



KATCHAZ

Կոմիտասի Ոգիով

Զօն

իր մահուան 50 ամեակին

The Spirit of Gomidas

on the

50th anniversary of his death

Հրատարակուի
1985
Գրքերի 50-ամեակի
The Spirit of Gomidas
on the
50th anniversary of his death

Հրատարակուի

Հայաստանեայց Եկեղեցու Հիսիսային Ամերիկայի
Արեւելեան Թեմի

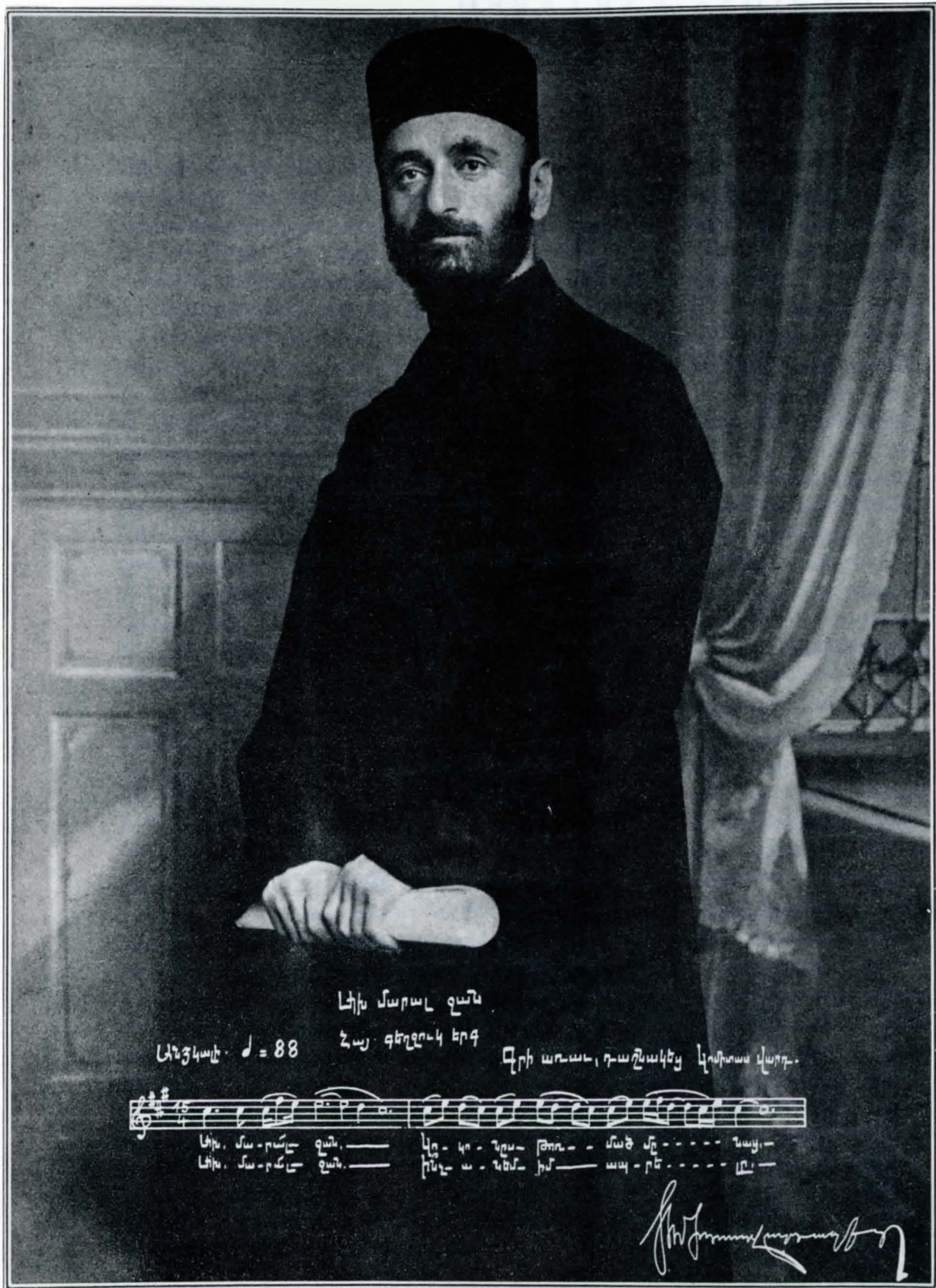
Թորգոմ Արք. Մանուկեան, Առաջնորդ

Published by the

Eastern Diocese of the Armenian Church of America

Archbishop Torkom Manoogian, Primate

New York, 1985



Անշուշան. ♩ = 88
 Հայ. գեղջուկ երգ
 Գրի առաւ, հաշնակեց կոմիտաս վարդ.

Ան. մա-րա-ւ զե-ն. — կը - կո - շո-ւ թոռ - մա թ մը - - - - - սպւ-
 Ան. մա-րա-ւ զե-ն. — ինչ- ա - նմ- իմ — ապ - րե - - - - - լը -

Handwritten signature

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ
 1869-1935

GOMIDAS VARTABED

HIS LIFE

He was born in Kutina (Keotahya) in 1869, of a musical family. He had lost his parents early in life and at the age of eleven was selected by lot and sent to the Kevorkian Academy in Etchmiadzin. Being a native of Keotahya little Soghomon spoke Armenian with difficulty but he could recite all the hymns and when he first sang for His Holiness the Catholicos Kevork IV, tears flowed irresistibly from the eyes of the venerable Pontiff. At Kevorkian Academy he studied his lessons eagerly and in a few months mastered his native tongue. Soon however, he discovered his real vocation and while still a student he became attracted to the art of music and the deep enchantment of folk songs. By then, the Eastern Armenians —probably under the influence of the example set by the Russians— had laid the foundations for approaching Armenian songs through European techniques. The gifted and ill-fated Kara-Murza had attempted this with folk songs and Magar Egmalian had done the same with liturgical music. Soghomon the seminarian was following in the same path. At eighteen he was already scoring rustic songs and soon afterwards he was to become acquainted with Egmalian and his work in connection with polyphonic singing of liturgical music. In 1890 he was ordained a deacon and in 1893, having completed all his courses at the Academy, he took monastic vows and was named Gomidas. To attain the art he adored he had fervently chosen the loftiest path, the path of religious life.

In 1896 the Catholicos Khrimian sent him to Berlin, sponsored by Prince Alexander Mantashiants, to study at the State Conservatory of Music. At the recommendation of Joachim, the young Vartabed studied privately with Schmidt, who encouraged him to devote himself to cultivating his native folkore, a path he himself had already chosen. Gomidas Vartabed also took courses in musicology and philosophy at the University of Berlin. Three years later, in 1899, he completed his studies and returned to Etchmiadzin.

He had now reached the important stage of his career, that of gathering material for his work. He was professor of music at the Academy and choir-master of the Cathedral of Holy Etchmiadzin. He trained a choral group and also scored and developed the hymns sung in the Divine Liturgy and certain other chants for polyphonic singing. In the summertime he toured the various regions of Eastern Armenia, treading the paths bequeathed him by our ancient and modern minstrels; this time, however, as a European-trained musician. He took part in the life of the peasants and drank of its purest source in order to learn and enjoy thoroughly the music created and lived by the Armenians, a profoundly musical nation. He collected hundreds, thousands of songs and wrote the music for them. Meanwhile he was acquainting himself with the native music of the neighboring people, the Kurds, the Persians, the Georgians.

Later he would study, compare, and evaluate all of these in the light of scientific musicology. This was the second phase of the Vartabed's work of interpreting and harmonizing Armenian songs, both sacred and secular; this phase differed from the first by its more conscious approach.

In 1904 the first fruits of his art had already ripened. And he embarked on his mission, which was to make known the unique beauty of Armenian music, to create an appreciation for it, to awaken through this music a deep national consciousness and with it to reveal to the leading foreign nations the reality of a lofty Armenian culture.

First he appeared with his choral concerts in the Caucasus —Etchmiadzin, Erevan, Tiflis, Baku— then in 1906 he returned to Europe with concerts and lectures in Paris, Berlin, as well as various cities in Switzerland and Italy. All of these were amazing revelations to the cultivated audiences of Europe, just as his reports to the musicologists gathered at the International Musicological Congresses in Berlin and Paris were to be later on.

He returned to Etchmiadzin in 1907 and continued his work in all of its phases. But his artist's sensitive soul found it difficult to endure certain vexations occasioned by his environment, although these were understandable enough. With a heavy heart he left Etchmiadzin in 1909.

He came to Constantinople and henceforth his career was a triumphant journey across an ocean of popular acclaim. This was the period in which the Vartabed was redoubling his efforts to go everywhere and into whatever field his missionary vocation called him. Constantinople, Egypt; back again to Paris and Constantinople; his concerts, his lectures, and his own personality diffused an ever-growing and ineffably heartfelt enthusiasm which adorned with its true color the springtime of a national revival. His contact with the latest French and Russian music, had brought new and greater perfection to his compositions. And from his residence in Constantinople, which he shared with the artist Panos Terlemezian and which had become an artistic center for the Constantinople Armenian intellectuals, he directed his unceasing efforts —after the exhaustions of preparing for concerts— towards constructing an Armenian musicology which would serve as the ideological anchor for a future Armenian Conservatory of Music. He worked to reach his students, to endow Armenian folklore and sacred music with the latest and finest compositions. He also undertook the task of composing an opera based on *Anoush*, with a view to introducing his own personal work into the great musical genres.

And so it continued until that fateful date 1915-1916...

ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԻՒՆ

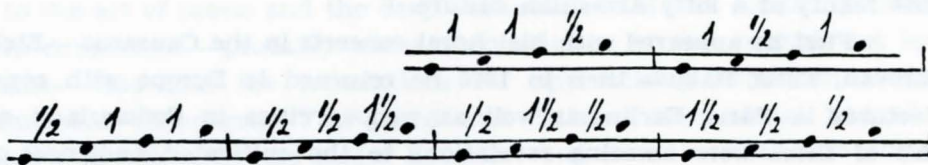
Ա. ՍԱՂՄՈՍԵՐԳՈՒԹԻՒՆ

Բ. ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԷՏԱԴՐՈՒԹԻՒՆԸ

**Քառալարի սիստեմը. Սաղմոսասացություն. Թուասությունն ու իր տարրերը՝
ա. տեղություն, բ. առոգանություն, գ. տրոհություն**

Հայկական եկեղեցական եւ ժողովրդական երաժշտությունը հիմնուած է ոչ թէ եւրոպական ութնեակի սիստեմի վրայ, այլ *քառալարի* սիստեմի վրայ՝ այնպէս որ նախորդ քառեակի վերջին ձայնը դառնում է յաջորդի առաջին ձայնը:

Հայ երաժշտութեան տիրող քառեակը *մածոր* քառեակն է, որի սկզբի եւ վերջի ձայները միշտ անփոփոխ են մնում, մինչդեռ միջինները փոփոխւում են.



Այս վեց քառեակների զանազան համակցություններից կազմուած են հայկական բոլոր եղանակները:

Ա. ՍԱՂՄՈՍԵՐԳՈՒԹԻՒՆ

Սաղմոսերգությունը բաժանում են երկու կարգի.-

1. *սաղմոսասացություն*, որ խօսելու եւ երգելու միջին տեղն է բռնում. այսպէս երգելով ասում են՝ *սաղմունքները, օրհնությունները, աղօթքները*, հին կտակարանը (բացառութեամբ մարգարէների գրքերի):

2. *թուերգություն*, որ կանխադրում է որոշ երաժշտական հիմունք եւ տաղաչափություն.

ա. *փոխ*՝ երկու մեներգուների փոխելիոյն ասած *սաղմոսը*: Փոխի ծաւալը կազմում է փոքր քառեակ. օրինակ *g-a-b*: Սաղմոսի տները սովորաբար բաժանում են երկու հատածի, որոնք համարեա նոյն երկարութիւնն ունեն: Առաջին մասի առաջին բառն սկսում է *g*-ով, որը կրկնում է մինչեւ այդ բառի շեշտին հասնելը. բառի շեշտուած վանկի վրայ *g*-ն բարձրանում է *a*-ի. այնուհետեւ ձայնը մնում է *a*-ի վրայ՝ մինչեւ առաջին հատածի վերջին բառի շեշտը, որտեղ ձայնը բարձրանում է *b*-ի: Այստեղ վերջանում է տան առաջին մասը: Երկրորդ մասն էլ նոյն ձեւով է երգում, միայն թէ *g-a-b* ձայների յաջորդականութիւնը դառնում է *g-b-a*. *g*-ն սկսող ձայնն է, *b*-ն առաջին բառի շեշտուած վանկի ձայնն է: Այսպէս են երկու մեներգուներն ամբողջ սաղմոսը թուերգում:

Վերջին տան վերջին երկու վանկերը (*b-g*) երգում են եռեակի իջնող թոնչքով:

Բերենք փոխի կառուցուածքը պատկերացնող մի գծագրական տախտակ.-

* Այս ուսումնասիրությունը լոյս է տեսել 1899 թ. գերմանական «Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft» հանդէսում (Էջ 54-64, Բեռլին), որտեղից թարգմանել է երաժշտաբան Յակոբ Յարութիւնեանը: Ղորդանեանն այդ ուսումնասիրությունը կրճատուծով տուել է իր «Բովբաքայս մուզիքա» աշխատութեան մէջ՝ առանց հեղինակի անունը յիշատակելու: Այդ ուսումնասիրությունը 1936 թ. Ապրիլին լոյս տեսաւ Երուսաղէմի «Սիռն» ամսագրում:

Փոխին առաջին մասը		
Սկզբնաձայնք	Շեշտաձայնք	Աւարտաձայնք
g	a	b
Փոխին երկրորդ մասը		
g	b	a
Վերջին համարին երկրորդ մասը		
g	b	b-g

Երբ սաղմոսի տան առաջին հատածի բառը միավանկ է եւ յատուկ շեշտ չունի, այդ դեպքում վերջընթեր բառի վերջընթեր շեշտուած վանկից պիտի անմիջապէս բարձրանալ b-ի առաջին մասին վերջին ձայնին.- (Սաղմոս 97,4. կամ 96,4)

Ե թեւեւ ցածն փայլաւ որովհետեւ ըստ ցոյցի եւ զեւրազ եւ փա

Ե սա սա նեւ յաւ եր կիր

պարբերութեան վերջաւորութիւնը եր կիր:

Թուերգութիւնն(*) իր տաղաչափական կազմութեամբ նոյնն է, ինչ որսանաւորն ու բանաստեղծութիւնը:

բ. քարոզ, այսինքն՝ ճառ, որ ընթանում է ձայների որոշ յաջորդականութեամբ, թէւ էապէս միեւնոյն ձայնի վրայ կանգնած են մնում: Ունի մաքուր հնգեակի ծաւալ d-a1 Պարզ պատկերացնելու համար տանք այստեղ քարոզի կազմութեան մի տախտակ.

Քարոզին առաջին մասը				
Սկզբնաձայնք	Petteia(*)	Շեշտաձայնք	Աւարտումի բանաձևք	Աւարտաձայնք
d e g g		g a	g-fis-e-fis-g	g
Քարոզին երկրորդ մասը				
d e g g		g a	g-e-g..g-e	e
	կամ		g-es-g..g-es	es

Գործածական չեն e(es)-a. a-e(es). d-a, a-d թոհչքները: Իրաքանչիւր բառի ամէն մի վանկ ունի միայն մի ձայն. բացառութիւն է կազմում վերջին հատուածի վերջընթեր վանկը:

* Թուերգութեան նոյն ձայնի կրկնութիւնը կամ յաճախակի գործածուող ձայնը, որին եղանակի մէջ միշտ վերադառնում ենք:

Ժամ առ զիս զո՛ր զսո՛ր Էս կաշն Թագաւո՛ւ, որ ծառքս զիս
 աւարտաւ Բանասէ՛ր-

առ առ և զիս յառաջ Զիս Բար. ծառքս զիս և արժանաւոր

զոր Ես Թիւն Ի-ր ՚ի զիս զիս առ Բան զապանաւն իս զիս: Ես
 աւարտաւ Բանասէ՛ր.

Էս կաշն Թագաւո՛ւ Բար, Կի զո՛ր և ո՛ր Ժամ:

գ. Հին կտակարանի մարգարէների գրքերի եւ Աւետարանի թուասութիւնն արդէն եղանակատր է: Առաջինների ընթերցումն ամէն մարդ կարող է կատարել. Աւետարանը, սակայն, միայն հոգեւորականը պիտի կարդայ: Երկուսն էլ ունեն քառեակների հետեւեալ շրջայակայութիւնը.

Կոնֆրատոյն ԲՅատոյն Կոնֆրատոյն
 կամ

Կոնֆրատոյն ԲՅատոյն Կոնֆրատոյն.

Մարգարէների գրքերի եւ Աւետարանի թուասութիւնը երգում է ըստ կէտադրութեան: Գլխատր քառալարն ընկնում է մէջտեղը:

Բ. ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԷՏԱԴՐՈՒԹԻՒՆԸ

Լեզուի կէտադրութեան նշանները ցոյց են տալիս կա՛մ մի ձայնատրի երկարութիւնն ու կարճութիւնը, կա՛մ շեշտում են մի կարեւոր բառ, կամ տրոհում են զանազան նախադասութիւններն իրարից: Նոյնն էլ թուասութեան դէպքում է.- այդ նոյն նշանները ցոյց են տալիս կա՛մ ձայնի տեսողութիւնը, կա՛մ շեշտում են որեւէ ձայն, կամ համապատասխանում են որոշ ձայնամիջոցներին եւ կազմում են զանազան յանգամներ (Kadenzformen):





Այս կիրառումներն ինկատի ունենալով՝ կէտերը կարելի է բաժանել երեք խմբի.-

1. Տեղորթեան նշաններ.
2. Առոգանութեան նշաններ.
3. Տրոհութեան նշաններ:

1. ՏԵԻՈՂՈՒԹԵԱՆ ՆՇԱՆՆԵՐ

Կայ միայն երկու տեղորոթեան նշան՝ ա. տուղ (o), այսինքն՝ կարճ, որը չշեշտուած վանկը -ով կարճացնում է. բ. երկար (˘), որը չշեշտուած վանկի ձայնատրոն անորոշ չափով երկարացնում է: Այս երկու նշաններն էլ դրում են որեւէ բառի շեշտուած վանկի ձայնատրի վրայ: Այն էլ այն դէպքում, երբ ընթերցման ժամանակ սովորական կարճութիւնն ու երկարութիւնը պետք է անելացնել՝ ձայնատրը սովորականից անելի կարճ կամ անելի երկար արտասանել:

Տեղորոթեան սովորական չափերն են.-

1. Չշեշտուած վանկերի համար՝ 
2. Շեշտուած վանկերի համար՝ 
3. Ստորակէտի, միջակէտի եւ բութի համար՝ 
4. Վերջակէտի համար՝ 

Կարելի է գործածել տրիոլներ (triole) եւ նման բաներ:

Համապատասխան յանգաձեւերը՝ ընթերցման սկզբին կամ վերջին երգում են մի քիչ դանդաղեցնելով:

Դադար առնելն ազատ է, մանաւանդ վերջակէտ - յանգաձեւերից յետոյ:

Անհրաժեշտ չէ վերելում մօտաւոր կերպով նշուած տեղորոթեան չափերը խստի կիրառել, այլ պետք է դիտել որպէս ընդհանուր հիմունք, քանի որ թուասութիւնը երգելով խօսելն է: Սովորաբար ամանակն ու դադարը հաւասար տեղորոթիւն են:

2. ԱՌՈԳԱՆՈՒԹԵԱՆ ՆՇԱՆՆԵՐ

Հայերէնում շեշտն ընկնում է բառի վերջին վանկի վրայ: Երբ վերջին վանկի ձայնատրն ը-ն է, այդ դէպքում շեշտը դրում է վերջընթեր վանկի վրայ: Կոչական բառերի շեշտն ընկնում է առաջին վանկի վրայ:

Առոգանութեան նշանները դրում են բառի շեշտուած ձայնատրի վրայ: Նրանք ցոյց են տալիս բառի, նախադասութեան գագաթնակէտը:

Առոգանութեան նշաններն են.-

ա. շեշտ (´), որ համապատասխանում է երոպական կոչական նշանին (ausrufungszeichen) (!): Շեշտի գլխաւոր ձայնը սովորական վերջին քառալարին մեծ կամ փոքր երկէակն է՝ cés կամ é: Cés -ը գործ է ածում սովորաբար դրամատիկ տեղերում: Երբ իրար շատ շեշտեր են յաջորդում, ապա կարելի է ազատ կամ աստիճանաբար ելնելով ու իջնելով արտասանել. այս դէպքում ամենագործածական են՝ գլխաւոր քառալարի ետեակը կամ քառէակը, եւ վերջին քառալարի մեծ կամ փոքր երկէակը՝ a, b, cés եւ é: Շեշտադրութեան ելեւջի փոփոխութիւնը կախուած է անմիջապէս յաջորդող տրոհութեան նշաններից: Երբ շեշտուած բառը միավանկ է, ապա շեշտը, անմիջապէս կամ շեշտուած ձայնը կրկնելուց յետոյ, իջնում է յաջորդ բառի վրայ. իսկ երբ շեշտուած բառը բազմավանկ է, ապա աստիճանական կամ թոհչքային բարձրանալը կանխում է, որի հետ եւ միանում է վերելում նկարագրուած էջքի ընթացքը. օրինակ.-



բ. հարցանիշ (?), որը ցոյց է տալիս ձայնի աստիճանական կամ թոհչքային բարձրանալը c-ի կամ é-ի եւ նոյն ձայնի կրկնութիւնից անմիջապէս յետոյ՝ իջնելը b-ի: Օրինակ.-



Տրոհման յանգամները միացնելով շեշտուած ձայնի հետ՝ կը ստանանք ստոգանութեան ձեւերը:

3. ՏՐՈՂՈՒԹԵԱՆ ՆՇԱՆՆԵՐ

Երաժշտական նախադասութիւնը կազմող նշանները չորսն են.-

ա. միջակէտ (.), որ համապատասխանում է երոպական կոլոնին (Kolon) կամ սեմիկոլոնին (semikolon): Այստեղ ձայնը գլխատր քառալարի քառեակից իջնում է առաջին աստիճանի վրայ հետեւեալ յանգամեով: (*)



բ. ստորակէտ (,), որ ցոյց է տալիս ձայնի էջքը գլխատր քառալարի քառեակից մեծ կամ փոքր երկեակի՝ հետեւեալ յանգամեով:



գ. բութ ('), որ համապատասխանում է երոպական ստորակէտին, երկու կէտին, կէտ - ստորին եւ գծիկին, որին յաջորդում է մի նախադասութիւն կամ մի բառի բացատրութիւնը. օրինակ՝ komma- «Յիսուս՝ արքայ հրէից». Kolon- «այսպէս ուրեմն՝ օրէնքը սուրբ է». Semikolon— «այսօր ազատ ուժով ներգործելով՝ կարող ես վաղուայ վրայ յոյս դնել»: «Նրանց նա կարողութիւն շնորհեց Աստուծոյ որդիները լինելու՝ քանի նրանք իր անուանը հաւատում են»: Բութը ցոյց է տալիս ձայնի էջքը, հագուադէպ՝ էլքը. գլխատր քառալարի քառեակից՝ ետեակի - հետեւեալ յանգամեով.



Սովորաբար բութի յանգամներ կապում են նախադասութեան հետ առանց դադարի:

դ. վերջակէտ (:), որ երոպական կէտին է համապատասխանում (Punkt): Նա ցոյց է տալիս ձայնի կա՛մ էջքն ու էլքը, կամ միայն էլքը գլխատր քառալարի քառեակի՝ զանազան կարճ կամ երկար յանգամներով, որ վերաբերում են սովորաբար վերջին հինգ վանկերին:

* Ամէն յանգամեայից յետոյ կարելի է կամ ըստ ցանկութեան դադար առնել, կամ նախադասութիւնը յաջորդի հետ կապելով շարունակել:

Կապագծով միատեսակ ձայնակիշներն մի խմբին ընկնում է միայն մի վանկ:

Վերջին հինգ վանկերու համառուր վերջաւորութեանց

1 2 3 4 5

համար.

Վերջին հինգ վանկերու երկար և լայն վերջաւորութեանց համար.

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

աւրաբանաց համար.

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

accelerando

1 2 3 4 5

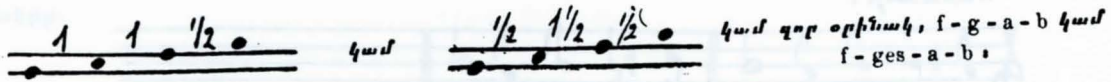
1 2 3 4 5

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

1 2 3 4 5

Խօսքի այս նշանները գրում են գծի վրայ. բացառությւն է կազմում բութը, որ գրում է բառի վերջին գրի վերեւ աջ կողմից եւ թեք ուղղութեամբ իջնում է ներքեւ. օրինակ՝ «Յիսուս՝ արքայ հրէից»:

Այսպիսով մենք տեսնում ենք, որ իւրաքանչիւր նշան համապատասխանում է գլխաւոր քառալարի մի որոշ աստիճանին, եւ որ կէտադրութիւնը մի ըստ (մածոր) քառալար է կազմում ինչպէս օրինակումն են:



Կէտադրութեան վերջածներ շեշտուած ձայնի հետ կապելիս, ստացում են այսպիսի շեշտածներ.-

Ճեշտ վերջակէտ Ճեշտ կրկնում Արորակէտ

Երթ - ի - իւ - ղաւ - ղու - թիւն: - Ոչ գործն-ցա-հա-րու-ցա-նէջ,
 Ճեշտ-բութ-ակէտ-բանայն վերջակէտ հարցանէջ վերջակէտ
 Ար-Տոն ու-նիմ ինչ թեյ աւ սեյ. Ով-է սա թա-մա-տր-փառայ.
 Որ-պի - սի - կին - սի - Տեր - չե-նայ - ի - սա .

Պէտք է յիշել նաեւ սկսելու եւ վերջացնելու ձեւերը: Սկսելու ձեւերն են՝
 1. ընթերցման սկզբնածները, 2. նախադասութեան սկզբնածները:

Առաջիններն են յանգման վերջածները, որ սկսում են՝ ա. բարձրացող թոնչքով գլխաւոր քառալարի առաջին աստիճանից չորրորդը. բ. առաջին աստիճանից աստիճանաբար բարձրա-նալով նոյն գլխաւոր քառալարի քառակը. գ. նոյն քառակով:
 Երեք դէպքումն էլ գլխաւոր քառակը հենց սկզբում մի քանի անգամ կրկնում է.

Մեանմբ ըոյ շի սու սի փրիս - - - - - ցոս սի:
 Աղբն մեր շի սուս փրիս ցոս - - - - - աւ սէ:
 Ըն թեր ցուածս ի յՈվ սխայնարժա - - - - - ըէ է:

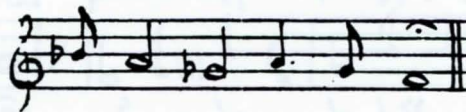
Ոմանք անկանոն կերպով սկսում են եռեակի կամ հնգեակի բարձրացող թռիչքով կամ նույնիսկ փոքր երկեակով:

Նախադասությունն սկսելու ձևերը կարող են d-ձ ծառայով տարբեր ձայներով սկսուիլ. այսպիսով նրանք նախադասության սկիզբի համար տարբեր ձևեր են կազմում:

Մարգարեական գիրքերու ընթերցման համար.



Վերջին երկուսը փոխադրությունն են առաջինների:
Նոր կտակարանի սովորական վերջածուն է.



պատարագի մեջ.



Կէտադրութիւնն ու շեշտադրութիւնը միասին կազմում են հնգեակ ձայնամիջոցը՝ f-g-a-b-c կամ f-ges-a-b-cés: Պէտք է d-es, եւ dés ձայները դիտել իբրեւ մելոդիական շեղում. նրանք կէտադրութեան եւ շեշտադրութեան ձայների հետ միասին կազմում են քառալարի չորս տեսակները եւ ունեն փոքրացրած ութնեակի ծաւալ՝ d-dés:

Այդ չորս քառալարերն են՝ ա. dur (մածոր) 1. f-g-a-b: 2. փոքր երկեակի հետ՝ f-ges-a-b: բ. moll (միւնոր) 1. c, d, es, f: 2. փոքր երկեակով՝ b-cés-dés-és (*):

Սաղմոսերգութիւնների մելոդիայի կառուցուածքի մասին մանրամասնօրէն կը խօսենք ութ ձայնի մէջ, որովհետեւ նրանք ութ ձայնի եղանակով են երգում:

(Յովհաննու Աւետարան. Ի. 15)

Բառաշեշտք. *Արորակէտ*

Արբոյ աւետարանիս չի սուս փրկիստ սի որ ըստ շովհաննոս,
 Ակուածք. Ակվն. Բանաջեւ արորակէտ

Արբոյ յի սուս փրկիստ սի - սէ: Կի սէ զնա չի սուս,
 շեշտ-բոթ. հարցանիշ-արորակէտ նախ. սկզբն. Բանաջեւ. Ասող - Բոթ

կրն դո՛ւ չի լաս, զո խնդ ըիս, նր մա այսպէս թը սի զաւն
 ախ. սկզբնաւորութ. Միգակէտ երկար-բոթ. նախ. սկզբնա.

թէ պարտիկանն ի ցէ, ա սէ զը նա. Արբ. ե թէ դու
 Բառաշեշտք. Բոթ շեշտ-արորակէտ. հարցանիշ-արորակէտ,

Բար չեր ըչ նա՛ ա սա ինչ, որ ե դիտ ըչ նա՛ աւարտուաի Բանաջեւ կամ:

չի ես ա սից ըչ նա չի ես ա սից ըչ նա

* Des ձայնը միայն այս վերջածնումն է գործածում:

Դիրություն համար տանք տրոփություն, առոգանություն եւ տեղություն նշանների ու նրանց նշանակություն համեմատական տախտակը: Այն ձայները, որ ոչ մի նշան չունեն, մենք անուանում ենք անցիկ ձայներ:

Կետադրութան, առոգանութան եւ տեղութան նշանների համեմատական տախտակ												
Քանակը		Նշանները	Տեղութիւնը	Ա ն ու ն ը	Համադրատախանում ե		Ձայնների քանակը	Ձայնները	Ծախալ		Անցիկ ձայնները	
Կարգի նշանները	Նշանները				Նշանները	Ա ն ու ն ը			A	B		
Կ ե տ ա դ ը ու թ յ ու ն												
1	1	.	2/4	Միջակետ	1	:	Kolon	1	f	d	d	Անցիկ ձայնները
					2	;	Semikolon			es	es	
2	2	,	2/4	Ստորակետ	,		Komma	2	g ges	f	f	
					'		Komma			ges	g	
3	3	.	2/4	Բութ	1	,	Komma	3	a	a	a	
					2	;	Kolon			b	b	
					3	;	Semikolon			cés	c'	
					4	—	Gedankenstrich			dés		
4	4	:	4/4	Վերջակետ			Punkt	4	b	d	es	
Ա ռ ո գ ա ն ն ու թ յ ու ն												
5	1	.	1/4	Շեշտ	1	!	Ausrufungszeichen	5	c' cés			
					2	,	Komma					
6	2	°	1/4	Հարցանիշ	?		Fragezeichen					
Տ ե ո ղ ու թ յ ու ն												
1	1	˘	—	Յերկար	˘		Fermate					
8	2	°	1/16	Սուղ	♩	;	Sechszehntel					



ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ ԵՒ ԻՐ ՎԵՑ ՍԱՆԵՐԸ
Լուսանկարուած 1914-ին

Վերը՝ Վ. Սրուանձտեանց եւ Բ. Կանաչեան
Վարդապետին աջ կողմը՝ Վ. Սարգսեան, ձախ՝ Ա. Ապահեան
Վարը՝ Հ. Սեմերճեան, եւ Մ. Թումաճեան

GOMIDAS VARTABED AND HIS SIX STUDENTS

Third row: V. Srouandzyants, P. Ganachian

Second row: W. Sarxian, Gomidas Vartabed, S. Abadjian

First row: H. Semerdjian, M. Toumadjan

by *Shahan Berberian*

GOMIDAS VARTABED

The Man and His Work

Published in Bucharest on October 22, 1936, on the first anniversary of the death of Gomidas Vartabed.

The Great Loss

Gomidas Vartabed is no more. In the poet's words "tel qu'en lui-meme enfin l'eternite le change." (1) Death had finally come to release him from the malady that had transformed him these many years, severed him from his genius while keeping him as a distraught being before our helpless, compassionate eyes. Death had come to liberate him and at last restore him to the wonderful unity of his true self.

We may now pause before him, pause as we often must — transcending human considerations— humbly and freely to contemplate him in his purely spiritual aspect, as he is now in death received into Eternity.

I had met him, if I may be pardoned this personal reminiscence — I recall it here because it seems to me significant as a matter of general interest — I had met him in Paris about 1910 when I was just a young student. Paris in those days was experiencing one of its most vigorous artistic periods. The great symphonic concerts on Sundays, the operatic and dramatic performances given in an atmosphere of boundless rapture contributed to and sometimes brought into conflict the powerful and magical forces of music. There was the gigantic and still conquering force of the Wagnerian symphony, but then there was also the irresistible fascination and alluring enchantment of the music of Debussy and the other modern French composers who were now appearing on the scene. Then again there was the unworldly yet barbaric and supremely delicate art of sounds, forms, colors, in all their ineffable freshness, which the Russians had introduced; those were the best years of the Diaghilev "esthetics."

I was a student of philosophy but, with the infinite ardor of a novice in the religion of art, I had been carried away by all these irresistible esthetic enchantments.

What did the music of my people mean to me at that time? How did I evaluate it in my musical conscience? Simply as a negligible quantity. In Constantinople, from where I came, what I had heard as Armenian music was the chanting of our deacons of happy memory. What did that have to capture me, whose musical appreciation had already been formed by Beethoven, Schumann, and Chopin? Perhaps deep in my inner self I had felt something vaguely, but for me that something remained forever hidden beneath the strident discordance of clerks chanting in unison and the choirmasters' solos replete with languid, plaintive dronings and superfluous Eastern tremolos. As to our national airs like *Arik Haygazunk*, they were not even worth mentioning. They were as a rule European music of the most unpalatable kind superimposed on Armenian words, following with senescent and feeble steps the only European rhythm our deacons could grasp, the *tempo di marcia*. And so, as an Armenian, I had never thought about the existence of genuine Armenian music, much less presumed to reflect upon its potentialities and claims.

It was under these circumstances that one evening Miss Margaret Babayan invited me to her home "to meet the Reverend Gomidas Vartabed, master of Armenian music, who had arrived from Armenia." Though somewhat incredulous, I accepted the invitation.

The Vartabed came. He was not handsome, quite the opposite I might even say, in the arbitrary formality of his long, black frock-coat. His bony features reminded me of diverse images of Socrates.

But a little later when I was privileged to hear the first melodies rising from the keyboard under his fingers, and especially his own first prolonged intonations sounding as if they were torn from our own rugged and soul-stirring mountains, I again thought of Socrates but this time in connection with a page from Plato where he likens Socrates to those big, ugly, and incongruous statues of the *sileni* seen in the workshops of Athenian sculptors which, he says, are merely receptacles that reveal, when opened, supremely beautiful statuettes of gods.

This man like Socrates, I thought, was the abode of a divine soul beneath that external form of his.

The Vartabed played the piano and sang. For an hour or more he gave of himself wholly, as only he knew how, even during a brief moment. And that evening I experienced one of the strangest manifestations of spiritual life, a "conversion" deriving from a new awareness and discernment. Armenian music, a music of the purest type, had suddenly been revealed to me, evoking echoes in the deep, subconscious recesses of my soul. A new —yet very old— substance had changed my musical nature, reversing it as it were. Through the Vartabed's inspired personality I had suddenly found myself face to face with a whole musical fatherland, of which I also was proud to be a remotely connected heir. I now felt that my people also had "their song," which deserved to be heard in the chorus of the most exalted creations of the other great nations; even though as yet modest in the outward scope of its lines, it was nevertheless fashioned of the truest form of beauty. To hear Armenian music that evening, I had come into that house like Saul and the Vartabed had touched me with the heart of an apostle and sent me away transformed into Paul, as it were.

From then on I was his follower. It was impossible for an Armenian possessed of a musical soul to know him and not to become his "disciple."

Through him I was now convinced that what was happening before my eyes, in Paris, to Russian music, was also happening and ought to be happening to Armenian music; to contribute to beauty a truly characteristic essence born of the musical soul and instinct of a profound nation, revealed through the medium of advanced European techniques, which would triumphantly enter the lofty realms of Great Music.

The Integral Musician

What was Father Gomidas as a musician? On the one hand, there is the popular sentiment which considers him the creator or at least the recreator of Armenian Music and identifies by his name the songs he introduced, calling them simply "The Songs of Gomidas." On the other hand, we find people, frequently Causasian Armenians who know him only through his earliest efforts, or others who are only semiliterate musically, who consider him merely a compiler of songs and a writer of scores.

A true evaluation of the Great Master's merit as a musician will require a deeper and more careful examination of his work and personality.

Obviously the art of music represents a vast field whose cultivators appear in manifold activities. There are the theoreticians, the historians, and the critics of music who are concerned with the theory of that art; they study its rules, they examine and evaluate past and present compositions. There are also those who interpret these works and perform them through the orchestras or choirs which they lead—the conductors and choirmasters. Lastly, there are the actual performers of musical works, the master instrumentalists and singers—the *virtuosi*. Although these diversified activities relate to the same art and require abilities common to all, each one calls for its own particular technique, knowledge, and talent. Thus, often a person who is brilliant in one area may be quite inept in the others. A composer, even a great one, might know very little about the history or theory of music or might not be an accomplished instrumentalist or a singer, and vice versa.

Therefore, it must first be noted that for Armenian Music Father Gomidas was all of these combined; that is an integral musician. And we must add and concede immediately that he was all of these with a truly original and profound gift, a kind of genius.

The Theoretician

To begin with, Gomidas Vartabed emerged as the great theoretician of Armenian music. Delving into the characteristic rules of Armenian music became his great concern, especially after he had perfected his musical education in Berlin. During his years in Berlin he had already begun to work on a series of treatises, which are studies on Armenian sacred and secular music, as well as the music of Armenia's neighboring peoples. One of these theses he presented to the Berlin Conservatory of Music deals with Kurdish music. To appreciate the value of Gomidas Vartabed's scholarly and theoretical researches one must recognize the ideal and the spirit guiding them, which differ from the principles that inspire the quest for ordinary knowledge. The philological and paleological researches conducted in our literature and various other arts have often been unproductive from the standpoint of a truly artistic comprehension and of the potentialities of our more recent works, because these treatises generally contain scholarship purely for the sake of scholarship. Enumeration of works, classification, chronological verification, a superficial and material description, disclosure of foreign influences and elements noted; this is what has been done and is being done by our scholars and paleologists and by those of other nations.

But if all this has any significance it is extra-esthetic; valuable only from the viewpoints of the history of civilization, political history, ethnology, and linguistics. All of these contribute but little to the true artistic comprehension and evaluation of works and especially to the creation of new works. In this context the most essential thing for us is not the knowledge, for example, that these works contain many elements borrowed from alien sources—there is no artistic creation in the world that has not been influenced or materially nourished by various foreign elements—the important question is: how has a really new and original work been created from all of these innate or foreign elements? The important thing is to reveal the rules, the character, and the spirit of the integrating and creative force; that spirit which is the essence of every true creation and which gives it value despite all the borrowings and through which that work can be truly understood. Moreover, the discovery of

this essence can be of great value in creating new creators of art in the living tradition of original style.

This is the spirit which has guided the musicological researches of Gomidas Vartabed and this is what makes them of immeasurable importance.

I said that along with Armenian music he had also made a point of studying the music of our neighboring peoples, Kurdish, Arabic, Persian, Georgian, and Byzantine music. Naturally this enabled him to discover their influence upon ours, but more particularly it enabled him thoroughly to understand and point up whatever is truly original in our art, by which our art is distinguished from the art of these other peoples. A superficial listener might have confused all of these songs and identified them under the ambiguous label of "Eastern" music. Foreigners have often been deceived by a few leles and lolos and some extended drawls and have tended to liken Armenian folk songs to Kurdish songs. The penetrating research done by Gomidas Vartabed on each different type of folkloric music enabled him to capture and point up the basic and primordial individuality of the Armenian song, as against all the others.

He also studied the relationship between our sacred music and that of the Syrians and Byzantines.

He did all of this not just to understand Armenian music *per se*, but with the perspective of recreating it in modern style and also with the concern for originality in future works; because, in creating Armenian music, ignorance of its particular rules would lead Armenian composers to create works that are colorless or simply bear a European stamp. On the contrary, as the harmonizations of Gomidas Vartabed's religious and folk music demonstrate, a sound knowledge of the specific rules and general characteristics of Armenian music—despite the use of European techniques—would result in truly original Armenian works which would be novel and interesting for European tastes as well.

To be convinced of this it is sufficient to compare Gomidas Vartabed's harmonization of the Armenian Liturgy with Egmalian's.

Gomidas Vartabed's published works on the theory of Armenian music are few.(2) His more important studies on this subject remained incomplete and many others were only in the planning stage, which is naturally a great loss for the theoretical study and historiography of Armenian music.

But these few essays, lectures, and reports which he has presented on these subjects, have fully revealed the cardinal facts about the characteristics and rules of Armenian music. The Reverend Gomidas has already identified some of the rules which impart a distinctive quality to Armenian music as compared, on the one hand, with European classical music and, on the other, with the music of neighboring countries.

First we have the rule which determines the original rhythmic structure of Armenian music. We know that European classical music is based on 2/4, 3/4, 4/4 beats, with regular and uniform melodies. In European music the musical phrase is divided into a number of equal measures (as in the case of square phrases), and, except for the downbeat in the phrasing, an equal number of beats always recur in these measures. Hence this system of scoring European music, which divides the melodic progression with equidistant bars. Although we are now obliged to score Armenian songs with European notes, the application of this system must not lead us to believe that Armenian songs have the same rhythm and accentuation as European songs. Such an error would render

the Armenian song unrecognizable. To emphasize this very point Father Gomidas headed the first volume of his published works with this important note:

In Armenian folk music the accent and beat are independent of one another. Therefore, these songs must be sung in accordance with the meaning expressed by the words and in close adherence to the indications above the notes and not in accordance with the accentual rules of Western music.

And for the same reason, in his Divine Liturgy, Father Gomidas even refrained from marking the measures with bars as required by the European system of scoring.

The rhythmic structure of Armenian music has animation, freedom, and variety. In a note on this subject found among his papers Father Gomidas says:

In Armenian music the measures are not divided according to the rule governing accentuation but according to cadence. We know that European music is based on the regular arrangement of accents and Armenian music on beats. Light and heavy beats succeed one another exactly as short and long syllables do in poetry, and the accents are entirely free. There are two kinds of accentuation, grammatical and logical, namely of words and of meaning. The accent of the word has a close affinity to the basic note of the melody but the accent of the meaning is always one or several notes higher than the basic note; although sometimes if the melody is subdued the accents of the meaning and the word coincide.

There are distinct rules for arranging short and long syllables with which measures and beats are formed.

In Armenian music the beats correspond to the meter in poetry; they form a succession of long and short syllables and not a succession of accents, as in European music. The use of the accent is absolutely compatible with the spirit of blank verse.

Now this resembles the rhythm of ancient Greek music but only insofar as it is applied to Greek poetry. Thus, in the Armenian song there are characteristic types of rhythmic units of long and short, accented and unaccented syllables, and different types of these characteristic groups put together form the musical measure. And these measures grouped together comprise the musical phrase. And these measures grouped together comprise the musical phrase. Recurrent whole phrases constructed in this fashion create the complete rhythmic form of the composition and the feeling of a rhythmic unity.

The song Bingol is a case in point. (We mark the short syllables with "v"s, the long syllables with dashes, the accented beats with the accent mark; commas are used to divide the distinct groups, and slashes to divide the measures):

✓ ˊ - , ✓ ✓ ˊ - /
In-chu bin-gole me-tar?
In-chu kar-oyin arar?

✓ ˊ - , ✓ ✓ ˊ -
Paghi pel-pule ge-tar,
Anter u geri dar-ar, (twice)

✓ ✓ ✓ ˊ ✓ ✓ ✓ ✓ ˊ ✓ / (twice)
Te le me konte hapon dekh konte

ˊ - , ˊ - , ˊ ˊ - / ˊ - , ˊ ✓ , ✓ ˊ -
Dekh-kon dekh-kon dekh-konte / hapon konte dekh-konte, etc. (twice)

Isn't this in the style of the ancient Greek rhythmic form? Compared with this structure, which permits unlimited rhythmic modulations within the same piece, European classical music with its predilection for isochronism, appears to have, from the rhythmic standpoint, a rather meager structure. Here the system being much more complicated, the Armenian song compared with the European classical music becomes rhythmically more stirring, lively, and diversified. This is another reason why masters of modern European music find it so gratifying to listen to Armenian music.

The discovery of the nature of the rhythmic structure in Armenian music will forever redound to Gomidas Vartabed's credit.

The other rule about the rhythm in Armenian music which he has noted is equally important, namely the accentuation of words in Armenian singing. He has pointed out that in the relationship of words and music, Armenian music has achieved that which composers of operatic music — and at that only the great ones like Wagner— have been able to achieve in European music, namely to establish a thorough concordance between the meaning of the words, their accentuation, and the musical accentuation of the melody. In Armenian songs poetic and musical accents complement one another, whereas European composers, even some of the great ones, are unmindful of this. Armenian words, observes Father Gomidas, were originally accented on the penultimate syllable and folk music has respected this rule by accenting this syllable not only rhythmically but also by placing on it an even higher note or at least a note as high as the next one, i.e., the unaccented final syllable.

The discovery of these rhythmic rules has given us the fundamental directions for singing and playing Armenian melodies and upon these Father Gomidas has based his method of singing and teaching these songs.

A careful study of the Armenian musical pitch-tone led him into equally important findings. His researches have disclosed that Armenian sacred songs are based on tetrachords and that whenever there are more than one tetrachord in a song the second one begins with the final note of the preceding tetrachord. The pitch-tone of Armenian folk music is based neither on the major and minor scales used in European classical music (although they are also used) nor on the Arabic-Eastern diatonic tetrachord, but on other more numerous scales which have won recognition in the works of classical Greek musical theoreticians. Armenian songs are structured largely on the modes called Phrygian and Hypophrygian, as well as on the Dorian, Hypodorian, Lydian, Hypolydian, etc. This in turn differentiates the tonality of Armenian songs both from the post-medieval European as well as the Arabic-Eastern. This in one of the reasons why Armenian songs, despite their Eastern gentleness and warmth, are never languid; they captivate us because they are powerful and limpid.

Having uncovered the distinctive scales on which Armenian songs are based, Father Gomidas now possessed the principles which were to guide him in his compositions. European harmonizations follow the rules of harmony in thirds derived from the classical major and minor scales. But in Armenian songs, which are not as a rule based on these scales, the use of the classical major and minor thirds would distort the harmonic significance of the melodies. Therefore, in his Divine Liturgy and especially in his folk songs he exercised care in the use of thirds, preferring special and distinctive harmonic discordances in fourths and fifths, which lend a particularly individual harmonic charm to his choral songs that Europeans admire.

The results of Gomidas Vartabed's researches opened vast and luminous horizons not only for the comprehension of the Armenian musical structure but also for the appreciation of Armenian history and ethnography. These findings demonstrated that Armenian folk music derives its origin from an ancient, pre-Christian tradition and this has given renewed and unusual proof of the Phrygian-Aryan origin of the Armenians. Through the facts set forth in his reports, the musicologists who attended the 1914 Musicological Congress in Paris found themselves confronted with significant revelations. In the light

of these facts Armenian music was revealed as one of those rare arts called upon to give a vivid perception of the ancient Greek and Aryan music, now lost.

The Composer

Gomidas Vartabed became eminent and successful as a theoretician of Armenian music because he was not a scholar who merely studied his theme superficially, objectively, but a genuine artist who had from within understood, grasped, and lived it; an artist who had gained the fundamental intuition for discerning the very essence of the Armenian Musical Style, in the light of which he had found and then revealed to others the key to the original principle of Armenian music. And the rules thus revealed were in turn to guide him —as I said before— towards his main artistic goal.

What was Gomidas Vartabed's merit as an artist, a creative artist?

At this point people who underestimate him shrug their shoulders and say: "Gomidas Vartabed was not and could never become a creative musician, he was simply a compiler and harmonizer of songs." But the question is not quite so simple. It is true that he himself did not create; the few well-known pieces actually composed by him, generally written for festive occasions, are small and second-rate and he himself did not consider them important. Was the ill-starred Father Gomidas not able, might he not have been able, to contribute his own personal compositions to Armenian Music? We must not judge. We cannot give a verdict. He had never given much thought to it. Moreover, he believed, as we do, that he had more urgent tasks to perform and those he did accomplish. But he was snatched away too soon from the world of art and creative work; in fact, when he was about forty-five years of age and at the pinnacle of his creative maturity. All of his close friends knew that he had already prepared the groundwork for the **magnum opus** which was to be his own contribution to music, namely an opera based on Hovhannes Toumanian's **Anoush**, for which he would devise a new Armenian orchestra of European instruments plus some Armenian and Near-Eastern instruments, particularly flutes. What would that composition have been like? I have reason to believe that it would have been invaluable. He had sung and played for me the Prelude which had impressed me deeply.

But disregarding all of this and considering only Gomidas Vartabed's arrangements and harmonizations of Armenian religious and secular songs, it would be very wrong indeed to compare his achievements with the work of any regular musician versed in all phases of music, or even with a potentially gifted musician.

Father Gomidas has, in fact, endowed his harmonization with such novelty of scoring and originality of style, that they transcend the limits of ordinary harmonization and join the ranks of original and treasured creations.

His greatest accomplishment in regard to Armenian songs has been that of understanding, in the broadest sense of the word, the unique esthetic value of their essence and a penetration into their distinctive spirit. He has approached Armenian religious and secular songs with supreme and justly self-assured discrimination and, guided by his intuition about the essence of the Armenian Musical Style —inherited, as it were, from an ancestral musical genius— he has separated the purely Armenian songs from the alien tunes. Again, in the light of that intuitive faculty, he has polished these selected songs by divesting them of elements originating from alien or popular distortions which had been superimposed on them and had warped their quality. And so he restored them to their original, vigorous splendor.

Armenian Melodies Purified

Moreover, by the irrevocable verdict of his accurate perception, our sacred songs were divested of the layers of inane drawls, Eastern grace notes, languid and enharmonic utterances, which later centuries had deposited on them. The purely Armenian melody, whether sacred or secular, which emerged from this purifying process, is a simple one, of sober and virile lines, solemn even in its joyous vein, and blissful in its moods of sadness. It is rational in its structure, yet amazingly vivid, profoundly vibrant, as well as forceful and gracefully pleasing, and —the supreme mystery of its ineffable charm, I might say sublime charm — a majestic, soul-stirring ascent towards a mystical divine presence. The Armenian melody thus transmitted to us by Gomidas Vartabed, with its logical clarity, its virile force, its pure moderation, is unmistakably Western-Aryan; and yet with its heart-warming tenderness, its fanciful mood, it is also Eastern. But in the last analysis it is neither the one nor the other; it is genuinely and distinctively Armenian Music emanating from the Armenian mystique.

The Exacting Task of Composing Accompaniments

In order to introduce these melodies into the modern world of Great Music, to make them palatable to discerning and refined tastes, it was necessary to harmonize them in order to make them thoroughly appreciated for what they really are, apart from European tastes, and to set to full advantage their own innate musical potentialities and bring these to realization. Piano and organ accompaniments had to be composed for solo songs and the ones suitable for group singing had to be set to polyphony.

This was an infinitely difficult task. For the usual artist nothing could have been easier or simpler. He would already have the European chords and he would know the classical rules of harmony; all he had to do would be to apply these to our songs.

Moreover, this kind of harmonization was nothing new; Kara-Murza and Egmalian had applied this method to a number of Armenian songs and to the Armenian Divine Liturgy.

But for Father Gomidas, the supremely refined and sensitive artist, the problem seemed more complex, more difficult, and more exacting. These songs were unisonal, and had been sung that way by the simple rustic voices. The musical instinct of the Armenian nation, coupled with the scenic beauty of their homeland, had imparted to these songs a musical hue of such delicacy that their essential quality could readily be marred by the very first contact with European harmonies. Our songs might be smothered under the heavy wrappings of sophisticated European harmonies. What would become of these little wildflowers of music that bloomed and thrived in the freedom of Armenia's widespread mountains if they were plucked from their native soil, transferred to the big cities, and placed in luxurious vases to adorn the mansions of European art?

It must be conceded that Father Gomidas did find a really ingenious solution to this problem.

The Selection of Harmonies

At first he made a discriminating selection of those harmonies and harmonic successions which he used in setting to polyphony both folk as well as religious melodies. These are not the European classical harmonies and harmonic successions used, for example, by Egmalian in his Divine Liturgy. In his harmonization Father Gomidas resorted less and less to the repetitious use of the classical third which —as I said before— would have distorted the

harmonic potentialities of these songs, and often discarded them entirely. Instead he made frequent use of chords based on fourths and fifths and especially new dissonant chords which lend a felicitous highlight to the distinctive harmonic features of these songs.

"A Garland of Melodies Around the Main Theme"

Then again, he had his own method of harmonizing. By the proper admixture of counterpoint, "horizontal" as against "vertical" scoring, which creates polyphony not by merely placing chords under the main theme but by adding an accompaniment of one or more different though related melodies, he would weave a garland of melodies around the main theme and produce polyphony. This polyphonic style of composition which is characteristic of the modern European symphonic style, preserves the essentially melodic quality of the Armenian songs. These accompaniments are Father Gomidas' own inspired compositions, each one revealing and fulfilling a potential facet of the main theme, not stifling it, not distorting its spirit, but recreating it with numerous facets and making the main theme more tangible, more elaborate, and expressive.

Finally, thanks to his solicitude to add something picturesque, something of local color to these harmonizations, and by evolving wonderful choral sound effects, he succeeded in preserving the native environment, the atmosphere of these songs—their musical climate, as it were—because Father Gomidas was a Poet-Painter-Musician like Wagner or Debussy, rather than an Architect-Composer like Bach or Saint-Saens.

In the harmonies Father Gomidas has composed around the main theme of a song we sometimes find that he has evoked the echoes which that song would arouse in the Armenian mountainside, as in **Sareri Vrov Gnats'** or in **Gali Yerge**; the beating of the drums and the tapping of the steps accompanying the dance tunes, **Hov Lini**, **Sona Yar**, and in the marvelous nuptial song **Aravodun Pari Lus**; the village courtyard echoing faintly with the tinkle of goatbells when the goats are milked, as in the little masterpiece **Hing ets unim**; the gentle ripple of waves in **Lusnake Anush**, another masterpiece. Compare these with the merely harmonic sounds of the usual European chorales. In Gomidas' works you will find a peerless rendition of exquisite shadings such as I have encountered only in three of Debussy's chorales set to the poems of Charles d'Orleans, and in a few Russian choral works. Of course, European music, especially modern music, has contributed magnificent impressionistic pictures to the gallery of musical art but they are all symphonic works and we rarely find in them that grandeur of choral art which Father Gomidas has attained.

The Influence of French and Russian Music

Naturally, the Vartabed did not achieve this perfection all at once. His early works, particularly his harmonizations of religious music, are crammed with the close harmonies of the German classical and romantic schools. However, as he came to know modern French and Russian music, in the course of his visits to Paris, his taste and artistic perception grew immeasurably finer and aided too by his own instinct he achieved that unexcelled perfection in the art of choral composition.

And so we have come to possess in the treasury of Armenian sacred music Gomidas Vartabed's priceless work, the Divine Liturgy of the Armenian Church.(3) We have his wonderful harmonizations of some of the hymns. In the genre of folk music, his marvelous suites will live with abiding grace in the ranks of the finest musical creations.

By linking the small songs together, according to their subject and musical quality, Father Gomidas has fashioned garlands of songs. He has created little musical masterpieces by grouping together songs with a heavy, slow rhythm and by contrasting them with melodies of a light and sprightly rhythm.

And he has drawn across, or rather through, our enraptured hearts a chain of these songs that embody the whole life of the Armenian people, who toil joyously, dream rapturously, love purely and deeply; who yearn with sweet chagrin, and become ardently heroic; a people who are essentially and abidingly devout; his intrepid and joyful songs of toilers, his moonlit nuptial and dance songs, his sober and moving songs of love, his songs of boundless yearning and sorrow, his truly sublime odes and chants. The entire spiritual life of the Armenian people depicted in music — recreated, transfigured, and resplendent — lives again in the art of Gomidas Vartabed.

Presented with such consummate art Armenian Music, with its unusual melodic sonority, the bold and non-classical originality of its scales and method of composition, its polyphonic style and typically colorful nature, thoroughly suited the musical taste of European modernists, and it was therefore enthusiastically welcomed by the exponents of the modernistic movement. Through Gomidas Vartabed Armenian music coming down across the centuries had suddenly leapt into the front ranks of the evolution in musical art.

This was a great honor for us. We owe it to him.

The Conductor's Magic Power

Gomidas Vartabed would arrive in a city, hastily gather some singers, often devoid of any musical education or training, and with such elements organize a presentable group within a month or two, sometimes only in a week or two, and offer first-rate concerts. We know that his method of teaching was astonishing. Those who are acquainted with the art of directing an orchestral or a choral group or who know something about music will realize that an accurate performance is only the beginning and the elementary stage of the actual goal. The essential problem is to reflect the expression, the nuances, and above all the musical feeling and spirit of the work. General musicianship and mastery of the art not enough for that. With such general knowledge one might produce only accurate but cold harmony and polyphony. To achieve true musical enchantment one must also possess, above all these talents, a sort of magic power, a gift with which few conductors are endowed. Father Gomidas possessed that gift in exceptional abundance.

His hands (in which he never held a baton so as to keep them unhampered), his face, his whole person transmitted to the singers an indefinable magnetism, an inner charm, to uplift their hearts and their voices and through them to convey this rapture to the listening crowds, who were uplifted and carried off irresistibly in the surging waves of musical spirituality.

A Most Exceptional Musical Director

And it was this great enthusiasm of the enraptured audiences that rang through the unceasing applause. At times it seems as though the ancestral spirit had been aroused in these Armenian crowds. The long-dormant national consciousness which suddenly animated their hearts, coursed through their veins, and brought tears to innumerable eyes.

Gomidas' Choir often sounded like a modern orchestra. There is a well-known story about an Italian musicologist who attended Gomidas Vartabed's concert in Alexandria and wished to go backstage to see what kind of instruments

were concealed there that gave the choir the sonority of an orchestra. Unlike the conventional European choirs, his was not composed only of voices of different ranges, sopranos, altos, tenors, and basses, each with its own individual timbre. I said before that Gomidas Vartabed's choral works were designed to create a musical tableau and this he achieved with consummate art, in the presentations of his choral groups, by means of different nuances in voice production, with their diverse component parts, and lastly by means of that feeling which pervaded and exalted all of these, namely the irresistible spirit emanating from Gomidas Vartabed's personality and pervasive soul.

Unquestionably, Father Gomidas was one of the most outstanding and exceptional musical directors of our time.

The Singer: Not a Voice, But a Soul

He was great as a director perhaps because he was even greater as a singer. After the concerts when his choirs had finished singing and he sat at the piano to sing, he made one forget his singers and chorales. People often ask: "Have you heard Gomidas?" "Was his voice very beautiful?" "What was his voice like?" When Gomidas Vartabed sang, who gave a thought to his voice? There have been and there are many beautiful voices, undoubtedly more beautiful than his. But few singers like him have ever come or will come to this earth. Of course, his voice had remarkable range, depth, and power, sustained by an interminable breath. He had a marvelous quality and timbre, despite occasional dim and throaty spots which seemed to add a disturbing note to his otherwise clear and resonant tones. But all of these paled into insignificance before the characteristic expressiveness of his singing, his ability to express meaning, nuances of feeling, and shading. Added to this, there was his ineffably fervent spirituality which gave an innate loftiness, majesty, and mysticism to his singing. He was not a voice but a soul.

With the aid of his intuitive faculty for discovering the essence of the Armenian musical style, which I have already mentioned, Father Gomidas discovered and then gave to us the precise and genuine method of Armenian singing; the Style. This too will endure as one of his crowning achievements.

In his rendition particularly of Armenian sacred songs he discovered — I might say — the Mésrobian Style. I say this because his style of rendering Armenian sacred songs had a mystic kinship with the *yergatakir* (uncial) manuscripts of Saint Mesrob's era, with the style of our Golden Age authors, and with the structural style of the great period of our architecture. The same unaffected, forceful, restrained, stirring, and mystic essence is revealed in them as it is in his style of singing. All Eastern influences had been forever discarded from that style of singing, and yet it did not fit into the European pattern; something enthralling and sublime radiating from his Armenian soul and faith gave it a spiritual quality. I wish we may never lose that school of singing, that Style, which he had discovered anew.

The Personality: The Spark of National Genius

There is, however, a fundamental secret hidden beneath all these superlative qualities. The theoretician, the composer, the conductor, and the singer in him were what they were only because they represented the outward manifestations of one and the same essence under different aspects. Beneath the theoretician and the composer, the conductor and the singer the same musical Personality radiated the essence of a man inspired by the same intuitive light. Gomidas Vartabed put his whole Personality into everything he did, into the least song he composed and the least note he sang; and that personality undoubtedly possessed a spark of genius. Not a personal genius, if one may say so

—and this is the essence of his character— but the spark of a national genius. A kind of impersonal vision guided him in his work and a sort of impersonal animation filled him and pervaded all his activities. This is the secret of that personality that was a prophet and an apostle; it is with these traits that the image of his personality will go into history. This is why the artist and the churchman became fused in his person, to form an unbroken beam of light. He carried within himself that spirit and it felt holy, it gave him faith. Because of his personality and his nature it was as if someone from the distant time of Saints Sahak and Mesrob had passed through Armenian life and into Armenian history.

The unity of his very being . . . held together with tremendous will power and intense effort. Alas, that body —that substance which is subject to other laws— was destined to profit by the cruel chance afforded by the Great Tragedy, as if to avenge the violence done to it, as it has done with other great men. And so the gifted and ill-fated Father Gomidas lived the most tragic of destinies. While remaining alive before our eyes and in the eyes of the world, he was stricken in his most precious part, in his very unity. Mental illness shattered that unity and as the supreme irony kept him for years before our eyes, as a living but unrecognizable spectre of himself.

Death has now come to erase that spectre. Eternity has received him and returned him to us as he really was. Eternity has taken into itself and has given to us, with his unity fully restored, the real Gomidas, the Soul of Gomidas, the blessed Gomidas of Armenian Music.

Let us keep him forever alive and ever present for our own sake.

(1) Mallarme on the death of Edgar Allan Poe.

(2) This entire collection has now been published in Armenia.

(3) We would have had another Liturgy which was to be, as he used to say, his most important religious work composed for mixed choir in five or six voices and based on the main themes of the Divine Liturgy of Julfa, published by Miss Amy Apgar, which Father Gomidas considered the purest of the Armenian liturgical themes. We would have had it, that is, if the Great Tragedy had not intervened. The important parts of his work had already been composed but it is astonishing that no trace of them has been found among his papers. Where have they disappeared?

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ ԵՐԵՔ ՆԱՄԱԿՆԵՐԸ

Կոմիտաս Վրդ.ի երեք նամակները որոնք երաժշտական խնդիրներու կը վերաբերին, խիստ շահեկան են: Աստուցմէ առաջինը 9 Յունուար 1909-ին կրկին Ս. Էջմիածնայ մէջ գրի առնուած եւ ուղղուած է Իզմիրլեան Պատրիարքի: Կը կրէ Պատրիարքարանի Արձանագրութեան Դիւանին 26 Յունուար 1909 թուականը եւ 845 թուահամարը:

Կոմիտաս Վրդ.ի սոյն նամակը Կրօնական Ժողովի 29 Նոյ. 1908 թուակիր գրութեան պատասխանն է եւ կը շօշափէ իր ձայնագրած պատարագին երգեցողութիւնները: Իզմիրլեան Պատրիարքի 26 Յունուար 1909 թուակիր մականագրութեամբը նամակը յղուած է Կրօնական Ժողովին: Պատճէնը հետեւեալն է.

Ամենապատիւ

Պատրիարքի Կ. Պոլսոյ

Տ. Մատթէոս Արքեպիսկոպոսի Իզմիրլեան

Ամենապատիւ

Բարձր. Սրբազան Հայր,

Ստացայ եւ սրտիս անպատմելի եւ ուրախ յուզումով կարդացի Ազգային Կեդրոնական Վարչութեան Կրօնական Ժողովի համար 56, 1908, 29ԺԱ Հայ Երաժշտութիւնը պայծառացնելու գովելի նախանձախնդրութեան եռանդով տոգորուած յանձնարարագիրը: Սեպուի պարտքս եմ համարում անմիջապէս պատասխանել:

Ա.- Էջմիածնի մէջ երգուող արդի պատարագի իմ սրբագրած եղանակները տակաւին անտիպ են: Կ'արտագրեմ եւ կարելոյն չափ շուտով կ'ուղարկեմ մէկ

օրինակ նայ՝ եւ միւսը եւրոպացի նիշերով գրուած: Ուղարկելիքս է պատարագի միաձայն երգեցողութեան միայն սրբագրուած կտորները:

Բ.- Երկձայն պատարագ չեմ գրել: Աչքի առաջ ունենալով պատարագի երգեցողութեան այլազան բովանդակութիւնը չէ կարելի միապաղաղ՝ սկզբից մինչեւ վերջ միայն երկձայն կամ եռաձայն, քառաձայն, հնգաձայն եւ այլն գրել, այլ ըստ պահանջման երաժշտական փիլիսոփայական եւ գեղագիտական օրէնքների՝ պէտք է լինի ըստ տեղւոյն մէկ, երկ, եռ, քառ, հինգ, վեց եւ այլ ձայնով դաշնակուած: Ուստի իմ կազմած բազմաձայն պատարագը միանգամայն անյարմար է Կ. Պոլսոյ եւ ազդեցութեան տակ ընկած վայրերի համար:

Նախ՝ անհրաժեշտ է վերականգնել ազգային երգական հնչիւնը, որ Տաեկաստանի հայարնակ ֆաղաֆների եւ նոյնիսկ նոցա յարակից գիւղերի մէջ՝ ըստ մեծի մասին կորած է. բացառապէս սնունդ են առնում մի այնպիսի հնչիւնից, որ օտար-մեղկ է գուրկ հոգեւոր յստակ ջերմութիւնից ընդհակառակը՝ թմրեցնող եւ աւելի գուարնացնող է, քան ջերմեռանդութիւն եւ աղօթքի տրամադրութիւն առաջ բերող:

Երկրորդ՝ ազգային հնչիւնն ու առողջանութիւնը, որ ազգային երաժշտութեան կեանքի գարկերակն է, վերականգնելու համար պէտք է նախապատրաստել երաժիշտ-դպրապետներ, Հայ երաժշտական ոգով եւ արդի բարձրագոյն երաժշտութեամբ զինուած եւ ապա շատ զգուշաւոր մերձենալ բազմաձայն երգեցողութեան կիրառութեան, որպէսզի չը խեղդուի բնիկ ազգային

հնչիւնը, առոգանութիւնը, ելեւէջը, ուրեմն եւ ազգային կենսաբեր երաժշտութիւնը:

Հրաշք կարող է անէ, նոյնիսկ միաձայն երգեցողութիւնը, եթէ՝ պատարագի երգերի ուրոյն բովանդակութեան համաձայն մեր դպրապետները հոգեւոր զգացումները որսան եւ փչելով եղանակների ելեւէջների մէջ հաւատացեալ շունչ, առանց գոռում-գոչումի, առանց մրցումի, առանց քիմքը պարուրող գեղգեղանքների, միայն բառերի իմաստին մէջ թագնուած համապատասխան՝ ելեւէջները ի վեր հանեն:

Յիրաւի բազմաձայն երգեցողութիւնն սքանչելիաց սքանչելի է, եթէ հասակի ու սեռի համապատասխան զգացումները ի մի ձուլուելով են հնչում, իսկ եթէ գործի գուլիս է անցել անգէտ, նոյնիսկ գողոր երգուած դէպքում, կարող է միայն բազմաթիւ ձայների անմիաբան գուգահեռականութիւն առաջ բերել, որ գեղարուեստական չէ:

Մատչելով ի համբոյր Ամենապատիւ Բարձր Սրբազնութեանդ Ս. Աջոյն մնամ խոնարհ Մտայ եւ բոլորամուէր որդի
ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ

1909. 9 Ա
Ս. Էջմիածին

Սոյն նամակին, Պատրիարքարանի Արձ. Դիւանին մակագրութեանը տակ, կը գտնուի Կրօնական Ժողովի 29 Յունուար 1909 թուակիր հետեւեալ որոշումը, որ կը պատկանի նաեւ առաջինին յաւելուածը եղող յաջորդ նամակին:

«Ժողովը Յունուար 27-ի նիստին մէջ որոշեց շնորհակալութեան գիր մը ուղղել Յ. Կոմիտաս Վարդ.ի իր զգացմանց եւ աշխատասիրական մեծ ջանքերուն համար, ի բարեկարգութիւն Հայ. Եկեղեցւոյ երաժշտութեան, նոյն ատեն իմացնել Յ. Կոմիտաս Վարդ.ի թէ Կեսարիոյ Ս. Դանիէլի Վանքի ձեռագրերու մէջ Յ. Տրդատ Ս. Եպս.ի ասկէ 14 տարի առաջ գտած Հայ

խազարանութեան կանոնագիրքի մը պատճէնը պիտի ղրկուի. միւս կողմէ պատշաճ դատեց իր պատրաստած ու տպած Հայ ձայնագրութեան դասագիրքէն օրինակ մը ղրկել:

Ժողովս հարկ տեսաւ նաեւ գրել Կեսարիոյ Ս. Առաջնորդին որ Յ. Կոմիտաս Վարդ.ի խնդրած ձեռագրերին պատճէնը կամ լուսանկարը փութով ղրկէ Ս. Էջմիածին նոյն Վարդապետին:

ԱՏԵՆԱՂՊԻՐ
ԳՆԷԼ Ծ. ՎՐԴ

ԱՏԵՆԱՊԵՏ
Ղ. Ե. Դ

(Ղեւոնդ Եպսկ. Դուրեան)

27 Յուն. 1909

Յաջորդ նամակը կրնանք նախորդին շարունակութիւնը նկատել: Կը կրէ նոյն թուականը եւ Արձ. Դիւանին 844 թուահամարը: Ներկայս ալ Իգմիրլեան Պատրիարքի 26 Յունուար 1909 թուակիր մակագրութեամբ յղուած է Կրօնական Ժողովին: Պարունակութեանը մէջ բազմաձուտ Երաժշտագէտը Հայկական հին ձայնանիշերուն շուրջ իր կատարած ուսումնասիրութիւններուն անդրադառնալէ ետք, իր գիտութիւնը կատարելագործելու համար կը խնդրէ որպէսզի իր տրամադրութեան տակ ղրուի Կեսարիոյ Ս. Դանիէլ վանքը գտնուող Հայկ. խազարանութեան վերաբերեալ կանոնագիրքը: Պատճէնը հետեւեալն է.

Ամենապատիւ
Բարձր Սրբազան Հայր,
Տ. Մատթէոս Արքեպիսկոպոս Իգմիրլեան
Պատրիարք Կ. Պոլսոյ

Ամենապատիւ Տէր,

Առթից օգտուելով համարակութիւն եմ առնում մի կարեւոր խնդիր անելու:
Պաշտօնական պատասխանագրիս մէջ յիշուած՝ պա-

տարագի սրբագրուած երգերը մեծ մասով յոյն, տանիկ, պարսիկ եւ արաբ խառնաշփոթ եղանակներով են կազմուած. եւ ջանացի եղածը հնարաւոր չափով յարմարեցնելու մեր լեզուի առողջութեան օրէնքներին: Բայց, որքան էլ յաջողեցայ մի ընդհանուր կապ հաստատել, այն այնուհետեւ օտար են եւ մուրացածոյ, նոցա շարժած զգացումները չեն համապատասխանում մեր սրտի սեփական յուզումներին:

Որպէսզի կարողանամ իմովսանն օժանդակած լինել բնիկ ազգային երաժշտութեան հիմնաւոր հաստատութեան, նախ՝ սկսայ շատ մանուկ հասակիցս հետեւելու ժողովել եւ գրի առնել հայ հոգեւոր եւ աշխարհիկ-գեղջուկ եղանակները: Երկրորդ՝ Ս. Էջմիածնի, Վենետիկի, Բերլինի, Փարիզի Հայ ձեռագրերը պրպտելով հանցի եւ ի մի ժողովեցի բոլոր հին հայ երաժշտութեան խազարանութեան վերաբերեալ կանոններն ու օրէնքները եւ կազմեցի մի երաժշտարան-դասագիրք: Թէեւ ջուրն իր ճանապարհն է գտել, սակայն դեռ պակասում են ինչ ինչ կարեւոր տուեալներ:

Արդ, Ամենապատիւ Տէր իմ, Կեսարիոյ Ս. Դանիէլ Վանքի ձեռագրերի մէջ Տրդատ Սրբազան Պալեան գտել էր ուղիղ 14 տարի առաջ մի կանոնագիրք հայ խազարանութեան մասին: Անմիջապէս դիմեցի եւ խնդրեցի, որ՝ կամ ուղարկէ, կամ արտագրել տայ եւ կամ լուսանկարել տայ իմ հաշուին: Սակայն ի զարմանս ստացայ մի գիր, որով առաջարկում էր ինձ վճարել 300 ոտրլի եւ ձեռք բերել այդ նորագիւտ ձեռագիրն՝ իբր սեփականութիւն: Ես ի վիճակի չէի մի այդպիսի ապօրէն գործ կատարելու, ուստի, մինչեւ օրս, ուղիղ 14 տարուան ընթացքում արածս բոլոր յուսադրող դիմումներն ապարդիւն անցան՝ այդ ձեռագիրը ձեռք բերելու եւ ուսումնասիրելու համար: Ոչ ոք չհասկացաւ այն դառն կսկիծը, որ ես զգացի: Դիմեցի նոյնիսկ հանգուցեալ Հայրապետին, բայց անտարբերութեամբ վարձատրուեցայ:

Կատարելապէս վստահ Ձերդ տիրութեան վրայ, խնդրում եմ, հրամանագրել տաք, որ այդ ձեռագիրն ուղարկուի ինձ՝ գոնէ արտագրելու համար:

Միակ ցանկութիւնս եւ բուռն փափագս է՝ բանալ այն վարագոյրը, որով ծածկուած են մեր հին եւ բնիկ եղանակները՝ մեր սրտի եւ հոգու առաջ:

Երբ այդ ձեռագիրն անցնէ ձեռս, ունեցածս օրէնքների վերայ անշուշտ աւելանալու են նորերը, որոնք աւելի դիրութիւն են ընձեռելու ինձ օր առաջ հրապարակ հանելու մեր երկնային մաքուր եղանակները: Մեր եղանակների գիւտը համաշխարհային երաժշտութեան համար մեծ նշանակութիւն ունի:

Յոյս է եռում, որ Ձերդ Ամենապատուութեան հզօր Ձայնը վերջակէտ պիտի դնէ այս տխուր անլուր իրականութեանը:

Ներողութիւն հայցելով Ձերդ Բարձր Սրբազնութիւնից պատճառածս նեղութեան համար, գալիս եմ կրկին խնդրելու, որ Ձեր բազմազարդ կեանքի մի վայրկեանն էլ հանէք ինձ շնորհելու:

Մատչելով խորին ակնածութեամբ ի համբոյր Սրբազան Առջյ մնամ

Ձերումդ Ամենապատուութեան
խոնարհ ծառայ եւ անձնուէր որդի
ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ

1909 9 Ա.
Ս. Էջմիածին

Երրորդը որ կը կրէ 19 Մարտ 1909 թուականը, նոյնպէս գրի առնուած է Ս. Էջմիածնէն եւ ուղղուած է պատրիարքական Տեղապահ Արշարունի Սրբազանի՝ որուն 3 Ապրիլ 1909 թուակիր մակագրութեամբը յղուած է Կրօնական Ժողովին: Պատրիարքարանի Արձ. Դիւանին թուականն է՝ 3 Ապրիլ 1909, իսկ թուահամարը՝ 3369:

Սոյն նամակին մէջ Կոմիտաս Վրդ. կ'անդրադառնայ իր նախապէս՝ կատարած խոստումին եւ կը յայտնէ թէ՛ 16 տարուան աշխատանքէ մը ետք կարողացած է հայկական խազերուն հիմնական բանալին գտնել: Այս առթիւ նշենք, որ հոգեւոյս Հ. Մկրտիչ Վրդ. Պօտուրեան (1881-1959), հմուտ երաժշտագէտ հոգե-

լոյս Տ. Արբազամ Ա. ՔՀՆՅ. Էպէեանի (1869-1958)
կենսագրութեանը մէջ (*) կ'ըսէ թէ՛ վերջինս Կոմիտաս
Վրդ.ի այս յայտնութեան դէմ պատասխան մը տուած է
«Տաճար»ի մէջ, սակայն առանց յիշելու թուականը:
Նամակին պատճէնը հետեւեալն է.

Բարձր Գերաշնորհ
Տ. Յովհաննէս Արշարունի Սրբազան Եպիսկ.
Պատրիարքական Տեղապահ Հայոց Կ. Պոլսոյ

Սրբազան Հայր,

Ըստ յանձնարարութեան Ազգային Կեդրոնական
Վարչութեան Կրօնական Ժողովի (համար 56 1908, 29
ԺԱ) խոստացել էի ընդօրինակել մի մի օրինակ հայ եւ
Եւրոպացի նիշերով մեր Ս. Պատարագի միաձայն այն
երգեցողութեան, որ գործ է ածուում Մայր Աթոռ Ս.
Էջմիածնում: Արդէն մաճուրը պատրաստ էր հայ
նիշերով ամբողջապէս եւ Եւրոպացի՝ մասամբ, երբ 16
տարուան աշխատանքս պտուղ տուաւ, գտայ մեր հին
խազերի հիմնական բանալին եւ սկսայ կարդալ պարզ
խազերով գրուածները:

Արդ, պիտի խնդրեմ, որ մի առժամանակ կրկին
շարունակուի սովորական եղած երգեցողութիւնը եւ
երբ բոլորովին հրապարակելու մեր հանճարեղ
նախնեաց հոգեբուղիս երաժշտութիւնը, այն ժամանակ
աւելի յարմար է մի ընդհանուր պատուագիր յղել հայ
եկեղեցիներին, որ մեր անճնուրաց նախնեաց հզօր
արիւնով շողախուած սուրբ տաճարների հաստահիմն
կամարների տակ թող վերստին հնչեցնեն մեր պարզ ու
վսեմ ազգային եղանակները:

Ձերումդ Բարձր Գերաշնորհութեան
. ի. Ժ. Ե. որդի
ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ

1909. 19 Գ.
Ս. Էջմիածին

(*) «Հայ Հանրագիտակ», Պուրբէշ, 1938, էջ՝ 821

Յ. Գ.- Կեսարիոյ Ս. Դանիէլ Վանքի երաժշտական
ձեռագրի մասին ցարդ տեղեկութիւն չունիմ: Խազերի
լրիւ ուսումնասիրութիւնը փութացնելու համար արդ
կարելի է ամէն, նոյնիսկ չնչին տեղեկութիւն: Եթէ
ցարդ ընդօրինակած չեն, կը խնդրէի, որ ձեռագիրը
ուղարկուէր ինձ եւ արտադրելուց յետոյ անմիջապէս կը
վերադարձնէի: Կարող են, գործին անձանօթ մարդիկ
նման խազերը շփոթել ծուռ եւ սխալ արտագրել, որով
գործն աւելի կը դժուարանայ ուսումնասիրութեան
միջոցին: Նորից պիտի խնդրեմ, որ այս խիստ կարեւոր
գործին դրական ընթացք տրուի:

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎՐԴ.

Սոյն նամակին ետին ալ կայ, Կրօնական Ժողովին 22
Ապրիլ թուականի հետեւեալ որոշումը, որմէ յայտնի կը
դառնայ թէ՛ ձեռագիրը դեռ չէ ստացուած: Յառաջիկա-
յին ստացուելով Կոմիտաս Վրդ.ի ղրկուած ըլլալն ալ
անձանօթ կը մնայ: Կ'արժէ գիտնալ թէ՛ ինչ եղած է այս
կարեւոր ձեռագրին ճակատագիրը:

Ժողովս Ապրիլ 21-ի նիստին որոշեց
կրկին անգամ գրել Տ. Տրդատ Եպս.ին որ
յիշեալ ձեռագիրը դրկէ փութով: Ջայս
հաղորդել Տ. Կոմիտաս Վարդապետին:

22 Ապրիլ
Ատեմաղայիր
ԳՆԷԼ Ծ. ՎՐԴ.

Ատեմաղայիր
Ղ. Ե. Վ.



ՕՏԱՐՆԵՐԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՄԱՍԻՆ

1914 թուականին Փարիզի երաժշտական «գոնկրէս» ին մէջ, ուր հաւաքուած էին աշխարհի գլխաւոր երաժշտագէտները, Կոմիտաս Հայ ժողովրդական եւ հոգեւոր երգերէ բաղկացած համերգ մը տուաւ՝ հիացնելով ներկայ եղող երգահանները:

Ժողովրդական երաժշտութիւնը, ինչպէս արօրի, խփի, գուժանի երգերու մասին տուած անոր դասախօսութիւնները պէտք է ըսել, թէ համագումարի նիստերէն ամէնէն աւելի թանկագինը եղան:

Երբ Կոմիտասը դաշնամուրի մօտ նստեցաւ մեղմօրէն երգելու հայկական երգեր, ունկնդիր հասարակութիւնը քարացած մնացեր էր լուռ, եւ այնտեղ տիրեց այն վեհապանծ հմայքը, այն գերագոյն պարզութիւնը, որ կը բխի հայկական երաժշտութենէն:

ՖՐԵՏԵՐԻԿ ՄԱԿԼԷՐ

(Սորպոնի-Համալսարանի փրոֆեսօր)

Ես երաժշտական վերլուծման ենթարկեմ եմ Կոմիտասի ստեղծագործութիւնները եւ եկեր եմ այն եզրակացութեան, որ Կոմիտասը հռչակաւոր արուեստագէտ է: Ոչ միայն հայերը, այլ ողջ երաժշտական աշխարհը կրնայ հպարտութեամբ արտասանել այդ անունը:

ՓՐՈՖ. ԼԱՆ

Թիֆլիսի մէջ ծանօթացայ ոչ միայն հայ երգիչներու եւ երաժիշտներու, այլեւ՝ Հայ ժողովրդական երաժշտութեան: Նոյնպէս հիացումով ծանօթացայ կատարուած գործին Կոմիտաս Վարդապետի, որ ո՛չ

միայն Հայ, այլ միջազգային երաժշտութեան մեծ վարպետներէն մէկն է: Վարդապետը Հայ երաժշտութեան հայրն է, հայոց Կրիկը: Այս համոզումս պատճառ դարձաւ որ ուշադրութեամբ ուսումնասիրեմ անոր աշխատութիւնները... Նպատակս է հոս թէ Եւրոպա ճանչցնել երաժշտութեան մեծ վարպետը եւ հայ երաժշտութիւնը, որ կամուրջ մըն է Եւրոպականին եւ արեւելեանին միջեւ:

ՓՐՈՖ. ՀԱՐՏՄԱՆ

Եթէ Կոմիտասը գրէր միայն «Անտունի»ն, այդ ալ բաւական պիտի ըլլար զինք մեծ արուեստագէտ համարելու:

ՏԵՊԻՍԻ

1899 թուականին Պերլինի միջազգային ընկերութեան սրահին մէջ, Կոմիտասի կարգացած դասախօսութիւնը՝ Հայ հոգեւոր եւ ժողովրդական երաժշտութեան մասին, պիտի մնայ անմոռանալի: Առաջին անգամն է, որ Պերլինի մէջ այդպիսի դասախօսութիւն մը կը կարգացուի եւ գուցէ ցարդ Փարիզի միջազգային բեմերէն անգամ նման դասախօսութիւն չէ լսուած:

ՓՐՈՖ. ՕՍԿԱՐ ՖԻ ԱՅՇԷՐ

Կը զարմանամ Կոմիտասի արտակարգ ընդունակութիւններուն վրայ: Շատ լաւ իմանալով ժողովրդական

երգը, ան այդ երգերը ներդաշնակած է հազուադիւս
ճաշակով եւ ճշգորէն: Բոլոր այն երգերը, զորս ես
անձամբ լսած եմ Կոմիտասէն եւ կամ ուսումնասիրած,
ամէնէն առաջ, ես կը հաստատեմ, թէ Կոմիտասը եզակի
դէմք է թէ՛ իբրեւ ներդաշնակող եւ թէ՛ իբրեւ
բազմաձայնող:

ՎԷԼԷՇ ԷԳՈՆ
(Վիեննայի Համալսարանի դասախօս)

Ոչ ոք չափազանցութեան մեղադրանքը պիտի ընէ
ինձի, եթէ ըսեմ թէ այս նուագահանդէսը յայտնութիւն
մը եւ գմայլանք մը եղաւ: Մեզմէ ոչ մէկը կրնար մտքէն
անցընել գեղեցկութիւններն այդ արուեստին, որ
իսկապէս ո՛չ եւրոպական է ոչ արեւելեան, այլ ունի
նկարագիր մը՝ աշխարհի մէջ մէկ հատիկ՝ շնորհալի
քաղցրութեան, խորաթափանց յուզման եւ ազնիւ
գորովի: Եղանակները փափուկ եւ սակայն որոշ
թաւալումներով, ճկուն եւ կենդանի կշռոյթներ, երա-
ժշտութիւն մը, որ ամբողջապէս սրտէ կը բխի եւ կը
հոսի ինչպէս ջուր մը գով, թափանցիկ եւ պայծառ:
Արեւ կայ այդ երգերուն մէջ, բայց ոչ լափող արեւը
Արաբիոյ եւ Պարսկաստանի անապատներուն լոյս մը
ոսկեգօծ համակ երկնային, որուն ջերմութիւնը փայ-
փայանքն մըն է սարերու սպիտակութեանը, անտառ-
ներու կանաչութեամբ եւ կարկաչող առուակներու
ցոլբերուն... Հայաստան ընտրեալ աշխարհ մըն է
արդարեւ, ուր բեղմնաւոր եւ բարեացակամ բնութիւնը
իր բարիքները կը շոյլէ մարդուն...

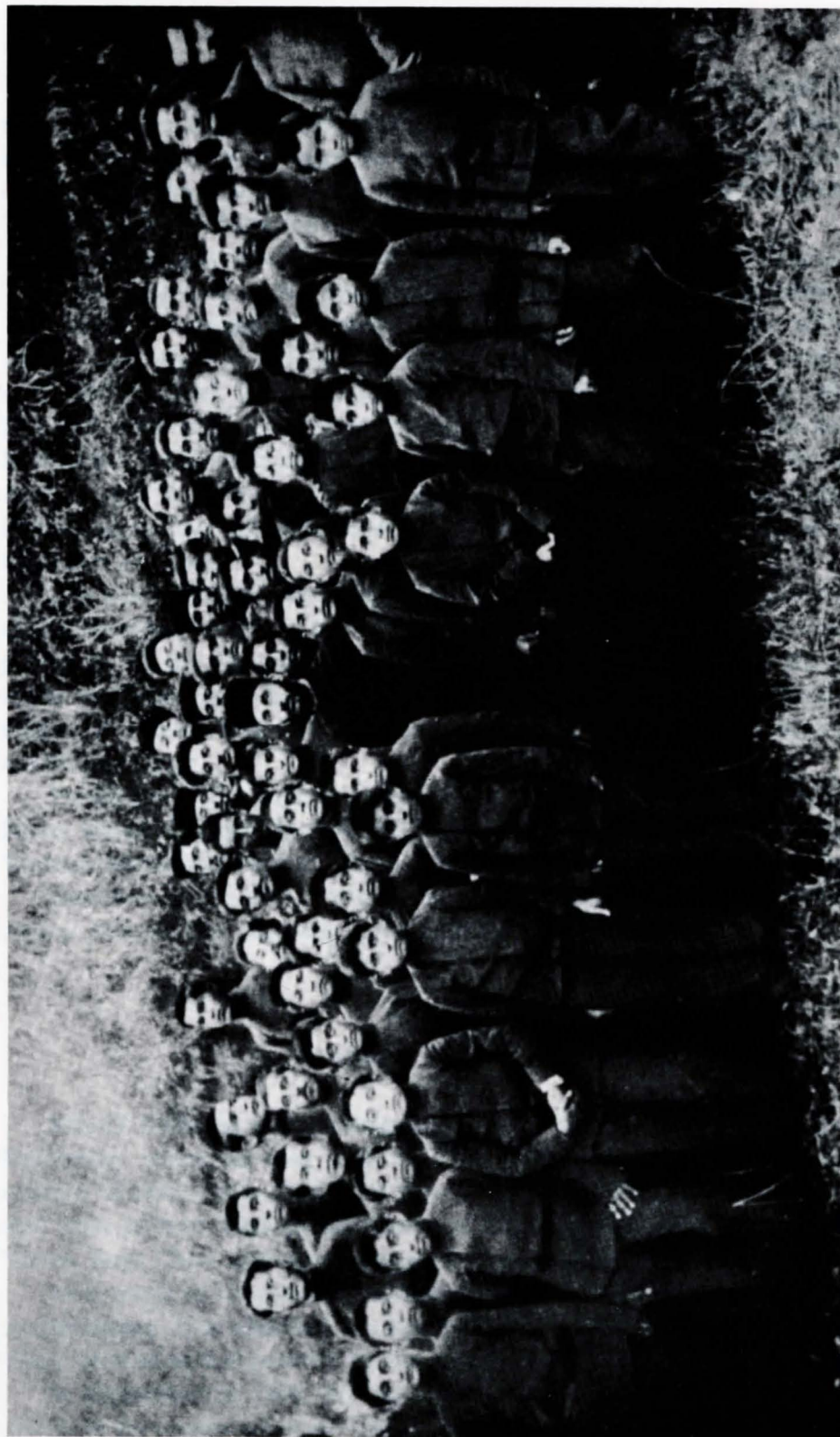
ԼՈՒԻ ԼԱԼՈՒԱ

Այս հայ հոգեւորականը տարիներու տքնաջան
աշխատութեան եւ իր պրպտող մտքին շնորհիւ հայ
երգին եւ հայ երաժշտութեան նոր թռիչք տուած է:
Անատոլուի զաւակ Կոմիտաս Վարդապետ, - հակառակ
իր աստուածաբանական եւ համալսարանական կրթու-
թեան, - արհամարհելով պերճանք, ճոխութիւն եւ
պաշտօն, նետուեցաւ հայ գիւղերը եւ հայ գեղջուկի
հոգեկան ներշնչումներուն իրական արտայայտու-

թիւնն եղող հայ երգը մէկիկ-մէկիկ դասաւորեց եւ
անոնց այնպիսի կենդանի շունչ եւ ներդաշնակութիւն
տուաւ, որ այսօր հայ երգը հայ մշակոյթի
ներկայանալի գանձերէն մէկը կը հանդիսանայ:

Հայրենակիցներ, մենք՝ թուրքերս ալ ունինք բարձ-
րաստիճան իւլեմաներ, որոնցմէ շատերը մետրէսէ-
ներու մեղկ եւ ծոյլ կեանքին վարժուած ըլլալով՝ չեն
ուզեր իրենց սահմանափակ կեանքէն դուրս նետուիլ:
Այս վարդապետին պէս անոնք ալ կրնան իրենց ազգին
օգտակար ըլլալ:

ՀԱՄՏՈՒԼԼԱՆ ՍՈՒՊԷԻ ՊԷՅ
(Թուրք յայտնի մտաւորական)



Գևորգյան ձեռարանի երգչախումբը
Թբիլիսիի համերգների օրերին—1905 թ. Ապրիլ.

GOMIDAS CHOIR

The Gomidas Choir was formed on March 25, 1948, in New York through the initiative of Messrs. Isahag Aprahamian, Ohanes Hepsen and Dr. Ara Bohcali, composed of male voices. In 1958, in response to an invitation from the Primate, Archbishop Mampre Calfayan, the choir came under the auspices of the Diocese and was given the official title "Gomidas Choir of the Diocese of the Armenian Church."

During the past twenty-five years, the choir has visited parish churches of the Diocese. The choir also sang at the consecration service of St. Vartan Cathedral in 1968.

The choir enlarged its membership with the addition of female voices. Its first public concert took place in 1961 in Town Hall with the participation of ninety voices, and was very well received. The concerts continued, again at Town Hall in 1964, at the World's Fair that same year, and commemorative anniversary concerts were held in 1968 at the Kavookjian Auditorium of the Diocese, in 1973 at Town Hall under the direction of Sahan Arzruni, and in 1978 at the Barbizon Plaza Theater. The Gomidas Choir has participated in Vartanantz Day celebrations and Martyrs Day commemorations, as well as radio and television programs.

The year 1981 saw the completion of the choir's two record stereo album, consisting of the Gomidas version of the Divine Liturgy in four part male voices with female voices joining in for the Churorhnek Service. Dr. Arthur Misyan directs the entire work, with organ accompaniment by Kris Kalfayan. On the pictorially documented history of its activities. A concert held in St. Vartan Cathedral in 1983 was the culmination of this 25th anniversary year.

Presidents of the choir have been former Primate the late Archbishop Mampre Calfayan, former Primate Archbishop Sion Manoogian, and the present Primate Archbishop Torkom Manoogian, under whose auspices the choir has functioned since 1966.

Directors of the choir have been Messrs. Isahag Aprahamian, Ohanes Hepsen, Dr. Arthur Misyan and currently, Kris Kalfayan.

KRIS D. KALFAYAN

Musical Director - Gomidas Choir

Kris D. Kalfayan is a graduate of the High School of Music and Art and of Fordham University, where he sang with the Glee Club and served as its director. Kris was the organist of Holy Cross Church of New York from 1973 to 1978, and of St. Vartan Cathedral from 1978 to 1982. In the course of these years, he also served as director of the St. Vartan Boys Choir and accompanist for the Gomidas Choir.

As a result of his musical training, background and ability, as well as his experience in conducting, Kris inherited the legacy of conductor and musical director of the Gomidas Choir, elected to that position by the membership at their annual meeting in June of 1981.

In September of 1982, he was appointed by the Canon Sacrist of St. Vartan Cathedral to be the conductor of the Cathedral Choir and is serving in that capacity to the present time.