

ՊԻԵՐ ՈՔՐԻՆ ԵՎ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մ. Պ. ՄԻՆԱՍՅԱՆ

Վաղանցուկ կյանք է ունեցել ֆրանսիացի տաղանդավոր երաժշտագետ Պիեր Օբրին։ Նա ծնվել է Փարիզում 1874 թ. փետրվարի 14-ին։ 1910 թ. սեպտեմբերի 6-ին, չերժ համբանականներից հետո, նրա աճյունը հայրենի հողին է հանձնվել Փարիզի մոտակայքում, Մյոդոնի դերեվմանատանը։ Դրանից մի քանի օր առաջ, Ֆրանսիայի հյուսիսային մասի Դիեպո ծովափնյա քաղաքում ընկերական սուսերամարտի ժամանակ կույր սպասահարը կտրել էր նրա ստեղծարար և ծաղկուն կյանքի թելը։

Պիեր Օբրին թողել է մեծ վաստակ և, ինչպես վկայում են երաժշտության տեսաբանները, առաջին տեղն է զբաղել այն երաժշտագետների շարքում, որոնց շնորհիվ ֆրանսիական միջնադարյան երաժշտագիտությունն այն ժամանակ վերածնունդ ապրեց։ Միջնադարյան երաժշտագիտության բնագավառում նա մեծ վարպետ է եղել, իսկ որոշ հարցերի՝ միակ մասնագետը։

Պիեր Օբրին ժրաջան աշխատանքով է սկսել իր գիտական գործունեությունը¹։ Կոլեջն ավարտելուց հետո 1894 թ. ընդունվել է Ecole des Chartes դպրոց²։ Մինչ այդ, 1892 թ. հրատարակել էր «Souvenirs de collège» («Կոլեջյան հիշատակներ») բանաստեղծությունների ժողովածուն։ Ուսանողության տարիներին նա հավաքել, ծանոթագրել և հրատարակել է «Հին Ֆրանսիայի (XII—XVIII դդ.) ութ հերետսական երգերի» բնագրերը, որոնք միջնադարյան դրականության անվանի մասնագետ, Բակալեմիայի անդամ Գաստոն Պարիի նախաբանով 1896 թ. վերահրատարակվեցին ձայնագրությամբ հանդերձ։ Այսպիսով Օբրին գտել էր իր կյանքի կոչումը, գիտական գործունեության ուղին. նրա հետագա հետազոտություններն ընթացել են մանավանդ ֆրանսիական միջնադարյան երաժշտության պատմության, միջնադարյան տրուբադուրների և արուվերների թողած հոգևոր ժառանգության լուսաբանման ուղղությամբ։

Հնագրության դպրոցում ուսումնասիրության վերջում Օբրին ներկայացրել է «La philologie musicale des Trouvères» («Տրուվերների երաժշտական բանասիրություն») ավարտական փոքրիկ տպագիր աշխատանքը։ 1898 թ. հունվարի 24-ին Օբրին ստանում է արխիվադետ-հնագրագետի վկայական։ Նա արդեն հրատարակել էր երաժշտագիտական, երաժշտա-բանասիրական աշխատանքներ, կարդացել գիտական ղեկուցումներ։ Սակայն նա չէր բավարարվել մեկ ուսումնական հաստատության տված գիտելիքներով. 1894 թ. ստացել էր բանասերի, իսկ 1896 թ.՝ իրավաբանի վկայական. այնուհանդերձ նրա կյան-

¹ Պիեր Օբրին կենսագրական տվյալները քաղում ենք Փարիզում նրա մահից անմիջապես հետո հրատարակված «Pierre Aubry» գրքույկից, որտեղ տրված է նաև նրա աշխատությունների մատենագիտական ցանկը։

² Հրովարտականների կամ հնագրության դպրոց, որտեղ ուսուցվում էին հին հրովարտականների, ձեռագրերի, հիշատակարանների վերծանումն ու մեկնությունը։

քի նպատակը մնացել էր նույնը՝ միջնադարյան երաժշտական բանասիրություն և հնագրություն, որին նա լրջորեն է նախապատրաստվել. նա հասկացել էր, որ երաժշտագիտությունը սերտորեն կապված է հասարակական գիտությունների այլևայլ բնագավառների հետ։ Սակայն երաժշտագետի համար գլխավորը մնում էր երաժշտության իմացությունը. Յոթին դրան էլ է տիրապետել. զործնականում իր իմացած լատինական եկեղեցու երաժշտության տեսությունը սովորելու համար աշակերտել է Ֆրանսիայի հյուսիսային մասի Սոլիմ քաղաքի բենեդիկտյան կրոնավորներին, որոնք XIX դ. վերակենդանացրել էին կրոնական երաժշտությունը և համարվում էին երաժշտական հնագրության վարպետներ։ Նա հետաքրքրվել է նաև Սեն-Ժերվեի երգիչների աշխատանքներով, իսկ բյուզանդական եկեղեցական երաժշտությունը զործնականորեն և տեսականորեն սովորել է իր բարեկամ Ա. Գաստուեի մոտ և Պոլսում՝ հունական վանքերում։

1898—1899 ուսումնական տարում Institut Catholique կրոնական բարձրագույն դպրոցը Օրբիին հրավիրել է եկեղեցական երաժշտագիտություն դասավանդելու. դա լավ առիթ էր, որպեսզի նա շարադրեր իր նոր տեսակետները 1900 թ. նա հրատարակում է կարդացած դասախոսությունները «La musicologie médiévale, histoire et méthodes» («Միջնադարյան երաժշտագիտություն, պատմությունն ու մեթոդները») խորագրով։ Այս գրքում, ինչպես նաև նախքան այդ «Tribune de Saint-Gervais» երաժշտագիտական հանդեսում լույս ընծայած հոդվածներում նա առաջ է քաշել հետևյալ մտքերը. ժամանակակից պատմական, բանասիրական և իրավաբանական գիտությունների քրննադատական մեթոդները կիրառելի են երաժշտության պատմության ու բանասիրության բնագավառում. ինչպես խոսքային կամ բաների լեզուն, այնպես էլ հնչյունների մեղեդին կամ լեզուն կախման մեջ է լեզվի հնչյունաբանությունից, ձևաբանությունից և շարահյուսությունից. հետևաբար ինչպես բանասիրությունը վերականգնում է բնագրեր, այնպես էլ քննական սկզբունքների կիրառությամբ կարելի է վերականգնել երաժշտական բնագրեր. ինչպես պատրաստում են Հոմերոսի կամ միջնադարյան էպոսի քննական հրատարակություններ, այնպես էլ պետք է պատճառատեղ ժամագրերի, շարակնոցների և պատարագամատույցների հրատարակությունները։ Հայտնի լեզվաբան Անտուան Մեյեի հետ բանավիճելիս նա այդ հարցերին լայնորեն է անդրադարձել «Système musical de L'Eglise arménienne» («Հայ եկեղեցու երաժշտական համակարգը») գրքույկում (Փարիզ, 1901—1902, էջ 1—8), որի մասին մենք ղեռ առիթ կունենանք խոսելու, որովհետև 1901 թ. Օրբիի Հայաստան կատարած գիտական ճանապարհորդության շատ հետաքրքրական ուղեգրությունն է։

Հայ եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունն ուսումնասիրելու համար Հայաստան կատարած ուղևորությունից վերադառնալուց հետո Օրբին Փարիզում, դավառներում և արտասահմանում կարդացել է երաժշտագիտական գեկուցումներ, հրատարակել աշխատություններ, որոնցից շատերն արժեքավոր են երաժշտության ծագման, ֆրանսիական ու եվրոպական մյուս ժողովուրդների երաժշտության վերաբերյալ արտահայտած նոր և խոր մտքերով։ Երաժշտական հնագույն զործիրների պատկերազրույցի իր ձոխ հավաքածուի հիման վրա նա սկսել էր շարադրել «Iconographie musicale» («Երաժշտական պատկերազրույց») աշխատությունը. նյա մահից հետո հավաքածուն նվիրվել է երաժշտական միջազգային րնկերությանը։

Թեև Օրբին իմացել է խստապահանջ մեթոդով շափավորել իր գիտական ձգտումներն ու աշխատանքները, սակայն նա սիրել է լայն ձեռնարկումները. եղել է ոչ միայն հաճախ նյութական դժոգություններ պահանջող գիտական աշխատությունների բազմարդյուն հեղինակ, երաժշտական քննադատ, այլև երաժշտասեր եռանդուն գործիչ, անտարբեր շմեղում երաժշտական նախա-ձեռնումների նկատմամբ. այսպես՝ Շարլ Բորդի, Ս. Գիլմանի և Վենսան դ'Էնդիի հետ մասնակցել է Schola Cantorum երաժշտական դպրոցի ստեղծմանը 1896 թ., 1904 թ. մտել է երաժշտական միջազգային ընկերության մեջ և եղել է անձ-նվեր անդամներից, իսկ 1909 թ. նրան տեսնում ենք Վիեննայում ընկերու-թյան գումարած համաժողովի կազմակերպիչների շարքում։ Նա պետք է մաս-նակցեր նաև 1911 թ. Լոնդոնում կայանալիք համաժողովին. այս առթիվ նրա պատրաստած զեկուցումը նրա անունից կարդացել է ընկերության անդամ, երաժշտագետ Ժ. Էկորշվիլը։

Եկեղեցական երաժշտությունից նրան պակաս չեն հետաքրքրել Ֆրանսիա-կան միջնադարի տրուրադուրները, տրուլերները և ժողովրդական երգերը։

Իրենից առաջ միջնադարյան երաժշտությունն ուսումնասիրած գիտնական-ների համեմատությամբ Օրբին այն առավելությունն ուներ, որ ղինված էր հնա-գրագիտությամբ։ Որպես գիտնական ցուցաբերած ճշգրտության սովորույթն ու ճաշակը նա ձեռք է բերել հին վավերագրերի վերծանման և մեկնաբանման աշխատանքների ընթացքում։ Նույն քննական խստապահանջությամբ է վար-վել, երբ ուսումնասիրելով եվրոպական գրադարաններում լուսանկարված հնօր-յա երաժշտական բնագրերը՝ ժողովրդական շատ երգերի վրայից թոթափել է դարերի փոշին, դրանց կյանք տվել և վերագործել ժողովրդին։ Նա երբեք չի շտապել գիտական եզրահանգումներ անելիս. ընդհակառակն, ժամանակակից-ները վկայում են, որ նա քանի խորանում էր գիտական աշխատանքում, այն-քան խստապահանջ էր դառնում եզրակացությունների մեջ։

Հայաստանից, Թուրքմենստանից և Կիրգիզիայից բացի Օրբին գիտական նպատակներով ճանապարհորդել է նաև եվրոպական երկրներում։

Օրբին հրատարակել է 66 անուն մեծ կամ փոքր գիտական աշխատություն, գրախոսություններ, անտիպ ժառանգություն է թողել 18 աշխատանք և բազ-մաթիվ ձայնագրումներ։

Օրբին և նրա կատարած աշխատանքը շատ լավ է բնութագրել նրա հետ աշխատակցած, այն ժամանակ Երբոնում երաժշտության պատմության դա-սախոս Թոմեն Թոլանը։ Նա գրել է. «Պիեռ Օրբին մահը մեծ կորուստ եղավ Ֆրանսիական երաժշտության համար։ Նա առաջիններից էր, որոնք մեղանում սկիզբ դրեցին երաժշտության պատմության։ Նա ծրագրում էր գիտական մի-հուշարձան կառուցել, որը, դժբախտաբար, անավարտ է մնում, բայց առաջին հիմքերն ու ցրված մասերը մեղ զարմացնում են իրենց համարձակությամբ և ամբողջամբ³։

Լինելով միջնադարյան երաժշտության ջերմ գնահատող և մեծ տեսաբան, Պիեռ Օրբին չէր կարող անտարբեր մնալ հայկական երաժշտության նկատ-մամբ, որ դարերի խորքից է գալիս։ Բացի այդ, զարգացնելով իր այն տեսու-թյունը, թե բանասիրական և լեզվաբանական ընդհանուր մեթոդները կիրառելի-են նաև երաժշտագիտության մեջ, նա հետևեցնում էր, թե լատինական, բյու-

³ «Pierre Aubry», էջ 18—20։

ղանդական և հայկական երաժշտության բաղդատությունը կարելի է հիմնադրել համեմատական երաժշտագիտությունը, ինչպես լեզվաբանները ստեղծել էին համեմատական քերականությունը. «Մի՞թե չենք կարող,— գրել է նա,— նույն ձևով տրամաբանել երաժշտագիտության բնագավառում: Իրավունք չունենք կարծելու, թե երաժշտական լեզուների համեմատական քերականությունն օրինաչափ է, և երբ այն հաստատուն հիմքերի վրա դնենք, այն արժեքավոր արդյունքներ կտա լեզուների և ժողովուրդների ուսումնասիրության համար: Ճապաղություն է ասել, թե ժողովրդի ոգին արտացոլվում է նրա արվեստի մեջ: այնքան որ դա հասարակ ճշմարտություն է: Նրկու կամ ավելի ցեղակից ժողովուրդների ոգին ընդհանուր հիմք ունի, և այդ նմանությունն անպայման պետք է արտահայտված լինի իր երաժշտական դրսևորումների մեջ»⁴: Այդպիսով՝ ինչպես պատմա-համեմատական քերականությունն էր ընդգրկել զրաբարը համեմատվող հնդեվրոպական լեզուների թվում, այնպես էլ իր առաջ քաշած նոր տեսությունն ապացուցելու համար Օբրին դիմել է նաև հայկական՝ որպես հնդեվրոպական, երաժշտությանը: Իր առաջարկած տեսության հիման վրա Օբրին պնդում է երկու ենթադրություն. առաջին՝ պետք է ենթադրել, թե հնդեվրոպական ժողովուրդներն ունեն իրենց ընդհանուր երաժշտական զգացումը, որ տարբեր է այլ ժողովուրդների երաժշտության զգացումից. երկրորդ՝ համեմատական քերականության օրինակով երաժշտագիտությունը կարող է խումբավորել հնդեվրոպական ժողովուրդների երաժշտական տեսություններին ընդհանուր տարրերը՝ ձայնագրություններ, ուրիշ, տոնայնություն, և ասել, թե այս կամ այն դիժը, որ միաժամանակ հանդիպում է, օրինակ, հայկական, հունական և լատինական երաժշտական արվեստում, պետք է պատկանի ինչ-որ սկզբնական հիմքի⁵: Այս հարցերի վերաբերյալ Օբրին ուղեցել է իմանալ հնդեվրոպական լեզուների համեմատական քերականության կարկառուն ներկայացուցիչ Անտուան Մեյեի կարծիքը, որ խիստ բացասական էր. սակայն Օբրին շարունակում է բանավիճել նրա հետ և բերել պատճառաբանություններ ու փաստեր, որոնցից է, ի միջի այլոց, լատինական, բյուզանդական և հայկական եկեղեցական մեղեդիների դիստոնիկ բնույթը: Իր տեսակետները շարադրելիս Օբրին ընդգծում է, որ իր տեսության և ընդհանրապես արևելյան երաժշտագիտության հետ առնչվում են բազմաթիվ և բարդ հարցեր՝ ձայնագրման կամ խաղագրման, հնագրության, բնիկ աղղայնության և այլն: Օբրին հայտարարել է, թե հայկական խաղագրությունը, ունենալով հանդերձ իրեն հատուկ տեղություն կամ ամանակային նշաններ, օտար ներմուծում կամ փոխառություն է, քանի որ խաղագրությունը հիմնված է շեշտերի բաղադրության վրա, իսկ հայերենը շունի լատիններենի կամ հունարենի պես շարժական շեշտ, այլ ունի միայն բառավերջի կայուն շեշտ. ըստ նրա «մեկիսմատիկ մեղեդիները հայկա-

⁴ Pierre Aubry, *Système musical de l'Église arménienne* («հայկական եկեղեցու երաժշտական համակարգը»), Փարիզ, 1901—1902, առանձնատիպ, էջ 4:

⁵ Ի դեպ, Օբրին այս տեսությունը պետք է զարգացներ իր գովառական աշխատանքում, որի թեման է՝ *L'accent comme élément prépondérant des notations liturgiques chez les Latins, les Grecs et les Arméniens* («Շեշտը որպես կրօնական ձայնագրությունների գերակշռող տարր լատինների, հույների և հայերի մոտ»): Օբրին ժամանակ չունեցավ այն ազարտելու:

⁶ Պիեռ Օբրին, նշվ. աշխ., էջ 4:

⁷ Մանրամասն տե՛ս նույն տեղում, էջ 4—8:

կան եկեղեցական երաժշտության մեջ ներթափանցել են պոլսաբնակ հայերի շնորհիվ, որոնք, ավելի քան իրենց կովկասցի աղգայինները, ամեն օր լսում են թուրքական ժողովրդական միասլաղաղ երգերը»⁸։ Այս բոլորից անկախ, մեզ ուղիղ է թվում և մեր այբուբենի ու մատենագրության ստեղծման մասին է մըտածել տալիս Օրբին հետևյալ միտքը. «Ըիշտ է, առաջին դարերի քարոզիչները ոչնչացնում էին շիջող հեթանոսության կուռքերը և կենդանի ու որոշակի խորհրդանշանները, սակայն նրանք ձեռք չէին տալիս նոր դարձի եկած ժողովուրդների ավանդույթներին, լեզվին ու երգերին, որքանով որ դրանք չէին հակադրվում նոր հավատքին։ Քրիստոնեական մեղեդիների բառերը հարմարեցվում էին ժողովրդական եղանակներին»⁹։

Հայկական կրոնական երաժշտությունն ուսումնասիրելու համար Օրբին առաջին հերթին պետք է իմանար հայ եկեղեցու լեզուն՝ զրաբար, որովհետև «մենք միշտ այն կարծիքին ենք եղել, — գրել է նա, — որ մարդ չի կարող որևէ ժողովրդի երաժշտական արվեստը գիտականորեն ուսումնասիրել, եթե որոշ չափով չիմանա այդ ժողովրդի լեզուն, պատմությունը և մշակույթը, եթե չձգտի ըմբռնել նրա ոգին իր գրսևորումների ամբողջության մեջ»¹⁰։ Ուստի 1898—1900 թթ. Լևոնյան կենդանի լեզուների դպրոցում հայագետ Օգյուստ Վարիերի մոտ Օրբին սովորել է զրաբար, հայոց պատմություն և ստացել արևելագետի վկայական¹¹։ Կոլեժ դը Ֆրանս դպրոցում 1899—1900 թթ. նա լսել է նաև Անտուան Մեյեի դասախոսությունները հայերենի համեմատական հնչյունաբանության և քերականության վերաբերյալ. այն ժամանակ Փարիզի հայերի ժողովրդապետ ժերունի Սուքիաս Պարոնյանը նրան ծանոթացրել է զրաբարի կրոնական բառապաշարը. «Ահա սրանք էին այն միջոցները, — գրել է Օրբին, — որ ինձ ընձևեց Փարիզը՝ շարականների և Մովսես Խորենացու լեզուն սովորելու համար»¹²։

Հայկական եկեղեցական երաժշտության տեսությունն ուսումնասիրելու համար Օրբին աստիճանաբար ձեռք է բերել եվրոպացի և հայ երաժշտագետների աշխատություններ՝ գերմանացի արևելագետ Պետերմանի «Über die Musik der Armenier» («Հայկական երաժշտության մասին») հոդվածը (1851 թ.), Նիկողոս Թաշճյանի «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց» և Եղիա Տնտեսյանի «Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցւոյ» գրքերը. բայց գեոևս շատ կետեր նրա համար մնացել էին մթին և հակասական։ Նա ձևաքի տակ ունեցել է նաև իտալացի մայեստրո Պիետրո Բիանկիի եվրոպական նոտաներով ձայնագրած հայկական եկեղեցու երգերը, բր հրատարակել էին Վենետիկի Մխիթարյանները։ Սակայն դրանց մասին Օրբին գրել է. «Այդ մեղեդիներն այնպիսին են, որ մենք գրանք ո՛չ Հայաստանում լսեցինք, ո՛չ այլուր, ո՛չ էլ կարողացանք որևէ ժողովածուի մեջ գտնել. հռչակավոր մայեստրո-

⁸ Նույն տեղում, էջ 8։ Օրբին և ուրիշների կարծիքը հայկական խաղերի օտար ներմուծում կամ փոխառություն լինելու մասին վաղուց հերքված է սովետահայ երաժշտագիտության կողմից։

⁹ Նույն տեղում, էջ 5։

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 8։

¹¹ Նույն տեղում, էջ 9։ «Բազմավեպում» (1889, էջ 540) տրված են Օրբինի դասընկերների դույակը և ավարտական քննությունների արդյունքները. վկայական են ստացել Օրբին և Ֆեյե Պիլատրին։

¹² Պիեռ Օրբին, նշվ. աշխ., էջ 9։ Պիեռ Օրբինի մասին համարյա այս նույն տեղեկությունները հաղորդել է նաև Ա. Չոպանյանը («Անահիտ», 1903, թիվ 6—7, էջ 99)։

յի տաղանդը նրան հայկական երաժշտության սահմանների դաշտ հեռուն է տարել հավանաբար՝ ամենամեղմ երեակայության աշխարհը¹³։ Այնուհետև Մակար Եկմալյանը Թիֆլիսից Օրբիին ուղարկել է իր «Երգեցողությունք սրբոյ պատարագի» գիրքը։ Եվ վերջապես, նա բարերախոտարար ստացել է, իր բառերով՝ «հայկական եկեղեցական երաժշտության երեք կարևորագույն գրքերը հայկական ձայնագրությամբ»։ Ղրանք են էջմիածնում հրատարակված «Ձայնագրեալ երգեցողությունք սրբոյ պատարագի», «Ձայնագրեալ շարականք» և «Երգը ժամագրոց» ստվարածավալ ժողովածուները։ «Այնուհանդերձ, — գրել է Օրբին. — ինձ միշտ պակասում էր կենդանարար ոգին, բնիկ երգիչների անմիջական ունկնդրումը, միջավայրի ղեկավարումը... Ուստի իսկական հայերի լսելու վստահությամբ զնացի Հայաստանի կրոնական քաղաքամայր էջմիածին... Կարող էի հուսով լինել, որ գոնե այնտեղ կհանդիպեմ Հայաստանի հայերի, որոնք պահպանած կլինեն բուն ավանդույթը և հավանաբար ղեկն ուղերձ են Պոլսի, Վենետիկի, Պետերբուրգի կամ Փարիզի աղղկությունից»¹⁴։ Այս դիտավորությամբ էլ Օրբին 1901 թ. զարնանը գալիս «Թաթախվում է, — ինչպես ինքն է ասում, — հայ եկեղեցական երաժշտության կենդանի ակունքների մեջ»։ Չնայած այս բոլորին, հայ երաժշտության պատմության ակնարկներում¹⁵ հազիվ է հիշատակվում Օրբիի անունը. մինչդեռ Եվրոպայում, հատկապես Ֆրանսիայում, մեր ժողովրդին և նրա երաժշտությունը ծանոթացնելու գործին նա մեծ ուղևորությամբ մասնակցել է իր ղեկուցումներով, հողվածներով, գրախոսություներով, գործունեությամբ¹⁶։

¹³ Պիեռ Օրբի, նշվ. աշխ., էջ 9։

¹⁴ Պիեռ Օրբի, նշվ. աշխ., էջ 10։ 1891 թ. Հայաստան կատարած ուղևորության ժամանակ մեծ հայազետ Անտուան Մեյեն գրել է. «Եվ արեցի, որ եկա այստեղ. տեսնում եմ, որ Փարիզի հայերը բոլորովին սխալ զաղափար են տալիս տեղի հայերի մասին» (անտիպ նամակից)։

¹⁵ Ալեքսանդր Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959. Բ. Ս. Կուչնարյան, Մ. Հ. Մուրադյան, Գ. Շ. Գյոգակյան, Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1963, էջ 179։ Յ. Բրուտյան, Ֆրանսիական արվեստագետները Կոմիտասի ստեղծագործության մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1966, N 4, էջ 43 և հտ.։

¹⁶ Հայ երաժշտության վերաբերյալ Պարիի աշխատանքներն են՝ տպագրվ. 1. «Système musical de l'Eglise arménienne» («Հայկական եկեղեցու երաժշտական համակարգը»), նախ՝ պարբերաբար հրատարակվել է «Tribune de Saint-Gervais» երաժշտագիտական հանդեսում, 1901, էջ 325—332, 1902, էջ 23—38, 72—85, 110—113, 320—327, 1903, էջ 136—146, 287—288, հայկական եկեղեցական երաժշտության նմուշներ Շարակնոցից, 1901—1902 թթ. հատվածները նույն խորագրով և «Souvenirs d'une mission d'études musicales en Arménie» («Հայաստան կատարած երաժշտագիտական ուղևորության հուշեր») ենթավերնագրով առանձնատիպ լույս են տեսել 1902 թ.։

2. «Chants liturgiques arméniens exécutés a la soirée du 15 février 1903» («1903 թ. փետրվարի 15-ի երեկոյին կատարված հայ կրոնական երգեր»), Փարիզ, 1903։

3. «Avant-propos pour le «Recueil de chants populaires arméniens» de Léon Eghiazarian» («Նախաբան Աևոն եղիազարյանի «Հավաքածու հայոց ժողովրդական երգերի»), Փարիզ, 1900։

4. «Introduction a «Chants populaires arméniens», recueillis par G. Boyadjian» («Ներածություն «Հայ ժողովրդական երգերի», հավաքեց և ձայնագրեց Գ. Բոյաջյան, Փարիզ, 1904)։

Ա.Ա.Խաչ. 1. «Le peuple arménien et son art musical» («Հայ ժողովուրդը և նրա երաժշտական արվեստը»), 1899 թ., «Պլենյել» սրահում կարդացված ղեկուցում։

2. «La musique arménienne liturgique et populaire» («Հայ եկեղեցական և ժողովրդ-

Իր մտերիմ ընկերոջ, տրիսիվագետ-հնագրագետ Գաստոն Դյուվալի հետ, որն առաջարկել է այցելել նաև Բուխարա և Սամարղանդ քաղաքները, Հայաստան և Միջին Ասիա կատարելիք իրենց ճանապարհորդությանը պաշտոնական բնույթ տալու համար Պ. Օբրին լուսավորության մինիստրությունից ձեռք է բերում գործուղման հրաման, արտաքին գործերի մինիստրությունից՝ դիվանատան աշխատողի անձնագրեր, հանձնարարական նամակներ՝ ուղղված ֆրանսիական կառավարության ներկայացուցիչներին Ռուսական կայսրության մեջ, ինչպես նաև Պետերբուրգի ֆրանսիական հյուպատոսից նամակներ՝ ուղղված ռուսական նահանգապետներին Կովկասում, Թուրմենստանում և Բուխարայում. այս բոլորը նրանց անհրաժեշտ էր, որովհետև Օբրին և նրա ընկերը իրոք այցելել են ոչ միայն Հայաստան, այլև Բաքվի վրայով հասել են Թուրքմենստան, Կիրգիզիա՝ ամենուրեք հավաքելով ժողովրդական երգեր, ուսումնասիրությունների նյութեր¹⁷։ 1901 թ. մարտի 24-ին երկու ընկերները ճանապարհվել են Բաթումի։

Մեծադիր 42 էջում Օբրին նկարագրել է Թիֆլիս¹⁸ — Դիլիջան — Սևան — Երևան — էջմիածին — Ասպարան — Անի — Ալեքսանդրապոլ երթուղով կատարած շրջապատույտը։ Հոգվածաշարի վերջում ներկայացրել է հայ երաժշտության նորոգված ձայնագրության տեսությունը, Համբարձում Լիմոնջյանի (կամ Բաբա Համբարձումի) և նրա աշակերտների, Նիկողոս Թաշճյանի, Մակար Եկմալյանի (որին հանդիպել է Թիֆլիսում) հայ երաժշտությանը մատուցած ծառայությունները։ Վերջում Շարակնոցից տվել է նմուշներ հայկական ձայնագրությամբ, որ վերածել է եվրոպականի։ էջմիածնի եկեղեցում արարողությունների ժամանակ իր լսած երգեցողության և հայ եկեղեցական երգերի էջմիածնում լույս տեսած ժողովածուների բաղդատությունից Օբրին ելրակացնում է, որ երգը լրիվ համապատասխանում է Համբարձում Լիմոնջյանի ձայնագրությանը. բայց նա հարց է տալիս, թե ինտերվալները նշելիս մեծանուն նորարարը չի՞ ազդվել արդյոք եվրոպական երաժշտությունից, անցյալում հայ երգն ունե՞ր արդյոք այսօրվան կանոնավոր ու որոշակի ինտերվալներ. «Այս ձևով առաջադրված հարցի լուծումը շատ դժվար է, — գրել է նա, — այն լուծելու համար շունենք դրական

դական երաժշտությունը», ղեկուցում՝ կարդացված 1903 թ. փետրվարի 15-ին հայ որբերի օգտին կազմակերպված հայկական արվեստի երեկոյին։

Հայկական երաժշտության մասին Օբրին խոսել է նաև իր «Le rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des Églises chrétiennes du Moyen-Age» («Եկեղեցական ու ժողովրդական երգերի միջնադարյան քրիստոնյա եկեղեցիների կրոնական բանաստեղծության և երգի մեջ») աշխատությունում, Փարիզ, 1903։

¹⁷ Իր այս ուղևորությունից հետո Օբրին հրատարակել է հոգվածներ վրաց ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ՝ «Le chant populaire géorgien» («Վրացական ժողովրդական երգեր», «Revue musicale», 1905, էջ 157—161 և ձայնադր.), թուրքմենական և տաջիկական՝ «Au Turkestan. Notes sur quelques habitudes musicales [chez les Tadjiks et les Sartes]» («Թուրքեստանում. Տեղեկություններ տաջիկների և կիրգիզների երաժշտական մի քանի սովորույթների մասին», «Mercure musical», 1905, հունիս, էջ 97—108 և ձայնադր.), ռուսական՝ «Le folklore musical russe» («Ռուսական երաժշտական բանահյուսություն», «Courrier musical», 1907, № 11)։

¹⁸ «Մշակ» թերթի 1901 թ. մարտի 25-ի (ն. տ. 12) համարում կարդում ենք. «Մոտ օրերս Թիֆլիս եկան ֆրանսիացի երկու գիտնականներ, հայտնի հայագետ Պիեռ Օբրին և Գաստոն Դյուվալը։ Առաջիկա երկուշաբթի օրը երկու գիտնականները մտադիր են ուղևորվել էջմիածին, ուր կմնան առժամանակ գիտնական հետազոտություններ անելու համար»։

փաստեր, և վախենամ՝ երբեք չկարողանանք դիտական բացարձակ հալաս-տիությունը ըմբռնել հայ եկեղեցական երաժշտությունն իր հին վիճակում: Դա երաժշտության պատմության այն հարցերից է, որտեղ ճշմարտությանը կարելի է մոտենալ լուկ ենթադրություններով»¹⁹:

Հայ երաժշտության վերաբերյալ Օրբին աշխատանքներից մեր ձեռքի տակ ունենք նաև Գ. Բոյաջյանի և Լևոն Եղիազարյանի Փարիզում հրատարակած հայ ժողովրդական երգերի ժողովածուների համար գրած նախաբանները (1904 և 1900 թթ.):

Գ. Բոյաջյանի կատարած գործը Օրբին որակում է «նվիրական», իսկ հեղինակին համարում «երախտադիտության արժանի»: Հրատարակված տասը երգերի նուրբ վերլուծությունից երևում է, որ Օրբին արդեն էջմիածնում Կոմիտասին ծանոթանալուց հետո ավելի լավ է ըմբռնում հայ ժողովրդական երաժշտությունը: «Ժողովածուի երգերը,— գրել է նա,— ձայնագրված են հայ եկեղեցու երաժշտության դամմաների կազմվածքով... Հայը հնարամիտ է ծնվել. մի փոքրիկ խորամանկություն է գտել հետազոտարների կեղծարարներին մերկացնելու համար: Նա էլ ունի կիսաձայների ելևէջ (խրոմատիզմ), որն իր աշխարհագրական դիրքով արևելյան է, բայց այն ո՛չ հույներին է, ո՛չ ասորիներին և ոչ էլ արաբական հիջազն է»: Ժողովածուի երգերի մասին իր տված բացատրությունները Օրբին անհրաժեշտ է համարում և՛ լրոտպացիների համար, որոնք հայկական երաժշտությունը շփոթում են արևելյան մյուս ժողովուրդների երաժշտության հետ. «Բայց,— գրել է նա,— ոչ մի մեկնաբանություն չի կարող փոխարինել այդ երգերի ընթերցումը կամ ունկնդրումը... Ավելի մեծ համակրանք պետք է ցուցաբերել Արևելքի մեր այս եղբայրների նկատմամբ, որոնց ճանաչում ենք միայն իրենց դժբախտություններով. սակայն նրանք իրավունք ունեն, որ րնգունենք նրանց ողու աղերսակցությունը մերի հետ և ճանաչենք նրանց ստեղծարար ճաշակը»:

Լևոն Եղիազարյանի «Հավաքածու հայոց ժողովրդական երգերի» ժողովածուի համար գրած նախաբանում (1900 թ. հունվարի 1) Օրբին շատ զուսպ է. ինչպես հայտնի է, Կոմիտասը խիստ քննադատել է այս ժողովածուն. և՛ լրոտպացի երաժիշտներ էին «ներդաշնակել մեղեփների նախնական բնագրերը», կարողում ենք նախաբանում. ասես նրանց է ուղղված Կոմիտասի հետևյալ դիտողությունը. «Հայ ժողովրդական երգերը դաշնակելուց առաջ պետք է քաջ հմուտ լինել հայ ժողովրդի պատմական, բնական և աշխարհի պայմաններին, եղանակի կազմության, ոգուն, ոճին, բառերի իմաստին, մեր ժողովրդական տաղաչափության, ժողովրդական երգեցողության և արտասանության հանդամանքներին և էլի մի շարք բաների, ապա ձևնարկել դաշնակելու և հրատարակելու. հակառակ դեպքում միշտ թերի կողմ կմնա»²⁰: Օրբին իր գրած նախաբանում պարզապես գովելի է համարել հայ ժողովրդական երգեր հրատարակելու նախաձեռնությունը, բայց դիտականորեն ճիշտ չի համարել գրանց դաշնամուրային մշակումը և նվագակցությունը, այն էլ և՛ լրոտպացիների կողմից,

¹⁹ Pierre Aubry, Système musical de l'Église arménienne, Tribune de Saint-Gervais, 1903. էջ 112:

²⁰ «Արարատ» (էջմիածին), 1900, էջ 367—368. Ա ի Ե ք ս ա ն դ ր Ե ա հ վ Ե ր դ յ ա ն, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ. էջ 441:

որոնք չէին բավարարում Կոմիտասի պահանջները. «Ձուտ գիտական տեսակետից, — գրել է նա, — այդ միջոցը պարսավելի է»։ Օրբին չի ծածկել, որ ժողովրդի երգերը ժողովրդական են։ այնքանով, որ ժողովրդի կողմից երգվում և սիրված են. սակայն նա նկատել է, որ համարյա բոլորն էլ ժամանակակից ծագում ունեն և կրել են օտար ազդեցություններ, որոնցից զգուշացնում է նա։ Ուստի նույնիսկ նախքան Հայաստանում բուն ժողովրդական երգը լսելը նա պահել է, որ Լ. Նզիադարյանի հրատարակած հայկական երգերը բուն ժողովրդական չեն, ինչպես Կոմիտասյանները։

Էջմիածնի վանքում Օրբին շատ բան է սովորել հայ եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ։ Երևանից ժամանել է 1901 թ. ապրիլի տասին²¹ և այնտեղ մնացել է ութ օր։ Նա բախտ է ունեցել հանդիպելու Կոմիտասին. նրա տեղեկությունները լրացնում են ժամանակակիցների ասույթները Կոմիտասի մասին։ Նա գրել է. «Էջմիածնում մեր անցկացրած օրերին Կոմիտասը շատ օգտակար եղավ մեզ. ես շատ հուսախաբ կլինեի, եթե նրան չհանդիպեի, որովհետև պր. Մելեն Փարիզում շատ էր գովել եկեղեցական աղագային երաժշտության նրա գիտելիքները։ Նրա միշտ լավ արամադրությունը մեղմացնում է ոսկրոտ դեմքի ճգնավորական տպավորությունը. ոչ ոք նրա պես չի երգում ժողովրդական մեղեդիները, որ նա հավարել է հատուկ շրջադալությունների ընթացքում։ Կոմիտասը Գերմանիային է պաշտական իր գիտական և երաժշտական պատրաստությունը. նա չորս տարի աշխատել է Սակար Ֆլայշբերգի դեկավարությամբ. նա հիանալի երաժիշտ է. Շատ ազատ խոսում է գերմաներեն, մի փոքր էլ արտահայտվում է ֆրանսերեն լեզվով։ Հայկական երգեցողությունն ինձ ուսուցելու նրա բարյացակամությունը ոչ մի խուլ չկորցրեց իր անկեղծությունը»²²։

Խրիսյան Հայրիկի մոտ ընդունելության և հետաքրքրական զրույցի ժամանակ, հայկական ջարդերից տխրած ծերունագարդ կաթողիկոսին մխիթարելու համար Օրբին նրան ասել է. «Մենք Հայաստանի կրոնական քաղաքամայրն ենք և կել սոսկ եկեղեցական տոներին։ Նեֆկա լինելու և Քրիստոսի մոտալուստ հորություն ցնծալից շարականներ լսելու»։ Կաթողիկոսը նրան պատասխանում է. «Դուք սիրում եք եկեղեցական երգը և իրավացի եք... Մենք էլ ենք սիրում մեր երգը։ Կոմիտասն այն ուսումնասիրում է և լավ գիտե։ Նա ձեզ կլուսարանի։ Միայն թե զգուշ եղեք, Կոմիտասը եվրոպայում է աշխատել»²³։ Օրբին նրան առարկել է այսպես. «Ընչի՞նչ է. բայց Կոմիտասը Բեռլինում սովորել

²¹ Էջմիածնի «Արարատ» ամսագրի 1901 թ. ապրիլ ամսի համարում, էջ 216, կարդում ենք հետևյալ հաղորդագրությունը. «Ապրիլի 11-ին (գրված է «մարտի 11-ին», ուղղում ենք ըստ Օրբինի — Մ. Մ.) Մայր աթոռ էին ժամանել ֆրանսիացի երկու պատվական այցելուներ, երաժշտագետ Pierre Aubry, որին ուղեկցում էին Gaston Duval և Մելիքսան Քախատչյան։ Պ. Օրբին հետաքրքիր էր ծանոթանալ հայ եկեղեցական և ժողովրդական եղանակներին։ Մ. Աթոռի երաժշտագետ Տ. Կոմիտաս վարդապետը յուր ֆրանսիացի college-ին շատ ծանոթություն տվավ հայկական երաժշտության մասին, ճեմարանի երգիչ խումբը ի պատիվ երկու հյուրերի հ. Կոմիտասի առաջնորդությամբ առանձին կերպով մի փոքրիկ երաժշտական երեկույթ տվավ. հատկապես երգում էին ժողովրդական երգեր։ Gaston Duval հետաքրքրվում էր հնախոսությամբ։ Մ. Աթոռի թանգարանն ու ճոխ մատենադարանը մեր հյուրերին նորանոր նյութեր և ծանոթություն մատակարարեցին հայի անցյալի նկատմամբ»։

²² Pierre Aubry, Système musical de l'Eglise armenienne, էջ 31. Կոմիտասը Բեռլինում սովորել է ոչ թե չորս, ինչպես Օրբին է գրել, այլ երեք տարի՝ 1896—1899.

²³ Նույն տեղում, էջ 33.

է եվրոպական գիտությունների քննական մեթոդները և թե՛ երբեմն դաշնավորումների միջոցով խիստ երաժշտագիտորեն է մշակում հայկական հինավուրց մեղեդին, նա այդ անում է գիտակցաբար: Գիտականորեն ասած, թերևս նա սխալվում է, բայց չպետք է մոռանալ, որ նա հնարք է որոնում երգն ավելի դրավիչ դարձնելու և ձգտում է այն ունկնդրելու ճաշակ հաղորդել ժողովրդին: Մյուս կողմից՝ Կոմիտասն ուզում է մեղեդուն վերադարձնել իր նախնական անաղատությունը՝ այն զտելով ավելորդ վարդերից, որոնցով ծանրաբեռնել է թուրքական ազդեցությունը: Այս դեպքում՝ նա միանգամայն իրավացի է գիտության տեսակետից»:

Այնուհետև Օրբին պատմում է, թե Կոմիտասն ինչպես էր աշխատում իր հետ. «Ես Կոմիտասի հետ հաճախ աշխատում էի նրա բնակարանում... նա մեղրնդունում էր հյուրասենյակում, և անուշահամ թեյ ընկելով միասին ուսումնասիրում էինք հայ երաժշտության տեսությունը: Կոմիտասն իր միտքը արտահայտում էր մերթ հայերեն, մերթ գերմաներեն, մերթ էլ ֆրանսերեն. նա այդպիսով համարյա վստահ էր, որ ես հասկանում եմ իրեն: Երկարատև և հետաքրքրական դրույցների ընթացքում ես ինձ համար լուսաբանեց բոլոր դժվարին հարցերը: Այն, ինչ բնորոշումը լավ չէր արտահայտում, երգն ավելի լավ էր հասկացնում, և Կոմիտասը սիրով էր մի կողմ թողնում բազմախուռն բացատրությունները և իր միտքը որոշակի դարձնում երգած օրինակներով»²⁴:

Էջմիածնի ճեմարանում Կոմիտասի գործունեության մասին Օրբին հաղորդել է հետևյալ տեղեկությունները. «Կոմիտասի հաղորդած թափի շնորհիվ երաժշտությունը շատ է գնահատված: Անձնվեր ուսուցիչ, մեր բարեկամ Կոմիտասը դասավանդում է թե՛ հայկական և թե՛ եվրոպական երաժշտություն՝ գործնականում և տեսությամբ: Իր աշակերտներին բաժանել է շորս դասի և յուրաքանչյուրի հետ շարաթական շորս պարապմունք ունի: Հայկական երաժշտության ծրագիրն ընդգրկում է նիկողոս Բաշճյանի ձայնագրած երգեցողության գրքերի ընթերցում, տոնայնության տեսություն, եկեղեցական երգեցողության տիրապետում: Եվրոպական երաժշտությունից սովորում են սոլ-ֆեջիո, հարմոնիա, խմբական երգեցողություն, մենսրդ, ասմունք հայերեն և օտար լեզուներով: Վերջապես, գործիքային խումբում էլ թերագնահատված չէ Արարատի ստորոտում. իրենց ազատ ժամերին աշակերտները նվագում են դաշնամուր, երգահոն և լարային գործիքներ: Սեծահասակ աշակերտները երաժշտության դասեր չունեն. բայց Կոմիտասը նրանցից կազմել է երգչախմբեր, որոնք հիանալի են: Մեր ներկայությամբ նրանք երգեցին դատական շարաթի կրոնական երգերը սկսած ամենահասարակ սաղմոսերությունից մինչև շարականի ամենարարդ մեղեդիները»²⁵: Օրբին թեև դարմացել է, սակայն շատ օրինակելի է համարել երգչախմբի անդիր, առանց գրքի երգելը:

Լատինական եկեղեցական երգեցողությունը համեմատելով հայկականի հետ, Օրբին գրել է. «Էջմիածին էի եկել Սուրբ Կրոնավորներից սովորած լատինական եկեղեցու երաժշտությամբ տոգորված. կուրենայի երաժշտական նույն պարզությունը դտնել հայկական հրդի մնչ, լսել աղոթող երաժշտություն. բայց ինձ թվում է, թե երաժշտագիտական շատ մտահոգություններ նկատեցի հայկական կատարումների ժամանակ: Եվ իրոք, սլարդ միաձայնի փոխարեն

²⁴ Նույն տեղում:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 34:

երգչախմբերը երգում էին երկու, երեք կամ նույնիսկ չորս ձայնով. բացի այդ, երգելիս նրբերանգներ արտահայտելու ձգտումը, գիտակցաբար արված crescendo-ները, ձայնային հաճախակի անցումները վկայում են, ըստ իս, շատ լավ կատարելու մտադրության մասին: Ինչպես հայտնի է, եկեղեցական արվեստի մեր ըմբռնումն այլ է: Սուեմը և Սեն-ժերվեն այնքան են պայքարել հռոմեական եկեղեցու երգեցողության ծանր և ուժգնորեն շեշտավորված կատարման դեմ, որ նրանք ինձ հավանաբար չեն մեղադրի, եթե իրենց անունից քննադատեմ Կոմիտասի արվեստագիտական ձգտումները: Սակայն մեզ թվում է, որ այս ուղղությամբ իրոք չափազանցում են էջմիածնում: Եթե, ըստ ավանդության, հայկական եկեղեցական երգն իրոք ծագում է Գրիգոր Լուսավորչի առաքելությունից, ապա այսօր հեռացել են առաջին դարերի ավետարանական պարզությունից»²⁶: Օրբինի այս մտքերի քննարկումը հայ երաժշտագետների գործն է:

Ընդհակառակն, հայ ժողովրդական երգերի կոմիտասյան մեկնաբանությունները կատարումները անվերապահորեն դուր են եկել Օրբինին: Նա գրել է. «Եթե եկեղեցում արվեստի կատարելագործման մտահոգությունը Կոմիտասի աշակերտների համար լավ հատկության չափաչանցում է, ապա ոչ կրոնական կատարումներին մենք անվերապահորեն ծափահարեցինք: Զատկի երեկոյան ժամերգությունից հետո Կոմիտասն իր երգիչներին հավաքեց և ճեմարանի դահլիճում մեզ համար համերգ տվեց հանպատրաստից: Կեցցե՛ն ժողովրդական երգերը. դրանք ժողովրդի կենսունակության վկայությունն են, և մեր լսածները մեջ դգացինք հայի հոգու շունչը. նրա ընդվզումի ճիշերը, սիրո երգերը, միշտ հուսալի աղատությունը: Կոմիտասը մինչև իսկ «սաց՝ որքան ապրի հայ երաժշտությունը, այնքան երկար կապրի Հայաստանը»²⁷:

էջմիածնի մատենադարանի ձեռագրագանձերից Օրբինն ամենից շատ հետաքրքրել են X—XVI դարերի ձայնագրված հայերեն ձեռագրերը. «Դրանցում ներդրված են երաժշտական հայկական գրչության արվեստի տարրերը,— գրել է նա,— ես հենց այդ միտքն էլ հայտնեցի վերջերս Կոմիտասին: Ինչո՞ւ էջմիածնի տպարանը չնախաձեռնի լուսատիպ պատճենման ձևով հրատարակելու հայկական երաժշտական գրչության գլխավոր տեսակները, որոնք պահվում են վանքի մատենադարանում. այդպիսով՝ նա գիտական աշխարհին որոշ զաղափար կտար իր գանձերից մի քանիսի մասին»²⁸: Մեզ թվում է, որ Օրբինի առաջադրած հարցն այժմ էլ չի կորցրել իր նշանակությունը:

Օրբին և նրա ընկերը այցելել են նաև Անիի ավերակները և այստեղ անցկացրել մի գիշեր. հաջորդ օրը հեռանալուց առաջ նա նշել է օրագրում. «Բայց քանի որ եկեղեցիների կամարները լուռ էին, քանի որ մարել էր կրոնական հնօրյա մեղեդիների վերջին արձագանքը, քանի որ արքայական պալատներն այլևս չէին թնդում ռազմական կամ կրոնական երգերով, որոնք անցյալում անշուշտ կենդանություն էին տալիս նրանց, ուստի Անին այլևս մեզ զբաղեցնել չէր կարող»²⁹: էջմիածնի շրջակայքում և այնտեղից Անի տանող ճանապարհին այցելած հայկական ավերակ հուշարձանների ազդեցության տակ Օրբին իր ուղեգրությունը փակել է հետևյալ տողերով. «Ավերակների կողքին դեռևս կան

²⁶ Նույն տեղում, էջ 35:

²⁷ Նույն տեղում:

²⁸ Նույն տեղում, էջ 37:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 42:

կենդանի հիշատակներ. դրանք հայ եկեղեցական երգերն են, որ երգում են հավատացյալները, և մենք երկյուղածությամբ հավաքեցինք»³⁰։

Փարիզ վերադառնալուց հետո Օրբին շարունակել է ավելի մեծ տեղյակությամբ զրել և բանախոսել հայկական երաժշտության մասին. 1903 թ. փետրվարի 15-ին Փարիզում՝ Ingénieur Civil դահլիճում տեղի ունեցած հայկական երեկույթին, որին նախագահել է հայագետ Անտուան Մեյեն, Ա. Չոպանյանը ղեկուցել է հայ աշուղական բանաստեղծության, իսկ Պ. Օրբին՝ հայկական երաժշտության մասին։ Գեղարվեստական բաժնում կատարվել են հայկական երգեր. Օրբին հուշեր է պատմել Հայաստան կատարած ուղևորությունից, իսկ մոզական լապտերով ցուցադրվել են Անիի նկարներ։ Երեկույթի հասույթը հատկացվել է հայ որբերին։

Ինչպես նկատել է հայագետ Ֆրեդերիկ Մակլերը, հայկական երաժշտության մասին զրելիս Օրբին հանդես է գալիս իբրև Կոմիտասի հավատարիմ աշակերտը, երախտագիտական զգացմունքով է ամփոփում նրա հետադոտությունները հայ երաժշտագիտության բնագավառում, նրա ձեռք բերած արդյունքները հաղորդում եվրոպացիներին, որոնք իրենց հերթին հայ երաժշտության մասին խոսելիս դիմում են Օրբի աշխատանքներին³¹։

Օրբին իր սիրելի բարեկամ Կոմիտասին դարձյալ է հանդիպել Փարիզում 1906—1907 թթ., երբ հայ երգի վարպետը համերգներով և ղեկուցումներով հանդես գալով՝ Եվրոպային ծանոթացնում էր հայկական երաժշտությունը³²։

Ինչպես ֆրանսիական, այնպես էլ հայ երաժշտագիտությունը ղեռ շատ բան էր ակնկալում Պիեր Օրբիից, որի կյանքի թելը վաղաժամ կտրվեց կույր դիպվածով։

³⁰ Նույն տեղում։

³¹ Հմտ. օրինակ՝ F. Mac l e r, La musique en Arménie (երաժշտությունը Հայաստանում), Փարիզ, 1917, էջ 27 և հտ.։ Մակլերը Օրբի աշխատանքներից օգտվել է նաև Ռումինիայում հայ երաժշտության մասին զեկուցելիս։

³² Այս մասին տե՛ս Յ. Բրուտյան, Ֆրանսիացի արվեստագետները Կոմիտասի ստեղծագործության մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1966, № 4, էջ 43 և հտ.։ Հոդվածում նշված չէ երկու երաժշտագետների անձնական ծանոթությունը, ինչպես նաև Օրբի աշակերտելը Կոմիտասին։ Արվեստի վաստակավոր գործիչ Մ. Հ. Մուրադյանը իր հրատարակած Կոմիտասի նամակներից մեկի ծանոթության մեջ («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 1, էջ 249) և այլուր այն միտքն է արտահայտել (առանց իր տեղեկության աղբյուրը նշելու), թե Օրբին առաջարկել է Կոմիտասին կազմել հայ ժողովրդական երգերի ժողովածու՝ բաղկացած հարյուր երգից։ Կոմիտասը կազմել է ժողովածուն, յրել ընդարձակ առաջարան. սակայն այս կարևոր նախաձեռնությունը չի իրագործվել, որովհետև Կոմիտասը չի համաձայնել Օրբի առաջարկած տպագրական պայմաններին։ Այնուամենայնիվ այս հանգամանքը չի խզել նրանց բարեկամությունը. և իրոք, Ա. Չոպանյանին գրած նամակներից մեկում Կոմիտասը Օրբին կոչում է իր «հարգելի բարեկամը» և խնդրում, որ հատկապես ողջունի նրան. հայտնում է, որ նրան ուղարկել է Մանուկ Աբեղյանի և իր կազմած «Հազար ու մի խաղ» ժողովրդական երգարանի Ա և Բ հիսնյակները («Պատմա-բանասիրական հանդես», ն. տ., էջ 249, 251)։ 1906 թ. ղեկտեմբերի 1-ին Փարիզում Կոմիտասի մասնակցությամբ հայկական երաժշտության ու երգի երեկույթը Լև. Չոպանյանի հետ նախապատրաստելիս Կոմիտասը Ա. Չոպանյանին գրել է. «Մեծ հույս ունեմ մեր բարեկամ, սիրելի Օրբի վերա, որ մեզ կաջակցն երեկույթը լրիվ անելու համար» («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 1, էջ 253)։