



Հայկական Երգչախումբ
1958



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՈՒՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԻԵՄԻԱ
ԱՐԿԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

КОМИТАС

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
том шестой
ФОРТЕПИАННЫЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Редакция
Р.А. Атаян*

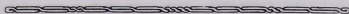


„Советакан 2рох“

Երևան

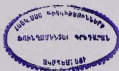
1982

ԿՈՄԻՏԱՍ



ԵՐԿԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ
ՎԵՅԵՐՈՐԴ ՀԱՎՈՐ
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Խմբագրություն
Ռ.Ա. Աթայանի



„Սովետական գրող“

Երևան

1982

ՏՊԱԳՐՎՈՒՄ է
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ՄԻՆԻՍՏՐՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԻ
1949 Ք. ՍԵՊՏԵՄԲԵՐԻ 26-Ի
ՈՐՈՇՄԱՆ ՀԻՄԱՆ ՎՐԱ

ПЕЧАТАЕТСЯ
НА ОСНОВАНИИ ПОСТАНОВЛЕНИЯ
СОВЕТА МИНИСТРОВ АРМЯНСКОЙ ССР
ОТ 26 СЕНТЯБРЯ 1949 г.

ԽՐԱԳՐԱԿԱՆ ՀԱՆՁՆԱԺՈՂՈՎ
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

ԱՔԱՑԱՆ Ռ. Ա.

ԱՂԱՑԱՆ Մ. Ղ.

ԴԱՍՊԱՐՑԱՆ Ս. Գ.

ԿՈՒՇՆԱՐՑԱՆ Ք. Ս.

ՄՈՒՐԱԴԻԱՆ Մ. Հ.

ԱՏԱՅՈՒՆ Ր. Ա.

ԱԳԱՅՈՒՆ Մ. Ղ.

ԴԱՍՊԱՐՑԱՆ Ս. Գ.

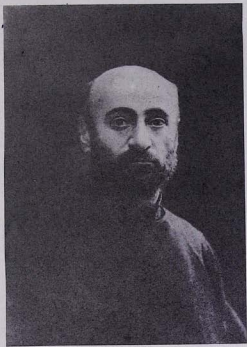
ԿՈՒՇՆԱՐՑԱՆ Ք. Ս.

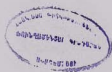
ՄՈՒՐԱԴԻԱՆ Մ. Հ.

4905000000 (815)
14-----257 82 «Մ»
705 (01) 82

Ֆորմացիայի ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐԳՍՆԻ
Ձեռագրում է Ռ. ԲԵԴՐՈՍՅԱՆԻ

Формация МАРТИРОСА САРЬЯНА
Оформление Р. БЕДРОСОВА





Կոմիտասի դաշնամուրային ստեղծագործությունը մրա նրաժշտական ժառանգության համեմատաբար փոքրածավալ, քայքայ խիստ ինքնատիպ մի քածինն է։ Այդ ինքնատիպությունը դրսևորված է արդեն իսկ մրանով, որ Կոմիտասը դաշնամուրի արտահայտչական հմարավորությունները հիմնադի օգտագործել է մասնավորապես ժողովրդա-նրաժշտական գաղափարները յուրօրինակ կերպով մարմնավորելու համար։

Երկերի ժողովածուի մերկա՝ 6-րդ հատորում գետնելված պիեսների գլխավոր մասը կոմպոզիտորի դաշնամուրային «Պարերն» են, որոնց համար ելակետային մյուս են ծառայել ժողովրդական պարերանակները։ Կոմիտասն այն հասոգման էր, որ «ժողովրդական պարն արտահայտում է յուրաքանչ-յուր մի ազգի քմորոշ գծերը, մանավանդ քարքն ու քաղաքակրթության աստիճանը... մարդու ներքինը»։ Խորապես նկիրված իր ժողովրդի նրգարվեստին, մա մույնքան հետևողականորեն ուսումնասիրում էր և պարարվեստը։ Ավելորդ չի լինի ասել՝ մա յուրացրել ու վարպետորեն ցուցադրում էր ազգային ամենահատկանշական սարերի խորեոգրաֆիան ևս։

Հայ գեղեկական պարերին նկիրված իր աշխատություններում Կոմիտասն այդ պարերի շարժումների բնավորությունը նշում էր «նուրք և քննույշ, վեհ և եռանդուն, յուրք ու վայելույշ» մակերիներով, որոնք, ամշուշտ, կհատկանքներ ման դրանց նրաժշտությանը։

Կոմիտասը շատ ուշադիր էր հատկապես նրգեղությունը ուղեկցվող շուրջպարերին, համարելով դրանք հայ ժողովրդական պարարվեստի առավել քմորազարկան տեսակը։ Նրա ազգագրական մյութերում գեղեկական շուրջպարերի նրգերը ներկայացված են ամվերջանալի քաղաքագնությանը։ Բայց նրաժշտագետի տեսադաշնից չլրիպեցին ման նվազակցությամբ կատարվող կենտ և խմբապահները, որոնց ելանակները մույնպես եռանդագին հավաքում ու գրի էր առնում (այս գրառումները, ցավոք սրտի, փոքր քանակությամբ են մեզ հասել)։

Կոմիտասի գրություններում հանդիպում ենք «Ժորորի մոր կտորներ են ձայնի առել և լրացրել», «Կենտապարերը կազմել են «Ժուշիկ» պարի ձևով», «Են շատ են հալվանել...» և այլ արտահայտությունների, որոնք վկայում են, որ ժողովրդական պարերանակների դաշնամուրային վերստեղծումը ևս կոմպոզիտորի համար մի պատահական գրադուներ չէր։ Դեռ ավելին. այդ եղանակների կ՝ գրառումը, կ՝ ստեղծագործական վերաձևակումը, քաղաքարվ այլ փաստերի հետ միասին, հավաստում են և այն քանը, որ հայ ժողովրդական նրաժշտությունը համակրումնի լրիվությամբ գնահատող նրաժշտը մասնավոր հետաքրքրություն ուներ ման ժողովրդական նվագարանների նկատմամբ. մի քան, որ մույնպես անդրադարձվել է այս հատորում գետնելված պիեսներում։

Գիտական ուսումնասիրություններում պարը դիտելով որպես, քաղաքական արվեստի արգասիք, իր ստեղծագործական ձևոնարկումներում Կոմիտասը հաստատեց այն իրողությունը, որ պարերգերն ու պարերանակները ունեն ման քուն պարից անկախ, ինքնուրույն արժեք, հաստատեց դրանց որպես գուտ նրաժշտական նրկերի ինքնուրույն գեղարվեստական գոյության «օրինականությունը»։

Կոմիտասի համար դաշնամուրային ստեղծագործության դիմելու մի ոգև-
վորիչ առիթ էլ հայ դաշնակահարների առկայությունն էր: Նա նկատի ուներ
նախ՝ Թիֆլիսում սկսած և արտասահմանում կրթությունն ավարտած «շնոր-
հածիր» Օռլանդի Բաբայանին, որ մասնակցեց Կոմպոզիտորի ստեղծա-
գործությունների Փարիզում կազմակերպված ցուցադրություններին, ապա՝
իր ճեմարանական աշակերտ Նոսրուլ Փախչանյանին, որը դարձավ Վա-
դարշապատում և Երևանում կայացած համերգների մասնակիցը: «Պարերը»
հեղինակի անմիջական ցուցումներով կատարեցին նաև կոմսերվատորիա-
կան պրոֆեսոր, «չքեղ տաղանդով օժտված» տիկ. Մ. Շերիդյան-Շարքելը
Ժնևում, տիկ. Մ. Կարա- Մուրզան Բաքվում և երաժշտական բազմակողմա-
նի շնորհների տեր տիկ. Արուսյակ Հարենցը Կ. Պոլսում: Աստարում էր և
ինքը հեղինակը:

Մինչ Կոմիտասի «Պարերը» հայ կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ
ծողովորդական պարեղանակները դաշնամուրի վերածելու որոշակի փորձ
կար՝ Նիկողայոս Տիգրանյանի գունգաղ կլինները, հրապարակված դեռևս
1880-ական թվականների վերջերից: Կոմիտասի «Պարերը» հայ երաժշտու-
թյան այդ բնագավառը ներկայացրեցին ստեղծագործական մի նոր մակար-
դակով, երբ ժողովրդական մեղեդին վճռականորեն վեր է բարձրանում իր
ֆոլկլորային նախադասարից, հարստացվում արտահայտչական նոր հատ-
կանիշներով և օրիգինալ ստանդարդով ստեղծագործության հիմք է դառ-
նում:

Հետաքրքրական և ուսանելի է «Պարերի» ստեղծման ու խմբագրման
պատմությունը:

Առաջին «հասարակական» ունկնդրությունը կայացել էր Փարիզի «Ազ-
րիկուլտուր» արահում, ուր, ըստ հայտագրի, հնչել էին՝ ա. Մշո Օորոր, ք.
Հայկական պարեր: Սա 1906 թվականի դեկտեմբերի 1-ին էր: Իսկ վերջին
ստեղծությունը, որ Կոմիտասի գիտնական կյանքի տարիներին «Պարերի»
վրա գործադրած ազդատանքի մասին հասել է մեզ, վերաբերում է հեղինա-
կի ծանր հիվանդության սկզբնական նշաններից հետո ընկած ժամանակին:
Սա է՝ 1916-ի ամռան ամիսներին էր, երբ Կոմիտասը հյուրընկալված էր
Էլբինյան-Հարենց ընտանիքի՝ Մեծ կղզում գտնվող ամառանոցում, Բոսֆո-
րի ափին:

Կոմիտասի մերձավոր բարեկամ, Միջազգային երաժշտական ընկերու-
թյան Փարիզի «La Revue Musicale» և «Courrier Musical» հանդեսների Կ.
Պոլսի լիազորված թղթակից Աստվածատուր Հարենցը գրել է. «Այդ ամիս-
ներու ընթացքին Կոմիտաս վարդապետը վերջնական ձևերը տվավ դաշնա-
կի համար պարերու շարքին:.. ա՛յնքան հստակ և խաղաղ էր անցողական
վարդապետին միտքը, որ [նաև] ձեռնարկեց սևագրության ձևին մեջ պատ-
րաստելու «Մշո Օորոր» հոյակապ պարը: Առեմոք հաճախ ասեմը նվագել
կուտար կնոջս, տիկ. Հարենցի, արդյունքը ճշելու և թափ ընկերակցության
չեղերը բացատրելու համար: Երբ «Մշո Օորոր»-ին վերջնական ձևին հա-
սակ, ըսավ ինձի. «Տե՛հ հիմի, Աստվածատուր եղբայրս, այս պարն ալ Բերս
վերադարձիս մաքուրի առնելն վերջ կուտամ քեզի, որ մյուս պարերում հետ
քու քով մնա միմեկ ատոնց տարագրության պահը»:

Այս 1906—1916 թթ. երկարատև ժամանակահատվածում Կոմիտասը,
նշու է, «Պարերում» զբաղվելու հնարավորություն ունեցել է միայն պատեմ
առ պատեմ, քայց նա երբեք ուշադրությունից դուրս չի թողել դրանք: Ստորև
կտեսենք, որ այդ պիեսները առաջին իսկ ունկնդրության ճշմանակից հա-
ջողություն էին գտել: Չնայած դրան, հեղինակը հետագայում է՝ շարունակ
անդրադառնում էր «Պարերին», երբեմն անճանաչելիության չափ վերա-
փոխում ու վերամշակում գրածը:

Բայց այն չէ միայն, որ հեղինակը նյութի էլի մի նոր, մի ավելի հե-
տաքրքրական շարադրություն էր փնտրում: Դրա հետ մեկտեղ նաև փոխ-

վում, զարգացում էր ապրում նրա բուն հորինողական ոճը:

Դեռևս Կոմիտասի ժամանակակից հայ երաժիշտ քննադատները ճշել են նրա ստեղծագործական ոճի զարգացումը, առանձին ուշադրություն նվիրել նրա երգերի ներդաշնակությանը: Այսպես, օրինակ, Մարգարյանը գրել է, որ այդ ներդաշնակությունը ժամանակի ընթացքում դարձել է «ավելի պարզ ու մաքուր», ժողովրդական եղանակի հետ ավելի «խորապես կապված»: Նույն երևույթը ընդարձակ մեկնաբանել է գեղագետ Ժառանգ Պերպերյանը, նկատել են և ուրիշները:

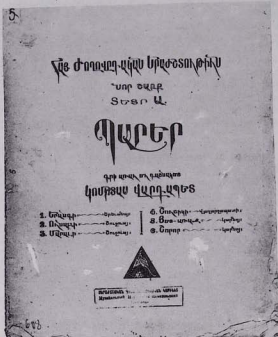
Հիշատակված հեղինակները, ամբողջ, չբացասելով Կոմիտասի ստեղծագործական ինքնուրույնությունը (Պերպերյանը դիպուկ շեշտել է նաև Կոմիտասի «բանաղյի հզորությունը»), նրա ոճի զարգացումը բացատրել են ժամանակի ֆրանսիական երաժշտությունից կրած ազդեցությամբ:

Ֆրանսիական ժամանակակից երաժշտության հետ Կոմիտասի ստեղծագործության կապը պետք է ընդունել կոմպոզիտորի ստան ընդհանուր գեղադասական ընկալումների առումով: Այդ երաժշտությունը մեծ ոգևորության միջոցով վաշխելուց ու խոր ուսումնասիրելուց հետո էլ, Կոմիտասը բնավ չփորձեց նրանում գործադրվող արտահայտչամիջոցներն ու եղանակները ուղղակի փոխադրել իր երաժշտության մեջ: Կոմիտասն ուներ իր սեփական ստեղծագործական խնդիրները, որոնք թխում էին հայ կոմպոզիտորական երաժշտության ազգային ոճ մշակելու նպատակադրումից և հայ երաժշտությունը ոճական արքայիսի հունով զարգացնելու հետամնականներից: Այդ խնդիրները նա իրականացնում էր հայ գեղեցկական երաժշտության առանձնահատկություններից թխեցրած իր սեփական միջոցներով: Հենց այս միջոցներն էին, ահա, որ նա շարունակ ցորգում և գնալով ավելի ու ավելի կատարելագործում էր:

Կոմիտասի ստեղծագործական ոճի զարգացումը տեղ էր գտնում ինչպես նրա երգերում, այնպես էլ մյուս ստեղծագործություններում, դրանց թվում՝ նաև պարերում, և քանի «Պարերը» դեն տպագրված չէին, գոյանում էին սրանց քաղաքային տարբերակներ: Այժմ այդ տարբերակները միմյանց հետ համադրելով, մենք պարզ տեսնում ենք, որ երբեմն դրանք, իրոք, կրել են էական փոփոխություններ. ներդաշնակությունը զգալիորեն զրբացել է և, ինչպես ճիշտ նկատել է դեռևս Մ. Բաբայանը, ավելի սերտորեն է թխել ժողովրդական լայնախիմ մտածողությունից*, ռիթմը՝ շարունակ ավելի անհատականացված բնույթ է ստացել, ակնառու են շարադրության բանվածքի նորամուր գյուտերը: Այս քոլորն իրենց հերթին, գնալով ընդարձակել են պոլիֆոնիայի տարբեր միջոցներ կիրառելու ասպարեզը... Ահա, դրանով այդ տարբերակները հետաքրքրականն ու արժեքավոր են, և հենց դրանով հետաքրքրական և ուսանելի է «Պարերի» խմբագրման ուղի ընթացքը: Առնվազն երկու անգամ, 1907 և 1911 թվականներին Կոմիտասը փորձել է «Պարերը» տպագրել տալ, քայց նյութական միջոցների չգոյության պատճառով չի հաջողվել:

Կոմիտասի «Պարերը» մինչև այժմ հրատարակվել են միայն մեկ անգամ. դա տեղի է ունեցել 1925 թվականին Փարիզում, «Կոմիտաս վարդապետի քարեկամներու համնձնախումբի» եռամյուն ջանքերով, «շնորհիվ պ. Ա. Ղուկասյանի նվիրատվության»: Հրատարակությունը իրականացված է ճոտա-տպության քարժր ճաշակով, անվանված է՝ «Հայ ժողովրդական երաժշտություն. Նոր շարք. Տեսք Ա. Պարեր. Գրի առավ և դաշնակնց Կոմիտաս վարդապետ»: Ընդգրկում է՝ 1. Երանգի (Երևան), 2. Ունարի (Ծուլվա), 3. Մարալի (Ծուլվա), 4. Ծուլիկի (Վաղարշապատի), 5. Հետ-առաջ (Կարնո) և 6. Ծորոք (Կարնո):

* Կոմիտասի ժամանակակից լայնտեղյակ մի այլ հեղինակ նրա ներդաշնակության մասին արտահայտվել է քաղաքային պատկերավոր-կոմպոզիտորի ստեղծագործական բնութագրությունը ակնելով՝ «նման-ունեն գլխադրոց մեջ է, որ հիացույցած է հուս Տեղումի՝ ինքնա-տիպ երաժշտության ներկա հոյակապ վաշխեց» հաստատումով, այդ հեղինակն այնուհետև գրում է, որ Կոմիտասի երգերի «հաշմանությունը կրկն ինքնատիպ հայկական դոշմ», որովհետև «հայկական եղա-նակները կարունակվին նրա դաշնակորության մեջ»:



Կոմիտասի «Պարերի» առաջին տպագրության անվանաթերթը:

Ձևավորումը Ռ. Շիշմանյանի

Այս գեղեցիկ հրատարակությունը ունի մասնաթերթայիններ. ոչինչ չի ասված բնագրերի մասին, որոնցից կատարված է տպագրությունը, մի շարք պարերից հեղինակի կատարողական ընդունելը անհրաժեշտորեն դուրս եմ հանված, «Հետ-առաջ» և մասնավոր «Ժողովրդական» պարերում քավակամ շատ վրիպակներ կան, երեք պարի վերաբերյալ «Constantinople, 1918» ընդունելը ճշգրիտ չեն և այլն:

Այնուամենայնիվ, վեց պարի փարիզյան հրատարակությունը կոմիտասյան հանձնախմբի կարևորագույն ձեռնարկումներից էր և գործնական խոշոր նշանակություն ունեցավ: Դրա շնորհիվ «Պարերը» մախ՝ հենց արտատախմբում սկսեցին աղբյի համախ կատարել: Բավական է ասել, որ դեռևս տպագրության պատրաստման ընթացքում դրանց կատարումով հանդես եկավ ֆրանսիական ճշմարտորդ դաշնակահար և կոմպոզիտոր, Փարիզի կոմպոզիտորիայի պրոֆեսոր Լազար Լևին: Ապա՝ այդ պիեսները սկսեցին հնչել մասնաթերթային Հայաստանում և Սովետական Միության մյլ վայրերում:

Վեց պարերի փարիզյան հրատարակությունից արվեցին վերատպումներ՝ 1989-ին Մոսկվայում (բարձր տպագրության եղանակով՝ կլիշեով) և 1948-ին Երևանում (հարթ տպագրության եղանակով՝ ֆոտոլիտոգրաֆիայով):

քերել և ի մի քերել տպագրված վեց պարի, ինչպես և «Մամուլակի» պարի ու «Մշտ Օրորի» հեղինակային մի քանի տասնյակ բնագրեր: Միշտ է, սրանում գերակշռում են այնպիսի փոփոխություններ կրող սևագրություններ, իսկ մաքուր արտագրված շատ օրինակներ, որոնց գոյություն ունեցած ինքը հաստատվում է հենց այդ սևագրերի ուսումնասիրությունից, արվեստում են (Կոմիտասյան այս բնագրերին մոտիկից ծանոթանալիս դարձյալ հրամայականն անհամար և առաջ գալիս՝ շարունակել նրա տակավին անավարտ մնացող ձեռագրերի որոնումը): Այնուամենայնիվ, այդ բնագրերը հեղինակի «Պարերի» վրա գործադրած աշխատանքի մասին լայն պատկերացում են ստեղծում և դրանց համակարգումը հանգեցնում է նշանակալից արդյունքի:

Բոլոր նյութերից երևում է, որ «Մշտ Օրորի» Կոմիտասը առանձնակի նշանակություն է տվել: 1906—07 թթ. հայտնագործում և մասնավոր՝ երևան եկած հոդվածներում «Մշտ Օրորը» անվանված է «արխայի», «հիմնավոր», «ավանդական», ինչը որ ավելի ևս հետաքրքրական է դարձնում այն:

«Մշտ Օրորը» հիմնականում է խոր ավանդակաբանության կմիջ: Ա. Չոպանյանը Փարիզի 1906 թ. համերգում կարդացած իր քանակադասական մեջ («նշուշ» Կոմիտասի տվյալներով) այդ ստեղծագործությունը քննադարձել է որպես շատ հին, հավանաբար՝ հեթանոսական օրերից պահպանված պար: Ինքը, Կոմիտասն ևս նույն գործին անդրադարձել է Կ. Պոլսում 1912-ին կարդացած դասակարգության մեջ, շեշտելով դարձյալ դրա հեթանոսական վաղեմությունը:

Կոմիտասի «Մշտ Օրորը» համերգային հայտագրերում մյուս պարերից առանձին է նշված, և սա պատահական չէ: «Մշտ Օրորը» սակայն պար չէ՝ սովորական իմաստով, այլ ժողովրդական զանգվածային խորեոգրաֆիայի մի ընդարձակ երաժշտական պատկեր՝ բազմաադր թուվանդանությամբ, որը վիպա-քնարական զեղումների կողքին պարունակում է նաև հերոսական, ինչ-որ չափով նույնիսկ մարտաշունչ պահեր:

«Մշտ Օրորի» հետ իրենց վիպական բնավորությամբ և խորագույն ավանդակաբանությամբ սերտորեն առնչվում են «Լարմո Օրոր» և «Հետ ու առաջ» տղամարդկանց կամ խում խմբապարերը: Մյուսները քնարական բնույթի կամացի մեծապարների եղանակներ են:

Հայտնի է, որ հայկական կենցաղում, զուտ ազգային մեծապարների հետ, երբեմն հնչում են նաև համակուկկաբան տարածում ունեցող «սաղանդարական» պարերի նմանքներ: Կոմիտասի մեծապարների եղանակները ազգային դեմքով միանգամայն որոշակի են, անդրադարձնելով հայ ժողովրդական երաժշտության վաղմուտյա հատկանիշները: Ե՛վ խմբապարերը, և՛ մեծապարերը, միասին վերցրած, հեղինակն ինքը անվանել է Հայ պարեր, նշել դրանց ծագումն ու՝ տարածման վայրը՝ և՛ ժողովրդական-նվաղաբանային կատարման ոճը: Այդ. նշումները մի օժանդակություն են կատարողին՝ որոշակի ու արտահայտիչ կերպար ստեղծելու համար, որպեսզի պարերն ընկալվեն որպես հայ ժողովրդական կյանքի արժանապատիվ տեսարաններ:

Կոմիտասի «Պարերը» ոչ միայն վերականգնացնում են ժողովրդա-պարային տեսարանների բանաստեղծականությունը, այլև ընկալվում են որպես՝ նրանց զգացումները դրսևորող պատումներ: Հեղինակի մշակած մեղեդիներն արդեն ջերմաշունչ ու խորագրեցիկ են, կարծես խոսում ու պատմում են: Թափամեղիկության չափ պարզ է «Պարերի» ընդհանուր հյուսվածքը այնքան, որ կարող է ստեղծվել տպավորություն, թե նրանցում դաշնամուրը մեկնաբանված է զուտ որպես մեղեդիական նվագարան՝ Բ. Սակայն, միշտ նրբորեն

* Այլ հարց է, որ այդ սենսացիան մի երկուսը ժամանակի ընթացքում տարածվել են նաև հարևան ժողովուրդների կենցաղում, կրել են նշանակալի փոփոխություններ, որոնց դրանց ոճական ինչ-ինչ նոր գծեր են հայտնվել:

* «Մշտ Օրորի» և «Պարերի» հիմքում որպես են, ընդհանուր առմամբ, թափ, սրճիկ (նույն փոքր կամ թույլ, մալի (դուրս), գուհի, քոնուկ և դափի (դոմ) կատարումների գրաված եղանակներ: Դրանց հենց այդ նվագարանների (կամ՝ սրանց տարբեր զուգորդումների) ժողով իրագործված պիեսներ են:



Մի էջ Կոմիտասի «Մշո Շարի» հանձնաշարի քննարկերից:

(ուստի՝ արտաքուստ ամենկատ) և հնարամտությամբ «գծագրված» «երկրորդական» ձայները (ակամայից մտաբերում են հայկական խաչքարերի ճրքոթյունները), որ երբեմն առնված են ժողովրդական հարկանվող գործիքների նվագակցությունից, բայց չեն ընկալվում որպես պարզ նմանակում, սրամբ են արտահայտչական մշամակնից քեռնվածք են կրում և մույնքան խոսում են: «Պարերում» հեղինակը երևան է բերել դաշնամուրը լուրատեսակ հնչեցնելու մի առանձնահատուկ վարպետություն:

Կոմիտասի «Պարերը» կարելի է նվագել զատ-զատ կամ զամբազմ գույնացումներով, կամ՝ որպես ամբողջությամբ շարք: Չմայած հանդարտ տեսների որոշ գերակշռությամբ, միապաղատությամբ երանգ չի գտանում, որովհետև դրանք տարբեր կերպարներ ու քննվորություններ դրսևորող, միշտ խոր ու տարբեր ապրումներ հաղորդող, միշտ գեղեցիկ ու ազնիվ՝ տարբեր մտքեր ու տրամադրություններ արտահայտող պիեսների շարք են:

Ոմական արժեքավոր գյուտերի հետ մեկտեղ, «Պարերում» հեղինակը, իր իսկ խոսքերով ասած, «ոչ մի ճապար քան» չի թողել, ամեն մի պիեսը գրել է «չառ պարզ ու միան, միևնույն ոճով միմյև վերջ աչնալես, որ մի սիրուն անբողոքություն կազմի»: Ուստի և «Պարերը» առանձնանում են երաժշտական մտանքակերպի ոչ միայն թարմությամբ, այլև բացառիկ հստակությամբ, դրանցում իրականացված է իսկական գեղարվեստական պարզություն:

Կոմպոզիցիոն հնարների լուրակերպությամբ (ներառյալ դաշնամուրային շարադրությամբ հնարամիտ քանկվածքն ու ձայնարտաբերման քաղվերանգությունը) և անհատականացված կերպարայնությամբ Կոմիտասի «Պարերը» հայ ազգային երաժշտության մեջ երևան եկան որպես ճորտարական էջեր: Ոչ միայն հայ երաժշտության, այլև ժամանակի եվրոպական երաժշտության մեջ նույնպես այդ «Պարերը» մուտք գործեցին որպես ճորտարական երևույթ: Իրենց քովանդակային, ձևային ու ոճական առանձնահատկություններով դրանք մասնակիցը դարձան դարասկզբի եվրոպական դաշնամուրային գրականության մեջ (Դեբյուսի, Ռավել, Բարտոկ և ուրիշներ) հատկապես ծավալված այն պրոցեսին, որի էությունն էր՝ արևմտյան երաժշտության մեջ Արևելքի հնդդություններ բերելը, կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ գյուղական ֆոլկլոր մարմնավորելը և ֆոլկլորային ազդակներով ժամանակակից ստեղծագործությունը երաժշտական մտածողության ավանդական ձևերից «ձերբազատելը»:

«Պարերի» (1908—07 թվականների տարբերակների) առաջին կատարումներին հետո ֆրանսիական, շվեյցարական ու քեզիական երաժշտական պարբերականներում դրանց մասին դրականական շատ բան է գրվել: «Պեսը էր ամեն»-ը լավ այդ պարեղանակները, զգալու համար դրանց ողջ հափշտակող ուժը...», քրեականները է «Le Monde musical» հանդեսում դրա թղթակիցը:

Տպավորությունն այնքան գորել է նրել, որ որոշ երաժիշտ-քննադատներ լոկ դաշնամուրի նվագը լսելով, պատկերացրել են նաև հայ ժողովրդական պարերի խորեոգրաֆիան: «Հայկական պարերը՝ այնքան բնական, այնքան ճշմունք և այնքան կենդանի, որ ներդաշնակ ժեստերով ու կեցվածքներով ունակ են հաղորդելու հոգու ոլորներն ու շարժումները. մի սքանչելի՝ արվեստ, որ չի ճանաչում այն պայմանականությունները, որով ապրում է, կամ՝ աղելի ստույգ ասենք՝ մահամուտ է եվրոպական (իմա՝ ժողովրդական, Ռ. Ա.) պարպակները... ժեստերի պարեր և պլաստիկ, ինչպես, օրինակ, Հնդկություն Արևելքի պարերը, բայց նաև մեզ շատ հարագատ, որ հիշեցնում են երաժշտի կամ շուրջապարի այն տեսարանները, որոնցով գոտերված են անտիկ սկաֆակները...» (Հնդիի դե Բյուաների հոդվածը «Mercure musical» հանդեսում, 1907, էջ 502—503):

«Պարերը» քաղականին խորությամբ է ընկալել «Mercure musical»-ի տնօրենն ինքը՝ Լուի Լալուան. մի երաժշտագետ, որը շուտով հանդես էր գալու որպես Կողմ Դեբյուսիի մշամավոր կենսագիր: 1908 թվականի ժամեր-

գից գրեթե անմիջապես հետո իր համոզմամբ մա գրել է. «...Մերք ծանր ու կրոնաշունչ, մերք մեղմիկ՝ ինչպես սիրո երգ, կամ թեթև, կարծես անմեղ կատակ՝ այդ պարերը միշտ խորապես արտահայտիչ են. ճշմարիտ երաժշտությունը ներդաշնակ ու ազատ գեղեցիկ մարմինների... քնական լեզու, որի օգնությամբ մարդկային էությունը դառնում է ուրախության կամ կարոտի և կամ լղճամբի կենդանի պատկեր» (տե՛ս մաս՝ «Ամառիտ», Փարիզ, 1907, № 1—2):

Կոմիտասի «Պարերը» հայ դասական երաժշտական գրականության մեջ արժանի տեղ գրավեցին, դարձան դաշնակահարների նվագացանկում համախափ հիշող երկերից մեկը, կարևոր տեղ բռնեցին մասնավորապես մանկավարժական երկացանկում, ժամանակի ընթացքում երևան եկան այդ պարերի զանազան մեմանվագ գործիքային, անստանդարտ և սիմֆոնիկ նվագախմբային վերաշարադրումներ:

Ներկա հատորով առաջին անգամ ձեռնարկվում է Կոմիտասի «Պարեր» ամբողջական հրատարակությունը: Ինչպես Երկերի ժողովածուի նախորդ հատորներում, այստեղ ևս նյութը քաղված է բացառապես հեղինակային ձեռագրերից:

Պետք է խոստովանել, որ «Պարերի» մեր հավաքած քնագրերը համակարգելը քաղականին դժվարություններ է հարուցել, որովհետև մեծ մասամբ թվական չունեն և գրված են ոչ թե ամբողջական տեսքերում, այլ հաճախ առանձին, «պատահական» ճոտաթերթերի վրա. այս դեպքում քնագրի արտաքին հատկանիշները՝ թղթի տեսակը, հնացածության աստիճանը, ինչպիսիսի թանգարտ կամ մատիտով գրված լինելու համաժամանակ, վերջապես, հեղինակի բուն գիրը ոչ միշտ են օգնում նյութերի ժամանակային հաջորդականությունը վերականգնելուն: 1916 թվականին, հեղինակի առողջական վիճակի արդեն ինչ-որ չափով խանգարված պայմաններում, սևագրությունները գրված են շատ «նյարդային» և, դրա հետևանքով, դժվար ընթերցելի գրով: Դժվարությունը երբեմն սաստկանում է գրվածքը (նրան քաղանկի անդուսդառնալու պատճառով) գրեթե անընթեռնելիության աստիճան խնդրված լինելու հետևանքով: Հետաքրքրական է, որ երբ բանը հասել է մաքրագրելուն, մույն 1916-ին, Կոմիտասն, ըստ երևույթին, լաբելով իր բոլոր ուժերը, գրել է հախկին տարիների մաքրագրությունների մեծ մասը և գեղեցիկ:

Ամբողջ նյութի քանակիական մանրամասն հետազոտությունից, տարբերակների համադրությունից ու մրանցում կատարված փոփոխությունների հաջորդականության վերականգնումից (նկատի առնելով մասնավորապես հայտագրերում ու ձայնակներում պարունակվող և այլ օժանդակ տեղեկությունները) պարզվեց, որ հավաքված քնագրերում կան այդ պիեսների երկու հիմնական խմբագրություններ: Այդպես էլ դրանք դասավորված են ներկա հատորում:

Առաջին խմբագրությունը մեզ տալիս է «Պարերի» այնպիսի տեսքը, ինչպիսին դրանք ունեցել են մինչև 1909 թվականի ամռանը, երբ առաջին կատարումներից հետո հեղինակը իրականացրել էր ամօրոշված վարտած փոփոխությունները և ստացած արդյունքից գոհ էր: «Մշո Օորորն» այստեղ ներկայացված է 1906 թվականի տարբերակով: Երկրորդ խմբագրությունը տալիս է «Մշո Օորորն» և «Պարերի» այն տեսքը, որ դրանք ունեցել են 1916 թվականի ամռանը, երբ, Ա. Հարենցի արտահայտությամբ, «վարդապետը վերջնական ձևերը տվավ դաշնակի համար պարերու շարին» (այս «վերջնական ձև» արտահայտությունն էլ, անկասկած, հեղինակից է գալիս) և ստացված արդյունքից ավելի ևս գոհ էր: Այստեղ միայն մի երկու վերապահում. «Մամուշակի» պարի 1916-ի տարբերակ արխիվում չկա, «Բ խմբագրության» բաժնում այդ պարը գետնելված է 1916-ից վաղ գրված, քայքայարժեք երկրորդ խմբագրությամբ: «Մշո Օորորն» վերջին խմբագրությունը լրիվ արտագրված վիճակում արխիվում մույնպես չկա, վերականգնել ենք մի ամբողջ շարք սևագիր թերթիկներից: Վերջապես, արխիվում քացակալում է

նաև «Մարալի» պարի արտագրված Բ խմբագրությունը, որի տարբերությունը Ա-ից չնչին է եղել (վերաբերում է գլխավորապես ուժգնության երանգներին) և որը նույնպես վերականգնել ենք նույն պարի այլ բնագրերի վրա եղող հեղինակային ճշումների օգնությամբ (տե՛ս Մանոթագրությունները):

«Պարերի» երկու հիմնական խմբագրություններից հետո հաստորում գետեղված են դրանցից մի քանիսի վաղ և միջանկյալ տարբերակները, որ մեծ մասամբ ինքնուրույն գեղարվեստական արժեք ունեն և, բացի դրանից, ինչպես վերև էլ ակնարկեցինք, հեղինակի ստեղծագործության ռեալական հարցերի ու ճրա կոմպոզիտորական ընդհանուր վարպետության զարգացման ընթացքի ուսումնասիրության համար չափազանց հետաքրքրական են:

«Կարնո Օորոր» և «Մարալի» պարերը հեղինակի ձեռքով վերնագրված բնագրերում և համերգային հայտագրերում անվանված են «Հեքսարի» և «Ասխապատի» (մանրամասն՝ տե՛ս Մանոթագրություններում): Այդ երկու պարի կրկնակի անվանումների խնդիրը լուծելու համար հիմք է ծառայել «Պարերի» ստեղծման պատմությանը քաղականաչափ տեղյակ Օր. Մարգարիտ Բաբայանի քանավոր կերպով ժամանակին մեզ տված տեղեկությունը: Մ. Բաբայանի բավաստմամբ «Կարնո Օորոր» և «Մարալի» անվանումները նույնպես կոմիտասին են և դրանք նա գործ է ածել մյուս անվանումներին զուգահեռ: Նկատի առնելով, որ տվյալ պարերը համերգային կյանքում ու երաժշտագրական գրականության մեջ վաղուց քի վեր արժատացել են իրեն «Օորոր» ու «Մարալի», ներկա հրատարակության համար անհրաժեշտ գտնվեց պահպանել այս անունները:

«Երանգի», «Ունաթի» և «Մարալի» պարերի որոշ բնագրերում սրանց տեղանունները հաճախատախանարար ճշված են ոչ թե Երանգի և Օուշվա, ինչպես 1925 թ. հրատարակության մեջ են ճշված, այլ Վաղարշապատի կամ Վաղարշապատի ոճով (իսկ, օրինակ, «Օուշիկի» պարը ճշված է ուղղակի Վաղարշապատի եղանակ): Այդ դեպքերում կոմիտասն իր մեծապարերն ընդհանրապես անվանել է տեղական կամ Վաղարշապատի:

Թեև հեղինակի այս կարգի ճշումները, որ մեզ են հասել, գրեթե բոլորն էլ ուրվագրային փոխակում են, այնուամենայնիվ, դրանց համադրությունից պարզ է դառնում, որ մի քան է Վաղարշապատի եղանակ, իսկ մի այլ քան՝ Վաղարշապատի ոճով (մասամբ հիշեցնում է Լոռու գութաներգ անվանումը, որին հավելել է Վաղարշուրդ գյուղի ոճով): Այս դեպքում այդ անվանումներից մեկով նա ճշել է պարեղանակի բուն հայրենիքը, մյուսով՝ հատկապես այն վայրը, ուր եղանակը կենցաղավարելիս է եղել գրառելու պահին, որտեղ այդ եղանակը կարող էր ճոր երանգներ ստացած լինել:

Կոմիտասի մեզ հասած ճշումները հաշվի առնելով հանդերձ, նպատակահարմար գտանք ներկա հրատարակության մեջ պարերի վերնագրերը չծանրաբեռնել: Ուստի պետք է նկատի ունենալ, որ վերը հիշատակված երեք մեծապարերը թեև Երանգի և Օուշվա եղանակներ են, բայց Կոմիտասի պարաշարում ներկայացված են այն ոճով, ինչպես կատարվելիս են եղել Վաղարշապատում: Միմյուր խմբապարերը («Օորոր»՝ Կարնո, «Հետ ու առաջ»՝ Կարնո) և «Մշո Օորորը», որոնց եղանակները նույնպես Կոմիտասը գրառել է Վաղարշապատում, բայց, հաստատ կարելի է պնդել՝ արևմտաֆյե երաժշտներից, բնագրերում միշտ նույն տեղանուններն են կրում: Մյուս երկու մեծապարերը՝ «Օուշիկի» և «Մանուշակի» Վաղարշապատի եղանակներ են և ներկայացված են՝ հենց այդ տեղի ոճով:

1916-ին հեղինակի վերանայած պարերից մի քանիսում կատարման խոսքային ցուցումները, որ տրված են գլխավորապես կերպարային բնութագրումներով, երբեմն անսովոր առատ են ու մանրամասնացված և հեղինակը որպեսզի կարողանա իր մտահղացումը առավել ճշգրիտ արտահայտել, այդ ցուցումները գրել է ոչ թե խոսվերեն, այլ իր ազգային լեզվով:

Կոմիտասյան հայերեն ու մանրամասնացված կատարողական ցուցումները և դրանց «կերպարային» քննությամբ «Պարերում» մոր կամ պատճենական գոյացումներ չէին: Նման ցուցումներ, մուլցման մանրամասնացված, մա աղ-դեն կերտվել էր 1818-ի աշնանը հայ գրերի գյուտի 1500-ամյակի առիթով էր տպագրած «Բ՛լ մեծապատմւ զու լեզու» խմբերգում և դրան հասել էր աստիճանաբար, սկսած դեռևս որոշ պարերի առաջին քննադրերից (1806):

Կատարման ցուցումների մանրամասնացում այն ժամանակներում տեղ էր գտնում արևմտաեվրոպական մորազույց կոմպոզիտորների (օրինակ՝ Ա. Օլդերֆորդի) այնպիսի երկերում, որոնց ունեին քաղցածատարաշերտ հյուսվածք և այդպիսի դեպքում հյուսվածքի ամեն մի շերտի, ամեն մի առանձին ձայնի ու ֆրազի կատարմանը տրվում էր առանձին քննադրություն: Այսպիսի ստեղծագործությունների հետ Կոմիտասի «Պարերի» համադրումը թերևս առաջին ձևաբանական լինի, որովհետև կոմիտասյան հյուսվածքը անհամեմատ պարզ է և այնքան տարաշերտ չէ: Նման երևույթ քնորոշ է եղել մաս իմպրեսիոնիստների համար, որոնց ընդհանրապես երաժշտության կերպարայնությունը նկատմամբ համոզես էին քերում մոր ժողովրդում: Հիշենք, օրինակ, Դեբյուսիսի պիեսներում առկա մրրին «հնչյունագրություն» տարրերը, ճշգրիտ «տպավորություններ» ու ռեալիստիկություններ՝ արտահայտելու մրա ձևում, դաժմամուրը քաղվածուսակ երանգներով հնչեցնելը և այլն: Կոմիտասի «Պարերում» կատարման կերպի արտահայտչական վերն ակնարկված մանրամասնացումը, ընդհանուր առմամբ, առնչվում էր այն կարգի երևույթների հետ և մուլցված մպատակ ուներ՝ դաժմամուրը «պատկերավոր» հնչեցնելու միջոցով կատարումը հնարավորին չափ կոնկրետ կերպաբային դարձնել: Այդ քանակ իրականացնելիս, սակայն, փորձ չէր մաս Կոմիտասի ձևումով՝ իր «Պարերում» հնարավորին չափ մանրամասնորեն անդրադարձել ժողովրդական գործիքային երաժշտության «քննական» կատարման առանձնահատկությունները, հաղորդել այդպիսի կատարման ողջ երանգապանակը՝ երբ ժողովրդական «հնչյուն», քայց լինակատար վարպետ մվագածուները իրենց մվագարաններին քառացիորեն «խոսեցնում են» և իրենց թեկույծ պարզահնչյուն մեղեդիներում հազար ու մի տեսակի պատկերներ են գծում և ապրումներ դրսևորում:

Այլ հարց է, որ «Պարերի» ընդհանուր առմամբ պարզ բանվածքի պայմաններում այդքան մանրամասնացված «կերպարայնություն» (կամ «պատկերավորություն») ներդնել գուցե իսկապես չափազանց է, և գուցե դրա պարտադրումը տեղ-տեղ մուլցիկ սահմանափակի կատարողի՝ ստեղծագործական մահաձեռնությունը: Թերևս հենց այդպես է դատել փարիզյան հրատարակության ֆրանսիացի խմբագիրը (ամուրը, դժբախտաբար, ոչ մի տեղ մըջված չէ), որը, սակայն, հայ ժողովրդական մվագարանային երաժշտությունն էլ չիմանալով, որդեգրել է մի հակառակ չափազանցություն և Կոմիտասի կատարողական ցուցումները կարելի է ասել լիովին դուրս է հանել նույնպիսի տեքստից:

«Պարերում» կոմիտասյան այդ թեկույծ անտվոր ձևով մըջված կերպարային քննադրությունները, այնուամենայնիվ, կարևոր և ուսանելի են: Կարելի էր են տվյալ պիեսներում ստեղծվելիք կերպարների առումով հեղինակի մտահղացումը կամ ցանկությունը ճշգրիտ իմանալու համար: Ուսանելի են մասնով, որ մի հավելյալ անգամ ցույց են տալիս, թե արտահայտչության մասնահատուկ մրրությունները ստեղծելու համար որքան՝ քաղվազան հնարավորություններ ունի կատարողական արվեստն ընդհանրապես և դաժմամուրայինը՝ մասնավորապես:

Այս բոլորը հաշվի առնելով, մաս ելնելով ներկա հրատարակության քննություն, «Պարերի» 1916 թ. տարբերակներում հեղինակի կատարողական դիտողությունները գրեթե լիովին պահպանել ենք և ուրեմն՝ 1925 թ. հրատարակության և մյուս տպագրությունների համեմատությամբ՝ վերականգնել: Հայերեն քննադրություններին զուգահեռ գետնել ենք դրանց իտալերեն թարգմանությունները, այն դեպքում, երբ կատարողական քննադրությունը վե-



րաբերում է վերևի, ներքևի ձայնից կամ ամբողջությամբ, իտալերենը գրված է հայերենի տակ, երբ վերաբերում է որևէ միջին ձայնի՝ իտալերենը գրված է հայերենի կողքին, նրանից հետո:

«Պարերում» առանձնահատուկ է նաև շեշտադրությունը (այն իմաստով), հեղինակի այս ճշումներն ևս երբեմն անսովոր առատ են ու թափափուն:

Որոշ դեպքերում առատ ճշանակված շեշտադրվածքը կապված են ֆրազավորման հետ, համոյն են գալիս որպես ֆրազավորման մանրամասերը երևան բերող տարր: Ասեմք, որ «Պարերի» ֆրազավորումը համեմատաբար խոշոր միավորներում ևս, երբ լիզաներով է ճշվում, որոշ տարբերակներում խիստ յուրատեսակ է: Երկու դեպքում էլ հեղինակի նպատակն է եղել հնարավորին չափ մանրամասնորեն անդրադարձնել ժողովրդական եղանակների մոտիվականությանը յուրատեսակությունը, դրանց ներքին դիֆուզ-իմպուլսային կազմության՝ ժողովրդական կատարման ընթացքում գոյացող յուրակերպությունը (օրինակ՝ «քառակուսի» համաչափության հաճախակի քացառումը): Թեև երկու դեպքում էլ նկատվում է նախապես ճշած ֆրազավորումը հետագայում պարզեցնելու և երաժշտական մտքի տրոհման ավելի «օբյեկտիվ» նորմերի մոտեցնելու ձգտում, այնուամենայնիվ, որոշ պարերի (ինչպես, օրինակ, «Կարնո Օորոբի») սկզբնական տարբերակներում կիրառված յուրատեսակ ֆրազավորումը ևս պահպանում է իր հետաքրքրականությունը՝ քացահայտելով ժողովրդական եղանակների դիմափական այդ միջոցներով մեկնաբանելու տարբեր հնարավորություններ:

Այլ դեպքերում հեղինակի ճշած շեշտերի բազմատեսակությունը և դրանց միմյանց ու լիզաների հետ զանազան զուգորդումները հնչարտաբերման (արտիկուլյացիայի) տարր են: Երաժշտական արտիկուլյացիայի մանրամասնացումը և դրա նորանոր միջոցների ստեղծումը նույնպես 20-րդ դարասկզբի եվրոպական դաժնամուրային արվեստի քննորոշ երևույթներից էին, և այս առումով ևս, ինչպես արդեն ասված է, Կոմիտասի «Պարերը» այդ արվեստը նորացնող պրոցեսի մասնակիցը դարձան:

Ներկա հրատարակության մեջ «Պարերի» տարբերակներում, թե՛ ֆրազավորման համար յուրատեսակ կիրառված լիզաները և թե՛ կոմիտասյան բազմատեսակ շեշտադրվածքը պահպանված են: Պահպանել ենք նաև հեղինակի կիրառած տարբեր տեսակի տալիսագծերը և տակտային տևողությունների յուրատեսակ խմբավորումը, որոնք, իրենց հերթին, էական են մեղեդիի ձևակառուցողական համեմատաբար շմեր տարրերը (ընդհուպ մինչև դիֆուզ-իմպուլսային առանձին քջիջները)՝ պարզ տեսանելի դարձնելու համար, ինչին հեղինակը միշտ էլ մեծ ճշանակություն է տվել: Վերջապես, պահպանել ենք նաև քանալիի ճշանակները գրելու առանձնահատուկ կերպը այն տեղերում, ուր հեղինակն ինքը կիրառել է (այդ մասին տե՛ս նաև «Երանգի» պարի ծանոթագրությունում):

Իմքենստիմյան հասկանալի է, որ «Պարերը» խմբագրելիս վերականգնել ենք քննադրելի կրճատ գրված տեղերը, ուղղել անուշադրությունից գոյացած հեղինակային վրիպակները, Ա և Բ խմբագրություններում լրացրել պակասող կատարողական միջերը և, առանձնապես անհրաժեշտ դեպքերում, ուժգնության ճշանակները (էական լրացումները հիշատակված են Մանոթագրություններում, որոշ դեպքերում վերցված են ուղիղ փակագծերի մեջ): Ուժգնության մանրագիծ միջերը վերաբերում են այն ձայնին միայն, որի մոտ դրված են:

Պետլյի հեղինակային ճշումները լրիվ չեն և, չնայած դրան, խիստ կարևոր են: Հեղինակի համար սովորական «ներդաշնակային» պեդալից բացի, նրա ճշումներում կան նաև զուտ «տեմբրային» պեդալի գործածման դեպքեր, որոնք կատարողից պահանջում են որոշակի գոյություն՝ հնչման հետևանքով չխախտելու համար:

Բնագրերից ոչ մեկում մետրոմոմի ցուցիչ գրված չէ: Ներկա հրատարա-

կոյւթյան համար, ելնելով «Պարբերի» որպէս դաշնամուրային պիեսների նրա-
ժողջութական-կերպարային բնութիւնը և կատարման ավանդական դարձա-
տեմպերից, այդ ցուցիչները (միայն *А* խմբագրութեան մեջ) խմբաչիրմ է
նշանակել: Ինչպէս «Մշտ Օորորը», այնպէս էլ բոլոր պարերը կատարվում
են այս կամ այն չափով ազատ, *rubato*:

«Պարբերի» տարբերակների բնագրերը կրում են տարբեր փոփոխու-
թյուններ (ինտոնացիոն փոփոխությունները, որպէս կանոն՝ սովորական, լա-
տինատառ և հայկական նոտաներով), որոնք, ընդհանրապէս, հաջորդաբար
տվյալ պարը հասցնում են իր վերջին տեսքին: Ամեն մի պարի կրած փոփո-
խությունները ամբողջությամբ և հաջորդականորեն պատկերելու նպատակով
այստեղ տպագրված տարբերակներից յուրաքանչյուրը ներկայացված է իր
սկզբնական տեսքով:

Հատորում «Պարբերին» հաջորդում են դաշնամուրային մանրամասնագեր,
որոնք դրված են «Յոթ երգ» ընդհանուր վերնագրի տակ: Սրանց հաջ ժողո-
վորական երգերի մշակումներ են, գրված 1911 թվականին Անգլիայի Ռայտ
կղզում (Լա-Մանշի նեղուց), ուր Կոմիտասը մի կարճ ժամանակով մեկնել
էր համգստի:

Այդ երգ-պիեսները հեղինակը ստեղծել է միաժամանակ երկու կատա-
րողական նպատակով՝ որպէս դաշնամուրի նվագակցութեամբ մեներգեր և
որպէս դաշնամուրային պիեսներ: Այս երկրորդ առումով դրանք «կոմցեր-
տային» լինելու հավակնություն չունեն և մնում են որպէս սոսկ դաշնամու-
րով կատարելու հարմարեցված ժողովրդական պարզագույն եղանակներ:
Սակայն, այդ եղանակների ելեւջային անբասիր մաքրությունը, ձևային քաղ-
ազան կատարելածրների հավատարմակշովածությունը, ինչպէս և ներդաշ-
նակության միջոցներով իրականացված երանգավորվածությունը դրանց ան-
օրինակ ինքնատիպություն, ուրեմն և՛ գեղարվեստական ակնբախ արժեք են
հաղորդում: Իրենց մեներգային շարադրությամբ դրանք արդեն գտնուելի են
կոմպոզիտորի երկերի ժողովածուի 1-ին հատորում (էջ 107—116, 118—126),
ուստի այստեղ բերված են որպէս հեղինակի դաշնամուրային գործերի մի
լրացում: Անշուշտ, դաշնամուրով մանրամասն կատարելիս դրանք մի փոքր այլ
մեկնաբանություն կստանան: Ի դեպ, այդ դեպքում ևս, բոլոր յոթ պիեսնե-
րը թելուզե հենց բերված հաջորդականությամբ, կարող են հնչել որպէս մի
անընդմեջ շարք:

«Յոթ երգին» հաջորդում է «Մանկական նվագներ» անվանված փոքրիկ
պիեսների քառիցը: Այս պիեսները հեղինակը գրել է Կ. Պոլսում ապրած
տարբեր տարիներին:

Կ. Պոլսը իր հոծ հայ բնակչությամբ, ինչպէս հայտնի է, հայկական
մշակույթի խոշորագույն կենտրոններից էր: Կոմիտասի օրոք այստեղ չա-
փազանց քաճոր էր հատկապէս հայ ազգային գրականության գեղարվեստա-
գաղափարական մակարդակը, զորել էին նաև ազգային արվեստի այլևայլ
տեսակների ավանդույթները:

Կ. Պոլսի քաղաքային երաժշտական կյանքը նույնպէս, իր թե՛ պրոֆե-
սիոնալ և թե՛ ժողովրդական հատվածներով, թե՛ ստեղծագործության և թե՛
կատարողական արվեստի առումով միշտ եղել է աշխույժ ու գործուն: Սա-
կայն, Կոմիտասի ընկալմամբ, այդ եռանդուն երաժշտական կյանքում թույլ
էր դրսևորված մի կարևոր հատկանիշ՝ «գոտրություն» ազգային ոգի գզգզողու-
թյունը: Ուստի Կ. Պոլսի գնալով, նա ամմիջապէս մտադրվեց այստեղ հիմ-
նել հայկական երաժշտանոց և դրա համար առաջին իսկ ամիսներին որոշ
քան արդեն ձեռնարկել էր:

* Գտնուական երաժշտության վրա հիմնված իր երգերը, որ Կոմի-
տասը տարավ Կ. Պոլսի և 1910 թվականի դեկտեմբերից սկսած ցու-
ցաբեր իր կազմակերպած համերգներում, տեղական հայության հա-
մար որպէս ազգային անբասիր ոգի արտահայտություն, հիրավի, մի
հայտնություն դարձան:

Մինչև որ կուծվեր (ինչպես Կոմիտասն էր կարծում) Կ. Պոլսում երաժշտանոց բացելու հարցը, նա զբաղվեց դասավանդությամբ ու, երաժշտության տեսությունից բացի, առիթներ ունեցավ դասավանդելու նաև դաշնամուր: Ահա, այս դասերի համար, նրանցում ժողովրդական երաժշտական նյութ՝ ներգրավելու նպատակով էր նա ստեղծում իր «մանկական նվագները», որոնցից առայժմ հայտնաբերված են 16 նմուշ:

Սույն հատորում զետեղված այդ պիեսներից առաջին տալը ժողովրդական երգերի դաշնամուրային պարզագույն մշակումներ են (երեքը՝ երկուսկան տարբերակով, երկուսը՝ միմյանց կցված որպես մեկ ամբողջություն): Գույն թեմաները հայտնի են Կոմիտասի խմբերգային, երբեմն էլ մեներգային, մեծ մասամբ ավելի վաղ գրված ստեղծագործություններից (զետեղված են Երկերի ժողովածուի տարբեր հատորներում): Սակայն, ներկա պիեսներում հեղինակը չի ձգտել անպայման պահպանել դրանց նախկին կերպարային քովանդակությունը կամ տրամադրությունը: Ժողովրդական երգերի նախապես մշակված մեղեդիները անօրինաբար պահելով, բայց դրանց բանաստեղծական խոսքերը մի կողմ թողնելով*, հեղինակը գեղեցիկ երգային եղանակներն օգտագործել է որպես այդպիսի: Դրանք այս դեպքում ոչ միայն մոր դաշնակում, այլև երբեմն մոր տրամադրություն կամ ճոր, մի այլ «մեկնաբանություն» են ստացել:

Հաջորդ երկու պիեսները ժողովրդական ելեւջներով հեղինակի հորինած մանկական երգեր են, բայց, ինչպես վերը հիշատակված «Երգերը», սրանք ևս նախատեսված են թե՛ երգելով (սեփական կամ կողմնակի նվագակցությամբ) և թե՛ միայն նվագելով, որպես դաշնամուրային պիես կատարելու համար: Այս երկուսի մշակված խոսքերը քավարար վիճակում դնելու հայտնաբերված չեն (տե՛ս Մանոթագրությունը), ուստի հարմար է դիտվել դրանք զետեղել ոչ թե Երկերի ժողովածուի 5-րդ հատորում, որտեղ կան Կոմիտասի մանկական երգերից հայտնաբերված նմուշներ, այլ ներկա հատորում:

Անկախած, ուսուցողական նպատակներ են հետապնդել նաև երեք փոքրիկ երկնայն կանոնները: Երեխաների երաժշտական ղեկավարակությունը զարգացնելու համար պոլիֆոնիայի արդեն իսկ այդ պարզագույն ձևին կարևոր նշանակություն տալով, Կոմիտասը կանոնը օգտագործել է դեռևս դարձրական խմբերգերում (տե՛ս, օրինակ, 5-րդ հատորում № 74-ը), ապա սկսել է դաշնամուրով նվագելու հատուկ վարժություններ ստեղծել: Այս երեք կանոնները միասին վերցրած, կազմում են մի փոքրիկ պոլիֆոն շարանվագ (պոլիոն), այդպես էլ մենք, չունենալով հեղինակի կողմից դրված որևէ վերնագիր, անվանել ենք այդ կանոնները: Վերջապես, իր շատ կողմերով շահեկան է նաև «Մանկական նվագներ» քաժմի վերջին՝ «Տողիկ» կոչվող փոքրիկ պիեսը, որ հրապարակված է եղել նաև սիյուդեաֆայ մամուլում†:

Հետաքրքրական է քննորդ է այն փաստը, որ ժամանակն տեսնելով Կոմիտասի «մանկական նվագներին» մեծան քան, մոտավորապես նույն ժամանակներում և ավելի ուշ, իրականացրել է նաև հունգարացի դասական կոմպոզիտոր Բեյա Բարտոկը: «Թո՛ղ սովորողները, ինչպես գրել է այս հեղինակը, ուսման առաջին տարիներին ունենան պիեսներ, որոնցում ժողովրդական երաժշտության անպարզագույն պարզությունը զուգորդված լինի նրանց մեղեդիական և ռիթմական հատկանիշներին» (Յոժեֆ Ուլֆալուշի, «Բեյա Բարտոկ», Բուդապեշտ, 1971, էջ 287): Այն դեպքում, երբ Կոմիտասի առաջին տաճարակու «նվագները» որպես ժողովրդական երգերի մերդաշնակումներ կամ դրանց ելեւջներով ստեղծված պիեսներ, համապատասխան են Բար-

* Միայն I-II և III պիեսները հայտնաբերվել են նաև խոսքերով գրված վիճակում, ընդ որում, առաջին երկուսում «Ամենքն եկա՛յ» արտասպառությունը նվագակցության մեջ թեթևակի նշմարվող մի նվաճողական պահ ստեղծելու առիթ էլ է սկսել:

† Միանգամայն որպես մանկական դաշնամուրային պիես կարող է կատարվել Երկերի ժողովածուի 5-րդ հատորում զետեղված «Թո, օթ-ճ ես, որը, ըստ էության, այդպիսի զբաղակցության մեջ շատ տարածված «Տողիկի օրոր» է:

տոկի «Մամուկներին» կոչվող ժողովածուի պիեսներին, ապա կանոնները առնչվում են Բարտոկի «Միկրոկոսմոս» ճառագող ժողովածուի նյութերի հետ: Միայն թե, Բարտոկի և՛ «Մամուկներին», և՛ «Միկրոկոսմոս» տետրերը ծավալուն մտահղացված և հիմնովին իրականացված աշխատանքներ են: Մինչդեռ, Կոմիտասի «Նվագները», գոհն հայտնաբերված մեղեդիներից դաստեղծ, անհամեմատ համեստ չափամիջներով և «ի միջի այլ ստիպողական պարտապանք» առաջ եկած ուրվագրեր են: Չնայած դրան, Կոմիտասն իր դրան այս կիրառական խնդրին էլ մոտեցել է պատշաճ պատասխանատվությամբ, և պետք է հուսալ, որ անադարտ ժողովրդական ոճով գրված այդ «Նվագները» սկսնակ դաշնակահարների երկացանկում ինքնատիպ ու գողտրիկ մեղեդիով կդառնան²:

Հատորին ման հավելված են Կոմիտասի ուսումնառության տարիների աշխատանքներից երեք մեղեդի՝ Larghetto և Allegretto, որոնք պայմանական անվանված են «Երգ առանց խոսքի» (ընագրերում դրանք ևս վերնագիր չունեն), և Trauermarsch-Սգո քաջերգ: Երեքի համար էլ հեղինակն օգտագործել է հայ ժողովրդական երգերի, այս դեպքում՝ քաղաքում ժողովրդականացած երգերի եղանակներ:

Այս պիեսները հեղինակի ստեղծագործական կենսագրության առումով խիստ հետաքրքրական են: Նախորդ հատորներում զետեղված, սրանցից վաղ և ուշ, քայքայ դարձյալ ուսումնառության տարիներին գրված այլ մեղեդիների հետ (տե՛ս Ծանոթագրություններում) սրանք, մի կողմից ցույց են տալիս, թե ինչպես, իրոք ապշեցուցիչ արագությամբ, ուսանող-Կոմիտասը յուրացնում էր արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության տեխնիկական հմտորենքը: Մյուս կողմից, երևան են քերում մի մեծ տարբերություն, որ կա մրա այդ աշխատանքների և, օրինակ, մույն դաշնամուրային «Պարերի» միջև, թեկուզև միայն մերդաշնակության ու բանվածքի առումով: Համեմատությունից երևում է, որ իր ստեղծագործության մեջ ազգային և ինքնատիպ ոճ մշակելու ճանապարհին, մինչ ժողովրդական բնույթի պարզ դիտարկումից հասնելը, Կոմիտասը մախ լիովին տիրապետել է եվրոպական մասերումնոր ձայնակարգերի մերդաշնակության միջոցներին, մասնավորապես հազեցված խրոմատիզմին, և դրանից հետո միայն, իր ստեղծագործություններում այդ խրոմատիզմը քաջատեղով, անցել է ժողովրդական ձայնակարգերի մերդաշնակային մարմնավորման իր սեփական միջոցների որոնումներին:

Ընդհանուր առմամբ, Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորը պարունակում է 51 մեծ և փոքր պիեսներ («Պարերի» երկու խմբագրությունները և բոլոր տարբերակները ևս հաշվի առած): Դրանցից 37-ը հրապարակվում են առաջին անգամ: Բացի դրանից, մոխիկնում տպագրված պարերից 4-ը ևս, հեղինակային լրիվ ու ճշգրտված տեսքով մերկայացված են առաջին անգամ (մոր հրապարակվող որոշ նյութեր էլ գետեղված են Ծանոթագրություններում): Սրանք են Կոմիտասից ցայսօր հայտնաբերված դաշնամուրային գործերը, եթե մի կողմ թողնենք ուսումնառական շրջանի մի քանի այլ, մեծ մասամբ ուրվագրային կամ անավարտ աշխատանքներ:

«Սովետական արվեստ» ամսագրում 1955 թվականին (№ 5) երևան է եկել ևս մեկ ճանաչվածագործություն»... հրապարակողը, որի անունը հայտարարված չէ, արհիվում պահվող Կոմիտասյան №№ 588 և 425/1 քնագրերում նկատելով իրեն անծանոթ տակտեր, բավականաչափ շատ սխալներով դրանք

² Մեծն ավելի ենք ունենել առաջին տասներկու պիեսների զեղարվեստական-ուսուցողական ճառակությունը գործնականում ևս աստիճանորեն քանցել և հաջողությամբ հնչել են աշակերտական ընծախորհակցություն և Երևանի հեռուստատեսության: Առաջին կատարողներից են եղել (1978 թ.) Երևանի Չալկովսկու անվան միջնակարգ երաժշտական դպրոցի աշակերտներ Մ. Միքայելյանը և Ա. Լեզդանը վաստակավոր ուսուցչուհի Հ. Մ. Քաջյանի դասաբանից:

դուրս է գրել, երկուս և կես սեփական տակտ էլ ավելացնելով, կազմել է 13 տակտաճոց մի «ստեղծագործություն», կնքել խիստ մասնագիտորեն հնչող «Պրելյուդ gis-moll» անունով, ավելացրել է զարդահնչյուններ, տեմպի ցուցիչ և կատարողական տերմիններ, և ստացած շարադրությունը վերագրել է Կոմիտասին, հայտարարելով, թե «հրապարակվում է առաջին անգամ»։ Իրականում այդ «gis-moll» (ստույգը՝ Gis dur) տակտերը Կոմիտասի «Մշո Օորորի» «Քռչարի» հատվածի 1916 թվականի խմբագրության երկու երկտակտն են ու սրանց հեղինակային տարբերակումները, որոնք ոչ միայն «Պրելյուդ», այլև որևէ ամբողջություն չէին կարող կազմել, և նույնիսկ հրապարակողի հավելած $2\frac{1}{2}$ տակտն ու ֆորջազներն էլ գործին չեն օգնել։ Սույն հատորում «Մշո Օորորին» պատկանող այդ տակտերը դրված են իրենց տեղում։

Հասորի վերջում բերված են Կոմիտասի դաշնամուրային ստեղծագործությունների պատմությանը վերաբերող ծանոթագրություններ և նրանց երաժշտա-ոճական որոշ գծերը պարզաբանող հետազոտական քննության դիտողություններ։ Նկարագրված են հայտնաբերված բոլոր բնագրերը։ Տրված են նաև «Մշո Օորորի» և «Պարերի» առաջին կատարողների մասին հակիրճ տեղեկություններ, որոնց այդ ստեղծագործությունների դեռևս անհայտ մնացող բնագրերը-փնտրելու գործում կարող են փիտանի լինել։

Ներկա հասորի խմբագրական աշխատանքին, մասնավորապես՝ նյութերը նվագելով քննարկելուն շահագրգիռ և օգտավետ մասնակցություն է ունեցել Կոմիտասի անվ. կոմսերվատորիայի պրոֆեսորի պաշտոնակատար, դաշնակահարուհի Մարջան Մամիկոնի Մխիթարյանը, որ Սովետական Հասարակական Կոմիտասի «Պարերի» առաջին կատարողներից և նվիրյալ պրոպագանդողներից է։ Ի դեպ, նա ինքն էլ, մեզանում առաջին անգամ (Կոմսերվատորիայի 50-ամյակին նվիրված գիտա-կատարողական մատչելիքում) կատարել է Կոմիտասի «Մշո Օորորն» ու «Մպնուշակի» սարը, և դրանք, բոլոր մյուս պարերն ու մանկական նվագներից մի քանիսը զրի է առել ձայնագրակի վրա (Կոմիտաս, «Պարեր դաշնամուրի համար», «Մելոդիա», 1980, C 10—14009 և 14010)։

Ռ. Ա. ԱՔԱՆԱՆ



ՄՇՈ ՇՈՐՈՐ



ՄՇՈ ՇՈՐՈՐ

(Նայի, գուռնայի և թմբուկի ոճով)

Առաջին խմբագրություն

Allegro vivace

МШО ШОРОР

(В манере найя, зурны и доола)

Первая редакция

The musical score is presented in two systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system begins with a forte (ff) dynamic marking. The second system features a piano (p) dynamic marking and a sforzando (sf) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks. There are also some markings that appear to be from a different language or dialect, such as [2a] and [4]. The score concludes with a final measure marked with an asterisk (*).

Lento

f *>* *ppp* *pp* *f* *ppp* *pp* *maestoso*

ppp *cresc.*

rubato *decresc.*

p

T20 * *T20* * *T20* * *T20* *

T20 * *T20* *

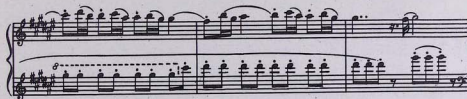
T20 * *T20* *

T20 * *T20* *

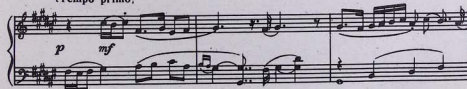
T20 * *T20* *



[un poco mosso] *



[Tempo primo]



Fed.

*

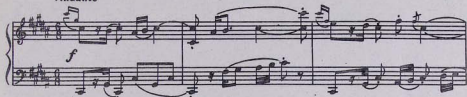
This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various dynamics and performance markings:

- System 1:** Starts with a *ff* (rubato) marking, followed by a *ppp* marking, and then a *f* marking. There are asterisks (*) and *And.* markings below the staves.
- System 2:** Features a *p* marking, followed by a *p* marking, and then a *f* marking. There are asterisks (*) and *And.* markings below the staves.
- System 3:** Includes a *p* marking, followed by a *pp* marking, and then a *cresc.* marking. There are asterisks (*) and *And.* markings below the staves.
- System 4:** Features a *decresc.* marking. There are asterisks (*) and *And.* markings below the staves.
- System 5:** Includes a *poco* marking, followed by a *poco* marking, and then a *dim.* marking. There are asterisks (*) and *And.* markings below the staves.



First system of musical notation. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked *morendo*. The music features a descending melodic line in the right hand and a more active bass line.

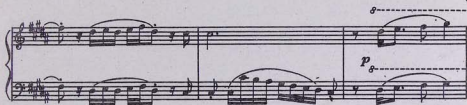
Andante



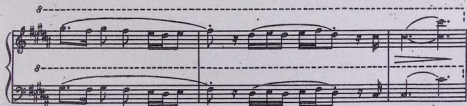
Second system of musical notation. The tempo is marked *Andante*. The music continues with a descending melodic line in the right hand and a more active bass line. The dynamic is marked *f* (forte).



Third system of musical notation. The music continues with a descending melodic line in the right hand and a more active bass line. The dynamic is marked *mf* (mezzo-forte).



Fourth system of musical notation. The music continues with a descending melodic line in the right hand and a more active bass line. The dynamic is marked *p* (piano). The system ends with a repeat sign.



Fifth system of musical notation. The music continues with a descending melodic line in the right hand and a more active bass line. The system ends with a repeat sign.

pp cantabile

f

pp

[*]

[*]

[*]

[*]

Allegro vivo

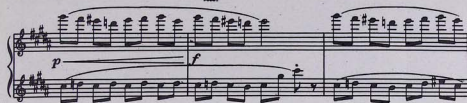
f con fuoco

pp *legatissimo* *p* *pp* *p*

*



First system of musical notation. The upper staff features a series of eighth-note chords with a melodic line. The lower staff has a bass line with a few notes. Dynamics include *pp* and *f* [largemente]. A double bar line with a repeat sign is at the end of the system.



Second system of musical notation. The upper staff continues the eighth-note chords. The lower staff has a more active bass line. Dynamics include *p* and *f*.



Third system of musical notation. The upper staff continues the eighth-note chords. The lower staff has a more active bass line. Dynamics include *p* [ritardando], *f*, and *p*.

Andante

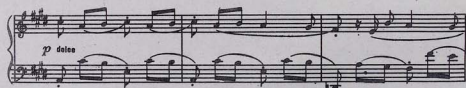
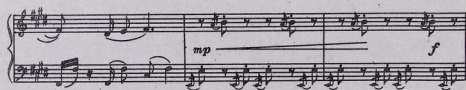
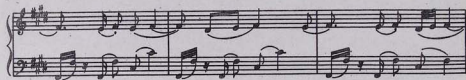
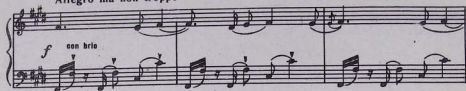


Fourth system of musical notation, marked *Andante*. The upper staff has a slower, more spacious melody. The lower staff has a steady bass line. Dynamics include *pp*, *mf*, and *pp*.



Fifth system of musical notation. The upper staff continues the slower melody. The lower staff has a steady bass line. Dynamics include *ppp*, *p*, and *pp*.

Allegro ma non troppo



First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *poco cresc.* and *[secco]*. Tempo markings *And.* and ** And.* are present.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *[amoroso]*. Tempo markings *And.* and ** And.* are present.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Tempo markings *And.* and ** And.* are present.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *[cresc.]* and *p*. Tempo marking *[Larghetto]* is present. Tempo markings *And.* and ** And.* are present.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *pp*, *a tempo*, *poco a poco cresc.*, *[brillante]*, and *ff*. Tempo markings *And.* and ** And.* are present.

ՄՇՈ ՇՈՐՈՐ

(Նայի, զուռնայի և թմբուկի ոճով)

Երկրորդ խմբագրություն

МШО ШОРОР

(В манере найа, зурны и доола)

Вторая редакция

Աշխույժ, ավելի

Allegro vigoroso

Համկարն ուժգին

ff

7

7

ff

7

Largo

f *mf* *dim.* *p* *mf* Արդարապես ու վեհապետ **maestoso**

p **cresc.**

[*rubato*] *dim.*



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music includes a melodic line in the treble and a more rhythmic line in the bass. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the treble staff.

[un poco mosso]



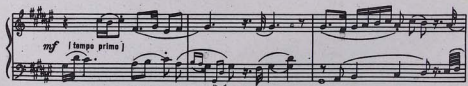
Second system of musical notation. The treble staff begins with a *pp* (pianissimo) marking. The bass staff has a *p* (piano) marking and the instruction *temeramento*. The system concludes with a double bar line and a *2da.* (second ending) marking.



Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a *[poco più animato]* (a little more animated) instruction. The system ends with a double bar line.



Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a *ritard.* (ritardando) instruction. The system ends with a double bar line.



Fifth system of musical notation. The treble staff begins with a *mf* (mezzo-forte) marking and the instruction *[tempo primo]* (first tempo). The system ends with a double bar line.

ff [rubato] p

cresc. ff dim.

p

[a piacere] Ζήτω δαυτοῦ / lontano *pp.*

[Andante capriccioso]

f

mf *f* [poco pesante] *Ped.* *

αὐτοῦ δαυτοῦ / come too *Ped.* *

mf [capriccioso]

* *And.* *And.*

*andacqui
come è* *p* [cantabile]

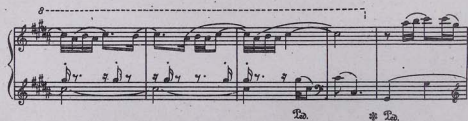
* *And.* *

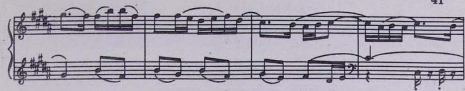
pp *f*

*

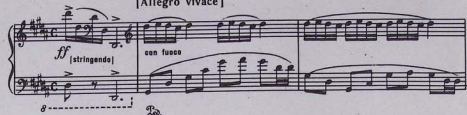
[come recitativo]

ff





[Allegro vivace]



First system of musical notation. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The music is written for piano (p) with a forte (ff) dynamic marking. The tempo is marked [Allegro vivace]. The first measure includes the instruction *ff* [stringendo]. The second measure includes the instruction *con fuoco*. The system ends with a repeat sign and a first ending bracket labeled *8*. A *Ped.* (pedal) marking is present below the first measure.



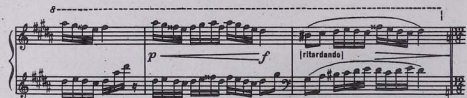
Second system of musical notation. The music continues with a repeat sign and a first ending bracket labeled *8*. A *Ped.* (pedal) marking is present below the first measure. The system ends with a repeat sign and a first ending bracket labeled *8*. A *Ped.* (pedal) marking is present below the first measure.



Third system of musical notation. The music continues with a repeat sign and a first ending bracket labeled *8*. A *Ped.* (pedal) marking is present below the first measure. The system ends with a repeat sign and a first ending bracket labeled *8*. A *Ped.* (pedal) marking is present below the first measure.



Fourth system of musical notation. The music continues with a repeat sign and a first ending bracket labeled *8*. A *Ped.* (pedal) marking is present below the first measure. The system ends with a repeat sign and a first ending bracket labeled *8*. A *Ped.* (pedal) marking is present below the first measure.



Fifth system of musical notation. The music continues with a repeat sign and a first ending bracket labeled *8*. A *Ped.* (pedal) marking is present below the first measure. The system ends with a repeat sign and a first ending bracket labeled *8*. A *Ped.* (pedal) marking is present below the first measure. The system concludes with a *p* (piano) dynamic marking, a *f* (forte) dynamic marking, and a *[ritardando]* instruction.

First system of music, marked *Andante sostenuto*. It consists of three measures. The first measure is marked *p* and includes the instruction *[sognando]*. The second measure features a *rit.* (ritardando) marking. The third measure concludes the system. The music is written for piano with treble and bass staves.

Allegro ma non troppo

Second system of music, marked *Allegro ma non troppo*. It consists of three measures. The first measure is marked *f con brio*. The second measure features a *rit.* (ritardando) marking. The third measure concludes the system. The music is written for piano with treble and bass staves.

Musical score for piano, page 44. The score consists of six systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features various dynamics and articulations, including *f*, *p*, *p dolce*, [poco cresc.], [secco], *mf* (amoroso), [cresc.], [allargando], *p*, [Larghetto], *pp* (a tempo), poco, a poco cresc., [brillante], and *ff*. There are also markings for "Tad." and asterisks indicating repeat or section boundaries.



3000 നമ്പർ



ՅՈՐ ՊԱՐ СЕМЬ ТАНЦЕВ

ՄԱՆՈՒԺԱԿԻ
ՎԱՂԱՐԵԱՊԱՏԻ
(Դափի ոնով)

Առաջին խմբագրություն
Первая редакция

МАНУШАКИ
ВАГАРШАПАТСКИЙ
(В манере даппа)

Թեթև և սահուն,
Leggiero.



This page of musical notation, numbered 48, contains six systems of staves. The notation is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) appearing in the bass staff. The third system introduces a new melodic line in the treble staff, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) in the bass staff. The fourth system continues the melody and accompaniment, with a dynamic marking of *p* (piano) in the bass staff. The fifth system features a new melodic line in the treble staff, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in the bass staff. The sixth system concludes the piece with a final melodic line in the treble staff and a final chord in the bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

* *Tr.* * *Tr.*

* *Tr.*

mp *p*

pp

f

*

ԵՐԱՆԳԻ

ԵՐԵՎԱՆԻ

(Նայի. և թառի ոճով)

ЕРАНГИ

ЕРЕВАНСКИЙ

(В манере найа и тара)

Աջ խումբ
Allegropp Միմչև փերք pp ու ծաղուկ
Sempre pp e delicatopp Միմչև փերք pp ու ծաղուկ
Sempre pp e delicato

This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical elements such as eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes, often grouped with beams and slurs. There are also rests and phrasing marks like slurs and ties. The first four systems show a consistent rhythmic pattern with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The fifth system shows a change in the right hand's melody, with more complex phrasing and a final cadence.

This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with slurs. There are also rests and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The first system has a '7' above the first measure of both staves. The subsequent systems show a progression of musical ideas, with some measures featuring triplets or other complex rhythmic patterns. The page number '51' is located in the top right corner.

The image displays four systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in 3/4 time. The left hand plays a repeating eighth-note pattern, while the right hand plays a melody. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Երկրորդ անգամ նույնը նվագել ավելի քիչ լույսով, ավելի մեղմ և մի ությակ բարձր
 Второй раз играть октавой выше, тише и нежнее.

ՌԻՆԱԲԻ

ՇՈՒՇԿԱ

(Թառի և դափի ռնով)

УНАБИ

ШУШИНСКИЙ

(В манере тара и даппа)

Նազանի և վեճ

Grazioso ed elevato

©) 1925 թ. տպագրության մեջ այս մի-ի փոփոխման ռե-դիկց է:

В издании 1925 г. здесь вместо ми ре-миа.

f *pp* *pp*

ՄԱՐԱԼԻ

ՇՈՒՆՇՈՒ

(Դափի ոճով)

МАРАЛИ

ШУШИНСКИЙ

(В манере даппа)

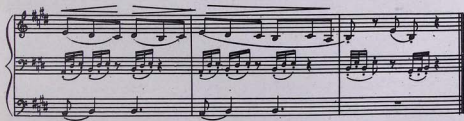
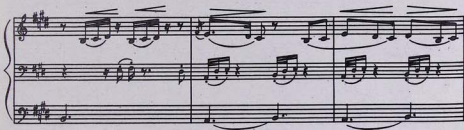
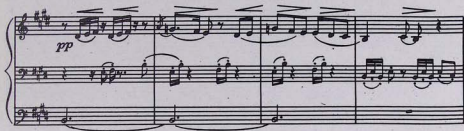
Հպարտ և գաղափար

Fiero e tortuoso

Դափի պոս
Come
tamburino

p *delicato* *pp*

pp



ՇՈՒՇԻԿԻ

ՎԱՂԱՐՏԱՊԱՏԻ

(Թաղի և դափի ոճով)

Հիմա Կոստանտինով

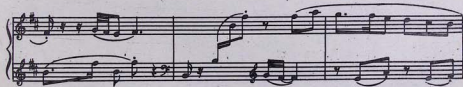
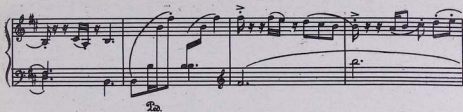
Gioloso con grazia

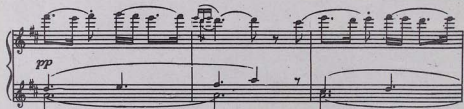
ШУШИКИ

ВАГАРШАПАТСКИЙ

(В манере тара и даппа)

Musical score for the piece "Shushiki" (Շուշիկի) by Vagharshapaty (Վաղարշապատի). The score is in D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of five systems of piano accompaniment. The first system includes the tempo and performance instruction "Gioloso con grazia". The notation features a treble and bass staff with various musical notations including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".





ՀԵՏ ՈՒ ԱՌԱՋ

ՎԱՐՆՈ

(Փողի և թմբուկի ոճով)

Վեհաճազան

Nobile e grazioso

ЕД У АРАЧ

ЭРЗЕРУМСКИЙ

(В манере блула и доола)

●) Նախապես գրված է եղբի՝



մոր ավելացրել է, բայց թիվը չի փոխել:

Первоначально здесь было: новое приписано, но старое не
изчеркнуто.

This page of musical notation is for a piano piece, consisting of five systems of staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a melody in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the bass clef with eighth notes and rests. An accent (^) is placed over a note in the treble.
- System 2:** The treble clef contains a complex passage with many beamed sixteenth notes. The bass clef has a more rhythmic line with eighth notes. An accent (^) is present in the treble, and an asterisk (*) is at the end of the system.
- System 3:** Both staves show a continuous flow of eighth and sixteenth notes. A *Pia.* (Piano) marking is located below the bass staff.
- System 4:** The treble clef has a melodic line with some slurs. The bass clef continues with a rhythmic accompaniment. A *Pia.* marking is below the bass staff. A dashed line with a number 8 above it spans across the system.
- System 5:** The final system, showing a continuation of the melodic and rhythmic themes. An asterisk (*) is at the end of the system.

ՀՈՐՈՐ

ԿԱՐԵՆ

(Փողի, բլրակի և դափի ղոնով)

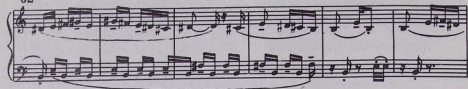
[Moderato non troppo]

ШОРОР

ЭРЗЕРУМСКИЙ

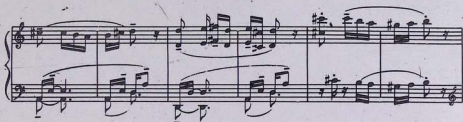
(В манере була, доола и даппа)

The musical score is written for piano in 12/8 time. It consists of five systems of staves. The first system has two staves, while the subsequent four systems have three staves each. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests. The key signature has one sharp (F#).









This page of musical notation, numbered 66, features four systems of music for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system begins with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a bass staff with a similar rhythmic pattern. A dashed line with a 'p' marking is above the first measure of the treble staff. The second system continues the melodic lines in the treble and bass, with a '7' marking in the bass staff of the first measure. The third system shows more complex chordal textures in the treble and moving lines in the bass. The fourth system concludes the page with a final cadence, marked with a double bar line and repeat dots. The notation is clear and uses standard musical symbols for notes, rests, and dynamics.

ՅՈՐ ՊԱՐ СЕМЬ ТАНЦЕВ

ՄԱՆՈՒՅԱԿԻ
ՎԱՆԱՐՇԱՊԱՏԻ
(Դափի ոնով)

Երկրորդ խմբակարգում
Вторая редакция

МАНУШАНИ
ВАГАРШАПАТСКИЙ
(В манере даппа)

[Թեթև և սահուն]

Allegro 4/4 12-16

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of staves. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro' with a range of 12-16 beats per minute. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). There are also articulation marks such as accents and slurs. The melody is primarily in the right hand, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, half notes, and full notes, often beamed together. There are also rests and slurs indicating phrasing. Dynamic markings are placed throughout the piece: *mf* (mezzo-forte) appears in the first system, *mp* (mezzo-piano) and *dim.* (diminuendo) in the second, *pp* (pianissimo) in the third, *poco cresc.* (poco crescendo) in the fourth, and *dim.* in the sixth. The notation is clean and professional, typical of a printed musical score.

mf

mp *dim.*

pp

poco cresc.

dim.



First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melody with eighth and sixteenth notes, accented in the first measure. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) in the second measure and *f* (forte) in the fifth measure.



Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment remains steady. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) in the first measure and *p* (piano) in the fourth measure.



Third system of musical notation. The right hand melody continues. The left hand accompaniment features some rests. Dynamic markings include *p* (piano) in the second measure.



Fourth system of musical notation. The right hand melody continues. The left hand accompaniment features some rests. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) in the first measure, *mf* (mezzo-forte) in the third measure, and *pp* (pianissimo) in the fifth measure.



Fifth system of musical notation. The right hand melody continues. The left hand accompaniment features some rests. Dynamic markings include *f* (forte) in the first measure. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for "L'Espresso" by Franz Liszt, Op. 28, No. 15. The score is in 2/4 time, key of D major, and consists of 15 measures. It features a piano (p) and a forte (f) dynamic range. The tempo is marked "Allegretto" and "Allegretto moderato". The score includes a "poco rall." (poco rallentando) marking at the end of the first system. The piece is a short, lively study for piano.

ԵՐԱՆԳԻ

ԵՐԵՎԱՆԻ

(Նայի և թառի ղո՛ղ)

ЕРАНГИ

ЕРЕВАНСКИЙ

(В манере найа и тара)

[Նազարի 2=48]

[Grazioso]

Անշտ մեղմ հաղապարակես
sempre piano

Անշտ մեղմ հաղապարակես
sempre piano

The musical score is for a piano piece titled 'Erangi' (Երանգի) by N. Nazari. It is in 2/4 time and consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Grazioso' and 'sempre piano'. The second system is marked 'sempre piano'. The third and fourth systems are marked 'f' (forte). The score is written for piano with treble and bass staves.

f

Բնագինսն նուսրազին
poco a poco energico

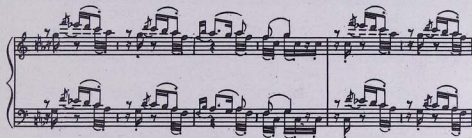
Բնագինսն աշխույժ և թափով
poco a poco animato e frescamente



Հնարճեմ կարտառ ու պարծան
poco a poco vivamente e con splendore



Եւարճի և հարստիւնով
con grazia e civetteria




Երկրորդ անգամ նույնը պիտի խաղաք, ապա՛հ մեղմ և մի քանակ արագ
Второй раз играть октавой выше, тише и быстрее.

ՈՒՆԱԲԻ
ՇՈՒՇԿԱ
(Թառի և դափի ռնով)

Նազանքի և սահման

Grazioso e planato (♩. 60-66)

УНАБИ
ШУШИНСКИЙ
(В манере тара и даппа)

The musical score is written for piano and double bass. It consists of five systems of staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 60-66 beats per minute. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p, mp), articulation (accents, slurs), and performance instructions in both Armenian and Russian. The Armenian text is written above the staves, and the Russian text is written below the staves. The score is divided into sections by asterisks (*).

System 1: Starts with a piano introduction. The first staff has a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The second staff has a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The tempo is marked as 60-66. The instruction "allontanandosi" is written in Russian, and "ձեռքերս" is written in Armenian.

System 2: Continues the piano introduction. The first staff has a forte (f) dynamic. The second staff has a forte (f) dynamic. The instruction "allontanandosi" is written in Russian, and "ձեռքերս" is written in Armenian.

System 3: Continues the piano introduction. The first staff has a piano (p) dynamic. The second staff has a piano (p) dynamic. The instruction "allontanandosi" is written in Russian, and "ձեռքերս" is written in Armenian.

System 4: Continues the piano introduction. The first staff has a piano (p) dynamic. The second staff has a piano (p) dynamic. The instruction "allontanandosi" is written in Russian, and "ձեռքերս" is written in Armenian.

System 5: Continues the piano introduction. The first staff has a piano (p) dynamic. The second staff has a piano (p) dynamic. The instruction "allontanandosi" is written in Russian, and "ձեռքերս" is written in Armenian.



Allegro



Allegro

Attacco

ՄԱՐԱԼԻ

ՇՈՒՆՇԱ

(Դափի ոճով)

Հարթ և գալարուն

Fiero e tortuoso [♩ 56-60]

МАРАЛИ

ШУШИНСКИЙ

(В манере даппа)





ՇՈՒՇԻԿԻ

ՎԱԴԱՐՇԱՊԱՏԻ

(Թափի և դափի ռնով)

Աջիւղի և ծագուկ

Giacoso e con teneramente 1. = 84

ШУШИКИ

77

ВАГАРШАПАТСКИЙ

(В манере тара и даппа)



Тар.

*



Тар.

*



Тар.

*



մեղմ

dolcemente

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some movement. The tempo/mood instruction *allontanandosi* is written in the upper right.

allontanandosi

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic development. The left hand has a more active role with moving bass lines. The tempo/mood instruction *pp* *sfuggendo* *con ammirazione* is written in the lower left.

pp sfuggendo con ammirazione

Third system of musical notation. The right hand shows a change in texture with some beamed sixteenth notes. The left hand has a few sustained notes. A *Pia.* (Pianissimo) marking is present in the lower right.

Pia.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with a melodic line. The left hand has a few sustained notes. A *Pia.* (Pianissimo) marking is present in the lower right, preceded by an asterisk.

** Pia.*

Fifth system of musical notation. The right hand continues with a melodic line. The left hand has a few sustained notes. A *Pia.* (Pianissimo) marking is present in the lower right, preceded and followed by asterisks.

** Pia. **

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. The tempo marking *delicatamente* is written above the right-hand staff.

դելիկատ
delicatamente

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. The tempo marking *amplo* is written above the left-hand staff, and *pleno* is written above the right-hand staff.

ամպլո
amplo

պլենո
pleno

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. The tempo marking *con dolcezza* is written above the left-hand staff, and *allontanandosi* is written above the right-hand staff. The tempo marking *come la brezza pianissimo e decresce.* is written above the right-hand staff.

կոն ժոլեզա
con dolcezza

ալլոնտանոսի
allontanandosi

գեփյառով շատ մեղմորեն և նվազում
come la brezza pianissimo e decresce.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. The tempo marking *come la brezza pianissimo e decresce.* is written above the right-hand staff.

come la brezza pianissimo e decresce.

ՀԵՏ ՈՒ ԱՌԱՋ

41120

(Փողի և թմբուկի ոնով)

අප්‍රේ 16 වෙනදාට්

Nobile e grazioso [♩=152]

ЕД У АРАЧ

ЭРЗЕРУМСКИЙ

(В манере блула и доола)

Nobile e grazioso [Op. 152]

армянская
ска

pp

армянская
animato

sf

армянская
con finezza e piano

նվազեցնելով
decreso.

զինախառն և հզոր
[f] rigoroso

զնական
risoluta

շեշտակի
accentuare marcando

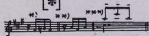
ծավալուն և հեռու
ampio e lontano

արձագանգ
eco

արձագանգ
eco

*) 1925 թ. տպագրության սխալ

В издании 1925 г. здесь:



ՇՈՐՈՐ

ՎԱՐՆՈ

(Փողի, թմբուկի և դափի ոճով)

Վեճ և հերոսաբար

Nobile ed eroico [♩=100]

ШОРОР

ЭРЗЕРУМСКИЙ

(В манере блула, доола и даппа)

Justo dabo
calmo

Несколько раз
poco a poco stabile

Иногда и рондо
irrompendo e prendendo

Всегда
simile

Или слегка
leggeramente apparendo

Иногда и маркандо
accentuato e marcando

Всегда
simile

Иногда
raccogliere

Несколько раз
stabile

ֆրեշկո և որոշակի
 fresco e deciso ժպտով զայնով
 raggiungerla la scopo accarezzando

բուռնությամբ
 infervorandosi
 օղբերկությամբ
 tambureggiando վճռական
 deciso

զգուշացնելով
 martellando արձագանքելով
 echeggiando զվարթ
 gioioso

լուրջ և անկողմնորոշ
 leggermente apparendo

անառնաբեր
 più risoluto արձագանքելով
 echeggiando ճշգրիտ
 delicato

Քնթառաքար և վնճանմունքներ

eroico e altero

մեղմ և կակուզ
piano e morbidoվնճանմունքներ
risolutoդափն մատնելով
martellinandoպանելով
tenendo

նանկելով

արձագանքելով
echeggiandoժայռելով
marcandoդափ. մատնելով
martellinandoգրկով
con allegrezzaծիծաղան
sorridenteփառափայլ և պաշտառ
solenne e luminosoլուսն
tendere in altoլուսն
precipitare in basso

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests. The key signature has two sharps (F# and C#).

Հանկ երկր
զերաւաց
con slancio * * *

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece with similar notation and dynamics.

ժամով առաւ
fresco
ի վար հեղեղով
precipitare in basso *

Handwritten musical notation for the third system, showing a continuation of the melodic and harmonic lines.

հանկերով
զերաւաց
con slancio * * *

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a change in tempo and dynamics.

սառնեմ ե կաշեկով
scorrevole e legato
կաշեկ
con dolcezza

Handwritten musical notation for the fifth system, concluding the page with various musical markings.

ալիսակով
ondeggiando
փաղաքեղով
accarezzando
պահել
tenendo
մալքեկով
tamburreggiando

Անտարդի
araleo

ճանկերով

խառնատուն
solido

թմբերով
tambureggiando

ափի զուգակց
più sostenuto

ափսոսանքով
echeggiando

ափսոսանքով
echeggiando

ափսոսանք
ondeggiando

հիացմանով
ammirando

աշտով
vivamente

խաղաղությամբ
martellinando

հաղթանակով
con grazia

խաղաղությամբ
entusiasmandosi

խաղաղությամբ
martellinando

Կենդանի
solenne
 Ժպտալիչով
allargare
 Ժամբիչով
tamburriare
 Զեքտանի
marcato
 Ժամբի
tamburo
 Կրկնաձայնիչով
echeggiando
 Կրկնաձայնիչով
echeggiando
 Բուռն նուրբ
fuocoso
 Բաղնական
vittorioso
 Եռուշոված
entuziastico
 Ժամբիչով
tamburo
 Դափիչով
tamburello
 Դափիճիմ մատնիչով
martellinando
 Կենական
risoluto
 Զուրբ
dolceto
 Զրկնիչով
spargendo

ՎԱՂ ԵՎ ՄԻՋԱՆԿՅԱԼ ՏԱՐԲԵՐԱԿՆԵՐ

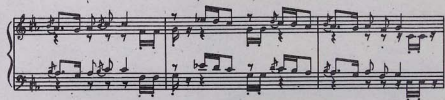
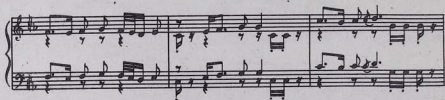
РАННИЕ И ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ ВАРИАНТЫ

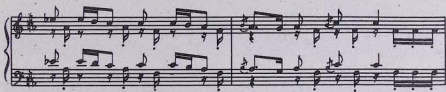
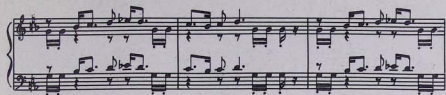
ԵՐԱՆԳԻ

(Ա)

ԵՐԱՆԳԻ

(Ա)





ԵՐԱՆԳԻ

(Բ)

ЕРАНГИ

(Б)

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble staff, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The notation includes various note values (eighth, sixteenth, and quarter notes), rests, and phrasing slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical elements such as eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes, often grouped with beams. There are also rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical elements such as eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes, often grouped with beams and slurs. There are also rests, dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation marks like accents. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

ԵՐԱՆԳԻ

(Գ)

ԵՐԱՆԳԻ

(Ե)

The image displays a musical score for two piano pieces, both titled "Երանգի" (Eranghi). The first system is labeled (Գ) and the second system is labeled (Ե). The score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings.





ՈՒՆԱՐԻ

УНАБИ

Աջխալիսով

Con vivacita

f

ձայնը թեթև՝ սափառենքով՝ հովի պես
Il basso leggiere, come venticello

decresc. *p* *f*

p Իրր արձագանք
come eco

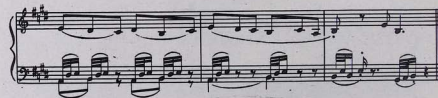
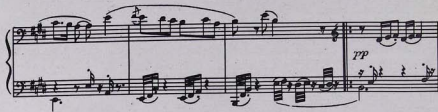
pp ձուրթ, նրբաշի պես
dolce sognando



УЦУЦЬ

МАРАЛИ





ШОРОР ЧУРЧАН

(U)

ШОРОР ЭРЗЕРУМСКИЙ

(A)

pp *molto delicato e da lontano*

ppp

p *delicato e più vicino*

pp

avvicinando sempre più

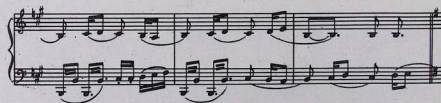
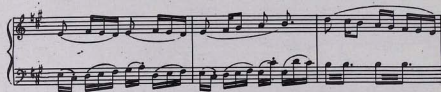
The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece. It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo/mood instruction "avvicinando sempre più" is written above the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) in the first system. The piece appears to be in a minor key, given the key signature and the overall character of the music.

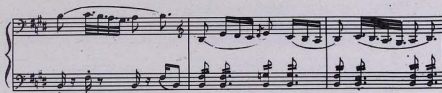
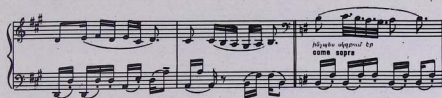
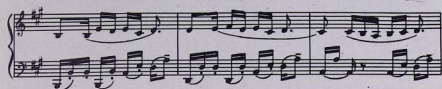
Musical score for piano and voice, page 101. The score is written in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of five systems of staves.

The first four systems are piano accompaniment. The fifth system includes a vocal line with lyrics in Russian and Italian. The lyrics are:

allontanando la voce *me dia*
pp *sf*

The piano part features various dynamics including *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The vocal part is marked *pp* and *sf*. The tempo is marked *allontanando la voce*.





ШОРОР ЧУРҮН

(Р)

ШОРОР ЭРЗЕРУМСКИЙ

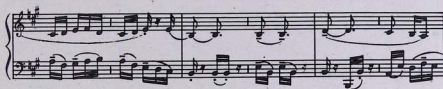
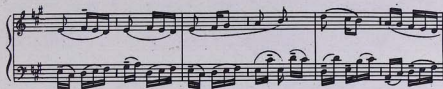
(Б)

Moderato non troppo

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato non troppo'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a rhythmic and melodic composition. The first system shows the beginning of the piece with a clear 3/4 time signature. The subsequent systems continue the musical development, with the bass staff often providing a harmonic foundation for the melody in the treble staff. The notation is clear and legible, typical of a printed musical score.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score consists of five systems of music. The first system shows the beginning of the song, with the voice entering on the first measure. The piano accompaniment provides a steady rhythm. The second system continues the melody. The third system features a more complex piano accompaniment with arpeggiated chords. The fourth system shows the voice part with some grace notes. The fifth system concludes the piece with a final chord and a double bar line. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.





This page of musical notation, numbered 108, contains five systems of music for piano. Each system consists of two staves, a treble staff and a bass staff, joined by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#), indicated by a sharp sign on the F line of the treble staff and the F space of the bass staff. The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. The first system shows a melody in the treble staff and a supporting bass line. The second system continues the melody, with a key signature change to two sharps (F# and C#) in the third measure. The third system features a more complex bass line with sixteenth-note patterns. The fourth system continues the bass line's complexity. The fifth system concludes the piece with a final cadence in the bass staff.

ШОРОР ЧУРЛН

(9)

ШОРОР ЭРЗЕРУМСКИЙ

(B)

The musical score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system has two staves, both in bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a *ppp* dynamic marking. The second system also has two staves, both in bass clef, with the same key signature. The first staff of the second system begins with a *[pp]* dynamic marking. The final system of the page has two staves, both in bass clef, with the same key signature. The first staff of this system begins with a *cresc.* dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'cresc.'.

System 1: The first system shows a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the second measure of the bass staff.

System 2: The second system continues the melodic and harmonic development. A dynamic marking 'p' is present in the third measure of the bass staff.

System 3: The third system features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. A dynamic marking 'p' is present in the second measure of the bass staff, and a 'cresc.' (crescendo) marking is present in the third measure of the treble staff.

System 4: The fourth system shows a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. A dynamic marking 'p' is present in the first measure of the bass staff.

System 5: The fifth system shows a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. A dynamic marking 'p' is present in the first measure of the bass staff.



First system of musical notation. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented with triangles. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes. A bracketed section in the bass staff is marked with a forte (*ff*) dynamic. A small asterisk (*) is located at the end of the system.



Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a fermata over a final chord.



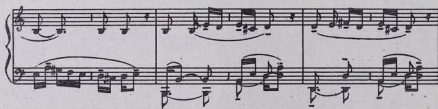
Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a fermata over a final chord.



Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a fermata over a final chord.



Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a fermata over a final chord.



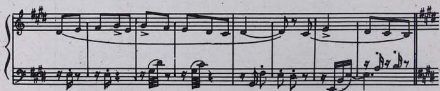
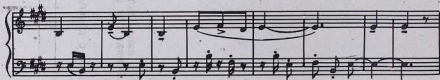
ШОРОР ЧИРЬО

(Г)

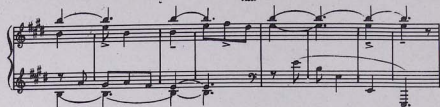
ШОРОР ЕРЗЕРУМСКИЙ

(Г)

The musical score is presented in five systems. Each system consists of two staves, a treble staff and a bass staff, connected by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 10/8. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system is for the piece 'ШОРОР ЧИРЬО' and the following four systems are for 'ШОРОР ЕРЗЕРУМСКИЙ'.









This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system introduces a trill in the treble. The third system features a trill in the bass. The fourth system has a trill in the treble. The fifth system shows a trill in the bass. The sixth system concludes with a trill in the treble. The notation is written in a clear, legible style, with various musical symbols and ornaments used throughout.



മിഥുനം



ВНѢ ТР4

СЕМЬ ПЕСЕН

Semplice $\text{♩} = 36$

1

mp senza fretta

un poco più sonoro

poco animato

dim.

pp

poco rit.

Dolente $J = 92$ 

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, marked *mf*. The bass clef staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes, marked *p*. The key signature has three flats, and the time signature is 8/8.



Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff continues the bass line. The key signature and time signature remain the same.



Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff continues the bass line. The key signature and time signature remain the same.

un poco più sonore



Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff continues the bass line, marked *p*. The key signature and time signature remain the same.



Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff continues the bass line. The key signature and time signature remain the same.

poco a poco rit. e morendo

Allegretto non troppo $\text{♩} = 80$

III

f

p

f

p

poco animato

lento dolente

a tempo

rit. tenero

mp

Allegretto semplice, tempo rubato

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a continuous eighth-note melody. The left hand (bass clef) has a sparse accompaniment. Performance markings include *p poco accel.* in the first measure, *rit.* in the second, *rall.* in the third, and *come eco* in the fourth. The system concludes with a repeat sign and a fermata.

Second system of musical notation. The right hand continues the eighth-note melody. The left hand accompaniment is marked *simile* in the first measure. The system concludes with a repeat sign and a fermata.

Third system of musical notation. The right hand continues the eighth-note melody. The left hand accompaniment is marked *mf* in the first measure and *pp* in the fourth. The system concludes with a repeat sign, a fermata, and a double bar line with a repeat sign.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the eighth-note melody. The left hand accompaniment is marked *p* in the first measure and *rit. molto* in the fourth. The system concludes with a repeat sign, a fermata, and a double bar line with a repeat sign.

Comodo $\text{♩} = 63$

V

p amoroso:

poco rubato

pp

poco rit.

un poco più largo

a tempo

coll.

VI

Nobile $\text{♩} = 84$ *pp*

 $\rho\rho$

P

124

pp

sempre legato -

GROSS

dim.



VII

[Allegrezza, energico $\text{♩} = 176$]



ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՆՎԱԳՆԵՐ



ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՆԿԱԳՆԵՐ
ՏԱՍՆԵՐԿՈՒ ՊԻԵՍ
ԺՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԹԵՄԱՆԵՐՈՎ

ДЕТСКИЕ ПЬЕСЫ
ДВЕНАДЦАТЬ ПЬЕС
НА НАРОДНЫЕ ТЕМЫ

Allegretto amabile J. 116

I

400

mf *p*

f-p^o

1. 2.

II

mf

*) Առաջին անգամ ուժգին, երկրորդ անգամ մեղմ: Այդպես էլ երրորդ պիեսներում.
За первый раз громче, за вторым—тише. Так и в следующих пьесах.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) plays a melody with eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *p* (piano), *m. d.* (moderato), and *cresc.* (crescendo). There are two measures with a double bar line and repeat signs, marked with a treble clef and an asterisk.

Second system of the musical score. It features two first endings, labeled '1.' and '2.'. The first ending is marked *dim* (diminuendo). The second ending is marked *dim. e rit.* (diminuendo e ritardando). The right hand continues the melodic line, while the left hand provides a steady accompaniment.

Vivo ♩ = 112

III

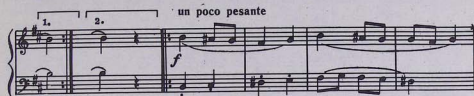
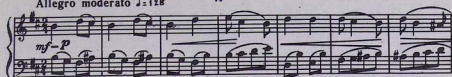
Third system of the musical score, marked 'Vivo' with a tempo of 112 beats per minute. The right hand plays a fast, rhythmic melody. The left hand plays a complex accompaniment with chords and eighth notes. The dynamic is marked *mf-p* (mezzo-forte to piano).

Fourth system of the musical score. The right hand continues the fast melody. The left hand features a prominent bass line with eighth notes. Dynamics include *p* (piano). There are two measures with a double bar line and repeat signs, marked with a treble clef and an asterisk.

Fifth system of the musical score. The right hand plays the fast melody. The left hand continues the bass line. A dynamic of *f* (forte) is indicated. The system ends with a double bar line.

Allegro moderato $\text{♩} = 128$

IV



Tempo primo



2. v. un poco rall. a tempo



Andantino $\text{♩} = 124$

V



Fine



D. C. al Fine

Lento $\text{♩} = 66$

VI

mf-p

pp

Fine

D. C. al Fine

Vivace $\text{♩} = 72$ ($\text{♩} = 216$)

VII

smile

1. 2.

p

cresc.

Fine

Moderato con giubilo ♩ = 132

VIII

distinta

[Շուր ցանկության կրկնել տալով բարձր]
[Повторить по желанию октавой выше.]

IX

Con alterezza ♩ = 66

p

mf *p*

tenere

mf *p*

*) Ֆորմանտի սկիզբը բառի հնչյունի հետ.
Начало фразы вместе с басовым звуком.

mp *sempre legato*

mf *p* [poco rit.]

Moderato $\text{♩} = 72$

XI

mf

poco rit. [Fine]

Con vivacità $\text{♩} = 84$

poco accel. *poco rit.* *largare i rit.* *a tempo rit.*

[Del & al Fine]

Andantino con tenerezza $J = 108$

First system (measures 1-3): Treble and bass staves. Treble staff starts with a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, half note C5. Bass staff has a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics: *mp* (measures 1-2), *p* (measure 3). Performance markings: *cantabile e poco rubato* (measures 1-2).

Second system (measures 4-6): Treble staff continues with half note D5, quarter note E5, quarter note F5, half note G5. Bass staff continues the eighth-note accompaniment. Dynamics: *mp* (measures 4-6).

Allegro brioso ($J = 108$)

Third system (measures 7-8): Treble staff has half note G4, quarter note A4, quarter note B4, half note C5. Bass staff has eighth-note accompaniment. Dynamics: *p* (measures 7-8). Performance marking: *2. v. un poco rit.* (measure 8).

Fourth system (measures 9-10): Treble staff has half note D5, quarter note E5, quarter note F5, half note G5. Bass staff has eighth-note accompaniment. Dynamics: *f* (measures 9-10). Performance marking: *[Fine]* (measure 10).

Fifth system (measures 11-12): Treble staff has half note G4, quarter note A4, quarter note B4, half note C5. Bass staff has eighth-note accompaniment. Dynamics: *p sub.* (measures 11-12).

Sixth system (measures 13-14): Treble staff has half note D5, quarter note E5, quarter note F5, half note G5. Bass staff has eighth-note accompaniment. Dynamics: *f* (measures 13-14).

L'istesso tempo di bravura

Seventh system (measures 15-16): Treble staff has eighth-note patterns. Bass staff has eighth-note accompaniment. Dynamics: *f* (measures 15-16). Performance marking: *marcato* (measure 15).

Eighth system (measures 17-18): Treble staff continues with eighth-note patterns. Bass staff continues the eighth-note accompaniment. Dynamics: *mp* (measure 17), *f* (measure 18). Performance marking: *[D. C. al Fine]* (measure 18).

ՓՈՔՐԻԿ ՊՈԼԻՖՈՆԻԿ ԵՄՐԱՆՎԱԿ
 МАЛЕНЬКАЯ ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ СЮИТА

Con vivacita $\text{♩} = 92$ I

mp *p* *crasso.* *f*

[Ուր ցանկալիքով կրկնել ութնյակ քարդը I
 [Повторить по желанию октавой выше.]

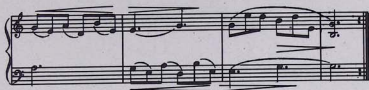
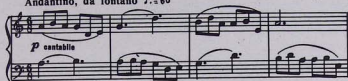
II

Largamente, poco rubato $\text{♩} = 60$

sempre ben legato e piano *p* *f*

III

Հնուհն. խորհրդավոր, հիմ հուշեր արթնացնող

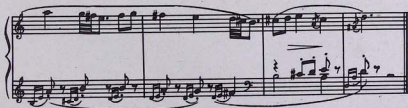
Andantino, da lontano $\text{♩} = 60$ 

ՅՈՂԻԿ

СТРОЧКА

Հանգարակի

Andantino





ՀԱՎԵԼԿԱԾ



ՌԻՍՈՒՄԱԴԱՎԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻ ԱԵԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻՑ

Հ. Կոմիտաս

ИЗ РАБОТ СТУДЕНЧЕСКИХ ЛЕТ

Приложение

ԵՐԳԵՐ ԱՌԱՆՑ ԽՈՍՔԻ

ПЕСНИ БЕЗ СЛОВ

Larghetto

p legato e cantabile

tr.

Allegretto sostenuto

p

tr.

sf

Fine

D. C. al Fine

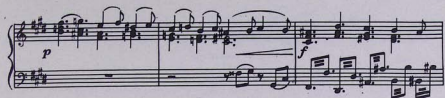
Allegretto

II



Largo.

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Largo.' at the beginning. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) section. The third system starts with a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes a forte (*f*) section followed by a piano (*p*) section. The fifth system begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) section. The overall mood is somber and reflective, characteristic of a funeral march.



This page contains five systems of musical notation for piano. The notation is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system features a piano (*pp*) dynamic. The third system starts with a piano (*p*) dynamic. The fourth system continues with a piano (*p*) dynamic. The fifth system includes markings for mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a complex and expressive piece.



ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ԵՎ ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ



ՄՇՈ ՇՈՐՈՐ ԵՎ ՅՈԹ ՊԱՐ

Ընդհանուր տեղեկություններ

ԱՌԱՋԻՆ ԿԱՏԱՐՈՂՆԵՐԸ

Շուշանիկ Լալուս-Բարսեյան (1879—1952). երգչուհի Մարգարիտ Բարսեյանի կրտսեր քույրը և ֆրանսիացի երաժշտագետ ու գրականության ղոկտոր Լուի Լալուսայի կինը: 1886-ից սովորել է Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում (Մ. Զ. Գաբաևայի դաստարան): 1902-ից ընտանիքով բնակվելով Փարիզում, դաշմամտի ճակատը կատարելագործել է ճշմնավոր Վանդա Լանդովսկայի ղեկավարությամբ: Զբաղվել է մանկավարժությամբ (մասնավորապես՝ Լյուի Սեն-ժերմենի լիցեյում), Փարիզում տվել է մեծահասակներին և մասնակցել ազգային երաժշտական երեկոյթներին, 1919—1930-ին հաճախ հանդես է եկել իր քրոջ հետ համատեղ: Կոմիտասի «Պարերի» առաջին կատարողն է՝ Փարիզ, 1906, դեկտեմբերի 1:

Մարսել Շերիճյան-Շարրել. ազգությամբ շվեյցարացի, ճշմնավոր բժշկապետ և երգիչ (մասնավորապես Կոմիտասի երգերի գնահատված կատարող) Զարեհ Շերիճյանի (1877—1953) կինը: Աշակերտել է Թ. Լեշտիցկուն: Դասավանդել է ժների կոմսերվատորիայում, ղեկավարել քարձրագույն վարպետության դաստարան, ունեցել է ճան հայ ճշմնավոր աշակերտներ: Մեծահասակներով հանդես է եկել Օվիցյարիայում, Փարիզում, որտեղ մասնակցել է հայ ազգային հանդեսներին, Ռուսաստանի քաղաքներում և Կովկասում: Կոմիտասի «Պարերն» առաջին անգամ ճկազել է 1907-ի հունիսի 1-ին ժնկում: Տիկ. Շերիճյանի կապերը հայ երաժշտության հետ այնքան սերտ են եղել, որ, օրինակ, 1930 թ. հունվարի 11-ին Փարիզի Գալո սրահում ՀՕԿ-ի կազմակերպած մեծ ճկազահանդեսի հայտագրում նա անվերապահորեն անվանված է «հայ արվեստագիտուհի»:

Խոսրով Փախյանյան. Կոմիտասի դասավանդության տարիներին էջմիածնի Կորդյան ճեմարանի ուսանող, որ դասընկերների շրջանում հայտնի է եղել որպես «ճեմարանի երաժիշտ աշակերտ» և «Կոմիտասի տաղանդավոր աշակերտը»: «Պարերը» կատարել է 1908 թ. փետրվարի 20-ին Վաղարշապատում և 22-ին Երևանում կայացած համերգներում: Նկատի ունենալով, որ «Պարերի» դեռևս անհայտ մնացող բնագրերը փնտրելու գործում Խ. Փախյանյանի կենսագրական տվյալները կարող են ճշմնակություն ունենալ, աշխատել ենք այդ տվյալները հավաքել հնարավորին չափ մանրամասն (թերված են ստորև, «Ունաթի» պարի ծանոթագրության մեջ):

Տիկ. Մ. Կարա-Մուրզա. բնակվել է Բաքվում, «Պարերը» կատարել է 1908-ի ապրիլին Կոմիտասի այնտեղ կայացած համերգում, որին ծանակցել է ճան երգիչ Վահան Տեր-Առաքելյանը: Չնայած մեր քաղաքակրթմանի որոնումներին, մեզ չհաջողվեց Մ. Կարա-Մուրզայի վերաբերյալ այլ տեղեկություններ գտնել: Կոմպոզիտոր Բրիտապիր Կարա-Մուրզայի ներկայումս ապրող թոռները որևէ տվյալ չունեն այն մասին, թե Մ. Կարա-Մուրզան իրենց ազգական է եղել:

Արուսյակ Հարենց-Էվրենյան (1885—1966). Կոմիտասի պոլսաքնակ քարեկամներից մեկի՝ Աստվածատուր Հարենցի կինն է։ Դաշնամուր սովորել է Կ. Պոլսում աշխատած իտալացի Ֆուրլանիից*, հետագայում Փարիզում կատարելագործվել է երգահանի նվագում։ 1914—18-ին Կոմիտասը հաճախ է եղել Էվրենյանների տանը, սովորաբար՝ շաբաթ-կիրակի գիշերել, իսկ ամառները՝ օրեր անցկացնել մրանց ամառանոցում (Մեծ կղզի)։ Կոմիտասի ղեկավարությամբ տիկ. Արուսյակը հալ ժողովրդական և հոգևոր մեղեդիներ ներդաշնակելու վարժություններ է արել։ «Պարերի» վերջին խմբագրությունները 1916-ի ամռանը Կոմիտասն ստուգել է նրա կատարումով (որդի՞ն՝ Գաբրիել Հարենցը «Պարերի» եղանակները հիշում է իր մոր նվագածից)։

Օր. Տիրումի Հովհաննեսի Զատափյան. Դարսաղցի, Օւշիից։ Ժամանակին ընտանիքը տեղափոխվել է Փարիզ և մշտապես մնացել այնտեղ։ Երաժշտական ուսումը ստացել է Ժենի կոնսերվատորիայում, աշակերտել է պրոֆ. Մ. Շերիդյան-Շարքիսին։ 1924-ին ուսումն ավարտելով, մեմահամերգային շրջագայություն է ձեռնարկել արտասահմանում և Սովետական Միության մեջ, կատարել է նաև Կոմիտասի «Պարերը» (տե՛ս ստորև՝ 26-րդ կետը)*։

Փարիզահայ մամուլում Զատափյանին քննադարել են որպես «բոլորի կողմից հարգված արվեստագիտուհի, ազգային երեկույթ-հավաքույթների զարդ»։ Մահացել է 1966-ի դեկտեմբերին։

«ՊԱՐԵՐԻ» ԳՈՅԱՏՄԱՆ ԸՆԹԱՅԷԸ, ԱՌԱՋԻՆ ԿԱՏԱՐՈՒՄՆԵՐԻ ՈՒ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

1. «Երանգի» պարելոսանակի կոմիտասյան մի գրառումը կրում է «1902, փետրվարի 22» թվականը։ Բայց այդ ժամանակ Կոմիտասը իր դաշնամուրային «Պարերին» դեռ չէր ձեռնարկել, այլապես, 1904 թ. ապրիլի 25-ին մեմարանի մեծ համերգում, ուր հնչել են դաշնամուրի նվագակցությամբ երգեր, «Պարերն» ևս կատարված կլինեին։

2. «Պարերին» կարող է վերաբերել 1904 թ. դեկտեմբերի 30-ին Էջմիածնից Ա. Չոպանյանին Կոմիտասի գրած նամակի հետևյալ արտահայտությունը.

* Դաշնակահար և կոմպոզիտոր Էմիլիո Ֆուլյանին (1864—?) այն նշանավոր երաժիշտն էր, որ Ֆ. Օպերնի Էտյուդներից 16-ի համար հորինել է 2-րդ դաշնամուրի նվագամաս (Etude concordante — «համաձայնված») «համադրան» Էտյուդ) ու իր դատելով՝ դաշնակահարուհի վիճակի մեջ 1924-ին կատարեց Փարիզի «Էկո Նորմալ դը մուզիկ»-ում և, ֆրանսիական ժամով տվյալներով, հաջողություն գտավ Ֆուլյանի կինը իր առաջին հաջ աշակերտուհին էր, պոլսեցի տաղանդավոր դաշնակահարուհի Նարդոս Գաբրիելյանը։

** Հստ երևույթին Տ. Զատափյանը եղել է առանձնապես քաղաքավարական օժոված երաժիշտ։ «Le Courrier Musical»-ը նրան քննադարել է որպես Մոնթպարի և Ֆորնի երկվոր զրավից նրբությամբ մեկնաբանողի։ «Le Monde Musical»-ը գնահատել է նրա նվագի թեթևությունը, նրբությունը, քնքրությունը և ընդհանուր զրավությունը։ Մոսկվայի «Зрелища»-ն նշել է նրա «ճշգրիտ ու հարազատ կատարումը, լիակիթ հնչյունային զանգվածով, հյութեղ ձայնով և փամաճանակի խտություն պարզ»։ Թիֆլիսի «Заря Востока»-ի թղթակիցը նկատել է մի այլ առանձնահատկություն՝ «երբ մեծ տեղեկագործությամբ մեջ կլանվում է ազնվուհի, իսկ հաջով «հեռուկալսում» ձայնատարության սահմանության և նրբության»։ Ռեա հատուկ շեշտված են Տ. Զատափյանի կատարման «վերտուղային շեշտերը»։

ըն՝ «Տնտեսագրության կրթատրաստման ժողովրդական եղանակները դաշնակի; խմբի և այլնի համար» (ընդգծումը մերն է, Ռ. Ա.), թեև դա կարող է նաև պարզապես թերազդողություն լինել, վերաբերելով դաշնամուրի նվագակցության մեներգերին:

3. Արևիկում հաջողվեց հայտնաբերել «Մշո Շորրի» ժողովրդական կատարման գրառումից սևագիր հատվածներ: Ժամանակը 1905 թվականն է և նախորդող տարիները:

Թեև նույն թվականի ապրիլին Թիֆլիսի համերգներում ևս դաշնամուրային գործեր չեն կատարվել, սակայն, նույնիսկ բնագրերից դատելով, հաջորդ տարվա ապրիլին Բեռլին մեկնելուց առաջ, ուր Կոմիտասը գալիս էր «իր աշխատությունները տպել տալու», նա արդեն ուներ նաև դաշնամուրային մի շարք «Պարերի» սկզբնական տարբերակները: Այդ ժամանակ Բեռլինում նրա աշխատություններից ոչինչ չի տպագրվել:

4. 1906 թ. ապրիլի 26-ին և մայիսի 27-ին Կոմիտասի՝ Բեռլինից Փարիզ Ա. Չոպանյանին գրած նամակներում դարձյալ «Պարերի» մասին ուղղակի չի ասված, թայց՝ «Երևելույթի գաղափարն ինձ այնպես է ոգևորել... մի դասախոսություն անել հայ երաժշտության մասին... ժողովրդական երաժշտությունը ցույց տալ արդի գեղարվեստական միջոցներով իրականացնել» արտահայտություններում հաստատապես նա նկատի ունի նաև «Պարերը» (տե՛ս ստորև):

5. 1906 թ. հոկտեմբերին Փարիզում Կոմիտասը գրել է Մ. Բաբայանին՝ «Հիգեզաթի կզամ և հետս կրերեմ թե՛ երգերի բառերը, թե՛ մեր շնորհածիր ու թանկագին օրիորդ Օւշիկի նվագելիք «Մշո Շորրի» նախանվագը: Ուրեմն, «Մշո Շորրը կամ նաև մյուս պարերը արդեն համեմատել էր Օ. Բաբայանին: Ժամանակի առումով այստեղ եմ ընկնում «Բանգի» և «Կարնո Շորր» պարերի Մ. Բաբայանի ձեռքով կատարված այն արտագրությունների բնագրերը, (չեն հայտնաբերվել), որոնց նա անվանել է «Կոմիտաս վարդապետի «Պարերի» առաջին փորձը» (տե՛ս՝ դրանց ծանոթագրությունները):

6. Փարիզի համերգի համար Կոմիտասի կազմած ծրագրում, որը 1906 թ. հոկտեմբերի 26-ին նա ուղարկել է Ա. Չոպանյանին, կա՝ ա. Մշո Շորր, բ. Հայ պարեր: Նշված է համերգում Օ. Բաբայանի մասնակցությունը:

7. Մ. Բաբայանը գրել է. «1906-ին. Փարիզ. նոյեմբեր ամսին էր... Բորջս համար դաշնամուրի Մշո պարերն էր հարմարեցնում» («Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1914): Մեզ գրած իր նամակներից մեկում լրացրել է՝ «Կոմիտաս վարդապետը մասնավորապես գնում էր քրոջս մոտ, որ ապրում էր մեզանից հեռու, և նրա հետ էր աշխատում «Պարերը» դաշնավորելիս» (խոսքը «Պարերի» վերամշակում-վերափմբարգրումը դաշնամուրով ստուգելու մասին է. Կոմիտասն ինքը այդ ժամանակ ապրում էր Փարիզի հայկական եկեղեցում, ուր դաշնամուր չկար):

8. 1906 թ. դեկտեմբերի 1-ին Փարիզի համերգում Օ. Բաբայանի կատարած հայտնագրված է՝ ա. Մշո Շորր, բ. Հայկական պարեր: Ֆրանսերեն հայտնագրում «Հայկական պարերը» վերնագրված են «Suite de Rondes», ուր մի փոքր ամօշտություն կա. բոլոր պարերը չէ, որ Ronde—շուրջպար են (տե՛ս նաև հաջորդ՝ 9-րդ կետը): Մանր վրիպումներ կան նաև 1907 թ. «Անաթիտում» (Ճ 1—2), ուր տպագրված Ա. Չոպանյանի բանախոսության մեջ ասված է՝ «Ամենն ձշամավորներն ու հատկանշականներն միմ Մուշի Շորրն է, որուն եղանակը այս իրիկում պիտի նվագվի Երևանի պարերգներու շարքի մը հետ», իսկ երեկոյի նկարագրության մեջ՝ «Օ. Բաբայանը

դաշնամուրի վրա ճարտարորեն նվագեց Մշո Օորորը և Երևանա թուրք պարերու եղանակները: Այս (մեր ընդգծած) վրիպումները ճշգրտվում են հետևյալ ձևով. պարերգները քառացի թարգմանությունն է Չոպանյանի քառախոսության մեջ գործածված «Air de danse» արտահայտության, որն այս դեպքում նշանակել է պարեղանակ (հայերեն թարգմանության մեջ պարերգ է գրված, հավանաբար, եղանակ քառի կրկնությունից խուսափելու նպատակով): Բոլոր պարերու եղանակները պետք է հասկանալ՝ բոլոր մենապարերի եղանակները, տվյալ դեպքում՝ «Մանուշակի», «Երանգի», «Ունարի», «Մարալի», «Ծուշիկի»: Չոպանյանը այս պարերը Երևանի պարեր է անվանել թերևս Վաղարշապատից համեմատաբար խոշոր ու հայտնի տեղավայրով քննության լինելու միտումով: Թեև ժողովրդական կենցաղում տարածված պարերի ատումով այն ժամանակ էլ Վաղարշապատի ու Երևանի միջև նկատելի տարբերություններ չէին լինի, այնուամենայնիվ, Կոմիտասն ինքը այդ պարերը (քացի «Երանգիի», երբեմն էլ՝ «Ներադալ մաև «Երանգին») միշտ անվանել է Վաղարշապատի կամ այդտեղի ռոմլ պարեր: Տե՛ս նաև 18-րդ կետը:

Կոմիտասյան «Պարերի» Ծ. Բաբայանի կատարման վերաբերյալ ֆրանսիական մամուլում ևս կամ գովառանակ կամ գնահատականներ:

9. Վերը հիշատակված երկեզվյալ հայտագրերից ու հողվածներից, այնուամենայնիվ, չի պարզվում 1906 թ. համերգում «Կարնո Օորոր» («Հեքլարի») և «Հետ ու առաջ» խմբապարերի, այսինքն՝ «Մշո Օորորից» քացի՝ մյուս շուրջպարերի կատարման հարցը: Մեր տրամադրության տակ եղած ձեռագրային և այլ, կողմնակի գյութերի ուսումնասիրությունից հավանական է թվում այն, որ այդ երկու պարը այդ համերգում չեն կատարվել (տե՛ս նաև դրանց ծանոթագրությունները):

10. Փարիզի Հասարակական գիտությունների քարձրագույն դպրոցին կից Արվեստի դպրոցի երաժշտության սեկցիայում (դեկավար Ռոմեն Ռուլան) 1907 թ. հունվարի 13-ին Ծ. Բաբայանը նորից կատարել է «Մշո Օորոր» (հայտարարված է՝ Air de danse archaïque) և «Suite de Rondes»: Բանախոսել է Կոմիտասը:

11. Տիկ. Սոֆի Բաբայանը Ա. Չոպանյանին գրել է. «Ձեր հանձնարարությունը հայտնեցի դստերս, Տիկ. Լալուային, որ ցավակցությամբ ասաց ինձ, թե Կոմիտաս Հայր-սուրբը կոմեդիաներից հետո վերցրեց իրենից այն ձևադիր պարերը և այլևս չվերադարձրեց» (1917 թ. մարտի 9-ի մամուլը): Այստեղ խոսքը 1908—07 թվականների համերգների մասին է, սակայն տեղեկությունը թերի է: Կոմիտասը 1908 թվականին կամ ավելի ուշ, առանց կոմեդիանյան ատիթի, «Պարերը» նորից ուղարկել էր Ծ. Բաբայանին և հետո դարձյալ ետ՝ վերցրել (տե՛ս ստորև):

12. 1907 թ. հունիսի 1-ին Ժնևի կոմսերվատորիայի դահլիճում կայացած Կոմիտասի համերգում Մ. Շերիդյան-Օարրենը կատարել է «Օորոր (Մշո), Հեքլարի (Կարնո) և Րանգի (Երևանա)»: Պահպանվել է Դ. Դեմիրճյանի աղյուստ հուշմ այդ մասին. «Ժնևի համերգում շվեյցարուհի Շերեզյունը նվագեց Կոմիտասի փոքրասիական պարերից մեկը, որ կարծես ֆանտազիա էր, թե պոլիտա» («Կոմիտաս» ժողովածու, էջ 73, Երևան, 1930): Դ. Դեմիրճյանի գրածը «Մշո Օորորի» մասին է (այդ է տպավորվել): «Փոքրասիական» նշանակում է արևմտահայկական, Շերեզյունը Շերիդյանն է (հայ մամուլում գրվել է նաև Շերիդյան, Շերեզյան, Շերիզան և այլ ձևերով): Մ. Շերիդյանին մեծը կրկին անդրադառնալու նմը «Մշո Օորորի» ծանոթագրությունում:

13. Կոմիտասի արխիվում կան «Պարերի»՝ հեղինակի ձեռքով թվագրված քնագրեր. «Հեքյարի (Կարնո), 1907, Փարիզ» և «Բանգի (Երևանի), 1907, Փարիզ», իսկ վերջում՝ «1907, 19 սեպտեմբեր, Բեռլին» (արտագրությունն ավարտելու թվականն է):

14. 1907 թ. սեպտեմբերին Կոմիտասը գրել է Մ. Բաբայանին. «Օուշկին իր Բանգին ու Հեքյարին կտտամա այստեղից (Բեռլինից, Ռ. Ա.), իսկ Օոորը («Մշո Օորորը»)՝ այնտեղից (Էջմիածնից)»:

15. Արխիվում կա՝ «Ունարի», նվիրագրված իս. Փախչանյանին, կրում է «1907, հոկտեմբեր, Ս. Էջմիածին» թվականը, միայն անվանաթերթն է (տե՛ս այդ պարի ծանոթագրությունը): Կա նաև՝ «Մանուշակի», 1908, 5 հունվարի, Ս. Էջմիածին»:

16. 1908 թ. փետրվարի 20-ին իս. Փախչանյանը Վաղարշապատի համերգում նվագել է՝ «ա. Հեքյարի, ք. Մանուշակի և Բանգի, գ. Ունարի, Ավապատի, Օուշկի»։ Նույնը կրկնել է փետրվարի 22-ին Երևանի համերգում:

17. Արխիվում կան՝ «Հեքյարի (Կարնո ոճով), 1908, 9 մարտի, Էջմիածին», «Մանուշակի և Բանգի, 1908, 17 մարտի, Էջմիածին»:

18. 1908 թ. ապրիլի 4-ին Բաքվի համերգում տիկ. Մ. Կարա-Մուրզան կատարել է՝ «. Մշո Օորոր, ք. Կարնո Հեքյարի, գ. Վաղարշապատի Մանուշակի և Բանգի»:

19. 1908 թ. հուլիսի 2-ին Էջմիածնից Կոմիտասը գրել է Մ. Բաբայանին. «Դուք և Օուշկը բան չգրեցիք, հավանեցիք ուղարկվածներն թե չէ, սպասում եմ կարդալու Ձեր կարծիքը... Մի քիչ հաճատանալուց հետո էլի մի քանի երգ ու նվագ կուղարկեմ Ձեզ և Օուշկիի համար: Օուշկին ասացեք, որ Բանգին պատրաստ է բոլորովին և ոչ մի ճապար բան չեմ թողել. շատ պարզ ու միանշան, միևնույն ոճով կազմեցի միգն վերջը, այնպես որ մի սիրուն ամբողջություն է կազմում: Օորորի նոր կտորներ եմ ձայնի առել և լրացրել. պատրաստ է նույնպես Հեքյարին: Տեղական բոլոր պարերը՝ կենտրոնապարտը կազմել եմ ճիշտ ուղարկածս «Օուշկիի» պարի ձևով, չեմ իմանում հավանե՞ց, ես որ շատ եմ հավանել, չգիտեմ»:

«Տեղական բոլոր կենտրոնապարտը» թվում է թե մի անմեղ չափազանցում է, նման բան (հավանաբար Կոմիտասի տեղեկությամբ) ասված էր նաև Ա. Չուպանյանի 1908 թ. թանախտության մեջ (տե՛ս վերը՝ 8-րդ կետում): Կարելի է, սակայն, դա բացատրել և այնպես, թե Վաղարշապատի (կամ հենց Երևանի) կան ժամանակվա ժողովրդական կենցաղում տարածված մեծապարերից Կոմիտասը միայն իր գրած հինգ պարն է համարել իսկական ազգային ու ժողովրդական մեծապարեր (թերևս նաև՝ «Նունուֆարի» կոչվող պարը, որ նույնպես մտադիր է եղել գրել կամ գրել է, քայք հայտնաբերված չէ): Բոլոր դեպքերում, իր ստեղծագործությունների հիմքում դրվելիք ժողովրդա-երաժշտական թեմաները Կոմիտասն ընտրում էր քազմակողմանի մոտեցումով ու քննադատությամբ:

«Օորորի» «նոր կտորները» ևս հաջողվեց գտնել արխիվում: Թվական չունեն:

20. 1909 թվականին գրել է՝ «Օուշկի Օորորը և մյուս սիրած կտորները վերջացրել եմ արդեն, քայք ժամանակ չեմ գտնում արտագրելու»:

21. 1911 թ. սեպտեմբերի 18-ին Բեռլինից Կոմիտասը Մ. Բաբայանին գրել է՝ «Նմարեմ Օուշկիից ուզիր արտագրված մացուր պարերը, տպել եմ

տալու, մեկ աչքի եմ ուզում ամցնել»։ Նշանակում է՝ «Պարերը», և հավանաբար բոլորը, մա այնուամենայնիվ պիտագորան և ուղարկած է եղել Օ. Բաբայանին։

Արխիվում կան՝ «Ունաքի», «Մարալի», «Օուշիկի» պարերի անթվակիր, բայց միաժամանակ արտագրված մաքուր օրինակները։ Թե՛ արտաքին տեղադրանքից և թե՛ բովանդակությունից (խմբագրությունից) հասկացվում է, որ դրանք 1911 թ. Փարիզի-Բեռլին ետ ստացած քննարկներից են։

Չի պարզվում մյուս պարերի և «Մշո Օորորի» հարցը, որոնց համաձայն քննարկեր, ըստ երևույթից, մուլմայե գոյություն ունեցել են (տե՛ս հաջորդ և 27-րդ կետերը), բայց արխիվում չկան։

22. Հայտնաբերվեց Կոմիտասի ձեռքով մատիտով գրված՝ «Երագիր Բեռլինի համար», որտեղ առանձին-առանձին կան հոգևոր և աշխարհիկ խոթերգերի ու մեներգերի և դաշնամուրային պարերի ցուցակներ։ Դատելով խոթերգերի ու մեներգերի որոշ երգերի առկայությունից և նրանց անվանումներից, այդ ցուցակներում որոշ երգերի առկայությունից և նրանց անվանումներից, ծրագիրը կազմված է ոչ վաղ քան 1911 թ. օգոստոսը (եթե Կոմիտասը գրել է «Լկագյազ քարձր արին» մեներգը) և ոչ ուշ քան 1912 թ. ասրիլը (երբ վաճից մշանակիր «Կալի երգը» կոչվել է «Կալերգ և սալերգեր»)։ Պարերից ցուցակում ճշված են՝ «Մշո Օորոր», «Կարնո Հեքարի», «Վաղարշապատի՝ Մանուշակի, Բանգի, Ունաքի, Ասխապատի, Օուշիկի»։ Հետ ու առաջը՝ չկա, արդյո՞ք պարզապես մոռացված է (տե՛ս դրա ծանոթակցությունը)։ Սրանք է, որ մտադիր էր տպագրել տալու, ուրեմն եղել են դրանց ավարտում մաքրագրությունները։

Պահպանվել են նաև այդ ժամանակ անմիջականորեն տպարան ներկայացվելիք սևաթանաք արտագրություններից (թափանցիկ թղթի վրա, իր ձեռքով գծված ձայնագծերով) փչացված էջեր, որոնք բացի «Հայ գեղեցուկ երգերից», վերաբերում են նաև «Ունաքի» և «Երանգի» պարերին։ «Հայ գեղեցուկ երգերի» երկու տետրերը տպագրվել են «Breitkopf und Härtel» հրատարակչության տպարանում։ Հեղինակի դրամական միջոցների անբավարարության պատճառով «Պարերի» տպագրությունը չի իրականացվել, հնարավոր է, որ դրանց սևաթանաք արտագրությունը չի էլ ավարտվել։

23. Արխիվում պահվում են «Օուշիկի» և «Հետ ու առաջ» պարերի «Կ. Պոլիս, 1916» թվակիր քննարկեր։ Սրանց հիման վրա հաստատվում է նաև «Երանգի», «Կարնո Օորոր», «Ունաքի» համապատասխան քննարկների պատկանելությունը նույն ժամանակին։ «Ունաքի» պարի այդ քննարկի վրա կան հեղինակի ձեռքով գրված «Հ. Ա.» տառերը, որ նշանակում են՝ Հարենց Արուսյակ։ Սրանք այն քննարկներ են, որ Աստվածատուր Հարենցը պահպանել և հետո հանձնել է Փարիզի Կոմիտասյան հանձնաժողովին։ (Պարերի վերջին՝ 1918 թվականի խմբագրության մասին Ա. Հարենցի հոդվածը գտնելովս՝ Բոստոնի «Պալլադ» օրաթերթում, 1980, մայիսի 5, հատվածաբար մեջբերված է սույն հատորի նախաբանում)։ Չկան, սակայն, «Մանուշակի» և «Մարալի» պարերի 1916 թ. քննարկեր, և այժմ դեռ դժվար է առել, թե ի՞նչու։ Չկա նաև «Մշո Օորորի» նույն ժամանակվա թելուզն սևագիր, բայց ամբողջական օրինակը, որ Ա. Հարենցի տեղեկություններով Կոմիտասն ունեցել է և այդպես էլ չի հասցրել մաքրագրել։ «Հաջորդ շաբթու մասնակի տխրություն ուներ և կրցավ ըսել թե ժամանակ չէր ունեցած մաքուրի դնելու։ Իսկ տասներհինգ օր վերջ արդեն ինքզինքնեմ ելած էր...»։

24. 1919-ին Կոմիտասին Փարիզ փոխադրելուց հետո, նրա քուժումը հոգալու համար կազմվել է հանձնախումբ (նախապես կոչվել է «Կոմիտաս վարդապետի պաշտպան հանձնախումբ», ապա՝ «Կոմիտաս վարդապետի բարեխանություն հանձնախումբ», «Կոմիտասյան խնամատար հանձնաժողով» և «Փարիզի Կոմիտասյան հանձնաժողով»), որոշում է կայացվել կոմպոզիտո-

ի անտիպ գործերը տպագրել: 1928-ի հոկտեմբերին Նյու Յորքի «Հայաստանի կոշակ»-ի № 40-ում Ա. Չուպանյանը գրել է. «Տարի մը առաջ այդ գաղափարը եւ ինքս թելադրեցի մեր Համեմատութիւն, որ միաձայնութեամբ համաձայն գտնուեցան... նախագահ Վասնջապուրի հայր տուրը գրեց Պոլիս Ամենապատիւ Ջալիմ պատրիարքին, խնդրելով, որ Պատրիարքարանը... ձեռագիրներու սնտուկները դրկն Փարիզի համեմատութիւն: Այդ ժամանակ օր. Մ. Բաքալյանի մոտ կային «Քրատարակելու համար արդեն իսկ պատրաստ կտորներ»՝ ջշարք մը երգեր դաշնակված և դաշնակի համար քանի մը պարերի եղանակներ: «Ճարք մը երգերի» քննարկը պահպանել էր ինքը՝ Մ. Բաքալյանը, իսկ «պարեղանակները»՝ արդյո՞ք Ա. Հարենցի համեմատ քննարկում էին (տե՛ս ստորև՝ 27 կետը):

25. 1928-ի հոկտեմբեր-նոյեմբերին Հ. Սիբուսի «Նախաարդու» (Նոր շրջան, Ա հատոր, Գ պրակ, էջ 77) գրել է. «Մեկ ու կես տարի կա, Պատրիարքարանի կողմն կարգված համեմատութիւն մը և Հայ արվեստի տան ամենամեծու ներկայութեան, Պոլսո մեջ իր սնտուկները քաշինք... Մեծ եղամ մեր սարսափը. մեր սպասածները չկային սնտուկներում մեջ...»: Նույն պարբերականում 1924-ին (Բ տարի, Ա պրակ), Գուսան վարդապետի տվյալների հիման վրա ավելացրել է՝ «Կոմիտասի ձեռագիրները, որոնք երեք տարի առաջ Հայ արվեստի տան քանդակով ցուցակի առնվեցան Պոլսո մեջ, դրկված են Փարիզի համեմատութիւն, որ զանոնք ամբողջացնելն հետո պիտի հրատարակութեան տա...»:

26. 1924 թ. մայիսի 5-ին Տիրուհի Զատափյանը իր Բաքվի համերգում նվագել է նաև «Կոմիտաս վարդապետի պարերից մեկը»: Ա. Մալիսյանը «Կոմիտաս» լրագրում նրան քննադատել է որպես «շնորհալի, կատարյալ, հասուն դաշնակահարուհի»:

Մայիսի 25-ին Թիֆլիսում Զատափյանի առաջին համերգը տեղի է ունեցել «Կոնսերվատորիայի մեծ դահլիճում»: 27-ին Հայաստան դահլիճում նա հանդես է եկել «գրական-երաժշտական երեկոյին», որին ներկա է եղել նաև Դ. Դեմիրճյանը: Հունիսի 18-ին դաժնյալ Հայաստան դահլիճում կայացած «երկրորդ և վերջին» համերգի մասին Միքայել Միրզախանը գրել է.

«Ծնորդի դաշնակահարուհին հանդես քերեց արտիստիկ նվագ... հարուստ տեխնիկայի հետ ունի կիրք՝ ճաշակ և մեղմ տուշե՞», տեմպերամենտը զուսպ է... Մեր հասարակութեան համար ծայր աստիճան հետաքրքրություն է ներկայացնում Կոմիտասի վերջին երկու պարը: Հարգելի դաշնակահարուհին զուր տեղն է քաշվում հանդես քերելու այդ նվագները իր համերգներին: Այսպե՛ս կատե՛նք, որ Կոմիտասի նվագները իրենց գեղարվեստական արժեքով շատ ավելի քարծր են քան իսպանացի հեղինակների նվագները, որոնք տեղ են գտնում Զատափյանի ծրագրերի մեջ» («Մարտակոչ», 22.6.1924):

Խոսքը Կոմիտասի «Պարերից» երկուսի մասին է, որոնք կատարվել են համերգի վերջում և հայտնաբերում ձգված չեն եղել: Թեև իսպանացի նորագույն հեղինակների «նվագների» հետ համադրությունը ընդհանրապես տեղին չէ, այնուամենայնիվ, Մ. Միրզախանի այս հոդվածը արժեքավոր է որպես Կոմիտասի «Պարերի» առաջին գրավոր գնահատականը, որ տրվել է հայ երաժշտի կողմից:

Դրան հետևել է Զատափյանի պատասխանը՝ «Նամակ խմբագրությանը», որ նա, իր խորին հարգանքը հավաստելով Կոմիտասի և նրա «Պարերի» նկատմամբ, քաջատրու է, որ ձգտել է ծրագրի ամբողջականությունը (— նվերական կոմպոզիտորներ) և այդ պատճառով է, որ «Պարերը» կատարել է եիս-ին («Մարտակոչ», 25.6): Ծավոք չի պարզվում, թե Զատափյանը Կոմիտասի որ պարերն է նվագել:

* Ֆր. ' touche = հպում, մատները ստեղծելիս հպելու եղանակը:

Հուլիսի 18-ին Երևանում, «Պետքատրոնի դափնիճում» կայացած համերգում, ըստ երևույթին, Կոմիտաս չի կատարվել: Բայց օգոստոսի 18-ին Լեմինակահի համերգում, ըստ Դանիել Ղազարյանի հուշվածի, Զատափյանը նվագել է նաև «Կոմիտասի երկու պար»՝ Մշեցի տղամարդու և Ռանգի», որոնք «ունկնդիրներից շատերի մոտ հետաքրքրություն են առաջ բերել» («Բանվոր», 22.8):

Քանի որ այս համերգները տեղի են ունեցել մինչ Կոմիտասի «Պարերի» փաթեթյան տպագրությունը (տե՛ս 28-րդ կետը), ուստի էական է դառնում այն հարցը, թե ինչ նոտաներով է նվագել Զատափյանը: Դ. Ղազարյանի հիշատակած «Մշեցի տղամարդու պարը», անշուշտ, «Մշո Օորորը» է և առանձնապես էական է հենց դրա բնագրի հանգամանքը (տե՛ս դրա ծանոթագրությունը): Միակ ենթադրությունը կարող է լինել այն, որ 1907 թ. Ժմկի համերգի առթիվ Կոմիտասը «Պարերը» (համեմայն դեպս՝ «Մշո և Կարնո Օորորը» և «Ռանգին») հատուկ արտագրած է եղել Մ. Օերիճյանի համար, համերգից հետո նոտաները թողել է նրան, և այդ նոտաներով է, որ հետագայում «Պարերը» նվագել են նաև նրա աշակերտները: Սակայն այդ ենթադրվող բնագրերի որոնումները, որ նամակագրությամբ մեզ հասցրեցին մինչև Ժմկի կոմսերվատորիան և տիկ. Օերիճյանի դուստր դաշնակահարուհի Նինա Օերիճյանին, դեռ դրական արդյունքի չեն բերել:

27. Ա. Չոպանյանը գրել է. «Կոմիտաս վարդապետի գույքերը պարունակող ծրարները Պոլսին հասան Փարիզ մոտ տարի մը առաջ և հանձնախումբի բոլոր անդամներուն ներկայությամբ եկեղեցվո խորհրդարանի մեջ բացվեցան, քննվեցան ու համառոտ ցուցակագրություն մը կազմվեցավ. այդ քննությունը երևան բերավ սա իրողությունը, որ հրատարակելի քիչ քան կա այդ ծրարներուն մեջ... մեք չգտանք քանի մը գործեր, որոնց գույքությունը ծանոթ էր մեզի... [դրանց թվում] «Մշո Օորորը» որ առած էր Օ. Բաբայանն հղկելու համար... [Պարերի] ամբողջ շարքը հանձնած էր քարեկամի մը, որ վերջերս գայն հանձնեց Մ. Բաբայանին, քայց «Օորորը» կպահի այդ շարքին մեջ...»: (Հաղվածքը Հ. Սիրունիի «Նավասարդ»-ից, Նոր շրջան, Բ հատոր, Գ պրակ, էջ 125): «Մշո Օորորի» մասին տե՛ս նաև Նախաբանում:

28. 1925-ին Փարիզի Կոմիտասյան հանձնաժողովը հրատարակել է «Երանգի», «Ունափ», «Մարալի», «Օուշկի», «Հետ-ստաջ» և «Օորոք Կարնո» պարերը: Հրատարակչությունն անվանված է «Edition Maurice Senart, 20 rue du Dragon, Paris» և հրատարակողը՝ «Comité du Père Komitas, 15 rue Jean-Goujon, Paris» (Փարիզի ա. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու հասցեն է): Հրատարակչությունը ներկայացված են եղել ոչ թե «Պարերի» հեղինակային բնագրերը, այլ կողմակի՝ հավանաբար Օ. Բաբայանի ձեռքով իրականացված արտագրությունները (այս նյութերը ներկայումս գտնվում են Ե. Չարեմցի անվ. թանգարանում): «Կոմիտաս վարդապետ» վերտառությամբ և «Կոմիտաս վարդապետի քարեկամներու հանձնախումբ» ստորագրությամբ ներածական հոդվածը գրել է Մ. Բաբայանը (սեևադրությունները պահպանվել են), կրում է «Փարիզ, դեկտեմբեր, 1925» թվականը: Այս հրատարակության մասին ասված է տույն հատորի նախաբանում և առանձին պարերի ծանոթագրություններում:

29. «Պարերի» տպագրությունը նախապատրաստելու շրջանում, 1925 թ. մայիսի 28-ին Փարիզի «Էդար» դափնիճում կազար Լիկն դրանցից հիմազ կատարել է մի. նոր՝ «Հետ-ստաջ», «Ունափ», «Երանգի», «Օուշկի», «Մարալի» հաջորդականությամբ, որը թիսել է կատարողի՝ տոնյանական բազմազանություն

ստեղծելու մտադրություննից՝ հ. Ե-Շ-հ. Ե-հ. . Հայտագրում սխալ նշված է՝ «ստաջին ունկնդրություն»:

30. 1928 թ. մոյեմբերի 28-ին Փարիզում կաշացած համերգի հայտագրում «Ունաքին» և «Մարալին» նշված են որպես Ղարաքաղի պարեր (կատարել է ոմն օր. Օարլոդ):

31. 1929 թ. մայիսի 24-ին Ֆրանսիայի Երաժշտագիտական ընկերության կազմակերպած համերգում (Փարիզի «Գալո» համերգային տան կվարտետային երաժշտության դասիկն), որտեղ երաժշտագետ Ամիդիե Գասստունը քանախոսել է հայ երաժշտության մասին, Տ. Ջառափյանը Պարերից հինգը կատարել է սովորական դարձած հաջորդականությամբ՝ «Երանգի», «Ունաքին», «Մարալի», «Օուլիկի», «Հետ-ստաջ». հայտարարված է՝ «Հինավուրց և ավանդական պարեր»:

32. Ինչպես երևում է Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Գ. Չորենյանին Ա. Չոպանյանի գրած 1951 թ. հուլիսի 26-ի մամուլից, Փարիզի «Կոմիտասյան համեմատության» անդամներն մին՝ զանապահ ա. Հարենցը՝ Կոմիտասյան մի շարք ձեռագրեր, դրանց թվում մաս «Մշո Օորորի» և Հեքյարի պարի եղանակները, զոր Կոմիտաս դաշնակած է և մնացած են անտիպ, համեմատել է եղել պր. Պ. Պարսամյանին, կարծելով թե ան պիտի գտնե միջոցները ամուց հրատարակելու: Այդպիսի հրատարակություն չի կաշացել. իսկ հետագայում այդ ձեռագրերը ուղարկվել են Էջմիածին, կաթողիկոսին: Դրանից հետո Համեմատողը մորից որոշել է հրատարակել ձեռագրերը՝ և, Ա. Չոպանյանի միջոցով, վերոհիշյալ մամուլով դիմել է Գ. Չորենյանին, ստանալու հիշյալ ձեռագրերի մի «խմանյալ օրինակություն»: Ոչ մի «օրինակություն» Փարիզ չի ուղարկվել, և այնտեղ 1951-ի մոյեմբերին վերադառնալով Կոմիտասի «Պարերում» «Մշո Օորոր» չկա: Իսկ «Հեքյարի» պարի անտիպ լինելու մասին Չոպանյանի մամուլում ասվածը մի պարզ թյուրիմացության արդյունք է, որի պատճառը 1925 թ. տպագրության մեջ այդ պարի անվան փոփոխությունն է՝ «Օորոր Կարնո» (մնան թյուրիմացություն, ցավոք սրտի, տեղ է գտել Սիլիուքի հայկական լրագրերում ևս):

Ա. Չոպանյանի մամուլում հիշատակված ձեռագրերը կաթողիկոս Չորենյանը ժամանակին համեմել է Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարանին, պահվում են Կոմիտասյան արխիվում, դրանց մասին գրվել է սովետահայ մամուլում (տե՛ս, օրինակ, Վեր հաղորդումը ՀՄՄՀ ԳԱ Տեղեկագրում, Հատարակական գիտություններ, 1953, № 6): «Պարերի» այդ բնագրերը հիմնականում վերաբերում էին 1907 թվականին և ներկա հրատարակության համար օգտագործված են:

ՄԵՈ ՇՈՐՈՐ

Ինչպես ասված է, Կոմիտասի «Մշո Շորորը» ժողովրդական պարային ընդարձակ տեսարան է տարբեր քնույթի բաղկացուցիչներով: Այդ բաղկացուցիչների մասին մա տեղյակ է եղել մախքան քուն երաժշտությունն ունենալը: Արխիվում հայտնաբերվեց մի թերթիկ (ձեռ. № 715), որի վրա գրված է՝

Մշո Շորոր

1. Ծարան
2. Շորոր
3. Նազ
4. Քննոց
5. Կոխ
6. Ճոշ

վերջից առանց թվահամարի ավելացված է մաև Ճոր, որն այս դեպքում մշահանվում է ճոճվելով պար և մույն Նազ պարի ժողովրդական մի այլ ամվանումն է:

«Մշո Շորորի» երաժշտությունը Կոմիտասը փնտրել է ոչ միայն ամբողջությամբ (որն այս կամ այն կատարողի կարող էր հայտնի լինել տարբեր չափով), այլև ըստ առանձին բաղկացուցիչների, որոնցից երկուսը, ինչպես երևում է նյութերից, մա սկզբից չի ունեցել, հետո է հայտնաբերել, գրի առել և ներմուծել ամբողջության մեջ:

487ա քնագրում հեղինակը սկսել է վերնագրել արդեն դաշնամուրի համար շարադրված «Մշո Շորորի» առանձին բաղկացուցիչները՝ իրենց ամվանումներով կամ որպես ժողովրդական պարատեսակներ: Այստեղ պատկերը համեմատաբար հարուստ է, քան սկզբից ունեցած ցուցակում, և բաղկացուցիչների հաջորդականությունն ավելի տրամաբանված է: Ծավալի է, որ այդ նշումները լրիվ ավարտված չեն: Այնուամենայնիվ, հիմնվելով դրանց վրա, օգտվելով 1906-ին Փարիզում և. Զուպանյանի և 1912-ին Կ. Պոլսում իր՝ Կոմիտասի կարդացած դասախոսություններում պարունակվող քննադատություններից, միաժամանակ մկատի առնելով դաշնամուրային «Շորորի» առանձին հատվածների քնույթը, մենք հասկացողություն ենք կազմում տեսարանի զարգացման ընթացքում մրա բաղկացուցիչների ունեցած դերի մասին: մի համեմատման, որ կարևոր կլինի հաշվի առնել մաև ստեղծագործությունը կատարելիս:

Ըստ 487ա քնագրի (այս հատրում էջ 125), որն ամբողջապես վերնագրված է «Մշո Շորոր», այդ բաղկացուցիչները և մրանց հաջորդականությամ կարգը հետևյալն են.

- ա. Ծարանի՝ սկզբնական Allegro vivace հատվածը, 1—25 տակտերը.
- բ. Մամր պար՝ Lento, 25—78 տակտերը.
- գ. Քննոցի՝ Andante, 77—102 տակտերը.
- դ. Կոխ՝ ավելացված հատված է, 487ա-ում միայն տեղն է նշված, երաժշտությունը գտնում ենք 487բ-ում՝ Come recitativo և Allegro gioioso.
- ե. (պարատեսակը նշված չէ)՝ Allegro vivo, 103—108 տակտերը.
- զ. Ճոճ՝ Andante, 119—128 տակտերը.
- է. Ճոշ՝ Allegro ma non troppo, 127 տակտից սկսվող հատվածը:

Ծարաքին այն հատվածն է, որ ըստ Ա. Չոպանյանի քանակախոսության, պարողներից հրավիրում է «շրջանակը ձևացնելու»։ Իր գրություններում Կոմիտասն այս հատվածը անվանել է *ճախամվագ*։

Ծանր պարը բուն Ծորորն է, անբողջության գլխավոր քաժիճը, որ նույն քանակախոսության մեջ համեմատաբար մանրամասնորեն քննությանը վան է. «կպարեն մշո ս. Կարապետի մեծ ուխտագնացության»։ Հանդիսավոր պար մը, գրեթե կրոնական նկարագրով։ Հայն կպարեն բոլորը միասին, այր, կին, ծեր, մանուկ. անասունն բոլորապար մըն է, - երբեմն երկու-երեք հարյուր հոգիով կազմված։ Թմրուկի քանի մը հարվածներն հետո՝ պարողները շրջանակը ձևացնելու հրավիրող, զուռնան կսկսի եղանակն օրորել, և բոլորակը կտատանի թեթև ու շատ համր շարժումով մը... Բոլոր անոնք, որ պարին կմասնակցեն, խորին հափշտակության մը մեջ տուգված կթվին. բոլորը անձայն, քաղոր ու ծանրաշուք հուզմունքով մը գինեմված, կունկնդրեն մեղուին որ օդին մեջ կերկարածն իր ցավագին անուշությունը... Այս պարը պետք է շատ հին ըլլա, շատ հավանաբար մնացորդ մը հեթանոսական շրջանին, տեսակ մը միաթիջական պար՝ ի պատիվ պաշտպան աստվածի մը։ Նույն քաժիճն առ poco tososo հատվածին (47—54 տակտերին) են վերաբերում հետևյալ տողերը՝ «Մերթ երաժշտությունը քիչ մը կերպն իր շարժումը, խուսափուն ժպիտ մը կուրվագն, հետո նորեն կիյնա իր նրազուն խոկնամը մեջ»։

Կոմիտասի գրություններում և համերգային հայտագրերում հանդիպում են հայ ժողովրդական, գլխավորապես խմբական անարտեսակների մի շարք անվանումներ, ինչպես՝ Ծանր պար, թևպար (կամ՝ թևխաղ), թոնոցի պար, փաթպար են։ Թևպարի եղանակ է անվանված, օրինակ, «Մարը տարին մեմն չէ» (տե՛ս «Օրոր Արինո» խմբերգում, ԾԺ 2, էջ 59)։ Թևխաղ՝ Այնա պարեր գերից մի քանիսը, թոնոցի պարեր են՝ «Սոնա լար», «Ջար զընգը», փաթպար է՝ «Հով, հով, հով լինի» և այլն։ «Մշո Ծորորի» կրողը՝ Andante հատվածը բնութագրված է որպես թոնոցի պար։ Նկատի ունենալով դրա համեմատաբար համալարտ «գնալուն» տեսակը և մեղեդիի 1-ին ճախախոսության յուրատեսակ «պաճուճվածությունը», հիմք ենք առնում այդ հատվածը քննությանը ավելի շուտ՝ որպես թևպար, որի դեպքում համեմատաբար կարևոր նշանակություն ունեն ձեռքերի շարժումները։

Դրան հաջորդող Allegro gioioso հատվածը, որ գրված է 497ր-ում, հեղինակի քննությանման ժողովրդական կոխի եղանակ է։ Ըստ երևույթին, ընդհանուր պարը մի պահ, թերևս պարողների համար անտպասելիորեն, ընդհատվում է, և նրանք ակամատես են դառնում իրենց միջից հրապարակ դուրս բերված կամ դրսից շրջանակի մեջ «մերխումած» կտրիճների մրցմանը։ Այս եղանակի, ինչպես և հակակամ կոխի այլ եղանակների համար բնորոշ է շարունակ միևնույն մեղեդիական դարձվածքին վերադառնալը։ Հաջորդ՝ Allegro vivo հատվածը, որի պարատեսակը նշված չէ, իր-ելն-էջային կատարվածքով և շարժման տեսակով նման է Մուշի-Սասունի նշանավոր «Քոչարիին», որը երբեմն անվանում են նաև «Մշո Խըն», թերևս դրա քաղամայիսի տարբերակներից մեկն է։ Այդ «Քոչարիին» այստեղ նորից վերականգնում է պարող հանրության նշանը։

Չուգահեռ դեցիմաներով Andante հատվածը, որ ժողովրդական անվանումով կոչված է Մոճ, նույն 497ա-ում Կոմիտասը քննությանը է նաև Նազանք քառով։ Դովար չէ պատկերացնել, թե այս դեպքում որքան տեղիճ պետք է «հեճի» պարող հոծ քաղմությունից առանձնացած գեղանի աղջիկների խմբի նազանքով ճոճվելը՝ որպես քնարական մի յուրատեսակ միջնադար։ Թերևս դրան է վերաբերում Չոպանյանի դասախոսության հետևյալ տողը՝ «Ներդաշնակ ճոճում մը, նմանություն հասկերու վնտվտոմա՝ այդին տակ որ կօրորե զանոնք»։

Allegro ma non troppo հատվածից պարը կրկին բորբոքվում է։ Այս հատվածի անվանումը Կոմիտասի քննություն Մոճ է, որ տվյալ դեպքում նշանակում է զենքով պար, զինապար (կենցաղում կամ նաև՝ զինախաղ, թրախաղ, թրապար, սրապար, վահանապար, խանձաղի խաղ, սուներով

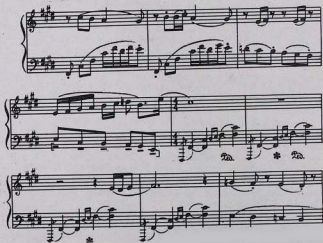
պար (վերջապես): Իր «Պարն ու մանկը» դասախոսության մեջ «Ծորորի» առնչությամբ Կոմիտասը հիշատակած է եղել մաև այսպիսի պարի մասին, բնորոշելով այն որպես հեթանոսական օրերից սկիզբ առած «զինվորական» (իմա՝ ռազմական, մարտական) պար, որ «Մուշի դաշտին մեջ քանի մը գյուղեր ու Ծատախ և Մոկս գոյություն ունին տակավին և «Ծորոր» կըսեն ու կպարեն. հոն ուր սուր կա, թուր կա՝ անով, երե ոչ՝ կոպալով»:

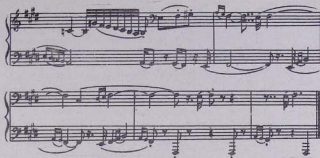
1912 թվականին Կոմիտասի՝ Կ. Պոլսի Եսայան վարժարանում կապացած այդ դասախոսությունը հետագայում (1928-ին «Ամենուն տարեցույց»-ում) տպագրվել է ժամանակին սղագրվածի հիման վրա միայն: Ըստ երևույթին սղագրելիս դասախոսությունից մի հատված դուրս է մնացել, և այդ պատճառով է, որ «Ծորոր» անվանումը այստեղ հատկացվել է «զինվորական» պարին, այսինքն՝ ընդհանուր պարային տեսարանի մի քաղկացուցիչին միայն:

Այսպես կոչվող զինախաղերը նույնպես տարբեր բնույթի են լինում, հիմնված՝ երբեմն գլխավորապես մարտական եռանդ ցուցաբերելու, երբեմն՝ «զենքը» որպես լույ պարային ատրիբուտ «խաղացնելու» վրա (երբեմն էլ զենքը խաղացնելը փոխարինում են տակ ծափ տալով): Այս «Մոշը» իր եղանակի բնույթով մոտիկ է Կոմիտասյան «փաջաբար» կոչված պարատեսակին, կամ որ գրեթե նույնն է թե «Վեր-վերի»-ին, սակայն պետք է ունենա որոշակի մարտաշունչ բնույթ:

Վերջապես, 497ա-ում «Մոշ»-ին հաջորդող վերջին 12 տակտանոց հատվածը, որ Կոմիտասի բնագրում առանձնացված չէ, փաստորեն ծառայում է որպես երաժշտական պիեսն ափարտող վերջաբան:

Հետաքրքրական է, որ պահպանված հնագույն տարբերակում (Ձեռ. №419/6) վերջաբանը գրված է քուն «Ծորոր»-ի նյութով, և տարբեր հոգեվիճակների ու տրամադրությունների քաղմաթղեստ հաջորդումից հետո, կարծես երաժշտությունը մի տեսակ շինքն իրեն սպառում է, քայք «երազուն խոկում» դեռ շարունակվում է՝ լուրջաճ մեջ: Ստորև՝ 419/6-ից այդ վերջաբանը (հեղինակի հայկական և տվորական մոտամերով ուղղումներն այս դեպքում նկատի են առնված)։





Այս վերջաբանը հաճելիապես հաստատում է այն, որ միշտանց հաջորդաձև տարրերը բնութի հատվածները իրոք մի անբողջության մասեր են: Ըստ էության պատեղ մենք գործ ունենք ոչ թե առանձին, ինքնուրույն պարերի շարքի, այլ ժողովրդական գործիքային երաժշտության և պարային արվեստի ասպարեզում խոշոր ձևի և կառուցվածքի մի ստեղծագործության հետ, որը առանձնապես արժեքավոր է ոչ միայն շուրջ ներկայացված գեղեցիկ ու հուզատառ մեղեդիական նյութով, այլև իր ընդհանուր կոմպոզիցիայով, մասնավորապես գունեղ կոմպոզիցիայով:

«Մշու Օորորի» մշակման մեջ գործադրված է կոմպոզիտորական եռամիջումն ճախանձեմունքով: Հեղինակը ժողովրդական մեղեդիների իր գրառումները նպատակամետ ձևով խմբագրել է, ստեղծել է դրանց յուրատեսակ լսողային ներդաշնակում, ժողովրդական ուղեմերը և, մասնավորապես, հարկանվող գործիքների նվագի տարրերը ներդրեմ վերախմաստավորել է, գտել է այդ թուրի դաշնամուրային շարադրման ինքնատիպ եղանակներ... Արդյունքում գոյացել է դիմամիկ ա ավարտուն դաշնամուրային մի կոմպոզիցիա, որը, միաժամանակ, ցայտուն կերպով հաղորդում է ժողովրդական պարային տեսարանի քաղաքական բնույթն ու բովանդակությունը, նրա ամբողջական գրավիչ երանգապնակը, նրա ոգին:

«Մշու Օորորի» ժողովրդական կատարումից զբաղված նյութեր քիչ կան արխիվում, հիմնականում՝ բուն «Օորորի», կոխի եղանակի և «Քոչարի» գրառումները:

«Կովի» և «Քոչարի» մասին խոսք կլինի ստորև: Բուն «Օորորի» գրառումը սեագիր վիճակում հայտնաբերվեց 349 թղթապանակում և 631 տետրում (էջ 242, տե՛ս նաև վերը՝ «Ընդհանուր տեղեկություններ», 3):

349-ի 8-րդ թերթում «Մշու Օորոր» ինքնագիր վերնագրով այդ պարեղանակի մի պաղագրույն և հակիրճ տարբերակն է, որ մշակվածին մնան է՝ սոսկ ընդհանուր բնույթով: Թեև սա հին գրառում է (հավանաբար 1903 թ.), բայց «Մշու Օորոր» կոմպոզիցիայում հեղինակն այդ չի օգտագործել, ըստ երևույթի, փնտրել է ավելի լիարժեք տարբերակ: Կոմպոզիցիայի հետ աճմիջակաճ կապ ունի № 631 տետրում գտնվող 1905 թ. գրառումը: Ղեկավար է ասել՝ գրառան հենց այսքան է եղել, թե ընդհատվում է (տետրի հաջորդ թերթերը պակաս են): Այնուամենայնիվ, ընդգրկում է մշակման մեջ ընդլայնացված եղանակի գրեթե ողջ նյութը, բացի կենտրոնական 8 տակտանոց հատվածից: Ի դեպ՝ հնարավոր է, որ այդ կենտրոնական հատվածի համար (տե՛ս ստորև՝ B) հեղինակը մեղեդիական նոր նյութ է խմբագրել, օգտվե-

* Բնորոշ է Ա. Չուպանյանի արտահայտությունը՝ «Մշու Օորոր պարի եղանակին վրա դաշնակի համար իր (Կոմիտասի, Ռ. Ա.) շարադրան երաժշտությունը» (Ա. Չուպանյան, Նամականի, է. 226, Ե., 1980)։

լով, ասեմք թե Վանա շատ տարածված «Ճորկա, ֆորկա» պարեղանակի ելեջներին:

Բուն «Ճորորի» իր գրառած ժողովրդական նյութից հեղինակը դուրս է թողել մի քանի անորոշ, շարադրությունը հեղհեղուկ դարձնող ելեջներ, զարդափայտները ճաշակավոր չտեղ է, ընդհանուր ձևը հավաքել, հստակ դարձրել: Ստացված եղանակը առաջին հայացքից թվում է յուրատեսակ եռամաս՝ A (19), B (8), A₁(18) և Կոդա (9): Բայց, քանի որ պարի սկզբնական թեմային նյութը շարունակ տարբերակվելով մի քանի անգամ է երևան գալիս, այն կարելի է դիտել մաս որպես յուրատեսակ ուղեղայնեղալ կառուցվածք (իմը որ տեսնվում է հայ ժողովրդական այլ խմբապարերում ևս)։

A	B	A ₁	Code
$\overline{a_1+b+a_2+19ացում}$	$\overline{c}$	$\overline{a_3+d+a_4}$	$\overline{վերջավորություն}$
5 + 6 + 4 + 4	8	4 + 6 + 3	9

Էական է, որ այսպիսի «նորմատիվ» ձև տալով եղանակին, Կոմիտասը, այնուամենայնիվ, լիովին պահպանել է ժողովրդական բնագրի ազատ-ինպրովիզացիոն բնույթը: Թերևս դրան յուրովսանն նպաստել է նաև յուրա-տեսակ դաշնակցումը, որը հետո է նվորպական ուղեղայնապ կառուցվածք-ների ներդաշնակությունն ավանդական դարձած կանոններից: Նույն եղանակի նրկորո, խմբագրության մեջ կառուցվածքը պահպանված է, քայց վերջա-վորությունը դարձված է ավելի ևս հավաք (7 տակտ):

«Մշո Ճորոր» կոմպոզիցիայի դաշնամուրային շարադրության բնագրերը արխիվում թեև քիչ չեն, քայց, ցավոք սրտի, դրանցում պակասները շատ ավելի են, քան թե հաջորդ պարերի բնագրերում:

Բնագրերից միայն մեկն է լրիվ՝ «ամբողջական» սկզբից մինչև վերջ գոր-ված, մյուսները կամ լրիվ գրված են եղել, քայց արխիվ է հասել դրանց միայն մի մասը, կամ կիսատ են եղել, մեծամասնությունը անջատ-անջատ թերթիկների վրա առանձին սեագիր հատվածներ են:

Սա Կոմիտասի համար բնորոշ այն դեպքերից է, երբ նա ավարտված համարված գործը մաքուր արտագրելու ընթացքում նորից վերափոխել է և դարձրել է հերթական սեագրություն, ըստ այդմ, նա ոչ միայն միևնույն բնագրում տարբեր ժամանակներ նորանոր փոփոխություններ է արել, այլև նույն ժամանակվա փոփոխությունները գրի է առել մերթ մեկ, մերթ մյուս բնագրում (որտեղ չգրված մի էջ կամ մի քանի ազատ տող է գտել), նաև որևէ բնագրում զուգահեռաբար կիրառել է առանձին հատվածների մի քանի միանման համարակալում:

Բնագրերից ոչ մեկը ժամանակի և վայրի մասին որևէ նշում չունի: Առանձնանում են չորս հիմնականներ, որոնք կողմնակի տվյալներով հնարավոր է դարձել մոտավորապես թվագրել կամ սահմանել նրանց հեր-թականությունը: Դրանք են՝ 418/3-6, 497ա, 490 և 497բ:

418/3, 4, 5, 6—վաղագույնն է, գրված կամ 1906-ին (դեկտեմբերի 1-ի համերգից առաջ) արտասահմանում, կամ, որ ավելի հավանական է՝ դրա-մից էլ վաղ, Էջմիածնում: Թանաքով խոշորագիր է մաքուր է: Այս ավարտ-ված շարադրության առաջին երեք էջը, որ շատ օգտակար կլինեին «Մշո Ճորորի» տեղեման ընթացքն ուսումնասիրելու համար, արխիվում չկան:

497ա—պահպանված միակ լրիվ շարադրությունն է, սեպտեմբեր մանր նոտաներով մաքուր գրված, ամենից շատ գործածված ու մաշված այն օրի-նակը, որով «Մշո Ճորորը» Ծ. Բաքայանը կատարել է Փարիզում: 1906-07 թվականների արտասահմանյան համերգներից հետո այս բնագիրը եղել է Էջմիածնում, Կոմիտասի ձեռքին: Ուրեմն, մի այլ բնագիր էլ ունեցել է դաշ-նակահարուհի Մ. Շերիմյան-Շարրենյե, որով հետագայում, 1924-ին «Մշո

Օորորը» կատարել է նրա աշակերտուհին՝ Տ. Զատափյանը (տե՛ս Ընդհանուր տեղեկություններ, 26): Այդ ենթադրվող բնագիրը 497ա-ից արտագրված լինելու Կոմիտասի թե մի ուրիշի ձեռքով, միևնույն է, ստեղծագործության վերաբնակման ընթացքը պարզաբանելու համար կարևոր նշանակություն կունենար:

490—Փարիզի-Օվեցյարիայի համերգներից հետո հեղինակը 1907-ի աշնանը իրականացված, սևաթանաք խոշորագիր, մաքուր և անավարտ շարադրություն է, որ գործածված չի եղել:

497բ—մատիտով մաքուր, քայց դարձյալ կիսատ, «Մշո Օորորի» հերթական ճոր տարբերակն է, որ գրվել է Էջմիածնում 1908-ի հուլիսից կամ նոյյնիսկ ապրիլից առաջ, պարունակում է սկզբից մինչև «Կոխի» վերջը:

Այս բնագրերից ամեն մի ճորի վրա աշխատելիս հեղինակը ձեռքի տակ ունեցել և նկատի է առել նախորդները ու նրանցում ևս զանազան նշումներ է արել: Մասնավորապես, 1916-ին «Մշո Օորորի» Կ. Պոլսում իրականացված ճոր խմբագրության համար հիմք է դարձել 497բ բնագիրը:

Թվարկված չորս հիմնական բնագրերի շուրջ խմբվում են մնացածները հետևյալ ժտտակոր հաջորդականությամբ.

419/3, 4, 5, 6 → 419/4 (ցածի մասը). 419/3բ, 4բ, 5բ, 474/13, 14, 14բ, 12,

497ա/1—3բ → 425/7. 497ա/3բ (նոր վերջավորութունը). 474/9բ, — 11բ,

430 → 425/8. 425/1բ. 425/3, 3բ (նախաձագը):

497բ → 425/3, 3բ (շարունակութունը). 425/4, 4բ. 425/2. 324/12, 12բ.

425/1. 593. 579/7. 425/բ:

«Մշո Օորորի» կոմպոզիցիոն սկզբունքները գոյացել են հենց սկզբից և մինչև վերջ մնացել են գրեթե անփոփոխ: Առավել մեծ ուշադրություն պահանջած ստեղծագործական խնդիրը ժողովրդական պարելադանակների «նվագակցություն» և մասնավորապես դրա շարադրության բանվածքի խնդիրն է եղել: Դատելով Կոմիտասի ստեղծագործական փորձերից, այդ «նվագակցությունը» ոչ միայն պետք է ձուլվեր ժողովրդական մեղեդիներին, ոչ միայն պետք է հարստացներ նրանց քովանդակությունը հարմոնիայի, պոլիֆոնիայի, ոլիոմի ու ռեգիստրային միջոցներով, այլև պետք է արտահայտեր նույն մեղեդիների ժողովրդական կատարման ինչ-ինչ առանձնահատկություններ, ըստ այնմ՝ պետք է ունենար ինքնատիպ բանվածք և, այս բոլորի հետ միաժամանակ, պետք է լիներ հմարավորին չափ դաշնամուրային: Մի շարք հատվածների և մասնավորապես նախաձագի մեծաքանակ տարբերակների գոյացումը գլխավորապես հենց այս խնդրի հետ է կապված:

Նախաձագում փոփոխությունների է ենթարկվել նաև բուն մերդաշնակությունը, քայց շատ ուրիշ հատվածներում մերդաշնակությունը, չնայած նրան, որ այն տարիների համար պարունակում է հետաքրքրական որոշ նորություններ, մի առանձին թեթևությամբ է «գլուխ եկել»: «Մշո Օորորում» Կոմիտասը կիրառել է գլուխակն եղանակների՝ հետագայում իր համար նախապիտի դարձած ու քազմիցս փորձարկված միջոցը՝ հաջորդաբար երևան եկող հնչյուններով կազմված տարբեր տեսակի «կվինտալորդները»: Բավական լայնորեն օգտագործել է նաև ենթաձայնային ու հակադրման պոլիֆոնիայի տարրեր, կամ ժողովրդական եղանակի լադա-տոնայնական համեմատաբար ազատ մեկնաբանման դեպքեր:

Ստորև հսկիրն կանդրադառնանք «Մշո Օորորի» ստեղծման երկարատև աշխատանքի առանձին հետաքրքրական պահերին և առավել հետաքրքրական տարբերակներին:

419/3, 4, 5, 6-ում «Մշո Օրորի» բաղկացուցիչները գրված են առանձին թերթերի վրա, միայն նրանց մեկ երեսին: Երևում է, որ սկզբից իսկ նրանք էլ ունեցել հավելումների անհրաժեշտությունը: Տակտերը համարակալված են, մի բան, որ միայն արտագրելու նպատակով կարող է արված լինել: Պահպանված մասը սկսվում է դո-դիեզ միևնույն Andante-ից, ապիմքն չկան նախանվագը և քուն «Օրորը», որն այս քնագրում 71 տակտ է կազմել (497ա-ում նույն հատվածն ունի 72, կրկնության հետ՝ 76 տակտ): Այս տարբերակում «Քոչարի» դեռևս չի եղել, հետո է մուծվել պիեսի մեջ, այն այլ թամաքով, քնագրից ուշ, մանր նոտաներով գրված է 3-րդ էջի շրջերեսին: Վերն ասվեց այս տարբերակի վերջաբանի մասին: Այդ վերջաբանը հետո դուրս է թողել, պիեսը «կարճել» է, և այդ կապակցությամբ վերջավորության մոր չորս տարբերակ գրել է քնագրի 5 էջի շրջերեսին՝



Մրանցից վերջինը օգտագործել է որպես վերջնական տարբերակ:

Հաստատական հենց այս 419 քնագիրն է ձեռքին ունեցել, երբ Մ. Բաբայանին գրել է՝ «Հինգշաբթի կգամ և հետո կերես... Մշո Օրորի նախանվագը» (այդ նախանվագը՝ 474/12-ն է, տե՛ս ստորև): Առաջին՝ դո-դիեզ միևնույն Andante-ի 1-ին նախադասության (էջ 3) և 2-րդ փոփոխված նախադասության մոտ (էջ 4) հեղինակի ձեռքով նշված մատնաշար (ապլիկատոր) կա, որ գրված է եղել Շ. Բաբայանի համար (2-րդ նախադասությունը վերափոխել է, որովհետև ձախ ձեռքի նվագամասը նախապես գրված է եղել շարժման ընդհանուր ձևերով» և տեխնիկայես անհարմար):

Ներդաշնակության առումով ուշադրություն է գրավում 3-րդ նախադասությունը (էջ 3), որ գրված է հիմնական մեղեդիին ուղեկցող ստորին տեղիային զուգահեռ ձայնով: Ինչպես հայտնի է, մեղեդիին ուղեկցող ստորին ձուգահեռ տեղիային ձայն (ըստ էության՝ զուգահեռ-տեղիային քազմատոմայնություն) կոմիտասը կիրառել է այն դեպքերում, երբ երկրորդ ձայնը նույնպես ստացվել է հայ ժողովրդական-լադային բնորոշության աամմաններով: «Մշո Օրորի» այս տարբերակի հիշյալ հատվածում երկրորդ ձայնը հեռու է ժողովրդական-լադային բնորոշությունից, և հեղինակը հետագայում հրաժարվել է դրանից, գերադասելով երկու ձայնի օկտավային անցկացումը: Բայց այստեղ կարևոր է այն, որ զուգահեռ տեղիային հարմոնիան հնչում է տվյալ լադա-տոմայնության ոչ թե տոնիկային, այլ վերին «մե-դիանտային» ձայնատության վրա, որ մի յուրահատուկ լարվածություն է հարդրում այնքոշջությանը (ստացվել է յուրատեսակ E dur-cis moll փոփոխականություն): Ահա այդ հատվածը.



Երկրորդ, Andante հատվածի վերջավորությունը (419/4) նախապես այլ կերպ է եղել, բերվում է ստորև՝



Նկատի ունենալով սրա վերջին Սի մածոր տակտը, Ռեդիակը գրել է՝ «Ճարտանակել H dur-ով և այնպես անել, որ վերջանալա՝ fis-ով կամ cis-ով, քայքայ շարունակությունը լիքի նույն եղանակի մյուս ձևերից, տե՛ս թերթերը»։ Հետ երևոյթին չիրականացված դիտողությունն է, հավանաբար խոսքը վերաբերում է Allegro ma non troppo հատվածին, որը բոլոր տարբերակներում էլ fis-ով է սկսվում, անցնում է H dur-ով և ավարտվում է fis-ով։ Կարևորը, այս դեպքում, այն է, որ եղել են թերթեր, որոնց վրա գրված են եղել «նույն եղանակի մյուս ձևերը», որոնք, դժբախտաբար, արխիվում չկան։

419 տարբերակը իր սկզբնական վիճակում մյուսների համեմատությամբ փոքր-ինչ դժգույն է, կոմպոզիցիան՝ փերում,ստանձին հատվածները չեն միանուլվում և կոտ ամբողջություն չեն ստեղծում։ «Քոչարին» հավելումից բացի, այստեղ կան մասիտով ձգված այլ փոփոխություններ ևս (մասնավորապես, վերը հիշատակված տեղեկային երկրորդ, ձայնն այստեղ արդեն մասիտով խազել է), որոնք իրականացված են 497ա-ում։

497ա-ի գիրը բացարձակապես նման է Փարիզում մաքուր գրված «Բամ, փորոտան» և «Գարուն» երգերի գրին, որոնք 1908 թվականն ունեն, և քննադրի շատ արտաքին տվյալներ ևս կասկած չեն հարուցում, որ դա Փարիզում նկագրված տարբերակն է։ Վերևում նշված է՝ «Գ-ի առավ և դաժմանց Կոմիտան վարդապետ»։ Մ. Բաքայանի հուշերում գրված արտահայտությունը (1908-ի նոյեմբերի մասին)՝ «Քրոջս համար դաժմամտի Մշո պարերն էր հարմարեցնում»՝ նկատի ունի 419-ի վերամշակումը, որի արդյունքը այս 497ա-ն է։ Ի դեպ, այստեղ «Քոչարին» արդեն իր տեղում է գրված։ Բայց 497ա-ին անմիջականորեն նախորդել է 474/12-ը՝ նախանվագի ճոր տարբերակը, որը միայն այդ երկու քննարկում է 5/16 չափով (անժուշտ, 419-ում ևս այդ չափով է եղել), Ռետադայում դարձրել է 5/8։ Ստորև՝ այդ նախանվագը.

[Allegro vivace]

Սակայն Քարցը միայն նախանվագով չի լուծվել, փոփոխվել է նաև քում «Օորորը», քանի որ այդ ևս գրված է 474/12 սևագրության մեջ, նախանվագի նոր տարբերակից հետո:

497ա-Ն, լինելով ոճական և կոմպոզիցիայի առումով ամբողջաբան, այլ տարբերակների կողքին պահպանում է իր ինքնուրույն գեղարվեստական արժեքը և քերված է որպես «Մշո Օորորի» Ա խմբագրություն: Հրատարակվում է առաջին անգամ:

1907 թ. սեպտեմբերին Վենետիկից հետին վերադառնալով, Կոմիտասը «Մշո Օորորի» ֆրանսիական և շվեյցարական համերգներում կատարված 497ա տարբերակը Օ. Բաբայանին ուղարկելու համար սկսել է արտագրել: Բայց արտագրության ձեռնարկելիս, գուցե մինչ այդ «Օորորում» դարձյալ փոփոխություններ անելու անհրաժեշտություն է ծագել, գոյացել է նորովի շարադրված 474 տարբերակը և 490՞ դրա խմբագրվածը:

490-ը, ինչպես ասվեց, Ռեդիմակը կիսատ է թողել: Սկսելով այն Ռեդիմում, որոշել է արտագրությունն ավարտել Էջմիածին վերադառնալուց հետո, և այդ պատճառով է, որ Մ. Բաբայանին գրել է, թե «Օռնիկը Օորորը կատանա այնտեղից» (այսինքն՝ Էջմիածնից): Գրված է սկզբից միջև ընդ «Օորորի» վերջը:

Այս սեպտանագ մաքուր արտագրությունը, անշուշտ, արվել է մի այնպիսի սեպագրությունից, որն ավարտված է եղել. դա հասկանալի է ճրագից, որ արտագրելիս շարունակության համար պահանջվող քանակով թույլ է նախատեսել (490-ը ձևադրվ կարված մեծադիր նոտատեսեր է): Բայց այդպիսի սեպագրություն չի հայտնաբերվել, ուստի առայժմ դժվար է հաստատ ասել՝ շարունակության համար ևս մոր տարբերակ է գրած եղել, թե՞ այն թողել է հին ձևով: Միշտ է, արխիվում կան 497ա-ի և 490-ի միջանկյալ ուրվագրեր (օրինակ, 474/Ցր-11թ) քայց դրանք վերաբերում են հիմնականում նույն նախամվագին և ընդ «Օորորին»:

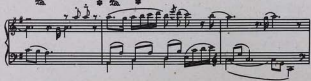
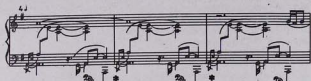
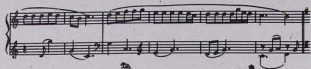
497ա-ի և 490-ի միջև գոյացած ուրվագրերում նախամվագի չափը դարձնելով 5/8 (5/16-ի փոխարեն), Ռեդիմակը նաև պարզեցրել է դրա շարադրությունը և ուրիշներ: Բուն «Օորորի» սկզբնական ակորդապահմանային տակտերը, որ 474/12-ում չորսն էին, իսկ 497ա-ում՝ երեք, այստեղ էլ միշտ երեք են, քայց այն դեպքում, երբ 497ա-ի այդ տակտերում հիմնական մվագակցող ձայնի շարժումը դեպի վեր է, միջանկյալ տարիերակներում և 490-ում դեպի վար է: Ընդհանրապես «Օորորի» հանդարտաճառ մեղեդիի համար նվագակցության ինքնատիպ բանվածք փնտրելիս Ռեդիմակը ամենից ավելի դիմել է այսպես կոչվող եմթասնայեների կիրառությանը (փոքր չափով՝ նաև ռեգիստրի փոփոխությանը, ձայնի օկտավային կրկնապատկմանը և այլն):

Միջանկյալ տարիերակներում կատարված փոփոխությունները աստիճանաբար համազեցնում են հենց 490-ին, որի տոնայնությունը մախորդներից տարբեր է՝ ակտիվ է ֆա մեծորով: Դեռևս 474/Ցր բնագրում նախամվագի՝ տառային նոտագրությամբ մշված հարմոնիաները (փոփոխված վիճակում) արդեն ֆա մեծորում են, և 11թ էջում՝ բուն «Օորորին» հաջորդող ֆրազը նույնպես տեղափոխված է, այսինքն ուն միճորում է:

490-ը թեև պարունակում է «Մշո Օորորի» մի հատվածը միայն, քայց ինքնին մի ավարտուն պիես է, բերվում է ստորև, հրապարակվում է առաջին անգամ:



* Են 490 «Մշո Օորորի», ինչպես և «Պարեթի» մի քանի այլ առաջիկ հոլորմթնոնելի բնագրերի արտագրությունը մեր հանձնարարությամբ և ջուզումներով կատարել է Երվանդ Երկանյանը:



This page contains eight systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments. Dynamic markings like '2a' and '*' are used throughout the piece. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic accompaniment. The second system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic accompaniment. The third system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic accompaniment. The fourth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic accompaniment. The fifth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic accompaniment. The sixth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic accompaniment. The seventh system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic accompaniment. The eighth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic accompaniment.



Ուշադրության արժանի են պեղայի յուրատեսակ գործածությունը և չափը նշանակելու յուրօրինակ կերպը, որ նույնպես նախանշված է 474/Յք-ում: 20-րդ դարի նորագույն եվրոպական երաժշտության տպագրություններում չափի այսպիսի նշումները երևան եկան համեմատաբար ուշ:

430-ից մնան եւն 6աև 425/4 և 4ք (գրված է միայն նախանշվազը և հաշորդ մի քանի տակտը) և 425/2-ը (բուն «Ծորորը»): Բայց սրանք ոչ թե նախորդել են 430-ին, այլ գրվել են Կ. Պոլսում, որտեղ հեղինակը ձեռքի տակ ունեցել է 6աև 430-ը և փորձել է դրանից ստեղծել նոր, ավելի կատարյալ և, ի դեպ, պարզեցված տարբերակ: Դա համոզիչ կերպով երևում է երկու նախանշվազների համեմատությունից, բուն «Ծորորին» նախորդող ակոմպանեմենտային տակտերի պակասեցումից և այլն: Այստեղ, ուշադրություն է գրավում նախանշվազի 9—10 տակտերի հարմոնիան, 430-ում ստորին ձայնը f-b-d-f! 425/4ք-ում փոխել է e-h-cis-e!:

Ինչո՞ւ չի ավարտել 430-ի արտագրությունը:

Հենց առաջին էջի վերևում գրված է՝ «Բանալին փոխել, աճհաստատ է ֆա-ն»:

Հայտնի է, որ որոշ կոմպոզիտորների, 6աև կատարողների, ընդհանրապես երաժիշտների մոտ լինում է տոնայնությունների սուբյեկտիվ ընկալում, դրանց վերագրվում է այս կամ այն կերպարաֆն-հուզական բնույթը կամ բովանդակությունը արտահայտելու գործություն, այս կամ այն գույնի հետ առընչություն, լինում են «սիրված» և «չսիրված» տոնայնություններ և այլն: Կոմիտասի ձեռագրերում մենք էլի մեկ անգամ հանդիպել ենք տոնայնությանը արտահայտչական որոշակի երանգ վերագրելու դեպքի. «Մա՛ր, սա՛ր» փոքրիկ խմբերգի դա ժամօրում շարադրված մի տարբերակի մոտ (497/1բ—18) գրված է՝ «Փոխադրել H-ի, հպարտ է» և «Հպարտ, առ altrezza»: Կատարողական ցուցումը գրել է մեներգային H dur տարբերակի մոտ (ԾԺ1, էջ 48): Թերևս տոնայնությունների սուբյեկտիվ ընկալման «բնագավառին» է վերաբերում 6աև Կարնո «Հետ ու առաջ» պարի մշակման սկզբնական փորձերի մոտ (Ձեռ. № 584) հեղինակի այս անգամ առանց հիմնավորման գրված դիտողությունը՝ «փոխել h-ի»:

Ինչ վերաբերում է «Մշո Ծորորին» դեպքին, թվում է, թե մեր հեղինակը ֆա մածորին «դեմ է» ոչ թե ընդհանրապես. այլապես, ասենք, Կարանդայի «Գութանի երգը, որ սկզբում եղել է դիմզավոր տոնայնության մեջ, նա ֆա-ի չէր փոխադրի, չէ՞ որ քնալ «աճհաստատ» չէ, օրինակ, «Հի՛դ տու, քա՛շի» ֆորազը նույն ֆա-ում. այլ «դեմ է» տվյալ դեպքում միայն: Ինչ խոսք, հնարավոր է 6աև՝ այդ մտահոգությունը գոյացած լինի 6բանից, որ նա մի շարք տարբերակներով արդեն վարժվել էր «Մշո Ծորորը» մի հնչյունով սկսելուն: Այսպես թե այնպես, հեղինակը 430-ի տարբերակն իր փոփոխություններով մեկ կողմ է թողել և վերադարձել հին տարբերակներին ու նախկին տոնայնությանը:

Հաջորդ 497-ր ձեռագրում «Մշո Օորորի» էջմածնական վերջին տար-
բերակն է, որը նույնպես կիսատ է գրված: Այս տարբերակը գրելիս հեղի-
մակը դժբախտ հիմնվել է 497-ի վրա, որտեղ մասիտով ճշված ճոր փոփո-
խությունները նախապես ի կայուար է անել 425/8 (միայն նախանվագը),
425/1ք (նախանվագը և բուն «Օորորի» սկզբնական 8 տակտը) և 425/8,
3ք (նախանվագը և բուն «Օորորի» սկզբնական 20 տակտը) բնագրերում:
Իրենց հերթին, սրանցում ևս կատարված փոփոխությունները հետևողական-
ա. ընդհանուր նախանվագից հետո բուն «Օորորի» սկզբնական ակոմպանեմեն-
տային տակտը, որ պահպանված հնագույն բնագրում (474/12) չորս անգամ
է գրված, հետո, մի շարք բնագրերում՝ 3, հետո՝ 425/1ք-ում՝ 2 անգամ,
իսկ 425/8, 3ք-ում միայն մեկ անգամ է՝ առանց կրկնության, ադպես է եղել
նաև 497-ր-ում: Վերջին 425/8, 3ք բնագիրը 497-ի գլուխում է այնքան,
որ նախանվագի ստույգով թվում է նրանից վաղ, իսկ շարունակության ստու-
յով՝ նրանից ուշ գրված:

497-ում եղող ճշումը ավելացվող ճոր կտորի՝ կոսի նշանակի մասին,
իճչպես ասվեց, ի կատար է անված 497-ր-ում: Բայց այստեղ այդ կտորից
հետո գրությունը ընդհատված է, թեև էլի մեկ էջ տակտագծեր կան գծված:
Ընդհանրապես 497-ր բնագրի մոտենալիս մի կարևոր հարց է ծագում. ի՞նչ
բնագրով է կատարվել «Մշո Օորորը» Բաքվի 1908 թ. ապրիլի համերգում,
չէ՞ որ այդ նպատակի համար ատմական մեկ ավարտված, մաքուր գրված
բնագիր պետք է եղած լիներ. ո՞րն է եղել այդ արդյո՞ք նույն՝ Փարիզում
օգտագործված բնագիրը կամ նրա մի արտագրությունը. հազի՛վ թե արդեն
այնքա՞ն փոփոխություններ էին արվել «Մշո Օորորում», արդյո՞ք ֆա մաժոր
տարբերակը լրիվ գրված վիճակում (որպիսին չի հայտնաբերվել): Բազի՛վ
թե. եթե ֆա մաժոր «Օորորը» Բաքվի համերգում կատարվել էր, ապա այդ
տունայնությունից հրաժարվելու գաղափարը ավելի շուտ հենց համերգում,
այդ տարբերակի կատարման ընթացքում կծագեր, քայք ոչ նույն տարբե-
րակը մի երկրորդ անգամ արտագրելիս, և այն՝ կեսը գրելուց հետո:

Նրանց նյութերի հիման վրա հնարավոր միակ ենթադրությունն այն է,
որ Բաքվի համերգում կատարվել է 497-ր տարբերակը, որը գոյություն է
ունեցել նաև ավարտված, լրիվ գրված վիճակում: Ի դեպ, 497-ր-ում, իր կի-
սատ վիճակում իսկ, կան արտագրության համար նախատեսված էջառա-
ծանքի ճշումներ, ամբողջությունը քաժանված է եղել 8 էջի:

Հասնի որ 1916-ին Կ. Պոլսում «Մշո Օորորը» վերամշակելիս Կոմիտասն
օգտվել է 497-ի կիսատ շարադրությունից, որնեմ հավանական է ենթա-
դրել, որ դրա լրիվ գրված օրինակը 1908-ին մնացել է կատարողի մոտ, ետ
չի վերադարձվել (ավելորդ է հիշեցնել, թե ո՞րքան հիմքեր կան շարունա-
կելու Կոմիտասի ձեռագրերի փնտրումները):

Անկախ դրանից, 1909-ի աշնանը, երբ Կոմիտասը Մ. Բաքալյանի ղե-
րում էր, թե Օռնիկի «Օորորը» ավարտել է, քայք ժամանակ չի գտնում
արտագրելու, նրա խոսքը հենց 497-ի ավարտված տարբերակի, ավելի
ստույգ՝ դրանից մի հավելյալ օրինակ արտագրելու մասին է եղել: Դժբախ-
տաբար, Կոմիտասի մասնակներից չի իմացվում՝ հատկապես «Օորորի»
այդ հավելյալ արտագրությունը նա իրականացրե՞լ, ուղարկե՞լ է Օ. Բաքա-
լյանին, թե ոչ: Վերադառնալ 497-ր բնագրին:

Հայտնաբերված նյութերի մանրամասն հետազոտությունից պարզվեց,
որ «Մշո Օորորի» վերջին՝ մեզ հասած տարբերակը (Բ խմբագրություն) այդ
նյութերի օգնությամբ, քարեքարաբար, հնարավոր է վերականգնել, և
այն՝ իր այնպիսի տեսքով, իճչպիսին դա ունեցել է հետագայում Կ. Պոլսում:

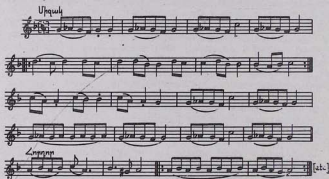
Դեռևս 497-ա ամբողջական տարբերակում, այն տեղում, ուր ճշված է
ավելացվող կտորի մասին, կա նաև տակտերի հաշիվ, որի միջոցով հաստատ-
վում է, որ ավելացվելիք հատվածը հենց այն է, իճչ գրված է 497-ր-ում (այս-
տեղ վերագրված չէ), իսկ դրանից հետո պետք է գա 497-ա-ի մնացածը

որպես շարունակություն: Այլ կերպ ասած՝ հասկացվում է, որ կոխի եղանակը պարզապես մի ներդիր էր լինելու «Մշո Շորորի» եղած տարրերակում, իսկ շարունակությունը պետք է պահպանվեր: Բայց այդ շարունակությունը պետք է կրեր փոփոխություններ, որոնք 497-րդ-ում մատիտով ուրվագծված են, և, ցավոք, լիով հասկանալի չեն: Այդ նշումներն, այնուամենայնիվ, հիմք հանդիսացան մոր փմտրումների, որոնց շնորհիվ պարզվեց, որ կոխի եղանակին հաջորդող նրկու հատվածները՝ «Քոչարին» և «Նազանը», որոնք խոր փոփոխությունների են ենթարկվել, և վերջին պարի 1-ին կեսը, որ թեթևակի է փոփոխված, պահպանվել են առանձին թերթերի վրա սևագրված, և դրանք հաստատապես 497-ր բնագրի շարունակություն են կազմում:

«Մշո Շորորի» Բ խմբագրության վերականգնումը ընթացել է հետևյալ ճանապարհով.

Ինչպես ասվեց, 497-ր-ն կոխի եղանակով ընդհատվում է և, որ շարունակությունը պետք է քաղկացած լինի մույն, հին պարերից՝ դա կախածի տեղիք չի տալիս: Սակայն, հին «Քոչարին», որ «Կոխից» հետո պետք է գա, մույն տոնացության մեջ է, միապաղաղություն է առաջ բերում և հազիվ թե հերիճանք հար թույլ տված լիներ: Մեր փմտրումները մեզ բերեցին վերը հիշատակված 349, ապա և 324/12—12բ, 583, 425/1 և 579/7 բնագրերին:

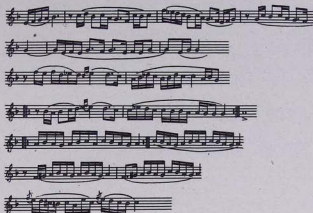
349/8 և դրա շարունակությունը կազմող 349/4 բնագրերը հետաքրքրական են մեկ նրանով, որ կողմնակիորեն հաստատում են «Մշո Քեռլարի» «ազգակցությունը» «Մշո Շորորին», այստեղ դրանք միմյանց կից են գրված: Ուշադրության արժանի է մեկ «Քոչարիի» թուն եղանակը, որ իր ելևէջային կազմում ունի և՛ «Մշո խորի» ծանոթ տարրերը, և՛ մոր, անծանոթ դարձվածներ: Վերջապես, մույնքան ուշագրավ է նշանակալի մեկ տոն ինտերվալով վերընթաց տալը: 349/8—4-ը բերվում է ստորև, հրապարակվում է առաջին անգամ:



Թեև այս «Քոչարին» ևս «Մշո Շորորում» չի օգտագործված, քայց մրա վերը նշված վերջին հատկանիշը, այլ բնագրերից առնված, կարևոր դեր է կատարել կոմպոզիցիայում:

324/12-ը № 324 կապոցի մեջ, մրա պարունակությունից անկախ, մի առանձին անտող յուրաքանչե է: Այստեղ հայտնաբերվեց 497-րդ-ում ավելացված հատվածի ծողությունական կատարումից հայկական մոտամերով սևագիր գրառումը. այսինքն՝ գրառումը այն հատվածի, որը «Մշո Շորորում» կոչվել է «Կոխ»: Կատարողն այն անվանել է պարզապես «Կոխ պար», քայց հետաքրքրական է, որ մրա (կատարողի) տեսանկյունով այս եղանակի հետ որպես մի ամբողջություն է դիտվել «Մշո Շորորի» «Քոչարի» հատվածը, որ մա դրան կից նվագել է, և Կոմիտասը գրի առնելով (324/12բ), հաստ կապես նշել է, որ դա «մախրմթացի շարունակությունն» է:

Ստորև 324/12—12բ-ից առանձին քաղվածքներ, հայկական նոտաներից փոխադրած եվրոպականի (փուշը ընդունել ենք՝ դո)։



Կրկնությունները հեղինակի բնագրում նշված են՝ 2:

Պետք է ենթադրել, որ Կոմիտասի համար «Մշո Օրորի» 497ա տարբերակի ժողովրդական կատարողը նրա այս քաղկացուցիչի՝ Կոխի եղանակի մասին պարզապես տեղյակ չի եղել (ժողովրդական կատարողների մեջ միշտ կարելի է հանդիպել այս կամ այն եղանակը «լավ իմացող» կամ ոչ «լավ իմացող» երածիչներին), իսկ ավելի վաղ՝ 419 տարբերակի կատարողը տեղյակ չի եղել նաև «Քոչարի» քաղկացուցիչից։

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ էլ «Քոչարին» ամբողջապես, «Կոխի» համեմատությամբ, մեկ տոն բարձր է, և մոդուլացում կատարող հնչյունն էլ գրի է առնված։ Այսպիսի տոնայնական «սահման» շատ բնորոշ է հայ ժողովրդական գործիքային եղանակների կատարմանը։ Եղանակի մի մասից մյուսին, կամ մի եղանակից մյուսին անցնելիս այդ սահման մի մոտ թափ, մոտ ռեգիտրություն է առաջ բերում։ «Քոչարիի» հին (497ա-ի) մշակումը, ինչպես ապացիք, «Կոխի» նույն տոնայնության մեջ է և այնտեղ մնալով, կարող էր առաջ բերել միապաղարություն, ուրեմն, բնականաբար, տոնը փոխելու հարցը պետք է ծագած լիներ։ «Կոխից» հետո «Քոչարիի» համար այլ տոնայնություն փնտրելիս բուն ժողովրդական, գեղարվեստորեն շատ արդյունավետ միջոցը՝ 1 տոն վեր «սահման» չէր կարող վրիպել Կոմիտասի ուշադրությունից։

Եվ ահա, 324/12, 12բ-ի հիման վրա, 583 և 425/1 բնագրերում «Քոչարիի» մոտ տարբերակը իրոք շարադրված է «Կոխից» մեկ տոն բարձր, սկզբված **ռե դիեզից** (հեղինակը իրավացիորեն ձեռնապահ է մնացել մոտ «Քոչարիի» բուն լայնային կառուցվածքն օգտագործելուց, գերադասելով հին տարբերակի լայնային կազմը. որ ավելի դիատոնիկ է)։ Դեռևս 497ա/3-ում, համապատասխան տեղում, մի նշում էլ կա՝ *dis = cis*, որ այս դեպքում նշանակում է՝ «Քոչարին» սկսել **ռե-դիեզով** և անբողջնակել **սոլ-դիեզով**, ինչպես գտնում ենք 583 և 425/1 բնագրերում։

Որպես «Մշո Օրորի» էջեր, 425/1-ը համարակալված է I (= 6-րդ) և 583-ը՝ II (= 6—7)։ Սա մի նշում է՝ նույն նյութի երկու տարբեր շարադրություններից մեկի, կամ երկուսի համատեղ օգտագործման համար։ Գրվածքը հիմնականում 425/1-ի վրա է։ 583-ում «Քոչարիի» երկտակտերը հայերեն տա-

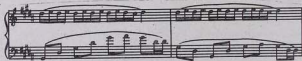
ոնրով համարակալված են, քայց երաժշտությունը գրված է միայն ա, ք և ե երկտակտերի համար. ա-ն միայն մեղեդիական գիծն է հակականն նոտաներով, «Քոչարիի» ժողովրդական կատարման մեջ ընդունված նրա մշտական սկիզբը, որ 324/12-ում չի գրվել, հավանաբար, պարզապես լավ հայտնի լինելու պատճառով: Հասկացվում է, որ դրա ձախ ձեռքի նվագամասը պետք է մույլը լինի, ինչ որ հաջորդ երկտակտում է: 583-ի Բ երկտակտը 425/1-ում հեղինակը քարեփոխել է, իսկ Ե-ից (քերված է ստորև), հավանաբար, նրա ձախ ձեռքի ստղում առաջ եկած ֆակտուրային խայտադրելույթյան պատճառով, հրաժարվել է,



միայն առանձին տարրերը օգտագործելով «Քոչարիի» 3-րդ երկտակտում: 583 և 425/1 քնագրերի այս երկտակտերն են, որ պատկանում են «Մշո Օորորի» «Քոչարի» հատվածին, քայց «Սովետական արվեստ» ամսագրում երկան են եկել որպես «Պրելյուդ gis-moll» (այդ մասին տե՛ս հատորի նախաբանում):

Թեև այս քնագրերում «Քոչարիի» ժողովրդական եղանակի երկրորդ թեմային տարրը (497ա-ում նրա 9—14 տակտերը, յուրատեսակ «լոնտրոն-ման») գրված չէ, քայց դա չի նշանակում, թե հեղինակը հրաժարվել է այդ հատվածից և դուրս է թողել այն: Դա կա 324/12-ում, նկատի է առնված նաև 583-ում պարի առանձին երկտակտերի համարակալման մեջ, որտեղ Գ երկտակտում նույնիսկ ուղղագրված է այդ հատվածի ձախ ձեռքի նվագակցության մի տարբերակ (մի-դինգի և ֆա-դուրլինգի մասնակցությամբ), և, վերջապես, այն պահպանելու մասին մի ակնարկ է նաև վերը քերված օրինակում (Ե-րդ երկտակտ) վերջին dis-gis-ais-dis մոդուլացումը «չարդված» համահնչյունը: 425/1-ում դրա բացակայությունը մեզ քաջատրում ենք նրանով, որ այդ հատվածի ներդաշնակումը, որ, ի դեպ, շատ հետաքրքրական է արված, փոփոխություն չի կրել կամ, մտադրվելով փոխել (վերև ակնարկված մի-դինգը, մի թեկարի փոխարեն), հրաժարվել է այդ մտքից: Լյս հիմքերն ունենալով, այդ հատվածը մեզ վերցրել ենք 497ա-ից:

425/1-ում կա մի երկտակտ ևս, որի կողքին նշված է «վերջ»: Դա է՝



Դեմար է ասել, թե այդ «վերջ» նշումը որքանով վերջնական է, քայց անկախ դրանից, այդ երկտակտն օգտագործելուց մենք ձեռնպահ մնացինք, որովհետև դրանով «Քոչարին» անտեղի կպարփակվեր:

«Սոխից» հետո «Քոչարիի» մեկ տոն վեր տոնայնական սահբը թեև միանգամայն համոզիչ է հնչում, հեղինակը, «համեմայն դեպա», դրանց արանքում զետեղել է մեկ կապող տակտ է, դա նույն ժողովրդական հնչյունն է, որ կա ժողովրդական տարրերակում ևս: Նձ 425/1-ում դա ամբողջ նոտա-

յով, չորս օկտավաներում գրված ռե-դիեզ ձևչյուններ են, որ նախ փորձել է նրանք րեբել հաջորդաբար՝ ներքևից դեպի վեր, բայց հետո խազել է և ճշել՝ «Ծարժումն էքման», որն և մեքեն վերծանել ու զետեղել ենք «Քոչարիի» սկզբում: Այս տակտը արդեն լիովին հաստատում է, որ ռե-դիեզով սկսվող «Քոչարի» «Լոխի» շարունակությունն է:

«Քոչարիի» ձախ ձևերի նվագամասը հեղինակը գրել է լիցայով և պեղայով: Դրա շնորհիվ «կոմիտասյան» այդ կլիմատակորդը ընկալվում է իր ամբողջականությամբ՝ և՛ ներդաշնակային, և՛ ֆոնային րոլանդակությամբ: Թվում է, թե հնարավոր է կատարողական այլ մեկնաբանում ևս՝ staccato և չոր շեշտերով (կամ բոլոր, կամ կենսահամար ութերորդականները): Այսպիսի դժպյուն համահնչյունի ներդաշնակային արտահայտչականությունը զուցե փորք-ինչ կպակասի, բայց կընդգծվի հատվածի տեմբրային-նկարագրական կողմը (որ պակաս կարևոր չէ) և հնարավորություն կստեղծվի կատարումը առաջնայան մտնեցնել հեղինակի ցանկացած «կրակոտ» քննություն:

Նոր «Քոչարին», իր հերթին, նոր պրոբելն է առաջ քերում. նրա շարունակությունը պետք է լինի «Նազանքի» մի նոր տարբերակ, որը տոնով համաձայնի ռե-դիեզով սկսվող և առ-դիեզում ներդաշնակված «Քոչարիին»: Որն է այդ տոնը և ո՞րտեղ փնտրել նոր «Նազանքը»: Խնդիրը լուծելու համար դարձյալ օգնության նկալ 497ա քննադիրը:

497ա-ում «Նազանքի» վերևի ձայնի առաջին երկու նոտայի փոխարեն նոտաներով գրված է fis-g: Սա ակնարկ է նոր «Քոչարիի» նոր շարունակության մասին: Fis-g-ով սկսվող «Նազանք» գտնվեց 578 թվահամարով պահվող մի թերթիկի վրա: Որ դա «Քոչարիի» շարունակությունն է, հաստատում են նաև հետևյալ փաստերը՝ «Քոչարիի» 588 քննադիրը, ինչպես ասացինք, ունի լատինատառ իջ համարը, իսկ այս 578-ը համարակալված է՝ hk. 497ա. ում «Նազանքի» տակ հայկական նոտաներով, դարձյալ ֆա-դիեզով գրված է նախաքննային մի ֆրագ, որը կա նաև 578-ում, նոր «Նազանքի» սկզբում: Բայց այս բոլորը ֆա-դիեզով են սկսվում և տոնով չեն համապատասխանում նոր «Քոչարիին»: Արդյոք «Քոչարիին» պետք է մեկ տոն իջեցնել (դա հնարավոր չէ, իր նախորդ հատվածի հետ չի կապվի), թե՛ «Նազանքը» բարձրացնել: Որպես հիմք այն քանի, որ «Նազանքի» տոնայնությունը պետք է բարձրացնել, ծառայեցին նույն 497ա-ում «Նազանքի» նոտաների արանքում հեղինակի մատիտով լատինատառ նշումները, որոնք այդ եղանակի նոր դաշնակման նախնական նշումներ են (համարները դրանք առանձին հարմոնիաներ կամ կոմպոզիցիոն մեղեդային ձայնի առանցքային ձևչյուններ՝ միևնույն է) և գրված են ոչ թե fis, այլ gis տոնայնության հաշվով: Դրանք հետո մեզ մնում էր «Նազանքի» նոր տարբերակը մեկ տոն բարձրացնել, որի հետևանքով, ի դեպ, ասած, վերջին պարը՝ «Վեր-վերին» իր fis-ում միանգամայն ազակայան է և տոնը փոխելու անհրաժեշտություն չէր կարող առաջանալ: Նույն պատճառով անհրաժեշտություն չի առաջացել օգտագործելու «Նազանքին» վերաբերող, վերը հիշատակված նախաքննային երկսակտը (578/7բ), որը հետևյալն է.

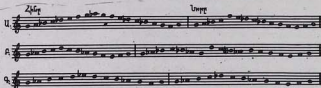


Այս նախաքննում ուղադրության արժանի է քանալին: Նույն սկզբունքով առ-դիեզով սկսվող նոր «Նազանքը» պետք է ունենար յոթ նշան պարունակող դիեզավոր քանալի՝ ռե և լյա քնկարով: Հեղինակը «Մշո Շորորի» և

խմբագրության մեջ այս տեղի դաճալիում, հավանաբար այն չբարդացնելու նպատակով, մեծագլան սեկունդան որպես լադային ինտերվալ չի անդրադարձրել: խմբագրության մեջ մեքենա և առաջնորդվել ենք այդ սկզբունքով:

Նոր «Նազանքը» ձգի հատմամտության կրկնակի ընդարձակված է: Այն դեպքում, երբ հնում մեղեդին (վերևի ձայնը) պտտվում է լադի տեղեկայի վրա հիմնվող III—VI աստիճանների ոլորտում, նորում այն կատուցված է տոնիկային քառալարի վրա (փաստորեն ձգի ստորին ձայնն է պտտել հանդես գալիս որպես հիմնական մեղեդի), ինչը որ ավելի քնդուղ է: Երկան են կնկն մաս լադային նոր, նուրբ երանգներ: Ներդաշնակված մեջ 4-րդ տակտում cis-ը կալումանում, կարծես տոնիկայի դեր է ստանձնում, և այդ տեղում լադն ընկալվում է որպես սովորական 2սագյա: Բայց դա ժամանակավոր է, հատվածի հաստատում տոնիկան gis-ն է (տոնայնությունը՝ Gis), ուստի նրա «հանրազմարային» հնչյունաշարը վազմում է ցածր II և V աստիճաններով յուրատեսակ միջտոնիկական մածոր՝ մերքին լարումների պոտենցիալ հանրավորություններով հարուստ, մի առանձնահատուկ լադային օրգանիզմ:

Ընդհանրապես «Մշո Օրորում» ամբողջության, գերակշռում է սեղմ իմաստով դիատոնիզմը: Մեծագլան սեկունդան որպես լադային ինտերվալ և պոտենցիալները միայն դիպվածաբար են երևում, գլխավորապես՝ ա. բում «Օրորի» վերջաբանում, ք. «Հոչարիում» և գ. «Նազանքում»: Բայց ո՞րքան քազմազան են «Մշո Օրորի» երկու խմբագրությունների այդ երեք հատվածների լադերը: Բավական է ասել, որ վեց հնչյունաշարերից ոչ մեկը մյուսի կրկնություն չէ: Ստորև քերում ենք այդ հնչյունաշարերը, համեմատության համար բոլորը առ տոնիկայի փոխադրած փնակում:



«Մշո Օրորի» A խմբագրության մեջ չարքի վերջին պարը՝ «Մոշը», կամ՝ ավելի ճիշտ՝ սրա 1-ին հատվածը նույնպես փոփոխված է. դրանք խմբագրական մածր փոփոխություններ են: Այդ նորովի խմբագրված տարբերակը հայտնաբերվեց 425/Ցր առանձին թերթի վրա, որը է՝ իր թողով, և՛ գրությանը (մեղագրով) լիովին համապատասխանում է վերը նկարագրված մյուս առանձին թերթերին, և զետեղված է իր տեղում: Նույն պարի 2-րդ հատվածը և պիեսի 12 տակտանոց վերջաբանը, ըստ երևույթին, չեն փոփոխվել, այլապես 425/Ցր-ի վերաշարադրությունը հեղինակը կիսատ՝ չէր թողնի: Նկատենք և այն, որ 419/Ցր-ում վերջաբանի վերջնական տարբերակն ընտրելուց հետո, պահպանված քննարկերում այդ տակտերն ընդհանրապես որևէ տեղ փոփոխված չեն: Եվ մի վերջին դիտողություն: 497-ի առաջին երկուս և կես էջում ևս կան մատիտով, հավանաբար Կ. Դոլսում արված խմբագրական փոփոխությունների փորձեր (վերաբերում են ոչ թե մեղեդիական ձայնին, այլ մշակակցությանը), որոնք ամբողջություն չեն կազմում, երբեմն էլ վատ գրված լինելով պարզապես չեն ընկալվում: Այդ էջերում միայն երկու մշում միանգամայն որոշակի են, որոնք և նկատի առանք «Օրորի» վերականգնած տարբերակում. դրանք են՝ ա. բում «Օրորի» միջին սո poco mosso հատվածի կրկնությունը՝ ձայն ձեռքի մշակամասի փոխված տարբերակով, որը նույնությանը կա մաս 430 քննարկում և որը 497-ում մայս

հաճել, հետո վերականգնել է՝ հազվական ճոտաներով մանրամասն գրել, իսկ դարձյալ բուն «Օտորոի» նախաքանակին երկու տակտը, որ ճուլման 497-րդ նախապես հանած է եղել, հետո թվանշանով ցույց է տվել, որ մեղեդիից առաջ պետք է լինեն այդ երկու նախաքանակին տակտը, գրված է՝ +2 (կատարելիս, այնուամենայնիվ, հնարավոր է Largo-ի 2-րդ տակտը դուրս թողնել):

Ինչպես ասել ենք, 497-ի էջմիանի տարբերակը մաքուր արտագրված է եղել, իսկ 4. Պոլսի տարբերակը՝ թեկուզ և միայն սնագիր, բայց հաստատապես լրիվ գրված: 4. Պոլսում գրված մի այդպիսի բնագիր եթե ապագայում հայտնաբերվի, բացառված չէ, որ այստեղ հրապարակվողի համեմատությամբ ինչ-ինչ կետերում տարբերություններ ունենա, քանի որ, հայտնի է ուրիշ շատ դեպքերից, Կոմիտասը որևէ գործ մաքրագրելիս էլ հաճախ այն փոփոխում էր: Սակայն, իր ներկա վերականգնված վիճակում էլ «Մշո Օտորոի» երկրորդ խմբագրությունն ավարտուն է և շատ քանակ ավելի շահեկան է 497-ից, որն իր հերթին, որպես փոքր-ինչ պարզ ու «թեթև» տարբերակ, ճուլման գեղարվեստորեն ավարտուն է և արժեքավոր: Անշուշտ, այս վերականգնված խմբագրությունը օրակարգից չի հանում «Մշո Օտորոի» արխիվում պակասող բնագրերը փնտրելու խնդիրը:

497-ի տարբերակը, 497-ի և 324/12, 12-ի օգնությամբ, 425/3, 3-րդ, 425/1, 579 և 425/8-ը բնագրերով լրացված և ամբողջությունը վերականգնած վիճակում հատորում գետնելված է որպես «Մշո Օտորոի» Բ խմբագրություն և հրատարակվում է առաջին անգամ:

ՄԱՆՈՒՇԱԿԻ

Այս կանացի կենտասյարի անվանումը, հավասարապես ճան «Օուշիկի», «Նունուֆարի» և այլ նման անվանումները նկատի ունեն ոչ թե ծաղիկների, այլ կանացի հատուկ անուններ:

Ճ 474 կապոցի առանձին թերթերում (էջ 15, 17, 18) «Մանուշակի» պարի սկզբնական ուրվագրերն են, որ վերաբերում են հեղինակի կամ նախքան արտասահման մեկնելու (1908, մարտ) ժամանակին, կամ այնտեղ անցկացրած առաջին ամիսներին, մինչև դեկտեմբերի 1-ի համերգը Փարիզում:

Արխիվում կան պարի միայն երկու լրիվ բնագիր, երկուսն էլ սնաթաճաք, գրված են եղել մաքուր: Նոտագծերը հեղինակի ձեռքով են (թղթերը տարբեր են), տեմպի ցուցիչներ ու երանգագիշեր չկան, բայց երկուսն էլ թվագրված են: Ճ 586-ը վերնագիր չունի, առաջին էջի աջ անկյունում թույլ մատիտով գրված է՝ «1908, 5 հունվար, Ս. էջմիածին» (ինքնագիր): Այս բնագիրը պատրաստվել է առաջին կատարվարի 20—22-ի համերգներում Խ. Փափյանյանի կատարման համար: Անկասկած եղել է վերնագրով ու երանգագիշերով լրացված սրա մի այլ մաքրագիր օրինակ: Սակայն, Խ. Փափյանյանի նվագած ճոտաների հետքը արխիվում չի երևում, պետք է ենթադրել, որ դրանք ևս մնացել են կատարողի մոտ:

Երկրորդ բնագիրը՝ Ճ 517, թափանցիկ լուղաթուղթ է, միավորում է ճան «Երանգի» պարը: Ստորև դրա անվանաթերթը.

LVII

G. nuntius
R. p. 1747
L. nuntius

Got. nuntius in p. 1747
L. nuntius

St. nuntius

1908. n. 17

V. 1747

րերակված, ինքնուրույնացված մասնակցությունը ստեղծում է այդ պարեղա-
նակի առանձնահատուկ արտահայտչականությունը, դրա բացառիկ ինքնա-
տիպությունը: Ըստ երևույթին, դաշնամուրային կատարման ընթացքում պա-
րի այդ հատկանիշները պետք է նկատի ունենալ:

Վերը նկարագրված երկու լրիվ տարբերակներից յուրաքանչյուրն ունի
իր հետաքրքրականությունը, երկուսում էլ ակնառու է կառուցվածքի «քա-
ռակուսիտության» կոտորումը:

№ 586-ը ընդված է «Պարերի» Ա խմբագրության քաժնում: Այստեղ պե-
ղայի հեղինակային մշտմները բուն կոմիտասյան եղանակով են, որի առանձ-
նահատկությունն է՝ ստեղծաշարի տարբեր մասերում հանդես եկող մերդաշ-
նակային հնչյունները երկարատև պեղայի օգնությամբ «միմյանց վրա կու-
տակելով» ամբողջության մեջ միավորել: Սակայն, նկատի ունենալով մե-
ղեղի բարձրական միջին դիրքը և մրա ելնեջային կառուցվածքը, պարը
կատարելիս այդ մշտմները պետք է ընդունել որպես սկզբունք և մանրա-
մասերի նկատմամբ գործադրել որոշ զգուշություն:

Պարի երեք պարբերությունների ավարտամասերում լիզաններ տարբեր
են մշված (համեմատի՛ր 27—28, 47—48 և վերջին երկու տակտերը) ֆրա-
զավորման մեջ զանազանություն ստեղծելու նպատակով:

№ 517-ի թանաքագիր փոփոխությունները վերաբերում են 11 և 15—16
տակտերի ձախ ձեռքին, այդ տակտերի «պատասխան» մոտիվներին փորձել
է հետևյալ տեսքը տալ՝

c—d—es—g | es—d—c—h (11—12 տակտեր),

h—c—d—es | d—c—h—as (15—16 տակտեր).

(ոիթմը նույնն է, ինչ որ մեղեղի 11 և 15-րդ տակտերում): Դժվար է վեր-
ստի լինել, որ այս փոփոխությունն ի վերջո ի կատար է ածել: Մատիտաչի
փոփոխությունները վերաբերում են պարի վերջին հատվածին և մի ամբող-
ջական պատկեր են ստեղծում:

№ 517 «Մանուշակին» իր սկզբնական միհակում քերված է «Պարերի»
Բ խմբագրության քաժնում: Այս շարադրությունը տարբերակված կրկնու-
թյունների հետևանքով համեմատաբար ընդարձակ է: Ներդաշնակությունն
հնչում է գրեթե առանց պեղայի օգնության, ամբողջությունը ընդհանուր
թափանցիկ հնչում ունի: 27—28 տակտերի մի-քեմոլ-ռե-ն № 591-ում օկտա-
վա ցած են գրված:

Այս քնագրի յուրօրինակ շարադրվածքում հանդիպում ենք անմուր
ձայնատարության: Այսպես, 51 և 55 տակտերում աջ ձեռքի նվագամասը դժ-
վար չէր շարադրել հետևյալ երկու ձևերից մեկով, որպեսզի պարզ ցուցա-
դրվեին առանձին ձայները՝



Բայց հեղինակը օկտավային քայլը որոշակիորեն վերագրել է հիմնական մե-
ղեղիական ձայնին: Հնարավոր է, որ այդ հատվածը պատկերացվել է այս-
պես՝



այսինքն՝ ունիստմ հնչող երկու ձայն, որոնցից մեկը մեղեդին տարբերակում է օկտավային թոփերներ անելով (այսպես կոչված՝ հետևորդությունից մի տարր)։ Այսպիսի երևույթի աղբյուրը պետք է լինեն փնտրել այդ եղանակը թատով կատարելու առանձնահատկություններում։

№ 591-ում նույն տակտերը շարադրված են եղել ամսամեմատ պարզ ձևով՝



«Մամուշակի» պարի բնագրերում հեղինակը քամայիի նշանները դրել է իր առանձնահատուկ ձևով, առ տոնայնության մեջ նախ լրա-քեմոլ (որպես ժողովրդական ձայնակարգի ավելի ցածր գտնվող՝ II աստիճան), ապա մի-

քեմոլ (VI աստիճան)։ Պարի կարդալը չդժվարացնելու նպատակով քամա-լիում հավելել ենք սի-քեկար և քեմոլները վերադասավորել։

Երանգանիշները, ինչպես և տեմպի ցուցիչն ու «ազոգիկ» փոփոխումները խմբագիրն է հավելել։ № 586-ի ձայն ձեռքի նվագամատում փափուկ շեշտի նշանները դրված են՝ հյուսվածքում նշված հնչյուններով գոյացող թուրատե-սակ զբաղմունքով թագմամայնությունը՝ ցույց տալու նպատակով։

«Մամուշակի» պարի երկու տարբերակները հրատարակվում են առաջին անգամ։ Ոչ միայն Բաքվի, այլև 1908 թ. Վաղարշապատի և Երևանի հա-մերգներում «Մամուշակի» պարից հետո, նրան կից կատարվել է «Երանգի»։

ԵՐԱՆԳԻ

Աղբյուրներն են.

Ձեռ. № 187 — 1902, 22 փետրվարի, էջմիածին։

324 — [միջև 1905 թ. էջմիածին]։ Այս երկուսը բերված են ծա-նոթագրություններում։

572 — [1905—06, էջմիածին]։

587 — Մ. Բաբայանի ձեռագիրը, վերադրված է 1906-ի գրվածքը, բերված է ծանոթագրություններում։

581 — [1907, Փարիզ]։

1623/2, 3 — 1907, Փարիզ-Բեռլին։

517 — 1908, 17 մարտի, էջմիածին։

480 — [1911, Բեռլին], բերված է ծանոթագրություններում։

524 — [1916, Կ. Պոլիս]։

Կա նաև 1925-ին հրատարակության ներկայացված արտագրությունը։

№ 187-ը գրել է իր յուսանկարի շրջերեսին (բերվում է ստորև)։

3. Aufzug 1. Akt
op. 1. Aufzug 1. Akt
1902/11
187

Presto.

Presto

Fine

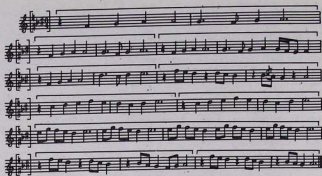
Օր. Գայանեն Ենգիսարյանը Կոմիտասի նախկին ուսուցիչ և մերձավոր բարեկամ, քանաստեղծ Հովհ. Հովհաննիսյանի ազգականուհին է: Եղել է «ջերթ-հաշտութե», մասնավորապէս լավ պարել իմացած մի անձնավորություն: Նույն օրը՝ 1902 թ. փետրվարի 22-ին Կոմիտասը մույն լուսանկարից մի այլ օրինակ (ՆՖ 186), շքերեսին իր ձեռքով գրած «Քուն եղիր, պալաս» մեներգով (ԵԺ 5, էջ 40) նվիրել է քանաստեղծի Տիկնոջը՝ Զարուհի Հովհաննիսյանին: Ինչպէս ասված է «Քուն եղիր, պալաս» երգի ծանոթագրութեան մէջ, ՆՖ 186-ում եղող այդ երգը վերամշակում է մեներգչի և երգչավորի համար գրված մույնամույն երգի (ԵԺ 5, էջ 39), որի մեղեդին հնարավոր է, որ հենց Կոմիտասինը լինի: Այլ աղբյուրից է, սակայն, մտան հանգամանքներում, մտան նպատակով ՆՖ 187-ում գրանցված «Երանգի» պարեղանակը: Ամեն ինչից երևում է, որ դա ժողովրդական կատարումից գրառված մի տարբերակ է (անհավանական չէ եմթադրել, որ հենց այն տարբերակն է, որը տեղական երաժիշտները նվագել են, երբ օր. Գայանեն պարելիս է եղել), և որպէս այդպիսին որոշակիորեն հետաքրքրական է:

Նախ ասենք, որ «Երանգի» պարի կոմիտասյան այդ վաղագույն գրառումը (քննադրում վերնագրված չէ) թեև ունի հետազայում նրա մշակած եղանակի ինչ-ինչ տարրերը միայն, թայց և էականորեն տարբեր է Ն. Տիգրանյանի գրի առած և մշակած «Իւանգի» եղանակից: Ուստի իրավացի չէ Ա. Մետրոպոլիտի հուշերում («Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 324—325) Ն. Տիգրանյանին վերագրված այն պնդումը, իբր 1899 թվականին Բեռլինից Էշմիածին վերադառնալիս Կոմիտասը, գաղով Ալեքսանդրապոլ Տիգրանյանի տունը հյուր, «այդ օրերում» նրա գրառած և մշակած «Իւանգին» «վերցրուց որպէս հիմք իր հայկական պարերուն»: Ի դեպ՝ ըստ իր՝ Ն. Տիգրանյանի հուշերի («Կոմիտաս» ժողովածու, ծմնդյան 80-ամյակի առթիւ, Ե., 1930, էջ 89) Տիգրանյանը Կոմիտասին առաջին անգամ հանդիպել է ոչ թէ իր տանը, այլ Մոսկւիում, ս. Գեորգ վանքում դերի-օրա ժողովրդական տոնակատարութեան ժամանակ («Որքան հիշում եմ, 1900 թվին պետք է լինէր...»): Իր ամուսնի հուշերում էլ (Գրականութեան և արվեստի թանգարան, Ն. Տիգրանյանի ֆոնդ, ՆՖ 275) ոչինչ չի ասված ո՛չ առաջին ծանոթութեան, ո՛չ էլ «Պարերի» մասին: Եթե այդպիսի բան լինէր, Ն. Տիգրանյանը կգրէր: Չասենք էլ այն, որ «Պարերը» և մանավանդ «Հայկական պարեր» ամբողջությամբ այդ օրերին ընդհանրապէս գոյություն չունեին: Այստեղից հետևում է, որ մույն պարեղանակի Կոմիտասի 1902 թ. և Ն. Տիգրանյանի ավելի վաղ գրառումները ձեռնարկվել են միմյանցից անկախ:

Կոմիտասյան այս գրառումը իր ողջ «անհավակնոտութեամբ» հանդերձ, ինքնատիպ է իր ելեւջաղին որոշ տարրերով և կառուցվածքի գեղեցիկ անհամապատասխանութեամբ:

Ա. պարբերութիւն		Բ. պարբերութիւն	
«Հարց» «Պատասխան»		«Հարց» «Պատասխան»	
4+4	4	2+3	4+2

Ն. Տիգրանյանի «Իւանգիին» ընդհանուր ելեւջաղին կառուցվածքով համեմատաբար մոտիկ է Կոմիտասի մի այլ, 324/10 գրառումը, որ դարձյալ «Երանգի» կամ «Իւանգի» անվանում չունի, այլ վերնագրված է «Պարեղանակ»: Նույն տոնակատարութեան մէջ է, ինչ որ նախորդը: Բերում ենք հայկական ձայնաճիւղերից ելիտպականի փոխադրելով, քանակի նշանները գրել ենք այնպէս, ինչպէս կգրէր այդ տարիներին (մինչև 1905 թ.) Կոմիտասն ինքը (դատելով նրա ՆՖ 572 քննարկից, տե՛ս ստորև):



Բայց այս դեպքում ևս միանգամայն սարգ է, որ եղանակը գրի է առնված ժողովրդական մի այլ կատարողից, և ոչ թե Ն. Տիգրանյանի տարբերակից, քանի որ երկու գրառումներում (ինչքան էլ դրանք միանման ելևէջներ ունենան) անդրադարձված կատարողական ոճը միանգամայն տարբեր է: Ն. Տիգրանյանի տարբերակը խիստ բնորոշ է իր զարդափառելով և երկու պարբերությունների 1-ին նախադասություններում մեղեդիի սուր կտրտվածությամբ, Կոմիտասինը՝ առանց զարդափառելի է և առհաս:

Եթե ընդունենք, որ Կոմիտասի տրամադրության տակ, բացի վերը բերված երկու գրառումներից, «Երանգի» ժողովրդական մի այլ տարբերակ չի եղել, ապա չենք կարող չնշել և ըստ արժանվույն չգնահատել այդ եղանակը մշակելիս Կոմիտասի ստեղծագործական նուրբ և արգասավոր միջամտությունը թե՛ գործի հնչյունների և թե՛ մանավանդ, դեպի պաշտի ավարտական դարձվածքը բերող շատ արտահայտիչ մեղեդական մոդուլացման առումով: Նկատի ունենք մշակված տարբերակներում սովորական ռե-ի փոխարեն վերջավորությամբ անցնելու նպատակով գործածված մի-բեմոլը (որի շնորհիվ պարի կատուցվածքն ևս ընդարձակվել է): Սակ մեկ հնչյունով արտահայտչական այդպիսի թարմություն ստեղծելը Կոմիտասի կոմպոզիտորական վարպետության բնորոշ և խիստ գնահատելի գծերից է: Նույն երևույթը

լայնորեն անդրադարձված է .ճրագրվածքների համար ընդհանուր այն առանձնահատկության մեջ, որն է՝ ո՛չ մի ավելորդ հնչյուն, իսկ գրված տակավարիվ հնչյուններից յուրաքանչյուրը պետք է ունենա իր որոշակի ու ճշանակալից արտահայտչական դերը: Նման և նույնքան գեղեցիկ օրինակ է մահ «Կարուն ա» երգի ընդամենը չորս տարբեր հնչյուն պարունակող եղանակում Կոմիտասի հավելած 5-րդ հնչյունը (սող-ը՝ դռ տոնանություն մեջ), այլ օրինակներ ևս շատ կան:

Հայ ժողովրդական պարեղանակների երկու խոշոր գիտակների՝ Ն. Տիգրանյանի և Կոմիտասի ջանքերով պահպանվել են «Երանգի» պարեղանակի երկու բարձրարժեք տարբերակներ, որոնցում ներկայացված են ազգային գործիքային-կատարողական ոճի տարբեր «դպրոցներ»: Թեև երկու «Երանգին» էլ «թաղի ոճով» են, սակայն դրանք բազմափարուտ հայ ժողովրդական նվագարանային երաժշտության որոշակիորեն տարբեր՝ ավանդույթների արգասիք են և, իրենց գեղարվեստականությունից բացի, մահ շատ ուսանելի են: Իսկ հայ գործիքային կատարողական ոճի, մասնավորապես ճրագրված տեղային «դպրոցների» ուսումնասիրությունը այդ երաժշտության ամբողջական ուսումնասիրության կարևոր խնդիրներից է:

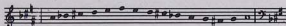
«Երանգի» պարի մեր ուսումնասիրության հիմնական նյութերն են եղել՝ № 572, 587, 581, 1828, 517, 480 և 524 քնագրերը:

Նձ 572-ը, որ վերագրված է «Բանգի», մեծադիր թղթի վրա թանաքով «կոպիտ» գրված նոտաներով՝ վաղագույն էջմիածնական է, կարող է թվագրվել 1906 կամ ավելի վաղ ժամանակով: Հետագայում թանաքով և ավելի ուշ (արտագրելիս)՝ մատիտով փոփոխություններ է արել, նաև մակագրել է՝ «2որս տողի վրա գրել», ու կողքից գրել է երաժշտական գործիքների անուններ, այն գործիքների, որոնք 1904—05 թվականներին կային էջմիածնի ճեմարանում: Մրագրել է գործիքավորել նախ՝ օկտավա հեռավորության վրա հնչող ջութակներով ու պտերով՝ լիտավրի դիֆմական ֆոնի վրա (թավերաթակ և կոմսորաբաս ճեմարանում չկային): ապա որոշել է օգտագործել նաև փողային ու այլ Քարվածային գործիքներ: Գործիքավորված վիճակում «Երանգի» չի հայտնաբերվել:

Իր սկզբնական վիճակով Նձ 572-ը այս հաստորում զետեղված է «Պարերի» վաղ և միջանկյալ տարբերակների ժամկում: Մեղեդիական ձայնի առումով այստեղ հետաքրքրական են պարի սկզբնական մոտիվի (և դրա կրկնությունների) դիֆմական ձևակերպումը՝

$$\frac{6}{8} = \left(\frac{1}{8} \right) + \frac{1}{16} + \frac{3}{16} + \frac{1}{8} + \frac{1}{4} \quad \text{և պա-}$$

րըն եզրափակող ֆրագում, վերջից՝ 4-րդ և 2-րդ տակտերում, մեղեդիի մեջ պատգալի փոխարեն հավելված հնչյունը: Այդ մանրամասները հետագա տարբերակներում չկան (տե՛ս նաև հաջորդ տարբերակի ծանոթագրությունը): Գրության առումով ուշագրավ է քանալին իր լլա-բեմոլով, վերևի մի-բեմոլով և ներքևի մի-բեկարով: Այսպիսի քանալիներ Կոմիտասն էլի է կիրառել, որպես օրինակ հիշենք «Կազի երգի» քնագրերից մեկը (Նձ 429), որտեղ քանալին հետևյալ տեսքն ունի (տոնիկան լլա է). հետաքրքրական է, որ այստեղ քապի համար ֆա-բեկարը չի գրել (քասերը մեղեդին չեն մեներգում, մրանց երգամասը գոյանում է լադի՝ տոնիկայից ցած գտնվող հնչյուններից, որոնց մեջ ֆա-բեկար չի կարող լինել, մշտապես ցածից-վեր, դեպի տոնիկան ուղղված ֆա-դիեզ է):





Բասի 1-ին մի-քննողի մոտ գրված է: «Այս պահել, իսկ համապատասխան վերինը շնչով (պատուգայով) լրացնել»: Փոփոխություններ է մտցրել նաև նվագակցող ձայնում, ավելացրել կրկնություններ:

Մատիտով ավելի ուշ գրված էական փոփոխությունը առաջին երկու տակտերի ութմի մի նոր տարբերակն է 10/16 մետրով, որ պատուգանքով նշված է այդ տակտերի վերինից: Ռիթմա-մետրական այս տարբերակի իրականացումը գտանք № 587-ում՝ Մ. Բաբայանի ձեռքով գրված օրինակում: Այս փաստն ինքնին հաստատում է Մ. Բաբայանի արտագրության արժանահավատությունը: Այլ հարց է, որ իր արտագրածը Մ. Բաբայանը պետք է համարել է «Երանգի» պարի մշակման «առաջին փորձ», մինչդեռ դա առնչված երկրորդ փորձն է: Ուրեմն, 1906-ին հեղինակը այս 572-ն է տարել Փարիզ, սակայն դեկտեմբերի 1-ի համերգում այդ տարբերակը չի կատարվել: Հավանաբար ութմի միապաղաղության հարց է ծագել՝ մասնավորապես պարի 1-ին կեսում ֆրագների սկիզբը միանման շեշտված է, որ ավելի սազական կլիներ մի կիրառական պարեղանակի: Հենց Փարիզում գոյացել է 10/16 չափով «առաջին փորձը»:

№ 587-ը մանիշակագույն թանաքագիր, ինչպես ասացինք, Մ. Բաբայանի ձեռքով է, նա ինքն էլ մականրել է՝ «1er version de Deux Danses arméniennes du R. P. Komitas, Կոմիտաս վարդապետի Պարերի առաջին փորձը, երկու պար, «Երանգի» և «Ծորո՛ր» № 8: С просьбой передать «Советскую Армению, господину Президенту Академии Наук [или] Р. Заряну в Сектор истории и теории искусства, улица Пушкина, № 25»:

Սա շատ հետաքրքրական տարբերակ է իր ութմով ու մետրով և ունի «Երանգի» պարից անկախ, ընդհանուր նշանակություն ևս (քերված է ստորև. վերջին քառասուկուրը բնագրում կրկնության նշան չունի): Ընդհանրապես 6/8 տարբերակներից շատ չի տարբերվում, մի փոքր ավելի շարժուն է համեմելորեն, բայց ցույց է տալիս, թե խառը մետրերը ո՞րքան օրգանական են հայ ժողովրդական պարերի համար, երբ այդքան հեշտությամբ «կանոնավոր» չափը կարելի է վերածել «ոչ կանոնավոր» չափի, առանց վնասելու ամբողջությանը, առանց խաթարելու նրա հիմնական տպավորությունը, նույնիսկ եթե տարբեր մետրական քեիքները միմյանց հաջորդում են «քմահաճ» կերպով, ինչպես այս պարի վերջին հատվածում է (վերջին վեց տակտում չափը փոփոխվում է այսպես՝ 12/16, 11/16, 12/16, 10/16, 12/16, 10/16): Հայ ժողովրդական երաժշտության գործնականում այսպիսի երևույթներ (ներառյալ նաև № 572-ում նշված տարբերակումները) հանդիպում են այժմ էլ՝ ոչ իբրև «սխալ» կատարման արդյունք, այլ իբրև կանխատեսված տարբերակում: Դրանք նաև վկայում են այդ գործնականի նկատմամբ Կոմիտասի նուրբ դիտողականության մասին: Հաջորդ տարբերակներում 10/16 չափից հեղինակն, այնուամենայնիվ, ձեռնարհ է մնացել:

This page contains seven systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical elements such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, often grouped with beams. Dynamic markings like *z* (zestoso) and *f* (forte) are present throughout the piece. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.



№ 587-ում, վերը բերված մակագրության մեջ, «Երանգի» վերնագիրը ինքը Մ. Բաբայանն է գրել 1925 թվականից (այսինքն՝ այդ վերնագրով պարն արդեն տպագրելուց) հետո, այն երևան ուղարկելու կապակցությամբ: Կոմիտասի բնագրի վերնագիրը հավանաբար «Բանգի» կիներ, ինչպես հաջորդ բնագրերում է: Ցավոք, Մ. Բաբայանի արտագրության սկզբնաղբյուրը արխիվում չկա: № 572 և 587 բնագրերին ստորև կրկին կանոնադատմանը «Կարմո Օրորո» պարի ծանոթագրությունում:

Հաջորդ բնագրերը միմյանցից հիմնականում տարբերվում են «նվագակցող» ձայնի հնչյուններով, սրանց հարաբերական առատությամբ ու ռիթմով, ինչի շնորհիվ այդ տարբերակներում գոյանում են ներդաշնակության և ռիթմի կարծեա-ազնվորաձայնորեն բազմազան, մուր երանգներ:

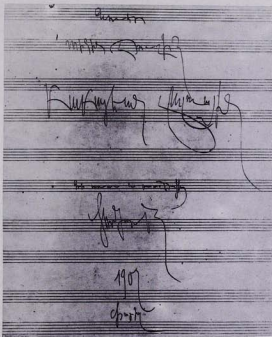
№ 581-ը հեղինակի՝ գրիչով գծված մոտալիմ տողերով է: Մուլմախի գրիչով է գծված նաև 586 բնագիրը, որի վրա գրված է «Մամուշակի» պարը, որ «1908, 5-հունվար, Ս. Էջմիածին» թվականն ունի, ինչից կարելի է կար-

ծել, թե այս «Երանգին» էլ նույն ժամանակի է, քայց այդպես չէ:

№ 581-ում հեղինակի ձեռքով մատիտով գրված, հետո խազած ֆրանսերեն վերնագիրը՝ «Rangui à la Thar» կասկած չի թողնում այն բանում, որ դա գրված է 1906 թվականի դեկտեմբերի 1-ի համերգից անմիջապես առաջ: Տողերը ծական տակտով հայաստահ համարակալված են, ուրեմն՝ արտագրելիս է եղել: Հավանաբար հենց այդ արտագրվածով են պարը սովորել Օ. Բաքալյանը՝ Փարիզի և Մ. Ծերիճյան-Ծարրենը՝ Ժնևի համերգներում կատարելու համար: Այդ արտագրությունը նույնպես արխիվում չկա, հնարավոր է, որ մնացել է Մ. Ծերիճյանի մոտ և այդ նոտաներով «Երանգին» կատարել են նաև նրա աշակերտները, մասնավորապես Տ. Զատափյանը 1924 թվականին արտասահմանում և Սովետական Միությունում:

Այս տարրերակը խմբագրելիս հեղինակը (մատիտով) ֆրագավորման լիզաները խոշորացրել է, հավանաբար, մպատակ ունենալով պակասեցնել տալ շեշտերը, որոնք կարող են գոյանալ տակտի ուժեղ մասերում: Նման «խոշորացված» լիզաներ կան հաջորդ քոլոր տարրերակներում, քացի № 524-ից, ուր ֆրագավորման հարցը մի այլ կերպ է լուծված: 1-ին տակտի վրա նաև ցուցում կա երկու ձեռքի նվագամասն էլ երկրորդ անգամ օկտավա վեր նվագելու մասին: Այդ ցուցումը և բնագրում եղող մատիտով ճշված փոփոխությունները այս բնագիրը մոտեցնում են № 1623-ին: № 581-ը իր հիմնական թանաքագիր վիճակում նույնպես զետեղված է «Պարերի» վաղ և միջանկյալ տարրերակների շարքում:

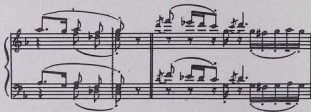
№ 1623/2, 3.





Բերվածը 1628 երկնայ մոտաթերթի 1-ին էջին զետեղված նվիրագրությունն է և 2-րդ էջին, մոտաների մոտ զետեղված վերնագիրը: Պարը գրված է դժգույն ևև թանաքով: Վերջում կա՝ «Երկրորդ անգամ նվագել նույնը ավելի քնքույշ, ավելի մեղմ ու մի ությակ (octave) բարձր. 1907, 19, Թ. Բեռլին»: Սեպտեմբերի 19-ը արտագրելու թվականն է: Դրանից առաջ, քայք դարձյալ սեպտեմբերին, մա Մ. Բաթայանին գրել էր՝ «Ծուշիկը իր Բանգին ու Հեքլա-րին կտառնա այստեղից» (այսինքն՝ Բեռլինից): Սա այդ «Բանգին» է:

Բնագրում 1-ին պարբերության ավարտական տակտում անստիճանի-րեն երևան են գալիս տեքստիային ակորդներ՝ դո-մաժորի ցածր II աստիճա-նի և տոնիկային նուաճությունները, վերջինը տավղանման կատարելու ցու-ցումով (արդյոք Բեռլինում անցկացրած ուսանողական տարիներն էլ վեր-հիշել, երբ ներդաշնակագիտության դասընթաց էր անցնում): Բացի դրանից, 2-րդ պարբերության 8-րդ տակտի վերջում նվագակցող ձայնի առ-ը սեղմ շրջապատված է ֆա-դիեզ և լյա-բեմոլ հնչյուններով, և դա համանման այլ տեղերում չի կրկնվում (թերում ենք ստորև).



Ունից միանգամայն դուրս ընկնող այս մանրամասերը մենք ընկալում ենք որպես կատակ, գրված Ծ. և Մ. Բաթայաններին ու Լ. Լալուային զվարճա-ցնելու համար: Ներդաշնակության այդպիսի, այն էլ այդքան հատարակ, դի-տալորյալ «նվիրտականացում»՝ մյուս պարերում չկա և ո՛չ մի տեղ: Մինչ-դեռ, հայտնի է, որ Կոմիտասը իր մամակներում, կատակի սիրույն դիմել է ոչ միայն սովորական սրամտությունների, ինքնահնար առակների, թոթո-վալեղու գրության, քանաստեղծական շարժերի, էպիգրամների և զավեշտա-կան-ածականների, այլև ծաղրանկարների ու մույնիսկ մոտագրությունների օգնությամբ: Այստեղ, օրինակ, երկրորդ «կատակը»՝ g-fis-g-as-g թերևս կա-րելի է մեկնաբանել հետևյալ ձևով.

* Խոսքն այն մասին է, որ չոլլալ ներդաշնակման դեպքում հայ ժողովրդական մազմակագրում ընթացող մեղեդին արհեստականորեն մեկնաբանվում է եվրոպական մաժոր լադում:

Մինչ այժմ քերված բնագրերում մեղեդիի 2-րդ և 4-րդ տակտերում **ռե-դիեզ** չկա, սրանից հետո էլ չի լինելու: Նո 1628-ը միակ բնագիրն է, որ տեղ այդ **ռե-դիեզը** գրված է, բայց այն էլ՝ փակագծերում, այսինքն կատարման համար ոչ պարտադիր: Հայտնի է, որ Կոմիտասը սովորաբար գերադասել է ժողովրդական եղանակների (լադերի) «բնական», այլ ոչ թե «հարմոնիկ» ձգտող հնչյուն ունեցող տարբերակները, թեև երբեմն գործածել է երկու դեպքն էլ, կամ հենց երկրորդ դեպքը (երկու տեսակի ձգտող հնչյունն օգտագործել է, օրինակ, «Իմ չինարի յարը», «Այ տղա մեր գեղացի» և այլ երգերում): Տվյալ դեպքում՝ **ռե-բեկարով** մեղեդին թեև փոքր-ինչ «կոշտ», բայց ավելի բնական է հնչում, «դիատոնիկ» է: Մինչդեռ Մ. Բաբայանը, դատելով նրանից, որ «Երանգիի» տպագրության օրինակում **ռե-դիեզը** նմ դարձրել է պարտադիր (փակագծերը հասել է), կողմնակից է եղել այդ հրճյունին: Ուրեմն, դժվար չէ երևակայել, որ Մ. Բաբայանի «թախանձանքին» ընդառաջելով է Կոմիտասը այդ **ռե-դիեզը** փակագծերում ավելացրել և դրա անպատեհ լինելը ընդգծելու համար մի այլ տեղում էլ, ինքն իր նախաձեռնությամբ, այս անգամ սույն հնչյունի նույնպիսի կիսատոնային շրջապատում է տեղեկել, իբր՝ «Շատ էիր ուզում, ահա քեզ երկրորդը» (f-e-d-a-t-o և f-is-g-as-g): Հետո, իր նամակում, նա ինքը դա որակել է որպես «Երանգի» պարում «ճապար բաներից» մեկը և նույնիսկ փակագծերով էլ չի գործածել: Բայց տվյալ «կատակը» — եթե մեր եմթադրությունները ճիշտ են — հեղինակի վրա կարող էր «բանկ նստել», որովհետև «II նետադիտանական» հարմոնիան և տավղանման կատարվելիք դո-մաժոր նոտահնչյունը, ինչպես երևում է, մեքենայաբար հասել են մինչև պարի տպագրության համար արտագրված օրինակը, և միայն այստեղ Մ. Բաբայանը հասել է դրանք (մինչդեռ երկրորդ «կատակն» այդ օրինակում չկա, բայց **ռե-դիեզն** էլ փակագծերում չէ): Նո 1628-ը զետեղելով «Պարերի» ներկա հրատարակության Ա խմբագրության բաժնում, մեքենայաբար «կատակային» տարրերը նրանից դուրս թողնեցին: Կատարողական մանրամասների առումով այս տարբերակը մի երկու հազիվ նշմարելի, բայց նպաստավոր տարբերություն ունի 1925-ին տպադրված «Երանգիից»:

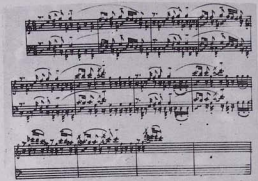
Նո 1628-ը «Երանգի» պարի լիավարտ տարբերակներից է: Չնայած դրան, վերոհիշյալ «կատակների» պատճառով կարիք է գոյացել գրել հաջորդ նոր տարբերակը:

Նո 517: Այս բնագրի մասին տե՛ս նաև նույնահամար «Մանուշակի» պարի ծանոթագրությունը: Այս տարբերակը կատարվել է 1908 թ. ապրիլին Բաքվի համերգում: Միաժամանակ սա այն տարբերակն է, որի մասին հեղինակը գրել է Մ. Բաբայանին, թե «Բանգին պատրաստ է քոլորովին և ոչ մի ճապար բան չեմ թողել, շատ պարզ ու միաձև, միևնույն ոճով կազմեցի մինչև վերջը...»: Թվում է, սակայն, որ «ճապար բաները» հասելու և «շատ պարզ ու միաձև» շարադրելու գաղափարով տարված, հեղինակը իր համար անկատար կերպով պարից դուրս է թողել նախկին ավարտուն տարբերակի մի շարք նուրբ զեղեցիկությունները: Ու թեև շարադրության ոճական առումով այս տարբերակն իսկապես մի «ամբողջություն» է, բայց ընդհանուր առմամբ պակաս շահեկան է, քան նախորդը: Եվ զարմանալի է, որ շուտով, հավանաբար Բաքվի համերգից անմիջապես հետո, սկսել է փոփոխել և՛ այս տարբերակի «նվագակցության» գիծը:

Այստեղ նաև զջված է՝ «Գրել 2 նայի և 2 թառի համար»: 1904 թ. ապրիլի 25-ի համերգի ծրագրում (Գևորգյան ճեմարան) նալ անունը Կոմիտասն օգտագործել է աքսաֆոնը հայերեն անվանելու համար (ԵԺ 2, էջ 224): Այստեղ նալը դուռովն է: Երկրորդ դեպքն է, երբ մտադրվել է գործիքավորել «Երանգին», այս անգամ ժողովրդական նվագադրանքների համար: Արևիկում նման գործիքավորում ևս չի հայտնաբերված: Պետք չէ կարծել, թե հեղինակը մտադիր էր մեղեդիական ձայնը հանձնարարել մեկ տեսակի նվագադրա-

նին, իսկ նվագակցությունը՝ մյուսին: Աճ 524 տարբերակի շարադրությունը (տե՛ս ստորև) ասում է ավելի շուտ այն մասին, որ երկու տեսակի նվագա-
յումն էլ պետք է կատարենին հիմնական մեղեդին, մեկը՝ «մաքուր» վիճակում,
մյուսը՝ նվագակցության հնչյուններն էլ իր մեջ առած: Հարցի այսպիսի լու-
ծումը բխում է ժողովրդական գործիքների նվագի ոճական առանձնահատ-
կություններից: Աճ 517-ը բերված է միջանկյալ տարբերակների շարքում:

• Աճ 480: Փչացված էջեր են այն օրինակի, որ թափանցիկ թղթի վրա սև
թանաքով բեռլինում 1911 թվականին գրելիս է եղել տպագրության ներկա-
յացնելու նպատակով (տե՛ս Ընդհանուր տեղեկություններ, Աճ 22): Ամբողջա-
կան օրինակը չկա, մեր փնտրումները Լալազիզի «Breitkopf und Härtel»
հրատարակչության մեջ ևս արդյունքի չբերեցին: Ստորև բերվում է երեք
հատվածի լուսանկարը.



Ինչպես տեսնում ենք, ուե-դինգները այստեղ էլ չկան, տեղ էլ չի թողնված
նրանց համար: Էական նորությունն այն է, որ դիտմական ձայնը գրված է
մամր ճոտաներով: Երկու տեսակի ճոտաներով գրելուց հետինակը հետագա-
յում հրաժարվել է, քայքայ քայքայում գորացել է պարի շարադրության այն
կերպը, որ հեղինակը կիրառել է վերջին՝ 1916 թվականի տարբերակում:

№ 524: Թվական չունի, բայց արտաքին տվյալներից և կատարողական ցուցումներից հաստատապես ապացուցվում է, որ 1916 թվականին Կ. Պոլսում է գրված: Տվյալ բնագիրը սևագրություն է, պետք է եղած լինի թանաքով կամ գունե մատիտով մի մաքրագրություն ևս: Նախորդների համեմատությամբ սա մոր խմբագրություն է: Տարբերությունը, նախ՝ «Ճվազակցող» ձայնում մեղեդիի որոշ հնչյունների ընդգրկումն է (գաղափարը ծագել է 480-ում, տե՛ս վերը): Թվում է, թե դա սուկ տեխնիկական նշանակություն ունի, փոքր-ի՞նչ մեծացնում է այդ ուղիծական ձայնի ինքնուրույնությունը (սա կարող էր անհրաժեշտ դառնալ, օրինակ, պարը որևէ անասնորի համար գործընթացորելիս, ինչպես նա նախասկսողական էլ եղել էր): Իսկ դաշնամուրով կատարելիս, հիմնական մեղեդիական ձայնը անթերի վերարտադրելու պայմանով, այդ մույն հնչյունների ներկայությունը նաև 2-րդ ձայնում հագիվ թե՛ հնարավոր լինի զգացնել կամ դրանով որևէ շոշափելի արդյունքի հասնել: Հնարավոր է նաև, որ այդ ձևի գրությունը պարզապես կերպարը դյուրացնելու նպատակով է կիրառված: Այս բնագրում պարը ությակ բարձր կրկնելու դիտողությունը չկա, բայց դա բացատրվում է սևագրության համապատասխանությամբ:

Երկրորդ՝ էական տարբերությունը կատարման կերպը բնութագրող նշումներն են, որոնք, ինչպես նշված է հատորի նախաբանում, շատ բան են ասում կատարողին:

Համեմատությունից (մասնավորապես նաև կատարման տեղմիների համեմատությունից) երևում է, որ 1925 թ. տպագրությունը, թեև կրում է «1916» թվական, բայց այս կամ 1916-ի հնարավոր մի այլ բնագրից չէ, և, հետևաբար, այնտեղ տակադրված թվականն ու վայրը ճիշտ չեն: Այս տողերը գրելուց հետո, երբ թանգարանում մոր ստացված նյութերի մեջ հայտնվեցին «Պարերի» տպագրության ներկայացված արտագրությունները, հաստատվեց, որ տպագրված «Երանգին» վերցված է № 1623-ից՝ կամ դրա մի այլ արտագրությունից: Բավական է ասել, որ հրատարակչությանը ներկայացված, բնագրից արտագրված օրինակում եղել է՝ «Գրի ատավ և դաշնակնց Վամիտաս վարդապետ, 1907, Բեռլին»: Այս տողը խազան է, որովհետև պարը դրվելու էր ժողովածուի մեջ, բայց վերջում Մ. Բաբայանի ձեռքով ավելացված է՝ «Constantinople, 1916»: Բացի դրանից, Allegro-ն ևս փոխված է «Gracieux»-ի, ավելացված է մետրոնոմի ցուցիչը, 16-րդ տակտում վերը հիշատակված ակորդները քերված և տեղը գրված է այժմյան ձևը և այն, բանալիի նշանները դնելու ձևն էլ փոխել է հրատարակչության խմբագիրը:

Արդյո՞ք Մ. Բաբայանը իր ձեռքի տակ ունեցել է նաև ներկայիս № 524 բնագիրը և, գերադասությունը տալով № 1623-ի չարադրությանը (Օ. Բաբայանի նվեր տաացած և նվագած, իրեն ևս ծանոթ և ու-դիեզ պարունակող միակ տարբերակը) ու այն է զետեղել տպագրվող տետրակում, տարեթվի մեջ ամենշտություն թույլ տալով այն հիման վրա, որ նրկու բնագրերի տարբերությունը մեծ կամ էական չի համարել: Թե՛ 1916-ի տարբերակ չունենալու պատճառով, բայց ամբողջությունը միևնույն ժամանակի աշխատանք կերպարացնելու ցանկությամբ է, որ թույլ է տրվել այդ ամենշտությունը: Փաստ է, սակայն, որ ամենշտություն տեղի է ունեցել: Ներկա հրատարակությամբ 1925-ի տպագրության համար հիմք հանդիսացած № 1623-ը, ասացինք, զետեղված է «Պարերի» Ա խմբագրության մեջ, իսկ Բ խմբագրության բաժանում գերեզված է իրոք 1916-ին Կ. Պոլսում գրված № 524-ը: Հավելված է պարն ամբողջությամբ օկտավա վեր կրկնելու նշում, որի անհրաժեշտությունը անվիճելի է:

«Երանգին» պարը ներկա հրատարակությանը պատրաստելիս առաջ են եկել նաև նրկու այլ, մասնավոր խնդիրներ: Դրանցից մեկը 2-րդ և 4-րդ տակտերի արդեն հիշատակված **ու-դիեզի** խնդիրն է: Ինչպես ասված է, այդ **ու-դիեզը** № 1623-ում նշված է փակագծերի մեջ, իսկ 1925-ին տպագրության

ներկայացնելիս Մ. Բաբայանը այդ փակագծերը համել է: Միանգամայն հարգելով հեղինակի «դիատոնիկ» մախասիրությունը, պետք է, այնուամենայնիվ, ասել, որ այդ «ե-դիեզը», որ տվյալ ֆրագին մի գեղեցիկ փափկություն է տալիս, այդ մեղեդիի ժողովրդական ձայնակարգի կարևոր տարրերից է և հայկական թե՛ հոգևոր և թե՛ ժողովրդական գրառված երաժշտության մեջ ընկալվում է որպես լիակատար «դիատոնիկ» աստիճան: Մինևույն ժամանակ, դա չափազանց արմատացած է այս եղանակով: Ուստի, № 1623 րնագրում այդ հնչյունը հեղինակի նշած ձևով պահպանելով, մենք հարմար գտանք վերջնական տարբերակում ևս այդ դիեզը փակագծերում պահպանել: Ի դեպ, հիշեցնենք, որ «Երանգի» պարի սկզբնական, 1902 թվականի գրառման մեջ նույնպես այդ հնչյունը կիսանոտային է (fis-eis-fis), բայց հաջորդ (№ 324) գրառման մեջ ամբողջ տոնով է:

Երկրորդ խնդիրը բանալիի նշաններն են, ինչի մասին, նույնպես, արդեն խոսվել է: Միմյանց հետ ժամեմատելով պարի քոլոր տարբերակները, տեսնում ենք բանալիի նշանները դնելու տարբեր ձևեր: Այս հարցում հեղինակի «տատանումները» քիսել են նրա երկու սկզբումների «հակամարտությունից», մեկը՝ ժողովրդական լադի հատկանիշները բանալիում դրսևորելու սկզբումն է, մյուսը՝ նոտաները կարդալը չքարդացնելու սկզբումն է: Լադի հատկանիշները բանալիում դրսևորելու տեսակետից առավել հետևյալովականը միայն լյա-բեմոլ պարունակող բանալին է: Ինչ վերաբերում է մի-բեմոլին, հայտնի է, որ բանալիի նշանները դնելիս Կոմիտասը ավելի համախա առաջնակարգ տեղը տվել է լադի «ստորին մեղիանոտի» դեպի վեր ձգտող ֆունկցիային (տե՛ս այդ մասին ԵԺ, էջ 10), որն այս դեպքում մաքուր մի-ն է:

Ժողովրդական լադը նվորական նոտագրության միջոցներով արտահայտելու Կոմիտասի կիրառած բոլոր ձևերը, թե առանձին-առանձին և թե միասին վերցրած, տեսական որոշակի հետաքրքրականություն ունեն (հետաքրքրական է նույնիսկ նույն երկու բեմոլը պարունակող բանալիներում այդ բեմոլների հերթականության տարբերությունը, այս դեպքում՝ es-as և as-es, որ սոսկ մի պատահականության արդյունք չէ): Ուստի ստորև բերում ենք «Երանգի» պարի բոլոր քնագրերի բանալիի նշաններն այնպես, ինչպես նշանակել է հեղինակը:

№ 167		1902 թ. էգմիածին, բերվում է «սոլ» ռոնդիկայի փոխադրված
№ 372		1905-06 թ. էգմիածին
№ 587		1906 թ. Փարիզ
№ 581		1907 թ. Փարիզ
№ 1623		1907 թ. Փարիզ - Բեռլին


 № 517 1908 թ. Էգմիածին

 № 480 1911 թ. Բեռլին

 № 524 1916 թ. Կ. Պոլիս

 1925 թ. Եպագրությունը

Իսկ րուն ճոտաներում, կարդալն այնուամենայնիվ չդժվարացնելու նպատակով, կիրառել ենք 1925 թվականի տպագրության ձևը, որն ինքը Կոմիտասը ճոյւնպին տարբեր դեպքերում կիրառել է:

1908 թ. Վաղարշապատի, Երևանի և Բաքվի համերգներում «Երանգի» կատարվել է «Մանուշակի» պարին կից, նրանից հետո: Սա նշանակում է, որ «Երանգին» կատարվել է մի փոքր արագ, քան ներկայումս կատարվում է: Թվում է, թե այդ մասին է վկայում նաև 1623-ի Allegro-ն՝ «Երանգի» պարի կատարման արագության միակ նշումը, որ կա մեր տրամադրության տակ գտնվող հեղինակային քննադրում: Սակայն, այդ Allegro-ն ճոտաների միջև գրված «Նազանի», «քնքույշ», «նազուկ» քննադրումներին քիչ է սազում: Ա խմբագրության մեջ պահպանելով հեղինակի Allegro նշումը, Բ-ում (որի քննադրում տեմպի նշում չկա), մենք օգտագործեցինք 1925 թ. տպագրության մեջ եղող Gracieux-ը, որ, ինչպես ասացինք, նշանակել է Մ. Բաբայանը, «Երանգի» պարի կատարումը քազմիցս լսած լինելով Կոմիտասի ներկայությամբ:

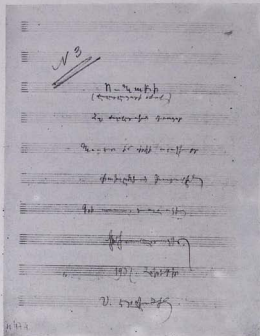
«Երանգի» պարի հատորում բերված 6 ալլադոնում տարբերակները (մեկն՝ այս ծանոթագրության մեջ) թեև երաժշտական րուն նյութով միմյանցից քիչ են տարբերվում, քայց ինքնուրույն գեղարվեստական հատկանիշներ ունեն և կարևոր են նաև հեղինակի ստեղծագործական կենսագրության ուսումնասիրության համար: Բոլորը, քացի Մ 1623-ից, որը 1925 թ. տպագրության համար հիմք է հանդիսացել, հրատարակվում են աղաքին անգամ:

ՈՒՆԱԲԻ

Հայերեն հնագույն հունապ կամ հունապ (հին ուղղագրությամբ՝ յունապ, յունապ) բառը ազգային տարբեր բարբառներում տարբեր է հնչում՝ ունապ (Ախալցխա), ունաք (Ագուլիս, Թրիխիս), ունաք (Ղարաբաղ), աննապ (Գորիս) և այլն (տե՛ս Հ. Ամադյան, Հայերեն արվեստական քառաբան, 3, էջ 408): Համապատասխանաբար այդ պտղի ծառի անվանումն է՝ հունապի կամ հունապի, ունապի, ունաքի, ունապի, աննապի և այլն: Վերջին երկու ձևերն անցել են նաև ադրբեջանական երաժիշտների շրջանը (տե՛ս Ս. Ռուստամյի «Ազերբայձձանսկե հարոմաե անապ», Բաքու, 1951, 2-րդ հրատարակություն, էջ 6, որտեղ գետնովված է «Ունաքի» պարեղանակի մի պարզունակ տարբերակ և վերնագրված՝ «Иннабы»): «Ունաքի» անվանման ի հոլովը, սակայն, այս դեպքում կարող է վերաբերել ոչ միայն ունաք պտղի ծառին կամ, ասենք, գուլմին, այլ նաև հենց պարին, պարերի անվանման նման ձև, ինչպես հայտնի է, հայերենում սովորական է:

«Ունաքի» Օղջվա հայ ժողովրդական պար է և այստեղ ներկայացված է Վաղարշապատում հնչած տարբերակով:

Նախքան Կոմիտասի այս պարի արխիվում պահվող տարբերակները մկարագրելը, մեջքերենք մի բնագիր, որը նրա ստեղծման պատմության ուսումնասիրության համար ըստ ամենայնի կարևոր նշանակություն կարող է ունենալ, և որը, պակայն, գոնե դեռ այժմ, լույսի խուճի համեմակներ է առաջ քերում: Դա 474 կապոցում պահվող 8-րդ թերթն է: Երկնալ թերթի 1-ին էջին սեպտանաք մաքուր գրված է՝



Միջին երկու էջերում եղածը, իսկապես ասած, «Ունաթի» պարը չէ, այլ այդ պարի մի յուրատեսակ կադապարը. գրված են՝ պարի վերնագիրը նույն ընծախականով, կատարման քնույթն ու արագության ցուցիչը, մինչև վերջ գրված են տակտերը... բայց, ոչ մի նոտա գրված չէ: Հենց այս կադապարն է առաջ քերում համեմակներ, որոնց լուծումը դժվար է այն պատճառով, որ արխիվում Փախանյանին ընծախված կամ հաստատապես նրա կատարած «Ունաթի» պարի այլ նյութեր չկան: Թեև դժվար է համոզված լինել, որ պակասող աղյուսի նյութերը կհայտնաբերվեն, այնուամենայնիվ, դրանց որոմման հարցը օրակարգից համելու չէ:

«Ունաթի» պարի, ընդհանրապես «Պարերի» պատմության հետազոտումնասիրությանը օգտակար լինելու միտումով ստորև կշարադրենք թուր համեմակները, որ գոյանում է վերջ քերված անվանաթերթը: Բայց մինչ այդ տեսենք, թե ո՞վ էր և ու՞ր մնաց Ս. Փախանյանը:

Արխիվային զանազան վավերագրերից կարողացանք պարզել, որ Խոսրով Վախչանյանը (ճեմարանի ցուցակներում Բախչանյան) վանեցի էր, 1897 թ. մարտի 30-ին ընդունվել էր Գևորգյան ճեմարան, 1907-ի աշնանը փոխադրվել լսարանական բաժինը: Դասընկերների (վատու ուսուցիչ Մամիկոն Մխիթարյան, Վահան Վարդապետյան) մեզ տված քանակոր տեղեկության համաձայն մա իրոք երաժշտականորեն առանձնապես օժտված էր, ճեմարանում նրան սովորաբար բնութագրել են որպես Կոմիտասի «տաղանդալոր աշակերտը» և երգչախմբային գործում՝ «Կոմիտասի օգնականը»: Կոմիտասը նրա հետ անհատապես դաշնամուր և տեխնոլոգիայի է պարտապել: Դաշնամուրի նվագում, արդեն 1904 թվականին, նրա առաջադիմությունն այնքան է եղել, որ, ինչպես երևում է այդ տարվա ապրիլի 25-ին ճեմարանում կայացած մեծ հանձնարի ծրագրից, նա շատ երգերի նվագակցել է: Մինևույն ժամանակ, Փախչանյանի պահպանված նոտատեղիքից (Հայկ. Հովհաննիսյանի ֆոնդ, №391), որտեղ կան հայ ժողովրդական ու հոգևոր երգերի նրա դաշնամուրները (Կոմիտասի ուղղումներով՝ ու 1904, դեկտեմբեր 21» թվականով), երևում է, որ երաժշտության տեսությունից ևս այդ շրջանում նա բավականապես առաջադիմել էր: Խոսրովի երաժշտական աշխատանքների մասին հետագա տեղեկություններ է պարունակում Ա. Մալիյանի արխիվում պահվող, Կոմիտասի ճեմարանական աշակերտ Ս. Մանուկյանի՝ 1906 թ. նոյեմբերի 30-ի նամակը (№863), ուր նա գրում է՝ «Մեր երաժիշտ աշակերտներից մեկը, որի մասին քեզ ասել եմ, վերջերս չգիտեմ որտեղից ձայնագրել է մի երգ... այս մասնակի կուղարկել այդ մանկական երգը: Խոսրովը ումի և մի «մահական երգ», «Աշխարհ ամենայն»... միայն կուղարկեն» (հավանաբար, Խ. Փախչանյանի մեղադրանակած հոգևոր երգի մասով է): այս երգերը Մանուկյանին ուղարկում էր Մալիյանին, որպեսզի նա իր աշակերտական երգչախմբով դրանք կատարի):

1907 թվականին Կոմիտասն արտասահմանից էջմիածին վերադարձավ սեպտեմբերի 30-ին և, ոգևորված այնտեղ ունեցած հաջողություններով, ամենհնապես ձեռնամուխ եղավ այստեղ ևս համերգների կազմակերպման: Նրա շտապ ձեռնարկումներից մեկն էլ «Պարերի» վերամշակումն էր: Եվ ահա, արդեն հոկտեմբերին «Ունաքի» պարի՝ իր կարծիքով ավարտված մի տարբերակ մա սկսում է արտագրել Փախչանյանի համար՝ և գործը կիսատ է թողնում: Խոսք չի կարող լինել, ասենք թե, ուսուցչի և ուսանողի հարաբերությունների վատացման, կամ Փախչանյանի նվագից հեղինակի անձնավարկածության մասին, քանի որ առաջիկա փետրվարին նա, ինչպես արդեն ասված է, թե՛ Վաղարշապատում, և թե՛ Երևանում հաջողությամբ կատարեց ոչ միայն «Ունաքին», այլև ուրիշ հինգ պարեր: Ի՞նչ եղան, պետք է ենթադրել՝ մաքուր արտագրված այդ վեց պարի բնագրերը, և ընդհանրապես, ինչպես՝ «դասավորվեց» երիտասարդ դաշնակահարի ճակատագիրը՝ նրա մենակատարողական հասարակական անդրամիկ ելույթից հետո:

Նույն վավերագրերից իմանում ենք, որ 1908 թ. ապրիլի 30-ին, լինելով Բ լսարանի ուսանող, Փախչանյանը դիմել է ճեմարանի վարչությանը՝ հիվանդության պատճառով քննություններից ազատվելու, մայիսի 5-ին մերժում է ստացել, սեպտեմբերի 8-ին խնդրել է օգնել խորհիվական քրոնիկոսից քուժվելու համար Յալթա գնալու, սեպտեմբերի 25-ին «առողջությունը վերականգնելու նպատակով» ճեմարանից մեկ տարով արձակուրդ է վերցրել և այնու չի վերադարձել: 1912 թ. հունվարի 8-ին Փախչանյանը Խոսրովից (թմակվել է Եреванская, №27-ում) դիմել է ճեմարան՝ խնդրելով իրեն ուղարկել Կոմիտասի հասցեն (Կոմիտասն այդ ժամանակ արդեն բնակվում էր Կ. Պոլսում): Կանադայաբնակ վանեցի Օ. Դեղձունյանի մեզ տված տեղեկության համաձայն, 1912 թվականին Խոսրովը վերադարձել է Վան, քաղաքի երեք-չորս երկրորդական դպրոցների 16-18 տարեկան տղաներից և աղջիկներից կազմել է քառամյա երգչախմբով, Կոմիտասյան մեկ տասնյակից ավելի երգերով Երամյան դպրոցի մեծ սրահում կազմակերպել է երգա-

Քանգես, որին ներկա են եղել ոչ միայն քաղաքի երաժշտասեր հասարակությունը, այլև թուրք պետական քարթրաստիճան պաշտոնյաներ ու զինվորականներ... Համեմուղ հայ և օտարազգի ունկնդիրների մոտ մեծ հաջողություն է ունեցել, իսկ ոգեծնչված կատարողների կողմից այն ընկալվել է որպես «տեսակ մը մանրամասն փարդապատիճ նույն թվականներում Պոլսի Փղթի Օսմի մեծ սրահին մեջ կատարված պատմական երգահանդեսին»:

Փախչանյանի կյանքի հետագա տարիների մասին այլ տեղեկություններ ձեռք բերել չի հաջողվել:

Անդրադատմամբ հիշատակված անվանաբերթին և համելուկներին:

Նախ՝ պարի կատարման քննյոթն ու տեմպը. գրված է՝ «Ծնորհալի և քննյոթն, 3/16—120»: «Ունաթի» պարի կատարման այսպիսի քննյոթնություն հետագա տարբերակներում չկա, բայց դա, ինչպես ասում են՝ հոգ չէ. այլ պարերի դեպքում էլ, հեղինակը երբեմն զգալիորեն փոփոխել է քննյոթնությունները: Իսկ տեմպի ցուցիչը... արդյո՞ք վրիպակ չէ, չէ՞ որ «Ունաթի» բոլոր հայտնի տարբերակներում մետրական նվագազույմ միավորը ոչ թե տասնվեցերորդականներն են, այլ ութերորդականները: Ասենք, թե այս էլ հոգ չէ, սկզբնապես պարը կարող էր գրված լինել մանր տևողություններով, ինչպես «Մշո Օորորի» նախանվագն է և մի քանի այլ օրինակներ, դրանից դրությունը չէր փոխվի: Տարօրինակը ինքը տեմպն է և տեմպի ու կատարման քննյոթն միջև առաջ եկող հակասությունը: Եթե պարը գրված է եղել 3/16 պարզ տակտերով, ապա 120 ցուցիչը ավանդական դարձած տեմպից շատ արագ է և, բացի դրանից, հակասում է կատարման «Ծնորհալի և քննյոթն» պայմանին: Թերևս պետք է ընդունել, որ պարը, ինչպես այլ քննյոթնություն, գրված է եղել 3/8 պարզ տակտերով, բայց տեմպի ցուցիչը վերաբերում է պարզ տակտի կեսին (ըստ այնմ՝ 3/8-ին կհամապատասխանի 60 արագությունը): Այսպիսի դեպքում կտացվի պարի գրեթե ավանդական տեմպ, (1925-ին տպագրված նոտաներում 3/8—60): Եվ, տակայն, եռամաս տակտերի այսպիսի դեպքում 2-ի բաժանելով՝ կատարումը անսովոր է և մի տեսակ արտամպատակ:

Այնուհետև՝ տակտագծերը, այսինքն, փաստորեն՝ պարի կառուցվածքը. 474/8 քննյոթնի ներքին երկու էջերին գծված են 60 տակտ (վերջում՝ ավարտագիծ), այն դեպքում, երբ պարը ընդամենը 48 տակտ ունի: Առաջին ենթադրությունը, որ ձեմվում է, այն է, թե հեղինակը մտադիր է եղել պարի 13-24 տակտերը կրկնել (այդպիսի նշում կա, օրինակ, 474/6 քննյոթնում), որպիսի դեպքում ամբողջությունը կդառնա 48+12=60 տակտ: Իրողությունը, սակայն, այսպես չէ: Փախչանյանին հատկացված օրինակում տակտերը դասավորված են շատ յուրօրինակ. կարճ և երկար գծերով ամբողջությամբ առաջին կեսը բաժանված է 3-ական պարզ տակտերից կազմված քարտ տակտերի և պարունակում է 30 տակտ: Բայց պարի մեջ հայտնի տարբերակի առաջին կեսը 13-24 տակտերի կրկնումով՝ 36 տակտ է, իսկ առանց կրկնության՝ 24 տակտ: Ուստի, նախ՝ այդ 30 տակտը հնականացի չէ: Պարի ներկայումս հայտնի մեղեդիական կառուցվածքի՝ առումով նույնքան է ավելի անհամակարգի է Փախչանյանի քննյոթն երկրորդ կեսը, որտեղ 2-ական և 3-ական պարզ տակտերը քարտ տակտերում խմբավորված են հետևյալ կարգով.

12||3|3||2|

12||3|3||2|

12||3|3||2||

(կրկնակի տակտագծերով նշված է քարտ տակտերի չափի փոփոխությունը, օրինակ՝ 6/8, 9/8, 9/8, 6/8): Որոշման, պարի այս երկրորդ կեսը, որ պետք է լինել 24 պարզ տակտ և տրոհվեր 2 կամ 4 հատվածի, դարձյալ 30 տակտ

է, քայքայ և տրոհված է տարբեր տակտերից կազմված 3 հավասար հատվածի:

• Ի՞նչ է նշանակում այս բոլորը, մի՞թե գոյություն է ունեցել այդ պարի մեզ անհայտ, անմիազն մետրա-դիֆմական այլ կազմություն ունեցող տարրերակ, մի բոլորովին այլ ձևով կառուցված մեղեդի և քաջամարտային այլ շարադրություն: Եթե այո, ե՞րբ է գոյացել, ի՞նչ տեսք է ունեցել և ինչպե՞ս է, որ Կոմիտասի թղթերում ոչ այդ հետք չի մնացել այդ տարրերակից:

Հազիվ թե դա եղած լինի «Ռեմարի» պարի առաջին կամ մի սկզբնական տարրերակը: Թեև 1806 թ. դեկտեմբերի 1-ի փարիզյան համերգի հայտագրում առանձին պարերը հակահեռ-անվանե նշված չեն (տարբեր տեղեր գրված են՝ «Հայկական պարեր», «Պարերի շարք», «Երևանա բոլոր պարերակի» և այլն),

քայքայ կասկածից դուրս է, որ «Ռեմարի»-ն ևս կատարվել է: Իսկ եթե այդ համերգում պարը կատարված լիներ մի բոլորովին այլ տարրերակով, քան 1825-ին տպագրվածն է, Մ. Բաքալանը այդ համագամանը անմիակտ չէր թողնի (հիշենք «Երանգի» և «Կարմու Շորոտ» պարերի «առաջին փորձը», տե՛ս դրանց ծանոթագրությունները): Ավելի շուտ, այդ ենթադրվող տարրերակը եղել է միջանկյալ: Բայց ի՞նչ հարաբերություն է ունեցել այն պահպանված հնագույն տարրերակի՝ 474/8-ի հետ:

474/8 «Ռեմարի»-ն թվական չունի: Գրված է երկնակ մոտաթերթի 1-ին էջին, 1-րդ և էջին գրված են «Մարալին» և «Շուշիկին» (բոլորը՝ մատիտով), և այդ հաջորդականությամբ երեք պարը հաջատառ համարակալված են, ինչպես սովանդականորեն դրանք կատարվում են: Սրանցից միայն «Ռեմարի» պարում կան սևաթանաք արտագրության հետքեր, այն թանաքի, որով գրված է խնդրո առարկա 474/8 անվանաթերթը: Այս դեպքում, սակայն դա չի նշանակում, թե 474/8-ը արտագրված է 474/6-ից, քանի որ այս վերջինում սևաթանաք գրված տողաքաժամումը նման չէ 474/8-ում եղած տողատմանը:

«Ռեմարի» պարի արտագրությունը հեղինակը կարող էր ընդհատել երկու պատճառով՝ եթե տակտերը գծելիս սխալվեր, կամ եթե արտագրության ընթացքում որոշել երաժշտությունը փոխել (երկու դեպքերն էլ հաճախ են պատահել նրա հետ): Եթե ընդունենք, որ 474/8-ը ձեռագիրն իր սկզբնական տեսքով գրված է արտասահմանյան համերգներից հետո, թերևս կարելի է ընդունել և այն, որ գրված է 474/8 կաղապարը գծելուց և այդ տարրերակից հրաժարվելուց հետո: Բայց արդյո՞ք այդպես է:

Մեր ենթադրությունները հաստատելու կամ ժխտելու և, ընդհանրապես, այդ թագմասիսի հանելուկային հարցերը լուծելու համար մեր տրամադրության տակ եղած նյութերն, ի՞նչ խոսք, քավական չեն: Պետք է ենթադրել, որ մի այլ մոտաթերթի վրա «Ռեմարի» պարը Կոմիտասն այնուամենայնիվ արտագրել և մկիրել է իր սիրելի աշակերտին, որն, ի դեպ, իր հերթին, 1808 թ. փետրվարի 8-ին փոխադարձաբար իր «սիրելի ուսուցչին» մկիրել է իր լուսանկարը (Կոմիտասի ֆ. №233): Այդպիսի մի քննադիր եղե՛ հայտնաբերվե՛ր, թերևս կարգվեին «Ռեմարի» պարի հետ կապված այս հանելուկները:

«Ռեմարի» պարի 474/8 քննադրում, մատիտով նախապես մաքուր գրվածում, հեղինակը հետո, հայկական և սովորական մոտամերով շատ փոփոխություններ է մշել, որոնց մեծ մասը մնացել է չիրականացված: Այդ բնագիրը, որ այս կամ այն կերպ առնչվում է պարի առաջին մեզ անհայտ մի տարրերակի հետ, և անմիջականորեն կապված է հետագա օրինակների հետ ևս, իր սկզբնական տեսքով մեծը գեներել ենք այս հատորի պարերի վաղ և միջանկյալ տարրերակների շարքում:

Դրանում հետաքրքրական են՝

ա. Կատարման՝ քանակի մոտ նշված քմույթը՝ Աշխույթով, որ ավելի համապատասխանում է Փախչանյանի օրինակում նշված տեմպի ցուցիչին:

բ. Տակտի ուժեղ մասում կատարվող «կապված» մորգենտները, որ Կոմիտասի մեղեդիազարդարման գեղեցիկ հիմարներից են և այս վաղ քննադրում արդեն առկա են:

գ. Նոտաների մեջ կատարման կերպի «Թեթև սափառնելով հովի պես» և «Նուրբ, երազի պես» քանաստեղծական բնութագրումները, որոնք թվում է թե գրված են միայն մեկ որոշակի կատարման առթիվ, քայքայ կարող են մկատի առնվել և այլ տարբերակների կատարման համար:

դ. Վերջին հաշված՝ 8 և 12 տակտերի սկզբում ստորոտինամետալին հնչյունը, որ թեև կարճատև է, քայքայ գոյացնում է յուրատեսակ երկվիմուսակորդ (12 տակտում այդ հնչյունը երկարացնելու մպասակով հեղինակը մուլմիսկ պեղալ է նշանակել): Նույն գաղափարը մի այլ կերպ իրականացված է հետագայում:

ե. 7-րդ տակտից սկսվող և 2-րդ մախադասության մեջ պահված 2-րդ օկտավայի տոնիկային մի հնչյունը. սրան պետք է անդրադառնալ փոքր-ինչ մարմանս:

Այս 7-րդ տակտից սկսած, միջին ձայներում տոնիկային հնչյունը պահել թե չպահելու հարցը, որ առաջին հայացքից կարող է թվալ զուտ ձևական (քանի որ երաժշտությունն այստեղ հնչում է սահված պեղայի վրա), կամ, համեմայն դեպք, ոչ էական, հեղինակին քավական զբաղեցրել է և, ըստ երևույթին, «ոչ պարապ տեղը»: Դա երևում է պարի մյուս տարբերակներից, որոնց համեմատությունը քացահայտում է մի հետաքրքրական պատկեր, ուստի մյուսից մի փոքր առաջ անցնելով, ստորև քերում ենք պարի 1-ին պարբերության մեր ձեռքի տակ եղող թուր տարբերակները:



Առաջին հինգ օրինակներում տեսնում ենք հարցի սկզբունքորեն տարբեր երկու լուծում. դրանք կապված են տվյալ պարբերության մեջ մի դպացում՝ տարածական համաչափություն, մյուս դեպքում հնչողական (ուժային) հավասարակշռություն ստեղծելու խնդրի հետ:

Ներդաշնակության կերպը և ֆակտուրան հենց սկզբից որոշվել է և չի փոփոխվել՝ 1-ին մախադասությունը ուղեկցել դոմինանտային, 2-րդը՝ տոնիկային հնչյունի «ամբողջ ստեղծաշարով մեկ», մայս դեպի վեր, ապա դեպի վար օկտավային թուլքներով: 1-ին մախադասության մեջ դոմինանտային հնչյունների քաթթաքող թուլքներով ընթացքը սկսվում է 2-րդ տակտից (միշտ մկատի ունենք 3/8 տակտեր): Տարածական համաչափություն ստեղծելու կանոնով, 2-րդ մախադասության մեջ տոնիկային հնչյունների իջնող

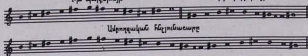
ընթացքը ևս սկսել է նրա 2-րդ (սկզբից հաշված՝ 8-րդ) տակտից (տե՛ս, օրինակ, №1850-ը)։ Բայց այսպիսի դեպքում 2-րդ մախադասության մեջ 1-ին տակտը մնացել է առանց «բասի», առանց հավելյալ հարմարիկի հնչյունի, մի տեսակ «օդի մեջ» (երկարաձգվող սի կամ Յ-րդ օկտավի մի հնչյունները դրան փոխարինել չեն կարող)։ Միևնույն, 1-ին մախադասության 1-ին տակտը (մասնավոր, սկզբից ևեթ պետքի միջամտությանը դիմելիս, ինչպես հենդ-մանը միջոտ զկատել է ունեցել) լիահնչուն է, ուստ և առաջ է գալիս հըն-չողական անհավասարակշռություն։ Ահա, 2-րդ մախադասության սկզբում ևս այդպիսի լիահնչություն, այսինքն՝ ուժային հավասարակշռություն ունե-նայու մպատակով է, որ գոյացել է 7-րդ տակտում տոնիկայն պարզ ու որո-շակի հնչեցնելու անհրաժեշտությունը (տե՛ս օրինակ, №401/42)։ Բերված տարբերակներից №1850-ում և 401/29-ում հարցը լուծված է առաջին մոտեց-ման, իսկ 401/42 և 401/39-ում՝ երկրորդ մոտեցման տեսանկյունից։ Հարցի այսպիսի երկու տարբեր լուծումները առաջ են բերում միմյանցից ինչ-որ չափով տարբեր արտահայտչական արդյունքներ. այսպես, եթե առաջին՝ «տարածական» լուծման դեպքում երկու մախադասությունները «հարց ու պատասխանի» քնույն են ստանում, ապա երկրորդ՝ «ուժային» լուծման դեպքում 7-րդ տակտում երևան եկող տոնիկային հնչյունը կարծես դառնում է 1-ին մախադասությունը եզրափակող, և դրանով հիմնական մեղեդիական միտքը կարծես ավարտվում է, իսկ 2-րդ մախադասությունը հնչում է որպես մի լրացում, մի «արձագանք»։ Երկու լուծումներն էլ յուրովի հետաքրքրական են (ի դեպ, երկրորդ լուծումը անհրաժեշտ է դարձնում պարի 2-րդ պարբե-րությունը ևս լուծել նույն-մոտեցումով, ինչը, սակայն, այդպես չի արված)։

474/6-ում փորձ է արված միաժամանակ և՛ տարածական, և՛ ուժային լուծում ստեղծելու, բայց 2-րդ ֆրազը ձգված ձայնի պատճառով «ծանր է կշռում» և դաշմամուրաշին կատարումով, պետքի դեպքում, այդ ձայնը գործ-նական մշակություն չունի։ 474/6-ում քաջարձակ «հավասարակշռություն» է, ինչին կարծես ձգտել է հեղինակը։ Բայց այդ լիակատար համաչափու-թյունը, այդ «քառակուսիությունը» այս դեպքում տարտամ է, արվանում (ո՛չ միայն մարտարապետության մեջ) համախալելի գնահատելի է անհամա-չափությունը։ Եվ ահա, պարի՝ մեզ հայտնի վերջին տարբերակում (№580) հեղինակը հասել է ընդհանուր հավասարակշռության ավելի քանքոր մակարդակի, այստեղ, ուղեկցող ձայնում, տարածական առումով կոնտրաս-տային համադրություն կա, 2-րդ մախադասությունը իր դիրքով 1-ի հորի-զոնական «շրջվածքն»¹ և կու մախադասությունները հավասարակշռված են նաև ուժային առումով։

Կոմպոզիցիայի նման մանրագույն դետալները հեղինակի նուրբ վար-պետության, երաժշտական ու ռեալական նուրբ զգացողության տարբեր են։ Այդպիսի արտաքուստ աննկատելի մանրամասեր «Պարերում» շատ կան, և դրանք պարերի ընդհանուր նրբագեղությունը ստեղծելու մեջ են դեր են խաղում։

Վերադառնալով 474/6 քննարկին։ Վերջում հեղինակի ձեռքով մի հետա-քրքրական դիտողություն էլ կա՝ «Լրկնել մեկ անգամ ևս, վերջացնել Բ-ը Տցիս»։ Կոմպոսիչան կրճատ գրության ևս ճշանակով է՝ կրկնել և ամբող-ջությունն ավարտել սոլ-դիեզ օկտավային երկհնչյունով։

«Ընճարի» մեղեդին, իր փոքր հնչյունաշաղկապի սահմաններում, ունի արտահայտչական հմարադրություններով քաղականի հարուստ լայնային կատարվածք։ 1-ին պարբերությունը ընթանում է տերցիային հեմակետով դորիական հնչյունաշարում, որտեղ, սակայն, գերիշխում է ստորին դոմի-նանտային ոլորտը իր մածոր քնույնի մեղեդիական քառադարով։ 2-րդ պար-բերության մեջ, կոնտրաստի սկզբունքով, այս մածոր քառադարին համա-դրվում է նրա «գուգահեռ», այսինքն՝ ստորին «մեղեդանտային» հնչյունի վրա կառուցված, տերցիային հեմակետ ունեցող փյուղիական-լորիական հըն-չյունաշար, ավելի ստույգ՝ դրա 1-ին քառադարը զիս հիմնաձայնով և իսիս ձգտող հնչյունով։



Ինչպես հայտնի է, փողովողական-լոկրիական հնչյունաշար ունեցող մեղեդիները Կոմիտասը ներդաշնակել է երբեմն իրենց ժողովրդական տոնիկայով (տե՛ս, օրինակ, «Ձիգ տու, քաշի» խմբերգի վերջին վերջավորությունը Եժ 2, էջ 21, «Այ տղա, մեր գեղացի», Եժ 3, էջ 117 և այլն), մեծ մասամբ, սակայն, դաշնակել է ժողովրդական տոնիկայից մեծ տեքստա ցած մասերում:

Ներդաշնակված վիճակում պարի 1-ին պարբերությունը իր առաջին կեսում մասժոր, երկրորդ կեսում հիպոդորիական միճոր երանգ ունի, և այստեղ արդեն բավականին գունախաղ կա: Ինչ վերաբերում է 2-րդ պարբերությանը, հեղինակը այս դեպքում ևս (474/6 քնագրում) մտադրություն է ունեցել ժողովրդական տոնիկան պահպանել, պարն ավարտել զիս-ով, որպիսի մի երկու փորձ, մասնավորապես քասային ձայնի հետևյալ տարբերակներով՝



ճշված են (կամ նաև մի-ով ավարտելու հին փորձեր): Ի վերջո, 2-րդ պարբերությունը վնասել է մի տոնիկայի վրա, սակայն, դա սովորական այտենցացված մասժոր չի դարձել, այլ պահպանում է ժողովրդական ցայտուն երանգ (եթե այդ հնչյունաշարը վերևից մեկ աստիճան ևս ունենար, թեկուզև որպես ֆորշլագ, ապա դա կլիներ ոչ թե **ռե-դիեզ**, այլ **ռե-քեկար**: Նույն հնչյունաշարը տեսնվում է նաև հայ հոգևոր նրգերում, օրինակ, ԳՁ դաժնվածքի շարականներում): Ներդաշնակության մեջ մի այլ հետաքրքրական պահ էլ վերը ճշվեց պարի վերջից հաշված 6 և 12 տակտերի վերաբերյալ: «Մեղեդիի ներդաշնակման» այս փորձերին պետք է վերաբերվել ամենայն ակնածանքով, այն ժամանակ դրանք ոճական կարևորագույն տարրերի նպատակալաց դրոճումներ էին, առանց դրանց չէր գոյանա Կոմիտասյան ոճը:

«Ունաքի» պարի հաջորդ՝ № 1650 քնագիրը մաքուր, մանիշակագույն թանաքագիրն է: Համեմատությունից երևում է, որ սա 474/6-ի հիմնովին խմբագրված արտագրությունն է: (474/6-ում կան նաև այս մանիշակագույն թանաքի հետքեր): Եական է, որ հեղինակը հրաժարվել է 13—24 տակտերի կրկնությունից: Պետք է ասել, որ 474/6-ում այդ կրկնությունը այլ ոեզիստրում թեև ինքնըստինքյան գեղեցիկ է հնչում, քայց կառույցի ամբողջականությունը ինչ-որ չափով կոտրում է: Պարի առանձին հատվածը կրկնելուց հրաժարվելով, այս 1650-ում է, որ հեղինակը մտահղացել է «Ունաքին» կրկնել ամբողջությամբ և առանց ընդմիջման անցնել «Մարալի» պարին (այս մասին 1650-ի վերջում հատուկ նշում կա):

Ժողովրդական եղանակների ամբողջականությունը պահպանելով, նրանց այդ կարգի գույաղկունները Կոմիտասի համար արդեն սովորական էին, նա նման այլ հազոր միացումներ էր արել իր խմբերգերում, սովորաբար, համադարձաբար առաջին երգին միացնելով ավելի շարժուն երկրորդը: Այստեղ երկրորդը առաջինից դանդաղ է, քայց կոմպոզիցիան ամբողջանում է աշխույժ «Շուշիկի» պարով (տեմպային մույնպիսի հարաբերություն հեղինակը

գործադրել է «Կուժմ առա», «Մարեն ելալ» և «Գնա, գնա» խմբերգային շարքում): Այս երեք պարերի հաջորդումը նկատելի հետադարձականություն է առաջ բերում մաս լադային կոնտրաստով. «Մարալին» սկսվում է նույն տոնիկայով, ինչով ավարտվում է վերը վերլուծված «Ունաքին», սակայն նրա 2-րդ կեսում տոնիկան «տեղաշարժվում է», երևան է գալիս սի հնչյունի վրա ցածր 2-րդ և 8-րդ աստիճանով մածոր հնչյունաշար, որի մասնակցությամբ միջևն պարի վերջը պահպանվում է ընդհանուր առմամբ լադային անկախությունը մի երանգ: Երրորդ պարը լուսավոր կվինտային օժանդակ հեռակետով նույն սի-ի վրա կառուցված էղական լադատոնացնությամբ կալունություն է բերում, «կոնֆիկտը» լուծում և շարքն ամբողջացնում է: Վերջապես, կարևոր է մաս այդ պարերի կառուցվածքային տարբերությունը:

«Ունաքին» № 1850 բնագրին նման, նույնպիսի թղթի վրա, նույն թանաքով և նույն ժամանակ են գրված մաս նույնահամար «Մարալին» և «Շուշիկին», երեքն էլ առանց թվականի ու վայրի նշման, բայց արտաքին տվյալներից պարզ է, որ գրված են էջմիածնում: Մ. Բաքայանին Կոմիտասի գրաչ հետևյալ տողերը վերաբերում են մաս այս բնագրերին. «Շուշիկի մյուս սիրած կտորները վերջացրել են արդեն, բայց ժամանակ չեմ գտնում արտագրելու» (էջմիածին, 1909, աշուն) և «Մեղդեն Շուշիկից ուզիր արտագրված մաքուր պարերը, տպել են տալու, մեկ ուզում են աչքի անցնել» (հեղինակ, 1911, տպատեմբեր, ընդգծումները մեր Ս. Ա.): Այլ կերպ ասած, № 1850-ը «Ունաքին» հենց այն բնագիրն է, որ հեղինակը վերջապես ժամանակ է գտել Օ. Բաքայանի համար արտագրելու, ուղարկել է նրան և 1911-ին ետ է ստացել: Այսպես, թե այնպես, դա «Ունաքին» պարի 1908—1909 թվականների խմբագրությունն է:

№ 1850 «Ունաքին» ընդհանուր առմամբ նման է 1925 թ. տպագրված նույն պարը և ավելի շատ՝ այդ տպագրության սկզբնաղբյուր արտագրությունը (պահվում է Զարեհի անվ. թանգարանի գրական մասում): Էական տարբերությունները հետևյալն են.

ա. Ձեռագրում ժողովրդական-կատարողական ոճի մասին որևէ հիշատակություն, ինչպես և տեղանուն ու տարեթիվ չկան, վերջին երկու տեղեկությունները չեն եղել մաս տպագրելու ներկայացված արտագրության մեջ, հետո են ավելացված.

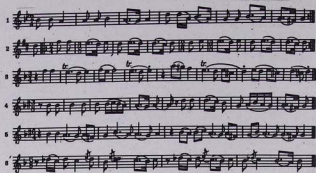
բ. Տպագրվածի 7-րդ տակտի ու-դինգ-մի-ի տեղում՝ ձեռագրում մի-մի է: Այսպես է մաս «Ունաքին» պարի հայտնաբերված մյուս բնագրերում և այդպես է եղել մաս տպագրելու ներկայացված արտագրվածում, որտեղ մի նոտան քերված, և փոխարենը գրված է ու-դինգ.

գ. Տպագրվածի 27 և 29 տակտերում ֆորշազները «կապված» չեն: Սա պարզապես տպագրական վրիպակ է, քանի որ բոլոր բնագրերում և հենց տպագրության համար արտագրվածի մեջ բոլոր ֆորշազները «կապված» են.

դ. Տպագրվածում տակտազները հավասարեցված են (այդպես է մաս արտագրության մեջ, և դա արտագրողի անփութության արդյունքն է), ըստ այնմ, չափը մշված է 3/8: Ժիշտ է, «Ունաքին» 474 բնագրում գրված է 3/8-ով, բայց 1850-ում և հաջորդ բնագրերում 3×3/8-ները միահույն 9/8 տակտեր են կազմում:

Ժողովրդական մասն մեղեդիները սովորաբար գրվում են 2×3/8=6/8 չափով: Այստեղ առանձնահատկությունն այն է, որ մեղեդիական ֆրազները ընդգրկում են 6×3/8 մետրական միավոր և սովորական զույգ տակտավորման դեպքում ամեն մի ֆրազ կրճաճվեր երեք 6/8 տակտի, բայց հեղինակը անհրաժեշտ է գտել քաժանել երկու 9/8 տակտի և դա կարծես առիթ է դարձել յուրօրինակ հետադարձական ֆրազավորման, ինչը ցույց է տրված փգաների միջոցով:

6/8 կամ 8/4 չափ ունեցող պարային մեղեդիների մետրական մասն անսովոր մեկնաբանումների հայ երաժիշտների գրառումներում էլի ենք հանդիպել, օրինակ.



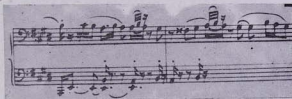
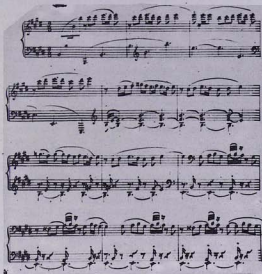
1. Գրառում՝ Կարա-Մուրզայի՝
2. > Ս. Մելիքյանի
3. > Ն. Տիգրանյանի
4. > Մ. Թումանյանի
5. > Կոմիտասի
6. > Ս. Դեմուրյանի

Այսպիսի տարբերությունների գոյացումը երբեմն կախված է լինում ոչ միայն տվյալ մեղեդիների ժողովրդական կատարման տարբերություններից, այլև, ինչ-որ չափով, գրի առնողի անհատական ըմբռնումից: «Ունաթիին» մամուլող դեպքերում, սովորաբար, մետրը (նրա միջոցով գոյացող շեշտավորումը) հակադրվելով մեղեդիի ֆորազային տրոհմանը, նպաստում է ստեղծվող դիմամիկայի ցայտունացմանը: Նձ 401 քննադրում Կոմիտասը նույնիսկ վերացրել է 3/8 պարզ տակտերի կարճ գծերը, որի հետևանքով ֆորազային ու մետրական կառույցի հակադրությունը ավելի նկատելի է դառնում:

Նձ 1850-ը գեղեղված է հատորի «Պարերի» Ա խմբագրության բաժնում: Զափը, տակտագծերը և ֆորշլագները պահպանված են այնպես, ինչպես բնագրում է: Զանազանության նպատակով ֆորշլագների կատարումը՝ ակզբից՝ «չկապված», հետո՝ «կապված» վիճակում, անշուշտ, չի քացառվում: 1925 թ. հրատարակության մեջ դուրս եմ հանված կատարողական որոշ երանգանիշներ և պեղայի նշումը: Այդ երանգանիշները, ինչպես և պարի 1-ին մակիտատության միջանցիկ պեղայի նշումը՝ այստեղ վերականգնեցիմ: Բայց ձեռնարկի մնացիմ 2-րդ պարբերության երկու փեցտակտերի միասնական պեղայները նշանակելուց (այդպես է բնագրում), այդ տեղում նպատակահարմար է պեղայից օգտվել ընդհանուր թիմունքներով: Այս քննադրի 14—18 տակտերում շեշտանիշները (որոնք 474/8-ում չկան, իսկ 560-ում մենք ենք հավելել ուղիղ փակագծերում) դրված են որպես Nota bene, հիշեցնելու համար, որ այդ նոտաները լիզայով կապված չեն:

Հաջորդ Նձ 401 քննադրը հեղինակի ձեռքով գծված թափանցիկ թղթերի վրա մոզ սև թանաքով է, պատրաստվել է տպագրության ներկայացնելու նպատակով: Նույնպիսի թղթերի վրա նույն ձևով և նույն նպատակով գրված, պահպանվել են «Հայ գեղեղիկ երգերի» մի շարք կիսատ, «փչացված» էջեր, սրանց և պարերի վերոհիշյալ արտագրությունը կատարվել է միաժամանակ՝ 1911 թվականի աշնանը, հեղինակ: «Պարերի» տպագրությունը, սակայն, չի կապեղ (ապված է հատորի Նախաբանում): «Հայ գեղեղիկ երգերը» տպագրության համար արտագրելիս հեղինակը քավակահին փոփոխել է դրանք (տե՛ս ԵԺ 1, էջ 8, տողատակը), «Ունաթի» պարի այս քննադրում

կամ մանր փոփոխություններ միայն: Այդ առումով հետաքրքրական է պարի երկրորդ կեսի կիսատ թողնված հետևյալ հատվածը (401/42 և 35), ուր մեղեդիի մեջ ռիթմական փոփոխություն կա, իսկ նվագակցության մեջ սուրդո-միմանտային հնչյունը հիշեցնում է 474/6-ի սկզբնական գրվածքը:



Պարի այս նախադասության մեջ հեղինակը սուրդոմիմանտային հարմոնիա ավելի տրամաբանված ձևով ներգրավել է վերջին տարբերակում:

Հետաքրքրական է, որ այս 401/42—35-ում կան լրացուցիչ գծված 8 տակտ: Ամենայն հավանականությամբ մտադիր է եղել պարն ավարտել 1-ին պարբերության կրկնությամբ և ամբողջությանը տալ եռամաս ձև: Եվ, վերջապես, զուտ տեխնիկական առումով ճան հետաքրքրական են «կապված» ֆորշազը գրելու հարմար ձևի որոնումները 401/39-ում՝



Նախազերծին ձևը, ինչպես տեսանք, կիրառել է 401/42—35-ում, քայց պարի վերջին տարբերակում (№ 580) օգտագործել է Ռին բնագործում կիրառված ավելի պարզ ձևը:

Վերը նկարագրված № 1850 տարբերակը Կ. Պոլսում Կոմիտասն ունեցել է իր ձեռքի տակ: Դա հասկացվում է ձեռագրի վրա 25-րդ տակտից սկսվող ֆրագի մոտ, մատիտով, ուշ ժամանակ, մեկ որոշակի կատարման համար Ռեդինակի ձեռքով թեթևակի գրված ցուցումներից՝ *égai* և *en diminuoendo* (նվազել հավասար և մեղմացնելով): Այս ձևումները կարող էին գրված լինել միայն Արուսյակ Հարենցի համար, որովհետև Կոմիտասի ներկայությամբ պարն այդ նոտաներով միայն նա է նվազել (ինչպես մեզ պատմել է Գաթրիել Հարենցը, որանց ընտանիքում ֆրանսերեն խոսելը ընդունված է եղել: Ի դեպ՝ այդ տարիներին Կոմիտասի համաձայնարարականով, Հարենց ընտանիքի նրկխաներին Մ. Թումանյանը հայոց լեզվի դասեր է տվել): Որեմն, 1916-ին դաշնակահարուհի Ա. Հարենցի հետ պարը փորձելուց հետո, Ռեդինակն անձրածեղտ է գտել գրել «Ունաթի» մի բոլորովին նոր տարբերակ՝ № 580-ը:

Դեռ մինչև № 580-ը գոյացել է նույն պարի մատիտագիր մի սևագրություն, որից 580-ը, եթե նկատի չունենանք սրանում կատարողական մանրամասն ցուցումները, էական տարբերություն չունի: Դա 10 տողանի փոքրադիր նոտատետրից պոկված մի թերթի վրա է, կրճատ գրությամբ տարբեր նոտանակներով գրված, պահվում է 474 թղթապանակում (թերթ 18): № 580-ը արտագրված է այդ 474/16-ից: Այս վերջինի սկզբնական ֆրագի քառային ձայնը (թերված էր վերը) մատիտով, հայկական նոտաներով փոխված է այնպես, ինչպես 580-ում է, քացի դրանից, 474/16-ի վրա, ինչպես և հենց 1850-ի վրա, կան 580-ի թանաքի հետքերը: 474/16 բնագրում $9/8 = 3 \times 3/8$ չափից, 25-րդ տակտից սկսած, Ռեդինակն անսպասելիորեն անցել է $6/8 = 2 \times 3/8$ չափի, սակայն 580-ը գրելիս դա անտեսել է:

№ 580-ը սևաթանաք մաքուր է, թվական չունի, քայց վերևի ձախ անկյունում Ռեդինակի ձեռքով գրված Հ. Ա. անվանատառերը, որ, անշուշտ, ձշանակում են Հարենց Արուսյակ, ինչպես և բնագրի արտաքին տվյալները, և մանավաճ, կատարողական ցուցումները ոչ մի կասկած չեն հարուցում այն բանում, որ դա 1916-ին Կ. Պոլսում, Հարենցների ամսաուանոցում գրված տարբերակն է: Ստորև՝ № 580-ի լուսապատճենը:





Նձ 580-ից, ինչպես և ճրա 474/16 սևագրությունից տեսնում ենք, որ մինչ այդ արդեն լավագույնս հղկված այս պարում էլ ճեղիմակը փոփոխություն է մտցրել, երևան է բերել ժողովրդական ճյուղը մշակելու էլի նոր, հետաքրքրական հնարավորություններ, լրացուցիչ երանգներ է հաղորդել ճրան:

Առավել «մկատելի» փոփոխությունը, մեղեդիական ձայնի սկզբում է: Դեռևս 474/16-ում պարի սկզբնական երեք օկտավանոց արդեշուն, որն իր իսկ սիրած ձևի դարձվածքներից է և այստեղ էլ միանգամայն տեղի է գործածված, հաճել է: Զի՞ ափսոսել արդյոք, և չէ՞ որ պետք է խիստ վարժված լինելու մասին, յուրատեսակ վեհաշունչ սկզբնավորությամբ: Իսկ ի՞նչն է պատճառը: Հազիվ թե այն, որ այդպիսի «տալիկանման» սկզբնաձևը ունի մեկ շարքի երրորդ պարը՝ «Ծուշիկին», կրկնվելու «վտանգ» այստեղ առանձնապես մեծ չէր, տարբեր են այդ երկու պարերի տեմպերը և, ընդհանրապես, երաժշտության բնույթը: Բացի դրանից, համանման սկիզբը, իր հերթին, նպաստում էր դրանց որպես մեկ ամբողջական շարքի բաղկացուցիչներ ընկալելուն: Եվ, այնուամենայնիվ, այդ փոփոխությունը որոշակի թարմացում է բերում իր հետ:

Նձ 580-ում երևան են եկել և այլ նորություններ. պարի երկրորդ կեսում հավելված են ժողովրդական կատարման առանձնահատկություններից բխող «օքերտոնային» սուլ-դիեզ հնչյունները. ճշված են կատարման բնույթը քացահայտող մանրամասն ցուցումներ, որ, ինչպես ասել ենք, հավասարապես հատուկ են Կ. Պոլսում վերանայված գրեթե բոլոր պարերին (ի դեպ, կատարման ընդհանուր բնույթն այստեղ ճշգրտված է, 1850-ի «Նսազանի և վեհ»-ի փոխարեն՝ «Նսազանի և սահուն», և այսպիսով «վեհ» որոշիչը վերապահված է միայն փաբական կամ հերոսական խմբապարերին՝ «Հետ ու առաջ», «Կարմո Շորոր», «Մշո Շորոր»): Դիմափական յուրօրինակ մեկնաբանություն է տրված սկզբնական ֆրազին (F և կտրուկ P):

Ի տարբերություն Նձ 1850-ից, Նձ 580-ում մեկ 1-ին մահադատության համար երկու պեղալ է նշանակված, 21-րդ տակտի սուլ-բեկաբը մախապես ֆա-դիեզ է եղել (այդպես է մեկ 474/16-ում, որտեղ մեկ վերջից հաջված 5-րդ տակտի թատմ երրորդ նոտան մի-ի փոխարեն ֆա-դիեզ է), մյուս տեղում ստորին ձայնի սի նոտաները միացված են (1850-ում և 474/16-ում առանձին են եղել):

Պետք է հիշատակել մեկ երկու այլ փոփոխություններ՝ պարի 1-ին պարբերության ավարտամասում զետեղված վարճաբա քառապար՝ «sis, gis, fis, e» և վերջին մախադատության մեջ ավելացված A dur եռահնչյունները: Քառապարի տրիտոնային ընթացքը թերևս պետք է կոտրված լինել սուլ-բեկաբով, որը, հավանաբար, անուշադրությամբ մոռացված է (ինչպես մոռացված է եղել դրանից երկու տակտ առաջ դարձյալ մյուս բեկաբը, որը հետո մատչելիով ավելացրել է): Պարի վերջին մախադատության մեջ ստորո-

միմանտային հարմոնիա, ինչպես տեսանք, երևան է բերված դեռևս 474/8 թնագրում, այստեղ այդ հարմոնիան ավելի որոշակի է ցուցադրված, թեև Ա ժրված A dur եռահնչյունները հեղինակի ներդաշնակային ոճից ինչ-որ չափով դուրս են ընկնում:

Նձ 580 թնագրում պարը կրկնելու և առանց ընդմիջման հաջորդին անցնելու մասին ճշտվող չկա, բայց դա սովորական թերագրության արդյունք է, մենք ավելագրել ենք: Ինքնըստինքյան պարզ է, որ 1925 թվականին տպագրված տարբերակը, որ վերցված է Նձ 1850 թնագրից, ամերիկացիորեն է կրում «Constantinople, 1918» ճշտումը:

Նձ 580-ը գետնելված է հատորի «Պարերի» Բ խմբագրությունների շարքում: Տպագրվում է առաջին անգամ:

ՄԱՐԱԼԻ

Ինչպես ասված է հատորի Նախաբանում, Կոմիտասի թնագրերում այս պարը վերնագրված է «Ասիսապատի»: Միջինասիական ծանոթ տեղանունն է՝ Թուրքմենիայի ներկայիս մայրաքաղաք Աշխաբադը:

Հայտնի է, որ թուրքմեն ժողովուրդը ավանդաբար կենտապարեր չի ունեցել: Այս պարը կարող էր այդպես կոչվել կապված այն բանի հետ, որ անցյալներում, մուլմիսի՝ ոչ շատ հեռավոր, Ղարաքաղից շատ հայեր վերաբնակվում էին միջինասիական տարբեր քաղաքներում և իրենց հետ, բնականաբար, այնտեղ էին տանում իրենց ավանդական ֆոլկլորը: Ասիսապատից մույն պարեղանակը մորից Հաբաստան (թեկուզև հենց Վաղարշապատ) գալով,՝ այսինքն՝ այնտեղացի մի հայ երաժշտի կատարումով հնչելով, այստեղ կարող էր ստանալ «ասիսապատցու կամ Ասիսապատի եղանակ» անվանումը, որը կարող էր տարածվել:

Աշխաբադում, որ մինչև այժմ էլ մեծ թվով հայություն կա և ապրում է քավականին պահպանված ժողովրդա-մշակութային կյանքով, հայ ժողովրդական երաժշտիկների շրջանում այս պարեղանակը հայտնի է և համարվում է «հայկական պար», «Ղարաքաղի» կամ «Ծուշվա պար»: Բայց թե ինչու կոչվում է «Ասիսապատի» կամ «Աշխաբադի» (ինչպես մրանք էին անվանում), ոչ ոք չկարողացավ մեզ բացատրել:

Հմարավոր է մաս, որ «Ասիսապատին» փնի լույ պատահական մի անվանում: Այդպիսի երևույթ հաճախ տեղի է ունենում մասնավոր կենտապարերի դեպքում, երբ ժողովրդական նվագաժողովները, չիմանալով իրենց նվագած ավանդական պարերի անունները, մրանք տալիս են ինքնահմար անուններ: Ի դեպ՝ մեման դեպքերում մրանք պշխատում են հորինել որքան կարելի է արտասովոր անվանումներ, բայց (դատելով կենցաղում գոյություն ունեցող անորոշմամբ անվան-անճոռնի անվանումներից, ինչպես, օրինակ՝ «Պար քաղկոնի», «Պար վազգալի», «Պար կտրածով», «Բախտավորի», «Նաթըն-ջի» և այլն), չգիտես ինչու, այդ բանի համար գոնե նվագազույն չափով հարուստ երևակայություն երևան չեն բերում: Տե՛ս մաս «Կարմո Ծորորի» ծանոթագրությունը:

Անկախ այդ բոլորից, ներկա հրատարակության մեջ, ինչպես 1-ին տպագրության դեպքում, նախապատվությունը տրված է հեղինակի կողմից «Ասիսապատի» անվան հետ զուգահեռ կիրառված, ավելի բանաստեղծական «Մարալի» անունին: Կենելով Ծուշվա պար, «Մարալին», ինչպես և «Ռեմարին», այստեղ ներկայացված է Վաղարշապատում հնչած տարբերակով:

Ավսիսիվում պահվում է «Մարալի» պարի միայն երկու ինքնագիր՝ Նձ 474/Բ և 1850, և կողմնակի ձեռքով մի արտագրություն՝ Նձ 1823, որը 1925-ին ներկայացվել է տպագրության:

Համեմատությունից պարզվում է, որ 1623-ի «Constantinople, 1616» նշումն ամբողջապես, այս դեպքում ևս իրականությամբ չի համապատասխանում, 1616 թ. տարբերակների համար ամենաքննարկողը՝ հայերեն կատարողական ստառ նշումներն այստեղ չկան (տե՛ս նաև ստորև):

Ինչպես ասված է, «Մարալի» պարի 1616 թվականի քնագիր արխիվում չկա: Բայց 474/8թ և 1650-ից հասկացվում է, որ այդպիսի քնագիր եղել է, կարելի է՝ ճուշդակ կոստանե ճրագներից այդ աճհայտ քնագրի որոշ տարբերությունների մասին: Բաճն այն է, որ դեռևս 474/8թ-ում, քացի այն փոփոխություններից, որոնցից գոյացել է 1650-ը, կամ նաև ուշ ժամանակ, այլ մատիտով գրված փոփոխություններ, որոնցից հետո հեղինակը դարձյալ արտագրած է եղել պարը, քայց այդ արտագրությունը հայտնաբերված չէ: Դժբախտաբար, այդ փոփոխությունները դժվար է «ի մի բերել»: Իր հերթին մատիտով որոշ փոփոխություններ կան նաև 1650-ում, որոնք գրության ձևով մեծան են «Ունաքի» պարում 1616 թվականի կատարված փոփոխություններին: Դրանցից մեկը պարի վերջին հատվածի ուժային ճոր երանգանիշերն են, մյուսը՝ պարի երկրորդ կեսի կրկնությունը:

«Մարալի» պարի 1616 թվականի տարբերակը գտնելու հույսը չկորցնելով, քայց և ներկա հրատարակության մեջ «Պարերի» Բ խմբագրության ամբողջականությունը պահպանելու նպատակով, նրանում գետեղել ենք 1650-ի փոփոխած ուժային երանգներով տարբերակը, պահպանելով դրանում 1616-ից կատարված նաև մյուս, մանր փոփոխությունները: Այս ձևով տարբերակը տպագրվում է առաջին անգամ:

«Մարալի» պարի հեղինակային քնագրերում և 1623 արտագրությանն ու 1625 թվականի տպագրության մեջ ուշադրություն է գրավում կրկնությունների տարբերությունը (խոսքը առաջին 3 տակտի մասին չէ, որոնց կրկնությունը գրվում է սուկ տեղի խմայողության համար)։ 474/8թ-ում կրկնված է 2-րդ պարբերության 1-ին «ճախադասությունը, 1650-ի սկզբնական գրության մեջ և 1623-ում կրկնություն չի եղել, 1650-ում 1616 թվականին նշվել է պարի 2-րդ կեսի կրկնություն, տպագրվածում կրկնվում է ամբողջ պարը: Ժամանակակից կատարողական գործնականում համդիպել ենք նաև 1-ին պարբերության 2-րդ ճախադասությունից մինչև վերջ հատվածի կրկնում:

«Մարալի» ունի խիստ «համեմատաբար» քաղկացուցիչներից կազմված ու հավասարակշռված մի կառուցվածք, որում, ի տարբերություն «Ունաքի» պարից, այդ քաղկացուցիչները առավելապես աճհավասարաչափ են: Դրա շնորհիվ ձևի կառուցման սովորական ծավալային համաչափություններից գոյացող «մոտորային» սկզբունքն այստեղ առավելապես վաճված է, և փոխարենը պարում տիրում է մի սահման երգայնություն, յուրատեսակ արձակ պատմողականություն: Այդ կառուցվածքը տակտերի քանակությամբ արտահայտվում է այսպես.

Ա. պարբերությ		Բ պարբերությ	
«Հարց» «Պատասխան»		«Հարց» «Պատասխան»	
6(3+3)	7(3+4)	4(2+2)	6(2+4)

(Օտարախոսական այսպիսի տարրաբաժանումն էլ ինչ-որ չափով պայմանավորված է, քանի որ ցեղորոնքը հաճախ «հարթահարվում են»):

«Մարալի» պարի այդ արձակ պատմողականությունը, ամբողջ, նրա կոմպոզիցիայի արժանիքներից է, ինչպես և՛ «Ունաքի» պարի հետ համեմատելի հակադրություն տեղեղող նրա կարևոր հատկանիշը: Դրա հետ ոճորակի կապ ունի նաև կրկնությունների հանգամանքը:

Պարի ամբողջությունը կրկնելն հնարավոր է, բայց պարտադիր չէ (մի քանի պարի ամբողջական պարտադիր կրկնության մասին հեղինակը ինքը մշել է խոսքերով՝ ինչպես «Երանգի», «Ունաքի» պարերում, կամ կրկնության մշանով՝ ինչպես «Հետ ու առաջ»-ում): Ինչ վերաբերում է առանձին հատվածների կրկնությանը, ապա պարի մշված առանձնահատուկ կառուցվածքի շնորհիվ արդյախի կրկնության տարբեր տեսակները (թերևս բացի մեր հիշատակած վերջինից) յուրովի պատճառաբանված են և դարձել են «Մարալի» պարի տարբերակների միջև զանազանությունն ստեղծող էական գործոն:

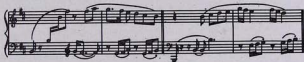
ՇՈՒՇԻԿԻ

Տե՛ս նաև «Ունաքի» և «Մարալի» պարերի ծանոթագրությունը:

Այս պարեղանակը ժողովրդի մեջ հայտնի է «Շուշիկի տրեգի» անունով (Ս. Մելիքյան, «Ծիրակի երգեր», էջ 88), այս կամ այն տարբերակով կատարվում է նաև «Մայրիկին յազմա քերիմ» խոսքերով իբրև կատակերգ: Կոմիտասի գրչի տակ դրա «կատակաչին» քնույթը բավականին «լրջացել», մեղմ քնարական է դարձել, թեև պահպանել է նաև «զվարթ կոտրտուկի» տարրերը:

Արխիվում պահվում են երեք քնագիր. № 474/7, 1850 (այս քնագրերի մասին ասված է «Ունաքի» պարի ծանոթագրությունում) և 524: 474/7-ը դրանցից վաղագույնն է և կրում է մատիտով երկու հերթի փոփոխություններ. առաջին փոփոխություններից հետո մանիշակագույն թանաքով արտագրվել է հիմնովին խմբագրված 1850-ը (474/7-ում կամ այդ թանաքի հետքերը), երկրորդ փոփոխություններից հետո՝ վերջին, Կ. Պոլսի տարբերակը:

474/7-ի ակզքնական նոտային տեքստը նրա վրա կատարված կրկնագրությամբ տեղ-տեղ ավերված է և այստեղ լրիվ բերել հնարավոր չէ: Ստորև մի երկու մանրամաս.



Նշենք նաև, որ հեղինակը փորձել է 9—12 տակտերի ֆրազը ևս կրկնել (հավանաբար՝ դարձյալ օկտավա ցածր), բայց այդ անհնարին կրկնությունից հետո հրաժարվել է:

1850 մանիշակագույն թանաքագիրը այն օրինակն է, որը հեղինակը ուղարկել է Փարիզ, Օ. Բաքալանին և 1911-ին ևս է վերցրել: Հետաքրքրական է, որ այն ժամանակ նա իր համար դա համարել է պարի գեղարվեստական ավարտականության չափանիշ (տե՛ս վերը բերված «Ընդհանուր տեղեկությունները»), բայց հետո այդ էլ փոխվել է: Այնուամենայնիվ, այս տարբերակում լրիվ առկա են «Շուշիկի» պարի հմայքը ստեղծող բոլոր տարրերը: Ի դեպ, յուրովի գրափել է 1-ին մահադաշտության ֆրազավորումը և կտրտված կատարումը, որ համապատասխանում է պարի կատարման ընդհանուր կերպի՝ «զվարթ կոտրտուկով» քնույթագրությանը (թե՛ մեկից և թե՛ մյուսից

նոր խմբագրության մեջ հեղինակը հրաժարվել է), հետաքրքրական է նաև կրկնության ժամանակ այդ Գախարատությունում ավելացված վերին օկտավային («օքտերտոնային») հնչյունը: Նձ 1850-ը քերված է «Պարերի» Ա խմբագրության մեջ:

Նձ 1850-ի 11-րդ տակտում աջ ձեռքի առաջին փի նոտան Գախարեն չի եղել (դրա փոխարեն պատգա է), հետո մատիտով ավելացված է: Այդ բնագրում կան սև թանաքով արտագրության հետքեր, մասնավորապես 11-րդ տակտում ավելացված է ձախ ձեռքի համար օկտավային տեղափոխության նշանը (թերագրություն է եղել): Դա 1916 թվականի հավելում է, սակայն, «Ուշիկի» պարի 1916-ին գրված սևաթանաք օրինակ առայժմ չի հայտնաբերված:

Նձ 524-ը մարտի մատիտագիր է (սրա վրա ևս կան սևաթանաք արտագրության հետքեր) և ունի հետևյալ անվանաթերթը.

Օ Ո Ւ Շ Ի Կ Ի

(Վաղարշապատի եղանակ)

Հայ գեղջուկ պար մեկ կամ երկու

հոգու համար

Գրի առավ և դաշնակեց թափի և
դափի ոճով

Կոմիտաս վարդապետ

Կ. Պոլիս

1916 թ.

Կոմիտասի ընդհանրապես հաշիվը արտահայտման պայմաններում, «Պարերում», ինչպես և շատ այլ գործերում, նրա գրած ամեն մի հնչյունը ինքնուրույն կշիռ ունի: Այս առումով է, որ Նձ 524 տարբերակը, թեև տեքստային «շրջափելի» տարբերություն Գախարից չունի, բայց շատ ավելի կատարյալ է: 1925 թվականի տպագրությունը հենց այս 524-ից է, հեղինակի հայերեն գրված կատարողական համեմատարար մանրամասն ցուցումները դուրս են հանվել տպարանական սրբագրության ընթացքում, հրատարակչության խմբագրի կողմից: Մինչդեռ, այդ նշումներից և կատարման ընդհանուր կերպի նոր բնորոշումից՝ «Աշխույժ և Նազուկ» երևում է, որ այս տարբերակում հեղինակը հանձնարարել է պարը կատարելիս ավելի ակնհայտ դրսևփորել քնարական տարրը:

Նձ 524 տարբերակը գեղեղնավոր «Պարերի» Բ խմբագրության մեջ, նոտաների միջև հեղինակի նշած կատարողական ցուցումները այստեղ պահպանեցին (1925 թվականի տպագրության համեմատությամբ վերականգնեցին):

Նձ 524-ում եղող պետյալի նշումները (1-ին և 2-րդ ֆրազները առանձին-առանձին մեկ պետյալով կատարելու մասին) բնորոշ կոմիտասյան են և անդրադարձնում են դաշնամուրից, ժողովրդական լադի դիատոնիկ հնչյունների միավորումով, յուրատեսակ գունդ հարթոնիաներ ստանալու նրա եղանակը: Այլ հարց է, որ այդ բանն իրագործելիս տարբեր դեպքերում հնչման հստակությունը տարբեր կատարվի: Երբեմն, ինչպես այս դեպքում, թվում է, թե հեղինակը մտադիր է եղել սկզբից հնչեցնել տոնիկային կլիմատորդ և նրա անընդմեջ ֆոնի վրա «տարածել» պարի եղանակը. մի բան, որ հնարավոր է իրագործել միայն երեք ոտնակավոր դաշնամուրով: Բոլոր դեպքերում պետյալի նման նշումները սովորական չեն, և, հավանաբար, այդ պատճառով է, որ պարի 1925 թ. տպագրությունից դրանք հանվել են: Մենք անհրաժեշտ գտանք հեղինակի այդ նշումներն ևս այստեղ պահպանել: Կատարողի հստակությունից է կախված՝ պետյալի հեղինակային ցուցումն իրագործելով հանդերձ, չանտեսել նաև նույն ֆրազներում նրա նշած կատարողական այլ ցու-

ցումները և, միաժամանակ, ստեղծել ընդհանուր հնչման առավել հստակություն:

«Շուշիկի» պարի երկու տարբերակները (երկրորդը՝ հեղինակային ճշումներով լրացված վիճակում) հրապարակվում են՝ առաջին անգամ:

ՀԵՏ ՈՒ ԱՌԱՋ

№ 584 բնագրում այս պարի գոյացման սկզբնական ընթացքը անդրադարձնող ուրվագրեր կան, առաջին փորձը լրա տոմից և միայն հետո՝ սի-ից (հեղինակի ճշումը՝ «Փոխել հ-ի», տե՛ս մաս «Աշո Շորորի» № 490 բնագրի ծանոթագրությունը):

Այդ բնագրի ժամանակը, ինչպես ստորև կտեսնենք, «Հետ ու առաջ» պարի ստեղծման, գուցե և ընդհանրապես հեղինակի՝ ստեղծագործական աշխատանքի վերաբերյալ օգտակար շատ բան կարող էր պարզաբանել, բայց, դժբախտաբար, այն ոչ թվական ունի, ո՛չ էլ ժամանակը որոշելու կողմնակի այլ տվյալներ: Նրենք միայն, որ լրա տոմից սկսվող տարբերակի սկզբում մատնաշար կա (տե՛ս ստորև), որը գրված է՝ ոչ վարպետ դաշնակահարի համար:

№ 584-ը պահպանված ավարտված տարբերակների հետ համեմատելիս պարզ երևում է, թե որքա՞ն արդյունավետ է եղել հեղինակի՝ ստեղծագործական աշխատանքը: Այդ բնագրից ստորև բերվում են անումնին հատվածներ.



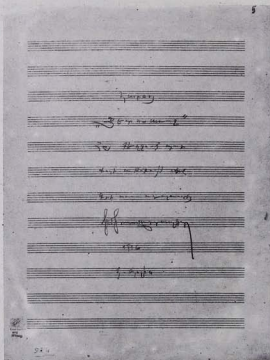


Հետաքրքրական է 1-ին տակտի ճարձմնիւմը, որ գունեղ կվարտկվից-տակորդի կամ երկվիմտակորդի տպավորություն է առաջ բերում:

Արվսիվում կա միայն երկու լրիվ քնագիր՝ № 590 և 524:

№ 590-ը՝ «Հետ ու առաջ, փողի և թմբուկի ղճով, գրի առավ և դաշնա-կեց Կոմիտաս վարդապետ» վերտառությամբ՝ վերջնական տարբերակի սկզբնական գրությունն է, իր մանրամասներում ճրանից որոշակի տարրեր: Բերված է «Պարերի» Ա խմբագրության մեջ:

№ 524-ը վերջնական տարբերակն է, վերնագրված՝



1925 թվականին տպագրության ներկայացված, կողմնակի ձեռքով արտագրված «Հետ ու առաջը» լիովին համընկնում է նրա հետ (քացի «Կարմուռ» տեղականից, որը արտագրության մեջ գրված չէ նաև 3-րդ տակտի ձախ ձեռքում արտագրության վրիպակ է եղել, որը քերված և քնագրի համաձայն ուղղված է):

Այս դեպքում էլ հրատարակչության խմբագիրը նոտաների միջև զետեղված կատարման կերպը քննադատող հայերեն նշումները (և դրանց ֆրանսերեն թարգմանությունները) տեքստից հանել է, պատահաբար ձեռք չտալով մի «Tres doux»-ի («չափ մեղմ»), մասամբ փոխել է նաև տակտերը նշելու եղանակը: Բացի դրանից, վերնագրից հանված է «ու» շարկապը և, միայն հայերենում, շրջված է պարի կատարման ընդհանուր քննյող ցույց տվող նշումը, որը № 524-ում վեհ և նազանի է:

Այս քոլորի հետ միաժամանակ, տպագրված պարի և նրա տպարանական սրբագրության բուն երաժշտական տեքստը ևս մի շարք տեղերում տարբեր է տպարան ներկայացված արտագրությունից:

Երևանի կոնսերվատորիայի գրադարանում պահվում է «Պարերի» 1925 թ. տպագրության մի օրինակ, Մ. Բաքալյանի ձեռքով մակագրված՝ «Օրիորդ Օվսաննա Տեր-Գրիգորեանին համար. Կ. Վ. Ն. Հ. [Կոմիտաս վարդապետի խնամատար հանձնախումբ], մալիս, 1926, Փարիզ»: Այստեղ այդ տարբերություններից երկուսը Մ. Բաքալյանի ձեռքով, թանաքով ուղղված են որպես տպարանական վրիպակներ: Ստորև՝ վերը ակնարկված տարբերությունները՝

Ա. 524 քնագիրը և արտագրվածը,

Բ. 1925 թ. շարվածքի սրբագրությունը և տպագրվածը,

Գ. Մ. Բաքալյանի ուղղումները տպագրված նոտաներում.

	Ա	Բ	Գ
5-4 6.			
4.			
7-8 9.			
9.			
14.			
14.			
13.			

Սրանցից մի քանիսի գոյացման պատճառները դեռևս հնարավոր չէ տպառիչ բացատրել: Առաջին տպավորությունն այն է, որ բոլորն էլ սովորական վրիպակներ են: Սակայն, տարօրինակ է, որ Մ. Բաբայանը միայն երկուսն է ուղղել. 9-րդ տակտի և 14-ի երկրորդ վրիպակը կարող էին անմկատ մնալ: Ի դեպ, դրանք առանց հատուկ ուղղման էլ հասկացվում են: Բայց մյուսները չմկատել հնարավոր չէր: Տարօրինակ է և այն, որ 3—4, 7—8 և 18 տակտերի քնագրից ունեցած տարբերությունները, թվում է, թե պատահական չեն: Այսպես, 3-րդ տակտում մի-ի փոխարեն գրված **Փա-դիեզը** հյուսվածքի սյուրիճ ձայնը ավելի ևս մեղեդիացնում է, 7-րդ տակտում **աղ-դիեզի** փոխարեն գրված **Փա-դիեզը** ներդաշնակությանը հավելյալ երանգ է հաղորդում, 18-րդ տակտում **դո-դիեզի** տեղում գրված **յա-ն** ոչ միայն տարբերակում է կրկնվող մոտիվը, այլև յուրովի «արժեքավորում» է երկրորդ մոտիվի համապատասխան **դո-դիեզը** (ժողովրդական մեղեդիի մեջ Կոմիտասի հավելած այս տակտերը, որ օրգանապես միաձուլվել են բուն մեղեդիին, ժողովրդական հարվածային նվագարանի մնամակումից գոյացած մոտիվներ են, և տպագրված տարբերակի **յա-ն**ով այդ մնամակումն ավելի ևս հաջող է ստացվում): Այս տարբերությունների գոյացման վերաբերյալ կարելի է ասել եզրադրություններ, որոնցից մեկը կարող է լինել այն, որ դրանք պարզ տպագրության պատրաստելու ընթացքում նոտագրողին քանավոր կերպով թելադրել է Մ. Բաբայանը, հիմք ունենալով ժամանակին հեղինակից քանավոր կերպով ստացած կամ մի այլ, մեզ անհայտ քննարկի քաղաք տվյալները: Որ տպագրության ընթացքում այդպիսի հավելումներ ընդհանրապես արվել են, երևում է տպագրված «Հետ ու առաջ»-ում ճրա Կարնո տեղավալտի մշումից, որը տպարանական քննարկում (պարի արտագրության մեջ), ինչպես ասացինք, չի եղել:

Անկախ գոյացման պատճառից, այդ 3—4, 7—8 և 18 տակտերի տարբերությունները պարի ընդհանուր ներդաշնակությանը չեն հակասում, այլ ընդհակառակը, մերվում են ճրանում և վաղուց ի վեր դարձել են «Հետ ու առաջ»: Բարազատ տարրերը: Այս անգամանքը ներկա հրատարակության խմբագրին տրիպել է, № 524 քննարկը «Պարերի» Բ խմբագրության քաժ-նում անփոփոխ հրապարակելով համդերձ, մույն էջերի տողատակում զե-տեղել մաև 1925 թվականին տպագրվածի 3, 7 և 18 տակտերի ավանդական դարձած տարբերակները և կատարողին վերապահել այդ ֆրագները մեկ կամ մյուս ձևով կատարելու ընտրությունը:

14-րդ տակտում ձախ ձեռքի երկու **յա** նոտաները № 590-ում կապված են, № 524-ում ոչ: Բացառված չէ, որ այս երկրորդը թերագրության արդյունք լինի, թեև չկապված **յա-ն**ը այդտեղ պակաս հետաքրքրական չեն հնչում:

Հետաքրքրական է, որ Կոմիտասի 1907-08-09 թվականների պահանջ-ված նամակներում ու համերգային հայտագրերում «Հետ ու առաջ» պարը ոչ մի անգամ չի հիշատակված: Հատկանշական է, որ 1908 թվականի հուլիսի 2-ին Մ. Բաբայանին գրած նամակում Կոմիտասը հիշատակելով «Մշո Շորորը» և «Հեքյարին», մյուս պարերն անվանում է «Հեմնոսպարեր» ընդհանուր անունով: Ուրեմն դրանց մեջ էլ չի մտնում «Հետ ու առաջը», որը խմբապար է և ուրեմն, այս դեպքում պետք է հիշատակվեր հականե-անվանն: Արդյոք այս բոլորը չե՞ն ասում այն մասին, որ այդ տարիներին այս պարը դեռ չկար և գոյացել է կամ էջմիածնական վերջին շրջանում, կամ հենց 4. Պոլսում (հիշենք, որ «Հետ ու առաջը» չի նշված 1911 թվա-կանի աշմանը Բեռլինում նախատեսված համերգի ծրագրում ևս՝ № 718/15, թեև դա կարող էր պարզ մոռացման արդյունք լինել): Անդուշտ, ժողովրդ-ական կատարումից «Հետ ու առաջ» նդանակը Կոմիտասը կարող էր գրա-նած լինել միայն Հաբաստանում եղած ժամանակ, ուրեմն մինչև 1910-ի գա-րունը, քայց ոչ 4. Պոլսում: Նոր, լրացուցիչ մշտների հայտնաբերումը կօգնի

այս հարցի պարզաբանմանը և դա կոմպոզիտորի ստեղծագործական կենսագրության ատմով կարող է հետաքրքրական լինել:

«Լեն ու առաջ» պարի №590 և 524 տարբերակները (երկրորդը՝ հեղինակային լրիվ տեքստով) հրապարակվում են առաջին անգամ:

ԿԱՐՆՈ ՇՈՐՈՐ

Հատորի նախաբանում ասված է, որ այս պարի համար ևս գործ է անվել երկու անուն՝ «Հեքյարի» և «Օորոր»:

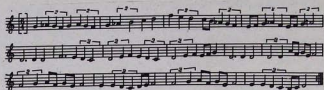
Հայրենի է, որ Հեքյարին (նաև՝ Հեքարի կամ Հաքարի) տեղավայր է՝ պատմական Հայաստանի Աղթաֆ գավառը, որ գտնվում է Վանա լճից հարավարևելք (ներկայիս Թուրքիայի Խաչքարի կոչվող վիլայեթում) և նշանակոր է իր Աղաժակերտ ոստանով (ներկայիս Բաշկալա կամ ըստ Գ. Սրվանձտյանցի՝ «Պաշգալե, Վանեն 18 ժամ հեռու») ու ս. Բարդուղիմեոսի վանքով:

Սակայն, Կոմիտասի գործածած «Հեքյարի» վերնագիրը նկատի չունի այդ գավառը: Այդ վերնագրի նրա գործածած ձևից հասկացվում է, որ «Հեքյարին» նա ընդունում է որպես պարի կամ պարատեսակի անուն (նույն անունը այդպես է քսացատրել նաև Ս. Մալխասյանցը. թեև կապում է տեղանվան, քայց համարում է «պարի մի տեսակ»): Որեմն, «Հեքյարին» մի պար է, որ տարբեր վայրերում կարող էր տարածված, ընդունված լինել: Դեռ ավելին. դա կարող է լինել տվյալ տեղավայրից թուրքովին անկախ, սակայն պատահական մի անվանում (ինչպես, օրինակ՝ «Դիլիջանի» կամ «Ղազախի» կոչվող մարերը հատկապես այդ տեղավայրերի հետ կապ չունեն): Այս դեպքում, ինչպես հաստատում է Կոմիտասը, «Հեքյարի» կոչված պարը Կարինի հայկական ավանդական խմբապար է: Դա պարզ երևում է նաև ելեճային ազն ընդհանրություններից, որ կան «Հեքյարի» պարի և դարձյալ Կոմիտասի գրի առած, ասեմք թե, «Չեմ կրնա խաղա» պարերգի եղանակների միջև, իսկ այս «Չեմ կրնա» մեղեդին հայտնի է, որ առավել տիպական է Կարին-Կարս ազգագրական ռեգիոնի համար:

Ինչ վերաբերում է նույն պարի «Օորոր» անվանը, թվում է, թե դա մի ճշգրտված անվանում է, որովհետև «Հեքյարին» երաժշտությունը միանգամայն համապատասխան է շորոր պարերի եղանակների ընթացքին ու շարժումներին (ըստ Ս. Լիսիցյանի՝ «Օորորը հանդիպում է Հայաստանի շրջաններից մեծ մասի պարերում... արևելյան և թե՛ արևմտյան հայերի մոտ», «Հայաստանի հիմնավորից պարերը և թատերական ներկայացումները», ռուսերեն, հ. 1, Ե., 1958, էջ 240):

Ներկա հրատարակության համար, ինչպես նույն պարի առաջին տպագրության մեջ (1925 թ.), գերադասությունը տրված է արմատացած «Կարնո Օորոր» անվանը: Այսպիսով, Կոմիտասի դաժնամուրային պիեսներում կան «Մշո Օորոր» և «Կարնո Օորոր»:

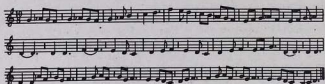
«Կարնո Օորորի» միաձայն գրառումը մենք գտանք ոչ լրիվ վիճակում, միայն վերջին հատվածը (քննարկի նախորդ խորթերը արխիվում չկան): Այնուամենայնիվ, այդ հատվածն էլ հետաքրքրական է, ցույց է տալիս պարեղանակի յուրակերպ «կամակոր» ռիթմային կառուցվածքը գրառողի կողմից անտիճանաբար ընկալելու ընթացքը: Ակնարկված հատվածում (419/2) պարեղանակը հետևյալ տեսքն ունի՝



Բայց 10-րդ տակտի մոտ հեղինակի ձեռքով նշված է պարի դիրքի մի այլ պատկեր՝



Եթե եղանակը վերաշարադրենք այս մոր պատկերի համաձայն (հարմարության համար հնչյունների տնտյությունները երկու անգամ մեծացնելով), կստանանք դիրքային այնպիսի ձևակերպում, ինչպիսին այդ եղանակն ունի Կոմիտասի ներկայացրած վերջնական տեսքով:



Հեղինակի ուշադրությունը շատ է գրադեցրել մեկ պարի սկզբնական մոտիվի դիրքը գրավոր դրսևորելու խնդիրը: Այս դիրքը, մինչև վերջնական տեսք ընդունելը, տարբերակից-տարբերակ փոփոխվել է հետևյալ ձևերով.



Ըստ երևույթից, փոփոխությունների նպատակն է եղել՝ ոչ միայն առավել ճշգրիտ արտահայտել ժողովրդական մոտիվի հնչյունային տևողությունների հարաբերություններն ու բնական շեշտավորությունը, այլև ընկալման համար դիֆերենցիալ հնարավորին չափ մատչելի դարձնել: Լավագույնը մկատել է վերջին՝ 10/8 տարբերակները, որոնք և՛ ճշգրիտ շարադրում են ամերիկեզ տիթմը, և՛ կատարողական առումով, ամշուշտ, ամենից դյուրինն են:

Այս օրինակները բերում ենք հիշեցնելու համար, որ այն տարիներին ժողովրդական եղանակների, մասնավորապես խառը չափերի վրա հիմնվող դիֆերենցիալ գրավոր դրսևորելու բնագավառում հայկական (և ոչ միայն հայկական) երաժշտագիտության փորձը դեռևս մեն չէր, և ըստ այնմ՝ դժվար գործ էր դա:

«Կարմու Օորոր» պարեղանակի մեղեդին մյուս պարերի համեմատությամբ ընդարձակ է և բազմատարր (համեմատությունը «Մշու Օորոր» կոմպոզիցիայի հետ չէ): Դա ազատ իմպրովիզացիայի սկզբունքով շարադրված, հիմնական մյուսի տարբերակն է և մոր մյուսերի համադրման միջոցով զարգացող մեղեդի է: Որպես կանոն, մեղեդիական մոր մյուսը լադա-տոնայնական մոր երանգ է բերում: Տվյալ դեպքում, գլխավոր՝ հարմոնիկ քառալարով սի լադա-տոնայնության հիմքի վրա միմյանց հաջորդելով անցնում են հիպոմիքսոլիդիական մի, հարմոնիկ քառալարով մի, ինչպես և ուն մաժոր լադա-տոնայնությունները, միշտ վերադառնալով դեպի գլխավոր տոնայնությունը: Լադա-տոնայնական այդ հարստության պայմաններում, խառը մետրի վրա բազմազան սուր դիֆերենցիալ ծավալվող ինտոնացիան խոր քոմպոզիցիոն է դնում մեղեդիի մեջ, ցայտուն կենսունակություն հաշորդում նրա ընդհանուր տրամադրությամբ:

Եթե հարմոնիկ քառալար պարունակող սի լադա-տոնայնությունում շարադրվող մեղեդիական մյուսը նշանակենք A , երկրորդ՝ մի հիպոմիքսոլիդիական շեղում պարունակող մյուսը՝ B , և երրորդ՝ մի հարմոնիկ քառալար և ապա ուն մաժոր շեղում պարունակող մյուսը՝ C , ապա հեղինակի տարբեր շարադրություններում պարի ամբողջական եղանակի կառուցվածքը կարտահայտվի հետևյալ՝ ընդհանուր առմամբ ունեղյանման սխեմաներում.

$$26n. \text{ № } 372, 587, 582a' \quad A_1 \quad \overline{B_1 \quad B_2} \quad A_2 \quad C_1 \quad A_3 \quad Coda \quad (72 \text{ տակ}) \\ 12 + 16 + 16 + 4 + 14 + 6 + 4$$

$$26n. \text{ № } 1433' \quad A_1 \quad \overline{B_1 \quad B_2} \quad A_2 \quad C_1 \quad A_3 \quad C_2 \quad (80 \text{ տակ}) \\ 12 + 16 + 16 + 4 + 14 + 4 + 14$$

$$26n. \text{ № } 425/5, 524 \text{ և տպագրվածը} \quad A_1 \quad \overline{B_1 \quad B_2} \quad A_2 \quad C_1 \quad (80 \text{ տակ}) \\ 12 + 16 + 16 + 4 + 14$$

Ամբողջական կառույցի առումով քոլորն էլ հավասարակշռված, ավարտուն են, վերջնում ակնառու է պարն առավել ամփոփ, հավաք դարձնելու ձգտումը, որ մշակման մեջ իրականացված է նաև ֆակտորային միջոցներով, շարադրվածքի ընդհանուր թեթևացումով: Այս դեպքում, թերևս ավելի ցայտուն, քան մյուս պարերի դեպքում, մկատելի է նաև շարժման «ընդհանուր» ձևերից հրաժարվելու և «ամհատականացված» ձևեր փնտրելու պրոցեսը, որը նույնպես նշանակալից արդյունքի է բերել:

Ընդհանուր առմամբ, դիֆերենցիալ և կոմպոզիցիայի առումով շատ հարուստ և մեղեդիական ուժով խիստ ինքնատիպ այս պարը ստեղծագործական

ավելի քարո խնդիրներ է հարուցել քան մյուսները, և Կոմիտասն էլ ավելի շատ է գրառվել սրանով: Ի վերջո, «Կարնո Օորորի» վերջին տարբերակներում փախչում կերպով արտահայտվել են հայ ժողովրդական երաժշտության ավանդական հատկանիշները քաղածաձայն հյուսվածքում անմիջականորեն ներդնելու, դրանցով այդ հյուսվածքը խորապես հարազատ, կաթնու ի բնե ժողովրդային հնչեցնելու կոմիտասյան քարձր վարպետությունը:

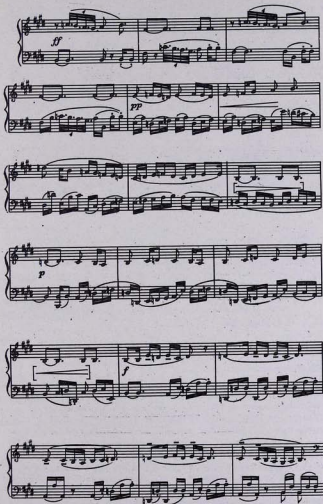
«Կարնո Օորորի» հավաքված բնագրերից հմագույնը 572-ն է, որ կարող է թվագրվել 1906 կամ ավելի վաղ ժամանակով, գրված էջմիածնում (տե՛ս նաև «Երանգի» պարի նույն թվահամարը կրող բնագրի նկարագրությունը): Բանալիում շարունակ գրված է չորս դիեզ, քայց լուսանցքում, դարձյալ հին գրությամբ, ճշգրտված է պարի ամեն մի հատվածի բանալին: Այստեղ (572-ում), գլխավորապես պարի սկզբնական հատվածի և դրա հետագա կրկնությունների ներդաշնակության մեջ, անդրադարձված են ժողովրդական նվագի տարրեր: Բայց, այդ յուրատեսակ ներդաշնակային բառի ուղիմավորված շարժման հետ մեկտեղ, պարի հյուսվածքում առկա են երկհնչյուն ակորդների, տրեմոլի, կոմտրապոմկոսային ձայների ուղեկցություն (գլխավորապես պահված ձայնի ֆոնի վրա) և նմանակված ավազիսի պահեր, որոնք ակադեմիական բնույթ ունեն, նաև հնչյունը հաղորդել են որոշակի քաղմարդնություն:

Ուշադրություն է գրավում նաև մեղեդիական գծի անսովոր ֆրագավորումը, որի սկզբումներն են, ըստ երևույթից, մեղեդիական շարունակականություն տեղեցնելու նպատակով ֆրագը անպայման սկսել տակտային թույլ մասից և պարը շարունակ դիմամիկ վիճակում պահելու նպատակով մեղեդիի ու նվագակցության միջև ֆրագավորման առումով «հակահարություն» ստեղծել: Այս ամենում նկատվում է, մեկ կողմից՝ ստեղծագործական յուրատեսակ համարձակություն, մյուս կողմից, սակայն, փորձի խիստ պակասություն, քաղմասնայնության բնագավառում ոճի անբավարար գիտակցվածություն:

«Կարնո Օորորի» մեզ հայտնի բնագրերից այս հմագույնը, որ բերված է սույն հատորի «Պարերի» վաղ և միջանկյալ տարբերակների փաթեթում, խիստ հետաքրքրական է հաջորդների հետ համեմատելով տեսնելու համար, թե հեղինակը «որտեղից ո՞ր է հանել»:

Կասկածից վեր է, որ այդ տարբերակում կատարողական համեմատաբար առատ ցուցումները գրվել են Օ. Բաքալյանի համար, երբ Փարիզում նա պարը պատրաստելիս է եղել համերգում նվագելու նպատակով: Սակայն, ինչպես վերն է հնչեցինք (Հնդհանուր տեղեկություններում), հավանական է թվում, թե այս պարն, այնուամենայնիվ, Փարիզի դեկտեմբերի 1-ի համերգում չի կատարվել: Կատարումը կարող էր տեղի չունենալ որևէ մասնավոր պատճառով. օրինակ. «Կարնո Օորորի» մետրա-դիմը կատարողների առջև հավելյալ դժվարություններ է հարուցում (և դա չէ՝ պատճառը, որ այդ պարը՝ Կոմիտասի «Պարերից» զուցե ամենաքվանդակային ու հետաքրքրականը, մեր օրերում էլ համերգային բեմահարթակներից շատ հազվադեպ է հնչում): Եթե 1906 թ. նոյեմբերին, Մ. Բաքալյանի ասելով (և ինչպես ցույց են տալիս բնագրերը), պարը դեռ վերանշակվում էր, ապա վերահամաճող դեկտեմբերի 1-ին, «Մշո Օորորի» և մյուս պարերի հետ, «Կարնո Օորորն» ևս պատրաստելու համար ժամանակը կարող էր անբավարար լինել: Ինչևէ, այդ նույն օրերին «Կարնո Օորորում» փոփոխություններ են նախատեսվել, գրվել է մի այլ տարբերակ, որից, «Երանգի» պարի հետ միասին, «Կոմիտաս վարդապետի «Պարերի» առաջին փորձը» սխալ մակագրությամբ (տե՛ս «Երանգի» պարի ՆՁ587 բնագրի նկարագրությունը) աղարկել է Երևան, ԳԱ Արվեստների պատմության և տեսության սեկտորին: ՆՁ572-ում նախատեսված փոփոխությունները 587-ում ի կատար են ածված:

«Կարմո Օրորի» Մ. Բաբայանի այդ արտագրությունը, ի տարբերությամբ «Երանգի» արտագրությունից, բավականին անխնամ է կատարված, և դրա սկզբնաղբյուրը նույնպես արխիվում չկա: Ստորև քերում ենք այդ №587-ից միայն մի հատված, որը հասկացողություն է տալիս պարի վրա աշխատելու սկզբնական շրջանում հեղինակի կատարած նոր փոփոխությունների մասին: Փոփոխությունները, որ միայն պարի երկրորդ կեսում են, շատ չեն, բայց էական են. մասնավորապես՝ տրեմոլները փոխարինված են ուղեկցող ինքնուրույն ձայնով:





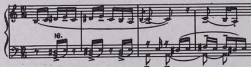
Վերամշակման առումով հաջորդը՝ №582ա-ն է, որտեղ տարբերությունը նախորդից դարձյալ մեծ չէ և դարձյալ էական է: Նկատի ունենք հատկապես 21-23 և համանման տակտերը, որոնցում հեղինակը նվագակցության երկնչյունները ևս փոխել և շարադրությունը մեղեդիացրել է, նկատելի է նաև պարի սկզբնական մոտիվի դիֆերնցիալները փոխելը: Եթե ոչ Փարիզի, բայց ժնկի համերգում այս №582ա տարբերակն է կատարվել (հավանաբար՝ սրանից արտագրված նոտաներով, որովհետև այստեղ երանգանիշերը գրված չեն): Ստորև՝ դրսի անվանաթերթը (ներսի՛նը ֆրանսերեն է): Սակայն սա ևս հեղինակին չի բավարարել:

Հետագա վերամշակումը մատիտով նախագծված է հենց 582ա-ի վրա և մասամբ իրագործված 582բ-ում, որը հեղինակ, 1907-ի աշնանը Օ. Բաբայանի համար գրվածն է:

582բ տարբերակը նույնպես հետաքրքրական է՝ հատկապես երանգանիշերով: Բայց ավարտված է այդչիք շարադրությունը: Բանն այն է, որ սրանում, 54 տակտից սկսած, մեղեդիական ֆրագմենտ տարօրինակ ձևով փոխադարձաբար տեղափոխված են: Թեև շարունակության տակտերը գծված են (ընդամենը 6 տակտ, կարող էին հատկացված լինել վերջաբանին), բայց հնազավոր է, որ հեղինակը մտադրվել է հենց գրված 54 տակտով ավարտել պարը և թերևս՝ այդ նպատակով է ֆրագմենտ տեղափոխել: Սակայն, տեղափոխությունը համոզիչ չէ, ամբողջականությունը զգալի տուժել է, և հենց նույն ձևագրում թվահամարներով այդ ֆրագմենտի հաջորդականությունը վերականգնելու ջրումներ է արել: Մինչդեռ, պարը կարճ կտրելու

փոխված է: Այսպես, ժողովրդական մեղեդիի լադա-հարմոնիկ մեկնաբանման հարցում, №582-ի համեմատությամբ, կան առաջին հայացքից անմկատ մնացող, տակայն սկզբունքային քնույթ ունեցող կարևոր փոփոխություններ, մուլիսիկ պարի հենց սկզբնական մոտիվում: Երբ №582-ում այդ մոտիվի ներդաշնակումը, արտահայտված թեկուզև երկհնչյուններով, «ալտեռնիկ» քնույթ ունի և պարի սկզբում առաջ է բերում մի մածոր տոնայնության զգացում (մինչդեռ ժողովրդական հիմնաձայնը սի-ճ է), 1435-ում սի և մի հնչյունները տեղափոխել է և դա հաստատում է ժողովրդական սի հիմնական տարբերակում հեղինակը պահպանել է հենց այս «պազալ» քնույթը և ըստ ամենայնի ընդգծել ժողովրդական հիմնաձայնը:

№1435-ում ընդհանուր առմամբ պարի ժողովրդական-գործիքային կատարման քնույթը ավելի ցայտուն է դրսևորված: Օրինակ, մինչույն հնչյունը կայ է ելնջային մինույն մոտիվը տեղադրելով կից տակտերի տարբեր մասերում և նրանց միաման ինտոնացիոն շեշտավորում տալով, առաջ է բերել մետրական խփոց (перевос): Դա հայ ժողովրդական պարային երաժշտության ցայտուն արտահայտչամիջոցներից է ու հետագայում լայնորեն օգտագործվել է սովետահայ կոմպոզիտորների, մասնավորապես Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործություններում: Ուրեմն, այդ արտահայտչամիջոցը կոմիտասի ուղարկությունից չի վրիպել (տե՛ս օրինակ, ստորև թերթող 28—27 տակտերը):



№1435-ում, նախորդ տարբերակի նման, թեև չափազանց մանրամասնորեն նշանակված են փափուկ շեշտերը (որ պարի ճիշտ կատարման համար շատ կարևոր են), քայց չկան ընդհանուր դինամիկայի երանգանշիշեր, չկա նաև տեմպի ցուցիչ: Անուշտ, դա պետք է լինեի *Moderato non troppo*, ինչպես 582ա-ում է (այդ էլ մեծք նշանակել ենք փակագծերում), և գուցե շատ բան կրկնվեր 582-ի ուժային նշումներից ևս:

№1435-իմ նախորդել կամ հաջորդել են №582 և 425/7 ձեռագրերում գետնորված պարի ներդաշնակության մի շարք այլ փորձեր (սովորական և հայկական նոտաներով): Սկզբնական մոտիվում հետաքրքրական է լսարի II աստիճանի դերի մեծացումը, վերջին հաշվով՝ ներդաշնակության «պազալ» քնույթի ընդգծումը. 2-րդ ֆրագի ներդաշնակման փորձերից երևում է, թե ինչպես «անպատ» է հեղինակի ոչ միայն համբերությունը, այլև իր ուզածը փնտրել-գտնելու ձգտումն ու իմպրովիզացիայի կարողությունը:

№1435 տարբերակը Բաքվի 1908 թ. համերգում կատարվածն է (տես այդ մասին «Մանուշակի» պարի ծանոթագրությունը), տվյալ ժամանակամիջոցում հեղինակն այն համարել է լիովին ավարտված և իր աշխատանքից զոհ է եղել: «Կարնո Ծորորի» վրա երկարատև աշխատանքի ընթացքում այս տարբերակը «համադրվածային» է, ամփոփելով պարի մշակման մեջ մինչ այդ դրված բոլոր արժեքավոր տարրերը, ամբողջությունը բարձրացնում է մի նոր մակարդակի: Այդ տարբերակը գեղարվեստական ինքնուրույն արժեք պահպանող ավարտուն գործ է և հատորում գետնորված է «Պարերի» Ա խմբագրության թաժմում: Դրա և հաջորդ տարբերակների համեմատությունից կարելի է կոսահել, որ վերջինների ամբողջությունը ծագել է



Ռեդիցակի ձգտումից՝ պարի ընդհանուր հյուսվածքը թեթևացնել և դարձնել առավել միասնական (սպարզ ու միաձև, միևնույն ոճով միմյևս վերջը)։ Այս առումով հաջորդ երկու մշակումները արդեն մեծ տարբերություն ունեն բոլոր ճախերոցներից և, ի՞նչ խոսք, գեղարվեստորեն ավելի ևս ավարտուն են։ Սրանցում պարի ծավալը կրճատվել է։ Չնայած դրան, պարը դարձել է կարծես ավելի բովանդակալից։ Ներդաշնակությունը ընդհանուր առմամբ հարստացված է, կան ժողովրդական դիատոնիզմը ընդգծող կվարտա-կվինտային ավելի շատ ու հետաքրքրական հնչողություններ, «ուղեկցող» ձայներն ավելի հստակ են գծագրված, ավելի ևս գործուն են։

Արխիվում 425 թվահամարով պահվող թերթերից 5-րդում պարի ավարտված շարադրությունն է (մատիտով սևագրություն)։ Դժվար չէ կուսակ գրության ժամանակը. 1916-ի՝ վերջնական տարբերակը (№ 524) արդ որոշ փոփոխություններով սրբագրվածն է (ի դեպ՝ դրանք միանման թղթի վրա են գրված)։ №425-ում կան մատնաշարի (ապիկատորի) և այլ ճշումներ, որոնք ակնարկում են դաշնակահարուհի Արուսյակ Հարենցի կատարման մասին։ Վերջնականից №425/5-ի տարբերությունները, որ վերաբերում են գլխավորապես ներդաշնակությանը և «նվագակցող» ձայների առանձին

մեղեդիական դարձվածքներին, ընդհանուր առմամբ քիչ են, սակայն՝ էական: Այդ իսկ պատճառով նպատակահարմար է գտնվել նախորդներից աճհամեմատ ուշ գրված այս 425/5-ն ևս գետեղել «Պարերի» միջանկյալ տարբերակների թածմուն: Նախորդներից սրա մի կարևոր տարբերությունը մեղեդիական ձայնի 21 և 37 տակտերում հիմնաձայնից բարձրացող պենտատալորն է, որ առաջ հեղինակը քննական մատուցում էր գրում, իսկ այստեղ և վերջնական տարբերակում մեղեդիի լադում է պահված՝ h, c, dis, e, fis: Ասեմք նաև, որ հեղինակը փորձել է 17-20 տակտերում երկու ձեռքի նվագամասն էլ օկտավա բարձրացնել: Այս տարբերակի ֆրազավորումը, որ նախորդում եղածի զարգացում-ամփոփումն է, կատարված է խոշոր միախորհուրով, վերջնական տարբերակում հեղինակը դրանից հրաժարվել է:

№524 քնագրի արտաքին տվյալները և կատարման ցուցիչների մշմամ առանձնահատկությունները հաստատում են, որ դա մաս է կազմում պարերի վերջնական այն օրինակների (մի քանիսը՝ թվագրված), որոնք հեղինակը, 1918 թվականի ամռանը ավարտելով, արտագրել ու Աստվածատուր Հարենցի մոտ պահ է տվել, ապագայում տպագրել տալու հույսով, վերագրված է՝ «Հեքյարի (փողի, թմբուկի և դափի ոճով)», կատարման ընդհանուր քնույթը՝ «վեճ և հերոսաբար»: Այս դեպքում քնագիրը մաքուր մատչելի է, քայց դրա 4-րդ երեսին կան սև թանձաքի հետքեր, որ գոյացել են արտագրության ընթացքում: Այդ արտագրությունը արխիվում չկա, դեռ ավելին. այս քնագրի 41-82 տակտերը պարունակող վերջին երկու էջերը չենք հասնել արխիվում չկան, և ժամանակին ձեռնարկած մեր մասնավոր փնտրումները, հարցումները իրեն՝ Ա. Հարենցին ու այլ անձանց, որոնք կարող էին տեղյակ լինել, դրական արդյունքի չբերեցին:

Այս առումով մի բարեբախտություն էր, երբ ամերիկացու գրող և սիրող-երգիչ Հակոբ Ասատրյանը, 1969-ին, Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակի հոբելյանին երևան հրավիրված լինելով, Սփյուռքահայության հետ մշակութային կապի կոմիտեին հանձնեց, և Կոմիտեն իր հերթին Ե. Չարենցի անվ. Գրականության և արվեստի թանգարանին հանձնեց, միշտ է՝ ոչ «Կարմու Օորորի», այլ «Մարալիի», ոչ թե ինքնագիր, այլ արտագրված մի օրինակը, որը ինչպես հասկացանք, 1925-ին Փարիզում «Աննա» հրատարակչությանը ներկայացված նոտաթերթերից է (№1623): Դրա վրա եղող խոշորատառ մակագրությունից պարզվեց, որ Ասատրյանը մեկ էջանոց այդ նոտաթերթը մկեր է ստացել սփյուռքահայ թանաստեղծուհի Մառի Աթմաճյանից, ուստի և թայտնի դարձավ պարերի քնագիրը կամ դրանց վերաբերող այն նյութեր փնտրելու ևս մեկ ուղի: Հետագայում Մ. Աթմաճյանը շարենցի անվ. թանգարանին ուղարկեց մյուս պարերի, դրանց՝ թվում՝ նաև «Կարմու Օորորի» տպարան ներկայացված արտագրված օրինակներն ու հրատարակչական սրբագրությունները, որոնց վրա իր՝ Աթմաճյանի մակագրությունը կա այն մասին, որ նա դրանք մկեր է ստացել օր. Մ. Բաբայանից (պահվում են թանգարանի գրական բաժնում): Թեև դրանք, ինչպես ասվեց, հեղինակային քնագրեր չեն, քայց հետաքրքրական տվյալներ են տալիս:

«Կարմու Օորորի» հրատարակչությանը ներկայացված արտագրությունը լիովին համապատասխանում է վերը հիշատակված №524 հեղինակային քնագրին: Այդ արտագրության, դրա տպարանական օրինակի և այս վերջինի վրա կատարված սրբագրության համեմատությունից հետևյալ պատկերն է պարզվում.

Արտագրված օրինակի վրա սև թանաքով աշխատել է Մ. Բաբայանը, կարմիր թանաքով՝ (հետո՝ փոխված կանաչի) աշխատել է հրատարակչության խմբագիրը: «Հեքյարի, փողի, թմբուկի և թափի [=դափի, պարն արտագրողի ուղղագրությունն է-Ռ.Ա.] ոճով, վեճ և հերոսաբար» և նույնի՝ ֆրանսերեն՝ եղել են և՛ արտագրվածում, և՛ տպագրության օրինակում: Տպարանական եղանակով շարված և փակցված են նաև կատարման բոլոր

ցուցիչները հայերեն և ֆրանսերեն: Հետագայում տպարանական օրինակի վրա Մ. Բաբայանը պարի վերնագիրը խազել և տեղը գրել է «Շորոր» (նույնը՝ նաև ֆրանսերեն), ավելացրել է մետրոնոմի ցուցիչը՝ $1/8=108$, իսկ հրատարակչության խմբագիրը համել է նոտաների միջև դրված կատարողական բազմաթիվ ճշումները՝ պահպանելով միայն սկզբի «Սաղաղաղ», շարունակության «Մի քիչ երևելով», «Ավելի երևելով» և «Նուրբ» (սխալ տեղում դրված) ճշումները: Ստացվում է, որ պարը «Վեռն և հեղուսաբաթ» հնչեցնելու համար բավական է այն կատարել՝ խաղաղ, մի քիչ երևելով և նուրբ:

Հեղինակի հայերեն գրած կատարողական ցուցումների մասին ասված է ներկա հատորի նախաբանում: Այս պարում դրանք ամենից առատ են ճշանակված: Պատճառը պարի համեմատաբար մեծ ծավալը չէ միայն, այլև այն, որ սրա հուզական քոփանդակությունը անհամեմատ հարուստ, բազմաբնույթ է: Մասնավորապես, պարի թեկուզև միայն հեղուսական բնավորությունը հաղորդելու համար բնագրում կան այնպիսի անհրաժեշտ ճշումներ, ինչպես՝ **թոնկելով**, **վեռական**, **հերոսաբար**, **վեռապանձ**, **հաղթական** և այլն, կատարման կերպի այնպիսի ճշումներ, ինչպես՝ **լուրջ**, **զվարթ**, **վերապազ**, **շեշտակի**, **հաստատուն** և այլն: Այդ ցուցումները, որ որպես կանոն, վերաբերում են առանձին ձայներին, նաև կոմիտասյան ինքնատիպ պոլիֆոնիայի մի տարր են: Հրատարակչության խմբագիրը նաև մասամբ փոխել է տակտագծերը գրելու հեղինակի ձևը, լիովին անտեսել է պեդալի ճշումները, որ նույնպես չափազանց կարևոր են:

Ներկա հրատարակչության մեջ անհրաժեշտ է գտնվել հեղինակի կատարողական ցուցումները (չնայած դրանց մանրամասնացվածությանը) լիովին պահպանել, վերականգնված են նաև տակտերը գրելու հեղինակի ձևը և պեդալի ճշումները:

«Կարճ Շորոր» պարի 1925 թ. հրատարակչության մեջ կան նաև մի շարք վրիպակներ, որոնց նույնությամբ պահպանվել են Մոսկվայի և Երևանի ստերետոպ տպագրություններում ևս: Հեղինակի ձեռագրի հիման վրա (№ 524, որից կատարված է 1925-ի հրատարակչությունը) ճշեցր այդ վրիպակներից առաջին կարևորները.

Տակտ 2, 4, 7, 8, 10՝ մեղեդիական ձայնի վերջին սի-ի կատարողական ճիշդ պետք է լինի ոչ թե մեղմացուցիչ, այլ շեշտ, ինչպես 1-ին տակտում է:

11 — ձախ ձեռքի 2-րդ մի նոտան շարունակության հետ կապված պետք է լինի:

19 — աջ ձեռքի 2-րդ **ֆա-դիեզ** պետք է լինի 1/8:

20 — «Նուրբ» ճշումը պետք է վերաբերի ոչ թե վերևի, այլ միջին ձայնին:

24 — ձախ ձեռքի առաջին երկու լյա նոտաները պետք է անջատ լինեն:

29 — ձախ ձեռքի **սոլ-դիեզ** պետք է լինի սի:

29 — ձախ ձեռքի **ռե-դիեզ** պետք է լինի **ֆա-դիեզ**:

32 — աջ ձեռքի 2-րդ **ռե-դիեզ** պետք է լինի **դո-դիեզ**:

33 — աջ ձեռքում մեղմացուցիչ ճշանցների փոխարեն մի-ի և **ֆա-դիեզ** վրա պետք է լինեն շեշտեր:

35 — նույնը՝ երկու **սոլ-դիեզ**ների վրա:

36 — աջ ձեռքի առաջին երկու **ռե-դիեզ**ները պետք է կապված լինեն:

38 — աջ ձեռքի **ֆա-դիեզները**՝ ճշումպես:

40 — ձախ ձեռքի առաջին երկու լյա նոտաները պետք է անջատ լինեն:

44 — միջին ձայնի երկրորդ սի-երը պետք է անջատ լինեն:

48 — աջ ձեռքի երկրորդ **ֆա-դիեզները** պետք է անջատ լինեն:

51 — ձախ ձեռքի 3-րդ և 4-րդ **ռե** նոտաները պետք է կապված լինեն:

54 — ձախ ձեռքի սի-ն պետք է լինի **ռե**:

54 — ձախ ձեռքի **ֆա-դիեզ** պետք է լինի **ռե**:

Ուժային նշումներում կան նաև այլ վրիպակներ:

Այս վրիպակներից չորսը Մ. Բաբայանը նկատել և Երևան ուղարկած տպագրված նոտաների օրինակում (տե՛ս «Հետ ու առաջ» պարի ծանոթագրությունը) իր ձեռքով, թանաքով ուղղել է: Վրիպակներից մի քանիսը, հավանաբար Մ. Բաբայանի ցուցումով, ուղղված է նաև «Պարերի» 1951 թվականի փարիզյան տպագրության մեջ («Հայ ժողովրդական երաժշտություն. Նոր շարք, տետր Ա, 2-րդ տպագրություն»), մեծ մասը տակայն, պահպանվել է և այդ տպագրության մեջ:

«Կարմո Օորորի» 1925 թ. տպագրության մեջ նաև մի հանելուկային ձայնանիշ կա՝ 51-րդ տակտի աջ ձեռքի երկրորդ ռե-ն: Այդ ռե-ն գրված է նաև տպարան ներկայացված կողմնակի ձեռքով կատարված արտագրության մեջ: Մինչդեռ, նախորդ քոլոր հինգ տարբերակներում, դրանց թվում նաև վերջնականին նախորդած Նձ 425-ում, դրա փոխարեն սի է (ձայն ձեռքի նույն տեղում նույնպես մեծ մասամբ սի է): Պետք է ասել, որ ռե-ով տվյալ ելևէջն ավելի ևս հետաքրքրական է դարձել: Սակայն, թվում է, թե սի-ն ռե-ի փոխելով, հեղինակը ներդաշնակության մեջ ևս փոփոխություն պետք է մտցրած լիներ:

Սի*, թե ռե*. այս հարցի հաստատ պատասխանը թերևս կտար 524 բնագրի մաքուր թանաքով արտագրությունը, որպիսին, ինչպես ասացինք, եղել է, քայց պահպանված կամ հայտնաբերված չէ, կամ՝ գոնե մեր տրամադրության տակ եղող 524 մատիտագիր օրինակը, որի վերջին երկու էջը, սակայն, ինչպես ասված է, նույնպես չկա արխիվում: Հարցի վերջնական, հաստատ լուծումը չունենալով, մենք խնդրո՞ւ առարկա ռե-ն և այդ տեղի ներդաշնակությունը պահել ենք այնպես, ինչպես փարիզյան տպագրության համար արտագրված օրինակում է և ինչպես տպագրվել է 1925-ին:

Նձ 524-ը որպես «Կարմո Օորորի» վերջնական տարբերակ, զետեղված է «Պարերի» Բ խմբագրության բաժնում: Պահպանված բնագրում պակասող հատվածը լրացված է 1925-ին տպագրության ներկայացված արտագրությունից, որին Նձ 524 բնագրի պահպանված մասը լիովին համապատասխան է:

Այս հատորով «Կարմո Օորոր» պարի բոլոր վեց տարբերակները (վերջինը՝ հեղինակային լրիվ և ճշգրիտ տեքստով) և ծանոթագրություններում բերված հատվածները հրատարակվում են առաջին անգամ:

ՅՈՒՐ ԵՐԳ

Այս պիեսների մասին տե՛ս նաև հատորի Նախաբանում:

Ինչպես Կոմիտասի ժողովրդական սկզբնաղբյուրից քիտղ շատ այլ գործերը, սրամբ ևս առանձնանում են պարզ, կարելի է ասել պարզագույն միջոցներով ստեղծված գեղեցիկ բովանդակությամբ: Հեղինակի մշակած ժողովրդական մեղեդիները արդեն այդպիսին են, քայց պիեսների ընդհանուր գեղարվեստականության մեջ պակաս չէ նաև ներդաշնակության դերը, որն այստեղ, ինչպես և կոմպոզիտորի ուշ շրջանի այլ երկերում ընդհանրապես, ավելի ևս սերտորեն է կապված ժողովրդական լադային հատկանիշների և ավելի ամմիջակաճորեն է անդրադարձնում այդ հատկանիշները:

Այս պիեսներում ներդաշնակությունը գրեթե բացառապես գունային ֆունկցիա ունի և իր այդ դերը խիստ հաջող է կատարում, ընդ որում, խոսքը որդակի, քայց նրբին, հանգիստ, փափուկ գունեղանգների մասին է: «Նվագակցության» բանվածքը պարզորակ, քայց բավականին բազմազան է, դա էլ իր հերթին բազմազանում է ընդհանուր երանգապնակը:

Պիեսներում աչքի է ընկնում «ուղեկցող» ձայներին ինքնուրույնություն հաղորդելու ձգտումը՝ ընդհանուր առմամբ շարադրության պոլիֆոն բնույթը: I—V պիեսները եռաձայն են (IV-ը՝ լրացուցիչ «արձագանքող» դարձվածքներով), իսկ VI-ը՝ քառաձայն: Այդ շարադրությունը, սակայն, իր հերթին, յուրօրինակ է. այն առումով, որ ձայները մեծ մասամբ հոսում են հեղինակի ճշած, յուրահատուկ ձևով կիրառվող պահված պեդալի վրա (մի քան, որ ճրանց գունագեղ հնչողությունը ստանալու համար միանգամայն անհրաժեշտ է), ուրեմն և՛ վերևի ձայներում ամեն մի հնչյունը ոչ միայն «անցնում է» հաջորդին, այլ ինքն ևս շարունակվում է: Ուստի այս պիեսներում կոմպոզիտորական գծերի ինքնուրույնությունը պահպանել-ցուցադրել կարող է իրականացվել կատարողական հատուկ մոտեցումով:

Սակայն, VI պիեսում, որտեղ մեղեդիից վերև և ներքև զետեղված ուղեկցող ձայները ցայտում գծագրվածություն չունեն, հեղինակի շարադրությունը գործնականում հեշտությամբ կարող է վերածվել սուկ հարմոնիկ հյուսվածքի, մոտապարապես հետևյալ ձևով.



Այստեղ ձգվող ու երբևմն «վերանորոգվող» քասի և ծորում մեղեդիի ֆոնի վրա լայն հնչյունաշարի տարրեր հատվածներում մերթ ընդ մերթ «առկայծելու» են առանձին ներդաշնակ հնչյուններ կամ 2—3 հնչյունի հաջորդականությունների գոյացող լարային դարձվածքներ: Անջուշտ, այսպիսի դեպքում էլ պիեսի գունային գեղեցիկ էֆեկտը կպահպանվի:

Վերջին VII պիեսը շարադրված է կոմպոզիտորի տիպի հոմոֆոն-հարմոնիկ բանվածքով: Երկերի ժողովածուի 1-ին հատորի 1-ին տպագրության մեջ, որպես նվագակցության մենբր, այն լույս է տեսել վրիպակով (բաժախում 2-ի փոխարեն 4 դիեզ), 2-րդ տպագրության մեջ և այստեղ այդ ցավալի վրիպակն, անջուշտ, ուղղված է: Վոկալ-մենբրային տարբերակի համեմատությամբ ներկա հրատարակության համար մեր ճշած փոքր-ինչ արագացված տեմպը բխում է ստեղծագործությունը միայն դաշնամուրով կատարելիս գոյացող պահանջներից: Կատարման ուժային երանգն երկրորդ անգամ կարող է տարբերակվել:

Յոթ երգերից երկուսի (I և VII) թեմաները, մի այլ մեկնաբանությամբ ներդաշնակված, տեղ են գտել նաև այս հատորի «Մանկական նվագներ» քաժմում:

ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՆՎԱԳՆԵՐ

Մրանց մասին ընդհանուր առմամբ ասված է հատորի նախաբանում: Ավելացնենք, որ այդ պիեսները գրելիս հեղինակը դաշնամուրային նվագի ուսուցման մասնավոր մեթոդական խնդիրներ իր առջև չի դրել: Նա պարզապես իմ մշակած ժողովրդական եղանակները մեթոդաշնակել է հմարավորին չափ պարզ, որպեսզի դրանք սկսնակ դաշնակահարների համար մատչելի լինեն: Այլ հարց է, որ «Նվագներին» մոտենալով մեթոդային խնդիրների տեսանկյունից, նյութի գեղարվեստականության կողքին գտնում ենք նաև դաշնամուրային նվագի տեխնիկական եղանակների մի քաղցածրամտություն, որն իր հերթին սկսնակ սովորողների համար շահեկան է: Դրանցում կան սահման կանոնի ենթա և ստակատո, «մանր-աժուրային», ակորդային և «ջարդված» ակորդային տեխնիկա, ձեռքերի խաչաձևում, պեղայի յուրատեսակ օգտագործում, պոլիֆոն քաղածափայնության պահեր և այլն: «Նվագները» շնորհակալ նյութ են տալիս նաև դաշնամուրից շնորհալի հնչյուն ստանալու ուղղությամբ աշխատելու համար: Անջուշտ էական է, և այն, որ դրանք կատարման տարբեր աստիճանի դժվարություն ունեն: Այս բոլորը ավելի ևս քարճարացնում է այդ պիեսների գործնական արժեքը:

Տ'աաներկու պիես ժողովրդական բնաներով

Այս պիեսներից առաջին երկուսը «Անձրևն եկավ» երգի տարբեր դաշնակուններ են, քնագրերն են՝ 479/11, 478/2-3, 408/17, 22 399/27 (1911 թ., օգոստոս, Ծենքից, Անգլիա): III-ը «Փափուրի» է, որ խմբերգային շարադրությանը կոմիտասը սովորաբար կցել է Զափուրիին որպես հանգնեղ, այս դեպքում էլ կարող է Զափուրը պիեսից կից կատարվել, քնագիրն է՝ 403/18: IV-ը՝ «Ջուր կուգա վերին սարեն», որին, որպես մեկ ամբողջություն, կցված է «Շուր ուրբա»-ն՝ կամ «Ջան գառնուկ» երգը (տե՛ս նաև այս երգերի ծանոթագրությունը Եժ 3-րդ և 5-րդ-ում), քնագիրն է 478/11-14: V և VI-ը՝ «Ժար ջան ու մարջան», քնագիրն է 408/117. մենք չենք վարանել միևնույն մեղեդիի մեթոդաշնակման երկուսական տարբերակները կողք-կողքի գետեղել և առանձին համարակալել (I և II, V և VI), որովհետև առանձին վերցրած դրանք ինքնուրույն են, չի քաջատվում նաև տարբերակները հաջորդաբար կատարելու հմարավորությունը: VII-ը մեկն է այն երգերից, որ դաշնակված վիճակում հնուն 1899 թվականին ձայնային կվարտետով կոմիտասը կատարել է տվել հեղինակում (այդ վաղ դաշնակման ուրվագրերը պահպանվել են), իսկ հետագայում վերաշակելով, միմք է դարձրել «Ես աղչիլ եմ, հեր շուքին» սրտառու մեներգի համար: Դաշնամուրային մշակման քնագիրն է 475/22, անմիջաբար ուրվագրեր կան 473-ում: VIII-ը՝ «Եկան Մոկաց հարսներ» կամ «Հարալու»՝ հեղինակի առանձնապես սիրած ժողովրդական երգերից է, տվյալ տարբերակը գրի է առնված վաճենի քանաճափաք Տիգրան Չիլունուց, մշակման քնագիրը 448/18: IX և X-ը տարբերակներ են կոմիտասի նույնպես շատ սիրած և քաղմիցս դաշնակն «Սա՛ր, սա՛ր» երգի: IX-ը նույնն է, ինչ որ գետեղված է Եժ 1-ում (էջ 48), X-ը, որ 479/17թ.—18-ից է և ներկայացված է խմբագրական թերևակի լրացումով, այս դեպքում, մեղեդիական երկու գիծ մեկ ձեռքով վարելու առումով, առանձին հետաքրքրականություն ունի:

XI և XII պիեսները, ինչպես ասված է հատորի նախաբանում, հորինվել են որպես դաշնամուրի նվագակցությամբ մամլական երգեր, բայց հեղինակը հատուկ նպատակով, մեղեդին ամբողջությամբ շարադրել է նաև նվագակցության մեջ, այսինքն՝ դրանց տվել է նաև դաշնամուրային պիես-

ների ձև: XI-ը Ռեդիմակի ձեռքով վերնագրված է «Արև, արև»: Դրա եղանակը ստեղծված է ժողովրդական մանկական երկու երգի միակցման ու զարգացման հիման վրա, որոնցից մեկն օգտագործված է երգի հիմնական տան, մյուսը՝ կրկներգի համար: Այդ երկու երգերի գրառումը հայտնաբերվեց մի տետրակում (ՁՖ 650, էջ 2 և 2բ), որտեղ խոսքերից գրված են մեկ դեպքում միայն մեկ, մյուս դեպքում ընդամենը երկու տող: Դրանք համարահայտ խաղերգեր են, մեկը՝

Արև, արև, տյուս ելի,
Քո խեղը-մեր իկեր են...

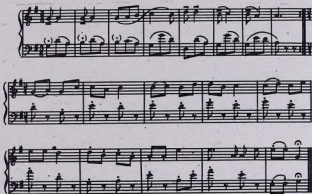
և մյուսը՝

Արև, արև, արի դուրս,
Քեզ քերել ենք էպջի լույս...

Առաջինը գրաված է դարձյալ Տ. Հիթունով, երկրորդը լայնորեն հայտնի է եղել Ռ. Պատկանյանի գրառումով և թեթևակի խմբագրումով: Ըստ ծրարության, Կոմիտասը, որոշ մշակումով, օգտագործել է միայն երկրորդ երգի խոսքերը և դրանց

Օխ, արևին խաբեցին,
Ամսի տակից համեցինք

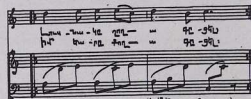
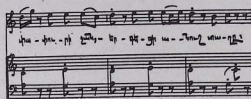
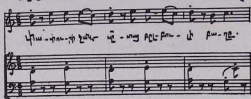
երկտողը դարձրել է կրկներգ: Ստորև զետեղում ենք «Արև, արև» երգի դաշնակման մի այլ, նախնական տարբերակ 500ա/11-ից, որտեղ հետաքրքրական է նվագակցության մեջ պարունակող «թաքնված» ձայնը:



XII համետատարար ընդարձակ պիեսը ժողովրդական ելենքներ օգտագործող, բայց որոշակի ժողովրդական նյութից անկախ, տարբեր բնույթի հաստվածներից բաղկացած երգ է, որի հայտնաբերված բնագրում խոսք և մույմիակ վերնագիր գրված չեն: Ջախ ձեռքի տողում մի երկու դատարկ մնացած տակտեր կան, որոնք այստեղ, Ռեդիմակի մույլ տարիների խմբերգերի ներդաշնակության հետևողությամբ խմբագիրն է լրացրել:

Այս բոլոր տասներկու պիեսները գրված են Կ. Պոլսում 1910 թվականից հետո և բացի IX-ից, հրապարակում են առաջին անգամ: «Փափորիի» մի փոքր-ինչ պարզ տարբերակ, 12.XI.1912 թվականով, Կոմիտասը գրել է իր աշակերտուհի Արմինե Մելիքյանի աղբյուրում: Տիկ. Ա. Մելիքյան-Կալենների (փարիզաբնակ, ներկայումս մահացած) ծանմանկին մեզ տրամադրած դրա լուսանկարը զետեղում ենք ստորև, հրապարակել ենք նաև «Սովետական արվեստ» ամսագրում (1987, ՁՖ 2):

Ինտերմեդիո
Օրիորդ Կոմիտե մեխանիկ
Գրառումը խոսքով
Կոմիտե



(Կրկնել ա - ղ տողը)

1912, 12/12. Կ. Կոմիտե.

Բոլոր տասն երկու պիեսների բնագրերը տեմպի, կատարման կերպի նշումներ և ուժային երանգաճիշտ չունեն։ Այստեղ դրանք խմբագիրն է ավելացրել, հնարավորության դեպքում օգտվելով ժողովրդական նույն երգերի խմբերգային կամ մեներգային մշակումներում եղող հեղինակային նշումներից։ Պիեսների հաջորդականությունը հատորում կամավոր է, նվագելիս հնարավոր է ընտրել և տարբեր «կցումներ» ստեղծել։

Մանկական պոլիֆոն շարանվագ և Տողիկ

Երեք մանրակերտ վերջավորված երկնայն կանոնները գտանք 315/56բ և 478/7բ բնագրերում։ Առաջին երկու՝ վերին օկտավային և վերին կվարտային կանոնները գրված են հայկական նոտաներով (փոխադրելիս փոշը ընդունել ենք ու, ինչպես հայկական նոտագրության հնչյունաշարի բարձրությունը Կոմիտեյան ինքը ընդունել է), երրորդ՝ անկիսատոն (իսկապես՝ հընգատոն) հնչյունաշարում գրված ներքին օկտավային կանոնը բնագրում գծա-

յին նույնագործությամբ է: Բացառված չէ, որ երկրորդ կանոնը հատկապես հո-
րինված է մեկ ձեռքով կատարելու համար:

Ինչպես ասված է հատորի նախաբանում, այս կանոնները միասին
կազմում են յուրատեսակ մանկական պոլիֆոն պոլիտ կամ շարանվագ. հա-
ջորդական կատարման դեպքում նրանց տոնայնական միասնականությունը
և կերտվածքի միանմանությունը կհամդիսանան պոլիտի մասերը մի ամբողջ-
ությամբ մեջ միավորող գործուն, իսկ նրանց տեմպերի, շարժման տեսակի
ու համեմատական առատության և, ի վերջո, բնույթի ու բովանդակության
տարբերությունը կապահովի պոլիտի՝ համար անհրաժեշտ հակադրականու-
թյունը:

Կանոններից առաջին երկուսը տեմպի և կատարման ցուցիչներ չունեն:
Երրորդ կանոնի կատարման կերպը քավական ընդարձակ բնութագրություն
ունի՝ «Հետուն, խորհրդավոր, հին հուշեր արթնացնող»: Ինքնըստիցյան հե-
տաքերական է, որ այսպիսի անհավանական պիեսում անգամ (որն ըստ
Լույսյան որպես մանկական վարժույթ կարող է դիտվել) հեղինակը ավելորդ
չի համարել պատանի կատարողի առջև գեղարվեստական որոշակի խնդիր
դնել և այն մանրամասնորեն արտահայտել խոսքերով. տվյալ դեպքում նպա-
տակը պատկերավորության միջոցով երաժշտությունն ազդեցիկ դարձնել է:
Դա մանուկների երաժշտական դաստիարակությանը լուրջ մոտեցման մի
արտահայտություն է, ինչի մասին Կոմիտասը խոր շահագրգռությամբ խոսել
է 1912 թվականին 4. Պոլսի Մալյան վարժարանում կարդացած իր դասա-
խոսության ընթացքում (տե՛ս «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», էջ
67, Երևան, 1941):

Այս կանոնները նույնպես, ինչպես և հաջորդ պիեսը, 4. Պոլսում են
տեղեկվել: Հրապարակվում են առաջին անգամ:

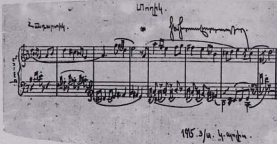
«Տողիկը» գրված է 1915 թվականին: Ըստ Մ. Թումանյանի, որ «Տողի-
կը» հրապարակել է ամերիկահայ մամուլում, Կոմիտասն այն հիշատակ է
թողել Սիդլանի ալբոմում (Սիդլանը դաշնամուրի նվագից աջակերպել է
Կոմիտասին): Կոմիտասի թղթերում գտանք սնագրությունը՝ 448/52թ, որ-
տեղ պիեսը մեկ տող շարունակություն ունի և անվանված է եղել «Երկտո-
դիկ», հետո հեղինակը հրաժարվել է երկրորդ տողից և վերնագիրը դարձրել
«Տողիկ»: Այն դեպքում, եթ «Պոլիֆոն շարանվագի» մեղեդիները ազգային
բնորոշությունից գրեթե զուրկ են, «Տողիկ»-ի մեղեդիական գիծը սկզբում
հիշեցնում է Սամանի կալերզը (Աժ 1, էջ 22, № 74): Բայց նա երկրորդ՝
վերևի կվարտային ռեյտում ընթացող նախադասությունը մեղեդիին փոքր-ինչ
օրիննապ երանգ՝ է հաղորդում:

«Տողիկում» աչքի է զարմում նաև ֆորշագների պարագան:

Հայտնի է՝ որ տարբեր զարդանյութներից մասնավորապես ֆորշագնե-
րին Կոմիտասը մի առանձնակի ուշադրություն է հատկացրել: Այնպե՛ս երգե-
րում, ներկա հատորի «Պարերում» և այլուր նա կիրառել է ֆորշագների
զանազան ինքնատիպ տեսակներ, որոնք նրա համար ծառայել են որպես
նույն արտահայտչականության կարևոր տարրեր:

«Տողիկ» բնագրում կիրառված են երեք տեսակի՝ ութերորդական,
տասներեքերորդական ու երեսներկուերորդական մանր նոտաներով գըր-
ված գեղազանգապես երկնչյուն կարճ ֆորշագներ: Թվում է, սակայն, որ
այս դեպքում դրանք ալբոմային հիշատակագրությանը մի յուրատեսակ
զավեշտական օրիգինալություն հաղորդելու նպատակ են հետապնդել: Գո-
մե մեղեդիական ձայնում տասնվեցերորդական մանր նոտաներով գրված
ֆորշագները փաստորեն զարդանյութներ չեն, դրանում հիշատությանը կա-
րելի է համոզվել մեղեդին կատարելով առանց այդ հնչյունների, ինչի հետե-
վանքով նրա կատարը կհափանի: Հնարավոր է նաև, որ մեղեդին այդ հիմ-
նական հնչյունները տասնվեցերորդական ֆորշագով գրի առնելով՝ հեղի-
նակը նպատակ է ունեցել ութմական տեսակետից նրանց ազատ, ad libitum,
poco rubato կատարման հնարավորությունը կամ անհրաժեշտությունն ընդ-
գծել:

Այսպես թե այնպես, գծային մոտագրության մեջ տարբեր տեղողությանը գրվող կարճ ֆորշազներ վաղուց ի վեր չեն գործածվում: Ուստի «Տոդիկի» ներկա հրատարակության համար մենք հարմար գտանք հիմնական մեղեդիական գծին պատկանող տասնվեցերորդական ֆորշազները շարադրել սովորական մոտաներով, իսկ մյուսները գրել սովորական ֆորշազի ընդունված ձևով: Ստորև զետեղում ենք «Տոդիկի» լուսանկար բնագիրը:



ՆՄՈՒՇՆԵՐ ՈՒՍՈՒՄՆԱՌԱՎԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻՑ

(Հավելված)

«Երգեր առանց խոսքի»՝ Լարգետտո և Ալեգրետտո
Ազո քաղերգ

Լարգետտոն ունի 1898, մոյեմբերի 25 թվականը: Նույն թվականն է կրում Եժ 1-ում՝ զետեղված «Երեմեմեմ» մեներգը դաշնամուրով, իսկ 1899, հունվարի 12 թվականն ունեն «Գիշերերգ» ոտմանը (Եժ 5) և «Այս, մարալ քան» մեներգը (Եժ 1):

Հետևելով Կոմիտասի ուսումնառության ընթացքին, տեսնում ենք, որ ժամանակակից այդ սահմաններում Ռ. Օմիրյանի ղեկավարությամբ մա ուսումնասիրել է «ազատ ստեղծագործություն» կամ «զեղարվեստական երաժշտություն» կոչվող դաշնամուրը, որը, իր տեղեկության համաձայն, ավարտել է 1898-ի ապրիլին:

Բերված երեք պիեսները, մեկն և առաջ, հետաքրքրական են հենց այդ դաշնամուրի տեսանկյունից՝ որպես ձևային այս կամ այն սխեմով ազատ երաժշտություն հորինելու ակադեմիական խնդիրների իրականացում: Մասնավորապես ներդաշնակության, մասամբ՝ էլ ձևային կառուցվածքի և բուն մեղեդիականության մասին առումով երեքին էլ քննորոշ է դասական երաժշտության արտահայտչամիջոցների՝ ընդամենը երկու տարվա ուսանողի համար բավական հմարավիտ, մուլմիս «ազատամիտ» օգտագործում: Օրինակ, Ալեգրետտոն ունի բավականին ինքնատիպ ընդհանուր ներդաշնակային հենք: Երեք պիեսում էլ կան քարատեսակ գունեղ ակորդային հաջորդականություններ և տոնայնական անցումներ, դաշնամուրային շարադրման սեփական եղանակների՝ ուսանողի համար արդյունավետ որոնումներ: Հետաքրքրական է նաև Ազո քաղերգի ձևային կառուցվածքը՝ 1-ին բաժնի հավասարակշռված անհամաչափությամբ և մեղեդիի շարունակականությամբ, որ, իրականացված է «ներխուժող» հարմոնիկ դարձվածքների օգնությամբ:



Ազգ քաղերգի քննարկի 1-ին էջի լուսագրությունը.

Նույն պիեսներն ունեն ման որոշակի գեղարվեստական կշիռ և ազգային երանգ: Միշտ է, դրանցում, ինչպես և ճափորող ուսումնասիրված աշխատանքներում, հայկական (հայ ժողովրդական երաժշտությունից բխող) ոճով հորինելու կամ մեկն ռե մշակելու մասնավոր խնդիր չի դրված, սակայն, ամբողջությամբ առնված, դրանք նվիրական ավանդական ոճով, թեկուզև հմարամիտ ստեղծված, շարադրություններ էլ չեն:

Ասված է՝ երեքում էլ օգտագործված են հայկական քաղաքային ժողովրդական երգերի եղանակներ (այդ երգերի մեկտեմպեր Կոմիտասի վերաբերմունքի մասին տես Եժ 4-ի մախարանում): Աղեղնատուն ամբողջությամբ աշխարհիկ տաղի մշակում է, ընդ որում, մրանում մերյաշմակության «ամսվոր տեղաբաշխումը» թխում է հենց ժողովրդական մեղեդիի ինքնատիպ կատարից. հեղինակը ոչ թե ժողովրդական մեղեդին հարմարեցրել է դասական ձևերի ավանդական կանոններին, այլ մեղեդիի կատարիցը սրահայնելով, ձգտել է դասական մերյաշմակության միջոցները ծառայեցնել մրաբովանդակության ինքնատիպությունը դրսևորելու մարտահանին: Լարգետտոյի 1-ին քաթմը իր ոլիթով առնչվում է Կոմիտասի առանձնապես սիրած քաղաքային երգերից մեկին՝ «Մայր Արաքսի ափերով» երգի հետ: Սրանից առաջ այդ երգի թեմային հատկիկը Կոմիտասն օգտագործել էր «Ան զետու Բարեկացոց» տաղմուտում (Եժ 4), այստեղ սկզբնական երկու տակտերի միջին ձայ-

նում «թաքցված» է նույն հատիկը: Վերջապես, 3-րդ պիեսի միջին բաժնում հանդես են գալիս «Թող քլույլ չերգե» երգի ելևէջները: Մեղեդիական այս տարրերն արդեն ինչ-որ չափով ազգային գունավորում են տալիս պիեսներին (այդ երգերը կոմիտասը մշակել է նաև երգչախմբի համար, Եժ. 4):

Ինչ վերաբերում է նրանց ընդհանուր գեղարվեստականությանը, պիեսներն առանձնանում են ազնիվ հուզականությամբ, որոշակի ու խոր տրամադրությամբ և տրամադրությունների՝ համեստ չափամիջներում իրականացված հակադրությամբ:

Larghetto-ի հյուսվածքը սկզբից մինչև վերջ կանոնավոր քառաձայն է և հիշեցնում է կվարտետային շարադրություն: Եվ, իրոք, հայտնաբերվեց այդ պիեսի մի այլ քննգիր, որտեղ այն, գրեթե առանց փոփոխության, շարադրված է որպես լարային-կվարտետային պիես: Ազո քաղերգի մասնավոր առանձնահատկությունն այն է, որ, թեև նրա քննգրում, առաջին ակտայից առաջ, շատ որոշակի նշված է Piano, քայց երաժշտությունը նվազախմբային հնչողություն ունի, տեղ-տեղ լայնում են սիմֆոնիկ նվագախմբի այս կամ այն գործիքային ենթախմբերը կամ մեծանվագ գործիքները:

Սրանում կան և անավարտվածությամբ պահեր՝ լուծված չէ կրկնության բաժնի խնդիրը: Իսկապես առած, կրկնության բաժինը, որպես այդպիսին, գրված չի եղել: Բնագրում, միջին հատվածի վերջում, որտեղ, «Քաղերգին» երկրորդ անգամ անդրադառնալով, հեղինակը ավելացրել է 6/8 տակտը, առաջին հատվածը կրկնելու մասին միայն մի թեթևակի նշում է արված:

Այս պիեսները, տպագրված և դեռևս անտիպ մի շարք այլ աշխատանքների հետ միասին, կոմիտասի ուսման ընթացքին և ուսումնառության տարիներին ծանոթանալու համար հետաքրքրական նյութ են տալիս, քացառված չէ նաև դրանց կատարողական արժեքը: Ինչ խոսք, դրանք կոմիտասյան ոճի գործեր չեն: Բայց կյանքն ապացուցեց, որ գործնական-գեղարվեստական նշանակություն ունեն նաև այս ոճով գրված նրա ստեղծագործությունները, ինչպիսիք են, օրինակ, նույն «Առ գետն Բաքելացոց» սաղմուտը, «Ուր են գալի, այ գարուն» ընդարձակ խմբերգը, «Ախ, մարալ ջան» դաշնամուրով մեներգը և ուրիշներ:

Լարգետտոյի աղբյուրն է՝ №532/2, Ալեգրետտոյինը՝ 588, Ազո քաղերգինը՝ 578: Երեքն էլ հրապարակվում են առաջին անգամ:

Ռ. ԱԹԱՅԱՆ



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԿՐԹԱԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ԿԱՌԱՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ն ա խ ա ր ա ճ Կ Ր Թ Ա Գ Ր Ա Ր	7
Առաջին խմբագրություն	26
Երկրորդ խմբագրություն	84
Ց Ո Ւ Ք Ն Ե Ր	
Առաջին խմբագրություն	
1. Մանուշակի	47
2. Երանգի	49
3. Ունաբի	58
4. Մարալի	54
5. Շուշիկի	56
6. Հետ ու առաջ	59
7. Կարմո Շորոր	61
Երկրորդ խմբագրություն	
1. Մանուշակի	67
2. Երանգի	71
3. Ունաբի	74
4. Մարալի	75
5. Շուշիկի	77
6. Հետ ու առաջ	80
7. Կարմո Շորոր	88
Վ ա ղ և ճ ի ջ ռ ա ճ ի լ ա յ ա թ ի ռ ա ճ ի ռ	
Երանգի (ա)	88
« (բ)	90
« (գ)	93
Ունաբի	96
Մարալի	97
Կարմո Շորոր (ա)	99
« » (բ)	104
« » (գ)	109
« » (դ)	118

ՃՈՒՑ ԵՐԳ

ՄԱՆՈՒՇԱԿԻՆ ԵՎ ԱՆԳՆԵՐ	
ա. Տասներկու պիես ժողովրդական թեմաներով	181
բ. Փոքրիկ պոլիֆոնի շարանվագ	188
գ. «Տողիկ»	189
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԿԱԿԱՆ ՑԱՐԻՆԵՐԻ ԱԾԻՆՑԱՆԻՔՆԵՐԻՑ (ՀԱՎԵՎԱԾԵՐ)	
ա. Լարգետտո («Երգ առանց խոսքի»)	148
բ. Ալլեգրետտո («Երգ առանց խոսքի»)	144
գ. Սգո շալիկ	148

ՄԱՆՈՒՇԱԿՈՐԱԿՐԱՍՏՈՒՆԵՐ և ՂԻՍՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՄՐՈ ՇՈՐՈՐ ԵՎ ՃՈՒՑ ՎԵՐ	
Ընդհանուր տեղեկություններ	
Առաջին կատարողները	151
«Շորորի» գոյության ընթացքը, առաջին կատարումները և հրատարակությունը	152
ՄՐՈ ՇՈՐՈՐ	160
1. Մանուշակի	179
2. Երանգի	183
3. Ունաբի	197
4. Մարալի	210
5. Շուշիկի	213
6. Հետ ու առաջ	215
7. Կարմո Շորոր	219

ՃՈՒՑ ԵՐԳ

Մանկական ճակագիր	222
Նմուշներ ուսումնասիրական աշխատանքներից	226

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (на арм. яз.)	7
МШО ШОРОР	
Первая редакция	25
Вторая редакция	34
СЕМЬ ТАНЦЕВ	
Первая редакция	
1. Манушаки	47
2. Еранги	49
3. Унаби	53
4. Марали	54
5. Шушки	56
6. Ед у арак	59
7. Шорор эрзерумский	61
Вторая редакция	
1. Манушаки	67
2. Еранги	71
3. Унаби	74
4. Марали	75
5. Шушки	77
6. Ед у арак	80
7. Шорор эрзерумский	82
Ранние и промежуточные варианты	
Еранги (А)	88
« (Б)	90
« (В)	93
Унаби	96
Марали	97
Шорор эрзерумский (А)	99
« « (Б)	104
« « (В)	109
« « (Г)	113
СЕМЬ ПЕСЕН	121
ДЕТСКИЕ ПЬЕСЫ	
а. Двенадцать пьес на народные темы	131
б. Маленькая полифоническая сюита	138
в. «Строчка»	139
ПРИЛОЖЕНИЕ. ИЗ РАБОТ СТУДЕНЧЕСКИХ ЛЕТ.	
а. Ларгетто («Песня без слов»)	143
б. Аллегretto («Песня без слов»)	144
в. Траурный марш	146
Комментарии и примечания (на арм. яз.)	151



ՀԱՅԻՏՏԱՍ
Ծրվերի ժողովածու հատոր VI

КОМИТАС
Полное собрание сочинений, том VI
(На армянском языке)
Издательство «Советакян грох»
Ереван, 1982

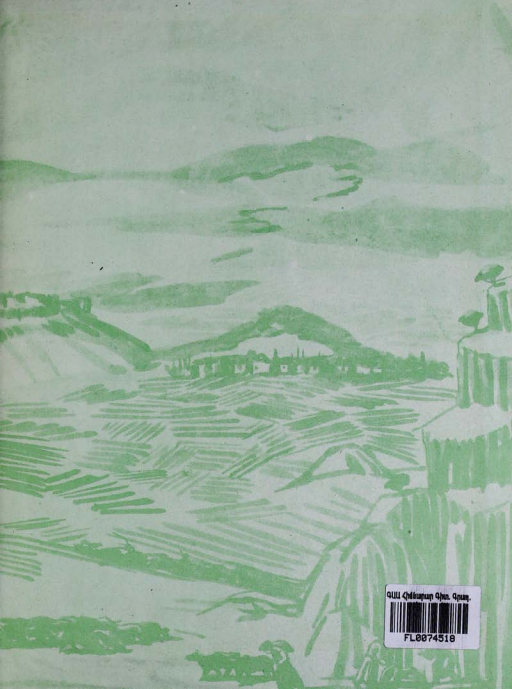
Հրատ. խմբագիր՝ Լ. Ասովանաշյան
Եկարիչ՝ Թ. Քեղաշյան
Գեղ. խմբագիր՝ Օ. Ասատրյան
Տեխ. խմբագիր՝ Վ. Խաչատրյան
Վերատպող սրբագրիչ՝ Վ. Ազատյան

Հանձնված է շտրվածքի 26. 03. 1982 թ.: Ստորագրված է
ապագրության 15. 12. 1982 թ.: ՎՆ 06971: Յորմատ 60×90¹/₁₆:
Թուղթ՝ ֆոնթ: Տպատեսակ՝ նոր: Տպագրության ֆոնթ, 20/8,
դաշմ. տպ. ձամ., 25/3 Հրատ ձամ.: Տպաքանակ 5000:
Պատվեր՝ 793: Գինը՝ 5 ռ. 40 կոպ.:
«Սովետական գրագ» Հրատարակչություն, Երևան—Ե,
Տեղյան 81:

Полиграфкомбинат им. Акопа Мегاپарта Госкомитета по делам
издательства, полиграфии и книжной торговли Арм. ССР, Ереван-9,
ул. Теряна, 91.



Հայկական Պայքար
1957



ALL INFORMATION CONTAINED



FL0074518

