

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

Այվազյան Շուշան Գագիկի

ԻՐԱՆԱՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ
XX ԴԱՐՈՒՄ

Ատենախոսություն

ԺԷ. 00. 02 - «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ
արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման համար

Գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր,
պրոֆեսոր Լ. Երնջակյան

Երևան 2017

ԱՌԱՋԱԲԱՆ	3
ԳԼՈՒԽ 1. ԻՐԱՆԱՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԶԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ	16
ԳԼՈՒԽ 2. ՀԱՅ ԵՐԱԺԻՇՏՆԵՐԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ ԻՐԱՆԻ ՊՐՈՖԵՍԻՈՆԱԼ ԵՐԱԺՇՏԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ (1890-1930-ական թվականներ)	32
ԳԼՈՒԽ 3. ՆԻԿՈԼ ԳԱԼԱՆԴԵՐՅԱՆ (1881-1944)	57
ԵՐԳԵՐ	62
ԶՈՒԳԵՐԳԵՐ ԵՎ ԱՆՍԱՄՔԼՆԵՐ	83
ԽՄԲԵՐԳԵՐ	91
ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	93
ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	94
ԳԼՈՒԽ 4. ԻՐԱՆԱՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ (1930-1990-ական թվականներ)	97
ՌՈՒՔԵՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ	98
ԷՄՄԱՆՈՒԵԼ ՄԵԼԻՔ-ԱՍԼԱՆՅԱՆ	106
ԺՈՐԱ ՄԻՆԱՍՅԱՆ	112
ՀՐԱՆՏ ԲԵԿԼԱՐՅԱՆ	113
ԱԼՖՐԵԴ ՄԱՐԴՈՅԱՆ	115
ԱՎԵՏԻՍ ԶԱՄԲԱՋՅԱՆ	118
ԳԼՈՒԽ 5. ԼՅՈՒԴՎԻԳ ԲԱԶԻԼ (1931-1990)	124
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	139
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ	143

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Հայկական մշակույթի խոշոր և ինքնատիպ կենտրոններից մեկի՝ իրանահայ գաղթօջախի երաժշտաստեղծագործական ավանդույթներին է նվիրված մեր ատենախոսությունը: Օջախն ունի գրեթե նույնքան տարեգրություն, որքան հայերն ապրել և առնչվել են պարսիկների հետ:

Հարուստ պատմամշակութային ավանդույթներ ունեցող Պարսկահայքը կարևոր դեր է խաղացել Իրանի մշակույթի զարգացման բնագավառում՝ նպաստելով երկու ազգերի մշակույթների փոխներգործությանն ու փոխհարստացմանը: Թեև երկու ժողովուրդների միջև մշակութային դարավոր կապերը գրեթե չեն ընդհատվել, սակայն պատմաքաղաքական և տնտեսական հանգամանքները մշտապես թելադրում են նոր մոտեցումներ, առաջադրում նոր խնդիրներ: Այդ շարքում առանձնակի կարևորություն է ձեռք բերում երաժշտական մշակույթը, մասնավորապես պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական ստեղծագործությունը:

Իրանահայ կոմպոզիտորական արվեստը XX դարում ներկայանում է մի շարք անվանի ստեղծագործողներով, որոնց ձեռքբերումները գնահատվել են թե՛ Հայաստանում, թե՛ Իրանում և թե՛ աշխարհի տարբեր երկրներում: Նիկոլ Գալանդեդյանը, Էմմանուել Մելիք-Ասլանյանը, Լևոն և Ռուբեն Գրիգորյանները, Հրանտ Բեկլարյանը, Լյուդվիգ Բազիլը, Ավետիս Զամբազյանը և այլք կազմում են այն արվեստագետների շարքը, որոնց ներդրումը մեծ է Իրանի երաժշտական մշակույթում: Նրանցից շատերը, Իրանի Իսլամական հեղափոխությունից (1979 թ.) հետո ստեղծված անբարենպաստ պայմանների հետևանքով հեռացել են Իրանից, ապրել և գործել են Հայաստանում, ԱՄՆ-ում և Եվրոպայի տարբեր երկրներում: Ոմանք էլ՝ ծագումով լինելով այլ երկրներից, սակայն բնակություն հաստատելով և ստեղծագործական գործունեություն ծավալելով Իրանում, դարձել են վերջինիս մշակութային առաջատարները:

Հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի այս ընդգրկուն և երաժշտագիտական առումով գրեթե չուսումնասիրված շերտի քննությունն արդիական է և կարող է ասպարեզ հարթել հետագա ուսումնասիրությունների համար: Առընթեր խնդիր ենք համարում 20-րդ դարի իրանական կոմպոզիտորական արվեստի ուսումնասիրումը հայ

գործիչների խաղացած դերի կարևորումով: Սակայն խնդիրը հարկ է դիտարկել ավելի լայն հարթության վրա, անդրադառնալով հայկական Սփյուռքի այլ մշակութային կենտրոններում՝ սիրիահայ, լիբանանահայ, եգիպտահայ օջախներում ձևավորված ստեղծագործական ավանդույթներին՝ ընդհանուր միտումների և մշակութային իրողությունների համեմատության դիտակետից, ինչը հնարավորություն կընձեռի առավել հստակ գնահատել և կարևորել իրանահայ մշակույթի տեղը և դերը թե՛ Իրանի, թե՛ տարածաշրջանի, և՛ թե Հայրենիք-Սփյուռք մշակութային փոխառնչությունների ընդհանուր գործընթացում: Պարսկահայքի մշակութային ավանդույթների, ներկայի մշակութային կյանքում դիտելի երևույթների ու գործընթացների հետազոտությունը հատկապես արդիական է նոր՝ հետհեղափոխական շրջանում ստեղծված պայմաններում: Իրանահայ երաժշտարվեստն իր շուրջ 100-ամյա պատմությամբ կարող է դիտարկվել որպես լիարժեք ձևավորված, ինքնուրույն գործող և համաշխարհային ասպարեզում ներկայանալի երևույթ՝ իր ստեղծագործական, ինչպես նաև կատարողական ոլորտներով:

Ցանկացած գաղթօջախում կենցաղավարող մշակութային արժեքների ու ավանդույթների պահպանման խնդիրը ենթադրում է գաղթօջախին բնորոշ երևույթների քննություն և հետազոտություն: Օջախների մշակութային կյանքն ու գեղարվեստական ձեռքբերումները, որ հայապահպանությանը նպաստող բաղկացուցիչներից են, բավարար չափով ուսումնասիրված չեն: Այդ առումով արդիական ենք համարում սփյուռքահայ կենտրոնների, մասնավորապես Պարսկահայքի առավել նշանակալից ներկայացուցիչների բեղուն գործունեության ուսումնասիրումը, որ անհրաժեշտ շեշտադրումներով և հայ արվեստին վերաբերող տարաբնույթ իրողություններով կամբողջացնի հայ երաժշտարվեստի ընդհանուր պատկերը: Իրանահայ գաղթօջախն իր անցյալի ու ներկայի երաժշտամշակութային ավանդույթներով չի կարող պարփակվել մեկ ուսումնասիրության շրջանակներում: Աշխատանքի նպատակն է հնարավորինս ամբողջական ընդգրկումով ներկայացնել իրանահայ կոմպոզիտորների բազմաժանր ստեղծագործությունը, նրանց բազմաձևալ երաժշտահասարակական գործունեությունը՝ ստեղծագործական կենսագրության լուսաբանումով:

Աշխատանքում ընդգրկված հեղինակներից շատերի ստեղծագործություն գրեթե ուսումնասիրված չէ. հայ երաժշտագիտության մեջ չեն ստեղծվել պատմատեսական և վերլուծական բնույթի ուսումնասիրություններ՝ նվիրված պարսկահայ երգահանների ստեղծագործական կենսագրությանը: Այդ բացը լրացնելու նպատակով պարսկահայ հեղինակների երաժշտական ժառանգության քննությանը զուգահեռ անհրաժեշտ ենք համարել հնարավորինս ամբողջական ձևով ներկայացնել նաև նրանց կյանքն ու գործը:

Աշխատանքի առաջնային խնդիրներից մեկն է պարզաբանել իրանահայ գաղթօջախի երաժշտական ավանդույթների ձևավորման ու զարգացման առանձնահատուկ ընթացքը, ինչպես նաև գնահատել այդ ավանդույթները, որպես ժամանակակից հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի անքակտելի բաղադրիչ: Այս խնդրի պարզաբանման համար մանրամասն ծանոթացել ենք համայնքի մշակութային միջավայրի առանձնահատկություններին, ուսումնասիրել կրթական, ստեղծագործական խնդիրների ձևավորման պատմությունը:

Աշխատանքի հիմնախնդիրն է ներկայացնել իրանահայ կոմպոզիտորների ստեղծագործական ժառանգությունը՝ ժանրային հատկանիշների, թեմատիկ ուղղվածության և կառուցվածքային սկզբունքների քննական վերլուծությամբ:

Առաջադրված խնդիրների և հարցերի լուսաբանումով ձգտել ենք ըստ արժանվույն գնահատել իրանահայ արվեստագետների գործունեությունը Իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտական մշակույթի զարգացման ոլորտում:

Գոյություն ունի սփյուռքահայ գրեթե բոլոր գաղթօջախների պատմությանը, մշակութային կյանքին ու արվեստագետներին նվիրված որոշակի գրականություն՝ լույս ընծայված մինչև նախորդ դարի վերջին տասնամյակը: Սակայն իրանահայ արվեստագետների երաժշտահասարակական, ստեղծագործական և կատարողական գործունեությունը համալիր ուսումնասիրության առարկա չի դարձել և երաժշտագիտական բավարար քննության չի ենթարկվել: Բացի առանձին կոմպոզիտորների ստեղծագործական հակիրճ դիմանկարներից՝ հոդվածների և հազվադեպ մենագրությունների տեսքով, չկա իրանահայ երաժշտական մշակույթին նվիրված հատուկ ուսումնասիրություն, որտեղ ամփոփված, վերլուծված և գնահատված է առավել նշանակալի հեղինակների ստեղծագործությունը: Մեր թեմային առնչվող

գրականության մեջ անհրաժեշտ է նախ և առաջ առանձնացնել Յիցիլիա Բրուտյանի երեք մեծ աշխատությունները¹, որոնցից առաջինում՝ «Սփյուռքի հայ երաժիշտները» գրքում հեղինակն այբբենական կարգով ներկայացնում է սփյուռքում մեծ ճանաչում ունեցող, ինչպես նաև սկսնակ երաժիշտների լայն շրջանակ. իրանահայ գործիչներից բացառապես Նիկոլ Գալանդերյանն է ընդգրկված այդ գրքում: Շարադրված են հիմնական կենսագրական տվյալները, թվարկված են որոշ ստեղծագործություններ, տրված են կոմպոզիտորի որոշ երկերի ընդհանուր բնութագիրը: Ն. Գալանդերյանի կենսագրական տվյալների մասին՝ երկերի հակիրճ թվարկմամբ, տեղեկատվական փոքրածավալ նյութ է պարունակում նաև Մաթևոս Մուրադյանի Հայ երաժշտության պատմության գիրքը²

Առավել նշանակալի են Յիցիլիա Բրուտյանի մյուս երկու գրքերը. «Սփյուռքահայ երաժշտական մշակույթը» և «Հայ երաժշտական մշակույթի աշխարհասփիւռ ընծիւղները»: Դրանցից առաջինում ընդգրկված են միայն ամերիկահայ ու ֆրանսահայ օջախները: Աշխատանքը հետազայում դարձել է հեղինակի վերջին մեծածավալ գրքի մի մասը, ուր ընդգրկված են սփյուռքահայ բոլոր օջախները: Բնականաբար, աշխատանքի լայն ծավալն ու շրջանակները ենթադրել են տեղեկատվական բնույթի շարադրանք և ոչ բոլոր հայաշատ համայնքերը, գաղթօջախներն ու դրանցում ապրող արվեստագետներն են ներկայացված համարժեք և լիարժեք ստեղծագործական դիմանկարներով կամ բնութագրերով, որ մասամբ բացատրելի է երաժշտական նյութերի (նոտաներ, ձայնագրություններ) սակավությամբ կամ բացակայությամբ: Աշխատության մեջ տարբեր ընդգրկումներով ներկայացված են իրանահայ գրեթե բոլոր կոմպոզիտորները:

Կարևոր կենսագրական-տեղեկատվական աղբյուրներից են Լևոն Գրիգորյանին նվիրված գրքույկը՝ հրատարակված նրա հուշ-երեկոյի առթիվ³, Ա. Պատմագրյանի և

¹ Բրուտյան Յ., «Սփյուռքի հայ երաժիշտները», Երևան, 1968, Բրուտյան Յ., «Սփյուռքահայ երաժշտական մշակույթը», Երևան, 1982, Բրուտյան Յ., «Հայ երաժշտական մշակույթի աշխարհասփիւռ ընծիւղները», Երեւան, 1996:

² Մուրադյան Մ., Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում, էջ 565:

³ Աճէմեան Հ., Լեւոն Գրիգորեան. Երաժշտագէտ, ուսուցիչ եւ խմբավար. Կյանքն ու գործը, Հրատարակութիւն յուշ-երեկոյի կազմակերպիչ յանձնախումբի, Թեհրան, 1957:

Ռ. Գրիգորյանի հորեղանների կապակցությամբ տպագրված գրքույկները⁴, ինչպես նաև Ա. Պատմագրյանի հուշերի առաջին հատորը⁵, Արամ Երեմյանի հեղինակած «Երգահան Նիկոլ Գալանդերեան» (Թեհրան, 1947 թ.) և Արա Տեր-Հովհաննիսյանի «Հուշեր երգահան Նիկոլ Գալանդերեանի մասին» (Թեհրան, 1962 թ.) աշխատությունները: Մեծ հետաքրքրությամբ է ընթերցվում «Նիկոլ Գալանդերեան, «Դու նորից եկել ես», երգեր, ինքնակենսագրություն» գիրքը (Երևան, 1999 թ.), որտեղ կոմպոզիտորն ինքն է շարադրում իր կյանքն ու ստեղծագործական գործունեությունը: Արժեքավոր են նաև Ն. Գալանդերյանի երկերի լիակատար ժողովածուի հատորյակների համար Մարինե Մուշեղյանի և Յողիկ Բեքարյանի գրած նախաբան-հոդվածները՝ երկերի ստեղծմանն առնչվող փաստական տվյալների ընդգրկումով:

Ատենախոսության թեմային վերաբերող կարևոր հրապարակումներ են Աննա Ասատրյանի հոդվածները՝ նվիրված Նիկոլ Գալանդերյանին և Աշոտ Պատմագրյանին⁶, Լիլիթ Հակոբյանի հոդվածը՝ Ն. Գալանդերյանի օպերաների վերաբերյալ⁷, Անահիտ Չթյանի՝ Գրիգորյանների ընտանիքին նվիրված հոդվածը⁸: Պարսիկ կոմպոզիտոր-երաժշտագետ Համիդ Ասքարի Ռաբորիի ատենախոսությունը⁹ նույնպես առնչվում է հայ արվեստագետների մշակութային գործունեության կարևորմանը Իրանի երաժշտարվեստի ձևավորման և զարգացման ասպարեզում: Նրա աշխատության գլուխներից մեկում ներկայացված են իրանահայ կոմպոզիտորներ, որոնք կատարել են պարսկական ժողովրդական մեղեդիների խմբերգային մշակումներ և նպաստել դրանց բազմաձայն տարածմանը: Ինչպես նշում է հեղինակը, այդ ասպարեզում առավելապես

⁴ Ա. Պատմագրեանի յոթելեանը (խմբ.՝ Պեպո Սիմոնեան), Պեյրուֆ, 1962: 50 ամեայ յոթելեան Ռուբեն Գրիգորեանի երաժշտական գործունեութեան (պատրաստեց Մ. Մինասեանը), ԱՄՆ, 1979:

⁵ Պատմագրյան Ա., Իմ հուշերից, Բեյրութ, 1978:

⁶ Ասատրյան Ա., Աշոտ Պատմագրյան, Նշանավոր ճեմարանականներ, Ս. Էջմիածին, 2009, Պրակ Բ, էջ 329-338: Асатрян А., Ашот Патмагрян – Выдающийся деятель армянской музыкальной культуры в Иране // Армения-Иран: История. Культура. Современные перспективы взаимодействия, сб. статей, Москва, «Галлея-Принт», 2013, стр. 30-37. Ասատրյան Ա., Նիկոլ Գալանդերյան, Նշանավոր ճեմարանականներ, Ս. Էջմիածին, 2009, Պրակ Բ, էջ 67-75:

⁷ Հակոբյան Լ., Ն. Գալանդերյանի «Լալարի որսը» օպերան. ստեղծման պատմությունն ու բեմական ճակատագիրը», Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանի ժողովածու, Երևան, 2013, էջ 182-189: «Նիկոլ Գալանդերյան. մանկավարժական գործունեությունն ու մանկական ստեղծագործությունը», «Ակունք» ԵՊԿ գիտական հոդվածների ժողովածու, 2 (8), Երևան, 2013, էջ 84-87:

⁸ Չթյան Ա., Ռուբեն Գրիգորյան. երաժշտական գերդաստանի ականավոր գործիչը, Հայ արվեստի հարցեր 3, Երևան, 2010, էջ 131-144:

⁹ Ասքարի Ռաբորի Հ., «Ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումները XX դարի երաժշտության մեջ», թեկնածուական ատենախոսություն, ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ Երևան, 2012:

մեծ է հայ երաժշտիկների դերը: Աշխատանքում վերլուծված են Ռուբեն Գրիգորյանի, Սերգեյ Աղաջանյանի, Ալֆրեդ Մարդոյանի խմբերգային մշակումները:

Ուսումնասիրված հեղինակներից միայն Էմմանուել Մելիք-Ասլանյանի մասին գոյություն ունի ծավալուն մենագրություն, որի հեղինակն է իրանահայ երաժշտագետ Լիդա Բերբերյանը¹⁰: Գրքում կարևոր տեղ են զբաղեցնում Է. Մելիք-Ասլանյանի հոգվածներն ու հարցազրույցները, արտասահմանյան մամուլից քաղված նյութերը, նոտային ծավալուն հավելվածը և ժամանակակից արվեստագետների կարծիքները կոմպոզիտորի մասին: Գիրքը պարունակում է նաև կոմպոզիտորի կյանքի տարբեր շրջաններում կատարված լուսանկարներ: Այս ընդգրկուն աշխատանքը հարուստ նյութ է ընձեռում կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգության հետագա քննական վերլուծության համար:

Իրանահայ մշակույթի զարգացման պատմական ընթացքն ու ակնառու արվեստագետների համաստեղությունը ներկայացնող կարևոր հրատարակություն է Ալիս Նավասարգյանի «Անմահները» գիրքը¹¹:

Կարևորելով իրանահայ գաղթօջախի կյանքին և գործիչներին նվիրված ուսումնասիրությունների նշանակությունը, պետք է նշել, որ բազմաթիվ խնդիրներ պարզապես հիշատակված կամ թվարկված են և չեն դարձել առավել խորը մասնագիտական քննության առարկա: Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ դասակարգել և ուսումնասիրել ենք իրանահայ կոմպոզիտորների տարբեր սերունդների ստեղծագործական ժառանգությունը համապատասխան ժամանակափուլերի համատեքստում: Քննության ենք առել նրանց առավել նշանակալի երկերը, արժևորել դրանք ինչպես հայ երաժշտության, այնպես էլ Իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի շրջանակներում: Առանձին ակնարկներով ներկայացրել ենք իրանահայ տարբեր սերունդների կոմպոզիտորներին՝ Ն. Գալանդեթյանին և Լ. Բազիլին նվիրված առանձին երաժշտավերլուծական ակնարկներ՝ մեզ հասանելի և հրատարակված նյութի հիման վրա և 20-րդ դարի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստում

¹⁰ Բերբերյան Լ., Էմմանուել Մելիք-Ասլանյան, դաշնակահար կոմպոզիտոր, Երևան, 2007:

¹¹ Alice Navasargian, The Immortals, A Pictorial Anthology of Historiographic Works, Brief History of Armenia & Armenians in Persia, Glendale, California, 2012. Այս հրատարակությունն ըստ արժանվույն գնահատված է Լ. Երնջակյանի «Անմահների գործը հավերժող նկարագարող տարեգրություն» հոդվածում: Տե՛ս Ազգ օրաթերթի երկշաբաթյա «Մշակույթ» հավելված, թիվ 21 (142), 17 նոյեմբեր, 2012:

դիտելի միտումների տեսանկյունից: Ըստ էության արժևորել ենք հայ արվեստագետների ներդրումը իրանական մշակույթում՝ դասական երաժշտության կատարողական, ստեղծագործական չափանիշների սահմանման, Իրանում դասական երաժշտարվեստի զանազան ժանրերի զարգացման, ժողովրդական երգերի մշակման ու կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ դրանց կիրառման դիտակետերից:

Մեր աշխատանքը ներառում է ուսումնասիրվող կոմպոզիտորների արխիվներից ձեռք բերված անտիպ գրականություն, ինչպես նաև նորահայտ նոտային նմուշների և որոշ ձայնագրությունների հիման վրա կատարված վերլուծականներ: Կարևոր ենք համարել հնարավորինս ի մի բերել և լուսաբանել իրանական գիտական հրապարակումներում և մամուլում հայ երաժիշտների ստեղծագործությանն ու երաժշտա-հասարակական գործունեությանը տրված գնահատականները:

Թեմային առնչվող հիմնական նոտային և տեղեկատվական նյութը պահվում է ՀՀ ԳԱԱ Հիմնարար Գիտական, Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարանի, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, Հայաստանի ազգային և Երաժշտագիտական գրադարաններում¹², իսկ որոշ երաժշտական ձայնագրություններ՝ Հայաստանի հանրային հեռուստատեսության արխիվում: Ուսումնասիրության ընթացքում մենք ձեռք ենք բերել նաև ամերիկաբնակ իրանահայ հեղինակ Ա. Նավասարգյանի՝ իրանահայ արվեստագետներին վերաբերող անտիպ և հազվագյուտ նյութերի հավաքածուն, որը էապես լրացրել և ամբողջացրել է մեզ հասանելի տեղեկատվական-փաստական նյութը:

Իրանահայերի ներդրումը իրանական մշակույթի և գիտության տարբեր ոլորտներում մեծապես գնահատված է պարսիկ անվանի գիտնականներ էսմայիլ Ռայինի և Խոսրով Չաքերիի աշխատություններում¹³:

Մեզ հետաքրքրող արվեստագետներին նվիրված ստեղծագործական ակնարկներն առավել ավարտուն դարձնելու նպատակով 2013 թ. մեկնել ենք Թեհրան

¹² Նախկինում Երաժշտագիտական կոչվող գրադարանը, որի ֆոնդերից օգտվել ենք, այժմ լուծարվել է և ներառվել Կոմիտաս թանգարան-ինստիտուտում:

¹³ Չաքերի Խ., Իրանի հայերը: Փոքրամասնության պարադոքսը գերակա մշակույթում, Հոդվածներ և փաստաթղթեր, խմբ.՝ Խ. Չաքերի, Միջին Արևելքի ուսումնասիրության կենտրոն, Հարվարդ, 1998 (Chaqueri C., The Armenians of Iran, The paradoxical of a Minority in a Dominant Culture: Articles and Documents, ed. by Chaqueri C., Harvard Center for Middle Eastern Studies, 1998): Ռային Է., «Իրանցի հայեր», Թեհրան, «Ամիր Քյաբիր», 1349 (1970) (Rain I., Iranian-e Armani. Tehran. 1349 (1970)):

(ԻԻՀ): Հնարավորություն ենք ունեցել աշխատելու «Արարատ» մշակութային միության, «Ալիք» օրաթերթի խմբագրության արխիվներում՝ ձեռք բերելով հուշագրություններ, հրապարակախոսական բնույթի հոդվածներ, անտիպ և հրատարակված տարաբնույթ նյութեր: Հարցազրույցներ և անձնական շփումներ ենք ունեցել խմբավար Տ. Սուքիասյանի, երաժշտագետ Լիդա Բերբերյանի, Մակարյանների երաժշտական ընտանիքից՝ Հրաչուհի Մակարյանի, կոմպոզիտոր Վարդան Սահակյանի և այլ անվանի արվեստագետների հետ, մասնակցել համայնքի կազմակերպած տարբեր մշակութային միջոցառումներին՝ ծանոթանալով իրանահայ գործիչներին և արվեստագետներին հուզող արդի խնդիրներին ու գործունեությանը¹⁴:

Թեհրանում ձեռք բերված նյութերի շրջանակներում նշելի են նաև տարիներ շարունակ գործող պարբերականները՝ «Արարատ» և «Սիփան» մշակութային միությունների ամսագրերը, հանրահայտ «Ալիք» օրաթերթը, ինչպես նաև շուրջ 8 տասնամյակ հրատարակվող «Րաֆֆի» օրացույցը, որոնցում ներառված հանրագիտարանային տեղեկատվական բաժինների նյութը նպաստել է որոշ տվյալների ճշգրտմանը:

Կարևորելով սփյուռքահայ գաղթօջախների կյանքին և գործիչներին նվիրված վերոհիշյալ ուսումնասիրությունների նշանակությունը, պետք է նշել, որ, որպես կանոն, բազմաթիվ խնդիրներ պարզապես թվարկված են և չեն ենթարկված առավել խորը լուսաբանման: Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ դասակարգել և ներկայացրել ենք իրանահայ կոմպոզիտորների տարբեր սերունդների ստեղծագործական ժառանգությունն ըստ ժամանակափուլերի, քննության առել նրանց առավել նշանակալի երկերը, արժևորել դրանք ինչպես հայ երաժշտության, այնպես էլ Իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի շրջանակներում: Առաջին անգամ աշխատանքում տեղ են գտել իրանահայ կոմպոզիտորներ Ն. Գալանդերյանին և Լ. Բազիլին նվիրված առանձին երաժշտավերլուծական ակնարկներ՝ 20-րդ դարի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստում դիտելի միտումների տեսանկյունից: Առաջին անգամ փորձ է

¹⁴ 2013 թ. հունվար ամսին մասնակցել ենք «Հուր» մշակութային կազմակերպության նախաձեռնությամբ իրականացված Իրանի հայերի մշակութային շաբաթին, «Արարատ» մշակութային միության կազմակերպած «Արաքս» երգչախմբի և այլ համերգների ու միջոցառումների: Որպես կանոն, նմանատիպ նշանակալի միջոցառումներն անց էին կացվում Թեհրանի Հայոց Թեմի բարձր հովանավորությամբ:

արված համակարգված ձևով ներկայացնել հայ արվեստագետների անփոխարինելի ներդրումը իրանական մշակույթում՝ դասական երաժշտության կատարողական, ստեղծագործական չափանիշների սահմանման, Իրանում դասական երաժշտարվեստի զանազան ժանրերի զարգացման, ժողովրդական երգերի մշակման ու կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ դրանց կիրառման դիտակետերից:

Ուսումնասիրությունն ընդգրկում է 19-րդ դարի վերջին տասնամյակներից մինչև 20-րդ դարի 70-ականներն ընկած ժամանակաշրջանը, որ բնութագրվում է Իրանում դասական պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի սկզբնավորմամբ ու վերելքով, և որում վճռորոշ է եղել հայ արվեստագետների լայնածավալ գործունեությունը: 1979 Իրանի իսլամական հեղափոխությունը բեկեց մշակութային կյանքի հունը Իրանում. հանրապետության հաստատումով նոր պատմամշակութային շրջան սկզբնավորվեց երկրում, ձևավորելով նոր գաղափարախոսական մշակույթի հիմքերը, որոնք վճռորոշ դեր խաղացին որոշ ժանրերի բարգավաճման, մյուսների՝ մերժման կամ արգելման հարցում:

Աշխատությունը հավակնում է լինել շարունակական բնույթի: Հուսով ենք, որ ապագայում կիրականացվի սիյուռքի հայ գաղթօջախների երաժշտական պատմությանը նվիրված մի ամբողջական աշխատություն, որի շրջանակներում իր արժանի տեղը կգրավի իրանահայ մշակույթի պատմությունը:

Աշխատանքում ամփոփված պատմամշակութային բնույթի տեղեկատվական նյութերը, իրանահայության մշակութային կյանքի ընդհանուր ուրվագիծը, արվեստագետների ստեղծագործական դիմանկարները և նրանց ժառանգությանը վերաբերող վերլուծությունները կարող են տեղ գտնել Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայ երաժշտության պատմության, ինչպես նաև Արևելքի ավանդական երաժշտության հիմնախնդիրների դասընթացների ծրագրերում:

Պարսկահայ կոմպոզիտորների երկերը կարող են ընդգրկվել կոնսերվատորիայի տարբեր կատարողական բաժինների, երաժշտական այլ կրթօջախների, ինչպես նաև իրանահայ համայնքի կրթական հաստատությունների ծրագրերում, նպաստելով իրանահայ կոմպոզիտորների գործերի տարածմանն ու շարունակական կենցաղավարմանը:

Աշխատանքում նպատակահարմար ենք գտել առաջնորդվել պատմա-տեսական և համեմատական ուսումնասիրության մեթոդով: Այդ եղանակով փորձել ենք արժևորել իրանահայ արվեստագետների պրոֆեսիոնալ գործունեությունը, նրանց ստեղծագործությունների ժանրային դրսևորումների շրջանակը թե՛ իրանական, և՛ թե հայկական երաժշտության պատմական ընթացքի և ձևավորման առանձնահատկությունների տեսանկյունից:

Ատենախոսությունը բաղկացած է առաջաբանից, հինգ գլուխներից, եզրակացություններից, օգտագործված գրականության ցանկից: Ատենախոսության գլուխների համառոտ բովանդակությունը հետևյալն է.

Առաջին «Իրանահայ երաժշտական մշակույթի ձևավորման պատմությունից» գլխում՝ հակիրճ ներկայացվում են իրանահայ գաղթօջախի բազմադարյա պատմությունը, մշակութային կյանքի ընդհանուր ուրվագիծը ու ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտության ոլորտում գործած իրանահայ երաժիշտները, ինչպես նաև XIX-XX դարերում Իրանում դասական երաժշտարվեստի ներդրման գործընթացի նախաձեռնողները, որ հայերն էին:

Երկրորդ գլխում՝ «Հայ երաժիշտների գործունեությունը Իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի համատեքստում (1890-1930-ական թվականները)» ներկայացված է պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի ձևավորումը՝ կոմպոզիտորական, խմբերգային և կատարողական ոլորտներում, որն իրականացավ Իրանի հայկական գաղթօջախի երաժշտական կյանքի կազմակերպմամբ: Իրանահայ կոմպոզիտորների առաջին՝ մեր պայմանական տարբերակմամբ, սերնդի ներկայացուցիչներ Արտաշես Տեր-Հովհաննիսյանը (1870-1960), Նիկոլ Գալանդեթյանը (1881-1944), Լևոն Գրիգորյանը (1886-1957), Աշոտ Պատմագրյանը (1898-1981) և Համբարձում Գրիգորյանը (1893-1975) հանդիսացան եվրոպական արվեստի և կրթության հիմնադիրներն Իրանում:

Երրորդ գլուխը՝ «Նիկոլ Գալանդեթյան (1881-1944)» ամբողջապես հատկացված է իրանահայ կոմպոզիտորների շարքում առանձնահատուկ տեղ զբաղեցնող արվեստագետին: Յուրատեսակ ոճ և որոշակի ժանրային նախասիրություններ ունեցող Ն. Գալանդեթյանն առավել մեծ ժողովրդականություն է վայելում իր երգերով: Դրանցից շատերը շրջանառվել են հայկական քաղաքային ռոմանսների երկացանկում՝ երբեմն կատարվելով որպես անհեղինակ երկեր: Սակայն կոմպոզիտորի ստեղծագործական

ժառանգության մեջ՝ հրատարակված երկերի լիակատար ժողովածուում, կարևոր տեղ են զբաղեցնում նաև վոկալ և գործիքային ստեղծագործություններ (օպերա, լարային կվարտետ և այլն), որոնք ժանրի ներմուծման առաջին քայլերից են եղել Իրանում: Ն. Գալանդեբյանի երկերը բազմակողմանի քննության են ենթարկվել մեր ուսումնասիրության շրջանակներում:

Չորրորդ գլուխը՝ «Իրանահայ կոմպոզիտորական արվեստը (1930-1990-ական թվականները)» ներկայացնում է հայ կոմպոզիտորների հաջորդ սերունդը, որ Իրանի երաժշտական մշակույթին առաջընթացի մեծ լիցքեր է հաղորդել: Իրենց ստեղծագործական, հասարակական և լուսավորչական բազմակողմանի գործունեությամբ նրանք նպաստել են Իրանի մշակութային կյանքի կայացմանը: Թեև այդ արվեստագետների ստեղծագործությունը լայն արձագանք չի ստացել և մասամբ էլ անձանոթ է Հայրենիքում, Իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի ձևավորման և զարգացման տեսանկյունից դժվար է գերազնահատել նրանց դերը: Արվեստագետների և մշակութային գործիչների այդ շարքում առանձնապես նշանակալի են Ռուբեն Գրիգորյանի (1915-1991), Էմմանուել Մելիք-Ասլանյանի (1915-2003), Հրանտ Բեկլարյանի (ծնվ.1927), Ալֆրեդ Մարդոյանի (ծնվ. 1930), Լյուդվիգ Բազիլի (1931-1990), Ավետիս Զամբազյանի (1932-1992) անունները: Նշված ժամանակաշրջանում Իրանի երաժշտարվեստն ու երաժշտահասարակական տարբեր ոլորտների կենսունակությունն անմիջականորեն կապված է հայ երաժիշտների գործունեության հետ:

Հինգերորդ՝ «Լյուդվիգ Բազիլ (1931-1990)» գլուխը նվիրված է կոմպոզիտորի երաժշտական ժառանգության ընդհանուր քննությանը: Նրա արվեստը՝ մեր պայմանական բաժանմամբ՝ երկրորդ սերնդի կոմպոզիտորների շարքում առանձնանում է յուրօրինակ ժամանակակից մտածողությամբ: Փորձ է արված ներկայացնել կոմպոզիտորի ստեղծագործական դիմանկարը՝ շեշտադրելով հեղինակին բնորոշ նորարարական միտումների դրսևորումները՝ արվեստի տարբեր ճյուղերի (երաժշտություն և կերպարվեստ) համադրման օրգանական միասնության դիտակետից:

Մեր աշխատանքում տեղ գտած կոմպոզիտորների շարքում չենք ներառել այնպիսի ճանաչված հեղինակների, որոնք թեև ծնվել են Իրանում, ստացել նախնական

կրթություն, սակայն որպես ստեղծագործող կոմպոզիտորներ կայացել և իրենց ձեռքբերումներով առավելապես ճանաչվել ու ընդունվել են Հայաստանում: Նրանք դիտվում են իբրև հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ներկայացուցիչներ: Անշուշտ, Սերգեյ Աղաջանյանի (1929-2005), Խաչատուր Մարտիրոսյանի (ծնվ. 1945) և այլ իրանահայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում այս կամ այն չափով արտահայտվել են իրանական ֆոլկլորի առանձնահատուկ գծերը: Նշելի է օրինակ Ս. Աղաջանյանի «Օմար Խայամի քառյակները» երգաշարը ձայնի և դաշնամուրի համար: Սակայն ընդհանուր առմամբ այս հեղինակների մտածողությունը ձևավորվել է հայ երաժշտական մշակույթի և կոմպոզիտորական դպրոցի ամուր ավանդույթների ազդեցության ոլորտում:

Առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի Լորիս Ճգնավորյանի՝ միջազգային ճանաչում ունեցող և միջազգային գործունեություն ծավալած իրանահայ կոմպոզիտոր-դիրիժորի բազմաժանր և բազմաձևալ ստեղծագործությունը և երաժշտահասարակական գործունեությունը: Նա ապրել, կատարելագործել է իր կրթությունը և աշխատել հիմնականում Եվրոպայում, Հայաստանում և ԱՄՆ-ում: Ճգնավորյանը մեծ դեր է կատարել իրանական երաժշտության զարգացման և տարածման գործում: Նա հեղինակել է 3 օպերա, 3 բալետ, 5 սիմֆոնիա, Օրատորիա, Ռեքվիեմ, նվագախմբային, կամերային-գործիքային երկեր, կոնցերտներ, խմբերգեր, կինոերաժշտություն (մոտ 40 ֆիլմի համար) և այլն¹⁵: Ինչպես և մյուս՝ ծագումով իրանահայ կոմպոզիտորները, Ճգնավորյանը նույնպես ստեղծագործել է թե՛ իրանական, թե՛ հայկական թեմաներով: Մասնավորապես իրանական թեմաներով գրված երկերը հիմնականում պատկանում են օպերային, բալետային և սիմֆոնիկ երաժշտության ժանրերին, որ դուրս է մեր հետազոտության հիմնական առանցքից և կարող է նյութ դառնալ առանձին ուսումնասիրության համար: Կոմպոզիտորի «իրանական» գործերը՝ «Ռոստամ և Զոհրաբ», (1962-1964), «Փարդիս և Փարիսա», (1972) օպերաները, «Սիմորղ» (1975) բալետը, որտեղ հեղինակը լայնորեն օգտագործել է իրանական մեներգերը, նպատակահարմար է դիտարկել տվյալ շրջանում (1960-ականներից մինչև Իրանի Իսլամական հեղափոխությունը) Իրանում զարթոնք

¹⁵ Ի դեպ հրատարակվել են նաև Լ. Ճգնավորյանի գեղանկարները, որոնք արվեստագետի ներաշխարհի հետաքրքիր անկյուններից են: Տե՛ս Loris Tjeknavorian, Paintings, Tehran, 2012:

նշանավորող եվրոպական երաժշտաթատերական ժանրերի ուսումնասիրության համատեքստում: Աշխատանքում ընդգրկված հեղինակների ստեղծագործական գործունեությունը քննել ենք Իրանի երաժշտական մշակույթում նրանց խաղացած վճռորոշ դերի, հատկապես պարսկական և հայկական երաժշտական ֆոլկլորի նմուշների գրառման ու մշակման, ինչպես նաև եվրոպական դասական ժանրերի արմատավորման և զարգացման հարցում նրանց առաջադեմ ներդրումների դիտակետից:

Ի մի բերելով աշխատանքում քննարկված հարցերի արդյունքները, եզրակացություններում շոշափել ենք նաև հեռանկարային խնդիրների այն ոլորտը, որը Սփյուռքահայ տարբեր գաղթօջախների համեմատական համադրական ուսումնասիրությանն է առնչվում: Նման խնդրի իրագործումը առավել ծանրակշիռ և ամբողջական ընդգրկումով կարժևորի և կլուսաբանի հայ երաժիշտների ավանդը տարածաշրջանի երաժշտական մշակույթի զարգացման ասպարեզում:

ԳԼՈՒԽ 1. ԻՐԱՆԱՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆԻՑ

Բոլոր ժամանակներում և երկրներում հայկական գաղթօջախներն ունեցել են մեկ գերխնդիր՝ հայապահպանությունը, այն է՝ հոգևոր, մշակութային ու կրթական խնդիրների լուծման ճանապարհով ազգային ինքնության պահպանումը: Գաղթօջախների գոյության գրավականը՝ Հայրենիքի հետ անընդմեջ ու սերտ կապն է եղել: Այդպես ապրել և արարել են հայերը օտար երկրներում՝ օտար դավանանքի և ավանդույթների միջավայրում: Սփյուռքահայ արվեստը չէր կարող հարատևել առանց Հայրենիքի ու հայ մշակույթի և հայկական մշակույթի համայնապատկերը չէր ամբողջանա առանց Սփյուռքի. մեծ է Հայրենիք - Սփյուռք կապի կարևորությունը:

Հայրենիք - Սփյուռք դարավոր կապը նոր հորիզոններ է բացահայտել նաև դասական երաժշտարվեստի զարգացման համար: Այն մեծապես նպաստել է ազգային դասական արվեստի նորովի արտահայտմանն օտար միջավայրում՝ պայմանավորված համաշխարհային երաժշտարվեստում առկա նոր միտումների ստեղծագործ կիրառությամբ: Սփյուռքահայության ստեղծագործական գործունեությունը հայ արվեստը միջազգային հարթակներում ներկայացնող կարևոր գործոններից է և այն կարիք ունի արժանի գնահատանքի նախ և առաջ Հայրենիքում:

Ըստ Հայ Սփյուռք հանրագիտարանի, հայրենիքից դուրս ապրում է հայ ժողովրդի մեծ մասը՝ մոտ 75-80%¹⁶: Ըստ էության, հայ արվեստն ու մշակույթը ներկայացնող երկու հատվածների ստեղծագործ ուժերի համադրմամբ է կազմվում հայ մշակույթի ամբողջական նկարագիրը:

Գաղթօջախների շարքում իր վաղեմի պատմությամբ ու մշակույթով առանձնահատուկ տեղ ունի Պարսկահայքը: Սփյուռքահայ երաժշտական մշակույթի նվիրյալ մասնագետ Յ. Բրուսյանն ընդգծելով իրանահայ գաղութի վաղեմիության հանգամանքներն ու դրանով պայմանավորված իրանահայկական մշակույթի բազմադարյա գոյության փաստը, գրում է. - «*Իրանահայ գաղութը ի սփյուռք աշխարհի հայության հնագույն գաղթօջախներից է, որն իր ողբերգական իրադարձությամբ*

¹⁶ Հայ Սփյուռք հանրագիտարան, «Հայկական հանրագիտարան» ՊՈԱԿ, Երևան, 2003:

հանդերձ, սափար է դարձել երկու ժողովուրդների մշակութային արժեքների փոխհարաբերակցության, մի երևույթ, որ ժամանակի և հանճարների միջոցով անթեղվում է և դառնում տարբեր ազգային մշակույթների հարստացման ու ազնվացման ակնադրյուրը»¹⁷:

Թեև իր սկզբնավորման հիմքերով և պատճառներով, պատմական իրադարձությունների բնույթով Պարսկահայքն առանձնանում է հայկական Սփյուռքի մյուս գաղթօջախներից, այնուամենայնիվ այն դիտարկվում է որպես հայապահպան խոշոր գաղթօջախ, որը տարբերվում է նաև իր լեզվով՝ արևելահայերենով:

Դիվանագիտական հարաբերություններ Հայաստանի և Իրանի Իսլամական Հանրապետությունների միջև հաստատվել են 1992-ին: Հայ-իրանական առնչությունները վերագրվում են մ.թ.ա. առաջին հազարամյակին. արտագաղթը, մշտապես պայմանավորված լինելով երեք հիմնական գործոններով՝ քաղաքական, տնտեսական և կրոնական, ուղեկցել է հայ ժողովրդին բոլոր դարերում. նախ՝ Պարսից բռնապետության (Իրանում առաջին հայ գաղութներն առաջացել են III դարում՝ Սասանյան Արտաշիր և IV դարում՝ Շապուհ II արքաների կատարած արշավանքների ժամանակ, որոնց ընթացքում իրականացվել են հայերի առաջին բռնագաղթերը), ապա՝ պարսկա-բյուզանդական հակամարտության ընթացքում¹⁸, շարունակվելով սելջուկ թուրքերի և մոնղոլական արշավանքների ժամանակ, Լենկթեմուրի օրոք, իրանա-թուրքական պատերզմի ընթացքում: Սակայն այս գաղթօջախները հիմնականում վերացան արաբների արշավանքների ժամանակ, իսկ գաղթաբնակների մի մասն էլ՝ դավանափոխության ենթարկվեց:

Առաջին գաղթավայրերի գոյությանն ու դրանց նկարագրությանն առնչվող տեղեկություններն առկա են Մ. Խորենացու, Փ. Բուզանդի, Ագաթանգեղոսի և Եղիշեի, Ղ. Փարպեցու, Ղևոնդի և այլոց պատմություններում: Արդեն X դարից Պարսկահայքի և Արտազի հայկական համայնքների մասին հիշատակություններ կան աշխատություններում: Նրանք ունեցել են վարչական կառույցներ,

¹⁷ Բրուտյան Յ., Իրանահայ երաժշտական մշակույթը, Գիտական աշխատությունների միջբուհական ժողովածու: Արվեստագիտություն 2, Երևան, 1975, էջ 13:

¹⁸ Ինչպես հայտնի է, մինչև 428 թ.-ը ժամանակակից Իրանի հյուսիս-արևմտյան հատվածը եղել է Պատմական Հայաստանի Պարսկահայք նահանգը: Անցնելով Պարսից տիրապետության տակ, Պարսկահայքի, Արտազի և Ատրպատականի բնակավայրերում սկսվել է իրանահայ համայնքների կազմավորումը:

եպիսկոպոսություններ, ավելի ուշ՝ կայուն առևտրական և արհեստագործական կենտրոններ, որոնք նպաստել են տնտեսություն ու արհեստների աննախադեպ զարգացմանը: Ամենամեծ հայ համայնքը կենտրոնացած էր Թավրիզում, որտեղ և XII դարի 40-70-ականներին ձեռնարկվեցին քայլեր՝ բոլոր հայկական համայնքները մեկ ընդհանուր թեմի մեջ միավորելու նպատակով: 1247-ին հայ օջախի կենտրոնը դարձավ Սբ. Թադեի վանքը Թավրիզում (Ատրպատականի մարզ): XIII-XVդդ. մյուս կենտրոններն էին Մակուն, Խոյը, Սալմաստը, Ուրմիան, Շամբը, Մարաղան, Ղարադաղը և այլն:

Իր չափերով աննախադեպ էր շահ Աբբաս Ա-ի (1587-1629) կազմակերպած բռնագաղթը 17-րդ դարի սկզբին. շուրջ 300 հազար հայ տարհանվել և տեղափոխվել են դեպի Պարսկաստանի խորքերը: Գնահատելով հայ ժողովրդի մտավոր ու ստեղծագործական ներուժը, Ջուղայի և Նախիջևանի ավերումից հետո, շահը հայերին շնորհել է արտոնություններ և հողեր՝ Սպահանի արքունական տարածքում, որտեղ էլ հետագայում ձևավորվել է Նոր Ջուղան: XVII դարի ընթացքում Նոր Ջուղայի գաղթօջախն անգլուգական դեր է կատարել թե՛ Իրանի, թե՛ ողջ հայության քաղաքական, գիտական ու մշակութային կյանքում, եղել է *«գաղութային հայ կապիտալի»* ամենամեծ և հզոր կենտրոնը և հանդես եկել որպես *«Իրանի քաղաքակրթության զարգացմանը նպաստող ուժ»*¹⁹: Պասրկահայքի, ինչպես նաև Իրանի այս շրջանի պատմության ուսումնասիրության համար չափազանց արժեքավոր են հայկական աղբյուրները, մասնավորապես XVII դարի Իրանում ապրած հայ պատմագիր Առաքել Դավրիժեցու «Պատմությունը». այն ընդգրկում է ոչ միայն Սեֆյան Պարսկաստանի ներքին և արտաքին քաղաքական կյանքի տեղեկություններ, այլ նաև կարևոր լրացուցիչ փաստեր Շահ Աբբասի իրագործած հայերի բռնագաղթի և առհասարակ հայ-իրանական հարաբերությունների վերաբերյալ²⁰:

XVII դարում Թավրիզից հայկական օջախները տեղաշարժվեցին կենտրոնական շրջաններ. Սպահանի Նոր Ջուղայում հաստատվեց հայերի նոր թեմական կենտրոնը: XVII դարի աֆղանական արշավանքներից հետո, իրանահայ համայնքի բռնագաղթը

¹⁹ Բայբուրդյան Վ., Իրանի հայ համայնքը. Արդի հիմնախնդիրներ, Երևան, 2013, էջ 9:

²⁰ Դանեղյան Լ., Իրանի սոցիալ-տնտեսական կյանքի հարցերը Առաքել Դավրիժեցու «Պատմության» մեջ, Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ VIII, Իրան, Երևան, 1975 թ., էջ 364:

ծնունդ տվեց հնդկական գաղթօջախի կազմավորմանը: Սպահանում գործում էր իրանահնդկական միասնական թեմը²¹: Գաղութի իրավական դրության հիմքում եկեղեցական ինքնավարությունն էր: Իսկ թեմերը ենթարկվում էին Էջմիածնին: Դրանք ունեին կանոնադրություն, XIX դարի կեսերից՝ թեմական խորհուրդ: Կարևոր իրադարձություն էր XIX դարի կեսերից բռնի մահմեդականացման արգելումը: Մինչ այդ իրանահայ գաղութը բաժանված էր հյուսիսային և հարավային մասերի՝ Թավրիզ և Նոր Զուլա կենտրոններով: 20-րդ դարից գաղթօջախի կենտրոնը դարձավ Թեհրանը: Համաձայն Հ. Փահլևանյանի «Իրանահայ համայնքը (1941-1979)» գրքի տվյալների, առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին իրանահայերի ընդհանուր թիվը կազմում էր շուրջ 40 հազար, 1960-ականներից մոտ 60, իսկ 1978 թ. մարդահամարի տվյալներով մոտ 260 հազար հոգի, որոնցից մոտ 120 հազարը Թեհրանաբնակ էին²²: Փահլևանյանի հաղորդած տվյալներին հավաստում են, որ հայերի դերը չափազանց նշանակալից է եղել Իրանի արդյունաբերության, գյուղատնտեսության, առևտրի ծավալման, գիտության, ընդհանուր առմամբ մշակութային կյանքի զարգացման գործում:

Վ. Բայբուրդյանի «Իրանի հայ համայնքը: Արդի հիմնախնդրներ» գրքում քննարկվում է գաղթօջախի հետհեղափոխական շրջանում ծառացած քաղաքական, տնտեսական և մշակութային խնդիրները²³: Պատմական բազմաթիվ տվյալներ վկայում են հայերի մեծ ներդրումը ընդհանրապես Իրանի տնտեսության զարգացման, գիտության և մշակութային կյանքի բարգավաճման գործում: Թեհրանի բժիշկների, իրավաբանների, ինժեներների, առևտրականների, ուսուցիչների և արվեստագետների ու արհեստագործների զգալի տոկոսն էին կազմում իրանահայերը: Նրանցից շատերը ստացել են եվրոպական կրթություն:

Իրանահայերի ավանդը գնահատված է նաև պարսիկ գիտնականների կողմից: Ժամանակակից հայտնի պատաբան **Խոսրով Չաքերին** իր ծավալուն մենագրության մեջ, քննարկելով իրանահայերի «ֆենոմեն»ը, եզրակացնում է, որ հայ համայնքի

²¹ Հայկական գաղութի ձևավորմանը նվիրված գրքերից նշելի է նաև Հ. Մարտիրոսյանի «Իրանահայ գաղութի պատմություն» աշխատությունը (Երևան, 2007), որում մանրամասնորեն ներկայացվում է գաղթի պատմությունը ըստ դարերի:

²² Տե՛ս Հ. Փահլևանյանի «Իրանահայ համայնքը (1941-1979)» գիրքը (Երևան, 1989):

²³ Բայբուրդյան Վ., «Իրանի հայ համայնքը: Արդի հիմնախնդիրներ», Երևան, 2013:

ստեղծագործ ներուժը բխում էր հայրենասիրություն գաղափարի ընկալումից և պատկերացումներից, որը նրանք տածում էին նաև իրենց երկրորդ Հայրենիքի հանդեպ²⁴:

Անվանի գրող, գիտնական **Էսմայիլ Ռայինը** Հայաստանի պատմությունը չի առանձնացնում Իրանից. մեծապես կարևորելով «հայ իրանցիների» գործունեությունն ու ավանդը Իրանում, նա հատկապես նշում է Նոր Զուլայի Սուրբ Ամենափրկիչ վանքում, Խաչատուր Կեսարեցու ջանքերով, Իրանում գրքի առաջին տպարանի ստեղծման փաստը²⁵: Մեկ այլ անվանի պարսիկ պատմաբան **Աբբաս-Ալի Սալեհին** հեղինակել է «Մեր հայրենակից քրիստոնյա խոշոր գործիչները» կարևոր աշխատությունը²⁶: Այս և բազմաթիվ այլ ուսումնասիրություններում ամփոփված նյութերն ու գնահատականները վկայում են, որ իրանահայերը հանդես են եկել որպես *«Իրանի քաղաքակրթության զարգացմանը նպաստող ուժ»*:

Իրանում հայ ժողովուրդը մշակել է այլ կրոն դավանող ժողովուրդների հետ հարաբերվելու համակարգ, ձեռք բերել «հավատարիմ ժողովրդի» կարգավիճակ և գտնվել պետական հովանավորության ներքո: Այսպիսով, իրանահայերը կյանքի բոլոր ասպարեզներում, մշակույթի բոլոր ճյուղերում հանդես եկան մտավոր և ստեղծագործական մեծ ներուժով: Հարկ ենք համարում ևս մեկ անգամ հիշատակել Պարսկահայքի պատմամշակութային ժառանգությանն ու անվանի իրանահայերին նվիրված նկարազարդ տարեգրությունը՝ Ա. Նավասարգյանի «Անմահները» գիրքը, որտեղ պատկերավոր կերպով ներկայացվում են բազմակողմանի գործունեություն ծավալած վաստակաշատ պարսկահայերն ու նրանց գործը²⁷:

Իրանահայ արվեստագետների ներդրումը Իրանի մշակույթի զարգացման տարբեր ոլորտներում հետաքրքրություն է ներկայացնում ոչ միայն երաժշտական մշակույթով զբաղվող մասնագետների, այլև կերպարվեստագետների,

²⁴ Chaqueri C., The Armenians of Iran, The paradoxical of a Minority in a Dominant Culture: Articles and Documents, ed. by Chaqueri C., Harvard Center for Middle Eastern Studies, 1998.

²⁵ Rain I., Iranian-e Armani. Tehran: Amir Kabir Publishers. 1349 (1970).

²⁶ «ایرانی مسیحیان از دفر چهار حال شرح -مسدیحی آفرین نقش میبذیان هه» صلاحی عباسعلی. Սալեհի Ա., Մեր հայրենակից քրիստոնյա խոշոր գործիչները, Թեհրան, 1348 (1969): Նշված աշխատությունը մեր ուսումնասիրության ընթացքում դեռևս չի հանդիպել, սակայն դրա մասին կան տվյալներ Հ. Փահլևանյանի ավելի վաղ հիշատակված «Իրանահայ համայնքը (1941-1979) գրքում (Երևան, 1989):

²⁷ Տե՛ս A. Navasargian, The Immortals, A Pictorial Anthology of Historiographic Works, Brief History of Armenia & Armenians in Persia, Glendale, California, 2012.

ճարտարապետների և այլոց համար: Դժվար է թեկուզ հակիրճ թվարկմամբ ընդգրկել այն բոլոր ոլորտերը, որոնք լուսաբանվել, ուսումնասիրվել են հայ արվեստաբանների աշխատություններում: Մեծածավալ գրականություն է նվիրված Նոր Զուլայի գեղանկարչությանը, ճարտարապետությանը, մասնավորապես եկեղացաշինությանը և այլ ասպարեզներին, որը գնահատում է գործող գեղանկարիչների, որմնանկարիչների ստեղծագործությունը: Հպանցիկ կարող ենք նշել, որ իրանահայ մշակույթի հիմնական ճյուղերը ներկայացնող հայ արվեստագետները, որպես կանոն, փորձել են հարազատ մնալ ազգային ավանդույթներին, միաժամանակ, ստեղծագործաբար կիրառելով տեղի մշակույթի տարրեր: Մյուս կողմից հայ արվեստագետները նույնքան կարևորել են եվրոպական մշակույթի առաջադիմական հոսանքներն ու գեղարվեստական մտածողությունը՝ փորձելով դրանք համադրել և հարաբերել իրենց ստեղծագործական նպատակների իրականացմանը:

Իրանահայ արվեստագետների գործը քննության է առնված թե՛ հայ, թե՛ պարսիկ հեղինակների կողմից: Մասնավորապես ուշագրավ է մեր ուսումնասիրության թեմային զուգահեռվող **Ալիաքբարզադե Մահդիի** ատենախոսությունը²⁸: Իրանցի հետազոտողը նշում է, որ հայ-իրանական կապերն ունեն դարավոր պատմություն և որ ոչ մի այլ ազգ հայերի չափ մոտ չի եղել իրանցիներին. հետևապես Իրանի պատմության ուսումնասիրությունը պարզապես անհնարին է առանց հայերի դերն ու ներդրումը հաշվի առնելու: Ա. Մահդին իր աշխատանքում հետամուտ է ներկայացնել Իրանի կերպարվեստի որոշակի ժամանակաշրջանը՝ իրանցիների և հայերի միջև եղած պատմական և մշակութային նշանակալից իրադարձությունների և կերպարվեստի զարգացմանը նպաստած հանգամանքների դիտակետից: Նա ներկայացնում է իրանահայ նկարիչների մի աստղաբույլ և դիտարկում կրում են Իրանի կերպարվեստի նոր և նորագույն շրջանների առաջատարների շարքում:

Իրանի մշակույթի զարգացմանը նպաստելուց բացի, իրանահայերի (առհասարակ գաղթօջախների) համար մշակութային կյանքի կազմակերպումը մշտապես եղել է կարևորագույն գործոններից, քանի որ կրոնի պահպանումից զատ, նպաստում է ազգային պատկանելության գիտակցմանը, հանդիսանում նեցուկ

²⁸ Տե՛ս Մահդի Ա., «Հայ արվեստագետների ներդրումն Իրանի նոր և նորագույն շրջանների նկարչության մեջ», թեկնածուական ատենախոսության սեղմագիր, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 2016:

համայնքի երիտասարդության շրջանում հայապահպանման, մայրենի լեզվի տարածմանն ու ազգային ավանդույթների շարունակությանը: Իր էությամբ լինելով ազգային, խարսխված հայ մշակույթի ավանդույթներին, դարերի ընթացքում ազդել և ներազդվել է իրանական մշակույթից: Իրանահայերը կարողացել են գոյատևել մշտապես պահպանելով իրենց մայրենի լեզուն, մշակույթը, ազգային ավանդույթները: Համայնքի իրավական կարգավիճակը գրեթե մշտապես հիմնված է կրոնակեղեցական ինքնավարության վրա, ի դեմս գոյություն ունեցող թեմերի: 1918 թ. Հայաստանի անկախ Հանրապետության հռչակումից հետո, Իրանում Հայաստանի առաջին դեսպանի պաշտոնում իշխան Հովսեփ Արղությանի նշանակմամբ, իրանահայերի ու հայաստանցիների միջև կապերը զարգացման նոր փուլ են թևակոխում²⁹:

Համաձայն «Հայ Սփյուռք» հանրագիտարանի, իրանահայ համայնքն այժմ ունի շուրջ հարյուր հազ. բնակչություն³⁰: Իրանի տարբեր քաղաքներում գործում են 70 մեծ ու փոքր ակումբներ՝ այդ թվում մշակութային, սպորտային և երիտասարդական, հասարակական, ինչպես նաև հայկական դպրոցներ և եկեղեցիներ: Դրանք բոլորն էլ համախմբվում են Իրանում գործող հայկական հոգևոր թեմերի շուրջ: Թեմերն իրենց գործունեությունն իրականացնում են Հայ Առաքելական եկեղեցու կանոններին համաձայնեցված և սեփական կանոնադրություններով: Կենտրոնականն ու ամենահոծը Թեհրանի թեմն է, որն ունի թեմակալ առաջնորդ, առաջնորդարանի խորհուրդ, կենտրոնական հոգաբարձություն և այլն: Գործում է տեղի հայկական Սբ. Սարգիս եկեղեցին, հայկական դպրոցներ և մշակութային միություններ, ինչպիսիք են՝ «Արարատ», «Սիփան» և այլն³¹: Նման կազմակերպությունների դերը հատկապես մեծ է եղել և կա հայապահպանման դաստիարակության, մայրենի լեզվի տարածման և

²⁹ Մինասյան Լ., Նոր Զուղան ավելի քան մէկ եւ քառորդ դարում, 1856-1996, Ս. Էջմիածին, 1999, Գ հատոր, էջ 34: Տե՛ս նաև Մինասյան Լ., Հայերը Խուզստան ու Ֆարս նահանգներում, Սպահանի թեմի մասնակցությունը Իրան-Իրաք պատերազմին, Նոր Զուղա, 2006, 32 էջ, Մինասյան Լ., Նոր Զուղան եւ իր հիմնման 400-ամեակը (1606-2006), Նոր Զուղա, 2008, 28 էջ:

³⁰ ՌԴ և ԱՄՆ նրանց թիվն անցնում է 1 մլն.-ից, իսկ Վրաստանում, Ֆրանսիայում, Լեհաստանում և Ուկրաինայում մոտ է 500 հազարին:

³¹ Իրանում գործող հայկական բազմատեսակ կառույցների ցանկին, ինչպես նաև ուշագրավ վիճակագրական տեղեկություններին կարելի է ծանոթանալ Իրանում Հայոց ազգային առաջնորդարանի խորհրդական Հենրիկ Խալոյանի տեղեկություններից: Տե՛ս Khaloian H., The Armenian Diaspora in Iran, Армения-Иран: История. Культура. Современные перспективы взаимодействия, сб. статей, Москва, 2013, стр. 143.

ազգային մշակույթի ավանդույթների շարունակման գործում: Նրանք իրականացնում են մշակութային և երիտասարդական ծրագրեր, ունենում տարբեր՝ երգի, պարի, երգչախմբային, ասմունքի, նկարչության, սկաուտական և սպորտային խմբակներ, ինչպես նաև գործող և ելույթ ունեցող մշտական երգչախմբեր և պարային անսամբլներ և այլն: Նրանցից շատերը մասնակցություն են ցուցաբերում Իրանի պետական միջոցառումներին, ինչպես նաև ամեն տարի այցելում Հայաստան՝ «Մեկ ազգ, մեկ մշակույթ» կամ «Իմ Հայրենիք» և այլ միջոցառումների շրջանակներում: Հաճախ այդպիսի միություններում աշխատելու են հրավիրվում մասնագետներ Հայաստանի համապատասխան ոլորտներից:

Մշակութային փոխհարաբերությունների գործընթացը նոր լիցքեր է ստացել նաև մեր օրերում: 2013 թ.-ի հունվար ամսին, Իրանի հայերի մշակութային շաբաթվա պաշտոնական բացման արարողության ժամանակ ԻԻՀ Մշակույթի նախարարության կրոնական փոքրամասնության գծով գրասենյակի ղեկավար Սաիդ Թադավիի և Թեհրանի հայերի թեմական խորհրդի նախագահ Է. Բաբախանյանի կողմից տարբեր ոլորտներում գործող արվեստագետները պարգևատրվել են հուշանվերներով: Իրանի արվեստների դպրոցի տնօրեն Մեջիթ Սերսենգին իր խոսքում նշել է, որ այլ ազգերի ներկայացուցիչների շարքում հայերի ներգործության չափաբաժինը անհամեմատ մեծ է: Նրա կարծիքով, Իրանի հայերը կարողացել են իրենց մշակույթի տարրերը միաձուլել իրանականի հետ և ստեղծել մեկ մշակութային միավոր³²: Բացի դրանից հայ արվեստագետների մեծ մասն ունի միջազգային ճանաչում: Արվեստաբան, պատմաբան Արիազ Դադվեն նկատել է, որ անհնարին կլիներ ճանաչել Իրանի պատմությունն առանց հայերի մշակույթն ու պատմությունն իմանալու: Հատկապես տպավորիչ է պարսիկ հայտնի գեղանկարիչ Այդին Ադդաշլուի ելույթը, - *«Ես անձամբ հայերին օտար չեմ համարում և համոզված եմ, նրանց ազդեցությունը Իրանի մշակույթի և արվեստի վրա այնքան շատ և կարևոր է եղել, որ նրանց մասին միշտ պետք է խոսել և գրել: Ես երախտապարտ եմ հայերի Իրանում ունեցած ազդեցության համար, որոնցից ինքս շատ բան եմ սովորել»*: Միջոցառման ավարտից հետո «Ալիք»

³² «Ալիք» օրաթերթ, թիվ 19 (21574), 28 հունվար, 2013թ.: Այս և մի շարք այլ՝ իրանական մամուլից և գրքերից քաղված հայ արվեստագետներին տրված գնահատականներն ու մեջբերումները բնագրից (պարսկերեն) թարգմանել է արևելագետ, պարսկագետ Ադասի Առաքելյանը:

օրաթերթում լույս է տեսել Ա. Աղդաշլուի հոդվածը «Հայերի ազդեցությունը Իրանի արվեստի վրա չի կարելի չնկատել» խորագրով³³: Թեմայի և առհասարակ բնագավառի հանդեպ մեզանում եղած և մեր օրերում նոր զարթոնք ապրող հետաքրքրությունը մեծապես խթանվում է նաև նախկին սփյուռքի կոմիտեի հիմքով 2008 թ-ին ստեղծված Սփյուռքի նախարարության և ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում 2009 թ. ստեղծված Սփյուռքահայ արվեստի բաժնի գործունեությամբ:

Իրանահայ գաղթօջախի երաժշտական մշակույթն ունեցել է հարուստ դրսևորումներ՝ տարբեր դարաշրջաններում: Այն գոյություն է ունեցել հայ-պարսկական պատմաքաղաքական առնչությունների ամբողջ ընթացքում: *«Իրանահայ երաժշտական մշակույթի վաղընջականությունը պայմանավորված է այդ գաղթօջախի ստեղծման ժամանակաշրջանով»*³⁴: Պարսկաստանի երաժշտարվեստի զարգացման տարբեր դարաշրջանների համար անհերքելի է պարսկահայերի ունեցած մեծ դերի և ներդրումների փաստը: Հատկանշական է, որ գրեթե բոլոր շրջաններին նվիրված ուսումնասիրություններում, թե՛ հայ, թե՛ պարսիկ հեղինակների գրվածքներում հայ երաժշտներին տրված գնահատականները համանման են և վկայում են իրանահայերի մեծ ավանդը տեղի երաժշտական արվեստի զարգացման մեջ: Հայ-իրանական երաժշտական կապերի հնագույն շրջանն ու հայերի դերն արժևորող կարևոր դիտարկումներ է կատարել Ն. Թահմիզյանը. հեղինակը մասնավորապես խոսում է V-VII դդ. հայ երաժիշտների նշանակալի ներդրումների մասին³⁵: Այդ շրջանում, Սասանյան Պարսկաստանում գործել են շատ հայ երգիչ-երաժիշտներ: Նրանցից ամենահայտնին եղել է Սարգիսը: Անդրադառնալով այդ խնդրին Լ. Երնջակյանը գրում է. *«Աղբյուրները խոսում են Խոսրով 2-րդ շահի արքունիքի երաժշտական կյանքում գլխավոր դեր կատարող երկու երաժիշտների՝ Մերվեցի պարսիկ Բարբադի և հայազգի Սարգսի մասին: <...> Միանգամայն ակնհայտ է, որ Սարգիսը, ինչպես և Բարբադը, շահի արքունիք գալով իբրև հասուն երաժիշտներ, պետք է իրենց հետ բերած լինեին և սեփական երկացանկը, և կատարողական այն*

³³ Նույն տեղում:

³⁴ Բրուտյան Յ., Իրանահայ երաժշտական մշակույթը, Գիտական աշխատությունների միջբուհական ժողովածու: Արվեստագիտություն 2, Երևան, 1975, էջ 13:

³⁵ Ст'я Тагмизян Н. К., Об армяно-персидско-таджикских музыкальных взаимосвязях в древности, Борбад, эпоха и традиции культуры, Сборник статей, Душанбе, 1989, стр.158-165.

ավանդույթները, որոնք մշակել էին իրենց ապրած մշակութային կենտրոններում»³⁶։ Մշտապես զարգացել է երաժշտության ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ճյուղը՝ գուսանական, աշուղական և սազանդարների արվեստը՝ լայնորեն տարածված Իրանում, Հայաստանում, Միջին և Մերձավոր Արևելքի այլ երկրներում։ Հայաստանի պատմության մեջ XVI-XVIII դդ. ծանր փորձությունների շրջան է եղել։ Ծայրահեղ անբարենպաստ արտաքին և ներքին պայմանները անկման եզրին են կանգնեցրել հայկական մշակույթը։ Բռնությունների և հալածանքների հետևանքով հայերը այս ժամանակաշրջանում զանգվածաբար գաղթել են տարբեր երկրներ։ Արտագաղթած հայերի թվում քիչ չեն եղել նաև հայ երաժշտության ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ ճյուղի ներկայացուցիչները։ Նրանց արվեստը զարգացել է այնպիսի քաղաքներում, ինչպիսիք էին Թեհրանը, Սպահանը, Կոստանդնուպոլիսը։ Այս քաղաքներում է 17-18-րդ դարերում ձևավորվել «հայ պրոֆեսիոնալ աշուղի», ինչպես նաև շատ բանով նրան նման հայ «քաղաքային երաժշտի», «երգիչ-կատարողի» և, հատկապես «գործիքահարի», «սազանդարի նոր կերպարը»³⁷։ «Գուսանների ու աշուղների նման, հայ սազանդարները նույնպես չէին շրջանցում տեղական ավանդույթները, դրանք արտացոլելով իրենց կատարողական արվեստում։ <...> Երևանն այն ժամանակ պարսկական շահի փոխանորդի աթոռանիստն էր և սերտ կապերի մեջ էր Թավրիզի ու Թեհրանի հետ (ուր խոշոր հայկական գաղութներ կային)։ Բնական է, որ պարսկական կենցաղն ու հասարակական-տնտեսական կացութաձևը իրենց դրոշմն էին թողել նաև այդ քաղաքի երաժշտական կյանքի վրա»³⁸։ Այդ ազդեցությամբ էր պայմանավորված Թավրիզի ու Թեհրանի հայ սազանդարների արվեստը։ «Արևելքի մոնոդիկ երաժշտության պրոֆեսիոնալ ժանրերի զարգացման մեջ հայ երաժիշտների ունեցած դերի հարցը շոշափելիս պետք է նկատի ունենալ երկու հանգամանք. առաջին՝ հայերի ստեղծագործական գործունեությունը տարբեր արևելյան երկրներում (Իրան, Թուրքիա, Անդրկովկաս) տեղական մշակույթի ավանդույթների տեսանկյունից և երկրորդ՝ հայ

³⁶ Երնջակյան Լ., Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Երևան, 1991, էջ 26-27։

³⁷ Ст'ю Тамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке. Перевод с турец., Предисловие и коммент. Тагмизян Н. К., Ереван, АН АрмССР, 1968, стр.38.

³⁸ Երնջակյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 35-36։

երաժիշկների գործունեությունը հայկական մշակույթի ավանդույթների զարգացման առումով»³⁹:

Իրանահայ գաղթօջախի դերը հայ իրականության և Մերձավոր Արևելքի սահմաններում կարևորված է նաև Մ.Հասրաթյանի արժեքավոր աշխատություններում: - «XVII դարի սկզբին Իրանի մայրաքաղաք Սպահանի մոտ ստեղծված Նոր Զուղայի գաղթօջախն առայժմ չի կորցրել հայ մշակույթի կարևոր կենտրոններից մեկի նշանակությունը: Այստեղ հիմնադրված ուսումնական հաստատություններում դասավանդել են երաժշտություն, փիլիսոփայություն, գրականություն, բնական գիտություններ: Այստեղ է հիմնվել Մերձավոր Արևելքի տարածքում առաջին տպարանը, իսկ Նոր Զուղայի Ս.Ամենափրկիչ վանքի մատենադարանն իր ձեռագրային հավաքածուով դասվում է աշխարհի 5 լավագույն մատենադարանների շարքում»⁴⁰:

Եթե Նոր Զուղայի ստեղծագործական դպրոցը նպաստել է հայ կերպարվեստի, որմնանկարչության զարգացմանը կամ Նոր Զուղայի ճարտարապետության դերը նշանակալից է հայկական ճարտարապետության պատմական գործընթացում, ապա երաժշտության ասպարեզում գաղթօջախի մշակութային կյանքը, մեծապես խթանելով հայ ժողովրդապրոֆեսիոնալ, մասնավորապես աշուղական երգարվեստի ձևավորումը, նաև այլ չափանիշներով է կարևորվում հայ-իրանական մշակութային հարաբերությունների համատեքստում: Իրանի երաժշտական մշակույթի դարավոր ավանդույթները՝ ժողովրդական և քաղաքային երգարվեստը, ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտության ավանդական ժանրերը, իրենց հերթին Մերձավոր և Միջին Արևելքի երաժշտարվեստի զարգացման հզոր խթաններից են եղել: «Հայաստանի և Իրանի գեղարվեստական ավանդույթների հարազատությունը հատկապես ակնհայտ է ժողովրդապրոֆեսիոնալ ստեղծագործության մեջ».- նշում է Լ. Երնջակյանը⁴¹: Արևելքի ավանդական երաժշտարվեստի այնպիսի զարգացած ժանրեր, ինչպիսիք են դաստգահը, ավազեն, մուլամը և այլն, հավասարապես տարածված են եղել թե՛ հայ,

³⁹ Նույն տեղում, էջ 44:

⁴⁰ Հասրաթյան Մ., Հայ-իրանական ճարտարապետության զուգահեռները XVII դ. (Սպահանի հայկական եկեղեցիների օրինակով), Բանբեր հայագիտության, Երևան, 2013, էջ 91-96:

⁴¹ Yernjakyan L., Armenian-Iranian Musical Interrelations in Historical Context, Армения-Иран: История. Культура. Современные перспективы взаимодействия, сб. статей, Москва, 2013, стр. 162-163.

թե՛ պարսիկ, և թե՛ ընդհանրապես Մերձավոր ու Միջին Արևելքի երկրների ժողովուրդների երաժշտական կենցաղում և իրենց ստեղծագործական կիրառումն են գտել նաև պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ: Միևնույն ժամանակ Իրանի քաղաքական-մշակութային կյանքի տարբեր ժամանակաշրջաններում յուրովի դրսևորվել են ինչպես Արևելքի, այնպես էլ Արևմուտքի երկրներում խմորվող և բյուրեղացող առաջադիմական ստեղծագործական միտումները:

Գրեթե նույնատիպ ընթացք են արձանագրել նաև գրականագետները հայ-իրանական գրական կապերի ասպարեզում: Մասնագետները ընդունելով պարսկական քնարերգության ազդեցությունը միջնադարյան հայկական բանաստեղծության վրա, այնուամենայնիվ չեն չափազանցնում այդ գործոնի նշանակությունը: Այդպես օրինակ Գ. Աղթամարցին կիրառելով պարսկական գրականության գեղարվեստական հնարներ, վերջիններիս նկատմամբ դրսևորել է ստեղծագործական վերաբերմունք, որը չի շեղել նրան հայկական պոեզիայի զարգացման ավանդական ուղուց, նրան չի դարձրել «հարազատ գրականության մեջ օտարածին ազդեցությունների ուղեկցորդ»⁴². Նրա արվեստը իրենից ներկայացնում է զուտ հայկական քնարերգության ավանդույթների զարգացման նոր աստիճան⁴²:

Ժողովրդական երգը գաղթօջախի առաջացումից ի վեր, եղել է ուղեկից կյանքի բոլոր պարագաներում և իր կառուցվածքի մեջ ներառել տեղային փոխառության տարրեր: Յ. Բրուսյանը նշում է. - *«Գաղթօջախի ստեղծումով, վաղնջական ժամանակներից ժողովրդական երգը շարունակում է մնալ իր ստեղծողի ուղեկիցը կյանքի ու գոյի բոլոր պարագաներում՝ իր կառուցվածքի մեջ ներառնելով տեղային փոխառության, փոխազդեցության տարրերը: Ասպարեզ է իջնում ժողովրդական երգիչների մի սրվար համաստեղություն՝ մեծ չափով հարստացնելով նաև իրանական ժողովրդական արվեստը: Աշուղ Հարթուն-օղլի (Հովհաննես Հարությունյան), Ամիր-օղլի, Ղուլ Էզազ, Արդին Օղլի, Բաղեր Օղլի, Ղուլ Արզունի, Ղուլ Սարգիս Շիրիշկանցի, Միսկին Մարթեսու, աշուղ Ալահվերդի, Մարտիրոս Մանուկյան, Միսկին Ստեփան - ահա Իրանում ապրած երգաստեղծ-երգապարածների մի մասը, որոնց ստվերում մեծ*

⁴² Чукасян Б., К вопросу о влиянии персидской литературы на творчество Григориса Ахтамарци, ВОН АН АрмССР, 1960, No 5.

չափով միաձուլվել են տարբեր ազգային հատկանիշներ, հաճախ դժվարացնելով սահման դնել մեկի և մյուսի միջև»⁴³:

XVII դարի վերջից և XVIII-ի առաջին կեսին, աֆղանական արշավանքների հետևանքով Իրանում նկատվում է տնտեսական և մշակութային անկում: «Այս ժամանակահատվածին բնորոշ է կառուցողական աշխատանքների կտրուկ նվազումը: Իսկ գրականության, փիլիսոփայության, արվեստի տարբեր բնագավառներում չստեղծվեց ոչ մի բարձրարժեք ստեղծագործություն»⁴⁴:

Իրավիճակը փոփոխվում է XIX դարից. երբեմնի գերտերության՝ Իրանի անսահման բնական պաշարները գրավել էին գրեթե բոլոր երկրների ուշադրությունը, ինչի արդյունքում XIX դարի երկրորդ կեսից Իրանը տնտեսական, առևտրային համագործակցության կապեր է կնքել Անգլիայի, Գերմանիայի և այլ պետությունների հետ: Առևտրատնտեսական հարաբերություններին զուգահեռ, զարգացել են նաև մշակութային հարաբերությունները՝ նպաստելով եվրոպական երաժշտարվեստի տարբեր ժանրերի ներթափանցմանը Իրան: Այդպես Անգլիայից, մասնավորապես, մուտք գործեց նվագախմբային արվեստը՝ իր հարուստ ավանդույթներով և զինվորական քայլերգի ժանրային երկացանկով:

Պարսկական մոնոդիկ երաժշտությունը XX դարասկզբին կազնեց դասական երաժշտարվեստին հաղորդակցվելու խնդիրների առջև: Եվրոպական ավանդույթների տեղայնացման գործը Իրանում կապվում է պարսիկ անվանի երաժիշտներ Ալինադի Վազիրիի (1887-1979 թթ.) և Ռուհոլլահ Խալեդիի (1906-1965 թթ.) հետ որոնք աշխատել են հիմնականում դասական ավանդական երաժշտարվեստի ոլորտում: Սակայն Իրանի ժողովրդական երգի գրառման և խմբերգային ու գործիքային մշակումների ասպարեզում առաջատար դեր են կատարել հայ կոմպոզիտոր-երաժշտագետները: Մասնավորապես Հ. Գրիգորյանին են դիմել Իրանի ազգային օրհներգի մշակման խնդրով, որը և հեղինակն իրականացրել է:

Ըստ Ա. Չթյանի տվյալների, այդ շրջանում՝ XX դարասկզբին, որոշվեց Թեհրանում կազմել սիմֆոնիկ նվագախումբ և արդիականացնել բարձրագույն

⁴³ Բրուտյան Յ., Իրանահայ երաժշտական մշակույթը, Գիտական աշխատությունների միջբուհական ժողովածու: Արվեստագիտություն 2, Երևան, 1975, էջ 15:

⁴⁴ Բայբուրդյան Վ., «Իրանի պատմություն» (Երևան, 2006), էջ 577:

երաժշտական դպրոցը, որի հիման վրա ստեղծվեց Թեհրանի կոնսերվատորիան (1918 թ.): Այդ աշխատանքներն իրականացնում էր եվրոպայում երաժշտական կրթություն ստացած Ղուլամ Հոսեյն Խան-Մինբաշյանը⁴⁵: Սակայն իրանահայ առաջին հայտնի երաժշտական գործիչ-կոմպոզիտորներից Ա. Տեր-Հովհաննիսյանն (1870-1960 թթ.) իր հուշերում նշում է, որ 1890-ականների վերջից նա արդեն դասավանդում էր ջութակ՝ եվրոպական նոտաներով, այնուհետև 1890-ականների կեսերին ստեղծեց «Երաժշտասերների միությունը», 1902-ին՝ առաջին երաժշտախումբը՝ նվագախումբը և քառաձայն երգչախումբը: Թեև դասական արվեստի ասպարեզում կատարված առաջին քայլերն ու նորամուծությունները սկզբնական շրջանում հիմնականում ներհամայնքային բնույթ ունեին, սակայն դրանք հաստատուն հիմքեր դարձան եվրոպական կատարողական, մանկավարժական և ստեղծագործական ավանդույթների ձևավորման և բեղմնավոր զարգացման համար: Նշելի է նաև Սպահանի երաժշտական կյանքում կարևոր դեր խաղացած երաժշտագետ Մկրտում Կարապետյանի անունը, որը 1908-ին Սպահանում հիմնադրել է առաջին նվագախումբը, ղեկավարել այն, ինչպես նաև թարգմանել երաժշտագիտական գրքեր ու դասավանդել դրանցով:

Ինչպես հետևում է փաստացի նյութերից, դասական երաժշտարվեստում գործած պարսիկ առաջին նշանակալից ներկայացուցիչներից էին՝ Ամինոլա Հոսեյնը (1905-1983 թթ.) և Փարվիզ Մահմուդը (1910-1996 թթ.): Հայտնի է, որ Ա. Հոսեյնը սովորել է Մոսկվայի, ապա 1934-1937 թթ. Շտուտգարտի և Բեռլինի կոնսերվատորիաներում: Այնուհետև կարճատև Թեհրանում բնակվելուց հետո արտագաղթել է Ֆրանսիա և շուտով ճանաչվել որպես պարսկա-ֆրանսիացի կոմպոզիտոր: Սիմֆոնիաներ, գործիքային կոնցերտներ, բալետ, կամերային, կինոերաժշտության և այլ ժանրերում ստեղծված նրա երկերին բնորոշ են նեոռոմանտիզմի ոճական սկզբունքները: Փ. Մահմուդը սովորել է Թեհրանի, ապա Բրյուսելի կոնսերվատորիաներում, Թեհրանում ճանաչվել որպես կոմպոզիտոր, դիրիժոր և Իրանի սիմֆոնիկ նվագախմբի բարեփոխող: Հայտնի են կամերային գործիքային, սիմֆոնիկ նախերգանքի և կոնցերտի ժանրում ստեղծված նրա որոշ

⁴⁵ Չթյան Ա., Ռուբեն Գրիգորյան. Երաժշտական գերդաստանի ականավոր գործիչը, Հայ արվեստի հարցեր 3, Երևան, 2010, էջ 133:

երկեր: Վերջինս 1959-ին տեղափոխվում է ԱՄՆ և շարունակում գործել հիմնականում որպես երաժշտագետ: Սակայն անհրաժեշտ է նշել, որ հետագայում մեծ համբավ ձեռք բերած այս հեղինակները դեռ ուսումնառության շրջանում էին, երբ արդեն որոշակի ճանաչում ձեռք բերած հայ երաժիշտները (ի դեպ, ոչ միայն ստեղծագործող, այլև՝ կատարող և մանկավարժ) հաջողությամբ իրականացնում էին նորանոր ժանրերի կիրառության բեղմնավոր փորձեր: 1920-ականների վերջին Ն. Գալանդեյանն (1881-1944 թթ.) արդեն ներկայացրել էր իր օպերաները, կվարտետը և կամերային ժանրի այլ երկեր, իսկ Լ. Գրիգորյանը (1886-1957 թթ.)՝ բեմադրել Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերան պարսկերեն թարգմանությամբ, 1930-ականների սկզբներին, որ Իրանում առաջին պարսկալեզու ներկայացումն էր. մինչդեռ Իրանի Ռուդաքիի անվան օպերային և բալետի ազգային թատրոնը բացվել է 1967-ին: Ռ. Գրիգորյանը, որպես նորարար, Թեհրանում հիմնելով «Թեհրան» քառյակը (1941 թ.), ըստ ամենայնի դարձել է այդ ժանրի և կատարողական ավանդույթների ներմուծողը Իրանի մշակույթ: Նա ղեկավարել է Իրանի սիմֆոնիկ նվագախումբն ու Թեհրանի կոնսերվատորիան (1948-1951 թթ.) և իր լայնահուն գործունեությամբ զարգացման նոր փուլ նշանավորել Իրանի դասական երաժշտարվեստում՝ XX դարի միջին տասնամյակներում: Այս իրողությունն արձանագրվել է Իրանի տարբեր մշակութային ու քաղաքական գործիչների ելույթներում, մասնավորապես Իրանի Բարձրագույն կրթության խորհրդի նախագահ Ռեզա Գորգանն ասել է, որ նա *պարսկական երաժշտության պատմության մեջ մի նոր դարաշրջան է բացել*⁴⁶: Փաստերի համադրումներով հաստատվում է հայ գործիչների աներկբա ներդրումը Իրանի մշակույթում:

Նշենք նաև, որ Փ. Մահմուդին, Իրանի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի ղեկավարության պաշտոնում, փոխարինեց Ռ. Գրիգորյանը, որը նաև ղեկավարել է Թեհրանի կոնսերվատորիան և առհասարակ զարգացման նոր փուլ նշանավորել Իրանի դասական երաժշտարվեստում՝ XX դարի միջին տասնամյակներում:

Անվանի պարսիկ կոմպոզիտորների շարքում հարկ է հիշատակել նաև Հ. Սանջարիի (1918-1995 թթ.), Մ. Հանանեի (1923-1989 թթ.), Հ. Օստովարի անունները,

⁴⁶ Բրուտյան Յ., «Հայ երաժշտական մշակույթի աշխարհասփյուռ ընձյուղները», Երևան, 1996, էջ 197: Այդ մասին հիշատակված է նաև իրանահայ խմբավար, երգահան, մանկավարժ Տ. Սուքիասյանի անտիպ ուսումնասիրություններում:

որոնց գործունեության շրջանը համընկնում է մեր ուսումնասիրության մեջ ընդգրկված իրանահայ կոմպոզիտորների պայմանականորեն տարբերակված երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչների գործունեության հետ⁴⁷: XX դարի արագընթաց զարգացումների համատեքստում իրանահայերը դրսևորվեցին որպես առաջատարներ. անկասկած փաստացի նյութերի սակավության պատճառով դժվար է լիարժեք պատկերացնել իրանում պրոֆեսիոնալ երաժշտության ձևավորման առաջին շրջանի առանձնահատկությունները: Այսուհանդերձ, մեզ մատչելի նյութերի և աղբյուրների ուսումնասիրությունը իրանահայ արվեստագետների գործունեության վերաբերյալ հիմք է հանդիսանում մեր աշխատության կարևոր հիմնադրույթներից մեկի հաստատման համար. XX դարասկզբին իրանահայ համայնքի արվեստագետների գործունեությունը մեծապես նպաստել է եվրոպական դասական երաժշտարվեստի ավանդույթների հաստատմանը իրանում:

⁴⁷ Իրանցի կոմպոզիտորների մասին տեղեկությունները մենք փորձել ենք ճշգրտել նաև այժմ իրանում գործող հայ և իրանցի արվեստաբանների և մասնագետ երաժիշտների հետ ունեցած հարցազրույցներում՝ Տիգրան Սուքիասյան, Լիդա Բերբերյան, Շաքե Մակարյան, Ռեբեկա Աշուրյան, Ասղար Զանաբի:

ԳԼՈՒԽ 2. ՀԱՅ ԵՐԱԺԻՇՏՆԵՐԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ ԻՐԱՆԻ ՊՐՈՖԵՍԻՈՆԱԼ ԵՐԱԺՇՏԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ (1890-1930-ական թվականներ)

XIX դարի վերջին և XX դարասկզբին իրանահայ գաղթօջախի մշակութային կյանքի աննախադեպ զարգացմամբ ստեղծվեցին բարենպաստ պայմաններ երաժշտության դասավանդման ու տարածման համար, ինչպես հայկական օջախում, այնպես էլ ընդհանրապես պարսկական միջավայրում: Բնականաբար, առաջադեմ հայ երաժիշտների ստեղծագործական հարուստ ունակությունները նախապես առավել լիարժեք դրսևորվեցին ներհամայնքային միջավայրում: Ի սկզբանե, երաժշտական արվեստը իրանահայերի համար, մայրենի լեզվին զուգահեռ, եղել է համայնքի կենսունակությունը պահպանող կարևոր գործոններից և ազգային ինքնության պահպանման հիմնական կոմաններից մեկը: Այդ գաղափարով են դաստիարակվել իրանահայ օջախի տարբեր սերունդներ: Երաժշտություն սերմանելու և երաժշտարվեստը զարգացնելու ուղղությամբ առաջին քայլերն Իրանի հայաշատ կենտրոններում նկատելի են XIX դարավերջի և XX դարասկզբի առաջին տասնամյակներում: Թավրիզում և Սպահանում բացված հայկական դպրոցներում, հիմնական ծրագրից բացի, սկսել են դասավանդել երգ-երաժշտություն, նոտագրություն: Խնդիրն իրականացվել է հիմնականում Հայաստանից, ինչպես նաև եվրոպական երկրներից հրավիրված ուսուցիչների միջոցով: Թավրիզում, բազմավաստակ ուսուցիչներ Արշակ Մեհրաբյանը, Հաբեթ Խաչատրյանը և մասնավորապես Աստղիկ և Տիգրան Ռաշմաճյաններն իրենց ուսուցչական խմբով 1898-1903 թթ. մեծապես նպաստել են ուսուցման մակարդակի բարելավմանը՝ թողնելով անմոռաց անուն և համբավ⁴⁸: Նրանց աշխատանքները խրախուսում և օժանդակում էին նաև ժամանակի հոգևոր առաջնորդներ Սուքիաս, Սահակ Եպիսկոպոսները, Հովսեփ վարդապետը և այլք: Նոր Զուլայում՝ Սպահանում,

⁴⁸ Տ. Ռաշմաճյանը (1868-1946) Ալեքսանդրապոլից էր: Նա Էջմիածնի Գևորգյան հոգևոր ճեմարանը ավարտելուց, իսկ այնուհետև Լայպցիգի և Ենայի համալսարաններում սովորելուց հետո ամբողջ կյանքում ծավալել է մանկավարժական գործունեություն Հայաստանի տարբեր շրջաններում և հայկական գաղթօջախներում: Տե՛ս Մանուկյան Գ., Տիգրան Ռաշմաճյան, Նշանավոր ճեմարանականներ, Ս. Էջմիածին, 2009, Պրակ Բ, էջ 351-357:

ճանաչում ունեցող երաժշտության ուսուցիչներ էին Արմենակ Գերասիմյանը և Մկրտում Կարապետյանը, որոնք ստեղծել են փողային նվագախումբ⁴⁹: Հայտնի է, որ մասնագիտական հմտությունները զարգացնելու նպատակով, 1897-ին, Նոր Զուղայի հայ արվեստագետները հրավիրել են ազգությամբ անգլիացի Հելթզըր ազգանունով մի երաժշտագետի, որը սկսում է դասավանդել մի շարք դպրոցներում: Նա իր աջակցությունն է բերել Նոր Զուղայում գործող նորաստեղծ երաժշտական խմբերին: Գործում էին երկսեռ երգչախումբ և նվագախումբ, որոնք տարածում էին հայ երգն ու երաժշտությունը: Հելթզըրի ջանքերով երգչախմբի կազմը հասնում է 90-ի, ստեղծվում է նաև մանկական երգչախումբ: Այս երաժշտախմբերի պարբերական ելույթներն իրենց շուրջն են համախմբում համայնքի լայն շրջանների ներկայացուցիչներին, հետաքրքրություն արթնացնում երաժշտության և երաժշտական կրթության հանդեպ: 1906-1916 թթ. Սպահանի հայկական երգչախումբը հաջող ելույթներ է ունեցել հայ և արտասահմանյան կոմպոզիտորների ստեղծագործություններից կազմված երկացանկով: Երգչախմբի կազմի ընդլայնմանն իր նպաստն է բերել երաժշտագետ, խմբավար Արշակ Աթայանը՝ վաստակաշատ երաժշտագետ-կոմիտասագետ Ռոբերտ Աթայանի հայրը, որը ստանձնել է դրա ղեկավարությունը 1908-ից: 1916-ից քաղաքական անբարենպաստ հանգամանքների պատճառով⁵⁰ մշակութային կյանքի ընթացքը դանդաղում է, մինչև 1930-ականները: Այսուհանդերձ, հայկական դպրոցներում շարունակում էին դասավանդել երաժշտական առարկաները՝ ըստ նոր հաստատված ծրագրերի:

Երգչախմբերի հետագա գործունեության մասին իրանցի և իրանահայ անվանի արվեստագետների հայտնած արժեքավոր տեղեկություններ և կարծիքներ են ամփոփված Ս. Մեսրոպ Մաշտոց շքանշանակիր վաստակաշատ խմբավար, երգահան, մանկավարժ Տիգրան Սուքիասյանի անտիպ ուսումնասիրություններում⁵¹: Նա

⁴⁹ Այդ մասին տեղեկություններ են ամփոփված իրանահայ խմբավար, երգահան, մանկավարժ Տ. Սուքիասյանի անտիպ ուսումնասիրություններում, որոնք հեղինակը մեզ է տրամադրել Թեհրանում:

⁵⁰ Երկրում սկիզբ էր առել ազգային ազատագրական պայքար՝ Անգլիայի բռնատիրական կարգերի դեմ, որն արտահայտվում էր թագավորական և սահմանադրական ուժերի բախումներով: 1926թ. տեղի ունեցավ պետական հեղաշրջում և հաստատվեց Փեհլիների թագավորությունը:

⁵¹ Այդ նյութերից տեղեկանում ենք, որ 1933 թ. կազմվել է նոր երգչախումբ և «Fa-La-Do» անվանմամբ նվագախումբ՝ Գուրգեն Մարտիրոսյանի ջանքերով, որը գործել է մինչև 1943 թ.: Մեկ այլ, երկսեռ երգչախումբ՝ Վարուժ Պարթևյանի ղեկավարությամբ, գործել է 1953-ից: 1964-ին կազմավորվել է Նոր Զուղայի Հայ մշակութային միության հայտնի «Կարա Մուրզա» երգչախումբը, ղեկավար՝ Ռուդոլֆ

Թեհրանի «Սիփան» մշակութային միության «Կոմիտաս» երգչախմբի հիմնադիր ղեկավարն է եղել շուրջ 4 տասնամյակ. կազմել և ղեկավարել է բազմաթիվ այլ երգչախմբեր, ներկայացրել հետաքրքիր դասախոսություններ՝ Իրանում հայկական երաժշտարվեստի ձևավորման և զարգացման մասին⁵²:

Իրանահայ երաժիշտների գործունեության պատմությունն սկսեցինք մասնավորապես երգչախմբերի և խմբավարների ներկայացմամբ, քանզի երգն է մշտապես եղել երաժշտարվեստի կենտրոնում՝ թե՛ որպես զգացմունքի արտահայտման անմիջական ժանր, և թե՛ որպես առավել դյուրին և նպատակային ձև՝ ուսուցանելու համար: XX դարասկզբի առաջին իրանահայ գործիչների ձեռքբերումները հատկապես ակնառու են երգի և խմբերգային արվեստի ոլորտներում: Համայնքային կյանքի կազմակերպան մեջ երգչախմբի դերի մասին Յ.Բրուտյանը գրում է. - *«Գաղթօջախների ազգային հոգեւոր կեանքում շար ուրոշիչ է երգչախմբերի դերը՝ իբրեւ հաւաքական հոգեւոր մթնոլորտի ստեղծման բազիսների»*⁵³:

Չափազանց կարևոր են իրանահայ կոմպոզիտոր, երաժշտագետ Ժորա Մինասյանի ուսումնասիրությունները, որոնք ականատեսի հազվագյուտ տեղեկություններ են ամփոփում: Լուս-Անջելեսի «Մասիս» շաբաթաթերթի անհայտ տարեթվով համարում՝ «Իրանահայ երաժշտագետներ» բաժնում, հրատարակված է նրա «Ջութակի եւ դասական երաժշտութեան մուտքը Իրան - Արտաշես Տեր-Հովհաննէսեան» խորագրով հոդվածը: Ձեռքբերված սակավաթիվ տեղեկությունների շարքում այս մեկը գալիս է հաստատելու մեր համոզմունքը, որ մասնավորապես իրանահայ արվեստագետների և հրավիրված հայ մասնագետների գործունեությամբ դասական երաժշտարվեստը ներդրվեց և զարգացավ Իրանում: Հոդվածում խոսվում է նաև Թավրիզի հայության երաժշտական կյանքի մասին, որտեղ մեծ ավանդ է ունեցել Արտաշես Տեր-Հովհաննիսյանն իբրև երգահան, երաժշտագետ, խմբավար, ուսուցիչ և

Գալստյան: Այն հաջորդիվ ղեկավարել են Հրանտ Աճեմյանը՝ 1967-ից, Հարութ Մանուկյանը՝ 1973-ից: 1975թ. այն վերակազմվել է որպես Սուրբ Ամենափրկիչ վանքի երգչախումբ՝ Մովսես Փանոսյանի ղեկավարությամբ, որը գործում է առ այսօր:

⁵² Տ. Սուքիասյանն իր բեղուն գործունեության համար արժանացել է պետական պարգևատրումների Իրանի կառավարության կողմից: Այս մասին տե՛ս Հայ մշակութային «Սիփան» միութեան հիմնադրութեան եւ գործունեութեան 25 ամեակի հատորում, Թեհրան, 1988 թ., ինչպես նաև Տիգրան Սուքիասեանի գործունեութեան 50-ամեյա հոբելյանին նվիրված հուշամատեան-ալբոմում, Թեհրան 2009թ.:

⁵³ Բրուտյան Յ., Հայ երաժշտական մշակոյթի աշխարհասփիտ ընծիւղները, Երևան, 1996, էջ 194:

կատարող: Ելնելով նյութի սեղմ ծավալից և նշանակությունից, ստորև ներկայացնում ենք այն՝ աննշան կրճատումներով: «19-րդ դարի վերջերին, Իրանի Թաւրիզ քաղաքում հիմնուում է «Արամեան» և «Հայկազեան-Թամարեան» դպրոցները: Այդ դպրոցներուն, ուրիշ առարկաներից բացի, սկսում են դասաւանդուել երգ ու ծայնագրութիւն՝ նոտաներով, Կովկասից հրաւիրուած ուսուցիչների միջոցով: ... Որոշ ժամանակ յետոյ, Թաւրիզում սկսում է ջութակի դասաւանդութիւն՝ նոտաներով, Արտաշէս Տէր Յովհաննէսեանի միջոցով, 1980-ական:

Ա. Տէր Յովհաննէսեանը այդ թուականներին պաշտօնավարում էր անգլիական բանքում եւ յայտնի էր «Բանքի Արտաշէս» անունով:

Նա ջութակ նուագելը սովորել է Լոնդոնում: Թաւրիզ վերադառնալով, սկսում է պաշտօնավորել բանքում եւ զբաղուել ջութակի մասնաւոր դասաւանդութեամբ: Բացի վերոյիշեալ աշխատանքներից, Թաւրիզում նա հիմնում է «Երաժշտասէրների միութիւն»: Կազմում է դասական երաժշտական գործիքներ նուագողների խումբ եւ ունենում է երաժշտական ելոյթներ: Յաճախ կազմակերպում է նուագահանդէսներ եւ երգահանդէսներ: Ահա այդպէս, դասական երաժշտութիւնը մուտք է գործում Իրան եւ զարկ ստանում իրանահայ երաժշտագէտ, երգահան եւ խմբավար Լեւոն Գրիգորեանի ջանքերով»⁵⁴: Սրանք չափազանց արժեքավոր և հետաքրքրական դրվագներ են իրանահայ երաժշտական կյանքի ավանդույթների ձևավորման տարեգրության մեջ:

Անչափ կարևոր են նաև Ա. Տէր-Հովհաննիսյանի հուշերը, որոնք նա կազմել և Թեհրան է ուղարկել 1950-ականներին՝ կյանքի վերջին շրջանում: Հեղինակը խոսում է Թավրիզի հայության երաժշտական կյանքի և ձեռնարկումների մասին: «Ինչքա՛ն աշխատանք եմ թափել, ինչքա՛ն նեղութիւններ եմ քաշել, սովորեցրել, դասեր տուել, բոլորին ծրիաբար... Անդրանիկ երաժշտախումբը ես եմ կազմել, երգեցիկ խմբեր ղեկավարել: Եւ ինչքա՛ն եմ չարչարուել դրանց մէկին-մէկիկ սովորեցնելով: Թէեւ մեր երաժշտախմբի նուագած կտորները պարզ եղանակներ էին, բայց ներդաշնակութիւնները ես էի կատարում: Եկմալեանի Պապարագն եմ ղեկավարել Ղալայի Մայր Եկեղեցում, երեք տարի շարունակ: Ղալայի դպրոցը չկարողանալով

⁵⁴ Մասիս շաբաթաթերթ, Լոս-Անջելես: Տե՛ս նաև Այվազյան Շ., Հայ երաժիշտների դերը Իրանի երաժշտական մշակույթի ձևավորման գործում // Երաժշտական Հայաստան 1 (48) 2015, «ԵՊԿ հրատարակչություն», Երևան, էջ 70-74:

երգեցողութեան ուսուցիչ գտնել, ինձ հրաւիրեցին: Թէեւ ես անգլիական բանքում գործում էի, բայց Ուրբաթ օրերը եւ ազատ ժամերս տրամադրեցի դպրոցին»⁵⁵:

Այսպիսով, ըստ մեզ մատչելի նյութերի և հավաքած տեղեկությունների առաջին ամենահայտնի և նշանակալի երաժշտական գործիչն ու ստեղծագործողը **Արտաշես Տեր-Հովհաննիսյանն** է (1870-1960)՝ ծնունդով Թավրիզից: Որոշ աղբյուրներում նշվում է, որ նա Լոնդոնում սովորել է ջութակ նվագել, տիրապետել է դաշնամուրին, ապա Թավրիզում մասնավոր դասեր առել մի իտալացի երաժշտից, այնուհետև հաջողությամբ զբաղվել երաժշտագիտությամբ, խմբավարությամբ, ծավալել լայն հասարակական, մանկավարժական և համերգային գործունեություն: Դարավերջին Ա. Տեր-Հովհաննիսյանը հիմնել է «Երաժշտասերների միություն», իսկ 1902-ին՝ առաջին երաժշտախումբը (նվագախումբ) և առաջին քառաձայն երգչախումբը, որը երգում էր Թավրիզի Ղալայի Մայր եկեղեցում և շարունակեց իր գործունեությունը մինչև 1938 թ-ը: Նա հաջողությամբ դասավանդում էր երգ-երաժշտություն, ծայնագրություն (սոփեջիո), ջութակ: Նրա բազմաթիվ սաներից են հետագայում անվանի երաժիշտներ Լևոն Գրիգորյանն ու Աշոտ Պատմագրյանը: Հետագայում Ա. Տեր-Հովհաննիսյանը տեղափոխվում է Մեծ Բրիտանիա, որտեղ և մահանում 1960-ին: Ցավոք, նրա ստեղծագործություններից որևէ նմուշ առայժմ չհաջողվեց հայտնաբերել: Հայտնի է, որ դրանք երգեր և խմբերգեր են, ինչպես նաև ժողովրդական մշակումներ և փոխադրումներ, որոնք հարմարեցվում էին դպրոցի ուսումնական ծրագրերին և երգչախմբերի պահանջներին:

Ա. Տեր-Հովհաննիսյանի ակնածելի գործը շարունակություն և նոր զարկ է ստանում երգահան, երաժշտագետ, խմբավար Լ. Գրիգորյանի ջանքերով: **Լևոն Գրիգորյանը** (1886-1957) կարելի է ասել, Գրիգորյանների երաժշտական ընտանիքի նահապետը, իր երաժշտահասարակական բազմաբնույթ գործունեությունը ծավալեց զուգահեռաբար հայկական համայնքի և Իրանի մշակութային կյանքի ոլորաններում: Նա կարողացավ հետաքրքրություն սերմանել դասական արվեստի, երաժշտական գործիքների նկատմամբ և՛ հայերի, և՛ պարսիկների շրջանակներում: Մեծ համբավ ուներ 1916-ին նրա հիմնադրած «Սալոն» նվագախումբը, որը գործեց մինչև 1946-ը: Այն պատիվ էր բերում երիտասարդ երաժշտին և բազմաթիվ միջոցառումների զարդն էր

⁵⁵ Աճեմեան Հ., Լեւոն Գրիգորեան, Թեհրան, 1957, էջ 16:

համարվում, ուր հրավիրվում էին մասնակցելու: Առանձնահատուկ գնահատելի է նաև նրա մանկավարժական գործունեությունը: Իրանի գահաժառանգները նույնպես մասնավոր դասեր էին առնում Լ. Գրիգորյանից: Կրթությունը լրացնելու նպատակով 1907-ին մեկնում է Թիֆլիս, ուսանում այն ժամանակների հայտնի ջութակահար Վասիլևի մոտ, ապա՝ Բելգիա, ուսանում Բրյուսելի կոնսերվատորիայում (տեսություն և կոմպոզիցիա՝ Բրուսսելմանի, ջութակ՝ Սեզար Թոմսոնի դասարաններում): Վերադառնալով, երկար տարիներ, մինչև կյանքի ավարտը դասավանդել է Թեհրանի կոնսերվատորիայում:

Լ. Գրիգորյանն առաջնորդվում էր այն համոզմունքով, թե ազգային դիմագծի և հայեցի դաստիարակության գործում կարևորագույն միջոցներից է հայ երգը. նա սկսել է զարգացնել համայնքի մշակութային կյանքը, ընդհուպ՝ բեմադրելով մի շարք մանկական օպերաներ (ինչով հող նախապատրաստեց Իրանում առաջին պարսկերեն օպերայի, ինչպես նաև դասական երկացանկով համերգների կազմակերպման համար): Դասավանդելով երաժշտական առարկաներ, խմբավարություն և ջութակ, նա տպավորիչ ազդեցություն ուներ իր աշակերտների վրա: «Պարսկահայ երգի հայ նահապետը»⁵⁶, ինչպես հետագայում նրան կոչել են իրանահայերը, կրթել է երաժիշտների մի քանի սերունդ, որոնց շարքերում բացի իր զավակներից և ընտանիքի բարեկամներից, կարելի է նշել Վարդան Բաղդասարյանին, որն իր ուսուցչի հետ Թավրիզում հիմնել է սիմֆոնիկ նվագախումբ, Գագիկ Բարխուդարյանին՝ Աբադան քաղաքի «Գուսան» երգչախմբի հիմնադիր և խմբավար, Վահագն Հարությունյանին, հետագայում հիմնել է «Արմեն» երգչախումբը Թեհրանում, Գուրգեն Տեր-Մարտիրոսյանին՝ Նոր-Ջուղայից, ղեկավարել է տեղի երգչախումբը, Խաչատուր Եգանյանին՝ Ռաշտի երգչախմբի ղեկավար, Ստեփան Սանոսյանին՝ Թեհրանի Սիմֆոնիկ նվագախմբի ջութակահար, Զավեն Եղիզարյանին, որը ջութակահար էր (վերջինիս հետ համատեղ նրանք 1956-ին Թավրիզում հիմնադրել են կոնսերվատորիա) և բազմաթիվ երաժիշտ, ստեղծագործող-կատարողներ և երաժշտագետներ:

Աննախադեպ էր Իրանում առաջին օպերային ներկայացման նախաձեռնությունը, որն իրականացրել է Լ. Գրիգորյանը: «Անուշ» օպերան, գրեթե

⁵⁶ Ալիք, 1950, 25 դեկտեմբերի, No 288:

առանց փոփոխությունների թարգմանվում (իրանահայ գրող Արամ Ալեուջանի և Թեմական դպրոցի պարսկերենի ուսուցիչ Միրզա Զ. Ախգարու հետ միասին) և 1931-ին բեմադրվում է Թեհրանում՝ դառնալով Իրանում առաջին պարսկերեն լեզվով օպերային ներկայացումը:

Լ. Գրիգորյանի բոլոր նախաձեռնություններն ընդունվում էին մեծ ոգևորությամբ XX դարասկզբին Թավրիզում և առհասարակ Իրանում նկատվող մշակութային վերելքի պայմաններում: Շեշտենք, որ մինչ այդ երկրում եվրոպական երաժշտական գործիքներ պարզապես չեն եղել: Սակայն երկրում իրականացվող լայնածավալ բարեփոխումների ոլորտ էր շրջանառվել դասական երաժշտարվեստը նույնպես: Իր երաժշտահասարականան գործունեությամբ Լ. Գրիգորյանը լուծում էր մեկ գերխնդիր ևս՝ պատրաստել հնարավորինս շատ երաժիշտներ ու երաժշտության ուսուցիչներ հայկական և պարսկական դպրոցների պահանջը բավարարելու համար:

Լ. Գրիգորյանի ավանդը Պարսկաստանում՝ իրանահայերի և պարսիկների մշակութային կյանքում, ըստ պահպանված կարծիքների, անուրանալի է և չափազանց արժեքավոր, որի համար ԻԻՀ կրթության նախարարությունն արժանացրել է հատուկ մրցանակի: Հայտնի է, որ նա, ավարտել է նաև Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանը, տիրապետել ռուսերեն, ֆրանսերեն, գերմաներեն, պարսկերեն ու արաբերեն լեզուների և հրատարակել է 4 լեզվից կազմված բացատրական բառարան, որը մեծապես գնահատվել է օտար գրականագետների կողմից⁵⁷:

Հիշատակման արժանի է նաև 1933 թ-ի հունիսին, Թավրիզում, Կոմիտասին նվիրված համերգի կազմակերպումը, որտեղ Լ. Գրիգորյանը ղեկավարել է 140 երաժիշտներից կազմված երգչախումբն ու նվագախումբը: Համերգին հնչել են Կոմիտասի ստեղծագործությունները, իսկ հանգանակությունն ուղարկվել է Կոմիտասի խնամարար հանձնաժողովին:

Ալիս Նավասարգյանից ստացած նյութերից է նաև Լ. Գրիգորյանին նվիրված միակ գոյություն ունեցող գրքույկը⁵⁸, որը հրատարակվել էր երաժշտի հուշ-երեկոյի կազմակերպչական հանձնախմբի նախաձեռնությամբ: Գրքույկում ականատեսի

⁵⁷ Այդ մասին տեղեկություններ են ամփոփված Տ. Սուքիասյանի անտիպ ուսումնասիրություններում:

⁵⁸ Աճեմեան Հ., Լեւոն Գրիգորեան, Երաժշտագետ, ուսուցիչ եւ խմբավար, Կյանքն ու գործը, Թեհրան, 1957, 65 էջ:

խոսքերով ներկայացված են նրա կյանքի դրվագները, ընտանիքին, սաներին, մանկավարժական և երաժշտահասարակական գործունեությանն առնչվող տեղեկություններ: Հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև լուսանկարները: Գրքույկում տեղ են գտել մի քանի խոսույն փաստեր, մասնավորապես նշվում է, որ Լ. Գրիգորյանը, դեռևս պատանի՝ իր խնայած միջոցներին ավելանցնելով ընկերների օգնությունը, գնել է իր առաջին ջութակը... Շեշտված է նաև, որ. *«Լևոն Գրիգորեանը Թարիզում ապրելով՝ հանդիսացաւ Իրանահայ երգ-երաժշտութեան ղեկավարն ու հովանաւորը: Այս իրողութիւնը անուրանալի և անառարկելի է»*⁵⁹:

Սակայն պետք է նշենք, որ վերոհիշյալ գրքույկում որևէ տեղեկություն չկա նրա ստեղծագործությունների մասին: Մինչդեռ, Լ. Գրիգորյանի ստեղծագործությունները նույնպես հիշարժան են: Նրա երգերը, խմբերգերը, հայկական և պարսկական մեղեդիների մշակումները, հնչել են բազմաթիվ համերգների ժամանակ և մեծ ժողովրդականություն վայելել: Հայտնի է նաև, որ նա հեղինակել է մի քանի տասնյակ ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ օպերետներ, որոնցից առանձին երկեր հրատարակված են. 2 երգ՝ ձայնի և դաշնամուրի համար և 2 ժողովրդական երգի մշակում մենակատար սոպրանոյի, երգչախմբի կամ վոկալ քառյակի և դաշնամուրի համար: Որդու՝ Ռուբենի ջանքերով այս պիեսները հրատարակվել են Լ. Գրիգորյանի ծննդյան 100-ամյակի առիթով, 1986 թ-ին: Ժողովածուի առաջին երկու երգերը՝ «Էյ դու ջահել» և «Ուռիների տակ», նվիրված են հեղինակի որդու՝ Հրաչի հիշատակին: Ա. Իսահակյանի երկքառյակ բանաստեղծության հուզական տրամադրությունն արտահայտվում է մռայլ վշտով, լակոնիկ, առավել ասերգային շարադրանքով: Երգը ծավալվում է պարզ երկմաս ձևում, որին նախորդում է մեկ պարբերության մեջ ամփոփված նախանվագը: Դաշնամուրի ոչ բարդ, խրոմատիկ սահուն քայլերով կառուցված նվագամասը (a-moll) պաթետիկ քայլերգային շարադրանքով նախապատրաստում է մեղեդին: Առավել դինամիկ և զարդարուն նվագակցությամբ է շարադրված երկրորդ քառյակը, որտեղ պահպանված է ասերգային շարադրանքը: Ընդհանուր առմամբ այս ամպաճույճ երգը գրավում է իր երաժշտափմաստային ներդաշնակությամբ:

⁵⁹ Նույն տեղում, էջ 29:

Ա. Ահարոնյանի խոսքերով գրված հաջորդ՝ «Ուռիների տակ» երգի կազմում ավելանում է ջութակը. կոմպոզիտորը հետամուտ է բանաստեղծական տեքստի նաև վիզուալ մեկնաբանությանը՝ «...Ուռիների տակ մորմորում են լուռ, Հեղու մի ջութակ լալիս է տխուր»։ Զութակի երգեցիկ նվագամասը, որ արտակարգ հարստացնում է դաշնամուրային նվագակցությունը, իր շարադրանքով ասես մեղեդու հեռավոր արձագանքը լինի։ Զութակն ու ձայնը ուղղակիորեն չկրկնելով միմյանց՝ ստեղծում են մտորումների զուգերգ։ Երգը գրված է f-moll-ում և բարդ պարբերություն է նմանակում։ Նվագակցության համար կիրառված են դասական ռոմանսին բնորոշ հյուսվածք և հնարներ, իսկ ձայնը, ինչպես և առաջին երգում, արտացոլում է բանաստեղծական տեքստի արտահայտիչ երանգները (օր. 1)։

Օրինակ 1. «Ուռիների տակ», 9-16 տակտեր

Canto. *Andantino.*

mf
Ու...ռի...ների տակ մը...տո...րում են լուռ,
p
Հեղ...ում մի ջութակ հե...ծում է տը...տուր.
p
tr.

Ցավոք, առայժմ Լ. Գրիգորյանի մեզ մատչելի ստեղծագործությունները սակավաթիվ են և դրանք համալրելու ջանքերը դեռևս շոշափելի արդյունքների չեն հանգեցրել։ Այսուհանդերձ, մեր քննարկած օրինակներն իրենց գեղարվեստական

ավարտունությամբ կարող են տեղ գտնել հայկական ռոմանսի պատմության էջերում, ինչպես նաև կատարողական երկացանկում⁶⁰:

Գրիգորյանների ընտանիքի բազմակողմանիորեն օժտված զավակների մասին, ովքեր ճանաչվել են կատարողական արվեստում, ստեղծագործական և մանկավարժական ասպարեզներում, մենք անդրադառնել ենք մեր աշխատության գլուխներում⁶¹: Գրիգորյանների «երաժշտական համաստեղությունը» հսկայական ներդրում է ունեցել և՛ իրանահայ, և՛ իրանական երաժշտական մշակույթներում, իսկ նրանցից մի քանիսը դուրս եկան միջազգային ասպարեզ: Լ. Գրիգորյանն, ի շարս այլ վաստակաշատ իրանահայերի խոշոր ներդրում ունի իրանի մշակութային կյանքում:

Իրանահայ երաժշտական մշակույթի գործիչների առաջին սերունդը ներկայացնող շարքում իր արժանի տեղն ունի **Համբարձում Գրիգորյանը** (1893-1975): Հայ երգի տարածման ջատագով, վաստակավոր երաժշտագետ, ազգային կրթական և մշակութային գործիչը զբաղվում էր մանկավարժությամբ, համերգային գործով, կրելով ու տարածելով ազգային և եվրոպական մշակույթն ու կրթությունը իրանում: Գրիգորյանների անվանի տոհմի զավակներից էր, ծնունդով՝ Թավրիզից: Սովորել է Պրահայի համալսարանում, զուգահեռաբար հաճախելով մասնավոր երաժշտական դասընթացների. հետագայում տեղափոխվել է Փարիզ և ավարտում Վ. դ'Էնդիի Scola Cantorum բարձրագույն երաժշտական դպրոցը: Որպես ազատ ունկնդիր հաճախել է նաև Սորբոնի համալսարանի մանկավարժության և հոգեբանության ֆակուլտետի դասընթացներին:

Թեհրանում Հ. Գրիգորյանը մասնակցել է «Ալիք» օրաթերթի հիմնադրմանը, աշխատել խմբագրական կազմում: 1920-ականների վերջին նա հիմնել է «Քնար» նվագախումբը և «Կոմիտաս» երգչախումբը, որը գործել է շուրջ 40 տարի: Տասնյակ համերգներ է տվել ամենատարբեր պետական, միջազգային, համայնքային և տարաբնույթ արարողությունների ու երեկոյների առթիվ: Վաստակաշատ երաժշտի աշխատանքը բարձր է գնահատվել ժամանակի մշակութային գործիչների կողմից: 1935-ին, Ֆիրդուսու ծննդյան 1000-ամյակի տոնակատարությունների առթիվ Շահը

⁶⁰ Ժողովածուում ընդգրկված են նաև ծայնի, երգչախմբի և դաշնամուրի համար մշակված երեք ժողովրդական երգեր. «Բերդիցը դուրս ելայ», «Բըլիդ մարջան» և «Դուդուկ»:

⁶¹ Աշխատության երկրորդ գլխում անդրադառնում ենք Հ. Գրիգորյանի, չորրորդ գլխում՝ Ռ. Գրիգորյանի ստեղծագործական դիմանկարներին:

Հ. Գրիգորյանին պարգևատրել է «Հոմայուն» շքանշանով՝ Ազգային օրհներգը մշակելու և իր ղեկավարած «Կոմիտաս» երգչախմբով կատարելու համար⁶²:

Մշտական համերգային ծրագրերից զատ, Հ. Գրիգորյանը համարձակորեն կազմակերպում էր հայկական հոգևոր երաժշտության համերգներ և դրանց հասույթն օգտագործում Թեհրանի հայկական եկեղեցու կարիքների, մասնավորապես երգեհոն գնելու համար: Բեղուն կրթական և մշակութային գործունեության համար 1973-ին Մեծի Տանն Կիլիկիոյ Ն.Ս.Օ.Տ.Տ. Խորեն Կաթողիկոսի կողմից արժանացել է Ս. Մեսրոպ Մաշտոց շքանշանին:

Հ. Գրիգորյանն ունի շուրջ 200 ստեղծագործություններ. երգեր, մանկական երգեր, զուգերգեր, խմբերգեր, օպերետներ): Դրանց մի մասը համարվում է կորած: Գրիգորյանի ստեղծագործական ժառանգությունից մեզ հասել են՝ 1940-1950-ական թթ. Թեհրանում «Կոմիտաս» երգչախմբի հրատարակչության տպագրած առանձին երգերը և 2010-ին Լոս-Անջելեսում երաժշտի դուստրերի՝ Անուշ և Սեդա Գրիգորյանների կողմից հրատարակված ժողովածուն⁶³: Լոս-Անջելեսի ժողովածուն, որը ներառում է նաև առաջինի մեջ ընդգրկված երկերը՝ մեներգեր, զուգերգեր, խմբերգեր, ինչպես նաև համառոտ կենսագրական տեղեկություններ:

Ընդհանուր ծանոթացումը մոտ 50 կամերային ժանրի վոկալ, ինչպես նաև խմբերգային ստեղծագործությունների հետ, թույլ է տալիս պատկերացնել հեղինակի լեզվաոճական նախասիրությունների մասին: Հետաքրքիր է նշել, որ թե՛ Հ. Գրիգորյանի, և՛ թե՛ Ն. Գալանդեթյանի երգերի բանաստեղծական տեքստերի հեղինակները առավելապես նույնն են. դրանց շարքում են մեծանուն բանաստեղծներ են՝ Ա. Իսահակյանը, Վ. Տերյանը, Հ. Շիրազը, Սարմենը, Դևը (Մ. Ղարաբեկյան), Ա. Գառոնին, Ս. Բեդիրը, Ա. Երեմյանը, և այլք: Ընտրված բանաստեղծություններում գերիշխող արտահայտչական ոլորտները հարում են քնարական, հայրենասիրական, պանդխտության թեմաներին: Հարկ է նշել, որ ազգային մոնոդիկ մտածողության հատկանշական տարրերը առանձնապես ցայտուն են դրսևորված Ա. Իսահակյանի տեքստերով գրված երգերում («Արևի ոսկին», «Շաղափ կուտաս» և այլն)⁶⁴:

⁶² Մակարյան Ա., Մոխրացած հուշեր, Բոստոն, 1998, էջ 286:

⁶³ Համբարձում Գրիգորեանի երաժշտական ստեղծագործություններից. Մեներգեր, զուգերգեր և խմբերգեր, Լոս-Անջելես, 2010:

⁶⁴ Համանուն երգերի հեղինակ է նաև Ն. Գալանդեթյանը:

Մասնավորապես մծց 2 պարունակող տետրախորդների, էռլական մինորի, մինոր տրիխորդի հաճախակի կիրառությունն այդ երգերում ինքնատիպ գունավորում են տալիս:

Ժողովրդական երգի ժանրին են աղերսվում նաև Սայաթ-Նովային նվիրված երգերը, որոնք ոչ թե աշուղի խաղերի մշակումներն են, այլ երգեր՝ գրված նրան նվիրված բանաստեղծությունների հիման վրա: Օրինակ՝ Ս. Բեդլինի «Սայեաթ Նովու սագն է խոսում» և Ռ. Աբրահամեանի «Ձօն Սայեաթ Նովայի (Էշխեմէդ)» նվիրումները Հ. Գրիգորյանի համանուն երգերում հիշեցնում են Սայաթ-Նովայի լեզվածն ու քամանչայի նախանվագներին բնորոշ իմպրովիզացիոն մեխիզմները: Նույն ոլորտում է կատարված Սայաթ-Նովայի «Բլբուլի հիդ» երգի խմբերգային մշակման ընդգրկմամբ: Պետք է նկատել, որ երբեմն և՛ երգերում, և՛ զուգերգերում ու խմբերգերում հանդիպում են նմուշներ, որոնցում բացակայում է դաշնամուրային նվագամասը, որը նախապես ծրագրված է եղել հեղինակի կողմից. բոլոր դեպքերում ակնհայտ է մեղեդային գծերի արտահայտչական դերը: Դրանք, որպես կանոն, պայմանավորված են բանաստեղծական տեքստի հանգավորման առանձնահատկություններով և իմաստային գազաթնակետերով: Երգերում գերակշռող տիպերը պարզ պարբերություններն ու քառյակային ձևերն են:

Հ. Գրիգորյանի ստեղծագործություններում վառ արտահայտչական ուրվագծերով են առանձնանում պարերգերը: Մասնավորապես Ա. Իսահակյանի խոսքերով գրված «Վարդավառ» խմբերգը, Յ. Աղաբաբի բանաստեղծությամբ գրված «Պապար» մանկական խմբերգը, որը հեղինակը նվիրել է թոռնիկներին. իսկ «Պարերգ» վերնագրված խմբերգը կարելի է համարել հայկական ժողովրդական պարերգի խմբերգային մշակում:

Հեղինակի համար կարևոր են եղել նաև Հայրենիքին նվիրված երգերը, որոնք զգալի տեղ են զբաղեցնում 2010 թ. հրատարակված ժողովածուում: «Հայրենիքիս կանչը» (խոսք՝ Վ. Աղասեանի), «Երևանը մեր» (խոսք՝ Հ. Օհանեանի), «Հայրենիքիս» (խոսք՝ Ա. Իսահայեանի), «Հայրենի արեւ» (խոսք՝ Ռ. Դրամբեանի), «Արարատին. նվիրում Հ. Շիրազին» (խոսք՝ Ե. Բազենի), «Իմ Հայաստան» (խոսք՝ Գ. Սարեանի) և այլն:

Ժողովածուում մեր ուշադրությունը գրավեց նաև «Կոմիտասին» երգը՝ գրված Սարմենի խոսքերով: Գրառման մեջ առկա են ծայնի և դաշնամուրի նվագամասերի նոտային գծերը, սակայն մեղեդին ուղեկցող դաշնամուրի տակտերը դատարկ են ամբողջ երգի ընթացքում. հնարավոր է երևակայել, որ դադարի նշաններով դաշնամուրային լուծություն է ակնարկվում: Հնարավոր է նաև ենթադրել, որ առանձնահատուկ վերաբերմունքը Կոմիտասի Վարդապետի անձի ու գործի հանդեպ, հեղինակը փորձել է արտահայտել խորհրդանշական հնարով (օր. 4):

Օրինակ 4. «Կոմիտասին», 1-4 տակտեր,

Լը - սում եմ ա - հա մի - հո - գե - զը - մայլ

Piano

Նույն տեղում, 16-18 տակտեր

յոյզ - սոխակ կը - շո - - - դա ար - փին:

coda

Ժողովածուի որոշ օրինակների դաշնամուրային նվագակցությունն ունի դասական ռոմանսին հատուկ հյուսվածքային և տոնայնական համադրությունների

սկզբունքներ: Դրանք աչքի չեն ընկնում ինքնատիպ հնարներով, այլ նպաստում են մեղեդիների արտահայտչականության ընդգծմանը⁶⁵: Հիմնականում երգերն ունեն նաև գործիքային նախանվագ: Այդ երգերից նշել են հատկապես «Հեզ աչքեր» (Ա. Իսահակյան), «Մի սիրիր էլ ինձ» (Ա. Գառոնի), «Ինչպես մոռանալ քեզ» (Ա. Չոպանյան) երգերը, «Երաժիշտ» (Ա. Երեմեան) և «Վայրի ծաղիկ» (Լ. Մանուկեան) զուգերգերը և միակ վոկալ տրիոն՝ «Արի եար» (հավանաբար, ժողովրդական երգի մշակում): Ի դեպ, հայտնի չեն նաև ժողովածուում ներկայացրած ստեղծագործությունների ստեղծման տարեթվերը: Սակայն դրանցից շատերը տարածված են եղել իրանահայության լայն շրջանակներում և հաճախ կատարվել են համայնքում և այլուր կազմակերպված համերգների ընթացքում:

Իր լայնածավալ գործունեությամբ նույնքան նշանակալից է մեկ այլ իրանահայ արվեստագետի՝ **Աշոտ Պատմագրյանի** (1898-1981) ստեղծագործական գործունեությունը, որը դարձյալ չի պարփակվել Իրանի սահմաններում, այլ կապվել է Լիբանանի, Եգիպտոսի, Ամերիկայի, Ֆրանսիայի, Իսպանիայի, Հայաստանի և այլ երկրների մշակութային կյանքին: Որպես երաժշտագետ, կոմպոզիտոր, խմբավար, նաև երաժշտահասարակական գործիչ Պատմագրյանը հանդես է եկել գրեթե բոլոր հայաշատ քաղաքներում: Պետք է նշենք, որ նա սերում էր XVII դ. Թավրիզեցի պատմագիր Առաքել Դավրիժեցու գերդաստանից. Հր. Աճառյանի հավաստումով Դավրիժեցու տոհմի սերունդները ապրել են Թավրիզի հայոց Աստվածածին եկեղեցու նրբանցքում Պատմագրյան ազգանունով⁶⁶: Գևորգյան ճեմարանի կրթությունը, որն ընդհատվել էր առաջին համաշխարհային պատերազմի պատճառով, նա աշխատել է համալրել Բեռլինում՝ հաճախելով Շտերնշես կոնսերվատորիայի և Կայզեր Ֆրիդրիխ Վիլհելմ համալսարանի փիլիսոփայության և արվեստի պատմության ֆակուլտետների դասընթացներին: Ստեղծագործելու հետ մեկտեղ մշտապես զբաղվել է մանկավարժական գործունեությամբ, կազմել երգչախմբեր ու նվագախմբեր բոլոր այն քաղաքներում, որտեղ բնակվում էր և հանդես եկել հեղինակային բազմաթիվ

⁶⁵ Ժողովածուում առկա են որոշ վրիպակներ, հատկապես ալտերացիայի նշանների կիրառության կամ բացակայության առումով:

⁶⁶ Այդ մասին նշում է Ա. Դավրիժեցու գրքի նախաբանի հեղինակ Վարազ Առաքելյանը: Տե՛ս Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, Երևան, 1988, էջ 4:

համերգներով⁶⁷: 1926-ին՝ Փարիզում, իր հիմնած «Գուսան» երգչախմբով Պատմագրյանը ելույթ է ունեցել տեղի սիմֆոնիկ նվագախմբերից մեկի հետ, որ հեռարձակվել է էյֆելյան ռադիոկայանով:

Ա. Պատմագրյանի հագեցած գործունեությունը ժամանակին ջերմ արձագանքներ և բարձր գնահատականներ է ստացել ամենատարբեր պարբերականներում: Պատմագրյանի կենսագրության համար հիմք են ծառայել իր իսկ գրած «Իմ հուշերից» և կոմպոզիտորի ստեղծագործական գործունեության 40-ամյա հորելյանի առիթով հրատարակված գրքերը. վերջինս ասվածի խոսուն վկայական է, որտեղ ի շարս մասնագիտական արժևորումների և մեծարանքի խոսքերի, տեղ են գտել նաև կենսագրական տվյալներ⁶⁸: Գրքում ընդգրկված հոդվածների և ողջույնի խոսքերի շարքում կարևոր է նշել Ա. Պատմագրյանի երաժշտության առաջին ուսուցչի ուղերձը, որ ականատեսն ու անմիջական մասնակիցն է եղել 1910-1920-ականների Թավրիզի երաժշտական կյանքի նոր փուլի:

Բացի վերը նշվածներից Պատմագրյանի կենսագրական տվյալները և ստեղծագործական կյանքի ու գործունեության փաստերը արտացոլված են Յ. Բրուսյանի աշխատություններում և Ա. Ասատրյանի հոդվածներում⁶⁹: Դրանցում նշվում է, որ շնորհալի երիտասարդ երաժշտի կատարած Կոմիտասի երգերի բազմաձայն մշակումները, իր հեղինակած և ղեկավարած մանկական օպերետները, ժողովրդական երգերի գրառումներն ու մշակումները և այլ նախաձեռնություններ դառնում են հասարակության լայն շրջանների հետաքրքրության և քննարկման առարկա:

Պարսիկ ականջին դեռևս խորթ հնչողությունը հմտորեն էր մատուցված և մեծ հետաքրքրությամբ է ընդունվել: Մշտական համերգների հայտագրերը աստիճանաբար համալրվում են նաև պարսկական ավանդական երաժշտության նմուշներով՝ մշակված Ա. Պատմագրյանի կողմից: Այդպիսով, պարսիկ ժողովուրդն առաջին անգամ

⁶⁷ Նշելի է, որ դեռևս էջմիածնում ուսանելու տարիներին նա սկսել է ղեկավարել Մայր Տաճարի երգչախումբը:

⁶⁸ Տե՛ս Ա. Պատմագրեանի յոթելեանը (խմբ.՝ Պեպո Սիմոնեան), Պէյրութ, 1962թ:

⁶⁹ Ասատրյան Ա., Աշոտ Պատմագրյան, Նշանավոր ճեմարանականներ, Ս. Էջմիածին, 2009, Պրակ Բ: Асатрян А., Ашот Патмагрян – Выдающийся деятель армянской музыкальной культуры в Иране // Армения-Иран: История. Культура. Современные перспективы взаимодействия, сб. статей, Москва, «Галлея-Принт», 2013.

հնարավորություն է ստանում լսել իր երգը քառաձայն ներդաշնակված կամ սիմֆոնիկ նվագախմբի հնչողությամբ: Դա 1930-ականների սկիզբն էր: 1935-ին Պատմագրյանին հատուկ պատվիրում են գրել օպերա Ֆիրդուսու ծննդյան 1000-ամյակի տոնակատարությունների առիթով, որը ներկայացվել է պարսկերենով⁷⁰: Վերը նշված գրքում ասվում է. «Ամէն տեղ համերգի սրահները լեցուն են լինում հայ, պարսիկ և երոպացի հասարակությամբ: Նա շատ ճաշակատու կերպով էր կազմում իր համերգների երկացանկը: Հասարակութենից այնքան սիրուած հայ ժողովրդական երգերի կողքին դնում էր նաև լուրջ երոպական կտորներ մեծ երաժշտագէտների գործերից, ինչպես Բեթհովէն, Մոցարտ, Վագներ, Վեբեր և այլն, և այդպիսով հերզհերէ զարգացնում հասարակութեան ըմբռնողութիւնն ու գեղագիտական ճաշակը դէպի երոպական երաժշտութիւնը: Երբեմն էլ երգացանկը համեմուած էր լինում Պաշարագի հոգեւոր երգերով»⁷¹:

Նույն ժողովածուում տեղ է գտել նաև Ա. Պատմագրյանի երաժշտակրթական գործունեության 40-ամյակի առթիվ ասված հայ անվանի երգչուհի, դաշնակահարուհի, երաժշտագետ, մանկավարժ Մարգարիտ Բաբայանի ջերմ խոսքն ու բարձր գնահատականը, որտեղ ի շարս այլ նվաճումների, կարևորվում է նաև նրա հեղինակած «Երաժշտարան» խորագրով դասագիրքը⁷²: Միանգամայն օրինաչափ է բազմաշնորհ երգչուհու անդրադարձը Պատմագրյանի երաժշտահասարակական և գիտամանկավարժական վաստակին. քանի որ այն իր համազգային տարողությամբ և հնչեղությամբ մեծաշուք հանդիսությունների առիթ է տվել ժամանակին: Մ. Բաբայանի երաժշտահրապարակախոսական հոդվածների նյութն ու խնդիրները վկայում են նրա հետաքրքրությունների լայն շրջանակի ու մշակութային իրադարձություններին արձագանքելու և արժևորելու մասնագիտական բարձր ունակության մասին⁷³:

⁷⁰ Օպերայի ներկայացումից հետո, 1943-ին պարսկական կառավարությունը նրան շնորհել է պետական բարձրագույն «عالم» (Էլմի – գիտություն) շքանշան: Իսկ 1954-ին՝ Քեմբրիջի Արևելագետների 23-րդ միջազգային համագումարին ներկայացրած «Ժողովրդական արուեստի տարրերու գործածութիւնը հայ եկեղեցական երգի մէջ ժԲ դարում» գեկուցման համար Լոս-Անջելեսի Golden State University-ի կողմից արժանացել է Պատվավոր դոկտորի կոչման: 1979-ին Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախաձեռնությամբ հանդիսավոր կերպով տոնվել է նրա 80-ամյակը:

⁷¹ Ա. Պատմագրեանի յօրելեանը (խմբ.՝ Պեպո Սիմոնեան), Պէյրութ, 1962, էջ 22:

⁷² Նույն տեղում, էջ 24-25:

⁷³ Այդ մասին տե՛ս Կոստանդյան Ն., Մարգարիտ Բաբայանը և հայ երաժշտական արվեստը, ատենախոսություն, Երևան, 2017, էջ 19-35, 45-47:

Ինչպես նշում է Ա. Ասատրյանը, Պատմագրյանի համար առաջնային է ոչ թե ստեղծագործական աշխատանքը, այլ երաժշտական քարոզչությունը, *«որին այնքան պետք ուներ գաղթաշխարհը՝ համերգ, դասախոսություն, մանկավարժական աշխատանք, բանասիրական պրպտում և այլն»*⁷⁴: Ընդհանուր առմամբ, սկսած ստեղծագործական առաջին իսկ փորձերից Պատմագրյանի համար կարևոր էր իր երկերի նպատակային կիրառելիությունը մասնավորապես հայկական սփյուռքի օջախներում. *«...Իմ մեջ միտք հղացավ հայ ժողովրդական երգերից կազմել սիմֆոնիկ փոքրիկ էպյուդներ, որոնց կատարումը մարչելի լինի առավելապես գաղթաշխարհի համեստ խմբերի համար»*. նշում է հեղինակը հուշերում⁷⁵:

Ա. Պատմագրյանի ստեղծագործական ժառանգությունն ընդգրկում է և՛ կոմպոզիցիաներ ու մշակումներ, և՛ երաժշտագիտական ուսումնասիրություններ, դասագրքեր, որոնցից անկարելի է չհիշատակել մեկը. մասնագիտական և երաժշտասեր հանրությանը, թե Հայաստանում և՛ թե Սփյուռքում քաջ հայտնի է Ա. Պատմագրյանի «Հայ երգը դարերի միջից» (Պեյրութ, 1973 թ.) աշխատությունը, որը հայ երգը տարածելու, ուսումնասիրելու, սերմանելու և ուսուցանելու նպատակով ստեղծված, նրա աշխատանքային շուրջ 50 տարիների նվիրումով կատարված ուսումնասիրության արդյունքն է: Նշենք, որ «Հայ երգը դարերի միջից» աշխատությունը ընդգրկում է հայ ժողովրդական, գուսանական, աշուղական, եկեղեցական ու քաղաքային երգն իր հիմնական բնութագրումներով, ինչպես նաև սփյուռքի երաժշտությանն առնչվող զանազան հարցեր: Հայ երաժշտական բանահյուսության պատմության մեջ կարևոր տեղ են գրավում նաև Պատմագրյանի «Գանձարան հայ երգերու» 7 հատորները, լուսննծայված Կահիրեում, 1938-ին. ժողովածուներում զետեղված երգերի նոտաներից և բանաստեղծական տեքստերից բացի ներառված են երգահանի և բանաստեղծի անունները, նկարներն ու կենսագրական տեղեկություններ: Դրանք արժանացել են ՀԲԸՄ մշակութային մրցանակի, 1945-ին: 1978-ին Բեյրութում հրատարակվել է հեղինակի հուշերի հետաքրքրական գիրքը, որին պետք է հաջորդեր նաև երկրորդ հատորը, սակայն այդ նպատակն անավարտ է մնում. 1981-ին Ա. Պատմագրյանը վախճանվում է Բեյրութում:

⁷⁴ Ասատրյան Ա., նշվ աշխ., էջ 333:

⁷⁵ Պատմագրյան Ա., Իմ հուշերից, Բեյրութ, 1978, էջ 89:

Հայտնի է, որ մինչև 1970-ականները Թեհրանում, Կահիրեում, Նյու-Յորքում, Փարիզում և այլուր հրատարակվել են Ա. Պատմագրյանի մի շարք երկեր. դրանց թվին են պատկանում «Հայ երգերի գանձարան»ը՝ 6 հատորով, դաշնամուրային Սյուիտը, խմբերգերի և մեներգերի, դաշնամուրի նվագակցությամբ ռոմանսների ժողովածուներ, առանձին երգեր: Սակայն նրա ստեղծագործական ժառանգության իրական պատկերն ավելի ներշնչող է՝ դատելով «Հայ երգը դարերի միջից» գրքում տեղ գտած հրատարակված ստեղծագործությունների ցանկից: Այդ ցանկում նշված են տասնյակ երգեր, խմբերգեր դաշնամուրի նվագակցությամբ, հոգևոր երգերի մշակումներ՝ երգեհոնի նվագակցությամբ, մանկական օպերետներ և Հայկական օրատորիա՝ երգչախմբի, սիմֆոնիկ նվագախմբի, վոկալ քառյակի և երգեհոնի համար, ինչպես նաև մի շարք գործիքային և նվագախմբային պիեսներ: Ցավոք, առայժմ մեզ հայտնի չէ Պատմագրյանի նշված երկերի և նրա ամբողջական ժառանգության գտնվելու վայրը, սակայն Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարանում, Սփյուռքահայ երաժիշտների առայժմ անմշակ ֆոնդում առկա են որոշ նյութեր. 2 երգ ձայնի և դաշնամուրի համար («Սիրերգ» և «Դիլբար») և «Հայ երգեր» ժողովածուն, որում զետեղված են խմբերգեր և երգեր: Ժողովածուն լույս է տեսել Նյու-Յորքում, հավանաբար 1950-ականներին⁷⁶: Այն ներառել է «Դուդուկ», «Եալալի», «Եար գիլա» ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումները, «Դիլբար» (նվիրված երգչուհի Ռոզ Պատմագրյանին) ժողովրդական երգի մշակումը, «Սիրտս» (խոսք՝ Արեգենցու), «Իմ գարուն» (խոսք՝ Յ. Արամեանի) երգերը, բոլորը ձայնի և դաշնամուրի համար: Պատմագրյանի երգերի մեկ այլ ժողովածու 6 երգերից⁷⁷, որոնք հեղինակն անվանել է ռոմանսներ, ինչպես նաև «Ել ու Ել» վոկալ շարը և «Իմ գարուն» երգը մենք ձեռք ենք բերել Թեհրանում⁷⁸: Նշված երկերն, առայժմ մեզ հասանելի մասն են կազմում նրա վոկալ ստեղծագործությունների, հայկական և պարսկական ժողովրդական բազմաթիվ երգերի ներդաշնակումների և մշակումների: Թեև սրանք կոմպոզիտորի ստեղծագործության մի փոքր մասն են միայն, սակայն որոշակի պատկերացում են

⁷⁶ Պատմագրյան Ա., Հայ երգեր, Նյու-Յորք:

⁷⁷ Պատմագրյան Ա., Ռոմանսներ դաշնամուրի նվագակցությամբ, Երևան, 1964:

⁷⁸ Նյութերը պահվում են թեհրանահայ խմբավար և գործիչ Տ. Սուքիասյանի անձնական գրադարանում:

տալիս Պատմագրյանի երաժշտական լեզվի ու մտածողության ընդհանուր սկզբունքների մասին:

Ռոմանսների ժողովածուն ներառում է հետևյալ երգերը. «Հայրենի կարոտ» (խոսք՝ Հ. Հայրապետյանի), «Օրոր» (անհայտ հեղինակ), «Սիրերգ» (խոսք՝ Գ. Մահարու), «Սիրտս» (խոսք՝ Արեգենցու), «Փափագ» (խոսք՝ Վ. Թեքեյանի), «Ցնորք» (խոսք՝ Վ. Տերյանի): Այս երգերը ուշագրավ են գրական տեքստի իմաստային շեշտադրումներին համահունչ՝ մեղեդային գծում գերիշխող հայկական ժողովրդական, մասնավորապես գուսանա-աշուղական արվեստին բնորոշ ելևէջումներով: Դրանցում առկա է դաշնամուրային նվագամասի հոմոֆոն-հարմոնիկ դասական հյուսվածքը, սահուն ձայնատարությունը, արպեջոատիպ դարձվածքների առատ կիրառության սկզբունքը: Նշելի է բանաստեղծության հանգավորման և տաղաչափության ազդեցությունը երգերի ձևակառուցվածքային առանձնահատկություններում: Օրինակ առավել գունեղ արտահայտչականությամբ և ամփոփ կառույցով «Փափագ» երգը. 4 քառյակները հիշեցնում են բարդ եռմասանի ձև, իսկ բանաստեղծության ամենահուզական, կուլմինացիոն քառյակը համընկնում է երգի «Ոսկե հատման» կետին: Վերջին քառյակը կրկնվող տողերով համընկնում է երգի ռեպրիզային, ուր նույնպես կրկնվում է առաջին մասի մեղեդին (օր. 2):

Օրինակ 2. Վ. Թեքեյան «Փափագ»

Անուշ հոգի մը ըլլար
Ես այդ հոգվույն սիրահար
Ան իմ երկինքն ըլլար:

Ես այն հոգին պաշտեի,
Ինչպես երկինքը ծավի,
Զայն հեռուէն պաշտեի:

Ան ցոլահար սրտիս մէջ
Իր լույսերովը անեջ
Ես սուզվեցի անոր մէջ:

Անուշ հոգի մը ըլլար
Ու գրկեի զինքն անծայն
Իմ հոգիիս մէջ միայն:

«Փափագ» երգի ռեպրիզան, տակտեր 22-33

musical score in Armenian, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is divided into three systems. The first system includes the lyrics: «սուգ - վե - իս - նոր մեջ: և -». The second system includes: «- նու՜ն հո - գե - մք րը - լա՜ր, ու գըր - կե - ի գինճն ան-ձայն, իմ». The third system includes: «հո - գե - իս մեջ - մի - ալն:». Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *ppp*. There are also markings for *dim.* and *8* (octave).

Հետաքրքրական է «Ել ու ել» շարքը: Սա Ա. Պատմագրյանի ստեղծագործության մեջ հայկական ժողովրդական երգերի բազմաթիվ մշակումներից մեկն է: Այս ոլորտին, ինչպես նաև ֆոլկլորային նմուշների հավաքչական, ձայնագրման աշխատանքներին կոմպոզիտորը հետամուտ է եղել ամբողջ կյանքի ընթացքում:

«Ել ու ել» շարքի 3 երգերը մշակված են ձայնի և դաշնամուրի համար: Նշելի է, որ ընտրված 3 նմուշներն էլ՝ տղայի և աղջկա երկխոսական բնույթի կատակերգեր են, որոնց ծագումն առնչվում է տարբեր ժամանակափուլերի:

Առաջին երգը՝ «Նախրա տափին», տղայի գովքն ու ջանքերն են Շուշան յարին գրավելու նպատակով: Այս երգի տարբերակին հանդիպում ենք Կոմիտասի Երաժշտական-ազգագրական ժառանգության մեջ⁷⁹: Մեղեդին ծավալվում է բնական մինորի հնչյունաշարում, կվինտայի սահմաններում: Երգը քառյակային-կրկներգային ձևով է՝ բնորոշ տոնիկա-դոմինանտային հակադրությամբ: Հակադրությանը նպաստում

⁷⁹ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 10, Հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Բ, կազմ. և խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Երևան, 2000, էջ 132:

է նաև նվազակցության կտրուկ փոփոխությունը քառյակից կրկներգ: Երգի կառուցվածքային ավարտվածությանը նպաստում է գործիքային նախաբանում և վերջին կրկներգում օգտագործված համանման ֆակտուրաների կիրառությունը:

Երկրորդ «Զիմ Վըզի վզնոց կիտամ»ը հայկական հնագույն դիցաբանությանն առնչվող երգ է՝ կապված Շամիրամի առասպելին, որ առկա է Կոմիտասի Հայ ժողովրդական երգերի ժողովածուում և Հայ ավանդական երաժշտության մատենաշարում⁸⁰: Այն շարադրվում է հարց ու պատասխանի ավանդական սկզբունքով: Պահպանվել են Շամիրամի հետ կապված 5 պարերգեր: Այդ երգերի կապը Շամիրամի առասպելի, կամ թե Շամիրամի մայր Դերկետոյի պաշտամունքի ծիսական հեթանոսական տարրերի հետ վիճելի է համարվում. խնդիրը հատուկ մասնագիտական ուսումնասիրություն է ենթադրում և մեր նպատակը չէ հարել որևէ տեսակետի⁸¹: «Ուլունք Շամիրամայ ի ծով» առասպելի վերնագիրը վերցված է Մովսես Խորենացու Շամիրամի մասին զրույցից, սակայն տարբերվում է իր բովանդակությամբ: Հիշեցնենք, որ առասպելն այն մասին էր. թե ինչպես Շամիրամն իր ծամթելի ուլունքներով շատ երիտասարդների է կործանել Վանա ծովում: Մինչ դեռ պահպանված 5 երգերը, կատակային խաղիկներ են տղայի և աղջկա միջև, որը խնդրում է տղային ջրից հանել իր ուլունքները՝ խոստանալով տարբեր պարգևներ:

Կոմիտասի, Ա. Քոչարյանի և Պատմագրյանի նույն երգի օրինակների միջև կան մեղեդային որոշ տարբերություններ: Պատմագրյանի մշակման հիմքում ընկած է իր «Հայ երգը դարերի միջից» գրքում զետեղված տարբերակը:

«Ել ու ել» 3-րդ երգը, թվում է թե նույնպես հայկական ժողովրդական երգի մշակման օրինակ է, սակայն մեզ չհաջողվեց հանդիպել դրա բնօրինակին Կոմիտասի, Ա. Պատմագրյանի, Ս. Մելիքյանի, Ա. Քոչարյանի կամ մեկ այլ ժողովածուներում: Կոմիտասի երկերի ժողովածուներից մեկում զետեղված են համանուն երկու երգ,

⁸⁰ Պատմագրյան Ա., «Հայ երգը դարերի միջից» Պեյրուֆ, 1973, էջ 46: Կոմիտաս, երկերի ժողովածու, հ 9, Երևան 1999, էջ 90, Հայ ավանդական երաժշտություն, մատենաշար, կազմեց՝ Արամ Քոչարյանը, Երևան, 2012, էջ 44-46:

⁸¹ Այդ մասին տե՛ս «Հայ ավանդական երաժշտություն», մատենաշար, պրակ 7, կազմեց՝ Արամ Քոչարյանը, Երևան, 2012: Ժողովածուի խմբագիր, արվեստագիտության թեկնածու Կ. Խուդաբաշյանն անդրադառնում է տարածայնությունների հիմքերին, գտնելով, որ դրանք առավելապես ծիսական բնույթի են և կապ չունեն «Ուլունք Շամիրամայ ի ծով» առասպելական մոտիվի հետ: էջ 21, 182:

որոնցից մեկը գութաներգ է, մյուսը՝ պարերգ, բոլորովին տարբեր դիտարկվող երգից⁸²։ Կառուցվածքային, մեղեդու ներդաշնական երաժշտաարտահայտչական հնարները ընդհանուր են Պատմագրյանի երգերի շարքի համար. դրանք նպատակամիտված են մեղեդիների ազգային հնչողության ընդգծմանը (օր. 3)։

Օրինակ 3. «Ել ու ել»

The musical score is for a piece titled "Allegretto" in 6/8 time, marked with a tempo of 66. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems, each with a repeat sign at the end. The lyrics are in Armenian and are written below the vocal line. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Allegretto ♩. - 66 II

Allegretto ♩. - 66

Ջիմ Վր - Վի Վր - Նոց կի - տամ, ել խա - նա՛ ծամ -
 թե՛ թե՛ - Վի թե՛ - Նոց կի - տամ, ել խա - նա՛ ծամ -

թե՛ն թե՛ն ի ծա - Վրն : լո՛ղ - առ - րի
 ծա - Վրն : ծա - Վրն : լո՛ղ - առ - րի

ժի՛կ լե՛կ ես եմ, չեմ խա - նայ ծամ - թե՛ն ի ծա - Վրն :
 ժի՛կ լե՛կ ես եմ, չեմ խա - նայ ծամ - թե՛ն ի ծա - Վրն :

Դիտարկված օրինակների հիման վրա, որոնց ստեղծման տարեթվերն ու համարակալումները հայտնի չեն, այնուամենայնիվ կարելի է խոսել Ա. Պատմագրյանի՝

⁸² Կոմիտաս, երկերի ժողովածու, հ 10-6, հ 12-184, հ-11-154:

ժողովրդական երգի ոգուն հարազատ մտածողության մասին: Իրանում և հայկական այլ խոշոր գաղթօջախներում լայնածավալ գործունեություն ծավալած արվեստագետի ստեղծագործական ժառանգության ուսումնասիրությունը դեռևս հեռու է սպառիչ լինելուց և կարիք ունի լրացուցիչ նյութերի հայտնաբերման և համակարգման, որ մտադիր ենք իրականացնել հետագայում:

Իրանահայ երաժշտական մշակույթի ձևավորման հիմնադիր-ներկայացուցիչների շարքում առանձնապես ակնառու է **Նիկոլ Գալանդերյանի** (1881-1944 թթ.) լայնահուն և բազմաժանր գործունեությունը: Հետաքրքիր է նշել, որ Գալանդերյանը մասնագիտական կրթություն չի ստացել. բացի այդ, ծագումով Իրանից չէր, սակայն իր հասուն ստեղծագործական կյանքն ապրել է Թեհրանում և իր գործով ծառայել իրանահայ և իրանական պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի զարգացմանն ու տարածմանը: Գալանդերյանը ժողովրդականություն է վայելել իր գեղեցիկ երգերով: Նրա ընդգրկուն ստեղծագործական ժառանգությունը հիմք է հանդիսացել Իրանում տարբեր երաժշտական ժանրերի՝ օպերա, կվարտետ, գործիքային անսամբլ և այլն, ձևավորման համար: Ի տարբերություն խնդրո առարկա մյուս կոմպոզիտորների, Ն. Գալանդերյանի ստեղծագործական ամբողջ ժառանգությունը, ինչպես արդեն նշել ենք, հասանելի է, գտնվում է Երևանում և գրեթե ամբողջությամբ հրատարակված է: Նրա ստեղծագործական դիմանկարին և երկերի քննությանն է նվիրված մեր աշխատանքի երրորդ գլուխը:

Այսպիսով, ներկայացված երաժիշտների գործունեությունն ինքնին ապացույցն է այն իրողության, որ հայերը հաստատուն ներդրում ունեն Իրանում դասական երաժշտարվեստի սկզբնավորման և զարգացման գործում: Իրանահայ կոմպոզիտորների, մեր պայմանական տարբերակմամբ, առաջին սերնդի ներկայացուցիչներ Ա. Տեր-Հովհաննիսյանը (1870-1960), Ն. Գալանդերյանը (1881-1944), Լ. Գրիգորյանը (1886-1957), Ա. Պատմագրյանը (1898-1981) և Հ. Գրիգորյանը (1893-1975) իրենց համերգային գործունեությամբ զարդարել են ազգային, կուսակցական,

դպրոցական, ապա նաև պարսկական պետական և միջազգային բազմաթիվ միջոցառումներ: Նշված երաժշտական գործիչներից բոլորն էլ արժանացել են Իրանի պետական բարձրագույն կրթական և մշակութային բազմաթիվ շքանշանների: Նրանք ճանաչված են կոմպոզիտորի, դիրիժորի, խմբավարի ու մանկավարժի բազմակողմանի և արդյունավետ գործունեությամբ: Գրեթե բոլոր հեղինակներն անդրադարձել են իրանական երգերին, մշակել կամ բազմաձայնել դրանք՝ իրանական ազգային երաժշտությանն աստիճանաբար հաղորդելով բազմաձայն և սիմֆոնիկ հնչողություն:

Նշված արվեստագետներն անուրանալի ավանդ ունեն Իրանի ժողովրդական երգարվեստի ուսումնասիրության և պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը դրանով արգասավորելու գործում ևս: Միևնույն ժամանակ, նրանց ժառանգության մեջ կարևոր տեղ են զբաղեցրել հայկական ժողովրդական և հոգևոր երգերի մշակումներն ու փոխադրությունները, մասնավորապես անդրադարձը Կոմիտասի արվեստին, որ դրսևորվել է թե՛ ստեղծագործական մշակումների տեսքով, և՛ թե պարտադիր մասն է կազմել նրանց բոլորի համերգային կատարողական գործունեության: Այսուհանդերձ, նրանց ստեղծագործության ժանրային նախասիրությունները հիմնականում սահմանափակվում էին վոկալ կամերային, խմբերգային, կամերային գործիքային շրջանակներում: Մեր ուսումնասիրության շրջանակներում ներառված երաժշտական նյութի մատուցման փոքր ինչ նկարագրողական սկզբունքի կապակցությամբ կարող ենք ասել, որ այն թելադրված է տվյալ ժամանակաշրջանում ստեղծագործող հեղինակների փորձի ու մասնագիտական ունակությունների մակարդակով՝ անկախ նրանց գործի պատմական արժեքի կարևորությունից: Օրինակները, հաճախ պարզունակ են, ամպաճույճ, ներդաշնակման «մինիմալիստական» մոտեցումով: Կարելի է զուգահեռներ անցկացնել ռուս իրականության մեջ ռոմանսի ստեղծման շրջանի հետ. ինչպես նշում է Վ. Վասինա-Գրոսսմանը վոկալ երաժշտությանը նվիրված իր ուսումնասիրություններում, որպես օրինաչափություն, բոլոր երկրների դասական երգարվեստի ստեղծման հիմքում ընկած է ազգային երաժշտությունը՝ հարուստ և զանազան իր մեղեդիական հիմքով: Անշուշտ, դասական ռոմանսի կոմպոզիտորական առաջին մշակումների համար դիտելի է պարզ ֆակտուրա, մեղեդային գծի առաջնային դերը և հարազատությունը սկզբնաղբյուրին: Առաջնային էր ոչ թե ստեղծագործական հետաքրքիր հնարների կիրառությունը, այլ բնօրինակի տիպական հնչերանգները

հաղորդելը⁸³: Այդպես իրանահայ կոմպոզիտորների գործունեության դիտարկվող շրջանում նշմարվում է երգի կամ ռոմանսի ժանրի զարգացման նմանատիպ երևույթ:

Մյուս կողմից, իրանահայ հեղինակներն թեև ծավալել են լայն և բազմաժանր ստեղծագործական գործունեություն, սակայն նրանցից շատերը չեն կարողացել հաղթահարել սիրողական մակարդակը: Այս հանգամանքով է պայմանավորված վերլուծությունների նկարագրողական բնույթը, որը հեռու է ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստին հատուկ վերլուծական խնդիրներից: Առավել կարևոր ենք համարել ներկայացնել այդ կոմպոզիտորներին իրենց ժառանգության պատմաճանաչողական արժեքի կտրվածքով և պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի զարգացմանն ուղղված առաջին և անհրաժեշտ ձեռնարկումները կարևորելու իմաստով: Այս շրջանի՝ XX դարասկզբին Իրանում գործած հայ հեղինակներն իրենց առաքելությունն իրականացրել են դասական երաժշտարվեստի հիմքերը սերմանելով ինչպես իրանահայերի, այնպես էլ իրանցիների շրջանում:

⁸³ В. Васина-Гроссман, Вокальная музыка, Музыкальные жанры, Москва, 1968, стр. 10-28

ԳԼՈՒԽ 3. ՆԻԿՈԼ ԳԱԼԱՆԴԵՐՅԱՆ (1881-1944)

Իրանահայ կոմպոզիտորական արվեստի անվանի և հիմնադիր ներկայացուցիչներից է Նիկոլ Գալանդերյանը: Իր բազմաբեղուն ստեղծագործական, մանկավարժական, խմբավարական, երաժշտահասարակական, համերգային գործունեությունը նա ծավալել է Թեհրանում, ուր XX դարասկզբին իր ընտանիքով տեղափոխվել և վերջնականապես հաստատվել էր երկարամյա դեգերումներից հետո: Ն. Գալանդերյանը ծագումով Արևմտյան Հայաստանի Ակն քաղաքից էր և նրա ստեղծագործություններում զգալի են Հայրենի քաղաքի՝ Ակնի ժողովրդական, քաղաքային և հոգևոր երաժշտական ավանդույթների արտացոլումները: Մյուս կողմից հեղինակի ստեղծագործության մեջ, բնականաբար, անդրադարձ են գտել նաև պարսկական ավանդական և ժողովրդական երաժշտության ժանրային և լեզվաոճական առանձնահատկությունները:

Ընդհանուր առմամբ, Ն. Գալանդերյանի ստեղծագործություններում, որոնք ունեն լայն ժանրային ընդգրկում՝ վոկալ, խմբերգային, կամերային-գործիքային, օպերային և այլ ժանրերում, ակնհայտ է մեղեդային մտածողության առաջնային նշանակությունը: Անշուշտ, կոմպոզիտորի նախասիրած ժանրային ոլորտը երգն է, որը կազմում է նրա ստեղծագործական ժառանգության հիմնական առանցքը: *«Երգը ցեղի կամ ժողովրդի հոգիները իրար միացնող անքակտելի օղակն է: Եւ ցեղերի բախման ներկայ թոհուրոհի մէջ որքան ամուր պահպանուի այդ օղակը, այնքան էլ տեսական կլինի ցեղի կայունութիւնը»*, – նշում է Ն. Գալանդերյանն իր ինքնակենսագրականում⁸⁴: այս խոսքերը, ըստ էության, հեղինակի ստեղծագործական հավատամքի վկայությունն են:

Երգի ժանրին տրվող այսօրինակ կարևորումը պայմանավորված էր նաև ժամանակին բնորոշ պատմամշակութային իրողություններով: Հայտնի է, որ XX դարասկզբին ազգային դպրոցների ձևավորման ընթացքում առանձնապես կարևորվել է ֆոլկլորը, մասնավորապես ժողովրդական երգը, որպես ազգային երաժշտական ինքնությունը ներկայացնող ամենաբնութագրական արվեստ: Վերադառնալով

⁸⁴ Երեմյան Ա., Երգահան Նիկոլ Գալանդերեան, Թեհրան, 1943, էջ 39:

Պարսկահայքին, ասենք, որ XX դարասկզբին գաղթօջախի կենտրոնացումը Թեհրանում առաջադրել էր մշակութային, կրթական և մանկավարժական ոլորտների զարգացման անհրաժեշտությունը՝ պայմանավորված ժամանակի պահանջներով թելադրված խնդիրներով: Այդ նպատակի իրագործմանն էին ծառայում նորաստեղծ բազմաթիվ երգչախմբերի, երգի, պարի, այլ մշակութային խմբակների ու միությունների գործունեությունը: Ն. Գալանդեբյանն իր ծավալուն աշխատանքով էապես նպաստել է գաղթօջախում ծառացած մշակութային խնդիրների կազմակերպմանը ինչպես երգչախմբերի և կրթական օջախների ստեղծմամբ, մանկավարժական, համերգային, խմբավարական գործունեությամբ, այնպես էլ՝ ուսումնամանկավարժական նպատակներ հետապնդող և տարբեր հասարակական միջոցառումների համար գրված բազմաթիվ ստեղծագործություններով: *«Ճշմարտությունն այն է, - ինչպես իրավացիորեն գրում է Յ. Բրուտյանը, - որ անասելի ծանր պայմաններում իր կյանքն ապրած վտարանդի երգահանը հայկական քաղաքապիպ երգ-ռոմանսի ուրույն ու ինքնապիպ ոճի հարյուրավոր նմուշների հեղինակ է: Ճիշտ է, նրա բոլոր երգերը հավասարապես արժեքավոր չեն իրենց գեղարվեստական ու արտահայտչական հնարավորություններով, երբեմն տուրք են տալիս օտարամուտ ազդեցություններին, սակայն իրենց մեծագույն մասով մեր ազգային երաժշտական մշակույթի որոշակի պատմական իրադարձությունների ու ժամանակահատվածի արտադրանքներն են»⁸⁵:*

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգության մեջ՝ հրատարակված երկերի լիակատար ժողովածուում, կարևոր տեղ են զբաղեցնում նաև վոկալ և գործիքային ստեղծագործությունները (օպերա, լարային կվարտետ և այլն), որոնք ժանրի կիրառման առաջին քայլերից են եղել Իրանում:

Ն. Գալանդեբյանի ստեղծագործությունը անմիջական արտացոլումն է նրա կյանքում տեղի ունեցած տարբեր իրադարձությունների, ուստի և անհրաժեշտ ենք համարում համառոտ ձևով ներկայացնել կոմպոզիտորի կենսագրությունը⁸⁶:

⁸⁵ Բրուտյան Յ., Հայ երաժշտական մշակույթի աշխարհասփյու ընծիւղները, Երևան, 1996, էջ 5:

⁸⁶ Ն. Գալանդեբյանին վերաբերող կենսագրական տվյալներն ու փաստերը շարադրելիս հիմնվել ենք հետևյալ աղբյուրների վրա. Ինքնակենսագրութիւն՝ զետեղված «Դու նորից եկել ես» երգերի ժողովածուի նախաբանում, Ա. Երեմյանի «Երգահան Նիկոլ Գալանդեբեան» գիրքը, որը առաջին և միակ

Ծնվել է 1881 թ. սեպտեմբերի 7-ին, Ակնում: Փոքր տարիքում հաճախել է տեղի Նարեկյան վարժարանը, աչքի ընկել առաջադիմությամբ: Հայրը ցանկանում էր տեսնել որդուն եկեղեցու ծառայության մեջ, նկատի ունենալով նաև փոքրիկի զիլ և գեղեցիկ ձայնը, որով Նիկոլը ընտանիքում և շրջապատում կատարում էր ժամանակի հեղափոխական երգերը: Նիկոլն ամեն կիրակի մասնակցում էր պատարագին և շատ ժամանակ տրամադրում եկեղեցուն և ժամերգություններին:

Արևմտյան Հայաստանի ջարդերի զոհը դարձան նրա հայրը, ավագ եղբայրը, կրտսեր քույրը: Ընտանիքի մնացած անդամները 1897 թ. տեղեփոխվել են Վառնա (Բուլղարիա): Տեղի հայկական եկեղեցում Գալանդերյանը դարձյալ մասնակցում է ժամերգություններին, իր խնայություններով գնում Ocarina, ապա պիկկոլո ֆլեյտա: Սովորում է դպրոցում և զուգահեռ աշխատում տպարանում՝ որպես գրաշար:

1899 թ. սեպտեմբերին նրանք տեղափոխվում են Ա.-Պետերբուրգ, իսկ 1900 թ. հունվարին նրան և կրտսեր եղբորը ուղարկում են Էջմիածին՝ ճեմարանում ուսանելու: Նիկոլը հաջող քննություններով ընդունվում է 5-րդ դասարան, սակայն չի մասնակցում նույն ժամանակ գործող Կոմիտասի կազմած աշակերտների քառաձայն երգչախմբին, քանի որ երաժշտական գրագիտությամբ զիջում էր նրանց. նա միանում է դպիրների երգեցիկ խմբին, որը լուր օրերին մասնակցում էր Մայր Տաճարի առավոտյան և երեկոյան ժամերգություններին: Ինչևէ, նա նոր հայկական ծայնագրության համակարգին (<. Լիմոնջյանի) տիրապետող աշակերտներից առավել վարժ էր երգում, քանի որ շարականները լսողությամբ սերտել էր դեռևս Ակնում: Կարճ ժամանակում նա հաղթահարում է հայկական նոտագրությունը և խորանում եկեղեցական երաժշտության մեջ:

1902-1903 թթ. նորից տեղափոխվում է Վառնա, ապա Շումեն (Բուլղարիա)՝ կիսատ թողնելով ուսումը: Գրեթե ամեն տեղ աշխատում է որպես դպրոցի երգեցողության ուսուցիչ, կազմում տարբեր երգչախմբեր և գործիքային անսամբլներ: Ինքնուսուցմամբ կատարելագործում է իր գիտելիքները եվրոպական նոտագրության, սոլֆեջիոյի և հարմոնիայի ասպարեզում: Ավելի ուշ Նիկոլը տարվում է կիթառով, հեշտությամբ նվագակցում ցանկացած երգի, սովորում ջութակ նվագել: Իր հիմնած

աշխատանքն է կոմպոզիտորի մասին, Ա. Տեր-Յովհաննիսեանի «Յուշեր երգահան Նիկոլ Գալանդերեանի մասին» գրքույկը, ինչպես նաև Յ. Բրուսյանի նշված գրքերը:

գործիքային անսամբլի համար նա ստեղծել է պարտիտուրներ, տեղի երգչախմբերին ուսուցանել հիշողությամբ գրի առած Կոմիտաս Վարդապետի քառաձայն խմբերգերը: Այդ ընթացքում Գալանդերյանը ձեռք էր բերել շուրջ 650 մասնագիտական և այլ գրքերից բաղկացած գրադարան:

1910 թ. աշնանը մեկնում են Ծեբելդա (Վրաստան, Սուխումի շրջան), նշանակվում երաժշտության ուսուցիչ: Եկեղեցու խմբավարի պաշտոնին զուգահեռ, նա հայկական նոտագրությամբ Պատարագը փոխադրում է եվրոպականի և այն ընդգրկում իր ղեկավարած համերգների ծրագրերում: Գյուղական կյանքի միապաղ պայմաններում նա սկսում է ստեղծագործել և առաջին փորձերն անում երգի ժանրում:

1911 թ. մեկնում է Թեհրան: 4 տարի դասավանդում է Թեհրանի Հայկազյան երկսեռ դպրոցում, ապա նորաբաց գիշերային դպրոցում՝ շուրջ 3 տարի: Նրա բոլոր աշակերտները մեծ հարգանքով և սիրով էին լցված իրենց ուսուցչի հանդեպ: *«1913 թին ամուսնացայ եւ ընտանիք կազմեցի, եւ հենց այդ թից էլ համարեայ իմ երաժշտական ստեղծագործութեան թափը դադարեց մինչև 1924 թիւը որոշ տեխնիքական եւ թէ՛ կացութեան պատճառներով»⁸⁷*: Նոր ստեղծագործական վերելքի համար խթան հանդիսացավ Հայկազյան դպրոցի երաժշտության ուսուցիչ Արա Տեր-Հովհաննիսյանի առաջարկը՝ երգեր ստեղծել իր մանկական բանաստեղծությունների համար:

1920-ականների կեսերից Գալանդերյանը հիմնում է «Գողթան»՝ հետագայում «Գալանդերյան» վերանվանված իգական երգչախումբը: 1925 թ. մայիսին կայանում է նրա առաջին համերգը՝ երգերից, խմբերգերից և մանկական օպերայից կազմված ծրագրով: Ամենամյա և պարբերական համերգները միակ հնարավորությունն էին հանդիսատեսին հանձնելու սեփական երկերը, քանի որ հրատարակվելու հնարավորություն չկար: 1933-ից պարբերաբար հանդես է եկել մենահամերգներով:

Կոմպոզիտորը ցավով է հիշում, որ երբեմն շրջապատը և ընկերներն անբարյացակամ վերաբերմունք են դրսևորել իր հանդեպ և հեզնանքով արտահայտվել նրա մտահղացումների, մասնավորապես օպերա ստեղծելու վերաբերյալ, թերևս նկատի ունենալով նրա կանոնավոր մասնագիտական կրթության պակասը:

⁸⁷ Տե՛ս Գալանդերյան Ն., Դու նորից եկել ես, երգեր, Երեւան, 1999, Ինքնակենսագրութիւն, էջ 17:

Այնուամենայնիվ նա իրականացրել է իր նպատակը և 1926-ին ստեղծել ու բեմադրել իր առաջին՝ «Լալարի որսը» օպերան: 1932-ին ստեղծվում են Ն. Գալանդեյրյանի «Փարանա» և «Հովիւր» օպերաները:

1944-ի մարտի 2-ին, ծանր հիվանդությունից հետո Ն. Գալանդեյրյանը վախճանվում է 63 տարեկան հասակում: Լուրը մեծ արձագանք է ստանում և կոմպոզիտորի հիշատակին նվիրված մի շարք միջոցառումներ ու համերգներ են կազմակերպվում:

«Իմ գործունէութիւնից ճանապարհը եղել է փշոտ ու չորս կողմս էլ սառցով պատած. մի խօսքով՝ մի Գողգոթա. ստեղծագործած աշխատանքներս շալակած՝ բարձրացել են այդ փշոտ եւ սառցով պատած ուղիով դէպի վեր»⁸⁸, գրում է կոմպոզիտորը: Դժվարին և քննադատություններով լեցուն ստեղծագործական ուղու արդյունքն են նրա մի քանի հարյուրի հասնող երկերը: Դրանցից քչերն են հրատարակվել կամ ձայնագրվել նրա կենդանության օրոք: Սակայն թե՛ Իրանում, թե՛ ավելի ուշ Հայաստանում նրա երգերը, հիրավի լայն ժողովրդականություն են ձեռք բերել, շրջանառվել դասական և քաղաքային երգ-ոտմանսի երկացանկերում:

Ստեղծագործական շուրջ 30 տարիների (1911-1941) արգասիք հանդիսացող երկերն այժմ հրատարակված են Ն. Գալանդեյրյանի լիակատար երկերի ժողովածուի 8 հատորներում. Ա, Բ (1995 թ.), Գ (2000 թ.) – «Յոյսերի և Յոյգերի մրմունջներ» երգերի ժողովածուները (332 երգեր միաձայն նոտագրությամբ), Դ – Խմբերգեր, 2001 թ. (4 տասնյակից ավելի, այդ թվում՝ հեղինակային, ժողովրդական և հոգևոր երգերի բազմաձայն մշակումներ), Ե – Մանկական ստեղծագործություններ, 1999 թ. (երգեր և մանկական օպերաներ՝ միայն ձայնաբաժիններով), Զ – Գործիքային ստեղծագործություններ, 2002 թ. (շուրջ 120 կամերային-գործիքային երկեր, այդ թվում՝ դաշնամուրի և ջութակի մենանվագ պիեսներ, մշակումներ, պիեսներ ջութակի և դաշնամուրի համար, տարբեր կազմերի անսամբլներ), Է – Օպերաներ, 2003 թ. («Լալարի որսը», «Փարանա», «Հովիւր»՝ կլավիրի տեսքով), Ը – Զուգերգեր և անսամբլներ, 2003 թ., ինչպես նաև «Դու նորից եկել ես» վերնագրված հատորը, 1999 թ., որտեղ զետեղված է Ն. Գալանդեյրյանի ինքնակենսագրությունը, գրված 1935-ին և Դևի՝ Մարգար Ղարաբեկյանի խոսքերով գրված 11 երգ՝ դաշնամուրային

⁸⁸ Ն. Գալանդեյրյան, Ինքնակենսագրություն, էջ 20:

ներդաշնակմամբ: Ն. Գալանդեայանի արխիվը Երևանի Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարանին է հանձնվել նրա դստեր՝ Սեդա Գալանդեայանի կողմից (1946 թ.): Այն ներառում է նաև նամակներ, մի շարք այլ ստեղծագործություններ, որոնց մասին կխոսվի ստորև: Հայտնի է նաև, որ կոմպոզիտորը երազել է սիմֆոնիաներ հորինելու մասին, ինչը սակայն մնացել է անկատար:

ԵՐԳԵՐ

Ինչպես արդեն նշեցինք, կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգության հիմնական մասն են կազմում նրա երգերը, որոնք նա ստեղծել է 1911-1943 թթ. ընթացքում: Իրանահայ երաժշտագետ, բանասեր - քննադատ Արամ Երեմյանի ծավալուն հոդվածում, որը Ն. Գալանդեայանի ստեղծագործությունը գնահատող հիմնական աղբյուրներից է, նշում է. *«Դա, անկասկած, երաժշտական մի ամբողջ աշխարհ է, ուր հայ ժողովուրդն է խօսում իր վշտերով ու ցաւերով, իր յոյզերով և յոյսերով, իր խինդ ու ժպիտով, ուր հայ գեղջուկն է պարկերանում իր մաքուր զգացումներով, իր հոգեկան ապրումներով և իր մեծ սրտով, ուր անհապառն է նկարում իր սիրոյ, կարօտի ու վշտի երգերով, որ Արևելքն է գծագրում իր գունեղ հնչիւններով, ոճով ու երանգներով և ուր, վերջապէս, երեխաների քաղցր ծայնն է հնչում և նրանց անմեղ, անուշ ու պայծառ աչքերի ժպիտն է փայլում: Այդ բազմերանգ երգերով Գալանդեայանը զարկ է տալիս հայ երաժշտութեան զարգացմանը: Դա ինքնին կուլտուրական մի վեհ աշխատանք է, որն արժանի է ջերմ գնահատութեան»⁸⁹*: Անկասկած, Ն. Գալանդեայանի երգերն ու ռոմանսները, հրատարակված երկերի լիակատար ժողովածուի «Յոյսերի եւ յոյզերի մրմունջներ» խորագիրը կրող առաջին 3 հատորներում, կոմպոզիտորի հոգեվիճակն ու ապրումները նրա ստեղծագործության թեմատիկ և գաղափարական ուղղվածությունն արտացոլող հնչյունային աշխարհն են:

Ն. Գալանդեայան արվեստագետի կայացման ժամանակաշրջանը բուռն էր քաղաքական, հասարակական, գիտական ու մշակութային իրադարձություններով: Հեղինակն ինքը տարբեր առիթներով զուգահեռներ է անցկացրել իր կենսագրության

⁸⁹ Երեմյան Ա., Երգահան Նիկոլ Գալանդեայան, Թեհրան, 1943, էջ 22-23:

տարբեր փուլերի և իր ստեղծագործական մտքերի ու ներշնչանքների միջև: Չափազանց պատկերավոր են կոմպոզիտորի դատողությունները Հայրենի ծննդավայրի, բնության, «եկեղեցասիրության» վերաբերյալ, որոնք վճռորոշ դեր են կատարել նրա մասնագիտական հետաքրքրությունների ձևավորման հարցում: Այդ հետաքրքրությունների հիմնավորումը Գալանդերյանը հետևյալ կերպ է ներկայացնում.

- «Ճեմարանը իմ մեջ եղած այդ թաքուն ոյժը՝ դեպի երգն ու երաժշտութիւնը ունեցած հակումներս զարթնացրել է: Վառնան իր «Գողթան» երգեցիկ խմբով դէպի երաժշտութիւնը ունցած սէրս հրահրել ու խթանել է: Շումէնը այդ հետաքրքրութիւնը ավելի խորացրել է, նամանաւանդ որ պաշտօնիս բերմունքով էլ ստիպել է ինձ, որ սովորեմ: Վառնաի ուսուցչական պաշտօնս ինձ աւելի ու աւելի խորացրել եւ մասամբ էլ դրել է մասնագիտական ճանապարհի վրայ: **Ծեբելդան մինչ այդ սովորածներս ի մի է հաւաքել եւ ինձ փուլ է ունեցած յոյսերս ու յոյզերս դրսեւորելու եւ թղթին յանձնելու ունակութիւնը, որը որպէս ժառանգութիւն կթողնեմ մեր ապագայ սերնդին: Թէհրանը աւելի ուժեղ կերպով դրսեւորել է այդ յոյսերն ու յոյզերը ու դրել է բոլորովին մասնագիտական ճանապարհի վրայ: Եւ այժմ անսայթաք շաունակում եմ»**⁹⁰: Ասվածն, ասես, ելման կետ կարող է դառնալ և ուղղորդել Գալանդերյանի ստեղծագործությունը հետազոտողին, առաջնորդելով իր իսկ կողմից հիմնավորված հունով: Հոգեկան անբավարարվածության և անկումային տրամադրությունների հաղթահարման լուծումը կոմպոզիտորը գտել է հայ երաժշտությանը նվիրվելու և ստեղծագործելու մեջ: Ա. Իսահակյանի «Երգեր ու վերքեր» ժողովածուն նրա առաջին ստեղծագործական ներշնչանքի աղբյուրն է եղել և իր առաջին՝ «Ախ, աչերդ արև ու մութ» երգը, 1911 թ.-ին գրել է Իսահակյանի նշված ժողովածուում զետեղված համանուն բանաստեղծության վրա: Երաժշտամասնագիտական կանոնավոր կրթության բացակայությունը լրացնելով երաժշտա-մանկավարժական փորձով և բնատուր օժտվածությամբ, կոմպոզիտորը շարունակել է բեղմնավոր երթը իր ներաշխարհին հոգեհարազատ երգի ժանրի ասպարեզում:

«Յոյսերի և Յոյզերի մրմունջներ» 3 հատորներում ընդգրկված են Ն. Գալանդերյանի բոլոր երգերը. առաջինում՝ 103 երգ, ստեղծած 1911-1935 թթ., երկրորդում՝ 101՝ 1934-1943 թթ և երրորդում 128 երգ՝ 1930-ից մինչև 1943 թ.: Անխտիր

⁹⁰ Տե՛ս Նիկոլ Գալանդերեան, Դու նորից եկել ես, Երգեր, Ինքնակենսագրութիւն, Երևան, 1999, էջ 5-20:

բոլոր երգերը ներկայացված են միաձայն գրառմամբ՝ ձայնի համար, առանց նվագակցության կամ ներդաշնակման: Բացառություն է կազմում, ինչպես արդեն նշել ենք, Դևի (Մ. Ղարաբեկյան) բանաստեղծություններով գրված, 11 երգից կազմված «Դու նորից եկել ես» ժողովածուն, որտեղ ընդգրկված երգերն ունեն հեղինակային ներդաշնակում: Ա. Երեմյանի «Երգահան Նիկոլ Գալանդերեան» գրքում հիշատակվում է ավելի քան 500 բանաստեղծություն, որոնց տեքստերը օգտագործել է Ն. Գալանդերյանն իր երգերի համար⁹¹: Ծանոթանալով Ն. Գալանդերյանի արխիվի նյութերին, մեզ չհաջողվեց հայտնաբերել մնացած 200 երգերը. արխիվում պահվում են նաև տարբեր երգերի բազմաթիվ տարբերակների, դրանց զուգերգային և խմբերգային մշակումները, ինչպես նաև շուրջ 50 անտիպ երգեր՝ հեղինակի դաշնամուրային ներդաշնակմամբ: Սակայն այդ անտիպ երգերի միաձայն տարբերակներն ընդգրկված են «Յոյսերի եւ հոյզերի մրմունջներ»ի հատորներում: Այսպիսով երգերը շուրջ 300 են:

Առաջին հատորի նախաբանի հեղինակ Յ. Բեքարյանը⁹² մեկնաբանում է հրատարակության պատրաստվող նյութերի ընտրության սկզբունքները և նշում բանաստեղծությունների հեղինակների շրջանակը: Ա. Իսահակյանը (37), Վ. Տերյանը (36), Մարտիրոս (27), Հ. Թումանյանը (15), Դևը (Մ. Ղարաբեկյանը, 12), Լ. Բզնունին (11), Շ. Կուրդինյանը (8), Ա. Տիգրանյանը (8), Մ. Մեծարենցը (5) և Ե. Չարենցը (4) կոմպոզիտորի առավել նախընտրած հեղինակներ են: Երգերը հրատարակության են պատրաստվել ըստ հեղինակային նոտագրական ուղղագրությանը վերաբերող որոշ սրբագրումներով: Թեև երգերի մեծ մասն ունի մեկից ավելի տարբերակ, երբեմն ակնհայտ մեղեդային, ռիթմական և տեքստային փոփոխություններով, ժողովածուում զետեղված օրինակն ընտրված է կազմող Յ. Բեքարյանի հայեցողությամբ:

Մեզ հաջողվել է որոշ ճշգրտումներ կատարել նախաբան-հոդվածում պարունակվող տեղեկությունների վերաբերյալ, առանձնացնել և խմբավորել 25 ժողովրդական երգեր, Կոմիտասի և Զիվանու երգերի մշակումները, 9 հեղինակային երգ (երաժշտություն և խոսք՝ Ն. Գալանդերյանի) և անհայտ հեղինակների բանաստեղծական տեքստերով գրված 12 երգեր: Ասենք, որ մեր տվյալները

⁹¹ Երեմյան Ա., Նշվ. աշխ., էջ 35:

⁹² Ն. Գալանդերյանի երգերի «Յոյսերի եւ յոյզերի մրմունջներ» 3 հատորի կազմողն ու նախաբանի հեղինակը Յոդիկ Բեքարյանն է:

տարբերվում են Գալանդերյանի ստեղծագործությանն առնչվող նյութերում տեղ գտած տվյալներից՝ մասնավորապես կոմպոզիտորի առաջին հետազոտող Ա. Երեմյանի գրքում բերված դասակարգումներից: Անշուշտ, Գալանդերյանի ստեղծագործությունների հրատարակությունը այլ սկզբունքներով է իրականացված և միտված է հեղինակի ընդգրկուն ծավալուն ստեղծագործությունը ընդհանուր ժանրային խմբերով ներկայացնելուն:

Ինչ վերաբերվում է կոմպոզիտորի երգերի ժանրային առանձնահատկություններին, ապա այս հարցում իր՝ Գալանդերյանի կատարած դասակարգումները օգնում են պատկերացում կազմելու նրա երգային ժառանգության ժանրային պատկերացումների վերաբերյալ՝ երգ (aria), սիրերգ (romance), ժողովրդական մեներգեր, աշուղական երգեր, մանկական երգեր և այլ ժանրային տարատեսակներ:

Գալանդերյանի երգերի ուսումնասիրությունը վկայում է, որ նա մելոդիստ է: Կոմպոզիտորի ստեղծած մեղեդիներն իրենց ամբողջության մեջ թեև ոճական բազմազանությամբ չեն առանձնանում և հենվում են տիպականացված դարձվածքների տարաբնույթ համակարգի կիրառման վրա, այսուհանդերձ նրա ժառանգության մեջ տեղ գտած երգերի գերակշիռ մասն առանձնանում է իր անհատականացված արտահայտչական ուրվագծով: Յուրաքանչյուր մեղեդի կառուցվում է երգի թեմատիկային բնորոշ պատկերավորություն հաղորդելու սկզբունքով: Ինտոնացիոն առումով վառ և տպավորիչ դարձվածքները ընդգծում են բանաստեղծական տեքստում պարունակվող զգացմունքային երանգները: Լավագույն օրինակներից կարող ենք նշել՝ «Ախ, ես սիրո ճամբին» (օր. 528), խոսք՝ Ա. Իսահակյանի, «Մոռանալ» (օր. 27), «Ոչ տրտունջ, ոչ մրմունջ» (օր. 40), «Աշուն է, անձրեւ» (օր. 108), խոսքեր՝ Վ. Տերյանի, «Սիրտս նորից» (օր. 551), խոսք՝ Լ. Բզնունու, «Կապույտ աղջիկ» (օր. 96), «Դու նորից եկել ես» (օր. 323) երգերը, որոնք առանձնապես ներգործուն են իրենց մեղեդիական արտահայտչականությամբ, ավարտուն կառույցներով, բանաստեղծական տեքստի իմաստային մեկնաբանության շեշտադրումներով:

Դժվար է հստակ սահմանազատել կոմպոզիտորի երգերն ու ռոմանսները, թեև հեղինակը նշում է ժանրային տարբեր անվանումներ, մասամբ պայմանավորված նաև դրանց միաձայն գրառումների հանգամանքով, սակայն դրանք իրենց հետագա կամ

ենթադրվող ներդաշնակումներում կարող են ստանալ այս կամ ժանրային մեկնաբանությունը: Այդպես, օրինակ դաշնակահար Մ. Սարգսյանի 2015 թ. կատարած Ն. Գալանդերյանի մի շարք երգերի մշակումներում ակնհայտ է ձգտումը դեպի լայնաշունչ դասական ռոմանսային:

Կոմպոզիտորի առավել ինքնատիպ երգերն աչքի են ընկնում համոզիչ մեղեդիական լուծումներով՝ կապված տեքստի ինտոնացիոն և իմաստային կուլմինացիաների երաժշտական համահունչ արտահայտման հետ: *«Նրա լավագույն ստեղծագործություններում տեսնում ենք բանաստեղծության հոգեբանական իմաստի և երաժշտության բովանդակության սերտ ներդաշնակություն»⁹³:*

Մեծաքանակ երգերի թեմատիկ ոլորտներն ավանդական են: Հիմնական մասն են կազմում քնարական, սիրային երգերը. հանդիպում են խոհական, հովվերգական, հայրենասիրական, պանդխտության, նաև կենցաղային թեմաներ արծարծող երգեր: Դրանք նոտագրված են լադահարմոնիկ ֆունկցիոնալ մտածողության շրջանակներում: Անհրաժեշտ ենք համարում շեշտել, որ Ն. Գալանդերյանի միաձայն տպագրված երգերը հնարավորություն են ընձեռում սոսկ ենթադրաբար կամ պայմանականորեն խոսել նրա հարմոնիկ լեզվամտածողության մասին:

Թեմատիկայի առումով հասկանալի է նաև երգերի գերակշիռ մասի (մոտ 180-ի) մինորային լադային թեքումը: Կոմպոզիտորն ունի իր նախընտրելի տոնայնությունները՝ պայմանավորված երգերի հուզական-արտահայտչական ոլորտներով: Առանձնապես հաճախ են հանդիպում g-, d-, a- և e-moll տոնայնությունները: Մասնավորապես g-moll և d-moll տոնայնություններն են ընկած քնարական, սիրային մոտիվներով ստեղծված զգալի քանակությամբ երգերի հիմքում: Հայրենիքի գովքն ու բնության զարթոնք արտահատող երգերն առավելապես ստեղծված են մաժոր տոնայնություններում:

Երգերի շարքում կարելի է առանձնացնել մի խումբ, որտեղ կոմպոզիտորը ցուցաբերում է հայկական ժողովրդական երգերի լադերին և լեզվաարտահայտչական հնարներին հատուկ մտածողություն (մոտ 90 երգ): Սա հատկապես ակնհայտ է այն երգերում, որոնց խոսքերը հեղինակել է Գալանդերյանը՝ «Սեւ ձին նստող» (օր. 39), «Կարօտ եմ» (օր. 218), «Ջահել աղջիկ եմ» (օր. 241) «Գերանդին ուսին» (օր. 257) և այլն: Երևույթն ակնառու է նաև Ա. Իսահակյանի և Հ. Թումանյանի բանաստեղծություններով

⁹³ Երեմյան Ա., Երգահան Նիկոլ Գալանդերեան, Թեհրան, 1943, էջ 32:

գրված շատ երգերում: Որպես ժողովրդական երգեր ու խաղեր են հնչում Ա. Իսահակյանի խոսքերով գրված «Արագին» (օր. 9), «Ախ, մարալը» (օր. 152), «Էսօր եարս» (օր. 212), «Գիշերն եկավ» (օր. 664) և այլ երգեր: Ն. Գալանդեյանի ժողովրդական երգին բնորոշ ոճի կնիքը կրող երգերից առավել լայն տարածում են ստացել «Հովն անուշ» (օր. 290) խոսք՝ Ն. Գալանդեյանի, «Գինով եմ, գինով» (օր. 99), խոսք՝ Գ. Աղթամարցու, «Կանցնին օրերն» (օր. 349), խոսք՝ Հ. Թումանյանի, «Հեյ, մարալ աղջիկ» (օր. 278), խոսք՝ Շ. Կուրդինյանի, «Դուք գալիս եք ու գնում» (օր. 571) խոսք՝ Լ. Բզնունու և բազմաթիվ այլ երգեր: Դրանք ընդգրկված են հանրաժանոր երգիչների՝ Հովհաննես Բադալյանի, Ռուբեն Մաթևոսյանի, Բելլա Դարբինյանի, Վարդուհի Խաչատրյանի, հայկական էստրադային և դասական երգի վարպետների, ինչպես օրինակ Աննա Մայիլյանի երկացանկում:

Մի շարք երգերում Ն. Գալանդեյանը բանաստեղծական տեքստի հեղինակի փոխարեն օգտագործել է «ժողովրդական» անվանումը: Ժողովրդական են թե հեղինակային՝ իրենց լեզվաոճական, ծայնակարգային ելևէջային հատկանիշներով դրանք անկասկած մոտ են հայկական ժողովրդական երգին: Հեղինակի վկայությունների համաձայն, նա դեռ մանկուց լսել և գրառել է (իսկ ավելի ուշ բազմաձայնել կամ փոխադրել) Հայրենի Ակնի ժողովրդական երգերը, քաղաքային, հեղափոխական ֆոլկլորը, եկեղեցում՝ շարականները, հոգևոր մեղեդիները: Թեև չկան հեղինակային հստակ ցուցումներ նրա «ժողովրդական» երգերի վերաբերյալ, մի շարք երգերում լսելի են Ակնա ֆոլկլորի՝ որպես քաղաքային գուսանական արվեստի, պահպանված և մեզ հասած նմուշների տիպական ելևէջները: *«Ակնա թե՛ բանաստեղծական և թե՛ երաժշտական ժողովրդական ստեղծագործությունն առանձնապես նշանակալի է այն պարագայով, որ նրանում արգասավոր կերպով գոյատևել է հայ հին գուսանական ավանդույթը»*, - նշում է Ռ. Աթայանը Կոմիտասի գրառած Ակնա ժողովրդական երգերի «Շարին» առնչվող իր բացատրություններում⁹⁴:

Կոմիտասի Ակնա շարի երգերը, *իբրև գուսանական երգարվեստի հավաստի նմուշներ*, ընդհանուր առմամբ ներկայացված են նաև Ա. Հակոբյանի Միջնադարի

⁹⁴ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ.9, Հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Ա, Երևան, 1999թ., էջ 163:

ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստին նվիրված ատենախոսության մեջ⁹⁵: Հենվելով Ք. Քուլնարյանի և Ռ. Աթայանի կողմից Ակնա շարի վերաբերյալ արված դատողությունների վրա, Ա. Հակոբյանն առանձնացնում է այդ երգերին բնորոշ հատկանիշները. **բարդ մեղեդիական կառույցները**⁹⁶՝ արտահայտված բարդ երկմաս կամ եռամաս ձևերում, բանաստեղծական տեքստի տաղաչափական առանձնահատկությունները, որ հարում են պրոֆեսիոնալ երգարվեստի ավանդույթներին, **ձայնակարգային յուրահատկությունները**⁹⁷՝ դրսևորված էռլական և դորիական ձայնակարգերում՝ իջեցված հինգերորդ աստիճանով, որի արդյունքում առաջնում են մեծացված և փոքրացված ինտերվալներ, **շեղումները** դեպի փոքր տերցիա տարածության վրա գտնվող տոնայնություններ, ինչպես նաև **զարդանախշերի առաքությունը** և բարձր հուզականություն արտահայտող երգերում ձայնակարգերի **յոթերորդ աստիճանի կիրառությունները** (լարված բարձրակետից մեղեդու շարժումը դեպի հիմնածայն) և այլն:

Հիշատակված բոլոր երևույթները հանդիպում են Գալանդերյանի ինչպես ժողովրդական անվանված երգերում, այնպես էլ բազմաթիվ այլ անվանումներ կամ ցուցումներ ունեցող նմուշներում: Ասենք նաև, որ Ա. Երեմյանն՝ իր նկատառումները Գալանդերյանի երգերում հնչող Ակնա ֆոլկլորի երաժշտական «շեշտադրման», «երանգների» և «գունավորումների» վերաբերյալ, բացատրում է կոմպոզիտորի ծննդավայրի՝ Ակնի ժողովրդական թախծոտ երգերից ստացած անջնջելի տպավորություններով⁹⁸: Բերվող օրինակները պարունակում են Ակնա երգերի վերոնշյալ հատկանիշները, մասնավորապես վարընթաց մեղեդիական շարժումով հիմնածայնին հանգելու միտումը (օր. 5, 6):

Օրինակ 5. Սեւ ձին նստող (օր. 39), խոսք՝ Ն. Գալանդերյանի



⁹⁵ Հակոբյան Ա., Միջնադարյան ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության լեզվաճանաչական առանձնահատկությունները, արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության սեղմագիր, Երևան, 2011, էջ 14:

⁹⁶ Երեմյան Ա., Երգահան Նիկոլ Գալանդերեան, էջ 29:



Օրինակ 6. Պիլպիլը կու կանչէ, (օր. 109), խոսք՝ ժողովրդական



Ուշագրավ է, որ Ք. Քուշնարյանը խոսելով ձգտող հնչյունով ավարտվող երգերի մասին, օրինակ է բերում Կոմիտասի Ակնա շարի «Աթլաս ֆիսթան» երգը⁹⁷: Նմանատիպ օրինակ է Ն.Գալանդեղյանի «Այ վարդ աղջիկ» (օր. 7, խոսք՝ Հ. Հովհաննիսյանի) երգը (օր. 7):

⁹⁷ Քուշնարյան Ք., Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր, Երևան, 2008, էջ 374: Ռ. Աթայանի կողմից Կոմիտասի ազգագրական ժառանգության ակադեմիական հրատարակչության 9-րդ հատորում զետեղված Ակնա շարի երգերում «Աթլաս ֆիսթան» երգը ներկայացված է Արագ թևաղ վերնագրով:

Օրինակ 7. «Այ վարդ աղջիկ»



Երբեմն, այդ խմբի երգերի տեքստերում հանդիպող բացականչական ձայնարկություններին համապատասխան, պարբերությունում հանդիպում են երկարատև պահվող հնչյուններ, որոնք, ասես, արտակառուցվածքային են և առավելապես բնորոշ աշուղական երաժշտարվեստին: Ա. Քոչարյանը «Հայ գուսանական երգեր» գրքի ներածությունում նշում է, որ թե՛ Ակնա ծիսական երգերում, թե՛ ավելի ուշ շրջանի անտունիներում (որոնք նույնպես համարում է գուսանական արվեստի նմուշներ) տարբեր զգացմունքներ և ապրումներ արտահայտող տեքստը երաժշտության մեջ արտահայտվում է ձայնարկության և վոկալիզացիայի կիրառություններով⁹⁸: Բնութագրական օրինակ կարող է ծառայել նաև Ղարիբի աղերսը «Աշուղ Ղարիբ» սիրավեպից, որտեղ մեղեդին սկսվում է ծորերգային նախերգով՝ հառաչալից «Ախ~...» բառականչությամբ⁹⁹: Մեկ այլ վառ օրինակ է Պաղդասար Դպիրի «Ի ննջմանեդ արքայական» երգի «Վոհ~...» բացականչությունը, որը «երաժշտական առումով մի փոքր եզրափակիչ ոճի զարդոլորուն դարձվածք է»¹⁰⁰:

Նման ձայնարկություններ պարունակող տիպական օրինակներ է Ա. Երեմյանի խոսքերով գրված «Հեյ, մարալ աղջիկ» երգը (օր. 8):

⁹⁸ Քոչարյան Ա., «Հայ գուսանական երգեր», Երևան, 1976թ., ներածություն:

⁹⁹ Տե՛ս Բրուտյան Ա., Ռամկական մրմունջներ, Երևան, 2002, էջ 75: Տե՛ս նաև Երնջակյան Լ., Հայ աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում, էջ 175:

¹⁰⁰ Մանուկյան Մ., Պաղդասար Դպիր (1683-1768), «Հայ աշուղագիտությունը և արդի հիմնախնդիրները» գիտ. զեկուցումների ժողովածու, Երևան, 2005թ., էջ 27:

Օրինակ 8. «Հեյ, մարալ աղջիկ»



Ակնա շարի օրինակով ուշ միջնադարի ժողովրդա-գուսանական քնարերգության բնորոշ հատկանիշները Ք. Քուշնարյանը նախ տեսնում է թեմատիկայում, բովանդակության մեջ, ասերգային հանկարծաբանական բնույթի հյուսվածքում, մասնավորապես ելևէջում ձայնակարգային ձևափոխված աստիճանների առկայությամբ¹⁰¹: Գալանդերյանի ընդհանուր ժառանգության մեջ մենք առանձնապես կարևորում ենք երգերի այս բաժինը՝ իբրև Ակնա երաժշտական բանահյուսության նմուշներ, որոնց լեզվաոճական և արտահայտչական առանձնահատկությունները զուգորդվում են Ակնում կենցաղավարած և Կոմիտասի գրառած երգերի ընդհանուր ուրվագծերի հետ: Ասվածը կարևոր է նաև երաժշտական բանահյուսության ու բարբառագիտության, ինչպես նաև Արևելյան Հայաստանի տարբեր ազգագրական գոտիներում ձևավորված երաժշտական լեզվամտածողության, ոճական-արտահայտչական միջոցների հարաբերման առումով:

Ընդհանրացնելով կարելի է ասել, որ Գալանդերյանը մեծապես արժևորել է ժողովրդական արվեստը և ստեղծագործության ակունքներում կրել դրա տարրերը:

Հետքերի է դիտարկել նաև երգերի մետրաոլիթմական ոլորտը, որը զգալի դեր է կատարում մեղեդիաստեղծման և ձևակառուցման խնդիրներում: Մետրաոլիթմական պատկերներն ու ձևակառուցողական սկզբունքներն աչքի են ընկնում միատիպությամբ:

¹⁰¹ Քուշնարյան Ք., Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր, էջ 169:

Ելնելով բանաստեղծական տեքստի տաղաչափական առանձնահատկություններից, Գալանդերյանը կիրառում է մոտիվային զարգացման համանման սկզբունքներ: Նա հաճախ է օգտագործում հապաղումներ և կանխիկներ, ինչը մեղեդային գծին հաղորդում է առանձնահատուկ արտահայտչականություն:

Ներկայացնենք կոմպոզիտորի նախասիրած և երգերում բազմիցս հանդիպող ռիթմական մի քանի դարձվածքներ: Պարզ և բարդ չափերով, տարբեր բանաստեղծական տեքստերով և ժանրային նշումներով ստեղծված երգերի համար հեղինակը հաստատուն կերպով կիրառում է միևնույն ռիթմական դարձվածքները, որոնք կրկնվելով գրեթե բոլոր տակտերում, նպաստում են երգի ռիթմահինտոնացիոն հենքի ձևավորմանը՝ ամբողջական կառույցի մակարդակում: Օրինակ կարող է ծառայել 6/8 և 3/4 չափերում նույնությամբ կիրառվող հետևյալ ռիթմական բանաձևը (օր. 9, 10). բազմաթիվ օրինակներից ներկայացնում ենք երկուսը. «Աշնան մշուշում» (օր. 150), խոսք՝ Վ. Տերյանի (օր. 9.1) և «Շարժումներիդ մէջ կայ» (օր. 589), խոսք՝ Մարտիկի (օր. 10.1):

Օրինակ 9.



Օրինակ 10.



Օրինակ 9.1. «Աշնան մշուշում»

Աշ-նան մը- շու- շում շը- շուկ ու շըր-շին, բար-դի- ներն են բաց
պա- տու- հա- նիս տակ, դու ես, որ դար-ձեալ թա- խի- ծով յի- շում,
կան չում ես նո- րից կա- րօ- տով լըս-տակ: Ան-տես ու յու- շիկ

Օրինակ 10.1. «Շարժումների դ մեջ կայ».

Շար-ժում-նե-րիդ մեջ կայ մի ա-նուշ դուդ,
մի ա-ճա-պա-րանք ու հը-մայք դիւ-թող, քայք սիր-տըս միշտ էլ
հը-նա-վանդ ու հեզ չի ընդ-դի-մա-նում կան-չե-րիդ գե-րող:
Ա-մեն օր ու ժամ ես փնս-նում եմ քեզ, ու-րիշ քա-նե-րի
մա-սին ենք խօ-սում, մենք նոյն խօս-քերն ենք կրկ-նում ա-մեն օր,
որ մեզ օ-տար են ու կապ չու-նեն մեզ:

Բնորոշ դիժնական բանաձևերից են՝

6/8 8/8 2/4

և այլն:

Այդպիսի դարձվածքների կիրառմամբ գրված են «Նորից ամառ» (օր. 462), «Եկուր աղջիկ» (օր. 504), խոսք՝ Դևի, «Լուսնակը գեղուշ» (օր. 590), խոսք՝ Վ. Տեր-Սարգսեանի, «Իմ սէրը» խոսք՝ Հ. Թումանյանի (օր. 196), «Ախ, Մարալը», խոսք՝ Ա. Իսահակյանի (օր. 152), «Յուսահատ տողեր», խոսք՝ Դևի (օր. 266), «Եօ-եօ», խոսք՝

Ա. Տեր-Հովհաննիսյանի (օր. 256), ինչպես նաև Ն. Գալանդեթյանի հանրահայտ «Դու նորից եկել ես» ըստ Դևի (օր. 323) (օր. 11) և այլ երգերում:

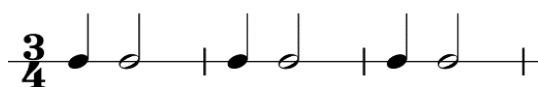
Օրինակ 11. «Դու նորից եկել ես»



Հետաքրքիր է նշել, որ «Դու նորից եկել ես» երգը Գալանդեթյանի ստեղծագործական հատորներում ներկայացված է տարբեր ռիթմական լուծումներով 6/8, 2/4:

Երբեմն հաստատուն ռիթմական դարձվածքները ընդգծելով երաժշտական և բանաստեղծական տեքստերի արտահայտչականությունը, խախտում են ժանրի ավանդական չափավորման սկզբունքները: Օրինակ, 3/4 չափում կիրառվող քառորդ և կես տևողությամբ հնչյուններից կազմված քորեյանման ռիթմական մոտիվը (օր. 12), կրկնվելով ամբողջ երգի ընթացքում, ընկալվում է իբրև վալս՝ համապատասխան հեղինակի մտահղացման և տեմպի նշումին՝ tempo di valse:

Օրինակ 12.



Ներկայացնենք «Շուշան աղջիկ» երգը (օր. 619)՝ գրված Ա. Իսահակյանի խոսքերով, 1941 թ-ին (օր. 13):

Օրինակ 13. «Շուշան աղջիկ»

Tempo di valse

Շուշան աղջիկ, քո գե-րին եմ, կառու կապ-ւած ան-շըղ-թայ, սիր-տըս
ծա-րաւ սի-րուդ քո-ցէն, պա-պակ - ծա-րաւ
էր-ւե-ցայ: ծով ա-լէ-րիդ,
ծով կա-րօ-տով շը-ւաքդ ե-ղայ, ման ե.
կայ. օ-րերս ան-յան ախ-ու-վա-խով,
ես հալ ու մըր թել դար-հայ:

Հավելենք, որ տարբեր պարերին բնորոշ ավանդական շեշտադրումների խախտումը հանդիպում է նաև այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ: Գեղարվեստական առումով անչափ հետաքրքիր օրինակներից է Գագիկ Հովունցի Սիմֆո-Վալսը՝ Սիմֆոնիկ սյուիտի հեղինակային փոխադրումը դաշնամուրի համար (2014), որում խախտելով եռաչափ վալսի կանոնավոր ռիթմական պատկերը, կոմպոզիտորը այլ շեշտադրումներով է ընդգծում վալսայնությունն ու պտույտների եթերային շարժումը՝ հասնելով վիրտուալ խորեոգրաֆիկ պատկերավորության¹⁰²:

¹⁰² Այս հարցին անդրադարձել է Լ. Երնջակյանը Գ. Հովունցի հիշյալ երկի իր վերլուծական անոտացիայում: Տե՛ս Հայաստանի կոմպոզիտորների միության 2014 թ. Հայ ժամանակակից երաժշտության փառատոնի ծրագիրը:

Դժվար է ասել, թե ինչու են նմանօրինակ ռիթմական դարձվածքները օգտագործված տարբեր ժանրային հատկանիշներ ունեցող երգերում՝ պարային, քայլերգային, երգային-ռոմանսային. և քիչ են փոփոխական չափեր և ռիթմական բազմազանություն պարունակող երգերը: Կոմպոզիտորական նախասիրությունների և ընկալումների արդյունք է, թե տեխնիկական զինանոցի պակաս, կամ թե՝ երգի ժանրի ինքնատիպ մեկնաբանում և արտահայտչաձևերի գիտակցական սահմանափակում, փոքր ինչ միօրինակ մտածողությամբ է առանձնանում Գալանդերյան երգահանի ստեղծագործության ռիթմային ոլորտի նկարագիրը:

Կոմպոզիտորի բազմաքանակ երգերի վերլուծության արդյունքում առավել բազմազան են ուրվագծվում երգերի համար օգտագործված ձևերը: Բանաստեղծության հանգավորման սկզբունքները և անհամաչափ քառյակների կառուցվածքը, երբեմն արտահայտվում են ոչ տիպիկ քառակուսի պարբերությունների տեսքով: Ավանդական ձևակառուցողական տարրերի և դրանց մասնակի փոխակերպումների կիրառությունները իրենց ամբողջության մեջ, պայմանավորված են բանաստեղծական տեքստի առանձնահատկություններով: Վերջինիս ձևակառուցողական հատկանիշներով են թելադրված նաև որոշ երգերում առկա դասական ձևերի խախտումները: Դրանք կարող են ամփոփվել պարզ երկ- կամ եռմաս ձևի նմանվող, սակայն առավել ազատ կառուցված քառյակների մեջ: Հետաքրքիր օրինակներից է Մ. Մեծարենցի խոսքերով գրված «Քուն» երգը (օր. 170), որի բանաստեղծական քառյակները Գալանդերյանի երգում հանդես են գալիս կրճատված փոխակերպումով՝ ըստ երաժշտական շարադրանքի ոչ քառակուսի պարբերությունների (օր. 14):

Օրինակ 14. «Քուն»

Մ. Մեծարենց

Ն. Գալանդերյան

Յուրտ Աշուն մը սարսռագին
Կը հեա իմ հոգվույս մեջ,
Կ'իջնե գիշերը. Կյանքին
Գիրքը կու լա էջ առ էջ:

Սրսփանքներ տենդագին,
Ու հծծյուններ հիվանդոտ
Հոն կը հածին, կը հանգին
Եղերերգի մը տենդոտ:

Յուրտ աշուն մը սարսռագին
Կը հեա իմ հոգվույս մեջ,
Կ'իջնե գիշերն իմ կեանքին.
Սրսփանքներ տենդագին
Ու հծծյուններ հիվանդագին
Հոն կը յածին, կը յանգին:

Իմ վեա սիրտս հէք կը լո՛ւն
Ու հոն հեծքն ալ չի մնար,
Լոկ սարսուռն հոն կը բերէ.
Ու տենչանքիս իմ հիւանդ
Ծաղիկները ալ չկան,
Չկան անոնց բոյրն ու խանդ:

Andante, doloroso

Յուրտ ա- շուն մը սար-սը- ու- գին կը հե- ալ իմ
հոգ- տյս մեջ, Կ'իջ- նե գի- շերն իմ կեանք- քին.
սըր- սը- փանք- ներ տեն- դա- գին ու հըծ- ծին- ներ
հի- աւ- դա- գին հոն կը յա- ծին, կը յան- գին:

Դասական բանաստեղծների տեքստերի հանդեպ ցուցաբերած նման միջամտությունները, որոնց գնահատականին այստեղ չենք անդրադառնում, հաճախ են հանդիպում Գալանդերյանի երգային ժառանգության մեջ և բացատրելի են մեղեդային մտածողության առաջնային դերով: Հնարավոր է նաև, որ Գալանդերյանն իր մեղեդիներն այս կերպ՝ թեկուզ ձևափոխումների միջոցով է փորձել հարմարեցնել իրեն հուզող և հոգեհարազատ բանաստեղծական տողերին:

Ոչ տիպական ձևակառուցողական արտահայտություն են ստացել Վ. Տերյանի շատ բանաստեղծություններով գրված երգեր. օրինակ «Հրաժեշտ» (օր. 45) երգը (օր. 15):

Օրինակ 15. «Հրաժեշտ»



Երկար տողերով բանաստեղծությունները մարմնավորվում են բարդ, չկրկնվող կառուցվածքի պարբերություններում, որոնց ամեն մի նախադասությունը համընկնում է բանաստեղծության քառյակի տողերի հետ (օր. 16):

Օրինակ 16. «Ես սիրում եմ քո մեղաւոր աչերը» (օր. 11), խոսք՝ Վ. Տերյանի

Ես սի-րում եմ քո մե-ղա-ւոր աչ-քե-րը խոր,
 զի-շե-րի պէս խոր-հրր-դա-ւոր քո մե-ղա-ւոր,
 խոր-հրր-դա-ւոր աչ-քե-րը մուգ, որ-պէս թռ-վիչ ի-րիկ-նա-մուգ,
 քո աչ-քե-րի առ-ծայր ծո-վում մեղքն է դո-ղում, որ-պէս
 զար-նան մթն-շա-ղում: քո աչ-քե-րում կայ մի քն-
 -քոյշ բաղ-դի վեր-յուշ, ար-քե-ցու-մի ոս-կէ մը-շուշ,
 մո-լոր-ւա-ծին առ-իստ կան-չող փարո-սի շողքո աչ-քե-րը
 հո-գի տան-ջող: Ես սի-րում եմ զըգ-ւող առ-գուր
 աչ-քե-րդ մուգ որ-պէս զար-նան ի-րիկ-

և այլն:

Նշենք, նաև որ «Յոյսերի և Յոյգերի մրմունջներ»ի 3 հատորներում, ինչպես նաև Դևի խոսքերով գրված առանձին հատորյակում զետեղված 11 ներդաշնակված երգերում գրեթե չեն օգտագործվում դինամիկայի նշաններ: Հեղինակը բավարարվում է նոտային շեշտադրումներով և տեմպային նշումներով: Բացառություն են կազմում երկու երգ առաջին հատորից («Ոչ տրտունջ, ոչ մրմունջ» (օր. 40), խոսք՝ Վ. Տերյան, («Քոյր իմ» (օր. 173), խոսք՝ Ա. Տէր-Յովհաննիսեանի) և երկուսը՝ երկրորդից («Հովիկ» (օր. 465), խոսք՝ Գառնեի, «Մեր ճամբէն» (համարակալված չէ), խոսք՝

Հ. Թումանյանի), ինչպես նաև անտիպ երգերից մի քանիսը, ուր հանդիպում ենք p և f , հատուկենտ այլ նշանների:

Այս երգերի դիտարկմամբ հնարավոր է հստակեցնել և առանձնացնել կոմպոզիտորի լեզվաոճի բնորոշ տիպական դարձվածքների ու ստեղծագործական հնարների կիրառության խնդիրները: Ակնհայտ է, որ մետրառիթմական ոլորտը համեմատաբար քիչ է նպաստում երգերի դրամատուրգիական զարգացման ընթացքին: Դրամատուրգիայի կայացմանը չեն ծառայում նաև ձևակառուցողական սկզբունքները: Այս երևույթը, ինչպես նաև կոմպոզիտորի հաճախակի միջամտությունները բանաստեղծական տեքստերում, թույլ են տալիս առաջադրել Ն. Գալանդեռյանի լեզվամտածողությանն առնչվող մի քանի նկատառումներ. կոմպոզիտորը առաջնորդվում է մեղեդային զգայականության սկզբունքով, երգի ժանրի պարագայում՝ նաև բանաստեղծական բովանդակության հուզական ելևէջների երաժշտական ընկալմամբ: **Մեղեդային մտածողությունն ամեն պարագայում առաջնային է և սերում է հայ հոգևոր և ժողովրդական երգաստեղծության տարբեր ժանրային ոլորտներից:**

Ն. Գալանդեռյանի բազմաթիվ երգեր նախորդ դարի երկրորդ կեսից շրջանառվել են կատարողական երկացանկում և շարունակում են կենցաղավարել առ այսօր: Հայաստանի հանրային հեռուստատեսության և ռադիոյի տեսադարաններում պահվում են Ն. Գալանդեռյանի երգերի ձայնագրություններ, որոնք անհայտ հեղինակների կողմից կատարված էստրադային մշակումներ են: «Մոռանալ», խոսք՝ Վ. Տերյանի, «Տոթը այրեց», խոսք՝ Ա. Իսահակյանի, «Կապույտ աղջիկ», «Հուսահատ տղա» և անշուշտ «Դու նորից եկել ես», ըստ Դևի խոսքերի երգերն ու ռոմանսները մեծ ժողովրդականություն են վայելում:

«Ն. Գալանդեռյանի աշխարհում անսահման է սերը, անկեղծությունը, փիլիսոփայությունը և այդ պատճառով նրա արվեստը նոր արժեք է ձեռք բերում մեր ճգնաժամային օրերում: Նա քարոզում էր սեր հանդեպ կյանքը և մարդը», - նշել է Մ. Սարգսյանը՝ «Հայտնի և անհայտ Գալանդեռյանը» խորագրով համերգի ժամանակ. Մ. Սարգսյանի նախաձեռնությունն ուղղված է կոմպոզիտորի ճանաչված և անհայտ

երգերի ու զուգերգերի տարածմանը ու դրանք մասնաագիտական պատշաճ մակարդակով մատուցելուն¹⁰³:

Գալանդերյանի երգերը ներդաշնակել է նաև կոմպոզիտոր Յու. Գևորգյանը, որոնք ցավոք, դեռևս չենք կարողացել ձեռք բերել¹⁰⁴:

Ներդաշնակված երգերի ժողովածուի կապակցությամբ հարկ է նշել, որ նվագակցությունը, թեև մասամբ հարստացնում է մեղեդին, սակայն որպես դաշնամուրային նվագամաս պարզունակ է: Հիմնականում ֆունկցիոնալ ակկորդների, դրանց շրջվածքների, արպեջոատիկ կամ աստիճանական քայլերով կառուցվող նվագակցությունը հարուստ չէ հարմոնիկ առումով. թափանցիկ ֆակտուրաներն անկախ են, ինքնուրույն մեղեդային գծի ելևէջային ոլորտներից:

Երգի ժանրը Գալանդերյանի ստեղծագործական ժառանգության մեջ, ինչպես առիթ ենք ունեցել բազմիցս նշելու, առաջնային է իր նշանակությամբ. այն հոգեհարազատ և մատչելի է եղել տարբեր խավերի համար և ծառայել գաղթօջախներում հայապահպանության, ազգային ինքնության խնդիրների մշտարթուն գիտակցությանը:

Տվյալ ժամանակափուլում երգի ժանրը կոմպոզիտորական ստեղծագործության նշանակալից ոլորտներից է եղել: Ն. Գալանդերյանի տարեկից կոմպոզիտորներ Դանիել Ղազարյանը (1883-1958թթ.), Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը (1887-1961թթ.), Հարո Ստեփանյանը (1897-1978թթ.) ստեղծագործել են այդ ժանրում, նպաստելով նաև հայ բանաստեղծների երկերի ժողովրդականացմանը. իսկ Ռոմանոս Մելիքյանը (1883-1935թթ.) հայ երաժշտության պատմության մեջ մտավ նաև, որպես ազգային դասական ռոմանսի հիմնադիր: Հատկանշական է, որ կոմպոզիտորներն իրենց երգերի և ռոմանսների համար հիմնականում դիմել են միևնույն հեղինակներին: Բացառություն չի կազմել նաև Ն. Գալանդերյանը, որին նույնպես հրապուրել են Ավ. Իսահակյանի, Վ. Տերյանի, Հ. Թումանյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Սարմենի և այլոց բանաստեղծությունները: Հաճախ միևնույն բանաստեղծությունը հիմք է դարձել

¹⁰³ Գալանդերյանի երգերի ընտրանի ներկայացնող համերգը տեղի է ունեցել 2015-ին, մեծ հաջողություն ունեցել և կրկնվել մի քանի անգամ:

¹⁰⁴ Պատրաստվել և Հանրային հեռուստատեսությամբ ներկայացվել են նաև երաժշտական հաղորդումներ նվիրված Ն. Գալանդերյանին, երգերի էստրադային մշակումների տեսքով: Մկրտիչ Մկրտչյանին է պատկանում Ն. Գալանդերյանի երգերի միակ ծայնագրված սկավառակը, 90-ականներից:

տարբեր հեղինակների երգերի համար: Օրինակ Վ. Տերյանի «Հրաժեշտի խոսքերից (Ոչ տրտունջ, ոչ մրմունջ...)» բանաստեղծությունը օգտագործել են Ա՛ Ն. Գալանդերյանը, Ա՛ Դ. Ղազարյանը¹⁰⁵, իսկ «Այնպես նագիկը»՝ Ա՛ Ն. Գալանդերյանը, Ա՛ Ա. Տեր-Ղևոնդյանը, Սարմենի տեքստերը՝ Ն. Գալանդերյանը և Հարո Ստեփանյանը և այլն: Իսկ Ա. Իսահակյանի մի շարք բանաստեղծություններով երգեր են ստեղծել բոլոր նշված կոմպոզիտորները: *«Քաղաքային ժողովրդական երգաստեղծության համար հիմք են ծառայել Իսահակյանի հայրկապես «Երգեր ու վերքեր» ժողովածուի բանաստեղծությունները: <...> Նրանում արդեն առկա է այն անհրաժեշտ երաժշտականությունը, որը հնարավորություն է ստեղծում բանաստեղծությունը հանպատաստից, ինքնաբերական կերպով վերածել այնպիսի երգի, որտեղ խոսքն ու երաժշտությունը ներդաշնակում են միմյանց»*. գրում է Ա. Սարյանը¹⁰⁶:

Գալանդերյանի հարուստ ներաշխարհը ճանաչելի է դարձել նրա երգերի՝ ինքնատիպ երաժշտական ուղերձների միջոցով: Դրանք այնքան հարուստ են թեմատիկ ընդգրկմամբ, որ ցանկացած տրամադրության դեպքում կարելի է գտնել մի գեղեցիկ երգ, կարելի է երգել կամ նվագել, ընդհուպ փորձելով հանպատաստից ներդաշնակել: Այդ երգերից շատերը ընկալվել են որպես ժողովրդական, երբեմն էլ՝ վերագրվել են այլ հեղինակների: Այսուհանդերձ երգերով է ամբողջանում Գալանդերյան արվեստագետի կերպարը, դրանցով է բնութագրվում նրա հեղինակային լեզվաոճն ու հուզական աշխարհը: *«Գալանդերեանն արդէն իսկ իր կեդանի ժամանակ հղկել, բարձրացրել է իր արձանը, մի արձան, որ կապած է մեր ժողովրդի գոյութեան հետ: Այդ նրա գեղեցիկ երգերն են, որ նրան պիտի պահեն անմահ: Գաղափարական մարդկանց համար աւելի մեծ հաճոյք չկայ, քան այն, որ հասնում են իրենց իդէալին, թէկուզ իրենց կեանքի գնով: Գալանդերեանն այդ սակաւաթիւ մարդկանցից էր»*. գրում է իրանահայ կոմպոզիտոր Ռուբեն Գրիգորյանն իր ավագ գործընկերոջն ուղղված հիշատակի խոսքում¹⁰⁷:

Ամփոփելով Ն. Գալանդերյանի ստեղծագործական ժառանգության հիմքը կազմող երգերի քննական վերլուծությունը, կարող ենք հավաստել, որ այն հառնում է

¹⁰⁵ Հետաքրքիր է, որ թե՛ Ն. Գալանդերյանը, և թե՛ Դ. Ղազարյանը ունեն «Լավլարի որսը» անվանմամբ օպերաներ:

¹⁰⁶ Սարյան-Հարությունյան Ա., Հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստը (19-20-րդ դարեր), էջ 111:

¹⁰⁷ Տե՛ս Երեմյան Ա., Երգահան Նիկոլ Գալանդերեան, էջ 50:

իրեն միաձուլել երգարվեստ՝ իրեն ներհատուկ լեզվաոճական դրսևորումներով: Փոքր ինչ անբնական կլինի այդ երագաստեղծության բյուրեղացման ընթացքը բաժանել սխեմատիկ շրջանների: Մենք հետամուտ չենք նման տրոհման, թեև ստեղծագործությունների ծավալն, ասես ենթադրում է դա (նա երգեր է գրել 1911-1913 թթ., երկար դադարից հետո՝ 1924-ից սկսած մինչև կյանքի ավարտը, շուրջ 20 տարի): Թեև Գալանդերյանի արվեստում կարելի է առանձնացնել տարաբնույթ երգեր, որոնց մեղեդային մտածողությունը սնող ակունքները սերում են թե՛ ժողովրդական երգից, թե՛ քաղաքային երաժշտական մշակույթից, թե՛ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական արվեստից, և թե՛ հոգևոր երաժշտությունից, այնուամենայնիվ, դրանցում դրսևորված ուրույն մտահղացումներն ու ոճական հատկանիշները չեն վերաճել գրելաոճի կտրուկ փոխակերպումների: Մեր խնդիրն էր բնութագրել և արժևորել կոմպոզիտորի հարուստ ու գունագեղ մեղեդային շտեմարանի հաստատուն առանձնահատկությունները, որոնցով ճանաչելի է Գալանդերյան արվեստագետի հեղինակային ձեռագիրը:

ԶՈՒԳԵՐԳԵՐ ԵՎ ԱՆՍԱՄԲԼՆԵՐ

Նիկոլ Գալանդերյանի բազմաձևալ ժառանգության առանցքն է կազմում վոկալ արվեստը, որտեղ բացի երգից արժանահիշատակ են նաև խմբերգերը, մանկական պիեսներն ու զուգերգերը:

Մոտ երկու տասնյակ ԶՈՒԳԵՐԳԵՐԸ ԵՎ ԱՆՍԱՄԲԼՆԵՐԸ հրատարակվել են Ն. Գալանդերյանի երկերի ժողովածուի ¹⁰⁸ հատորում: Դրանում հիմնականում ներկայացված են միաձայն երգերի բազմաձայնված տարբերակներն ու ներդաշնակումները: Ամենայն հավանականությամբ Գալանդերյանը համերգային կատարումների ժամանակ ձգտել է իր երգերը ներկայացնել տարբեր կազմերի համար ստեղծված տարբեր մշակումներով:

¹⁰⁸ Ն. Գալանդերյան, Զուգերգեր և անսամբլներ, Ը, Երևան, 2003: Ժողովածուի կազմողը և նախաբանի հեղինակն է երաժշտագետ Մ. Մուշեղյանը: Նա նշում է, որ ընդգրկված բոլոր երկերն ունեն 2 և ավելի սևագիր տարբերակներ, որոնցից ընտրված են առավել հետաքրքիր և ավարտուն նմուշները:

Ժողովածուում զետեղված զուգերգերը տարատեսակ են: Ինչպես և միաձայն երգերը, այնպես էլ զուգերգերի մի մասը ներկայացված են միայն ձայնաբաժինների գրառմամբ՝ առանց ներդաշնակության, ինչպես օրինակ «Ալագեազ բարձր սարին» օր. 4, «Գարունը եկաւ» օր. 31, «Թափւեցին» օր. 135, «Աշնան տրտմություն» օր. 136, «Տօթը այրեց» օր. 155, «Հէյ, հէյ, հէյ ջան, ահա» օր. 567 և այլն: Նման օրինակներին հիմնականում բնորոշ է ռոմանտիկ զուգերգերին հատուկ ձայնատարություն. տերցիաների կամ սեքստաների զուգահեռ շարադրանք կամ հարց ու պատասխանի նմանվող, երբեմն պարզապես հաջորդաբար միմյանց կրկնող մեղեդային ընթացք (օր. 17, 18): Մշակված զուգերգերը համանուն միաձայն երգերի հետ համեմատելիս ակնհայտ է, որ դրանք անփոփոխ են. հանդիպում են ռիթմական պատկերներին առնչվող չնչին շտկումներ, որոնք, թերևս, խմբագրական աշխատանքների արդյունք են:

Օրինակ 17. «Ալագեազ բարձր սարին»

Ա - լա - գեազ բար - ձըր սա - րին ձիւն ա կիտ -

ւել կա - տա - րին, սա - րի ճամ-բէք բաց է - լէք,

եր - թամ հաս - նեմ իմ եա - րին: // իմ եա - րին:

եր - թամ հաս - նեմ իմ եա - րին: // իմ եա - րին:

Օրինակ 18. «Տօթը այրեց»

Andante

So - քը ալ - րեց վար - դըն ա - նուշ, նա թա-ռա-մեց,
So - քը ալ - րեց վար - դըն ա - նուշ, նա թա-ռա-
ախ, ափ - սոս, վիշ - տը ճըն-շեց սիր - տը քըն-քուշ,
մեց, ափ - սոս, վիշ - տը ճըն-շեց սիր - տը քըն-քուշ,
նա խոր - տակ - ւեց, ախ, ափ - սոս:
նա խոր - տակ - ւեց, ախ, ափ - սոս:

Գալանդերյանի վոկալ մտածողության ընդգծված մեղեդայնությունը նույնիսկ առանց նվագակցության զուգերգերին հաղորդում է մտերմիկ երանգներ և ռոմանտիկ շունչ: Ինչպես այս գեղեցիկ զուգերգերը, որ ինքնին արտահայտիչ են, այպես էլ ժողովածուում ներառված դաշնամուրային նվագակցություն ունեցող զուգերգերը կարող են նյութ դառնալ տարաբնույթ մշակումների համար:

Այս հատորում ներառված զուգերգերի շարքում հանդիպում են նաև համարներ, որոնք չունեն միաձայն տարբերակ: Այդպիսին են՝ «Գարունը եկաւ» op. 31, խոսք՝ Գ. Մեսյանի, «Հազար նազով» op. 75, խոսք՝ Հ. Համբարձումյանի, «Անուշ գարուն» (Ցայգերգ-Serenade), op. 607, խոսք՝ Վ. Տէր-Սարգսյանի և «Լսում եմ վերջին» op. 68 զուգերգերը, որոնցից վերջինը հեղինակը նվիրել է Ամերիկյան դպրոցի 1927 թ. ուսումնական տարվա հայ շրջանավարտներին: Խոսքերի հեղինակն է Հ. Մովսիսյանը:

Ժողովածուի 2-րդ մասում ընդգրկված են 3 վոկալ անսամբլներ, որոնցից 2-ը հեղինակի ամենագեղեցիկ երգերի անսամբլային մշակումներն են՝ ծայնի, լարային

քառյակի և դաշնամուրի համար: Դրանք են «Մոռանալ, մոռանալ» (օր. 27, խոսք՝ Վ. Տերյանի), «Մի թունավորիր» (օր. 54, խոսք՝ Ա. Տիգրանյանի) երգերը:

«Մոռանալ, մոռանալ» երգը բանաստեղծական հանգով պայմանավորված՝ ծավալվել է բարդ պարբերության ձևում, որի երկու մասերից յուրաքանչյուրը ներկայացնում է մեկ քառյակ (օր. 19): Քառյակներն ունեն ոչ քառակուսի պարբերության ձև, որոնցից յուրաքանչյուրին նախորդում է գործիքային նվագամասը: Նման մշակումներում գործիքային նվագամասը ինքնատիպ նկարագրով չի առանձնանում, այլ իրենից ներկայացնում է մեղեդուն հարող, պարզ հարմոնիաների ակորդային կամ արպեջոատիպ շարադրանք:

Օրինակ 19. «Մոռանալ, մոռանալ»

The musical score is for the song «Մոռանալ, մոռանալ» (Forget, forget) by V. Teryan. It is written for voice and piano. The vocal part (Canto) is in the soprano range and consists of three measures of whole notes. The piano accompaniment (Piano) is in the right hand and consists of three measures of eighth and sixteenth notes. The left hand of the piano consists of chords. The score is in 6/8 time and E-flat major. The instruments are Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Piano.

cantabile

Մո-ռա-նալ, մո-ռա-նալ ա-մեն ինչ, ա - մեն - ցին

Մեկ այլ տիպ է ներկայացնում «Մի թունավորիր» զուգերգը. այստեղ քառյակային ձևը առավել մեծ չափեր է ստացել գործիքային նվագամասերի շնորհիվ Երգին նախորդող քառատակտ նախաբանը կրում է իր մեջ մեղեդու գլխավոր ինտոնացիոն և ռիթմական կորիզը և որպես տարբերակվող լեյտմոտիվային կապ հանդես գալիս ամեն քառյակից հետո (օր. 20):

Օրինակ 20. «Մի թունավորիր», տակտեր 21-28



Հեղինակը նվագակացությունը հարստացրել է ակորդներով և արպեջուատիա դարձվածքներով, որոնք հաստատուն պահպանվում են երգի ամբողջ ընթացքում: Ասերգային մեղեդու շարադրանքը գրեթե անփոփոխ է:

«Զուգերգեր և անսամբլներ» անվանված Ը հատորի վերջում զետեղված է «Անուշի» նախերգանքը՝ գրված երգչախմբի, թավջութակի և դաշնամուրի համար: Այս ստեղծագործությունը պահպանված է մի քանի համարակալումներով՝ op. 88, op. 669, op. 724: Հայտնի չէ, հեղինակը նախատեսել է ստեղծել օպերա Հ. Թումանյանի համանուն պոեմի հիման վրա, թե ոչ, սակայն հայտնի է, որ այս երկին նախորդել են նույն պոեմի հատվածներով, 1920-ական թվականների վերջերին ստեղծված խմբերգեր, որոնք մշակվել և 1943 թ-ին աբողջապես ընդգրկվել են արդեն գործիքային նվագակցությամբ նախերգանքում: Ցավոք, կարճ ժամանակ անց, կոմպոզիտորը վախճանվել է, ինչը օպերայի անավարտ մնալու կամ չիրականացված մտահղացման պատճառներից է¹⁰⁹: Կարելի է միայն ենթադրել, որ նախերգանքին պետք է հաջորդեր համանուն օպերան՝ հիմնված վառ արտահայտված ազգային երգամտածողության

¹⁰⁹ Ի դեպ չիրականացավ նաև Ն. Գալանդեդյանի սիմֆոնիաներ ստեղծելու փափագը: Կոմպոզիտորը կյանքի վերջին օրերին այդ մասին ցավով պատմել է իր մտերիմ բարեկամ և գործընկեր Ա. Տեր-Հովհաննիսյանին: Տե՛ս Տեր Յովհաննիսեան Ա., «Հուշեր երգահան Նիկոլ Գալանդեդեանի մասին», Թեհրան, 1962, էջ 38:

վրա: Նախերգանքը հավանաբար հավակնում էր Օպերայի, քանի որ այս մասում խմբերգերը իրար հաջորդում են որպես տեսարաններ. այդպես՝ «Փերինների դուրս գալը», «Փերինների կանչը», «Եկեք քույրեր», «Փերինների հառաչանքը» և այլ հատվածներ: Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ Գալանդերյանը մեծապես արժևորել է ժողովրդական արվեստը և ստեղծագործության հիմնվել դրա բնութագրական տարրերի վրա:

Նման սկզբունքներով է առաջնորդվել Ն. Գալանդերյանը նաև իր ՕՊԵՐԱՆԵՐՈՒՄ¹¹⁰: Դրանք են՝ Վ. Միրաքյանի «Լալարի որսը» պոեմի և Հ. Թումանյանի «Փարուսնա» լեգենդի հիման վրա գրված համանուն օպերաները (1926 և 1927 թթ.), «Հովիւր» օպերան (1932 թ.), որի լիբրետոյի հիմքում ընկած է Վրթ. Փափազյանի «Լուր-դա-լուր» երկը, որոնք հեղինակը մեծ ոգևորությամբ ստեղծել է կարճ ժամանակամիջոցում: Հեղինակի արխիվային գրառումներում կարդում ենք. «1926 թ. ամրան սկզբին իմ մէջ միտք յղացաւ մի հայկական օպերա գրելու»¹¹¹: Նշենք, որ օպերաները՝ ընդգրկված է հատորում, մեզ են հասել կլավիրային տեսքով: Արխիվային նյութերում կան գրառումներ դրանց բազմաթիվ, այդ թվում նվագախմբային մշակումների մասին: Հանդիպում են նաև բալետային համարներ: Օպերաներից 2-ը կատարվել են թե՛ հատվածաբար և թե՛ ամբողջությամբ, սակայն հայտնի չէ, թե ինչ տեսքով: Ընդհանուր առմամբ, կարելի է ասել, որ այս նմուշները փոքրածավալ կամ կամերային դրամատիկական պիեսներ են կամ քնարական օպերաներ: Ուշագրավ է արվեստագետի մտորումների և ստեղծագործական որոնումների շրջանակը: «Ն. Գալանդերյանը չի օգտագործել ֆոլկլորային ոչ մի նմուշ, բայց որպես հայ ժողովրդական երաժշտական ինտոնացիայի հարուստ պաշարն իր ստեղծագործական կերտածքին մէջ կրող արւեստագէտ՝ ներկայացրել է խորապես ազգային կերպարներ, որոնք հայ երաժշտութեան պատմութեան մէջ կը գտնեն իրենց

¹¹⁰ Ն. Գալանդերյանի օպերաների քննությանն է նվիրված Լիլիթ Հակոբյանի հոդվածները. «Ն. Գալանդերյանի «Լալարի որսը» օպերան. ստեղծման պատմությունն ու բեմական ճակատագիրը», Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանի ժողովածու, Երևան, 2013, էջ 182-189: «Նիկոլ Գալանդերյան. մանկավարժական գործունեությունն ու մանկական ստեղծագործությունը», «Ակունք» ԵՊԿ գիտական հոդվածների ժողովածու, 2 (8), Երևան, 2013, էջ 84-87:

¹¹¹ Ն. Գալանդերյան, Օպերաներ, Է, Երևան, 2003, էջ 5:

ուրոյն տեղը»։ Նշում է Մ. Մուշեղյանը¹¹²։ Նույն շրջանին էր վերաբերվում նաև, ինչպես նշել ենք վերը «Անուշ»ի տարբեր խմբերգային հատվածների ստեղծումը։ Սակայն ի տարբերություն օպերաների, «Անուշ»ի պարտիտուրում առկա է թավջութակի ձայնաբաժին. ասես փորձ է արվել եթե ոչ նվագախմբի, ապա գոնե կամերային անսամբլային հնչողություն հաղորդելու։

Ելնելով աշխատանքի ծավալից և հետազոտական հիմնական նպատակից, որը հետամուտ չէ բացառապես Ն. Գալանդեղյանի ստեղծագործական ժառանգության ամբողջական վերլուծությանը, նպատակահարմար չենք գտել այս բաժնում ավելի խորանալ Գալանդեղյանի օպերային երկերի քննության մեջ։ Այդ խնդիրն առանձին ուսումնասիրության առարկա նյութ կարող է դառնալ։

ԽՄԲԵՐԳԵՐ

Ն. Գալանդեղյանի ժառանգության կարևոր հատվածն են կազմում ԽՄԲԵՐԳԵՐԸ¹¹³։ Կոմպոզիտորը, որն ինքնարտահայտվում էր իր «մրմունջներում» (երգերում), զգացմունքների և հույզերի լայն շերտեր է ընդգրկել նաև խմբերգերում։ Շուրջ 5 տասնյակ խմբերգերը մշտապես կատարվել են իր իսկ հիմնադրած երգչախմբի կողմից և արժանացել բարձր գնահատականի երաժշտասեր և պրոֆեսիոնալ լսարանի կողմից։ Դրանք հայտնի ժողովրդական մեղեդիների բազմաձայնումներ են համերգային ու ուսումնական ծրագրերի համալրման նպատակով ստեղծված։

Խմբերգերը լույս են տեսել 2001 թվականին. հատորի նախաբանի հեղինակ Մ. Մուշեղյանը նշում է, որ ժողովածուում ընդգրկվել է կոմպոզիտորի խմբերգերի հիմնական մասը։ Ներառված չեն միայն մի քանի թերի գրառումներով խմբերգեր։

Դրանցում կարելի է տարբերակել քնարական, ժողովրդական երգի ոգով ստեղծված ծիսական, աշխատանքային խմբերգեր, նաև պարերգեր և հոգևոր երգերի մշակումներ։ Հայտնի է, որ նա նաև գրի է առել բազմաթիվ ժողովրդական մեղեդիներ և մշակել դրանք։ Ժողովրդական երգարվեստին բնորոշ հնչողությունը հատկապես

¹¹² Տե՛ս նույն տեղում, էջ 6։

¹¹³ Ն. Գալանդեղյան, Խմբերգեր, Դ, Երևան, 2001։

ակնհայտ է խմբերգերում: Շեշտենք, որ կոմպոզիտորը խմբերգային բազմաձայնումները կատարել է ժողովրդական, հոգևոր և դասական երաժշտարվեստի նկատմամբ ունեցած իր սեփական պատկերացումներով և ասոցիատիվ ընկալումներով, ոչ թե պրոֆեսիոնալ չափանիշներով: Այս հանգամանքը գործել է հոգուտ խմբերգերի, քանզի դրանք ստացել են առավելագույնս հայ ազգային երգին մոտ հնչերանգ: Խմբերգերի որոշ մասի համար ընտրված են ժողովրդական մեղեդիներից են «Վարդի բլբուլ» օր. 62, «Շորոր, ջեյրան» օր. 63, «Քաշի, եզօ» օր. 203, «Զիլօ-գիլօ» օր. 398, «Վայ լէ, լէ» օր. 509, «Հրէս եկավ» օր. 511, «Հարսանիք» օր. 104 և այլն: Որոշ մասի համար կոմպոզիտորն ինքն է հեղինակել նաև բանաստեղծական տեքստը՝ «Մեր տուն» օր. 79, «Օրոր-շորոր» օր. 94, «Լուսնակը սարի տակին» օր. 119, «Զուրն եկաւ» օր. 283, «Հովի մարալօ» օր. 343 և այլն. հանդիպում են նաև Ա. Իսահակյանի և Հ. Թումանյանի բանաստեղծություններով ստեղծված խմբերգեր: Ինչպես նշեցինք, ազգային մելոսի շունչն ու արտահայտչականությունը առանձնապես բնորոշ է և հեղինակային, և թե նշված բանաստեղծների տեքստերով գրված երգերում: Հայտնի է սակայն, որ որոշ հատվածներում հեղինակը տարբերակներ է առաջարկում երգչին՝ բանաստեղծական տեքստի հանգավորումն ըստ ցանկության կատարելու (ինչպես «Աղինօ» խմբերգում, օր. 704): Այլ դեպքերում օգտագործել է երկու տարբեր բանաստեղծությունների տեքստերի հատվածներ՝ մեկ խմբերգում («Սիրուն աղջիկ» օր. 666): Ինչ վերաբերում է ժողովրդական երգերը մշակելուն, ապա ինչպես նշվում է նաև ժողովածուի նախաբանում, սկզբունքորեն պահպանվում է այդ երգերի ոճը, լադային, մոտրոռիթմիկ և ինտոնացիոն ամբողջականությունը: Գալանդերյանը հիմնականում սահմանափակվում է տոնիկա-դոմինանտային ֆունկցիաների կիրառումով, հազվադեպ դիմելով սուբդոմինանտային: Հարմոնիզացիայի այդօրինակ սահմանափակումը ընդհանուր է նաև ժողովածուն ամփոփող «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ» և «Տէր ողորմեա» հոգևոր երգերի խմբերգային մշակումների համար:

Խմբերգերը ժողովածուում ներկայացված են հիմնականում առանց դաշնամուրային նվագակցության: Ասենք նաև, որ ինչպես և զուգերգերի դեպքում, հանդիպում են վրիպակներ հիմնականում ձայնաբաժիններում և գործիքային նվագամասերում խրոմատիկ նշանների համաձայնեցվածության հարցում: Նոտաների ձեռագրերը մշակվելիս ենթարկվել են նաև խմբագրման:

Խմբերգերը գրվել են հեղինակի ստեղծագործական կյանքի ամբողջ ընթացքում՝ երգերին զուգահեռ: Իրավամբ, խմբերգերից յուրաքանչյուրը կարող է կատարվել թե՛ Հայաստանում, թե՛ Սփյուռքում, և՛ թե այլուր ակտիվ գործունեություն ծավալող ցանկացած երգչախմբի կողմից և հարստացնել դրանց երկացանկը արևելյան, ֆոլկլորային գոլտրիկ նյութերով:

ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ն. Գալանդեռյանի ստեղծագործության լուսաշող անկյունում են ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ՝ երգերն ու օպերաները, որոնք կազմում են նրա երկերի Ե հատորը¹¹⁴: Այս ոլորտին կոմպոզիտորը հատկապես անդրադարձել է դպրոցական ծրագրի մեծ բացը լրացնելու նպատակով: Նրան ոգևորել և մանկական բանաստեղծություններ է տրամադրել մտերիմ ընկեր և երաժիշտ Ա. Տեր-Հովհաննիսյանը: Ընտրվել են թե՛ հայերեն, թե՛ պարսկերեն բանաստեղծություններ: Դրանցից ժողովածուում ներառվել են մոտ 30 հայերեն երգ և 5 երաժշտադրամատիկական փոքր երկեր, որոնց հեղինակն անվանել է օպերաներ¹¹⁵:

Մանուկների համար գրված երգերը առաջին հայացքից պարզ են, հեշտ յուրացվող: Իրականում այս երգերում հեղինակին հաջողվել է խորապես թափանցել երեխայի ներաշխարհը և վերարտադրել նրան հուզող և տպավորիչ կերպարներն ու տեսարանները: Մեղեդիները հաճախ ծնվում են բանաստեղծության կերպարին կամ պատկերին բնորոշ հնչյունների նմանակմամբ՝ օրինակ «Կաչաղակ» օր. 16, «Անբախտ փիսոն» օր. 22, «Դարբինը» օր. 140, խոսք՝ Հ. Աղաբաբի, «Ծիտիկի հարսանիքը» օր. 19, խոսք՝ Դ. Դեմիրճյանի, «Բզեզ» օր. 365, խոսք՝ Ա. Խնկոյանի, «Ժամացույցը» օր. 432, խոսք՝ Ն. Գալանդեռյանի:

Դպրոցական ուսուցողական ծրագրերը իրապես կարող են հարստանալ Ն. Գալանդեռյանի 5 մանկական օպերաներով. «Հոտաղ հոտաղի» օր. 194, խոսք՝ Հ. Աղաբաբի, «Պողոս - Պետրոս» օր. 387, խոսք՝ Հ. Թումանյանի, «Դարբինը» օր. 140,

¹¹⁴ Ն. Գալանդեռյան, Մանկական ստեղծագործություններ, Ե, Երևան, 1999:

¹¹⁵ Հայտնի է, որ մանկական երգերը շուրջ 50 են եղել, որոնցից 18-ը՝ պարսկերեն, իսկ օպերաները 8-ը, որոնցից երեքի («Ծաղիկների երգը», «Կնունք-կնունք», «Ծիծեռնակի գալուստը») բնագրերը ԳԱԹ պահվող նրա արխիվում չկան:

խոսք՝ Հ. Աղաբաբի, «Պապն ու շաղգամը» օր. 611, խոսք՝ ըստ Ա. Խնկոյանի, «Սևուկ ուլիկը» օր. 612, խոսք՝ Հ. Թումանյանի: Վառ և պատկերավոր հեքիաթների գործողությունները ծավալվում են 1 կամ 2 պատկերներում, 7 – 8՝ ըստ հեղինակի բնորոշման, տեսիլներում: Բոլոր օպերաներում կան մեներգեր և երգչախմբային համարներ, իսկ առավել ծավալուններում նաև պարային համարներ: Օպերաները հաճախ ավարտվում են պարային համարներով. օրինակ Կենտպարը՝ «Հոտաղ հոտաղի», Պարը, Կենտպարը և Լեզգինկան՝ «Սևուկ ուլիկը» ներկայացումներում: Կոմպոզիտորի մանկական պիեսների բեմադրությունը նախապատրաստական լուրջ աշխատանք է ենթադրում: Թերևս այդ աշխատանքի հիմնական խնդիրն առնչվում է նվագակցությանը, որը բացակայում է: Կարծում ենք, որ Ն. Գալանդեյանի արվեստը գնահատող երաժշտի տեսանկյունից հետաքրքիր կլինի գրավիչ ու գեղեցիկ օպերաների համար նվագակցություն ստեղծելը:

Հայտնի է, որ օպերաներից մի քանիսը բեմադրվել են Ն. Գալանդեյանի մենահամերգների ժամանակ: Վստահաբար կարելի է ասել, որ հայկական դասական սյուժեներով գրված այս լուսավոր, փոքրածավալ պիեսները այսօր էլ կարող են ոգևորել, հետաքրքրել երեխաներին, ընդգրկվելով կրթական ծրագրերում:

ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Գալանդեյանի ժառանգության գրեթե չուսումնասիրված մասն են կազմում ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ: Նրա երկերի ժողովածուի 2 հատորում առաջին անգամ հրատարակվեցին ավելի քան 100 կամերային-գործիքային երկեր, այդ թվում՝ դաշնամուրային պարեր, երկեր ջութակի և դաշնամուրի համար, ջութակի մենանվագ պիեսների 2 տետրեր և տարբեր կազմերի համար գրված 5 կամերային անսմաբլներ:

Եթե խմբերգային արվեստում Գալանդեյանին բնորոշեցինք որպես ազգային մտածողության կրող, ապա գործիքային երկերում կոմպոզիտորի մտածողությունն ու հետաքրքրություններն ընդհանուր արևելյան, մասնավորապես պարսկական թեքում ունեն: Դրանցում հաճախ են օգտագործված արևելյան պարեր, ինչպես օրինակ դաշնամուրային մանրանվագներում՝ «Հարեմում» օր. 61, «Նուշի պարը» օր. 61,

«Հարեմի պարը» op. 297, «Նազ-նազ» op. 481, շուրջ տասնյակ այլ Կենտապարեր՝ «Արևելյան պարեր» շարքից: Հարկ է նշել, որ Գալանդերյանի ժամանակակիցների թյուր կարծիքով նա միայն իրանահայ գաղթօջախի շրջանակներում սահմանափակված հայկական արվեստի երգահան էր: Սակայն այս պիեսներում վարպետորեն կիրառած իրանական ավանդական մոնոդիկ նմուշների՝ Շուշթարի, Չարգահի ու Ռիթմական և մեղեդային բնորոշ ելևէջումները հակառակն են ապացուցում: Գալանդերյանի ստեղծագործական տարիները համընկան Իրանում ազգային արվեստի վերածննդի շրջանի հետ և չէին կարող չներգործել արվեստագետի որոնումների վրա: Մասնակիորեն արևելյան երաժշտության տարրերն արտահայտվել են նաև ջութակի մենանվագներում: Երբեմն դաշնամուրային նույն մեղեդին փախադրվում է ջութակի համար, ինչի արդյունքում արևելյան նրբերանգներն առավել տիպական հնչողություն են ձեռք բերում: «*Դրանց* (Գալանդերյանի գործիքային երկերի – Շ.Ա.) *շարադրանքը հիմնականում ազատ է եւ յիշեցնում է պարսկական դաստիարակների կառուցվածքը*», - նշում է Գալանդերյանի ժառանգության կազմող Մ. Մուշեղյանը¹¹⁶: Զութակի պիեսների մի խումբ էլ ներկայացնում են այն երկերը, որոնք մոտ են ռոմանսի կամ Գալանդերյանի երգերի ոճին, սակայն ունեն ավելի ճկուն և լայն դիապազոն: Դրանք ամփոփված են «Հոգու յոյսեր ու յոյզեր» երկու տետրերում: Մենանվագ պիեսներում սիրո, երազանքի թեմաներին և բնաշխարհը պատկերող վերնագրերին զուգահեռ հանդիպում են նաև ժանրային վերնագրեր, ինչպես օրինակ՝ Էլեգիա, Ռոնդո, Սոնատինա, Տանգո, Բարկարոլա, Մենուետ, Սերենադ և այլն: Ժողովածուն ներառում է նաև կամերային գործիքային անսամբլներ. Sonate (Pastorale Orientale, op. 122) լարային եռյակի, ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար, Elegie d'amour (op. 126) ջութակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար, «Նազ-նազ» կենտապարի փոխադրումը և «Կորուած սէր, սիրտ ամայի» (op. 573) անսամբլը՝ լարային քառյակի և դաշնամուրի համար: Ինչպես դաշնամուրային նվագակցության, այնպես էլ մեղեդու հարմոնիզացիայի կամ բազմաձայնման ստեղծագործական սկզբունքներն անփոփոխ են այստեղ. պարզ, թափանցիկ ֆակտուրաները նպաստում են մեղեդու արտահայտիչ առաջնությանը և մտազուգորդվում հայկական մոնոդիկ երաժշտության կոմիտասյան բազմաձայնության սկզբունքների հետ:

¹¹⁶ Ն. Գալանդերյան, Գործիքային ստեղծագործություններ, 2, Երևան, 2002, էջ 6:

Նիկոլ Գալանդերյանի ստեղծագործական ժառանգության ընդհանուր ուսումնասիրությունը նախ և առաջ վկայում է կոմպոզիտորի երաժշտաբանաստեղծական ձիրքն ու բուռն մղումը ժանրային ու թեմատիկ առումով բազմազան ստեղծագործական գործունեությանը: Նրա գործի առաջին գնահատող և հետազոտող Ա. Երեմյանի խոսքերն առավել ճշգիրտ են բնութագրում Գալանդերյան արվեստագետին. «Պարզ ու անպաճոյճ արտաքին, համեստ բնաւորութիւն, զգայուն ու բարի սիրտ, երաժշտական բնածին ու հարուստ տւեալներ, ստեղծագործելու անսահման տենչ և բառի լայն իմաստով իդէալիստ – այդպես էր Գալանդերեանը»¹¹⁷:

¹¹⁷ Երեմյան Ա., Երգահան Նիկոլ Գալանդերեան, Թեհրան, 1943, էջ 8:

ԳԼՈՒԽ 4. ԻՐԱՆԱՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ (1930-1990-ական թվականներ)

Աշխատանքի տվյալ բաժնում մեր նպատակն է ներկայացնել 1930-ական թվականներից մինչև XX դարավերջը գործունեություն ծավալած իրանահայ երաժիշտ-երգահաններին, ովքեր շարունակելով իրենց նախորդների սկսած բեղմնավոր ստեղծագործական, գիտալուսավորչական և մանկավարժական գործը, մեծապես նպաստել են Իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի անընդմեջ զարգացմանը¹¹⁸։ Ռուբեն Գրիգորյանի (1915-1991), Էմմանուել Մելիք-Ասլանյանի (1915-2003), Հրանտ Բեկլարյանի (ծնվ.1927), Ալֆրեդ Մարդոյանի (ծնվ. 1930), Լյուդվիգ Բազիլի (1931-1990), Ավետիս Զամբազյանի (1932-1992) 7ստեղծագործության և գործունեության քննությունը տվյալ ժամանակափուլում արտացոլում է Իրանի մշակույթի ընթացքը մինչև XX դարի 70-ականների վերջը՝ այն է մինչև Իրանի Իսլամական հեղափոխությունը (1979 թ.)։ Իրանական մշակույթի տարբեր ոլորտներում եվրոպական կրթություն ստացած հայ արվեստագետները հասարակական ու պետական կարևոր պաշտոններ են զբաղեցրել։ Ռ. Գրիգորյանը եղել է Թեհրանի կոնսերվատորիայի ռեկտորը (1948-1951 թթ.)։ Նա և Է. Մելիք-Ասլանյանը ղեկավարել են համապատասխանաբար ջութակի և դաշնամուրի կատարողական դասարանները։ Հայ կոմպոզիտորների ջանքերով լայն զարգացում և տարածում է ստացել խմբերգային արվեստը՝ նոր կյանք տալով հայկական, ինչպես նաև պարսկական ժողովրդական երգաստեղծության հնագույն նմուշներին։ Զուգահեռաբար հայ կոմպոզիտորները ձեռնամուխ են եղել նաև հայ և իրանական ֆոլկլորի մշակումներին՝ սիմֆոնիկ և կամերային նվագախմբերի համար։ Հայ երաժիշտների համբավը, նրանց պրոֆեսիոնալ կարողություններն ու ստեղծագործական չափանիշներն այնքան գնահատելի էին, որ ամենատարբեր հորեյանական տոնակատարությունների և իրադարձությունների երաժշտական ձևավորումը նրանց էր վստահվում. օրինակ՝ Իրանի Ազգային օրհներգի սիմֆոնիկ և խմբերգային կազմերի համար կատարված մշակումները։ Այդ կոմպոզիտորներից շատերն արժանացել են Իրանի պետական բարձր պարգևների և շքանշանների։

¹¹⁸ Այս հարցին է նվիրված մեր հոդվածը՝ Այվազյան Շ., «Հայ երաժիշտների դերը Իրանի երաժշտական մշակույթի ձևավորման գործում», Երաժշտական Հայաստան 1 (48) 2015 թ., էջ 70-74։

Հետագայում նրանք կատարողական և լուսավորչական գործունեություն են ծավալել նաև եվրոպական տարբեր երկրներում և Միացյալ Նահանգներում, շարունակելով հայկական և իրանական երաժշտարվեստին ծառայելու իրենց առաքելությունը:

ՌՈՒԲԵՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Իրանահայ կոմպոզիտորների արվեստը բարձր է գնահատվել Իրանում և դրավկայությունն են իրանական մամուլում տեղ գտած հարուստ տեղեկատվական նյութերը: Առանձանպես տպավորիչ է Ռուբեն Գրիգորյանի (1915-1991) ստեղծագործական գործունեությանը տրված գնահատանքը:

Ռ. Գրիգորյանը ծնվել է Թիֆլիսում, ուր նրա ծնողները տեղափոխվել էին պատերազմի պատճառով: Թավրիզ վերադառնալուց հետո Ռուբենը սկսում է ջութակ նվագել հոր՝ Լ. Գրիգորյանի գլխավորությամբ և ցուցաբերում բացառիկ երաժշտական ընդունակություններ: Բարձրագույն երաժշտական կրթությունը ստանում է Թեհրանի կոնսերվատորիայում, ուր ընդունվում է 14 տարեկանում, ապա Փարիզի «Ecole normale de musique»-ում՝ Ա. Հոնեգերի ղեկավարությամբ: 1939-ից սկսում է ջութակ դասավանդել Թեհրանի կոնսերվատորիայում:

Կոմպոզիտոր, դիրիժոր, ջութակահար, երաժշտագետ, մանկավարժ, իրանական պետական մշակութային կառույցների ղեկավար-նախագահ, այդ թվում, ինչպես արդեն նշեցինք, Թեհրանի կոնսերվատորայի ռեկտոր՝ Ռ. Գրիգորյանի ստեղծագործական գործունեությունը տասնամյակներ շարունակ երաժշտական հասարակության ուշադրության կենտրոնում է գտնվել: Նա եղել է նաև Իրանի արքայական սիմֆոնիկ նվագախմբի դիրիժորն ու երգչախմբի ղեկավարը. Իրանի Բարձրագույն ուսման խորհրդի նախագահ Ռեզա Գորգանն ասել է, որ նա *պարսկական երաժշտության պատմության մեջ մի նոր դարաշրջան է բացել*: Որպես նորարար, Թեհրանում հիմնելով «Թեհրան» քառյակը (1941 թ.), Ռ. Գրիգորյանն, ըստ ամենայնի դարձել է այդ ժանրի և կատարողական ավանդույթների ներմուծողը Իրանի մշակույթ: *«Արևմտյան նվագի երաժշտանոց ստեղծել մի երկրում, որ հազիվ թե մակերեսային կերպով է արևմտացած, ուր օտար է արևմտյան երաժշտությունը, հարուցանում է դժվարություններ... Ի հեճուկս այդ դժվարությունների, Գրիգորյանը*

այնպիսի երաժշտանոց է կազմակերպել, ուր մարզվում են 450 ուսանող և լավ արդյունքի հանգում: Այնտեղ ամեն ինչ դասավանդվում է, ի բաց առյալ երգեհոնը... Ուսանողների մակարդակը զարմանալիորեն բարձր է»¹¹⁹. ահա ամերիկացի երաժշտական քննադատներից մեկի կարծիքը՝ Թեհրան այցելելուց հետո: Այդ տարիներին նրա ղեկավարած՝ 80 հոգուց բաղկացած երգչախումբը կատարում էր կոմպոզիտորի ներդաշնակած պարսկական ազգային երաժշտության նմուշներ, որոնք պարսիկ մասնագետների գնահատմամբ բարձր պրոֆեսիոնալիզմի վկայությունն էին:

Միևնույն ժամանակ նա, որպես պարսկական հնագույն ժողովրդական երգերի հավաքող և մշակող, թե պարսիկների, թե հայերի կողմից ընկալվել է, իբրև «յուրովի Կոմիտաս»¹²⁰, անշուշտ, ստեղծագործական օժտվածության և հավաքչական գործունեության այլ չափաձևերով և մասշտաբներով: Ռ. Գրիգորյանի մշակումները հրատարակվել են «Իրանյան ժողովրդական երգեր» հատորներում: Շուտով արվեստագետը պարսկական ազգային երաժշտությանը սիմֆոնիկ ու բազմաձայն հնչողություն հաղորդողի համբավ է ձեռք բերել:

Որպես գերազանց ջութակահարի՝ պարսիկ կոմպոզիտոր Փարվիզ Մահմուդը նրան է ձոնել իր Զութակի կոնցերտը:

Ռ. Գրիգորյանը շարունակել է իր բեղուն գործունեությունը ԱՄՆ-ում, ուր ընտանիքով հաստատվել էր 1951 թ-ից: Խստապահանջ և օտարամերժ միջավայրում նա ունեցել է մեծ հաջողություններ որպես դիրիժոր, դասավանդել է կոնսերվատորիայում, ղեկավարել հայտնի նվագախմբեր: Ռ. Գրիգորյանի ջանքերով Բոսթոնի «Փոփս» աշխարհահռչակ սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ 1952-ից նա իրականացրել է Հայկական ամենամյա համերգաշարերի նախագիծը: Առաջին համերգի մենակատարն էր նրա եղբայր, ջութակահար Հանրի Գրիգորյանը, որը կատարել է Ա. Խաչատրյանի Զութակի և նվագախմբի կոնցերտը: Սկսած 1950-ականներից, ամենամյա համերգների շրջանակներում Ռ. Գրիգորյանը երաժշտասեր հանրությանը ներկայացրել է հայկական դասական կոմպոզիտորական ստեղծագործության ակնառու նմուշները:

¹¹⁹ Բրուտյան Յ., Իրանահայ երաժշտական մշակույթը, Գիտական աշխատությունների միջբուհական ժողովածու: Արվեստագիտություն 2, Երևան, 1975, էջ 61:

¹²⁰ Այդ մասին, այդ մասին կարդում ենք պարսկահայ մամուլի էջերում, ինչպես նաև Տ. Սուքիասյանի, Ա. Զթյանի աշխատանքներում:

Ճանաչված երաժիշտը 1970-ականների սկզբներին Խորհրդային Հայաստանի կառավարության կողմից հրավիրվել է Երևան, ելույթ ունեցել պետական ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի հետ՝ որպես դիրիժոր: Հրավերն ուներ իր շարժառիթը. դրանից մեկ տարի առաջ, երաջանկահիշատակ Վազգեն Ա Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսը ներկա գտնվելով Բոստոնում Ռ. Գրիգորյանի համերգին, անչափ տպավորված հայ հոգևոր երաժշտության երգեհոնային հնչողությամբ, Սփյուռքի հայ համայնքների և իր միջոցներով իրագործում է Հայֆիլհարմոնիայի դահլիճում երգեհոն տեղադրելու ծրագիրը: Ռ. Գրիգորյանը Երևանում կատարում է Ֆ. Պուլենկի Երգեհոնի կոնցերտը, որպես հայաստանյան և համախորհրդային պրեմիերա:

Բոսթոնում, Ռ. Գրիգորյանի ծննդյան 75-ամյակին նվիրված հոբելյանական երեկոյի ողջույնի խոսքում նշվում է, որ նրա սուրբ նպատակն էր երաժշտասեր հանրությանը ներկայացնել, ծանոթացնել հայկական երաժշտությանը, Կոմիտասին և հայ ժամանակակից կոմպոզիտորներին: Օտարացած հայերի սրտում արթնացնելով հայ երգը, տարիների ազգանվեր աշխատանքի արդյունքում նա արժանացավ *Մաեստրո* տիտղոսին: Հետագայում Ռ. Գրիգորյանը ստեղծել է իր անունը կրող կրթաթոշակ և հիմնադրամ և իր համերգներից ստացված հասույթները պարբերաբար փոխանցել է Հայաստանի ֆիլհարմոնիկ և օպերային սիմֆոնիկ նվագախմբերին:

2012 թ. ապրիլին Թեհրանի «Արարատ» մշակութային միության «Կոմիտաս» սրահում, «Հուսկ» հաստատության նախաձեռնությամբ տեղի է ունեցել անվանի երաժշտի մեծարման երեկո: Գրիգորյանին ներկայացրել են պարսիկ երաժշտագետներ Ամիր Աշրաֆ Արիանփուրը և Ֆարիդ Դեհդաշին, որոնք կենսագրական հարուստ տեղեկություններին անդրադառնալուց հետո ըստ էության կարևորել են իրանահայության լուսավորչական գործունեությունը: Համերգային բաժնում հնչել են հավաքչական աշխատանքների ժամանակ գրառված ժողովրդական երգերի հեղինակային մշակումները՝ հայերեն և պարսկերեն լեզուներով: Այս երեկոյի մասին փոքրիկ անդրադարձ կա նաև Թեհրանի «Րաֆֆի» օրացույցի էջերում¹²¹:

¹²¹ «Րաֆֆի» օրացույց, Թեհրան, 2013: «Րաֆֆի» օրացույցը տպագրվում է շուրջ 75 տարի և իր էջերում գիտալուսավորչական նպատակով զետեղում պարսկահայ տարբեր արվեստագետների կյանքին ու գործունեությանը նվիրված հոդվածներ:

Ռ. Գրիգորյանի անունը հաճախ հանդիպում է որպես ԱՄՆ-ի հայկական գաղթօջախի ներկայացուցչի, և թե՛ որպես իրանահայ օջախի և իրանական մշակույթի ականավոր գործչի և ներկայացվում տաղանդաշատ երաժշտական ընտանիքի մյուս անդամների հետ: Գրիգորյանների երաժշտական գերդաստանին նվիրված է Ա. Չթյանի հոդվածներից մեկը, որտեղ հեղինակը իմի բերելով պահպանված գրեթե բոլոր տպագիր նյութերը, կարևորում է հատկապես «Թեհրան» լարային քառյակի ելույթները Իրանի բազմաթիվ քաղաքներում՝ «հայկական կվարտետների համերգներ» խորագրով¹²²: Դասական արվեստի տարածմանը նպաստող գործունեության զգալի ոլորտն էլ երգչախմբային ելույթներն էին. *«Ռ. Գրիգորյանը պետական կոնսերվատորիային կից հիմնեց նաև քառաձայն երգչախումբ, որը ոչ պակաս ընդունելության արժանանալով ինչպես հայ այնպես էլ պարսիկ երաժշտասերների շրջանում «Թեհրան» քառյակի հետ միասին դարձավ երկրի նշանակալից իրադարձությունների հիմնական մասնակիցը»*¹²³:

Ռ. Գրիգորյանի ստեղծագործություններից հայտնի են «Նաիրի», «Իրանական» սիմֆոնիկ սյուիտները, 1-ին սիմֆոնիան, «Տատրագոմի հարսը» սիմֆոնիկ պոեմը, «Շողոքորթը» օպերետը, «Հարության օրհներգը», «Սուրբ Ծննդյան» շարականները կամ «Ռեքվիեմը»՝ մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի, երգչախմբի և մենակատարների համար, որն, ըստ էության, Կոմիտասի Պատարագի նվագախմբային փոխադրությունն է: Նա հեղինակ է նաև գործիքային մեծակտավ և կամերային երկերի, հայկական և պարսկական ժողովրդական երգերի մշակումների և այլն:

Վերջին ստեղծագործությունը, որն ավարտել է մահվանից մի քանի ամիսներ առաջ, «Հայկական բալլադներ և օրհներգեր» շարքն է՝ փողային նվագախմբի և ծայնի համար: *«Ստեղծագործական յուրաքանչյուր մտահղացումով որոշվում է նաև ժանրը, որին դիմում է կոմպոզիտորը, և այսպիսի մոտեցումով է նա գրել իր մեներգերը, խմբերգերը, նվագարանային պիեսները, սիմֆոնիկ երկերը»*¹²⁴. նշում է Յ. Բրուստյանը, որն առիթ է ունեցել ներկա գտվելու նրա ստեղծագործությունների կատարումներին:

¹²² Չթյան Ա., Ռուբեն Գրիգորյան. երաժշտական գերդաստանի ականավոր գործիչը, Հայ արվեստի հարցեր 3, Երևան, 2010, էջ 134-135:

¹²³ Նույն տեղում, էջ 135:

¹²⁴ Բրուստյան Յ., Սփյուռքահայ երաժշտական մշակույթը, էջ 45:

Թեհրանի արխիվներում կատարած որոնումների արդյունքում մեզ հաջողվել է ձեռք բերել Ռ. Գրիգորյանի հետևյալ ստեղծագործությունները. 3 երգ ձայնի և դաշնամուրի համար, պարսկական ազգային մեղեդիների փոխադրումներ երգչախմբի համար և «Ռեքվիեմի կամ՝ Հայկական շարականների մշակումների» ձայնագրությունը: Այն մասին, որ վերջին ստեղծագործությունը հիմնված է Կոմիտասի «Պատարագի» վրա, հեղինակը պատմել է «Ալիք» օրաթերթին տված հարցազույցներից մեկում և ավելացրել, որ փորձել է ի ցույց հանել հայկական հնագույն հոգևոր երաժշտությունը համաշխարհային դասական ձևաչափում: Նա հատկապես ուշադրություն է դարձրել բազմաձայնության սկզբունքներին, ձգտելով հավատարիմ մնալ Կոմիտասին, որը «հարմոնիան բխեցնում էր ստեղծագործության մեղեդիներից»: Այս մեթոդը, գրում է կոմպոզիտորը, հաջողությամբ գործածել է նաև Բ. Բարտոկը և մեծ ճանաչում ստացել, թեև դրա նախաձեռնողն, իրականում Կոմիտասն է եղել¹²⁵: Ռ. Գրիգորյանը ուսումնասիրել է Կոմիտասի և Մ. Եկմալյանի Պատարագների մեղեդիական հենքն ու ներդաշնակման սկզբունքները և առաջնությունը տվել կոմիտասյան մեկնաբանությանը: Պատարագի մասերի վրա աշխատելիս նա համեմատել է միևնույն շարականի բազմաթիվ տարբերակներ՝ որոնք երգվել են հայկական տարբեր գաղթօջախներում: Օրինակ «Գոհանամք» շարականի իր տեսակետից ճիշտ տարբերակը գտնելու և մշակելու համար հեղինակն աշխատել է շուրջ 2 տարի: Ստեղծագործությունը տևում է մոտ 2 ժամ: Առայժմ մեզ հասանելի չեն այդ (Պատարագի) և մի շարք այլ ստեղծագործությունների նոտային հրատարակությունները: Ռ. Գրիգորյանի արխիվը (Երևանի Ե. Չարենցի անվան ԳԱԹ) ներառում է նրա համերգների հայտագրերը, ձայնագրություններ մի շարք համերգներից, որոնց ժամանակ Գրիգորյանը հանդես է եկել որպես դիրիժոր, և նրա ստեղծագործական գործունեության 50-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ հրատարակված գիրքը՝ շնորհավորական ուղերձներով, համերգների հայտագրերով, լուսանկարներով, կենսագրական տեղեկություններով և տարբեր ժամանակաշրջանների Իրանի ու իրանահայ, Ամերիկայի և Հայաստանի մամուլում

¹²⁵ Հեղինակի այս նկատառումները տպագրված են անգլերեն լեզվով «Sharagans. Armenian Christmas Carols» ձայնապնակի անոտագիայում:

տեղ գտած բազմաթիվ արձագանքներով¹²⁶: Այս գրքում զետեղված են նաև դաշնամուրի համար գրված «Թափոր» հարսանեկան քայլերգի նոտաները: Դաշնամուրային մեկ այլ երկ՝ «Սկերցո», ընդգրկված է Յ. Բրուտյանի «Երգեր Սփյուռքից» ժողովածուում¹²⁷: 2 երկն էլ աչքի են ընկնում եվրոպական դասական արվեստին բնորոշ երաժշտական լեզվով և դաշնամուրային կատարողական տեխնիկայի տարբեր հնարների կիրառմամբ (օր. 21):

Օրինակ 21. «Սկերցո», 1-8 տակտեր



Ռ. Գրիգորյանի «Գիշերային» կամ Nocturne (խոսք՝ Թ. Փոսթաճյանի) և «Ձիւն» (խոսք՝ Գ. Սարյանի) երգերը և «Ծիծեռնակ» (խոսք՝ Գ. Դողդիսյանցի) երգի մշակումը ձայնի և դաշնամուրի համար, ինչպես նաև պարսկական ժողովրդական երգերի

¹²⁶ 50 ամեայ յոթելեան Ռուբեն Գրիգորեանի երաժշտական գործունեութեան (պատրաստեց Մ. Մինասեանը), ԱՄՆ, 1979:

¹²⁷ Բրուտյան Յ., «Երգեր Սփյուռքից», «Սովետական գրող», Երևան, 1976թ.: Այս ժողովածուն կազմվել է մասնավորապես երաժշտական դպրոցների կրթական ծրագրին համապատասխան. այն արժեքավոր է նաև Հայաստանում անձանործ երաժշտական նյութի մատուցման առումով: Դրանում առկա են մեր կողմից ուսումնասիրվող կոմպոզիտորիների երկերի հազվագյուտ նմուշներ:

խմբերգային մշակումները մենք ձեռք են բերել Թեհրանում: Այս երգերը կարելի է բնութագրել որպես երաժշտական փոքր կտավներ, որտեղ արտահայտչական միջոցներն, ասես, հեղինակը ընտրել է բնության տեսարանները նկարագրելու նպատակով: Այդպես «խորունկ գիշերվա» ընթացքը և ձյան փաթիլների պարը արտահայտված են մեղեդուն ուղեկցող նվագակցության մեջ՝ մեկ անընդհատ հանդարտ տրեմոլոների սահուն ընթացքով, մյուս դեպքում արպեժատոներով ակորդների հաջորդմամբ (օր. 22):

Օրինակ 22. «Ձիւն», 1-9 տակտեր

CANTO

PIANO

Andante (♩ = 66)

p

rit.

p

cresc.

poco a poco

Ձիւն
Dzioun

փա փուկ ձիւն
pa pouk dzioun

ըս պի տակ ձիւն
us pee tak dzioun

ըզ գոյշ է ջիր դաշ տե րիւն
uz gouysh ee djeer dash teh reen

Մեկ այլ պատկերավոր արտահայտչական հնար է կիրառել հեղինակը կոլորատուր սոպրանոյի համար մշակած «Ծիծեռնակ» երգում: 2 քառյակից բաղկացած երգը սկսվում է նախանվագով և 32 տակտ տևողությամբ «թռչնի դայլայլով»: Երգեցիկ վոկալ դեկլամացիայով նաև ամփոփում է երգը:

Անդրադառնալով Ռ. Գրիգորյանի պարսկական ժողովրդական երգերի մշակումներին Հ. Ա. Ռաբորին հավաստում է նախ, որ Ռ. Գրիգորյանը պարսկական նոր երաժշտական դպրոցի առաջատար դեմքերից մեկն է և որ առաջինն էր Իրանի երաժշտության պատմության մեջ, որ հավաքել և բազմաձայն մշակել է պարսկական ազգային երգերը¹²⁸: Հեղինակը քննության է առնում 3 խմբերգ՝ «Փոքր բերանով աղջիկ», «Գալիս է ջան» և «Ուր գնանք», որոնց համար հատկանշական է եվրոպական հոմոֆոն-հարմոնիկ մտածողության առկայությունը և, որոշ դեպքերում՝ բնօրինակների տեմպերացված տարբերակների օգտագործումը: Ըստ Հ. Ասքարիի, չնայած տարաբնույթ կարծիքներին, Ռ. Գրիգորյանի այս գործերը մեծ նշանակություն ունեցան պարսկական երաժշտության հետագա զարգացման ընթացքի վրա:

Ստորև ներկայացնում ենք մի օրինակ Ռ. Գրիգորյանի պարսկական երգերի մշակումներից (օր. 23):

Օրինակ 23. «Dast be dasmalom» Ձեռք մի տուր թաշկինակիս

Andante Dolce ♩. 80
Con amore.
mf

Soprani.

Dast bedas mâ lom na zancunom dasmâlom ha ri

Alti.

Dast be das mâ lom na zancunom dasmâlom ha ri

Tenori.

Dast bedas mâ lom na zancunom dasmâlom ha ri

Bassi.

Dast be das mâ lom na zancunom dasmâlom ha ri

¹²⁸ Ասքարի Ռաբորի Հ., «Ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումները XX դարի երաժշտության մեջ», թեկնածուական ատենախոսություն, Երևան, 2012, էջ 97:

espressivo
P

re aziz delo mi das mâ lom ha ri re yâr

re aziz de lo mi das mâ lom ha ri re yâr

re delo mi das mâ lom ha ri re yâr

re delo mi das mâ lom ha ri re yâr

«Իր ազգային մտածողությունն ուղեցույց է եղել նրան լավագույն միաձուլումը գտնելու պրոֆեսիոնալ բարձր տեխնիկայի և հստակ, պարզ ազգային մեղեդիական ուղեցույցի և երաժշտական ձևական ուղեցույցի: Նրա երկերը մատնացույց են անում իր օժտվածությունը գտնելու ազգային անաղարտ ապաղծը, երաժշտական հենքն ու հենակետը»¹²⁹:

Ռ. Գրիգորյանի անունն իր հաստատուն տեղն է գրավում Իրանի երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ, իսկ իր լուսավորչական, հասարակական, ստեղծագործական և համերգային բազմաթվանդակ կյանքով նա եղել է հայ երաժշտարվեստի երախտավոր ջատագովներից մեկը:

ԷՄՄԱՆՈՒԷԼ ՄԵԼԻՔ-ԱՍԼԱՆՅԱՆ

Իրանահայ կոմպոզիտորների շարքում իր նշանակալից տեղն ունի Է. Մելիք-Ասլանյանը (1915-2003), որի համբավը տարածվել է Իրանից և հայկական գաղթօջախներից դուրս, միջազգային հնչեղություն ձեռք բերել: Ինքնատիպ կոմպոզիտորի և տաղանդավոր դաշնակահարի նորարարական փնտրտուքները անմիջականորեն արձագանքել են ժամանակի առաջատար հոսանքներին: Այսպես,

¹²⁹ Բրուսյան Յ., Սփյուռքահայ երաժշտական մշակույթը, էջ 46:

ժամանակի ոգուն խիստ համահունչ էր Ձեն-բուդդիզմի գաղափարախոսությունը, որով տարվել և հրապուրվել են բազմաթիվ եվրոպացի և ամերիկացի արվեստագետներ: «Ձենը» ժամանակակից մշակույթի խորհրդանիշներից է եղել և ժամանակակից երաժշտության բնագավառում դրա գեղագիտության ազդեցությունն իր ծայրահեղ նորարարական մարմնավորումներն է ստացել մասնավորապես ամերիկացի կոմպոզիտոր Ջոն Բեյջի ստեղծագործության մեջ¹³⁰: Է. Մելիք-Ասլանյանը ստեղծագործական կյանքի բոլոր շրջաններում ուսումնասիրել և ներկայացրել է փիլիսոփայության դրույթներն ու գաղափարները, ինչպես իր ստեղծագործություններում, այնպես էլ դաշնամուրային կատարողականության նորարարական տեսությունում:

«Ինձ համար երաժշտությունը միջոց է՝ հասնելու միստիկ ճանաչողության: Իսկ կեանքի ընթացքը ես նմանեցնում եմ մի գնացքի, որն ընթանում է արագութեամբ: Այդ գնացքը ունի պատուհան, որի գոյութեան մասին մարդկանց 99 տոկոսը անտեղեակ է, որովհետեւ նրանք տարած են կեանքի մանրութներով, բայց մարդիկ էլ կան, որ հենց այդ պատուհանն են փնտրում (որը ներաշխարհի հայեացքն է դէպի դուրս) եւ երբ գտնում են այն, նախ մաքրում են եւ յետոյ՝ դուրս նայում: Նրանք իրենց ապրած կեանքի ժամանակը տեսնում են թե՛ ներսից, եւ թե՛ դրսից. այդպես են վարել մեծ միստիկները՝ Մարկ Օրելը, Նարեկացին, Սոկրատեսը, Մոլանան, Աթթարը, Դիոգենեսը»¹³¹, - նշում է Մելիք-Ասլանյանը, որը արվեստագետի ինքնարտահայտման ճանապարհին մշտապես դիմում էր թե՛ բուդդիստական, և թե՛ իրանական միստիցիզմի փիլիսոփայական դրույթներին և թե՛ Գ. Նարեկացու աշխարհնկարմանը, որ խորհրդապաշտական էությամբ ու «հոգու զորությամբ նախագոյին միանալու» գաղափարներ էր կրում:

Է. Մելիք-Ասլանյանի մասին, ի տարբերություն մեր դիտարկած մյուս հեղինակների, ավելի շատ փաստական նյութ է պահպանվել. հիմնականում դրանք համացանցում տեղադրված օտարալեզու հոդվածներ են, առանց երաժշտագիտական վերլուծությունների: Նա միակ կոմպոզիտորն է, որի ստեղծագործական

¹³⁰ Երնջակյան Լ., Ալան Հովհաննեսի երաժշտությունը Արևելք-Արևմուտք մշակութային խաչուղիներում, Երևան, 2015, էջ 39-40:

¹³¹ Բերբերյան Լ., Էմմանուել Մելիք-Ասլանեան, դաշնակահար կոմպոզիտոր, Երևան, 2007, էջ 213:

կենսագրությունը հիմք է դարձել մենագրական աշխատանքի համար: Իրանահայ անվանի երաժշտագետ-արվեստաբան Լիդա Բերբերյանը 2007-ին լույս է ընծայել նոտային հավելվածներով ուղեկցված բովանդակալից մի գիրք, որտեղ մանրամասնորեն ներկայացված են Է. Մելիք-Ասլանյանի ընտանիքի ծագումնաբանությունն ու կրթությունը, ստեղծագործական ու համերգային գործունեությունը¹³²: Դաշնակահար-կոմպոզիտորին նվիրված այս աշխատանքը հետաքրքիր և արժեքավոր է հատկապես այն առումով, որ այն ստեղծվել է իր իսկ՝ կոմպոզիտորի անմիջական մասնակցությամբ և հեղինակային մեկնաբանություններով:

Այդ գրքից տեղեկանում ենք, որ նա թավրիզահայերի ընտանիքից է, թեև ծնվել է Ռոստովում: Որոշ ժամանակ հետո տեղափոխվում էն Թավրիզ և պատրաստվում ուղևորության դեպի Բեռլին: 14 տարեկանում Մելիք-Ասլանյանը ընդունվում է Համբուրգի Բրամս կոնսերվատորիա, որից հետո Բեռլինի երաժշտական ակադեմիա և ավարտում 3 ֆակուլտետ միաժամանակ՝ որպես դաշնակահար, կոմպոզիտոր և սիմֆոնիկ դիրիժոր (1938-1944): Հատկապես նշելի է, որ Է. Մելիք-Ասլանյանը ավարտել էր Կ. Անսորգեի դասարանը, որը նրան է փոխանցել իր ուսուցչի՝ Ֆ. Լիստի կատարողական տեխնիկայի և ստեղծագործական ոճական մեկնությունների հիմնական նրբությունները: Հետագայում կոմպոզիտորը այդ սկզբունքները սինթեզելով իր կատարողական փորձին և աշխարհընկալմանը, ստեղծել է իր դաշնամուրային կատարողական դպրոցը, որը մեծ ճանաչում ստացավ Իրանում, ունեցավ իր հետևորդները, որոնք առ այսօր շարունակում են զարգացնել կոմպոզիտորի առաջադեմ և նորարարական դասավանդման մեթոդիկան: Թե Գերմանիայում ապրած տարիներին, թե ավելի ուշ՝ Թեհրանում նա հաճախ հանդես է գալիս մենահամերգներով և ձեռք բերում լայն ճանաչում, որպես ինքնատիպ վիրտուոզ: Մեծահամբավ դաշնակահարը¹³³ կարողանում էր անգամ վնասված մատը չօգտագործելով կատարել վիրտուոզ պիեսներ, միևնույն ներշնչանքով և փայլով, ունկնդրին զարմացնելով իր յուրօրինակ մեկնաբանություններով:

¹³² Բերբերյան Լ., Էմմանուել Մելիք-Ասլանյան, դաշնակահար կոմպոզիտոր, Երևան, 2007:

¹³³ Մելիք-Ասլանյանը գտնում էր, որ կատարողը նախևառաջ «կոմպոզիտորի թարգմանիչ է»:

1946-1953 թթ. Է. Մելիք-Ասլանյանը եղել է Համբուրգի երաժշտական դպրոցի տնօրենը, դասավանդել Համբուրգի կոնսերվատորիայում, որպես դաշնամուրային ֆակուլտետի պրոֆեսոր: Թեև Մելիք-Ասլանյանի գործը բարձր գնահատականի է արժանացել Գերմանիայում, հանդես է եկել համերգներով, որպես դաշնակահար և դիրիժոր, հնչեցրել իր ստեղծագործությունները, այնուամենայնիվ նա վերադարձել է Իրան՝ պատճառաբանելով իր որոշումն արևելյան արմատներին մոտ գտնվելու կենսական անհրաժեշտությամբ:

Նրա առավել ճանաչված երկերից են ռոմանտիկ հուզականությամբ աչքի ընկնող «Ֆանտաստիկ պոեմը»՝ նվիրված Ս. Ռախմանինովին (1932 թ.), «Ֆանտազիա» (1941 թ.) և *Variazioni di danze* (1943 թ.) Կոմիտասի «Շորորա Անուշ» թեմայի մշակումը՝ դաշնամուրի համար, որոնցում նկատելի են պոլիֆոնիկ ձևերի և տեխնիկայի կիրառություն: «Parvaneh»¹³⁴ (Զարգահ, 1954 թ.) դաշնամուրային պիեսը, նվիրված Իբն Սինայի ծննդյան 1000-ամյակին և պատմահերոսական թեմայով գրված «Գուլբանգ» (1967 թ.), (թարգմանաբար՝ «Սոխակի դայլալ» կամ «Քաղցրահնչյուն երգ») վոկալ-սիմֆոնիկ պոեմը՝ պատվիրված Թեհրանի օպերային թատրոնի բացման կապակցությամբ, պարսկական ավանդական երաժշտամտածողության վրա հիմնված ստեղծագործություններ են: «Երկխոսություն» (1971 թ.) դաշնամուրի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված մեծակտավ գործը դասական կոնցերտի ժանրի նորովի մեկնաբանություն է, ուր հեղինակը հեռացել է ավանդական հարց ու պատասխանի ձևից և կիրառել ատոնալ և պոլիտոնալ տեխնիկաներ¹³⁵: Մոդեռն երաժշտության բնորոշ արտահայտչական հնարներ են կիրառված նաև «Արարչագործության առասպելը» (1971 թ.) 3 գործողությամբ բալետում՝ հիմնված պարսկական դիցաբանության մոտիվների վրա, 10 մասից բաղկացած «Օրատորիան» (1977 թ.), որն ըստ Լ. Բերբերյանի՝ Մելիք-Ասլանյանի ստեղծագործության ամենանշանակալի երկն է¹³⁶: Բնագրի հեղինակ Մահմուդ Խոշնամը հիմնվելով պարսկական դիցաբանության, պատմության և Հաֆեզի կրոնափիլիսոփայական ըմբռնումների վրա, պատկերել է

¹³⁴ Parvaneh կամ Փարվանե՝ պարսկերեն թիթեռնիկ:

¹³⁵ Ըստ կոմպոզիտորի, ատոնալ և պոլիտոնալ երաժշտությունը միայն նպատակ չէ, այլ միջոց՝ հասնելու համար հեթանոսական շրջանը պատկերող ազատ, բացարձակ, absolute երաժշտությանը: Այդ մասին տե՛ս Բերբերյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 194:

¹³⁶ Բերբերյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 200:

պարսիկների հնագույն պատմությունը և ուրվագծել ապագա իդեալների հորիզոնը: Հայ ժողովրդին է նվիրված «Արշալույս» կամ Sepideh (Սեփիդե՝ պարսկերեն արշալույս) սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը, որում նույնպես նկարագրվում են հայ ժողովրդի հերոսական ոգին, նահատակության, հարության և հավերժության գաղափարի մեջ: Ուշագրավ են նաև Two concertant movements լարային նվագախմբի և մենակատարների համար գրված կոնցերտները, որոնցում որպես մենակատարներ Մելիք-Ասլանյանը ընտրել է սանթուր և թառ գործիքները:

Բացի սիմֆոնիկ կտավները, մի շարք դաշնամուրային երկեր նույնպես փոխադրվել են նվագախմբային կատարման համար: Այդ թվում Variazioni di danze՝ Շորորա Անուշ թեմայով, «Փարվանե»՝ Չարգահ դաստգահում գրված պիեսները և այլն: Ներկայացնենք Վարիացիաների (օր. 24) և Փարվանեի (օր. 25) մեր տրամադրության տակ գտնվող դաշնամուրային տարբերակներից հատվածներ:

Օրինակ 24. Variazioni di danze



Օրինակ 25. Parvaneh

Maestoso $\text{♩} = 100$ accel.

ff

marcato

grv

Ընդհանուր առմամբ, Մելիք-Ասլանյանին կարելի է բնութագրել, որպես ժամանակակից երաժշտարվեստին բնորոշ արտահայտչամիջոցներին ու տեխնիկական հնարներին նախապատվություն տվող կոմպոզիտոր, որի ստեղծագործություններում լայնորեն կիրառված են ավանգարդի, նեոկլասիցիզմի, ինչպես նաև դասական պոլիֆոնիկ երաժշտության հատկանշական տարրերը: Նա ստեղծել է սիմֆոնիկ և դաշնամուրային բազմաժանր երկեր՝ ինքնատիպ թեմատիկ հիմքով:

Ազնիվ, պարկեշտ և յուրօրինակ հայացքներով արվեստագետին մշտապես գնահատել և ջերմ ընդունելության են արժանացրել ամենուր, ուր նա ելույթ է ունեցել: Է. Մելիք-Ասլանյանի արվեստը և վաստակը բարձր են գնահատվել Իրանի կառավարությանն կողմից. նա արժանացել է 5 պետական բարձր շքանշանների:

ԺՈՐԱ ՄԻՆԱՍՅԱՆ

Իրանահայ կոմպոզիտոր, խմբավար, երաժշտագետ Ժորա Մինասյանի (ծնվ. 1926) վերաբերյալ պահպանված են սուղ տեղեկություններ: Հիմնականում դրանք ամփոփված են մեր տրամադրության տակ գտնվող երկու հոդվածներում: Դրանցից մեկը Լորիկ Մինասյանի հոդվածն է՝ գրված կոմպոզիտորի 45-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ¹³⁷: Մյուսը իր իսկ՝ կոմպոզիտորի գրած հոդվածն է հրատարակված Լոս-Անջելեսում¹³⁸:

Լ. Մինասյանի հոդվածում տեղ գտած կենսագրական տվյալներից տեղեկանում ենք, որ նա ծնվել է Հյուսիսային Կովկասում: Շուտով նրա ընտանիքը տեղափոխվել է Իրան՝ Թավրիզ: Սովորել է տեղի հայկական դպրոցում և երաժշտական առարկաների մասնավոր դասեր ստացել Երևանի կոնսերվատորիայից հրավիրված դասախոս Շավարշ Բաղդասարյանի, ինչպես նաև պարսկահայ անվանի երաժիշտ Լևոն Գրիգորյանի մոտ:

1945-ից ղեկավարել է իր կազմած «Մելիք Թանգեան» երգչախումբը՝ բաղկացած շուրջ 70 հոգուց. ղեկավարել է նաև արական երգչախումբ՝ բաղկացած 140 հոգուց: Ժ. Մինասյանը հեղինակել է բազմաթիվ ձեռնարկներ, հանդես եկել համերգներով, ղեկավարել նորաստեղծ Էստրադային նվագախումբը: Թավրիզի պետական ռադիոկայանում վարել է կիրակնօրյա ծրագիր՝ նվիրված հայկական երգ-երաժշտությանը: Որոշ շրջանում ապրել է Աբադանում և ղեկավարել տեղի համայնքի «Գուսան» երգչախումբը: Մանկավարժական գործունեությունը շարունակել է Թեհրանի հայկական «Քուշեշ-Քեհյան» դպրոցում, ղեկավարել դպրոցական երգչախմբեր և մեծ հեղինակություն ձեռք բերել այդ ասպարեզում: 1980-ից ղեկավարել է իր հիմնած «Ուրարտու» երգչախումբը:

Ժ. Մինասյանը հեղինակ է շուրջ հարյուր երկերի՝ գրված հիմնականում վոկալ կամերային ժանրում: Նրա բազմաթիվ ռոմանսները, մանկական, ժողովրդական և էստրադային երգերը, գրված Ա. Իսահակյանի, Հ. Շիրազի, Ս. Կապուտիկյանի,

¹³⁷ Սույն հոդվածը մեզ է տրամադրել Ա. Նավասարգյանը և պատճենահանված տարբերակում բացակայում են հոդվածի տպագրության տարեթիվն ու վայրը:

¹³⁸ Մեր աշխատանքի երկրորդ գլխում հղում է արված նշված հոդվածին (անհայտ է տարեթիվը), որին մենք ծանոթացել ենք Ալիս Նավասարգյանի մեզ տրամադրած նյութերում:

Ա. Խնկոյանի և այլ բանաստեղծների տեքստերով, ժամանակին հնչել և հիացական արձագանքներ են ստացել մամուլում: Իրանում հաջողությամբ բեմադրվել են կոմպոզիտորի «Կարմիր գլխարկ» և «Նապաստակներ» մանկական օպերետները:

Յ. Բրուտյանի վերը նշված դպրոցական երգերի ժողովածուում գետեղված է Ժորա Մինասյանի «Կանաչիր» (խոսք՝ Ա. Խնկոյանի) միաձայն երգը (օր. 26): Բրուտյանը նշում է, որ դրանք և այլ տասը երգեր («Ձմեռ է», «Աշուն», «Գարունն եկա», «Առակը», «Կանաչիր», «Նոր տարի», «Ճոճանակի երգը», «Վարդան», «Պանդուխտի երգը» և այլն) 1970-ականներին արդեն հրատարակված են եղել առանձին ժողովածուում, որը սակայն մեզ չի հանդիպել:

Օրինակ 26. «Կանաչիր»



Հայտնի է, որ 1988 թ.-ին Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ Է. Միրզոյանի հրավերով Ժ. Մինասյանը եկել է Երևան և կազմակերպել իր մանկական երգերից կազմված համերգ¹³⁹: Կոմպոզիտորի հետագա գործունեության մասին որևէ տեղեկություն չենք կարողացել ձեռք բերել:

ՀՐԱՆՏ ԲԵԿԼԱՐՅԱՆ

Իրանահայ կոմպոզիտոր, դիրիժոր Հրանտ Բեկլարյանի բեղուն համերգային, մանկավարժական, լուսավորչական, հասարակական գործունեությունն առավելապես ծավալել է ԱՄՆ-ում: Նա ծնվել է Թիֆլիսում (1927 թ.). շուտով նրա ընտանիքը

¹³⁹ Այս տեղեկությունը վերցրել են Ա. Նավասարգյանի արխիվային նյութերից:

տեղափոխվել է Թեհրան, որտեղ և անց է կացրել իր մանկությունը, ստացել նախնական երաժշտական կրթություն: 1947-ին, հայրենադարձության տարիներին, նրա ընտանիքը մեկնել է ԱՄՆ և հաստատվել Բոստոնում: Այստեղ նա ընդունվել է երաժշտական քոլեջ, ապա կրթությունը շարունակել Միչիգանի համալսարանի երաժշտական բաժանմունքում՝ ավարտելով այն 1951 թ.: Իբրև ամերիկյան բանակի նվագախմբի ջութակահար Հ. Բեկլարյանը եղել է բազմաթիվ եվրոպական երկրներում: Ծառայությունը վերջացնելուց հետո նա ուսանել է հանրահայտ ամերիկացի կոմպոզիտոր Ահարոն Կոպլանդի մոտ, զբաղվել երաժշտագիտությամբ և 1958 թ-ին ստացել երաժշտագիտության դոկտորի աստիճան, դասավանդել նույն բուհում, զբաղվել նաև երաժշտագիտությամբ: Հ. Բեկլարյանը հեղինակ է ուսումնամեթոդական ձեռնարկների, նորագույն մեթոդներով հանրակրթական դպրոցներում երաժշտական առարկաների, ինչպես նաև կոմպոզիցիայի դասավանդման խնդիրներին նվիրված հոդվածների: 1961-1969-ին պաշտոնավարել է Նյու Յորքի «Ժամանակակից երաժշտություն» կազմակերպությունում, որպես տնօրեն. 1969-ից տեղափոխվել է Լոս Անջելես: Հարավային Կալիֆորնիայի համալսարանում հիմնադրել է հայ երաժշտության ամբիոնը, ղեկավարել երաժշտության, կինոյի և դրամայի բաժանմունքը, 1983-ից Ֆլորիդայի երաժշտության և արվեստների ինստիտուտի տնօրեն է եղել: Հ. Բեկլարյանը 1978-ին մենահամերգով հանդես եկել Երևանում, Կոմպոզիտորների միության դահլիճում: Համերգի ժամանակ հնչել են մանկական դաշնամուրային պիեսներ, ֆլեյտայի և ալտի համար գրված մանկական սյուիտը, թավջութակի և դաշնամուրի սոնատը և մի շարք այլ կամերային ստեղծագործություններ:

Ընդհանուր առմամբ Բեկլարյանը հեղինակ է մի քանի տասնյակ ստեղծագործությունների՝ գրված վոկալ, կամերային և սիմֆոնիկ ժանրերում: Դրանք հաճախ հնչել են ամերիկյան հայտնի սիմֆոնիկ և այլ նվագախմբերի կատարմամբ և արժանացել մի շարք միջազգային մրցույթների մրցանակների¹⁴⁰: Ինքնատիպ հնչողությամբ են առանձնանում իրոկեզների, վագիուդոլների և ամերիկյան այլ հին տեղաբնակների ավանդական պատմության՝ «Թու Մանիտու» պոեմի հիման վրա գրված երգաշարերը սոպրանոյի և կամերային նվագախմբի կամ դաշնամուրի համար

¹⁴⁰ Տե՛ս Բրուսյան Յ., Սփյուռքահայ երաժշտական մշակույթը, էջ 39-40:

(1976 թ.), որոնք հնչել են Երևանում: Յիկլի մասին մասնակի պարզաբանումներ է տալիս Յ. Բրուտյանը նշված գրքում¹⁴¹: Գրել է «Հուլիսի» կվինտետը (1966 թ.), «Մի հիմն մեր ժամանակների համար» փողային նվագախմբի համար (1967 թ.), «Յոթ բլուրների արծագանքը»՝ կանտատը բաս բարիտոնի, երգչախմբի, երգեհոնի, փողային և հարվածային նվագախմբի համար (1969 թ.), «Սիմֆոնիկ դիվերտիսմենտ», ջութակի, թավջութակի սոնատներ, երգեր, գործիքային պիեսներ¹⁴²: Ցավոք, ստույգ տեղեկություններ չունենք ոչ հեղինակի ստեղծագործությունների, ոչ էլ նրա հոգվածների ու նամակների հրատարակման վերաբերյալ: Այդ իսկ պատճառով առայժմ բավարարվել ենք Յ. Բրուտյանի աշխատանքներում ամփոփված նյութին հղելով, որը՝ իբրև ականատես բարձր է գնահատում Հ. Բեկլարյանի պրոֆեսիոնալ մտածողությունը, երաժշտագեղագիտական ընկալումները, երաժշտական լեզվաոճի թարմությունը: Հեղինակն առանձնապես կարևորում է Բեկլարյանի ստեղծագործությունում վառ դրսևորում գտած ազգային հենքը՝ կազմավորված ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության մոտիվներով ու ելևէջներով: Յ. Բրուտյանի հետ ունեցած հարցազրույցի ժամանակ կոմպոզիտորն արտահայտել է իր տածած ակնածանքը հայ հոգևոր երաժշտության և հատկապես Կոմիտասի հանդեպ՝ որպես հայկական ոճի ամենահինքնատիպ մարմնավորողի, որի ստեղծագործական սկզբունքները փարոսի դեր են կատարել իր համար: Կոմպոզիտորը մտահոգ է եղել նաև Սփյուռքի և հայապահպանության խնդիրներով և գտել, որ եկել է այն ժամանակը, երբ Սփյուռքը պետք է հանդես գա իր հավաքական մշակույթով՝ որպես ազգային ժառանգություն և այն ներկայացնի աշխարհին: Նման դիրքորոշմամբ, որն արդիական է նաև մեր օրերում, նա հիմնել և աշխատել է Կալիֆորնիայի համալսարանի հայ երաժշտության ամբիոնում և ստեղծել իր երաժշտական կտավները:

ԱԼՖՐԵԴ ՄԱՐԴՈՅԱՆ

¹⁴¹ Բրուտյան Յ., նշվ. աշխ., էջ 56:

¹⁴² Յ. Բրուտյանի «Երգեր Սփյուռքից» ժողովածուում ընդգրկված են 3 մանկական պիեսներ՝ «Դանդաղ պար», «Տխրություն» և «Կատակ» և «Օրորոցային» երգը:

Կոմպոզիտոր, ջութակահար, հասարակական գործիչ, միջազգային մրցույթների դափնեկիր Ալֆրեդ Մարդոյանը (ծնվ. 1930) այն կոմպոզիտորների շարքին է պատկանում, որոնք հաջողությամբ համատեղել են երաժշտա-հասարակական և ստեղծագործական գործունեությունը: Շարունակելով իրանահայ կոմպոզիտորների և գործիչների երաժշտահասարակական և ստեղծագործական գործունեության ավանդույթները, նոր սերնդի արվեստագետները, այդ թվում և Ա. Մարդոյանը, նույնպես մեծապես կարևորել է երգի և խմբերգի ժանրերը և մեծ համբավ ձեռք բերել Իրանում՝ հատկապես որպես վոկալ կամերային ժանրում ստեղծագործող կոմպոզիտոր-խմբավար: Առավել ընդգրկուն լուսավորչական, մանկավարժական, հասարակական, համերգային և դիրիժորական գործունեության ծավալած, Իրանում մեծ համբավ վայելող երաժիշտ Ա. Մարդոյանը նույնպես ստեղծագործել է վոկալ կամերային ժանրում:

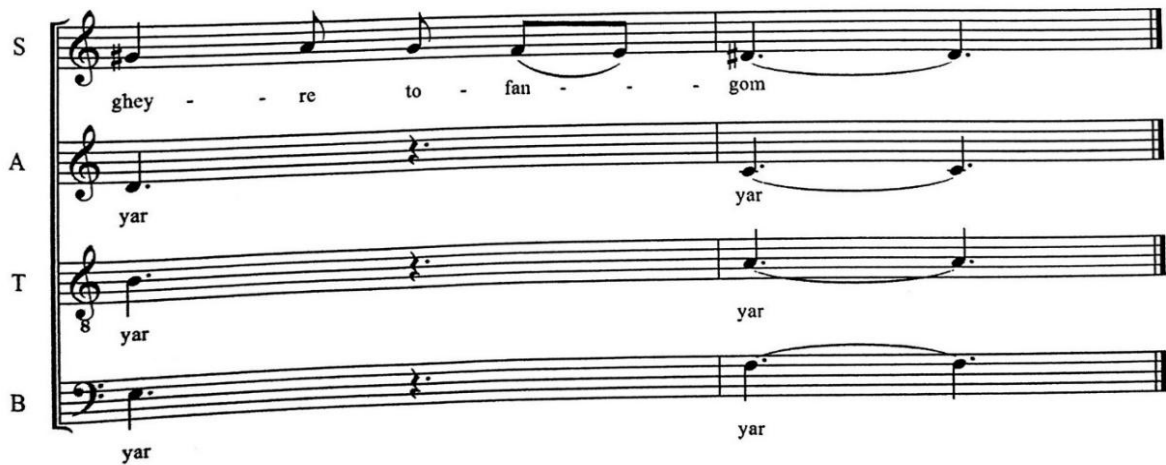
Ա. Մարդոյանը ծնվել է Թավրիզում, ընտանիքի հետ տեղափոխվել Թեհրան, որտեղ սկսել է պարապել մորեղբոր՝ հայտնի ջութակահար Վարդգես Գրիգորյանի մոտ: Թեհրանի կոնսերվատորիան ավարտելուց հետո շուրջ տասը տարի աշխատել է Թեհրանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբում՝ որպես ջութակահար (որոշ տվյալներով՝ ալտահար): Զբաղվել է մանկավարժությամբ, կազմել և ղեկավարել քառաձայն երգչախմբեր տարբեր քաղաքների հայկական համայնքներում: Պետական կրթաթոշակով մեկնել է Վիեննա (1960 թ.), ավարտել երաժշտական ակադեմիայի դիրիժորության ֆակուլտետը (1964 թ.): Վերադառնալով Թեհրան՝ նշանակվել է սիմֆոնիկ նվագախմբի դիրիժոր և օպերային թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար: Բացի այդ նա վարել է պատասխանատու ղեկավար պաշտոններ Իրանի հեռուստատեսության երաժշտական բաժնում և «Ռուդաքի» նշանավոր համերգասրահում: 1968-ին Նիսում կայացած սիմֆոնիկ նվագախմբերի միջազգային փառատոնին արժանացել է գլխավոր մրցանակի: Նույն թվականին պետական ծրագրի շրջանակներում հիմնում է Պարսկաստանի ազգային երգչախմբային ընկերությունը; քառաձայն երգչախումբ և նվագախումբ, որոնց հետ ելույթներ է ունենում արքունական միջոցառումներին: Մարդոյանը պարգևատրվել է բազմաթիվ պետական շքանշաններով, այդ թվում՝ պարսկական բարձրագույն «تاج ملی» (Էլմի – գիտություն) շքանշանով (1971 թ.):

1979-ից տեղափոխվել է Լոս Անջելես և շարունակել իր բազմաբնույթ գործունեությունը, կազմել Գլենդեյլի իրանահայ միության և դպրոցական երգչախմբերը: 1990-ին հանդիսավոր կերպով նշվել է կոմպոզիտորի գործունեության 40-ամյակը: Հայտնի է, որ նա հեղինակել է բազմաթիվ երգեր և ռոմանսներ, մանկական պիեսներ և խմբերգեր: Առայժմ մենք չենք կարողացել ձեռք բերել Մարդոյանի որևէ հրատարակված երկ: Ստորև ներկայացնում ենք կոմպոզիտորի կատարած պարսկական երգերի բազմաձայն մշակումների օրինակներից մեկը (օր. 27), որը տեղ է գտել պարսիկ կոմպոզիտոր Երաժշտագետ Հ. Ասքարի Ռաբորի «Ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումները XX դարի երաժշտության մեջ» ատենախոսությունում¹⁴³:

Օրինակ 27. Hame chim yar - «Յարս իմ ամեն ինչ է»

The musical score is for the song "Hame chim yar" (Hame chim yar - «Յարս իմ ամեն ինչ է»). It is in 8/8 time, indicated by the tempo marking "♩ - 80". The score is arranged for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Persian. The Soprano part begins with "ha - me-chim yar yar ghey - re to-fan - gom". The Alto, Tenor, and Bass parts enter with "ha - me-chim ha - me-chim yar" and "ha - me-chim ha - me-chim" respectively. The Soprano part then repeats "ghey - re to-fan - gom" and "ghey - re to-fan - gom". The Alto, Tenor, and Bass parts repeat "yar" and "ha - me-chim ha - me-chim" respectively.

¹⁴³ Հեղինակը քննում է կոմպոզիտորի յուրօրինակ հոմոֆոն հարմոնիկ մտածողությունը, ձևակառուցողական հնարներ և կարևորում ռիթմական գործոնի դերն այդ մշակումներում, որ նոր երանգներ են հաղորդել բազմաձայնված պարսկական երգին և ջերմ ընդունելության արժանացել: Տե՛ս Ասքարի Ռաբորի Հ., նշվ. աշխ., էջ 104-105:



ԱՎԵՏԻՍ ԶԱՄԲԱԶՅԱՆ

Իրանահայ անվանի արվեստագետներից է Ա. Զամբազյանը (1932-1992), որի նախնիները Արևմտյան Հայաստանից՝ Վանից են տեղափոխվել Թեհրան: Ա. Զամբազյանը, ինչպես և բազմաթիվ հայ երաժիշտներ, իր կրթությունը ստացել է Եվրոպայում. 1961-ին ավարտել է Վիեննայի երաժշտական ակադեմիայի կոմպոզիտորական և դիրիժորական ֆակուլտետները: «Աւետիս Զամբազեանը սովորել է իմ սրբեղծագործական դասարանում: Նա փայլուն կերպով տեսց ըննութիւնները եւ ստացաւ աւարտական վկայական: Զամբազեանը ուսման ընթացքում արդէն զարմացնում էր իր բացառիկ տաղանդով: Այն ժամանակ նա սրբեղծել էր երկեր, որոնք հնչել էին նախ ուսանողական համերգներում, ապա եւ իր հեղինակային ելոյթներում, արժանանալով լուրջ ուշադրութեան եւ համակրանքի», - գրել է Վիեննայի երաժշտական ակադեմիայի պրոֆեսոր Ալֆրեդ Ուիլ¹⁴⁴:

Այս տարիներին են ստեղծվել նրա առաջին Սիմֆոնիան, Սիմֆոնիկ Պոեմը, «Ասքը» փոքր սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, որոնցում արդեն արտահայտվել են ազգային երաժշտական ակունքների վրա հիմնված սիմֆոնիկ մտածողության դրսևորման առանձնահատկությունները: Ըստ Յ. Բրուստյանի՝ Ա. Զամբազյանի երկերում ազգայինն արտահայտված չէ ուղղակիորեն, կամ ժողովրդական նյութի անմիջական օգտագործմամբ, սակայն ժամանակակից երաժշտության արտահայտչամիջոցների կիրառման սկզբունքներում կարելի է տեսնել լադային բնորոշ

¹⁴⁴ Բերբերյան Լ., Աւետիս Զամբազեանի «24 ապրիլ պոեմ-սիմֆոնիքը», Գարուն հանդես, No 21, Թեհրան, 2009 թ., էջ 40:

հիմքերի, մեղեդային ընթացքի և այլ տարրերի բնորոշ միահյուսում ստացած կառուցողական տրամաբանություն¹⁴⁵։ Կոմպոզիտորն ինքը հետևյալ կերպ է բնութագրել իր ստեղծագործական նախասիրություններն ու մոտեցումները իր նամակներից մեկում. *«Իմ գործունեության գլխավոր ասպարեզը մեծ սիմֆոնիան է։ Իմ երաժշտությունը հայկականության գոյն ունի, բայց երբեք ուղղակի չեմ օգտագործել հայկական ժողովրդական մեղեդիներ։ <...> Ես բացի «հայկականություն» նաեւ ծայրահեղ մոդեռն երաժշտություն եմ գրում եւ նոր «նյութագրություն» եւ երաժշտական պրակտիկի ձեւեր եմ հնարել, որոնք այսօրեղ (Վիեննայում - Շ. Ա.) պաշտոնապես, որպէս իմ գիւպն են ճանաչւել»¹⁴⁶։*

Ա. Զամբազյանի ստեղծագործությունները առաջին իսկ կատարումից հետո բարձր մասնագիտական գնահատականների են արժանացել։ Դրանցից են «Armenia Sweet» 4 սիմֆոնիաների շարքը, «24 Ապրիլ» սիմֆոնիկ պոեմը, «Սասունցի Դավիթ», «Արևելյան ատամնաբույժը» նախերգանքները, «Ընդ անձրևոտ լուսինը», «Բախտի որոնումը» բալետները, Դաշնամուրային կոնցերտ, Պիես երկու դաշնամուրի և հարվածայինների համար, Լարային կվինտետ, երգեր և այլն։ Հեղինակի «Սպանդ» պարային արարը՝ գրված Stats Oper-ի անսամբլի պատվերով, Հերբերտ Նիտշի խորեոգրաֆիկ կոմպոզիցիայի հիման վրա արծարծում է ազգային խտրականության գաղափարի մերժման թեման։ Հիշատակված երկերից շատերը Զամբազյանը ղեկավարել է իր հեղինակային համերգների ժամանակ։ Նրա մի համերգի մասին ուշագրավ հոդված է տպվել Վիեննայի «Նոյես Օստրայխ» թերթի 1963-ի համարներից մեկում, որտեղ խոսվում է կոմպոզիտորի ստեղծագործությանը բնորոշ ավանդական և նոր գրելաոճերի, հնչյունային էֆեկտների և ժողովրդական մեղեդիների ելևէջային ու ռիթմական հատկանիշների ինքնատիպ համադրությունների մասին։ Իր գեղագիտական հայացքների մեկնություններում կոմպոզիտորը շեշտում է, որ *«նորի արմատը միշտ պետք է փնտրել հնի մեջ»*¹⁴⁷։ Նրա որոնող, պրպտող ստեղծագործական խառնվածքն արտահայտվել է երաժշտակառուցողական սկզբունքների բազմազան կիրառություններում։ Հատկապես սիմֆոնիկ ժանրում ստեղծված գործերին բնորոշ են

¹⁴⁵ Բրուսյան Յ., Սփյուռքահայ երաժշտական մշակույթը, էջ 47։

¹⁴⁶ Բերբերյան Լ., Ալետիս Զամբազյանի «24 ապրիլ պոեմ-սիմֆոնիքը», էջ 40։

¹⁴⁷ Բրուսյան Յ., Սփյուռքահայ երաժշտական մշակույթը, էջ 51։

ժամանակակից լեզվաոճի ու ազգային երաժշտամտածողական կերտվածքի համադրումը, ընդ որում, հեղինակը նախընտրում է ազգային նմուշների ոչ ուղղակի, այլ ստեղծագործաբար կիրառելու սկզբունքը:

Ուշագրավ է Լ. Բերբերյանի «Ապրիլ 24» սիմֆոնիկ պոեմին նվիրված հոդվածը, ինչպես նաև նրա հաղորդած արժեքավոր տեղեկությունները թե՛ Ջամբազյանի և թե՛ ընդհանրապես պարսկահայ կոմպոզիտորների վերաբերյալ¹⁴⁸:

«Ապրիլ 24» սիմֆոնիկ պոեմը՝ գրված մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, Ջամբազյանը նվիրել է համայն հայությանը, հավերժացնելով և նահատակների և արհավիրքի հիշատակը: Լ. Բերբերյանին ուղղված նամակում հեղինակը շարադրում է պոեմի ստեղծման պատմությունը. կոմպոզիտորն իր ընկերների հետ ներկա է գտնվել եկեղեցում ընթացող սգահանդեսին, որի ավարտին հոգևոր հայրը ներկայացրել է հայերի ջարդերից մի զարհուրելի պատմություն: Նա խորապես ազդված հեռացել է եկեղեցուց և ցավով արձանագրել. « ... ինձ զարմանք պատճառեց, երբ տեսայ թե՛ ինչպես ընկերներս անմիջապես սկսեցին իրենց անփոյթ ու անսանձ կատակները: Ուրեմն իրենց վրայ ոչինչ չէր ազդել: Կարծես նրանք ոչինչ չէին լսել: Եզրակացնելով, որ այդպիսիները մեր մէջ շատ կան, որոնք մեր ազգային դժբախտությունների հանդեպ անտարբեր են, որոնք չեն տեսնում, կամ չեն գիտակցում մեր անտէրութեան սկզբնապատճառները, որոշեցի մի այնպիսի ազդեցիկ երաժշտութիւն գրել, որն ի վիճակի լինի սթափեցնելու, զարթնեցնելու նրանց եւ մանաւանդ յաւերժացնելու մեր ժողովրդի պատմութիւնից մի դրագ, որ այն ծանօթացնի թէ մեր ազգին եւ թէ ամբողջ աշխարհին»¹⁴⁹:

Պոեմի ժանրը, ինչպես իր նամակում ասում է կոմպոզիտորը, առավել նպատակահարմար է պատմողական նկարագրողական բնույթ ունեցող ստեղծագործության համար: Այն գրված է սոնատային ձևում (ABA): A (էքսպոզիցիա) պատկերում է ժողովրդի անհանգիստ հույզերը, տեղահանության պահերը, B (մշակում) ջարդի տեսարանը, հուսալքությունը, A (ռեպրիզ)՝ հավատքի ուժով ոտքի կանգնելու (Հայր մեր աղոթքը) և սգո քայլերգը, որը նաև ազատության պայքարի, նոր հերոսների

¹⁴⁸ Այս նյութերին մենք ծանոթացել ենք Թեհրանում՝ Լ. Բերբերյանի հետ ունեցած հանդիպման ժամանակ:

¹⁴⁹ Բերբերյան Լ., նշվ. աշխ., էջ 40:

ոգեկոչմանն ու նոր կյանքին է ուղղված: Ընդհանրապես ծրագրային երաժշտության նկատմամբ ունեցած հեղինակի որոշակի հակումները բացատրելի են նրա բալետի հանդեպ ունեցած նախասիրությամբ (հայտնի է, որ Զամբալյանը եղել է նաև բալետի պարող): Պատահական չէ, որ Լ. Բերբերյանը նախաձեռնել է ստեղծագործությունը բալետային բեմադրությամբ ցուցադրելու ծրագիրը, որն իրականացրել է 2005 թ. Եղեռնի 90-ամյակի հիշատակի միջոցառումների շարքում, Թեհրանում:

Այս ստեղծագործության մեջ ակնհայտ է ազգային դասական երաժշտության ավանդույթներին հետևելու միտումը՝ մոնոդիկ երաժշտարվեստի տարբեր ժանրային ոլորտների համատեղումը. Պոեմի վերջում հնչող քայլերգը գրված է XIX դարի երկրորդ կեսին տարածում ստացած քաղաքային հայրենասիրական երգ-քայլերգների ոճով: Հայկական երանգներն առավել վառ են ընդգծվում պոեմի՝ ընդհանուր առմամբ ժամանակակից լեզվամտածողությանը բնորոշ հնչողության ֆոնին: Կոմպոզիտորի պատկերացումները թե՛ ազգային, թե ժամանակակից երաժշտության վերաբերյալ այս ստեղծագործության մեջ դրսևորվել են արտահայտչական լայն ներկայանակով:

Առաջին անգամ «Ապրիլ 24» սիմֆոնիկ պոեմը հնչել է Վիեննայի Ք. Սենդերսալ համերգասրահում (1963 թ.), այնուհետև կատարվել Եվրոպայի բազմաթիվ քաղաքներում, ինչպես նաև Լ. Բերբերյանի ջանքերով՝ Թեհրանում և Նոր Զուլայում, 1975-ին:

Ցավով պետք է նշել, որ Ա. Զամբալյանը հետագայում ոչնչացրել է գրեթե իր ողջ ստեղծագործությունը, հավանաբար չգնահատված զգալով իրեն կամ վիրավորված՝ հասարակության անտարբերությունից: Պահպանված եզակի օրինակներից է դաշնամուրի համար գրված Ինտերլյուդ և ֆուգան՝ զետեղված Յ. Բրուսյանի «Երգեր սփյուռքից» ժողովածուում (օր 28, 29):

Օրինակ 28. Ինտերլյուդ

Dolce $\text{♩} = 144$

Օրինակ 29. Տուգա

Alla giga ($\text{♩} = 152$)

Զգայուն ներաշխարհ ունեցող կոմպոզիտորը անհաղթահարելի հոգեկան ապրումների մեջ է եղել կյանքի վերջին շրջանում և դիմել ծայրահեղ քայլի՝ հրկիզել իր

ստեղծագործությունները: Այդ իսկ պատճառով ստույգ տեղեկություն չունենք, թե քանի նմուշ է պահպանված նրա գործերից: Մենք հիմնականում առաջնորդվել ենք պահպանված ձայնագրություններով, մամուլի ընձեռած տեղեկատվական նյութերով և գրախոսականներով, որոնք հակառակն են վկայում. այն է՝ Ջամբազյանը ընդունվել և գնահատվել է որպես մեծ անհատականություն ունեցող բազմաշնորհ արվեստագետ: «Ավերիս Ջամբազյանը – կոմպոզիտորը Հայաստանից, մեծ մասամբ ապրում է Վիեննայում: Նա օգտագործում է իր Հայրենիքի ժողովրդական երաժշտությունը: Նա իր ստեղծագործության մեջ կարծես հավասարակշռում է մի կողմից նոր եվրոպական գրելակերպը, մյուս կողմից հալոս, հստակ ռիթմական նկարագիր՝ Բարբոկի ազդեցության տակ: Նա օգտվում է երաժշտական տարբեր ոճերից, պահելով սակայն իր անահայտականությունը: Նրա երաժշտական մտածելակերպը էքսպրեսիոնիստական է, սակայն այդ շրջանակներում էլ նա շատ պրպտող է: Նրա վաղ շրջանի երկերում նկատելի է ձգտումը դեպի կոնսերվատիվիզմը»¹⁵⁰:

Ա. Ջամբազյանի տաղանդն իր վրա է բևեռել հայ, պարսիկ և օտարազգի այլ արվեստագետների ուշադրությունը. Վիեննայի ակադեմիայի պրոֆեսոր Կարլ Շիսկեն բնութագրության մեջ գրում է. «Ավերիս Ջամբազյանը արտակարգ տաղանդի տեր երիտասարդ կոմպոզիտոր է, որն ունի մի քանի նշանակալի ստեղծագործություններ: Նա մեծ յաջողութեամբ ուսանեց Վիեննայի Երաժշտական ակադեմիայում: <...> Ես համոզված եմ, որ նա անընդհատ կառաջադիմի եւ կը դառնայ իր հայրենիքի կոմպոզիտորը»¹⁵¹:

¹⁵⁰ Volksstimme օրաթերթ Վիեննա, 29 փետրվար, 1971:

¹⁵¹ Բրուսյան Յ., նշվ. աշխ., էջ 47:

ԳԼՈՒԽ 5. ԼՅՈՒԴՎԻԳ ԲԱԶԻԼ (1931-1990)

Իրանահայ կոմպոզիտորների առավել կամ պակաս ճանաչված ներկայացուցիչների «երկրորդ սերնդի» շարքից առանձնացրել ենք Լյուդվիգ Բազիլի ստեղծագործական դիմանկարը: Ինչպես և Նիկոլ Գալանդեյանի դեպքում, նրա ստեղծագործությունները հիմնականում հրատարակված են և հարուստ նյութ են ընձեռում հետազոտական աշխատանքի համար¹⁵²: Բազիլի մտածողությանն ընդհանուր առմամբ բնորոշ է ժամանակակից երաժշտաարտահայտչական ու հայկական ազգային երգի տարրերի համաժամանակյա կիրառման սկզբունքը, որպես՝ գրելաոճի հենք: Հայ երաժշտարվեստի և եվրոպական դասական երաժշտության լուրջ ուսումնասիրության արդյունքում ձևավորված հեղինակային մտածողության լակոնիզմը, թափանցիկ հյուսվածքներն ու կառույցները, որոնցով հեղինակն արտահայտում է իր հոգեբանական խոհերն ու հույզերը, հարում են կոմիտասյան սկզբունքներին:

Լ. Բազիլը (Բարսեղյանը) սերում էր ազնվական և հոգևորական տոհմից, որն Իրանում հաստատվել էր XVII դարասկզբի հայերի բռնագաղթի ժամանակ: Նա ծնվել է Համադանում, սակայն կրթվել Թեհրանում՝ ավարտելով տեղի պետական երաժշտանոցը: Բարձրագույն կրթությունը կատարելագործելու նպատակով մեկնել է Հռոմ և 1954-ին ավարտել ջութակի, ապա կամերային և հոգևոր երաժշտության դասարանները: Լայն հետաքրքրությունների տեր արվեստագետն ուսումնասիրել է հայ հոգևոր երգարվեստը՝ մասնավորապես Խորենացու, Շնորհալու, Նարեկացու տաղերն ու շարականները, հայ ժաղավրդական երգն ու Կոմիտասի ժառանգությունը, ինչպես նաև Սայաթ-Նովայի խաղերը: Կոմպոզիցիայի հմտությունները լրացրել է իտալացի անվանի պրոֆեսոր Զիովաննի Զամերինիի մասնավոր դասընթացում¹⁵³: Չունենալով որևէ հեռանկար, Բազիլը վերադառնում է Թեհրան 1959 թ.-ին: Այստեղ նա ղեկավարում է «Արարատ» մշակութային միության երգչախումբը: 1961-ին

¹⁵² Վերոհիշյալ երկու կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները հրատարակված են երկերի լիակատար ժողովածուների տեսքով:

¹⁵³ Կոմպոզիտորի կենսագրությանն առնչվող որոշ տեղեկատվական տվյալներ վերացված են Թեհրանի «Արարատ» միության արխիվներում պահվող նյութերից, որոնք բովանդակում են թերթային հոդվածներ, համերգային հայտագրեր, հարցազրույցներ և այլն:

Վ. Խոջայանի և Ա. Աղաբեգյանի հետ, որոնք նույնպես Ս. Չեչիլիա կոնսերվատորիայի շրջանավարտ էին, հիմնում է «Հայ երգ» երիտասարդական երաժշտական ընկերությունը: Կարճ ժամանակահատվածում Իրանի հայաշատ քաղաքներում նրանք հայտնի են դառնում «Կոմիտասյան շաբաթ» խորագիրը կրող համերգներով:

Լ. Բազիլն այդ տարիներին զուգահեռաբար ղեկավարում էր Թեհրանի օպերային երգչախումբն ու վարում կոնսերվատորիայի ջութակի դասարանը: Սակայն առավել նպաստավոր ստեղծագործական միջավայր փնտրելու նպատակով 1964-ին Բազիլն այնուամենայնիվ մեկնում է Թեհրանից, հաստատվում Մյունխենում և շարունակում իր ակտիվ գործունեությունը: Երկար տարիներ նա Մյունխենի օպերային նվագախմբերից մեկի կոնցերտմայստերն էր: Ի. Ջեմանի (թավջութակ) և Վ. Նոյմանի (ֆագոտ) հետ Musikam եռյակով հադես է եկել Եվրոպայի բազմաթիվ քաղաքներում: Ժամանակի գերմանական մամուլը մշտապես արձագանքել է նրանց ելույթներին: Համերգային կյանքին զուգահեռ նա աստիճանաբար ավելի մեծ տեղ է հատկացրել ստեղծագործությանը և հայրենասիրական-հասարակական գործերին: Բազիլը տիկնոջ՝ երգչուհի Յոդիկի հետ միասին մի շարք միջոցառումներ է իրականացրել Մյունխենի «Հայ տուն» միությունում, պատրաստել հայկական երաժշտության ռադիոհաղորդումներ: Անհրաժեշտ է կարևորել նաև Բազիլի երաժշտաքննադատական հրապարակումները՝ նվիրված հայ երաժշտության զանազան խնդիրներին, Կոմիտաս Վարդապետի երաժշտական ժառանգությանը, ինչպես նաև սփյուռքահայ իրականության մեջ ձևավորված «տկար» պատկերացումներին¹⁵⁴: Բազիլը կոչ է անում լրջորեն զբաղվել հայ երաժշտության ուսումնասիրության և տարածման խնդիրներով, որը կնպաստի նաև սփյուռքահայ որոշ շրջանակներում տիրող «միջակության հոգեբանության» հաղթահարմանը¹⁵⁵:

Բազիլը մահացել է 59 տարեկանում, 1990-ին, Գերմանիայում¹⁵⁶: Վաղաժամ մահկանացուն կնքած արվեստագետի մասին «Ալիք» օրաթերթում գրվել է. «*Լիւղիկ*

¹⁵⁴ Բազիլ Լ., «Ինչո՞ւ հայ երաժշտութիւնը իր բանաստեղծութեամբ չի արտահայտուի», La Struttura Negata: Cultura Armena Nella Diaspora, 1, Italy, Venezia, 1979, pp.83-87: Նույնի «Հայ «կրթութեան» քթամտութիւնը», La Struttura Negata: Cultura Armena Nella Diaspora, 2, Italy, Venezia, 1981, pp.105-108:

¹⁵⁵ Տե՛ս «Ինչո՞ւ հայ երաժշտութիւնը իր բանաստեղծութեամբ չի արտահայտուի», էջ 87:

¹⁵⁶ Այժմ այնտեղ ապրում և գործում է նրա միակ որդին, ճանաչված բանաստեղծ, փիլիսոփա Վազրիկ Բազիլը:

Բազիլը ապրեց հայ երաժշտության եւ օտար ազդեցություններից նրա մաքրագործման համար»¹⁵⁷:

Լ. Բազիլի բազմատեսակ գործունեության նշանակալից ոլորտը նրա ստեղծագործությունն է, որ ընդգրկում է շուրջ չորս տասնյակ տարբեր ժանրերում գրված կամերային-գործիքային, վոկալ-կամերային, խմբերգային երկեր: Դրանք հրատարակված են «Արարատ» ժողովածուում՝ լույս ընծայված 1977 թ.-ին Միլանում: Այդ տարիներին Միլանի «Արարատ» մշակութային միության հովանու ներքո գործում էր լարային քառյակ, երգչախումբ: Միության նպատակային ծրագրերից էր երաժշտական մատենաշարերի հրատարակումը, որը պետք է ներկայացներ հանրությանն անծանոթ, մինչև XIX դ. վերջին տասնամյակներն ընդգրկող հայ երաժշտության անտիպ երկերը: Հետաքրքրական ժողովածուն հավանաբար նախատեսված է եղել ոչ միայն հայ, այլև օտար կատարողների և արվեստասերների համար: Լ. Բազիլի ստեղծագործություններից բացի, ժողովածուն ընդգրկում է միության գործունեությանը, հայկական միջին և նոր պոեզիայի լուսաբանմանը նվիրված իտալերեն և անգլերեն հոդվածներ, ինչպես նաև Հերման Վահրամյանի նկարազարդումները: Հետաքրքիր գրաֆիկական պատկերները, կոմպոզիտորի անվանատառերն ակնարկող ուրվագծերով և սև ու սպիտակ գունավորումով որոշակի տրամադրություն են ստեղծում, և մտազուգորդվում Վ. Կանդինսկու աբստրակցիոնիստական գրաֆիկաների¹⁵⁸ ու Կ. Մալևիչի սուպրեմատիստական արվեստի հետ¹⁵⁹: Նույնատիպ նկարազարդումներ են օգտագործված նաև Լ. Բազիլի առանձին երկերի հատորյակներում: Հստակ ձևեր և գունային գամմա չպարունակող նկարները լիովին համահունչ են Լ. Բազիլի փոքրակտավ և դասական ձևակառուցման օրենքները խախտող երկերին: Նշենք, որ մեր հիշատակած տեսողական-հնչյունային զուգահեռներին առնչվող որևէ հեղինակային մեկնաբանություն չկա (օր. 28):

¹⁵⁷ «Րաֆֆի» օրացույց, Թեհրան, 2012, («Րաֆֆի» օրացույցը տպագրվում է շուրջ 75 տարի և իր էջերում գիտալուսավորչական նպատակով զետեղում է պարսկահայ տարբեր արվեստագետների կյանքին ու գործունեությանը ամփոփ հոդվածներ):

¹⁵⁸ Տե՛ս Կանդինսկի Վ., Հոգևորն արվեստում, Էսսեներ, Գրաֆիկաների շարք, Երևան, 2000:

¹⁵⁹ Տե՛ս Малевич К., Великие художники, том 85, Супремусы, Москва, 2011:



Լ. Բազիլի մեզ հայտնի ստեղծագործությունների այն մասը, որ գրվել է մինչև 1976 թվականը, զետեղված է «Արարատ» ժողովածուում. դրանք են՝ Սայաթ-Նովայի, Կոմիտասի, Գ. Նարեկացու երգերի և տաղերի մշակումները, Դ. Վարուժանի բանաստեղծություններով երգաշարը, Սիամանթոյի խոսքերով գրված «Ծարա» երգը՝ բոլորը ձայնի և լարային քառյակի համար: Ժողովածուն ընդգրկում է նաև հեղինակի 3 լարային կվարտետները և Գ. Նարեկացու «Մատյան Ողբերգության» մասերից մեկի հիման վրա ստեղծված խմբերգը:

Մեզ հասանելի նյութերը հնարավորություն են տալիս հետևել հեղինակի ժանրային նախասիրությունների ձևավորման հիմնական միտումներին: Հայտնի է, որ Լ. Բազիլը սկսել է ստեղծագործել երգի ժանրում: Սայաթ-Նովայի ծննդյան 250-ամյակին նվիրված թեհրանյան միջոցառումներին նա ներկայացրել է Սայաթ-Նովայի 13 երգերի մշակումները՝ ձայնի և լարային եռյակի համար (1963 թ.): «Արարատ» ժողովածուում հրատարակված են «Դուրս էն գըլխէն իմաստուն իս», «Թէգուզ քու քաշըն մարքրիտ տան», «Շատ սիրուն իս, շախաթայի» երգերը: Հարազատ մնալով մեղեդու ընդհանուր բնույթին, նա կատարել է աննշան ուղիղ և մետրական փոփոխություններ, որ կոմպոզիտորի մշակումների հիմնական սկզբունքն են: Գործիքային եռյակի նվագամասերում երբեմն հանդիպում են երաժշտական ավանգարդին բնորոշ ակկորդներ և հյուսվածք: Ներդաշնակումները թեև ունեն դասական տոնայնական

նշանադրում, սակայն դրանք միտված են ազգային, մասնավորապես հարմոնիկ ձայնակարգերին բնորոշ ինտերվալների արտահայտչական հնարավորությունների բացահայտմանը (օր. 29):

Օրինակ 29. «Դուն էն գըլխէն իմաստուն իս», ձայնի և լարային եռյակի համար: տակտեր՝ 1-4.

1963

Moderato.

CANTO

VIOLINO

VIOLA

VIOLONCELLO

Դուն էն գըլ — խէն ի — մաս — տուն իս.

Խիլհ լի — մա — ռին — բաբ մի ա — ցի

Արվեստագիտության դոկտոր Ժ. Զուրաբյանը «Դուն էն գըլխէն» երգի կապակցությամբ նշում է, որ այն բացառիկ տեղ է գրավում Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության մեջ և հանդիսանում նրա երգերից մեկը, որին առավել շատ են դիմել հայ կոմպոզիտորական դպրոցի ամենատարբեր սերնդի ներկայացուցիչներ, տարբեր ժանրերի ստեղծագործություններում. «կարևոր է այն, որ ունենալով իր մեղեդիական նախադիպը, Սայաթ-Նովայի մոտ այն սրացել է ուրույն, և աշուղական երաժշտության օրինաչափությունները լիարժեք դրսևորող երգ՝ դրամատիկ-հուզական

պիրկ լարվածքով»¹⁶⁰: Հայ կոմպոզիտորների կողմից օգտագործված մոնոդիայի նմուշների դասակարգման մեջ զանազանելով մշակում, ներդաշնակում, բազմաձայնում, մեջբերում եզրերը, հեղինակը Լ. Բազիլի նշված երկը համարում է մոնոդիայի մշակման օրինակ, որը ենթադրում է մոնոդիկ նյութի ամբողջական ընդգրկմամբ առանձին ստեղծագործություն:

Բազիլի որոշ երգեր հիմնված են ատոնալ երաժշտության սկզբունքների վրա: Նվագակցության ընդհանուր ֆակտուրան բավական թափանցիկ է, քնարական բնույթ ունի: Երգերի համար գրեթե միշտ օգտագործված է բանաստեղծական տեքստի մեկ կամ երկու քառյակը, ինչի հետևանքով դրանք ամփոփված են սեղմ ձևերում: Ուշադրության է արժանի հրատարակված նյութի անսովոր գեղարվեստական լուծումը՝ գրաֆիկական և երաժշտական մեջընդմիջված պատկերների զուգորդումը: Երբեմն երաժշտական շարադրանքը տակտի կեսից ընդհատվում է գրաֆիկական գծաշարադրանքով: Զուգահեռ շարադրանքը չի պարփակվում ոչ միայն ձևակառուցման, այլև տպագրական էջի սահմաններում: Նույն սկզբունքով են տպագրված նաև Լ. Բազիլի մյուս երկերը (օր. 30):

Օրինակ 30. Լարային կվարտետ 3, տակտեր 6-8



Լարային կվարտետ 3, տակտեր 65-71

¹⁶⁰ Զուրաբյան Ժ., Մոնոդիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում, Երևան, 2014թ., էջ 126:



Հեղինակի ծայնի և լարային եռյակի համար գրած երկերին բնորոշ արտահայտչամիջոցները, մասնավորապես, մեղեդու գերակայությունը, հանդիպում են նաև լարային քառյակի համար ստեղծած երկերում: Կվարտետը դառնում է հեղինակի նախասիրած ժանրը: 1963 թվականին են ստեղծվել նաև ըստ Գ. Նարեկացու՝ «Մեղեդի Նարեկեցի» և «Վարդավառին» տաղերի մշակումները՝ ծայնի և լարային քառյակի համար: Դրանցում գործիքային մասը հանդես է գալիս որպես նվագակցություն: Սահուն ֆակտուրան առանձնանում է ժամանակակից լեզվաոճական հնարներով, հագեցած է դիսոնանս ինտերվալներով, որոնք առավել լարված հնչում են բանաստեղծական հանգի կամ մտքի ավարտին: Վերջին տաղն ընկած է նաև համանուն Կվարտետի հիմքում, որին կանդորադառնանք ստորև:

Եթե Սայաթ-Նովայի խաղերի մշակումներում պահպանված են աշուղի մեղեդիական մտածողության լեզվաոճական առանձնահատկությունները, ապա Դ. Վարուժանի «Հացին երգը» ժողովածուի բանաստեղծություններով գրված երգաշարը (1973 թ.) և Սիամանթոյի «Ծարավ» բանաստեղծության տեքստով գրված երգը (1974 թ.)՝ ծայնի և լարային քառյակի համար, աչքի են ընկնում ժամանակակից հնչողությամբ: Շուրջ մեկ տասնամյակ հետո գրված այս երգերում ակնհայտ է Լ. Բազիլի գրելաոճի ու երաժշտական լեզվի փոխակերպումը, ընդգծված ձգտումը դեպի ժամանակակից, ոչ տոնայնական մտածողություն՝ ցրված դիսոնանս ակորդների և ազգային մելոսի տարրերի համադրությամբ: Լեզվամեղեդային այդօրինակ համադրությունը՝ ամփոփված սեղմ ծավալների և լողացող ձևերի մեջ, շարունակում է մնալ հեղինակի հատկանշական ստեղծագործական սկզբունքը (օր. 31):

1974

♩ = 52 (ca)

Canto

Violino I

Violino II

Viola

V. cello

Հոգիս վերջալոյսին մահըմը

տիկ կրնէ, շար-շա - րան-քի հեռաւոր հողին վըրայ ծընրաղիւր, հոգիս վեր

poco mosso cresc.

Օրինակ 31. «Ծարավ» երգ ծայնի և լարային քառյակի համար, ըստ՝ Սիամանթոյի

«Հացին երգը» շարքի երգերի համար, ինչպես նշում է Յ. Բրուսյանը, հեղինակն օգտագործել է ժողովրդական մեղեդիներ¹⁶¹։ այդպես «Յորյանի ծովեր»ի համար «Այ, իմ յարս» և «Գուռը» երգի համար՝ «Մեր թագվորն է խաչ» երգերը Կոմիտասի ազգագրական ժողովածուներից։

Լ. Բազիլի երաժշտական ժառանգության կարևոր մասն են կազմում 3 լարային Կվարտետները։ 1967-ին ազգային ճարտարապետական կոթողների չարաբախտ ճակատագրով ազդված նա գրում է «Անիի լքված եկեղեցիները» լարային կվարտետը, որը բազմիցս հնչել է Գերմանիայի քաղաքներում։ Զուսպ արտահայտչամիջոցներով է

¹⁶¹ Տե՛ս Բրուսյան Յ., Սփյուռքահայ երաժշտական մշակույթը, էջ 44։

առանձնանում հավասարակշիռ բաշխված ձայների ընդգծված անհատականացման սկզբունքով կերտված պոլիֆոնիկ հյուսվածքը: Այն կազմված է 3 մասից: Առաջին մասի ընդհատ դարձվածքների ռեգիստրային փոխանցումները լարված վիճակ են ստեղծում (օր. 32):

Օրինակ 32. «Անիի լքված եկեղեցիները» Լարային կվարտետ. Մաս 1

I $\text{♩} = 88 \text{ (circa)}$ 1967

Violine I
Violine II
Viola
Violoncello

Զանգերի ղողանջ հիշեցնող երկրորդ մասն առանձնանում է իր դրամատիկ արտահայտչականությամբ (օր. 33):

Օրինակ 33. «Անիի լքված եկեղեցիները» Լարային կվարտետ. Մաս 2

♩ = 56 (circa) II

6 *mp*

Երրորդը մասը՝ ալտի մենանվագից զարգանալով, անցնում է առաջին մասի թեմային և ամփոփում ստեղծագործության գաղափարական բովանդակությունը ամբողջական կառույցի մակարդակում (օր. 34):

Օրինակ 34. «Անիի լքված եկեղեցիները» Լարային կվարտետ. Մաս 3



Երկրորդ կվարտետում՝ «Վարդավառին» (1971 թ.) նույնությամբ պահպանված է սկզբնաղբյուրը, ինչպես վերը նշված համանուն մշակման մեջ: Սակայն թեմայի հետագա զարգացումը ընթանում է հեղինակի ստեղծագործության մեջ արդեն հստակորեն բյուրեղացած սկզբունքով՝ ազգային երաժշտական ինտոնացիայի և ատոնալ երաժշտության ինքնատիպ համադրումներով, հակիրճ ձևակառուցմանը համահունչ մեղեդիական և հարմոնիկ տարրերի զուսպ կիրառումներով: Երաժշտական միտքը տրամաբանորեն զարգանում է մերթ մեղեդային ընթացքի մեջ, մերթ հարմոնիկ հյուսվածքում: Ի տարբերություն առաջին Կվարտետի, այս մեկը ունի առավել ծավալուն շարադրանք և վառ կուլմինացիոն հատվածներ: Ազգային տարրերի և ատոնալ երաժշտության համադրությամբ կվարտետի կուլմինացիան համընկնում է Կվարտետի վերջին հատված հետ և լուծվում տարածության մեջ (օր. 35):

Օրինակ 35. «Վարդավառին» Լարային կվարտետ. տակտեր 88-90



Այս կվարտետը ստեղծվել է 1970-ին՝ Հայաստան այցելելուց և իր առաջին կվարտետը Հայֆիլհարմոնիայի պետական քառյակի կատարմամբ ունկնդրելուց հետո:

3-րդ Կվարտետը (1976 թ.) չունի ծրագրային անվանում: Հեղինակն առանձնացրել է 2 մաս. առաջինը համեմատաբար դանդաղ, պատմողական բնույթի փոքրածավալ կառույց է, իսկ երկրորդը՝ դինամիկ ու փոփոխական տրամադրություններով: Զուսպ արտահայտչամիջոցներ և թափանցիկ ֆակտուրա ունեցող այս Կվարտետը գրավում է իր կուռ կառույցով և ինտոնացիոն ամբողջականությամբ: Կվարտետում ծայները համազոր գործառույթ ունեն և հաճախ համադրվում են պոլիֆոնիկ շարադրանքում (օր. 36):

Օրինակ 36. Լարային կվարտետ 3. տակտեր 65-71.



Հայտնի է, որ հեղինակն իր համերգների ժամանակ հաճախ է կատարել այս ստեղծագործությունը:

Լ. Բագիլի վերջին շրջանը ներկայացնում են խմբերգերն ու խմբերգային մշակումները: Առաջինը խմբերգը գրվել է 1976-ին՝ Գ. Նարեկացու «Մատենանոցների» աղոթագրքի երկու աղոթքի հիման վրա: «Արարատ» ժողովածուում ընդգրկված խմբերգը քառաձայն երգչախմբի համար է: Մյուս խմբերգերը ստեղծվել և առանձին հատորներով լույս են տեսել 1980-1990-ականներին¹⁶²: «Հայ դասական երաժշտություն» և «Արդի Հայ երաժշտություն» խորագրերով տետրերում ներկայացված են նրա հետևյալ ստեղծագործությունները. տարբեր հեղինակների 4 շարականների մշակումներ («Սաղմոս»՝ անհայտ հեղինակ, «Այսօր կանգնեցա» և «Այս խորհուրդ լցա»՝ Ս. Պարթև, «Սիրտ իմ սասանի» և «Աստուածն ամենի»՝ Մ. Այրիվանեցի, «Այսօր անճառ»՝ Ն. Շնորհալի), 4 երգ՝ Վահագն Դավթյանի տեքստերով, «Շարական»՝ Խորենացու շարականների հիման վրա. բոլոր թվարկված

¹⁶² Լյուդվիգ Բագիլ, «Հայ դասական երաժշտություն 1», Վենետիկ, 1980, «Արդի Հայ երաժշտություն 1» Միլան, 1989, «Արդի Հայ երաժշտություն 7», Միլան, 1991: Ժողովածուներում ամփոփված խմբերգերի ստեղծման ստույգ տարեթվերն առայժմ մեզ հայտնի չեն:

երկերը գրված են քառաձայն երգչախմբի համար: Մանրամասն չանդրադառնալով առանձին խմբերգերի վերլուծությանը, նշենք, որ դրանցում հեղինակը հավատարիմ է մնացել սկզբնաղբյուրներին՝ խուսափելով անհատական միջամտություններից: Խմբերգերը չունեն գործիքային ներդաշնակում և ինչպես լարային կվարտետներում, կառուցվում են մեղեդային ձայնի առաջնային նշանակության սկզբունքով: Ձայների զուգահեռ զարգացումն ու համադրումը, տեմպային բազմազանությունը և ինտոնացիոն կորիզների դինամիկ կուլմինացիաները Լ. Բազիլի լեզվաոճի բնութագրական տարրերն են: Նշված առանձնահատկությունների ակնառու օրինակներից է Մ. Այրիվանեցու «Սիրտ իմ սասանի» տաղի մշակումը՝ երգչախմբի և մենակատար սոպրանոյի համար (օր. 37):

Օրինակ 37. «Սիրտ իմ սասանի» խմբերգ ըստ՝ Մ. Այրիվանեցու համանուն տաղի

Tempo: ♩ = 52 (circa)
Dynamic: *mp*

soprano solo
Սիրտ իմ սասանի

alti I
Սիրտ իմ սասանի

alti II
Սիրտ իմ սասանի

tenori
Սիրտ իմ սասանի

bassi
Սիրտ իմ սասանի

սա- - - - - սա - - - - - նի, ni

սա - - - - - սա - - - - - նի, ni

սա - - - - - սա - - - - - նի, ni

սա - - - - - սա - - - - - նի, ni

Սիրտ իմ սա- - - - - սա - - - - - նի, ni

Լ. Բազիլի երկերի ժողովածուից բացի, Յ. Բրուսյանի կազմած երգերի ժողովածուում ներառված են նրա երգերից 4-ը՝ գրված ձայնի և դաշնամուրի համար.

«Կայնել եմ գալ չեմ կարող» (ժողովրդական), «Շուշան սիրտս» (խոսք՝ Կոմիտասի)¹⁶³, «Մեղեդի Նարեկացի» (խոսք՝ Գ. Նարեկացու), «Դեղին վարդեր» (խոսք՝ Մ. Մեծարենցի) և «Ծովակ նավակ» (խոսք՝ Կոմիտասի): Այս երգերը բնութագրական օրինակներ են սկսնակ երաժիշտների համար՝ հայ ժողովրդական երգին բնորոշ լեզվաոճի նորովի մեկնաբանություններին՝ դրանցում կիրառված ժամանակակից տեխնիկայի սկզբունքներին և մշակման հնարավորություններին ծանոթանալու իմաստով:

Վերը ներկայացված ստեղծագործությունները կազմում են կոմպոզիտորի հիմնական ժառանգությունը: Առայժմ մեզ հասու չեն հեղինակի կյանքի վերջին տասնամյակին վերաբերող տվյալները: Ընդհանուր առմամբ, կարող ենք ասել, որ Լյուդվիգ Բազիլն իր անսովոր մտահղացումներով հայ երաժշտարվեստ ներմուծել է յուրատեսակ երաժշտական մտածողություն և որակ: Տարաբնույթ տեքստերի մշակումներում կոմպոզիտորն ասես ներկայացնում է ազգային երաժշտության «պատմությունը»՝ նոր, աբստրակտ ոճով, անխաթար պահպանելով երաժշտական սկզբնաղբյուրները: Նրա երկերն իրենց հիմքում ազգային են, միևնույն ժամանակ՝ ինքնատիպ և ժամանակակից:

Իրանահայ կոմպոզիտորների երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչները XX դարի կեսերից շարունակելով իրենց նախորդների ստեղծագործական ձեռնարկումները պրոֆեսիոնալ արվեստի տարբեր ոլորտներում, միջազգային հարթակներ դուրս բերեցին ինչպես իրանահայ, այնպես էլ իրանական երաժշտության ձեռքբերումները՝ այս ասպարեզում ևս մնալով առաջատարների շարքերում:

Եվրոպական դասական երաժշտության կամ ընդհանրապես արևմտյան մշակույթի հանդեպ նկատմամբ ձևավորված ընդգծված անհանդուրժողական վերաբերմունքի արդյունքում ընդհատվել է ինչպես գաղթօջախի ստեղծագործական կյանքը, այնպես էլ Իրանի պրոֆեսիոնալ մշակույթի ընթացքը: Միայն այն ժանրերը, որոնք իրանական մշակութային քաղաքականության գաղափարախոսների կողմից համարվեցին ընդունելի և օրինական՝ ավանդական դաստգահների համակարգը,

¹⁶³ Նշելի է, որ Կոմիտասի «Շուշան սիրտս» բանաստեղծությունը ոգեշնչել էր նաև Նիկոլ Գալանդեյանին:

ծիսական, հոգևոր, ժողովրդական երաժշտության որոշակի ժանրեր, շարունակեցին իրենց կենցաղավարումը¹⁶⁴: Իրանի Իսլամական հեղափոխության հետևանքով փակվեցին բազմաթիվ երաժշտական հաստատություններ, Թեհրանի պետական կոնսերվատորիան, դադարեցվեց Թեհրանի օպերայի և բալետի թատրոնի գործունեությունը, լուծարվեցին պետական սիմֆոնիկ և այլ նվագախմբեր: Նոր պայմանները մեծ արտագաղթի պատճառ դարձան ոչ միայն կրոնական փոքրամասնությունների, այլև տեղի ազգաբնակչության ամենալայն զանգվածների համար: Իրանահայ մշակութային գործիչներից և կոմպոզիտորներից շատերն իրենց հետագա գործունեությունը ծավալեցին Միացյալ Նահանգներում և Եվրոպայի տարբեր երկրներում: Կարևորն այն է, որ իրանահայ երաժիշտ-արվեստագետները վերահաստատվելով սփյուռքահայ տարբեր համայնքներում, շարունակել են հայ երաժշտարվեստի գանձարանից ստեղծագործաբար օգտվելու ավանդույթը, ձգտելով պահպանել իրենց ազգային երաժշտական ինքնությունը: Բոլոր իրանահայ արվեստագետների համար հայ արվեստին ծառայելու ձգտումը ստեղծագործական ուղեցույց է եղել: Այդ ուղենիշ գաղափարով են լուսավորվել նրանց ստեղծագործական ինքնության որոնումները, դրանով է իմաստավորվում նրանց ժառանգության ուսումնասիրության և գնահատման անհրաժեշտությունը Հայրենիքում:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

¹⁶⁴ Տե՛ս Երնջակյան Լ., Աշուղական Սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում, էջ 48:

Իրանահայ գաղթօջախի նշանակությունը և դերը Իրանում չի պարփակվում էթնիկ փոքրամասնության գոյապահպանման, ազգային խնդիրների առաջադրման ու լուծման և գործուն մշակութային կյանքի շրջանակներում: Փաստացի նյութերի ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ XX դարասկզբին դասական երաժշտության մուտքը Իրան մեծապես պայմանավորված է նաև հայ արվեստագետների գործունեությամբ: Իրանահայ կոմպոզիտորների բազմաժանր ստեղծագործություններն ու բազմակողմանի գործունեությունը էապես նպաստել են Իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի ձևավորմանը, զարգացմանն ու ժանրային հորիզոնների ընդլայնմանը: Կարելի է ասել, որ Իրանի կոմպոզիտորական արվեստի պատմության ընթացքն ուղղակիորեն կապվում է իրանահայ երաժիշտների գործունեությանը, հետևաբար նշված ժամանակափուլում իրանահայերի երաժշտահասարակական ու լուսավորչական գործունեությամբ ձևավորված կոմպոզիտորական դպրոցի նշանակությունը դուրս է գալիս հայ երաժշտության սահմաններից և կարևորվում ընդհանրապես Իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի շրջանակներում. դպրոց, որի ձևավորման ակունքները բխում էին հայկական, իրանական և եվրոպական երաժշտարվեստների կենսատու ավանդույթներից:

Որպես կանոն, հայ կոմպոզիտորների համար մեծ է եղել «ազգայինի» դերը՝ արտահայտված նրանց երկերում, մշակումներում ու փոխադրություններում լայնորեն կիրառված ժողովրդական, հոգևոր և ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտությանը բնորոշ ելևէջային, ծայնակարգային ու ռիթմամեղեդային մտածողության սկզբունքներում:

Հայ երաժիշտներն ու արվեստագետները նույնքան բեղմնավոր և որոշիչ դեր են ունեցել կատարողական արվեստի զարգացման ասպարեզում, մասնավորապես նկատի ունենք ջութակի (Ռ. Գրիգորյան) և դաշնամուրի (Է. Մելիք-Ասլանյանը) կատարողական դպրոցների հիմնադրումը և աննախադեպ վերելքը XX դարի կեսերին:

Ռուբեն Գրիգորյանը, Էմմանուել Մելիք-Ասլանյանը, Հրանտ Բեկլարյանը, Ալֆրեդ Մարդոյանը, Լյուդվիգ Բազիլը, Ավետիս Զամբազյանը և շատ ուրիշ արվեստագետների ստեղծագործական մտահղացումները նորույթ էին Իրանում և վկայում էին հայ կոմպոզիտորների հետաքրքրությունների լայն շրջանակը, մասնագիտական հմտությունները և ժամանակի առաջատար հոսանքներին արձագանքելու միտումը:

Նման եզրակացության է հանգեցնում նաև հայ երաժշտների գործունեության ուսումնասիրությունը հայկական և իրանական ժողովրդական երաժշտության գրառման ու մշակման ոլորտում: Հարուստ և բազմազգ երաժշտական ավանդույթներ ունեցող Իրանի ժողովրդական երգարվեստի նմուշների գրառման, ինչպես նաև մշակման ասպարեզում մեծ է հայ արվեստագետների դերը, որոնց համար Կոմիտասի գործը լուսավոր փարոս է եղել: Հայկական և իրանական ժողովրդական երգաստեղծության հնագույն նմուշները տարաբնույթ ժանրային մարմնավորումներ են ստացել հայ կոմպոզիտորների սիմֆոնիկ և կամերային երկերում: Ն. Գալանդերյանի, Ա. Պատմագրյանի, Ռ. Գրիգորյանի, Ա. Մարդոյանի և այլոց ջանքերով իրանական երգը ներդաշնակվել, բազմաձայնվել և բեմական կյանք է ստացել:

Աշխատանքում ընդգրկված նյութը վկայում է նաև, որ իրանահայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում յուրովի արտահայտություն են ստացել նաև պատմական Հայաստանի տարբեր գավառների, մասնավորապես Ակնի, Վանի, Չմշկաձագի երաժշտական բանահյուսության ավանդույթները: Բանավոր արվեստով պահպանված և սերնդե սերունդ փոխանցված, թեպետև փոքրաթիվ երգերին առնչվող տվյալները և դրանց հեղինակային մարմնավորումները տարբեր կոմպոզիտորների ստեղծագործության մեջ, անկասկած արժեքավոր նյութ են և համալրում են մեր պատկերացումները հատկապես Ակնի երբեմնի հարուստ երաժշտարվեստի վերաբերյալ: Այսպիսով, իրանահայ արվեստագետների ստեղծագործությունը կարևորվում է նաև Պատմական Հայրենիքի երաժշտական ավանդույթների շարունակական ընթացքի դրսևորման տեսանկյունից: Մյուս կողմից իրանահայ (և ընդհանրապես սփյուռքահայ) արվեստագետները ստեղծագործաբար կիրառելով հայրենական երաժշտական մշակույթի ավանդույթները յուրովի նպաստել են ազգային ինքնագիտակցության և երաժշտական ինքնության պահպանմանը:

XX դարի կեսերից պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացմանը մեծ ազդակներ հաղորդած Ն. Գալանդերյանը, Ռ. Գրիգորյանը, Է. Մելիք-Ասլանյանը, Ա. Մարդոյանը, Լ. Բազիլը, Ա. Զամբազյանը և այլք Իրանի դասական երաժշտարվեստի պատմության մեջ կարևորվում են սիմֆոնիկ, կամերային գործիքային, վոկալ, օպերային ժանրերի հիմնադիր կոմպոզիտորների և կատարողների շարքում:

Աշխատանքում ընդգրկված ստեղծագործությունների քննությունը՝ միտված հայ հեղինակների երկերում արտահայտված նորարարական սկզբունքների և գրելաձևերի լուսաբանմանը, թույլ է տալիս եզրակացնել. հետևելով եվրոպական ժամանակակից երաժշտության ընդհանուր միտումներին ու հոսանքներին, իրանահայ կոմպոզիտորները՝ մասնավորապես երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչները, պահպանել ու շարունակել են ազգային երաժշտարվեստի լեզվաոճական, ծայնակարգային ու ելևէջային առանձնահատկությունները ստեղծագործաբար կիրառելու ավանդույթը: Ավելին, հայ և իրանական երաժշտության ինքնատիպ համադրումները առանձնահատուկ հնչողություն են հաղորդել նրանց ստեղծագործությանը և բարձր գնահատվել համաշխարհային երաժշտարվեստի համատեքստում: Մեզ մատչելի նյութերի և աղբյուրների քննությամբ կարող ենք հավաստել. XX դարասկզբին իրանահայ համայնքի արվեստագետների գործունեությունը գնահատելի է թե՛ որպես հայ երաժշտական մշակույթի արտահայտություն՝ իր պատմամշակութային ավանդույթների ձևավորման առանձնահատուկ բնույթով ու ստեղծագործական ուղղվածությամբ, և թե՛ որպես իրանահայ արվեստագետների գործունեություն՝ միտված Իրանում պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի ավանդույթների կայացմանն ու ստեղծագործական զարգացմանը:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Գրքեր

1. Աճէմեան Հ., Լեւոն Գրիգորեան. Երաժշտագէտ, ուսուցիչ եւ խբավար. Կյանքն ու գործը, Հրատարակութիւն յուշ-երեկոյի կազմակերպիչ յանձնախումբի, Թեհրան, 1957, 65 էջ
2. Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, Թարգմանությունը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները՝ Վարազ Առաքելյանի, Երևան, «Սովետական գրող», 1988, 592 էջ
3. Բայբուրդյան Վ., Իրանի հայ համայնքը: Արդի հիմնախնդիրներ, Երևան, «Լուսակն», 2013, 212 էջ
4. Բայբուրդյան Վ., Իրանի պատմություն, Երևան, «Զանգակ-97», 2006, 784 էջ
5. Բերբերյան Լ., Էմմանուէլ Մելիք-Ասլանեան, դաշնակահար կոմպոզիտոր, Երևան, 2007, 400 էջ
6. Բրուտյան Ա., Ռամկական մրմունջներ, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2002, 228 էջ
7. Բրուտյան Յ., Սփյուռքի հայ երաժիշտները, «Հայաստան», Երևան, 1968, 624 էջ
8. Բրուտյան Յ., Սփյուռքահայ երաժշտական մշակույթը, Երևան, «Սովետական գրող», 1982, 352 էջ
9. Բրուտյան Յ., Հայ երաժշտական մշակույթի աշխարհասփիւռ ընծիւղները, Երեւան, «Աանհիտ», 1996, 431 էջ
10. Երեմյան Ա., Երգահան Նիկոլ Գալանդէրեան (Նրա կեանքի եւ երաժշտական արւեստի հիմնական գծերը), խմբ՝ Ա. Երեմյան, Թեհրան, 1947, 70 էջ
11. Երնջակյան Լ., Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Երևան, Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1991, 184 էջ
12. Երնջակյան Լ., Աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում, Երևան, «Գիտություն», 2009, 255 էջ¹
13. Երնջակյան Լ., Ալան Հովհաննեսի երաժշտությունը Արևելք-Արևմուտք մշակութային խաչուղիներում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն», 2015, 140 էջ
14. Զուրաբյան Ժ., Մոնոդիան հայ կոմպոզիտորների գործիքային ստեղծագործություններում, Երևան, «Գիտություն», 2014, 320 էջ
15. Կանդինսկի Վ., Հոգևորն արվեստում, Էսսեներ (գերմ. թարգ.՝ Ա. Գուրզադյան, Ս. Խաչիկօղլյան), Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2000, 303 էջ

16. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ.9, Երաժշտա-ազգագրական ժառանգություն, Հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Ա, Կազմեց խմբագրեց և ծանոթագրեց Ռ.Աթայան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն», 1999թ., 224 էջ
17. Հայ սփյուռք հանրագիտարան, Երևան, «Հայկական հանրագիտարան» ՊՈԱԿ, 2003, 725 էջ
18. Մակարյան Ա., Մոխրացած յուշեր, Բոստոն, ԱՄՆ, 315 էջ
19. Մարտիրոսյան Հ., Իրանահայ գաղութի պատմություն, Երևան, «Զանգակ-97», 2007, 240 էջ
20. Մինասյան Լ., Նոր Զուղան ավելի քան մէկ եւ քառորդ դարում, 1856-1996, Ս. Էջմիածին, 1999, Գ հատոր, 156 էջ
21. Մուրադյան Մ., Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970, 607 էջ
22. Պատմագրյան Ա., Իմ հուշերից, Բեյրութ, 1978, 346 էջ
23. Պատմագրյան Ա., Հայ երգը դարերի միջից, Պեյրութ, 1973, 360 էջ
24. Պատմագրյան Ա., Քառասունամեայ յոբելեան Աշոտ Պատմագրեանի երաժշտական-կրթական գործունեութեան (խմբ.՝ Պ. Սիմոնեան) // Պեյրութ, «Շիրակ», 1962, 148 էջ
25. Տէր-Յովհաննիսեան Ա., Հուշեր երգահան Նիկոլ Գալանդէրեանի մասին, Թեհրան, «Մոդեռն», 1962, 60 էջ
26. Փահլևանյան Հ., Իրանահայ համայնքը (1941-1979թթ.), Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ, 1989, 329 էջ
27. Քոչարյան Ա., «Հայ գուսանական երգեր», Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, 1976, 371 էջ
28. Քուշնարյան Բ., Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցեր, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2008, 512 էջ
29. 50 ամեայ յոբելեան Ռուբեն Գրիգորեանի երաժշտական գործունեութեան (պատրաստեց Մ. Մինասեանը), ԱՄՆ, 1979
30. Малевич К. С., Великие художники, том 85, Москва, «Директ-Медиа», 2011, 48 стр
31. Мирзоян Э. Фрагменты, Ред. А. Будагян, Ереван, “Амроц груп”, 2005, 400 стр
32. Chaqueri C, The Armenians of Iran, The paradoxical of a Minority in a Dominant Culture: Articles and Documents, ed. by Chaqueri C., Harvard Center for Middle Eastern Studies, 1998, p. 431: Չաքերի Խ., Իրանի հայերը: Փոքրամասնության պարադոքսը գերական

մշակույթում, Հոդվածներ և փաստաթղթեր, խմբ.՝ Խ. Չաքերի, Հարվարդի Միջին Արևելքի ուսումնասիրության կենտրոն, 1998, 431 էջ

33. Encyclopedia of Iranian Armenians, Janet D. Lazaryan, Hirmand, 2003, p. 528
(պարսկերեն լեզվով)

34. Navasargian A, The Immortals, A Pictorial Anthology of Historiographic Works, Brief History of Armenia & Armenians in Persia, Glendale, California, 2012, p. 529

35. Rain I., Iranian-e Armani. Tehran: Amir Kabir Publishers. 1349 (1970), p. 206: Ռային Է.
«Հայերը Իրանում», Թեհրան, «Ամիր Բյաբիր», 1349 (1970)

Հոդվածներ

36. Ալիք, 1950, 25 դեկտեմբերի, No 288

37. Այվազյան Շ., Նիկոլ Գալանդերյանի երգերի լեզվաոճական բնութագիրը // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական ութերորդ նստաշրջանի նյութերի ժողովածու, «Գիտություն», Երևան, 2014, էջ 180-186

38. Այվազյան Շ., Հայ երաժիշտների դերը Իրանի երաժշտական մշակույթի ձևավորման գործում // Երաժշտական Հայաստան 1 (48) 2015, «ԵՊԿ հրատարակչություն», Երևան, էջ 70-74

39. Այվազյան Շ., Հայ կոմպոզիտորներն Իրանի երաժշտական մշակույթի համատեքստում // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանի նյութերի ժողովածու, «Գիտություն», Երևան, 2016, էջ 214-220

40. Այվազյան Շ., Իրանահայ կոմպոզիտորական արվեստ. Լյուդվիգ Բազիլ (1931-1990) // Կանթեղ գիտական հոդվածներ 1 (66), «Ասողիկ», Երևան, 2016, էջ 210-218

41. Այվազյան Շ., Ն. Գալանդերյանի ստեղծագործական ժառանգությունը // Երաժշտական Հայաստան, 1 (50) 2016, «ԵՊԿ հրատարակչություն», Երևան, էջ 72-76

42. Այվազյան Շ., Հայ արվեստագետները Իրանում // Կանթեղ գիտական հոդվածներ 3 (68), «Ասողիկ», Երևան, 2016, էջ 171-178

43. Ասատրյան Ա., Աշոտ Պատմագրյան // Նշանավոր ճեմարանականներ, Մայր աթոռ Ար. Էջմիածնի հրատ., Ս. Էջմիածին, 2009, Պրակ Բ, էջ 329-338

44. Բազիլ Լ., «Ինչո՞ւ հայ երաժշտութիւնը իր բանաստեղծութեամբ չի արտահայտուում», La Struttura Negata: Cultura Armena Nella Diaspora, 1, Italy, Venezia, 1979, pp.83-87

45. Բազիլ Լ., «Հայ «կրթուածների» բթամտութիւնը», *La Struttura Negata: Cultura Armena Nella Diaspora*, 2, Italy, Venezia, 1981, pp.105-108:
46. Բերբերյան Լ., Աւետիս Զամբազեանի «24 ապրիլ պոէմ-սիմֆոնիքը» // Գարուն հանդես, No 21, Թեհրան, 2009 թ. էջ 39-43
47. Բրուտյան Յ., Սփյուռքահայ երաժշտական մշակութիւնը // Գիտական աշխատությունների միջբուհական ժողովածու: Արվեստագիտություն 2, Խ. Աբովյանի անվ. ՀՊՄԻ, Երևան, 1975, էջ 13-80
48. Դանեղյան Լ., Իրանի սոցիալ-տնտեսական կյանքի հարցերը Առաքել Դավրիժեցու «Պատմության» մեջ, Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ, VIII, Իրան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1975 թ., էջ 363-385
49. Երնջակյան Լ., «Անմահների» գործը հավերժող նկարագարող տարեգրություն / Ազգ օրաթերթ, «Մշակույթ» երկշաբաթյա հավելված, թիվ 21 (142), 17 նոյեմբեր, 2012
50. Հասրաթյան Մ. Հայ-Իրանական ճարտարապետության զուգահեռները XVII դ. (Սպահանի հայկական եկեղեցիների օրինակով) // Բանբեր հայագիտության N 2-3, ՀՀ ԳԱԱ, Երևան, 2013, էջ 91-105
51. Մանուկյան Գ., Տիգրան Ռաշմաճյան // Նշանավոր ճեմարանականներ, Մայր աթոռ Սբ. Էջմիածնի հրատ., Ս. Էջմիածին, 2009, Պրակ Բ, էջ 351-357
52. Մանուկյան Մ., Պաղդասար Դպիր (1683-1768), «Հայ աշուղագիտությունը և արդի հիմնախնդիրները» գիտական զեկուցումների ժողովածու, խմբ.՝ Լ. Երնջակյան, Երևան, «Եղեգան փող», 2005թ., էջ 22-30
53. Զթյան Ա., Ռուբեն Գրիգորյան. երաժշտական գերդաստանի ականավոր գործիչը, Հայ արվեստի հարցեր 3, Երևան, «Գիտություն», 2010, էջ 131-144
54. Սարյան-Հարությունյան Ա., Հայ քաղաքային ժողովրդական երգարվեստը (19-20-րդ դարեր) // պատ. խմբ.՝ Ռ.Ա.Աթայան, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն. Նյութեր և ուսումնասիրություններ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, 1973, էջ 83-175
55. Տէր-Հովհաննէսեան Ա., Աշոտ Պատմագրեան, «Քառասունամեայ յոբելեան Աշոտ Պատմագրեանի երաժշտական-կրթական գործունէութեան» (խմբ.՝ Պ.Սիմոնեան) // Պէյրութ, «Շիրակ», 1962, էջ 21-23

56. Асатрян А., Ашот Патмагрян – Выдающийся деятель армянской музыкальной культуры в Иране // Армения-Иран: История. Культура. Современные перспективы взаимодействий, сб. статей, Москва, «Галлея-Принт», 2013, стр. 30-37.
57. Васина-Гроссман В., Вокальная музыка, «Музыкальные жанры», сб. статей, Москва, «Музыка», 1968, стр. 10-28
58. Чукасян Б., К вопросу о влиянии персидской литературы на творчество Григориса Ахтамарци, ВОН АН АрмССР, 1960, No 5
59. Тагмизян Н. К., Об армяно-персидско-таджикских музыкальных взаимосвязях в древности // Борбад, Эпоха и традиции культуры, сб. статей, отв. ред Н. Н. Негматов, Душанбе, «Дониш», 1989, стр. 158-165
60. Khaloian H., The Armenian Diaspora in Iran // Армения-Иран: История. Культура. Современные перспективы взаимодействий, сб. статей, Москва, «Галлея-Принт», 2013, стр. 142-151
61. Yernjakyán L., Armenian-Iranian Musical Interrelations in Historical Context // Армения-Иран: История. Культура. Современные перспективы взаимодействий, сб. статей, Москва, «Галлея-Принт», 2013, стр. 162-167

Ատենախոսություններ

62. Ասքարի Ռաբորի Հ., Ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումները XX դարի երաժշտության մեջ, արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ, 2012, 180 էջ
63. Կոստանդյան Ն., Մարգարիտ Բաբայանը և հայ երաժշտական արվեստը, արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության սեղմագիր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ, 2017, 22 էջ
64. Մահդի Ղասեմի Ա., Հայ արվեստագետների ներդրումն Իրանի նոր և նորագույն շրջանների նկարչության մեջ, արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության սեղմագիր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ, 2016, 24 էջ
65. Հակոբյան Ա., Միջնադարյան ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտական ստեղծագործության լեզվաոճական առանձնահատկությունները, արվեստագիտության

թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության սեղմագիր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ, 2011, 19 էջ

Արխիվային նյութեր

- 66.Ա. Նավասարգյանի անձնական արխիվից նյութեր Ռ. Գրիգորյանի, Ժ. Մինասյանի, Ա. Տեր-Հովհաննիսյանի մասին. հարցազրույցներ, նամակներ, հոդվածներ և այլն:
- 67.Թեհրանի «Արարատ» մշակութային կազմակերպության արխիվային նմուշներ
- 68.Թեհրանի «Ալիք» օրաթերթի խմբագրության փոխանցված հոդվածներ և տեղեկություններ
- 69.Թեհրանի «Սիփան» մշակութային կազմակերպության երգչախմբի ղեկավար Տ. Սուքիասյանի անձնական արխիվից՝ անտիպ դասախոսություններ, նոտային ձեռագիր և հրատարակված օրինակներ, ծայնասկավառակներ
- 70.Լ. Բերբերյանի անձնական արխիվից անտիպ և հրատարակված հոդվածներ, ծայներիզներ, մենագրություն, Թեհրան
- 71.Հ. Մակարյանի անձնական արխիվից՝ Լ. Բազիլի ստեղծագործությունների հատորներ, հոդվածներ և կենսագրական ու ստեղծագործական տեղեկություններ, Թեհրան
- 72.Երևանի Ե. Չարենչի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան. Նիկոլ Գալանդեյրյանի ֆոնդ
- 73.Երևանի Ե. Չարենչի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան. Ռուբեն Գրիգորյանի ֆոնդ
- 74.Երևանի Ե. Չարենչի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան. Սփյուռքահայ երաժիշտների ֆոնդ (անմշակ)

Նոտային գրականություն

- 75.Բազիլ Լ., 4 սաղմոս, (4 հոգևոր երգվածքների խմբերգային մշակումներ), «Հայ դասական երաժշտություն 1», TLA Venezia, 1980, 25 էջ
76. Բազիլ Լ., Չորս քերթված ըստ Վ. Դավթյանի (4 երգ քառաձայն երգչախմբի համար), «Արդի Հայ երաժշտություն 1» Միլան, 1989, 22 էջ
- 77.Բազիլ Լ., 4 շարական ըստ Մ. Խորենացու (4 խմբերգային մշակումներ), «Արդի Հայ երաժշտություն 7», Միլան, 1991, 28 էջ

- 78.Բազիլ Լ., «Արարատ», “Ararat” poem, music, painting, Milan City Council Cultural Departament, 1977, 140 էջ
- 79.Գալանդերյան Ն., հատոր Ա, «Յոյսերի եւ յոյգերի մրմունջներ», ԳԱԹ, Երևան, 1995, 140 էջ
- 80.Գալանդերյան Ն., հատոր Բ, «Յոյսերի եւ յոյգերի մրմունջներ», ԳԱԹ, Երևան, 1995, 146 էջ
- 81.Գալանդերյան Ն., հատոր Գ, «Յոյսերի եւ յոյգերի մրմունջներ», ԳԱԹ, Երևան, 2000, 192 էջ
- 82.Գալանդերյան Ն., «Դու նորից եկել ես», երգեր, ինքնակենսագրություն - Երաժշտ. խմբագիր Արեգ Լուսինյան, ԳԱԹ, Երևան, 1999, 72 էջ
- 83.Գալանդերյան Ն., հատոր Դ, խմբերգեր, ԳԱԹ, Երևան, 2001, 191 էջ
- 84.Գալանդերյան Ն., հատոր Ե, Մանկական ստեղծագործություններ, ԳԱԹ, Երևան, 1999, 88 էջ
- 85.Գալանդերյան Ն., հատոր Զ, Գործիքային ստեղծագործություններ, ԳԱԹ, Երևան, 2002, 272 էջ
- 86.Գալանդերյան Ն., հատոր Է, Օպերաներ, ԳԱԹ, Երևան, 2003, 288 էջ
- 87.Գալանդերյան Ն., հատոր Ը, Զուգերգեր և անսամբլներ, ԳԱԹ, Երևան, 2003, 104 էջ
- 88.«Երգեր Սփյուռքից», կազմ. և տպ. պատրաստեց՝ Յ. Բրուտյան, «Սովետական գրող», 1976, 148 էջ
- 89.Համբարձում Գրիգորեանի երաժշտական ստեղծագործություններից, Մեներգեր, զուգերգր և խմբերգեր (Ա. Գրիգորեան Սարեան և Ս. Գրիգորեան Բարխուդարյան հրատ.), Los Angeles 2010, 156 էջ
- 90.Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 9, Հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Ա, կազմ. և խմբ.՝ Ռ. Աթայան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 1999, 224 էջ
- 91.Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 10, Հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Բ, կազմ. և խմբ.՝ Ռ. Աթայան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2000, 215 էջ
- 92.Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 11, Հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Գ, Ազգագրական ժողովածու, մաս առաջին, կազմ. և խմբ.՝ Ռ. Աթայան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2000, 208 էջ

93. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 12, Հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Գ, Ազգագրական ժողովածու, մաս առաջին, կազմ. և խմբ.՝ Ռ. Աթայան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2003, 166 էջ
94. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր 14, Հայ ժողովրդական և աշուղական երգեր, նվագներ, թուրքական երգեր, քրդական երգեր և նվագներ, գիրք Զ, կազմ. և ծան.՝ Ռ. Աթայան, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, Գ. Գյոդակյան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., Երևան, 2006, 168 էջ
95. Հայ ավանդական երաժշտություն, մատենաշար, պրակ 7, կազմեց՝ Արամ Քոչարյանը, «Ամրոց գրուպ» հրատ., Երևան, 2012, 200 էջ
96. Մելիքյան Ս., Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հատոր 1, խմբ.՝ Մ. Աղայանի, Հայպետհրատ, Երևան, 1949, 326 էջ
97. Մելիքյան Ս., Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր, հատոր 2, խմբ.՝ Մ. Աղայանի, Հայպետհրատ, Երևան, 1952, 266 էջ
98. Պատմագրյան Ա., Հայ երգեր, Նյու-Յորք, Nerbo Press, 38 էջ
99. Պատմագրյան Ա., Ռոմանսներ դաշնամուրի նվագակցությամբ, Հայպետհրատ, Երևան, 1964, 24 էջ
100. Gregorian L., Four Songs (For solo and mixed Choir) On his Hundredth Birthday, Maestro Music, Lynn, Massachusetts, 1986, 14p