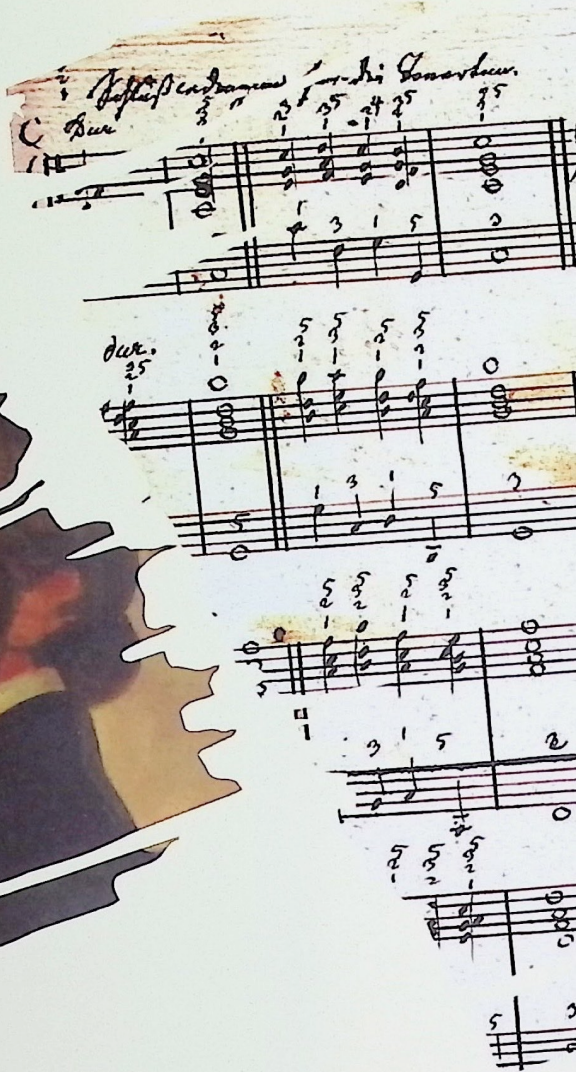




ԽԱՉԱՏՈՐ ԱՐՈՎՅԱՆԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՈՒՐԱԳԻԾԸ

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ
ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆԻ ՏՈՒՆ-ԹԱՆԳԱՐԱՆ

**ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆԻ
ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՈՒՐՎԱԳԻԾԸ**

(նվիրվում է Խաչատուր Աբովյանի ծննդյան 215-ամյակին և
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի
Միջառարկայական մասնագիտացման կենտրոնի
հիմնադրման 5-ամյակին)



Երևան -2025

Հաստատված է՝ **ԵՊԿ գիտխորհրդի կողմից** (25.12.2024)
Երաշխավորությամբ՝ **Խ.Աբովյանի տուն-թանգարանի**
գիտական խորհրդի

Գրախոսներ՝ **Արշալույս Գալստյան՝**
բ.գ.թ., ԵՊՀ հայ բանասիրության ֆակուլտետի դեկան,
Ծովինար Մովսիսյան՝
արվեստագիտության թեկնածու,
ԵՊԿ ռեկտորի պաշտոնակատար

Կազմող-հիմնադիրներ՝ **Լ. Եփրեմյան**
արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ,
Ա. Ստամբուլյան
Խ.Աբովյանի տուն-թանգարանի տնօրեն

Մասնագիտական խմբագիր՝ **Ծ. Մովսիսյան**
արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ

Ներկա ժողովածուն կազմվել է Խ.Աբովյանի ծննդյան 215-ամյակին և ԵՊԿ Միջառարկայական մասնագիտացման կենտրոնի հիմնադրման 5-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութերի հիման վրա: Ժողովածուում ընդգրկվել են նաև Խաչատուր Աբովյանի երաժշտական գործունեությանը նվիրված մինչ օրս հրատարակված հոդվածներն և ուսումնասիրությունները: Ժողովածուն նախատեսված է ինչպես նեղ մասնագետների, այնպես էլ ընթերցողների լայն շրջանակի համար:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Լիլիթ Եփրեմյան. Երկու խոսք..... 5

ՄԱՍ ԱՌԱՋԻՆ. «ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՈՒՐՎԱԳԻԾԸ» ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ ՆՅՈՒԹԵՐ (Երևան, 16.04.2024, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա)

Գևորգյան Վահե. Հայկական երաժշտական մշակույթի զարգացման արբովյանական տեսլականի հայտնությունը.....
Եփրեմյան Լիլիթ. Մտորումներ մի պատմական զուգահեռի շուրջ.....
Եփրեմյան Լիլիթ. Հայտնի-անհայտ Խաչատուր Աբովյանը.....
Հարությունյան Հասմիկ. Խաչատուր Աբովյանը և հայ ավանդական երաժշտությունը.....
Մավիսակալյան Մարինե. Խաչատուր Աբովյանի երաժշտական տետրի մասին.....
Մավիսակալյան Մարինե. Յոհան Բենիամին Գրոս. Խաչատուր Աբովյանի «Բարեկամի և ուսուցչի» կյանքն ու գործունեությունը.....
Մարտիրոսյան Աստղիկ. Կոմիտասյան մի երգի հետքերով. «Վայ էն ազգին».....

ՄԱՍ ԵՐԿՐՈՐԴ. ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻՑ ԴՈՒՐՍ «Խ. ԱԲՈՎՅԱՆ՝ ԵՐԱԺԻՇՏ» ԹԵՄԱՅՈՎ ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈԴԿԱԾՆԵՐ

Հակոբյան Պիոն. Խաչատուր Աբովյանը և երաժշտությունը. Նյութեր ապագա ուսումնասիրության համար (1955).....
Մուրադյան Մաթևոս. Հատված «Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն» աշխատության երկրորդ հատորից (1970)
Мависакалян Марине. На дерптском перекрестке культур:

Музыкальная тетрадь Хачатуря Абовяна (2024).....

Նավոյան Մհեր. Ազգային երաժշտության հարցերը

հաշատուր Աբովյանի դիտարկումներում (2024).....

ՄԱՍ ԵՐՐՈՐԴ. ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՔՈՎՅԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ. ՍԿԶԲՆԱԴԲՅՈՒՐՆԵՐ

Աբովյան Խաչատուր. Հայոց եկեղեցական և ժողովրդական

երաժշտությունը: Հրապարակումը՝ Պիոն Հակոբյանի:

Թարգմանությունը՝ գոթատառ գերմաներենից (1959).....

Աբովյան Խաչատուր. Նորահայտ էջեր (երաժշտական մշակումներ):

Թարգմանությունը՝ գոթատառ գերմաներենից Աննա Չերչիլյանի (2013)...

ՀԱՎԵԼՎԱԾ. Խ. Աբովյանի կերպարն և ստեղծագործությունները

հայ կոմպոզիտորների երկերում (կազմող՝ Սաթենիկ Ավոյան).....

ՆԵՐԱԾԱԿԱՆ ԽՈՍՔ

«Աբովյանի գործունեության երաժշտական ուրվագիծը»
գիտաժողով (Երևան, 16.04.2024)

ՇՈԿ կամ ՅՆՑՈՒՄ. այսպես կրնա գրեցի հուզական այն աստիճանը, որ համակում է քեզ, երբ հասուն տարիքում օրերից մի օր հանկարծ բացահայտում ես սեփական անտեղյակությունը կամ, ավելի ուղիղ, անգրագիտությունը հայ երաժշտական արվեստի զարգացման փուլերի վերաբերյալ, քո իսկ մասնագիտական դաշտում, որը ողջ կյանքում սերտել ես անդադար: Պարզվում է՝ Խաչատուր Աբովյանի երաժշտական գործունեության մասին, որի անվան փողոցում ողջ կյանք է անցել, դու այնքան բան չգիտես, որ քեզ ուղղակի խաբված ես զգում: Մինչդեռ փաստերի թվարկումը միայն Աբովյանի երաժշտական գործունեության պատկառելի պատկեր է ուրվագծում, հաշվի առնելով, որ խոսքը XIX դարի առաջին կեսի մասին է, երբ համաշխարհային չափումներով մի շարք ազգային կոմպոզիտորական դպրոցներ դեռևս կայացման փուլում էին և դեռ պիտի ընթանային նույնանման աբովյանական, ազգային երաժշտության հիմնաքարային նշանակության բացահայտման ճանապարհով: Նշենք նաև սուրբեկտիվիզմի, ինդիվիդուալիզմի, ընդգծված զգացմունքայնության՝ ռոմանտիզմի գեղագիտական համատեքստը, որը նորից համահունչ է աբովյանական ստեղծագործական որոնումներին, համենայն դեպս՝ գրական ժառանգության ասպարեզում:

Աբովյանի երաժշտական լայնածավալ գործունեությունը երկար տարիներ ստվերվել է երաժշտության պատմության էջերում և կատարելապես անտեսվել պրոֆեսիոնալ երաժշ-

տագիտության ասպարեզում¹: Մինչդեռ հանրահայտ արժվանագետ Պիոն Հակոբյանը, որի մենագրությունը Աբովյանի մասին մասնագիտական սխրանք կարելի է համարել, դեռևս 1955 թվականին հանդես է եկել երաժշտագետներին ուղղված կոչով՝ մասնագիտորեն ուսումնասիրել Աբովյանի երաժշտական գործունեությունը: Սակայն լուրջ արձագանք այդպես էլ չեղավ:

Ինչհիմա այդպես պատահեց՝ պատասխանը չի գտնվում: Բայց անարդարությունը չի կարող հավիտենական լինել: Ներկայիս գիտաժողովը վերջ է դնում այդ երկիմաստությանը: Այն նպատակ ունի հստակեցնելու Լուսավորչի դերը հայ երաժշտության պատմության մեջ՝ նկատի առնելով առաջին հերթին իր երաժշտագիտական և երաժշտամանկավարժական գործունեությունը, բայց նաև փաստելով՝ երգաստեղծության և կատարողական արվեստում իր արած քայլերը: Այդ ուսումնասիրություններին սկիզբ է դրվել Պիոն Հակոբյանի², Մաթևոս Մուրադյանի³, Վահե Գևորգյանի⁴ աշխատություններով (ժողովա-

¹ Բացառություն է կազմում **Մաթևոս Մուրադյանի** 1970 թվականի անդրադարձը, որը փաստացի երաժիշտ-Աբովյանի նշանակալի դերի առաջին արժևորումն է հայ երաժշտության պատմության մեջ [Մ. Մ. Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն, հ. 2, ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 1970 թ., 606 էջ /էջ 45-48/]:

² **Հակոբյան Պիոն**. Խաչատուր Աբովյանը և երաժշտությունը: // «Սովետական արվեստ», 1955, թիվ 5, էջ 6-12; **Հակոբյան Պիոն**. Դարձյալ անծանոթ էջեր Խաչատուր Աբովյանի գրական ժառանգությունից: // «Սովետական արվեստ», 1959թ., թիվ 1, էջ 62-66; **Հակոբյան Պիոն**. Խաչատուր Աբովյան: Կյանքը, գործը, ժամանակը (1809-1836), Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1967 (համահեղինակ), 797 էջ:

³ **Մուրադյան Մաթևոս**. Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն, հ. 2, ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 1970 թ., 606 էջ /էջ 45-48/:

⁴ **Գևորգյան Վահե**. Խ. Ավովյանը և հայ երաժշտական մշակույթը: // ԵՊՀ ՈՒԳԸ գիտական հոդվածների ժողովածու, 1.3 /33/, Հասարակական և հումանիտար գիտություններ /պատմություն/, Եր., 2020, էջ 245-257:

ծուի էջերում զետեղված 2024 թվականի մյուս հոդվածները հրատարակվել են «Խաչատուր Աբովյանի գործունեության երաժշտական ուրվագիծը» 2024թ. ապրիլյան գիտաժողովից հետո): Դրանց կգումարվեն զեկույցների արդյունքում կազմված հոդվածները, և դրանք գուցե ընդամենը սկզբնական քայլերն են արժվանագիտության երաժշտական ասպարեզում, քանզի անարդար էր ոչ միայն Աբովյանի վախճանը, այլև այս ասպարեզում իր պատմական դերի ի սպառ անտեսումը:

Ժողովածուն բացվում է գիտաժողովում ընդգրկված զեկույցների բաժնով: Վահե Գևորգյանի հոդվածը վկայում է երաժշտագետների նոր սերնդի Աբովյան-երաժշտի հանդեպ ակտիվ հետաքրքրության, ինչպես նաև թեմայի՝ նախկինում տաբուացված լինելն անտեսելու և ազատ մտածելու խիզախության ու ազատության մասին: Վ. Գևորգյանը հայ երաժշտագիտության նորագույն փուլում առաջինը ականջալուր եղավ Պիոն Հակոբյանի կոչին՝ սևեռվելու այս **թեմայի վրա**: Լիլիթ Եփրեմյանի երկու հոդվածները կոչված են ամփոփելու բազմաշերտ այս խնդրի ծավալները և նոր հայացք նետելու հայոց ինքնությունը նորովի կերտող Կոմիտաս-Աբովյան տիեզերական մեծությունների հոգևոր կապին՝ երբեմն անսպասելի տեսանկյուններից: Հասմիկ Հարությունյանն անդրադարձել է հայ ավանդական երաժշտությանը և մասնավորապես աշուղական ճյուղին՝ բացահայտելով Լուսավորչի համոզմունքներն առ այն, թե հայ երաժշտությունը լոկ մշակութային երևույթ չէ, այլ բազմաշերտ և բազմիմաստ երևույթ՝ ազգային ինքնության կարևորագույն բաղադրիչն է: Աստղիկ Մարտիրոսյանը համարյա արկածային մի պատմության հեղինակ է. գնալով Աբովյանի բառերով գրված Կոմիտասի մի երգի հետքերով՝ նա մանրագնին քննության է առնում երգի ստեղծման պատմությունը և փորձագիտական եզրակացությամբ է հանդես գալիս երգի ոչ սովորական ճակատագրի վերաբերյալ: Մարինե Մավիսակա-

լյանի երկու հողվածները նոր հորիզոններ բացող ուսումնասիրություններ են: Հիմնվելով այլալեզու աղբյուրների վրա՝ հայերենով առաջին անգամ ամբողջացվում է Լուսավորչին երաժշտության ոլորտում ուղղորդող գերմանացի թավջութակահար, կոմպոզիտոր ու մանկավարժ Յոհանն Գրոսի պատմական կերպարը՝ շեշտելով իր կրթվածության ու մեթոդաբանական հմտութեան յունների բարձրագույն մակարդակը՝ դպրոցը, որ փոխանցվել է եվրոպական երաժշտական կրթության լավագույն ավանդույթները կրող Խաչատուր Աբովյանին: Առաջին անգամ մասնագիտական քննության է առնվել Աբովյանի կողմից կազմված երաժշտության տեսության գերմանալեզու ձեռնարկը՝ տեսորդ, որն իր տեսակով առաջինն է հայ իրականության մեջ:

Ժողովածուի երկրորդ մասում մեկտեղված են նշված գիտաժողովից դուրս մինչ օրս տպագրված այն հողվածները, որոնք առնչվում են Աբովյան-երաժիշտ թեմային՝ դրոշմված հեղինակների մասնագիտական առանձնահատուկ վառ ձեռագրով և տեսլականով. Պիոն Հակոբյան, Մաթևոս Մուրադյան, Միքե Նավոյան, Մարինե Մավիսակալյան: Խաչատուր Աբովյանի հեղինակային ձեռագրերն ամփոփված են ժողովածուի երրորդ՝ եզրափակիչ բաժնում: Իսկ Հավելվածում զետեղված է հայ կոմպոզիտորների այն ստեղծագործությունների ցանկը, որոնցում անդրադարձ կա Խ. Աբովյանի կերպարին կամ երկերին: Տեղեկատվական այդ կարևոր աղբյուրը պատրաստել է Խ. Աբովյանի տուն-թանգարանի ավագ գիտաշխատող Սաթենիկ Ավոյանը:

ԼԻԼԻԹ ԵՓՐԵՄՅԱՆ

**Արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
ԵՊԿ Կատարողական արվեստի
պատմության և տեսության ամբիոնի վարիչ**

«ԱՐՈՎՅԱՆԸ ԵՐԳԻՉ-ԵՐԱԺԻՇՏ ԵՂԱԾ Է».

Կոմիպաս

ՄԱՍ ԱՌԱՋԻՆ

**«ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՐՈՎՅԱՆԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՈՒՐՎԱԳԻԾԸ»
ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ ՆՅՈՒԹԵՐ
(Երևան, 16.04.2024, Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիա)**

ՎԱՀԵ ՌՈՄԻԿԻ ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ

ԵՊԿ, երաժշտագետ, 2-րդ կուրս, բակալավի
Գիտ. դեկավար՝ արվ. թեկնածու, պրոֆեսոր
Ալինա Փահլևանյան
vahegevorgian19@gmail.com

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԱԲՈՎՅԱՆԱԿԱՆ ՏԵՍԼԱԿԱՆԻ ՀԱՅՏՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Նախաբան

Հայ նոր գրականության հիմնադիր Խաչատուր Աբովյանի կյանքն ու գործունեությունը ներկայացնող ուսումնասիրությունները ասպարեզ եկան դեռևս նրա կենդանության տարիներին: Այդ անդրանիկ հրապարակումները հիմք հանդիսացան հայ գրականագիտության նոր ճյուղի՝ աբովյանագիտության սկզբնավորման և հետագա զարգացման համար: Պետք է նշենք, որ աբովյանագիտությունը կարևոր և նշանակալից ձեռքբերումներ ունեցավ հատկապես խորհրդային ժամանակաշրջանում: Հիշենք, որ այս շրջանում հիմք դրվեց գրողի ժառանգության ակադեմիական հրատարակությանը, որն իրականացավ 1947-1961 թթ. ընթացքում: Այս ժամանակաշրջանում մեկը մյուսի ետևից լույս տեսան նաև Մեծ լուսավորչի կյանքի և ստեղծագործական գործունեությանը նվիրված Երվանդ Շահագիզի (1856-1951), Արամ Ղանալանյանի (1909-1983), Ռուբեն Զարյանի (1909-1994), Պիոն Հակոբյանի (1926-2000) և այլոց արժեքավոր մենագրությունները, իսկ մամուլը սկսեց ողողվել աբովյանագիտական հոդվածներով:

Ցավոք սրտի, հետխորհրդային շրջանում Աբովյանի ժառանգության ուսումնասիրումը մեծ մասամբ մնաց ստվերում, մինչդեռ աբովյանագիտական մի շարք հարցեր և խնդիրներ այսօր էլ կարոտ են ուսումնասիրման: Այս շարքում պիտի առանձնացնենք Աբովյանի ե-

րաժշտական գործունեության ուսումնասիրման խնդիրը, որին առաջին անգամ անդրադարձել է ականավոր գիտնական, աբովյանագետ Պիոն Հակոբյանը: 1955 թ. «Սովետական արվեստ» ամսագրում հրատարակված իր «Խաչատուր Աբովյանը և երաժշտությունը (նյութեր ապագա ուսումնասիրության համար)» հոդվածում Պ. Հակոբյանը, թեմային առնչվող մի շարք կարևոր խնդիրներ ներկայացնելով, գիտնականին վայել համեստությամբ գրում է. «Աբովյանը և երաժշտությունը թեմային մենք մոտեցանք իբրև բանասեր, դրա մասնագիտական քննությունը մնում է հայ երաժշտության պատմաբաններին» [2, էջ 12]: Ցավոք սրտի, հակառակ Պ. Հակոբյանի այս գրությանը՝ երաժշտական հայագիտությունը մինչ օրս ըստ արժանվույն չի ուսումնասիրել Աբովյանի գործունեության այս ոլորտը⁵:

Խաչատուր Աբովյանի երաժշտական գործունեությունը արդեն մի քանի տարի դարձել է մեր համեստ ուսումնասիրությունների առարկան: Տպագիր հոդվածների և զեկուցումների ձևով մենք մեկ անգամ չէ, որ անդրադարձել ենք այս թեմային և փորձել ենք որոշակիորեն ներկայացնել այն⁶: Ուրախ ենք, որ ավելի քան կեսդարյա լռությունից հետո Մեծ լուսավորչի գործունեության այս ոչ այնքան հայտնի էջերը վերստին գրավել են մասնագետների ուշադրությունը, որի համար առիթ դարձավ 2024 թ. ապրիլի 16-ին Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի և Խաչատուր Աբովյանի տուն-թանգարանի համատեղ նախաձեռնությամբ կազմակերպված Աբովյանական գիտաժողովը: Համոզված ենք, որ թե՛ գիտաժողովը և թե՛

⁵ Բոլորովին վերջերս հրապարակվեց երաժշտագետ, արվ. դոկտոր, պրոֆ. Միքե Նավոյանի «Ազգային երաժշտության հարցերը Խաչատուր Աբովյանի դիտարկումներում» հոդվածը («Պատմաբանասիրական հանդես», 2024, №1, էջ 202-215), որը մասնագիտական նոր անդրադարձ է Աբովյանի երաժշտական գործունեության վերաբերյալ:

⁶ Գևորգյան Վ., «Խաչատուր Աբովյանը և հայկական երաժշտական մշակույթը», «Հայ կոմպոզիտոր» 1-2 (3-4) 2018, էջ 44-51: Հոդվածն իբրև զեկուցման նյութ հրատարակվել է ԵՊՀ ՈւԳԸ գիտական հոդվածների ժողովածուում, 1.3 (33), 2020, էջ 245 -257:

ներկա ժողովածուն իրավամբ ոչ միայն արվյանագիտության, այլ նաև երաժշտական հայագիտության զարգացման համար նշանակալից իրադարձություններ են:

1

ԺԹ դարի սկզբին Հայաստանը բաժանված էր Պարսկաստանի և Օսմանյան Թուրքիայի միջև: Հայ ժողովրդի կյանքը լի էր դժվարություններով, հաճախ նաև՝ ողբերգական դրվագներով: Թշնամական ուժերի սանձարձակություններն ու բռնությունները, դրանց հետ մեկտեղ նաև ժողովրդից զանձվող տարատեսակ հարկերը ամենուրեք հետապնդում էին հայ ժողովրդին: Այս ամենը շարունակում է մնալ ժողովրդի ամենօրյա կյանքի ուղեկիցը մինչև ռուս-պարսկական և ռուս-թուրքական պատերազմները, որոնց ավարտից հետո Արևելյան Հայաստանը միացվեց Ցարական Ռուսաստանին: Աշխարհաքաղաքական այս իրադարձություններով պայմանավորված՝ հայկական մշակույթի մի շարք բնագավառներում տեղի են ունենում բեկումնային և շրջադարձային երևույթներ, որոնք ճանապարհի պետք է հարթեն դարի երկրորդ կեսին իրականացված մշակութային նոր զարթոնքի համար: Այս ժամանակաշրջանում ինչպես մայր հայրենիքում, այնպես էլ նրա սահմաններից դուրս աստիճանաբար սկսում են զարգանալ նաև հայագիտության մի շարք բնագավառներ: Իհարկե, երաժշտական մշակույթը ևս անմասն չէր կարող մնալ այս շրջանում տեղի ունեցող և պատմական երևույթներով պայմանավորված զարգացումներից:

ԺԹ դարի սկզբներին հայկական երաժշտական մշակույթի շուրջ ծառացել էին մի շարք խնդիրներ, որոնցով պայմանավորված վտանգված էր նաև ազգային երաժշտության ինքնությունը: Հիշենք, որ շուրջ երկու հարյուրամյակ մոռացված էր խազերի ընթերցման բանալին, ինչի հետևանքով հոգևոր երաժշտությունը փոխանցվում էր բանավոր ձևով՝ հաճախ ենթարկվելով հոգևորականների կամայական փոփոխություններին: Բայց և այնպես, հայ եկեղեցին, շնորհիվ իր պահպանողական հայացքների, հոգևոր երգարվեստը մշտապես պա-

հել է իր հսկողության տակ: Ի տարբերություն հոգևոր երաժշտության՝ ժողովրդական երաժշտությունը, իբրև հարափոփոխ արվեստ, պահպանվել և փոխանցվել է բանավոր, առաջին հայացքից տարերային թվացող ձևով: Սակայն կարևոր է ընդգծել նաև երաժշտական լեզվի և մտածողության փոխանցման *ժառանգական* կերպը, որի շնորհիվ ներկայումս հայտնի մի շարք ձայնագրություններ ծագումնաբանության առումով կարող են հասնել մինչև նախաքրիստոնեական հեռավոր ժամանակներ: Դառնալով ազգային երաժշտության ինքնության հարցին՝ նշենք, որ այն վտանգված էր նախ և առաջ քաղական հանգամանքների պատճառով: Մի կողմից երկրի ծանր իրադրությունը, մյուս կողմից օտար ազգերի հետ շփումներն ու փոխառնչություններն էին, որ ԺԹ դարում ստեղծել էին այնպիսի օրհասական վիճակ, որի լուծման խնդիրներով էր մտահոգված ժամանակի հայ մտավորականությունը: Ու թերևս հենց Խաչատուր Աբովյանի գործունեությամբ հիմք դրվեց հայկական մշակույթի նոր զարթոնքին:

2

«Ապրել և մեռնել հայրենիքի համար», – ահա այն կարգախոսը, որով ապրեց իր ողջ կյանքը հանճարեղ գրողն ու մտածողը: Աբովյանի կյանքի ու գործունեության ողջ ընթացքը փաստում են առ հայրենիք նրա անմնացորդ սիրո մասին: Դրա վառ ապացույցն է այն, որ նա չի խնայել ոչինչ իրեն ընձեռնված յուրաքանչյուր հնարավորությամբ ծառայել հայրենի երկրին: Հայրենիքում կրթության, մշակույթի տարածման և զարգացման մտահոգություններով Աբովյանը Դրպատում ուսումնառության տարիներին զինվեց գիտելիքների նոր պաշարով, որոնք պիտի աղբյուր դառնային լուսավորչական գաղափարների իրագործման համար:

«Ասիայում երաժշտության և նկարչության արվեստների տարածելն իմ վաղեմի, ջերմ ցանկությունն է եղել» [1, էջ 172], – մի առիթով գրել է Աբովյանը: Եվ հետաքրքրական է, թե ինչ աշխատանքներ է կատարել նա այս ցանկության իրագործման համար: Ի սկզբանե պետք է նշենք, որ այս խնդրին առնչվող իր մտքերն ու ձևակերպում-

ները Աբովյանը գրառել է ամենատարբեր պատճառներով: Սակայն դրանց համադրումն ու ուսումնասիրությունը ցույց են տալիս այն ներքին կապը և մեծ գաղափարը՝ դեպի ուր պիտի ընթանար հայ երաժշտության զարգացման ուղին՝ ըստ Աբովյանի:

Աբովյանը հատուկ ուշադրություն էր դարձնում երաժշտական կրթությանը: Հայրենի երկրում, հայտնի հանգամանքներով պայմանավորված, իհարկե այդ ուղղությամբ չէին կարող արդարանալ Աբովյանի սպասելիքները: Եվ ինչպես ցույց են տալիս Աբովյանի կենսագրության մի շարք դրվագներ, նա Դորպատում ուսումնառության տարիներին, անկախ առաջացող դժվարություններից, պարբերաբար փորձել է ձեռք բերել երաժշտատեսական գիտելիքներ, ինչպես նաև մի քանի նվագարանների (շրթնարմոն, կիթառ, դաշնամուր) կատարողական վարպետություն: Երաժշտական կրթության տարածումը Աբովյանի լուսավորչական ծրագրերի անբաժանելի մասն է կազմել: 1834 թ. հունիսի 10-ին Ներսես Աշտարակեցուն ուղղված նամակում ներկայացնելով իր լուսավորչական ծրագիրը՝ Աբովյանը գրում է. «...զերաժշտութիւն պարտին ամենեքեան ուսանել» [1, էջ 155]: Այս նամակի գրության տարեթվից երկու ամիս անց՝ սեպտեմբերի 16-ին, Աբովյանը նամակ է գրում երաժիշտ-խմբավար Յոզեփ Ամադեուս Կոհլրայֆին, որում ասվում է. «Մեր միմյանց հետ ունեցած տեսակցությունից հետո Ձեզ հայտնի է, թե որքան մեծ է իմ հետաքրքրությունը երաժշտության վերաբերմամբ, և որքան ցավում եմ, որ որոշ ունակություններ չեմ ձեռք բերել այդ բնագավառում: Այս ցանկությունը թեև մասամբ վերաբերում է իմ անձնական բավականությանը, սակայն ավելի մեծ չափով բխում է նրանից, որ ես կարողանամ որոշ գիտելիքներ տանել դրա վերաբերյալ իմ «եկեղեցու»⁷ և, միաժամա-

⁷ Այս նամակի ծանոթագրությունում ասվում է հետևյալը. «Բնագրի այս մասը քայքայված է: Կ.Աբովյանը, որի ձեռքին է եղել ձեռագիրը մինչ 1943 թ., այստեղ կարդացել և թարգմանել է *Kirche* («եկեղեցու») բառը: Քանի որ այժմ այդ բառից ոչ մի հետք չկա, նպատակահարմար համարվեց հայերեն թարգմանության մեջ թողնել «եկեղեցու» բառը, իսկ բնագրի մեջ դնել՝ <...> (բազմակետ)» [1, էջ 376-377]:

նակ, իմ ազգի համար, որը, կարծես, ամբողջովին կտրված է այդ հրաշալի արվեստից» [1, էջ 159]: Նմանատիպ մտքի ենք հանդիպում նաև 1835 թ. հունվարի 21-ին ռուս բանաստեղծ Վասիլի Ժուկովսկուն (1783-1852) ուղղված նամակ-խնդրագրում: Այս նամակը գրելու դրդապատճառը եղել է ծանր կացության մեջ հայտնված նկարիչ Ստեփանոս Ներսիսյանին (1815-1884) որևէ օգնություն ցուցաբերելու Աբովյանի ցանկությունը: Սակայն նամակը աչքի է ընկնում ոչ միայն իր հայրենակցին օգնության ձեռք մեկնելու Աբովյանի ազնիվ ցանկությամբ, այլ նաև նամակում արծարծվող և ուղղակիորեն մեր թեմային առնչվող հարցերի՝ աբովյանական մտահոգությունների ներկայացման առումով: Եվ քանի որ վերոհիշյալ նամակը ներկայացնում է մեզ հետաքրքրող թեմայի վերաբերյալ Աբովյանի տեսակետների առավել ծավալուն շարադրանքը, հարկ ենք համարում այդ հատվածը ներկայացնել ամբողջությամբ.

«...Որոշ չափով ինձ հայտնի են իմ արևելյան հայրենակիցների՝ հայերի և ուրիշների, մտածելակերպը և կյանքը, ուստի բազմակողմանի փորձերով ապացուցված եմ համարում, որ նրանք ուրիշ ո՛չ մի այլ միջոցով չեն կարող ամենից լավ և արագ իսկական կրթության և լուսավորության հասնել, քան գեղեցիկ արվեստների՝ *բանաստեղծության, երաժշտության և նկարչության* միջոցով: Եվ երբ ես Եվրոպայում առաջին անգամ տեսա այդ արվեստներն իրենց իսկական լույսով և զգացի նրանց ներգործությունը նախ և առաջ՝ եվրոպացիների և հետո էլ՝ ինձ վրա, ապա իմ առաջին և ամենագեղեցիկ ցանկությունն այն եղավ, որ ես աշխատեմ տարածել այդ արվեստներն իմ հայրենի երկրում ևս: Այդ ցանկությունն ես արտահայտել եմ ոչ թե մի, այլ շատ անգամներ, և այդ բարյացակամանորեն ընդունվել ու հաստատվել է այդ հրաշալի արվեստներին հմուտ մարդկանց կողմից: Եվ երբ ես պատկերացնում եմ այդ արվեստների երկնային, սիրտ ազնվացնող, հմայիչ ուժը, երբ ես նկատի ունեմ արևելցիների կրակոտ, բուռն երևակայությունը, ապա այդ բոլորից այնպիսի սերտ ներդաշնակություն է ստացվում, որ ես այլևս չեմ երկբայում, որ որևէ

մեկը կարող է կասկածել այդ ճշմարտության վրա: Ո՛չ միայն հայերը, այլև ամբողջ Ասիան, որպես մանկության օրրան, ինձ վրա պարտականություն են դնում ո՛չ մի դեպքում չհրաժարվել այն ծառայությունից, որ ես ի վիճակի եմ կատարելու և կկարողանամ կատարել: Դա կլիներ մի անհաջող ձեռնարկություն, եթե ես համարձակվեի հիշյալ արվեստներն այդ նպատակով յուրացնել մի այսպիսի հասուն տարիքում և այսքան կարճ ժամանակում: Սակայն օր ու գիշեր ես պատրաստ եմ ապագայում ամեն հնարավորություններ գործ դնելու, եթե իմ հայրենիքում գտնվեին երիտասարդ մարդիկ, որոնք այդ տաղանդն ու ցանկությունն ունենային Եվրոպա գնալու և կատարելագործվելու...» [1, էջ 166-167]: Թեև այստեղ Աբովյանը կրթության տարածման վերաբերյալ իր մտքերը ներկայացնում է արվեստի երեք ճյուղերի՝ գրականության, երաժշտության և նկարչության հիշատակմամբ, սակայն, իհարկե, պատահական չէ այս շարքում երաժշտական արվեստի առկայության հանգամանքը:

Վերը հիշատակված փաստերի միջոցով մենք փորձեցինք ներկայացնել երաժշտական կրթության և ընդհանրապես արվեստների ճանաչողական նշանակության վերաբերյալ աբովյանական մտորումները, որոնք, ինչպես տեսանք, հիմնաքարային նշանակություն ունեին նրա լուսավորչական ծրագրերի իրականացման գործում: Երաժշտական կրթության կարևորությունից զատ՝ Աբովյանը նաև քաջ գիտակցում էր բազմաձայն երաժշտության անհրաժեշտության խնդիրը:

3

Գերմանական միջավայրում ունկնդրելով Հայդնի, Հենդելի, Մոցարտի ստեղծագործությունները և տեսնելով եվրոպական բազմաձայն երաժշտության ձեռքբերումները՝ Աբովյանը նաև մտահոգված է եղել երաժշտական նյութի հաստատագրման և հայկական միջավայրում բազմաձայնության տարածման հարցերով: Հիշենք, որ այս ժամանակաշրջանում միջնադարյան խազային համակարգը արդեն անընթեռնելի էր, իսկ Համբարձում Լիմոնջյանի ստեղծած *Հայկական նոր ձայնագրության համակարգը* դեռ արմատավորված չէր: Եվ

միանգամայն արդարացված է այս ուղղությամբ Աբովյանի մտահոգությունը, որը սերտորեն առնչվում է բազմաձայնության խնդրին:

Բարձր գնահատելով դասական կոմպոզիտորների ստեղծագործական ժառանգությունը՝ մի առիթով Աբովյանը գրում է. «Մեր եկեղեցական երաժշտությունն ամենակատարյալն է, արարողությունն ու սնապաշտական աղոթարարությունը այլատեսակ, սակայն ես չեի ցանկանա փոխել այդ սուր ձայները, աստուծո այդ պատկերները, ամենագեղեցիկ օրինակելի ստեղծագործությունների հետ, որ արտադրել և այժմ էլ արտադրում են երաժշտությունը, բանաստեղծությունը և ճարտասանությունը: Հայդնի, Հենդելի, Վեբերի, Մոցարտի ամենագեղեցիկ երկերը դժվար թե կարողանային իմ աչքերից այնպիսի արցունքներ, իմ հոգու խորքից այնպիսի խոր հառաչանքներ հանել, ինչպես այդ պարզ, տակավին մանկական, թոթովանքները...» [1, էջ 242]: Այնուամենայնիվ Աբովյանը փորձում է իր մի շարք լուսավորչական ծրագրերի իրականացման հետ մեկտեղ իր ուսերի վրա առնել նաև հայ երաժշտության բազմաձայնության առաջին փորձերից մեկը: Իհարկե այն ժամանակների համար սա մեծ սխրանք է. չլինելով մասնագետ-երաժիշտ՝ ո՛չ միայն մտահոգված լինել այս խնդրով, այլ նաև գործնական քայլեր ձեռնարկել դրա իրականացման ուղղությամբ: Իր այս ազնիվ ցանկության իրականացման համար չունենալով մասնագիտական համապատասխան պատրաստվածություն՝ Աբովյանը որոշում է դիմել իր երաժիշտ ընկերներին: Բարեբախտաբար այս իրապես պատմական իրադարձության մասին Աբովյանի արխիվում պահպանվել են երկու շատ կարևոր վավերագրեր: Առաջինը՝ բազմաձայնության փորձի նոտագրության օրինակն է, իսկ երկրորդը՝ այդ աշխատանքների մասին պատմող Յոհան Ֆրիդրիխ Բենեֆալ դե լա Տրոբի (1769-1845 թթ.) նամակը՝ ուղված Աբովյանին, ով պետք է փորձեր բազմաձայնել Աբովյանի երգած մեղեդին:

Հատկանշական է այն հանգամանքը, որ Աբովյանը, քաջաձանոթ լինելով ժողովրդական երաժշտությանը և լինելով այդ արվեստի մեծ սիրահար, բազմաձայնության փորձի համար ընտրել էր Սբ Ներսես Շնորհալու խնկարկության շարականը («Յայս յարկ նուիրանաց ուխ-

տի տեառն տաճարիս...»): Այն էլ մի ժամանակաշրջանում, երբ Հայ Առաքելական Սբ Եկեղեցին այդ հարցի վերաբերյալ ուներ իր հստակ դիրքորոշումը՝ «մեկ Աստված, մեկ ծայն»:

Այն ծայնագրությունը, որը պահվում է Աբովյանի արխիվում, ներկայացնում է բազմաձայն շարադրանքի համար գրված 14 տակտա-



նոց մեղեդի և գերմաներեն տառադարձությամբ մեղեդու եղանակավորումը: Ինչպես պարզ է դառնում Տրոբի նամակից (գրված՝ 1834 թ. հունիսին), շարականը Աբովյանի կատարումից ծայնագրել է Էմիլ Ավգուստ Հայնրիխ Հյորշելմանը (1810-1854թթ.) հավանաբար նույն՝ 1834 թվականին: Զայնագրության մասին Տրոբը գրում է. «...պարոն Հյորշելմանը, որն այդ երգը գրի է առել՝ լսելով Ձեր բերանից, հավաստիացնում է ինձ, որ նա ստիպված է եղել այդ եղանակն ավելի ևս պարզեցնել, որպեսզի որոշ չափով հարմարեցնի մեր շկալային, քանի որ անհնարին էր այդ երգը գրի առնել այնպես, ինչպես երգվում է. ընդամին ոչ միայն տարօրինակ ձևով շատ ավելի զարդարուն է երգվում, այլ բաղկացած է նաև տատանվող բարդ հնչյուններից, որը միանգամայն ի չիք է դարձնում իմ ցանկացած աշխատանքի հնարավորությունը, որով բավական պարզ կերպով ապացուցում է, որ երևի սկզբից մի պարզ և վսեմ եկեղեցական եղանակ է նրան հիմք ծառայել, իսկ հետո նրա հետ խառնված ժողովրդական եղանակի կողմից կլանվել» [4, էջ 131-132]:

Թե ինչպես է կատարել Աբովյանը այդ շարականը, իհարկե, դժվար է ասել: Եվրոպական երաժշտությամբ զբաղվող մասնագետների համար, ինչպիսիք էին Հյորշելմանը և Տրոբը, թերևս խորթ էր

այն հնչողությունը, որն ուներ հայ երաժշտությունը և մեր խորին համոզմամբ սա է եղել պատճառը, որ մի քանի փորձերից հետո Տրոբը հրաժարվել է բազմաձայնել մեղեդին, ընդ որում ամենայն հարգանքով մոտենալով Աբովյանի խնդրանքին: Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ Աբովյանը նախնական կրթությունը ստացել է էջմիածնի Վանական դպրոցում և ամենօրյա մասնակիցն է եղել եկեղեցական ծիսակարգին, պիտի փաստենք, որ հետևաբար կրողն է եղել հայ հոգևոր երաժշտության էջմիածնական երգվածքի: Եվ վստահաբար կարող ենք նշել, որ նա վերոհիշյալ շարականը կատարել է՝ հարազատ մնալով հայ հոգևոր երգամտածողությանը: Թեև մեր նպատակը այդ ծայնագրության ազգային դիմագծի բացահայտումը չէ, այլ լոկ դրա պատմական նշանակության արժևորումը, այնուամենայնիվ կարող ենք նշել, որ նույնիսկ այդպիսի պայմաններում նկատելի են որոշակի աղերսներ հայ հոգևոր երաժշտության հետ:

Որպես ամփոփում նշենք, որ այն գաղափարները, որոնցով մտահոգված էր հանճարեղ գրողը (թեև հետագայում պետք է իրականություն դառնային հայ կոմպոզիտորների գործունեության շնորհիվ), այնուամենայնիվ անվիճելիորեն արժանի են հիշատակման:

4

Հայ երաժշտության զարգացմանն ուղղված Աբովյանի լուսավորչական ծրագրերի հաջորդ ուշագրավ փաստը նրա հեղինակած հայ եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտության մասին հոդվածն է: Այս հոդվածն Աբովյանը գրել է իր երաժիշտ ընկերոջ՝ Յոհան Բենիամին Գրոսի խորհրդով: Հոդվածը գրված է գերմաներեն, և պահպանվել է միայն սևագիր տարբերակը: Բազմավաստակ գիտնական, արվեստագետ Պիոն Հակոբյանը, ելնելով Աբովյանի «Ուղևորություն դեպի Անիի ավերակները» ճամփորդական նոթերում արված հիշատակությունից, հոդվածը թվագրել է 1840 թվականով: «Յոթ տարի սրանից առաջ,– գրում է Աբովյանը,– ես մի փոքրիկ հոդված գրեցի Ս. Պետերբուրգի ակադեմիային մեր գուսանների մասին, որոնք մի-

այն ամբոխին են հայտնի և խնդրեցի ուշադրություն դարձնել այդ հարցին, որով ամենից ավելի կարելի էր իմանալ ժողովրդի թե՛ կենցաղը, թե՛ բնավորությունը և նրա մտավոր ու բարոյական բոլոր ըմբռնումները, բայց գործը, չգիտեմ՝ ինչու, մնաց առանց որևէ հետևանքի» [1, էջ 366-367]: Խ. Աբովյանի երկերի ակադեմիական հրատարակության 10-րդ հատորում ներառված վերոհիշյալ հոդվածի ծանոթագրությունում Պ. Հակոբյանը գրում է, որ փորձել է որոնումներ կատարել այս հոդվածի հետքերով, սակայն Պետերբուրգի արխիվում ոչ մի հիշատակություն չի գտել դրա վերաբերյալ:

Ստորև կփորձենք համառոտ ձևով ներկայացնել Աբովյանի հետդիմական հոդվածի ընդհանուր նկարագիրը.

- Ընդգծել է հայկական երաժշտության ինքնուրույնությունը
- Նշել է հայ հոգևոր երաժշտության ծայնեղանակների անվանումները
- Տվել է հոգևոր երգատեսակների բնորոշումը
- Ներկայացրել է հայկական ժողովրդական երգերի հիմնական թեմատիկան և բովանդակությունը
- Տվել է հայ աշուղական արվեստի ընդհանուր նկարագիրը (աշուղական երկու սիրավեպի նկարագրություն՝ «Ղարիպ» և «Քյարամ»)

Այնուամենայնիվ, նույնիսկ սևագիր վիճակով այս հոդվածն ունի իր պատմական նշանակությունը, որն առաջին անգամ բացահայտեց երաժշտագետ Մատթեոս Մուրադյանը: «Որքան էլ թերի ու պակասավոր լինեն այս սևագիր էջերը,– գրում է Մուրադյանը,– որքան էլ դժվար լինի պատկերացում կազմել ամբողջի մասին, այնուամենայնիվ, մի բան պարզ է, որ դա առաջին հոդվածն է 19-րդ դարի առաջին կեսի հայ երաժշտության պատմության մեջ և առայժմ միակը, որի մեջ հոգևոր երգերի հետ միաժամանակ հատուկ տեղ է հատկացվել հայ ժողովրդական և աշուղական երաժշտությանը, գործին լավատեղյակ մարդու մոտեցմամբ բնութագրված են նրանց բնորոշ գծերը: Սրանով էլ հենց բարձրանում է այդ հոդվածի պատմական արժեքը և նրա հեղինակը՝ Խ. Աբովյանը մտնում է հայ երաժշտա-

գիտության պատմության մեջ որպես մի մարդ, որը ոչ միայն ինքը առաջինն է բարձր գնահատել հայ ժողովրդական և աշուղական երաժշտությունը, այլև աշխատել է դրա վրա դարձնել ռուսական գիտնական-ազգագրագետների ուշադրությունը» [3, էջ 48]: Նշենք, որ Մ. Մուրադյանի այս տեսակետը Աբովյանի երաժշտական գործունեության այս ոլորտի առայժմ միակ մասնագիտական բնորոշումն է:

Այսպիսով, վերը հիշատակված փաստերի միջոցով ակնհայտ է դառնում հայկական երաժշտական մշակույթի զարգացման արվյանական տեսլականը, որը փորձեցինք ներկայացնել՝ անդրադարձ կատարելով նրա երաժշտական գործունեության հիմնական ուղղություններին: Երաժշտական կրթության տարածում, բազմաձայնության արմատավորում և հայ երաժշտության ուսումնասիրում. արվյանական այս մտահոգությունները, որոնք մասամբ իրականություն դարձան իր իսկ ջանքերով, պիտի մասնագիտական հենքի վրա դրվեին միայն ԺԹ դարի երկրորդ կեսին կոմպոզիտորներ Ք. Կարա-Մուրզայի, Մ. Եկմալյանի, Կոմիտաս Վարդապետի գործունեությամբ:

Ցավոք սրտի, երաժշտական հայագիտությունը դեռևս ըստ արժանվույն չի ներկայացրել Մեծ լուսավորչի գործունեության այս բնագավառը և լիարժեք չի բացահայտել նրա գործի պատմական նշանակությունը: Սակայն, անպատճառ, այդ փաստերը արժանի են հիշատակման, որով կկարողանանք արժանին մատուցել Աբովյանի հիշատակին:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հայ նոր գրականության հիմնադիր Խ. Աբովյանի երաժշտական գործունեության ուսումնասիրումը ժամանակակից հայագիտության կարևորագույն խնդիրներից մեկն է: Առանձին ուշադրության է արժանի հատկապես հայկական երաժշտական մշակույթի զարգացմանն ուղղված Աբովյանի ծրագրերի քննությունը, որով ակնհայտ է

դառնում նրա կարևորագույն դերը նաև հայ երաժշտության պատմության մեջ: Հոգվածում փորձ է արված ի մի բերել հայկական երաժշտական մշակույթի զարգացմանն ուղղված Արովյանի մտահոգությունները, որոնք նա ներկայացրել է ամենատարբեր առիթներով: Այդ նյութերի համադրումը, համեմատությունն ու քննությունը թույլ է տալիս նոր տեղեկություններով համալրել հայ երաժշտության պատմությունը:

Բանալի բաներ. Խաչատուր Արովյան, հայկական երաժշտական մշակույթ, շարական, Մաթևոս Մուրադյան, Պիոն Հակոբյան, Դորպատ:

VAHE ROMIK GEVORGYAN

Yerevan Komitas State Conservatory, Musicologist, 2nd Year, Bachelor's
Scientific Supervisor - PhD of Art., Prof. Alina Pahlevanyan
vahegevorgyan405@gmail.com

THE DISCOVERY OF ABOVYAN'S VISION FOR THE DEVELOPMENT OF THE ARMENIAN MUSICAL CULTURE SUMMARY

The study of Khachatur Abovyan's musical activity is one of the important issues in contemporary Armenian studies. Special attention should be given to the examination of Abovyan's programs aimed at the development of the Armenian musical culture, which clearly reveals his significant role in the history of the Armenian music as well. This article attempts to consolidate Abovyan's concerns regarding the development of Armenian musical culture, which he expressed on various occasions. The synthesis, comparison, and analysis of these materials allows us to enrich the history of the Armenian music with new insights.

Keywords: Khachatur Abovyan, Armenian musical culture, hymn, Matevos Muradyan, Pion Hakobyan, Dorpat.

ВАГЕ РОМИКОВИЧ ГЕВОРГЯН

ЕГК, музыковед, 2-ой курс, бакалавр
Научный руководитель - Канд.иск., проф. Алина Пахлева-
vahegevorgyan405@gmail.com

ЯВЛЕНИЕ АБОВЯНОВСКОЙ КОНЦЕПЦИИ МУЗЫКОЗНАНИЯ В ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

РЕЗЮМЕ

Исследование музыкальной деятельности основателя новой армянской литературы Х. Абовяна - одна из важнейших задач арменоведения на современном этапе. Особого внимания заслуживает данный в статье анализ его программы, нацеленной на целостное развитие армянской музыкальной культуры, что подчеркивает его важнейшую роль в истории армянского музыкального искусства. В статье сделана попытка обобщить идеи Абовяна по развитию армянской музыкальной культуры, которые он не раз представлял по самым различным поводам. Сравнительный анализ сохранившихся документов и материалов позволяет дополнить саму историю армянской музыки новой информацией и новым взглядом на этапы и процессы ее развития.

Ключевые слова: Хачатур Абовян, армянская музыкальная культура, шаракан, Матевос Мурадян, Пион Акопян, Дерпт.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Արովյան Խաչատուր**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ.10, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., Երևան - 1961 թ.:

2. **Հակոբյան Պիոն**, «Խաչատուր Արովյանը և երաժշտությունը (նյութեր ապագա ուսումնասիրության համար)», «Սովետական արվեստ», 1955 թ.:

3. **Մուրադյան Մաթևոս**, Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն, հ.2, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան – 1970 թ.:

4. **Շահազիզ Երվանդ**, Դիվան Խաչատուր Աբովյանի, հ. 2, Արմֆանի հրատ., Երևան – 1948 թ.:

REFERENCES

1. **Abovyan Khachatur**, Yerkeri liakatar zhoghovatsu, h.10, Yerevan – 1961.

2. **Hakobyan Pion**, “Khachatur Abovyan’ ev yerazhshtutyun’ (nyuter apaga usumnasirutyunneri hamar),” “Sovetakan arvest” 1955 th.:

3. **Muradyan Mathevos**, “Haykakan yerazhshtakan mshakuythi pat-muthyun,” h.2, Yerevan – 1970 th.:

4. **Shahaziz Yervand**, Divan Khachatur Abovyan, h. 2, Yerevan – 1948 th.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Վահե Ռոմիկի Գևորգյան (ծնվ.՝ 2001 թ., ք. Երևան) – 2020 թթ. ավարտել է Երևանի Ա. Բաբաջանյանի անվան պետական երաժշտամանկավարժական քոլեջը (մասնագիտական որակավորում՝ երաժիշտ-կատարող, դասավանդող/դուդուկահար): 2020-2022 թթ. ծառայել է Արցախի Հանրապետության պաշտպանության բանակում: Այժմ սովորում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում (երաժշտագիտական բաժին, բակալավր, 2-րդ կուրս):

Հայ երաժշտական մշակույթին նվիրված զեկուցումներով հանդես է եկել ԵՊԿ ՈւԳՍԸ գիտաժողովներին, ԵՊՀ ՈւԳԸ միջազգային գիտաժողովին (2019 թ.): Զեկուցումներից երկուսը հրատարակվել են (հղումները *տես* սույն հոդվածի *Նախաբանում*):

ԼԻԼԻԹ ԿԱՌԼԵՆԻ ԵՓՐԵՄՅԱՆ

արվ. թեկնածու, դոցենտ
ԵՊԿ Կատարողական արվեստի
պատմության և տեսության ամբիոնի վարիչ,
ամբիոնին կից գործող Միջառարկայական մասնագիտացման
կենտրոնի հիմնադիր-ղեկավար
mikaelterlemez@gmail.com

ՄՏՈՐՈՒՄՆԵՐ ՄԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԶՈՒԳԱՀԵՌԻ ՇՈՒՐՋ

Նախաբան

Անբացատրելի, անտրամաբանական կերպով հայ երաժշտագիտության գնահատանքն Աբովյան-երաժշտի զգալի դերակատարության վերաբերյալ մինչև վերջերս չի տրվել: Մի բացառությամբ. խոսքս Կոմիտասի հոգում և սրտում պաշտամունքի հասնող Աբովյանի առանձնահատուկ դերի մասին է, որը բնավ պատահական չի կարելի համարել:

Կոմիտասը հայ երաժշտության հիմքն ու հենասյունն է: Թեև Վարդապետի ժառանգությունը դեռևս ամբողջապես ուսումնասիրված չէ (քանզի անսպառ աղբյուր է կամ, ավելի ճիշտ՝ օվկիանոս, նաև չեն հաղթահարված տաբուացված թեմաները՝ Կոմիտասի կյանքի, պատկերավոր ասած, «սև խոռոչները», հատկապես կենսագրության վերջին շրջանի հետ աղերսվող հարցերում), սակայն կարող ենք փաստել, որ մենք՝ երաժշտագետներս, փորձում ենք լինել վերին աստիճանի ուշադիր և նրբանկատ իր ամեն գրած տողի, ամեն ասած բառի, գիտական դիտարկման, կենսագրական փաստի նկատմամբ, քանզի Կոմիտասն ուղիղ իմաստով հայ երաժշտության Աստվածն է՝ իր հստակ պատվիրաններով հայ երաժշտության զարգացման ճշմարիտ ուղիների վերաբերյալ: Այդ է պատճառը, որ Կոմիտասի մոտեցումները, որպես կանոն, ընկալվում են ոչ թե իբրև քննարկման

ենթակա տեսակետներ, այլ բացառապես իբրև անհերքելի արքիոմների օրենսգիրք: Լավ է դա, թե՛ ոչ այնքան, այստեղ մտադիր չենք քննարկելու:

Սակայն տարօրինակ կերպով մեր երաժշտագիտական հատորներում բաց է թողնված այն հանգամանքը, որ Վարդապետը, փնտրելով իր առաքելության իրականացման ճշմարիտ ուղին, նշանակալից չափով ոգեշնչվել է հենց Խաչատուր Աբովյանի կերպարով և գործունեությամբ, հատկապես իր «Վերք Հայաստանի. Ողբ հայրենասիրի» վեպով: Դրա մասին են նշել իրենց հուշապատումներում Հրաչյա Աճառյանը, Մաթևոս Մուրադյանը, Աղավնի Մեսրոպյանը:

Ականավոր երաժշտագետ և բանաստեղծ Մաթևոս Մուրադյանն իր «Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն» աշխատությունում ընդգծում է «Վերք Հայաստանի» վեպով Վարդապետի ծայրաստիճան տպավորվելը, երբ անմիջապես կարդալուց հետո գրքի հետքերով Կոմիտասն արշավել է Քանաքեռ՝ գրողի Տոհմատուն [17, էջ 48]:

Հայտնի հայ լեզվաբան և բառարանագիր Հրաչյա Աճառյանը գրում է. «Կոմիտաս մեծ ընթերցասեր մըն էր, ուժեղ էր հայոց լեզվի մեջ, և հայոց պատմությունը շատ լավ գիտեր: Մասնավորապես կկարդար Մովսես Խորենացին և Նարեկացին, իսկ Աբովյանին «Վերք Հայաստանին» կանվաներ իր մասունքը» [4, էջ 22]:

Պոլսահայ դաշնակահարուհի Աղավնի Մեսրոպյանի վկայությունները շատ ավելի ծավալուն են.

«1907 թվի գարնան, երբ առաջին անգամ Փարիզի առաջնորդարան գացինք, այնտեղ Կոմիտասի առանձնասենյակին պատին տեսանք Խաչատուր Աբովյանի մեծադիր լուսանկարը: Որքան հոգեթով պատկեր մը ստեղծվեցավ այնտեղ, երբ հայ ժողովրդի մեծ գուսանը, երգած ատեն, աչքերը հառեց Աբովյանի պատկերին՝ իբրև ներշնչման աղբյուրի:

Կոմիտասի սրտաշարժ ծայնի ելևէջները կարծես կենդանություն կուտային անոր անշունչ լուսանկարին:

Այդ օրերեն մեկը Աբովյանի լուսանկարով հետաքրքրվող հյուրերուն Կոմիտաս հետևյալ ըսավ. «Այս Խաչատուր Աբովյանի լուսանկարը իմ ամենասիրած իրն է, իմ էության մաս կազմող...»

Մոտ կամ հեռու՝ ուր որ ճամփորդեմ, հետս կտանիմ զայն: Այս թանկագին նվեր-հիշատակը ինձ տվավ Խրիմյան Հայրիկը՝ իր Կաթողիկոսության առաջին օրերուն:

...1911 թվին [Կոնստանդնուպոլսում՝ Լ. Ե.], աշնան երեկո մը, հորս հետ այցելեցինք Կոմիտասի Պերա-Լալե փողոցը գտնվող պանսիոնը:

Կոմիտասի սենյակի պատին կրկին անգամ տեսա Խաչատուր Աբովյանի Փարիզեն ինձի ծանոթ լուսանկարը... Երբ ուշի ուշով դիտեցի Աբովյանի լուսանկարը, մեծ երգիչը, գովելով իմ հետաքրքրությունս, ըսավ. «Ուրեմն՝ այս օրվրնե վերջ՝ ալ երբեք չմոռնաս, որ մեծանուն Խաչատուր Աբովյանը հայ ժողովրդական երաժշտությունը հետազոտող՝ երգիչ-երաժիշտ եղած է...»:

Խոսքը հորս ուղղելով՝ ավելցուց Կոմիտաս.

«Վաղ պատանեկական օրերես մինչև այսօր, իմ հսկիչն է ան և իմ ուսուցիչը... Հոգվույս մեջ ամենօրյա արձագանքողը... Աշխատիլ, տքնիլ, պայքարիլ՝ միայն և միայն ժողովուրդիս և մարդկության համար... Ես երբեք չեմ կարող ապրիլ առանց Աբովյանի... Պատանի տարիքիս, էջմիածնա ճեմարանը ուսանողությանս ատեն երբ առաջին անգամ «Վերք Հայաստանի»-ն կարդացի, հոգվույս մեջ այնպիսի ալեկոծություններ զգացի, որ երբեք չեմ մոռնար... Այդ օրերուն, ընկերոջ մը հետ, վաղ արշալույսին, ճեմարանեն փախչելով և սար ու ձոր կտրելով, հասանք Քանաքեռ գյուղը՝ Աբովյանի ծնած և մեծցած տնակին առջև... համատարած լռությունը տխրությամբ համակեց մեզ... քանի մը անգամ անոր տնակին շուրջը պտտեցանք... ոչ ոք տեսանք այնտեղ, բացի քանի մը կտկտացող հավերեն և արաղաղե մը, որ իր ընկերները թողած, իր կանչերով մեզ կհուզե... Այդ օրը, մեր վերադարձին, հայաստանյան անձայրածիր դաշտերուն մեջ, մենք քրքրեցին «Վերք»-են մեր հոգվույն մեջ պահված պատկերներու շարանները... Եվ ուխտեցինք՝ հավետ մնալ հայ ժողովրդի ճշմարիտ զավակ...» [16, էջ 330-331]:

Որպես փաստ, Աղավնի Մեսրոպյանը նշում է նաև այն հանգամանքը, որ Աբովյանի նկարը Կոմիտասի «նվիրական պահարանի» ամենաարժեքավոր իրերից էր [16, էջ 379]: Այն չի պահպանվել, Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարանում կա նկարի մի շրջանակ միայն, որը կարող է լինել Աբովյանինը, ինչպես նաև չի պահպանվել «Վերք Հայաստանի» վեպը. կոմիտասյան հայերեն գրքերի հիմնական հավաքածուն անհետ կորած է, ինչպես և Աբովյանը:

Մեզ հասած այս վկայությունները երաժշտագիտական պրոֆեսիոնալ շրջանակներում երբեմն ոչ գիտական են համարվում, գիտականորեն չհիմնավորված: Այսպես, օրինակ՝ Վահե Գևորգյանն իր «Էս. Ավովյանը և հայ երաժշտական մշակույթը» արժեքավոր հոդվածում գրում է. «Ա. Մեսրոպյանի հաղորդած [...] տեղեկությունն [այն մասին, որ Կոմիտասն համարել է Աբովյանին երգիչ-երաժիշտ՝ Լ.Ե.] առայժմ չունի գիտական հիմնավորում: [...] Եվ մենք կասկածի տակ ենք դնում այս խոսքերը, քանի որ Էս. Աբովյանի գործունեության այս ոլորտը լուսաբանող նյութեր [...] հրատարակվել են XX դարի երկրորդ կեսից միայն» [6, էջ 254]:

Նման մոտեցումն ավանդական երաժշտագիտության տեսակետից շատ օրինաչափ և տրամաբանական է, քանի որ դասական երաժշտագիտությունը հակված չէ հիմնվելու առանձին անհատների մերկապարանոց, գուցե նույնիսկ սեփական անձն ի ցույց դնելու հանգամանքներով թելադրված վկայությունների՝ էգո-փաստաթղթերի վրա: «Էգո-փաստաթղթերը,- գրում է էգո-փաստաթղթի ձևակերպումը տված Ամստերդամի համալսարանի պրոֆեսոր Ժ. Պրեսերը,- այն փաստաթղթերն են, որտեղ **էգո-ն դիտավորյալ կամ ակամա ինքն իրեն բացահայտում կամ թաքցնում է**» /ընդգծումն իմն է՝ Լ. Ե./ [21, էջ 278]:

Սակայն ժամանակի ընթացքում էլ ավելի մեծ թափ է առնում էգո-փաստաթղթերի նորովի արժևորման գործընթացը: Անցյալ դարի կեսերից, երբ էգո-փաստաթղթերը՝ հուշապատումները, ինքնակենսագրությունները, ճանապարհորդի օրագրերը, նամականին, այսինքն՝

հեղինակի առաջին դեմքից գրառումներն իր իսկ գլխավոր դերակատարությամբ⁸ [22], գիտական շրջանակներում կարևորվեցին որպես գիտական նյութ, այս աղբյուրների կշիռն իրապես կտրուկ բարձրացավ: Հաստատվեց մի նոր շրջան, այսպես ասած, ներքևից գոյացող ժողովրդական պատմակերտման, մասսայական նարատիվների շրջանը, երբ պատմության հիմք սկսեցին ծառայել ոչ միայն ականավոր պատմիչների, ասենք, Մովսես Խորենացու վկայագրերը, այլև շարքային անձի վկայությունները, որոնք, անշուշտ, անհրաժեշտաբար ստուգման կարիք ունեն: Էգո-փաստաթուղթը, որպես գիտական նյութ կարևորելու այդ միտումը էլ ավելի ընդգծվեց համացանցի և սոցցանցերի գործարկման հետևանքով: Սա մեր աչքի առջև ծավալվող իսկական հեղափոխություն է: Գիտական շրջանակների կասկածամտությունն իրավամբ տեղին է՝ ինֆորմացիոն դաշտը հեղեղած տարբեր վկայությունների նկատմամբ: Սակայն, կոչ անելով ամեն դեպքում թյուրահավատ չլինելու և ստուգելու տվյալները՝ գիտնականներն այժմ ստիպված եղան ընդունելու էգո-փաստաթղթի անգերազանցելի կարևորությունն առանձին անհատի կամ երևույթների և իրադարձությունների բացահայտման գործում:

Այսպիսով Կոմիտասի առանձնահատուկ կապը Աբովյանի հետ փաստում են միանգամից մի քանի գիտնականներ, և դրանով իսկ այդ վարկածը ստուգելի և ապացուցելի փաստի է վերածվում:

Մեծ կարևորություն ունի հենց նույն Վահե Գևորգյանի եզրակացությունն այն մասին, որ Կոմիտասին ենթադրաբար հասանելի են եղել Խաչատուր Աբովյանի ձեռագրերն իր որդու՝ Վարդան Աբովյանի

⁸ Պրեսերի մեկ այլ՝ դասական դարձած սահմանումը հետևյալն է. “Эго-документы – это те исторические документы, в которых исследователь сталкивается с “Я” или иногда “Он” /Цезарь, Генри Адамс/, как одновременно пишущим и присутствующим в тексте субъектом описания” [22] «Էգո-փաստաթղթերն այն պատմական փաստաթղթերն են, որոնցում ուսումնասիրողը որպես տեքստի հեղինակ առերեսվում է տեքստում միաժամանակ առկա նկարագրվող սուբյեկտի “Ես”-ի, երբեմն էլ՝ “Նա”-ի հետ (Կեսար, Հենրի Ադամս)» /թարգմանությունը և ընդգծումն իմն է՝ Լ. Ե./:

նի հետ շփումների և առնչությունների շնորհիվ՝ պատճառաբանված Գևորգյան ճեմարանի ուսուցչական կազմում միասին ծառայելու հանգամանքով. «...Կարող ենք փաստել,– գրում է Գևորգյանը,– որ Վ[արդան] Աբովյանը և Կոմիտասը անտարակույս եղել են գործնական շփման մեջ՝ նախ և առաջ որպես ճեմարանական ուսուցիչներ: Կարելի է ենթադրել, որ հնարավոր է [...] [Կոմիտասը] հենց Վ[արդան] Աբովյանի միջոցով է ուսումնասիրել հանճարեղ գրողի կյանքի և գործունեության որոշ դրվագներ» [6, էջ 255]:

Նկատի առնելով Կոմիտաս Վարդապետի սկեռվածությունն Աբովյանի անձի և ստեղծագործության վրա՝ պատկերավոր ասած՝ Արարատի գագաթին փայլատակող Լուսավորչի կանթեղի սիմվոլիկ պատկերի նշանակությամբ, չենք կարող զուգահեռներ չտանել այս երկու հսկաների՝ մարդ-մոլորակների միջև՝ միանգամից մի քանի հարթություններում:

Եվ այսպես. ինչն է, որ, ըստ իս, տալիս է մեզ այդ իրավունքը:

1. Եվ Աբովյանի, և Կոմիտասի կողմից հայ ազգի ինքնության նորովի բացահայտումը, իրենց արվեստի միջոցով հենց ազգային ինքնության բովանդակային բաղադրիչի նորովի ձևավորման կարողությունը:

2. Այս առումով և Կոմիտասը, և Աբովյանը կարող են համարվել հայ ազգային ոգու մարմնացում և առաջնորդ, ինչպես նաև՝ ազատագրական պայքարի առաջատար մարտիկներ, որոնք իբրև իրենց նորարարության վերջնարդյունք նկատի չեն առել այնպիսի մասնավոր հարցեր, ինչպիսիք են, օրինակ, կրթական համակարգի վերակազմակերպումը կամ նույնիսկ ազգային նոր լեզվի և կամ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ստեղծումը: Անգամ այն հանգամանքը, որ Կոմիտասն ապացուցեց հայ երգի ինքնուրույնությունը, շատ ավելի մեծ նպատակին հասնելու ճանապարհի հիմք դարձավ. որպես հայի ոգու մարմնացումներ, ազգի առաջնորդներ, նրանք, անտարակույս, երազել են ազգային պետության վերակերտման, վերստեղծման մասին: Պատմական այդ շրջանում՝ XIX դարում, թեև իրենց երազանքը

կապել են ռուսական կայսրության հովանավորչական դերի հետ, սակայն ընկալել են դա որպես միջանկյալ միջոց՝ ազատագրվելու պարսկական ու թուրքական լծից, որպեսզի ճանապարհ բացվի միացյալ հայկական անկախ պետության համար այն ուտոպիկ մտադրությամբ, որ Ռուսական կայսրությունը կապահովի հայկական հողերի միավորումը և ազատ-անկախ պետության անվտանգությունն ու անխոչընդոտ շարունակական զարգացումը: Այդ առնչությամբ պիտի հիշեցնենք խորհրդային տարիներին կլիշե դարձած, տեղին և անտեղի անդադար մեջբերվող Աբովյանի տողերը. «Օրհնվի էն սիւսթը, որ ռսի օրհնած ոտը հայոց լիս աշխարհը մտավ ու Ղզլբաշի անիծած, չար շունչը մեր երկրիցը հալածեց» [3, էջ 129]: Իսկ Կոմիտասի՝ Արշակ Չոպանյանին ուղղված նամակում կարդում ենք. «Մենք այժմ իրապես Ռուսաց շահի առարկան ենք, մեր երկիրն արդեն որոշուած է այսօր կամ վաղը ռուս պետութեան բաժին դառնալու: Ուրեմն պիտի զգտենք մեզ ազատագրել երկու կերպ, թէպէտ և երկուսի վերջնակետն էլ նոյնն է, տարբեր ուղիով միայն: Առաջինն է առաւելագոյնը ինքնուրոյն ու անկախ լինելով՝ իբր պատուար ցցուել ռուս դիւանագիտութեան առջև և երկրորդը՝ նուազագոյնը ապավինել Քեռի-Ռուսին և միաժոյլ հայութիւն սահմանել: [...] Պէտք է նախ բոլոր հայերը խմբուեն մէկ տէրութեան, մէկ օրէնքի տակ, աճեն ու զարգանան բարոյապէս և նիւթապէս, և ապա ժամանակն ինքն է, որ պիտի բերէ մեզ մեր ազատութիւնը, շտապելով՝ առաջինը չարած, երկրորդ քայլի դիմելով՝ բոլորովին պիտի կորչենք» [12, էջ 154-155]:

3. Աբովյանին և Կոմիտասին միավորում է ազգային նոր լեզու ստեղծելու նրանց սխրանքը: Ինձ առավել մոտ է Կոմիտասի առաքելության Ավետիք Իսահակյանի բնորոշումը. «Նա **հայտնաբերել է** [ընդգծումն իմն է՝ Լ. Ե.] մեր ազգային երգը, հայկական երաժշտությունը, ազգային մելոսը՝ ինքնուրույն և անաղարտ» [9, էջ 411]: Աբովյանի հանդեպ նույնպես «հայտնաբերում» եզրույթն է իրավացի: Աբովյանը հայտնաբերել է հայ ժողովրդի առօրյա հաղորդակցման լեզվի թաքնված գեղարվեստական հմայքը, բայց իր, պատկերավոր

ասած, «աբսոլյուտ լսողությամբ» վերարտադրել է հնարավորինս մոտ սկզբնաղբյուրին՝ պահելով բնական, ամենքին հասանելի բառապաշարը, որը մտադիր չի եղել մաքրելու «օտարամուտ ժանգից» (Ա. Իսահակյան): Այդ շարունակ ինքնամաքրվելու բնագործը նա հանձնարարել է կենդանի լեզվին, որը երբեք չի դադարեցնում այդ գործընթացը՝ դառնալով նույնքան էլիտար, մաքրամաքուր, օտարամոծություններից խուսափող և դրանց դեմ ապստամբող, ինչպես որ էլիտար և անկրկնելի է կոմիտասյան երգի հնչերանգը: Կարևոր է, որ Աբովյանը երբեք նպատակ չի դրել փոխարինելու գրաբարը աշխարհաբարով, այլ միայն մեկ գերնպատակ է հետապնդել. հայ շինականի, գեղջուկի, աշխատավորի համար իր իսկ լեզվով արարելու հորիզոններ բացել՝ կրթված ժողովուրդների շարքում տեղավորելով ողջ հայ ժողովրդին, այլ ոչ կղերական խավին միայն: Եվ այդ լեզուն, երաժշտության օրինակով, առավել քան զգացմունքային է. «...լեզուն որպես գրականութեան միջոց նրա բնագրում դրական իմաստով «անկառավարելի» է դառնում: «Երեսուն տարուայ փակ լեզուն» ենթարկում է զգացմունքների յորձանքին [5, էջ 13], - փաստում է Գուրգեն Գասպարյանը:

4. Կոմիտասն ու Աբովյանը մոտ են նաև նրանով, որ իրենց հայտնագործությունների հիմքում հավասար չափով դրել են և մայրենի լեզուն, և «մայրենի» երաժշտությունը՝ մեկը մյուսի բնականոն շարունակությունն ընդունելով ու ընդգծելով: Աբովյանն, ի դեպ, հենց գրաբարն է կարևորում այդ իմաստով, նրա խոսքով՝ «Որքան էլ գրաբարն՝ իր արտակարգ հարստությամբ, զարգացմամբ, կատարելությամբ, մարդկային իմացության ամեն մի բնագավառի համապատասխանող իր ճկունությամբ, [...] իր մաքրությամբ առեղծվածային է թվում և ստիպում է մեզ այս ժողովրդի ծագումը որոնել նախապատմական խոր նախադարում, երբ նա ինքնուրույն կերպով հասել է իր հոգևոր բարձրության, ապա նրանից ո՛չ նվազ հիասքանչ և անբացատրելի է հայ երաժշտության՝ ինչպես տարբեր հույզերի, այնպես էլ մեղեդիների ու առանձնահատկությունների բազմազանությունը» [14, էջ 62]: Կոմիտասի համար էլ երաժշտությունը մայրենի լեզվի մեղեդայնու-

թյունն է նախ և առաջ, հենց սա է գուցե պատճառը, որ նրա ստեղծագործության առանցքը կազմում են վոկալ ու խմբերգային, այլ ոչ գործիքային ժանրերը: Նորից մեջբերենք Իսահակյանին, որը նկարագրելով Կոմիտասի խանդավառությունը «Մոկաց Միրզա» երգի հայտնաբերմամբ, հիշում է Վարդապետի կարևոր նկատառումը. «Այդ երգը շատ հին է, հեթանոսական դարերից. Տեն խոսքերն ու եղանակը ինչպես միաձուլ են» [9, էջ 412]:

Կարող ենք փաստել, որ երկուսն էլ իրենց խոսքում վերարտադրել են մայրենի լեզվի երաժշտականությունը: Այդ պատճառով է, որ առաջարկում են կոչել Աբովյանի գրական գործերը «գրական պարտիտուրներ», որոնք առանձնանում են խոսքի բացառիկ երաժշտականությամբ և մետրաոլիթմական և տեմբոյային դրամատուրգիայով: Դա հատկապես զգացվում է լեզենդար ասմունքող Սուրեն Քոչարյանի «Վերքի» ընթերցումներում, որոնք մոտենում են վիպերգին, դյուցազներգությանը. «Հայկական էպոսին Աբովյանը ծանօթ չէր, բայց հրաշալիօրէն էր ըմբռնում ժողովրդի էպիկական մտածողութեան էութիւնը: [...] Այս ճանապարհով էլ ահա «Վերքի» մեջ առատօրէն ներթափանցում են նաև ժողովրդական վէպի արտայայտչական միջոցները և տիպականացման եղանակները» [5, էջ 43]:

Կոմիտասի բանաստեղծությունները խորհրդային շրջանում հայտարարվեցին կոմպոզիտորի «պարապ վախտի խաղալիք», որոնք, կարելի է ենթադրել, զուրկ են գեղարվեստական արժեքից: Ինչպես նշում է 1969 թվականին հրատարակված բանաստեղծությունների փոքրիկ ժողովածուի՝ բրոշյուրի կազմող Լևոն Միրիջանյանը, դրանք «չունեն հեղինակի հրաշագործած մեղեդիների մշտանորոգ փայլը» [10, էջ 3] և կամ «չունեն նրա երգերի ընդգրկման լայնությունը, խորքը և կատարելությունը» [10; էջ 5]: Արշակ Չոպանյանը գնում է ավելի հեռու. Կոմիտասի բանաստեղծությունները Չոպանյանը համարում է «տարօրինակություններ», մտերիմ ընկերոջ «մտաւոր հիւանդութեան» «նախակարապետ նշաններ» [20, էջ 3]: Տաթևիկ Շախկուլյանն իր վերջերս տպագրված հոդվածում իրավացիորեն նկատում է. «...հետաքրքիր է, որ սերտ առնչություններ ունենալով Չոպանյա-

նի հետ՝ Կոմիտասը երբեք նրան ցույց չի տվել իր բանաստեղծությունները» [18, էջ 171]: Սա ինքնին խոսում փաստ է, Չոպանյանը, կարծես, Կոմիտասի խելագարության հիմնավորումներն է փնտրում այնտեղ, որտեղ դրանք իսպառ բացակայում են: Ինչհիմամբ: Սա բազմիմաստ և կարևոր հարց է, որ դեռևս սպասում է իր պատասխանին: Այնինչ կոմիտասյան բանաստեղծությունները հայ միջնադարյան մշակույթից բխող բառը երգելու, ծայնի գույնն ու հնչերանգը, բառի երաժշտությունն ու երաժշտականությունը վերհանելու, պոեզիան և երգը նույնացնելու հիասքանչ օրինակներ են, բայց և եվրոպական մշակույթում շունչ առած և Կոմիտասի ժամանակներում ծաղկում ապրող սիմվոլիզմի և սոնորիզմի ուղղությունների դրսևորում են, որի մաս են կազմում նաև Կոմիտասի երաժշտական ստեղծագործությունները:

Կոմիտաս. Կարմիր բոց

Կանաչ դաշտի կուրծքը պայթեցավ,
Գոգին հսկա ժայռը ճայթեցավ,
Ճայթեցավ ու ծառացավ,
Ճայթեցավ ու տեղում քարացավ:

Կապույտ երկնի ծոցը ծ'ովացավ,
Կարմիր երկրի բոցը հովացավ.
Ծովացավ ու ծավալեց,
Ծավալեց ու հողմով թավալեց:

Բոց-մոց՝ կարմիր երկիր հովանալով,
Ծոց-ծոց կապույտ երկիր ծովանալով՝
Ծովանալով ու դողով ծավալելով,
Ծավալելով ու չորս կողմ թավալելով՝
Հողմը ծառացավ, ու բոցը հանգավ...⁹

⁹ Տե՛ս. comitasmuseum.am կայքի «Բանաստեղծություններ» բաժինը:

Անցնենք Աբովյանին.

Ինչպես, բնութագրելով «Վերքը», նշում է Իսահակյանը, «Այստեղ Հայաստան աշխարհն է իր տարերային-տիտանային պեյզաժներով, որոնք դարձել են բնապաշտական, կոսմիկական երաժշտություն, օրատորիաներ» [11, էջ 116] կամ [5, էջ 49]:

Ընթերցողը գլուխը կկորցնի՝ Աբովյանի «Չանգի»-ում վերջակետ ման գալով. սա XX դարում հայտնված անգիտակցական շերտերում ծավալվող անկառավարելի, անսկիզբ-անվերջ «գիտակցության հոսք» («поток сознания») երևույթի նախանշանն է: Չանգին անբռնազբոս հորդում է աբովյանական ծայնապաշտական բառախաղերի տարերքում:

5. Կոմիտասն ու Աբովյանը երկուսն էլ հոգևորականներ են: Նրանք կրթվել են Սուրբ Էջմիածնում՝ գրաբարի, հոգևոր երգի ու աստվածաբանության նույնանման ծրագրերը բերանացի անելով: Եվ նկատելով մեր հոգևոր երաժշտության հիմնաքարային նշանակությունն ազգային ինքնության կերտման խնդրում՝ երկուսն էլ խիստ հանդիմանել են հոգևոր երգի աղավաղումը. «Ինչքան էլ այն [հոգևոր երգը՝ Լ. Ե.] այժմ աղճատված ու ապականված է, որ դժբախտաբար մեծ դժվարությամբ միայն կարելի է դրա տարբեր տարակարգերից մի ողորմելի մեղեդի կորզել և եկեղեցում երգելիս երաժշտական ականջին ոչ ավել ոչ պակաս աններդաշնակ գոռգոռոց է թվում, սակայն չնայած դրան, նա այնքան ինքնատիպ է, որ վստահ եմ, որ նրա մասին որոշ բաներ հաղորդելով գեղեցիկ արվեստի սիրահարներին նվազ ծառայություն մատուցած չեմ լինի» [14, էջ 63]:

6. Եվս մեկ ընդհանրություն. և՛ Կոմիտասը, և՛ Աբովյանը Հայաստան բերեցին կրթության գերմանական՝ լատինական մոդելը, որը ոչ միայն իրենց արվեստի հիմքը դարձավ, այլև դարձավ երազ՝ կոնսերվատորիա և մանկավարժական համալսարան հիմնելու, կերտելու մասին: Գերմաներենով էին կյանքի առանձին հատվածում ստեղծագործում և գրում Կոմիտասն ու Աբովյանը, ինչը չէր կարող չազդել նրանց մտածողության վրա: Դեռևս XIX դարում մենք եվրոպական գերմանական կրթահամակարգի կրողն էինք այս մեծանուն

հանճարների միջնորդությամբ և XXI դարում նույնպես պահպանում ենք համալսարանական բազմաշերտ, բազմակողմանի կրթության ծավալն ու գաղափարը: Թեև իրենց կյանքի օրոք չեղավ դա, բայց հիմքը դրված էր արդեն: Իսկ հիմքում համակարգային մտածողությունն է, երբ յուրաքանչյուր քայլ և գործողություն մի մեծ շղթայի առանձին օղակներն են, որոնք խճանկարի պես ի վերջո հավաքվում են մեկ գերնպատակի շուրջ:

7. Շատ նման էին Աբովյանն ու Կոմիտասը գիտակցված ստեղծագործական ինքնասահմանափակումներով: Աբովյանի օրագրերը լի են անձամբ իր կրթությունն առավել մասնագիտական դարձնելու, առանձին բնագավառներում գիտական խորքեր թափանցելու, հետազայում գիտական ատենախոսություն պաշտպանելու մղումով, որի համար Դորպատում ստեղծված էին բոլոր պայմանները. նա ներկա է գտնվել գիտական թեզի պաշտպանություններին, նաև ստացել է Դորպատում մնալու և աշխատելու ուղիղ հրավեր: Սակայն Աբովյանը գիտակցաբար սահմանափակում է իր գործունեությունը՝ հիմնականում լուսավորչական առաքելությամբ. հայ ազգը կրթելու ինքնազոհություն պահանջող մղումով համակված՝ նվազագույն ժամանակ է թողնում միայն գրական գործունեության համար: Հիշենք, որ Աբովյանը տասը լեզվի է տիրապետել և ունեցել է մոտ 30 մասնագիտական հմտություններ, որոնցից յուրաքանչյուրը (ասենք, եվրոպական չափորոշիչներին համապատասխան պաղպաղակ պատրաստելու հմտությունը) հաստատ ավելի եկամտաբեր էր լինելու:

Ինչ վերաբերում է Կոմիտասին, ապա Եվրոպայում մնալու և իբրև երգիչ կամ գիտնական գործելու նմանատիպ առաջարկներ նա ևս ունեցել է ոչ մեկ անգամ, սակայն մերժել է դրանք: Կոմպոզիտորական գործունեության, տարբեր երկրներում երգչախմբեր կազմելու, խմբագրական աշխատանքի հետ մեկտեղ, զարմանալի նվիրվածությամբ է տրվել հենց մանկավարժական աշխատանքին: Դիցուք 1914 թվականին, արդեն հայտնի լինելով Արևմտյան և Արևելյան Հայաստանում, Եվրոպայում, ինչպես նաև Արևելքում, հաճույքով ընդունում

է Բերա-Բանկալթի Նիկողոսյան երկսեռ գիշերօթիկ և ցերեկօթիկ ազգային վարժարանում (կարելի է ասել՝ նաև մանկապարտեզում) երգի ուսուցիչ աշխատելու հրավերը:

Որքան ժամանակ կարելի էր հատկացնել սեփական ստեղծագործությանը, որը նորից գիտակցված սահմանափակում էր՝ եվրոպական ժանրից դուրս սեփական հորինվածքը երկրորդելու ժողովրդական երգի վերստեղծման առաքելությանը:

8. Երաժշտությունն ու խաղը միասնաբար գործադրելու մեթոդաբանական հնարքը Կոմիտասի ու Աբովյանի մեթոդական ընդհանրական գծերից է: Մեր օրերում իբրև թե նորարարական և երբեմն վիճելի՝ խաղն իբրև դասավանդման կարևորագույն մեթոդ կիրառելը, դեռևս XIX դարի առաջին կեսի արվեստական նորամուծությունն էր, որն ընդօրինակվել էր Դորպատյան դասախոսների՝ նախադարձական և համալսարանական կրթական համալիրի արդյունավետ աշխատանքից: Շրջապատը դա չէր հասկանում. ինչպես վկայում են աշակերտները, երևանցիք այսպես էին արձագանքում. «Աբովյանը բան չի սովորեցնում, այլ խաղում է աշակերտների հետ» [7, էջ 268]:

Նույն կերպ է գործում Կոմիտասը: Ահա ընդամենը մեկ վկայություն. «Շատ մեծ եղավ վարժարանի ուսուցչական կազմի և աշակերտության զարմանքը, երբ տեսան, որ հակառակ իր բազմազբաղ վիճակին, Կոմիտաս ոչ միայն համաձայնեցավ իրենց վարժարանին մեջ դասեր ընդունիլ, այլև ջերմ փափագ հայտնեց գոնե շաբաթը երկու ժամ զբաղվիլ նաև մանկապարտեզի 6-8 տարեկան երեխաներու երգի ու պարի դասերով: [...] Մանկապարտեզի դասի օրերը Կոմիտաս շատ ուրախ տրամադրության մեջ կըլլար: Ան միշտ դասի ժամեն առաջ կուգար, և օգտագործելով մանուկներու զբոսանքի ազատ ժամերը, կհավաքեր զանոնք իր շուրջը և կերգեր ու կպարեր անոնց հետ: Իսկ երբ դասարան կմտնեին՝ այդ երեխաները այլևս նախորդ դասերու չարաճճի և անզուսպ երեխաները չէին, կարծես ուրիշ երեխաներ ըլլային: Բավական էր, որ Կոմիտաս ըսեր. «Ուշադրություն, մանուկներ», և անոնք, կարծես մագնիսացած, կհետևեին ա-

նոր ամեն մեկ ցուցմունքին: **Զվարթ տրամադրությունը Կոմիտաս կնկատեր երեխաներու մտային և հոգեկան ընդունակություններու զարգացման նախապայմանը** [ընդգծումն իմն է՝ Լ. Ե.], իսկ երեխաներուն մեջ այդ տրամադրությունը արթնացնելու համար անհկա օժտված էր բնական և մեթոդոլոգիական բոլոր տվյալներով» [16, էջ 354-355]:

9. Աբովյանը էթնոերաժշտագիտության՝ երաժշտական ազգագրագիտության հիմնադիրն է նաև. նա առաջինն է անդրադարձել քրդական-եզդիական երաժշտությանը (այդ աշխատանքը կատարել է պատվերով¹⁰): Նկարագրել է հայ և այլ ժողովուրդների նիստ ու կացը, ծեսերն, այդ թվում՝ երաժշտական ավանդույթները՝ հիմք դնելով մեզանում երաժշտական ազգագրագիտական ուսումնասիրություններին: Հետաքրքրվել է հնադավան ռուսների, լիտվացիների, գերմանացիների հատկապես վոկալ երաժշտությամբ, որոշները գրառել է՝ նպատակ ունենալով տարածել Հայաստանում:

Կոմիտասի ազգագրագիտական ուսումնասիրություններն անգերազանցելի են իրենց նշանակությամբ, հնարավոր է՝ դրանք հենց այս գծի շարունակությունն են:

10. Փոքրուց նրանք երկուսն էլ ծնողական խնամքից հեռու, անպաշտպան, կյանքի դաժանությունների և անարդարությունների առջև միայնակ և անօգնական էին: Մեծ առումով երկուսն էլ կյանքում անասելի միայնակ մնացին մինչև կյանքի վերջ՝ օտարվելով հարազատներից, ընկերներից, սիրելիներից: Գուցե սրանով է բացատրվում նրանց խառնվածքի նմանությունը. «Պետք է ճանաչել Աբովյանին, – գրում է Երվանդ Շահագիզը:– Նա մի վերին աստիճանի նուրբ, քնքուշ, կանացի զգացմունքի տեր մարդ է եղել և միշտ կարոտել է մի առանձին խնամքի, գնահատական խրախուսանքի, գուրգուրանքի, մի բան, որ պակասել է նրան» [19, էջ 170]: Սակայն, դրա

¹⁰ Հայտնի է, որ կոմս Ալեքսանդր Խրիստոֆորովիչ Բենկենդորֆը /1783-1844/ հանձնարարել է Աբովյանին պատմա-ազգագրական ակնարկ գրել քրդերի և եզդիների մասին: /Ե VII, 152 [194]: Ե X, 293 [294]/

հետ մեկտեղ, նրանք երկուսն էլ անընդունելի երևույթների հանդեպ ընդվզելու ու ընդդիմանալու այնպիսի կամք ու կարողություն են հանդես բերել, որոնք եզակի անհատներին են բնորոշ միայն:

11. XIX դարում, ինչպես և այսօր, ազգային պետականակերտման ճանապարհին ցանկացած հայրենանվեր գործիչ մահապարտ էր՝ ինքնազոհության գնով պատրաստ հասնելու իր գերնպատակին: Մահն ընկերակցել է իրենց կյանքին ոչ թե որպես կյանքի ավարտն ազդարարող փոխակերպում, այլ դարձել գոյության անքակտելի մասը, կյանքին զուգահեռ չգոյություն: Սա առաջին հերթին վերագրելի է Աբովյանի և Կոմիտասի կենսագրության միստիկ, անընկալելի ողբերգական ավարտին: Բայց կիրառելի է նաև որպես աշխարհընկալման իմպերատիվ կրեդո:

Աբովյանը խոստովանում է. «Ապրել և մեռնել հայրենիքի համար, – ահա տակավին վաղ պատանեկան տարիներից իմ ընտրած նպատակը» [15, էջ 222]: «Ես կմտնեմ իմ հայրենակիցներից յուրաքանչյուրի տունը, ամեն մեկից օգնություն և օժանդակություն կաղերսեմ նրանց անօգնական եղբայրակիցների համար, և ես ինձ ամենաերջանիկը կհամարեմ, երբ իմ մուրացիկի ցուպը կարողանա որևէ օգուտ բերել իմ հայրենակիցներին: Դա է իմ իղձը, դրա համար եմ ես ապրում, դրա համար էլ պատրաստ եմ մեռնել» [2 VIII, 303 [309-310]: «Մեր սուրբ հայրերի զոհասեղանի առջև իմ տուած առաջին երդումը, նրանց գերեզմանների վրայ թափած դառն արցունքները, նրանց թանկագին աճիւններին նւիրած ի խորոց սրտի հառաչանքները եղել են այն բանի համար, որ նրանք լինեն իմ թաքուն պահապան հրեշտակները և բաց անեն իմ առջև յօգուտ իրենց որբ թողած մանուկների՝ զոհվելու ճանապարհը» [5, էջ 20-21]:

Ինչպես և Աբովյանը, որը 12 կիլոգրամանոց ինքնաշեն փայտյա խաչը մեջքին հասցնելով Արարատի գագաթը, պատկերավոր ասած, իր կարճատև կյանքում անցավ Գողգոթայի ճանապարհով, Վարդապետն էլ նույն ուղին անցավ՝ դառնալով մեր ժողովրդի անմահության խորհրդանիշը և հերքելով մահվան գոյությունը. «Կյանքի և մահվան

մասին խոսելիս՝ ասաց, որ մահը գոյություն չունի և իսկույն սենյակի դուռը բանալով ավելացրեց. «Սա գերեզման չէ, ապա ի՞նչ է»,– վկայում է Վարդապետի մտերիմ ընկեր Փանոս Թերլեմեզյանը [8, էջ 260-261]: «Ասա, անմահ է այն գործը, որի համար ես մեռա»,– պոռթկում է Կոմիտասը, դիմելով Փարիզի հայոց եկեղեցու առաջնորդ Վոսմաշապուհ Քիպարյանին հոգեբուժարանի իր հիվանդասենյակում, որտեղ մոտ երկու տասնամյակ նա ապրեց նույնչափ ողջ, որքան մեռած [16, էջ 406]:

12. Վերջապես, ևս մեկ զուգահեռ՝ գուցե ցնորքային. երաժշտությունը, բնությունը և սերը՝ ահա տարերքների եռամիասնություն, որ ընկած է հոգևորականներ Խաչատուր Աբովյանի և Կոմիտաս Վարդապետի աշխարհընկալման հիմքում և ընդհանուր է երկուսի համար:

Էքստատիկ ոգևորությամբ են համակված Աբովյանի դորպատյան օրագրերում երաժշտության ընկալման մասին էջերը, որոնք պանթեիստական՝ բնապաշտական զմայլանքով հրաշալի բնության գրկում վեր են հանում երաժիշտների պատկերները՝ դրանք հրեշտակային տեսիլներ են սիրահարված Խաչատուրի աչքերում: Գուցե չենք խիզախում համարել Կոմիտասին սիրո երգիչ, բայց անտարակույս գտնում ենք դրա արձագանքը ոչ միայն երաժշտական երկերում, այլև պանթեիստական համեմատություններով լի իր սիրային բանաստեղծություններում.

Քո երազում

Եվ այս գիշեր, քո երազում, տեսել ես, որ ես ու դու
Երես-երես ճանաչել ենք սիրո ծովում իրարու...

Քո սուրբ սերը սար է դառել
Դալարագեղ, երկնածրար ու բեղուն,
Գլխիդ վերը ամպ է շարել՝
Գալարահեղ, կամարակապ ու զեղուն [11, էջ 39]:

Երիտասարդ Խաչատուր Աբովյանի, ինչպես և Կոմիտասի, սիրո տողերը հասցեագրված են երաժիշտ օրիորդներին՝ երգչուհիներին: Մարգարիտ Բաբայանի դերակատարումը Կոմիտասի կյանքում միանշանակ չէ՝ այս հարցը դեռ պիտի սպասի առավել հանգամանալից ուսումնասիրությանը: Ինչ վերաբերում է Աբովյանին, ապա դորպատյան օրագիրը, որն Աբովյանը՝ դեռ իր ժամանակներում կարևորելով այժմյան «էգո-փաստաթուղթ» երևույթը, դիտարկում էր որպես հայ հասարակությանը դորպատյան իրողություններին հաղորդակից դարձնելու միջոց, այսպես է պատմում իր սիրո՝ երգչուհի Էմմա Կայի մասին:

«...Բոլորը սպասում էին լսել նրա հրեշտակային երգը, և նա՝ դուրալուր հոգի, չանտեսեց մեր խնդրանքը: Հազիվ էր նա շարժել կլավիրի կափարիչը, իմ հոգին համարացավ, նրա հիասքանչ ձայնը լցվեց կարճ ժամանակում ամբողջ օրվա մեջ հրաշալի մեղեդիով, և մեր լսելիքը՝ երկնային մեղեդիով: Երաժշտությունն ինքնուստինքյան քաղցր է միշտ, բայց այսպիսի քնքուշ գոյության բերանից միանգամայն դյութական, ինչ ազդու է նրա զգացողությունը, ինչպես է ամփոփում նրա հնչյունների փոխկապակցությունը, պետք է քարե սիրտ ունենա որևէ մեկը, որպեսզի չհամոզվի այսպիսի ներդաշնակությամբ: Ինչ-որ անպատմելի իղձ նրանով փակում է իմ սիրտը, մեր հոգին բարձրանում է իմացության կայանները, չկա առավել հոգեպարար և հոգեզվարթ ժամ, քան սա: Այսժամ արհամարհում է մեր հոգին երկրի աղտեղին և նյութականը՝ ձգտելով նմանվել միայն երկնայինին: Ինչպես է հնարավոր լսել այսպիսի հրապուրանք, տեսնել հրապուրողին, և մնալ անզգա, այդ պատճառով խուսափեցի նրա ներկայությունից, որ ուրիշ սենյակում միմիայն լսեմ նա ձայնը:

Առավոտյան ժամը 12-ին ճանապարհ ելա, հազիվ ազատվելով քաղաքի խառն ամբոխից, իմ սիրտը զգում էր ինչ-որ անպատմելի խնդություն: [...] Երեկվա գեղեցկուհու հրեշտակային կերպարն իբրև առաջնորդող աստղ աներևույթ ընթանում է իմ առջևից, անտառներում և ձորերում բոլոր դիտարժան վայրերը ինձ թվում են նրա սրբաբաններ...» [1]:

Այսպիսին են Աբովյան-Կոմիտաս զուգահեռների իմ ընկալումները, որոնք, անշուշտ, չեն կարող ամբողջական լինել, ինչպես նաև՝ միանշանակ ընկալվել ընթերցողների կողմից:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը նվիրված է հայ ինքնության ձևավորման հարցում առանցքային նշանակություն ունեցող ազգային գործիչների՝ Խաչատուր Աբովյանի և Կոմիտաս Վարդապետի անձերի, գործունեության, առաքելության զուգահեռների վերհանմանը՝ նկատի առնելով Կոմիտասի սևեռվածությունն Աբովյան-երևույթի վրա ընդհանրապես, այդ թվում՝ որպես «առաջին հայ երգիչ-երաժշտի»: Ընդհանրությունները դիտարկվում են համեմատական վերլուծության մեթոդաբանությամբ՝ մեջբերելով հատկապես հեղինակների «գրական պարտիտուրների» բացառիկ երաժշտականությամբ հագեցած տեքստերը: Հայ ազգային ոգու մարմնացում և առաջնորդ, ինչպես նաև ազատագրական պայքարի առաջատար մարտիկների խառնվածքը, հոգեբանական առանձնահատկությունների ընդհանրությունները նույնպես դարձել են դիտարկման առարկա, ինչպես նաև կյանքի ու մահվան, գոյության և չգոյության, ողբերգական ու միստիկ կերպով կյանքից հեռանալու, վերանալու իրողությունը: Զուգահեռներ են գտնվել նույնիսկ անձնական սիրային պատմություններում՝ երաժշտություն-բնություն-սեր եռամիասնության համատեքստում:

Բանալի բաներ. Խաչատուր Աբովյան, Կոմիտաս Վարդապետ, «էգո-փաստաթուղթ», պոեզիա, սիմվոլիզմ, «գրական պարտիտուրներ», մանկավարժություն, խաղ:

LILIT KARLEN YEPREMYAN

PhD of Art, docent

Head of the Chair of History and Theory
of Performing Arts at Yerevan Komitas State Conservatory

Founding director of the Interdisciplinary

Specialization Center affiliated with the chair

mikaelterlemez@gmail.com

REFLECTIONS ON A HISTORICAL PARALLEL

SUMMARY

The article is dedicated to drawing parallels between two prominent figures who played a key role in shaping Armenian identity—KhachaturAbovyan and KomitasVardapet. It highlights Komitas' profound interest in the “Abovyan phenomenon” in general, including his perception of Abovyan as the “first Armenian singer-musician.” The commonalities are examined through the methodology of comparative analysis, particularly emphasizing the uniquely musical quality of the authors' texts, referred to as “literary scores.” The embodiment of the Armenian national spirit and leaders of the liberation struggle, along with their shared psychological traits, are also part of the discussion, as are themes of life and death, existence and nonexistence, and the tragic and mystical nature of their departure from life. Parallels are even drawn between their personal love stories in the context of the triad of music-nature-love.

Key Words: KhachaturAbovyan, Komitas Vardapet, «ego-document», poetry, symbolism, «literary scores», pedagogy, play.

ЛИЛИТ КАРЛЕНОВНА ЕПРЕМЯН

кандидатискусств.доцент

Зав. кафедрой Истории и теории исполнительского искусства,
основатель и руководитель Центра междисциплинарных
специализаций при той же кафедре
mikaelterlemez@gmail.com

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ПОВОДУ ОДНОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАРАЛЛЕЛИ

РЕЗЮМЕ

В статье выявлены аналогии между двумя армянскими национальными деятелями - Хачатуром Абовяном и Комитасом, сыгравшими ключевую роль в формировании армянской национальной идентичности на новом уровне. Методом сравнительного анализа исследуются психологические типы, основы мироощущения двух исторических личностей планетарного масштаба, имея в виду неслучайность крайне трепетного, восторженного отношения Комитаса к Абовяну как к явлению вообще и как к первому армянскому музыкальному деятелю в европейском понимании. На основе «литературных партитур» (Л. Епремян), то есть музыкально звучащих текстов проведены параллели между творческими идеями Абовяна и Комитаса. Последние, будучи поистине воплощением армянского национального духа, рассматривали жизнь в едином мистическом ключе бытия и инобытия, в единовременном сосуществовании со смертью еще при жизни. На основе авторских поэтических строк - любовной лирики или дневниковых записей указаны совпадения даже в их личной жизни, в триединстве музыка-природа-муза/любовь, когда все три составляющие равновелики по значимости.

Ключевые слова: Хачатур Абовян, Комитас Вардапет, «эго-документ», поэзия, символизм, «литературные партитуры», педагогика, игра.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Արսլան Խաչատուր. Դորպատյան օրագրեր, թարգմանությունը գրաբարից՝ Նարինե Դիլբարյանի, անտիպ, Խ. Արսլանի տուն-թանգարանի արխիվ:

2. Արսլան Խաչատուր. Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, Հայկական ՍՍԴ ԳԱ հրատարակչություն, 10 հատոր, 1948-1961թթ.

3. Արսլան Խաչատուր. Վերք Հայաստանի. Ողբ հայրենասիրի, Երևան, Անտարես, 2021, 384 էջ:

4. Աճառյան Հրաչյա. Հուշեր Կոմիտասի մասին: // Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, Եր., Սարգիս Խաչենց-Փրինթինգ, 2009, 446 էջ, էջ 21-24:

5. Գասպարյան Գուրգեն. «Վերք Հայաստանի» վէպի ինքնագիրը որպես աշխարհաբար գրական լեզուի արձանագրություն: // Նախաբան Խ. Արսլան. Վերք Հայաստանի. Ողբ հայրենասիրի, Երևան, Անտարես, 2021, էջ 5-56:

6. Գևորգյան Վահե. Խ. Արսլանը և հայ երաժշտական մշակույթը: // ԵՊՀ ՈՒԳԸ գիտական հոդվածների ժողովածու, 1.3 /33/, Հասարակական և հումանիտար գիտություններ /պատմություն/, Եր., 2020, էջ 245-257:

7. Էդիլյան Գուրգեն. Խաչատուր Արսլանի կյանքն ու գործունեությունը, Եր., ՎՄՎ-Պրինտ, 2020, 436 էջ:

8. Թերլեմեզյան Փանոս. Մի այցելություն հիվանդ Կոմիտասին: // Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, Եր., Սարգիս Խաչենց-Փրինթինգ, 2009, 446 էջ, էջ 260-261:

9. Իսահակյան Ավետիք. Կոմիտասի անմահ հիշատակին: // Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, Եր., Սարգիս Խաչենց-Փրինթինգ, 2009, 446 էջ, էջ 411-413:

10. Իսահակյան Ա., Երկերի ժողովածու, հ. IV, Երևան, «Հայաստան», 1974թ.:

11. Կոմիտաս. Բանաստեղծություններ, Երևան, Հայաստան հրատարակչություն, 1969 թ., 96 էջ:

12. Կոմիտաս. Նամակներ, Եր., Գրականության և արվեստի թանգարանի հրատարակչություն, 2000թ.:

13. Հակոբյան Պիոն. Խաչատուր Աբովյանը և երաժշտությունը: // «Սովետական արվեստ», 1955, թիվ 5, էջ 6-12:

14. Հակոբյան Պիոն. Դարձյալ անձանոթ էջեր Խաչատուր Աբովյանի գրական ժառանգությունից: // «Սովետական արվեստ», 1959թ., թիվ 1, էջ 62-66:

15. Հակոբյան Պիոն. Խաչատուր Աբովյան: Կյանքը, գործը, ժամանակը (1809-1836), Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1967 (համահեղինակ), 797 էջ:

16. Մեսրոպեան Աղավնի. Հուշեր: // Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, Եր., Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո, 2009, 446 էջ, էջ 321-406:

17. Մուրադյան Մաթևոս. Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն, հ. 2, ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 1970 թ., 606 էջ:

18. Շախկուլյան Տաթևիկ. Կոմիտասյան պոեզիայից դեպի կոմպոզիտորական արվեստ: // Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, հատոր Ը. XXI դարի հայ երաժշտության հարցեր, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն, 2023, էջ 168-198:

19. Շահազիզ Երվանդ. Խաչատուր Աբովյանի կենսագրությունը. Եր., ՀՍՍՌ Գիտությունների Ակադեմիայի հրատարակչություն, 1945թ., 212 էջ:

20. Չոպանյան Արշակ. Կոմիտաս Վարդապետի բանաստեղծությունները, Անահիտ, Փարիզ, 1939թ., թիվ 3:

21. Von Greyerz K. Ego-Dokumente: The last world? // German history, - L., 2010, Vol.28, #3, p. 273-282.

22. Эго-документы в исторической науке XX-XXI вв. /Сводный реферат//, ciberlinka.ru.

REFERENCES

1. AbovyanKhachatur. Dorpatyanorager, thargmanutyun' grabarits – NarineDilbaryani, antip, Kh. Abovyani Tun-Thangaraniarkhiv

2. Abovyan Khachatur. Yerkeri liakatar zhoghovatsu, Yerevan, Haykakan SSR GA hratarakchutyun, 10 hator, 1948-1961 th.th.

3. AboveanKhachatur. VerqHayastani. Voghbhayrenasiri, Yerevan, Antares, 2021, 384 ej.

4. Adcharyan Hrachya. Husher Komitasi masin: //Komitas' zhamanakicneri husherum ev vkayutyunnerum, Yerevan, Sargis Khachents-Printinfo, 2009, 446 ej, ej 21-24.

5. Gasparyan Gurgen. “VerqHayastani” vepiinqnagir’ vorpesashkhara-bargrakanlezuardzanagrutyun: //Nakhaban, Kh. Abovean. VerqHayastani. Voghbhayrenasiri, Yerevan, Antares, 2021, ej 5-56.

6. Gevorgyan Vahe. Kh. Abovyan’ ev hay yerazhshtakan mshakuyt’: //EPH UG’ Gitakan hodvatsneri zhoghovatsu, 1.3 /33/, Hasarakakan ev humanitar gitutyunner /patmutyun/, Yerevan., 2020, ej 245-257.

7. Edilyan Gurgen. Khachatur Abovyani kyanqn u gortsuneutyun’, Yerevan, VMV-Print, 2020, 436 ej.

8. Therlemezyan Phanos. Mi aytseyutyun hivand Komitasin: // Komitas' zha-manakakicneri husherum ev vkayutyunnerum, Yerevan, Sargis Khachents-Printinfo, 2009, 446 ej, ej 260-261.

9. Isahakyan Avetiq. Komitasi anmah hishatakin: // Komitas' zhamanakicneri husherum ev vkayutyunnerum, Yerevan, Sargis Khachents-Printinfo, 2009, 446 ej, ej 411-413.

10. Isahakean Avetiq., Yerkeri zhoghovatsu, h. IV, Yerevan, “Hayastan”, 1974 th.

11. Komitas, Banasteghtsutyunner, Yerevan, Hayastan hratarakchutyun, 1969 th., 96 ej.

12. Komitas, Namakner, Yerevan, Grakanutyun ev arvesti thangarani hrata-rakchutyun, 2000 th.

13. Hakobyan Pion, Khachatur Abovyan' everazhshtutyun': // "Sovetakan arvest", 1955, thiv 5, ej 6-12.

14. Hakobyan Pion, Dardzyal antsanot ejer Khachatur Abovyani grakan zharangutyunits: // "Sovetakanarvest", 1959, thiv 1, ej 62-66.

15. Hakobyan Pion. Khachatur Abovyan: Kyanq', gorts', zhamanak' (1809-1836), Yerevan, HKHSH GA hratarakchutyun, 1967 (hamaheghinak), 797 ej.

16. MesropeanAghavni. Husher: //Komitas' zhamanakakicneri husherum ev vkayuthyunnerum, Erevan, Sargis Khachents - Printinfo, 2009, 446 ej, ej 321-406.

17. Muradyan Mathevos. Haykakan yerazhshtakan mshakuythi pat-muthyun, h.2, HSSH GA Arvesti institute, Yereavan, 1970 th., 606 ej:

18. Shakhkulyan Tathevik. Komitasyan poeziayits depi kompozitorakan arvest: // Komitasi thangaran-instituti taregirq, hator 8. XXI dari hay yer-azhshtutyun hartser, Yerevan, Komitasi thangaran-instituti hratarakchutyun, 2023, ej 168-198.

19. Shahaziz Yervand. Khachatur Abovyani kensagrutyun'. Yereavan, HSSR Gitutyunneri akademiayi hratarakchutyun, 1945 th., 212 ej.

20. Chopanyan Arshak. Komitas Vardapeti banasteghtsutiyunner', Anahit, Pariz, 1939 th., thiv 3.

21. Von Greyerz K. Ego-Dokumenty v istoricheskoy nauke// German history, - L., 2010, Vol.28, #3, p. 273-282.

ԼԻԼԻԹ ԿԱՌԼԵՆԻ ԵՓՐԵՄՅԱՆ

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ

ԵՊԿ Կատարողական արվեստի

պատմության և տեսության ամբիոնի վարիչ,

ամբիոնին կից Միջառարկայական մասնագիտացման

կենտրոնի հիմնադիր ղեկավար

mikaelterlemez@gmail.com

ՀԱՅՏՆԻ-ԱՆՀԱՅՏ ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՐՈՎՅԱՆԸ

Նախաբան

Փորձենք ամփոփել Խաչատուր Աբովյանի երաժշտական գործունեության ուղղությունները՝ հիմնավորելու կոմիտասյան այն թեզը, որ Մեծն լուսավորչը իրավամբ հայ երաժշտությունը հետազոտող երգիչ-երաժիշտ է եղել: Ավելին՝ Հայաստանում առաջին մասնագետ-երաժիշտն է այդ հասկացության եվրոպական չափանիշներին համապատասխան, քանզի Աբովյանն ուսանել է Դորպատի համալսարանի ոչ թե կոնկրետ բաժնում այդ բաժնի համար հաստատված ծրագրով, այլ իր համար կազմված հատուկ ծրագրով, որի մաս է կազմել նաև երաժշտական ուղղվածությունը՝ եվրոպական բարձր որակավորում ունեցող մասնագետների մոտ: Ստորև բերված 20 կետից բաղկացած Աբովյանի երաժշտական գործունեության ոչ ամբողջական ցուցակը պատկառելի պատկեր է ուրվագծում: Հաշվի առնելով, որ երաժիշտների համար սա բոլորովին նոր թեմա է, և դժվար թե լայն շրջանակները, չունենալով դիդակտիկ նյութեր, մասսայաբար դիմեն սկզբնաղբյուրների մանրամասն ուսումնասիրությանը, հոգվածում մեծածավալ մեջբերումներ են բերված հենց սկզբնաղբյուրներից՝ հասանելիությունը ապահովելու նպատակով:

Եվ այսպես.

1. «XIX դարի հայ իրականության մեջ առաջին խոշոր գործիչը, որ ընդհանուր համալսարանական կրթության հետ ձեռք է բերել նաև եվրոպական երաժշտական մասնագիտական պատրաստվածություն, եղել է Խ. Աբովյանը» [9, էջ 45]:

2. 1835 թվականին հայ երաժշտական գործիչներից առաջինը նա կազմել է երաժշտության տեսության տետրը՝ մեզանում առաջին մասնագիտական ձեռնարկը /գերմաներեն/:

3. Գրել է հայ երաժշտության մասին առաջին երաժշտագիտական հոդվածը, սակայն դրանով չի սահմանափակվել, այլ կցել է նաև նոտային օրինակներից բաղկացած երգարան. իր ուսուցիչ Յոհան Բենիամին Գրոսի օժանդակությամբ «Աբովյանը կազմել է հայոց հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտության բնորոշ նմուշների մի փոքրիկ ժողովածու, ըստ որում՝ երգել է ինքը, իսկ Գրոսը գրի է առել եվրոպական ծայնանիշերով: Դա համանման առաջին ժողովածուն է եղել հայ երաժշտության պատմության մեջ» [8, էջ 651]:

4. Իր միակ պահպանված հոդվածում /գերմաներեն/ առաջինն է նախանշել ազգային երաժշտության ճյուղերը և տվել է հայ ավանդական երաժշտության ժանրերի հստակ տարբերակումը՝ և՛ հոգևոր, և՛ ժողովրդական, առավել խորանալով երրորդ՝ աշուղական ճյուղի ուսումնասիրման գործում: Ինչպես նաև Ռուսական կայսրության ակադեմիական շրջանակների առջև խնդիր է դրել պետական մակարդակով կենտրոնացնելու ուսումնասիրություններն աշուղական արվեստի վրա՝ համարելով այն հայ ժողովրդի խորաթափանց ու ճշգրիտ ինքնանկար՝ հայելի, քանզի դրանցից «ամենից ավելի կարելի էր իմանալ ժողովրդի թե՛ կյանքը, թե՛ բնավորությունը և նրա մտավոր ու բարոյական բոլոր ըմբռնումները» [7, էջ 62]:

5. Հայաստանի տարբեր շրջաններում հավաքագրել է հայ ժողովրդական երգեր՝ մասնակցելով ժողովրդական ծեսերին, տոնախմբություններին, հիմք դնելով հայ ազգագրագիտությանը. «...մուրազս հէնց էն ա էղել՝ որ գնամ ընկնիմ մէկ իշխանի ոտք, ասեմ. ինձ մէկ կտոր հաց տայ ու ես՝ գիշեր ցերեկ ընկնիմ գեղէգեղ ու մեր ազգի արած բաները հաւաքեմ, գրեմ» [3, էջ 67]:

6. Հայրենիքի սահմաններից դուրս ակտիվ պրոպագանդել է հատկապես հայ հոգևոր երաժշտությունը. ինչպես կայսերական՝ Ս. Պետերբուրգի Գիտությունների ակադեմիա ուղարկված հոդվածի տեսքով, Դորպատի համալսարանում՝ գերմանացի ուսանողների և պրոֆեսորական կազմի շրջանակներում, այնպես էլ պարզ մարդկային շփումների միջոցով:

Ուշագրավ է հնագույն մատյանի՝ Շարակնոցի նվիրաբերումը Դորպատի համալսարանին որպես հայ բարձրագույն հոգևոր արժեքները եվրոպայում տարածելու նպատակադրված միջոց ու ժեստ:

Հավելենք, որ Դորպատում և այլուր նա քանիցս ներկա է գտնվել օպերային ներկայացումների և համերգների, սակայն ունկնդրի վրա ազդեցության տեսակետից ստորադասել է դասական եվրոպական երաժշտությունը հայ հոգևոր արվեստին. «Մեր եկեղեցական երաժշտությունն ամենակատարյալն է: Հայդնի, Հենդելի, Վեբերի, Մոցարտի ամենագեղեցիկ երկերը դժվար թե կարողանային իմ աչքերից այդպիսի արցունքներ, իմ ներսից այդպիսի խոր հառաչանքներ հանել, ինչպես այդ պարզ, երեխակայական թոթովանքը...» [1, N 402]: Նույն անասելի բարձր գնահատանքով է արտահայտվել աշուղական երգի մասին՝ երկրորդելով եվրոպական երաժշտությունն ազգային աշուղական արվեստին: Եվ եթե երաժշտագետ Մաթևոս Մուրադյանը դա չափազանցություն է համարում, կարծում եմ, բնավ այդպես չէ. սա իր երկրին սիրահար մարդու արժեհամակարգի, աշխարհընկալման ուղիղ արտահայտությունն է: Աբովյանը, կրելով եվրոպական մշակույթի լավագույն ավանդույթները, բնավ չի տառապել եվրոպացենտրիզմով, մինչդեռ Մ. Մուրադյանի կարծիքը հենց նման տեսակետի մարմնացում է. «Աբովյանը շատ լավ էր հասկանում այն, որ եվրոպական երաժշտությունն իր զարգացման աստիճանով անհամեմատ ավելի բարձր էր հայկականից, բայց նա, ելնելով իր նպատակադրումից՝ հաղթահարել արհամարհական վերաբերմունքը սեփական երաժշտական ստեղծագործության նկատմամբ և ուշադրություն հրավիրել այդ երաժշտության նմուշների հավաքման, ծայնագրման և օգտագործման վրա,– դիմել է արտահայտության հիպերբոլիկ ձևերի» [9, էջ 47]:

7. Նշենք նաև հոգևոր երաժշտության՝ շարական բազմաձայնելու առաջին, թեև անհաջող փորձը, և հոգևոր երգի բազմաձայնության նրա տեսիլն ու տեսլականը: Ահա թե ինչ է հայտնում այդ առնչությամբ Պիոն Հակոբյանը. «Որպես առաջին փորձ, Աբովյանն երգում է միջնադարյան մի շարական, որ եկեղեցական արարողության մեջ հայտնի է «Խնկարկության շարական» անունով, հենց այն, որով սկսվում էր իր սեփական ձեռագիր շարակնոցը: [...] Հյորշելմանի ձայնագրությունն այնուհետև հանձնվում է դորպատյան մեկ ուրիշ հայտնի երգահանի՝ Յոհան Ֆրիդրիխ Բենեֆալ դե լա Տրոբին (1769-1845), որպեսզի սա հանգամանորեն վերլուծի, իսկ ապա ներդաշնակի և մշակի խմբի համար: Լա Տրոբն իսկապես հանգամանորեն ուսումնասիրում է շարականը, մշակման փորձեր անում և համոզվելով, որ վերամշակումը միայն կաղճատի երգի բուն ոգին, հրաժարվում է կատարել Աբովյանի խնդիրը: Վերջինիս ուղղված նամակում, բացատրելով շարժառիթները, նկատում է, որ հայոց եկեղեցու երաժշտության բարելավման միակ միջոցը հին, աղճատ եղանակները մի կողմ դնելը ու «մի բոլորովին նոր վսեմ խմբական ու խմբերգային երաժշտություն մտցնելն է»... [...] Լա Տրոբը տարակուսանք է հայտնում նաև, որ հայ հոգևորականությունը հազիվ թե հանդուրժի նման նորամուծություն» [8, էջ 586]:

8. Աբովյանը ձևակերպել է հոգևոր երաժշտության ժանրային տարբերակումն ու տեսակավորումը. շարական, ստեղի, տաղ, գանձ, սաղմոս, մեղեդի՝ ընդգծելով դարերով ձևավորված դրանց խորը ազգային բնույթը և ինքնատիպությունը: Ինչպես նաև տալով որոշ եզրույթների ստուգաբանությունը:

9. Չափազանց դիպուկ կերպով քննադատել է հոգևոր երաժշտության ցածրաճաշակ կատարողական մեկնությունները հոգևորականների կողմից. «Յայտնի բան ա, որ տէրտէրից, եա տիրացվից գիւման շարական ասող՝ գեղ տեղն ո՛վ կայ: Ամա սրանք էլ խեղճ շարականի բուրդը շատ անգամ է՛նպէս են գզում, որ Աստուած հեռու տանի: Լսողը մինչև Երուսաղէմ մին կփախչի: Բայց ի՞նչ կանես, բախտ-

ներիցը հազար շուն կայ, հազար գէլ, որ ո՛չ գիր գիտեն, ո՛չ գրի գորութիւն: Լաւն էլ էս ա, շատ գլուխ չի՛ ցաւիլ» [3, էջ 99]:

10. Գրաբարով և աշխարհաբարով ստեղծել է հոգևոր և աշխարհիկ տաղեր, որոնք երգվում էին հատուկ նշված ավանդական «գույներով»՝ եղանակներով: 1820-ական թվականների վերջերին Աբովյանը ստեղծում է սիրո և կարոտի տաղեր, որոնք, ինչպես նշում է հայտնի գրականագետ Գուրգեն Գասպարյանը, «խարսխուած էին ուշ միջնադարի հայ տաղերգուների՝ Պետրոս Ղափանցու, Պաղդասար Դպրի, Պետրոս Բերդումեան-Աղամալեանցի, Սիմեոն Երևանցու և Ժողովրդական գուսանների ստեղծած գրական աւանդների վրայ, նրանց արուեստի կենսունակ տարրերի վերածնման միջոցով («Տաղ ուրախութեան ի գոյն՝ Առավօտեան», «Տաղ ի գոյն՝ ի սէր քո նազելոյն» և այլն) [3, էջ 25] :

11. Եղել է երգահան. թեև չեն պահպանվել նրա երգերը, սակայն կան աշակերտների վկայություններ՝ վարժապետի երգերը վարժարանում անհրաժեշտաբար կատարելու մասին: Եվ ոչ միայն վարժարանում, այլև զբոսանքներին, հողագործության պահերին, այգին մշակելու, Հայաստանի տարբեր շրջաններ այցելելու միջոցին վկաների կողմից ընդգծվում է ճանապարհը հայ երգով զարդարելու ավանդույթը: «Սկզբից ի վեր Աբովյանը սեր ուներ երգեր հորինելու և հավաքելու: Աշակերտներին միշտ կանչում էր իրեն մոտ երգեր ասելու: Նա առհասարակ սիրում էր թե՛ ազգային և թե՛ ժողովրդական երգեր», – կարդում ենք Ներսես քահանա Տեր-Կարապետյանի «Խաչատուր Աբովյան» գրքում [10, էջ 109]: Պիոն Հակոբյանը հանդես է գալիս մեկ այլ վկայությամբ. «Եզնակ Կամսարականի հետ ունեցած զրույցները շոշափել են գրական հարցեր ևս: Եզնակը զարգացած մարդ էր, գիտակ բնական գիտություններին և արևելյան իմաստասիրությանը, նաև բանաստեղծ: Անսալով նրան, 1834 թ. դեկտեմբերի 22-ին Աբովյանը հիշողությամբ գրի է առնում և նվիրում երբեմն հորինած իր աշխարհաբար երգերից երկուսը» [8, էջ 599]:

12. Աշուղական բառ ու բանի բնական հնչերանգի զրնգուն արձագանքը Աբովյանն արտացոլել է իր գրական երկերում: Ինչպես

նշում է Գուրգեն Գասպարյանը, «Աշխարհաբարով չափածոյ ստեղծելու դժուարութիւնը վէպում արտայայտուել է նաև հերոսների երգերի (բայաթիների) մէջբերումներում, ուր ամեն անգամ հեղինակը ցուցում է տալիս, **հերոսը դրանք երգում է** /ընդգծումն իմն է՝ Լ. Ե./: Այս հատուածները, թեև շարադրված են տողատումով՝ որպես չափածոյ, սակայն գրողը դրանք չի համարում բանաստեղծական հատուածներ, այլ միայն երգերի (բայաթիների) տեքստեր» [5, էջ 12]:

13. Իբրև բարձրագույն կոչում՝ Աբովյանն իրեն հռչակել է աշուղ կամ գուսան՝ ժողովրդի ծոցից ելած երգասած: Եվ իրոք. Աբովյանին միայն գրականության մեջ տեսնելը, նրա երկերն երաժշտական դիրքից ու գունավորումից դուրս մեկնաբանելը սահմանափակում է Աբովյան ինքնատիպ երևույթի ընկալումները: «Էլի էսպէս, մտքիս հետ ընկած՝ շատ անգամ՝ որ դօնաղ էի գնում ես քաղաքովն անց կենում, ուշ ու միտքս հաւաքում էի՝ թէ տեսնիմ, խալիսը խօսալիս, քէֆ անէլիս, ինչ բանից ա անելի հազ անում: Շատ անգամ տեսնում էի, որ մէյրանում, փողոցում մէկ քօռ աշըղի է՛նպէս են հայիլ մայիլ մնացել ու կանգնել՝ անկաջ դնում, փող բաշխում նրան, որ բերըների ջուրը գնում էր: Մէջիս ու հարսանիք ho՝ առանց սազանդարի է՛րբ հացը կուլ կէրթար: Ասածները Թուրքերէն էր, շատը մէկ բառ էլայ չէր հասկանում, ամա լսողի, տեսնողի հոգին գնում էր դրախտը, եղ գալիս: Միտք արի, միտք արի, մէկ օր էլ ասեցի ինձ ու ինձ, արի՛, քո Քերականութիւն, Ճարտասանութիւն, տրամաբանութիւն ծալի՛ր, դրաղ դի՛ր ու մէկ աշըղ էլ դու դա՛ռ, ինչ կըլի, կըլի [...]: Մէկ օր էլ դու վեր կընկնիս, կմեռնիս, մէկ ողորմի ասող էլ չես ունենալ» [3, էջ 65]:

14. Աբովյանն առաջինն է, որ, բացի հայ երաժշտական ակունքներից, անդրադարձել է նաև քրդական-եզդիական երաժշտությանը: Նկարագրել է այլ ժողովուրդների նիստ ու կացը, ծեսերն, այդ թվում՝ երաժշտական ավանդույթները՝ դրանով ևս հիմք դնելով մեզանում երաժշտական ազգագրագիտական ուսումնասիրություններին:

15. 22 տարեկանից հետո միայն հասուն տարիքում ստացել է եվրոպական մակարդակի երաժշտական մասնագիտական կրթություն:

Եթե մինչև Դորպատ գնալը նա միայն շվի է նվագել և որպես հոգևորական՝ բանիմաց է եղել հոգևոր երաժշտության ասպարեզում (հայ իրականության մեջ սա երաժշտական կրթության հնարավոր ամենաբարձր մակարդակն է), ապա հետագայում տիրապետել է երաժշտության տեսության հիմնական տարրերին, նվագել կլավիր (սպինետ, ֆիսհարմոն), կիթառ, շրթհարմոն, երգեհոն: Հատկանշական է գերմաներենի իր վարժանքների տեքստը, որ ուղղված է Պարրոտին. «Ես նվագում եմ սրինգ. ես երաժշտության մեծ սիրահար եմ» [1, համար 125]¹¹ կամ [8, էջ 406]:

16. Հանդես է եկել որպես երգչախմբի արտիստ, երգասածությունը իր տարերքն է եղել: «Աբովյանը ծայնեղ պատանիներից էր, երգի սերը միշտ էլ վառ էր նրա մեջ» [8; էջ 121]: Ազգային երգը եղել է իր ինքնաարտահայտման ամենաբնական ձևերից մեկը: Մանկուց լսել ու զմայլվել է աշուղական արվեստով և ինքն է կատարել որոշ երգեր [8; էջ 88], 9 տարեկանից երգել է Սուրբ Էջմիածնի երգչական խմբերում, բերանացի անելով եկեղեցում շրջանառվող ողջ ժամակարգությունը, և ոչ միայն. «Ժամագիրքն ու սաղմոսը, ապա նաև շարականոցն ու Նարեկն էին նրա գրքերը, և արեղա ուսուցիչները հարկադրում, անգամ տանջում էին, որ բերան անի դրանք» [8; էջ 122]: Բայց և Դորպատում՝ ուսման տարիներին, որպես երգչախմբային արտիստ մասնակցել է Հենդելի «Alexanders Fest oder die Gewalt der Musik» («Հանդես Ալեքսանդրի կամ զօրութիւն երաժշտութեան») օրատորիայի պրոֆեսիոնալ կատարմանը:

Համալսարանում սովորելու տարիներին իր դարդն ու ցավը հաճախ անբռնազբոս կերպով բարձրագոյ երկարատև երգելով է արտահայտել՝ ափից հանելով զուսպ և անաղմուկ նիստ ու կացով գերմանացի հարևաններին: Դրանցից էր ում Դումբերգը, որը մինչև իսկ ցույց է տվել շենքը, որտեղ 1835 թ. ապրել է Խաչատուրը. «Մի օր տեսա, նա փողոցից եկավ ձեռին բռնած նվագելու մի հին գործիք՝ սպինետ կոչվող տեսակը. Գնել էր 2 ռուբլի 60 կոպեկով. Հենց

¹¹ Թարգմանությունը՝ Պ. Հակոբյանի:

որ պարապմունքներից ազատ թույլ էր գտնում, իսկույն սկսում էր չխչխկացնել սպինետի վրա ու խեղճ մորս ջղերը տեղահան անել: Երգելիս կուպլետներ էր երգում, չգիտեմ՝ հայերեն էին, թե թուրքերեն: Գեպհարդի տան առաջ մի մեծ ծառ կա, պանդուխտ Աբովյանցը լուսնյակ գիշերներին նստում էր ծառի տակ, մեջքը բնին դեմ տալիս, աչքերը երկինք գցած խոսում լուսնի, իր հայրենի աշխարհի սար ու ձորի հետ՝ զանազան կուպլետներ երգելով: Այդպիսի հուզումնալից թույլներին նրա աչքերից արտասուները թափվում էին, ես կողքին նստած փարվում էի նրա վզով, իբրև իմ ավագ եղբոր և համբուրում: Ես նրան շատ էի սիրում» [8; էջ 65]:

17. Շատ անգամ մասնակցելով իր ընկերների հավաքույթներին՝ նրանց հետ երգեր է կատարել, այդ թվում՝ կիթառի նվագակցությամբ, ընկերական խնջույքներին հրավեր ուղարկելով՝ նրան դիմել են կիթառը չմոռանալու խնդրանքով: Կիթառը կիրառել է նաև Տփղիսում, Երևանում իր ամենօրյա կենցաղում և աշխատանքում՝ դրանով իսկ գցելով տարածաշրջանում կենցաղային երգարվեստի հիմքերը՝ ի հեճուկս այն պատկերացումների, որ Երևանում կիթառի տարածումը կապվում է XX դարի երկրորդ կեսի հետ միայն:

18. Դորպտից Երևան է բերել երաժշտական բարձրարժեք գործիքներ, այդ թվում՝ 1801 թվականի գերմանական վարպետի ջութակ, որն իր տուն-թանգարանում պահպանված միակ գործիքն է. չկան այլ անհայտ երաժշտական գործիքները, որոնք փաստաթղթերում նշված են «երաժշտական արկղ» անվանումով՝ Աբովյանի անհայտացումից հետո կնոջ կողմից վաճառված իրերի ցանկում: Գործիքների ներմուծումը Հայաստան ուղիղ իմաստով լուսավորչական ակտ է եղել, քանզի նույնիսկ XX դարասկզբում Երևանում եվրոպական հատուկենտ գործիքներ կային, և, ասենք, Սայաթ-Նովայի երաժշտական դպրոցի դասերը գործիքների բացակայության պատճառով անցել են մասնավոր տներում:

19. Երևանի և Տփղիսի պետական և անձամբ իր մասնավոր դպրոցների ծրագրերում ներմուծել է երգ և պար առարկան, այն հա-

մոզմամբ, որ «ամենքը պետք է սովորեն երաժշտություն» [6; էջ 10]: Ընդհանրապես ծրագրային գլխավոր կետերից մեկը, որ կապվում է եվրոպական կրթական մոդելն ընդօրինակելու անհրաժեշտության հետ, բանաստեղծության, երաժշտության և կերպարվեստի ինտենսիվ ուսուցումն է եղել:

20. Արվեստների և արհեստների ուսումնառությամբ նոր ուսումնական ծրագրերի մշակումն և ներդնումը շատ պայմանականորեն կարող ենք գտնել գրեթե մեկ դար հետո Գերմանիայում 1927 թվականի Ռ. Շտայների՝ կատարյալ մարդու գաղափարով ներշնչված Վալդորֆյան դպրոցի օրինակով: Ուսուցման այդ մոդելի հետ մի շարք սկզբունքների շուրջ հստակ աղերսներ կան. ժողովրդական դպրոցների ուսումնական ծրագրերում հոգևոր պարտադիր դաստիարակության բաղադրիչ ունենալը, բնության և բնականության պաշտա-մունքը, հատկապես բնական նյութերի հետ աշխատելու, անձնապես հող մշակելու, հաց պատրաստելու և բազմաթիվ այլ արհեստներին տիրապետելու հմտությունները: Ինչպես նաև երգն ու երաժշտությունը, երաժշտական գործիքներին տիրապետելը հաղորդակցման բնականոն միջոց դարձնելու պահանջը:

«Նա ուսուցումը կապում էր բնութեան ուսումնասիրութեան և երեխաների առօրեայ աշխատանքային գործունեութեան հետ, հարց բարձրացնելով դպրոցներին կից ստեղծել արհեստանոցներ և փորձադաշտեր» [5; էջ 29]:

«Երբ եկավ գարունը, մեկ էլ տեսնենք Աբովյանը 12-ից բարձր տարիք ունեցող բոլոր աշակերտների ուսերին մի-մի բահ տվեց և ճաշերից հետո դրանց առաջ ընկած տարավ «Սարդարի» կոչված այգին՝ հող փորելու, մշակելու, բանջարանոցներ շինելու, աշխատանքի սովորեցնելու... Սարդարի այգում, որը պետական էր, դպրոցին հատկացված էր մի մեծ հողաբաժին, ուր և տղաներն աշխատում էին ցակատներով մաքրում-քշում էին բարդի ծառերը, փորում էին ծառերի չորս կողմը, աղբում էին, իսկ գլխավորը՝ շինել էին հիսունի չափ կանոնավոր աճուներ, որոնք հատկացված էին բանջարանոցի հա-

մար: Հետաքրքիրն այն է, որ այդ աշխատանքներում Խ. Աբովյանը մասնակցում էր մյուս տղաների հետ համահավասար, հազաժ ունեւրին յամանիներ (կաշվե ոտնաման), իսկ վրան մի լայն բլուզ, նա բահը ձեռքին՝ փորում, կանոնավորում ու ձևավորում էր ածուները՝ աշխատելով, որ այդ աշխատանքը աշակերտները կատարեն առանց պարանի, աչքի ճիշտ չափով:

Երբ այս աշխատանքները ավարտվում էին երեկոյան դեմ, տղաները բահերը, հրացանների պես դրած ուսերին, կանոնավոր շարքերով՝ հինգ-հինգ հոգի, զինվորների պես քայլում էին ու ըստ քայլվածքի՝ համապատասխան երգեր էին երգում: Բոլոր երգերն էլ շարադրել էր Աբովյանը, եղանակներն էլ նրա հնարածներն էին: Երբ այսպես շարքերով ու երգելով անցնում էինք փողոցներով, քաղաքացիք, երեխաները խմբերով հետևում էին մեզ մինչև դպրոց» [4; էջ 83]:

Հոետորական հարց վերջաբանի փոխարեն. էլ ինչ աներ Աբովյանը, որ հայ երաժշտագիտական միտքն ընդուներ և հիշատակեր իր անունը՝ որպես ունիվերսալ կարողություններով օժտված եվրոպական չափանիշներին համապատասխանող պրոֆեսիոնալ երաժիշտի, որը ազգային երաժշտության զարգացման ճանապարհին իրապես մեծ դերակատարում է ունեցել: Իսկ Կոմիտասի ընկալումներում եղել է Լուսավորչի կանթեղով իր ուղին կանխորոշող տիեզերական մի լույս առկայծող երևույթ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ուսումնասիրությունը նպատակ ունի ամփոփ և համակարգված ձևով ներկայացնելու երաժշտության ասպարեզում Խաչատուր Աբովյանի ծավալած գործունեության հիմնական ուղղությունները, որոնք հիմք են հանդիսացել Կոմիտասի կողմից Լուսավորչին հայ երաժշտությունը հետազոտող երգիչ-երաժիշտ անվանելու: Այդ բնորոշման տակ այսօր մենք՝ երաժշտագետներս, անհրաժեշտ ենք համարում մատնանշել եվրոպական չափանիշներին համապատասխանող

պրոֆեսիոնալ մակարդակի երգահան, կատարող, երաժշտագետ, ազգագրագետ, երաժշտության դասավանդման սկզբունքները, մեթոդներն ու մոտեցումները մշակող մանկավարժ Աբովյանի անսպառ կարողությունները, որը եղել է հայ առաջին մասնագետ երաժիշտը, և հենց ինքն է դրել մեզանում որոշ երաժշտական ոլորտների հիմքը: Հոդվածում քսան կետով տարբեր աղբյուրներից հավաքագրված են տվյալ տեսակետը հիմնավորող նյութերը, մեջբերումներ են արված ինչպես Աբովյանի գրական ստեղծագործություններից ու նամակներից, այնպես էլ իր անվան հետ առնչվող ուսումնասիրություններից և Աբովյանի ժամանակակիցների հուշապատումներից:

Բանալի բառեր. Խաչատուր Աբովյան, երաժշտագիտություն, երաժշտական ազգագրագիտություն, հոգևոր երգ, աշուղական արվեստ, շարական, Ռուդոլֆ Շտայներ:

LILIT KARLEN YEPREMYAN

PhD ovArt, docent at Yerevan State Conservatory
Head of the Chair of History and Theory
of Performing Arts at Yerevan Komitas State Conservatory
Founding director of the Interdisciplinary
Specialization Center affiliated with the chair
mikaelterlemez@gmail.com

THE KNOWN-UNKNOWN KHACHATUR ABOVIAN

SUMMARY

The study aims to present, in a concise and systematic way, the main directions of KhachaturAbovyan's activities in the field of music, which led Komitas to refer to him as the "singer-musician." Under this designation, we, as musicologists, deem it necessary today to highlight Abovyan's boundless abilities as a composer, performer, musicologist, ethnographer, and developer of principles, methods, and approaches for teaching

music that meet European standards of professionalism. Abovyan was the first Armenian professional musician and laid the foundation for certain musical fields in Armenia. The article provides twenty points of material collected from various sources to substantiate this viewpoint, including quotes from Abovyan's literary works and letters, as well as from studies related to his name and recollections of his contemporaries.

Key Words: KhachaturAbovyan, musicology, musical ethnography, spiritual song, ashugh art, sharakans (liturgical hymns), Rudolf Steiner.

ЛИЛИТ КАРЛЕНОВНА ЕПРЕМЯН

кандидатискусств, доцент
Зав. кафедрой Истории и теории
исполнительского искусства,
основатель и руководитель
Центра междисциплинарных специализаций
при той же кафедре
mikaelterlemez@gmail.com

ИЗВЕСТНЫЙ И НЕИЗВЕСТНЫЙ ХАЧАТУР АБОВЯН

РЕЗЮМЕ

Целью данного исследования является систематизированное и обобщенное представление основных направлений музыкальной деятельности Хачатура Абовяна, которые предположительно имел в виду Комитас, назвав Просветителя певцом-музыкантом, исследователем армянской музыки. Сегодня мы, музыковеды, говоря о значительной роли Абовяна в истории становления армянского музыкального искусства, не можем отрицать того факта, что Абовян во многих музыкальных начинаниях оказался первопроходцем. Автор песен,

исполнитель, музыковед, музыкальный этнограф, педагог и методист по проблемам преподавания музыкально-теоретических дисциплин – профессиональный по европейским меркам музыкант стал автором первой учебной тетради по теории музыки, первой статьи об армянской музыке, первого нотного сборника армянских (и не только) песен, первых музыкально-этнографических исследований и т.д. В 20 пунктах вышесказанное обосновано широким спектром источников, в том числе цитат из литературных источников самого Абовяна, а также фрагментов воспоминаний современников писателя.

Ключевые слова: Хачатур Абовян, музыковедение, музыкальная этнография, духовная музыка, ашугское искусство, шаракан, Рудольф Штайнер.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Արովյան Խաչատուր.** Խ.Արովյանի արխիվ, Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստիթանգարան:
2. **Արովյան Խաչատուր.** Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, 10 հատոր, 1948-1961թթ.
3. **Արովյան Խաչատուր.** Վերք Հայաստանի. Ողբ հայրենասիրի, Երևան, Անտարես, 2021, 384 էջ:
4. **Աթանասյան Նահապետ.** Հուշեր: // Ժամանակակիցները Արովյանի մասին, Երևան, 1941 թ.:
5. **Գասպարյան Գուրգեն.** «Վերք Հայաստանի» վէպի ինքնագիրը որպես աշխարհաբար գրական լեզուի արձանագրություն: // Նախաբան Խ. Արովյան. Վերք Հայաստանի. Ողբ հայրենասիրի, Երևան, Անտարես, 2021, էջ 5-56:
6. **Հակոբյան Պիոն.** Խաչատուր Արովյանը և երաժշտությունը: // «Սովետական արվեստ», 1955, համար 5, էջ 6-12:
7. **Հակոբյան Պիոն.** Դարձյալ անձանոթ էջեր Խաչատուր Արովյանի գրական ժառանգությունից: // «Սովետական արվեստ», 1959թ., թիվ 1, էջ 62-66:

8. Հակոբյան Պիոն. Խաչատուր Աբովյան: Կյանքը, գործը, ժամանակը (1809-1836), Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1967 (համահեղինակ), 797 էջ:

9. Մուրադյան Մաթևոս. Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն, հ. 2, ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 1970 թ., 606 էջ /էջ 45-48/:

10. Տեր-Կարապետյան Ներսես. Խաչատուր Աբովյան, Տպղիս, 1897:

REFERENCES

1. Abovyan Khachatur. Kh.Abovyan arkiv, Ye. Charentsi anvan Grakanutyanyan ev arvesti thangan:

2. Abovyan Khachatur. Yerkeri liakatar zhoghovatsu, Yereavan, Haykakan SSR hratarakchutyun, 10 hator, 1948-1961 thth.

3. Abovean Khachatur. Verq Hayastani. Voghb hayrenasiri, Yerevan, Antares, 2021, 384 ej.

4. Athanasyan Nahapet. Husher: //Zhamanakakitsner' Abovyani masin, Yerevan, 1941 th.

5. Gasparyan Gurgen. "Verq Hayastani" vepi inqnagir' vorpes ashkharhabar grakan lezui ardzanagrutiun: //Nakhaban Kh.Abovean. Verq hayastani. Voghb Hayrenasiri, Yereavan, Anthares, 2021, ej 5-56.

6. Hakobyan Pion. Khachatur Abovjan' ev yerazhshtutyun': //"Sovetakan arvest", 1955, thiv 5, ej 6-12

7. Hakobyan Pion. Dardzyl antsanot ejer Khachatur Abovyan grakan zharangutyunits: //"Sovetakan arvest", 1959, thiv 1, ej 62-66.

8. Hakobyan Pion. Khachatur Abovjan: kyanq', gorts', zhamanak' (1809-1836), Yerevan, HKSH GA hratarakchutyun, 1967 (hamaheghinak), 797 ej

9. Muradyan Mathevos. Haykakan yerazhshtakan mshakuythi patmutyun, h.2, HSSH GA Arvesti institute, Yerevan, 1970 th., 606 ej /ej 45-48/:

10. Ter-Karapetyan Nerses. Khacahatur Abovyan, Tpghis, 1897:

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

ԵՓՐԵՄՅԱՆ ԼԻԼԻԹ ԿԱՌԼԵՆԻ (ծնվ. 1963, Երևան), արվեստագիտության թեկնածու (1996), ԵՊԿ դոցենտ, մասնագիտացած է երաժշտագիտության, հոգեբանության, սոցիոլոգիայի, լրագրության, ցեղասպանագիտության, մանկավարժության, գեղարվեստական և գիտական գրականության թարգմանությունների ոլորտներում: 1987 թվականից աշխատում է Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայում, 2019 թվականից Կատարողական արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի վարիչն է: Ամբիոնին կից հիմնադրել է Միջառարկայական մասնագիտացման կենտրոն, և միջդիսցիպլինար ուսումնասիրությունները մնում են հետազոտողի գիտական հետաքրքրությունների կենտրոնում: Կոմպոզիտոր Էդվարդ Միրզոյանի մասին մենագրության հեղինակն է, ունի մոտ 45 գիտական և հարյուրավոր հրապարակախոսական հոդվածներ: Հայաստանի Կոմպոզիտորների (1997) և Գրողների (2016) միությունների անդամ է:

ՀԱՍՄԻԿ ՀԱՅԿԻ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ
Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիայի
Գյումրու մասնաճյուղ
ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական
հետազոտությունների կենտրոն
hasmik.har@mail.ru

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆԸ ԵՎ ՀԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

*Անմոռաց և յափտենական եղիցին
երախտիք ձեր ի վերայ ազգի ձերոյ ...,
քանզի զազգմի լուսավորել նախանձելի է
քան զամենայն և անմոռանալի դարուց ի դարս ...*

Ֆրիդրիխ Պարրոտ

Նախաբան

Խաչատուր Աբովյանի կյանքն ու գործունեությունը հայ մշակույթի անդաստանում հիշեցնում է փայլուն մի ասույթ, որի հետագիծը դեպի ապագա գնացող անմար լույս է հիշեցնում: Ինչպես նշում են աբովյանագիտության մեջ, նրա կյանքը եղել է սխրագործություն, իսկ գործունեությունը նոր դարագլուխ է բացել ինչպես հայ գրականության, այնպես էլ հայ մշակույթի մեջ:

Նշանավոր աբովյանագետ Պ. Հակոբյանի բնորոշմամբ. «Հայ ժողովրդի հոգևոր մշակույթի բազմադարյա պատմության մեջ Խաչատուր Աբովյանն այն եզակի, մեծ ու անմահ անհատականություններից է, որոնք առանձնանում են իրենց ստեղծագործական անսպառ կարողություններով, վառվռուն երևակայությամբ, անբասիր ու բարձր մարդկային նկարագրով, անսովոր ճակատագրով ու ողբերգական

վախճանով, ապա և՛ ազգային մշակույթի փառքերը դարձած գլուխգործոց, անմահ երկերով, որոնցից յուրաքանչյուրը նշանավորում է հայոց գեղարվեստական մտածողության տարբեր կողմեր և նոր ու բարձր շրջափուլ» [3, էջ 111]:

Բացի գրական խոսքի մեծ վարպետ լինելուց, Խ.Աբովյանը, որպես նվիրյալ հայրենասեր, պարբերաբար անդրադարձել է ազգային մշակույթի, արվեստի, կրթության սկզբունքային հիմնախնդիրներին, որոնք իրենց դրվածքով, լուծումների ուղենիշերով ու միտումներով ոչ միայն առաջադիմական էին, այլև շատ հեռու գնացող: Նրա գիտական հետաքրքրությունների մեջ ուրույն տեղ է գրավել երաժշտագիտությունը: Ազգային երաժշտությունը, որպես էթնիկ ինքնության բաղադրիչի դիտարկումը, Խ. Աբովյանի գիտական լայն մտահորիզոնի և պատմամշակութային հիմնախնդիրների խորքային ընկալումների վկայությունն է¹²:

Բացառիկ հետաքրքրություն է ներկայացնում այն փաստը, որ ձեռքի տակ չունենալով հայ երաժշտության մասին երաժշտագիտա-

¹² «Խաչատուր Աբովյանի գործունեության երաժշտական ուրվագիծը» գիտաժողովից որոշ ժամանակ անց լույս տեսավ Մ. Նավոյանի արժեքավոր գիտական հոդվածը, որից մի հատված հատկապես կարևորում ենք՝ Աբովյանի տեղն ու դերը ըմբռնելու հարցում. «Ազգային երաժշտության հարցերի առնչությամբ Խաչատուր Աբովյանի դիտարկումները կարող են մեկնաբանվել XIX դարի սկզբին արևելահայ իրականության մեջ եվրոպական մշակութային առանցքային գաղափարների ներթափանցմամբ: Բնավ տարօրինակ չէ, որ ազգային անգամ այդ հունի մեջ է դիտարկվել: Խոսքը դեռևս XVIII դ. վերջից՝ «Գրոհի և փոթորկի» շրջանից, ապա և գերմանական ռոմանտիզմի շրջանակներում, կարելի է ասել, ազգային գաղափարականացման իրողություններին է առնչվում: Այդ գործընթացը եվրոպայում շաղկապված է պատմական-քաղաքական մի շարք կարևոր անցքերի ու խորքային գործընթացների հետ, որ սկիզբ են առնում դեռևս Վեստֆալյան հաշտությունից, ընդգծվում՝ ֆրանսիական լուսավորչական գաղափարներով և ֆրանսիական Մեծ հեղափոխությամբ, ապա՝ բյուրեղանում գերմանական ռոմանտիկական դարոցների ձևավորած ավանդույթով: Ուշագրավ է, որ XIX դ. երկրորդ կեսին Ռուսական կայսրության մեջ սկիզբ առած ազգային գաղափարական հոսանքները նույնպես բացատրվում են որպես գերմանական ռոմանտիզմի արգասիք» [7, էջ 202]:

կան որևէ հետազոտություն՝ քանի որ այդպիսին պարզապես բացակայում էր՝ Խ. Աբովյանը հստակ տարանջատում է հայ ազգային երաժշտության երեք հիմնական ոլորտային շերտերը՝ **ժողովրդական երաժշտությունը, գուսանական, ապա՝ աշուղական արվեստը, հայ հոգևոր ծիսական երգը**:

Խ. Աբովյանը և հայ ժողովրդական երգը

Անկախ երաժշտության հանդեպ գիտական հետաքրքրություններից՝ ակնհայտ է նաև մեկ հանգամանք. Խ.Աբովյանը անչափ սիրել, գնահատել և խորապես ճանաչել է հայ երգն ու երաժշտությունը: Դա կարելի է նկատել նրա գրական երկերում հանդիպող բազմաթիվ դրվագներում, որտեղ կամ հնչում է որևէ երգ, կամ հիշվում է այս կամ այն երգի և կատարողի մասին: Օրինակ՝ «Իր **Առաջին սերը** նովելի Վանու նման, նա ևս, լսելով գուսանների սազի նվագն ու երգը, ցանկացել է էլ *ո՛ւրի, ո՛չ խմի, գիշեր ցերեկ մեկ սազ էլ ինքը ձեռն առնի, սարեսար, աշխարքե աշխարք ընկնի ...*» [4, էջ 6]:

Այդ սիրո մասին բազմաթիվ դրվագներ կան նաև նրա հուշերում, որոնք գալիս են վաղ մանկությունից: Նա տարբեր առիթներով հիշում է մորից ու հորից լսած օրորոցային երգերը, կամ ինչպես ինքն է ասում՝ **նանի**-ները: «Շատ մարդ է գանգատ անում,– գրում է նա,– թե մեր խալխը գիրք կարդալ, ուսումն չի սիրում. ախր ի՞նչպես սիրի մարդ, որ զորությունը չի հասկանում: Կարելի է, ես սխալվում եմ, բայց բնական է, մարդ միշտ էն բանը կսիրի, որ իր սրտովն ըլի: Եվրոպացոց մոզիկեն շատ հիանալի է, խոսք չունիմ, ամա մեր սազն ու գուռնեն մեր ականջին ավելի ա դիր գալիս, չունքի էրեխությունից էնդուր ենք սովոր [2, էջ 190]:

Հայտնի է, որ «Ինը տարին նոր բոլորած Աբովյանը գյուղից տարվում է Էջմիածնի վանքը: Այստեղ, ուխտագնացությունների և եկեղեցական տոների ժամանակ, բազում առիթներ են ներկայացնում նրան լսելու հայ ժողովրդի ամենատարբեր հատվածների երգերն ու խաղերը, ժողովրդական կատարողների նվագը, վերջապես՝ ակա-

նատես դառնալու ժողովրդական երգի ստեղծման պրոցեսին» [4, էջ 6]:

Այդ երգերը մշտապես հանգրվանել են նրա հոգում ուսումնառության ժամանակաշրջանում, եղել են սպեղանի ու հեռավոր հայրենիքի հոգևոր մասունքներ՝ անասելի կարոտը փարատելու համար: Նա բազմիցս խոսել ու արժևորել է հայ ժողովրդական երգը՝ որպես բացառիկ արժեք. «Շատ ավելի կարևոր,– գրել է նա,– և, անկասկած, շատ կողմերով խիստ ազգային են ժողովրդական երգերը. պարզ, շատ կարճ, սակայն մելոդիկ, բովանդակալից և յուրաքանչյուրի համար հոգեհույզ ու ամեն մեկի սրտի բաղձանքին պատշաճ: Նրանց գլխավոր բնույթը, ինչ բովանդակություն էլ ունենան, մեծ մասամբ արտահայտում է թախիծ և չբավարարված տենչանք: Դրանք բազմազան բովանդակություն ունեն: Մեծ մասամբ սերը, հերոսությունը, բաժանումը և դժբախտ դեպքերն են, որ կենդանացնում են այդ երգերը»[5, էջ 64]:

Հետագայում նա խորությամբ ուսումնասիրել է եվրոպական ժողովուրդների երգային և նվագարանային ստեղծագործությունները և փորձել է համեմատական դիտարկումներ կատարել՝ խորանալով երաժշտատեսական գիտելիքների մեջ: Հուշերից ակնհայտ է դառնում, որ Դորպատում ուսանելու ընթացքում Խ. Աբովյանը մտերիմների շրջանում հնչեցրել է հայ ավանդական երգեր և նվագակցել է դաշնամուրով: Այսինքն նա առաջինն է, որ փորձել է բազմաձայնել հայ մոնոդիկ երաժշտությունը:

Ուսումնառությունից հետո հայրենիք վերադառնալով՝ Խ. Աբովյանը նոր ավյունով է լծվել հայրենի երգի ու երաժշտության ուսումնասիրության և հանրահռչակման գործին: Այժմ արդեն իրեն հուզող հարցերին նա մոտենում էր գիտակ մարդու խորաթափանցությամբ: Հայրենիքում նա ուսումնասիրում է ժողովրդական երգը և շրջագայելով ժողովրդական տոնախմբություններին՝ գրի է առնում հայկական, քրդական և թուրքական ժողովրդական երգերի նմուշներ: Ավելին՝ հայրենիքում մասնավորապես 1840 թվականին, նա ձեռնամուխ է լինում

գրելու մի աշխատություն հայոց հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտության մասին, որը հետո ներկայացնում է Պետերբուրգի Գիտությունների ակադեմիային: Այդ ուշագրավ աշխատությունից այժմ նրա անձնական արխիվում (ԳԱԹ, Խ. Աբովյանի արխիվ, N 38) պահպանվել են վեց անխորագիր և սևագիր էջեր, որտեղ ներկայացված են հոդվածում արծարծված հիմնական հարցերն ու դրույթները:

Աբովյանագիտության մեծագույն նվիրյալ երախտավոր Պ. Հակոբյանը այս հոդվածին տվել է «Հայոց եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունը» վերնագիրը, որը ոչ միայն բխում է հոդվածի բովանդակությունից, այլև շատ խոսում է: Փաստորեն Կոմիտասից առաջ Խ. Աբովյանն արդեն հստակ տարանջատել էր ազգային երաժշտության կարևոր այս ճյուղերը: Ավելին՝ այստեղ նույնպիսի հստակությամբ է խոսվում հայոց բանավոր ավանդույթի պրոֆեսիոնալ երաժշտության՝ գուսանական-աշուղական երաժշտության մասին, ինչը Պ. Հակոբյանը դիտարկել է մեկ երևույթի՝ ժողովրդական երաժշտության մեջ:

Խ. Աբովյանը և հայ գուսանական-աշուղական արվեստը

1847թ. Խ. Աբովյանը հրապարակում է «Ուղևորություն դեպի Անիի ավերակները» ճամփորդական նոթերը, որտեղ ցավով գրում է. «Յոթ տարի սրանից առաջ ես մի փոքրիկ հոգված գրեցի Ս. Պետերբուրգի ակադեմիային մեր գուսանների մասին, որոնք միայն ամբոխին են հայտնի և խնդրեցի ուշադրություն դարձնել այդ հարցին, որով ամենից ավելի կարելի էր իմանալ ժողովրդի թե՛ կյանքը, թե՛ բնավորությունը և նրա մտավոր ու բարոյական բոլոր ըմբռնումները, բայց գործը, չգիտեմ ինչու, մնաց առանց որևէ հետևանքի» [5, էջ 64]:

Հայ գուսանների արվեստին տրված այսպիսի բարձր գնահատականը պատահական չէր կարող լինել: Խ. Աբովյանն այս տողերը գրել է՝ այդ արվեստը խորությամբ ճանաչելով և զգալով: Ահա այդպիսի մի հաստատում. «Դեռ մանկությանս տարիներին ես ինքս երգում էի և նույնիսկ այժմ էլ հիշում եմ մի քանի հատված այդ երգից, որ հյու-

սել էին հայ գուսանները հիշյալ բերդի (Մաղասաբերդ – Պ. Հ.) վերջին տիրակալի ողբալի մահվան առթիվ. դա մեր ամբողջ երկրամասում սարսափ տարածած, ինքնակոչ ավազակ Զոր-Կարա-Բյոզա էր, այսինքն՝ հզոր, սևաչյա... Այդ եղերերգության բառացի թարգմանությունն սկսվում է այսպես...» [5, էջ 63]: Յավոք հուշագրության շարունակությունը չի պահպանվել, իսկ գրառումից ակնհայտ է դառնում, որ խոսքը պատմական իրադարձությունների մասին հյուսված գուսանական կամ աշուղական հորինվածքի մասին է:

Իր հուշագրություններում և հոդվածներում, աշխատություններում Խ. Աբովյանը բարձրացնում է նաև աշուղական արվեստին առնչվող կարևորագույն խնդիրներ, որոնք առաջացել էին հայոց ուշ միջնադարյան մշակութային կյանքում այլևայլ օտարածին ազդեցությունների հետևանքով: Մասնավորապես, նա ցավով է խոսում օտար լեզուներով (ավելի հաճախ՝ թուրքերենով) հնչող թափառական աշուղների կատարումների մասին, որոնց ունկնդիր է դառնում հասարակ ժողովուրդը: Նա գրում է. «Միտք էի անում, որ գիժն էլ էս չի՛ անիլ: Էլի էսպես, մտքիս հետ ընկած՝ շատ անգամ որ ղոնաղ էի գնում յա քաղաքովն անց կենում, ուշ ու միտքս հավաքում էի, թե տեսնիմ՝ խալխը խոսալիս, քեֆ անելիս ինչ բանից ա ավելի հազ անում: Շատ անգամ տեսնում էին, որ մեյդանում, փողոցումնմեկ քոռ աշըղի էնպես են հայիլ-մայիլ մնացելու կանգնել, անկաջ դնում, փող բաշխում նրան, որ բերնըների ջուրը գնում էր: Մեջլիս ու հարսանիք հո, առանց սազանդարի երբ կուլ կերթար: Ասածները թուրքերեն էր, շատը մեկ բառ էլա չէր հասկանում, ամա լսողի, տեսնողի հոգին գնում էր դրախտը, ետ գալիս: Միտք արի, միտք արի, մեկ օր էլ ասեցի ինձ ու ինձ. արի՛, քո քերականություն, ճարտասանություն, տրամաբանություն ծալի՛ր, դրաղ դիր ու մեկ աշըղ էլ դու դա՛ռ, ինչ կըլի, կըլի, խանչալիդ քարը խո վեր չի՛ ընկնիլ, զառ վարաղդ հո չի՛ գնալ: Մեկ օր էլ դու վեր կընկնիս, կմեռնիս, մեկ ողորմի ասող էլ չես ունենալ» [2, էջ 189]:

Այս յուրօրինակ ինքնախոստովանանքը խոսում է մեծ հայրենասերի խորը մտորումների ու մտահոգությունների մասին: Դրանց լու-

ծումը Խ. Աբովյանը տեսնում էր՝ ժողովրդին կրթելով իր մշակութային ժառանգությունը ճանաչելու և լավագույնս յուրացնելու միջոցով: Ցավով, այս դրվագները թյուր մեկնաբանությունների տեղիք են տվել հատկապես ադրբեջանական որոշ կայքերում ու գրվածքներում կեղծ պատմաբանների, լեզվաբանների և այլ գրչակների կողմից¹³:

Մինչդեռ Աբովյանն ունի նաև այսպիսի գրառում. «Լավ գիտեի, որ թե օսմանլի, թե ղզբաշի երկրում ինչքան էնպես երևելի, խելոք հունարով մարդ են եղել, ինչքան խանի, շահի, սուլթանի դռներին սիրական աշուղ, լավ խաղ ասող, ոտանավոր շինող մարդ են եղել, շատերը հայ են: Մենակ Քեշիշ-օղլին, Քոռ օղլին բավական են, որ ասածս սուտ չի դուրս գա» [3, էջ 99]:

Աբովյանի մտքերը իրենց կեղծ գաղափարների մեջ վերաձևելով և փորձելով նսեմացնել և ազգային ինքնությունից դուրս թողնել հայ աշուղական արվեստը՝ նրանք չեն «ցանկացել» նկատել այն համատեքստը, որում գրվել են այդ մտքերը: Մինչդեռ Աբովյանի ասելիքը այլ հունի մեջ է. «Հատուկ վարպետներ երգում են՝ սիրերգեր, բալադներ, հերոսապատումներ, երգիչների արկածներ: Նրանք այդ իրենց զբաղմունքն են դարձրել. շատերը նրանցից շնորհալի բանաստեղծներ ու երգիչներ են, ոմանք էլ՝ իսկական հանճարներ: Նրանք թաթարական **աշղղ** անունն են կրում: Այդ անունը դժբախտաբար առանց կարևոր հիմքի չէ, որի մասին սակայն ես հետագայում կխոսեմ: Նրանք մի տեսակ միջնադարյան սիրերգողներ (Minnesängers) են. թափառում են երկրից երկիր՝ իրենց հետ ման ածելով աշակերտներ: Նրանց առաջնորդում են աշակերտները, քանի որ իրենք մեծ մասամբ կույր են, այդ իսկ պատճառով էլ ավելի քան աչքի են ընկնում: Նրանք իրենց արվեստի մեջ այնքան են հմտացած, որ ամեն առթիվ ի վիճակի են իսկույն հանպատրաստից ոտանավորներ և եղանակներ հորինել: Արդյոք ուժեղ տպավորությունն է, որ նրանք

գործում են երիտասարդական քնքուշ հոգու վրա, թե դրանց մեջ եղած և մեր հոգուն պատշաճող արտահայտությունները: Ինչ հիմք էլ այն ունենա, ինձ դեռևս ոչ մի այլ երաժշտություն այնպես չի հուզել, չի խանդավառել, ամեն կարգի տրամադրություններով չի համակել, որքան այս երաժշտությունը: Եվ այսպես ևս չափազանց շատ առիթներ եմ ունեցել հոգեկան միևնույն հուզումը դիտել ամբողջ հավաքություն և հափշտակվել այնպիսի չափով, որի նվազագույնն իսկ Եվրոպայում ոչ մի տեղ ունկնդիրների մոտ չեմ նկատել՝ ոչ թատրոնում, ուր այնպիսի փառահեղ, հրաշալի օպերաներ կան, ոչ էլ հավաքություններում, որտեղ մշակված, հրաշալի ձայները կատարում են այնպես գեղեցիկ, բարձրարվեստ գործեր» [5, էջ 64]:

Հայ աշուղներին համեմատելով մինեզինգերների հետ՝ Աբովյանն ակնարկել է նրանց արվեստի մեջ **գուսանական հինավուրց ավանդույթի** առկայության մասին: Եվ իբրև իր մտահոգությունների լուծում, ինքն էլ ստեղծագործել է այնպես, ինչպես գուսանները՝ տաղերգության ու տաղասացության կենդանի ավանդույթով:

Ահավասիկ, Խ. Աբովյանի 14 տաղերը, որոնք նա հորինել է ազատ բանաստեղծության տաղաչափությամբ, և, ամենակարևորը, նշել, թե միջնադարյան որ տաղերգուի կամ որ տաղի մեղեդիով պետք է դրանք եղանակավորել:

Այստեղ մեջքերում ենք Պ. Հակոբյանի հոդվածում [4, էջ 7] ներկայացված այդ տաղերը՝ համապատասխան ծանոթագրություններով.

1. Տաղ ուրախութեան /Սիրոյ թո հուր մտեալ հոգիս իմ մաշէ .../
 2. Դարձեալ /Սուր սայրասլաք կարօտանացս հոգույս .../
 3. Տաղ ի վերայ սիրելոյ /Ձայն քո առիս իբրու ի խորոց .../
 4. Ի վերայ արեգական /Ո՛յր հեռացար իմ արեգակ դու քաղցրիկ .../
 5. Ի վերայ գարնան /Մենք քեզ կարօտ երկար վախտ է մնացինք .../
- Վերոհիշյալ հինգ տաղերը երգվել են Պետրոս Ղափանցու **Առաւօրեան քաղցր և անոյշ հովերը** հանրահայտ երգի եղանակով:
6. Տաղ /Մշտահարուստ ծով գիտութեան .../
 7. Տաղ առ մայրն. Ամենօրինեալ /Ի գրել իմում զայս սկզբան .../

¹³ https://dzen.ru/a/XxRafTGVVGDFe_rG;
[https://azixantrop.livejournal.com/104848.html;](https://azixantrop.livejournal.com/104848.html)
https://vk.com/wall-72815014_30368

8. Տաղ անոյշ ի վերայ սիրելոյ /Սիրոյդ նշմար, ո՛վ նազելի.../
Այս տաղերը երգվել են ըստ Աբովյանի նշումի՝ «Հրով սիրոյ...» տաղի եղանակով:

9. Տաղ ուրախութեան /Զի վայելու՛յ կամ զի բարի .../
Այս տաղը երգվել է Պետրոս Ղափանցու «Պայծառ արփին արդ բարձրացաւ» տաղի եղանակով:

10. Տաղ /Բաւ է ինձ՝ սուգ սրտիս՝ առ քեզ սիրելիս, յաւէտ, յաւէտ բաղձալի ...

11. Խաղ վասն երեխայից /Երեխե՛ք՝ գնանք այգին, մեկ ծառի տակին, մեկ ջրի գլխին .../

Այս երկու տաղերի համար իբրև եղանակ նշվում է «Ի սէր քո նազելի ...» տաղը:

12. Տաղ՝ յորդորիչք անձին /Զարթի՛ր դու խորագգաց հոգի .../:
Այս տաղը երգվել է՝ «Ո՛վ սեր ...» տաղի եղանակով:

13. Տաղ ի վերայ կրից ինչ հոգւոյ /Զիմ աղետից զկարգ անցեալ կոչեմ, ողբամ, ճի, ամա՛ղ .../:

Այս տաղը երգվել է՝ «Տես քոյ ...»/ տաղի եղանակով:

14. Տաղ. Խորշումեցան՝ աչք իմ յըսպէս սէր իմ հայելոյ .../

Այս տաղը երգվել է «Քոց բարեաց ...» տաղի եղանակով:

Ինչպես տեղեկանում ենք, առաջին հինգ տաղերը Աբովյանը հորդորել է կատարել Պետրոս Ղափանցու (+1784թ.) **Առաւօտեան քաղցր և անոյշ հովերը** տաղի եղանակով:

Ն. Թահմիզյանի ծայնագրությամբ այդ տաղն այսօր հրատարակված է [8, էջ 88]:

Իր հորինվածքային բոլոր բնորոշիչներով այս ստեղծագործությունը հայ միջնադարյան քնարերգության փայլուն դրսևորումներից մեկն է. վեհ հանդիսավորություն, ազատ մեղեդիական շարադրանք՝ հազեցած ճոխ զարդելւեջներով և հարափոփոխ ծայնակարգային անցումներով, բանաստեղծական ջերմ քնարականություն և այլն:

Adagio

Ա - աւ - ւօ - տեան քաղ-ցըր եւ ա - նոյշ

հո - վե - ռըս, հո - վե - ռըս ա -

վաղ 5 մեր - ձեալ իրն - չեն մեղ - մով քո -

12 փոքր քո - վե - ռըս,

15 Ա՛րդ, ծա-ծա-նին ա-չացս լը - ցեալ ծո - վե - ռըս,

19 ա՛խ...

21 Բա - ցի՛ր, Բա - ցի՛ր, իմ կար - միր վարդ

25 ան - նը - ման, գե - ողո նը - ման

28 ա - ռե - գա - կան վառ - վառ - ման:

31 Ա՛խ, ա՛խ:

Ավամայից հիշելի է Ստեփանոս Սյունեցու «Մեկնութիւն քերականին» աշխատության մեջ գուսանական տաղերգության /հագներգության/ հետևյալ բնութագիրը. «Եւ զքնարական քերթութիւնն ներդաշնակապէս, այսինքն զգուսանական դայլայլիկսն, նման սմին թեթեւս յընթացուցանել ըստ նմին խորհրդոց, եւ ստեղծանին ամենայն դայլայլիկքն հագներգութեամբ եւ ոչ միայն, այլեւ յաստուածայինսն» [9, էջ 193]:

Աբովյանի տաղերը, բացի բարձրարժեք ստեղծագործություններ լինելուց, հուշում են նաև այն մասին, որ XIX դարի սկզբում դեռևս պահպանվել է հայոց հինավուրց գուսանական տաղերգության ավանդույթը, որը յուրովի դրսևորվել է նաև աշուղական արվեստում:

Ինչպես հայտնի է, աշուղի ստեղծագործության մեջ առաջնային համարվող բանաստեղծական տեքստն ու տաղաչափությունը հնարավորություն են տվել դրանք եղանակավորելու ըստ նախընտրության, քանի որ վարպետ աշուղը ազատ է եղել երաժշտական բաղադրիչի ընտրության մեջ, և ստեղծագործության կամ ելույթի համապատասխան պահի ընտրել է իր ուզած եղանակը: Մինչդեռ այդ նույն աշուղը հնարավորություն է ունեցել ընտրել աշուղական արվեստում ընդունված որևէ մեղեդի, որը համապատասխանել է իր բանաստեղծության տաղաչափությանը: Ահավասիկ, Աբովյանի այս գրառումները՝ իր տաղերի համար մեղեդու ընտրության առաջարկի վերաբերյալ, մեզ հուշում են այն մասին, որ հայ միջնադարյան գուսանական արվեստում արդեն վաղուց այդ ավանդույթը կիսովել է և հետո անցել աշուղական ավանդույթին:

Ամփոփելով ասվածը՝ կարող ենք նշել հետևյալը.

Խ. Աբովյանի կյանքի և գործունեության էությունը հայ ժողովրդին անմնացորդ նվիրվելն ու նրան անմնացորդ ծառայելն էր: Զարմանալի կերպով հայ ինքնության հիմնահարցերի մեջ առանցքայիններից մեկը նա տեսել էր հայ ազգային երաժշտությունը՝ երեք հիմնական ճյուղերով: Իր հնարավորությունների սահմաններում ինքնաբուխ կերպով նա խորացել էր յուրաքանչյուր ճյուղի էական

դրսևորումների մեջ և հասել բացարձակապես ճիշտ ու ապագային միտված դիրքորոշումների: Անտարակույս դրանք կարելի է որակել կոմիտասյան չափորոշիչներով և ներառել հայ երաժշտության պատմության գիտական ուսումնասիրությունների ծիրում: Դրա լավագույն հաստատումը Աղավնի Մեսրոպյանի հայտնի հուշերում Կոմիտասի հետևյալ միտքն է. «Այս Խաչատուր Աբովյանի լուսանկարը իմ ամենասիրած իրս է. իմ էության հետ մաս կազմող...»:

Խաչատուր Աբովյանը մեզ է հղել հետևյալ պատգամը. «Կարդացողը ինքն էլ լավ կիմանա, որ էս գրած բաները ավելի ուրախության համար են, էն պատճառով բոլորը մեր խալիսի խոսացած բաներն են հավաքեր, թարգմանածներս էլ էնպես են դուս բերել, որ մեր խալիսի սրտովն ըլի: Բայաթիքը էն մտքով են գրել, որ չունքի մեջ լսում, հացի վրա թուրքեվար են էսպես բաներ ասում. լավ հայր հայեվար ասի, որ քիչ քիչ լեզուն քաղցրանա, չունքի ոչինչ բան լեզուն էնքան չի քաղցրացնիլ, որքան խաղ ու տաղը: Հույս ունիմ, որ ուրիշ մարդիք դիմա լավը շինեն» [2, էջ 189]:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոգվածը նվիրված է հայ մեծագույն լուսավորիչ մտավորական, գրող, բանաստեղծ Խաչատուր Աբովյանի երաժշտագիտական հայացքների մեջ հայ ավանդական երաժշտության՝ ժողովրդական երգի և աշուղական արվեստի հիմնախնդիրներին վերաբերող մոտեցումներին ու արժևորումներին: Դեռևս XIX դարի սկզբում նա հստակ դիրքորոշում է հայտնել ժողովրդական երգի՝ որպես հայ ազգային ինքնության կարևորագույն բաղադրիչներից մեկի մասին, և հորդորել անաղարտ պահել այդ կարևորագույն մշակութային արժեքը: Ինչ վերաբերում է հայ գուսանական և աշուղական արվեստներին, ապա երաժշտագիտական մտքի, գիտելիքի, երևույթի փայլուն իմացության շնորհիվ Խ. Աբովյանը դիպուկ բնորոշումներ է կատա-

րել այդ արվեստների ծագումնաբանության, ավանդականության, գեղագիտական և արտահայտչական բնորոշիչների մասին՝ սեփական փայլուն հորինվածքների հավելումներով: Մեծ մտավորականի երաժշտագիտական յուրաքանչյուր դրույթը այսօր էլ գիտական բարձր գնահատականի է արժանի և շարունակելու է մնալ հայագիտական մտքի տիրություն:

Քանալի բաներ. Խ. Աբովյան, ավանդույթ, հայ ժողովրդական երգ, գուսան, աշուղական երգ, տաղերգություն:

HASMIK HAYK HARUTYUNYAN

PhD of Art, Associate Professor
Yerevan Komitas State Conservatory,
Gyumri Branch

Shirak Center for Armenian Studies, NAS RA

KHACHATUR ABOVYAN AND ARMENIAN TRADITIONAL MUSIC

SUMMARY

This article is dedicated to the views of the great Armenian enlightener, intellectual, writer, and poet KhachaturAbovyan, focusing on his musicological perspectives regarding the issues and significance of the Armenian traditional music—specifically folk songs and ashugh (bard) art. As early as the beginning of the 19th century, Abovyan took a clear stance on the importance of folk songs as a crucial component of Armenian national identity, urging the preservation of this invaluable cultural heritage in its purest form. Regarding Armenian goosanand ashugh (bard) arts, Abovyan's profound knowledge of musicology allowed him to make precise observations about their origins, traditions, aesthetic

and expressive characteristics, enriched by his own brilliant compositions. Every musicological thesis of this great intellectual still holds high scientific value today and continues to occupy an important place in the field of the Armenian studies.

Key Words: KhachaturAbovyan, tradition, Armenian folk song, goosan, ashugh (bard) songs, hymns.

АСМИК АЙКОВНА АРУТЮНЯН

Кандидат искусств, доцент,
Ректор Гюмрийского филиала
Ереванской Государственной консерватории
имени Комитаса,
научный сотрудник Ширакского
Центра арменоведческих исследований
hasmik.har@mail.ru

ХАЧАТУР АБОВЯН И АРМЯНСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена представлениям и оценочным подходам великого армянского просветителя, интеллектуала, писателя и поэта Хачатура Абовяна по проблемам традиционной армянской музыки – народной песни и ашугского творчества, о которых можно судить по высказанным им профессиональным музыковедческим суждениям. Еще в начале XIX века он совершенно определенно утверждал, что народная песня есть важнейшая составляющая армянской национальной идентичности и призывал сохранять ее в первозданной чистоте, оберегая ее как культурную ценность от многослойных влияний. Что касается армянского гусанского и ашугского творчества, Х. Абовян дал ряд очень точных и содержательных формулировок о воз-

никновении, традиции бытования, эстетических и выразительных качествах и особенностях этого искусства, дополняя их блестящими вкраплениями собственного сочинения в традициях народных сказителей. Каждый музыковедческий тезис выдающегося ученого и сегодня достоин высокой оценки профессионального сообщества, поскольку взгляды Абовяна как музыканта-профессионала всегда будут востребованы в системе арменоведческих исследований.

Ключевые слова: Х. Абовян, традиция, армянская народная песня, гусан, ашугская песня, таговое искусство.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Աբովյան Խ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու 8 հատորով, հ. 7, Երևան, 1956, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 523 էջ:
2. **Աբովյան Խ.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ.2, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակչություն, 1948, 307 էջ:
3. **Աբովյան Խ.**, Երկեր, Երևան, «Սովետական գրող», 1984, 720 էջ:
4. **Հակոբյան Պ.**, Խաչատուր Աբովյանը և երաժշտությունը: «Սովետական արվեստ», Երևան, 1955, թ. 5, էջ 6-12:
5. **Հակոբյան Պ.**, Դարձյալ անձանոթ էջեր Խաչատուր Աբովյանի գրական ժառանգությունից: «Սովետական արվեստ», Երևան, 1959, թ. 1, էջ 62-67:
6. **Հակոբյան Պ.**, Խաչատուր Աբովյան. կյանքը, գործը, ժամանակը (1809- 1936), Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, 798 էջ:
7. **Նավոյան Մ.** Ազգային երաժշտության հարցերը Խաչատուր Աբովյանի դիտարկումներում, «Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, 2024, թ.1, էջ 202-215:
8. **Ոսկեփորիկ**, հայ երգի գոհարներ, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1982, 175 էջ: էջ 88
9. **Ստեփաննոսի Սիւնեցոյ** մեկնութիւն Քերականին //Адонц Н. Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Петроград. Типография Императорской Академии Наук. 1915. 307 с.

REFERENCES

1. **Abovyan Kh.**, Yerkeri liakatar zhoghovatsu 8 hatorov, h. 7, Yerevan, 1956, HSSR GA hrat., 523 ej.
2. **Abovyan Kh.**, Yerkeri liakatar zhoghovatsu, h. 2, Yerevan, HSSR GA hrat., 1948, 307 ej.
3. **Abovyan Kh.**, Yerker, Yerevan, “Sovetakan grogh”, 1984, 720 ej.
4. **Hakobyan P.**, Khachatur Abovyan’ ev yerazhshtutyun’, “Sovetakan arvest”, Yerevan, 1955, th. 5, ej 6-12.
5. **Hakobyan P.**, Dardzyl antsanot ejer Khachatur Abovyan grakan zharangutyunits: “Sovetakan arvest”, Yerevan, 1959, th. 1, ej 62-67.
6. **Hakobyan P.**, Khachatur Abovyan. Kyanq’ gorts’ zhamanak’ (1809-1936), Yerevan, HSSH GA hrat., 1967, 798 ej.
7. **Navoyan M.** Azgayin yerazhshtutyan haryser’ Khachatur Abovyani ditarkumnerum, “Patmabanasirakan handes”, Yerevan, 2024, th. 1, ej 202-215.
8. **Voskeporik**, hay yergi goharner, Yerevan, “Sovetakan grogh”, 1982, 175 ej., ej 88.
9. **Stephannosi Syunecvoy** meknotjun Qerakanin //Adonts N., Dionisiy Frakiyskiy I armyanskie tolkovateli. Petrograd. Tipografiya Imperatorskoy Akademii nauk. 1915. 307 ej.

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ ՀԱՍՄԻԿ ՀԱՅԿԻ [ծնվ.՝ 1963 թ., ք. Լենինականում (այժմ՝ Գյումրի)]: Արվեստագիտության թեկնածու է, դոցենտ: Ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտության բաժինը (1987 թ.): Սովորել է պրոֆ. Ռ. Աթայանի դասարանում: 2005 թվականին պաշտպանել է թեկնածուական թեզը և ստացել արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան, 2019 թ-ին՝ դոցենտ: 1997 թվականից առ այսօր դասավանդում է Երևանի կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղում: Աշ-

խատել է Գյումրու Կումայրի պատմամշակութային արգելոց-թանգարանում (1987-1994 թթ.), ինչպես նաև Գյումրու Ք.Կարա-Մուրզայի անվան երաժշտական ուսումնարանում (2014-2019 թթ.)՝ որպես երաժշտատեսական առարկաների դասախոս: 1997 թվականից առ այսօր աշխատում է ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնում, գիտական խորհրդի անդամ է: Գիտական հետազոտությունների շրջանակը էթնոերաժշտաբանությունն է: Հանդես է եկել հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներում: 2018 թվականից ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի տնօրենն է: Հեղինակել է «Երաժշտությունը V-XV դդ. հայ մատենագրության մեջ», «Համքարային ավանդույթը հայ աշուղական արվեստում» մենագրությունները և շուրջ 60 գիտական հոդված:

<https://orcid.org/0000-0001-7756-4240>

ՄԱՐԻՆԵ ՄԵԼԻՔԻ ՄԱՎԻՍԱՔԱԼՅԱՆ

Արվեստագիտության թեկնածու,

ԵՊԿ դասախոս

marmav@yandex.ru

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՐՈՎՅԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՏԵՏՐԻ ՄԱՍԻՆ

Նախաբան

Հոդվածը նվիրված է Խաչատուր Աբովյանի դորպատյան շրջանում երաժշտության տեսության անհատական դասընթացի արդյունք հանդիսացող երաժշտական տեսորի ուսումնասիրմանը: Ներկայացվող ուսումնասիրությունը նպատակ ունի բացահայտելու տեսորի պատմամշակութային նշանակությունը՝ որպես հայ գործչի կողմից 19-րդ դարի եվրոպական երաժշտատեսական մտքի յուրացման առաջին փորձերից մեկը:

Խաչատուր Աբովյանի՝ Դորպատի համալսարանում ուսման տարիներին գրված աստղագիտական, տնտեսագիտական, երկրաչափական, մարդաբանական տեսքերի կողքին հատուկ տեղ է գրավում նրա երաժշտական տեսորը, որն արդյունք է մեծ գրողի ցանկությանը՝ հնարավորինս շատ բազմաբնույթ գիտելիքներ յուրացնել և բերել իր հետ հայրենիք: Երաժշտության տեսության ուսումնասիրմանը Աբովյանն անցնում է քիմիայի ուսումնասիրությունն ավարտելուց որոշ ժամանակ անց՝ փոխադրվելով, ինչպես նկատում է Պ. Հակոբյանը, «բոլորովին այլ մարզ՝ արվեստի աշխարհ» [5, էջ 649]: Աբովյանի երաժշտատեսական գրառումները սկիզբ են առնում 1835 թվականի սեպտեմբերի 21-ից, ինչի մասին վկայում է տեսորի շապիկի վրա տեղադրված ամսաթիվը: Ամենայն հավանականությամբ, Աբովյանի ուսուցիչն է եղել ժամանակին մեծ ճանաչում ունեցող

թավջութակահար և կոմպոզիտոր Յոհան Բենիամին Գրոսը: Իսկ տետրի վրա Աբովյանի աշխատանքի ընթացքը Պ. Հակոբյանը նկարագրում է հետևյալ ձևով. «...սովորաբար լսում էր դասախոսությունները, համառոտ նշումներ անում և հետո, տանը, լսածն ընդարձակորեն վերաշարադրում» [5, 649]:

Կամա թե ականա զուգահեռներ են առաջանում Աբովյանի այս տետրի ու Զիգֆրիդ Դենի դասախոսությունների՝ Գլինկայի գրառած կոնսպեկտների միջև. ընդամենը 2 տարվա տարբերությամբ՝ 1833 թ., ռուս մեծ կոմպոզիտորը Բեռլինում մասնավոր դասընթացներ անցնելով, գրառել ու հայրենիք է բերել երաժշտատեսական առարկաների արժեքավոր նյութեր: Տարբեր են, սակայն, նրանց ճակատագրերը: Եթե 2. Դենի Գլինկայի կոնսպեկտներն ունեն հանրաճանաչ, բազմակողմակի ուսումնասիրված, 3 (!) անգամ թարգմանված **թանկարժեք** (Ի. Մեդվեդևա),¹⁴ **անգին** (Կ.Յուժակ)¹⁵ արտեֆակտի կարգավիճակ, ապա մեզանում Աբովյանի երաժշտական տետրի բովանդակությունն ու նույնիսկ գոյության փաստն անհամեմատ քիչ է հայտնի:

Ակնհայտ է, որ Աբովյանի երաժշտական տետրը մեզ համար ունի կրկնակի արժեք. 1) ընդհանուր մշակութային՝ որպես մեծ գրողի գրչին պատկանող ձեռագիր, և 2) մասնագիտական՝ որպես XIX դարի առաջին կեսի եվրոպական երաժշտատեսական սկզբունքներն արտացոլող փաստաթուղթ, որի լիարժեք ըմբռնումն անհնար է՝ առանց պատմական համատեքստին ծանոթանալու: Այս առումով հետազոտության ուղղություններից մեկը կարող է դառնալ Յոհան Բենիամին Գրոսի հետ կապված նյութերի ուսումնասիրումը, որն, ավելացնենք, կունենար ոչ միայն գիտական, այլև բարոյական նշանակություն՝ որպես երախտագիտության տուրք Աբովյանի ուսուցչին:

¹⁴ Ինչպես հայտնի է, Գլինկան փոխանցել է այդ տետրերը («пять своих драгоценных тетрадей») իր կրտսեր գործընկերոջը՝ Ա. Դարգոմիժսկուն [8, էջ 24]:

¹⁵ «Бесценные автографы на немецком языке» [12, էջ 7]:

Տետրը վերնագրված է «Երաժշտության մասին» (Über die Musik)¹⁶: Այդպես կարող էր վերնագրվել և տետրի ներածական բաժինը, որը նվիրված է երաժշտական արվեստի ընդհանուր բնութագրին: Դրան հաջորդում են հետևյալ գլուխները. «Հնչյունների բարձրության բնորոշումը», «Հնչյունների հեռացում կամ ինտերվալներ», «Ռիթմ», «Տեմպի բնորոշումը», «Ակորդներ»: Փաստորեն, իր համեստ ծավալներով հանդերձ (նոտային օրինակներ պարունակող 17 ձեռագիր էջ), Աբովյանի երաժշտական տետրն ընդգրկում է երաժշտության տարրական տեսության գրեթե բոլոր հիմնական բաժինները (բացառությամբ՝ գուցե լադերի): Ընդ որում՝ համեմատելով դա, օրինակ, Ն. Կաշկինի «Երաժշտության տարրական տեսության դասագրքի» հետ, որը XIX դարի ամենաճանաչված ռուսական դասագրքերից մեկն էր, տեսնում ենք սկզբունքորեն կարևոր մի առավելություն. խոսքը ակորդներին նվիրված բաժնի մասին է, որը բացակայում է Կաշկինի մոտ, բայց որի ընդգրկումը նորմա է երաժշտության տարրական տեսության ժամանակակից դասագրքերում: Մյուս կողմից, տեքստը ծանրաբեռնված չէ ընկալումը դժվարացնող մանրամասնություններով, մասնավորապես թվային բարդ հարաբերությունների ցուցադրումով, ինչպես դա տեսնում ենք Գ. Հեսս դե Կալվեի՝ 1818 թվականին հրատարակված երաժշտության տեսության գրքում¹⁷:

Տետրի **ներածական** մասը, ինչպես ասվեց, նվիրված է երաժշտության՝ որպես հնչյունային արվեստի, բնութագրմանը: Նշվում է, որ որոշակի բարձրություն ունեցող հնչյուններ՝ տոներ արտաբերելու կարողությունը «մարդիկ կրթել են՝ բնական օրենքների համաձայն և ապա՝ ըստ նրանց գեղեցկության, և դրա շնորհիվ այն բարձրացվել է արվեստի աստիճանի, մասնավորապես՝ *հնչյունային արվեստի*» [3, էջ 38]: Երաժշտությունը, «հնչյուններ, զգացողություններ

¹⁶ Վերլուծությունը կատարվում է «Հայկական հարց» հանդեսի 2013 թ. I և II համարներում հրատարակված տեքստի հիման վրա, առանձին տեղերում՝ բնագրի հետ համեմատությամբ:

¹⁷ Стен Г. Фесс де Кальве. Теория музыки. - Խոսքը, հատկապես, ինտերվալներին նվիրված գլխի մասին է [6, էջ 137-171]:

արտահայտելու արդյունք» լինելով, հաճախ կիրառվում է «նաև ուղղակի ականջին զվարճանք պարգևելու համար, ինչպես նաև մեխանիկ-կական արվեստի հմտությունները ցուցադրելու նպատակով» [3, էջ 38]: Վերջին միտքը փոքր-ինչ անհասկանալի է¹⁸, սակայն, ընդհանուր առմամբ, նկատելի է երաժշտական արվեստի հեղոնիստական ֆունկցիայի ընդգծման միտումը, ինչը հաստատվում է հաջորդ նախադասության մեջ. «կարելի է այն նաև լսողությունը հնչյունների միջոցով հաճելիորեն շոյելու միջոց կոչել» [3, էջ 38]: Տեսորի այս բաժինը համալրվում է վոկալ և գործիքային երաժշտության, մեղեդու և հարմոնիայի, 12 հիմնական հնչյունների ու հիմնական հարմոնիաների՝ եռահնչյունների ու սեպտակորդների («սեպտիմային հարմոնիաների») մասին հակիրճ տեղեկություններով:

«Հնչյունների բարձրության բնորոշումը» գլխում ներկայացվում են նոտագրության հիմնական բաղադրիչները՝ հնգագիծ, բանալիներ, ալտերացիայի նշաններ: Հակիրճ, բայց խոսվում է հնչյունների էնհարմոնիզմի («միահարմոնիկ փոխակերպման») մասին, հիշատակվում է *գեներալ բաս* հասկացությունը:

«Հնչյունների հեռացում կամ ինտերվալներ» գլխում տրվում է նախ և առաջ ինտերվալի սահմանումը. «մի տոնային բարձրության հարաբերությունը մեկ ուրիշի նկատմամբ կոչվում է ինտերվալ» [3, էջ 40]: Հիմնական շեշտը, սակայն, այստեղ դրված է ոչ թե ինտերվալների անվանումների ու տեսակների (նույնիսկ նրանց թվարկումն ընդհատվում է կլինտայի վրա), որքան տոների ու կիսատոների բացատրության վրա: Վերջինը ժամանակակից տեսության տեսանկյունից բավական ծանրաքառշ կարող է թվալ: Եթե Ռ. Աթայանի դասագրքում, օրինակ, կիսատոնը պարզ ու հակիրճ բնորոշվում է որպես «երկու հնչյունների միջև ընկած ամենակարճ տարածությունը» [2, էջ

¹⁸ Խոսքը «մեխանիկական արվեստ» բառակապակցության մասին է. կարելի է ենթադրել «կատարողական արվեստ», սակայն ճիշտ ենք համարում ոչ թե ենթադրությունների ուղին, այլ բնագրի լրացուցիչ ուսումնասիրումը: Առավել ևս, որ դա տեքստում հանդիպող միակ անորոշությունը չէ:

12]¹⁹, ապա այստեղ խոսվում է c-ից c 8 աստիճանների և 13 հնչյունների հարաբերության մասին, այն կտրվածքով, որ «նոտաների համակարգի վրա կա միայն 8 դիրք և 13 հնչյունները պետք է տեղ գտնեն միայն 8 աստիճանների վրա», և որ «8-ը 13-ի վրա անմնացորդ չի բաժանվում» և այլն [3, էջ 40]:

Միաժամանակ հետաքրքիր են և կարող են այսօր էլ մանկավարժական պրակտիկայում կիրառվել տեսքում օգտագործվող *«փոքր աստիճան»* ու *«կես աստիճան»* հասկացությունները՝ որպես ավելի պարզ ու հիշվող եթե ոչ որպես այլընտրանք, այլ գուցե հոմանիշ դիատոնիկ ու խրոմատիկ կիսատոների համար, ինչպես նաև *«մեծ աստիճան»*՝ դիատոնիկ տոնի նշանակությամբ:

Տեսորի հաջորդ 2 գլուխներում՝ **«Ռիթմ»** և **«Տեմպի բնորոշումը»**, ներկայացվում են նոտային տևողությունները, պաուզաների ձևերը, տակտերն ու հիմնական չափերը («չափ», ինչպես և «մետր» տերմինները, ընդ որում չեն օգտագործվում. խոսվում է 2/4, 3/8 և այլն *տակտերի* մասին): Ուշագրավ է այն տեղը, որը հատկացվում է ոչ միայն «տակտային», այլև ազատ մետրիկա ունեցող երաժշտությանը: Եթե երաժշտության տեսության ժամանակակից դասագրքերում այն սովորաբար կամ ընդհանրապես չի հիշատակվում կամ հիշատակվում է տողատակի ծանոթագրություններում²⁰, այն էլ կապվելով միայն ժողովրդական արվեստի ու XX դարի երաժշտության հետ, ապա այստեղ տեսնում ենք կարևոր անդրադարձ ծիսական երգեցողությանը (Choral music): Մյուս կողմից, խոսքը «երաժշտական երկի մեջ ժամանակահատվածների բաժանման սիմետրիկորեն համաչափ» կամ ոչ համաչափ ձևի մասին է, այսինքն՝ վերաբերում է նաև տեմպին, ինչը պարզ է դառնում «տակտային, ռիթմիկ երաժշտությանը» հակադրվող ցանկից, որի մեջ, բացի վերոհիշյալ Choral-

¹⁹ Խոսքը, բնական է, հավասարաչափ տեմպերացված համակարգի մասին է:

²⁰ Մեզ հանդիպած բացառություններից է Տ. Բերշադսկայայի երաժշտության տեսության դասագիրքը:

musik-ից, հիշատակվում են «բոլոր ռեչիտատիվները», Senza tempo-ն²¹, collaparte-ն²² ritardanto-ն: Միտքն ամբողջացնում է «տակտային, ռիթմիկ» ու «ոչ ռիթմիկ» երաժշտության հարաբերակցության համեմատումը «ոտանավորի» ու «յուրաքանչյուր կապակցված խոսքի» հարաբերակցության հետ:

Տետրի ամենամեծ բաժինը նվիրված է **ակորդներին**: Դիտարկվում են հարմոնիայի հիմք հանդիսացող եռահնչյուններն ու սեպտակորդները իրենց շրջվածքներով:

Որպես հիմնական՝ ճանաչվում են թվով 7 հարմոնիաներ. Դա 1) մաժոր եռահնչյունն է (բնագրի մեջ՝ «*harter oder großer 3Klang*» [1, էջ 12]. «*ամուր կամ մեծ եռահնչյուն*») - c, e, g 2) մինոր՝ «*թույլ կամ փոքր*» եռահնչյունը - c, es, g, 3) *փոքրացված* եռահնչյունը - c, es, ges, 4) «սեպտակորդ, կազմված հիմնային տոնից, մեծ տերցիայից, մեծ կվինտայից և փոքր սեպտիմայից» [4, էջ 51] - c, e, g - այսինքն՝ փոքր մաժոր սեպտակորդը, 5) «սեպտակորդ, կազմված հիմնային տոնից, փոքր տերցիայից, մեծ կվինտայից և փոքր սեպտիմայից» [4, էջ 51] - c, es, g, b - փոքր մինոր սեպտակորդը, 6) «սեպտակորդ, կազմված հիմնային տոնից, փոքր տերցիայից, փոքր կվինտայից և փոքր սեպտիմայից» [4, էջ 51] - c, es, ges, b - կիսափոքրացված սեպտակորդը, և 7) «սեպտակորդ, կազմված հիմնային տոնից, մեծ տերցիայից, մեծ կվինտայից և մեծ սեպտիմայից» [4, էջ 51] - c, e, g, h - մեծ մաժոր սեպտակորդը:

Լշվում է նաև, որ «dur տոնայնության մեջ»՝ մաժորում, «լնդունում ենք» 7 եռահնչյուն ու 7 սեպտակորդ, իսկ «moll տոնայնության մեջ»՝ մինորում, ընդամենը 6 եռահնչյուն ու 4 սեպտակորդ:

Ակնհայտ է, որ «հիմնական հարմոնիաների» վերաբերյալ ցանկը սկզբունքորեն մոտ է դասական հարմոնիայի հիմնական ակորդների համակարգին. առաջին հերթին նկատվում է մեծացված եռահնչյան ու այդ եռահնչյունը պարունակող սեպտակորդների՝ մեծ մինորայինի և մեծացվածի բացակայությունը:

²¹ Ձեռագրից վերծանված է ոչ ճշգրիտ – որպես *seria tempo*:

²² Բնագրում - *coloparte* [1, էջ 7]:

Մյուս կողմից տեսնում ենք, որ ա) փաստացի հաշվի են առնվում միայն բնական մաժորի ու հարմոնիկ մինորի եռահնչյուններն ու սեպտակորդները, և բ) մինորի «հիմնական հարմոնիաների» համակարգը ինքնուրույն չէ, այլ առաջացել է մաժորում կառուցվող ակորդներին համապատասխանության սկզբունքով: Դրանով հենց տրամաբանորեն կարող է բացատրվել *փոքրացված սեպտակորդի* բացակայությունը՝ մի ակորդի, որը երկար ժամանակ արդեն լայնորեն կիրառվում էր եվրոպական կոմպոզիտորների գործերում՝ որպես ձգտող սեպտակորդ կիսափոքրացվածից նույնիսկ ավելի հաճախ: Ու դրանով էլ բացատրվում է մինորի «հիմնական հարմոնիաների» մեկ թվով պակասը՝ վեցը, մաժորի յոթի դիմաց²³:

Եվս մեկ, մեզ համար անսովոր պահ է ակորդների տոների մեկնաբանումը շրջվածքների մեջ: Եթե ներկայումս ակորդների տոները պահպանում են իրենց անվանումները՝ հիմնա- կան, տերցիային, կվինտային, սեպտիմային՝ անկախ շրջվածքներում գրված դիրքերից, ապա այստեղ, օրինակ, e, g, c սեքստակորդում «*նախկին տերցիա*» e-ն անվանվում է պրիմա, կվինտա g-ն՝ տերցիա և պրիմա c-ն՝ սեքստա: Այսպիսի մեկնաբանումը, որը ֆիքսում է միայն շրջվածքների ինտերվալային կառուցվածքը՝ հաշվի չառնելով տոների *անփոփոխ հարկությունները*²⁴, կարող էր նույնիսկ վրիպակ թվալ, եթե հաշվի չառնեինք *գեներալ-բասի* ավանդույթի հետ կապված նմանատիպ մոտեցումների տարածումը գերմանական երաժշտական տեսության մեջ: Դրանով պայմանավորված էր նաև այն, որ դեռևս XYIII-XIX դարերի սահմանագծում գերմանական տեսաբանները «հաճախ խառ-

²³ Կես դար հետո գրված՝ Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի հարմոնիայի դասագրքում կոտենենք արդեն և՛ բնական, և՛ հարմոնիկ մաժորի ու մինորի ակորդները՝ հաշվի առնելով ստացած 9 եռահնչյուն և 9 սեպտակորդ ինչպես մաժորում, այնպես էլ մինորում:

²⁴ «Тоны, составляющие каждое из обращений, носят названия согласно основному тону трезвучия, ...ибо ...тоны, составляющие *обращение*, сохраняют за собой все свойства тонов, составляющих *основной вид*» [10, էջ 12-13].

նում էին ակորդի հիմնական տոնը բասի հետ», ինչի պատճառով, օրինակ, «սեպտիման անցողիկ կվարտսեքստակորդում մեկնաբանվում էր որպես տերցիա, և նրա դեպի վեր քայլը ոչ մեկին չէր շվարեցնում» [11, էջ 258]: Ավելին՝ սեքստակորդի այս բացատրությունը կրկնվում է XIX դարի վերջում ստեղծված Հ. Ռիմանի «Երաժշտական բառարանի» մեջ. «Գեներալ-բասի տերմինաբանության համաձայն, - նշում է նա, - այսպես է կոչվում ակորդը, որը բաղկացած է բասային տոնից, նրա տերցիայից ու սեքստայից:» [9, էջ 1172]²⁵:

Ժամանակի դրոշմը, ի դեպ, արտահայտում է գտել և վերևում օգտագործված «*մեծ կվինտա*» և «*փոքր կվինտա*» անվանումների մեջ. որպես անախրոնիզմ այսօր ընկալվող, ավելին՝ շփոթմունք առաջացնող այս բառակապակցությունները ոչ միայն սովորական են եղել XIX դարի առաջին կեսին, այլ նույնիսկ որոշ տեսաբանների համար ավելի ընդունելի, քան այժմ կիրառվող «մաքուր» ու «փոքրացվածը»: Դրա մասին է 1839 թ.-ին գրում Ա. Բ. Մարքսը՝ նշելով, որ ինտերվալների անվանումները երաժիշտների ու գրողների մոտ դեռևս չեն հաստատվել, նա իր բացասական վերաբերմունքը «մաքուր» կվինտա անվանման նկատմամբ արտահայտում է հետևյալ դիտողությամբ. «*կարծես թե ցանկացած ինտերվալ չպետք է մաքուր լինի*» (ընդգծումը՝ Մ.Մ.) [7, էջ 44]: Նույն ձևով նա պաշտպանում է «փոքր» (ժամանակակից տերմինաբանությամբ՝ փոքրացված) կվինտա անվանումը՝ ընդդեմ «կեղծի» կամ «ֆալշի»:

Ուշագրավ է տետրի վերջին հատվածում բարձրացվող վերը ներկայացված հիմնական հարմոնիաների *հարաբերակցության* հարցը, որի կապակցությամբ բացահայտվում է *գլխավոր հարմոնիայի*, այսինքն՝ տոնիկայի հասկացությունը. հենց կենտրոնական դեր կատարող այդ հարմոնիայի շնորհիվ է գործում երաժշտական երկի «գլխավոր օրենքը՝ միասնության օրենքը» [4, էջ 52]: «Ամեն հարմոնիա չէ,

²⁵ «Եռահնչյուն» հոդվածում, սակայն, Ռիմանը արդեն հիշատակում է *տերցիային* ու *կվինտային* տոները, որպես բասային տոներ սեքստակորդում ու կվարտսեքստակորդում [9, էջ 1280]:

որ կարող է որևէ երաժշտական երկի առանցքային կետը դառնալ, - նշվում է այնուհետև: - Այսպես, օրինակ, փոքրացրած(?)²⁶ եռահնչյուններն ու բոլոր սեպտակորդները դրա համար անկիրառելի են: Դրան հակառակ, պիտանի են բոլոր ամուր և թույլ եռահնչյունները» [4, էջ 53]: Գլխավոր հարմոնիայի հետ կապված խոսվում է տոնայնական շեղումների մասին, իսկ եզրափակվում է տեքստը երաժշտության տեսության ևս մի կարևոր՝ տոնայնությունների ազգակցության հարցով: Չափանիշ ընդունելով ընդհանուր ինտերվալների քանակը՝ ազգակից են ճանաչվում կվինտա վար կամ վեր գտնվող տոնայնությունները: Այսպես՝ C-dur-ի համար դա G-dur-ն ու F-dur-ն է: Ինչպես տեսնում ենք, կրկին հաշվի են առնվում գերմանական երաժշտատեսական ավանդույթի համաձայն, բնական մաժորի ու *հարմոնիկ* մինորի ծայնաշարերը, որի պատճառով այս ցուցակում բացակայում են վերը նշված մաժոր տոնայնությունների զուգահեռ մինորները: Եվս մի ազգակից տոնայնություն է ավելանում, ինչպես նշված է, ավելի ուշ. դա զուգահեռ մինորն է.²⁷ «հետագայում, որպես հիմնական տոնայնությանը ազգակից, ընդունվում է նաև moll տոնայնությունը, որի հիմնային տոնը սկալայի սեքստան է, օրինակ՝ C-dur a-moll-ը» [4, էջ 54]: Այսպիսով, տվյալ մաժորի համար (մինորի մասին պարզաբանում չի տրվում) ազգակից է ճանաչվում 3 տոնայնություն, ինչը լրիվ համահունչ է պատմական այդ շրջանի գերմանական որոշ կոնցեպցիաներին. նույնությամբ այս ցանկը (G-dur, F-dur, a-moll՝ C-dur-ի համար) կարելի է տեսնել Ա. Բ. Մարքսի դասագրքում՝ որպես 1-ին կարգի ազգակից տոնայնություններ [7, էջ 69]²⁸:

Մեր ականարկը կլինեն թերի, եթե չհիշատակվեն «Ակորդներ» գլխում *դիափոնիկ հնչյունային սանդղակի՝* scala-ի դուրս բերումը օբերտոնային շարքի (*կողմնային տոներ*) միջոցով: Առանձնացնելով տերցիան և կվինտան, որոնք հնչում են հիմնային տոնի հետ,

²⁶ Վերծանված է որպես «ազգակից»:

²⁷ «Զուգահեռ» բառն, ընդ որում, չի օգտագործվում:

²⁸ Հարկ է ավելացնել, որ e-moll-ն ու d-moll-ը Մարքսը դիտարկում է արդեն որպես 2-րդ կարգի ազգակիցներ:

կառուցվում է եռահնչյունների շղթա տերցիաներով ու այնուհետ կվինտաներով: Այս սկզբունքով առաջացող եռահնչյուններից 8-րդի վրա կրկին հիմնային տոն ստանալով՝ բացատրվում է՝ ինչու 12 հիմնային տոներից «միայն 8-ն են առկա՝ որպես սանդղակին հատուկ տոնայնություն» [4, էջ 54]:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ամփոփելով այս զուտ նախնական դիտարկումները՝ նշենք, որ փաստորեն մեր առջև է եվրոպական երաժշտական քերականության հիմքերը ներկայացնող ամբողջական մի տեքստ, որը որոշակի մշակում անցնելուց հետո հաջողությամբ կարող էր ծառայել որպես երաժշտության տարրական տեսության ձեռնարկ, իսկ այժմ երաժշտատեսական մտքի պատմության ուսումնասիրման հարուստ աղբյուր է: Այսպիսով, 1835 թվականից մեզ հասել է հետաքրքրագույն մի փաստաթուղթ, որը Հայաստանում այս ոլորտի առաջին օրինակներից մեկն է (եթե ոչ՝ առաջինը) ու միաժամանակ եվրոպական, գերմանական սկզբնաղբյուրի անմիջական, չմիջնորդավորված վերաշարադրանքի արժեքավոր նմուշ: Եվ չնայած որ Խաչատուր Աբովյանի երաժշտական տետրը չծառայեց ազգային մշակույթին Գլինկայի տետրերի պես և չգտավ իր Դարգոմիժսկուն՝ դրանից ոչ մի կերպ չի նվազում նրա նշանակությունը. այն նույնչափ անգին է և համապատասխան վերաբերմունքի է արժանի:

Բանալի բաներ. Յոհան Բենիամին Գրոս, երաժշտության տեսություն, հնչյունային արվեստ, ինտերվալներ, դիաթ, տեմպ, ակորդներ:

SUMMARY

MARINE MAVISAKALYAN

Candidate of Arts, Lecturer at Yerevan State Conservatory
marmav@yandex.ru

ABOUT KHACHATUR ABOVYAN'S MUSIC NOTEBOOK

Summing up these purely preliminary observations, we can note that we are essentially dealing with a complete text that presents the foundations of European musical grammar. After undergoing some refinement, it could have successfully served as a manual for elementary music theory and now stands as a rich source for studying the history of theoretical musical thought. Thus, a highly intriguing document from 1835 has reached us, which is one of the earliest examples (if not the first) in this field in Armenia and, at the same time, a valuable example of the direct, unmediated adaptation of a European, specifically German original source.

Even though KhachaturAbovyan's musical notebook did not serve national culture in the way Glinka's notebooks did or find its own Dargomyzhsky, its significance remains undiminished in any way. It is just as invaluable and deserves appropriate recognition.

Keywords: Johann Benjamin Gross, music theory, sonic art, intervals, rhythm, tempo, chords.

РЕЗЮМЕ

МАРИНЕ МАВИСАКАЛЯН

Кандидат искусствоведения
Преподаватель Ереванской государственной
консерватории имени Комитаса
marmav@yandex.ru

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕТРАДИ ХАЧАТУРА АБОВЯНА

Обобщая наши сугубо предварительные наблюдения, отметим, что фактически перед нами предстает целостный текст с изложением теоретических основ европейской музыки, который в несколько переработанном виде мог в свое время успешно послужить учебным пособием по элементарной теории музыки, ныне же является ценным источником для исследования истории европейской музыкально-теоретической мысли. Таким образом, до нас дошел интереснейший документ 1835 года, один из первых в Армении (если не самый первый) образцов в сфере теории музыки и одновременно – ценнейший аутентичный артефакт XIX века немецкой и шире – европейской культуры. И хотя музыкальной тетради Хачатура Абовяна не суждено было сыграть в национальной культуре роль подобно тетрадям Глинки и найти своего Даргомыжского, это ни в коей мере не снижает ее значения, она также **бесценна**, и заслуживает соответствующего отношения специалистов.

Ключевые слова: Иоганн Беньямин Гросс, теория музыки, искусство звукоизвлечения, интервалы, ритм, темп, аккорды.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Աբովյանի արխիվ**, թղթապանակ 144, 1835թ. Երաժշտության և դաշնակահարության տետր
2. **Աթայան Ռ., Տեր-Մարտիրոսյան Տ.** Երաժշտության Տարրական տետրություն. Ե., 1980
3. **Խաչատուր Աբովյան.** Նորահայտ էջեր (երաժշտական մշակումներ). գործատառ ձեռագրից վերծանեց և թարգմանեց Աննա Չերչինյանը // «Հայկական հարց «Հայկական հարց», 2013, I, էջ 37-43
4. **Խաչատուր Աբովյան.** Նորահայտ էջեր (երաժշտական մշակումներ). գործատառ ձեռագրից վերծանեց և թարգմանեց Աննա Չերչինյանը // «Հայկական հարց «Հայկական հարց», 2013, II, էջ 50-54
5. **Հակոբյան Պ.** Խաչատուր Աբովյան. Կյանքը, գործը, ժամանակը (1809-1836). Ե., 1967
6. **Гесс де Кальве Г.** Теория музыки. Харьков, 1818
7. **Маркс А. Б.** Всеобщий учебник музыки. С.-П., 1872
8. **Медведева И. А.** Даргомыжский. М., Музыка, 1989
9. **Риман Г.** Музыкальный словарь. М., Лейпциг, 1904
10. **Римский-Корсаков Н.** Практический учебник гармонии, С.-П., 2014
11. **Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.** Музыкально-теоретические системы. М., 2006
12. **Южак К.** Полифония и контрапункт, кн.1. С.- П., 2006

REFERENCES

1. **Abovyani arkhiv**, thghthapanak 144, 1835 th, Yerazhshtutyan ev dash-nakaharutyan tetr.
2. **Atayan R., Ter-Martirosyan T.,** Yerazhshtutyan tarrakan tesutyun., Yereavan, 1980.
3. **Khachatur Abovyan.** Norahayt ejer (yerazhshtakan mshakumner)., 2013

gothatar dzeragrits vertsanets yev thargmanets Anna Cherchinyany'//
“Haykakan harts”, 2013, I, ej 37-43.

4. Khachatur Abovyan. Norahayt ejer (yerazhshtakan mshakumner)., gothatar dzeragrits vertsanets yev thargmanets Anna Cherchinyany'//
“Haykakan harts”, 2013, II, ej 50-54.

5. Hakobyan P., Khachatur Abovyan, Kyanq', gorts', zhamanak' (1809-1836), Yerevan, 1967.

6. Gess de Kalve G., Teoriya Muziki, Kharkov, 1818.

7. Marks A., B., Vseobshchij uchebnik muziki., S-P., 1872.

8. Medvedeva I.A., Dargomizhskij. M., Muzika, 1989.

9. Riman G., Muzikal'nij slovar'. M., Lejptsig, 1904.

10. Rimskij-Korsakov N., Prakticheskij uchebnik garmonii, S-P., 2014.

11. Kholopov Ju., Kirillina L., Lizhov G., Pospelova, Tsenova V., Muzikal'no-teoreticheskie sistemy., M., 2006.

12. Yuzhak K., Polifoniya I kontrapunkt, kn. 1, S.-P., 2006.

ՄԱՐԻՆԵ ՄԵԼԻՔԻ ՄԱՎԻՍԱՔԱԼՅԱՆ

Արվեստագիտության թեկնածու,

ԵՊԿ դասախոս

marmav@yandex.ru

ՅՈՀԱՆ ԲԵՆԻԱՄԻՆ ԳՐՈՍ.

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆԻ «ԲԱՐԵԿԱՄԻ ԵՎ ՌԻՍՈՒՑԶԻ» ԿՅԱՆՔՆ ՈՒ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

Նախաբան

Հոդվածը նվիրված է XIX դարի առաջին կեսի գերմանացի նշանավոր թավջութակահար ու կոմպոզիտոր, երաժշտական հարցերում Խաչատուր Աբովյանի ուղղորդող ու երաժշտության տեսության նրա հավանական ուսուցիչ Յոհան Բենիամին Գրոսին: Ներկայացված է Գրոսի կյանքն ու գործունեությունը, նրա նվաճումները որպես կատարողի, մանկավարժի, կոմպոզիտորի:

«Այն քիչն, ինչ որ առ այս տեսնում եք, ես պարտական եմ բազմապատակ, անվանի երաժիշտ պարոն Գրոսին, իմ մեծարգո բարեկամին և ուսուցչին, որի դրդումով ես ստիպված եղա այս հոդվածը ներկայացնել Եվրոպայի զարգացած հասարակայնությանը» [1, էջ 649-650],– գրել է Խաչատուր Աբովյանը՝ ներկայացնելով Ռուսաստանի Կայսերական ակադեմիային հայ երաժշտությանը նվիրված իր աշխատությունը:

Չափազանցություն չի լինի ասել, որ Յոհան Բենիամին Գրոսի անունը մեզ համար բացահայտել է հեղինակավոր գրականագետ, արվեստագետ Պիոն Հակոբյանը: Փորձելով պատասխանատվաբար պայմաններում հարցերում ու մեծ կարևորություն տալով գրողի «շատ գաղտնիքներ բացող» վերը նշված խոսքերին՝ նա նախ՝ նշում

է Գրոսի դերը՝ որպէս այն երաժշտի, ով եվրոպական ծայնանիշերով գրի է առել Աբովյանի երգած հայ հոգևոր և աշխարհիկ երգերը, ում խորհրդով Աբովյանը գրել է հայ երաժշտությանը նվիրված իր հոդվածը և ում դասախոսություններն, ամենայն հավականությամբ, կազմել են Աբովյանի երաժշտական տեսորի բովանդակությունը, և երկրորդը՝ համոզմունք հայտնում, որ այդ Գրոսը հենց այն երաժշտ-երգահան Յոհան Բենիամին Գրոսն է, ով 1833-35 թթ-ին ապրել ու աշխատել է Դորպատում (քանի որ Պ. Հակոբյանին հաջողվել է նաև պարզել, որ Աբովյանը երաժշտության ուսուցիչներ է ունեցել միայն իր դորպատյան շրջանում) [տես 1, էջ 650-651]: Ու Պ. Հակոբյանն էլ տալիս է Գրոսի մասին առաջին հակիրճ տեղեկություններ, որոնք ստորև կփորձենք ընդլայնել ու հստակեցնել²⁹՝ ներկայացնելով նրա կարճ, բայց ստեղծագործորեն հագեցած կյանքի ճանապարհը:

Ազգությամբ գերմանացի Յոհանն Բենիամին Գրոսը (Johann Benjamin Groß) ծնվել է 1809 թ. սեպտեմբերի 12-ին Պրուսիայի թագավորության Էլբինգ քաղաքում (այժմ՝ Լեհաստանի Էլբլոնգ քաղաքն է) ժամկոչ Գեորգ Գ. Գրոսի ընտանիքում: Հոր ջանքերով իր երկու եղբայրների հետ ստանում է երաժշտական կրթություն. ի դեպ, հետագայում մեծ ճանաչում է ձեռք բերում Յոհանի մեծ եղբայրը՝ ջութակահար, դաշնակահար, երաժշտական լրագրող, մանկավարժ և կոմպոզիտոր Գեորգ Ավգուստ Գրոսը (1801-1853): Երաժշտության առաջին դասերն իր հորից ստանալուց հետո Յոհանը շարունակում է ուսումը Բեռլինում Ֆերդինանդ Հանսմանի մոտ: Վերջինս իր հերթին ժան-Պյեր Դյուպորի աշակերտն է, ու դա չափազանց ուշագրավ փաստ է, քանի որ խոսքը այն թավջութակահարի մասին է, ում համար իր օր. 5 թավջութակի սոնատներն է գրել ու իր հետ կատարել Լ. վան Բեթհովենը, կոմպոզիտորի, ում մենուետներից մեկը, որպես իր վարիացիաների թեմա է ընտրել Վ. Ա. Մոցարտը, գեղեցիկ հզոր

²⁹ Այսպես, վերոհիշյալ աշխատությունում Գրոսը թավջութակահարի փոխարեն նշված է որպես ջութակահար:

ծայն ունեցող, Փարիզում ու Բեռլինում փայլող վիրտուոզ-կատարողի մասին, վերջապես, հեղինակավոր մանկավարժի³⁰, ում դպրոցի ներկայացուցիչն ու ժառանգորդն է դառնում այսպիսով Գրոսը: Բնական է, որ Գրոսը ժառանգում է և հատուկ վերաբերմունքը Բեթհովենի արվեստի նկատմամբ: Հետագայում այդ մասին է վկայելու ինչպես նրա խաղացանքը, այնպես էլ իր կողմից կատարած բեթհովենյան պաթետիկ սոնատի գործիքավորումը, որը պետերբուրգյան մամուլում բնութագրված էր որպես «անթերի»³¹ (ցավոք, ինչպես նշում է այս փաստը վկայակոչող Գ. Պետրովան, այդ գործիքավորման հետքերն առայժմ հայտնաբերված չեն [4]):

1824 թվականին Գրոսը ստանում է իր առաջին աշխատանքը Բեռլինի Քյոնիգշտադտի թատրոնի նվագախմբում, իսկ 1832-ից նշանակվում լայպցիգյան Գեվանդհաուզի նվագախմբի մենակատար-թավջութակահար: Լայպցիգյան շրջանն, իր կարճատևությամբ հանդերձ (1832-33 թվականները, 1836 թվականի վերջին ամիսներն ու 1837 թվականի երկրորդ կեսը), Գրոսի կենսագրության մեջ կարևորագույններից է, քանի որ այստեղ է նա ծանոթանում Ֆելիքս Մենդելսոնի, Ռոբերտ Շումանի, Ֆրիդրիխ ու Կլարա Վիկերի հետ՝ դառնալով նրանց երաժշտական խմբակի անդամ: Այստեղ է նա հանդես գալիս որպես մենակատար և անսամբլիստ (այդ թվում՝ Կ. Վիկի, Ֆ. Մենդելսոնի, Կ. Լիպինսկու հետ)՝ կատարելով նաև սեփական գործերը: Հայտնի է, թե երբ է Գրոսը սկսել զբաղվել կոմպոզիցիայով (կարելի է միայն արձանագրել, որ դեռևս բեռլինյան շրջանում՝ 1828-ից առաջ) և ով է եղել նրա ուսուցիչը, սակայն հենց լայպցիգյան շրջանում է տեղի ունենում երիտասարդ արվեստագետի համար կարևոր մի պրեմիերա՝ թավջութակի ու դաշնամուրի համար սոնատի (օր.7) կատարումը Կլարա Վիկի ուղեկցությամբ (1833): Ու հենց լայպցիգյան շրջանի Գրոսի մասին կենսագրական հետաքրքիր, թեև

³⁰ Ավելացնենք, որ ինքը Ժ.-Պ. Դյուպորտն ուսանել է ֆրանսիական թավջութակի դպրոցի հիմնադիր Մ. Բերտոյի մոտ:

³¹ «безупречно аранжированная» [4, էջ 278]:

ճշգրտում պահանջող, տեղեկություններից է Կլարա Վիկի կոմպոզիցիայի ուսուցչի դերում նրա հանդես գալը [9]³²:

Լայպցիգից 1833 թվականին Գրոսը տեղափոխվում է Մագդեբուրգ, իսկ այնուհետև՝ Դորպատ, որտեղ հանդես է գալիս բարոն Կառլ Էդուարդ ֆոն Լիպգարդտի մասնավոր կվարտետում (1-ին ջութակ՝ Ֆերդինանդ Դավիթ): Դորպատում Գրոսը հիմնադրում է համալսարանին կից գործող ուսանողական երգչախմբային ընկերություն՝ հանդես գալով իր համար նոր դերում՝ որպես խմբավար, ու նոր էջ բացելով նաև իր ստեղծագործության մեջ, բացահայտելով, որպես կոմպոզիտոր ժանրային նոր ոլորտ՝ վոկալ երաժշտությունը: Այդ շրջանում նա գրում է արական երգչախմբի համար op. 29 *Gesänge zur Leichenfeier*-ը (Թաղման երգեցողություններ՝ նվիրված Դորպատի համալսարանի աստվածաբանական ֆակուլտետի պրոֆեսոր Յուլիուս Վալտերի հիշատակին, 1834), op.35 *6 Lieder und Gesänge*՝ Ֆրիդրիխ Ռյուկերտի, Հայնրիխ Հայնեի, Ռոբերտ Բյումի, Օտտո Ֆրիդրիխ Գրուպպեի, Ջորջ Բայրոնի խոսքերով:

1835 թվականին կվարտետը, սակայն, լուծարվում է, և Գրոսը լքում է Դորպատը: Փաստորեն այդ քաղաքում կատարած իր վերջին առաքելությունն էլ Խաչատուր Աբովյանին կարդացած երաժշտության տեսության դասընթացն է, որը, ինչպես նշված է Աբովյանի երաժշտական տետրի շապիկի վրա, սկիզբ էր առել 1835 թվականի սեպտեմբերի 21-ին:

³² Այլ աղբյուրներում տվյալ ինֆորմացիայի հաստատում չգտելով՝ վերապահումով ենք վերաբերվում դրան: Հնարավոր է պարապմունքները տեղի են ունեցել, բայց կարճատև՝ հաշվի առնելով նաև Ֆրիդրիխ Վիկի անբարյացակամ վերաբերմունքը Գրոսի նկատմամբ. Կլարայի օրագրում կատարած Ֆ. Վիկի գրառման մեջ Գրոսը Գևանդհաուզում տված իր առաջին համերգից հետո բնութագրվում է որպես «գոռոզագույն», «ապուշ», «միջակ» պրուսացի արտիստ [տես 4, էջ 271]: Գնահատելով այս բնութագրերի օբյեկտիվության աստիճանը, անշուշտ, չի կարելի անտեսել նրանց հեղինակի սեփական համբավը. մի մարդու, ով հայտնի է անհամեմատ ավելի կոշտ արտահայտություններով հարազատ դասեր հասցեին, մի մարդու, ում տունն այցելած իր ապագա փեսա Ռոբերտ Շումանը գրել է. «Արդյո՞ք ես մարդկանց մեջ եմ գտնվում» [7, էջ 63]:

Հաջորդ երկու տարիները Գրոսի համար համերգային ուղևորությունների ու կրկին, ինչպես արդեն նշվել է, Լայպցիգի հետ կապված շրջան է: Վերջապես 1837 թվականի դեկտեմբերին Գրոսը ընտանիքով հաստատվում է Ռուսաստանի մայրաքաղաքում, որտեղ և ապրում է մինչև իր կյանքի ավարտը:

1838 հունվարի 26-ին կնքված պայմանագրի համաձայն՝ Գրոսը նշանակվում է «ազատված երաժիշտ-թավջութակահար Վենցելի տեղի վրա» [4, էջ 275], այսինքն՝ կայսերական պալատական նվագախմբի 1-ին թավջութակահար՝ միաժամանակ ստանալով «կայսերական կամերային երաժշտի» ու գիմնազիայի պրոֆեսորի պաշտոնը [10]: Սանկտ Պետերբուրգում Գրոսը ջերմ ընդունելության է արժանանում: Նրա կատարողական արվեստի ու ստեղծագործությունների վերաբերյալ մամուլում մի շարք արձագանքների մեջ կարևորվում է իշխան Վ. Ֆ. Օդոևսկու «Գրոսի համերգի մասին» հոդվածը [3, էջ 156-157]: Շնորհավորելով թատերական տնօրինությանը «հիանալի թավջութակահարի» ծեռք բերման կապակցությամբ և գոհունակությամբ արձանագրելով Ռուսաստանում «թավջութակի ծաղկումը»՝ Օդոևսկին նշում է, որ Պետերբուրգում կարելի է թվարկել առնվազն հինգ թավջութակահարների, որոնք պատկանում են Եվրոպայի լավագույն արտիստների թվին, և նրանց մեջ Գրոսը պատվավոր տեղ է գրավում՝ որպես կատարող և «կոմպոնիստ»:

Բնութագրելով Գրոսի կատարողական արվեստը՝ Օդոևսկին նշում է, որ Գրոսի նվագի մեջ «ամենագլխավորը երգեցողությունն է», որը նա «արտահայտում է պարզ, զգացմունքով, էներգիայով»³³: Հոդվածում խոսվում է և Գրոս-կոմպոզիտորի մասին, համերգում կատարված նրա թավջութակի կոնցերտի առնչությամբ (խոսքը, ինչպես ենթադրում է Գ. Պետրովան [4, էջ 276], Գրոսի 1-ին՝ d-moll կոնցերտի մասին է): Բացահայտելով կոնցերտի թույլ և ուժեղ կողմերը՝ Օդոևսկին առավել գնահատում է andante-ն իր ճաշակով օգտագործ-

³³ «В игре г-на Гросса самое главное — пение: он выражает его просто, с чувством, с энергиею» [3, էջ 157]:

ված պիցիկատոներով, ու վերջնամասի ռոնդոն, որն իր կարգի թավջութակի լավագույն գործերից է համարում³⁴:

Սանկտ Պետերբուրգում Գրոսը դառնում է համերգային կյանքի ակտիվ մասնակից՝ հանդես գալով որպես մենակատար և անսամբլիստ: Այստեղ առանձնացվում են մասնավորապես 1844 թ. Ռոբերտ ու Կլարա Շումանների ռուսաստանյան հյուրախաղերի շրջանակում Կլարա Շումանի հետ համատեղ ելույթները՝ Ռոբերտ Շումանի ու Գրոսի ստեղծագործությունների կատարումներով: Ուշագրավ է, ընդ որում, որ Շումանների Պետերբուրգ այցելության արդեն իսկ առաջին օրը նրանք հանդիպում են Գրոսի հետ Հենգելտների տանը ճաշկերույթին, ինչի մասին տեղեկանում ենք ամուսինների օրագրերից: Այդ օրագրերից միևնույն ժամանակ երևում է և Շումանների՝ Ֆրիդրիխ Վիլհիմ համահունչ զարմանալիորեն անբարյացակամ վերաբերմունքը Գրոսին, ով բնութագրված է որպես «ձանձրալի և տհաճ մարդ» (Ռոբերտ Շուման) [5, էջ 192] ու «անբարեհամբույր հիպոքոնդրիկ» (Կլարա Շուման) [2, էջ 170]: Կարելի է միայն հուսալ, որ մարդ-Գրոսի մասին դեռևս կգտնվեն նրան ճանաչող այլ մարդկանց կարծիքներ, և մենք կստանանք նրա մասին գոնե որոշ չափով օբյեկտիվ պատկերացում ձևավորելու հնարավորություն:

Գրոսի գործունեության ուշագրավ և, ցավոք, վերջին էջերից մեկը կրկին կապված է ռուսացական ասպարեզի հետ. 1847 թվականին նա հրավիրվում է արքունիք, Նիկոլայ Առաջինի կրտսեր որդուն՝

³⁴ «В концерте для виолончели г-на Гросса особенно замечательно апданте. Со вкусом и бережливостью употребленное в нем pizzicato обратило внимание всех знатоков. Финальное рондо принадлежит к лучшим виолончельным произведениям в сем роде, хотя, если не ошибаемся, напоминает несколько одно Паганиниевское рондо для скрипки. Мы в этом не находим большого греха, и такое заимствование есть победа, ибо развитие мотива и инструментовка, все ново и принадлежит вполне г-ну Гроссу. Тем более это приносит ему честь, что хорошее рондо, игривое, эффектное, есть камень преткновения для виолончелистов, по причине самых свойств инструмента» [3, էջ 156-157]:

մեծ իշխան Միխայիլին թավջութակի դասեր տալու համար: 15-ամյա երիտասարդը մեծ հաճույքով համարյա ամեն օր պարապում է Գրոսի հետ (ինչն արդեն իսկ կասկածի տակ է դնում Շումանի արտահայտած վերը նշված բնութագրերը)³⁵ և մեծ վշտով ընդունում ռուսացի մահվան լուրը³⁶: Մահը³⁷ հասնում է Գրոսին 1848 թվականի սեպտեմբերի 1-ին՝ ճակատագրի բերումով Խաչատուր Աբովյանի անհետանալուց ընդամենը մի քանի ամիս անց:

Հանդես գալով որպես թավջութակահար, խմբավար, մանկավարժ, մեթոդիստ³⁸ Գրոսը ժամանակ է տրամադրում և կոմպոզիտորական գործունեությանը: Այնքանով, որ հեղինակ է դառնում թավջութակի ու նվագախմբի համար 4 կոնցերտների, թավջութակի ու նվագախմբի համար բալլադի, լարային 4 կվարտետների, Մեյերբերի թեմայով վարիացիաների լարային քառյակի համար, թավջութակի ու դաշնամուրի համար մի շարք գործերի (այդ թվում՝ սոնատի, դիվերտիսմենտի, սերենադի, ռապսոդիաների), 2 թավջութակների համար սոնատի, դուետների (այդ թվում՝ ռուսական «Боже, царя храни» պետական օրհներգի թեմայով վարիացիաների) ու բազմաթիվ այլ պիեսների, խմբերգերի, երգերի, և այլն. ընդհանուր առմամբ՝ 43 օպուս և օպուսներից դուրս գործեր, որոնք գրված են լայացիզյան դպրոցի չափավոր ռոմանտիզմի ավանդույթների մեջ: Ժամանակակիցները գնահատում էին Գրոս-կոմպոզիտորին ու Գրոս-կատարողին որպես «մտածող, խորը զգացող», «ոգեշունչ», «մոդայիկ վիրտուոզային ուղղությանը խորթ» արվեստագետի, ով «նվագում էր

³⁵ Իր քրոջը՝ Օլգա Նիկոլանային ուղղված նամակում Միխայիլը գրում է. «На елке мама мне дала виолоншель, и я уже имел 5 уроков, каждый день почти у Гросса... Меня это очень забавляет, и после, когда научусь, вообразю себе, как будет приятно как препровождение времени» [6, էջ 61]:

³⁶ «К большому огорчению ученика, в 1848 году Гросс скончался...» [6; 61]:

³⁷ Խոլերայից:

³⁸ Նրան է պատկանում Թավջութակի դպրոցը օր. 36, Թավջութակի վարժություններ՝ շտրիկների ու ապիկատուրայի ճշգրիտ ցուցումներով օր.41, 24 փոքր թեթև թավջութակի դուետներ օր. 42, էտյուդներ ևն:

այնպես, ինչպես և ստեղծագործում. կոռեկտ, բանաստեղծական, խորիմաստ» [4, էջ 282, 285, 282, 285-286]:

Ժամանակին մեծ հեղինակություն վայելող, հյուսիսային Գերմանիայի ու Ռուսաստանի լավագույն թավջութակահարներից մեկը համարվող Գրոսի անունը մոռացության է մատնվում համարյա ամբողջ XX դարի ընթացքում³⁹: Ամեն ինչ փոխվում է 2004 թվականից Դյուսելդորֆում Շումանի փառատոնի շրջանակներում Գրոսի ստեղծագործությունների կատարումից ու Բերնհարդտ Ապպելի՝ Գրոսի կյանքին ու ստեղծագործությանը նվիրված ուսումնասիրությունից [8]: Ու արդեն 2009 թվականին Գրոսի 200-ամյակի կապակցությամբ եվրոպական մի շարք քաղաքներում հնչում ու ծայնագրվում են նրա ստեղծագործությունները, հրատարակվում նոտաները: Այդ գործընթացում կարևորվում է նաև Գալինա Պետրովայի վերոհիշյալ հոդվածը [4], որը լույս է տեսել 2017 թվականին Սանկտ Պետերբուրգում:

Գերմանիայում Յոհան Բենիամին Գրոսին վերհիշեցին Շումանի առնչությամբ, Լեհաստանում՝ ծննդավայրի, Ռուսաստանում՝ XIX դարի Պետերբուրգի համերգային կյանքի համատեքստում: Հայ ուսումնասիրողների համար Գրոսը առաջին հերթին Խաչատուր Աբովյանի ուսուցիչն է, և Պիոն Հակոբյանի կողմից կատարած անգնահատելի հետազոտական աշխատանքի շնորհիվ Գրոսին մոռացությունից դուրս բերելու ընթացքը մեզանում սկսվել է դեռևս 20-րդ դարի կեսերից: Անշուշտ այն պետք է շարունակական լինի:

³⁹ Սակավաթիվ բացառություններից է նրա հիշատակումը Լ. Ս. Գինզբուրգի «Թավջութակի արվեստի պատմությունում» (Տե՛ս՝ Л. С. Гинзбург. История виолончельного искусства. Книга вторая. М., 1957):

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը նվիրվում է 19-րդ դարի առաջին կեսի գերմանացի ակադեմիկոս թավջութակահար և կոմպոզիտոր Յոհան Բենյամին Գրոսի կյանքին և գործունեությանը, որը, ամենայն հավանականությամբ, եղել է Խաչատուր Աբովյանի երաժշտական դաստիարակը: Հոդվածում ներկայացված են Գրոսի ձեռքբերումները՝ որպես կատարողի, մանկավարժի և կոմպոզիտորի, ինչպես նաև նրա ազդեցությունը Աբովյանի երաժշտության տեսության և գործնական ուսուցման վրա:

Յոհան Բենյամին Գրոսը առանձնանում է իր բազմակողմանիությամբ՝ ակտիվ մասնակցություն ունենալով թե՛ երաժշտական, թե՛ կրթական գործընթացներում: Նրա ստեղծագործությունները (մասնավորապես թավջութակի համար գրված կոնցերտները) կարևոր դեր էին խաղում ժամանակի երաժշտական կյանքում: Գրոսը հիմնականում հանդես էր գալիս Սանկտ Պետերբուրգի երաժշտական միջավայրում, որը դարձել էր նրա արվեստը ցուցադրելու կարևոր հարթակ:

Հոդվածի նպատակն է բացահայտել Գրոսի ներդրումը հայ երաժշտական կրթության մեջ, ինչպես նաև նրա կապերը հայ մշակույթի ներկայացուցիչների, մասնավորապես Խաչատուր Աբովյանի հետ, ով իր փայլուն ստեղծագործությունների միջոցով մշտապես խրախուսում էր երաժշտական կրթությունը:

Բանալի բաներ. Յոհան Բենյամին Գրոս, Պիոն Հակոբյան, երաժշտության տեսություն, Ֆերդինանդ Հանսման, Գևանդիաուս, Լիպգարտի մասնավոր քառյակ, թավջութակի կոնցերտ, Սանկտ Պետերբուրգի համերգային կյանք:

SUMMARY

MARINE MAVISAKALYAN

Candidate of Arts, Lecturer at Yerevan State Conservatory
marmav@yandex.ru

JOHANN BENJAMIN GROSS: THE LIFE AND WORK OF KHACHATUR ABOVYAN - “FRIEND AND TEACHER”

This article is dedicated to the life and work of the prominent German cellist and composer Johann Benjamin Gross in the first half of the 19th century, who was likely the musical mentor of KhachaturAbovyan. It presents Gross's achievements as a performer, educator, and composer, as well as the influence he had on Abovyan in terms of music theory and practical instruction. Johann Benjamin Gross stands out for his versatility, participating in both musical concerts and educational activities. His compositions, including cello concertos, held great significance in the musical life of the time. The St. Petersburg musical scene, where he was active, served as an important platform for Gross to showcase his art. This article aims to uncover Gross's contribution to the Armenian musical education and his connections with representatives of Armenian culture, particularly KhachaturAbovyan, who consistently encouraged musical education through his brilliant works.

Keywords: Johann Benjamin Gross, Pion Hakobyan, music theory, Ferdinand Hansmann, Gewandhaus, Lipgart's private quartet, cello concerto, St. Petersburg concert life

МАРИНЕ МАВИСАКАЛЯН

Кандидат искусствоведения
Преподаватель Ереванской государственной
консерватории имени Комитаса
marmav@yandex.ru

РЕЗЮМЕ ИОГАНН БЕНЬЯМИН ГРОСС. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО «УЧИТЕЛЯ И ДРУГА» ХАЧАТУРА АБОВЯНА

Статья посвящена известному немецкому виолончелисту и композитору первой половины XIX века Иоганну Бенджамину Гроссу – музыкальному наставнику, преподавателю музыкально-теоретических дисциплин Хачатура Абовяна. Представлена жизнь и деятельность Гросса, его достижения в области исполнительского искусства, в педагогике и композиторском творчестве, а также влияние на его ученика, Хачатура Абовяна в вопросе формирования знаний и представлений по теории музыки и в практической музыкальной деятельности. Фигура Иоганна Беньямина Гросса отличается активным многообразием и композиторской, и исполнительской, и педагогической деятельности. Его произведения, в частности, концерты для виолончели, сыграли значительную роль в музыкальной культуре своего времени. Гросс в основном выступал на концертных сценах Санкт-Петербурга, которые стали для музыканта привычной площадкой для представления достижений его искусства.

Цель статьи – обозначить вклад Гросса в армянскую музыкальную педагогику, а также раскрыть его творческие связи с представителями армянской культуры, в частности, Хачатуром Абовяном, который в своих произведениях неоднократно подчеркивал необходимость развития национальной системы музыкального образования.

Ключевые слова: Иоганн Беньямин Гросс, Пион Акопян, теория музыки, Фердинанд Хансман, Гевандхауз, частный квартет Липгардта, виолончельный концерт, музыкальная жизнь Санкт-Петербурга.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Հակոբյան Պ.** Խ. Արովյան. Կյանքը, գործը, ժամանակը (1809-1836). Ե., 1967:
2. **Житомирский Д.** Роберт и Клара Шуман в России. М., 1962.
3. **Одоевский В. Ф.** Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
4. **Петрова Г. Иоганн Беньямин Гросс** — виолончелист-виртуоз и забытый композитор // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь-исследование. XIX век. 1801-1861. Материалы к энциклопедии. Том 14. С.-П., 2017, с.267-287.
5. **Сапонов М.** Русские дневники и мемуары Р. Вагнера, Л. Шпора, Р. Шумана. М., 2004.
6. **Сидорова А.Н.** Музыкальное образование детей Николая I (по дневникам и переписке членов императорской семьи из фондов Государственного архива Российской Федерации) // Метаморфозы культуры. Lingua Musica: музыка в системе интермедийных связей русской культуры XIX-XX вв., ss.58-63. Новосибирск, 2023.
7. **Черкасова Т.** Роберт и Клара Шуман: Метаморфозы любви и творчества. Новосибирск, 2012.
8. **Appel – Appel Bernard R. Johann Benjamin Groß** (1809–1848). Anmerkungen zu Leben und Werk // Schumann Forschungen. Band 12. Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit. Bericht über das 8. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juli 2004 im Rahmen des 8. Schumann-Festes. Klaus Wolfgang Niemöller zum 75. Geburtstag gewidmet. Hg. Von Bernard R. Appel und Matthias Wendt. Mainz, 2007.
9. **Johann Benjamin Groß (1809-1848)**
https://www.klassika.info/Composers/Gross_JB/index.html
10. **Elbląska Gazeta Internetowa**
<https://www.portel.pl/kultura/elblaskie-prawykonania/53358>

REFERENCES

1. **Hakobyan P., Kh. Abovyan.** Kyanq', gorts', zhamanak' (1809-1836). Yerevan, 1967.
2. **Zhitomirskij D.** Robert I Klara Shuman v Rossii., M., 1962.
3. **Odoyevskij V.F.** Muzikal'no-literaturno nasledie. M., 1956.
4. **Petrova G., Oigann Benjamin Gross** – violonchelist-virtuoz izabytyj kompozitor // Muzykal'nyj Peterburg. Entsiklopedicheskijslovar'-issledovanie. XIX vek. 1801-1861. Materialy k enciklopedii. Tom 14. S.-P., 2017, s. 267-287.
5. **Saponov M.** Russkiednevnikii memuary R.Vagnera, L.Shpora, R.Shumana. M., 2004.
6. **Sidorova A.N.** Muzykal'noe obrazovanie detej Nikolaya I (po dnevniki i perepiske chlenovsem' lizfondov Gosudarstvennogo arkhiva Rossijskoj Federatsii) // Metamorfozykul'tury. Lingua Musica: muzyka v sisteme intermedial'nykh svyazey russkoj kul'tury XIX-XX vv., ss.58-63. Novosibirsk, 2023.
7. **Cherkasova T.** Robert I Klara Shuman: Metamorfozy lyubvi i tvorchestva. Novosibirsk, 2012.
8. **Appel** – Appel Bernard R. Johann Benjamin Groß (1809–1848). Anmerkungen zu Leben und Werk // Schumann Forschungen. Band 12. Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit. Bericht über das 8. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juli 2004 im Rahmen des 8. Schumann-Festes. Klaus Wolfgang Niemöller zum 75. Geburtstag gewidmet. Hg. Von Bernard R. Appel und Matthias Wendt. Mainz, 2007.
9. **Johann Benjamin Groß** (1809-1848)
https://www.klassika.info/Composers/Gross_JB/index.html
10. **Elbląska Gazeta Internetowa**
<https://www.portel.pl/kultura/elblaskie-prawykonania/53358>

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

ՄԱՐԻՆԵ ՄԵԼԻՔԻ ՄԱՎԻՍԱՔԱԼՅԱՆ - ծնվել է 22.04.1965թ. Երևանում: Ավարտել է Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանի տեսական բաժինը (1984), այնուհետև Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտական բաժինը (1989, ղեկ.՝ պրոֆ. Մ. Հարությունյան) և ասպիրանտուրան (ղեկ.՝ պրոֆ. Ի. Յոլյան): 1994թ-ից առ այսօր աշխատում է Երևանի կոնսերվատորիայում՝ որպես երաժշտության պատմության, տեսության, կատարողական արվեստի պատմության ու տեսության ամբիոնների դասախոս: Արվեստագիտության թեկնածու է (2019):

ԱՍՏԴԻԿ ՌԱՖԻԿԻ ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ

Երևանի Կոմիտասի անվան
Պետական կոնսերվատորիայի դասախոս
Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտաշխատող
astghik1martirosyan@gmail.com

ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՄԻ ԵՐԳԻ ՀԵՏՔԵՐՈՎ. «ՎԱՅ ԷՆ ԱԶԳԻՆ»

Նախաբան

Հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր Կոմիտաս Վարդապետը, բացի հազարավոր գեղջկական երգերի, հայ հոգևոր երգերի ու Ս. Պատարագի մշակումներից ու բազմաձայնումներից, դաշնամուրային ստեղծագործություններից, նաև ռոմանսների և աշուղական երգերի մշակումների հեղինակ է: Մեզ համար խիստ կարևոր և մեզ հասած կոմիտասյան ձեռագրերը մինչ օրս էլ նոր ուսումնասիրությունների նյութ են ծառայում: Թվարկված ժանրերից աշուղական երգի ոճով գրված մեղեդու կոմիտասյան մշակումներից է հայ մեծանուն գրող Խաչատուր Աբովյանի խոսքերով «Վայ էն ազգին» երկը [7, էջ 52] նաև [8, էջ 80]: Բանաստեղծական տեքստը Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպից է: Կոմիտասի երկերի նշված՝ հինգերորդ հատորում զետեղված է երգի երկձայն, ակապելլա (առանց նվագակցության), իսկ տասնչորսերորդ հատորում՝ միաձայն տարբերակը:

Սույն հոդվածի շրջանակներում կանդրադառնանք նշված երգի պատմությանը: Այն առաջին անգամ հրատարակվել է 1979 թ., նշված հինգերորդ, ապա 2006 թ.՝ տասնչորսերորդ հատորներում, մեծանուն երաժշտագետ, կոմիտասագետ Ռոբերտ Աթայանի ջանքերով: Աշխատանքի ընթացքում նշված հրատարակությունները համեմատել ենք Կոմիտասի արխիվում պահվող համապատասխան ձեռա-

գրի հետ [5]⁴⁰, փորձել «քայլել» երգի հետքերով՝ գտնելու թեկուզ փոքր թվացող նոր փաստեր կամ դիտարկումներ, ինչպես նաև նորից հիշեցնելու և վերարժևորելու այսօր էլ արդիական հնչող տեքստը:

Ըստ Ռ. Աթայանի՝ երկը Կոմիտասի վաղ շրջանի աչքի ընկնող մշակումներից է, հայ աշուղական ոճին դիմելու սակավաթիվ օրինակներից մեկը⁴¹՝ գրված Գևորգյան ճեմարանի ուսանողների համար, հավանաբար ճեմարանական որևէ հանդեսում կատարելու նպատակով [7, էջ 179]: Հետևաբար ենթադրում ենք, որ գործը գրված է Գևորգյան ճեմարանում Կոմիտասի դասավանդելու տարիներին, այսինքն՝ սկսած 1893 թ.-ից⁴²:

Ինչպես նշեցինք, հինգերորդ հատորում երգը երկձայն տարբերակով է՝ ակապելլա, ենթադրաբար բարձր ձայնածավալ ունեցող տենորների համար (առաջին տենորի ձայնածավալը՝ առաջին օկտավայի լյա-ից մինչև երկրորդ օկտավայի սի բեմոլ, երկրորդ տենորի դեպքում՝ առաջին օկտավայի մի-ից մինչև երկրորդ օկտավայի ֆա): Տասնչորսերորդ հատորում առաջին տենորի մեղեդին ամբողջությամբ կրկնվում է մեկուկես տոն ցած: Բնագիրը մատիտագիր սևագիր է՝ առանց վերնագրի և խոսքերի (խմբագիրը երկու տարբերակների դեպքում էլ հղում է նույն բնագիրը): Երգն ունի քառյա-

⁴⁰ Ըստ մեր ունեցած տեղեկության, Կոմիտասի արխիվի վերամշակման հետևանքով փոփոխվել են ծրարների համարակալումները: Նշված համարակալումը համապատասխանում է հին համարակալմանը:

⁴¹ Ընդհանրացնելով Կոմիտասի մոտ աշուղական երգարվեստին դիմելու օրինակները, կարելի է ասել, որ աշուղական երգարվեստին անդրադառնալու ցանկությունը դրսևորվում է առավելապես նրա ստեղծագործական վաղ շրջանում: Կոմիտասի այսօրինակ մշակումներից են Զիվանու «Այծյամ»-ի («Անհող ես, չես գիտեր») եռաձայն, Շիրինի «Այգեպան»-ի երկու՝ երկձայն և եռաձայն տարբերակները և այլն [7, էջ 158-159, 53-54]:

⁴² 1893 թ. սեպտեմբերի սկզբին (5-ին) կամ հոկտեմբերի 5-ին կաթողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանի հրամանով Գևորգյան ճեմարանի տեսուչ Արիստակես Սեդրակյանը երգեցողության ուսուցիչ Քրիստափոր Կարա-Մուրզային ազատում է պաշտոնից և նրա փոխարեն երգեցողության ուսուցիչ է նշանակում Սողոմոն սարկավագ Սողոմոնյանին [9, էջ 50], նաև [11, էջ 208]:

կային կառուցվածք: Դրված են միայն խոսքային լիզաները: Առաջին հրատարակման տարբերակում պահպանված է տոնայնական բարձր դիրքը: Խմբագիրը հնարավոր է համարում նաև տոնայնական փոքր-ինչ ցած փոխադրված կատարումը, ինչը, փաստորեն, ներկայացնում է տասնչորսերորդ հատորում՝ միևնույն ժամանակ նշելով, որ երգի վառ հրապարակախոսական բնույթին, անկասկած, ավելի է համապատասխանում հենց նշված բարձր դիրքը [7, էջ 180]: Տեմպային ցուցիչները, դինամիկ նշանները, չափը, ինչպես նաև որոշ պաուզաներ ևս լրացված են խմբագրի կողմից: Կոմիտասյան բնագրի և Աթայանի՝ հինգերորդ հատորի խմբագրության համեմատության մեջ նշելի է նաև բնագրում երկձայն նոտագրության մեկտողով շարադրումը, որը խմբագրության մեջ առանձնացված է երկտողի (տես նկար 1, 2, 3):

Նկար 1, Կոմիտաս, ԳԱԹ, 393/19:



Նկար 2, Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 5, 1979, էջ 52:

9. ԱՇՈՐԱՎԱՆ
B. АШУРГАВАН

14. ՎԱՅ ԷՆ ԱԶԳԻՆ
ВАЙ ЭН АЗГИН

Molto energico ♩=88
come recitativo

enor I
enor II

Վա՛յ է՛ն ազ-գի՛ն՝ որ աշխար-քումս ան -
տեր ա. վա՛յ. է՛ն երկ-րի՛ն՝ որ թըշ-մա-մու գե -
րի ա. վա՛յ է՛ն խա-լ - խի՛ն՝ որ ինքն իր կյանքն,
աշ - խար - թը չի պահ - պա - ծիլ ու հա - րա - մու ձեռ կը տա:

Վա՛յ է՛ն ազգի՛ն՝ որ աշխարքումս անտեր ա,
Վա՛յ է՛ն երկրի՛ն՝ որ թըշմամու գերի ա,
Վա՛յ է՛ն խալխի՛ն՝ որ ինքն իր կյանքն, աշխարքը
Չի պահպանիլ ու հարամու ձեռ կը տա:

Հավատ, օրենք, տուն, ընտանիք, սրբություն
Հողի, քարի հետ կը ընկնեն, կը փշանան,
Թե մեկ ազգ իր ջիւղն, յախնեն թըշմամուն
Իրան-իրան կը տա, կը մնա անվայրեն:

Կատաղած ծովին ի՛նչ կը հարցնի լաց, ջիւղն,
Դուրս ֆըրքենն ո՛չ սիրտ ունի, ո՛չ հոգի,
Թե ճար ունիս՝ մի՛ տուր մտիկ գլուխն իրան,
Այր բերեցի՛ր՝ ծովի տակին կը պղի:

Նկար 3, Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 14, 2006, էջ 80:

115. ԱՅԳԵՊԱՆ, ԻՆՉ ԵՍ ԱՆՈՒՄ

[Միջակ. Moderato]

Այ - գե-պան, ինչ - ես ա-նում, շամ - թը բու-րաս - տան չի լի-նիլ,
օ - ձը որ - քան գե - դե-ցիկն ըլ - նի՛ սի-րա - կան չի լի-նիլ.
կա-տը-վին ու - տա-ցը-նես օ - թը հա-գար մագ ու մա-մար,
սի - րա - սեր ու բա - րե-սիրտ, հայտ է, ի - թը շան չի լի-նիլ:

116. ՎԱՅ ԷՆ ԱԶԳԻՆ

[Աշխարհ. Molto energico ♩=88]
come recitativo

Վա՛յ է՛ն ազգի՛ն՝ որ աշխարի-քումս ան - - - տեր ա,
վա՛յ է՛ն երկ-րի՛ն՝ որ թըշ-մա-մու գե - - - ռի ա, վա՛յ է՛ն խալխի՛ն՝
որ ինքն իր կյանքն, աշ-խարի-քը չի պահ-պա - նիլ ու հա-րա - մու ձեռ կը - տա:

Հավատ, օրենք, տուն, ընտանիք, սրբություն՝
Հողի, քարի հետ կը ընկնեն, կ'փշանան,
Թե մեկ ազգ իր ջիւղն, յախնեն թըշմամուն
Իրան-իրան կտա, կմնա անվայրեն:

Կատաղած ծովին ինչ կհարցնի լաց, ջիւղն,
Դուրս ֆրքենն ո՛չ սիրտ ունի, ո՛չ հոգի,
Թե ճար ունիս՝ մի տուր մտիկ գլուխն իրան,
Այր բերեցի՛ր՝ ծովի տակին կը պղի:

ջիւղն - սանձ, յախա - օձիք, ֆրքենա - ալիք:

Ինչպես նշում է Աթայանը, «հետագայում, «Անուշ» օպերայի համար ժողովրդական երաժշտական նյութեր ընտրելիս, Կոմիտասը մտադրվել է օգտագործել այս երգի եղանակը նույնպես («Անուշի» բնագրերից մեկում նշված է վերնագիրը և եղանակի սկիզբը)» [8, էջ 179]⁴³: Խմբագրի ծանոթագրություններից պարզ է դառնում, որ հենց Աթայանն է Աբովյանի վեպի նշված՝ «Վայ էն ազգին», բավական ընդարձակ հատվածից (ուր քառատող [1, էջ 109-110]) նոտաների տակ գրի առել տվյալ եղանակով երգվելու համար համեմատաբար հարմար երեք քառատող՝ առաջին, երրորդ և չորրորդ տները*: Փաստորեն Աթայանը մեղեդու բանաստեղծական տեքստը լրացնելու համար որպես հիմք ընդունել է հենց «Անուշ»-ի բնագրերից մեկում գրառված երգի վերնագիրն ու եղանակի սկիզբը: Հիմք ընդունելով Աթայանի առաջարկած բանաստեղծական տողերը՝ նաև խորհելու առիթ է առաջանում, թե ինչու է Կոմիտասը հարկ համարել հենց Աբովյանի սույն տեքստը ներկայացնել աշուղական ոճի տարրերով: Հակված ենք ենթադրելու, որ դրան մեծապես նպաստել է հենց աբովյանական՝ աշխարհաբար, ժողովրդի սրտին խիստ մոտ և ինքնաբերական խոսքը, որը հատուկ է նաև աշուղական երգարվեստին: Հայտնի է նաև Կոմիտասի ունեցած բարձր գնահատանքը Խաչատուր Աբովյանին, ում լուսանկարն, ըստ դաշնակահար, Կոմիտասի մտերիմ բարեկամուհի Աղավնի Մեսրոպյանի հուշերի, միշտ կախված էր Կոմիտասի սենյակում և ճամփորդելիս անգամ միշտ ուղեկցում էր իրեն: «Վաղ պատանեկական օրերես մինչև այսօր, իմ հոգու հսկիչն է ան և իմ ուսուցիչը... Հոգվույս մեջ ամենօրյա արծազանքողը... Ես երբեք չեմ կարող ապրիլ առանց Աբովյանի... Պատանի տա-

⁴³ ԳԱԹ-ի Կոմիտասի ֆոնդի №481 ծրարում (հին համարակալմամբ) պահվող «Անուշ»-ի բնագրերերում Ռ. Աթայանի նշած սույն բնագիրը չհաջողվեց գտնել:

* Դա հաստատում է նաև Աթայանի 1997 թվականի հրապարակումը. Աթայան Ռ. Կոմիտասի նորահայտ խմբերգը: // «Սովետական արվեստ», 1997թ., #12, էջ 36-37:

րիքիս, էջմիածնա ճեմարանը ուսանողությանս ատեն, երբ առաջին անգամ «Վերք Հայաստանի»-ն կարդացի, հոգվույս մեջ այնպիսի անլեկոծություններ զգացի, որ երբեք չեմ մոռնար...», – Կոմիտասից լսած այս խոսքերը գրում է Ա. Մեսրոպյանն իր հուշերում [3, էջ 236-237]:

Մեջբերում ենք Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի»-ց նշված ուր քառատողն ամբողջությամբ, որից առաջին, երրորդ և չորրորդ քառատողերից է, ըստ Ռ. Աթայանի նշումների, կազմված երգի տեքստը:

Վայ էն ազգին՝ որ աշխարքումս անտեր ա,
Վայ էն երկրին՝ որ թըշնամու գերի ա,
Վայ էն խալխին՝ որ ինքն իր կյանքն, աշխարքը
Չի⁴⁴ պահպանիլ ու հարամու ձեռ կըտա:

Ո՛վ որ սարեր կերթա իրան ֆորսն անի,
Ո՛վ որ կուզի տեղը նստած մուլք դատի,
Անտեր ազգին նրա գյուլեն կդիպչի,
Անտեր գլուխն նրա քիսեն կլցնի:

Հավատ, օրենք, տուն, ընտանիք, սրբություն
Հողի, քարի հետ կըքըսվին, կըփչանան,
Թե մեկ ազգ իր ջիլավն⁴⁵, յախեն⁴⁶ թըշնամուն
Իրան-իրան կըտա, կըմնա անվաթան⁴⁷:

Կատղած⁴⁸ ծովին ինչ⁴⁹ կըհարցնի լաց, շիվան,
Նորա ֆըրթեն⁵⁰ ո՛չ սիրտ ունի, ո՛չ հոգի,
Թե ճար ունիս՝ մի տուր նավիդ գլուխն իրան,
Աչք թեքեցիր՝ ծովի տակին կըբացվի:

⁴⁴ Շեշտը Կոմիտասի նշված հատորներում բացակայում է:

⁴⁵ Զիլավ-սանձ [8, էջ 80]:

⁴⁶ Յախա-օձիք [8, էջ 80]:

⁴⁷ Այս և մյուս քառատողերում «ը» գաղտնավանկերը ավելացված են Ռ. Աթայանի կողմից:

⁴⁸ Վեպում բառը հանդիպում ենք «կատղած» տարբերակով: Հավանաբար փոփոխումը Ռ. Աթայանին է՝ կապված նոտային մասի համապատասխանության հետ: Տես Խ. Աբովյան, «Վերք Հայաստանի», [1, էջ 110]:

⁴⁹ Ռ. Աթայանի խմբագրության մեջ հարցական նշանը փոխարինված է բացականչականի:

⁵⁰ Ֆրթնա-ալիք [8, էջ 80]:

Դառած արջը՝ փնջացնելով դուս պրծավ,
Սարեր, ձորեր սասանում են ձենիցը.
Անմեղ գառը, ու՛ր ես կանգնել դու անցավ,
Քեզ կքրքրի՛, փախի՛ր նրա ձեռիցը:

Դաշտ ու գետին դմբդմբում են, դղրդում,
Ամպի գոռոցն աշխարքն իրար գլխով տալիս.
Ա՛նցվորական, ի՛նչ ես ճամփիդ մղկտում,
Գնա՛ էլա մեկ քարի տակ, որ պրծնիս:

Ա՛խ, արեգակ, բարի՛ հրեշտակ, մեր մտի,
Ի՛նչ ես կանգնել, սիրուն աչքերդ բաց արել.
Հայի համար որ դուս էլ չգաս դու իսկի,
Դարդ չի՛ անիլ: Վաղուց է նրա աստղը թեքվել:

Թախտ, ապարանք, զենք, զարդարանք փչացան,
Թագավորներ, իշխանք, քաղաքք հողը մտան,
Էլ ի՛վ նրանց էթմներին խեղճ կգա.
Մեկ թշնամու սրտումն մըգամ աստված կա՛:

Հետևաբար, ասես խոսքն է հուշում, որ մեղեդին պետք է առավել հարի աշուղական երգարվեստին: Հարց է առաջանում՝ արդյոք Կոմիտասն այս դեպքում օգտագործել է այս կամ աշուղի որևէ մեղեդի, թե՛ հենց ինքն է ստեղծել մեղեդին՝ աշուղական ոճով: Հարկ է նշել, որ մինչ Կոմիտասը, աշուղական երգարվեստի մեղեդիները բազմաձայնելու և մշակելու գործում մեծ ավանդ են թողել նաև Քրիստափոր Կարա-Մուրզան և Մակար Եկմալյանը: Ինչպես նշում է Աթայանը նույն հատորի առաջաբանում՝ «Անցյալ դարի վերջերին արևելահայ իրականության մեջ, գեղջկական երգերից բացի, շարունակվում էր նաև աշուղական երգը կոմպոզիտորական մշակման նյութ դարձնելու հնարավորությունների բացահայտումը: Աշուղական երգի սազանդարական տիպի նվագակցության դարերով արմատացած ձևերի կողքին նրա բոլորովին նոր՝ ներդաշնակված բազմաձայն վոկալ-անսամբլային տեսակն ստեղծելը, որ ձեռնարկել էր դեռևս Կարա-Մուրզան, նույնքան (որքան գյուղական երգերի դեպքում) նորա-

րարական ակտ էր, որին Եկմալյանն ու Կոմիտասն ևս մասնակցեցին»: Ապա շարունակության մեջ նշում՝ «Վայ էն ազգին»-ը իր մեջ միավորում է Կոմիտաս-Աբովյան-աշուղական ոճ, Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ հետաքրքրական և արժեքավոր երևույթ» [7, էջ 14]:

Ամփոփելով թեման՝ մեր նախնական ուսումնասիրության մեջ հանգեցինք հետևյալ եզրակացությունների: Իհարկե հավանական ենք համարում, որ նշված երգի մեղեդին կարող էր տարածված լինել ժողովրդական, առավել ևս՝ քաղաքային ֆոլկլորում, գուցե նաև այլ տեքստով, ինչի համար հարկ համարեցինք նմանօրինակ երգ կամ մեղեդի փնտրել Ք. Կարա-Մուրզայի, Մ. Եկմալյանի բազմաձայնած մշակումներում, ինչպես նաև Արաքսի Սարյանի «Հայ քաղաքային ժողովրդական երգերի հատընտիր» աշխատությունում [4], [2], [10], սակայն չհանդիպեցինք նմանօրինակ նմուշի: Այդուհանդերձ կարծում ենք, որ սա մի մեղեդի է, որի հյուսվածքի մեջ զգալի է նաև Կոմիտաս-կոմպոզիտորի հեղինակային ձեռագիրը⁵¹: Թեև հոդվածի շրջանակներում Կոմիտասի արխիվից մեզ չհաջողվեց գտնել ի՛նչ «Անուշ» օպերայիային բնագիրը, որտեղ, ըստ Ռ. Աթայանի, պետք է նշված լիներ այս երգի վերնագիրն ու մեղեդու սկզբնական հատվածը, ի՛նչ էլ սույն երգի մեկ այլ բնագիր, սակայն փորձեցինք լուսաբանել այս երգի անցած ճանապարհը և այդ ընթացքում առաջ եկած «կնճիռները»: Մեզ համար հասկանալի է դառնում, որ այս ընթացքում փաստորեն Աթայանի հղած և այժմ չգտնված բնագիրը բուն հիմքը և փաստն է եղել վերջինիս համար՝ երգը ամբողջացնելու և հրատարակելու համար: Սակայն արդյո՞ք Կոմիտասը կընտրեր հենց Աթայանի առաջարկած բանաստեղծական տները, արդյո՞ք որոշ բառեր կվերանայվեին այնպես, ինչպես մեծանուն կոմիտասագետն է նշել՝ սրանց պատասխանները միայն Կոմիտասին են հայտնի: Լիահույս ենք, որ Կոմիտասի արխիվի ուսումնասիրության բարդ, չափազանց պատասխանատու, միևնույն ժամանակ անչափ սիրելի աշխատանքի ընթացքում դեռևս կկարողանանք դուրս բերել ինչպես այս երգին առնչվող բնագրեր, այնպես էլ այլ բազում կարևոր

⁵¹ Նկատելի է նաև մեղեդու սկզբնական հատվածի նմանությունը «Ծիրանի ծառ» երգի մեղեդու հետ: Տե՛ս [6, էջ 37]:

նյութեր և փաստաթղթեր՝ լրացնելով Վարդապետի անմահ գործին նվիրված գրականությունը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Մեզ համար խիստ կարևոր կոմիտասյան ձեռագրերը մինչ օրս էլ նոր ուսումնասիրությունների նյութ են ծառայում: Թվարկված ժանրերից աշուղական երգի ոճով գրված մեղեդու կոմիտասյան մշակումներից է հայ անվանի գրող Խաչատուր Աբովյանի խոսքերով «Վայ էն ազգին» երկը (Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 5, էջ 52, ինչպես նաև հատոր 14, էջ 80): Բանաստեղծական տեքստը Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպից է: Նշված՝ հինգերորդ հատորում զետեղված է երգի երկձայն, ակապելլա, իսկ տասնչորսերորդ հատորում՝ միաձայն տարբերակը:

Հոդվածում անդրադարձ է կատարվում նշված երգի պատմությանը: Այն առաջին անգամ հրատարակվել է 1979 թ., նշված հինգերորդ, ապա 2006 թ.՝ տասնչորսերորդ հատորներում, մեծանուն երաժշտագետ, կոմիտասագետ Ռոբերտ Աթայանի ջանքերով: Աշխատանքի ընթացքում սույն հրատարակությունները համեմատել ենք Կոմիտասի արխիվում պահվող համապատասխան ձեռագրի հետ, փորձել «քայլել» երգի հետքերով՝ գտնելու թեկուզ փոքր թվացող նոր փաստեր կամ դիտարկումներ, ինչպես նաև նորից հիշեցնելու և վերարժևորելու այսօր էլ արդիական հնչող տեքստը:

Բանալի բաներ. Կոմիտաս, Խաչատուր Աբովյան, Ռոբերտ Աթայան, «Վերք Հայաստանի» վեպ, աշուղական երգ, կոմիտասյան մշակումներ:

ASTGHİK RAFİK MARTIROSYAN

Lecturer at Yerevan Komitas State Conservatory
Researcher at Komitas Museum-Institute
astghik1martirosyan@gmail.com

TRACING A KOMITAS' SONG: "VAY EN AZGIN" ("WOE TO THAT NATION")

SUMMARY

Extant manuscripts of Komitas which are of great importance to us are

still the subject of new research. Among the listed genres, one of Komitas' arrangements of a melody written in the style of an ashugh song is "Woe to That Nation," based on the words of the famous Armenian writer KhachaturAbovyan (Komitas, Collected Works, Volume 5, page 52, and Volume 14, page 80). The poetic text comes from Abovyan's novel 'The Wounds of Armenia'. In Volume 5, the song is presented in a two-part, a cappella version, while in Volume 14, it appears in a single-voice version.

The article examines the history of this song, first published in 1979 in the mentioned fifth volume and later in the fourteenth volume in 2006, thanks to the efforts of the renowned musicologist and Komitas scholar Robert Atayan. In the process of the research, these publications were compared with the corresponding manuscript held in the Komitas archive, aiming to "follow" the traces of the song to discover even the smallest new facts or observations, and to once again highlight and re-evaluate the text, which still resonates today.

Key Words: Komitas, KhachaturAbovyan, Robert Atayan, 'Wounds of Armenia' novel, ashugh (bard) song, Komitas arrangements.

АСТХИК РАФИКОВНА МАРТИРОСЯН

Преподаватель Ереванской
Госконсерватории имени Комитаса
Научный сотрудник Музея-Института Комитаса
astghik1martirosyan@gmail.com

ПО СЛЕДАМ ОДНОЙ ПЕСНИ: "ВАЙ ЭН АЗГИН" ("ГОРЕ ТОМУ НАРОДУ...")

РЕЗЮМЕ

Дошедшие до нас рукописи из архива Комитаса Вардапета крайне важны для изучения его наследия, поскольку хранят немало тайн и дают возможность новых открытий. Одним из примеров его обра-

ботки ашугской песни является песня на слова выдающегося писателя Хачатура Абовяна «Вай эн азгин». Текст взят из романа Абовяна «Раны Армении». В 5-ом томе собрания сочинений Комитаса эта песня представлена в двухголосном изложении и а капелла, а в 14-ом томе – в одnogолосной версии.

В статье исследуется история создания сочинения, оно впервые было опубликовано в 1979-ом году (5-й том собр. соч.) и в 2006-ом (14-й том), а подготовлено к изданию выдающимся музыковедом, комитасоведом Робертом Атаяном. В данной статье проведен сравнительный анализ вариантов опубликованной ашугской песни с рукописью Комитаса, которая бережно хранится в архиве Вардапета. Идя «по следам» этой рукописи, выявлены новые, пусть и на первый взгляд малозначимые факты и сделаны соответствующие выводы, а также подчеркнута актуальность абовяновских поэтических строк в условиях современных политических реалий.

Ключевые слова: Комитас, Хачатур Абовян, Роберт Атаян, роман «Раны Армении», ашугская песня, комитасовские обработки.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. **Արսլյան Խ.**, «Վերք Հայաստանի, ողբ հայրենասիրի», Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1981:

2. **Եկմալյան Մ.**, Խմբերգեր և մեներգեր, կազմեցին՝ Շ. Տալյան, Մ. Մուրադյան, Ռ. Աթայան, խմբագրությունը՝ Ռ. Աթայանի, Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիա, Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1970:

3. Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, կազմեց՝ Գասպար Գասպարյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1960:

4. **Կարա-Մուրզա Բ.**, Խմբերգեր, կազմեց, խմբագրեց և ծանոթացրեց Ռ. Ա. Աթայանը, Հայաստանի երգչախմբային ընկերություն, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1978:

5. Կոմիտասի ֆոնդ, ծրար 393/19 (նախկին համարակալմամբ), Գրականության և արվեստի թանգարանի (ԳԱԹ) արխիվ:

6. **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, առաջին հատոր, Մեներգեր, խմբագրություն՝ Ռ. Աթայանի, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969:

7. **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հինգերորդ հատոր, Մեներգեր և խմբերգեր, խմբագրություն՝ Ռ. Ա. Աթայանի, Երևան, «Սովետական գրող» 1979:

8. **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, տասնչորսերորդ հատոր, երաժշտական-ազգագրական ժառանգություն, Գիրք 2, Հայ ժողովրդական և աշուղական երգեր, նվագներ, թուրքական երգեր, քրդական երգեր և նվագներ, կազմեց և ծանոթացրեց՝ Ռ. Աթայան, խմբագիրներ՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյոդակյան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2006:

9. **Կոմիտաս Վարդապետ**, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ, աշխատասիրութեամբ Գուրգէն Գասպարեանի եւ Մարինէ Մուշեղեանի, Երևան, Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո, 2007:

10. «Հայ քաղաքային ժողովրդական երգերի հատընտիր», կազմող՝ Արաքսի Սարյան, խմբագիր՝ Ռ. Աթայան, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2010:

11. **Սամվելյան Խ.**, «Կոմիտասի կյանքի և գործունեության համառոտ տարեգրությունը», Կոմիտաս, Երևան, «Աշխարհի Հայ Նկարիչների Միավորում», 2015:

REFERENCES

1. **Abovyan Kh.** “Verq Hayastani, Voghb hayrenasiri”, Yerevan, Yerevani hamalsarani hrat., 1981:

2. **Yekmalyan M.** Khmberger ev menerger, kazmecin՝ Sh. Talyan, M. Muradyan, R. Athayan, khmbagrutyun՝ R. Athayani, Haykakan SSH Gituthyunneri akademia, Arvesti institut, Yerevan, “Hayastan” hrat., 1970:

3. Zhamanakakicner՝ Komitasimasin, kazmec՝ Gaspar Gasparyan, Yerevan, Haypethrat, 1960:

4. **Kara-Murza Q.** Khmberger, kazmets, khmbagrets ev tsanohagrets R.A. Athayan, Hayastani yergchakhmbayin՝ nkerutyun, Yerevan, “Hayastan” hrat., 1978:

5. Komitasi fond, tsrar 393/19 (nakhkin hamarakalmamb), Grakanutyan ev arvesti thangarani (GATH) arkhiv:

6. Komitas, Yerkerizhoghovatsu, arajinhator, Menergerevkhmberger, khmbagruthyun' R. Athayani, Yerevan, "Hayastan" hrat., 1969:

7. Komitas, Yerkeri zhoghovatsu, hingerord hator, Menerger, khmbagruthyun' R. Athayani, Yerevan, "Sovetakan grogh" hrat., 1979:

8. Komitas, Yerkeri zhoghovatsu, tasnchorserord hator, yerazhshtakan-azgagrakan zharanguthyun, Girg Z, Hay zhoghovrdakan ev ashughakan erger, nvaGner, thurqakan erger, qrdakan erger ev nvagner, kazmets ev tsanohagrets' R. Athayan, G. Gyodakyan, Yerevan, HH GAA "Gituthyun" hrat., 2006:

9. Komitas Vardapet, Usumnasiruthyunner ev hodvatsner, girq B, ashkhata-sirutheamb Gurgen Gaspareani ev Marine Musheghyani, Yerevan, Sargis Khachents - Printinfo, 2007:

10. "Hay qaghaqayin zhoghovrdakan ergeri hat'ntir", kazmogh' Araqsi Saryan, khmbagir' R. Athayan, Yerevan, "Komitas" hrat., 2010:

11. Samvelyan Kh. "Komitasi kyanqi ev gortsuneuthyan hamarot taregruthyun' ", Komitas, Yerevan, "Ashkharhi Hay Nkarichneri Miavorum", 2015:

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

ԱՍՏԴԻԿ ՌԱՖԻԿԻ ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ

Երաժշտագետ-միջնադարագետ, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտաշխատող, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Երաժշտության պատմության ամբիոնի դասախոս: Ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտության բաժինը (գիտական ղեկավար՝ Միեր Նավոյան): Ա. Մարտիրոսյանի գիտական հետաքրքրությունների առանցքում հայ հոգևոր երաժշտության պատմության և տեսության հարցերն են, հայկական Ութնյայն համակարգի ուսումնասիրությունը, կոմիտասագիտությունը:

ՄԱՍ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻՑ ԴՈՒՐՍ
«Խ. ԱՐՈՎՅԱՆ-ԵՐԱԺԻՇՏ» ԹԵՄԱՅՈՎ
ՀՐԱՏԱՐԱԿՎԱԾ ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈԴԿԱԾՆԵՐ

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՐՈՎՅԱՆԸ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Նյութեր ապագա ուսումնասիրության համար⁵²

Խաչատուր Աբովյանի կյանքի ու գործունեության ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նա ոչ միայն սիրելի ու հմայվել է մեր ժողովրդական երգով ու երաժշտությամբ, այլև քաջահմուտ է եղել հայ, ռուս, քուրդ և այլ ժողովուրդների ու եվրոպական կոմպոզիտորների ստեղծած երաժշտական ժառանգությանը, այդ թվում՝ Մոցարտի, Հենդելի, Վեբերի, Հայդնի, Մեյերբերի ստեղծագործություններին:

Վերածնության շրջանի գործիչների նման տիրապետելով բազմակողմանի գիտելիքների, մի շարք լեզուների և շատ արհեստների Աբովյանը անզուգական գրող ու մտածող, մանկավարժ ու հասարակական գործիչ լինելու հետ միասին նաև լավատեղյակ է եղել արվեստներից երաժշտությանը և վերջինիս նայել ոչ թե որպես ժամանցի, այլ ուսումնասիրել է այն՝ գործնական ու տեսական առումներով:

Երգի ու երաժշտության մասին առաջին տպավորություններն Աբովյանն ստացել է ժողովրդական թափառիկ գուսաններից: Իր «Առաջին սերը» նովելի հերոս Վանու նման, նա ևս, լսելով գուսանների սազի նվագն ու երգը, ցանկացել է «Էլ ո՛չ ուտի, ո՛չ խմի, գիշեր ցերեկ մեկ սազ էլ ինքը ձեռն առնի, սարեսար, աշխարքե աշխարք ընկնի...»

Թափառիկ գուսաններից լսած երգերից շատերը մանուկ Աբովյանը ամուր պահում էր իր հիշողության մեջ: Տարիներ հետո «По-ездка к развалинам Ани» ուղեգրությունում նա մեջ է բերել նմանօրինակ երգերից մեկը՝ սկզբից դնելով հետևյալ բացատրությունը.

⁵² Պ. Հակոբյան. Խաչատուր Աբովյանը և երաժշտությունը: // «Սովետական արվեստ» 1955թ., № 5, էջ 6-12:

«Դեռ մանկությանս տարիներին ես ինքս երգում էի և նույնիսկ այժմ էլ հիշում եմ մի քանի հատված այդ երգից, որ հյուսել էին հայ գուսանները հիշյալ բերդի (Մաղասաբերդ – Պ. Հ.) վերջին տիրակալի ողբալի մահվան առթիվ. Դա մեր ամբողջ երկրամասում սարսափ տարածած, ինքնակոչ-ավագակ Ջոր-Կարա-Գյոզն էր, այսինքն՝ հզոր, սևաչա... Այդ եղերերգության բառացի թարգմանությունն սկսվում է այսպես»: Այնուհետև մեջ է բերված երգը՝ ռուսերեն թարգմանությամբ: Մեր որոնումները երգի հայերեն բնագիրը գտնելու ուղղությամբ ապարդյուն անցան:

Ինչ եղանակով է երգվել այդ երգը՝ հայտնի չէ. դժվարանում ենք պատասխանել նաև, թե ուրիշ ինչ երգեր են գրավել Աբովյանի ուշադրությունը մանկության տարիներին⁵³:

Ինը տարին նոր բոլորած Աբովյանը գյուղից տարվում է Էջմիածնի վանքը: Այնտեղ ուխտագնացությունների և եկեղեցական տոների ժամանակ բազում առիթներ են ներկայանում նրան՝ լսելու հայ ժողովրդի ամենատարբեր հատվածների երգերն ու խաղերը, ժողովրդական կատարողների նվագը, վերջապես ականատես դառնալու ժողովրդական երգի ստեղծման պրոցեսին:

Էջմիածնում Աբովյանը ծանոթանում է նաև հոգևոր երգերի ու երաժշտության հետ՝ շատերը նրանցից բերան անելով. այս օրերից էլ սկսվում է Աբովյանի հետաքրքրությունը շարականների ու հոգևոր տաղերի, մեղեդիների ու գանձերի նկատմամբ: Անկասկած նա շատերն էլ է իմացել շարականներից ու հոգևոր երգերից, բայց այժմ հնարավորություն ունենք հիշատակելու դրանցից մեկի անունը միայն, որ Աբովյանը կոչել է՝ «Ջերգն հրաշալի առաքելոց աղանոյ»:

Ավելի ուշ՝ 1820-ական թվերին, Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում ուսանելու տարիներին և դրանից հետո Աբովյանը ծանոթանում է հայոց գրականությանը, կարգում նախորդ շրջանի տաղերգուներին, հատկապես Պետրոս Ղափանցուն. թերթում աշուղական դավթար-

⁵³ Այդ առիթներով Աբովյանը հիշում է նաև օրորոցի առաջ մոր և հոր «նանի»-ները, առանց, սակայն, նրանց բառերը մեջբերելու:

ները, փորձում է նրանց երգերի «գույներով» (եղանակներով) հորինել ինքնուրույն տաղեր:

Թվով բավականին շատ են Աբովյանի հիշյալ տաղերը՝ շուրջ 14 հատ, որոնցից երեքն աշխարհաբար են, իսկ մնացածը՝ գրաբար, ընդ որում՝ գրաբար տաղերն ամփոփված են առանձին տետրակում: Յուրաքանչյուր տաղի վերնագրից հետո Աբովյանը նշում է եղանակը, որով այն հանձնարարվում է երգել: Ահա դրանց լրիվ ցուցակը:

1. Տաղ ուրախության (Սիրոյ քո հուր մտեալ հոգիս իմ մաշէ...)
2. Դարձեալ (Սուր սայրասլաք կարօտանացս հոգոյս...)
3. Տաղ ի վերայ սիրելոյ (Ձայն քո առ իս իբրու ի խորոց...)
4. Ի վերայ արեգական (Ո՛յր հեռացար իմ արեգակ դու քաղցրիկ...)
5. Ի վերայ գարնան (Մենք քեզ կարօտ երկար վախտ է մնացինք...)

Վերոհիշյալ հինգ տաղերը երգվել են Պետրոս Ղափանցու «Առաօտեան քաղցր և անոյշ հովերը» հանրահայտ երգի եղանակով:

6. Տաղ (Մշտահարուստ ծով գիտութեան...)
7. Տաղ առ մայրն ամենօրինեալ (Ի գրել իմում զայս սկզբան...)
8. Տաղ անոյշ ի վերայ սիրելոյ (Սիրոյդ նշմար, ճվ նազելի...)

Աբովյանն այս երեք տաղերի համար իբրև եղանակ նշում է՝ «Հրով սիրոյ...»:

9. Տաղ ուրախութեան (Ձի վայելուչ՝ կամ զի բարի...) – այս տաղն էլ երգվել է Պետրոս Ղափանցու «Պայծառ արփին արդ բարձրացաւ» երգի եղանակով:

10. Տաղ (Բաւ է ինձ՝ սուգ սրտիս՝ առ քեզ սիրելիս, յաւետ բաղձալի...)

11. Խաղ վասն երեխայից (Երեխեք՝ գնանք այգին, մեկ ծառի տակին, մեկ ջրի գլխին...)

Երկուսի համար էլ իբրև եղանակ նշվում է «Ի սէր քո նազելի...» տաղը:

12. Տաղ՝ յորդորիչք անձին (Ձարթիր դու խորագգած հոգի...), – որ երգվել է՝ «Ո՛վ սեր...» տաղի եղանակով:

13. Տաղ ի վերայ կրից ինչ հոգոյ (Ձիմ աղէտից զկարգ անցեալ կոչեմ, ողբամ, ճի, աւաղ...) , – որ երգվել է՝ «Տես քոյ...» տաղի եղանակով:

14. Տաղ. Խորշումեցան՝ աչք իմ յըստէյ սէր իմ հայելոյ...), – որ երգվել է՝ «Քոց բարեաց...» տաղի եղանակով:

Աբովյանի վերոհիշյալ 14 տաղերի հիմնական բովանդակությունը սերն է՝ մարդկանց ու բնության նկատմամբ, սիրո տանջանքը, բայց, իհարկե, շատ անմարմին, վերացական ձևով արտահայտված:

Չնայած երգի ու երաժշտության նկատմամբ մանկապատանեկան տարիներին Աբովյանի ցուցաբերած հետաքրքրությանը՝ Դորպատում է, որ նա գիտակցում է արվեստների, այդ թվում՝ նաև երաժշտության մեծ սերը, ժողովրդի միտքն ու հոգին կրթելու գործում և ուղիներ է որոնում՝ եվրոպական երաժշտությունը ևս հայրենիքում տարածելու համար:

«Ասիայում երաժշտության և նկարչության արվեստների տարածելն իմ վաղեմի ցանկությունն է եղել: Դրանց միջոցով կրակոտ արևելքից ավելի շուտ կհասնեն կուլտուրայի, քան որևէ այլ միջոցով», – գրել է Աբովյանը 1835 թվականի հունվարի 23-ին ակադեմիկոս Ֆ. Պարրոտին:

Նույն միտքն է արտահայտված նաև ռուս հայտնի բանաստեղծ ժուկովսկուն ուղղված նամակում:

Դորպատ ժամանելու հենց երկրորդ տարվա սկզբին՝ 1831 թվականի սեպտեմբերի 4-ին, իր օրագրում Աբովյանը գրառում է. «Սկիզբն առի ուսանիլ զերգս»: Մի քանի օր հետո նրա օրագրում երևում է գրանցում և այն մասին, որ Դորպատում ուսուցիչներից մեկը՝ Բրոկ ազգանունով, իր պատրաստակամությունն է հայտնել սովորեցնել Աբովյանին նաև երաժշտություն:

Թե ինչ արդյունք տվին պարապմունքները Բրոկի մոտ, կամ՝ տեղի ունեցան դրանք, թե ոչ, «Դորպատյան օրագրերը» ոչինչ չեն

ասում: Բայց մի երկու ամիս հետո (1831թ. դեկտ. 15) Աբովյանը նշում է. «Երաժշտութիւն դժուարին լինի ինձ ուսանիլ, այլ զսեմինարիստ ոմն Ֆրոմ ուսուցանէ ինձ զայն հոժարութեամբ»:

Սակայն միայն երաժշտությունն ուսանելու դժվարությունները չէին մտատանջում Աբովյանին: Նրան չափազանց վշտացնում էր և այն, որ հայրենակիցները չունեն կանոնավոր և դյուրամատչելի նոտագրություն⁵⁴: Հետաքրքիր է այս մտատանջության առիթ դարձած դեպքը: Մի օր (1831թ. դեկտ.18)՝ ճաշից հետո, Աբովյանը գնում է Օստգեգենի նահանգական գիմնազիա: Երաժշտության ուսուցիչ Բեդերմանը խնդրում է նրան երգել: Եվ երբ Աբովյանը չի կարողանում կարգին երգել, ուսուցիչը հարցնում է. «Մի՞թե ոչ գոյ ի մեզ կանոնաւորեալ երաժշտություն: Ի պատասխանելն իմ՝ այո, այլ առանց նշանակիտից (նոտից),– «Այդպես երգեն, ասէ, հոտենտոտք և ամենայն վայրենի ազգք»: Այո ցաւեցոյց զիս, այլ ասաց ճշմարտութիւն»:

Շնորհիվ իր թափած մեծ ջանքերի և տևական ու համառ աշխատանքի, Աբովյանն օր օրի առաջադիմում է երգեցողության մեջ:

«Դորպատյան օրագրերից» հայտնի է դառնում, որ շատ անգամ նա մասնակցել է իր բարեկամների հավաքույթներին՝ նրանց հետ կատարելով խմբական երգեր ու մեներգեր: Ամենատարբեր բնույթի երգերի կատարման մասին են խոսում նրա օրագրերի 1831թ. դեկտեմբերի 21-ի, 1832թ. մայիսի 27-ի, մայիսի 29-ի, օգոստոսի 6-ի, 1833 թվի հունիսի 23-ի, հուլիսի 9-ի և այլ գրառումները: Մի ուրիշ տեղ, խոսելով իր ճանապարհորդության մասին դեպի լիտվական Պոնիմոն գյուղը, որտեղ նրա մտերիմ ընկեր, հետագայում գիտնական և երաժշտագետ Թեոդոր Գրասն էր ապրում, Աբովյանը գրում է, թե «Բազում երգս արարեալ էի ի բերան առ ի երգել ընդ նմա»: Ինչ երգեր են եղել դրանք:

Աբովյանը տալիս է մեկի անունը, բավական անորոշ ձևով՝ «Երգս մատրոդին» (երգ-հրաժարական), հիշատակում է և մի ուրիշը՝ «Weit nebelgrauer Ferne»:

⁵⁴ Խոսքն իհարկե չի վերաբերում Հայկական խազերին, որոնք Աբովյանի ժամանակ արդեն շատ շատերի համար անհասկանալի էին:

Պերճախոս փաստ է Աբովյանի մասնակցությունը 1834 թվականի փետրվարի 13-ին Դորպատի համալսարանի մեծ դահլիճում տեղի ունեցած հռչակավոր կոմպոզիտոր Հենդելի համերգին: Այդ օրը կատարվել է Հենդելի «Հանդես Ալեքսանդրի կամ զօրութիւն երաժշտութեան» ստեղծագործությունը, որին մասնակցել են 150 հոգուց բաղկացած երգչախումբը և 40 երաժիշտներ: Խումբը ղեկավարել է երիտասարդ, տաղանդավոր կոմպոզիտոր Խոլլայֆը: Հույզով ու հափշտակությամբ պատմելով Հենդելի ստեղծագործության բովանդակությունը և նկարագրելով համերգի ողջ ընթացքը՝ Աբովյանը վերջում ավելացնում է. «Ես ևս երգեցի ընդ այլոց»:

Եթե մանկական երգերից մինչև Հենդելի վոկալ ստեղծագործություններն ընկած ճանապարհը հեշտ է լինում Աբովյանին հաղթահարել, ապա երաժշտական գործիքներին տիրապետելը նրան արագությամբ չի հաջողվում: Աբովյանը մի անգամ այցելության է գնում իր մտերիմ ընկերոջը՝ ռուս ուսանող Բարիշինին, որը շատ լավ էր նվագում երգեհոնի վրա: Ընկերոջն ուրախացնելու համար Բարիշինը մոտենում է երգեհոնին և սկսում նվագել: «Իմ արտասունք գան յաչս, ի տեսանելն և ի լսելն զայս քաղցր եղանակ և յո՛չ կարելն իմ վարել զայս գործի», – գրում է Աբովյանը: Մի ուրիշ անգամ՝ զրույցի ժամանակ, երբ խոսք է բացվում երաժշտության մասին, Պարրոտը խոստանում է Աբովյանի համար գնել կիթառ և հարկադրել, որ նվագել սովորի: Բայց երբ Աբովյանն ասում է, թե «չունիմ առ այդ համբերություն», Պարրոտը պատասխանում է. «Պարտ է ձեզ ուսանիլ նաև համբերութիւն»:

Իսկապես, համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում, գործադրելով կամքի մեծ ուժ՝ Աբովյանը տիրապետում է կիթառին, որն այնուհետև տխրության պահերին դառնում է նրա զրուցընկերը: Ավելին՝ նա այնքան հաջող է նվագում, որ հետագայում դորպատյան բարեկամները Աբովյանին հրավեր ուղարկելիս խնդրում են անպայման իր հետ տանել նաև կիթառը:

Կիթառից բացի՝ Աբովյանը հաջողությամբ նվագել է բերանի հարմոնիկի վրա և այդ առթիվ գովասանքի խոսքեր լսել իր ծանոթ-բարեկամներից:

Բայց երաժշտական գործիքներից ամենից ավելին Աբովյանը սիրել է կլավիրը (երգեհոն), որի հնչյունները նրա վրա կախարդիչ ազդեցություն են գործել: Եղել են պահեր, երբ նա, պատահաբար որևէ ծանոթ-բարեկամի դռնով անց կենալիս լսելով երգեհոնի քաղցր ձայնը, և չհամբերելով, անսպասելի ներս է մտել և խնդրել՝ կրկնելու նվագը: Դեպի երգեհոնը Աբովյանի տաճած սիրո մասին են խոսում «օրիորդ Ֆոն Շվէրս ի վերայ երգեհոնի (կլավիր)» և «Առ էմ [մայ կայ]» բանաստեղծությունները, «Դորպատյան օրագրերի» 1832թ. ապրիլի 4-ի, 12, մայիսի 3-ի, 1833թ. հունիսի 19-ի ու 29-ի և շատ այլ գրառումներ: «Անշունչ նստիմ առ նմա և նուագ նորա փշրէ, շարժէ զամենայն ոսկերս իմ», – ասում է նա օրիորդ Լինայի նվագի մասին: Իսկ օրիորդ Շվէրսի նվագի մասին նա գրել է հետևյալ տողերը.

Ձմատունս շարժես

Քո նուրբ, ոսկե ծոյլ,

Ինձ շիջուցանես

Ջարտիս նշոյլ:

Ո՛հ, մի՛ հարկաներ քո նուագարան:

Մինչ ի հարուածոց որ տաս ինձ դարման:

Անհագորեն սիրելով երգեհոնը՝ Աբովյանն աշխատում է սովորել այդ գործիքի վրա ևս նվագել՝ նախապես, իհարկե, ջանալով ձեռք բերել այն: Եվ ահա մի օր (1833թ. մարտի 19) նա պատմում է իր ուսուցիչ Պարրոտին, որ մի լեհ չափազանց էժան գնով վաճառում է երգեհոն, և ինքը ցանկություն ունի անպայման գնել այն: Պարրոտը ընդառաջում է Անովյանին և տալիս հարկավոր գումարը՝ երգեհոնը գնելու համար: Ժամանակակիցների վկայությամբ՝ Աբովյանը որոշ ժամանակից հետո տիրապետում է նաև երգեհոնին:

Դորպատյան տարիներին Աբովյանն ակտիվ հետաքրքրություն է ցուցաբերում նաև ռուսական ժողովրդական երգերի նկատմամբ: Նա սիրով լսել է ռուս ուսանողների երգերը (1833թ. մայիսի 5), հմայվել նրանցով, երբեմն էլ ինքն է մասնակցել ռուսական երգերի կատարմանը (1833թ. դեկտ. 12): Սակայն ամենացայտուն փաստն այս առումով մնում է ռուսական ժողովրդական երգի եղանակով գրած նրա «Տաղ ի գոյն (He шёл ты мне матушка)» բանաստեղծությունը:

«He шёл ты мне матушка» երգը շատ տարածված է եղել անցյալում. այն իր վրա է սևեռել ռուս շատ կոմպոզիտորների և այդ թվում՝ մեծահանձար Գլինկայի ուշադրությունը:

Ռուսական հանրահայտ երգում մենք լսում ենք դառը մորմոքը ջահել աղջկա, որին շատ վաղ ուզում են կարմիր շրջագգեստ հագնել ու հարսնացնել՝ զրկելով ազատ ու անհոգ կյանքից:

Աբովյանին գրավել են այս երգի և ներքին լիրիկական հարստությունը, և նրա երաժշտությունը. սա հենց այնպիսի սրտի բաներից է, որոնց մասին խոսում է հայ մեծ լուսավորիչը «Վերք Հայաստանի» հառաջաբանում: Հմայված այս երգով՝ Աբովյանը հորինել է նաև ինքնուրույն տաղ՝ «He шёл ты мне матушка»-ի եղանակով երգելու համար: Այստեղ էլ Աբովյանի լիրիկական հերոսը սրտի դարդերը սիրածի հետ է կիսում, նրա հետ զրուցելով սիրտը թեթևացնում:

Կարեմ սրտիս կսկիծը լեզվով քեզ պատմել,

Թե իմանաս իմ իղձը, թողու՛ս ինձ տանջիլ...

Լուսինն պայծառ, աննման փայլի երկնքից

Նրա լուսով բոլոր աշխարհ ցնծա խնդալից

Բայց իմ կարոտ աչք ու սիրտ արտասուս արյան

Ծփին դառնագին ցավոք ի խորս տրտմության:

Բացվիր, իմ լուսին, բացվիր, միայն քո տեսություն

Կարե իմ բոլոր ցավերն տանել ու բառնալ:

Ա՛խ, թե սերն իմ մարմինը մոխիր դարձնի,

Կաթի՛ մեկ ցող երեսիցդ, որ ինձ կենդանացնի:

Աբովյանի հիշյալ երգը ամփոփող N 63 տետրակի համապատասխան էջերը խիստ մաշված ու կեղտոտված են, որից դժվար չէ եզրակացնել, որ իսկապես այն երգվել է:

Երգն ու երաժշտությունը, իհարկե, Աբովյանն աննպատակ չէր սովորում: Ակադեմիկոս Գ. Պարրոտին և բանաստեղծ Վ. Ժուկովսկուն ուղղված նամակներից պարզվում է, որ նրա նպատակն է եղել այդ արվեստը տարածել հայրենակիցների մեջ և դրանով իսկ նպաստել հայրենի ժողովրդի կուլտուրական վերածնությանը: 1834թ. հունիս 10-ին Ներսես Աշտարակեցուն ներկայացնելով Հայաստանում տարբեր տիպի ժողովրդական դպրոցներ հիմնելու իր ծրագրերը և մանրամասնաբար կանգ առնելով նրանցում դասավանդվող առարկաների վրա՝ Աբովյանը դրանց շարքում առանձնահատուկ տեղ է հատկացնում երաժշտությանը՝ ասելով՝ «Ամենքը պետք է սովորեն երաժշտություն»:

Սակայն երաժշտությունը հայերի մեջ տարածելու համար Աբովյանին անհրաժեշտ էին նաև տեսական գիտելիքներ: Զգալով, որ իր գիտելիքները դեռևս թույլ են, իսկ հայրեիք դառնալու ժամանակը բավականին մոտիկ, Աբովյանը դիմում է կոմպոզիտոր Կոլրաուֆին (Խոլրայ) (1834թ. սեպտեմբերի 16)՝ խնդրելով օգնել իրեն. «Մեր միմյանց հետ ունեցած տեսակցությունից հետո, - գրում է Աբովյանը, - Ձեզ հայտնի է, թե որքան մեծ է իմ հետաքրքրությունը երաժշտության վերաբերմամբ, և որքան ցավում եմ՝ որոշ ունակություններ չեմ ձեռք բերել այդ բնագավառում: Այս ցանկությունը, թեև մասամբ վերաբերում է իմ անձնական բավականությանը, սակայն ավելի մեծ չափով բխում է նաև նրանից, որ ես կարողանամ դրա վերաբերյալ որոշ գիտելիքներ տալ իմ եկեղեցու, միաժամանակ, և իմ ազգի համար, որը կարծես կտրված է այդ հրաշալի արվեստից: Ինձ անհրաժեշտ էր միայն այնքան սովորել, որ կարողանայի գոնե նվագակցել մի հասարակ երգի և միևնույն ժամանակ երգել, սակայն իմ գործ դրած ջանքերն ու ձգտումները մինչև այժմ, կարծես, ապարդյուն են անցել, որովհետև ես չեմ հասել այդ աստիճանին: Այստեղ ժամանա-

կը շատ կարճ է ինձ համար, որպեսզի ես կարողանամ հուսալ, թե կարող կլինեմ ապագայում հետզհետե այդ աստիճանին հասնել, իսկ մեր երկրում միամգամայն անհնար կլինի առիթ ունենալ ցանկությունս իրագործելու: Անցյալում և այժմ իմ ունեցած դասատուները ինձ ցուցմունք են տվել փոքր-ինչ նվագելու, բայց դրանով ես երբեք չեմ մոտենում իմ նպատակին...» («Դիվան Խ. Աբովյանի», հ. 11, էջ 27):

Կոմպոզիտոր Կոլրաուֆը, ինչպես երևում է, ընդառաջում է Աբովյանին: Այս նամակից հինգ օր հետո (սեպտեմբերի 21-ին) Աբովյանն սկսում է գրի առնել գերմաներեն լեզվով երաժշտության մասին դասախոսություններ: Հեղինակի արխիվում աժմ էլ պահվում են այդ օրերից՝ դաշնամուրային մի քանի փոքրիկ պիեսներ և հայ հոգևոր երգերից մեկի ձայնագրությունը՝ եվրոպական ձայնանիշներով: Հոգևոր երգն սկսվում է այս բառերով. «Յայս յարկ նուիրանաց ուխտին տեառն տաճարիս...»:

«Հո լսել ես շատ անգամ մուզիկի ձեն՝ ասա, քո սազն ու բայաթին ա քեզ դիր գալիս, թե էն», - ասել է մի առիթով Աբովյանը: Հայ մեծ լուսավորչի այս խոսքերի մեջ հարկավա լա ճշմարտություն: Որքան էլ ջերմ է եղել նրա հետաքրքրությունը երաժշտության նկատմամբ, այնուամենայնիվ, դորպատյան տարիներին և հետագայում ամենաքաղցրը մնացել են հայրենի ժողովրդի երգերն ու խաղերը, մեր հոգևոր ու աշխարհիկ երգն ու երաժշտությունը: «Մեր եկեղեցու երաժշտությունը ամենակատարյալն է», - գրել է մի առիթով Աբովյանը, իսկ քիչ հետո ավելացրել. «Հայդնի, Հենդելի, Վեբերի, Մոցարտի ամենագեղեցիկ երգերը դժվար թե կարողանային իմ աչքերից այնպիսի արցունքներ, իմ ներսից այնպիսի խոր հառաչանքներ հանել, ինչպես այդ պարզ երեխայական թոթովանքը»: (Խ.Աբովյանի արխիվ, N 402):

Դորպատում Աբովյանին շատ է տանջել հայրենիքի ու հարազատների կարոտը և նման պահերին նրա վիշտն ամոքել ու տխրությունը փարատել, նրա թախիծը վերացրել են հենց հայրենի պարզ ու հուզաշատ երգերը: Հայ ժողովրդի խաղերն ու բայաթիները շատ

հաճախ են ծորել նրա շուրթերից՝ հոգեկան հանգստություն պատճառելով նրան: Ինչպես պատմում է Օտտո Դումբերգը, Աբովյանին «Հայրենի երկրի կարոտը հանգիստ չէր տալիս, գիշեր-ցերեկ մտքից չէր հանում ծնողներին, ազգականներին: Ազատ ժամերին մեկ էլ տեսար ձայնը վեր քաշեց, սենյակը գոռում-գոչումով լցրեց. թվում էր, թե խաղ կամ երգ է ասում՝ մեզ անհասկանալի լեզվով, երևի հայերեն կամ թուրքերեն: Ռուսերեն երբեք չէր երգում. երգածի մեջ թախիժը շատ էր, ախ ու վախ շատ էր լսվում: ...Աբովյանցն իբրև բնության ծոցում մեծացած տղա, հիշելով հեռու հայրենիքում թողած ծնողներին, բարեկամներին, շարունակ թնդացնում էր իր ձայնը և մորս ջղային դարձնելով՝ հանգիստը խլում... Երբ իրա գոգգոռոցով չափն անց էր կացնում՝ մայրս պատվիրում էր ինձ, որ ձեռքով թեթև խփեմ պատին, Աբովյանցը քիչ չափավորի իր ոգևորությամբ, բայց նա իսկույն լռելու տեղ երկար ծոր էր տալիս, հայ, հայ կանչում...

Գիպհարտի տան առաջ մի մեծ ծառ կա... Պանդուխտ Աբովյանցը լուսնյակ գիշերներին նստում էր ծառի տակ, մեջքը քնին դեմ տալիս, աչքերը երկինք գցած խոսում լուսնի, իր հայրենի սար ու ձորի հետ՝ զանազան կուպլետներ երգելով: Այդպիսի հուզումնալից թուփերին նրա աչքերից արտասուքները թափվում էին»:

Աբովյանի կյանքի դորպատյան տարիները երաժշտության նկատմամբ նրա ունեցած հետաքրքրությունները բնութագրող ուրիշ փաստեր էլ են տալիս: Աբովյանը ներկա է եղել լիտվական գյուղացիության տոնախմբություններին, ուշադիր լսել նրանց երգերն ու խաղերը (1832թ. հուլիսի 3): Մի ուրիշ անգամ (1832թ. հունիսի 16) իր մտերիմ ընկեր, էստոնական ապագա հռչակավոր լեզվաբան Հ. Վիգեմանի հետ Միտավա քաղաքում դիտել է օպերա, ավելի ուշ (Պետերբուրգում կամ Մոսկվայում) ներկա է եղել Ջ. Մեերբերի «Ռոբերտ սատանա» օպերայի ներկայացմանը, որից նրա վրա անջնջելի տպավորություն է թողել գերեզմանոցի տեսարանը...

Դորպատից հայրենիք վերադառնալուց հետո ևս Աբովյանի հետաքրքրությունը երգի ու երաժշտության նկատմամբ չթուլացավ:

Այստեղ արդեն հարցերին նա մոտենում էր գիտակ մարդու խորաթափանցությամբ: Հայրենիքում նա ուսումնասիրում է ժողովրդական երգը և շրջագայելով ժողովրդական տոնախմբություններին՝ գրի է առնում հայկական, քրդական և ադրբեջանական ժողովրդական երգերի նմուշներ: Ավելին՝ հայրենիքում մոտավորապես 1840 թվին նա ձեռնարկում է գրելու մի աշխատություն՝ հայոց հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտության մասին, որ հետո ներկայացնում է Պետերբուրգի գիտությունների ակադեմիային: Այդ ուշագրավ աշխատությունից, ցավոք սրտի, այժմ մնացել են վեց անխորագիր և սևագիր էջեր, ու միայն հոդվածի շոշափած հիմնական հարցերն են ստվերագծվում (պահվում է Գրականության և արվեստի թանգարանում: Խ. Աբովյանի արխիվում, N 38): Եթե մի օր բանասերները կարողանան Գիտությունների ակադեմիայի արխիվներից հայտնաբերել Աբովյանի սույն երկի լրիվ տեքստը, ինչ խոսք, որ դա աբովյանագիտության ամենամեծ նորույթներից կլինի:

Բայց մինչ այդ ուրախաբեր պահը ամենահամառոտ ձևով ծանոթացնենք Աբովյանի հոդվածի բովանդակությանը, ուր, ինչպես ինքն է ասում, «Խոսվում է եկեղեցում և ժողովրդի մեջ ամենուր գոյություն ունեցող երաժշտության մասին»:

Աբովյանը նախ՝ անդրադառնում է հայկական շարականներին՝ ուշադրություն դարձնելով շարական բառի ստուգաբանության, շարականների բովանդակության և նրանց 12 գլխավոր ձայների վրա: Ապա անցնում է հոգևոր մյուս երգերին՝ ստեղի, գանձ, մեղեդի, վերջապես՝ սաղմոսներ: Նա նկատում է, որ գործիքավորումը ժամանակի եկեղեցական երաժշտության մեջ համարյա տեղ չունի, գերակշռող խմբերգն ու մեներգն է: Այնուհետև քննադատելով ժամանակի եկեղեցական երաժշտությունը՝ ժողովրդական ակունքներից հեռացած լինելու համար և չափազանց բարձր արժեքավորելով հայ ժողովրդական երգն ու երաժշտությունը՝ Աբովյանը հոդվածի մեծագույն մասը նվիրում է վերջինների քննությանը: Նրա անդրադարձած ժողովրդական երգերի հիմնական տեսակներն են ռոմանսները,

բալլադները, հերոսական երգերը, ժողովրդական տաղասացների կյանքի դիպվածները վերարտադրող խաղերը: Այս առնչությամբ հիշվում են նաև աշուղները, որոնց Աբովյանը համեմատում է միջնադարյան մինեզինգերների հետ և մանրամասնաբար վերլուծում նրանց արվեստի առանձնահատկությունները: Վարդի ու սոխակի թեմայով գրված ժողովրդական երգերը ևս չեն վրիպում նրա ուշադրությունից: Աբովյանը կանգ է առնում նաև ժողովրդական երգի ստեղծման հանգամանքների վրա՝ բերելով այդ կապակցությամբ մի քանի օրինակներ: Հոդվածի վերջին մասը նվիրված է արևելյան երգախառն սիրավեպերին (աշուղ Ղարիբ, Ասլի Բյարամ):

Այս է ամենահամառոտ ձևով հայ հոգևոր ու աշխարհիկ երաժշտության մասին հայ մեծ լուսավորչի գրած հոդվածի բովանդակությունը:

Աբովյանը և երաժշտությունը թեմային մենք մոտեցանք իբրև բանասեր: Դրա մասնագիտական քննությունը մնում է հայ երաժշտության պատմաբաններին:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ⁵⁵ (հատված)

XIX դարի հայ իրականության մեջ առաջին խոշոր գործիչը, որ ընդհանուր համալսարանական կրթության հետ ձեռք է բերել նաև երաժշտական-մասնագիտական պատրաստություն, եղել է Մեծ լուսավորիչ **Խաչատուր Աբովյանը**: Դորպատի համալսարանում ուսանելու տարիներին նա սովորել է կիթառ և երգեհոն նվագել, մասնակցել է համալսարանական բազմաձայն երգչախմբի ելույթներին⁵⁶: Աբովյանն այս տարիներին հնարավորություն է ունեցել ծանոթանալու եվրոպական երաժշտությանը, իր ընկերների ու դասատուների օգնությամբ ձեռք է բերել ձայնամշակման արվեստի և երաժշտության տեսության գիտելիքներ՝ նպատակ ունենալով այդ բոլորն օգտագործել հարազատ ժողովրդի երաժշտության զարգացման, մանուկ սերնդի երաժշտական դաստիարակության կազմակերպման համար: Այդ երևում է պրոֆեսոր Գ. Պարրոտին, բանաստեղծ Վ. Ժուկովսկուն և կաթողիկոս Ներսես Աշտարակեցուն գրած նրա նամակներից: Վերջինիս ներկայացնելով Հայաստանում տարբեր տիպի ժողովրդական դպրոցներ հիմնելու վերաբերյալ իր ծրագիրը

⁵⁵ Հատված «Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն» աշխատության երկրորդ հատորից, ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 1970 թ., 606 էջ /էջ 45-48/:

⁵⁶ Երգչախմբի կազմում Աբովյանը հանդես է եկել Հենդելի «Հանդես Ալեքսանդրի կամ զորություն երաժշտության» օրատորիայի կատարմամբ այն համերգում, որը տեղի է ունեցել 1834 թվի փետրվարի 14-ին համալսարանի մեծ դահլիճում, կոմպոզիտոր Հռուպի դեկավարությամբ: Այս հարցի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Պ. Հակոբյանի «Խաչատուր Աբովյանը և երաժշտությունը» հոդվածը «Սովետական արվեստ» ամսագրի 1955թ. № 5-ի 6-12 էջերը:

(1834թ. հունիսի 10)⁵⁷ Աբովյանը հատկապես ընդգծում է աշակերտության երաժշտական դաստիարակության նշանակությունը՝ գտնելով, որ «ամենքը պետք է սովորեն երաժշտություն»⁵⁷:

Դորպատում ձեռք բերած եվրոպական երաժշտության գիտելիքները Աբովյանին մղում էին զբաղվելու հայրենի երաժշտության ձայնագրման և ուսումնասիրության գործով: Նա շատ բարձր էր գնահատում հայ ժողովրդական, աշուղական և եկեղեցական երաժշտությունը: «Հո լսես ես շատ անգամ մուգիկի ձեն՝ սաս, քո սապն ու բայաթին ա քեզ դիր գալիս, թե՛ էն», – հարցնում է Աբովյանը: Իսկ մի այլ անգամ խոսելով հայ հոգևոր երգերի մասին՝ նա կարծում էր, որ «Մեր եկեղեցու երաժշտությունը ամենակատարյալն է»: Դրանով էլ չբավարարվելով՝ նա ավելացնում է. «Հայդնի, Հենդելի, Վեբերի, Մոցարտի ամենագեղեցիկ երգերը դժվար թե կարողանային իմ աչքերից այնպիսի արցունքներ, իմ ներսից այնպիսի խոր հառաչանքներ հանել, ինչպես այդ պարզ երեխայական թոթովանքները»⁵⁸: Իսկ ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ նա իր «Հայոց եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունը» հոդվածում⁵⁹ գրում է. «Շատ ավելի կարևոր և, անկասկած, շատ կողմերով խիստ ազգային են ժողովրդական երգերը. պարզ, կարճ, սակայն մելոդիկ, բովանդակալից և յուրաքանչյուրի համար հոգեհույզ ու ամեն մեկի սրտի բաղձանքին պատշաճ»: Բայց Աբովյանի վրա, ըստ երևույթին, ավելի մեծ ազդեցություն են գործել աշուղական սիրավեպերն ու երգերը: Այս նույն հոդվածում անդրադառնալով աշուղական երաժշտությանը և նշելով, որ աշուղները երգում են «սիրերգեր, բալլադներ, հերոսապատումներ, երգիչների արկածներ» և այլն, և որ «նրանք իրենց

⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 10:

⁵⁸ Նույն տեղում, էջ 11:

⁵⁹ Իս. Աբովյանի այս հոդվածը մինչև վերջերս անհայտ էր և նրա ռուսերեն ձեռագիրը գտել ու թարգմանաբար հրատարակել է բանասիրական գիտությունների թեկնածու Պ. Հակոբյանը: Տե՛ս նրա «Դարձյալ անձանոթ էջեր Խաչատուր Աբովյանի գրական ժառանգությունից» հոդվածը «Սովետական արվեստ», Երևան, 1959, №1, էջ 62-67:

արվեստի մեջ այնքան են հմտացած, որ ամեն առիթով ի վիճակի են իսկույն հանպատրաստից ոտանավորներ և եղանակներ հորինել», – Աբովյանը ավելացնում է. «...Ինձ դեռևս ոչ մի երաժշտություն այնպես չի հուզել, չի խանդավառել, ամեն կարգի տրամադրություններով չի համակել, որքան այս երաժշտությունը: Եվ այսպես ես չափազանց առիթներ եմ ունեցել հոգեկան միևնույն հուզումը դիտել ամբողջ հավաքությամբ և հափշտակվել այնպիսի չափով, որի նվազագույնն իսկ Եվրոպայում ոչ մի տեղ ունենդիրների մոտ չեմ նկատել՝ ո՛չ թատրոնում, ուր այնպիսի փառահեղ, հրաշալի օպերաներ կան, ո՛չ էլ հավաքություններում, որտեղ մշակված, հրաշալի ձայները կատարում են այնպես գեղեցիկ, բարձրարվեստ գործեր»⁶⁰:

Իհարկե Աբովյանի այս հոդվածում եվրոպական և հայկական երաժշտության համեմատությունը և նրա կողմից վերջինիս առավելություն տալը չպետք է հասկանալ բառացի: Աբովյանը շատ լավ էր հասկանում այն, որ եվրոպական երաժշտությունն իր զարգացման աստիճանով անհամեմատ ավելի բարձր էր հայկականից, բայց նա ելնելով իր նպատակադրումից՝ հաղթահարել արհամարհական վերաբերմունքը սեփական երաժշտական ստեղծագործության նկատմամբ և ուշադրություն հրավիրել այդ երաժշտության նմուշների հավաքման, ձայնագրման և օգտագործման վրա, դիմել է արտահայտության հիպերբոլիկ ձևերի: XIX դարի առաջին կեսի պայմաններում նման խնդրի առաջընթացումն ուներ բացառիկ նշանակություն ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացման տեսակետից, բայց, ցավոք, դեռևս չկային մասնագետ կադրեր, և չէին ստեղծված համապատասխան պայմաններ՝ այդ խնդրի իրագործման համար:

Դժբախտաբար Իս. Աբովյանի այս հոդվածից մեզ հասել է միայն սևագիր մի քանի էջ, իսկ դրա իսկականը, որ ժամանակին Աբովյանն ուղարկել էր Պետերբուրգի կայսերական ակադեմիային, մինչև այժմ դեռ չի հայտնաբերված: Որքան էլ թերի ու պակասավոր լինեն այս սևագիր էջերը, որքան էլ դժվար լինի պատկերացում կազ-

⁶⁰ Նույն տեղում, էջ 64:

մել ամբողջի մասին, այնուամենայնիվ մի բան պարզ է, որ դա առաջին հոդվածն է XIX դարի առաջին կեսի հայ երաժշտության պատմության մեջ և առայժմ միակը, որի մեջ հոգևոր երգերի հետ միաժամանակ հատուկ տեղ է հատկացվել հայ ժողովրդական և աշուղական երաժշտությանը, գործին լավատեղյակ մարդու մոտեցմամբ բնութագրված են նրանց բնորոշ գծերը: Սրանով էլ հենց բարձրանում է այդ հոդվածի պատմական արժեքը և նրա հեղինակը՝ Խ. Աբովյանը, մտնում է հայ երաժշտագիտության պատմության մեջ որպես մի մարդ, որը ոչ միայն ինքը առաջինն է բարձր գնահատել հայ ժողովրդական և աշուղական երաժշտությունը, այլև աշխատել է դրա վրա դարձնել ռուսական գիտնական-ազգագրագետների ուշադրությունը:

Այսպիսով, XIX դարի առաջին կեսի ընթացքում թեև կատարվեցին որոշ տեղաշարժեր, հանդես եկան առաջին երաժշտական գործիչները, ստեղծվեց Լիմոնջյանի սիստեմը, արվեցին ստեղծագործական առաջին փորձերը և այլն, բայց հայկական պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական երաժշտությունը դեռևս չձևավորվեց և դրան հասնելու համար պահանջվեց բավական երկար ժամանակ: Իսկ կատարված նախապատրաստական աշխատանքն իր նշանակությունն ունեցավ դարի երկրորդ կեսում հայ երաժշտական մշակույթի զարգացումը խթանելու տեսակետից:

М. М. Мависакалян,
кандидат искусствоведения,
преподаватель
Ереванской государственной консерватории

УДК 7.072
НА ДЕРПТСКОМ ПЕРЕКРЕСТКЕ КУЛЬТУР:
МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕТРАДЬ ХАЧАТУРА АБОВЯНА⁶¹

Ключевые слова: Дерпт, И.Б. Гросс, Х. Абовян, музыкальная тетрадь, теория музыки.

Аннотация: Статья посвящена малоизвестной странице творческого наследия классика армянской литературы Хачатур Абовяна - записям, сделанным в Дерпте в процессе обучения музыкальной теории под руководством немецкого виолончелиста и композитора Иоганна Беньямина Гросса.

Университетский город Дерпт (Юрьев, Дорпат, ныне - Тарту, Эстонская Республика) в 19-м веке представлял собой, как известно, уникальный научно-образовательный и культурный центр, точку переченения российских, немецких, шведских, польских влияний. Прежде всего это сам университет - ведущее свою историю с основанной в 1632 году шведами Академии Густавиана и возрожденное в начале 19-го века как Императорский Дерптский университет учебное заведение. Для российского образования это было своеобразное «окно в Европу» - «Европейский университет России», где обучение вплоть до конца того же века велось на немецком языке и по преимуществу немецкими преподавателями. В интересующий нас период начала 30-х годов руководимый Иоганном Фридрихом Парротом уни-

⁶¹ Публикуется по: Science and world, №5 (129) Волгоград, 2024, с. 51-53.
https://scienceph.ru/f/science_and_world_no_5_129_may.pdf

верситет являл собой процветающее, наделенное автономией учебное заведение - центр притяжения молодежи из различных регионов Восточной Европы.

Будучи крупным научно-образовательным центром, Дерптский университет одновременно являлся и заметным очагом музыкальной культуры города - достаточно серьезным, чтобы осуществить, к примеру, исполнение оратории Генделя «Пир Александра, или Сила музыки» - силами 150 хористов и инструменталистов под управлением молодого хормейстера (впоследствии - лютеранского священника) Йозефа Амадеуса Колрайфа (это знаменательное событие состоялось 13 февраля 1834 года в большом зале университета). Заслуживающим внимания свидетельством активного участия дерптского студенчества в музыкальной жизни города являются дневники Клары Шуман, описывающие как восторженный, сопровождаемый «бешеными аплодисментами» прием артистки в «большой, переполненной аудитории», так и эпизод, имевший место после буквально вытребованного слушателями третьего, дополнительного ее концерта: «Через час после концерта студенты приветствовали нас серенадой и спели одну из песен Роберта для мужского хора... Прекрасные минуты!» (1, с. 119)⁶².

Второй, не менее важный очаг музыкальной культуры Дерпта был связан с именем известного мецената и любителя музыки Карла Готгарда фон Липгардта (1778-1853), организовавшего в принадлежащем ему имении Ратсгоф частный квартет. Руководителем квартета был один из крупнейших представителей немецкой скрипичной школы Фердинанд Давид (1810-1873), в дальнейшем получивший известность в качестве первого исполнителя скрипичного концерта Ф. Мендельсона, концертмейстера Геванхауза и профессора Лейпцигской консерватории. Несмотря на то, что квартет просуществовал

⁶² Супружеская пара Шуманов находилась в Дерпте проездом по пути в Санкт-Петербург в феврале 1844 года.

всего 6 лет - с 1829 по 1835 гг., по прошествии которых был упразднен (в результате ссоры Липгардта с Давидом), развернувшаяся за это время активная концертная деятельность - как домашняя, так и гастрольная - музыкантов с европейской известностью в немалой степени поспособствовали росту культурной славы Дерпта.

Говоря о европейской известности участников липгардтского квартета, мы не в последнюю очередь имели в виду немецкого виолончелиста Иоганна Бенъямина Гросса (1809-1848) - друга Фердинанда Давида, который и пригласил его в 1833 году на замену Киприану Ромбергу (не менее знаменитому музыканту). Выступая в составе липгардтского квартета, Гросс одновременно был связан и с дерптским университетом: его усилиями в 1835г. было организовано студенческое хоровое певческое общество.

В течение практически всего 20-го века имя Гросса было незаслуженно предано забвению - за исключением редких упоминаний в исследованиях по истории музыки или истории виолончельного искусства. А между тем это был незаурядный музыкант, внесший большой вклад в развитие как немецкой, так и русской музыкальной культуры - «превосходный виолончелист» (4, с. 412) - один из лучших европейских виолончелистов своего времени, особенно ценимый современниками в ансамблевом исполнительстве, композитор (автор четырех виолончельных концертов, четырех квартетов, многочисленных сочинений для виолончели, хоров и др.), педагог, методист, работавший в Берлине, Лейпциге, Магдебурге, Дерпте, Санкт-Петербурге. Ситуация изменилась лишь в начале нынешнего тысячелетия, когда о Гроссе вспомнили в Германии - в связи с Шуманом, в круг общения которого он входил, и в России - в контексте концертной жизни Петербурга первой половины 19-го века⁶³.

В Армении интерес к личности Гросса впервые был обозначен в

⁶³ В этой связи особо стоит отметить статью Г. Петровой «Иоганн Бенъямин Гросс - виолончелист-виртуоз и забытый композитор» (3).

середине прошлого века, однако возник он в сфере не музыкознания, а литературоведения, поскольку был связан с изучением жизни и творчества классика армянской литературы, основоположника нового литературного армянского языка, педагога и просветителя Хачатура Абовяна (1809-1848).

Уроженец армянского села Канакер (ныне - один из районов Еревана), Х. Абовян получил возможность учиться в столь престижном учебном заведении благодаря активному содействию вышеупомянутого Паррота, научную экспедицию которого он сопровождал в первом в истории восхождении на доселе считавшийся неприступным Арарат. Блестящие способности к языкам позволили Абовяну в кратчайшие сроки овладеть необходимым для обучения немецким, после чего он в течение пяти с половиной лет проходил обучение по специально подобранной для него Парротом программе. Интересы будущего армянского классика были поистине универсальными: пользуясь возможностью, он стремился получить как можно больше знаний в самых различных областях науки - от географии до астрономии, от химии до философии, от геометрии до антропологии и т.д., - с тем чтобы в дальнейшем они послужили делу просвещения в Армении. В сферу интересов Абовяна входила и музыка: он обучается игре на различных инструментах (скрипке, clavире, гитаре), поет в хоре (среди вызывающих у него в дальнейшем особую гордость событий было участие в упомянутом выше исполнении оды Генделя).

Занимаясь музыкой, Абовян остро чувствует нехватку теоретических знаний. С целью восполнить этот пробел он начинает искать преподавателя для частных занятий, обращаясь к проживающим в Дерпте музыкантам. Итогом его поисков стали начавшиеся 21 сентября 1835 года занятия по теории музыки. Несмотря на скудость документальных свидетельств, авторитетному литературоведу-абовянисту Пиону Акопяну в результате многолетних архивных исследований удалось прийти к выводу, что учителем Абовяна стал именно

Иоганн Гросс. Особое значение, по мнению ученого, имеет фраза, сказанная Абовяном спустя несколько лет в обращении к членам Российской академии наук: «Тем немногим, что вы тут видите, я обязан заслуженному, известному музыканту господину Гроссу, моему многоуважаемому другу и учителю, по настоянию которого мне пришлось представить эту статью прогрессивной общественности Европы» (6; 649-650). По мнению П. Акопяна, эти слова «раскрывают множество тайн», приводя нас к практически однозначному выводу о личности педагога, поскольку, во-первых, учителя музыки были у Абовяна только в дерптский период, и во-вторых, в указанный период единственным «заслуженным» и «известным» музыкантом с фамилией Гросс в Дерпте был Иоганн Бенъямин (а в 1840 году, к которому относится высказывание Абовяна, имя Гросса должно было быть знакомо и петербургским академикам). Статья же, представленная вниманию Академии, была посвящена армянской духовной и светской музыке, и именно Гросс не только поощрял Абовяна в ее написании, но и, по всей видимости, записал на слух пропетые писателем музыкальные примеры. К сожалению, до нас дошел лишь сильно усеченный черновой вариант этого чрезвычайно ценного для армянской культуры исследования. Между тем, содержание занятий музыкальной теорией, зафиксированное в записях Абовяна, сохранилось в достаточно удовлетворительном состоянии и доступно для изучения.

Данный артефакт в абовяноведении обозначен как «Музыкальная тетрадь» (в ряду других учебных тетрадей Абовяна - по астрономии, экономике, геометрии, антропологии) и представляет собой рукопись, написанную на немецком языке готическим шрифтом. Самим автором тетрадь озаглавлена “Über die Musik”. Работу же Абовяна над ней П. Акопян представляет следующим образом: «Обычно он слушал лекции, делал краткие заметки, а затем, дома, подробно излагал прослушанное» (6, с. 649).

Музыкальная тетрадь Абовяна состоит из вводной части, посвященной общей характеристике музыкального искусства, и следующих разделов: «Определение высоты звуков», «Удаление звуков, или интервалы», «Ритм», «Определение темпа», «Аккорды» – то есть, при всей скромности масштабов – 17 рукописных страниц с нотными примерами – тетрадь охватывает почти все основные разделы элементарной теории музыки (за исключением разве что ладов). Несомненным достоинством материала является доступность изложения, лаконизм, стремление передать наиболее важные с практической точки зрения положения музыкальной теории – при определенной обработке музыкальная тетрадь вполне могла найти применение в качестве учебного пособия, чего, к сожалению, не произошло.

Документ является интересным свидетельством эпохи, отражающим уровень развития немецкой музыкальной теории первых десятилетий XIX столетия, преодолевающей путь от теории генерал-баса к функциональной гармонии: чтобы нагляднее представить исторический контекст, достаточно упомянуть, что в Германии того времени еще только начинает входить в обиход «введенное Рамо понятие «субдоминанта»,... например, в учебнике Логира (1827)» (5, с. 259). Особенно примечательны в этом плане разделы, посвященные интервалам и аккордам, с непривычными современному слуху понятиями «малой ступени» и «полступени», «большой квинты» и «малой квинты» и т. п. В этом же ряду и определенная «дискриминация» минора, в связи с чем в минорной тональности признается лишь 6 трезвучий и 4 септаккорда в сравнении с 7 трезвучиями и 7 септаккордами мажора, а уменьшенный септаккорд не упоминается в числе основных гармоний. Тетрадь демонстрирует и один из этапов формирования представлений о родстве тональностей, когда к родственным для мажора причисляются тональности, отстоящие на квинту вверх и вниз, а также параллельный минор (для C-dur – G-dur, F-dur, a-moll) – точно такой список мы видим, к примеру, в учебнике А. Б. Маркса в качестве тональностей 1-й степени родства (2, с. 69).

История создания и предназначение музыкальной тетради Абовяна непроизвольно вызывают ассоциации с глинкаскими записями лекций Зигфрида Дена, с разницей всего в 2 года (М.И. Глинка, как известно, занимался у Дена в 1833 году), – даже в прорывающемся сквозь «немецкую ученость» национальном духе – у Глинки в немецкий текст вклиниваются русские слова, у Абовяна – шестистишие на армянском. Неодинаковой оказалась, однако, судьба этих рукописей: в отличие от не единожды переведенных и досконально изученных глинкаских записей, абовяновская музыкальная тетрадь вплоть до 2013 (!) года, когда рукописный текст был расшифрован и переведен, оставалась практически неизвестной – притом что представляла собой, по всей видимости, первый в Армении опыт фиксации европейской музыкальной теории 19-го века.

Музыкальная тетрадь Хачатура Абовяна, безусловно, нуждается в дальнейшем изучении, а также уточнении отдельных неясностей перевода, но уже сейчас можно со всей определенностью сказать, что перед нами интереснейший артефакт 19-го века, своим созданием обязанный дерптскому перекрестку культур, где пересеклись прославленный немецкий музыкант и будущий классик армянской литературы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Житомирский Д.В.** Роберт и Клара Шуман в России. / Д.В. Житомирский. – Москва, Музгиз, 1962. – 216с.
2. **Маркс А.Б.** Всеобщий учебник музыки. / А.Б. Маркс. – СПб, А. Иогансон, 1872. 426с.
3. **Петрова Г.** Иоганн Бенъямин Гросс – виолончелист-виртуоз и забытый композитор. / Г.Петрова // Музыкальный Петербург XIX века (1801-1861). Материалы к энциклопедии, том 14. СПб, 2017. – С.267-287

4. **Риман Г.** Музыкальный словарь. / Г.Риман. - Москва - Лейпциг, Юргенсон, 1901-1904. - 1531с.

5. **Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.** Музыкально-теоретические системы. / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова - Москва, Композитор, 2006. - 632с.

6. **Հակոբյան Պ.**, Խաչատուր Աբովյան. Կյանքը, գործը, ժամանակը (1809-1836). /Հակոբյան Պ. - Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., 1967. – 798 էջ:

Մհեր Նավոյան

mhernavoyan@gmail.com

ԱԶԳԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԸ ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆԻ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐՈՒՄ⁶⁴

Բանալի բաներ. Խ. Աբովյան, Յոհան Բենիամին Գրոսս, Յոհան Ֆրիդրիխ Լա Թրոբ, գերմանական ռոմանտիզմ, հոգևոր երգ, ավանդական երաժշտաբանաստեղծական արվեստ, աշուղական արվեստ, ազգային կոմպոզիտորական դպրոց, վառ ծայն, խազ, շարական:

Նախաբան.

Ազգային երաժշտության հարցերի առնչությամբ Խ. Աբովյանի դիտարկումները կարող են մեկնաբանվել XIX դարի սկզբին արևելահայ իրականության մեջ եվրոպական մշակութային առանցքային գաղափարների ներթափանցմամբ: Բնավ տարօրինակ չէ այն, որ ազգային անգամ այդ հունի մեջ է դիտարկվել: Խոսքը դեռևս XVIII դարի վերջից «Գրոհի և փոթորկի» շրջանից, ապա և գերմանական ռոմանտիզմի շրջանակներում, կարելի է ասել, ազգային գաղափարականացման իրողություններին է առնչվում: Այդ գործընթացը եվրոպայում շաղկապված է պատմական-քաղաքական մի շարք կարևոր անցքերի և խորքային գործընթացների հետ, որ սկիզբ են առնում դեռևս Վեստֆալյան հաշտությունից, ընդգծվում ֆրանսիական լուսավորչական գաղափարներով և ֆրանսիական Մեծ հեղափոխությամբ, ապա բյուրեղանում գերմանական ռոմանտիկական դպրոցների ձևավորած ավանդույթով⁶⁵: Ուշագրավ է, որ XIX դարի երկրորդ

⁶⁴ Վերատպված է. «Պատմաբանասիրական հանդես», 2024, N1, էջ 202-215:

⁶⁵ Հմմտ. Նավոյան, 2020, էջ 17-61:

կեսին Ռուսական կայսրության մեջ սկիզբ առած ազգային գաղափարական հոսանքները նույնպես բացատրվում են որպես գերմանական ռոմանտիզմի արգասիք⁶⁶: Ուստի Խ. Աբովյանի՝ հայ ավանդական երաժշտական մշակույթի վերաբերյալ տեսական դատողություններն ու ձևակերպած նպատակները կարող են դիտարկվել XIX դարի եվրոպական ռոմանտիկական երաժշտական արվեստի դիրքերից: Ի դեպ, բնավ պատահական չէ, որ Դորպատի համալսարանի առաջին հոգաբարձուն մինչև 1817 թվականը «Գրոհի և փոթորկի» շրջանի նշանավոր ներկայացուցիչ Ֆրիդրիխ Մաքսիմիլիան ֆոն Կլինգերն էր, որի դրամաներից էլ ծագում է այդ ժամանակաշրջանի անունը:

Հայ մշակույթը, որպես հայ ժողովուրդը ներկայացնող կարևոր արտահայտություն համարելը, ռոմանտիկական ժամանակաշրջանի հիմնական միտումներին համապատասխան էր: Այդ միտումները երևացել էին դեռևս Միշել Մոնտեսքիոյի, հատկապես Յոհան Հերդերի ժառանգության մեջ և որպես արվեստի տեսական դրույթ ձևակերպվել Գեորգ Հեգելի «Էսթետիկայում»⁶⁷:

Եվրոպական երաժշտական մշակութային անցուդարձի և հայ իրականության շփումներն այս փուլում խիստ տարտամ են: Եվրոպական պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի առաջին արտացոլանքները հայ իրականության մեջ երևացին XVIII դարի առաջին կեսին, Խաչատուր Էրզրումցու և Մխիթար Սեբաստացու ժառանգության մեջ⁶⁸: Հետագայում, XIX դարի սկզբին, մեզանում երաժշտական մշակույթի հիմնական միտումներից երկուսի՝ հայկական միջնադարի վերակերտման և եվրոպականի համաձուլմամբ ստեղծվեց Հայկական նոր նոտագրությունը: XIX դարի կեսին եվրոպական ազդեցությունների խորացման, մասամբ նաև այդ նոտագրության բերած նպաստի շնորհիվ արևմտահայ իրականության մեջ արդեն

ձևավորվում է հայ կոմպոզիտոր հասկացությունը՝ հենց եվրոպական իմաստով:

Այլ է դրությունը Արևելյան Հայաստանում: Ո՛չ Ռուսական կայսրությանը միանալուց անմիջապես հետո (Խ. Աբովյանի կյանքի օրոք), ո՛չ էլ մինչ այդ, արևմտյան երաժշտական արվեստի սկզբունքային ներթափանցումներ արևելահայ իրականություն, կարծեք թե, չկան: Այդ տեսանկյունից կարևոր պատճառներից էր մասնագետ երաժիշտների բացակայությունը: Մասնագետ-երաժիշտ ձևակերպումն էլ, իր հերթին, հարաբերական էր ժամանակի հենց եվրոպական չափանիշներով: XIX դարի սկզբին եվրոպական իրականության մեջ երաժշտական արվեստում մասնագիտական պատրաստման գործընթացը ենթադրում էր գերազանցապես հայտնի երաժիշտների մոտ անհատական պարապմունքներ: Դրանից զատ կարող էին բարձրագույն կրթություն ստանալ համալսարաններում՝ տարբեր մասնագիտություններով: Ողջ եվրոպայում գոյություն ունեին սոսկ մի քանի բարձրագույն երաժշտական հաստատություններ և ժամանակի խոշոր երաժիշտների գերմեծամասնությունը այդ հաստատությունների շրջանավարտների շարքում չէր:

Խ. Աբովյանը որպես մասնագետ երաժիշտ

Այս իմաստով Խ. Աբովյանը լիովին համապատասխանում է այն ժամանակների եվրոպական երաժշտական կրթություն ստացած մասնագետի որակական չափանիշներին: Նրա արդեն հրապարակված կենսագրական փաստաթղթերից, օրագրերից գիտենք, որ նախնական երաժշտական կրթություն ստացել էր Էջմիածնի Մայրավանքում⁶⁹: Այսինքն, ինչպես եվրոպացի բազմաթիվ երաժիշտներ, ուներ նախնական եկեղեցական կրթություն: Հայտնի է նույնիսկ նրա հոգևոր երաժշտության ուսուցչի անունը՝ Կարապետ վարդապետ: Ավելին, արդեն նկատվել է, որ Աբովյանի նախնական կրթության, այս-

⁶⁶ Лотман, 1997, Вып. 9.

⁶⁷ Նավոյան, 2020, էջ 17-61:

⁶⁸ Նավոյան, 2010, 147-148:

⁶⁹ Հակոբյան, 1967, էջ 117-118, 121:

պես ասած, երաժշտական թեքումը առավել շեշտված է եղել: Ըստ վկայությունների, XIX դարասկզբի Էջմիածնի դպրոցում ուսումնառությունը կազմակերպվում էր երկու հոսքով՝ երգեցողության և գրչության: Նկատի ունենալով Աբովյանի լավ երգչական կարողությունները՝ նա, հավանաբար, հենց երգեցողական խմբում էր ուսանել: Բացի այդ, նվագում էր սրինգ, շոթնհարմոն, համալսարանական ուսումնառության տարիներին Ֆրիդրիխ Պարրոտի հորդորով բավականին վարժ կիթար նվագել էր սովորել, պետք է ենթադրել՝ դասական կիթար: Միևնույն ժամանակ երկար ու համառ կերպով դաշնամուր էր պարապում: Նույնիսկ վկայված է, թե Պարրոտը խոստացել էր նրան դաշնամուր գնել⁷⁰:

Դարձյալ ըստ հրապարակված նյութերի, Դորպատի համալսարանի ուսուցչական դասընթացների շրջանակում Աբովյանը շարունակել է երաժշտական կրթությունը: Իր օրագրերից հայտնի է, որ 1831 թվականին փլիսոփա, բժիշկ **Յոհան Ֆրիդրիխ Բրոքը** նրան հրավիրել է երաժշտություն ուսումնասիրելու⁷¹: Իսկ այդպիսի կրթությունն արդեն ամեն եվրոպացի երաժիշտ չէ, որ ուներ: Թեև երաժշտության իր ուսուցիչ՝ **Կարլ Ֆերդինանդ Բրիդերմանի** մասին վերապահություններ ուներ⁷², սակայն, այդուհանդերձ դա համալսարանական կրթություն էր, նաև երաժշտական բաղադրիչով, որ լիովին կարող էր համապատասխանել ժամանակի եվրոպական բարձրագույն կրթության չափանիշներին: Դրանից զատ Խ. Աբովյանն անցել է նաև մասնագիտական անհատական պարապմունքների փուլով ևս: Եթե չհաշվենք իր աշակերտակից ընկերներին, որ հաճախ օգնում էին Աբովյանին ուսանողական բարդությունները հաղթահարելու, իսկ նրանք կարող էին և մասնագետ երաժիշտներ լինել, ապա հստակ կարող ենք խոսել մեկ-երկու մասնագետ երաժշտի մասին, որոնց ինքը հիշատակել է: Իրեն բարեկամ և ուսուցիչ է համարում

⁷⁰ Հակոբյան, 1967, էջ 583:

⁷¹ Հակոբյան, 1967, էջ 580:

⁷² Հակոբյան, 1967, էջ 443:

թավջութակահար, կվարտետային կատարողական արվեստի ներկայացուցիչ, կոմպոզիտոր **Յոհան Բենիամին Գրոսսին**⁷³, որն իսկապես, ժամանակի նշանավոր երաժիշտներից էր: Սերում էր երաժշտական ընտանիքից, կապեր ուներ Ֆ. Մենդելսոն Բարտոլդիի, Ռ. Շումանի, Ֆ. Վիլի և Կ. Վիլի հետ, նվագել էր Լայպցիգի «Գևանդհաուզ», ապա Մագդեբուրգի օպերային թատրոնի նվագախմբերում, 1833-ից աշխատել էր Դորպատում, որպես պալատական երաժիշտ, հետագայում Պետերբուրգի երաժշտական կյանքի ակնառու ներկայացուցիչներից էր⁷⁴: Մյուս կարևոր անհատականությունը տիկին **Յուլիա Դալն** էր՝ խոշոր ռուս բառարանագիր Վլադիմիր Դալի մայրը, որի մոտ Խ. Աբովյանը անգլերեն և ֆրանսերեն էր սովորում: Սակայն վկայված է, որ նրա տանն էին անցնում նաև Աբովյանի դաշնամուրի պարապմունքները⁷⁵: Պետք է ենթադրել, որ տն. Դալը, ինչպես ժամանակի բարձր խավի ցանկացած ներկայացուցիչ, տիրապետում էր դաշնամուրին և, հավանաբար, հետևել է իր ուսանողի երաժշտական ուսումնառությանը ևս:

Աբովյանի ուսուցիչների շարքում չենք նշում մի շարք երաժիշտների, ում հետ տարբեր առիթներով շփվել, նույնիսկ համագործակցել է: Հայտնի է, որ նա 1834-ի փետրվարի 3-ին երգչախմբի կազմում մասնակցել է Գեորգ Հենդելի «Ալեքսանդրի հաղթանակը» օրատորիայի կատարմանը Դորպատում: Կատարումը ղեկավարել է աստվածաբանության ուսանող, դիրիժոր **Ամադեուս Քոլոայֆը**⁷⁶: Դորպատյան երաժիշտների հետ համագործակցության մյուս դաշտն առավել կարևոր է: Իր ձևակերպմամբ ձգտել է երգել հայ երգը և նվագակցել: Այսինքն, խոսքն հայ ավանդական երգարվեստի բազմաձայնման մասին է: Այս նպատակով աստվածաբանության մեկ ու-

⁷³ Աբովյան, 1961, էջ 105:

Աբովյան, 1959, էջ 63:

⁷⁴ Appel, 2007.

Петрова, 2017.

⁷⁵ Հակոբյան, 1967, էջ 524:

⁷⁶ Հակոբյան, 1967, էջ 587-588:

րիշ ուսանող, հետագայում հոգևորական, էստոնական երաժշտության պատմության մեջ հիշատակված **Էմիլ Ավգուստ Հայնրիխ Ֆոն Հյոր-շելմանը** Աբովյանի երգածից գրի է առնում Պատարագի «Յայս Յարկ» խնկարկության շարականը, որը փոխանցում է այդ տարիներին Դորպատում ակտիվ գործունեություն ծավալած կոմպոզիտոր **Յոհան Ֆրիդրիխ Բեննեֆալ դե Լա Թրոբին**⁷⁷ բազմաձայնելու նպատակով⁷⁷:

Ազգային բազմաձայն երաժշտական արվեստ ստեղծելու հիմնահարցը

Այստեղ նախ հարկ է նշել, որ սա, որոշ վերապահությամբ (նկատի ունենք Շրյոդերի և Վիյոտոյի մինչ այդ կատարած որոշ արձանագրությունները⁷⁸), հայ հոգևոր երաժշտության՝ եվրոպական նիշերով գրանցման առաջին հիշատակված փաստը կարող է համարվել: Լա Թրոբը (նաև՝ Լաթրոբ) հրաժարվել է բազմաձայնել և պատճառաբանել է, որ եվրոպական բազմաձայնմամբ երգը կաղճատվի: Իհարկե, Աբովյանը չի հրաժարվել իր նպատակից, ավելին՝ նամակով դիմել է վերն հիշատակված Քոլոայֆին՝ խնդրելով իր հետ երաժշտության տեսական ոլորտի պարապմունքներ անցկացնել, որպեսզի կարողանա իր առջև դրված խնդիրները լուծել⁷⁹: Իսկ 1835-ի սեպտեմբերից վերսկսել է երաժշտության տեսական ուսումնասիրությունը: Այս ոլորտում, ըստ Պ. Հակոբյանի, մեծ դեր էր վերապահված եղել հենց Յոհան Գրոսսին⁸⁰:

Այդուհանդերձ, մի կողմ թողնենք այն, որ Լա Թրոբը խորհուրդ է տվել առհասարակ հրաժարվել հայ հոգևոր ավանդական երգարվեստի ժառանգությունից և ստեղծել նորը, կարելի է ենթադրել՝ եվրոպականին հարազատ սկզբունքներով⁸¹: Դա կարող է բացատրվել

Լա Թրոբի թե՛ եվրոպացնտրիկ հայացքներով, թե՛ հնարավոր բողոքականությամբ (սերում էր հուգենոտ ընտանիքից) կամ, ուղղակի, ռեֆորմացիայի գաղափարներին իր հավատարմությամբ: Սակայն այն, որ նա հրաժարվել է բազմաձայնել հայ հոգևոր երգը և դա բացատրել է բնօրինակի աղավաղման վտանգով խիստ խոսուն է: Այս փաստն ուղիղ մատնանշում է բոլոր այն հիմնախնդիրները, որ կծառանան հայ կոմպոզիտորական դպրոցը ձևավորած կոմպոզիտորների առջև ու վերջնական լուծում կատանան Կոմիտասի կողմից: Այսինքն՝ XIX դարի 30-ականներին եվրոպացի երաժիշտների կողմից արդեն իսկ նկատվել էին երաժշտական մտածողության խորքային տարբերություններ, որ առկա էին հայ և եվրոպական երաժշտական մշակույթների միջև: Հետագայում միայն Կոմիտասին կհաջողվի այդ տարբերությունները նախ տեսականացնել, գիտականորեն ձևակերպել և ապա գեղարվեստական մակարդակում տալ դրանց լուծումները, ինչն էլ նրան կդարձնի հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրը: Եվ այն, որ Աբովյանը Քոլոայֆին գրած նամակում և հետո էլ հայ երաժշտությանը նվիրված և պահպանված միակ հոդվածում զանգատվել է երաժշտության տեսական ոլորտի իր թերի իմացությունից, որի պատճառով ինքը չի կարողանում լուծել իր առջև դրված խնդիրը⁸², մեծ մասով արդարացի չէ իր հանդեպ: Սոսկ երաժշտի մեծ իմացությունն ու հմուտ կարողությունները այդ խնդրի լուծման համար բավարար չէին, այլապես Լա Թրոբը կկարողանար լուծել⁸³: Խնդիրն այն էր, որ Աբովյանը, Կոմիտասից շուրջ յոթանասուն տարի առաջ, բարձրացրել էր, ոչ ավելի, ոչ պակաս հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի կամ հայ դասական երաժշտության ձևավորման ճանապարհին առկա հիմնախնդիրներից մեկը:

⁷⁷ Հակոբյան, 1967, էջ 486-487:

⁷⁸ Schröder, 1711.

Villoteau, 1809.

Հմմտ. Աթայան, 1959, 114-119:

⁷⁹ Հակոբյան, 1967, էջ 590:

⁸⁰ Հակոբյան, 1967, էջ 649-650:

⁸¹ Հակոբյան, 1967, էջ 486-487:

⁸² Աբովյան, 1961, էջ 105:

⁸³ Հմմտ. *Blätter der Erinnerung an J. Fr. La Trobe, den Künstler und den Menschen*, 1848.

Ազգային երաժշտության՝ Խ. Աբովյանի ընկալումները

Այլ բան է, թե նա ինչպես էր պատկերացնում այդ արվեստի նկարագիրն ու մասնագիտական բնութագրերը. ամենայն հավանականությամբ՝ խիստ աղոտ: Սակայն այն շրջանում խնդրի վերհանումն արդեն իսկ բացառիկ էր: Առհասարակ, Աբովյանի երաժշտական գիտելիքների մասին կարելի է մասնագիտական կարծիք կազմել բարեբախտաբար նրա արխիվում պահպանված երաժշտության տեսական առարկաների ուսանողական տետրերից, որ առանձին և անհրաժեշտ աշխատանք է: Սակայն այն, որ Աբովյանը երաժշտությունը հայ ժողովրդին ճանաչելի դարձնելու մշակութային փաստ էր դիտարկում, արդեն իսկ իր ժամանակի խիստ առաջադեմ գաղափար էր ոչ միայն ռոմանտիկական գաղափարաբանության տեսանկյունից, այլև նոր բարձրացող ինքնութենական հարցերի արձարձման առումով⁸⁴: Այդպիսի խնդիրներ չէին ձևակերպվում նույնիսկ եվրոպական բազմաթիվ մշակույթներում: Եթե միայն հիշենք, թե երբ և ինչ հիմնավորումներով ազգային դպրոցներ կձևավորվեն եվրոպական այնպիսի հարուստ պատմություն ունեցող մշակույթներում, ինչպիսիք են իսպանականը, բրիտանականը, չեխականը, այդ շրջանում նույնիսկ ֆրանսիականն ու իտալականը, էլ չխոսենք սկանդինավյան երկրների մասին, ապա պարզ կդառնա ազգային երաժշտարվեստի զարգացման հեռանկարների վերաբերյալ Խ. Աբովյանի ունեցած հայացքների բացառիկ առաջադիմական, պայծառ բնույթը՝ հենց եվրոպական ձևաչափով:

Ասվածը հիմնավորող կարևորագույն փաստ է Խ. Աբովյանի, ցավոք, միակ պահպանված հոդվածը հայ երաժշտության մասին, որը լիարժեք երաժշտագիտական ուսումնասիրություն է՝ մասնագիտական ձևակերպումներով, եզրաբանությամբ, բարձրացված խնդիրներով և ամենակարևորը՝ այն օրերին եվրոպական գիտությամբ գրեթե կամ իսպառ չուսումնասիրված մշակույթի վերաբերյալ:

⁸⁴ Հմմտ. Նավոյան, 2020, էջ 17-78:

Պ. Հակոբյանն արդեն նշել է, որ Աբովյանն առաջինն է նաև հայ ավանդական երաժշտական ժողովածու կազմելու գործում: Բավարար է նկատել, որ երաժշտական բաղադրիչով երաժշտական ժողովածուներ հայ իրականության մեջ երևան կգան սուկ XIX դարի վերջին: Այստեղ հարկ է նկատել, որ ավանդական երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ժողովածուների ստեղծումը, որպես ժողովուրդներ և ազգեր ճանաչելու կարևոր պայման, նույնպես նախառոմանտիկական և ռոմանտիկական շրջանի գերմանական մշակութային արձագանքն է, որ հղում է Յոհան Հերդերի ժառանգությանը, ապա հայդելբերգյան ռոմանտիկական դպրոցի հեղինակների՝ Ախիմ ֆոն Առնիմի և Կլեմենս Բրենտանոյի կազմած «Տղայի կախարդական եղջերվափողը» նշանավոր ժողովածուին⁸⁵:

Իր նշած ժողովածուն Աբովյանը կազմել է համագործակցությամբ Գրոսսի, որը, ցավոք, չի պահպանվել: Պ. Հակոբյանն, իր հրատարակած երաժշտական հոդվածը համարում է Աբովյանի՝ Պետերբուրգի կայսերական ակադեմիա ուղարկված և այնտեղ կորած մեկ ուրիշ աշխատության կրկնօրինակը կամ սևագիրը⁸⁶ թեև ինքը՝ Աբովյանը նկատել է, որ իր այն հոդվածը, որ կորսված է, նվիրված է եղել աշուղական արվեստին (այստեղ կիրառված է գուսան բառը)⁸⁷: Մինչդեռ այս մեկն իր բովանդակությամբ հայ երաժշտության տարբեր շերտեր է ներկայացնում: Բացի այդ, պահպանված հոդվածը գերմաներեն է⁸⁸, ինչը հուշում է, որ այն գրված է եղել ոչ թե կայսերական

⁸⁵ Des Knaben Wunderhorn, 1806, 1808.

Դատելով Աբովյանի և Արևելքի եվրոպացի հետազոտողների գիտական համագործակցության վերաբերյալ նորօրյա բացահայտումներից, որ ներկայացվեցին Ա. Հակոբյանի՝ Խ. Աբովյանի հիշատակի 175-րդ տարելիցին նվիրված հանրապետական գիտաժողովին կարդացած զեկույցում, նման ժողովածուներ, և ոչ միայն հայ մշակույթի վերաբերյալ, նա էլի է կազմել: Դրանք ցավոք չեն պահպանվել կամ դեռ հայտնաբերված չեն:

Հակոբյան, 2023:

Հմմտ. Աբովյան, 1956, էջ 194:

⁸⁶ Աբովյան, 1961, էջ 366-368:

⁸⁷ Աբովյան, 1961, էջ 366-367, 1956, էջ 194:

⁸⁸ Աբովյան, 1961, էջ 99-104:

ակադեմիա ուղարկելու համար, այլ Եվրոպա, ինչը Աբովյանն էլ է նշում՝ շեշտելով, որ հոդվածը գրել է իր բարեկամ Գրոսսի հորդորով և արդեն հիշատակված երաժշտական գրառումների հետ միասին եվրոպական միջավայրում հայ երաժշտական մշակույթը ներկայացնելու նպատակ է ունեցել: Ավելին, այդպիսի սուր անհրաժեշտություն Աբովյանն զգացել է հենց ուսումնառության տարիներին. բավարար է հիշել հենց Բրիդերմանի հետ կապված միջադեպը, երբ հայ երաժշտական մշակույթի մասին վերջինիս վերամբարձ անտեղյակությունն ու աննրբանկատ վերաբերմունքը առիթ է տվել Աբովյանի վրդովմունքին⁸⁹:

Ուրեմն, դատելով այն բանից, որ հոդվածը ներկայացված եղել է եվրոպացիներին, կարելի է կարծել, որ գրվել է դեռ Դորպատում, հավանաբար 1834-ին, որ Գրոսսի կենսագրությամբ է ճշգրտվում: Այլապես, հնարավոր մյուս տարբերակներով այս աշխատությունը պատրաստվել է 1840-ականների առաջին կեսին, Բարոն Ավգուստ Ֆոն Հաքսհաուզեն-Արբենբուրգ⁹⁰ կամ, նույնիսկ, Հերման Ֆոն Աբիխի այցերի կապակցությամբ: Թեև հարկ է նկատել, որ այդ դեպքում որոշ հարցերի ճշգրտման անհրաժեշտություն կարող է առաջանալ: Օրինակ, դորպատյան տարիներին հաջորդած շրջանում նրբ են հանդիպել Աբովյանն ու Գրոսսը, որպեսզի վերջինս առիթ ունենար Աբովյանի երգածից հոդվածն ուղեկցող երաժշտական ժողովածուն գրառելու:

Ինչևէ, հոդվածի մի քանի կետերի վրա կուզենայինք ուշադրություն հրավիրել, մանավանդ, որ դրանք այսօր էլ արդիական են: Որոշ դեպքերում կարող են սկզբունքային դեր ունենալ երաժշտական արդի հիմնահարցերի լուծման ճանապարհին:

⁸⁹ Հակոբյան, 1967, էջ 581:

⁹⁰ Մանավանդ, որ Հաքսհաուզենն այդ հոդվածից սիրավեպերին առնչվող մի հատված բերել է իր «Տրանսկավկազիա» գրքում: Աբովյան, 1961, էջ 340-341, 368:

Խ. Աբովյանը՝ երաժշտագետ

Նախ, մեզանում Աբովյանն առաջինն է, որ երաժշտական արվեստի գնահատման չափանիշ է հայտարարում դրա արտահայտչականության, հուզական ազդեցիկության գործոնն ըստ միջավայրի: Ասել սուկ, որ այդ մոտեցումը ռոմանտիկական գեղագիտական աշխարհայացքի արտացոլանք է, բավարար չէ: Հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտաբանաստեղծական արվեստի գեղագիտությունը ձևակերպված էր այդ արվեստի ծիսական ֆունկցիոնալության գերակայությունների համեմատ աստիճանակարգված գաղափարներով, ինչն օրինաչափ է միջնադարյան հոգևոր արվեստի համար: Եվ փաստորեն, երաժշտական արվեստի ինքնակա գեղարվեստական արժեքի գնահատման մեկնակետ մեզանում սահմանված չի եղել մինչև Խ. Աբովյան: Այսինքն այս մոտեցմամբ՝ հայ իրականության մեջ երաժշտությունը առաջին անգամ գիտակցվում է, որպես գեղեցիկ արվեստներից մեկը՝ իր ինքնուրույն գեղագիտական համակարգով հանդերձ: Ի դեպ այդ մոտեցումը ոչ մի կերպ հնացած համարվել չի կարող: Ընդհակառակը, այսօր մեր հասարակության մեջ, երաժշտական իրողություններն արժևորելիս բավականին հաստատուն կշռան կարող է դիտվել հենց արտահայտչականության, հուզականության գործոնն՝ ըստ միջավայրի:

Խոսելով հայ ժողովրդական, հոգևոր և աշուղական արվեստի մասին՝ Խ. Աբովյանը հայ ավանդական երաժշտական ողջ ժառանգությունը դիտարկում է երեք շերտով, որ այսօր էլ հայ ավանդական երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ընդունված դասակարգումն է՝ ժողովրդական, ժողովրդապրոֆեսիոնալ և պրոֆեսիոնալ⁹¹: Ընդամին, դրանցից առավել ազգային է դիտարկում ժողովրդականը՝ ճիշտ Կոմիտասի պես⁹²: Հոգևոր երգն իր օրերում աղավաղված է

⁹¹ Նավոյան, 2009, էջ 3-4:

Կոմիտաս Վարդապետ, 1938, էջ 7:

⁹² Հմմտ. Նավոյան, 2020, էջ 72:

համարում՝ գրեթե Կոմիտասի պես⁹³: Հայ երաժշտության մշակութային համարժեքն է համարում հայոց լեզուն, ինչպես Կոմիտասը⁹⁴: Բերում է աշուղական արվեստի հիմնական բնութագրերը, թեմատիկ առանձնահատկությունները, մասնավոր անդրադարձով ներկայացնում է երկու սիրավեպ: Այս արվեստը զուգահեռում է գերմանական մայստերզինգերների արվեստին, ինչն այսօր էլ ընդունված տեսակետ է: Ի դեպ, ի հակադրություն Պ. Հակոբյանի, գուսան բառը չի կիրառում, ինչն իր ակնարկած արվեստի համար ճշգրիտ մոտեցում է:

Ուշարժան են Խ.Աբովյանի դիտարկումները հայ միջնադարյան պրոֆեսիոնալ երաժշտաբանաստեղծական արվեստի կամ, որ նույնն է հայ հոգևոր երգարվեստի վերաբերյալ: Աբովյանն առաջինն է տվել հայ հոգևոր երգի տեսակային հարստության՝ թող որ ուրվագծային նկարագրությունն ու դասակարգումը, դրա կատարման ձևն ու նույնիսկ վոկալ-կատարողական բնութագրերը: Սակայն, որ ավելի կարևոր է, Աբովյանը իր օրերի հոգևոր երգի մասին խոսելիս չի նշում, որ այն բանավոր է ավանդվում: Խազերի (թեև բառը չի օգտագործել) մասին բերում է դատողություններ, բնավ ոչ որպես անցյալի փաստ: Յավոք, շարադրանքն առավել մանրամասնված չէ, սակայն ներկա, սահմանական եղանակից կարելի է դատել, որ նա խոսում է իր օրերում առկա մշակութային իրողությունների մասին: Սա լիովին համընկնում է դեռևս անցյալ դարի կեսերին խոշոր երաժշտագետ Ռ. Աթայանի առաջ քաշած տեսակետի հետ, որ խազերը կիրառության մեջ են եղել մինչև XIX դարի սկիզբ և փոխարինվել հայկական նոր նոտագրությամբ⁹⁵: Իհարկե, հարցն այլ է, թե այդ կիրառությունն ինչպիսին էր: Սակայն Աթայանի պնդումը, հիմնավորված Աբովյանի հոդվածում առկա դատողությունների բնույթով, գալիս է հաստատելու, որ հայ միջնադարյան երաժշտական պրոֆես-

սիոնալ արվեստի գրավոր փոխանցման ավանդույթը պատմականորեն չի ընդհատվել: Դա, իր հերթին, պահանջ է առաջադրում համոզիչ կերպով հիմնավորելու XIX դարում վերագրանցված հայ հոգևոր մեղեդիների՝ իբր սոսկ բանավոր կենցաղավարմամբ փոխանցված և այդու՝ հիմնովին փոխակերպված կամ աղավաղված լինելու վարկածը: Տեսակետ, որ առանց պատշաճ հիմնավորման այսօր էլ շարունակում է կենցաղավարել: Ուրիշ խոսքով՝ հայ հոգևոր երգարվեստը չի կորցրել իր գրավոր փոխանցման համակարգը, որքան էլ որ դրա կիրառման մակարդակն ու շրջանակները խորքային փոփոխություններ են կրել: Հետևապես, XIX դար հասած և հայկական նոր նոտագրությամբ վերածայնագրված մեղեդիները, իրավամբ, կարող են համարվել միջնադարի երաժշտական ժառանգություն, որ կրել է այնքան և այնպիսի փոփոխություններ, որ արտառոց չեն կարող համարվել անգամ երաժշտական այնպիսի ինֆորմացիայի համեմատ, որ մեզ է հասել գրավոր փոխանցման ամենավստահելի և կիրառական համակարգերի միջոցով:

Ի դեպ, անհավանական չէ ենթադրել, որ խազերի և ընդհանրապես հայ հոգևոր երաժշտության գերմանացի ուսումնասիրողներից արևելագետ, հայագետ Յուլիուս Հայնրիխ Պետերմանն օգտվել է նաև Աբովյանի տրամադրած տեղեկություններից: Նման ենթադրությունն առավել հավանական է թվում այն, թեկուզ և միջնորդավորված, համագործակցության ետնախորքին, որ այսօր հստակվում է այս երկու հեղինակների միջև⁹⁶:

Վերջապես, մեկ-երկու տերմինաբանական հարց: Աբովյանը բացատրում է *Շարական* եզրը և *թանկարժեք ակների շարք* բացատրության կողքին, այն մեկնաբանում է որպես հայերեն *Շարք* բառից ածանցված: Նկատենք, որ այս տերմինի ստուգաբանությունը կա-

⁹³ Կոմիտաս Վարդապետ, 1938, էջ 59-60:

Կոմիտաս, 1941, էջ 131:

⁹⁴ Կոմիտաս, 1941, էջ 49:

⁹⁵ Աթայան, 1959, էջ 106-107:

⁹⁶ Հակոբյանի, 2023:

Թեև Պետերմանը հայ հոգևոր երաժշտությանն առնչվել է Ս. Ղազարի Մխիթարյան միաբանությունում, 1832-33 թվականներին և իր հոդվածում չի հիշատակում Աբովյանի անունը:

Հմմտ. Petermann, 1851, s. 365.

րող էր և այլ աղբյուրների հղել: Սակայն Աբովյանը նախընտրում է ազգային միջավայրից եզրը արտածելու սկզբունքը ակնհայտորեն հետևելով հ. Գաբրիել Ավետիքյանին, սակայն հրաժարվելով բառի՝ նաև օտար հիմքով նրա ստուգաբանումից⁹⁷: Աբովյանի մոտեցումն այսօր էլ արդիական է և հիմնավորվում է Հր. Աճառյանի նույնակարգ ստուգաբանմամբ⁹⁸:

Այուս տերմինը, որի ստուգաբանությունն այսօր էլ վիճարկվում է՝ երրորդ կողմ ձայնեղանակի (բնագրում վրիպակ կա) «Վառ ձայն» անունն է, որ Աբովյանը, դատելով գերմաներեն բնագրից (կիրառված է *brennende* բառը)⁹⁹, ծնեցնում է հայերեն *Վառ* բառից, իսկ արդի հայ երաժշտագիտության մեջ, երբեմն շրջանցելով բազում կարևոր փաստարկներ, կապում են հունարեն *βάρος* (*բարիս*, նաև *βάρος*¹⁰⁰) ծանր բառին (երաժշտական իմաստներն են նաև՝ *հուժկու/հզոր*, *խորը*, *բաս/բամբ*¹⁰¹), նկատի ունենալով, որ երրորդ ձայնեղանակը Օկտոբիխոսում այդպես էր կոչվում և Նոր Հայկազյան բառգիրքն այս բացատրությունը ևս բերել է Վառ ձայնի համար¹⁰²: Սակայն եզրի հիմքում հայերեն *վառ*, *պայծառ* իմաստն են տեսնում Աբովյանը, Կոմիտասը¹⁰³, երաժշտագետ Խուդաբաշյանը¹⁰⁴. մենք էլ համաձայն ենք նրանց հետ:

Անշուշտ, Խ. Աբովյանի երաժշտական դիտարկումները չեն կարող գնահատվել որպես զուտ երաժշտական արվեստի բնագավառում գործունեություն ծավալած երաժշտի ինքնուրույն արժեք ունեցող ժառանգություն: Դրանք սակավ են այդպիսին համարվելու տեսանկյունից: Սակայն, միևնույն ժամանակ, դրանք ավելին են,

քան զուտ երաժշտական գործունեության արտահայտություն: Այդ մոտեցումները թելադրված են Խ. Աբովյանի մի ողջ ազգ մոդերնիզացնելու, արդիականացնելու հսկա ծրագրի տրամաբանությամբ և այդ ծրագրի կարևորագույն մասերից մեկն են: Այս դեպքում, ահա, Աբովյանի լուսավորչական գործունեությունը թերի է առանց երաժշտական մշակույթի մասին նրա ընկալումների: Յավոք, Խ. Աբովյանի այսչափ հեղափոխական բնույթի երաժշտական հայացքները հետագա տասնամյակների ակտիվ շրջանառությունից դուրս են մնացել: Այլապես հայ կոմպոզիտորական դպրոցի կայացման գործընթացը, գուցե, ուրիշ նկարագիր ունենար: Հետաքրքիր է, որ Աբովյանի երախտավոր ուսումնասիրող Պ. Հակոբյանի հրապարակումներից հետո անգամ այդ հայացքները, կարծում ենք, ըստ արժանվույնս չեն գնահատվել: Ուստի, այսօր էլ նրա ժառանգության այս ոչ այնքան ծավալուն շերտին անդրադառնալը խիստ կարևոր է նախ՝ հայ երաժշտության պատմության հարցերը XIX դարասկզբին ճիշտ հասկանալու և ապա արդի որոշ հիմնախնդիրներ ճիշտ հունով լուծելու համար:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

Խ. Աբովյանի երաժշտական դիտարկումների տեսանկյունը ինքնութենական է: Նրա Ա «Հայոց եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունը» հոդվածը, Ա այն մեկը, որ ուղարկվել է Ռուսական կայսրության ակադեմիա և մեզ չի հասել, ունեն հայ ժողովրդի ինքնության բնութագրիչները հստակեցնելու և աշխարհին ներկայացնելու հստակ գիտակցված և սահմանված նպատակներ: Այդ հոդվածներով, փաստորեն, հայ երաժշտության պատմության մեջ մեկնարկում է ազգային ընկալումների ձևավորման ժամանակափուլը, որի գաղափարական հիմքերը նախապատրաստված են գերմանական ռոմանտիզմի ազդեցությամբ և որի պսակը հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորումն է:

⁹⁷ Հմմտ. Աւետիքեան, 1814, էջ թ-ժ:

⁹⁸ Աճառյան, 1977, էջ 501:

⁹⁹ Աբովյան, 1961, էջ 100:

¹⁰⁰ Дворецкий, 1958, стр. 290.

¹⁰¹ Liddell H. G., Scott R., A Greek-English Lexicon, p. 798-799.

¹⁰² Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, 1981, էջ 784:

¹⁰³ Կոմիտաս, 1941, էջ 149:

¹⁰⁴ Худабашян К., 2011, стр. 74-75.

Խ. Աբովյանն առաջադրում է ազգային երաժշտական մշակույթի գեղարվեստական գնահատականի չափանիշ, որը ցայսօր արդիական է, որպես բարձր արդարացվածության աստիճան ունեցող գեղագիտական հայեցակետ:

Խ. Աբովյանի դիտարկումներում առաջին անգամ երևում են հայ ավանդական երաժշտության հիմնական բնութագրերն ու երեք ճյուղերի բաժանումը, որ այսօր էլ հայ երաժշտագիտության մեջ կիրառելի են: Իր արդիականությունը չի կորցրել նաև հայ հոգևոր երաժշտության ներքին տեսակային (ժանրային) բաժանման նրա կատարած առաջին փորձը:

Մեծ կարևորություն ունի Խ. Աբովյանի՝ խազարվեստին առնչվող վկայությունը, որ ժամանակի տարբեր իրողությունների համադրմամբ ստիպում է այլ կերպ մոտենալ թե՛ խազարվեստի պատմության հարցերին, թե՛ XIX դարում վերագրանցված հայ հոգևոր երաժշտության հարուստ շերտին: Վերջապես Խ. Աբովյանի կիրառած ծայնեղանակային մեկ եզրի քննությունը, ինչպես և նշված հանգույցներից շատերը, հետին թվով հաստատում են Կոմիտասի ժառանգության և արդի երաժշտագիտության մեջ ձևավորված մոտեցումները:

Քննարկվող նյութի սակավությունը բնավ խոչընդոտ չէ Խ. Աբովյանի կատարած երաժշտագիտական հետազոտությունը որպես հայ երաժշտագիտության XIX դարի ամենանշանակալի իրողություններից մեկը գնահատելու համար:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբովյան Խ., Ուղևորություն դեպի Անիի ավերակները, «Երկերի լիակատար ժողովածու ութ հատորով», յոթերորդ հատոր, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., Երևան, 1956, 523 էջ:

Աբովյան Խ., Հայոց եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունը, «Սովետական արվեստ», 1959, N1, էջ 63-67:

Աբովյան Խ., Հայոց եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունը, «Երկերի լիակատար ժողովածու ութ հատորով», տասներորդ հատոր (լրացուցիչ), Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., Երևան, 1961, էջ 105-110:

Աբովյան Խ., Die Kirchen Und Volksmusik Der Armenier, «Երկերի լիակատար ժողովածու ութ հատորով», տասներորդ հատոր (լրացուցիչ), Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., Երևան, 1961, էջ 99-104:

Աթայան, Ռ., Հայկական խազային նոտագրությունը, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1959, 284 էջ:

Աճառյան Հր., Հայերենի արմատական բառարան, հ. Գ, Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 1977, 635 էջ:

Աւետիքեան Գ., Բացատրութիւն շարականաց որք պաշտին 'ի հասարակաց ժամակարգութեան հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Աշխատասիրեալ Տն. Հ. Գաբրիէլի Աւետիքեան կոստանդնուպօլսեցւոյ Աթոռակալ վարդապետի. 'ի Մխիթարեան Միաբանութ., 'ի Վենետիկ, 'ի վանս Սրբոյն Ղազարու, 1814, 353 էջ:

Կոմիտաս Վարդապետ, Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն. ներածութիւն, երգական երաժշտութիւն, «Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն», հրատարակութիւն կոմիտասեան յանձնաժողովի, Փարիզ, 1938, էջ 7-8:

Կոմիտաս Վարդապետ, Հայ եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտութեան յատկանիշները.- օտար երաժշտութեանց ազդեցութիւնը հայ եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտութեան վրայ, «Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն», հրատարակութիւն կոմիտասեան յանձնաժողովի, Փարիզ, 1938, էջ 57-60:

Կոմիտաս, Հայն ունի ինքնուրոյն յերաժշտութիւն, «Հոգւածներ եւ ուսումնասիրութիւններ», Պետական հրատ., Յերևան, 1941, էջ 45-50:

Կոմիտաս, Հայոց յեկեղեցական յերաժշտությունը ԺԹդարում (Ա շրջան 1839-1874), «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», Պետական հրատ., Յերևան, 1941, էջ 126-136:

Կոմիտաս, Յերգեցողություն Ս. Պատարագի, «Հոդվածներ յեվ ուսումնասիրություններ», Պետական հրատ., Յերևան, 1941, էջ 137-152:

Հակոբյան Պ., Դարձյալ անծանոթ էջեր Խաչատուր Աբովյանի գրական ժառանգությունից, «Սովետական արվեստ», 1959, N1, էջ 62:

Հակոբյան Պ., Խաչատուր Աբովյան. կյանքը, գործը, ժամանակը (1809-1936), Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1967, 798 էջ:

Հակոբյան Ա., Խաչատուր Աբովյանը գերմանական դասական արևելագիտության ակունքներում (զեկուցում, անտիպ), Խաչատուր Աբովյանի 175-րդ տարելիցին նվիրված հանրապետական գիտաժողով, հոկտեմբեր 31- նոյեմբեր 2, 2023:

Նավոյան Մ., Դրվագներ հայ երաժշտության պատմության, «Ձանգակ-97» հրատ., Երևան, 2009, 48 էջ:

Նավոյան Մ., Երաժշտություն, «Հայոց պատմություն», հ. III, գիրք առաջին, «Ձանգակ», Երևան, 2010, էջ 358-360:

Նավոյան Մ., Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հայեցակարգն ըստ Կոմիտասի, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2020, 183 էջ:

Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հատոր երկրորդ Հ-Ֆ, Երևանի համալսարանի հրատ., Երևան, 1981, 1067 էջ:

Дворецкий И., Древнегреческо-русский словарь, т. I, А-Л, Москва, Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958, 1043стр..

Лотман Ю., Современность между Востоком и Западом, «Знамя», Москва, 1997, Вып. 9, <http://www.philology.ru/literature2/lotman-97.htm>

Петрова Г., Иоганн Беньямин Гросс – виолончелист-виртуоз и забытый композитор, «Музыкальный Петербург XIX века 1801-1861», Материалы к энциклопедии, Том 1, изд. «Композитор», Санкт-Петербург, 2017, стр. 267-287.

Худабашян К., Античная музыкально-космологическая концепция регистровой дифференциации полной совершенной системы и ее проявление в армянской музыке // «Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания», Ереван, «Амроц групп», 2011, стр. 60-79.

Appel Bernard R. Johann Benjamin Groß (1809-1848). Anmerkungen zu Leben und Werk // Schumann Forschungen. Band 12. Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit. Bericht über das 8. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juli 2004 im Rahmen des 8. Schumann-Festes. Klaus Wolfgang Niemöller zum 75. Geburtstag gewidmet. Hg. Von Bernard R. Appel und Matthias Wendt. Mainz, 2007, pp. 217-234.

Joachim Schröder Joh., Thesaurus linguae armenicae, antiquae et hodiernae: cum varia praxiomateria, cujuselenchimsequenspagellaexhibet, VII, 243 sqq, Amstelodami, 1711, p. 487.

https://books.google.am/books?id=5v7iRpY24xwC&printsec=frontcover&source=gbp_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder, L. Achim von Arnim und Clemens Brentano, Heidelberg: Mohr und Zimmer, V. 1, 1806, 470 S.,

<https://archive.org/details/desknabenwunderhorn11806/Des%20Knaben%20Wunderhorn%20%201%201806/page/n485/mode/2up>

V. II, 1808, 448 S.,

<https://archive.org/details/desknabenwunderhorn11806/Des%20Knaben%20Wunderhorn%20%202%201808/page/n457/mode/2up>

V. III, 1808, 103 S..

<https://archive.org/details/desknabenwunderhorn11806/Des%20Knaben%20Wunderhorn%20%203%201808/page/n369/mode/2up>

Blätter der Erinnerung an J. Fr. La Trobe, den Künstler und den Menschen, “Das Inland, Eine Wochenschrift für Geographie Statistik und Literatur”, Herausgegeben von Dr. J. Dede, Dorpat, 1848, N 10, pp. 177-182, N 13, pp. 257-268, N 15, pp. 303-310, N 21, pp. 427-434.

<https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/725e1b22-2bb1-4925-b8e1-c24d87ea52a2/content>

A Greek-English Lexicon, Compiled by Henry George Liddell, Robert Scott, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie and with the cooperation of many scholars, Oxford, Clarendon press, (p. 4341).

<https://www.docdroid.net/mlQyt1d/liddell-scott-a-greek-english-lexicon-pdf>

Petermann H., Notizen ,Correspondenzen und Vermischtes. Ueber die Musik der Armenier. Von Prof. Dr. Petermann, “Zeitschrift der Deutschen-morgenländischen Gesellschaft”, unter der verantwortlichen Redaction des Prof. Dr. R. Anger, Fünfter Band, in Commission bei F. A. Brockhaus, Leipzig, 1851, pp. 365-372.

https://books.google.am/books?id=TieyAckCNQgC&pg=PP5&lpg=PP5&dq=%E2%80%9CZeitschrift+der+Deutschen+morgenl%C3%A4ndischen+Gesellschaft%E2%80%9D,+unter+der+verantwortlichen+Redaction+des+Prof.+Dr.+R.+Anger,+F%C3%BCnfter+Band,+in+Commission+bei+F.+A.+Brockhaus,+Leipzig,+1851&source=bl&ots=TqyR4OqRg2&sig=ACfU3U2l1EY4ejNM1aH26A38xtKKpw-bQ&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwj1yZTyk_SDAxUsX_ED-HXKLA80Q6AF6BAGXEAM#v=onepage&q=%E2%80%9CZeitschrift%20der%20Deutschen%20morgenl%C3%A4ndischen%20Gesellschaft%E2%80%9D%20C%20unter%20der%20verantwortlichen%20Redaction%20des%20Prof.%20Dr.%20R.%20Anger%20C%20F%C3%BCnfter%20Band%20C%20in%20Commission%20bei%20F.%20A.%20Brockhaus%20C%20Leipzig%20C%201851&f=false

Guillaume André VILLOTEAU, De l'état actuel de l'art musical en Egypte, E. F. JOMARD (ed.), “Description de l’Egypte”, Etat moderne, I, Paris, 1809-1826, pp. 607-845. Second edition, tome dixième, impr. de C.-L.-F. Panckoucke, Paris, 1826, 496 p..

https://books.google.am/books?id=JUv0AAAAMAAJ&printsec=front-cover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

ՄՀԵՐ ՆԱՎՈՅԱՆ – արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆ., ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող: Գիտական հետաքրքրությունները՝ հայ երաժշտության պատմության ու տեսության հարցեր, հայ երաժշտական միջնադարագիտություն: Հեղինակ է 4 մենագրության և շուրջ 70 հոդվածի:

mhervnavoyan@gmail.com

МГЕР НАВОЯН

ВОПРОСЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В СУЖДЕНИЯХ Х. АБОВЯНА

Ключевые слова: Хачатур Абовян, Иоганн Бенъямин Гросс, Иоганн-Фридрих де ля Троб, немецкий романтизм, духовное песнопение, традиционное музыкально-поэтическое искусство, искусство ашугов, национальная композиторская школа, *хаз*, *шаракан*.

Суждения Хачатура Абовяна о музыке строятся на идеях армянской национальной идентичности. Две его статьи, «Армянская церковная и народная музыка», как и несохранившаяся до наших дней статья, адресованная Императорской Российской академии, преследовали конкретную и осознанную цель определить характерные особенности идентичности армянского народа, и познакомить с ними внешний мир. В истории армянской музыки эти статьи ознаменовали собой начало формирования *национального* мировоззрения, идеологические основы которого сложились под влиянием немецкого романтизма, и венцом которого явилось становление армянской национальной композиторской школы.

Х. Абовян предложил критерии художественной оценки национальной музыкальной культуры, которые и сегодня сохраняют свою

актуальность в качестве эстетической концепции с высокой степенью обоснованности.

В своих наблюдениях Х. Абовян впервые представляет основные характеристики армянской традиционной музыки, и обозначает три ее основные ветви – эти категории и сегодня применяются в армянском музыкознании. Сохраняет свою актуальность и предпринятая им первая попытка жанровой классификации армянской духовной музыки.

Значительную ценность представляют собой суждения Х. Абовяна о хазовой нотации, в которых сопоставляются различные реалии того времени. Они заставляют по-новому взглянуть как на вопросы истории хазового письма, так и на богатейший пласт армянской духовной музыки, записанной в XIX веке. Наконец, рассмотрение Абовяном одного из терминов гласовой системы, как и многие из перечисленных пунктов, по прошествии времени подтверждают принципы, сформированные в наследии Комитаса и действующие в современном музыкознании.

Скудность изучаемого материала ни в коей мере не мешает считать музыковедческие исследования Х. Абовяна одним из наиболее значимых явлений армянского музыкознания XIX века.

Мгер Навоян – д. иск., проф., ведущий научный сотрудник Института искусств НАН РА, . Научные интересы: вопросы истории и теории армянской музыки, армянская музыкальная медиовистика. Автор 4 монографий и около 70 статей.

mhernavoyan@gmail.com

MHER NAVOYAN

THE VIEWS OF KHACHATUR ABOVYAN ON NATIONAL MUSIC ISSUES

Key words: KhachaturAbovyan, Johann Benjamin Gross, Johann Friedrich de La Trobe, German Romanticism, sacred chant, traditional musical and poetic art, art of ashughs, national school of composition, *khaz*, *Sharakan*.

KhachaturAbovyan's views on music are based on ideas of Armenian national identity. His articles, "Armenian Church and Folk Music," as well as theunpreservedone that was addressed to the Imperial Russian Academy, pursued the precise and deliberate goal of defining the distinctive features of the Armenian people's identity and introducing them to the outside world.

In the history of Armenian music, these articles represent the beginning of the formation of a *national* worldview, the ideological grounds of which were shaped under the influence of German Romanticism; its crowning achievement was the emergence of the Armenian national school of composition.

Abovyan proposed criteria for the artistic evaluation of national music that are still relevant today as a highly substantiated aesthetic notion. In his observations, Abovyan was the first to describe the fundamental characteristics of Armenian traditional music and to specify its three main branches; today, these categories are still in use in Armenian musicology. His first attempt at the genre categorization of Armenian sacred music is also still relevant.

Abovyan's views on *khaz* notation, which juxtapose various realities of the time, are extremely valuable. They force us to rethink the history of the *khaz* notation system as well as the vast stratum of Armenian sacred

music recorded in the nineteenth century. Finally, Abovyan's examinations of one of the terms of the modal system, along with the other topics stated, reinforce over time the principles contained in Komitas' legacy that are still applicable in contemporary musicology.

The scarcity of the materials studied in no way prevents Abovyan's musicological studies from being considered one of the most significant phenomena in Armenian musicology of the 19th century.

MherNavoyan – Dr. habil, Professor, Honored Art Worker of Armenia, Leading Researcher of the NAS RA Institute of Arts,. Scientific interests: issues of history and theory of Armenian music, medieval Armenian music studies. Author of 4 monographs and about 70 articles.
mhernavoyan@gmail.com

ՄԱՍ ԵՐՐՈՐԴ

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ.
ՍԿԶԲՆԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ

Պիոն Հակոբյան

ԴԱՐՁՅԱԼ ԱՆԾԱՆՈԹ ԷՋԵՐ՝ ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՐՈՎՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻՑ¹⁰⁵

1847 թվականի ուշ աշունքին գրած «Ուղևորություն դեպի Անիի ավերակները» խորագրով ճամփորդական նոթերում անդրադառնալով իր գրական-գիտական գործունեության նկատմամբ անդրկովկասյան ուսումնական իշխանությունների և Ս. Պետերբուրգի կայսերական ակադեմիայի ցույց տված անտարբերությանը, ինչպես նաև նրանց հարուցած շարունակական արգելքներին՝ Խ. Աբովյանը դառնությամբ գրել է. «Յոթ տարի սրանից առաջ ես մի փոքրիկ հոդված գրեցի Ս. Պետերբուրգի ակադեմիային մեր գուսանների մասին, որոնք միայն ամբոխին են հայտնի և խնդրեցի ուշադրություն դարձնել այդ հարցին, որով ամենից ավելի կարելի էր իմանալ ժողովրդի թե՛ կյանքը, թե՛ բնավորությունը և նրա մտավոր ու բարոյական բույր ըմբռնումները, բայց գործը, չգիտեմ՝ ինչու, մնաց առանց որևէ հետևանքի»:

Զինված Աբովյանի այս վկայությամբ՝ սկսեցինք որոնումներ կատարել ՍՍՌՄ գիտությունների ակադեմիայի արխիվում, Լենինգրադում, ուր պետք է որ գտնվեր ակնարկվող հոդվածը՝ գրված և ուղարկված, անտարակույս, 1840 թվականին: Դժբախտաբար այդ հետախուզումներն արդյունք չտվին: Ակադեմիայի դիվանական մատյանները և նիստերի արձանագրությունները քար լռություն էին պահպանում: Ու դժվար է ասել նաև, թե որտեղ է այժմ, կամ էլ՝ ինչ պատահարի է ենթարկվել Խ. Աբովյանի աշխատությունը հայոց գուսանների մասին:

¹⁰⁵ «Սովետական արվեստ», 1959, N 1, էջ 62-66: Տե՛ս նաև. Խ. Աբովյան. Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր 10-րդ, 1961, 105-115 էջ:

Հակառակ դրան՝ Խ. Աբովյանի արխիվում (N38)՝ սևագիր, դժվարընթեռնելի ձեռագրերի շարքում գտնվեցին գոթատառ անխորագիր մի քանի էջեր, որոնց երկարատև ուսումնասիրությունն ու վերծանումը համոզեց, որ գործ ունենք Խ. Աբովյանի հիշյալ հոդվածի սևագրության հետ՝ այն էլ ոչ լրիվ: Պակասում են հատկապես այն մասերը, որոնցում Խ. Աբովյանը որոշակի առաջարկություններ է արել Պետերբուրգի կայսերական ակադեմիային՝ հայոց գուսանների երաժշտական ժառանգության ու արվեստի ուսումնասիրման անհրաժեշտության վերաբերյալ: Հայտնաբերված այդ սևագիր էջերի համառոտ բովանդակությանը «Սովետական արվեստի» ընթերցողները ծանոթացան մի քանի տարի առաջ (տե՛ս 1955թ. N 5, էջ 12):

Հրատարակության հանձնելով այժմ այդ սևագիր էջերի ամբողջական հայերեն թարգմանությունը (բնագիրը գրված է գոթատառ գերմաներենով – Պ. Հ.)՝ նպատակահարմար գտանք վերնագրել «Հայոց եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունը», որովհետև հոդվածում Խ. Աբովյանը հստակ կերպով ասում է, թե «այստեղ մենք կխոսենք եկեղեցական և այժմ ժողովրդի մեջ ընդհանրապես իշխող երաժշտության մասին»:

Խ. Աբովյանի սույն երկը ուշագրավ է մի շարք կողմերով: Նախ և առաջ՝ հեղինակն այստեղ որոշակիորեն ընդգծում է հայոց հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտության խորապես ազգային բնույթն ու ինքնատիպությունը: Այնուհետև՝ ճշգրիտ գնահատական է տրվում ժամանակի եկեղեցական երաժշտությանը (միաձայնություն, գործիքավորման բացակայություն, բերանացի ավանդվելու հետևանքով ուժեղ աղավաղում): Վերջապես բարձր գնահատական է տրվում հայոց ժողովրդական և գուսանական երաժշտությանը. «Ինձ դեռևս ոչ մի երաժշտություն այնպես չի հուզել, չի խանդավառել, ամեն կարգի տրամադրություններով չի համակել, որքան այս երաժշտությունը», – գրել է Աբովյանը:

Հայտնի է, թե ինչ մեծ ցանկություն ուներ Խ. Աբովյանը հայ ժողովրդական բանահյուսությունն ուսումնասիրելու, քանիցս իր երկերում

նա բարձրացրել է այդ հարցը: Հրապարակվող էջերը անուղղակիորեն հաստատում են, որ Աբովյանն իր հոգվածով բարձրացնում էր նաև հայոց երաժշտական ֆոլկլորն ուսումնասիրելու խնդիրը: Եվ դժբախտաբար Ս. Պետերբուրգի կայսերական ակադեմիայի նման հեղինակավոր հաստատությունը ևս անուշադրության էր մատնում այդ:

Հոգվածի վերջին մասերում գուսանական արվեստի, ժողովրդի վրա ունեցած ներգործոն մեծ ուժի մասին խոսելիս Աբովյանն ասում է. «Ես չափազանց շատ աղիթներ եմ ունեցել հոգեկան միևնույն հուզումը դիտել ամբողջ հավաքություն և հափշտակվել այնպիսի չափով, որի նվազագույնն իսկ Եվրոպայում ոչ մի տեղ ունենողիքների մոտ չեմ նկատել» և այլն: Տողերը միթե ելակետ չեն իր իսկ Աբովյանի ստեղծագործության, հատկապես «Վերք Հայաստանի» պատմավեպի ներգործոն մեծ ուժի գաղտնիքն իմանալու համար, որի ակունքն, իհարկե, հայոց վիպական բանահյուսությունն էր, հայ վիպասացների լավագույն տրադիցիաների ստեղծագործական յուրացումը»:

ՀԱՅՈՑ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ԵՎ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ (Թարգմանություն՝ գոթալատ գերմաներենից)

Որքան էլ գրաբարն իր արտակարգ հարստությամբ, զարգացմամբ, կատարելությամբ, մարդկային իմացության ամեն մի բնագավառի համապատասխանող իր ճկունությամբ, բոլոր օտար լեզուներից, մինչև իսկ այն ժողովուրդների, որոնք քաղաքական տեսակետից աննշանակալից ազդեցություն չեն գործել հայերի վրա,– և իր մաքրությամբ առեղծվածային է թվում և ստիպում է մեզ այս ժողովրդի ծագումը որոնել նախապատմական խոր հնադարում, երբ նա ինքնուրույն կերպով հասել է իր հոգևոր բարձրության,– ապա նրանից ոչ նվազ հիասքանչ և անբացատրելի է հայ երաժշտության՝ ինչ-

պես տարբեր հույզերի, այնպես էլ մեղեդիների ու առանձնահատկությունների բազմազանությունը:

Թե ինչպիսին է եղել ժողովրդական երաժշտությունը վաղնջական ժամանակներում, այդ մասին մեզ ոչ մի տեղեկություն չի հասել: Այստեղ մենք կխոսենք եկեղեցական և այժմ ժողովրդի մեջ ընդհանրապես իշխող երաժշտության մասին: Առաջինը, ինչքան էլ այն այժմ աղճատված ու ապականված է, որ դժբախտաբար մեծ դժվարությամբ միայն կարելի է դրա տարբեր տարակարգերից մի ողորմելի մեղեդի կորզել և եկեղեցում երգելիս երաժշտական ականջին ոչ ավել, ոչ պակաս աններդաշնակ գոռգոռոց է թվում, սակայն, չնայած դրան, նա այնքան ինքնատիպ է, որ վստահ եմ, թե նրա մասին որոշ բաներ հաղորդելով՝ գեղեցիկ արվեստի սիրահարներին նվազ ծառայություն մատուցած չեմ լինի:

Ի ցավ ինձ, հենց սկզբից պետք է հրապարակորեն խոստովանեմ իմ թուլությունը, որ ես, չնայած իմ հայրենի երաժշտության մեջ բավական հմուտ եմ և Եվրոպայում եղածս ժամանակ էլ, ուժերիս ներածին չափ, այս արվեստի նկատմամբ ունեցած իմ ճշմարիտ նախասիրությունից դրդված, քիչ ջանք չգործադրեցի, որպեսզի եվրոպական իսկական երաժշտության մասին որոշ ծանոթություններ ձեռք բերեմ, բայց, այնուհանդերձ, չկարողացա այն բանին հասնել, որ սրա հետ միասին մեր երաժշտությունից մի քանի նմուշներ հաղորդեի:¹⁰⁶ Այն քիչը, ինչ որ առ այդ աչքի է ընկնում, ես պարտական եմ բազմավաստակ, անվանի երաժիշտ պարոն Գրոսին, իմ մեծարգո բարեկամին և ուսուցչին, որի դրդումով էլ ես ստիպված եղա այս հոգվածը ներկայացնել Եվրոպայի զարգացած հասարակայնությանը:

¹⁰⁶ Այս, ինչպես նաև հաջորդ արտահայտություններից որոշակի հետևում է, որ հայոց հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտության մասին գրած իր հոգվածին Խ. Աբովյանը կցած է եղել նաև մի քանի երգերի նմուշներ, որոնք եվրոպական ծայնանիշերով, անտարակույս, Աբովյանի բերանից գրի էր առել նրա մտերիմ ընկերն ու բարեկամը՝ Թեոդոր Գրասը (1802-1882) [Խաչատուր Աբովյան ԵԼԺ 10-րդ հատորի 106 էջում Թեոդոր Գրասի փոխարեն բառացիորեն նշված է՝ «երաժիշտ-երգահան Յոհան Բենիամին Գրոսը»]:

Եկեղեցական երգեցողությունը, ինչպես վերևում հիշատակեցինք, տարբեր անուններ ունի, և ըստ դրանց նշանակության էլ՝ որոշվում է ավելի դանդաղ կամ ավելի արագ կատարվող եղանակը: Երգերի ամենամեծ քանակությունը հայտնի է **Շարական** անունով: Ոմանք այս անունը փորձում են մեկնաբանել, որպես **թանկարժեք քարերի հարստություն**: Ուրիշներն էլ կամենում են **ական** վերջավորությունը, որ հայերենում որպես ածականակերտ վերջածանց շատ հաճախ է գործածվում, կցել **շար**, շարք, հանգ բառերին: Սակայն ինչ էլ լինի, ես մասնավորապես տվյալ նպատակի համար այս անվան ճշտության մանրամասն վերլուծումը էական չեմ համարում: Առաջինն այնքան է ճիշտ, որքան երկրորդը, և այն էլ հարմար է երգերի բովանդակության, բայց ոչ նրանց ներդաշնակ համաչափության: Երգերի այս տեսակի համար սահմանված են 12 գլխավոր եղանակներ¹⁰⁷, որոնցով դրանք երգվում են: Դրանք իրականում, բառիս բուն իմաստով, կոչվում են **Ձայներ** կամ **Կողմեր**: Դրանք կոչվում են՝ **Ա** ձայն, **Բ** կողմ, **Բ** ձայն, **Դ** կողմ, **Գ** ձայն, **Վառ**, **Դ** ձայն և **Վերջ** ձայն: Թե տարբեր երգերի համար ինչպես են այս եղանակները նախ գտել և ապա բուն երգը դրանց համաձայն երգել, այդ մասին անհնար է

¹⁰⁷ Դժվարանում ենք բացատրել, թե ինչո՞ւ է. Աբովյանը Շարականների համար նշում է 12 գլխավոր եղանակներ, երբ այդպիսիք, ինչպես հայտնի է, 10-ն են: Իսկ հետո էլ թվարկում է շարականների 8 ձայն միայն, այն էլ ոչ այն հաջորդականությամբ, ինչպես ընդունված է: Համեմատության համար անհրաժեշտ ենք գտնում կողք կողքի մեջքերել շարականների 8 ձայների անվանումը ըստ Աբովյանի սույն հոդվածի և ըստ Կոմիտասի, քաղելով վերջինի «Հայ եկեղեցական եղանակները» հոդվածից (տե՛ս Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 114):

(Աբովյան)	(Կոմիտաս)
Ա ձայն (1-te Stimme)	Առաջին ձայն
Բ կողմ (2-te Seite)	Առաջին կողմ
Բ ձայն (2-te Stimme)	Երկրորդ ձայն
Դ կողմ (4-te Seite)	Ավագ կողմ
Գ ձայն (3-te Stimme)	Երրորդ ձայն
Վառ (Brennede)	Վառ ձայն
Դ ձայն (4-te Stimme)	Չորրորդ ձայն
Վերջ ձայն (Endstimme)	Վերջ ձայն

նկարագրությամբ լրիվ պատկերացում տալը, եթե մարդ ինքը եկեղեցական կարգին ծանոթ չէ:

Երգերի մի այլ խումբ, որոնք սակայն այս 12 ձևերով չեն երգվում, այլ պարզապես ուրիշ ձևով, կազմում են **Ստեղիները**, որոնք շատ ավելի դանդաղ են կատարվում: Առավել դանդաղ են **Գանձերը**՝ <2 անընթ>¹⁰⁸, որ գանձ է նշանակում: Ամենից դանդաղ, սակայն, երգվում են **Մեղեդիները**, այս վերջին երկուսը միայն պատարագի ժամանակ, որոնցից առաջինները՝ պատարագի վերջում, իսկ վերջինները՝ սկզբում:

Ինչ վերաբերում է այս բոլոր երգերի բովանդակությանը, ապա դրանցից շատերը արտակարգ վարպետությամբ հորինված բանաստեղծություններ են՝ նվիրված տոնական օրերին և սրբերին, որոնք իրենց տեսակի մեջ եզակի են և այնքան շատ, որ դրանցով բազմաթիվ գրքեր են գրված:

Եկեղեցում՝ նրա աջ ու ձախ կողմերում, երգիչների կամ երգչախմբերի երկու բաժանմունք կարելի է տեսնել, իսկ շատ տեղերում՝ տարբեր տարիքի երգիչների մի բազմություն, որ դրանք երգում են. սակայն երբեք չպիտի կարծել, որ նրանք դրանով մի ամբողջական բազմաձայն երգչախումբ են կազմում, ընդհակառակը, բոլորը՝ ծեր, թե երիտասարդ, հարմարվում են գլխավոր երգչի ձայնին: Ըստ հայոց եկեղեցական երգիչների ճաշակի՝ գլխավոր զարդը կազմում են կոկորդային և ռնգային ձայների բազմաթիվ ելևէջները, որոնք, ավելի ճիշտ ասած, պետք է, որպես այդպիսին, իսկական կլկլոց դիտվեն: Գործիքային երաժշտությունը ևս եկեղեցում բնավ գործածական չի եղել:

Այնուհետև գալիս են մի շարք Սաղմոսներ, Ս. գրքի տեղեր կամ <...>¹⁰⁹ հորինված դրանց վրա, որոնք նույնպես տարբեր ձևով են

¹⁰⁸ Բնագրում այնուհետև եղավ երկու բառ, որ հնարավոր չեղավ վերծանել:

¹⁰⁹ Բնագրում էս. Աբովյանը տեղ է թողել համապատասխան բառը հետագայում լրացնելու համար, որ հայտնի չէ ինչու, աչքաթող է արել: Ենթադրում ենք, որ այդտեղ պետք է լիներ *Թվերգություն* կամ նման մի ուրիշ բառ՝ հայոց հոգևոր երգերի անուններից:

երգվում: Պատարագի մեծ մասը, որ վերևում հիշատակված երգերի սահմաններից դուրս է, կազմված է այնպիսի աղոթքներից, որոնք իրենց հատուկ եղանակներն ունեն: Հոգևորականներն առօրյա կյանքում օգտագործում են մասնավորապես երգեցողության մի տեսակ, որ **Տաղ** է կոչվում: Դրանք կարելի է լսել միայն սեղանի շուրջը, կամ երբ նրանք զվարճական ճանապարհորդություններ են կատարում: Տաղերի ուրախ և զվարթացնող բովանդակությունը միանգամայն համապատասխանում է այս իրադրություններին:

Այն նշանները, որոնք օգտագործում են վերևում արդեն հիշատակված բոլոր երգերի համար, բացառությամբ այս վերջինների, միանգամայն ինքնատիպ են թե անունով և թե իրենց պատկերներով: Դրանք կոչվում են <...>¹¹⁰):

Շատ ավելի կարևոր և, անկասկած, շատ կողմերով խիստ ազգային են ժողովրդական երգերը. պարզ, կարճ, սակայն մելոդիկ, բովանդակալից և յուրաքանչյուրի համար հոգեհույզ ու ամեն մեկի սրտի բաղձանքին պատշաճ: Նրանց գլխավոր բնույթը, ինչ բովանդակություն էլ ունենա, մեծ մասամբ արտահայտում է թախիժ և չբավարարված տենչանք: Դրանք բազմազան բովանդակություն ունեն: Մեծ մասամբ սերը, հերոսությունը, բաժանումը և դժբախտ դեպքերն են, որ կենդանացնում են այդ երգերը: Հավաքությունների ժամանակ դրանք երգում են շատերը՝ թե՛ երիտասարդ և թե՛ տարեց մարդիկ, ինչպես շատերը (բայց բոլորը միշտ միաձայն), այնպես էլ անհատները՝ փողոցներում, այգիներում, կտուրների վրա, դաշտում վար անելիս: Հաճելի է ամռան օրերին, մանավանդ երեկոները, երբ մարդիկ մեծ մասամբ քնում են կտուրների վրա կամ դաշտում բացօթյա, ունկնդրել, թե ինչպես բոլոր կողմերից միմյանց հետ մրցում և ուրախ ճիչեր են արձակում: Միայն թե, դժբախտաբար, կանացի

¹¹⁰ Չնայած բնագրում այստեղ ևս բացակայում է անհրաժեշտ բառը, սակայն առանց սխալվելու կարելի է ասել, որ Աբովյանը ցանկացել է գրել «Խագ» կամ «Խագեր» բառը, քանի որ մեր հին նոտագրության նշանները եղել են հայկական խազերը:

սեռը զրկված է այս գեղեցիկ վայելքից: Չափազանց աններելի անհամեստություն կհամարվի, եթե մի կին, ինչ դասի էլ նա պատկանի, իր ծայնը լսել տա: Դրա համար էլ նրանք սովորաբար ունկնդիրների դեր են կատարում: Եվ որքան հաճախ կարելի է դիտել նրանց քնքուշ հոգու համակվելը երգով, երբ նրանք ամբողջովին ողողված են արցունքներով, և նրանց խոր հառաչանքները վերարտադրում են իրենց մաքուր, դեռևս չապականված զգայուն բնությունը: Այս օրինակների մասին տես Գրոսի մոտ¹¹¹:

Հատուկ վարպետներ երգում են՝ սիրերգեր, բալլադներ, հերոսապատումներ, երգիչների արկածներ: Նրանք այդ իրենց զբաղմունքն են դարձրել. շատերը նրանցից շնորհալի բանաստեղծներ ու երգիչներ են, ոմանք էլ՝ իսկական հանճարներ: Նրանք թաթարական **աշըղ** անունն են կրում: Այդ անունը, դժբախտաբար, առանց կարևոր հիմքի չէ, որի մասին սակայն ես հետագայում կխոսեմ: Նրանք մի տեսակ միջնադարյան սիրերգողներ (Minnesanger) են. թափառում են երկրից երկիր՝ իրենց հետ ման ածելով աշակերտներ: Նրանց առաջնորդում են աշակերտները, քանի որ իրենք մեծ մասամբ կույր են, այդ իսկ պատճառով էլ ավելի քան աչքի են ընկնում: Նրանք իրենց արվեստի մեջ այնքան են հմտացած, որ ամեն առիթով ի վիճակի են իսկույն հանպատրաստից ոտանավորներ և եղանակներ հորինել: Արդյոք ուժեղ տպավորությունն է, որ նրանք գործում են երիտասարդական քնքուշ հոգու վրա, թե՛ դրանց մեջ եղած և մեր հոգուն պատշաճող արտահայտությունները: Ինչ հիմք էլ այն ունենա, ինձ դեռևս ոչ մի այլ երաժշտություն այնպես չի հուզել, չի խանդավառել, ամեն կարգի տրամադրություններով չի համակել, որքան այս երաժշտությունը: Եվ այսպես ես չափազանց շատ առիթներ եմ ունեցել հոգեկան միևնույն հուզումը դիտել ամբողջ հավաքությամբ և համիշտակվել այնպիսի չափով, որի նվազագույնն իսկ Եվրոպայում ոչ մի տեղ

¹¹¹ Թեպետ բնագրի այս մասը բավականաչափ հստակ չէ, բայց կարելի է ենթադրել, որ Խ. Աբովյանն ակնարկում է հոգվածին կցված երգերի հավաքածուն (տե՛ս առաջին ծանոթագրությունը):

ունկնդիրների մոտ չեմ նկատել՝ ո՛չ թատրոնում, ուր այնպիսի փառահեղ, հրաշալի օպերաներ կան, ո՛չ էլ հավաքույթներում, որտեղ մշակված, հրաշալի ծայները կատարում են այնպես գեղեցիկ, բարձրարվեստ գործեր:

Այսպիսի հավաքույթները սովորաբար տեղի են ունենում ծմռան երեկոներին, որտեղ և այս վարպետները հնչեցնում են իրենց ծայնը: Ինչպես քաղաքներում, այնպես էլ գյուղերում, բոլորը, ով կարող է, առանց տոմսի ու հրավերի, վազում է այնտեղ, ուր մի այսպիսի երաժշտական զվարճալիք կա: Խեղճ երգչին միայն տալիս են մի քիչ մթերք, ինչպես՝ ցորեն, գինի, բամբակ կամ էլ՝ դրամ, որ երգեցողության վերջին հաճախ նրա բերանն են կոխում, – և այդ է բոլորը, որ, սովորաբար, իբրև նյութական և բարոյական վարձատրություն, մատուցվում է նրան: Անշուշտ նրանք էլ ավելի առատ նվիրաբերության են արժանի, սակայն այս քչով էլ են գոհանում¹¹²: Նրանց երգերն այնքան հրապուրիչ, այնքան ինքնատիպ են, որ ես ամենևին չեմ կարող առաջ անցնել, առանց դրանց բովանդակության մասին ևս, որքան կարելի է կարճառոտ, որոշ բան հաղորդելու:

Մեր երաժշտության ամենահրապուրիչ թեմաներից մեկը սոխակին վերագրվող տենչանքն է. որպես թե սոխակն ինչ որ երգում ու բաղձում է, ամբողջովին ուղղված է միայն այն բանին, որ տեսնի իր համար այնքան դյուրիչ պահը, երբ վարդը բաց է անում իր կոկոնները: Ոստից ոստ թռչկոտելով՝ նա կարոտով լի արտահայտում է իր իղձը նրա հանդեպ, համբուրում է նրա թերթիկները, թևերով շոյում նրա ճյուղերը: Ո՛չ քուն գիտի, ո՛չ հանգիստ, միայն թե ականատես լինի նրան, ինչին ձգտում է: Բայց ավանդ: Աչքերը հագիվ մի անգամ թարթած արդեն անցնում է իր իղձերի հրաշալի պահը. նա տեսնում է միայն փարթամությունը, բայց ո՛չ դրա առաջանալը: Թե ինչ է այս երևակայությունից ստեղծվում, հորինվում և ուսուցվում, այդ թողնում

¹¹² (Եվ ոչ միայն իրենց երգերով, որոնց բովանդակության մասին կհաղորդեմ, քանի որ դրանք չափազանց հուզիչ և ինքնատիպ են, այլ և իրենց սրախոսություններով և չափազանց դիպուկ երգիծանքով):

եմ ես ոչ թե արվեստի մի դատավորի զարգացած ճաշակին, այլ քնքուշ, զգայուն սրտերին: Միայն մի օրինակ: Անթիվ են այն երգերը, որ հորինվել ու հորինվում են այդ մասին:

Սիրային և դյուցազնական բանաստեղծությունները, իհարկե, կոչվում են այն անձնավորությունների անունով, որոնց ճակատագիրն է նկարագրվում այնտեղ:

Երգիչն սկսում է նախ նրանց կյանքի պատմությունից¹¹³, խոսում է նրանց ծննդավայրի, երիտասարդական բախտի մասին և այսպես շարունակելով հասնում է այնտեղ, երբ երկու հոգիների սրտերը, որպես մի զույգ, սկսում են միանալ: Այն ամենը, ինչ իղձ ու հույզ է արտահայտում, սիրահարները փոխնիփոխ ուտանավորներով և երգերով ասում են: Սակայն այս հիանալի շնորհը՝ առանց վաստակների, արկածների, դժվարությունների, միանգամից չի տրվում նրանց: Երիտասարդը պետք է օտարություն գնա. նա ի պատիվ գեղեցկուհու՝ պետք է հերոսական որևէ գործ կատարի. մի խոսքով, նախ՝ նա պետք է սիրածից բաժանվի: Հոյակապ, հրաշագեղ են այն արտահայտությունները, օրհնությունը, հավերժական հավատարմության երդումը, որ նրանք այդ բաժանման պահին հաստատ կերպով տալիս են միմյանց: Երիտասարդը հանճարեղ բանաստեղծի արտահայտությամբ աղջկա գրկից ձի է նստում և ճանապարհն ուղղում դեպի փոթորկուն կյանք: Սարեր ու ձորեր, աղբյուրներ ու դաշտեր, կենդանի ու անկենդան արարածներ, – սրանք են այն առարկաները, որ նա խանդավառությամբ երգում է. թող նրանք պահեն ու պահպանեն իր սիրածին, դյուրացնեն իր քայլերը մինչև վերադառնալը և այլն: Երևակայական ամբողջ խաղի ամենագեղեցիկ քողը բացվում է միայն վերադարձին և այն էլ անսպասելի, մեծ մասամբ հուսահատությամբ լի պահերին, երբ նրանք վերջապես հասնում են իրենց բաղձանքին կամ հավերժ պետք է հրաժարվեն դրանից:

¹¹³ Բնագրում այս բառի վրա դրված է մի յուրօրինակ նշան, իսկ թե ինչ նպատակով, դժվար է բացատրել:

Այդ առթիվ միայն երկու նմուշ եմ ուզում տալ: Թիֆլիսի շրջակայքում ապրող երգիչ Ղարիբը սիրահարվում է իր Գյուլբահարին. Գյուլբահարից և իր մորից բաժանվելու ժամանակ Ղարիբը նրանց ավանդ է տալիս իր սազը, որ բացի իրենից՝ ոչ ոք չի կարող և չպետք է նվագի: Նրա վերադարձին պետք է ստուգվի այդ, երբ նա իր սազը պահանջի և նրա վրա փորձի նվագել: Վերևի նկարագրության նման նա յոթ տարով օտարության է գնում: Նրա արկածներն ինձ հայտնի չեն. սակայն մայրն ու սիրածն այդ ժամանակամիջոցում վշտից ու թախծից մաշվում են: Տարիները շուտով բոլորում են. մի այլ փեսացու ուզում է բռնի տիրանալ աղջկան: Ո՛չ մի տեղեկություն, ոչ մի բառ չի լսվում Ղարիբից: Վերջապես մի վաճառական են տեսնում, որ այն երկիրն է գնում, որտեղ Ղարիբը պետք է լիներ: Սրտահույզ է այն աղերսանքը, որով նրանք համոզում են վաճառականին, որ նա տեղեկացնի Ղարիբին, թե իր սիրածը յոթ օրից հետո պետք է մի ուրիշի բաժին դառնա: Վաճառականն էլ ոտանավորով խոստանում է կատարել նրանց փափագը և ամեն ինչ անում է, որ գտնի նրան: Բոլոր քաղաքներում խնջույքներ է տալիս, որպեսզի դրանով գտնի երգչին: Վերջապես Հալեպում մի երեկո գտնում է նրան: Ոտանավորներով հայտնում է նրան վերահաս ճակատագիրը: Դրանից հետո երգիչն անմիջապես թողնում է այդ վայրը և իր բոլոր գանձերը կտակում վաճառականին՝ նրա կրած նեղության և ջանքերի դիմաց: Յոթ օրում՝ Հալեպից - Թիֆլիս: Նա վերցնում է սազը և ոգեկոչում սուրբ Սարգսին՝ նման նեղություններից դուրս բերող արագավազ ձիավորին, որը երևում է իր կապուտակ նժույգի վրա և հրամայում փակել աչքերն ու նստել իր ձիու վրա: Եվ երբ Ղարիբն աչքերը կրկին բաց է անում, իրեն գտնում է մի ծանոթ սարի վրա՝ Թիֆլիսից ոչ հեռու: Սուրբն անհետանում է, սակայն նրա ետևից արձագանքում են գովքի ու երախտագիտության խոսքեր: Նա նախ՝ սկսում է գոհ սրտով վերստին գովերգել իր հայրենիքը: Իր սիրածի տանն արդեն հարսանիք է ու մեծ սուգ, մայրը լացից կուրացել է: Ղարիբը մտնում է այն սենյակը, որտեղ հյուրերն են, ծանուցում է և պահանջում իր

սազը: Երկար խնդրանքներից հետո վերջապես տալիս են: Հազիվ է նա շարժում լարերը, որ աղջիկը վարագույրի ետևում, ճանաչում է ծանոթ հնչյունները: Ո՛վ կարող է նկարագրել այն ոգևորությունը, որով երկու սիրահարները, ամեն ինչ ոտնատակ անելով, երգով ու հրճվանքով միմյանց գիրկ են նետվում: Ամբողջ պատկերը փոխվում է՝ հուրախություն իրենց:

Նվագ գեղեցիկ չէ երգիչ Քյարամի պատմությունը¹¹⁴: Մահմեդական մի տղա դաստիարակվում է մի հայ քահանայի տանը իր մայրենի լեզվով: Նրա խաղընկերը՝ քահանայի աղջիկը, վերջ ի վերջո այդ տղայի սիրո առարկան է դառնում: Հայրը դժբախտ դեպքերից խուսափելու համար փախչում է և խեղճ սիրահարին ստիպում մոլորվածի նման սարեր ու ձորեր ընկնել՝ իր սիրածին փնտրելու: Նրա արկածները միտքս չեն գալիս: Հրաշալի, երկնային են նրա խոսքերը, որ նա երգում է մի հայկական եկեղեցու առաջ և վերջինիս դռան մոտ եղած փոքր երեխաներին, հավատացյալներին և դուրս եկողներին գովաբանում, թե նրանք երջանիկ են, որ կարող են այն սրբազան վայրը մտնել, որի գրկում իր սիրածն է դաստիարակվել, մինչդեռ ինքը, որպես մահմեդական, իրավունք չունի այդ անելու: Վերջապես նա գտնում է իր իղձերի առարկային: Սակայն խորամանկ հայրը, ծանոթ լինելով կախարդելու արվեստին և վախենալով, որ աղջիկն իր մահից հետո անհավատների զոհը կդառնա, նրա համար գործում է մի կախարդական շապիկ, որին ոչ ոք չպիտի ձեռք տա: Երկար անջատումից հետո ահա նրանք կրկին կանգնած են դեմ դիմաց: Սրտերն ուզում են իրար միանալ: Սիրո խոսքերն, ինչպես բոցեր, մի բերանից թռչում են մյուսը: Շաբաթներ ու ամիսներ են ան-

¹¹⁴ Քյարամի մասին պատմվող արևելյան սիրավեպի համառոտ բովանդակությունը Աբովյանը հաղորդել է նաև Ա. Հաքստաուզենին: Վերջինս իր «Transkaukasien» գրքում բառացի մեջ է բերել Աբովյանի խոսքերը (տե՛ս ԵԼԺ 10 հատորում, էջ 341): Զրույցին նախորդող և հաջորդող էջերը հիմք են տալիս ենթադրելու, որ «Հայոց եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունը» հոդվածին ծանոթ է եղել նաև Ա. Հաքստաուզենը, թերևս նրա ձեռքին է եղել նաև հոդվածի արտագրությունը:

ցնում, բայց նրանք մնում են միևնույն դիրքում, միևնույն վիճակում: Սերը նրանց դարձնում է մոխիր: Վարդի երկու թփեր՝ սպիտակ ու կարմիր, պսակում են նրանց շիրիմը, նրանք մոտենում են, որպեսզի փաթաթվեն միմյանց, սակայն մահվանից հետո էլ նրանց միմյանցից ետ է պահում մեջտեղում բուսած տատասկը, որպեսզի հավիտյան բաժանի նրանց միմյանցից:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԶԱՏԻԿՅԱՆ

«Հայկական հարց» հանդեսի գլխավոր խմբագիր

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆ. ՆՈՐԱՀԱՅՏ ԷՋԵՐ¹¹⁵
(երաժշտական մշակումներ)

Մուտք

Դորպատում ուսումնառության տարիներին Խաչատուր Աբովյանի հեղափոխություններն ուղղված էին նաև եվրոպական մշակութային չափանիշներով ապրող էստոնիայի տնտեսական ու մշակութային կյանքի ուսումնասիրությանը:

Տնտեսական բնագավառում Խ. Աբովյանի ծրագրերն արդեն իրենց մասնակի վերլուծությունները ստացել և ստանում են: Նորահայտ են նրա մշակութային ծրագրերը, որոնցում ծանրակշիռ է երաժշտության բաժինը: Բարձր գնահատելով հայ եկեղեցական երաժշտությունը՝ Աբովյանը կարևորում էր նաև ժողովրդական գործիքային երաժշտությունը և իր բազմազբաղ օրերից ժամանակ է հատկացրել երաժշտության ուսումնասիրության համար, հաճախել երաժշտության դասերի, գրառումներ կատարել, երաժշտական կրթության ծրագրեր է մշակել, նաև՝ երաժշտություն ուսուցանել:

Երաժշտության մասին 1835թ. 21 սեպտեմբեր, Դորպատ

Այն ամենը, ինչ ականջը միանգամից ընկալում է կամ հնչյուն է, կամ ձայն, կամ էլ հնչույթ: Ֆիզիկական ճշգրիտ հետազոտություն-

¹¹⁵ Հրատարակվում է ըստ. Խաչատուր Աբովյան. Նորահայտ էջեր (երաժշտական մշակումներ), մաս առաջին (Խ. Աբովյանի գործատառ գերմաներենով գրված ձեռագրից վերծանեց և թարգմանեց Աննա Չերչիյանը): // «Հայկական հարց», արվեստագիտական հայագիտական հասարակագիտական քաղաքական հանդես, №1 (2), 2013, էջ 37-43:

ներից պարզ է դառնում, որ յուրաքանչյուր հնչյուն, ծայն կամ հնչույթ առաջանում է լսողության մեջ մի որևէ մարմնի տատանումի առաջացրած զգայությամբ, որը մեր լսողական ապարատին է փոխանցվում կամ օդով, կամ որևէ այլ միջակա մարմնով:

Թե ինչ հատկություն ունի հնչույթը, բխում է մարմնի տատանումից և կախված է տատանվող մարմնի հատկությունից: Բոլոր երգեհոնների չշակներում և բոլոր փողային գործիքների խողովակում կամ չշակում պարունակվող օդի սյունն էլ հենց հնչողն է՝ հնչունաստեղծ մարմինը, որը դրսից խողովակի մեջ ներմղված օդի հոսքի շփման միջոցով տատանման մեջ է դրվում, և այսպես առաջանում են տոները. տոնը հնչյուն է, ծայն, հնչույթ, բայց ոչ ամեն հնչույթ, ծայն կամ հնչյուն կարող է տոն կոչվել: Տոնն ինքնին մի պարզ հնչույթ է՝ կազմված որոշակի բարձրության համանման տատանումներից: Տոներ արտաբերելու կարողությունը մարդիկ կրթել են բնական օրենքների համաձայն և ապա՝ ըստ նրանց գեղեցկության, և դրա շնորհիվ, այն բարձրացվել է արվեստի աստիճանի, մասնավորապես՝ հնչյունային արվեստի:

Այսպիսով, հնչյունային արվեստը հնչյուններ, զգացողություններ արտահայտելու արդյունքն է. իրականում երաժշտությունը հաճախ ոչ հազվադեպ կիրառվում է նաև ուղղակի ականջին զվարճանք պարգևելու համար, ինչպես նաև մեխանիկական արվեստի հմտությունների ցուցադրման նպատակով: Կարելի է այն նաև լսողությունը հնչյունների միջոցով հաճելիորեն շոյելու միջոց կոչել:

Իրականում մենք միայն արվեստը չէ, որ ստեղծել ենք, այլ նաև անշունչ գործիքների միջոցով հնչյուններ արտաբերելը: Այն երաժշտությունը, որ միայն այսպիսի հնչյուններից է կազմված, կոչվում է գործիքային երաժշտություն: Դրան հակառակ՝ այն երաժշտությունը, որն արտաբերվում է մարդկային ծայնով, կոչվում է վոկալ կամ երգեցողական երաժշտություն: Մասնավորապես երգեցողական երաժշտություն կարող է կոչվել այն երաժշտությունը, որը կազմված է արտիկուլացիոն հնչյուններից. այն նմանում է երգած խոսույթի կամ

խոսքի, քանի որ հակառակ դեպքում մարդկային ծայնը միայն գործիքին փոխարինող կիանդիսանա:

Հնչյունային արվեստի մասնիկը կամ տեխնիկական նյութը բոլոր հնարավոր բարձր ու ցածր տոների բնագավառն է: Բարձր ու ցածր բնորոշումները հարաբերական են, հետևաբար և սահմանափակ. մենք կարող ենք նույնիսկ հնչյունների բարձրության և ցածրության անվերջ փոքր տարբերություններից և անսահման քանակությունից ոչինչ չօգտագործել, քանի որ մեր լսողությունը ի վիճակի չէ տարբերել չափազանց բարձր կամ չափազանց ցածր հնչյունները: Դրանից ելնելով՝ մարդիկ բոլոր դեպքերում օգտվում են միայն որոշոկիորեն «ամրագրված» աստիճաններից կամ հնչյուններից, և այս աստիճանները բնորոշում են անուններով:

Հնչյունային արվեստի քերականությունը բաժանվում է 2 հիմնական մասի: Տարբեր հնչյունների կապակցումը ընդհանուրի մեջ կարող է երկու ձևով տեղի ունենալ՝ հաջորդական և զուգահեռ: Հաջորդական հնչյունների շարքը կոչվում է մեղեդի (Melodie). տարբեր հնչյունների համահնչյունը՝ հարմոնիա:

Որպես հիմնական կամ սովորական հնչյուններ ընդունվում են 12-ը, որոնց անուններն են՝ c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h: Մեր հնչյունների բոլոր հնարավոր համահնչյունների թիվը նույնպես անվերջ կլիներ, եթե չգտնեին, որ թեպետև միմյանցից տարբեր, բայց և այնպես որոշակի կարևոր հատկանիշներ, ընդհանրություններ ունեն իրար հետ: Այժմ սրանք դասակարգվում են խմբերի մեջ և մի խմբի մեջ ի մի բերված առանձին դեպքերը դիտարկվում են որպես միևնույն խմբի նույնքան ենթաբաժիններ, կամ ինչպես արտահայտվում են. տարբեր հարմոնիաները վերադրում են հիմնական հարմոնիային:

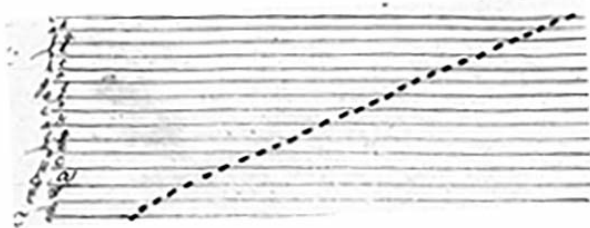
Հիմնական հարմոնիան, որի վրա կարող են վերադրվել բոլոր հնարավոր հարմոնիաները, եռահնչյուններն ու սեպտիմային հարմոնիաներն են: Եռահնչյուն է կոչվում մի տոնի համահնչյունը մեկ ուրիշի հետ, որը միայն մի տեղից է բարձր, քան առաջինը, կամ, այլ

կերպ ասած, մի տոնի կապակցությունն է իր տերցիայի և կվինտայի հետ: Տոնը, որից սկսում են հաշվել մյուսները, կոչվում է հիմնային տոն կամ պրիմա: Սեպտիմային հարմոնիան կամ սեպտակորդը հնչունային կապակցություն է՝ կազմված պրիմայից, տերցիայից, կվինտայից ու սեպտիմայից:

Հնչյունների բարձրության բնորոշումը

Ամենապարզ, բայց և դեռևս չզարգացած գաղափարը կլիներ հնչյունների անվանումները իրական տառերով գրելը: Ավելի վաղ ժամանակներում մարդիկ օգտվում էին այս միջոցից. միայն դրանց անլիարժեքությունը պետք է շուտով ավելի լավ և ավելի պարզ եղանակի «ստեղծումը» արվեստների միջոցների զարգացման ժամանակ անհրաժեշտ դարձներ: Ավելի նոր և հարմար միջոց է տարբեր հնչյունային բարձրությունները գծերով նշելը, իսկ հնչյունները, որոնք պետք է ներկայացվեն՝ գծերի վրա և միջև՝ կետերի միջոցով:

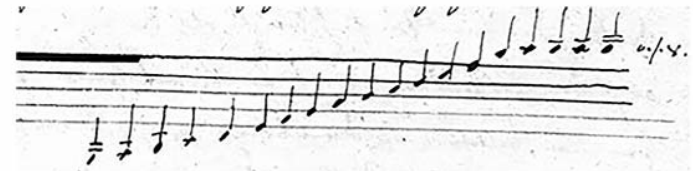
Օրինակ՝



Այնուամենայնիվ, աչքի համար մասամբ հոգնեցուցիչ և մասամբ անհարմար կլինեին, ամեն անգամ գծերի այսպիսի ընդարձակ երիզ օգտագործելը, հաճախ նույնիսկ նման կիրառությունը ոչ նպատակահարմար կարելի է կոչել, քանի որ մեծ քանակությամբ գործիքներ կան, որոնք ամեննախնայաբար տարողություն չունեն: Նույն է նաև մարդկային ձայնի պարագայում: Ուստի նախընտրել են 15 գծերի փոխարեն միայն 5-ը նշել: Եթե հանդիպում են տոներ, որոնք միայն մի քանի աստիճանով բարձր կամ ցածր են ընկած, քան այս ընտ-

րած գծերը, ապա բացակայող ավելի բարձր կամ ավելի ցածր գծերը մասնավորապես լրացվում են կարճ գծի ձևով, այնքան, որքան անհրաժեշտ է:

Օրինակ՝



Նոտաների գծերի դիմաց տառերով նշելու փոխարեն, թե դա ինչ հնչյունը պետք է նշանակի, ներառվել են այլ նշանների կիրառումներ, այն է՝ **բասի բանալին, տենորի նշանը, ալտի նշանը, դիսկանտի նշանը**՝ նայած թե տվյալ նշանը որ գծից առաջ է դրվում: Ավելի դյուրին և պարզ դարձնելու նկատառումներից ելնելով՝ այժմ սոլի (ջութակի) բանալին ընդունվում է բոլոր այսպիսի դեպքերի համար և, այն նշվում է այս հետադրյալ նշանով :



Եթե առաջին տողի վրա դրվում է 1-ին (I) նշանը, ապա այն կոչվում է c բանալի (նաև դաշնամուրի կամ սոպրանոյի բանալի): Հավանաբար այս նշանը մյուս բանալիներից առաջ է պրակտիկորեն կիրառվել, քանի որ սրա շնորհիվ 5 տողերի շրջանակում ամփոփվում է ամբողջ C dur scala-ն, որը մշտապես որպես <հիմնական գամմա> է բնորոշվել: 2-րդ (II) նշանը կոչվում է ալտի բանալի, իսկ գիծը, որի վրա այն դրվում է՝ c: Այն օգտագործվում է ալտ ձայնի համար: Գործիքային երաժշտության մեջ՝ ալտի, թավջութակի և ֆագոտի համար: 3-րդ (III) նշանը կոչվում է տենորի բանալի, գիծը, որի վրա այն դրվում է, նույնպես c է կոչվում, և հնչում է այնպես, ինչպես նախորդ երկու հնչյունները: Այն օգտագործվում է հնչյունային երաժշտության մեջ՝ տղամարդկային ավելի բարձր ձայ-

նի համար, գործիքային երաժշտության մեջ՝ թավջութակի, ֆագոտի, տրոմբոնի, <բասսետհորն>-ի համար: Բասի բանալին դրվում է չորրորդ տողի վրա և քանի որ փնջունն է բնորոշում, նաև ֆա-ի բանալի է կոչվում:

Միջև այժմ ներկայացված գծային համակարգում մենք միայն այն-պիսի հնչյունների ենք ծանոթացել, որոնք *c dur* գամմայում էին պարունակվում: Դրան հակառակ՝ ավելի վաղ ներկայացված տվյալներից հնչյուններին համապատասխան նշաններով ամրագրելու են մնում *cis, dis, gis, fis, ais* հնչյունները կամ միահարմոնիկ փոխակերպման մեջ՝ *des, es, ges, as, b* հնչյունները:

Սա տեղի է ունենում այնպես, որ այն դեպքում, երբ, ինչպես օրինակ *c*-ն $1/2$ տոնով պետք է բարձրանա, *c*-ի առաջ նշան է դրվում, որ կոչվում է բարձրացման նշան (դիեզ): Ցանկացած տոն, եթե $1/2$ արժեքով ցածրացվել է, ապա դրա առջև ցածրացման նշան (բեմոլ) է դրվում: Հետ կանչելու նշանը (բեկար) վերացնում է սկզբում եղած որևէ բարձրացման և ցածրացման նշանի ուժը: Բացի մինչ այժմ հիշատակված նոտագրությունից կա նաև թվանշաններով մի նոտագրություն, որին սովորաբար կոչում են գեներալ բաս (Generalbass):

Հնչյունների հեռացում կամ ինտերվալներ

Մի տոնային բարձրության հարաբերությունը մեկ ուրիշի նկատմամբ կոչվում է ինտերվալ: Մի տոնի հեռավորության մեծությունը մեկ ուրիշից բնորոշվում է նոտաների աստիճանների քանակով և մեծությամբ, որով մեկն ավելի բարձր է մյուսից: Ասպիտով, հնչյունների աստիճան որոշ չափով կարելի է կոչել այն մասնիկը, այն բաղկացուցիչ մասերը, որոնցից կազմված են ինտերվալները: Մեր նոտաների համակարգի գծերի վրա և միջև գտնվող յուրաքանչյուր դիրք մի աստիճան է: Այսպիսով, եթե մի նոտա նոտաների գծի վրա մի դիրքով ավելի բարձր է գտնվում, քան մյուսը, մի աստիճանով ավելի բարձր է դրանից և մի աստիճանով հեռացված է դրանից, ապա այն նույնի

նկատմամբ ինտերվալը կազմում է մի աստիճան: Բայց, քանի որ նոտաների համակարգի վրայի դիրքերը համապատասխանում են տոների տառերի անվանումներին, ապա նոտաների համակարգի վրա *c*-ից *c* միայն 8 աստիճան է: 13 հնչյունների համար, այսպիսով, նոտաների համակարգի վրա կա միայն 8 դիրք և 13 հնչյունները պետք է տեղ գտնեն միայն 8 աստիճանների վրա: Եթե այս եղանակով 2 տարբեր բարձրության հնչյուններ մի աստիճանում բաժանվում են իրար մեջ, ապա դրանք կարծես հավասարապես կիսված լինեն, որի շնորհիվ էլ ստեղծվել է նաև այն յուրօրինակ խոսքի կիրառումը, որ 2 կիսատ տոների միջև առկա հարաբերությունը կիսատ տոն են կոչում:

Հենց այն բանից էլ, որ 13 տարբեր հնչյունները 8 նոտաների աստիճանների վրա են բաժանվում, հետևում է, որ այս բաժանումը չի կարող հավասարապես լինել, քանի որ 8-ը 13-ի վրա անմնացորդ չի բաժանվում, ապա բաժանումը դասավորում են այնպես, ինչպես ցանկանում են. մշտապես մի քանի նոտաների աստիճանների վրա 2 հնչյունային աստիճան է բաժին ընկնում, մի քանիսի վրա՝ միայն մեկը, ինչպես օրինակ՝ (*e, h*): Առաջին դեպքում երկու հնչյունների հարաբերությունը կկոչվի մեծ աստիճան, օրինակ՝ *c* և *d*, *cis* և *dis*, *des* և *es*: Երկրորդ դեպքում՝ փոքր աստիճան, օրինակ՝ *ef, fis g, g gis, gis a* և այլն: Սակայն փոքր հնչյունային աստիճանը և կես տոներ կամ կես աստիճաններ բնորոշումները կարելի է շփոթել իրար հետ. երկուսն էլ չափազանց նման են միմյանց, և այս նմանությունը հաճախ շփոթմունք է առաջացնում: Երկու հնչյուններ, որ միմյանց նկատմամբ կես աստիճանով կամ կես տոնով են պայմանավորվում, երկուսն էլ միևնույն աստիճանին են դրվում, միայն մի բարձրացման և ցածրացման նշանով են միմյանցից տարբերվում, օրինակ՝ *c, cis, d, dis* և այլն: Սակայն այս ամենը փոքր հնչյունային աստիճանների դեպքում այլ է: Այստեղ 2 հնչյուններից յուրաքանչյուրը նոտաների համակարգի վրա այլ տեղ է զբաղեցնում, և յուրաքանչյուրը մեկ այլ տառով է նշանակվում. օրինակ՝ *c, des, e f*:

Մենք նախապես ասել ենք, որ մի տոնի՝ մյուսից հեռացնելու մեծությունը նոտաների աստիճանների քանակով և մեծությամբ է պայմանավորված, որով մի տոնը բարձր է մյուսից: Այսպիսով, ինտերվալների որոշման ժամանակ ուշադրություն է դարձվում հիմնականում աստիճանների քանակին և մեծությանը, որով մի տոնը բարձր է մյուսից: Երբ հաշվում են հնչյունների աստիճանները, ապա այն աստիճանը, որից սկսում են հաշվել, կոչվում է առաջին կամ պրիմա: Սեկունդա, տերցիա, կվարտա, կվինտա և այլն:

Ռիթմ

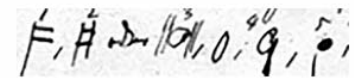
Երաժշտության յուրօրինակ առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ մեծամասամբ տակտային է. ինչը նշանակում է, որ հնչյունները զննելիս, նրանք միմյանց նկատմամբ գտնվում են ուղիղ հարաբերակցության մեջ, և չափված ժամանակի մի այսպիսի պատկերը ոչ միայն իր ներքին կշռի համաձայն է կշռվում, այլ նաև սիմետրիկորեն <ձաղկեցվում է>: Ոչ ամեն երաժշտության մասին կարելի է խիստ սահմանմամբ ասել, թե նրանք ռիթմիկ, տակտային կշիռ ունեն միմյանց նկատմամբ:

Ոչ միայն ծիսական երգերի երգեցողության (Choralmusik) մեջ կարելի է փաստեր գտնել երաժշտության մեջ առաջադրված այս տեսակետի համար, այլ նաև կամերային և գործիքային, և այլ վոկալ երաժշտության մեջ հաճախ է կանոնավոր ռիթմի անտեսում տեղի ունենում: Սրանց շարքին են դասվում բոլոր ռեչիտատիվները և “Sera* tempo” (առանց ժամանակի), coloparte (կոլոպարտե), ritardanto(ռիտարդանտո) անուններով բնորոշվող դիրքերը՝ մեկ այլ տակտային երաժշտական երկի: Եթե դրան հակառակ որևէ երաժշտական երկի մեջ ժամանակահատվածների բաժանումը սիմետրիկորեն համաչափ ձևով է լինում, ապա այն տակտային, ռիթմիկ

* Բնօրինակում՝ senza

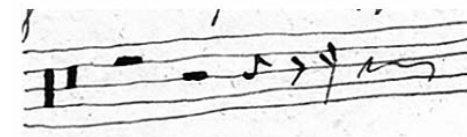
երաժշտություն է, որը ոչ ռիթմիկի նկատմամբ այնպես է հարաբերակցվում, ինչպես ոտանավորը յուրաքանչյուր կապակցված խոսքի նկատմամբ, և ուստի նրա կարևորությունը դրվում է մի ավելի ճշգրիտ համաչափության մեջ՝ հաշվի առնելով հնչյունների տևողությունը և կշիռը, որի սիմետրիկությունն էլ ռիթմ, տեմպ, մոտիվ, կամ տակտ անուններով է բնորոշվում:

Որպեսզի մեր նոտագրության մեջ պարզ լինի, թե որքան երկար կամ կարճ պետք է հնչի հնչյունը, նոտաներին տարբեր ձևեր են տալիս: Հնում օգտվել են այդ նպատակների համար հետևյալ նշաններից



Այնպիսի նոտան, որպիսին 1-ին պատկերն է, կոչվում է longa, 2-րդ կամ 3-րդ պատկերները, որոնք նույնանման հաշիվ ունեն՝ brevis, 4-րդ պատկերը՝ semibrevis, 5-րդ պատկերը՝ minima, 6-րդը՝ semiminima, 7-րդ պատկերը՝ fusa կամ unca, 8-րդ պատկերը՝ semifusa կամ thierunca:

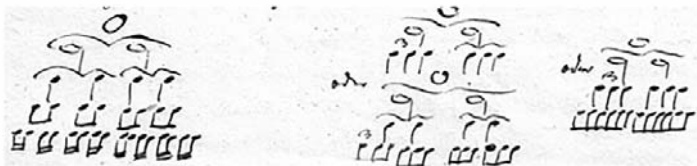
Յուրաքանչյուր նախորդող պատկեր միշտ նշանակում է, որ այն երկու անգամ ավելի երկար տևողություն ունի, քան հաջորդը: Վերոնշյալից պարզ է դառնում, որ նոտաների տարբեր արժեքայնությունների դասավորությունն ու ենթադասավորվածությունը հիմնվում է միայն տակտի հավասար մասերի վրա: Թե որքանով է այս բաժանման ձևը համապատասխանում բոլոր դեպքերի համար և ինչ միջոցով է նրանց անլիարժեքությունը հնարավորինս հավասարակշռվում, կծանոթանանք այս հոդվածի շարունակության մեջ: Կներկայացնենք նաև հնչյունների նշանների (կամ նոտաների) ներկայացված տարբեր պատկերները, ինչպես նաև՝ տատանումների և պաուզաների տարբեր ձևերը:



Տեմպի բնորոշումը

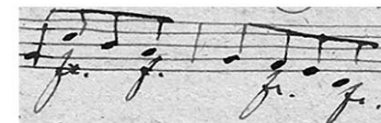
Բոլոր ռիթմիկ նշանները բացատրում են միայն, թե որքանով պետք է մի տոնը ավելի երկար տևի, քան մյուսը, այլ ոչ թե որքան երկար այն պետք է հնչի: Վերջինս բացատրելու համար օգտվում են, այսպես կոչված, հնչյունի բնորոշումից (տեմպից), որը, սակայն, ինքն իրենով անվստահելի է. օրինակ՝ երկու տարբեր երաժշտական երկեր, որ միևնույն ռիթմով են նվագվում կամ երգվում, կարող են, այդուհանդերձ, բոլորովին տարբեր տեմպեր ունենալ: _ Allegro – Andante._

Ամենահայտնի ռիթմիկ ժամանակային խումբն այն է, որը մենք տակտ անվամբ գիտենք, այն է՝ մեկից ավելի երկու, այսպես կոչված, տակտային գծերի մեջ ներառված ժամանակային մի խումբ. ժամանակները, որոնցից մի այսպիսի տակտ է կազմված, կոչվում է տակտային մաս: Մի տակտը կազմված է երկու կամ երեք տակտային մասերից. երկու մասից բաղկացածը կոչվում է հավասար տակտ 2/2, երեք մասից կազմվածը՝ անհավասար 3/2: Կախված այն բանից, թե տակտային մասերը մի, թե մեկ այլ նոտային պատկերի միջոցով են կազմվում, առաջանում են տակտերի տարբեր նոտատեսակներ, որոնք 2/4, 3/8 տակտ և այլ անուններով են հայտնի: Ըստ կիրառության՝ յուրաքանչյուր երաժշտական երկ բնորոշվում է յուրաքանչյուր տակտի սկզբնական ձևով, և այս մեթոդի նպատակն է՝ հատկանշել, թե արդյո՞ք տակտը 2, թե 3 մասից է կազմված, և թե որ նոտայական պատկերն է դրանում տակտային մաս ներկայացնում: Ամենապարզ հավասար տակտի ձևը 2/2-ն է, որ նաև փոքր (Alabrivtact) է կոչվում: Նույնի տակտային հատվածները կարող են բաժանվել հավասար կամ անհավասար ենթաբաժինների:



Սակայն եթե 3/2 տակտը ոչ թե 2, այլ 3 մասի է բաժանված, ապա առաջանում է մի հավասար տակտ՝ անհավասար բաժիններով. ինչպես հետևյալում՝ : Այն ազդեցությունը, որ որևէ տակտի նկարա-

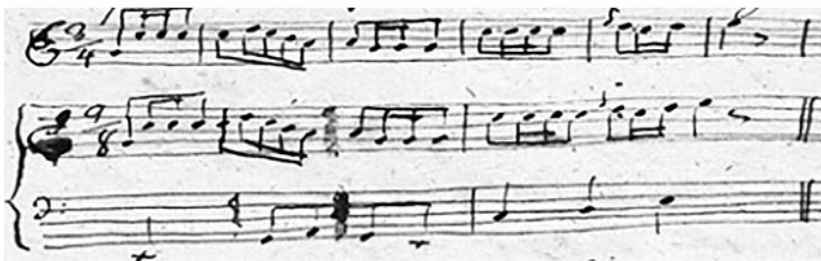
գիր ունի երաժշտական երկի հնչողության վրա, չափազանց էական է: Երաժշտագետները համաձայնության են եկել 2/2 տակտն այլ կերպ, քան 2/4 կամ նույնիսկ 3/8-ը շեշտել, և նույնիսկ այնպես, որ մի երաժշտական երկն այնքանով ավելի թեթև կամ նուրբ կներկայացվի, որքանով որ ավելի փոքր են նրա տակտային մասերը ներկայացնող նոտաները: Սակայն միայն ուղիղ հարաբերակցված ժամանակի երկարության սիմետրիկությունը չի, որում կայանում է ռիթմի իրական աստիճանը և իր կարևորությունը, քանի որ մեր ներքին զգացողությունը հիմնականում նաև ինչ-որ բան իրենից է ավելացնում, այն ականա յուրաքանչյուր ավելի փոքր կամ ավելի մեծ խմբերի սկզբնական ժամանակի վրա ավելի մեծ կշիռ է դնում, քան հաջորդողի վրա, կամ էլ՝ հաջորդող մի կամ երկու ժամանակային մասերի վրա: Այս եղանակով քիչ թե շատ նկատելի արտահայտված ժամանակները կոչվում են ծանր և թեթև: Դա ամենևին չպետք է նշանակի, թե մի տակտի առաջին կեսը միշտ էլ իսկապես ավելի ծանրակշիռ և ուժեղ պետք է հնչի, քան հաջորդները: Այստեղ խոսքը մի այնպիսի ներքին ծանրակշռության մասին է, որը մեզ զգացողությունն է տալիս. ինչպես այլապես պատահում է, որ մշտապես զգացմունքին փոխարինում է մղման և նահանջի մի սեփական ձև, իսկ հակառակ դեպքում, ավելի թեթև տակտային մասն ավելի մեծ երաժշտական երկի միջոցով ավելի ծանրից առաջ է արտահայտվում: Յուրաքանչյուր երկու մասից կազմված տակտ հետևապես ունի մի ծանր և մի թեթև տակտային մաս, յուրաքանչյուր եռամաս՝ մի ավելի ծանր և երկու ավելի թեթև տակտի մաս: Ծանր տակտային մասը սովորաբար կոչվում է նաև անկում, թեգիս. թեթևը՝ վերելք, արսիս:



Ակորդներ

Եթե վերոնշյալում ներկայացվել է, թե ինչպես են տակտի երկձև կամ եռաձև մասերը վերածվում տակտերի՝ որպես ավելի բարձր ամբողջություն, ապա այժմ՝ թե ինչպես են տակտերն իրենք իրար մեջ միևնույն հարաբերությանը ենթարկվում, միայն թե ավելի մեծ մասշտաբով, քան տակտի մասերը՝ տակտում (վերջը՝ հաջորդ համարում¹¹⁶):

Մասնավորապես, եթե ժամանակի մասերի փոխարեն, որոնք որևէ տակտի կազմության համար անհրաժեշտ են, տակտն ինքնին՝ որպես մի ավելի մեծ խմբի մաս դիտարկվի, ապա մենք կունենանք ուրիշ կամ պարբերություն. այն երաժշտական լեզվի մեջ մոտավորապես հենց այն է, ինչ որ «սենսուս»-ը խոսքային լեզվի մեջ: Որքան ավելի է ձգվում ուրիշի սիմետրիան, այնքան ավելի ամբողջական և ընդգրկուն կլինի երաժշտական երկը, որովհետև պարբերության կառույցն իրականում մեծ պլանով հենց այն է, ինչ որ տակտի կառույցը փոքր պլանով: Քանի որ պարբերությունն այսպիսով որոշ չափով մի ավելի բարձր կարգի տակտ կամ ավելի մեծ պատկեր է, ուստի այն դիտարկվում և գրվում է երբեմն որպես այդպիսին: Այսինքն՝ յուրաքանչյուր պարզ տակտից հետո տակտային գիծ դնելու փոխարեն, այն դրվում է միայն պարբերության վերջում և բաց են թողնվում միջակա դիրք գրավողները. օրինակ՝



¹¹⁶ Խաչատուր Աբովյան. Նորահայտ էջեր (երաժշտական մշակումներ), մաս առաջին (Խ.Աբովյանի գոթատառ գերմաներենով գրված ձեռագրից վերծանեց և թարգմանեց Աննա Չերչինյանը): // «Հայկական հարց», արվյանագիտական հայագիտական հասարակագիտական քաղաքական հանդես, №2 (3), 2013, էջ 50-54:

Մեկից ավելի տոների համակցումը երաժշտական երկի տեղի է ունենում երկու եղանակով, այն է՝ հաջորդական և զուգահեռ: Հաջորդական տարբեր հնչյունների մի առանձին շարքը կոչվում է հնչյունային շարք, մեղեդի; մեկից ավելի հնչյունների զուգահեռ համահնչյունը, սակայն, կոչվում է հարմոնիա, ակորդ: Առաջինի տեսությունը կարելի է կոչել մեղեդի, իսկ զուգահեռ համահնչյունինը՝ հնչյունային կապակցություններ կամ հարմոնիկա: Բոլոր հնարավոր համահնչյունների թիվն անվերջ է և անընդգրկելի կլիներ, եթե չպարզվեր, որ այս համահնչյուններից շատերը, թեև միմյանցից տարբեր, բայց այնուամենայնիվ շատ թե քիչ էական հատկանիշներով ընդհանուր են: Այնուհետև սրանք միասին դասակարգվում են դասերի մեջ և տարբեր, մի դասի ներքո ի մի բերված առանձին դեպքերը դիտարկվում են որպես հենց նույնքան էլ ենթատեսակներ միևնույն տեսակի. կամ էլ ըստ ընդունված լեզվագործածության՝ տարբեր հարմոնիաներ վերադրվում են հիմնական ակորդին: Հիմնական հարմոնիան, որի վրա հիմնվում են բոլոր հնարավոր երաժշտական համահնչյունները, հիմնականում երկու տեսակ են՝ եռահնչյուն և սեպտիմային հարմոնիա: Դրանց բաղկացուցիչ մասերն այնպես են, ինչպես արդեն ծանոթացել ենք: Դրանց քանակը պայմանավորված է մեկը մյուսով, այսպես, օրինակ, *dur* տոնայնության մեջ 7 եռահնչյուն և 7 սեպտակորդ, իսկ *mol* տանայնության մեջ, դրան հակառակ, միայն 6 եռահնչյուն և 4 սեպտակորդ ենք ընդունում: Ընդհանուր առմամբ, ընդունվում են 3 եռահնչյուն և 4 սեպտակորդ: Յուրաքանչյուր ընդունված տոնի՝ որպես հիմնային տոնի 7 հիմնական հարմոնիաներ են հատուկ. մասնավորապես հետևյալները. 1-ին հիմնական հարմոնիա՝ ամուր կամ մեծ եռահնչյուն՝ կազմված հիմնային տոնից, մեծ տերցիայից և մեծ կվինտայից, օրինակ՝ *c*, *e*, *g*, 2-րդ հիմնական հարմոնիա՝ թույլ կամ փոքր եռահնչյուն՝ կազմված հիմնային տոնից,

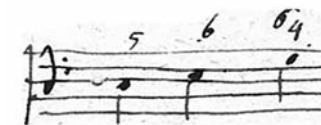
փոքր կամ թույլ տերցիայից և մեծ կվինտայից, օրինակ՝ c, es, g, 3-րդ հիմնական հարմոնիա՝ փոքրացրած եռահնչյուն՝ կազմված հիմնային տոնից, փոքր տերցիայից և փոքր կվինտայից, օրինակ՝ c, es, ges, 4-րդ հիմնական հարմոնիա՝ մի սեպտակորդ՝ կազմված հիմնային տոնից, մեծ տերցիայից, մեծ կվինտայից և փոքր սեպտիմայից, օրինակ՝ c, e, g, b, 5-րդ հիմնական հարմոնիա՝ սեպտակորդ՝ կազմված հիմնային տոնից, փոքր տերցիայից, մեծ կվինտայից և փոքր սեպտիմայից, օրինակ՝ c, es, g, b, 6-րդ հիմնական հարմոնիա՝ սեպտակորդ՝ կազմված հիմնային տոնից, փոքր տերցիայից, փոքր կվինտայից և փոքր սեպտիմայից, օրինակ՝ c, es, ges, b, 7-րդ հիմնական հարմոնիա՝ կազմված հիմնային տոնից, մեծ տերցիայից, մեծ կվինտայից և մեծ սեպտիմայից, օրինակ՝ c, e, g, h: Հիմնական հարմոնիաների այս 7 տեսակները բավական են, որպեսզի յուրաքանչյուր երաժշտության մեջ հանդիպող բոլոր տոնային միացությունները դրանց վրա վերադրվեն, և համահունչ տոների յուրաքանչյուր միացություն կարելի է որպես այս 7 հիմնական ակորդներից որևէ մեկից բխող դիտարկել:

Այժմ ծանոթանանք տարբեր համահնչյունների, որոնք, հիմնական ակորդից ծագելով, նույնի ենթատեսակն են կազմում: Երբ մենք փոքր եռահնչյունի դիտման ժամանակ գտնում ենք, որ սկզբում հիմնական տոնը, ապա նրա վրա տերցիան և կվինտան են դրված, այնպես, որ կարող ենք այս դիրքը բնական կոչել: Սակայն այն միակ հնարավորը չէ, այլ հաճախ, շնորհիվ այն բանի, որ հիմնական ակորդի բաղկացուցիչ մասերը փոխարինվում են (դա նշանակում է, որ օրինակ՝ դրա պրիման հեռացվում և դրան հաջորդող տերցիան պրիմա է դարձվում), ակորդի բնույթն էականորեն փոփոխվում է: Այս մեթոդն ընդհանուր առմամբ կոչվում է ինտերվալների շրջում: Քանի որ միշտ էլ ակորդի բասային նոտան է որոշում նրա դիրքը, ապա մենք ուզում ենք <գոհունակությամբ> դիտել, թե ինչ տեսք է ստանում եռահնչյունը՝ հիմնային տոնի վրա հիմնվելով: Եթե վերցնենք, օրինակ, որևէ եռահնչյուն c-ի վրա և նրա տերցիան բասային նոտա

դարձնենք, ապա ակորդը, այն բանի շնորհիվ, որ ես նախկին պրիման (այն է՝ բասային նոտան) մի օկտավա ավելի բարձր դիսկանտում եմ դնում, սեքստակորդ է դառնում, այն է՝ e պրիմա, g տերցիա, c սեքստա: Եթե այս մեթոդով շարունակեմ, ապա ես կունենամ մի կվարտսեքստակորդ և հատկապես այն բանի շնորհիվ, որ ես կրկին նախկին տերցիան բասային նոտա եմ դարձնում, որի արդյունքում, այնուհետև, սեքստան՝ կվարտա և նախկին պրիման՝ սեքստա է դառնում, օրինակ՝



Ինչպես ընդհանրապես <ինտերվալի> շրջումը: Ընդունված է ակորդների փոխակերպումը թվերով արտահայտել, որոնք բասային նոտաների վերևում են գրվում, օրինակ՝



Եռահնչյունի դիմաց պետք է ծանոթանալ սեպտակորդի փոխակերպմանը, դրա ընթացքում դիտարկվում է համանման մեթոդ, ինչպես եռահնչյունի դեպքում, միայն թե արդյունքն այլ է, քանի որ սեպտակորդը մի ինտերվալ ավել ունի, քան եռահնչյունը: Եթե, օրինակ, c տոնը՝ որպես սեպտակորդի հիմնային նոտա ընդունենք, ապա դրան բաժին ընկնող ինտերվալները կլինեն՝ տերցիա e-ն, կվինտա g-ն, և սեպտիմա h-ն: Առաջին փոխակերպումն այնուամենայնիվ տեղի կունենար, եթե տերցիա e-ն բասային նոտա դարձվեր, այդ դեպքում նախկին կվինտա g-ն տերցիա, սեպտիմա h-ն՝ կվինտա, պրիմա c-ն՝ սեքստա կդառնար: Սեպտակորդի այս առաջին շրջումը կոչվում է կվինտսեքստակորդ: Երկրորդ փոխակերպումը, որ g տոնը բասային նոտայի է փոխակերպում, կոչվում է տերցկվար-

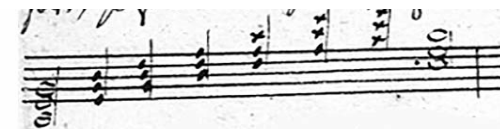
տակորդ, օրինակ՝ g, h, c, e: Երրորդ փոխակերպումը համառոտ կոչվում է սեկունդակորդ, օրինակ՝ h, c, e, g:

Ներկայացված գլխավոր ակորդներն իրենց շրջումներով մենք առանձին-առանձին գիտենք, բայց ոչ նրանց հարաբերակցությունը մեկը մյուսի նկատմամբ: Երաժշտական երկի ստեղծման ժամանակ կա մի գլխավոր օրենք՝ միասնության օրենքը: Ինչպես յուրաքանչյուր արվեստի գործում որևէ առանցքային կետ պետք է իշխի ամբողջի վրա, այնպես էլ տարբեր հարմոնիաների մեջ, որոնք միասին մի երաժշտական նախադասություն են կազմում, պետք է մեկը ամենից առաջ կենտրոնական դեր կատարի, որի շուրջը շարժվում են այս նախադասության մեջ հանդիպող մյուս հարմոնիաները՝ որպես իրենց գոյության գլխավոր իմաստ և շաժիչ ուժ: Այս կենտրոնական դիրքը հիրավի կոչվում է նաև գլխավոր հարմոնիա, կամ էլ դա նշանակում է, որ յուրաքանչյուր երաժշտական նախադասություն պետք է մի որևէ տոնից դուրս գա, այսինքն՝ նրա հիմքում մի որևէ տոնայնություն պետք է ընկած լինի: Սա վերաբերում է ամբողջ երաժշտական երկի առաջին տոնայնությանը, բայց նաև նույնի յուրաքանչյուր առանձին մասում պետք է մի որևէ տոնայնություն գերակշռի, այսինքն՝ հիմքում ընկած լինի, սակայն դրա համար բոլոր առանձին պարբերությունների տոնայնությունը կարիք չունի նույնը լինել, ինչ որ ամբողջ երաժշտական երկինը, ավելի հաճախ այդ պարբերությունները կարող են լրիվ այլ տոնայնություն հիմքում ունենալ, քան երաժշտական երկն ամբողջությամբ:

Ամեն հարմոնիա չէ, որ կարող է որևէ երաժշտական երկի առանցքային կետը դառնալ: Այսպես, օրինակ, ազգակից եռահնչյուններն ու բոլոր սեպտակորդները դրա համար անկիրառելի են: Դրան հակառակ, պիտանի են բոլոր ամուր և թույլ եռահնչյունները, իսկ երաժշտական նախադասությունը հնչում է այս կամ այն որոշակի տոնից, այնքան ժամանակ, քանի դեռ այս կամ այն որոշակի եռահնչյունը հանդես է գալիս որպես հարմոնիկ գործվածքի առանցքային կետ, վերջինս, սակայն, այնքան ժամանակ է այդպես, քանի դեռ ոչ մի այլ

հարմոնիա, քան տոնայինը չի հանդիպել (այսպես է կոչվում մասնավորապես հիմնային տոնի հարմոնիան, օրինակ՝ c, e, g-ն C dur-ում) և հաջորդաբար այնպիսիները, որոնք առընթեր են նրան: Այսպիսով այնքան ժամանակ պետք է մի որևէ նախադասություն, օրինակ, F dur-ում մնա, քանի դեռ ոչ մի այլ հարմոնիա իր ազգակիցներով հանդես չի եկել և դրանք կլինեն եռահնչյուններ c-ի, b-ի և d-ի վրա:

Եթե 12 տոնային աստիճաններից որևէ մեկը ընդունվի որպես հիմնային տոն՝ դրա վրա scala կազմելու նպատակով, ապա հաջորդիվ պետք է այն հարցին պատասխանել, թե որ մեթոդով կարելի է հասնել այս նպատակին: Զանազան հիպոթեզներ են առաջադրվել դիատոնիկ հնչյունային սանդղակի ստեղծման մասին: Մենք կարող ենք այստեղ առաջացման հիմքերից միայն ամենաէականները ընդունել և դրանք հետևյալը կլինեն: Ընդունենք, թե c տոնն այն տոնն է, որի վրա ցանկանում ենք կառուցել տոնային սանդղակը: Փորձը ցույց է տալիս մեզ, որ յուրաքանչյուր հնչող տոն, այսպես կոչված կողմնային տոներ լսելու հնարավորություն է տալիս, և ամեն անգամ դրանք տերցիան և կվինտան են: Այսպես ուրեմն, եթե նշենք c տոնը, ապա դրա հետ հնչում են նաև e-ն և g-ն: Այս եղանակով ես 2 ինտերվալ եմ ձեռք բերում՝ նշված հիմնային տոնին բնականորեն համապատասխանող, առընթեր ազգակից: Ընդունեմ այժմ նշված տերցիան՝ որպես հիմնային տոն, ապա եռահնչյունի ամբողջականության համար պակասում է ընդամենը կվինտա h-ն, քանի որ նախկինում c տոնի հետ հնչող կվինտա g-ն արդեն որպես տերցիա եմ վերցրել: Եվ այսպիսով ահա c տոնին ազգակից արդեն 4 ինտերվալ կունենանք: Եթե նույն եղանակով շարունակենք եռահնչյունների կազմումը, ապա արդյունքն այն կլինի, որ 8-րդ եռահնչյունը կրկին c հիմնային տոնն է, օրինակ՝



Ներկայացված օրինակներից տեսնում ենք, որ մեր երաժշտական համակարգի սանդղակին հատուկ դիատոնիկ սկալայի ինտերվալ-

ները հենց նրանք են, որոնց մենք ծանոթացել ենք ներկայացված մեթոդի միջոցով, մի որևէ վերցրած հիմնային նոտա իրեն առընթեր եռահնչյունային առաջխաղացման առնչությամբ: Հետագայում գտնում ենք, որ հենց այսպես է եռահնչյունային հարմոնիաների առաջխաղացումը բարձրացող կվինտային հաջորդականությամբ վերադրվում ընդունված հիմնային տոնին: Օրինակ՝



Եվ այս եղանակով ստացած ակորդների տարբեր ինտերվալները կրկին դիատոնիկ սկալային հատուկ 7 տոներն են: Այս կերպ կարելի է բացատրել, թե ինչու, չնայած որ 12 տոն ենք որպես հիմնական և նորմալ տոն ընդունում, նրանցից միայն 8-ն են առկա՝ որպես սանդղակին հատուկ տոնայնություն: Նույն մեթոդը գործում է նաև moll-ային տոնայնությունների կազմության ժամանակ:

Երբ մենք արդեն ըմբռնել ենք, թե ինչպես կարող են տոնայնությունները 12 հիմնային տոներից յուրաքանչյուրի վրա կազմվել, ապա կրկին հարց է ծագում, թե այս կազմված տոնայնություններն իրար նկատմամբ ինչ հարաբերակցության մեջ են գտնվում, այսինքն՝ թե որոնք են որևէ կամայական կերպով վերցրած տոնայնությանն առընթեր ազգակիցները:

Կանոնն այստեղ այն խոր համոզմունքն է առաջ քաշում, թե տոնայնություններն ամենաշատը առընթեր ազգակից են նրանց, որոնք իրենց մեջ սանդղակին հատուկ ամենաշատ ընդհանուր ինտերվալներն ունեն, որից այն արդյունքն է ստացվում, որ կվինտան որևէ տոնայնության մեջ պրիմային կամ հիմնային տոնին դեպի վեր կամ դեպի վար առընթեր տոնայնություն է: Այսպիսով C dur-ին առընթեր տոնայնությունները կլինեին G dur-ը և F dur-ը (կվինտայից վար): Հետագայում որպես հիմնական տոնայնությանը ազգակից ընդունվում է նաև moll տոնայնությունը, որի հիմնային տոնը սկալայի սեքստան է, օրինակ՝ C dur - a moll-ը:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

**Խ. Աբովյանի կերպարն և ստեղծագործությունները
հայ կոմպոզիտորների երկերում, կազմեց Խ. Աբովյանի տուն-թանգարանի ավագ գիտաշխատող Սաթենիկ Ավոյանը**

Կոմպոզիտոր	Տեքստի հեղինակ	Վերնագիր	Ստեղծման տարեթիվ	Ժանր	Հավելյալ տեղեկություններ
Ալեքսանդր Սպենդիարյան	Խաչատուր Աբովյանի «Վերջ ի յատանի» վեպի վերջաբանի մոտիվներով: Ռուսերեն տեքստը՝ Ալ. Սպենդիարյանի	Այնտեղ, այնտեղ, դեպի վայն դաշտը	1911-1914	Ձայնի և կամեռային նվագախմբի համար	Սպենդիարյանը ստեղծագործության տպագիր նոտաների վաճառքի ողջ հասույթը տրամադրել է հայ կամավորներին: Նոտագրության շապիկի նկարագրողումը՝ Մարտիրոս Սարյանի: Երգի տեղեկանքն և տպագրման հանգամանքների մասին գրված է Մարիա Սպենդիարյանի «Ա.Ա. Սպենդիարյանի կյանքի և գործունեության տարեգրություն» գործում: Վոկալ գործիքային ստեղծագործությունը ներկայացված է նաև «Մոռացված գերեզման» և «Հայ գրականի երգը» խորագրերով:
Կոմիտաս	Խաչատուր Աբովյան. հատված «Վերջ Հայաստանի» վեպից	Վայ էն ազգին	Ենթադրաբար՝ վաղ շրջան, սկսած 1893-ից	Երգ /տենոր, միաձայն շարադրանք, իրատ. 1979/ երկու տենորի համար, իրատ. 2005	Մեղերին Կոմիտասի՝ հայ աշուղական ոճին դիմելու սակավաթիվ փորձերից մեկն է: Բնագիրը գրված է մահիտով, սևագիր, երգի բառերը չեն շարադրված (Տես սույն ժողովածուի Ա. Մարտիրոսյանի «Մի երգի հետքերով» հոդվածը):
Մուշեղ Աղայան	Խաչատուր Աբովյան «Աղասու հաղը» լիրիկական անակարտ երկի մոտիվներով	Աղասու երգը	1948	Երգձայնի և ռաշնամուրի համար	Օգտագործված են Լուսյա Ժողովրդական մեղեդիներ: Նվիրված է Խաչատուր Աբովյանի անհետացման 100-ամյակին:
Արմեն Մելանգույան	Սարմեն	Խաչատուր Աբովյան	1948	Երգ	Նվիրված է Խաչատուր Աբովյանի անհետացման 100-ամյակին:

Վահագն Արարատյան	Խաչատուր Աբովյան	Աղասու վիշտը	1948	Երգ	Աբովյանի «Աղասու սրտի տխրությունը» ստեղծագործության մշակումն է, որը «Աղասու խաղը» արեւի շարքից է՝ գրված աշխարհաբարով: Այն տեղ չի գտել «Վերք Հայաստանի» վեպում և «Աղասու խաղը» պոեմում ներկայացված է որպես առանձին բանաստեղծություն: Առաջին անգամ տպագրվել է 1864թ. «Պարսպ վախտի խաղայիք» ժողովածուի մեջ: Նվիրված է Խաչատուր Աբովյանի անհետացման 100-ամյակին:
Անուշավան Տեր-Ղևոնդյան	Սիվկա Կապուտկյան	Երգ Աբովյանի մասին	1948	Երգ ծայնի և դաշնամուրի համար	Նվիրված է Խաչատուր Աբովյանի անհետացման 100-ամյակին:
Գուսան Սերոբ	Գուսան Սերոբ	Խաչատուր Աբովյանին	1948	Աշուղական երգ	Նվիրված է Խաչատուր Աբովյանի անհետացման 100-ամյակին:
Կարո Զաքարյան	Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի մոտիվներով:	Աղասի	1950	Օպերա	Հայտնի են օպերայի երեք հատվածները՝ «Նազուկի արիան», «Աղասու երգը» և «Աղասու արիան»: «Աղասի» օպերան անհայտ պատճառներով երբևէ չի բեմադրվել:
Գևորգ Արմենյան	Լիբրետոն՝ Գ. Արմենյանի և Ա. Պողոսյանի	Խաչատուր Աբովյան	1958	Օպերա	Գ. Արմենյանը «Խաչատուր Աբովյան» օպերան գրել է ռամոնական տարիներին, որի առաջին գործողությունը ներկայացրել է որպես դիպլոմային աշխատանք Լենինգրադում սովորելու տարիներին՝ 1953-58թթ.: 1960 թ. Երևանի Ա. Սպենդիարյանի անվան Օպերայի և բալետի թատրոնում Հ. Ղափլանյանը բեմադրել է «Խաչատուր Աբովյան» օպերան:

Վարդան Տիգրանյան	Խաչատուր Աբովյան	Աչքս ճամփիդ	1948	Ռոմանս	«Բայաթիք» երեք քառյակ:
Միքայել Միրզայան	Մկրտիչ Կորյուն	Խաչատուր Աբովյան	անհայտ	Երգ ծայնի և դաշնամուրի համար	
Յուրի Գևորգյան	Լիբրետոն՝ Վահագն Դավթյանի	Վերք Հայաստանի	1978	Օպերա	Նվիրված է Խաչատուր Աբովյանի անհետացման 100-ամյակին:
Մարգարիտ Սարգսյան	Խաչատուր Աբովյան	Հայրենիք՝ Վաթան	2023	Երգ ծայնի (բալիտոն) և դաշնամուրի համար	Չափածո հատված «Վերք Հայաստանի» վեպից
Մարգարիտ Սարգսյան	Խաչատուր Աբովյան	Կանաչ կարմիր	2023	Երգ ծայնի և դաշնամուրի համար	Խաչատուր Աբովյանի «Բայաթիք» շարքից ընտրված հինգ քառյակ:
Մարգարիտ Սարգսյան	Խաչատուր Աբովյան	Նազելի	2024	Տաղ՝ ծայնի, դաշնամուրի և սաքսոֆոնի համար	«Տաղ անոյշ հ վերայ սիրելիդ՝ դարձեալ ի գոյն հրով»