուրյան Ս. 181
Դերձակյան Կարապետ 52
Դոդոխյան Գ. 20
Դոնիզետտի 21, 23, 95, 129
Դոոր Անտոն 214
Դուրյան Ղևոնդ (վրդ.) 245, 246

Եկմալյան Մ. 58, 63, 67, 124, 146, 227, 228, 276, 285
Եղիազարյան Լ. 287
Երան Ի. Ա. 287
Երանյան Գ. 5, 35, 43, 46, 47, 59, 70, 82—84, 86, 87, 89, 93—98, 101, 102, 106, 110, 123, 125, 128, 187, 234, 316
Երանյան Օհան 96
Երզնկացի Հ. 122
Երզնկյան Եղնիկ (քհ.) 6, 41, 46, 100, 102, 124, 139
Երկանյան Հարություն 43
Երկանյան Օննիկ 140
Երմոգ 245

Զապել Արամ (Փանոսյան) 226
Զարդարյան եղբ. 233, 317
Զարդարյան Պ. 287
Զարդարյան Ռ. 248
Զարդարյան Վ. 74, 255, 287
Զարիֆյան Մ. 270
Զարմայր Տ. 67
Զարպհանալյան Մկրտիչ 52
Զարուհի տե՛ս Բոյաջյան Զարուհի
Զիլճյան Լևոն 81
Զիլճյաններ 80, 81
Զիլճյան Քերովբե 80, 81
Զոհրապ Գր. 231
Զորայան Ն. Մ. 109

Էդգար Մանաս 240, 278, 279
Էլմաս Ստեփան 214
Էյուբ Սաբրի 209
Էնեսկու Ժորժ 220
Էնրիկետա 25
Էշնայան 135
Էպեյան Հովսեփ 82
Էսմեր Այդըն 209
Էրնստ 222
Էրվե 192
Էքսերճյան Հրաչուհի 233
Էքսերճյան Մարտիկ 252
Էքսերճյան Թադևոս 17, 81,
Թադևոսյան Ալ. 325
Թալասո Ադոլֆ 168, 169, 171, 172, 194
Թալեաթ փաշա 256
Թաղիադյան Մ. 111
Թաշճյան Ժիրայր 276
Թաշճյան Նիկողոս 5, 40, 41, 43, 46—58, 62, 83, 84, 94—96, 98, 107, 108, 123—126, 187, 234
Թավրիզյան Մ. 320
Թեոդիկ 80, 97, 98, 217, 255
Թերզյան Թովմաս 128, 130, 148—152, 319
Թերլեմեզյան Փանոս 261
Թեքեյան Վահան 231
Թիրաքյան Հարություն 253, 254
Թղլյան Ս. 130
Թոլայան Երվանդ 207
Թոմսոն Ցեզար 217, 221—223
Թրիվելլինի 278
Թրյան 203
Թումաճան Մ. 190, 236, 242, 271, 272, 289, 293, 297, 299—301, 307, 323

Իզայի Էժեն 218, 223
Իզմիրլյան Մատթեոս 236
Իպոլիտով-Իվանով Մ. 183
Իսահակյան Ավ. 270, 274, 280, 312
Իտարենճյան 28

Լամբրոնացի Ն. 10
Լանկե Պոլ 248
Լավինյակ Ա. 253
Լըքոք 192, 197
Լիմոնճյան Համբարձում 32—36, 39, 41—46, 59, 61, 82, 107, 116
Լիստ 214, 216
Լոռ-Կուտենյան Կատարինա 223

Խանճյան Արամ 62
Խանճյան Գաբրիել 43, 52, 94
Խանճյան Լևոն 59, 62
Խաչատուր Տարոնացի 51, 112
Խաչատրյան Արշակ տե՛ս Պենկլյան Ա.
Խաչիկյան Վիկտորիա 209
Խատամյանց Հ. 20
Խարախանյան Ներսես 227
Խոջա-Էյնաթյան Լ. 320
Խորասանճյաններ 10
Խորասանճյան Ավետիս 79
Խրիմյան Մկրտիչ (Հայրիկ) 67, 107, 227, 246, 285

Կազալս Պաբլո 220
Կազաչենկո Գ. 183
Կամսարական Տ. 231
Կանաչյան Բարսեղ 236, 268—270, 287
Կասելա Ալբերտ 220
Կարա-Մուրզա 64, 95, 101, 285
Կեզուրյան Ավետիս 67
Կյուրեղյան Տիգրան 217
Կյուրեղյան Օ. 197
Կյուրճյան Մ. 261
Կյուտենյան Հայկ 223, 224, 233
Կոկոլ տե՛ս Գոգոլ
Կոմիտաս 7, 32, 35, 41, 58, 63, 67, 114, 118, 120, 146, 187, 190, 219, 221, 224, 227, 229, 230, 234—279, 282, 287—291, 293, 294, 296, 300, 302, 304, 306, 307, 309—311, 314, 317, 323
Կոստանյան Գալուստ 24, 86
Կորելլի 218
Կորտո Ալֆրեդ 220
Կրիկբոում Մատիե 223
Կրյուցմախեր 219
Կունեիչ 95
Կուրղինյան Շուշանիկ 280

Հալաճյան Արամ 252
Հակոբ (դպր. Սամաթիո) 52
Հակոբյան Կարապետ 52
Հակոբյան Հ. 234
Հակոբյան Մ. 252
Հաջի Կարապետ 56, 57, 59, 81
Հաջի Սարգիս 26
Համբարձում (երաժիշտ) 81
Համբարձումյան Լևոն 253
Հայդար Ալի 320
Հայկունի Արմենակ 11, 151
Հարենց Աստվածատուր 252
Հարություն (արք.) 52
Հարությունյան Հ. 293—295
Հեքիմյան Սրապիոն 86, 94, 149

Բրուտյան Տ. 271
Բուալոին 169, 171

Գալանդերյան Նիկոլ 279, 280
Գալեմճյան Տ. 130, 163
Գալֆայան Խորեն 151
Գամառ-Քաթիպա տե՛ս Պատկանյան Ռ.
Գանթարճյան Ամպեր (Աստղիկ) 203
Գապասաքալյան Գրիգոր 31
Գապասաքալյան Արիստակես 243, 244
Գասպարյան Գոհար 165
Գասպարյան Հ. 11, 25, 26
Գավանոզ Իսկուհի 257
Գավուքճյան Անտոն 226
Գավուրճյան Աստղիկ 225
Գարագաշ Լյուսի 207, 209
Գարագաշ Շավարշ 207
Գարագաշյան Ե. 76, 197, 202
Գարագաշյան Վ. 75, 76, 197, 199, 202—204
Գարագաշյան քույրեր 76
Գարակյոզյան Էդուարդ 252
Գարանֆիլյան Տիգրան 28
Գարդաշյան Գ. 293
Գարեգին (աշուղ) 312
Գետաթաղցի Հովսեփ 55
Գիսակ Վրույր 221, 222, 249
Գյոզակյան Գ. 320, 321
Գոգոլ 168, 171
Գրիգոր (աշուղ) 313
Գրիգոր 81
Գրիգորյան Ալեքսան 52
Գուլակյան Ա. 320
Գույումճյան Մ. 197
Գույումճյան Օգսեն 28
Գունո 64, 229
Գուտենբերգ 44
Գևորգ Դ կաթողիկոս 40, 43, 54—58, 123
Դանիել կաթողիկոս 110
Դավթյան Դավիթ 217—219, 221, 233
Դավթյան Յուրի 165
Դավթյան Ս. 75, 150
Դեմուրյան Ս. 181
Դերձակյան Կարապետ 52
Դողոխյան Գ. 20
Դոնիցետտի 21, 23, 95, 129
Դոոր Անատոն 214
Դուրյան Ղևոնդ (վրդ.) 245, 246

Եկմալյան Մ. 58, 63, 67, 124, 146, 227, 228, 276, 285
Եղիազարյան Լ. 287
Երան Ի. Ա. 287
Երանյան Գ. 5, 35, 43, 46, 47, 59, 70, 82—84, 86, 87, 89, 93—98, 101, 102, 106, 110, 123, 125, 128, 187, 234, 316
Երանյան Օհան 96
Երզնկացի Հ. 122
Երզնկյան Եզնիկ (քհ.) 6, 41, 46, 100, 102, 124, 139
Երկանյան Հարություն 43
Երկանյան Օննիկ 140
Երմոզ 245

Զապել Արամ (Փանոսյան) 226
Զարդարյան եղբ. 233, 317
Զարդարյան Պ. 287
Զարդարյան Ռ. 248
Զարդարյան Վ. 74, 255, 287
Զարիֆյան Մ. 270
Զարմայր Տ. 67
Զարպհանալյան Մկրտիչ 52
Զարուհի տե՛ս Բոյաջյան Զարուհի
Զիլճյան Լևոն 81
Զիլճյաններ 80, 81
Զիլճյան Քերովբե 80, 81
Զոհրապ Գր. 231
Զորայան Ն. Մ. 109

Էգգար Մանաս 240, 278, 279
Էլման Ստեփան 214
Էյուր Սաբրի 209
Էնեսկու Ժորժ 220
Էնրիկետա 25
Էշնայան 135
Էպեյան Հովսեփ 82
Էմեր Այդըն 209
Էրնստ 222
Էրվե 192
Էքսերճյան Հրաչուհի 233
Էքսերճյան Մարտիկ 252
Էքսերճյան Թադևոս 17, 81,

Թադևոսյան Ալ. 325
Թալսատ Ադոլֆ 168, 169, 171, 172, 194
Թալեաթ փաշա 256
Թաղիադյան Մ. 111
Թաշճյան Ժիրայր 276
Թաշճյան Նիկողոս 5, 40, 41, 43, 46—58, 62, 83, 84, 94—96, 98, 107, 108, 123—126, 187, 234
Թավրիզյան Մ. 320
Թեոդիկ 80, 97, 98, 217, 255
Թերզյան Թովմաս 128, 130, 148—152, 319
Թերլեմեզյան Փանոս 261
Թեքեյան Վահան 231
Թիրաքյան Հարություն 253, 254
Թըլյան Ս. 130
Թոլայան Երվանդ 207
Թոմսոն Ցեզար 217, 221—223
Թրիվելլինի 278
Թրյան 203
Թումանյան Մ. 190, 236, 242, 271, 272, 289, 293, 297, 299—301, 307, 323

Իզայի Էժեն 218, 223
Իզմիրլյան Մատթեոս 236
Իպոլիտով-Իվանով Մ. 183
Իսահակյան Ավ. 270, 274, 280, 312
Իտարենճյան 28

Լամբրոնացի Ն. 10
Լանկե Պոլ 248
Լավինյար Ա. 253
Լըքոք 192, 197
Լիմոնջյան Համբարձում 32—36, 39, 41—46, 59, 61, 82, 107, 116
Լիստ 214, 216
Լու-Կուտենյան Կատարինա 223

Խանճյան Արամ 62
Խանճյան Գաբրիել 43, 52, 94
Խանճյան Լևոն 59, 62
Խաչատուր Տարոնացի 51, 112
Խաչատրյան Արշակ տե՛ս Պենկլյան Ա.
Խաչիկյան Վիկտորիա 209
Խատամյանց Հ. 20
Խարախանյան Ներսես 227
Խոջա-Էյնաթյան Լ. 320
Խորասանճյաններ 10
Խորասանճյան Ավետիս 79
Խրիմյան Մկրտիչ (Հայրիկ) 67, 107, 227, 246, 285

Կազալս Պաբլո 220
Կազաչենկո Գ. 183
Կամսարական Տ. 231
Կանաչյան Բարսեղ 236, 268—270, 287
Կասելա Ալբերտ 220
Կարա-Մուրզա 64, 95, 101, 285
Կեզուրյան Ավետիս 67
Կյուրեղյան Տիգրան 217
Կյուրեղյան Օ. 197
Կյուրճյան Մ. 261
Կյուտենյան Հայկ 223, 224, 233
Կոկոլ տե՛ս Գոգոլ
Կոմիտաս 7, 32, 35, 41, 58, 63, 67, 114, 118, 120, 146, 187, 190, 219, 221, 224, 227, 229, 230, 234—279, 282, 287—291, 293, 294, 296, 300, 302, 304, 306, 307, 309—311, 314, 317, 323
Կոստանյան Գալուստ 24, 86
Կորելլի 218
Կորտո Ալֆրեդ 220
Կրիկրաում Մատրին 223
Կրյուցմախեր 219
Կունեիչ 95
Կուրդինյան Շուշանիկ 280

Հալաճյան Արամ 252
Հակոբ (դպր. Սամաթիո) 52
Հակոբյան Կարապետ 52
Հակոբյան Հ. 234
Հակոբյան Մ. 252
Հաջի Կարապետ 56, 57, 59, 81
Հաջի Սարգիս 26
Համբարձում (երաժիշտ) 81
Համբարձումյան Լևոն 253
Հայդար Ալի 320
Հայկունի Արմենակ 11, 151
Հարենց Աստվածատուր 252
Հարություն (արք.) 52
Հարությունյան Հ. 293—295
Հեքիմյան Սրապիոն 86, 94, 149

Հիսարլյան Արխատակես 64, 68
Հովակիմ (եպիսկոպոս) 9
Հովսեփ (քհ.) 55
Հովհաննես Ագնավուր 219, 235
Հովհաննիսյան Արիս 35, 42—44, 46, 52, 53, 82, 97
Հովհաննիսյան Հ. 280, 284
Հովնաթանյան Ազաթոն 15
Հովնաթանյան Հակոբ 15
Հովնաթանյան Մկրտում 15
Հովսեփյան Գ. 305, 306
Հրաչյա 182

Ղորղանյան Վ. 290
Ղուկասյան Մարկոս 57

Ճանիկյան Հ. 288, 312
Ճարյան Վիշեն 26, 28, 81
Ճեզաիրլյան Մկրտիչ 10
Ճեզաիրլյաններ 10
Ճերքահյան Լևոն 240, 241
Ճերքահյան Միհրան 124
Ճիվանյան Ռուբեն 124
Ճուղուրյան Բարդուղիմեոս 305

Մալեզյան Հովսեփ 52
Մաղաքյան 197, 201
Մամուրյան Մատթեոս 94
Մաշիլյան Անտոն 181
Մանասյան Ս. 191
Մանկունի Վահրամ 63, 125
Մանծունի 128
Մանուկյան Արմենակ 252
Մասխալաձի 33
Մարկոսյան Մ. 250
Մ. ե. (Մկրտիչ Երանյան) 55, 93
Մելիքյան Արամ 208
Մելիքյան Եղիազար 132, 172, 185, 186, 191, 194, 320
Մելիքյան Ռ. 219
Մելիքյան Սպ. 182, 272, 288, 291—293, 304, 306—308, 326
Մեծարենց Մ. 232
Մեծիկյան 268
Մեհտերյան Գրիգոր 62, 68, 81, 124
Միհրարյան Հեղինե 225
Մեղպուրյան Ն. 124
Մելիքբեր 64
Մենդելսոն 129
Մեսումենց Ավ. 307
Մերկերյան Մելիք 59
Միանաթյան Մ. 73, 109
Մինաս Չերազ 150
Մինեճյան Սիմոն 46, 47, 49
Միսքճյան 257
Միհրատ Ահմեդ 322
Միրզա-Վանանդեցի Հ. 101
Միրիմանյաններ 10
Միքայել տե՛ս Հովսեփ քհ.
Միքուլի Կարլ 214, 215
Միխիթարյաններ 11, 12, 47, 48, 51, 95, 109, 136, 223
Միխիթարյանց Ազնքսանդր 286
Մյուհենտիսյան Հովհաննես 11, 41, 42, 44—46, 68, 94, 106, 107
Մյուհենտիսյան Մարի 44
Մյուհենտիսյան Վահրամ 278
Մնակյան Մ. 197—199, 205, 211, 232, 321
Մովսես Խորենացի 60
Մորեթթի Ճյուզեփպե 28
Մոցարտ 64, 110, 222, 225
Մսերյան Ջարմայր 325
Մսրլյան Եր. 287
Մուրադյան Հայրիկ 89, 293, 295, 305

Յան Կուբելիկ 218, 225
Յուսկուտարլը Անտոն 81
Յուսկուտարլը Հովսեփ 81

Նազարյան Թորոս 84, 94
Նաթանյան Գ. 312
Նալբանդյան Միքայել 14, 75—78, 102, 130, 138, 139, 233
Նալյան Ռ. 173, 185, 195, 199, 319
Նահապետ Քուչակ 270
Նար-Պեյ Խորէն 124, 213
Ներսես Շնորհալի 31, 122, 146, 153, 157—159
Ներսիսյան Սահփան 15
Նիկոսիա Շառլ 197
Նիհատ Օսման 319
Նիրանի (աշուղ) 284
Նովակ 223
Նուրեդդին Շեքիբ 209

Շագիկ 168, 195, 197, 199, 201, 203, 319
Շահր գադե Միհրան 81
Շալչյան Խաչատուր 43
Շահազիզ Ե. 233
Շահեն 233, 247
Շահմուրադյան Արմենակ 227—230, 256, 257, 261, 317, 323
Շահպազ Հրանուշ 258
Շահվերդյան Ալ. 288, 320, 326
Շանիկ Լևոն 270
Շարասան 150, 169, 196, 198, 199, 201, 202, 204
Շերամ 286
Շերենց Գ. 306, 321
Շիլլեր 110
Շինասի Իբրահիմ 184
Շիշեճյան Մելինե 207
Շիրին 284
Շիրինյան Գոհարիկ 204, 207, 208
Շոպեն 214, 215
Շուման 215, 216, 225
Շևշիկ Օտակար 217, 223

Ոսկանյան Հակոբ 94

Չագըճյան Հ. Վ. 110
Չամաշրճյան Գրիգոր 43
Չարենց Ե. 180, 275
Չարեքյան Ս. 321
Չարուխճյան Աննիկ 204
Չափրաստ Է. 208
Չափրաստ Մ. 197
Չափրաստյան Գ. 70, 74, 89
Չերչյան Հ. 41, 43, 46, 59—62, 83, 94, 315
Չիլինկիրյան Լևոն 62, 63, 241
Չիմոնի Տիգրան 289
Չիչեքճյան Տրդատ 168
Չյոկյուրյան Տ. 261
Չոպանյան Ա. 89, 237, 266
Չուլհայան Գ. 81, 124
Չուխաչյան Տիգրան 5, 24, 62, 74—76, 83, 84, 86—89, 95, 96, 110, 127—140, 143, 145—151, 153, 154, 158, 161—169, 172, 174, 180, 182—188, 193—199, 201, 203, 204, 206, 208, 210—212, 233, 234, 277, 312, 316, 318—321
Չևիկյան Գ. 62

Պագանինի 218, 222, 225
Պագճյան Կ. 128
Պալաթ 81
Պալան ժան 225
Պալըքճյան Ս. 68
Պալիազար Պետրոս 207, 208
Պալյան Սարգիս 149
Պալյաններ 10, 15
Պաղտատլյան Կարապետ 44
Պայծառև 286
Պապա Կարապետ 27
Պապյան Ալեքսիա 225
Պատկանյաններ 19
Պատկանյան Ռ. 14, 17, 19, 20, 109, 110, 233, 270, 281, 282, 296, 312
Պատմագրյան Աշոտ 280, 287
Պարոնյան Հ. 107, 163, 185, 186, 322
Պլենկլյան Արշակ 203—210, 232, 269
Պլենկլյան Ե. 197
Պլենկլյան Սերովբե 134, 186, 196—200, 202—204, 206—208
Պեշիկթաշլյան Մ. 14, 86, 89, 93—95, 101, 131, 140, 142, 151, 213, 233, 274, 312
Պեշիկթաշլյան Ն. 205, 319
Պետիկյան Մարի (Պաշյան) 227
Պետրոս (աշուղ) 26, 306, 312
Պետրարքա 140
Պերպերյան Համբարձում 280
Պերպերյան Մաննիկ 257
Պերպերյան Ռ. 213
Պերպերյան Օննիկ 280
Պիպինճյան Ա. 95
Պիտոս-Արաքսիա 197
Պողոսյան Ե. 293
Պոռշյան Պ. 284
Պուլուք ժորժ 268
Պուրմայան Սերովբե 250, 254

Ջալալյան Սարգիս 57
Ջիվանի 286
Ջուղայեցի Պողոս 55

Ռաուլինս 219
Ռենե լը Նորման 219, 268, 269, 271, 273, 275
Ռեներ 215
Ռեֆիկ Ահմեդ 21
Ռըզվան Ռեշատ 207
Ռշտունի Գ. 124, 173, 185, 195, 319
Ռոզալի 206—208
Ռոսինի 21, 23, 64, 129, 152, 226
Ռուբաթի (աշուղ) 313
Ռուսինյան Նահապետ 14, 94, 99, 131, 233

Սամվելյան Վ. 293
Սայաթ-Նովա 282
Սանտալճյան Գրիգոր 28
Սարասատե Պաբլո 217, 218, 225
Սարգսյան Վարդան 67, 236, 274—277
Սարկավագ 110
Սարյան Թ. 321
Սաֆարյան Վաչե 95
Սեբաստիանո Ա. 166, 321
Սեդրակյան Արիստակես 283, 284, 305, 306
Սեմերճյան Հայկ 236, 277
Սետեֆճյան Ռ. 75, 76, 130
Սիամանթո 231, 232
Սեն-Սանս 222
Սիմեոն Երևանցի 55, 56
Սինանյան Անտոն 29, 212
Սինանյան Գրիգոր 26—29, 80, 94, 189, 211, 212
Սինանյան Գևորգ 212, 278, 279
Սինանյան Թագուհի 29
Սինանյան Հարություն 28, 29, 63, 89, 136, 182, 211, 212, 233, 277, 278
Սինանյան Հովսեփ 29, 212
Սինանյաններ 211, 213
Սինանյան Վերոնիկա 29
Սիպիլ 231
Սիսակ 185
Սիրանույշ 182, 197, 199, 200, 203, 208, 232
Սիրունի Հակոբ 246, 253, 259
Սյունի Գ. 234
Սպենդիարյան Ալ. 183
Սպենդիարյան Հ. 222
Սվաճյան Հ. 102, 106, 124, 125, 131
Սվաճյան Վահրամ 216, 217
Սվաճյան Վիկտորիա 209
Ստեփանյան Գառնիկ 7, 24, 73, 74, 76, 107, 127, 147, 148, 150, 165, 169, 170, 173, 190, 192, 205, 320, 321
Սուրենյան Ստեփան 213, 214
Սրգո 227
Սրվանձտյանց Գարեգին 234, 282, 283, 312
Սրվանձտյանց Վաղարշակ 236, 273, 274
Սուլթան Համիդ տե՛ս Աբդուլ Համիդ
Սևակ Ռ. 231
Սևումյան Օվի 232

Վագներ 257
Վահանյան Սրբուհի տե՛ս Տյուսաբ Սրբուհի
Վարդովյան Հակոբ 132—134, 172, 185, 186, 191—194, 196, 197, 201, 211
Վարուժան Դ. 231, 232
Վենյավսկի 218
Վենսան դ'Էնդի 228
Վերդի 23, 64, 95, 129, 136, 152, 161, 187
Վերստովսկի Ա. 20
Վիարդո Պոլինա 228
Վիետան Անրի 222
Վիչեն Ուզուն տե՛ս Ճարյան Վիչեն
Վ. Հ. (Հիսարլյան Վրթանես) 64—67

Տալիպ (աշուղ) 306, 312
Տամատյան Մ. 234
Տատյաններ 10
Տատուրյան Մ. 93
Տարենտելյան Միհրան 278, 280
Տարտինի 218
Տեմիրճիպաշյան Ե. 214
Տեր-Գրիգոր 56
Տեր-Զաքարիա 62
Տեր-Հովհաննիսյան Ա. 321
Տեր-Հովհաննիսյան Ոսկան 325
Տեր-Ղևոնդյան Ան. 291, 308
Տեր-Մկրտչյան 321
Տերյան Վ. 274
Տերոյենց Հովհաննես 52
Տեր-Սիմոնյան Մ. 320, 321
Տիգրանյան Ն. 285
Տիգրանով Գ. 154, 320
Տյուզյան Հովհաննես Չելեբի 34
Տյուզյաններ 10
Տյուսաբ Սրբուհի 95
Տնտեսյան Ե. 6, 35, 41, 46—54, 58, 59, 94—96, 99, 106—121, 123, 143, 187, 234, 282, 317, 319, 323
Տնտեսյան Լևոն 54, 108
Տրդատ (եպիսկոպոս) 241
Տրեդեք 219
Տրիֆանով Նիկոլայ 314

Րաֆֆի 283, 284, 325

Ուզնատյան Ժորժ 223
Ուշագյան Կարո 238

Փահլևանյան Ալինա 295
Փափազյան Երվանդ 207
Փափազյան Խաչիկ 195, 204, 319
Փափազյան Կարապետ 25, 26, 28, 70, 189
Փափազյան Մովսես 82
Փափազյան Ռեթեոս 52, 94
Փափազյան Ստեփան 86, 94
Փափազյան Վահրամ 205, 233
Փեշտիմալճյան Գրիգոր 61
Փիշմիշյաններ 10

Քաթանյան Հ. 15
Քալանթարյան 222
Քարաբաշ 81
Քեմանի Թադեոս տե՛ս Էքսերճյան Թադեոս
Քելյան Բյուզանդ 249
Քեսեճյան-Անտոնյան Ադրինե 181
Քեսեճյան Սմբատ 136, 147—150, 180, 181, 232
Քերեստեճյան Տիգրան 124
Քյոլլույան Շագիկ տե՛ս Շագիկ
Քոչարյան Ա. 293, 304, 306
Քրիստոստուրյան Մկրտիչ 28
Քուշնարյան Ք. 293, 312

Օհանյան Արմենուհի 219
Օտյան Գրիգոր 94
Օտյան Ե. 231, 232, 261
Օրմանյան Մ. 30, 255
Օֆենբախ 187, 192, 197

Ֆաթիհ սուլթան 9
Ֆասուլաճյան Թ. 192
Ֆելեքյան Ս. 124
Ֆուրինի 83, 166, 191
Ֆրանկլինի 135
Ֆրանց Քրիմ 214
Ֆրեդերիկ Մակլեր 258

ՏԵՂԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

Ադանա 271
Ադրբեջան 8
Ադրիանապոլիս 134, 145, 196—198, 202, 203, 321
Աթենք 200, 205, 255
Ալաշկերտ 294
Ալեքսանդրապոլ 218, 286
Ալեքսանդրետ 270
Ալեքսանդրիա 207, 216, 223, 255, 271, 273
Ախալքալաք 289
Ախլաթ 298
Ակկերման 57
Ակն 272, 289, 298
Ամերիկա 81, 219, 221—223, 226, 227, 229, 276
Ամստերդամ 218
ԱՄՆ 216, 221, 271, 273
Այնթապ 298
Անգլիա 209, 214, 216, 223, 226
Անդրկովկաս 5, 8, 134, 135, 181, 218
Անթիլիաս 319
Անի 298
Անկարա 60, 82

Ապարան 257, 264, 294
Ախա 11
Ասորեստան 30
Ավստրալիա 219
Ավստրիա 163, 182, 214, 215, 226
Առաքազար 59, 209, 250
Արաբիա 163, 165
Արաքկիր 298
Արարատ 200
Արարատյան գավառ 55
Արարատյան դաշտ 289, 294
Արմաշ 59, 60
Արմավիր 218
Արևելյան Հայաստան 8, 9, 15, 16, 18, 19, 46, 57, 285, 292, 302
Արևելք 227
Արևմտյան Եվրոպա 117, 231
Արևմտյան Հայաստան 5—9, 15, 16, 18, 19, 46, 69, 77, 184, 189, 280, 285, 293, 297, 303
Արևմտյան Ուկրաինա 214
Աֆիոն-Կարահիսար 59
Աֆրիկա 18

Բաթում 237
Բալթիմոր 221
Բալկանյան երկրներ 231, 232
Բալկաններ 174
Բազել 272, 303
Բանտրմա 59
Բասեն 294
Բաքու 180—182, 216, 218, 219, 239
Բելգիա 221, 222, 275
Բելբուի 270
Բևռին 63, 81, 241, 260, 273, 288
Բերա 11, 21, 22, 29, 59, 62, 63, 69, 79, 134, 195, 243, 245, 246
Բինգյոլ (Բյուրակն) 303
Բիպատի 221
Բյուզանդական կայսրություն 153
Բյուզանդիա 151, 153
Բոլոնիա 81
Բոստոն 81, 226, 227, 273, 287, 321
Բրյուսել 217, 218, 223, 273
Բրուսա տե՛ս Բուրսա
Բուխանիա 250, 272, 298
Բուլղարիա 206, 268, 269, 279, 297
Բուխարեստ 62, 268
Բուրսա 9, 60, 225, 239, 242, 273

Գալիցիա 214
Գահիրե տե՛ս Կահիրե
Գասթեմոնի 59
Գատրգյուղ 79, 108, 133
Գերմանիա 216, 219, 223, 225, 235
Գոնիա (Կոնիա) 60
Գողթն 118, 282, 283, 304
Գում-Գափու 9, 42, 62, 79, 213, 256

Դամասկոս 270
Դոնի Իռստով 218
Դրնդրեն 219

Եգիպտոս 134, 174, 182, 196—200, 202, 204, 207, 219, 226, 231, 271, 273
Եգևսիա 272
Եկատերինոդար 218
Եվրոպա 11, 18, 21, 24, 27, 44, 49, 200, 215, 217, 219, 241, 244, 266
Երզնկա 272, 298
Երուսաղեմ 107, 113, 117, 257
Երևան 41, 61, 84, 150, 163, 165, 182, 183, 205, 218, 239, 320

Զեյթուն 13, 14, 77, 140, 147, 312
Զմյուռնիա 11, 22, 24, 25, 62, 77, 82, 134, 136, 196, 203, 207, 209, 214, 219, 223, 250, 251, 270
Զվիցերիա տե՛ս Շվեյցարիա

Էգեական ծով 298
Էջմիածին 41, 43, 46, 54—58, 64, 123—125, 218, 235—237, 239, 246, 256, 279, 283, 285, 287, 289, 294
Էսկիշեհիր 239, 242
Էրզրում 119

Թաթվավլա 133
Թավրիզ 273
Թևհրան 280
Թեոդոսիա 55

Քիֆլիս 11, 26, 41, 68, 150, 181, 216, 218, 219, 222, 227, 232, 237, 239, 263, 279, 288, 291, 305, 321
Թուրքիա 8—12, 15, 17, 18, 21, 69, 82, 83, 109, 127, 128, 132, 134, 136, 146, 167, 170, 173, 174, 184, 187, 189, 190, 197, 198, 204, 219, 228, 231—233, 235, 240, 241, 252, 266, 268, 271, 299, 303, 312
Թրակիա 298

Ժնև 214

Իմիրլիա 268
Իսպանիա 129, 221, 226
Իսվահանի 118
Իտալիա 74, 81, 129, 163, 174, 182, 214, 223, 240, 241, 279

Լաֆաքիե 270
Լայպցիգ 67, 262, 273
Լեհաստան 18
Լոնդոն 81, 181, 216, 218, 223, 225, 226
Լոս Անջելես 222
Լվով 215

Խասգյուղ 12, 69, 70, 97
Խարբերդ 272, 298, 303
Խնուս 311
Խորհրդային Հայաստան 7, 270, 272

Կալկաթա 11
Կահիրե 182, 199, 207, 216, 223, 226, 251, 273, 287
Կաբին 228, 272, 273, 298, 303
Կարս 219, 228, 291, 294
Կեսարիա 223, 241, 272, 298
Կենեկ փաշա 322
Կիլիկիա 62, 298
Կիպրոս 269
Կյութեին 271, 272, 298
Կ. Պոլիս 6, 9—12, 14, 15, 21, 22, 24—28, 33, 40, 43, 44, 46, 47, 54—56, 58, 59, 61—63, 68—70, 74, 77, 81, 82, 89, 93—97, 106, 107, 109, 110, 123, 124, 127, 128, 130, 132—136, 138, 147—150, 163, 166, 169, 171, 173, 174, 180, 182, 186, 189, 192, 193, 195, 196, 198, 199, 201, 202, 204, 205, 207—210, 212, 213, 215—217, 219, 221, 223—227, 231, 232, 234—238, 240—244, 248, 250, 251, 255, 259, 261—262, 263, 267—269, 271, 273, 274, 276—279, 287, 289, 290, 293, 297, 298, 302, 316, 319, 323
Կովկաս 11, 70, 174, 212, 218, 223, 232

Հալեպ 270, 271
Համբն 107, 272
Հայաստան 8, 9, 19, 73, 74, 109, 131, 143, 245, 256, 264, 266, 270, 272, 282, 283, 289, 290, 292, 294—296, 298, 300, 302, 303, 309, 310, 312
Հայկական բարձրավանդակ 303
Հարվարդ 226
Հնջազ 118, 163
Հոլանդիա 222
Հռոմ 226
Հունաստան 30, 134, 174, 182, 196—198, 203, 204
Հունգարիա 18, 218

Ղալաթիա 9, 52, 62, 63, 108, 127, 237, 242—244
Ղրիմ 12, 55, 69

Մադրիդ 129
Մալաթիա 298
Մանչեստր 218, 223
Մարզվան 219
Մարսել 227, 275
Մաքրիգյուղ 79
Մեծ-Նոր, գյուղ 250
Մերձավոր արևելք 11, 15, 18, 21, 44, 127, 184, 199, 204
Միլան 84, 128—131, 138, 147—149, 226, 319
Միջերկրական ծով 22
Միջին արևելք 21
Մոկս 295, 300, 307

Մոսկվա 165, 183
Մուշ 16, 227, 272, 294, 298

Նեապոլ 150
Նիկոմեդիա 250
Նյու Յորք 217, 221, 226

Շապին-Գարահիսար 240
Շատախ 294—296, 298, 307, 308, 311
Շիրակ 286, 289, 291, 292
Շվեյցարիա 214, 216, 241

Չենկելեր 250
Չեռնովցի 214
Չիկագո 81
Չմշկածագ 11, 307

Պալաթ 9, 62
Պալըքեսիր 59
Պարսկաստան 151, 153
Պարտիզակ 209, 226, 250
Պեյքոզ 29
Պետերբուրգ 129, 281
Պերա տե՛ս Բերա
Պրահա 217, 223

Ռոդոսթո 209, 268
Ռումինիա 62, 269
Ռուսահայաստան տե՛ս Արևելյան Հայաստան
Ռուսաստան 8, 9, 15, 134, 211, 218

Սամաթիա 9, 44, 55, 79
Սամսոն 219
Սանտ-Ագաթ 129
Սեբաստիա 10, 271, 298, 303
Սելանիկ 203, 223
Սինսինաթի 223
Սիվրիհիսար 59
Սիրքեճի 256
Սկյուտար 9, 12, 59, 62, 79, 133, 225, 274, 275
Սյունիք 55

Սոֆիա 297
Սվեդիա 272
Ստամբուլ 319
Սուրմալու 294

Վան 82, 293, 294, 298, 303, 306, 311
Վանանդ 286
Վաղարշապատ 40, 305
Վառնա 206, 268, 269, 279
Վասպուրական 272, 289, 295, 300, 304, 307
Վեյմար 214
Վենետիկ 11, 12, 136, 150, 216, 217, 278, 281
Վիեննա 67, 81, 150, 205, 214, 216, 225, 250
Վրաստան 8

Տաթև, վանք 55
Տարոն 272, 295, 304, 307
Տիգրանակերտ 269, 272, 298, 303
Տրապիզոն 217, 219
Տրիպոլի 270

Փարիզ 21, 67, 81, 129, 135, 149, 150, 213—220, 222, 223, 225, 228—230, 236, 237, 239, 241, 250, 253, 254, 257, 258, 261—264, 267—269, 271, 273, 275—277, 279, 287, 289, 297, 307
Փոքր Ասիա 9

Քյոթահիա 219, 237—239, 242

Օհայո 223
Օսմանյան կայսրություն 12, 15, 312
Օստենդե 218, 222
Օրթագյուղ 11, 28, 69, 106

Ֆիլադելֆիա 221, 226
Ֆիլիպե 298
Ֆրանսիա 21, 163, 171, 174, 192, 209, 214, 216, 227
Ֆրեզնո 273, 274

ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԿՈՂՄԻՑ

Հայ երաժշտության ուսումնասիրությունը երաժշտագետ Մաթևոս Մուրադյանի ոչ միայն մտական նախասիրությունն էր, այլև արվեստաբանական կոչումը, որին նա հավատարիմ եղավ մինչև կյանքի վերջը: Դրա մեջ է նրա երաժշտագիտական վաստակի արժեքն ու կարևորությունը:

Ընթերցողի ուշադրությանը ներկայացվող «Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության» գիրքը ևս, որ, ցավոք, լույս է տեսնում հետմահու, հեղինակի բռնած ուղեգծի շարունակությունն է և տրամաբանական ավարտը: Այս աշխատությունը, ինչպես և հեղինակի նախորդ ուսումնասիրությունները, աչքի է ընկնում նյութի մանրազնին և տքնաջան մշակմամբ, նորահայտ կամ գրեթե մոռացված փաստական տվյալների առատությամբ, շարադրանքի հանգիստ, անշտապ ոճով, ջերմ սիրով ազգային մշակույթի, մասնավորապես երաժշտական մշակույթի նկատմամբ: Հեղինակը, կարծես, նպատակ է դրել հարություն տալ, վերակենդանացնել անցած տարիների երաժշտական կյանքի նույնիսկ ամենաաննշան, համեստ երևույթները: Նա դրա մեջ էր տեսնում երաժշտական արվեստի պատմության և տարեգրի իր պարտքը, քանի որ մշակույթի պատմությունը ստեղծվում է ինչպես մեծ, այնպես էլ փոքր երևույթներից, և ամեն մի քար, դրված ազգային մշակույթի շենքի հիմքում, կարևոր է յուրովի և արժեքավոր: Հենց դա է արվեստագիտության դոկտոր Մ. Մուրադյանի աշխատությունների գլխավոր արժանիքը:

Մաթևոս Մուրադյանը ծնվել է 1911 թ. պատմական Հայաստանի Շատախ գավառի Տաղասպար գյուղում: Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին Մուրադյանների ընտանիքը տեղահանության ու գաղթի տառապալից ճանապարհներով հասնում է Միջագետք, իսկ 1921-ին՝ տեղափոխվում Հայաստան: Զրկվելով ծնողներից, Մաթևոս Մուրադյանը մանկության տարիներին անց է կացնում մանկատներում:

1930-ից սկսվում է Մուրադյանի աշխատանքային գործունեությունը. սկզբում աշխատում է որպես գրաշար և միաժամանակ «Ավրորա» գրական անվան տակ բանաստեղծություններ հրատարակում: 1937-ին, ավարտելով երաժշտական ուսումնարանը, ընդունվում է Երևանի պետական կոնսերվատորիա: Ուսումն ընդհատում է Հայրենական մեծ պատերազմը: Գործող բանակի կազմում նա ծառայում է մինչև հաղթանակի օրը՝ հասնելով Լենաստան և Չեխոսլովակիա:

1946-ին, ավարտելով ընդհատված ուսումը կոնսերվատորիայում, ընդունվում է աշխատանքի ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի պատմության և տեսության սեկտորում (1958-ից՝ ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտ): Այդ հաստատության հետ է կապված երաժշտագետի հետագա կյանքն ու գործունեությունը մինչև մահը (1987):

Սեկտորում և, ապա, Արվեստի ինստիտուտում, որի հիմնադիրներից մեկը կարող է համարվել Մուրադյանը, նա հաջողությամբ զուգակցել է պատասխանատու վարչական աշխատանքը (գիտական քարտուղար, երաժշտության և, ապա, ժողովրդական երաժշտության բաժնի վարիչ) գիտահետազոտական գործունեության հետ:

Նա գրել է բազմաթիվ ուսումնասիրություններ, գիտական հոդվածներ, մենագրություններ, որոնց մեջ առանձնանում են Ք. Կարա-Մուրզային նվիրված՝ առաջին լուրջ մենագրությունը՝ ազգային երաժշտության այդ կարկառուն դեմքի մասին և «Հայ երաժշտությունը 19-րդ դարում և 20-րդ դարասկզբում» ծանրակշիռ աշխատությունը:

Դրանց ավելացավ ևս մեկը, որ արևմտահայ երաժշտության պատմությունը ներկայացնող սույն գիրքն է:

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

ԱՌԱՋԱԲԱՆ 5

ԱՌԱՋԻՆ ՄԱՍ

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ XIX ԴԱՐՈՒՄ

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

Արևմտահայ մշակույթը XIX դարի առաջին կեսին 8

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

Հայկական հոգևոր երաժշտությունը 30
1. Բարա Համբարձում Լիմոնջյան. Հայկական նոր ձայնագրության ստեղծումն ու տարածումը 32
2. Հ. Լիմոնջյանի ավագ աշակերտները 42
3. Հայ հոգևոր երաժշտության ձայնագրումը Լիմոնջյանի սիստեմով 46
4. Աչքի ընկնող դպրապետները 59

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

Հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտությունն Արևմտյան Հայաստանում
1. Հայ նոր թատրոնի դերը երաժշտության զարգացման գործում 69
2. Առաջին երաժշտական պարբերաթերթերը. «Քնար արևելյան» և «Քնար հայկական». Առաջին երաժշտական ընկերությունը 77
3. Արևմտահայ երաժշտական գործիչներ 96
ա. Գաբրիել Երանյան 96
բ. Եղիա Տնտեսյան 106
գ. Նիկողոս Թաշճյան 123

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

Տիգրան Չուխաջյան
1. Տ. Չուխաջյանի կյանքը և գործունեությունը 127
2. Ստեղծագործությունը 137
ա. Կամերային վոկալ և գործիքային ստեղծագործություն 137
բ. Օպերային ստեղծագործություն 146
գ. Երաժշտական կոմեդիա և օպերետ 168
3. Տ. Չուխաջյանի ժառանգության պատմական նշանակությունը 184

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

Երաժշտական կատարողական արվեստ 189
1. Հայկական երաժշտական թատրոնի ստեղծումը և նրա գործիչները . . . 191
ա. Սերովբե Պենկլյանի օպերետային թատերախումբը 196
բ. Արշակ Պենկլյանի օպերետային թատերախումբը 204
2. Սինանյանների ընտանիքը 210
3. Կատարողական արվեստի այլ ներկայացուցիչներ 213

ԵՐԿՐՈՐԴ ՄԱՍ

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ XX ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ՏԱՍՆԱՄՅԱԿՆԵՐՈՒՄ

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

Պրոֆեսիոնալ երաժշտություն
1. Արևմտահայ մշակույթը XX դարասկզբում 231
2. Կոմիտասի գործունեությունը Կ. Պոլսում 236

3. Կոմիտասի Գոլոս սաների գործունեությունը 267
4. Այլ ստեղծագործողներ 277

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

Ժողովրդական երաժշտություն
1. Անգիր բանահյուսության առաջին ժողովածուների և երգարանների հրատարակությունը 281
2. Կոմիտասի երաժշտական-ազգագրական ժառանգությունը 287
3. Արևմտահայ ժողովրդական երգերի հիմնական հավաքածուները 291
4. Արևմտահայ ժողովրդական երաժշտություն (համառոտ ակնարկ) 303
Մանրաքրքրություններ 314
Անձնանունների ցանկ 327
Տեղանունների ցանկ 333

ՄԱՏԵՎՈՍ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

ՈՒՐՎԱԳԻԾ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ

(XIX դար և XX դարասկիզբ)

Հրատ. խմբագիր՝ Լ. Ս. Սարաֆյան

Գեղ. խմբագիր՝ Հ. Ն. Գործակալյան

Տեխ. խմբագիր՝ Զ. Հ. Մարգսյան

Սրբագրիչ՝ Գ. Է. Դերձակյան

ИБ № 1338

Հանձնված է շարվածքի 15. 02. 1989 թ.։ Ստորագրված է տպագրության 6. 10. 1989 թ.։ ՎՖ 10950։ Չափը 60×90 1/16։ Թուղթ № 2։ Տառատեսակ «Գրքի սովորական» բարձր տպագրություն։ Տպագր. 21,25+8 ներդիր։ Ներկ. մամուլ 20,69։ Հրատ.-հաշվարկ. 19,88 մամուլ։ Տպաքանակ 1000։ Հրատ. № 7546։ Պատվեր № 110։ Գինը 4 ռ. 65 կ.։

ՀԽՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ.։
Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24 г.
ՀԽՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24։
Типография Издательства АН АрмССР, 375019, Ереван,
пр. Маршала Баграмяна, 24.