

ՍԱԹԵՆԻԿ ՂԱՓԼԱՆՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ «ԲԵՌԼԻՆՅԱՆ ՊԱՏԱՐԱԳԸ»

Կոմիտասի վաղ շրջանի ստեղծագործությունների շարքում իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում այսպես կոչված «Բեռլինյան պատարագը»: Այս ստեղծագործության մասին տեղեկությունները շատ սուղ են: Ինչպես վկայում են Կոմիտասի «Երկերի ժողովածուի» VIII հատորում զետեղված Գ.Գյոդակյանի ծանոթագրությունները, Կոմիտասն ի նկատի ուներ հատկապես այս ստեղծագործությունը, երբ 1897թ-ին գրում էր Կ.Կոստանյանին. «Եկեղեցական երաժշտության տեսական մթողջապես վերջացրել եմ, պարապում եմ միայն գործնականով... Մեր հոգևոր երգերից մի քանի կտոր պատրաստել եմ քառածայն, վեցծայն և ութծայն. պատրաստում եմ մի քանիսն էլ. ապա երգել պետք է տա ինքը՝ ուսուցչապետս մի որևէ եկեղեցում կամ Singakademie-ում իբրև հոգևոր համերգ»:¹ Ենթադրվում է, որ հետագա տարիներին Կոմիտասը շարունակել է աշխատել դրա վրա, ավելացնելով նորանոր նմուշներ Պատարագից և տարբեր հոգևոր երգասացություններից: Կան նաև ենթադրություններ, որոնց համաձայն Կոմիտասը կոմսերվատորիան ավարտելիս հենց այս ստեղծագործությունն է ներկայացրել իբրև դիպլոմային աշխատանք:²

“Armenische kirchengesänge” («Հայկական եկեղեցական երգասացություններ»)՝ այսպես է անվանել Կոմիտասը իր ստեղծագործությունը, որը, փաստորեն, նրա առաջին մեծ կտավի երկն է, ինչպես նաև առաջին օրատորիալ տիպի ստեղծագործությունը հայ իրականության մեջ: «Երգասացությունները» գրվել են գերմաներեն տեքստերով: Խ.Սամվելյանի վարկածի համաձայն՝ հայերենից

¹ Տե՛ս Խ.Սամվելյան, «Սովետական արվեստ», Ե., 1962, ք. 9, էջ 52:

² Տե՛ս Կոմիտաս, «Երկերի ժողովածու», 8-րդ հատ., ծանոթ. 1998թ., էջ 245:

գերմաներեն տեքստերը թարգմանել է ինքը՝ Կոմիտասը:³ «Երգասացությունները» պարունակում են հատվածներ պատարագից, որոնք լրացված են Շարակնոցից և Ժամագրքից վերցված տարբեր տիպի երգերով, շարականներով, տաղերով ու սրբասացություններով: Հատվածների ընտրությունից երևում է, որ սա զուտ համերգային ստեղծագործություն է: Այն նշանակալի փուլ է Կոմիտասի ստեղծագործական կյանքում, կոմպոզիտորական վարպետությանը տիրապետելու ճանապարհին:

«Բեռլինյան պատարագի» առաջին հատվածը «Փառք Քեզ, Տէր»-ն է: Այն իրենից ներկայացնում է քառածայն շարադրանքով 8 տակտանի մի ամփոփ կառույց: Սեղեղին հանդիսավոր, վեհաշուք երթ է հիշեցնում: Որպես ներդաշնակման միջոց Կոմիտասը կիրառել է ակորդների ուղղահայաց հաջորդականության սկզբունքը, միաժամանակ երաժշտական հյուսվածքը լրացնելով իմիտացիայի տարրերով: Այստեղ օգտագործված է բավականին հետաքրքիր ակորդային հաջորդականություն՝ I VII⁵⁶-³ I II VI V⁵⁶ I I⁶ IV^h K⁶⁴ D⁷ VI III I⁶ V^{56/V} K⁶⁴ D⁷ I, որը վկայում է հեղինակի հարմոնիկ մտածողության որակական նոր մակարդակի մասին, եթե համեմատելու լինենք նախորդ Կուտինայում ներդաշնակած պատարագի հետ: Հատկապես աչքի է զարնում VII⁵⁶-³ ավտերացված հարմոնիան: Այն զգալի լարվածություն է հաղորդում հյուսվածքին: Եվ հետաքրքիրն այն է, որ ներդաշնակման այս բանաձևը պատահական կիրառված հնարք չէ: Հանդես գալով «Փառք Քեզ, Տէր»-ում, այն կրկնվում է նաև այլ նմուշներում, յուրատիպ զարգացում ապրում և ձեռք է բերում մի ուշագրավ լայտհարմոնիայի իմաստ:

Եթե «Բեռլինյան պատարագի» այս կտորը համեմատենք հենց իր Կոմիտասի ներդաշնակած «Փառք Քեզ, Տէր» հատվածների հետ, կնկատենք հետևյալը. ամենուր անփոփոխ է մնում զտնված սկզբնական հարմոնիան (I VII⁵⁶-³ I), նույն է ներդաշնակման սկզբունքը, միայն որոշ տարբերակներում փոխվում է վերջավորող ինտոնացիան՝ մի դեպքում այն վերընթաց է, մեկ այլ դեպքում՝ վարընթաց:

Ավելի հասուն շրջանի ներդաշնակումներում Կոմիտասը նախընտրել է

³ Յե՛ս Խ.Սամվելյան «Մի անհայտ էջ Կոմիտասի կենսագրությունից», «Էջմիածին», 2002թ., փետրվար-մարտ, էջ 83-85:

այս հատվածը ներկայացնել այլ տոնայնական փոխադրումով, ավելի հղկված ու խտացված, ինչպես օրինակ, արական երգչախմբին հատկացված պատարագում:⁴ Պատարագի երկրորդ հատվածը «Սուրբ-սուրբ»-ն է, որն իր հուզականությամբ և մեղեդային ինքնատիպ մտածողությամբ առանձնացող հատված է ողջ պատարագում: Առաջին հայացքից այն տիպական եվրոպական ներդաշնակմամբ մի նմուշ է: Իրականում նրա մեղեդին աչքի է ընկնում ուրույն ձայնակարգային կառուցվածքով և օժտված է ազգային բնորոշ գծերով: «Սուրբ-սուրբ»-ը շարադրված է մի մաժորում, այստեղ կա նաև զարտուղություն դեպի զուգահեռ դո-դիեզ մինոր: Սակայն բուն մեղեդու ձայնակարգը միջսուլիդիականն է, կվինտային հենակետով: Ներդաշնակված է մեղեդիակերտ բազմաձայնության սկզբունքով, իսկ երգամասերն աչքի են ընկնում իրենց ինքնուրույնությամբ: Նմուշը ներդաշնակված է հետաքրքիր հարմոնիաներով՝ գերակշռող են կրկնակի դոմինանտները, հիմնականում կրկնակի VII-ի տեսքով: Ուշագրավ է նաև VI աստիճանի ոլորտը՝ վերցված թե՛ անմիջականորեն և թե՛ շեղումների միջոցով: Այնուամենայնիվ, պետք է նշել, որ VI աստիճանի «առատ» կիրառումը (հատկապես ընդհատված դարձվածքների տեսքով) որոշ միապաղաղություն է մտցնում ներդաշնակման մեջ: Հատվածը ներքին պայմանական բաժանումներ ունի, սակայն դրանք ամբողջականությունը չեն խաթարում: Բաժինների միջև ներքին անքակտելի կապ է ստեղծվում շնորհիվ թեմատիկ նյութի մեջ պարունակվող ցայտուն տիպական դարձվածքների: Ողջ հատվածի երաժշտական նյութը ենթարկված է մոտիվային զարգացման, հատկապես տարբերակվում են տիպական դարձվածքները: Դրանք մերթ սեղմվում են, մերթ ընդարձակվում, իսկ երբեմն էլ՝ միաձուլվում:

Ն.Թաշճյանի գրառումներում այս կենտրոնական հատվածը կա հինգ տարբերակով: Եվ միայն 119 էջում զետեղված «Սուրբ-սուրբ»-ն է մեղեդիական առումով համընկնում Կոմիտասի բեռլինյան ձեռագրում եղած «Սուրբ-սուրբ»-ի հետ: Սա այն հատվածներից է, ուր ավանդական մեղեդին Կոմիտասը կիրառել է համարյա նույնությամբ: Սակայն այս հատվածները միայն մեղեդիական ընդհանրությամբ չէ, որ աչքի են ընկնում: Առաջին տարբերությունն այն է, որ

⁴ Կոմիտաս, ԵԺ, հ. 7, էջ 37

Կոմիտասի մոտ տևողությունները երկու անգամ մեծացված են: Փաստորեն, Կոմիտասը հստակեցրել է շարադրանքը, հեշտացրել է ընթերցումը, միևնույն ժամանակ չի խաթարել մեղեդու ծայնակարգային-ելևէջային կմախքը: Այս երկու «Սուրբ-սուրբ»-երի համեմատությունից երևում է, որ Թաշճյանի մեղեդիում հանդիպող մեծացրած սեկունդան բնորոշ է ԱՁ-ին: Կոմիտասի մոտ թեպետ այն կա, բայց շեշտված չի: Ավելի կարևոր է, որ Կոմիտասի մոտ ծայնակարգի աստիճաններն հանդես են գալիս իրենց տարբերակային նկարագրով՝ IV և IV բարձր (յա-յա դիեզ); II և II բարձր (ֆա դիեզ - ֆա դուրլ դիեզ): Կոմիտասն հավանաբար այդ արել է ծայնակարգին գունային տարբեր երանգներ հաղորդելու համար:

«Եկեղեցական երգասացությունների» երրորդ հատվածը «Յամենայնի օրհնեալ ես, Տէր»-ն է: Եթե համեմատելու լինենք այս հատվածը Թաշճյանի պատարագում եղած «Յամենայնի»-ի հետ, առաջին հերթին կնկատենք դրանց մեղեդիական ընդհանրությունը: Թերևս սա այն կտորներից է, «Սուրբ-սուրբ»-ից հետո, ուր այդ ավանդական մեղեդին կիրառված է նույնությամբ: Պահպանված են նույնիսկ հնչյունների կշռությանն արժեքները, ընդհանուր է նաև ծայնակարգային կառուցվածքը: «Յամենայնի»-ն ընթանում է երկակի հարմոնիկ ծայնակարգում, որը կազմված է շաղկապված հարմոնիկ պենտախորդից (e, fis, g, ais, h) և հարմոնիկ տետրախորդից (h, c, dis, e): Սա այսպես կոչված «Հունգարական գամմա»-ն է⁵: Այս ծայնակարգն ինչ-որ չափով կանխորոշիչ կլինի նաև «Յամենայնի»-ին հաջորդող «Ով սքանչելի» շարականի համար: Հատվածը թե՛ կառուցվածքային և թե՛ ինտոնացիոն տեսակետից մի յուրատիպ երկխոսություն է հիշեցնում՝ սկզբում բասերի ու տենորների և ապա ողջ կատարողական կազմի միջև: Այս հարց-պատասխանային մեղեդին աչքի է ընկնում իր վառ ազգային երանգով: Սրան, իհարկե, նպաստում են ծայնակարգը, փոփոխական չափը, որ նույնպես բնորոշ է ազգային երգամտածողությանը: Հետաքրքիր է նաև այս հատվածի կատարողական կազմը՝ քառածայն խառը խմբին ավելացված են 4

⁵ Տե՛ս «Музыкальная энциклопедия», т. 1, М., 1973 г., т. 714-715:

մեներգիչներ: «Յամենայնի»-ն ավարտվում է փոքրիկ վերջավորությամբ ("wir danken dir, wir beten dich an, Herr"), որն իր ինտոնացիոն ուղորտով կանխորոշում է հաջորդ հատվածի մուտքը: Այս վերջավորությամբ ինտոնացիոն ընդհանրություն է ստեղծվում այդ երկու հատվածների միջև: «Յամենայնի»-ն ավարտվում է մի մաժորում, որն էլ միավորող տոնայնության դեր է ստանձնում առաջին երեք հատվածների համար: Այսպիսով, «Փառք Քեզ, Տէր», «Սուրբ-սուրբ» և «Յամենայնի» հատվածները դրամատուրգիական առումով մի ամբողջություն են կազմում:

Հաջորդ հատվածը շարական է «Ով սքանչելի և տեսիլ ահաւոր»: Սա Մեծ Ուրբաթի կանոններից է: Այս կանոնների շարքը վերագրվում է Ներսես Շնորհալուն: Սա Քրիստոսի խաչելության տեսարանն է: Շարականն ընկալվում է իբրև տխուր մի պատմություն, որի շարադրանքը զուսպ է, սակայն շատ արտահայտիչ և ազդեցիկ: Շարականը ներդաշնակված է մեղեդիակերտ բազմաձայնության սկզբունքով: Բոլոր ձայներն արտահայտիչ են, ամեն մի երգամաս իրենից ներկայացնում է առանձին, ինքնուրույն մեղեդի: Սա այն միտումն է, որ Կոմիտասի մոտ հետագայում կդառնա որոշիչ: Բասերի ձայնաբաժնում կա շատ գեղեցիկ մի կոմտրապունկտ: Հատկապես արտահայտիչ է առաջին դարձվածքը, ուր սեկունդաներով տոնիկայից դեպի դոմինանտ իջնող բասը իր վրա վերցնում է *basso-ostinato*-ի դեր: Դրա թախծոտ արտահայտչականությունը ամուր հենարան է դառնում բարդ, բազմաշերտ հյուսվածքի համար: Սա հիշեցնում է շատ արտահայտիչ մի մեղեդիական բանաձև, որը լայն կիրառում էր ստացել դեռևս Բարոկկոյի շրջանում և հասել ընդիուպ մինչև Բեթհովեն («Լուսնի սոնատի» սկիզբը)⁶: Հետաքրքիր է նաև շարականի հարմոնիկ ուղորտը: Կոմիտասն այստեղ կիրառել է շեղումների մի ամբողջ համակարգ: Օգտագործված խրոմատիզմները սրում են երաժշտական հյուսվածքը, դրանով իսկ ավելի դրամատիկ դարձնելով տեսարանը: Ընտրված հարմոնիաներից հատկապես աչքի է ընկնում D⁶-ը: Այն իր ուրույն դիսոնանսային հնչողությամբ մեծ լարվածություն է ստեղծում, միևնույն

⁶ Sb'u B.П. Бобровский, Соната Бетховена «Quasi una fantasia» cis-moll. В сб. «Бетховен», вып. 2, М., 1972, т.9.

ժամանակ հուզիչ, սրտակեղեք երանգ հաղորդելով մեղեդուն: Այս նոնակորդը փաստորեն ողջ շարականի հարմոնիկ ամենաարտահայտիչ երանգն է: Կոմիտասն այն կիրառել է նաև կադենցիայում, այս դեպքում ակորդը հնչում է որպես անցյալի վերհուշ: «Ով սքանչելի» հատվածին հաջորդող «Գովեա Երուսաղէմ» շարականն է: Այս հատվածով էլ սկսվում է ստեղծագործության ամենախոշոր, կենտրոնական բաժինը, ներառելով իր մեջ «Գովեա Երուսաղէմ», «Այսօր յարեաւ» շարականները և «Բարձր է ի վերայ» և «Ով է որպես Տէր» սրբասացությունները: Այս բոլոր հատվածները միավորված են մեկ ընդհանուր բարձր տրամադրությամբ, ասես ցնծության ձոն լինեն: Սրանք թե՛ կառուցվածքային և թե՛ դրամատուրգիական առումով մի ամբողջություն են կազմում: «Գովեա Երուսաղէմը» ճաշու շարական է և կատարվում է Ջատկի տոնին: Շարականը ներդաշնակված է ակորդների ուղղահայաց հաջորդականության սկզբունքով, մեղեդու յուրաքանչյուր հնչյունին հատկացված է մեկ հարմոնիա: Ուրիշը համաչափ է, *alla breve*, քայլերգային տարրեր ներմուծող: Մեղեդին ծավալվում է ԱԶ դարձվածքում: Տոնայնության տեսակետից հատվածը չափազանց անկայուն է, սկսվում է F-dur-ում, անցնում է d-moll, g-moll և ավարտվում է B-dur-ում: Այդ անկայուն տոնայնական պլանը անընդհատ շարժման տպավորություն է ստեղծում և նպաստում է երաժշտական նյութի անընդմեջ զարգացմանը: Շարականին հաջորդողը «Ալէլուիա» հատվածն է, այն տարբերվում է իր ռիթմիկայի փոփոխությամբ: Այստեղ Կոմիտասը մանրացրել է տևողությունները, ինչպես նաև բարձրացրել է հնչադասությունը (*тежесть*, *tessiture*): Տոնայնությունը հարմոնիկ ֆա մաժորն է: Իսկ ավելի ճշգրիտ՝ ըստ Քուշնարյանի, այս ծայնակարգը կոչվում է իոնական՝ իջեցված VI աստիճանով: Զայնակարգը բնորոշվում է որպես հարմոնիկ մաժոր, որում իբրև տոնիկական օղակ հանդես է գալիս միջսոլիդիական պենտախորդը: Այս ծայնակարգը հայ մոնոդիկ երաժշտության մեջ չափազանց սակավադեպ է: Դրա կիրառման հետաքրքիր օրինակ է «Ձեյթունցիների քայլերգը»:

Այս քայլերգում տեղ գտած հերոսական ռիթմ-ինտոնացիաները փոքր-ինչ պարզեցված հանդիպում են նաև եկեղեցական երաժշտության մեջ: Մասնավորապես նկատի ունենք պատարագի «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնե-

ցավ» հատվածը⁷: «Ալէլուիա» հատվածում յուրահատուկ նշանակություն են ստանում իմիտացիոն դարձվածքները: Դրանք, և իհարկե ծայների փոխկանչերը (*переклички*) նպաստում են հրճվանքի ցնծագին տրամադրության ստեղծմանը: Իր բարձր, զրնգուն ռեզիստորով առանձնանում է «Բարձր է ի վերայ» հատվածը: Իսկ եզրափակողը «Ով է որպես Տէր» սրբասացությունն է, որը Պատարագի արարողության անքակտելի մասն է կազմում: «Ալէլուիա, Բարձր է ի վերայ» և «Ով է որպես Տէր» հատվածներն ընթանում են առանց ընդմիջման, միջանցիկ զարգացման սկզբունքով: Հատվածները միավորողը հարմոնիկ ծայնակարգն է, տիպական դարձվածքներն ու միջանցիկ զարգացումը, որոնք էլ նպաստում են դրամատուրգիական կուռ ամբողջականության ստեղծմանը: «Այսօր յարեաւ» շարականով ավարտվում է ստեղծագործության ամենածավալուն բաժինը: Այս հատվածը Շարակնոցից առնված, Հարության տոնին նվիրված, սուրբ Ջատիկի կանոն է: Շարականը վերագրված է Ներսես Լամբրոնացուն: Նախորդ նմուշներում հաստատված վառ, տոնական տրամադրությունը այստեղ ևս շարունակվում է: Կարծես յուրատեսակ եռմասանի ձև է ստացվում «Գովեա Երուսաղէմ», «Ալէլուիա, Բարձր է ի վերայ» և «Այսօր յարեաւ» հատվածների համադրմամբ:

«Գովեա Երուսաղէմի» անկայուն տոնայնական պլանին հակադրված է «Ալէլուիա» հատվածի հարմոնիկ մաժորը, իսկ «Այսօր յարեաւ» շարականում վերադարձ է կատարվում դեպի բնական հնչյունաշար: Այս նմուշներում հետաքրքրական է նաև ինտոնացիոն կամարների առկայությունը: Օրինակ, «Գովեա Երուսաղէմ» շարականի մեղեդիական դարձվածքը, ավելի աշխույժ ռիթմով հանդես է գալիս «Այսօր յարեաւ» շարականում: Դրանով սրվում է դինամիկան և ստեղծվում դրամատուրգիական շղթայակցում շարականների միջև⁸: «Արքութիւն սրբոց»-ը Մարտիրոսաց սրբասացությունն է: Այս հատվածը կարելի է դիտել որպես ողջ ստեղծագործության քնարական կենտրոն: Հիմնական դերն հատկացված է solo տենորին, իսկ երգչախումբը հիմնականում ծայնակցում է նրան: Ջարդուլորուն բնույթի մեղեդին բացառիկ գեղեցկությամբ է

⁷ Տե՛ս Կուшнарєв, «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», Л., 1958, էջ 542-544:

⁸ Տե՛ս՝ Կոմիտաս, ԵԺ, հ.8, էջ 204 առաջին տող, էջ 208 երրորդ տող:

օժտված: Թերևս սա այն միակ նմուշն է, որում Կոմիտասը նախապատվություն է տվել զարդոլորուն (մելիզմատիկ) շարադրանքին: Մեղեդուն առանձնահատուկ հմայք է տալիս սեքստային թռիչքը, որը հակադրվելով մինչ այդ գերիշխող սահուն շարժմանը, ավելի ցայտուն ու հուզիչ է դարձնում քնարականությունը: Հետաքրքրական է նաև այս հատվածի կատարողական կազմը՝ մի դեպքում մեղեդին կատարում է մեներզիչ տենորը, որին երգակցում են տենորներն ու բասերը: Իսկ մեղեդու մյուս անցկացումը հանձնարարված է մեներզիչ սոպրանոյին, այս դեպքում նրան երգակցում են սոպրանոներն ու ալտերը: Խմբերգում կան կոնտրապունկտներ, որոնք գեղեցիկ մեղեդային գծեր են ստեղծում: Հնչողությունը հետզհետե աճում է և ավելի հանդիսավոր բնույթ է ստանում: Եվ այս հինգ ծայնամի երկու խմբերի փոխեփոխ կատարումը եզրափակվում է 8, իսկ վերջավորության մեջ 6 ծայնամի խառը խմբի շքեղ ու հանդիսավոր երգեցողությամբ: Եկեղեցական երգասացությունների նախավերջին հատվածը «Ով զարմանալի» տաղն է (անվանել են նաև հորդորակ), որ կերտել է կաթողիկոս Գրիգորիս Պախլավունին: Տաղի հատկապես Կոմիտասյան գրառումներն են, որ աչքի են ընկնում իրենց եղանակների ելձեղակշռության յուրատիպությամբ: Տաղը տեղ է գտել նաև բեռլինյան ձեռագրում և նրա տասներորդ հատվածն է: Ընդհանուր առմամբ, սա բացառիկ գեղեցկության մի ազդեցիկ պատկեր է: Այստեղ չափազանց շոշափելի է բացահայտված Սկրտության խորհրդի իմաստը: Մեղեդին լայնաշունչ է, ծորուն: Ձայնեղանակը բացահայտվում է աստիճանաբար՝ սկզբում հնչում է Գ2-ը: Երրորդ տողի սկզբից դինամիկ վառ հակադրությամբ հանդես է գալիս Գ2 դարձվածքը: Այս պահը յուրօրինակ բարձրակետ է, որից հետո մեղեդին խաղաղվում է և աստիճանաբար իջնելով հաստատվում է նոր վերջավորող ձայնը՝ սի-ն: Հետևում է «Երկինք պատառեալ» հատվածը, որը փաստորեն, «Ով զարմանալի» տաղի գրական բնագրի երկրորդ քառյակն է: (Տաղը բաղկացած է 9 տնից): Մեղեդին ծավալվում է այլ տոնայնության մեջ՝ ընդ որում ստեղծվում է տոնայնությունների վառ, գունեղ համադրություն՝ ց-moll, հ-moll: Դրամատուրգիական առումով «Երկինք պատառեալը» ստանում է յուրօրինակ ռեպրիզի նշանակություն, քանի որ կրկնվում է «Ով սքանչելի և տեսիլ ահաւոր» շարականի սի մինոր տոնայնությունը և հատկապես բնորոշ մեղեդիական

դարձվածքը: Պատարագը եզրափակող հատվածը «Հայր մեր»-ն է: Մեղեդին տարածված «Հայր մեր» եղանակների ազատ տարբերակն է: Վարպետորեն օգտագործելով մայր եղանակի որոշ ելևէջային դարձվածքներ, Կոմիտասը փաստորեն ստեղծել է ինքնուրույն հորինվածք, որն աչքի է ընկնում վեհ ու հանդիսավոր տրամադրությամբ: Մեղեդու հատկանշական գիծը՝ ելևէջի վերընթաց շարժումն է: Մեղեդին կարծես ձգտում է հաղթահարել իրեն շրջապատող սահմանները, սլանալ դեպի վեր՝ «առ երկինք»: Առանձնապես արտահայտիչ է լայն դիապազոն (օկտավա) ընդգրկող վերընթաց անընդհատ շարժումը սեկունդաներով, որն այս հատվածի բարձրակետն է («unsær t'iglicli Bred gieb uns», «Ձիաց մեր հանապազորդ տուր մեզ»): Հետաքրքիր է, որ այս մեղեդային դարձվածքը Կոմիտասը համարյա անփոփոխ կրկնել է իր «Հայր մեր»-ի ամենակատարյալ տարբերակում՝ 1914-15թթ. արական երգչախմբի համար գրած «Պատարագում»: «Հայկական եկեղեցական երգասացությունները» հիրավի նշանակալի փուլ է Կոմիտասի ստեղծագործության մեջ: Դա նրա հասուն շրջանի սկիզբն է, որն աչքի է ընկնում իր յուրահատուկ ճարտարակերպությամբ: Տարբեր երգասացությունները ոչ թե առանձին ընտրված հատվածներ են Պատարագից, Ժամագրքից ու Շարակնոցից, այլ գաղափարական բովանդակությամբ միմյանց շարունակող ու լրացնող մոուլներ: Կուռ ամբողջականություն է ստեղծվել նաև շնորհիվ ընտրված տոնայնությունների, տիպական դարձվածքների, ներդաշնակման սկզբունքների, հետաքրքիր լայտհարմոնիաների և այլն: Համաեվրոպական ընդունված երաժշտական համակարգի սահմաններում Կոմիտասն ազատ ու ճկուն օգտագործել է հարմոնիկ ու պոլիֆոնիկ ամենատարբեր հնարներ, մեծ հմտություն է ցուցաբերել հատկապես կատարողական կազմի ընտրության հարցում: Ընդգրկելով մեծ կատարողական կազմ՝ 4 մենակատար և խառը երգչախումբ, նա առավելագույնս է օգտագործել թե՛ մեներգիչների և թե՛ երգչախմբի հարուստ արտահայտչական հնարավորությունները: Կոմպոզիտորը հսկայական նշանակություն է տվել խոսքի և երաժշտական ինտոնացիայի բնական կապին, որն իրականացված է լիակատար չափով: Այս ստեղծագործությունն ունի գոյատևելու բոլոր նախադրյալները և զարմանալի է, թե ինչու առայսօր այն չի գրավել կատարողների ու ռեպրտիստների: