

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՈՒ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

КОМИТАС

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
том шестой
ФОРТЕПИАННЫЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Редакция
Р.А. Атаяна*

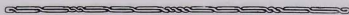


„Советакан ґрох“

Ереван

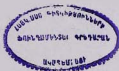
1982

Կ Ո Մ Ի Տ Ա Ս



ԵՐԿԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ
ՎԵՅԵՐՈՐԴ ՀԱՎՈՐ
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Խմբագրություն
Ռ.Ա. Աթայանի



„Սովետական գրող“

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.

ԽՐԱԿՐԱԿԱՆ ՀԱՆՁՆԱԺՊՈՎ
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

ԱՔԱՅԱՆ Ռ. Ա.

ԱՂԱՅԱՆ Մ. Ղ.

ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ Ս. Գ.

ԿՈՒՇՆԱՐՅԱՆ Ք. Ս.

ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ Մ. Հ.

АТАЯН Р. А.

АГАЯН М. Л.

ГАСПАРЯН С. Г.

КУШНАРЯН Х. С.

МУРАДЯН М. О.

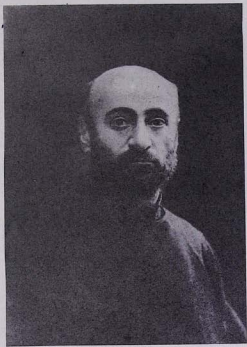
4905000000 (815)

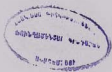
Կ-----257 82 «Մ»

705 (01) 82

Ֆորզացը՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ
Ձեռագրումը՝ Ռ. ԲԵԴՐՈՍՅԱՆԻ

Форзац **МАРТИРОСА САРЬЯНА**
Оформление **Р. БЕДРОСОВА**





Ն Ա Խ Ա Ռ Ա Ն

Կոմիտասի դաշնամուրային ստեղծագործությունը նրա երաժշտական ժառանգության համեմատաբար փոքրածավալ, քայքայ խիստ ինքնատիպ մի քանիսն է: Այդ ինքնատիպությունը դրսևորված է արդեն իսկ նրանով, որ Կոմիտասը դաշնամուրի արտահայտչական հնարավորությունները հիմնադի օգտագործել է մասնավորապես ժողովրդա-երաժշտական գաղափարները յուրօրինակ կերպով մարմնավորելու համար:

Երկերի ժողովածուի ներկա՝ 6-րդ հատորում զետեղված պիեսների զլլ-խավոր մասը կոմպոզիտորի դաշնամուրային «Պարերն» են, որոնց համար ելակետային նյութ են ծառայել ժողովրդական պարերանակները: Կոմիտասն այն համոզման էր, որ «ժողովրդական պարն արտահայտում է յուրաքանչ-յուր մի ազգի քնորոշ գծերը, մասնավոր քարքն ու քաղաքակրթության աստիճանը... մարդու ներքինը»: Խորապես նվիրված իր ժողովրդի երգարվեստին, նա նույնքան հետևողականորեն ուսումնասիրում էր և պարարվեստը: Ավելորդ չի լինի ասել՝ նա յուրացրել ու վարպետորեն ցուցադրում էր ազգային ամենախտկանչական սարերի խորեոգրաֆիան ևս:

Հայ գեղեցկական պարերին նվիրված իր աշխատություններում Կոմիտասն այդ պարերի շարժումների բնավորությունը նշում էր «նուրբ և քնքույշ, վեհ և եռանդուն, յուրջ ու վայելույշ» մակդիրներով, որոնք, աճուշտ, կհատկացնեն նաև դրանց երաժշտությանը:

Կոմիտասը շատ ուշադիր էր հատկապես երգեցողությանը ուղեկցվող շուրջպարերին, համարելով դրանք հայ ժողովրդական պարարվեստի առաջին քնորոշագրական տեսակը: Նրա ազգագրական նյութերում գեղեցկական շուրջպարերի երգերը ներկայացված են ամվերջանալի քազմազանությամբ: Բայց երաժշտագետի տեսադաշնից չլրիպեցին նաև նվագակցությանը կատարվող կենտ և խմբապահիերը, որոնց եղանակները նույնպես եռանդազին հավաքում ու գրի էր առնում (այս գրառումները, ցավոք սրտի, փոքր քանակությամբ են մեզ հասել):

Կոմիտասի գրություններում հանդիպում ենք «Ըոորրի նոր կտորներ են ձայնի առել և լրացրել», «Կենտապարերը կազմել են «Ըուշկի» պարի ձևով», «Ես ծառ եմ հավաքել...» և այլ արտահայտությունների, որոնք վկայում են, որ ժողովրդական պարերանակների դաշնամուրային վերատեղծումը նա կոմպոզիտորի համար մի պատահական զբաղմունք չէր: Դեռ ավելին. այդ եղանակների կ' գրառումը, կ' ստեղծագործական վերաձևակումը, քազմաթիվ այլ փաստերի հետ միասին, հավաստում են և այն քանը, որ հայ ժողովրդական երաժշտությունը համակողմանի լրիվությամբ գնահատող երաժիշտը մասնավոր հետաքրքրություն ուներ նաև ժողովրդական նվագարանների նկատմամբ. մի քան, որ նույնպես անդրադարձվել է այս հատորում զետեղված պիեսներում:

Գիտական ուսումնասիրություններում պարը դիտելով որպես քաղաքական արվեստի արգասիք, իր ստեղծագործական ձևաբանություններում Կոմիտասը հաստատեց այն իրողությունը, որ պարերգերն ու պարերանակները ունեն նաև բուն պարից անկախ, ինքնուրույն արժեք, հաստատեց դրանց որպես զուտ երաժշտական երկերի ինքնուրույն գեղարվեստական գոյության «օրինականությունը»:

Կոմիտասի համար դաշնամուրային ստեղծագործության դիմելու մի ոգև-
վորիչ առիթ էլ հայ դաշնակահարների ակադեմիայումն էր: Նա նկատի ուներ
նախ՝ Քիփիտում սկսած և արտասահմանում կրթությունն ավարտած «շնոր-
հածիր» Օուչանկի Բաբայանին, որ մասնակցեց կոմպոզիտորի ստեղծա-
գործությունների Փարիզում կազմակերպված ցուցադրություններին, ապա՝
իր ճեմարանական աշակերտ Ստրով Փախչանյանին, որը դարձավ Վա-
դարշապատում և Երևանում կայացած համերգների կատարեցին նաև կոմսերվատորիա-
կան սրբֆեստր, «չքեղ տաղանդով օժտված» տիկ. Մ. Շերիճյան-Շարբեյը
Ժնևում, տիկ. Մ. Կարա-Մուրզան Բաքվում և երաժշտական թագմակողմա-
նի շնորհների տեր տիկ. Արուսյակ Հարենցը Կ. Պոլսում: Աստարում էր և
ինքը հեղինակը:

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

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

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

Կոմիտասի մերձավոր բարեկամ, Միջազգային երաժշտական ընկերու-
թյան Փարիզի «La Revue Musicale» և «Courrier Musical» հանդեսների Կ.
Պոլսի վիագրոված 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 ազդուական
վարդապետին միտքը, որ [նաև] ձեռնարկեց վագրության ձևին մեջ պատ-
րաստելու «Մշո Օորո» հոյակապ պարը: Ատենոք հաճախ ասեմը նվագել
կուտար կնոչ, տիկ. Հարենցի, արդյունքը ճշելու և թափ ընկերակցության
շեշտերը բացատրելու համար: Երբ «Մշո Օորո»-ին վերջնական ձևին հա-
սակ, ըսավ ինձի. «Տե՛ հիմի, Աստվածատուր եղբայրս, այս պարն այ Բերս
վերադարձիս մաքուրի առնելն վերջ կուտամ թեզի, որ մյուս պարերում հետ
քու քով մնա մի՞նչև ատոնց տպագրության պահը»:

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

Բաճն այն չէ միայն, որ հեղինակը նյութ 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 թմնադասները ճշել են նրա ստեղծագործական ոճի զարգացումը, առանձին ուշադրություն մվիրել նրա երգերի ներդաշնակությանը: Այսպես, օրինակ, Մարգարիտ Բաբայանը գրել է, որ այդ ներդաշնակությունը ժամանակի ընթացքում դարձել է «ավելի պարզ ու նախուճ», ժողովրդական եղանակի հետ ավելի «խորապես կապված»: Նույն երևույթը ընդարձակ մեկնաբանել է գեղագետ Ծախան Պերպերյանը, նկատել են և ուրիշները:

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

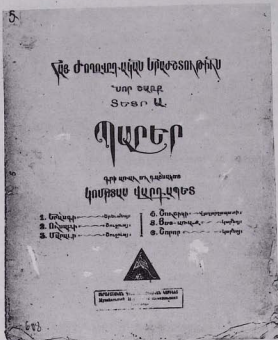
Յրանսիական ժամանակակից երաժշտության հետ Կոմիտասի ստեղծագործության կապը պետք է ընդունել կոմպոզիտորի սուս ընդհանուր գեղագիտական ընկալումների առումով: Այդ երաժշտությունը մեծ ոգևորությանը վաղելուց ու խոր ուսումնասիրելուց հետո էլ, Կոմիտասը բնավ չփորձեց նրանում գործադրվող արտահայտչամիջոցներն ու եղանակները ուղղակի փոխառել իր երաժշտության մեջ: Կոմիտասն ուներ իր սեփական ստեղծագործական խնդիրները, որոնք թխում էին հայ կոմպոզիտորական երաժշտության ազգային ոճ մշակելու նպատակադրումից և հայ երաժշտությունը ոճական արդյախի հունով զարգացնելու հետևանքներից: Այդ խնդիրները նա իրականացնում էր հայ գեղչկական երաժշտության առանձին հատկություններից թիხերում իր սեփական միջոցներով: Հենց այս միջոցներն էին, ահա, որ նա շարունակ նորոգում 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» դեռ տպագրված չէին, գրքանում էին սրանց քազմաթիվ տարբերակներ: Այժմ այդ տարբերակները միմյանց հետ համադրելով, մենք պարզ տեսնում ենք, որ երբեմն դրանք, իրոք, կրել են էական փոփոխություններ. ներդաշնակությունը զգալիորեն նորացել է և, ինչպես ճիշտ նկատել է դեռևս Մ. Բաբայանը, ավելի սերտորեն է թխել ժողովրդական լայնախի մտածողությունից*, ռիթմը՝ շարունակ ավելի անհատականացված բնույթ է ստացել, ակնառու են շարադրության բանվածքի նորանոր գլուխները: Այս քոլորն իրենց հերթին, գնալով ընդարձակել են պոլիֆոնիայի տարբեր միջոցներ կիրառելու ասպարեզը... Ահա, դրանով այդ տարբերակները հետաքրքրական 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, բայց նյութական միջոցների չաղության պատճառով չի հաջողվել:

Կոմիտասի «Պարերը» մինչև այժմ հրատարակվել են միայն մեկ անգամ. դա տեղի է ունեցել 1925 թվականին Փարիզում, «Կոմիտաս վարդապետի քարելաներու հանձնախումբի» եռանդուն ջանքերով, շնորհիվ պ. Ա. Ղուկասյանի միջնորդության: Հրատարակությունը իրականացված է ճոտա-տպության քարձր ճաշակով, անվանված է՝ «Հայ ժողովրդական երաժշտություն. Նոր շարք. Տեսք Ա. Պարեր. Գրի առավ և դաշնակնց Կոմիտաս վարդապետ: Հնոգրվում է՝ 1. Երանգի (Երևան), 2. Ունաթի (Ծուշվա), 3. Մարաթի (Ծուշվա), 4. Ծուշիկի (Վաղարշապատի), 5. Հեռ-առաջ (Կարնո) և 6. Ծորոք (Կարնո):

* Կոմիտասի ժամանակակից լավատեղյակ մի այ հեղինակ նրա ներդաշնակության մասին արտահայտվել է քաղաքացիական պատերազմի կոմպոզիտորի ստեղծագործական քննադատությունը սկսելով՝ «Անուշա-նուշ գլուխգործոց մեջ է, որ հիացուցած է հրա Տեղյանի»՝ ինքնա-տիպ երաժշտության ներկա հույակապ վաթսուց» հաստատումով, այդ հիմունքն այնուհետև գրում է, որ Կոմիտասի երգերի «հաշմանությունը կրել ինքնատիպ հայկական դեղձ», որովհետև «հաշմանական եղանակները կարունակվին նրա դաշնակորության մեջ»:



Կոմիտեի «Պարբերի» առաջին տպագրության անվանաթերթը:
 Զնաչիկումը Ռ. Օրջանյանի

Այս գեղեցիկ հրատարակությունը ունի մաս: թերություններ. ոչինչ չի սպանված բնագրերի մասին, որոնցից կատարված է տպագրությունը, մի շարք պարբերից հեղինակի կատարողական նշումները անիրավացիորեն դուրս են հանված, «Հետ-առաջ» և մանավանդ «Ժողովուրդ կարմու» պարբերում քակված շատ վրիպակներ կան, երեք պարի վերաբերյալ «Constantinople, 1918» նշումները ճշգրիտ չեն և այլն:

Այնուամենայնիվ, վեց պարի փարիզյան հրատարակությունը կոմիտեայան հանձնախմբի կարևորագույն ձեռնարկումներից էր և գործնական խոշոր նշանակություն ունեցավ: Դրա շնորհիվ «Պարբերը» մախ՝ հենց արտասահմանում սկսեցին սովելի հանախ կատարել: Բավական է ասել, որ դեռևս տպագրության պատրաստման ընթացքում դրանց կատարումով հանդես եկավ ֆրանսիական նշանավոր դաշնակա հար և կոմպոզիտոր, Փարիզի կոմիտեի վատրիայի պրոֆեսոր Լազար Լևին: Ապա՝ այդ պիեսները սկսեցին հնչել մաս Սովետական Հայաստանում և Սովետական Միության մյլ վայրերում:

Վեց պարերի փարիզյան հրատարակությունից արվեցին վերատպումներ՝ 1939-ին Մուկվայում (բարձր տպագրության եղանակով՝ կիշնով) և 1946-ին Երևանում (հարթ տպագրության եղանակով՝ ֆոտոլիտոգրաֆիայով):

MUSIQUE POPULAIRE ARMÉNIENNE

NOUVELLE SÉRIE

CAHIER I.

DANSES

Recueillies et mises en musique

par le R. P. KOMITAS

- | | | | |
|--------------|-----------------|------------|-------------|
| 1. Ounabi | De Otschi | 5. Et-arej | De Erzeroum |
| 2. Erangui | De Erivan | 3. Choror | De Erzeroum |
| 3. Chouchikj | De Wagharshabai | 6. Marali | De Otschi |



Créé de Paris, 1901. G. et M. J. B. P. P.

Tiboras
par R. Komitas

«Գարեթի» 1951 թ. տպագրության ֆրանսերեն ամսագրերը:

Մրանցում զետեղվել են նոր, սեղմ հատաչաքաններ, փարիզյան հրատարակության ֆրանսերեն վերնագրերը փոխարինվել են ռուսերենով, բայց նոտային վրիպակները լիովին պահպանվել են: «Գարեթը» վերատպվեցին նաև 1951-ին, դարձյալ Փարիզում (հարթ տպագրության օֆսեթ եղանակով): Այս վերատպության ընթացքում վրիպակների մի մասը ուղղված է, տակայն անփրակացիորեն խառնված է պարերի ավանդական դարձած հաջորդականությունը:

Վերոհիշյալ բոլոր տպագրություններում «Մշո Շորթի» և «Մանուշակի» պարը բացակայում են: Հնարավոր է, որ դրանց բնագրերը մյուս պարերի բնագրերից ուշ են հասել Փարիզի կոմիտայան հանձնախմբին՝ Ասակայն բացառված չէ և այն, որ հանձնախմբի տրամադրության տակ դրված ձեռագրերում հենց սկզբից եղել են նաև «Մշո Շորթի» և «Մանուշակի» պարի նյութեր, բայց ժամանակին չեն նկատվել, հայտնի չեն դարձել:

Ծ. Չարենցի անվ. Գրականության և արվեստի թանգարանում Փարիզի կոմիտայան հանձնախմբից պտացված նյութերի մեջ հաջողվեց հայտնա-

* Քոլոս Ազատյանի Ա. Չոպանյանի գրած ճամակներից երևում է, որ 1955 թ. հոկտեմբերին կոմիտայան հանձնախմբը դեռևս փրկություն էր «Մշո Շորթի» բնագրը, տե՛ս Ա. Չոպանյան «Մանուշակի», էջ 226 և 226, Ե., 1980: Տե՛ս նաև հատորի ծանոթագրություններում ընդհանուր տեղեկությունները:

ներել և ի մի բերել տպագրված վեց պարի, ինչպես և «Մանուշակ» պարի ու «Մշտ Շորորի» հեղինակային մի քանի տասնակն քնագրեր: Միշտ է, սրանցում գերակշռում են այլևայլ փոփոխություններ կողմ սևագրություններ, իսկ մաքուր արտագրված շատ օրինակներ, որոնց գոյություն ունեցած իննը Ռաստատվում է հենց այդ սևագրերի ուսումնասիրությունից, պակասում են (Կոմիտասյան այս քնագրերին մոտիկից ծանոթանալիս դարձյալ հրամարական պահանջ է առաջ գալիս՝ շարունակել նրա տակավին ամհատ մնացող ձեռագրերի որոնումը): Այնուամենայնիվ, այդ քնագրերը հեղինակի «Պարերի» վրա գործադրած աշխատանքի մասին լայն պատկերացում են ստեղծում և դրանց համակարգումը հանգեցնում է նշանակալից արդյունքի:

Բուրք նյութերից երևում է, որ «Մշտ Շորորին» Կոմիտասը առանձնակի նշանակություն է տվել: 1906—07 թթ. հայտագրերում և մամուլում երևան եկած հոդվածներում «Մշտ Շորորը» անվանված է արիստիկ, «հիմնավոր», «ավանդակաճ», ինչը որ ավելի ևս հետաքրքրական է դարձնում այն:

«Մշտ Շորորը» հիբրալի կրում է խոր ավանդակաճություն կնից: Ա. Չոպանյանը Փարիզի 1906 թ. համերգում կարոցան էր քանակախոսության մեջ (անշուշտ՝ Կոմիտասի տվյալներով) այդ ստեղծագործությունը քննադարել է որպես շատ հին, հավանաբար՝ հեթանոսական օրերից պահպանված պար: Ինքը, Կոմիտասն ևս նույն գործին անդրադարձել է Կ. Պոլսում 1912-ին կարոցան դասախոսության մեջ, շեշտելով դարձյալ դրա հեթանոսական վերափոխումը:

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

«Մշտ Շորորի» հետ իրենց վիպական քննվորությամբ և խորագույն ավանդակաճությամբ սերտորեն առնչվում են «Լարնո Շորոր» և «Լետ ու ստաջ» տղամարդկանց կամ խում խմբապարերը: Մյուսները քնարական բնույթի կամացի մեծապարերի եղանակներ են:

Հայտնի է, որ հայկական կենցաղում, զուտ ազգային մեծապարերի հետ, երբեմն հնչում են նաև համակուկկայսյան տարածում ունեցող «սազանդարական» պարերնակներ: Կոմիտասի մեծապարերի եղանակները ազգային դեմքով միանգամայն որոշակի են, անդրադարձնելով հայ ժողովրդական երաժշտության վաղնջական հատկանիշները՝ Ե՛վ խմբապարերը, Լ՛մեծապարերը, միասին վերցրած, հեղինակն ինքը անվանել է Հայ պարեր, նշել դրանց ծագման ու տարածման վայրը և՝ ժողովրդական-նվագարանային կատարման ոճը: Այդ նշումները մի օժանդակություն են կատարողին՝ որոշակի ու արտահայտիչ կերպար ստեղծելու համար, որպեսզի պարերն ընկալվեն որպես հայ ժողովրդական կյանքի արժանաֆալտ տեսարաններ:

Կոմիտասի «Պարերը» ոչ միայն վերակենդանացնում են ժողովրդապարային տեսարանների բանաստեղծականությունը, այլև ընկալվում են որպես նորին զգացմունքների դրսևորող պատումներ: Հեղինակի վշակած մեղեդիներն արդեն շքրմաշունչ ու խորագրեցիկ են, կարծես խում ու պատում են նաև Թափանցիկության չափ պարզ է «Պարերի» ընդհանուր հյուսվածքը այնքան, որ կարող է ստեղծվել տպավորություն, թե նրանցում դաշնամուրը մեկնաբանված է զուտ որպես մեղեդիական նվագարան՝ Սակայն, միշտ նրբորեն

* Այ հարց է, որ այդ մեծապարերից մի երկուսը ժամանակի ընթացքում տարածվել են նաև հարևան ժողովուրդների կենցաղում, կրել ինչպես փոփոխություններ, որոնց դրանց ոճական ինչ-ինչ նոր գծեր են հարորդել:

* «Մշտ Շորորի» և «Պարերի» հիմնում որված են, ընդհանուր առմամբ, բառի, սրճիկի (նույն փոյոջ կամ ուրյոջ, ճաճի (դուրյոլ), զուսնայի, քոնուկի և դասի (դոն) կատարումների գրադավ նշանակները: Դրանց հենց այդ նվագարանների (կամ սրանց տարբեր զուգորությունների) ժողով իրագործված պիեսներ են:

10

The image shows a page of handwritten musical notation on six staves. The notation is dense and includes various symbols, including notes, rests, and dynamic markings. There are several annotations in Armenian script interspersed throughout the score. A large circle is drawn around the first staff. The page is numbered '10' in the top right corner.

Մի էջ կոմիտասի «Մշո Շարիտ» հնդհանգստի մնացորդից:

(ուսուի՝ արտաքուստ անճկատ) և հնարամտությանը «գծագրված» «երկրորդական» ձայները (ակամայից մտաբերում են հայկական խաչքարերի ցրտաթյունները), որ երբեմն առնված են ժողովրդական հարկանվող գործիքների նվագակցությունից, բայց չեն ընկալվում որպես պարզ նմանակում, սրանք են արտահայտչական նշանակալից քեռնվածք են կրում և նույնքան խոսում են: «Պարերում» հեղինակը երևան է քերել դաշնամուրը յուրատեսակ հնչեցնելու մի առանձնահատուկ վարպետություն:

Կոմիտասի «Պարերը» կարելի է նվագել զատ-զատ կամ զանազան գուճակցումներով, կամ՝ որպես անընդմեջ շարք: Չնայած հանդարտ տեսաների որոշ գերակշռությանը, միապաղաղության երանգ չի գտնվում, որովհետև դրանք տարբեր կերպարներ ու քննալորություններ դրսևորող, միշտ խոր ու տարբեր ապրումներ հաղորդող, միշտ գեղեցիկ ու ազնիվ՝ տարբեր մտքեր ու տրամադրություններ արտահայտող պիեսների շարք են:

Ոճական արժեքավոր գլուտների հետ մեկտեղ, «Պարերում» հեղինակը, իր իսկ խոսքերով ասած, «ոչ մի ճապար քան» չի թողել, ամեն մի պինդ գրել է «չառ պարզ ու միանև, միևնույն ոճով մինչև վերջ այնպես, որ մի սիրուն անբողբոջություն կազմի»: Ուսուի և «Պարերը» առանձնանում են երաժշտական մտածելակերպի ոչ միայն թարմությամբ, այլև քացառիկ հստակությամբ, դրանցում իրականացված է իսկական գեղարվեստական պարզություն:

Կոմպոզիցիոն հնարների յուրակերպությամբ (ներառյալ դաշնամուրային շարադրության հնարամիտ քանվածքն ու ձայնարտաբերման քաղվեսրանգությունը) և անհատականացված կերպարայնությամբ Կոմիտասի «Պարերը» հայ ազգային երաժշտության մեջ երևան են և որպես ճորագրական էջեր: Ոչ միայն հայ երաժշտության, այլև ժամանակի եվրոպական երաժշտության մեջ նույնպես այդ «Պարերը» մուտք գործեցին որպես ճորագրական երևույթ: Իրենց քովանդակալին, 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 հնչողություններ քերելը, կոմպոզիտորական ստեղծագործության մեջ գաղղական ֆոլկլոր մարմնավորելը և ֆոլկլորային ազդակներով ժամանակակից ստեղծագործությունը երաժշտական մտածողության ավանդական ձևերից «ձերբազատելը»:

«Պարերի» (1906—07 թվականների տարբերակների) առաջին կատարումներին հետո ֆրանսիական, շվեյցարական ու քեզիական երաժշտական պարտերականներում դրանց մասին դրվատական շատ քան է գրվել: «Պեսը էր անճար՝ լսել այդ պարեղանակները, զգալու համար դրանց ողջ հափշտակող ուժը...», «քացակազներ» է «Le Monde musical» հանդեսում դրա թղթակիցը:

Տպավորությունն այնքան զորեղ է նրան, որ որոշ երաժշտա-քննադատներ լույս դաշնամուրի նվագը լսելով, պատկերացրել են նաև հայ ժողովրդական պարերի խորեոգրաֆիան. «Հայկական պարերը՝ այնքան՝ քնակամ, այնքան՝ ճկուն 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 ազելի ստույգ ասենք՝ մահանում է եվրոպական (իսմ՝ ժողովրդական, Ռ. Ա.) պարարվեստը... Ժեստերի պարեր և պլաստիկ, ինչպես, օրինակ, Հեուտր Արևելքի պարերը, բայց նաև մեզ շատ հարագատ, որ հիշեցնում են երաժշտի կամ շուրջապարի այն տեսարանները, որոնցով գոտերված են անտիկ սկանակները...» (Հնարի ուն Բյուսների հողվածը «Mercure musical» հանդեսում, 1907, էջ 502—508):

«Պարերը» քաղականին խորությամբ է ընկալել «Mercure musical»-ի տնօրենն ինքը՝ Լուի Լայուան. մի երաժշտագետ, որը շուտով հանդես էր գալու որպես Կողմ Դեբյուսիի նշանավոր կենսագիր: 1906 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 երաժշտություն մերդաշնակ ու ազատ գեղեցիկ մարմինների... քնական լեզու, որի օգնությամբ մարդկային էությունը դառնում է որսախոթյան կամ կարոտի և կամ ըղձամբի կենդանի պատկեր» (տե՛ս մաս՝ «Անաճիրտ», Փարիզ, 1907, № 1—2):

Կոմիտասի «Պարերը» հայ դասական երաժշտական գրականության մեջ արժանի տեղ զբաղեցին, դարձան դաշնակահարների նվագացանկում համախափ հնչող երկերից մեկը, կարևոր տեղ ընկնեցին մաս երաժշտական-մանկավարժական երկացանկում, ժամանակի ընթացքում երևան եկան այդ պարերի զանազան մեծամեծագ զործիքային, անասմբային և սիմֆոնիկ նվագախմբային վերաշարադրումներ:

Ներկա հաստրով առաջին անգամ ձեռնարկվում է Կոմիտասի «Պարերի» ամբողջական հրատարակությունը: Ինչպես Երկերի ժողովածուի նախադր. հատորներում, այստեղ ևս նյութը քաղված է բացառապես հեղինակային ձեռագրերից:

Պետք է խոստովանել, որ «Պարերի» մեր հավաքած քննադրերը համակարգելը քաղվակամին դժվարություններ է հարուցել, որովհետև մեծ մասամբ թվական չունեն և գրված են ոչ թե ամբողջական տեսքերում, այլ հաճախ առանձին, «պատահական» նոտաթերթերի վրա. այս դեպքում քննարկ արտաքին հատկանշները՝ թղթի տեսակը, հնացածության աստիճանը, ինչպիսիսի թանաքով կամ մատիտով գրված լինելու հանգամանքը և, վերջապես, հեղինակի բուն գիրը ոչ միշտ են օգնում նյութերի ժամանակային հաջորդականությունը վերականգնելուն: 1916 թվականին, հեղինակի ստորագրած վիճակի արդեն ինչ-որ չափով խանգարված պայմաններում, սևագրությունները գրված են շատ «նյարդային» և, դրա հետևանքով, դժվար ընթերցելի գրով: Դժվարությունը երբեմն սաստկանում է գրվածքը (նրան քաղվակի անդուսդառնալու պատճառով) գրեթե անընթեռնելիության աստիճան խնդրված լինելու հետևանքով: Հետաքրքրական է, որ երբ քանի հասնել է մաքրագրելուն, նույն 1918-ին, Կոմիտասն, ըստ երևույթին, լարելով իր բոլոր ուժերը, գրել է նախկին տարիների մաքրագրությունների նման մաքուր և գեղեցիկ:

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

Առաջին խմբագրությունը մեզ տալիս է «Պարերի» այնպիսի տեսքը, ինչպիսին դրանք ունեցել են մինչև 1909 թվականի ամսանը, երբ առաջին կատարումներից հետո հեղինակը իրականացրել էր անհրաժեշտ «կատարած փոփոխությունները և ստացած արդյունքից գոհ էր: «Մշո Օորորն» այստեղ ներկայացված է 1908 թվականի տարբերակով: Երկրորդ խմբագրությունը տալիս է «Մշո Օորորի» և «Պարերի» այն տեսքը, որ դրանք ունեցել են 1918 թվականի ամսանը, երբ, Ա. Հարենցի արտահայտությամբ, «վարդապետը վերջնական ձևերը տվավ դաշնակի համար պարերու շարքին» (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 գետեղված է 1918-ից վաղ գրված, քայքայ դարձյալ երկրորդ խմբագրությամբ: «Մշո Օորորի» վերջին խմբագրությունը լրիվ արտագրված վիճակում արխիվում նույնպես չկա, վերականգնել ենք մի ամբողջ շարք սևագիր թերթիկներից: Վերջապես, արխիվում քացակայում 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 քնագրերի վրա եղող հեղինակային ճշումների օգնությամբ (տե՛ս Մամոթագրությունները):

«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 ռեակցիան հարցերի ու նրա կոմպոզիտորական ընդհանուր վարպետության զարգացման ընթացքի ուսումնասիրության համար չափազանց հետաքրքրական են:

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

«Երանգի», «Ռեմարի» և «Մարալի» պարերի որոշ քնագրերում տրանստեղանումները հատկապես սխալմամբար նշված են ոչ թե Երևանի և Օուշվա, ինչպես 1925 թ. հրատարակության մեջ են նշված, այլ Վաղարշապատի կամ Վաղարշապատի ռոնով (իսկ, օրինակ, «Օուշիկի» պարը նշված է ուղղակի Վաղարշապատի եղանակ): Այդ դեպքերում կոմիտասն իր մեծապարերն ընդհանրապես անվանել է տեղական կամ Վաղարշապատի:

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

Կոմիտասի մեզ հասած ճշումները հաշվի առնելով հանդերձ, նպատակահարմար գտանք ներկա հրատարակության մեջ պարերի վերնագրերը չձանձրաբեռնել: Ուստի պետք է նկատի ունենալ, որ վերը հիշատակված երեք մեծապարերը թե՛ն Երևանի և Օուշվա եղանակներ են, քայց կոմիտասի պարաշարում ներկայացված են այն ռոնով, ինչպես կատարվելիս են եղել Վաղարշապատում: Միմյուր խմբապարերը («Օորո»՝ Կարնո, «Էետ ու առաջ»՝ Կարնո) և «Մշո Օորորը», որոնց եղանակները նույնպես կոմիտասը գրառել է Վաղարշապատում, քայց, հաստատ կարելի է պնդել՝ արևմտաֆայ երաժիշտներից, քնագրերում միշտ նույն տեղանուններն են կրում: Մյուս երկու մեծապարերը՝ «Օուշիկի» և «Մամուշակի» Վաղարշապատի եղանակներ են և ներկայացված են՝ հենց այդ տեղի ռոնով:

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

Կոմիտայան հայերեն ու մանրամասնացված կատարողական ցուցումները և դրանց «կերպարային» քնույթը «Պարերում» նոր կամ պատճենական գոյացումներ չէին: Նման ցուցումներ, նույնքան մանրամասնացված, նա առհնձ կիրառել էր 1918-ի աշնանը հայ գրերի գրուսի 1500-ամյակի առիթով իր տպագրած «Ռ՝վ մեծաքանակ դու լեզու» խմբերգում և դրան հասել էր աստիճանաբար, սկսած դեռևս որոշ պարերի առաջին քնագրերից (1806):

Կատարման ցուցումների մանրամասնացում այն ժամանակներում տեղ էր գտնում արևմտաեվրոպական նորագույն կոմպոզիտորների (Օրփանս՝ Ա. Օյնգերբոգի) այնպիսի երկերում, որոնք ունեին քաղժառարաշնորհ հյուսվածք և այդպիսի դեպքում հյուսվածքի ամեն մի շերտի, ամեն մի առանձին ձայնի ու ֆրազի կատարմանը տրվում էր առանձին քննությագրություն: Այսպիսի ստեղծագործությունների հետ Կոմիտասի «Պարերի» համադրումը թերևս սուս ձևաբանական լինի, որովհետև կոմիտասյան հյուսվածքը անհամեմատ պարզ է և այնքան տարաշնորհ չէ: Նման երևույթ քնորոշ է եղել նաև իմպրեսիոնիստների համար, որոնք ընդհանրապես երաժշտության կերպարայնության մկատմամբ համոզես էին քերում նոր մտտեցում: Հիշենք, Օրփանս, Դեբյուսիսի պիեսներում առկա նրբին «հնչյունագրության» տարրերը, ճշգրիտ «տպավորություններ» ու «քննվորություններ» արտահայտելու նրա ձևումներ, դաշնամուրը քաղմտեսակ երանգներով հնչեցնելը և այլն: Կոմիտասի «Պարերում» կատարման կերպի արտահայտչական վերն ակնարկված մանրամասնացումը, ընդհանուր առմամբ, առնչվում էր այս կարգի երևույթների հետ և մուլցակն մպատակ ուներ՝ դաշնամուրը «պատկերավոր» հնչեցնելու միջոցով կատարումը հնարավորին չափ կոնկրետ կերպարային դարձնել: Այդ քանն իրականացնելիս, սակայն, փոքր չէր նաև Կոմիտասի ձևումը՝ իր «Պարերում» հնարավորին չափ մանրամասնորեն անդրադարձնել ժողովրդական գործիքային երաժշտության «քնական» կատարման առանձնահատկությունները, հաղորդել այդպիսի կատարման ողջ երանգապանակ՝ երբ ժողովրդական «հիմքնուս», քայց լինակատար վարպետ մվագածուները իրենց մվագարաններին քրտացիորեն «խոսնեում են» և իրենց թեկուզև 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») ներդնելը գուցե իսկապես չափազանց է, և գուցե դրա պարտադրումը տեղ-տեղ նույնիսկ սահմանափակի կատարողի՝ ստեղծագործման նախաձեռնությունը: Թերես հենց այդպես է դատել փարիզյան հրատարակության ֆրանսիացի խմբագիրը (անունը, դժբախտաբար, ոչ մի տեղ մըջված չէ), որը, սակայն, հայ ժողովրդական մվագարանային երաժշտությունն էլ չիմանալով, որդեգրել է մի հակասակ չարիազնացություն և Կոմիտասի կատարողական ցուցումները կարելի է ասել լիովին դուրս է հանել նուտային տեքստից:

«Պարերում» կոմիտասյան այդ թեկուզև անտվոր ձևով ճշված կերպարային քննությագրումները, այնուամենայնիվ, կարևոր և ուսանելի են: Կարելիոր են սուլյա պիեսներում ստեղծվելիք կերպարների առումով հեղինակի մտահղացումը կամ ցանկությունը ճշգրիտ իմանալու համար: Ուսանելի են նրանով, որ մի հավելյալ անզամ ցույց են տալիս, թե արտահայտչության մասնահատուկ նրբություններ ստեղծելու համար որքան՝ քաղմազան հնարավորություններ ունի կատարողական արվեստն ընդհանրապես և դաշնամուրայինը՝ մասնավորապես:

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



րաքերում է վերևի, ներքևի ձայնից կամ ամբողջությամբ, իտալերենը գրված է հայերենի տակ, երբ վերաքերում է որևէ միջին ձայնից՝ իտալերենը գրված է հայերենի կողքին, նրանից հետո:

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

Որոշ դեպքերում առատ Աշունակված շեշտադրվածքը կապված են ֆրազավորման հետ, համդես են գալիս որպես ֆրազավորման մանրամասերը երևան բերող տարր: Ասենք, որ «Պարերի» ֆրազավորումը համեմատաբար խոշոր միավորներում ևս, երբ լիզաներով է Աշվում, որոշ տարբերակներում խիստ յուրատեսակ է: Երկու դեպքում էլ հեղինակի նպատակն է եղել հնարավորին չափ մանրամասնորեն անդրադարձնել ժողովրդական եղանակների մոտիվակազմության յուրատեսակությունը, դրանց ներքին դիֆուզա-իմպոնացիոն կազմության՝ ժողովրդական կատարման ընթացքում գոյացող յուրակերպությունը (օրինակ՝ «քառակուսի» համաշափության հանձնախի բացատրումը): Թեև երկու դեպքում էլ նկատվում է նախապես Աշուն ֆրազավորումը հետագայում պարզեցնելու և երաժշտական մտքի տրոհման ավելի «օբյեկտիվ» նորմերի մոտեցնելու ձգտում, այնուամենայնիվ, որոշ պարերի (ինչպես, օրինակ, «Կարնո Օորորի») սկզբնական տարբերակներում կիրառված յուրատեսակ ֆրազավորումը ևս պահպանում է իր հետաքրքրականությունը՝ բացահայտելով ժողովրդական եղանակների դիմամիական այդ միջոցներով մեկնաբանելու տարբեր հնարավորություններ:

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

Ներկա հրատարակության մեջ «Պարերի» տարբերակներում, թե՛ ֆրազավորման համար յուրատեսակ կիրառված լիզաներ և թե՛ կոմիտասյան բազմատեսակ շեշտադրվածքը պահպանված են: Պահպանել ենք նաև հեղինակի կիրառած տարբեր տեսակի տակազգծերը և տակտային տևողությունների յուրատեսակ խմբավորումը, որոնք, իրենց հերթին, էական են մեղեդիի ձևակառուցողական համեմատաբար մանր տարրերը (ընդհուպ մինչև դիֆուզա-իմպոնացիոն առանձին քջջները) պարզ տեսանելի դարձնելու համար, ինչին հեղինակը միշտ էլ մեծ ջշանակություն է տվել: Վերջապես, պահպանել ենք նաև քանակի Աշունները գրելու առանձնահատուկ կերպը այն տեղերում, ուր հեղինակն ինքը կիրառել է (այդ մասին տե՛ս նաև «Երանգի» պարի ծանոթագրությունում):

Ինքնըստիներջան հասկանալի է, որ «Պարերը» խմբագրելիս վերականգնել ենք քննարկելի կրճատ գրված տեղերը, ուղղել անուշադրությունից գոյացած հեղինակային վրիսակները, Ա և Բ խմբագրություններում լրացրել պակասող կատարողական միջերը և, առանձնապես անհրաժեշտ դեպքերում, ուժգնության Աշունները (էական լրացումները հիշատակված են Ծանոթագրություններում, որոշ դեպքերում վերցված են ուղիղ փակագծերի մեջ): Ուժգնության մանրագիր միջերը վերաքերում են այն ձայնի միայն, որի մոտ դրված են:

Պեղայի հեղինակային Աշունները լրիվ չեն և, չնայած դրան, խիստ կարևոր են: Հեղինակի համար սովորական «անբողջակային» պեղայից բացի, նրա Աշուններում կան նաև զուտ «տեմբրային» պեղայի գործածման դեպքեր, որոնք կատարողից պահանջում են որոշակի գգություն՝ հճման հըսակությունը չխախտելու համար:

Բնագրերից ոչ մեկում մետրոմոսի ցուցիչ գրված չէ: Ներկա հրատարա-

կույթան համար, ելնելով «Պարբերի» որպէս դաշնամուրային պիեսների երաժշտական-կերպարային բնութքից և կատարման ավանդական դարձան տեմպերից, այդ ցուցիչները (միայն Բ խմբագրութեան մեջ) խմբաչիորն է նշանակել: Ինչպէս «Մշտ Օորորը», այնպէս էլ քոլոր պարերը կատարվում են այս կամ այն չափով ազատ, rubato:

«Պարբերի» տարբերակների բնագրերը կրում են տարբեր փոփոխություններ (ինտոնացիոն փոփոխությունները, որպէս կանոն՝ սովորական, լատինատառ և հայկական նոտաներով), որոնք, ընդհանրապէս, հաջորդաբար տվյալ պարը հասցնում են իր վերջին տեսքին: Ամեն մի պարի նպատակն է փոփոխությունները ամբողջութեամբ և հաջորդականորեն պատկերելու կատարակով այստեղ տպագրված տարբերակներից յուրաքանչյուրը ներկայացված է իր սկզբնական տեսքով:

Հատորում «Պարբերին» հաջորդում են դաշնամուրային մանրանվագներ, որոնք դրված են «Յոթ երգ» ընդհանուր վերնագրի տակ: Սրանք հայ ժողովրդական երգերի մշակումներ են, գրված 1911 թվականին Անգլիայի Ուայտ կղզում (Լա-Մանշի նեղուց), ուր Կոմիտասը մի կարճ ժամանակով մեկնել էր հանգստի:

Այդ երգ-պիեսները հեղինակը ստեղծել է միաժամանակ երկու կատարողական նպատակով՝ որպէս դաշնամուրի նվագակցութեամբ մեներգեր և որպէս դաշնամուրային պիեսներ: Այս երկրորդ առումով դրանք «կոմպոզիտային» ինչելու հավակնություն չունեն և մնում են որպէս սոսկ դաշնամուրով կատարելու հարմարեցված ժողովրդական պարզագույն եղանակներ: Սակայն, այդ եղանակների ելեւջային անբասիր մաքրությունը, ձևային բազմազան կատարելանքների հավասարակշռվածությունը, ինչպէս և ներդաշնակության միջոցներով իրականացված երանգավորվածությունը դրանց անօրինակ ինքնատիպություն, ուրեմն և՛ գեղարվեստական ակնբախ արժեք են հաղորդում: Իրենց մեներգային շարադրությամբ դրանք արդեն զետեղել են կոմպոզիտորի Երկերի ժողովածուի 1-ին հատորում (էջ 107—116, 118—126), ուստի այստեղ բերված են որպէս հեղինակի դաշնամուրային գործերից մի լրացում: Անշուշտ, դաշնամուրով մենանվագ կատարելիս դրանք մի փոքր այլ մեկնաբանություն կստանան: Ի դեպ, այս դեպքում ևս, քոլոր յոթ պիեսները, թեկուզև հենց բերված հաջորդականությամբ, կարող են հնչել որպէս մի անընդմեջ շարք:

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

Կ. Պոլսը իր հոն հայ քնակչությամբ, ինչպէս հայտնի է, հայկական մշակույթի խոշորագույն կենտրոններից էր: Կոմիտասի օրոք այստեղ չափազանց քարժր էր հատկապէս հայ ազգային գրականության գեղարվեստագաղսախարական մակարդակը, զորել էին նաև ազգային արվեստի այլևայլ տեսակների ավանդույթները:

Կ. Պոլսի քաղաքային երաժշտական կյանքը նույնպէս, իր թե՛ պրոֆեսիոնալ և թե՛ ժողովրդական հատվածներով, թե՛ ստեղծագործության և թե՛ կատարողական արվեստի առումով միշտ եղել է աշխույժ ու գործուն: Սակայն, Կոմիտասի ընկալմամբ, այդ եռանդուն երաժշտական կյանքում թույլ էր դրսևորված մի կարևոր հատկանիշ՝ «գոարդուն» ազգային ոճի զգացողությունը: Ուստի Կ. Պոլսի գնալով, նա անմիջապէս մտադրվեց այստեղ հիմնել հայկական երաժշտանոց և դրա համար առաջին իսկ ամիսներին որոշ քան արդեն ձեռնարկել էր:

* Գլուխական երաժշտության վրա հիմնված իր երգերը, որ Կոմիտասը տարավ Կ. Պոլսի և 1910 թվականի դեկտեմբերից սկսած ցուցարարից իր վազմակերպած համերգներում, տեղական հայության համար որպէս ազգային անբասիր ոճի արտաբազույթուն, հիրավի, մի հակնույթուն դարձան:

Մինչև որ կողմեր (ինչպես Կոմիտսան 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 ճառ:

Սույն հատորում զետեղված այդ պիեսներից առաջին տառը ժողովրդական երգերի դաշնամուրային պարզագույն մշակումներ են (երեքը՝ երկուական 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 անհոփոխ պահելով, բայց դրանց բանաստեղծական խոսքերը մի կողմ թողնելով*, հեղինակը գեղեցիկ երգային եղանակներն օգտագործել է որպես այդպիսիք: Դրանք այս դեպքում ոչ միայն նոր դաշնակում, այլև երբեմն նոր տրամադրություն կամ նոր, 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 վիճեցիկ դեռևս հայտնաբերված չեն (տե՛ս Ծանոթագրությունը), ուստի հարմար է դիտել դրանք զետեղել ոչ թե Երկերի ժողովածուի 5-րդ հատորում, որտեղ կան Կոմիտասի մանկական երգերից հայտնաբերված նմուշներ, այլ ներկա հատորում:

Անկախաձև, ուսուցողական նպատակներ են հետապնդել նաև երեք փոքրիկ երկձայն կանոնները: Երեխաների երաժշտական ղեկավարակցությունը զարգացնելու համար պոլիֆոնիայի արդեն իսկ այդ պարզագույն ձևին կարևոր նշանակություն տալով, Կոմիտասը կանոնը օգտագործել է դեռևս դարձյալանք 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 (պոլիտ), այդպես էլ մենք, շունենալով հեղինակի կողմից դրված որևէ վերնագիր, անվանել ենք այդ կանոնները: Վերջապես, իր շատ կողմերով շահեկան է նաև «Մանկական նվագներ» քաժմի վերջից՝ «Տողիկ» կոչվող փոքրիկ պիեսը, որ հրապարակված է եղել նաև սիլոուզախայ մամուլում†:

Հետաքրքրական է քննող է այն փաստը, որ ժամրային տեսակով Կոմիտասի «մանկական նվագներին» նման քան, մոտավորապես նույն ժամանակներում և ավելի ուշ, իրականացրել է նաև հունգարացի դասական կոմպոզիտոր Բելա Բարտոկը: «Թո՛ղ սովորողները, ինչպես գրել է այդ հեղինակը, ուսման առաջին տարիներին ունենան պիեսներ, որոնցում ժողովրդական երաժշտության անպաճույճ պարզությունը զուգորդված լինի նրանց մեղեդիական և դիֆուսկան հատկանիշներին» (Յոժեֆ Ուլֆայուշի, «Բելա Բարտոկ», Բուդապեշտ, 1971, էջ 287): Այն դեպքում, երբ Կոմիտասի առաջին տասներկու «նվագները» որպես ժողովրդական երգերի ներդաշնակումներ կամ դրանց ելեւջներով ստեղծված պիեսներ, համապատասխան են Բար-

* Միայն I-II և III պիեսները հայտնաբերվել են նաև խոսքերով գրված վիճակում, ընդ որում, առաջին երկուսում «ձևերն սեփական արտասպառությունը նվագակցության մեջ թեթևակի նշմարվող մի նվարդական պահ ստեղծելու առիթ էլ է տվել:

† Միանգամայն որպես մանկական դաշնամուրային պիես կարող է կատարվել Երկերի ժողովածուի 5-րդ հատորում զետեղված օր, օր-2 ևս, որը, ըստ էության, այդպիսի զբաղմունքային մեք շատ տարբեր «Ֆիկելի օրեր» է:

տոկի «Մամուկներին» կոչվող ժողովածուի պիեսներին, ապա կանոնները առնչվում են Բարտոկի «Միկրոկոսմոս» նշանավոր ժողովածուի նյութերի հետ: Միայն թե, Բարտոկի և՛ «Մամուկներին», և՛ «Միկրոկոսմոս» տետրերը ծավալուն մտահղակված և ճիմնովին իրականացված աշխատանքներ են: Մինչդեռ, Կոմիտասի «Նվագները», գոնե հայտնաբերված մտուկներից դաստեղծ, ամենամեծապես համեստ չափամիջներով և ժի միջի այլ ստիպողական պատասպանաց՝ առաջ եկած ուրվագրեր են: Հնայած դրան, Կոմիտասն իր դրան այս կիրառական խնդրին էլ մտնեցել է պատշաճ պատասխանատվությամբ, և պետք է հուսալ, որ ամառադարձ ժողովրդական ոճով գրված այդ «Նվագները» սկանակ դաշնակահարների երկացանկում ինքնատիպ ու գողտրիկ մերդրում կդառնան*:

Հատորին նաև հավելված են Կոմիտասի ուսումնասիրության տարիների աջխառնանքներից երեք մտուշ՝ Larghetto և Allegretto, որոնք պայմանական անվանված են «Երգ առանց խոսքի» (բնագրերում դրանք ևս վերնագիր չունեն), և Trauermarsch-Սգո քաջերգ: Երեքի համար էլ Ռեդիգակն օգտագործել է հայ ժողովրդական երգերի, այս դեպքում՝ քաղաքում ժողովրդականացած երգերի նդանակներ:

Այս պիեսները Ռեդիգակի ստեղծագործական կենսագրության առումով խիստ հետաքրքրական են: Նախորդ հատորներում զետեղված, սրանցից վաղ և ուշ, քայքայ դարձյալ ուսումնասիրության տարիներին գրված այլ մտուկների հետ (տե՛ս Ծանոթագրություններում) սրանք, մի կողմից ցույց են տալիս, թե ինչպես, իրոք ապշեցուցիչ արագությամբ, ուսանող-Կոմիտասը յուրացնում էր արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության տեխնիկական հմարները: Մյուս կողմից, երևան են քերում մի մեծ տարբերություն, որ կա նրա այդ աջխառնանքների և, օրինակ, մույն դաշնամուրային «Պարերի» միջև, թեկուզև միայն մերդաշնակության ու թանկանքի առումով: Համեմատությունից երևում է, որ իր ստեղծագործության մեջ ազգային և ինքնատիպ ոճ մշակելու ճանապարհին, մինչ ժողովրդական բնույթի պարզ դիստիկվմին հասնելը, Կոմիտասը նախ լիովին տիրապետել է եվրոպական մեծորամուր ձայնակարգերի մերդաշնակության միջոցներին, մասնավորապես հազեցված խրոմատիկվմին, և դրանից հետո միայն, իր ստեղծագործություններում այդ խրոմատիկվն քացատելով, անցել է ժողովրդական ձայնակարգերի մերդաշնակային մարմնավորման իր սեփական միջոցների որոնումներին:

Հնդհանուր 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 հրատարակվում են առաջին անգամ: Բացի դրանից, նախկինում տպագրված պարերից 4-ը ևս, Ռեդիգակային լրիվ ու ճշգրտված տեսքով մերկայացված են առաջին անգամ (նոր հրատարակվող որոշ նյութեր էլ զետեղված են Ծանոթագրություններում): Սրանք են Կոմիտասից ցայսօր հայտնաբերված դաշնամուրային գործերը, եթե մի կողմ թողնենք ուսումնաստական շրջանի մի քանի այլ, մեծ մասամբ ուրվագրային կամ անավարտ աշխատանքներ:

«Սուլետական արվեստ» ամսագրում 1855 թվականին (ՊՅ 5) երևան է եկել ևս մեկ ստեղծագործություն: հրատարակողը, որի անունը հայտարարված չէ, արիսկվում պահվող Կոմիտասյան ՊՊՊ 588 և 425/1 բնագրերում նկատելով իրեն անծանոթ տակտեր, բավականաչափ շատ սխալներով դրանք

* Մեծք ասիք ենք ունեցել առաջին տասներկու պիեսների զեղարվեստական-ուսուցողական նշանակությունը գործնականում ևս ստույգ: Դրանք քանից և հաջողությամբ հնչել են աշակերտական ընծախրակներում և Երևանի հեռուստատեսության Առաջին կատարողների կոնցերտի (1978 թ.) երևանի շակրվելու անվան միջնակարգ երաժշտական դպրոցի աշակերտներ Մ. Միքայելյանը և Ա. Լեզդյանը վաստակավոր ուսուցչուհի Հ. Մ. Քոչյանի դասաբանից:

դուրս է գրել; երկուսն և կես սեփական տակտ էլ ավելացնելով, կազմել է 13 տակտանոց 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:

Հատորի 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, որոնք այդ ստեղծագործությունների դեռևս անհայտ մնացող բնագրերը-փճուրները գործում կարող են պիտանի լինել:

Ներկա հատորի խմբագրական աշխատանքին, մասնավորապես՝ նյութերը նվազելով 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 պրոֆագանդողներից է: Ի դեպ, նա ինքն էլ, մեզանում առաջին անգամ (Կոմսերվատորիայի 50-ամյակին նվիրված գիտա-կատարողական նստաշրջանում) կատարել է Կոմիտասի «Մշո Օորորն» ու «Մպնուշակի» պարը, և դրանք, բոլոր մյուս պարերն ու մանկական նվագներից մի քանիսը գրի 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 թմբարարության

Allegro vivace

МШО ШОРОР

(В манере найя, зурны и доола)

Первая редакция

The musical score is written for piano and bass clefs. It consists of five systems of music. The first system starts with a treble clef and a bass clef, both in the key of D major. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The first system includes dynamic markings 'ff' and 'sf'. The second system includes 'dolce pp'. The third system includes 'ff'. The fourth system includes 'p' and 'sf'. The fifth system includes 'pp dolce'. There are several first and second endings marked with [1a] and [2a]. There are also asterisks (*) and a circled asterisk (*) marking specific measures. The score ends with a double bar line and a circled asterisk (*) below it.

Lento

Musical score for piano, measures 1-20. The score is in G major and 3/4 time, marked "Lento". It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *f*, *ppp*, *pp*, *f ppp*, *pp*, *maestoso*, *pp*, *cresc.*, *[rubato]*, *decresc.*, and *p*. There are also markings for "Trio" and asterisks.

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The bass clef staff features a piano (*p*) dynamic marking. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes with various articulations.

Second system of musical notation. It begins with the tempo instruction *[un poco mosso]* and a star symbol (*). The dynamic marking is piano (*p*) with the instruction *(teneramente)*. The music continues with a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

Third system of musical notation. The dynamic marking is pianissimo (*pp*). The music shows a continuation of the eighth-note accompaniment and melodic lines, with a *sf* (sforzando) marking in the bass staff.

Fourth system of musical notation. This system continues the musical ideas established in the previous systems, maintaining the eighth-note accompaniment and melodic lines.

Fifth system of musical notation. It begins with the tempo instruction *[Tempo primo]*. The dynamic markings are piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The music returns to a more active tempo.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melodic line with slurs and accents. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* (rubato), *ppp*, and *f*. There are two asterisks (*) and two *And.* markings below the staff.

Second system of musical notation. The right hand continues with slurs and accents. Dynamics include *p* and *f*. There are two *p* markings above the staff.

Third system of musical notation. The right hand features slurs and accents. Dynamics include *p*, *pp*, and *pp*. A *cresc.* marking is present above the staff. There are two *And.* markings below the staff and an asterisk (*) at the end.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with slurs and accents. A *decresc.* marking is present above the staff. There are two *And.* markings below the staff and an asterisk (*) at the end.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with slurs and accents. Dynamics include *poco*, *a*, *poco*, and *dim.*. There are two *And.* markings below the staff and an asterisk (*) at the end.

musical score system 1, featuring treble and bass staves with a *ritardando* marking.

Andante

musical score system 2, featuring treble and bass staves with a *f* marking.

musical score system 3, featuring treble and bass staves with a *mf* marking.

musical score system 4, featuring treble and bass staves with a *p* marking and a *ritardando* marking.

musical score system 5, featuring treble and bass staves with a *ritardando* marking.

pp cantabile

8

[* 2a]

f

[*]

pp

Allegro vivo

f con fuoco

2a

* 2a

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

First system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *pp* and *f*. The lower staff contains a bass line with dynamic markings *pp* and *f*. The tempo marking *[largamento]* is placed above the lower staff. A double bar line with repeat dots is at the end of the system.

Second system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *p* and *f*. The lower staff contains a bass line with dynamic markings *p* and *f*. A double bar line with repeat dots is at the end of the system.

Third system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *p*, *f*, and *p*. The lower staff contains a bass line with dynamic markings *p* and *f*. The tempo marking *[ritardando]* is placed above the lower staff. A double bar line with repeat dots is at the end of the system.

Andante

Fourth system of the musical score, marked *Andante*. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *pp*, *mf*, and *pp*. The lower staff contains a bass line with dynamic markings *pp* and *mf*. A double bar line with repeat dots is at the end of the system.

Fifth system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *ppp*, *p*, and *pp*. The lower staff contains a bass line with dynamic markings *ppp* and *p*. A double bar line with repeat dots is at the end of the system.

Allegro ma non troppo

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melody of eighth and quarter notes. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *f* and the instruction *con brio* are present.

Second system of musical notation. The right hand continues the melody with some slurs. The left hand continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The right hand continues the melody. The left hand continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a more active accompaniment. Dynamic markings *mp* and *f* are present.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a more active accompaniment. The dynamic marking *p dolce* is present.

Pa.

* Pa.

* Pa.

*

Musical score system 1. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure is marked *[poco cresc.]*. The second measure is marked *[secco]*. The system concludes with a fermata over the final note.

Musical score system 2. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The piece continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *[amoroso]* marking. The system concludes with a fermata over the final note.

Musical score system 3. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The piece continues with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a fermata over the final note.

Musical score system 4. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The piece is marked *[Larghetto]*. The first measure is marked *[cresc.]*, and the second measure is marked *p*. The system concludes with a fermata over the final note.

Musical score system 5. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The piece begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and the instruction *a tempo poco a poco cresc.*. The second measure is marked *[brillante]*, and the final measure is marked *ff*. The system concludes with a fermata over the final note.

ՄՇՈ ՇՈՐՈՐ

(Նայի, զուռնայի և թւրուկի ոճով)

Երկրորդ խմբագրություն

МШО ШОРОР

(В манере найа, зурны и доола)

Вторая редакция

Աշխուժ. առ. 1/4

Allegro vigoroso

Համկարձ ուսգին

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 1/4. The first system includes the tempo marking 'Allegro vigoroso' and the dynamic marking 'ff'. The second system has the tempo marking 'ff' and the dynamic marking 'ff'. The third system has the tempo marking 'ff' and the dynamic marking 'ff'. The fourth system has the tempo marking 'ff' and the dynamic marking 'ff'. The fifth system has the tempo marking 'ff' and the dynamic marking 'ff'. The sixth system has the tempo marking 'ff' and the dynamic marking 'ff'. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

Largo

f *mf* *dim.* *p* *mf* Արտաթվարելու ու վերականգնող *maestoso*

p *cresc.*

[rubato] *dim.*

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system includes dynamics *f*, *mf*, *dim.*, *p*, and *mf*, along with the instruction 'Արտաթվարելու ու վերականգնող *maestoso*'. The second system features *p* and *cresc.*. The third system includes [rubato] and *dim.*. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

*) Հնարավոր է կատարելուս նաեւ այս տեղով:
 Moscow by SCHUBERT VIOT TRAT.

dim.

pp

p *lanceramento.*

20.

[poco più animato]

ritard.

mf [tango primo]

[rubato]

ff *p*

f

cresc. *ff* *dim.*

p

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a rubato marking and dynamic markings of *ff* and *p*. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system includes markings for crescendo (*cresc.*), fortissimo (*ff*), and diminuendo (*dim.*). The fourth system is marked piano (*p*). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

[a piacere]

Ζήσουςον
lento

pp.

[Andante capriccioso]

f

mf

f [poco pesante]

P₂₀ *

P₂₀

αυτοκρατορ
come ecc

*

mf [capriccioso]
 * *And.* *And.*

This system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment. The tempo is marked *And.* (Andante) and the mood is *capriccioso*. The dynamic is *mf* (mezzo-forte). There are two asterisks marking the beginning and end of the system.

andacqui p
 come è
p [cantabile].
 * *And.* * *And.*

This system continues the piece. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a steady accompaniment. The tempo is *And.* and the mood is *cantabile*. The dynamic is *p* (piano). The text *andacqui p come è* is written above the upper staff. There are two asterisks marking the beginning and end of the system.

pp *f*
 *

This system features a more complex texture. The upper staff has a series of chords with a slur. The lower staff has a melodic line with a slur. The dynamics are *pp* (pianissimo) and *f* (forte). There is an asterisk marking the end of the system.

This system continues the piece with a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The tempo and mood remain consistent with the previous systems.

[come recitativo]
ff

This final system on the page features a recitativo style. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The mood is *[come recitativo]* and the dynamic is *ff* (fortissimo). There is an asterisk marking the end of the system.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in 2/4 time and includes a dynamic marking of *f* (forte).

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs.

Third system of musical notation, including a first ending bracket labeled "1." and a repeat sign.

Fourth system of musical notation, including a first ending bracket labeled "2." and a repeat sign.

Fifth system of musical notation, including a first ending bracket labeled "1." and a second ending bracket labeled "2." with a repeat sign.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment. A small asterisk is placed below the bass staff at the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment with some rests. The word "Pia." is written below the bass staff, followed by an asterisk and another "Pia.".

Third system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The word "Pia." is written below the bass staff, followed by an asterisk and another "Pia.".

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A small asterisk is placed below the bass staff at the end of the system.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The word "Pia." is written below the bass staff, followed by an asterisk and another "Pia.".

[Allegro vivace]



ff (stringendo) con fuoco

8

Tr.

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The right hand starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. It features a series of eighth notes with accents. The left hand starts with a bass clef and a common time signature, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking 'ff' and the instruction '(stringendo)' are placed above the first measure, and 'con fuoco' is placed above the second measure. A first ending bracket labeled '8' spans the first measure of the first system. A trill or tremolo marking 'Tr.' is placed below the first measure of the second system.



*

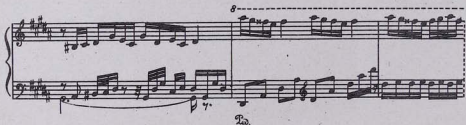
Detailed description: This system contains the next two measures. The right hand continues with eighth notes, and the left hand continues with eighth notes. A first ending bracket labeled '8' spans the second measure of the second system. An asterisk '*' is placed below the second measure of the second system.



8

Tr.

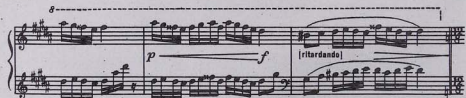
Detailed description: This system contains the next two measures. The right hand continues with eighth notes, and the left hand continues with eighth notes. A first ending bracket labeled '8' spans the second measure of the third system. A trill or tremolo marking 'Tr.' is placed below the first measure of the fourth system.



8

Tr.

Detailed description: This system contains the next two measures. The right hand continues with eighth notes, and the left hand continues with eighth notes. A first ending bracket labeled '8' spans the second measure of the fourth system. A trill or tremolo marking 'Tr.' is placed below the first measure of the fifth system.



8

p f [ritardando]

Detailed description: This system contains the final two measures. The right hand continues with eighth notes, and the left hand continues with eighth notes. A first ending bracket labeled '8' spans the second measure of the fifth system. The dynamic marking 'p' is placed above the first measure of the sixth system, and 'f' is placed above the second measure of the sixth system. The instruction '[ritardando]' is placed above the second measure of the sixth system.

[Andante sostenuto]

48

p [sognando]

The first system of the score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures. The dynamic marking *p* and the instruction [sognando] are placed above the first measure.

The second system continues the musical material from the first system, maintaining the same melodic and harmonic textures in both staves.

mf [rit.]

The third system concludes the 'Andante sostenuto' section. The dynamic marking *mf* is placed above the first measure, and [rit.] is placed above the final measure. The piece ends with a double bar line.

Allegro ma non troppo

f con brio

The first system of the second section consists of two staves. The upper staff has a more active melodic line with eighth-note patterns. The lower staff features a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. The dynamic marking *f* and the instruction con brio are placed above the first measure.

The second system continues the 'Allegro ma non troppo' section with similar melodic and rhythmic patterns in both staves.

mp

The third system concludes the 'Allegro ma non troppo' section. The dynamic marking *mp* is placed above the final measure. The piece ends with a double bar line.

Musical score for piano, page 44. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff.

Dynamics and articulations include:

- f* (forte)
- p dolce* (piano dolce)
- [poco cresc.]* (poco crescendo)
- [secco]* (secco)
- [cresc.]* (crescendo)
- [allargando]* (allargando)
- [Larghetto]* (Larghetto)
- p* (piano)
- pp* (pianissimo)
- [a tempo]* (a tempo)
- poco* (poco)
- a poco cresc.* (a poco crescendo)
- [brillante]* (brillante)
- ff* (fortissimo)

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins. There are also asterisks and the word "Tad." (Tutti) placed below the bass staff in several measures.



3000 750



ՅՈՐ ՊԱՐ СЕМЬ ТАНЦЕВ

ՄԱՆՈՒԹԱԿԻ
ՎԱՂԱՐԵԱՊԱՏԻ
(Դափի ոնով)

Քերև. և սահման.
Leggiero.

Առաջին խմբագրություն
Первая редакция

МАНУШАНИ
ВАГАРШАПАТСКИЙ
(В манере даппа)

mf

1. 2. * 1. 2.

mp

* 1. 2.

mf

mf

p

1. 2. * 1. 2. * 1. 2.

This page of musical notation, numbered 48, consists of six systems of two staves each. The notation is written in a grand staff format (treble and bass clefs). The piece features various musical elements:

- System 1:** Features a melodic line in the treble clef with slurs and accents, and a bass line with slurs. Dynamics include *mf* and *p*. Performance markings include ** Tr.* and *Tr.*
- System 2:** Continues the melodic and bass lines. Dynamics include *mf* and *p*. Performance markings include ** Tr.*
- System 3:** Shows a change in dynamics to *mp* and *p*. Performance markings include *Tr.*
- System 4:** Dynamics include *pp*. Performance markings include *Tr.*
- System 5:** Dynamics include *f*. Performance markings include *Tr.*
- System 6:** The final system, ending with a double bar line and a final asterisk ***.

ԵՐԱՆԳԻ

ԵՐԵՎԱՆԻ

(Նայի. և թափի ոճով)

ЕРАНГИ

ЕРЕВАНСКИЙ

(В манере найа и тара)

Աջ խումբ
Allegro

pp Միջև վերջ pp ու ծաղուկ
Sempre pp e delicato

pp Միջև վերջ pp ու ծաղուկ
Sempre pp e delicato

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff contains a bass line with eighth-note patterns and slurs. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat.

The second system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff continues the bass line with eighth-note patterns and slurs. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat.

The third system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff continues the bass line with eighth-note patterns and slurs. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff continues the bass line with eighth-note patterns and slurs. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff continues the bass line with eighth-note patterns and slurs. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The first measure of each staff contains a fermata over a whole note. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The treble clef staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef staff continues the accompaniment with eighth notes. The system concludes with a fermata over a whole note in both staves.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The treble clef staff features a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The bass clef staff maintains the eighth-note accompaniment. The system ends with a fermata over a whole note.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The treble clef staff continues with the melodic line, showing some rhythmic variation. The bass clef staff continues the accompaniment. The system concludes with a fermata over a whole note.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The treble clef staff continues the melodic development. The bass clef staff continues the accompaniment. The system concludes with a fermata over a whole note.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of four systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The piece is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and slurs.

Երկրորդ անգամ նույնը ելագծել ավելի քերտուշ, ավելի մեղմ և մի ուղեյակ 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

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics and articulations:

- System 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment.
- System 2:** Continues the melodic development in the right hand.
- System 3:** The dynamic shifts to mezzo-forte (*mf*). The right hand has a more rhythmic, eighth-note pattern.
- System 4:** The dynamic becomes piano (*p*). The right hand continues with eighth-note patterns.
- System 5:** The dynamic is very piano (*pp*). The right hand has a more melodic, flowing line.

ՄԱՐԱԼԻ
ՇՈՒՇԿԱ
(Դափի ոճով)

МАРАЛИ
ШУШИНСКИЙ
(В манере даппа)

Հպարտ և զաւարտ
Fiero e tortuoso

Դափի ոճով
Come
tamburino

First system of a musical score, consisting of three staves. The top staff features a melodic line with a long slur and a fermata over the final note. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with various rhythmic patterns.

Second system of a musical score, consisting of three staves. The top staff begins with a *pp* dynamic marking and contains a complex, fast-moving melodic line. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment.

Third system of a musical score, consisting of three staves. The top staff continues the complex melodic line from the previous system. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment.

Fourth system of a musical score, consisting of three staves. The top staff continues the complex melodic line. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment.

ՉՈՒՉԻԿԻ
ՎԱՂԱՐԵԱՊԱՏԻ
(Թառի և դափի ոճով)

ШУШИКИ
ВАГАРШАПАТСКИЙ
(В манере тара и даппа)

Ջգարբ կարտուրով

Gioloso con grazia

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written in a style characteristic of early 20th-century Armenian and Russian music. The first system includes the tempo and performance instruction 'Gioloso con grazia'. The music features flowing melodic lines with grace notes and a steady accompaniment in the bass. The notation includes various ornaments and phrasing slurs, typical of the 'tara and dappa' style mentioned in the title.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in 3/4 time and includes a *pp* dynamic marking.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. A *2a.* marking is present below the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. A dashed line with a fermata above it spans across the first two measures of the lower staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff provides harmonic support with chords and moving bass lines.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a more active melodic line with slurs and ornaments. The lower staff continues with a steady bass line.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a dense texture with many notes and slurs. The lower staff has a few notes with a long slur, and the dynamic marking *pp* (pianissimo) is present.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues with a complex melodic line. The lower staff has a few notes with a long slur, similar to the previous system.

ՀԵՏ ՈՒ ԱՌԱՋ

ԿԱՐՆՈ

(Փողի և թմբուկի ոճով)

Վեհաճառ

Nobile e grazioso

ЕД У АРАЧ

ЭРЗЕРУМСКИЙ

(В манере блула и доола)

The image displays a musical score for a piece titled 'ՀԵՏ ՈՒ ԱՌԱՋ' (First Part) by Vahan Karapetian. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system includes the tempo and mood markings 'Nobile e grazioso'. The notation features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system contains a circled '3' above a note in the bass staff, indicating a triplet. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a circled '3' above a note in the bass staff, indicating another triplet. The fifth system concludes the piece with a final cadence.

● Նախապես գրված է երեք



մուր պիմարդն է, բայց մինը չի խաղել:

Первоначально здесь было: новое приложено, но старое не зачеркнуто.

First system of a musical score in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A fermata is placed above the final measure of the right hand.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with slurs and a fermata. The left hand accompaniment includes chords and eighth notes. A fermata is placed above the final measure of the right hand, and an asterisk (*) is located at the end of the system.

Third system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata. The left hand accompaniment includes chords and eighth notes. A fermata is placed above the final measure of the right hand.

Fourth system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata. The left hand accompaniment includes chords and eighth notes. A fermata is placed above the final measure of the right hand, and an asterisk (*) is located at the end of the system.

Fifth system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata. The left hand accompaniment includes chords and eighth notes. A fermata is placed above the final measure of the right hand, and an asterisk (*) is located at the end of the system.

ՇՈՐՈՐ

ՉԱՐՆՈ

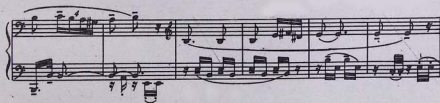
(Փողի, թմբուկի և դափի սնով)

ШОРОР

ЭРЗЕРУМСКИЙ

(В манере блула, доола и даппа)

[Moderato non troppo]



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often beamed in pairs.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff features a melodic line with various note values and rests. The lower staff provides a consistent rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The third system of musical notation shows the continuation of the musical piece. The upper staff has a melodic line with some longer note values and rests. The lower staff maintains the rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The fourth system of musical notation continues the composition. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some beaming.

The fifth system of musical notation is the final system on the page. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line, a fermata over the final note, and a small asterisk symbol.

First system of a musical score, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble with slurs and a rhythmic accompaniment in the bass. The system spans four measures.

Pia.

*

Second system of the musical score, continuing the grand staff notation with melodic and rhythmic elements across four measures.

Pia.

*

Pia.

*

Third system of the musical score, showing further development of the melodic and accompaniment parts in the grand staff over four measures.

Pia.

*

Pia.

*

Fourth system of the musical score, concluding the page with melodic and rhythmic notation in the grand staff over four measures.



First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes, rests, and phrasing slurs.



Second system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes, rests, and phrasing slurs.



Third system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes, rests, and phrasing slurs.



Fourth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes, rests, and phrasing slurs.

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes and sixteenth notes. There are slurs over the upper staff and the lower staff.

Second system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes and sixteenth notes. There are slurs over the upper staff and the lower staff.

Third system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes and sixteenth notes. There are slurs over the upper staff and the lower staff.

Fourth system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes and sixteenth notes. There are slurs over the upper staff and the lower staff.

Fifth system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed eighth notes and sixteenth notes. There are slurs over the upper staff and the lower staff.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) begins with a dynamic marking of *8* and a dashed line above it. The lower staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Second system of musical notation. The upper staff continues with a melodic line, and the lower staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Third system of musical notation. The upper staff continues with a melodic line, and the lower staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues with a melodic line, and the lower staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The system concludes with a double bar line.

ՅՈՐ ՊԱՐ
СЕМЬ ТАНЦЕВ

ՄԱՆՈՒՅԱԿԻ
ՎԱՂԱՐՇԱՊԱՏԻ
(Դափի ոճով)

Երկրորդ խմբագրության
Вторая редакция

МАНУШАНИ
ВАГАРШАПАТСКИЙ
(В манере даппа)

[Թեթև և սահուն]
[Leggiero 4. - 62. - 70.]

First system of musical notation, measures 1-2. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure.

Second system of musical notation, measures 3-4. The right hand continues the melodic line. Dynamic markings include *mp* in the first measure and *dim.* in the second measure.

Third system of musical notation, measures 5-6. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand continues the harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. The right hand continues the melodic line. A dynamic marking of *pp* is present in the first measure.

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The right hand continues the melodic line. A dynamic marking of *poco cresc.* is present in the second measure.

Sixth system of musical notation, measures 11-12. The right hand continues the melodic line. A dynamic marking of *dim.* is present in the second measure.

First system of musical notation. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand plays a bass line with eighth notes and quarter notes. Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte).

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Third system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line. Dynamics include *p* (piano).

Fourth system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line. Dynamics include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo).

Fifth system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line. Dynamics include *f* (forte). The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The music is written in 3/4 time with a key signature of one flat. The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Performance directions include *poco rall.* (poco rallentando) and *a tempo*. The score features numerous slurs, accents, and articulation marks. A dashed line with asterisks (*) spans across the bottom of the fifth system, indicating a specific performance instruction or a section boundary.

ԵՐԱՆԳԻ

ԵՐԵՎԱՆԻ

(Նայի և թառի ղով)

ЕРАНГИ

ЕРЕВАНСКИЙ

(В манере найа и тара)

[Նազարի 2=48]

[Grazioso]

Միշտ մեղմ հարգասիրտացես
sempre piano

Միշտ մեղմ հարգասիրտացես
sempre piano

f

f

72

Հնարձանն նուսրազին
poco a poco energico

Հնարձանն սշտույժ և թաւով
poco a poco animato e fresco

Հնարհան նարանա ու պարծան
 poco a poco vivamente e con splendore

Եսպանի և Գուրտուկոյ
 con grazia e sveltèzza

Երկրորդ անգամ նույնը կարելի է նվագել ավելի թուրով և ավելի խորով:
 Второй раз играть октавой выше, тише и ниже.

ՌԻՆԱԲԻ
ՇՈՒՇԱ
 (Քառի և դափի ռնով)

Կազմի և սահման
 Grazioso e pianato [J. 60-66]

УНАБИ
ШУШИНСКИЙ
 (В манере тара и даппа)

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a treble and bass clef staff. The music is characterized by flowing, melodic lines with various dynamics and articulations.

System 1: Dynamics include *f* and *p*. Armenian text: *Անսահմանով* *allontanandosi*, *ճաշխարհ* *simile*. Includes a *rit.* marking.

System 2: Dynamics include *f*. Includes a *rit.* marking and a *[>]* accent marking.

System 3: Dynamics include *delicato*. Armenian text: *Անսահմանով* *allontanando*. Includes a *rit.* marking.

System 4: Dynamics include *mp*. Armenian text: *զուարճիկ* *velato*, *ճուրջ* *delicato*.

System 5: Dynamics include *mp*. Armenian text: *սուսիկ* *ճուրջ* *più velato*, *չափ ճուրջ* *molto delicato*.

զվարճազիմ
allegramento

Չա * Չա *

ստառելի թաղով
molto fresco

Չա * Չա *

Attacco

ՄԱՐԱԼԻ

ՇՈՒՆՇՈՎ

(Դափի ոճով)

Հարստ և գաշարուծ

Fiero e tortuoso [4. 56-60]

МАРАЛИ

ШУШИНСКИЙ

(В манере даппа)

p դափի պես
come tamburino

pp

First system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The middle and bottom staves provide accompaniment with rhythmic patterns.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff continues the melodic line with slurs. The middle and bottom staves continue the accompaniment.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff continues the melodic line with slurs. The middle and bottom staves continue the accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff continues the melodic line with slurs. The middle and bottom staves continue the accompaniment.

ՇՈՒՇԻԿԻ

ՎԱԿԱՐԵԱՊՈՍԻ

(Թափի և դափի ռնով)

Աջխույժ և ծագուկ

Giocoso e con teneramente $\text{♩} = 84$

ШУШИКИ

77

ВАГАРШАПАТСКИЙ

(В манере тара и даппа)

First system of musical notation for 'Shushiki'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'p' (piano) and 'legato' (smoothly). The tempo is indicated as $\text{♩} = 84$. The first system ends with an asterisk (*).

Second system of musical notation for 'Shushiki'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'p' (piano) and 'legato' (smoothly). The second system ends with an asterisk (*).

Third system of musical notation for 'Shushiki'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'p' (piano) and 'legato' (smoothly). The third system ends with an asterisk (*).

Fourth system of musical notation for 'Shushiki'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece is marked 'p' (piano) and 'legato' (smoothly). The fourth system ends with an asterisk (*).

սրբանայ
delicatamente

Musical score system 1, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with slurs and accents. The tempo/mood marking *Allontanandosi* is written in the upper right corner.

Musical score system 2, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with slurs and accents. The tempo/mood marking *pp* *sfogandosi* *con ammirazione* is written in the lower left corner.

Musical score system 3, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with slurs and accents. The tempo/mood marking *Pa.* is written below the bass clef.

Musical score system 4, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with slurs and accents. The tempo/mood marking *Pa.* is written below the bass clef.

Musical score system 5, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with slurs and accents. The tempo/mood marking *Pa.* is written below the bass clef, flanked by asterisks.

դեղին
delicatamente

արև
amplo

ապրիլ
pieno

փափուկ
con dolcezza

հեռացելով
allontanandosi

զփրայի շա մեղմորն և նվազում
come la brezza pianissimo e decresc.

ՀԵՏ ՈՒ ԱՌԱՋ

ԿԱՐՆՈ

(Փողի և թմբուկի ոճով)

ՀԵՏ և Ծագածի

Nobile e grazioso [♩ = 152]

ЕД У АРАЧ

ЭРЗЕРУМСКИЙ

(В манере блула и доола)

The musical score is written for piano and consists of five systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as *Nobile e grazioso* with a metronome marking of $\text{♩} = 152$.

The score includes the following performance instructions and markings:

- pp* (pianissimo)
- ppp* (pianississimo)
- animato*
- dolcissimo* (dolcissimo) *rit.* (ritardando)
- con finezza e piano*

The score also contains Armenian and Russian text annotations:

- ՀԵՏ և Ծագածի (Hets and Tsagatsi)
- արմատներ օտ (Armatner ot)
- արտաքամակով (Artaqamakovol)
- դժբախտ (Dzhabaxton)
- արմատներ օտ (Armatner ot)
- ճարտ ու մեղմ (Jartut u melm)
- con finezza e piano

decreso.

գնճախաւ և հզոր
rigoso

risoluto

զօշտակի
accentuare marcando

ամուսանց
800

ամուսանց
800

ամուսանց և հեռու
amplo e lontano

*) 1925 թ. տպագրւած էջը՝

В издании 1925 г. здесь:

ՉՈՐՈՐ

ԿԱՐՆՈ

(Փողի, թմբուկի և դափի ոճով)

Վճ և հերտսաշար

Nobile ed eroico [♩=106]

ՇՈՐՈՐ

ЭРЗЕРУМСКИЙ

(В манере блула, доола и даппа)

Կազմ
Calmo

Ինտենսիվ հաստատում
poco a poco stabile

Խռովելով և թռեկով
irrompendo e prendendo

Տույնված
simile

Մի քիչ նրբեկով
leggieramente apparendo

Ցանկեկով և շեշտակի
accentuato e marcando

Տույնված
simile

Կուտանելով
raccolgere

հաստատում
stabile

ֆրեճո և որոշ
fresco e deciso ժպտով սրիւնով
divano e sorridente

ընթացիկ
raggiungere la scopo accarezzando

շարժմամբ
infervorandosi

ընթացիկ
tambureggiando

Վերադառնալով
deciso

ընթացիկ
martellando

ընթացիկ
echeggiando

զգուշացնելով
glorioso

զգուշացնելով
leggeramente apparendo

զգուշացնելով
più risoluto

ընթացիկ
echeggiando

զգուշացնելով
delicato

Երեսուցիքն և զնաճճնկոծ

eroico e altero

մեղմ և կարկռ
piano e morbido

զրկ
risoluto

կարկռաբար ցնկիտ
martellinando

կարկռ
tenendo

հանդերձով

արձագանքելով
echeggiando

կարկռաբար
martellinando

զուրկ
con allegrezza

հանդերձով
sorridente

արձագանք և զարկաբար
soleenne e luminoso

լուսն
tendero in alto

կարկռաբար արիկ
precipitare in basso

Հանկ ծրլվ
 Վերադարձ
 con slancio * * *

Մալմարտ
 fresco
 Ի վար հեղեղով
 precipitare in basso * *

Հանկ ծրլվ
 Վերադարձ
 con slancio * * *

սահուն և կապելով
 scorrevole e legato
 կանոն
 con dolcezza * *

սպիտակ
 ondeggiando
 փառաշունչով
 accarezzando
 կանոն
 tenendo
 ճախճակով
 tamburraggiando

Arabic
arabe

հանկերտ

հաստատու
solido

տամբուր
tambureggiando

պիստիկ
più sostenuto

արձագանք
echeggiando

արձագանք
echeggiando

արձագանք
ondeggiando

հարգանք
ammirando

արձագանք
vivamente

խաղաղ
martellinando

հարգանք
con grazia

խաղաղ
entusiasmandosi

խաղաղ
martellinando

ամբիւով
tamburrinare

զնապան
solenne

զքշտանի
***♩* marcato**

ամբիւ
***♩* tamburo**

արձագանջելով
echeggiando

արձագանջելով
echeggiando

խաղալով
marcato

կոյտն
fucoso

խաղալով
vittorioso

որդւորան
entuziastico

ամբիւ
***♩* tamburo**

դափով
tamburello

դափն մատնելով
martellinando

վնասան
risoluto

ճուրջ
dolceto

ջրկելով
spargendo

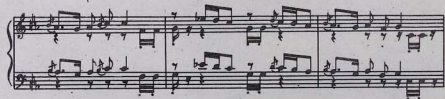
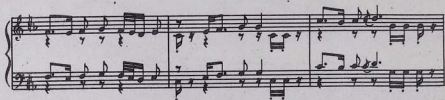
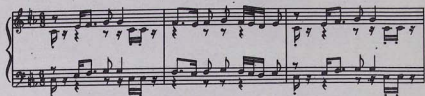
ՎԱՂ ԵՎ ՄԻՋԱՆԿՅԱԼ ՏԱՐՔԵՐԱԿՆԵՐ
РАННИЕ И ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ ВАРИАНТЫ

ԵՐԱՆԳԻ

(II)

ԵՐԱՆԳԻ

(A)



First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The music continues with similar rhythmic complexity.

Third system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The music continues with similar rhythmic complexity.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The music continues with similar rhythmic complexity.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The music concludes with similar rhythmic complexity.

ԵՐԱՆԳԻ

(P)

ЕРАНГИ

(Б)

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of two staves each. The first system is titled "ԵՐԱՆԳԻ" (P) and the second system is titled "ЕРАНГИ" (Б). The music is written in G major and 3/4 time. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano part is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. The overall mood is calm and melodic.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves contain a sequence of eighth and sixteenth notes, often grouped with beams and slurs. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notation continues with eighth and sixteenth notes, featuring various rhythmic patterns and slurs. The key signature and time signature remain consistent with the first system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, showing a mix of melodic and rhythmic elements. The key signature and time signature are maintained.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. This system features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs. The key signature and time signature are consistent.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The final system on the page continues the musical piece with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line. The key signature and time signature are consistent throughout the page.

This page of musical notation, numbered 92, contains five systems of piano accompaniment. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. The notation is highly rhythmic, featuring numerous eighth and sixteenth notes, many of which are beamed together. There are several measures with rests, particularly in the bass line. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ԵՐԱՆԳԻ

(Գ)

ԵՐԱՆԳԻ

(Ե)

The image displays a musical score for two piano pieces, both titled "Երանգի" (Eranghi). The first piece, labeled "(Գ)", and the second, labeled "(Ե)", are presented as piano accompaniment. The score is written in G major and 3/4 time. Each piece consists of five systems of music, each system containing a treble and bass staff. The bass line is characterized by a steady eighth-note pattern, while the treble line features a variety of rhythmic figures, including eighth-note runs, quarter notes, and slurred phrases. The overall texture is light and rhythmic, typical of early 20th-century piano music.

The first system of music consists of three measures. The treble clef staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The music is written in a common time signature.

The second system contains three measures. The treble clef staff continues the melodic development with various note values and rests. The bass clef staff maintains the accompaniment pattern. A fermata is placed over the final note of the treble staff in the second measure.

The third system spans four measures. The treble clef staff shows a more complex melodic line with frequent beaming. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. A fermata is present over the final note of the treble staff in the second measure.

The fourth system consists of four measures. The treble clef staff features a melodic line with many beamed notes. The bass clef staff continues the accompaniment. A fermata is placed over the final note of the treble staff in the second measure.

The fifth system contains four measures. The treble clef staff has a melodic line with beamed notes and rests. The bass clef staff continues the accompaniment. A fermata is placed over the final note of the treble staff in the second measure.

First system of a musical score, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the system.

Second system of the musical score, continuing the two-staff format. The notation includes various note values and rests, with slurs and accents indicating phrasing and emphasis.

Third system of the musical score, showing further development of the melodic and harmonic lines. The notation is dense with rhythmic activity.

Fourth system of the musical score, concluding the page. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with slurs and accents. The system ends with a double bar line.

ՈՒՆԱՐԻ

УНАБИ

Աջխոլով

Con vivacita

f

ձայնը թեթև՝ սպիտակեղջյուր՝ հոգի պես
Il basso leggero, come venticello

decrease. *p* *f*

p Իրր արձագանք
come ucc

pp ճուրջ, ճուրջի պես
dolce sognando

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower staff is also in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, frequently beamed together. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure of the lower staff. A first ending bracket labeled "1." spans the final two measures of the system, which end with a double bar line. A small asterisk symbol [*] is placed below the second measure of the lower staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure of the lower staff. A first ending bracket labeled "2." spans the final two measures of the system, which end with a double bar line. A small asterisk symbol [*] is placed below the second measure of the lower staff.

УЦУЦЬ

МАРАЛИ

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure of the lower staff. The system concludes with a double bar line.

First system of a musical score. The upper staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

Second system of a musical score. The upper staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs and accents. A dynamic marking *pp* is present in the lower staff.

Third system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs.

Fourth system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs.

Fifth system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with slurs.

ГОРНОЕ ЧУРЬЛО

(U)

ШОРОР ЭРЗЕРУМСКИЙ

(A)

pp *molto delicato e da lontano*

ppp

p *delicato e più vicino*

pp

avvicinando sempre più

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It starts with a 2^{da} marking above the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues the accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment, featuring some rests in the first two measures.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment with a more complex rhythmic pattern.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment with eighth and sixteenth notes.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) contains a piano accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking *f* is present in the second measure of the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the piano accompaniment with chords and eighth notes.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the piano accompaniment with chords and eighth notes.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a vocal line with slurs and accents. The lower staff contains a piano accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking *pp* is present in the first measure of the lower staff, and a dynamic marking *f* is present in the third measure of the lower staff. The text "allontanando la voce" is written below the vocal line in the first measure, and "me dia" is written below the vocal line in the second measure.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the vocal line with slurs and accents. The lower staff continues the piano accompaniment with chords and eighth notes.

7

4ος και 5ος κόλαστρος αθόρα γρήγορα
rit.
allontanando lentamente

First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of a melodic line in the treble and a piano accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of a melodic line in the treble, a piano accompaniment in the bass, and a vocal line in the treble. The vocal line includes the lyrics: *հնչես սկզբում էր* and *come sopra*.

Third system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of a melodic line in the treble and a piano accompaniment in the bass.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of a melodic line in the treble, a piano accompaniment in the bass, and a vocal line in the treble. The vocal line includes the lyrics: *հնչես* and *lontano*.

Fifth system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of a melodic line in the treble, a piano accompaniment in the bass, and a vocal line in the treble. The vocal line includes the lyrics: *սկզբում հնչես* and *più lontano*, *ստիպանք* and *eco*, and *շատ հնչես* and *molto lontano*.

ГОРОД ЧИРЬА

(Р)

ШОРОР ЭРЗЕРУМСКИЙ

(Б)

Moderato non troppo

The musical score is presented in five systems, each with two staves (treble and bass clef). The first two systems correspond to the piece 'Город Чирья' (marked 'Р') and the last three to 'Шорор Эрзерумский' (marked 'Б'). The tempo is 'Moderato non troppo'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The music is in 3/4 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same key signature and time signature. The treble clef melody continues with eighth and quarter notes, and the bass clef accompaniment remains consistent.

Third system of musical notation. The treble clef melody shows some variation with longer note values, while the bass clef accompaniment continues with eighth and quarter notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef melody continues with eighth and quarter notes, and the bass clef accompaniment remains consistent.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. The treble clef melody features some notes with accents (marked with a triangle symbol). The bass clef accompaniment includes some notes with accents and rests. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

2a. * 2a. *

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps). The music features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a supporting bass line in the left hand with slurs and accents. There are two measures in this system.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. There are two measures in this system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. There are two measures in this system.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. There are two measures in this system.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with slurs, and the bass staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation, showing a more active treble staff with eighth-note patterns and a steady bass accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a consistent accompaniment.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a treble staff of eighth-note patterns and a bass staff accompaniment.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, also beamed together. A brace on the left side groups both staves as a grand staff.

The second system continues the piece. The upper staff shows a melodic line with a key signature change to two sharps (F# and C#) in the third measure. The lower staff continues the bass line with similar rhythmic patterns. A brace on the left side groups both staves.

The third system features a more complex melodic line in the upper staff, including sixteenth-note runs and slurs. The lower staff continues with a steady bass line. A brace on the left side groups both staves.

The fourth system shows further development of the melodic and bass lines. The upper staff has a prominent melodic phrase with a slur. The lower staff maintains the rhythmic accompaniment. A brace on the left side groups both staves.

The fifth system concludes the piece. The upper staff has a melodic line that ends with a final note. The lower staff provides a concluding bass line. A brace on the left side groups both staves.

ШОРОР ЧИРЪН

(9)

ШОРОР ЭРЗЕРУМСКИЙ

(B)

ppp

[pp]

cresc.

cresc.

cresc.

The image displays a musical score for piano, organized into five systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system also features a piano (*p*) dynamic marking. The third system includes a piano (*p*) dynamic marking and a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system starts with a piano (*p*) dynamic marking. The fifth system concludes with a piano (*p*) dynamic marking and a crescendo (*cresc.*) marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is characterized by flowing lines in the right hand and rhythmic accompaniment in the left hand.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *ff* is present in the second measure. A bracket spans the first two measures of the left hand. A small asterisk is located at the end of the system.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment includes chords and single notes. A dynamic marking of *pp* is present in the first measure.

Third system of the piano score. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment includes chords and single notes. A dynamic marking of *pp* is present in the first measure.

Fourth system of the piano score. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment includes chords and single notes. A dynamic marking of *pp* is present in the second measure.

Fifth system of the piano score. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment includes chords and single notes. Dynamic markings of *p*, *crass.*, and *f* are present in the first, second, and third measures respectively.

p *mf* *pp*

poco a poco decresc.

7

ШОРОР ЧИРЪЛ

(Г)

ШОРОР ЕРЗЕРУМСКИЙ

(Г)

The musical score is presented in five systems, each consisting of two staves. The notation is in bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The first system shows the beginning of the piece with a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The second and third systems continue the melodic and accompanimental lines. The fourth system features a more complex melodic line with some grace notes. The fifth system concludes the piece with a final cadence in the upper staff and a series of chords in the lower staff.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with a long slur over the first four measures. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with a dashed line above the first four measures, possibly indicating a specific articulation or fingering.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with a slur over the first three measures. The left hand provides a steady accompaniment.

Third system of the musical score. The right hand has a slur over the first four measures. The left hand accompaniment continues.

Fourth system of the musical score. The right hand has a slur over the first four measures. The left hand accompaniment continues.

Fifth system of the musical score. The right hand has a slur over the first four measures. The left hand accompaniment continues, ending with a final flourish in the last measure.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the upper staff with slurs and a rhythmic accompaniment in the lower staff with eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff shows a continuation of the melodic phrase. The lower staff features a more active accompaniment with sixteenth-note patterns.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff concludes the melodic phrase. The lower staff continues with the accompaniment, ending with a double bar line.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a series of chords and slurs. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

rit. * rit. * *

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The music consists of a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The treble line has several slurs and accents. The bass line has some chords and a few notes. There are some markings below the bass line, including a double bar line and some symbols.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef line has a series of slurs and accents. The bass clef line has a more active melody with some slurs. There are some markings below the bass line, including a double bar line and some symbols.

Third system of musical notation. The treble clef line continues with slurs and accents. The bass clef line has a more active melody with some slurs. There are some markings below the bass line, including a double bar line and some symbols.

Fourth system of musical notation. The treble clef line continues with slurs and accents. The bass clef line has a more active melody with some slurs. There are some markings below the bass line, including a double bar line and some symbols.

Fifth system of musical notation. The treble clef line continues with slurs and accents. The bass clef line has a more active melody with some slurs. There are some markings below the bass line, including a double bar line and some symbols.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melody in the upper staff with slurs and accents, and a bass line in the lower staff with slurs and accents.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melody in the upper staff with slurs and accents, and a bass line in the lower staff with slurs and accents.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melody in the upper staff with slurs and accents, and a bass line in the lower staff with slurs and accents.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melody in the upper staff with slurs and accents, and a bass line in the lower staff with slurs and accents.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melody in the upper staff with slurs and accents, and a bass line in the lower staff with slurs and accents.

This page of musical notation, numbered 118, features six systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by flowing lines with frequent slurs and ties. Performance markings include dynamic indications such as *p* (piano) and *f* (forte), as well as asterisks and brackets used to denote specific phrasing or articulation points. The notation includes various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall texture is dense and melodic.



മിന്നി തിര



ВНѢ ТРЧ

СЕМЬ ПЕСЕН

Semplice $\text{♩} = 36$

1

mp senza fretta

This system contains the first four measures of the piece. The right hand features a steady eighth-note accompaniment, while the left hand plays a simple bass line. The tempo is marked 'Semplice' with a quarter note equal to 36 beats per minute. The dynamic is mezzo-piano (*mp*) and the instruction is 'senza fretta' (without haste).

un poco più sonoro

This system contains measures 5 through 8. The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a more active bass line. The instruction 'un poco più sonoro' (a little more sonorous) is placed above the staff. A first ending bracket is present at the end of the system.

poco animato

This system contains measures 9 through 12. The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a more active bass line. The instruction 'poco animato' (a little more animated) is placed above the staff. A first ending bracket is present at the end of the system.

dim. *pp*

This system contains measures 13 through 16. The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a more active bass line. The instruction 'dim.' (diminuendo) is placed above the staff, and 'pp' (pianissimo) is placed below the staff. A first ending bracket is present at the end of the system.

poco rit.

This system contains the final four measures of the piece. The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a more active bass line. The instruction 'poco rit.' (a little ritardando) is placed above the staff. A first ending bracket is present at the end of the system.

Dolente $J=92$

mf p

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked $J=92$. The first measure of the upper staff is marked *mf*. The second measure of the lower staff is marked *p*. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

The second system continues the musical piece with two staves. The notation is consistent with the first system, showing the continuation of the eighth-note accompaniment and the melodic line.

un poco più sonora

The third system of music features two staves. The upper staff contains the instruction "un poco più sonora" (a little more sonorous) above the notes. The musical notation continues with the same rhythmic patterns.

p

The fourth system of music consists of two staves. The lower staff has a *p* (piano) dynamic marking. The music continues with the established eighth-note accompaniment and melodic line.

poco a poco rit. e morendo

The fifth and final system of music on this page consists of two staves. The upper staff contains the instruction "poco a poco rit. e morendo" (gradually ritardando and morendo). The music concludes with a final cadence in the bass staff.

Allegretto non troppo $\text{♩} = 80$

III

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Allegretto non troppo" with a quarter note equal to 80 beats per minute. The piece is labeled "III".

The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a bass line with dotted half notes. A first ending bracket is present at the end of the system, marked with an asterisk (*).

The second system starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic. It continues the melodic and bass line patterns. A first ending bracket is also present, marked with an asterisk (*).

The third system begins with a piano (*p*) dynamic. The melodic line continues with eighth notes. A first ending bracket is present, marked with an asterisk (*).

The fourth system is marked "poco animato" and "lento dolente". The right hand features a more active melodic line with slurs, while the left hand has a steady bass line. A first ending bracket is present, marked with an asterisk (*).

The fifth system is marked "a tempo" and "rit. tenero". It begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand has a rhythmic eighth-note pattern, and the left hand has a bass line. A first ending bracket is present, marked with an asterisk (*).

Allegretto semplice, tempo rubato

p poco accel. rit. rall. come eco

simile

mf *pp*

p rit. molto

Comodo $\text{♩} = 63$

V

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Comodo' with a quarter note equal to 63 beats per minute. The dynamics are 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The mood is 'amoroso' (lovingly). The system concludes with a 'V' (ritardando) marking.

p amoroso

pp

poco rubato

Second system of the piano score, continuing the melodic and harmonic development. It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Third system of the piano score. The right hand continues with a flowing melodic line. The left hand accompaniment features a steady rhythmic pattern. The system includes the instruction 'poco rit.' (poco ritardando) and 'un poco più largo' (a little more ad libitum).

poco rit.

un poco più largo

Fourth system of the piano score. The tempo is marked 'a tempo' (return to the original tempo). The melodic line in the right hand remains prominent, with the left hand providing accompaniment.

a tempo

Fifth and final system of the piano score. The piece concludes with a 'rall.' (rallentando) marking. The melodic line in the right hand ends with a final flourish, and the left hand accompaniment concludes with a few chords.

rall.

Nobile $\text{♩} = 84$ *pp*

p

pp

pp

sempre legato

cresc.

dim.

The musical score consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes dynamic markings *p* and *pp*. The second system includes the instruction *sempre legato*. The third system includes the instruction *cresc.*. The fourth system includes the instruction *dim.*. The tempo is marked *Nobile* with a quarter note equal to 84 beats per minute. The music features flowing sixteenth-note passages in the right hand and sustained chords or moving bass lines in the left hand.

VII

[Allegrezza, energico ♩=176]

[f]

1. 2.



ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՆՎԱԳՆԵՐ



ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՆՎԱԳՆԵՐ

ՏԱՍՆԵՐԿՈՒ ՊԻԵՍ

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԹԵՄԱՆԵՐՈՎ

ДЕТСКИЕ ПЬЕСЫ

ДВЕНАДЦАТЬ ПЬЕС

НА НАРОДНЫЕ ТЕМЫ

Allegretto amabile J. 116

I

mf p

f-p*)

1. 2.

II

mf

*) Առաջին անգամ ուժգին, երկրորդ անգամ մեղմ: Այդպես էլ հարցրդ 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 melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign. Below the repeat sign are two measures of a bass clef line with notes and rests, and two asterisks (*).

p m. d. cresc.

* *

Second system of a musical score, featuring two first endings. The right hand continues the melodic line. The left hand provides accompaniment. The first ending is marked with a '1.' above the staff and ends with a double bar line. The second ending is marked with a '2.' above the staff and ends with a double bar line. The system concludes with a repeat sign and two asterisks (*).

dim

dim. e rit.

* *

Vivo ♩ = 112

III

Third system of a musical score, starting with the tempo marking 'Vivo' and the tempo indicator '♩ = 112'. The right hand plays a melodic line with eighth notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign. Below the repeat sign are two measures of a bass clef line with notes and rests, and two asterisks (*).

mf - p

* *

Fourth system of a musical score. The right hand continues the melodic line. The left hand provides accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign. Below the repeat sign are two measures of a bass clef line with notes and rests, and two asterisks (*).

p

* *

Fifth system of a musical score. The right hand continues the melodic line. The left hand provides accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign. Below the repeat sign are two measures of a bass clef line with notes and rests, and two asterisks (*).

f

* *

Allegro moderato $\text{♩} = 128$

IV

mf-p

1. 2. un poco pesante

f

Tempo primo

mf-p

2. v. un poco rall. a tempo

1. 2.

mf-f

Andantino $\text{♩} = 124$

V

mf-p

Fine

mp

D. C. al Fine

Lento $\text{♩} = 66$ VI

mf-p

pp

*2da **

Fine

*D. C.
al Fine*

Vivace $\text{♩} = 7: (\text{♩} = 216)$ VII

8

simile

p

cresc.

** 2da **

Moderato con giubilo $\text{♩} = 132$

VIII

distinta

[Օտն քանիտեղան կրկնել տղայն բարձր]
[Повторить по жезванию октавой выше.]

IX

Con alterezza $\text{♩} = 66$

p *mf* *p*

tenere *mf* *p*

*) Ֆորմանտի սկիզբը բարձր հնչյունի վրա:
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.*

[Dal & al Fine]

Andantino con tenerezza $J = 108$

First system of the 'Andantino con tenerezza' section. The music is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with dynamics *mp* and *p*. The left hand provides a rhythmic accompaniment. Performance instructions include 'cantabile e poco rubato'.

Second system of the 'Andantino con tenerezza' section. The right hand continues the melodic line with a *mp* dynamic. The left hand accompaniment remains consistent.

Allegro brioso ($J = 108$)

First system of the 'Allegro brioso' section. The tempo increases. The right hand has a melodic line starting with *p* and ending with *f*. The left hand has a more active accompaniment. A second ending is marked '2. v. un poco rit.'. The system concludes with '[Fine]'.

Second system of the 'Allegro brioso' section. The right hand features a melodic line with dynamics *p sub.* and *f*. The left hand accompaniment continues with rhythmic patterns.

L'istesso tempo di bravura

marcato

The 'L'istesso tempo di bravura' section, marked 'marcato'. The right hand has a more complex melodic line with dynamics *f*, *mp*, and *f*. The left hand accompaniment is also more active. The section ends with '[D. C. al Fine]'.

ՓԵՐԻԿ ՊՈԼՖՈՆՆ ԵՐԱՆՎԱԿ
 МАЛЕНЬКАЯ ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ СЮИТА

Con vivacita $\text{♩} = 32$ I

mp

p

grasso.

p *f*

Հ Սյու գանձարանը կրկին ուղղակի քարտե-I
 [Повторить по желанию октавой выше.]

II

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

sempre ben legato e piano

III

Հնուան. խորհրդավոր. հիմ հուշեր արթնացնող

Andantino, da lontano $\text{♩} = 60$

First system of the musical score for 'Andantino, da lontano'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *cantabile* marking. The music is in a slow, lyrical style with a tempo of 60 quarter notes per minute.

Second system of the musical score for 'Andantino, da lontano'. It continues the melody from the first system, ending with a double bar line and repeat dots.

ՏՈՂԻԿ

СТРОЧКА

Հանգարտիկ
Andantino

First system of the musical score for 'Հանգարտիկ Andantino'. It features two staves. The treble staff starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The music is characterized by a more rhythmic and textured accompaniment in the bass line.

Second system of the musical score for 'Հանգարտիկ Andantino'. It continues the piece, showing further development of the melodic and harmonic material.



ՀԱՎԵԼԿԱԾ



ՌԻՍՈՒՄԱԳՈՎԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻՑ

Հ. ԿՈՒՆՅԱՆ

ИЗ РАБОТ СТУДЕНЧЕСКИХ ЛЕТ

Приложение

ԵՐԳԵՐ ԱՌԱՆՑ ԽՈՍՔԻ

ПЕСНИ БЕЗ СЛОВ

Larghetto

p legato e cantabile

1

tr.

1. **2.**

Fine

Allegretto sostenuto

p

tr.

sf

The first system of music consists of two systems of grand staff notation. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a 2/4 time signature. The first system contains two measures, and the second system contains two measures. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with the instruction "D. C. al Fine".

D. C. al Fine

II

Allegretto

The second system of music consists of three systems of grand staff notation. The first system has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second system has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music is written in a 2/4 time signature. The first system contains two measures, the second system contains two measures, and the third system contains two measures. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a few notes. The lower staff features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. A dynamic marking *p* is present at the beginning.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with similar patterns.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff has a more active accompaniment. Performance markings include *[tempo rubato]*, *[ritard.]*, and *[a tempo]*. There are also some decorative symbols like *2a* and *** below the staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff has a more active accompaniment. There are decorative symbols like *2a* and *** below the staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with some slurs. The lower staff has a more active accompaniment. A performance marking *[ritard.]* is present. There are also decorative symbols like *2a* and *** below the staff.

Largo.

p

f *p* *f*

p

f *p* *f*

p *f*

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The bass clef staff has a forte (*f*) dynamic marking. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The system contains two measures.

Second system of musical notation. The treble clef staff has a piano (*p*) dynamic marking. The bass clef staff continues the accompaniment. The system contains two measures.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. Above the staff, the tempo instruction "etwas langsamer" is written. The bass clef staff has a "[Fine]" marking. The system contains two measures.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bass clef staff continues the accompaniment. The system contains two measures.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The bass clef staff continues the accompaniment. The system contains two measures.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure of the treble staff.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff features a more active accompaniment with frequent chords. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is indicated in the second measure of the treble staff.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure of the treble staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff provides a steady accompaniment. There are no dynamic markings in this system.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are present in the first and second measures of the treble staff, respectively.



ԾԱՆՈՒԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ԵՎ ԴԻՏՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ



Մ Շ Ո Շ Ո Ր Ո Ր Ե Վ Յ Ո Ք Պ Ա Ր

Ընդհանուր տեղեկություններ

ԱՌՈՋԻՆ ԿԱՏԱՐՈՂՆԵՐԸ

Շուշանիկ Լալուս-Բարսյան (1879—1952). երգչուհի Մարգարիտ Բարսյանի կրտսեր քույրը և ֆրանսիացի երաժշտագետ ու գրականության ղոկտոր Լուի Լալուսայի կինը: 1886-ից սովորել է Քիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում (Մ. Ջ. Գարսանյի դասարան): 1902-ից ընտանիքով բնակվելով Փարիզում, դաշմամտրի նվազը կատարելագործել է ճշմնավոր Վանդա Լանդոլվակայի ղեկավարությամբ: Զբաղվել է մանկավարժությամբ (մասնավորապես՝ Լյոնի Սեն-ժերմենի լիցեյում), Փարիզում տվել է մեծահասակներ և մասնակցել ազգային երաժշտական երեկույթներին, 1919—1930-ի ժամանակ հաճախ է եկել իր քրոջ հետ համատեղ: Կոմիտասի «Պարերի» առաջին կատարողն է՝ Փարիզ, 1906, ղեկտեմբերի 1:

Մարսե Շերիճյան-Շարրեյ. ազգությամբ շվեյցարացի, ճշմնավոր բժշկապետ և երգիչ (մասնավորապես Կոմիտասի երգերի գեմահատված կատարող) Զարեմ Շերիճյանի (1877—1953) կինը: Աշակերտել է Ք. Լեշետիցևուն: Դասավանդել է ժևիկ կոմեդիատորիայում, ղեկավարել քարձրագույն վարպետության դասարան, ունեցել է նաև հայ ճշմնավոր աշակերտներ: Մեծահասակներով հաճախ է եկել Օվիցյարիայում, Փարիզում, որտեղ մասնակցել է հայ ազգային համոլեսներին, Ռուսաստանի քաղաքներում և Կովկասում: Կոմիտասի «Պարերն» առաջին անգամ նվագել է 1907-ի հունիսի 1-ին ժևնուս: Տիկ. Շերիճյանի կապերը հայ երաժշտության հետ այնքան սերտ են եղել, որ, օրինակ, 1930 թ. հունվարի 11-ին Փարիզի Գավո սրահում ՀՕԿ-ի կազմակերպած մեծ նվագահամոլեսի հայտագրում նա անվերապահորեն անվանված է «հայ արվեստագիտուհի»:

Խոսրով Փախչանյան. Կոմիտասի դասավանդության տարիներին էջմիածնի Գևորգյան 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. Փախչանյանի կենսագրական տվյալները կարող են ճշմանկություն ունենալ, աշխատել ենք այդ տվյալները հավաքել հնարավորից չափ մանրամասն (թերված են ստորև, «Ունաքի» պարի ծանոթագրության մեջ):

Տիկ. Մ. Կարա-Մուրզա. բնակվել է Բաքվում, «Պարերը» կատարել է 1908-ի ապրիլին Կոմիտասի այնտեղ կայացած համերգում, որին ծանակցել է նաև երգիչ Վահան Տեր-Առաքելյանը: Չնայած մեր քաղմակողմանի որոնումներին, մեզ չհաջողվեց Մ. Կարա-Մուրզայի վերաբերյալ այ տեղեկություններ գտնել: Կոմպոզիտոր Բրիտասփոր 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 Ֆորլանիից*, հետագայում Փարիզում կատարելագործվել է երգահանի նվագում: 1914—16-ին Կոմիտասը հաճախ է եղել Էվրենյանների տանը, սովորաբար՝ շաբաթ-կիրակի գիշերել, իսկ ամառները՝ օրեր անցկացնել նրանց 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. Տիրոսի Հովհաննեսի Ջառափյան. Դարաբաղի, Օուշից: Ժամանակին ընտանիքը տեղափոխվել է Փարիզ և մշտապես մնացել այնտեղ: Երաժշտական ուսումը ստացել է ժնեի կոնսերվատորիայում, աշակերտել է պրոֆ. Մ. Շերիդան-Օարրեյին: 1924-ին ուսումն ավարտելով, մենաբաներ-գային շրջագայություն է ձեռնարկել արտասահմանում և Սովետական Միության մեջ, կատարել է նաև Կոմիտասի «Պարերը» (տե՛ս ստորև՝ 26-րդ կետը)*:

Փարիզահայ մամուլում Ջառափյանին քննադարել են որպես «բողոքի կողմից հարգված արվեստագիտուհի, ազգային երկկույթ-հավաքույթների զարդը»: Մահացել է 1966-ի դեկտեմբերին:

«ՊԱՐԵՐԻ» ԳՈՅԱՑՄԱՆ ԸՆԹԱՅԷԸ, ԱՌԱՋԻՆ ԿԱՏԱՐՈՒՄՆԵՐԻ ՈՒ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

1. «Երանգի» պարելանակի 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 Եմեա-րանի 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 արտահայտություն-

* Դաշնակաճար և կոմպոզիտոր Էնրիկ Ֆուլյանին (1864—?) այն ճշանակոր երաժիշտ էր, որ Յ. Օռլանդի Էտյուդներից 16-ի համար հորինել է 2-րդ դաշնամուրի նվագամաս (Etude concordante - «խամբակնվան» «համադրու» Էտյուդ) ու իր դասեր՝ դաշնակախաղի վրձնի հետ 1924-ին կատարեց Փարիզի «Էլյու Շոբան դը մուզիկ»-ում և, ֆրանսիական ժամով սելյակներով, հաջողություն գրավ Ֆուլյանին կինը իր առաջին հայ աշակերտուհին էր, պոստից տազանափոր դաշնակախաղի Կարոտ Գաբրիելյանը:

** Հաս երևույթին Տ. Ջառափյանը եղել է առանձնապես քաղաքակրթական օժտված երաժիշտ: «Le Courrier Musical»-ը նրան քննադարել է որպես Մոցարտի և Ֆորի երկերը գրավիչ նրբությամբ մեկնաբանողի: «Le Monde Musical»-ը գնահատել է նրա նվագի թեևույթունը, նրբությունը, քնքշությունը և ընդհանուր գրավչությունը: Մոսկվայի «Зритель»-ն ճշել է նրա «շգրիտ ու հարազատ կատարումի, լիակից հնչյունային զանգվածով, ֆլուտի ձայնով և միաժամանակ՝ խտորին պարզ»: Թրիվսիի «Заря Востока»-ի թղթակիցը նկատել է մի այլ առանձնահատկություն՝ «Նրա մեծ տեղեկագործության մեջ կյանքն է աղմուկ: Իսկ հազվի «եռնուխառու» ձայնատարությունը սառնույթյան և նրբության: Ռեա հատուկ շեշտված են Տ. Ջառափյանի կատարման «լիթուրգիային շեշտերը»:

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

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

Թեև նույն թվականի ապրիլին Քիֆլիսի համերգներում ևս դաշնամուրային գործեր չեն կատարվել, սակայն, նուսային քննադրերից 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, քայք՝ «Երևկույթի գաղափարն ինձ այնպես է ոգևորել... մի դասախոսություն անել հայ երաժշտության մասին... ժողովրդական երաժշտությունը ցույց տալ արդի գեղարվեստական միջոցներով դազմածայնած» արտահայտություններում հաստատապես նա նկատի ունի նաև «Պարերը» (տե՛ս ստորև):

5. 1906 թ. հոկտեմբերին Փարիզում Կոմիտասը գրել է Մ. Բարսյանին՝ «Հիզգաշքթի կզամ և հեստ կրերեն թե՛ երգերի քառերը, թե՛ մեր շնորհածիր ու թանկագին օրիորդ Օւշիկի նվագելիք «Մշո Շորրի» նախանվագը: Ուրեմն, «Մշո Շորրը» կամ նաև մյուս պարերը արդեն համննել էր Օ. Բարսյանին: Ժամանակի առումով այստեղ են ընկնում «Բանգի» և «Կարնո Շորրը» պարերի Մ. Բարսյանի ձեռքով կատարված այն արտագրությունների քննադրերը, (չեն հայտնաբերվել), որոնք 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, ք. Հայ պարեր: Եւված է համերգում Օ. Բարսյանի մասնակցությունը:

7. Մ. Բարսյանը գրել է. «1906-ին. Փարիզ. նոյեմբեր ամսին էր... հրոջա համար դաշնամուրի Մշո պարերն էր հարմարեցնում» («Նավասարթ», Կ. Պոլիս, 1914): Մեզ գրած իր նամակներից մեկում լրացրել է՝ «Կոմիտաս վարդապետը մասնավորապես գնում էր քրոջ մոտ, որ ապրում էր մեզանից հեռու, և նրա հետ էր աշխատում «Պարերը» դաշնավորելիս» (խոսքը «Պարերի» վերամշակում-վերախմբագրումը 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. Բարսյանի կատարած հայտագրված է՝ ա. Մշո Շորր, ք. Հայկական պարեր: Ֆրանսերեն հայտագրում «Հայկական պարերը» վերնագրված են «Suite de Rondes», ուր մի փոքր անձշություն կա. բոլոր պարերը չէ, որ Ronde—չուրջպար են (տե՛ս նաև հաջորդ՝ 9-րդ կետը): Մանր վրիպումներ կան նաև 1907 թ. «Անանիտում» (Ճ 1—2), ուր տպագրված Ա. Չոպանյանի քանախոսության մեջ ասված է՝ «Ամենն զշանավորներն ու հատկանշականներն մի՞ն Աուշի Շորրն է, որուն եղանակը այս իրիկուն պիտի՝ նվագվի Նրեանի պարերգներու շարքի մը հետ», իսկ երևելի նկարագրության մեջ՝ «Օ. Բարսյանը

դաշնամուրի վրա ճարտարորեն նվագեց Մշո Օորորը և Երևանա թուրք պարերու եղանակները: Այս (մեր ընդգծած) վրիպումները ճշգրտվում են հետևյալ ձևով. պարերգները քառացի թարգմանությունն է Չոպանյանի քանախոսության մեջ գործածված «Air de danses» 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 մենպարերի եղանակները, տվյալ դեպքում՝ «Մամուշակի», «Երանգի», «Ունարի», «Մարալի», «Օուշիկի»: Չոպանյանը այս պարերը Երևանի պարեր է անվանել թերևս Վաղարշապատից համեմատաբար խոշոր ու հայտնի տեղավայրով քննության լինելու միտումով: Թեև ժողովրդական կենցաղում տարածված պարերի առումով այն ժամանակ էլ Վաղարշապատի ու Երևանի միջև նկատելի տարբերություններ չէին լինի, այնուամենայնիվ, Կոմիտասն ինքը այդ պարերը (քացի «Երանգիից», երբեմն էլ՝ «Ներառյալ նաև «Երանգին») միշտ անվանել է Վաղարշապատի կամ այդտեղի ոճով պարեր: Տե՛ս նաև 19-րդ կեսը:

Կոմիտասյան «Պարերի» Ծ. Բաբայանի կատարման վերաբերյալ ֆրանսիական մամուլում ևս կան գովասանական գնահատականներ:

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

10. Փարիզի Հասարակական գիտությունների բարձրագույն դպրոցին կից Արվեստի դպրոցի երաժշտության սեկցիայում (դեկանատ Ռոմեն Ռոլան) 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 կոնցերտից հետո վերցրեց իրենից այն ձեռագիր պարերը և այլև շվեդարձրձրեց» (1917 թ. մարտի 9-ի նամակ): Այստեղ խոսք 1906—07 թվականների համերգների մասին է, սակայն տեղեկությունը թերի է: Կոմիտասը 1908 թվականին կամ ավելի ուշ, առանց կոնցերտային առիթի, «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. Շերիճյան-Օարրեյը կատարել է «Օորոր (Մշո), Հեքյարի (Կարճ) և Րանգի (Երևանա)»: Պատկանել է Դ. Դեմիրճյանի աղոտ հուշմ այդ մասին. «Ժնևի համերգում շվեյցարուհի Շերեզյունը նվագեց Կոմիտասի փոքրասիական պարերից մեկը, որ կարծես ֆանտազիա էր, թե պոլիտաս» («Կոմիտաս» ժողովածու, էջ 73, Երևան, 1930): Դ. Դեմիրճյանի գրածը «Մշո Օորորի» մասին է (այդ է տպավորվել): «Փոքրասիական» ճշմանկում է արևմտահայկական, Շերեզյունը Շերիճյանն է (հայ մամուլում գրվել է նաև Շերիճյան, Շերեճյան, Շերիճյան և այլ ձևերով): Մ. Շերիճյանին մե՛նք կրկին անդրադառնալու ենք «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 այսօրստեղծ թվականն է):

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

15. Արխիվում կա՝ «Ունարի», նվիրագրված Խ. 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 Խ. Փախչանյանը Վաղարշապատի համերգում նվագել է՝ «ա. Հեքյարի, ք. Մանուշակի և Բանգի, գ. Ունարի, Ասիապատի, 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 Բաբյի 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. Բաբաջանին. «Դուք և Օուշկը բան չգրեցիք, հավանեցիք ուղարկվածներն թե չէ, պահում եմ կարոյալու Ձեր կարծիքը... Մի քիչ հանգստանալուց հետո էլի մի քանի երգ ու նվագ կուղարկեմ Ձեզ և Օուշկի համար: Օուշկին ասացեք, որ Բանգին պատրաստ է բոլորովին և ոչ մի ճապար բան չեմ թողել. շատ պարզ ու միանմ, մինևույն 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՝ կենտրոնապարերը կազմել եմ ճիշտ ուղարկածս «Օուշկի» պարի ձևով, չեմ իմանում հավանե՞ց. ես որ շատ եմ հավանել, չգիտեմ»:

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

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

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

21. 1911 թ. սեպտեմբերի 18-ին Բեռլինից Կոմիտասը Մ. Բաբաջանին գրել է՝ «ՆԱճրեմ Օուշկից ուզիր արտագրված մաքուր պարերը, տպել եմ

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

Արխիվում կան՝ «Ունաթի», «Մարալի», «Օուշիկի» պարերի անթվակիր, բայց միաժամանակ արտագրված մաքուր օրինակները: Թե՛ արտաքին տղելյաներից և թե՛ քովանդակությունից (խմբագրությունից) հասկացվում է, որ դրանք 1911 թ. Փարիզից-Բեռլին են ստացած քննագրերից են:

Չի պարզվում մյուս պարերի և «Մշո Օորորի» հարցը, որոնց համամասն քննագրեր, ըստ երևույթից, մուլմպես 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 դաշնամուրաչից պարերի ցուցակներ: Դատելով այդ ցուցակներում որոշ երգերի անվանությունից և նրանց անվանումներից, ծրագիրը կազմված է ոչ վաղ քան 1911 թ. օգոստոսը (երբ Կոմիտասը գրել է «Լեպագյազ քարձր արին» մեներգը) և ոչ ուշ քան 1912 թ. ասրիլը (երբ վաճից նշանակիր «Վալի երգը» կոչվել է «Կալեբգ և սալեբգեր»): Պարերից ցուցակում նշված են՝ «Մշո Օորոր», «Կարնո Հեքարի», «Վաղարշապատի՝ Մանուշակի, Բանգի, Ունաթի, Ախապատի, Օուշիկի»: «Հետ ու առաջը» չկա, արդյո՞ք պարզապես մոռացված է (տե՛ս դրա ծանոթակրությունը): 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 ծայնագծերով) փչացված էջեր, որոնք բացի «Հայ գեղջուկ երգերից», վերաբերում են նաև «Ունաթի» և «Երանգի» պարերին: «Հայ գեղջուկ 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 «Վ. Պոլիս, 1916» թվակիր քննագրեր: Սրանց հիման վրա հաստատվում է նաև «Երանգի», «Կարնո Օորոր», «Ունաթի» համապատասխան քննագրերի պատկանելությունը նույն ժամանակին: «Ունաթի» պարի այդ քննագրի վրա կան հեղինակի ձեռքով գրված «Հ. Ա.» տատերը, որ նշանակում են՝ Հարենց Արուսյակ: Սրանք այն քննագրերն են, որ Աստվածատուր Հարենցը պահպանել է հետո հանձնել է Փարիզի Կոմիտասյան հանձնաժողովին: (Պարերի վերջին՝ 1916 թվականի խմբագրության մասին Ա. Հարենցի հոդվածը զետեղված է Բոստոնի «Պայքար» օրաթերթում, 1980, մայիսի 5, հատվածաբար մեջերված է սույն հատորի նախաբանում): Չկան, սակայն, «Մանուշակի» և «Մարալի» պարերի 1916 թ. քննագրեր, և այժմ դեռ դժվար է առել, թե ինչու: Չկա նաև «Մշո Օորոր» նույն ժամանակվա թելուզն սևագիր, բայց ամբողջական օրինակը, որ Ա. Հարենցի տեղեկություններով Կոմիտասն ունեցել է և այդպես էլ չի հասցրել մաքրագրել. «Հաջորդ շաբթու մասնակի տպրություն ուներ և կրցավ ըսել թե ժամանակ չէր ունեցած մաքուրի դնելու: Իսկ տասնը-հինգ օր վերջ արդեն ինքզինքեն 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 բարեխաններու հանձնախումբ», «Կոմիտասյան խմամատար հանձնաժողով» և «Փարիզի կոմիտասյան հանձնաժողով»), որոշում է կայացվել կոմպոզիտո-

ի անտիպ գործերը տպագրել: 1928-ի հոկտեմբերին Նյու Յորքի «Հայաստանի կոչմակ»-ի № 40-ում Ա. Չոպանյանը գրել է. «Տարի մը առաջ այդ գաղափարը եւ ինքս թելադրեցի մեր Հանձնախումբին, որ միանշանությամբ համաժողով գումակեցավ... նախագահ Վուսնջապուհի հայր ստորը գրեց 'Պոլիս Անենասպատիկ' Ջավեն պատրիարքին, խնդրելով, որ Պատրիարքարանը... ձեռագիրներու սնտուկները դրկն Փարիզի հանձնախումբին: Այդ ժամանակ օր. Մ. Բաքալյանի մտ կային «հրատարակվելու համար արդեն իսկ պատրաստ կտորներ»՝ ջշարք մը երգեր դաշնակված և դաշնակի համար քանի մը պարերի եղանակներ»: «Ծարք մը երգերի» քննարկը պահպանել էր ինքը՝ Մ. Բաքալյանը, իսկ «պարեղանակները»՝ արդյո՞ք Ա. Հարենցի հանձնած քննարկերն էին (տե՛ս ստորև՝ 27 կետը):

25. 1928-ի հոկտեմբեր-նոյեմբերին Հ. Սիրունի «Նավասարդում» (Նոր շրջան, Ա հատոր, Գ պրակ, էջ 77) գրել է. «Մեն իսկ եւս տարի կա, Պատրիարքարանի կողմն կարգված հանձնախումբի մը և Հայ արվեստի տան անդամներու ներկայությամբ, Պոլստ մեջ իր սնտուկները քաջինք... Մեծ եղավ մեր սարսափը. մեր սպասածները չկային սնտուկներուն մեջ...»: Նույն պարբերակայնում 1924-ին (Բ տարի, Ա պրակ), Գուսան վարդապետի տվյալների հիման վրա ավելացրել է՝ «Կոմիտասի ձեռագիրները, որոնք երեք տարի առաջ Հայ արվեստի տան ջանքերով ցուցակի առնվեցան Պոլստ մեջ, դրկված են Փարիզի հանձնախումբին, որ զանոնք ամբողջացնելն հետո պիտի հրատարակությամբ տա...»:

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

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

«Ծնորդայի դաշնակահարուհին հանդես քերեց արտիստիկ նվագ... հարուստ տեխնիկայի հետ ունի կիրք ճաշակ և մեղմ տուշե՞», տեմպերամենտը զուսպ է... Մեր հասարակության համար ծայր աստիճան հետաքրքրություն է ներկայացնում Կոմիտասի վերջին երկու պարը: Հարգելի դաշնակահարուհին զուր տեղն է քաշվում հանդես քերելու այդ նվագները իր համերգների: Այսքանը կասե՞ք, որ Կոմիտասի նվագները իրենց գեղարվեստական արժեքն ջշտ ավելի քա՞ծր 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 հայտագրում ձգված չեն եղել: Թեև իսպանացի նորագույն հեղինակների «նվագների» հետ համադրությունը ընդհանրապես տեղին չէ, այնուամենայնիվ, Մ. Միրզայանի այս հողվածը արժեքավոր է որպես Կոմիտասի «Պարերի» առաջին գրավոր գնահատականը, որ տղվել է հայ երաժշտի կողմից:

Դրան հետևել է Զատափյանի պատասխանը՝ «Նամակ խմբագրությանը», որ նա, իր խորին հարգանքը հավաստելով Կոմիտասի և նրա «Պարերի» ճկատմանը, քաջատրում է, որ ձգտել է ծրագրի ամբողջականությանը (= նվորակական կոմպոզիտորներ) և այդ պատճառով է, որ «Պարերը» կատարել է bis-ին («Մարտակոչ», 25.6): Ծավոք չի պարզվում, թե Զատափյանը Կոմիտասի որ պարերն է նվագել:

* Տր. ' touche = հպում, մատնելը տեղանքին հպելու եղանակը:

Հուլիսի 18-ին Երևանում, «Պետքատրոնի դափնիճում» կայացած համերգում, ըստ երևույթին, Կոմիտաս չի կատարվել: Բայց օգոստոսի 18-ին Լեմինակահի համերգում, ըստ Դանիել Ղազարյանի հողվածի, Ջատափյանը 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» փարիզյան տպագրությունը (տե՛ս 28-րդ կետը), ուստի Էական է դասնում այն հարցը, թե ինչ նոտաներով է նվագել Ջատափյանը: Դ. Ղազարյանի հիշատակած «Մշեցի տղամարդու պարը», անշուշտ, «Մշո Շորորը» է և առանձնապես Էական է հենց դրա քննարկի հանգամանքը (տե՛ս դրա ծանոթագրությունը): Միակ ենթադրությունը կարող է լինել այն, որ 1907 թ. Ժնևի համերգի առթիվ Կոմիտասը «Պարերը» (համեմայն դեպս՝ «Մշո և Կարնո Շորորը» և «Ռանգին») հատուկ արտագրած է եղել Մ. Օերիճյանի հետաքրքիր համերգի նոտաները թողել է նրան, և այդ նոտաներով է, որ հետագայում «Պարերը» նվագել են նաև նրա աշակերտները: Սակայն այդ ենթադրվող քննարկի որոնումները, որ նամակագրությամբ մեզ հասցրեցին մինչև Ժնևի կոմսերվատորիան և տիվ. Օերիճյանի դուստր դաշնակահարուհի՝ Նինա Օերիճյանին, դեռ դրական արդյունքի չեն բերել:

27. Ա. Չոպանյանը գրել է. «Կոմիտաս վարդապետի գույքերը պարունակող ծրարները Պոլիսեն հասան Փարիզ մոտ տարի մը առաջ և հանձնախումբի բոլոր անդամներուն ներկայությամբ եկեղեցվի խորհրդարանի մեջ բացվեցան, քննվեցան ու համառոտ ցուցակագրություն մը կազմվեցավ. այդ քննությունը երևան բերավ սա իրողությունը, որ հրատարակելի թիչ քան կա այդ ծրարներուն մեջ... մենք չգտանք քանի մը գործեր, որոնց գոյությունը ծանոթ էր մեզի... [դրանց թվում] «Մշո Շորորը» որ առած էր Օ. Բաբայանն հղկելու համար... [Պարերի] ամբողջ շարքը հանձնած էր քարենկաի մը, որ վերերես գայն հանձնեց Մ. Բաբայանին, քայ «Շորորը» կպակի այդ շարքին մեջ...»: (հողվածքը Հ. Սիրունիի «Նավասարդ»-ից, Նոր շրջան, Բ հատոր, Գ պրակ, էջ 125): «Մշո Շորորի» մասին տե՛ս նաև Նախաբանում:

28. 1925-ին Փարիզի Կոմիտասյան հանձնաժողովը հրատարակել է «Երանգի», «Ունափ», «Մարալի», «Շուշկի», «Հետ-ստաջ» և «Շորոկ 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 և Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու հասցեն է): Հրատարակչություն ներկայացված են եղել ոչ թե «Պարերի» հեղինակային քննարկը, այլ կողմակի՝ հավանաբար Օ. Բաբայանի ձեռքով իրականացված արտագրությունները (այս նյութերը ներկայումս գտնվում են Ե. Չարենցի անվ. թանգարանում): «Կոմիտաս վարդապետ» վերտառությամբ և «Կոմիտաս վարդապետի քարենկաներու հանձնախումբ» ստորագրությամբ ներածական հողվածը գրել է Մ. Բաբայանը (սեպտեմբերյանները 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 «Վարդ» դափնիճում Լազար Լիկի դրանցից հիմար կատարել է մի նոր՝ «Հետ-ստաջ», «Ունափ», «Երանգի», «Շուշկի», «Մարալի» հաջորդականությամբ, որը թխել է կատարողի՝ տոնայնական քաղմագանություն

ստեղծելու մտադրությունից՝ հ. E-C-h. E-h. . Հայտագրում սխալ նշված է՝ «ստաշին ունկնդրություն»:

30. 1926 թ. նոյեմբերի 28-ին Փարիզում կաշացած համերգի հայտագրում «Ունաքին» և «Մարալին» նշված են որպես Ղարաբաղի պարեր (կատարել է ուն օր. Օարլո):

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

32. Ինչպես երևում է Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Գ. Չորեքչյանին Ա. Չոպանյանի գրած 1951 թ. Ռուլիսի 28-ի նամակից, Փարիզի «Կոմիտասյան Հանձնախումբի անդամներն մին՝ զանապախ պ. Հարենցը» կոմիտասյան մի շարք ձեռագրեր, դրանց թվում նաև «Մշո Օորորի և Հեքյարի պարի եղանակները, զոր Կոմիտաս դաշնակած է և մնացած են անտիպ», հանձնած է եղել պր. Պ. Պարսամյանին, կարծելով թե ան պիտի գտնե միջոցները անոնք հրատարակելու: Այդպիսի հրատարակություն չի կաշացել. իսկ հետագայում այդ ձեռագրերը ուղարկվել են Էջմիածին, կաթողիկոսին: Դրանից հետո Հանձնաժողովը նորից որոշել է հրատարակել ձեռագրերը՝ և, Ա. Չոպանյանի միջոցով, վերոհիշյալ նամակով դիմել է Գ. Չորեքչյանին, ստանալու հիշյալ ձեռագրերի մի «խմանյալ օրինակություն»: Ոչ մի «օրինակություն» Փարիզ չի ուղարկվել, և այնտեղ 1951-ի նոյեմբերին վերատպված Կոմիտասի «Պարերում» «Մշո Օորոր» չկա: Իսկ «Հեքյարի» պարի անտիպ լինելու մասին Չոպանյանի նամակում ասվածը մի պարզ թյուրիմացության արդյունք է, որի պատճառը 1925 թ. տպագրության մեջ այդ պարի անվան փոփոխությունն է՝ «Օորոր Կարնո» (նման թյուրիմացություն, ցավոք սրտի, տեղ է գտել Սիլյուտի հայկական լրագրերում ևս):

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

ՄՇՈ ՇՈՐՈՐ

Ինչպես ասված է, Կոմիտասի «Մշո Շորորը» ժողովրդական պարային ընդարձակ տեսարան է տարբեր բնույթի բաղկացուցիչներով: Այդ բաղկացուցիչների մասին նա տեղյակ է եղել նախքան բուն երաժշտությունն ունենալը: Արիսիվում հայտնաբերվեց մի թերթիկ (ձև. № 715), որի վրա գրված է՝

Մշո Շորոր

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

Վերջից առանց թվահամարի ավելացված է նաև Ճոթ, որն այս դեպքում՝ նշանակում է ճոճվելով պար և նույն Նազ պարի ժողովրդական մի այլ անվանումն է:

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

497-ն բնագրում հեղինակը սկսել է վերնագրել արդեն դաշնամուրի համար շարադրված «Մշո Շորորի» առանձին բաղկացուցիչները՝ իրենց անվանումներով 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 Ա. Չոպանյանի և 1912-ին Կ. Պոլսում իր՝ Կոմիտասի կադրացած դասախոսություններում պարունակվող բնութագրումներից, միաժամանակ նկատի առնելով դաշնամուրային «Շորորի» առանձին հատվածների բնույթը, մենք հասկացողություն ենք կազմում տեսարանի զարգացման ընթացքում նրա բաղկացուցիչների ունեցած դերի մասին: Մի հանգամանք, որ կարևոր կլինի հաջվի առնել նաև ստեղծագործությունը կատարելիս:

Ըստ 497-ա բնագրի (այս հատրում էջ 125), որն ամբողջապես վերնագրված է «Մշո Շորոր», այդ բաղկացուցիչները և նրանց հաջորդականության կարգը հետևյալն են.

- ա. Ծարանի՝ սկզբնական Allegro vivace հատվածը, 1—25 տակտերը.
- բ. Մանր պար՝ Lento, 25—76 տակտերը.
- գ. Քոնոնցի՝ Andante, 77—102 տակտերը.
- դ. Կոխ՝ ավելացված հատված է, 497-ա-ում միայն տեղն է նշված, երաժշտությունը գտնուս ենք 497-բ-ում՝ Come recitativo և Allegro gioioso.
- և. (պարատեսակը նշված չէ)՝ Allegro vivo, 103—108 տակտերը.
- զ. Ճոճ՝ Andante, 119—126 տակտերը.
- է. Ճոշ՝ Allegro ma non troppo, 127 տակտից սկսվող հատվածը:

Ծարանին այն հատվածն է, որ ըստ Ա. Չոպանյանի բանաստեղծության, պարողներից հրավիրում է «չըջանակը ձևացնելու»: Իր գրություններում Կոմիտասն այս հատվածը անվանել է *Յախանվազ*:

Մանկ պարը բուն **Շորթրն** է, անբողջության գլխավոր քաճիկը, որ նույն բանաստեղծության մեջ համեմատաբար մանրամասներն քննութագրված է. «կպարեն Մշո ս. Կարապետի մեծ ուխտագնացության: Հանդիսավոր պար մը, գրեթե կրոնական նկարագրով: Ձայն կպարեն բոլոր միասին, այր, կին, ծեբ, մանուկ. անասունն քրորսպար մըն է, երբեմն երկու-երեք հարյուր հոգիով կազմված: Թարևիկ քանի մը հարձուներե հետո՝ պարուղիները շրջանակը ձևացնելու հրավիրող, զուռնան կսկսի եղանակն օրորել, և բոլորակը կտատանի թեթև ու շատ համր շարժումով մը... Բոլոր անոնք, որ պարին կմանակցեն, խորին հափշտակության մը մեջ տուզված կթվին. բոլորը անձայն, քաղոթ ու ծանրաշուք հուզումներով մը գինովցած, կունկնդրեն մելոտին որ օտին մեջ կերկարածն իր ցավագին անուշությունը... Այս պարը պետք է շատ հին ըլլա, շատ հավանաբար մնացորդ մը հեթանոսական շրջանին, տեսակ մը միսթիցական պար՝ ի պատիվ պաշտպան աստվածի մը: Ենույն րեսմի սո poco mosso հատվածին (47—54 տակտերին) են վերաբերում հետևյալ տողերը՝ «Մերթ երածշտությունը քիչ մը կերագն իր շարժումը, խուսափուկ ծպիտ մը կուրվագծե, հետո նորեն կիյնա իր նրազուն խոկնամը մեջ»:

Կոմիտասի գրություններում և համերգային հայտագրերում հանդիպում են հայ ժողովրդական, գլխավորապես խմբական պարատեսակների մի շարք անվանումներ, ինչպես՝ *Ճանք պար*, *թևպար* (կամ՝ *թևխաղ*), *թռնոցի պար*, *փաթապար* են: *Թևպարի* եղանակ է անվանված, օրինակ, «Մարը տարին մեմն չէ» (տե՛ս «Մոլոր Արիճո» խմբերգում, ԾԺ 2, էջ 59): *Թևխաղ* Ալյնա պարերգերից մի քանիսը, *թռնոցի պարեր* են՝ «Սոնա յար», «Ջար զընզը», *փաթապար* է՝ «Հով, հով, հով լիճի» և այլն: «Մշո Շորթրի» կրթող՝ Andante հատվածը քննութագրված է որպես *թռնոցի պար*: Նկատի ունենալով դրա համեմատաբար համալսար *զգայուն*՝ տեսնվել և մեղեդիի 1-ին ճախարաստեղծության յուրատեսակ «պաճուճվածությունը», հիմք ենք առնում այդ հատվածը քննութագրելու ավելի շուտ՝ որպես *թևպար*, որի դեպքում համեմատաբար կարևոր նշանակություն ունեն ձեռքերի շարժումները:

Դրան հաջորդող Allegro gioioso հատվածը, որ գրված է 497ր-ում, հեղինակի քննութագրմամբ 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 «ճերխուժած» կտրիճների մրցմանը: Այս եղանակի, ինչպես և հավակնված կոխի այլ եղանակների համար բնորոշ է շարունակ միևնույն մեղեդիական դարձվածքին վերադառնալը: Հաջորդ՝ Allegro vivo հատվածը, որի պարատեսակը նշված չէ, իր նվաճային կատուցվածքով և շարժման տեսակով մեմն է Մուշի-Սարուհի նշանավոր «Ռոչարիին», որը երբեմն անվանում են նաև «Մշո Խըռ»: Թերևս դրա քազմապիսի տարբերակներից մեկն է: Այդ «Ռոչարիին» այստեղ նորից վերականգնում է պարող հանրության նշանը:

Չուպանյանի ղեցիմամբերով Andante հատվածը, որ ժողովրդական անվանումով կոչված է Մճ, նույն 497ա-ում Կոմիտասը քննութագրել է նաև նազանց քառով: Դժվար չէ պատկերացնել, թե այս դեպքում որքան տեղի՞ն պետք է «հեճի» պարող հոճ քազմությունից առանձնացած գեղարձի արշիկների խմբի նազանքով ճոճվելը՝ որպես քնարական մի յուրատեսակ միջնաբար: Թերևս դրան է վերաբերում Չոպանյանի դասաստեղծության հետևյալ տողը՝ «Ներդաշնակ ճոճում մը, նմանություն հասկերու վնտվետժամ՝ այուքին տակ որ կորոք զանոնք»:

Allegro ma non troppo հատվածից պարը կրկին բորբոքվում է: Այս հատվածի անվանումը Կոմիտասի քննարկում Մճ է, որ տվյալ դեպքում նշանակում է զենքով պար, *զիճապար* (կենցաղում կամ նաև՝ զինախաղ, թրախաղ, թրապար, սրապար, վնասնապար, խանջաղի կաղ, սուներով

պար վերջապես): Իր «Պարն ու մանուկը» դասախոսության մեջ «Ծորորի» առնչությամբ Կոմիտասը հիշատակած է եղել նաև այսպիսի պարի մասին, բնորոշելով այն որպես հեթանոսական օրերից սկիզբ առած «զինվորական» (իսնա՝ ռազմական, մարտական) պար, որ «Մուշի դաշտին մեջ քանի մը գյուղեր ու Օստախ և Մոկս գոյություն ունին տակավին և «Ծորոր» կըսեն ու կպարեն. հուն ուր սուր կա, թուր կա՝ անով, եթե ոչ՝ կոպարով»:

1912 թվականին Կոմիտասի Կ. Պոլսի Եսայան փարձարանում կապացած այդ դասախոսությունը հետագայում (1928-ին «Ամենուն տարեցույց»-ում) տպագրվել է ժամանակին տպագրվածի հիման վրա միայն: Ըստ երևույթին տպագրված 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 խաղացանը փոխարինում են տակ ծափ տալով): Այս «Շողը» իր եղանակի բնույթով մտնի է կոմիտասյան «փայտաբար» կոչված պարատեսակին, կամ որ գրեթե նույնն է թե «Վեր-վերի»-ին, սակայն պետք է ունենա որոշակի մարտաշունչ բնույթ:

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

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



Այս վերջաբանը հավելյալ հաստատում է այն, որ միշտանց հաջորդան տարրեր քնույթի հաստվածները 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 կոմպոզիցիաներով:

«Մշո Օորորի» մշակման մեջ գործադրված է կոմպոզիտորական երանդուն նախանշումություն: Հեղինակը ժողովրդական մեղեդիների իր գրառումները նպատակամետ ձևով խմբագրել է, ստեղծել է դրանց յուրատեսակ լսողային ներդաշնակում, ժողովրդական ուրվերը և, մասնավորապես, հարկանվող գործիքների նվագի տարրերը նրորեն վերահիմաստավորել է, գտել է այդ տրոփի դաշնամուրային շարադրման ինքնատիպ երանակներ... Արդյունքում գոյացել է դինամիկ ու ավարտուն դաշնամուրային մի կոմպոզիցիա, որը, միամասնակ, ցայտուն կերպով հաղորդում է ժողովրդական պարային տեսարանի քաղցածր քնույթն ու բովանդակությունը, նրա անբողջական գրավիչ երանգապնակը, նրա ոգին:

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

«Կոխի» և «Քոչարիի» մասին խոսք կլինի ստորև: Բուն «Օորորի» գրառումը սևագիր վիճակում հայտնաբերվեց 348 թղթապանակում և 631 տետրում (էջ 242, տե՛ս նաև վերը՝ «Ընդհանուր տեղեկություններ», 3):

348-ի 8-րդ թերթում «Մշո Օորոր» ինքնագիր վերնագրով այդ պարեղանակի մի պարզագույն և հակիրճ տարբերակն է, որ մշակվածին նման է տակ ընդհանուր քնույթով: Թեև սա հին գրառում է (հավանաբար 1903 թ.), բայց «Մշո Օորոր» կոմպոզիցիայում հեղինակն այդ չի օգտագործել, ըստ երևույթի, փնտրել է ավելի լիարժեք տարբերակ: Կոմպոզիցիայի հետ աճմիջակակ կապ ունի № 631 տետրում գտնվող 1905 թ գրառումը: 'Իժվար' է ասել՝ գրառածն հենց այսքան է եղել, թե ընդհատվում է (տետրի հաջորդ թերթերը պակված են): Այնուամենայնիվ, ընդգրկում է մշակման մեջ ներկայացված 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, օգտվել-

* Բնորոշ է Ա. Չուպանյանի արտահայտությունը՝ «Մշո Օորոր պարի եղանակին վրա դաշնակի համար իր (Կոմիտասի, Ռ. Ա.) շարադրան երաժշտությունը» (Ա. Չուպանյան, Երանակներ, է. 226, Ե., 1960)։

լով, անենք թե վանա շատ տարածված «Ճորվա», ֆորվա» պարեղանակի էլեշներին:

Բուն «Ճորրի» իր գրառած ժողովրդական նյութից հեղինակը դուրս է թողել մի քանի անորոշ, շարադրությունը հեղինակույց դարձնող էլեշներ, զարթոնքները 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 ողնորջակերպ կառուցվածք (իմըը որ տեսնվում է հայ ժողովրդական այլ խմբագրերում ևս):

A	B	A ₁	Coda
$a_1 + b + a_2 + \dots + r + m + n$	c	$a_3 + d + a_4$	վերջավորություն
5 + 6 + 4 + 4	8	4 + 6 + 3	9

Էական է, որ այսպիսի «նորմատիվ» ձև տալով եղանակին, Կոմիտսը, այնուամենայնիվ, լիովին պահպանել է ժողովրդական բնագրի ազատ-ինպրովիզացիոն բնույթը: Թերևս դրան յուրովյալն անպատել է նաև յուրատեսակ դաշնակցումը, որը հետո է եվրոպական ողնորջատիպ կառուցվածքների ներդաշնակություն ավանդական դարձած կանոններից: Նույն եղանակի երկրորդ խմբագրության մեջ կառուցվածքը պահպանված է, բայց վերջապորությունը դարձված է ավելի ևս հավաք (7 տակո):

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

Բնագրերից միայն մեկն է լրիվ ամբողջական՝ սկզբից մինչև վերջ գրված, մյուսները կամ լրիվ գրված են եղել, բայց արխիվ է հասել դրանց միայն մի մասը, կամ կիսատ են եղել, մեծամասնությունը անջատ-անջատ թերթիկների վրա առանձին սեպարի հատվածներ են:

Սա Կոմիտսի համար բնորոշ այն դեպքերից է, երբ նա ավարտված համարված գործը մաքուր արտագրելու ընթացքում նորից վերաբերել է և դարձրել է հերթական սեպարություն, ըստ այդմ, նա ոչ միայն միևնույն բնագրում տարբեր ժամանակներ նորանոր փոփոխություններ է արել, այլև նույն ժամանակվա փոփոխությունները գրել 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 հերթականությունը: Դրանք են՝ 418/3-8, 497ա, 490 և 497բ:

418/3, 4, 5, 6—վաղագույնն է, գրված կամ 1908-ին (դեկտեմբերի 1-ի համերգից առաջ) արտասահմանում, կամ, որ ավելի հավանական է դրանից էլ վաղ, Էշմիածնում: Թանաքով խոշորագիր է մաքուր է Այս ավարտված շարադրության առաջին երեք էջը, որ շատ օգտակար կլինեին «Մշո Ճորրի» տեղեման ընթացքն ուսումնասիրելու համար, արխիվում չկան:

497ա—պահպանված միակ լրիվ շարադրությունն է, սեպտեմբեր մանր նոտաներով մաքուր գրված, ամենից շատ գործածված ու մաշված այն օրինակը, որով «Մշո Ճորրը» Ծ. Բաքալանը կատարել է Փարիզում: 1906-07 թվականների արտասահմանյան համերգներից հետո այս բնագիրը եղել է Էշմիածնում, Կոմիտսի ձեռքին: Որեմն, մի այլ բնագիր էլ ունեցել է դաշնակախարոսի Մ. Շերիճյան-Շարրիչը, 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, մինևույն է, ստեղծագործության վերաբերյալ ման ընթացքը պարզաբանելու համար կարևոր նշանակություն կունենար:

490— Փարիզի-Օվելյցարիայի համերգներից հետո հեղինակը 1907-ի աշ-
նանը իրականացված, սեպտեմբեր խոշորագիր, մաքուր և անվարտ շա-
րադրություն է, որ գործածված չի եղել:

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

Այս բնագրերից ամեն մի նորի 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 իրականաց-
ված նոր խմբագրության համար հիմք է դարձել 497բ բնագիրը:

Թվարկված չորս հիմնական բնագրերի շուրջ խմբվում են մնացածները
հետևյալ ժտտավոր 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 (նախաձեռվող):

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

425/1. 583. 579/7. 425/բ

«Մշո Օորորի» կոմպոզիցիոն սկզբունքները գոյացել են հենց սկզբից և
մինչև վերջ մնացել են գրեթե անփոփոխ: Առավել մեծ ուշադրություն պա-
հանջած ստեղծագործական խնդիրը ժողովրդական պարելանակների «նվա-
զակցության» և մասնավորապես դրա շարադրության բանվածքի խնդիրն է
եղել: Դատելով Կոմիտասի ստեղծագործական փորձերից, այդ «նվազակ-
ցությունը» ոչ միայն պետք է ձուլվեր ժողովրդական մեղեդիներին, ոչ միայն
պետք է հարստացներ նրանց քովանդակությունը հարմոնիայի, պոլիֆո-
նիայի, ոլիոսի ու ռեգիստրային միջոցներով, այլև պետք է արտահայտեր
նույն մեղեդիների ժողովրդական կատարման ինչ-ինչ առանձնահատկու-
թյուններ, ըստ այնմ՝ պետք է ունենար ինքնատիպ բանվածք և, այս բոլորի
հետ միասնախանակ, պետք է լիներ հմարավորին չափ դաշնամուրային: Մի
չարք հատվածների և մասնավորապես նախաձեռնի մեծաքանակ տարբե-
րակների գոյացումը գլխավորապես հենց այս խնդրի հետ է կապված:

Նախաձեռնվածում փոփոխությունների է ենթարկվել նաև բուն մերդաշնա-
կությունը, քայց շատ ուրիշ հատվածներում մերդաշնակությունը, չնայած
նրան, որ այն տարիների համար պարունակում է հետաքրքրական որոշ
նորույթներ, մի առանձին թեթևությամբ է «զլուխ» հետևել: «Մշո Օորորում»
Կոմիտասը կիրառել է գլուղական եղանակների՝ հետագայում իր համար
ճախարակելի դարձած ու քազմիցս փորձարկված միջոցը՝ հաջորդաբար
երևան եկող հնչյուններով կազմված տարբեր տեսակի «կվինտավորները»:
Բավական լայնորեն օգտագործել է նաև ենթաձայնային ու հակադրման
պոլիֆոնիայի տարրեր, կամ ժողովրդական եղանակի լայն-տոնայնական
համեմատաբար ազատ մեկնաբանման դեպքեր:

Ստորև հավիրձ կանոնադառնանք «Մշո Օորորի» ստեղծման երկարատև
աշխատանքի առանձին հետաքրքրական պահերին և առավել հետաքրքը-
րական տարբերակներին:

419/3, 4, 5, 6-ում «Մշո Օորորի» բաղկացուցիչները գրված են առանձին թերթերի վրա, միայն նրանց մեկ երեսին: Երևում է, որ սկզբից իսկ նկատի է ունեցել հավելումների անհրաժեշտությունը: Տակտերը համարակալված են, մի բան, որ միայն արտագրելու նպատակով կարող է արված լինել: Պահպանված մասը սկսվում է դո-դեղեզ միևնույն Andante-ից, ապիսեք չկան նախանվագը և քուն «Օորորը», որն այս քնագրում 71 տակտ է կազմել (487ա-ում նույն հատվածն ունի 72, կրկնության հետ՝ 78 տակտ): Այս տարբերակում «Քոչարին» դեռևս չի եղել, հետո է մտնում պիեսի մեջ, այն այն թամաքով, բնագրից ուշ, մանր նոտաներով գրված է 8-րդ էջի շրջերեսին: Վերն աւսվից այս տարբերակի վերջաբանի մասին: Այդ վերջաբանը հետո դուրս է թողել, պիեսը «կարճել» է, և այդ կապակցությամբ վերջավորության նոր 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՝ «Հիմնադրաբի կզամ և հետս կերեսն... Մշո Օորորի նախանվագը» (այդ նախանվագը՝ 474/12-ն է, տե՛ս ստորև): Առաջին՝ դո-դեղեզ միևնույն Andante-ի 1-ին նախադասության (էջ 3) և 2-րդ փոփոխված նախադասության մտո (էջ 4) հեղինակի ձեռքով նշված մատնաշար (ապլիկատոր) կա, որ գրված է եղել Օ. Բաբայանի համար (2-րդ նախադասությունը վերափոխել է, որովհետև ձափ ձեռքի նվագամասը նախապես գրված է եղել շարժման ընդհանուր ձևերով» և տեխնիկապես անհարմար):

Ներդաշնակության առումով ուշադրություն է գրավում 8-րդ նախադասությունը (էջ 3), որ գրված է հիմնական մեղեդիին ուղեկցող ստորին տեղիային զուգահեռ ձայնով: Ինչպես հայտնի է, մեղեդիին ուղեկցող ստորին զուգահեռ տեղիային ձայն (ըստ էության՝ զուգահեռ-տեղիային քազմատոնայնություն) կոմիտասը կիրառել է այն դեպքերում, երբ երկրորդ ձայնը նույնպես ստացվել է հայ ժողովրդական-լադային բնորոշության աամմաններում: «Մշո Օորորի» այս տարբերակի հիշյալ հատվածում երկրորդ ձայնը հետո է ժողովրդական-լադային բնորոշությունից, և հեղինակը հետագայում հրաժարվել է դրանից, գերադասելով երկու ձայնի օկտավային անցկացումը: Բայց այստեղ կարևոր է այն, որ զուգահեռ տեղիային հարմոնիան հենցում է տվյալ լադա-տոնայնության ոչ թե տոնիկային, այլ վերին «մեդիանտային» ձայնատության վրա, որ մի յուրահատուկ լարվածություն է հարդորում այնորոշությամբ (ստացվել է յուրատեսակ E dur-cis moll փոփոխականություն): Ահա այդ հատվածը.



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



Նկատի ունենալով սրա վերջին Սի մածոր տակտը, Ռեյհնակը գրել է՝ «Ճարտանակել H dur-ով և այնպես անել, որ վերջանա fis-ով կամ gis-ով, բայց շարունակությունը լինի նույն եղանակի մյուս ձևերից, տե՛ս թերթերը»։ Հետ երևույթին չիրականացված դիտողություն է, հավանաբար խոսքը վերաբերում է Allegro ma non troppo հատվածին, որը բոլոր տարբերակներում էլ fis-ով է սկսվում, անցնում է H dur-ով և վավարտվում 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 միանալովում և կտու անբողջություն չեն ստեղծում։ «Քոչարիի» հավելումից բացի, այստեղ կան մասիտով զջված այլ փոփոխություններ ևս (մասնավորապես, վերջ հիշատակված տեղեկային երկրորդ ձայնն այստեղ արդեն մասիտով խազել է), որոնք իրականացված են 497ա-ում։

497ա-ի գիրը բացարձակապես նման է Փարիզում մաքուր գրված «Բամ, փորտան» և «Գարուն» երգերի գրին, որոնք 1908 թվականն ունեն, և քննարկի շատ արտաքին տվյալներ ևս կասկած չեն հարուցում, որ դա Փարիզում նկագրված տարբերակն է։ Վերևում զջված է՝ «Գրի առավ և դաշնակնց Կոմիտաս վարդապետ»։ Մ. Բացալյանի հուշերում գրված արտահայտությունը (1908-ի նոյեմբերի մասին)՝ «Քրոջս համար դաշնամուրի Մշո պարերն ևր հարժարեցնուն»՝ 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 (անձուշտ, 419-ում ևս այդ չափով է եղել), Ռետադայում դարձրել է 5/8։ Ստորև՝ այդ նախանվագը.

[Allegro vivace]

ff

f

p

ff

f

p

pp

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

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

1907 թ. սեպտեմբերին Վենետիկից Քելլին վերադառնալով, Կոմիտասը «Մշո Շորորի» ֆրանսիական և շվեյցարական համերգներում կատարված 497ա տարբերակը Օ. Բարայանին ողարկելու համար սկսել է արտագրել: Բայց արտագրության ձեռնարկելիս, գուցես մինչ այդ «Շորորում» դարձյալ փոփոխություններ անելու անհրաժեշտություն է ծագել, գոյացել է նորովի շարադրված 474 տարբերակը և 490՞ դրա խմբագրվածը:

490-ը, ինչպես ասվեց, հեղինակը կհաստ է թողել: Ավելով այն հետի-
նում, որոշել է արտագրությունն ավարտել Էջմիածին վերադառնալուց հետո,
և այդ պատճառով է, որ Մ. Բաբայանին գրել է, թե «Շուշիկը Շորորը
կատանա այնտեղից» (այսինքն՝ Էջմիածնից): Գրված է սկզբից մինչև քուն
«Շորորի» վերջը:

Այս սևաթանաք մաքուր արտագրությունը, անշուշտ, արվել է մի այն-
պիսի սևագրությունից, որն ավարտված է եղել. դա հասկանալի է ճրագից,
որ արտագրելիս շարունակության համար պահանջվող քանակով թուղը է
նախատեսել (490-ը ձևերով կարված մեծադիր նոտատեսք է): Բայց այդ-
պիսի սևագրություն չի հայտնաբերվել, ուստի առայժմ դժվար է հաստատ
ասել՝ շարունակության համար ևս ճոր տարբերակ է գրած եղել, թե՞ այն
թողել է հին ձևով: Միշտ է, արխիվում կան 497ա-ի և 490-ի միջանկյալ ուր-
վագրեր (օտինակ, 474/Ցր -11թ) քայց դրանք վերաբերում են հիմնականում
նույն նախամվագին և քուն «Շորորին»:

497ա-ի և 490-ի միջև գոյացած ուրվագրերում նախամվագի չափը դարձ-
նելով 5/8 (5/16-ի փոխարեն), հեղինակը նաև պարզեցրել է դրա շարա-
դրությունը և դիթմը: Բուն «Շորորի» սկզբնական ակոմպանեմենտային տակ-
տերը, որ 474/12-ում չորսն էին, իսկ 497ա-ում՝ երեք, այստեղ էլ միշտ երեք
են, քայց այն դեպքում, երբ 497ա-ի այդ տակտերում հիմնական նվագակցող
ձայնի շարժումը դեպի վեր է, միջանկյալ տարիերակներում և 490-ում դեպի
վար է: Ընդհանրապես «Շորորի» հանդարտաճո մեղեդիի համար նվագակ-
ցության ինքնատիպ բանվածք փնտրելիս հեղինակը ամենից ավելի դի-
մել է այսպես կոչվող եմթանայներին կիրառությանը (փոքր չափով՝ նաև
ռեգիստրի փոփոխությանը, ձայնի օկտավային կրկնապատկմանը և այլն):

Միջանկյալ տարբերակներում կատարված փոփոխությունները աստիճա-
նաբար հանգեցնում են հենց 490-ին, որի տոնայնությունը նախորդներից
տարբեր է՝ ակտիվ է ֆա մաժորով: Դեռևս 474/Ցր բնագրում նախամվա-
գի՝ տառային նոտագրությամբ ճշված հարմոնիաները (փոփոխված վիճա-
կում) արդեն ֆա մաժորում են, և 11թ էջում՝ քուն «Շորորին» հաջորդող
ֆրազը նույնպես տեղափոխված է, այսինքն՝ ուն միժորում է:

490-ը թեև պարունակում է «Մշո՝ Շորորի» մի հատվածը միայն, քայց
ինքնին մի ավարտուն պիես է, բերվում է ստորև, հրապարակվում է առա-
ջին անգամ:

* Են 490 «Մշո՝ Շորորի», ինչպես և «Գարեջրի» մի քանի ակ. առա-
վել դուրբմթեռնայի բնագրերի արտագրությունը մեր հանճարաբու-
րյամբ և ցուցումներով կատարել է Երվանդ Երկանյանը:

This image shows a page of handwritten musical notation for a piano piece. The score is organized into eight systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *2^{da}* and *3^{da}*. There are also several asterisks (*) scattered throughout the score, likely indicating specific performance instructions or editorial changes. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's or arranger's manuscript.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and a star symbol. The lower staff contains a complex accompaniment with many sixteenth notes. There are four '2a' markings under the first four measures of the lower staff and a star symbol under the fifth measure.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment with sixteenth notes. There are four '2a' markings under the first four measures and three '2a' markings under the last three measures.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. There are two '2a' markings under the first two measures and two star symbols under the third and fourth measures.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. There is one '2a' marking under the last measure of the lower staff.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. There is one star symbol under the last measure of the lower staff.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. There is one star symbol under the first measure of the lower staff.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the accompaniment. There are two '2a' markings under the first two measures of the lower staff.



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

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

Ինչո՞ւ չի ավարտել 430-ի արտագրությունը:

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

Հայտնի է, որ որոշ կոմպոզիտորների, նաև կատարողների, ընդհանրապես երաժիշտների մոտ լինում է տոնայնությունների սուբյեկտիվ ընկալում, դրանց վերագրվում է այս կամ այն կերպարաչին-հուզական բնույթ կամ քովանդակությունը արտահայտելու զորություն, այս կամ այն գույնի հետ առընչություն, լինում են «սիրված» և «չսիրված» տոնայնություններ և այլն: Կոմպոսիտի ձեռագրերում մենք էլի մեկ անգամ հանդիպել ենք տոնայնությանը արտահայտչական որոշակի երանգ վերագրելու դեպքի. «Մա՛ր, սա՛ր» փոքրիկ խմբերգի դա մեծորոտ շարադրված մի տարբերակի մոտ (497/17բ—18) գրված է՝ «Փոխադրել H-ի, հպարտ է» և «Հպարտ, con altrezza»: Կատարողական ցուցումը գրել է մեներգային H dur տարբերակի մոտ (ԾԺ1, էջ 48): Թերևս տոնայնությունների սուբյեկտիվ ընկալման քրեմազավադին է վերաբերում նաև Կարեն «Հետ ու առաջ» պարի մշակման սկզբնական փորձերի մոտ (Ձեռ. № 584) հեղինակի այս անգամ առանց հիմնավորման գրված դիտողությունը՝ «փոխել հ-ի»:

Ինչ վերաբերում է «Մշո Օորորի» դեպքին, թվում է, թե մեր հեղինակը ֆա մաժորին զոյն է լռչ թե ընդհանրապես. այսպես, ասենք, Վարսանյայի «Գութանի երգը», որ սկզբում եղել է դինգավոր տոնայնության մեջ, նա ֆա-ի չէր փոխադրի, չէ՛ որ քննվ «անհաստատ» չէ, օրինակ, «Ձի՛զ տու, քա՛շի՛» ֆրագը նույն ֆա-ում. այլ զոյն է» տվյալ դեպքում միայն: Ինչ խոսք, հնաբավոր է նաև՝ այդ մտահոգությունը գոյացած լինի նրանից, որ նա մի շարք տարբերակներով արդեն վարժվել էր «Մշո Օորորը» 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 Օրորոյի» էշմածնակամ վերջին տար-
բերակն է, որը նույնպէս կիսատ է գրված: Այս տարբերակը գրելիս հեղի-
նակը դնրձայս հիմնվել է 497-ա-ի վրա, որտեղ մասիտով նշված նոր փոփո-
խությունները նախապէս ի կայտար է անել 425/8 (միայն նախանվագը),
425/1ք (նախանվագը և բուն «Օրորոյի» սկզբնակամ 8 տակտը) և 425/8,
Յք (նախանվագը և բուն «Օրորոյի» սկզբնակամ 20 տակտը) քննարկում:
Իրենց հերթին, սրանցում ևս կատարված փոփոխությունները հետևողակա-
նորն ընտրմ հասցնում են 497-ր-ին: Նշենք միայն երկու մանրամաս. ա.
Ընտրանուր նախանվագից հետո բուն «Օրորոյի» սկզբնակամ ակոմպանեմեն-
տային տակտը, որ սահմանված հնագույն քննարկում (474/12) չորս անգամ
է գրված, հետո, մի շարք քննարկում (474/12) չորս անգամ է
իսկ 425/8, Յք-ում միայն մեկ անգամ է՝ առանց կրկնության, այդպէս է եղել
նաև 497-ր-ում: Վերջին 425/8, Յք քննարկը 497-ր-ին զուգահեռ է այնքան,
որ նախանվագի ստումով թվում է նրանից վաղ, իսկ շարունակութեան ստու-
մով՝ նրանից ուշ գրված:

497-ա-ում եղող նշումը ավելացող նոր կտորի՝ կոսի նշանակի մասին,
ինչպէս ասվեց, ի կատար է անված 497-ր-ում: Բայց այստեղ այդ կտորից
հետո գրությունը ընդհատված է, թեև էլի մեկ էջ տակտագծեր կան գծված:
Ընտրանուրային 497-ք քննարկի մտածնայիս մի կարևոր հարց է ծագում. ի՞նչ
քննարկով է կատարվել «Մշո Օրորոյը» Բաքվի 1908 թ. ապրիլի համերգում,
չէ՞ որ այդ նպատակի համար անվագն մեկ ավարտված, մաքուր գրված
քննարկ պետք է եղած լիներ. ո՞րն է՝ եղել այդ արդյո՞ք նույն՝ Փարիզում
օգտագործված քննարկը կամ նրա մի արտագրությունը. հազի՞վ թե. արդե՞ն
այնքան՝ փոփոխություններ էին արվել «Մշո Օրորոյում», արդյո՞ք քա մաժոր
տարբերակը լրիվ գրված վիճակում (որպիսին չի հայտնաբերվել). հազի՞վ
թե. եթե քա մաժոր «Օրորոյը» Բաքվի համերգում կատարվել էր, ապա այդ
տունայնությունից հրաժարվելու զարպահարը ավելի շուտ հենց համերգում,
այդ տարբերակի կատարման ընթացքում կծագեր, քայց ոչ նույն տարբե-
րակը մի երկրորդ անգամ արտագրելիս, և այն՝ կեւը գրելուց հետո:

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

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

Անկախ դրանից, 1909-ի աշնանը, երբ Կոմիտասը Մ. Բաքայանն զը-
րում էր, թե Օւշիկի «Օրորոյը» ավարտել է, քայց ժամանակ չի գտնում
արտագրելու, նրա խոսքը հենց 497-ր-ի ավարտված տարբերակի, ավելի
ստույգ՝ դրանից մի հավելյալ օրինակ արտագրելու մասին է եղել: Դժբախ-
տաբար, Կոմիտասի մասնակներից չի իմացվում՝ հատկապէս «Օրորոյի»
այդ հավելյալ արտագրությունը նա իրականացրե՞լ, ուղարկե՞լ է Օ. Բաքա-
յանին, թե ոչ: Վերադառնալով 497-ք քննարկին:

Հայտնաբերված նյութերի մանրամասն հետազոտությունից պարզվեց,
որ «Մշո Օրորոյի» վերջին՝ մեզ հասած տարբերակը (Բ խմբագրություն) այդ
նյութերի օգնությամբ, քարեխիտաբար, հնարավոր է վերականգնել է 497-ր-ում (այս-
պէս իր այնպիսի տեսքով, ինչպիսին դա ունեցել է հետագայում Կ. Պոլսում:

Դեռևս 497-ա ամբողջական տարբերակում, այն տեղում, ուր նշված է
ավելացվող կտորի մասին, կա նաև տակտերի հաշիվ, որի միջոցով հաստատ-
վում է, որ ավելացվելիք հատվածը հենց այն է, ինչ գրված է 497-ր-ում (այս-
տեղ վերնագրված 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 Օրորի» եղած տարրերակում, իսկ շարունակությունը պետք է պահպանվեր: Բայց այդ շարունակությունը պետք է կրեր փոփոխություններ, որոնք 497-ում մատիտով ուրվագծված են, և, ցավոք, լիով հասկանալի չեն: Այդ նշումներն, այնուամենայնիվ, հին հանդիսացան նոր փնտրումների, որոնց շնորհիվ պարզվեց, որ կոխի եղանակին հաջորդող երկու 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-ը բնագրի շարունակությունն են կազմում:

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

Ինչպես ասվեց, 497-ն կոխի եղանակով ընդհատվում է և, որ շարունակությունը պետք է բաղկացած լինի նույն, հին պարերից՝ դա կատարածի տեղիք չի տալիս: Սակայն, հին «Քոչարին», որ «Կոխից» հետո պետք է գա, նույն տոնաչափության մեջ է, միաստադրություն է առաջ բերում և հազիվ թե հերիճանց այդ թույլ տված լինեն: Մեր փնտրումները մեզ բերեցին վերջ 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 նաև նրանով, որ կողմնակիորեն հաստատում են «Մշո Քեռուրի» «ազակությունը» «Մշո Օրորին», այստեղ դրանք միմյանց կից են գրված: Ուշադրության արժանի է նաև «Քոչարիի» թուն նշանակը, որ իր ելևէջային կազմում ունի և՛ «Մշո Սըռի» ծանոթ տարրերը, և՛ նոր, անծանոթ դարձվածներ: Վերջապես, նույնքան ուշագրավ է նշանակի մեկ տոն ինտերվալով վերընթաց տարը: 349/8—4-ը բերվում է ստորև, հրապարակվում է առաջին անգամ:

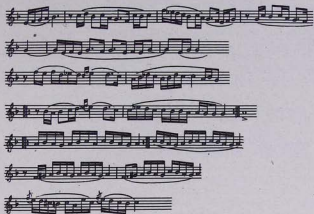
Միակ

Հորոր

Թեև այս Քոչարին ևս «Մշո Օրորում» չի օգտագործված, քայքայ նրա վերջ նշված վերջին հատվածիչը, այլ բնագրերից առնված, կարևոր դեր է կատարել կոմպոզիցիայում:

324/12-ը թի 324 կապոցի մեջ, նրա պարունակությունից անկախ, մի առանձին անտող յուզաթեր է: Այստեղ հայտնաբերվեց 497-ում ավելացված հատվածի ժողովրդական կատարումից հայկական նոտաներով սևագիր գրառումը. այսինքն՝ գրառումը այն հատվածի, որը «Մշո Օրորում» կոչվել է «Կոխ»: Կատարողն այն անվանել է պարզապես «Կլոր պար», քայքայ հետաքրքրական է, որ նրա (կատարողի) տեսնելուով այս եղանակի հետ որպես մի ամբողջություն է դիտվել «Մշո Օրորի» «Քոչարի» հատվածը, որ նա դրան կից նվագել է, և Կոմիտասը գրի առնելով (324/12բ), հատ կապես օչել է, որ դա «մախրթացի շարունակությունն» է:

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



Կրկնությունները հեղինակի բնագրում նշված են՝ 2:

Պետք է ենթադրել, որ Կոմիտասի համար «Մշո Օտորրի» 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» երաժիշտների), 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 «սահքը» շատ բնորոշ է հայ ժողովրդական գործիքային եղանակների կատարմանը։ Եղանակի մի մասից մյուսին, կամ մի եղանակից մյուսին անցնելիս այդ սահքը մի նոր թափ, նոր ոգևորություն է առաջ բերում։ «Քոչարիի» հին (497ա-ի) մշակումը, ինչպես ասացինք, «Կոխի» մույն տոնայնության մեջ է և այնտեղ մնալով, կարող էր առաջ բերել միապաղաղություն, ուրեմն, բնականաբար, տոնը փոխելու հարց պետք է ծագած լիներ։ «Կոխից» հետո «Քոչարիի» համար այլ տոնայնություն փնտրելիս բուն ժողովրդական, գեղարվեստորեն շատ արդյունավետ միջոցը՝ 1 տոն վեր «սահքը» չէր կարող վրիպել Կոմիտասի ուշադրությունից։

Եվ ամա, 324/12, 12բ-ի հիման վրա, 588 և 425/1 բնագրերում «Քոչարիի» նոր տարբերակը իրոք շարադրված է «Կոխից» մեկ տոն բարձր, սկզբված ուս դիեզից (հեղինակը իրավացիորեն ձեռնպահ է մնացել նոր «Քոչարիի» բուն լադային կառուցվածքն օգտագործելուց, գեղարվեստով հին տարբերակի լադային կազմը. որ ավելի դիտողական է)։ Դեռևս 497ա/Ց-ում, համապատասխան տեղում, մի նշում էլ կա՝ dis = gis, որ այս դեպքում նշանակում է՝ «Քոչարին» սկսել ու-դիեզով և ներդաշնակել սո-դիեզով, ինչպես գտնում ենք 588 և 425/1 բնագրերում։

Որպես «Մշո Օտորրի» էշեր, 425/1-ը համարակալված է f (= 6-րդ) և 588-ը՝ fg (= 6—7)։ Սա մի նշում է՝ մույն նյութի երկու տարբեր շարադրություններից մեկի, կամ երկուսի համատեղ օգտագործման համար։ Գրվածքը հիմնականում 425/1-ի վրա է։ 588-ում «Քոչարիի» երկուսկտեղը հայերեն տա-

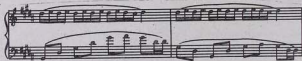
ոնրով համարակալված են, քայց երաժշտությունը գրված է միայն ա, ք և ե երկրակների համար. ա-ն միայն մեղեդիական զիծն է հակականն ճոտաներով, «Քոչարիի» ժողովրդական կատարման մեջ ընդունված նրա մշտական սկիզբը, որ 324/12-ում չի գրվել, հավանաբար, պարզապես լավ հայտնի լինելու պատճառով: Հասկացվում է, որ դրա ձայն ձեռքի նվագամասը պետք է նույնը լինի, ինչ որ հաջորդ երկրակտում է: 588-ի A երկրակտը 425/1-ում հեղինակը բարեփոխել է, իսկ D-ից (բերված է ստորև), հավանաբար, նրա ձայն ձեռքի ստղում առաջ եկած ֆակտուրային խայտադրելույան պատճառով, հրաժարվել է,



միայն առանձին տարրերը օգտագործելով «Քոչարիի» 3-րդ երկրակտում: 588 և 425/1 քննարկի այս երկրակտերն են, որ պատկանում են «Մշո Օտորիի» «Քոչարի» հատվածին, քայց «Սողեխական արվեստ» ամսագրում երևան են եկել որպես «Գրեկյոզ gis-moll» (այդ մասին տե՛ս հատորի նախաբանում):

Թեև այս քննարկում «Քոչարիի» ժողովրդական եղանակի երկրորդ թեմային տարրը (497ա-ում նրա 9—14 տակտերը, յուրատեսակ շեղանկալի ման) գրված չէ, քայց դա չի նշանակում, թե հեղինակը հրաժարվել է այդ հատվածից և դուրս է թողել այն: Դա կա 324/12բ-ում, նկատի է առնված նաև 588-ում պարի առանձին երկրակտների համարակալման մեջ, որտեղ Գ երկրակտում նույնիսկ ուրվագրված է այդ հատվածի ձայն ձեռքի նվագակցության մի տարրերակ (մի-դիեզի և ֆա-դուրլիեզի մասնակցությամբ), և, վերջապես, այն պահպանելու մասին մի ակնարկ է նաև վերը բերված օրինակում (5-րդ երկրակտ) վերջին dis-gis-ais-dis մոդուլացումը «չարդված» համահնչյունը: 425/1-ում դրա բացակայությունը մենք բացատրում ենք նրանով, որ այդ հատվածի ներդաշնակումը, որ, ի դեպ, շատ հետաքրքրական է արված, փոփոխություն չի կրել կամ, մտադրվելով փոխել (վերև ակնարկված մի-դիեզը, մի քեկարի փոխարեն), հրաժարվել է այդ մտքից: Այս հիմքերն ունենալով, այդ հատվածը մենք վերցրել ենք 497ա-ից:

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



Դիվար է ասել, թե այդ «վերջ» նշումը որքանով վերջնական է, քայց անկաս դրանից, այդ երկրակտն օգտագործելուց մենք ձեռնպահ մնացինք, որովհետև դրանով «Քոչարիին» անտեղի կպարսիակվեր:

«Վոխից» հետո «Քոչարիի» մեկ տոն վեր տոնայնական սահրը թեև միանգամայն համոզիչ է հնչում, հեղինակը, «համեմայն դեպ», դրանց արանքում զետեղել է մեկ կապող տակտ էլ, դա նույն ժողովացնող հնչյունն է, որ կա ժողովրդական տարրերակում ևս: Նձ 425/1-ում դա ամբողջ ճոտա-

յով, չորս օկտավաներում գրված ու-դիեզ հնչյուններ են, որ նախ փորձել է նրևան րեբել Քաջորդասար՝ ներքևից դեպի վեր, բայց հետո խազել է և Օշել՝ «Օարժունն էջման», որն և մեքեն վերծանել ու զետեղել ենք «Քոչարիի» սկզբում: Այս տակտը արդեն լիովին հաստատում է, որ ու-դիեզով սկսվող «Քոչարի» «Լոխի» շարունակությունն է:

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

Նոր «Քոչարին», իր հերթին, նոր պորբել է առաջ քերում. նրա շարունակությունը պետք է լիցի «Նազանքի» մի նոր տարբերակ, որը տոնով համաձայնի ու-դիեզով սկսվող և աղ-դիեզում ներդաշնակված «Քոչարիին»: Որն է այդ տոնը և ո՞րտեղ փնտրել նոր «Նազանքը»: Խնդիրը լուծելու համար դարձյալ օգնության եկավ 497ա քննաչիբը:

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 քննաչիբը, ինչպես ասացինք, ունի լատինատառ իջ համարը, իսկ այս 578-ը համարակալված է՝ հk. 497ա. ում «Նազանքի» տակ հայկական նոտաներով, դարձյալ ֆա-դիեզով գրված է նախարանային 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» քարձրացնել: Որպես հիմք այն քանի, որ «Նազանքի» տոնայնությունը պետք է քարձրացնել, ծառայեցին նույն 497ա-ում «Նազանքի» նոտաների արանքում հեղինակի մատիտով լատինատառ նշումները, որոնք այդ եղանակի նոր դաշնակված նախնական նշումներ են (համարենք դրանք առանձին հարմոնիաներ կամ կոմտրապունկտող մեղեդային ձայնի առանցքային հնչյուններ՝ միևնույն է) և գրված են ոչ թե fis, այլ gis տոնայնության հաշվով: Դրանից հետո մեզ մնում էր «Նազանքի» նոր տարբերակը մեկ տոն քարձրացնել, 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 «Նազանքիին» վերաբերող, վերը հիշատակված նախարանային երկսակտը (578/7բ), որը հետևյալն է.



Այս նախարանում ուշադրության արժանի է քանալին: Նույն սկզբունքով աղ-դիեզով սկսվող նոր «Նազանքը» պետք է ունենար յոթ նշան պարունակող դիեզավոր քանալի՝ ուն և լլա քնկարով: Հեղինակը «Մոռ Օորորի» և

խմբագրության մեջ այս տեղի դաճալիում, հավանաբար այն չբարդացնելու նպատակով, մեծազված սեկունդան որպես լադային ինտերվալ չի անդրադարձրել: խմբագրության մեջ մեքն ևս ստաջնորդվել ենք այդ սկզբունքով: Նոր «Նազանքը» հին համեմատությանը կրկնակի ընդարձակված է: Այն դեպքում, երբ հնում մեղեդին (վերևի ձայնը) պտտվում է լադի տեղեցիայի վրա հիմնվող III—VI աստիճանների ոլորտում, նորում այն կատուցված է տոնիկային քառալարի վրա (փաստորեն հին ստորին ձայնն է պտտել համդես գալիս որպես հիմնական մեղեդի), ինչը որ ավելի բնորոշ է: Երկան են եկել նաև լադային նոր, նուրբ երանգներ: Ներդաշնակման մեջ 4-րդ տակտում cis-ը կալունամում, կարծես տոնիկայի դեր է ստանձնում, և այդ տեղում լառն ընկալվում է որպես սովորական շարքա: Բայց դա ժամանակավոր է, հատվածի հաստատուն տոնիկան gis-ն է (տոնայնությունը՝ Gis), ուստի նրա «հանրազումարային» հնչյունաշարը կազմում է ցածր II և V աստիճաններով յուրատեսակ միջտոնիկական մածոր՝ մեքքին լարումների պտեմեցիալ հանրավորություններով հարուստ, մի առանձնահատուկ լադային օրգանիզմ:

Ընդհանրապես «Մշո Ծորորի» ամբողջությանը, գերակշռում է սեղմ իմաստով դիատոնիզմը: Մեծազված սեկունդան որպես լադային ինտերվալ և պտեմաքունները միայն դիպվածաբար են երևում, գլխավորապես՝ ա. բուն «Ծորորի» վերջաբանում, ք. «Քոշարիում» և գ. «Նազանքում»: Բայց ո՞րքան քազմազան են «Մշո Ծորորի» երկու խմբագրությունների այդ երեք հատվածների լադերը: Բավական է ասել, որ վեց հնչյունաշարերից ոչ մեկը մյուսի կրկնություն չէ: Ստորև բերում ենք այդ հնչյունաշարերը, համեմատության համար բոլորը սուլ տոնիկայի փոխադրած վիճակում:

«Մշո Ծորորի» 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 և՛ իր թղթով, և՛ գրությանը (մուտագրով) լիովին համապատասխանում է վերը նկարագրված մյուս առանձին թերթերին, և զետեղված է իր տեղում: Նույն պարի 2-րդ հատվածը և պիեսի 12 տակտանոց վերջաբանը, ըստ երևույթի, չեն փոփոխվել, այլապես 425/Ցր-ի վերաշարադրությունը հեղինակը կհաստ՝ 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 երկու և կես էջում ևս կան մատիտով, հավանաբար Կ. Դոլտում արված խմբագրական փոփոխությունների փորձեր (վերաբերում են ոչ թե մեղեդիական ձայնին, այլ նվագակցությանը), որոնք ամբողջություն չեն կազմում, երբեմն էլ վատ գրված լինելով պարզապես չեն ընկալվում: Այդ էջերում միայն երկու նշում միանգամայն որոշակի են, որոնք և նկատի առանք «Ծորորի» վերականգնած տարբերակում. դրանք են՝ ա. բուն «Ծորորի» մեքքին սո poco mosso հատվածի կրկնությունը՝ ձախ ձեռքի նվագամասի փոխված տարբերակով, որը նույնությանը կա նաև 430 քնագրում և որը 497-ում նախ

հանել, հետո վերակազմել է՝ հազկական նոտաներով մանրամասն գրել, և ք. դարձյալ բուն «Շորրի» նախաքանակին երկու տակտը, որ նույնպես 497-րում նախապես հանած է եղել, հետո թվանշանով ցույց է տվել, որ մեղնդիինց 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-ր-ի էջմիաննի տարբերակը մաքուր արտագրված է եղել, իսկ 4. Պոլսի տարբերակը՝ թեկուզ և միայն սնագիր, քայց հաստատապես լրիվ գրված: 4. Պոլսում գրված մի այդպիսի քնագիր եթե ապագայում հայտնաբերվի, քացատված չէ, որ այստեղ հրապարակվողի համեմատությամբ ինչ-ինչ կենտրոն տարբերություններ ունենա, քանի որ, հայտնի է ուրիշ շատ դեպքերից, Կոմիտասը որևէ գործ մաքրագրելիս էլ հաճախ այն է ուրիշ շատ դեպքերից, Կոմիտասը որևէ գործ մաքրագրելիս էլ հաճախ այն է փոփոխում էր: Սակայն, իր ներկա վերակազմված վիճակում էլ «Մշո Շորրի» երկրորդ խմբագրությունն ավարտուն է և շատ բանով ավելի շահեկան է 497ա-ից, որն իր հերթին, որպես փոքր-ինչ պարզ ու «թեթև» տարբերակ, նույնպես զեղարվեստորեն ավարտուն է և արժեքավոր: Անշուշտ, այս վերակազմված խմբագրությունը օրակարգից չի հանում «Մշո Շորրի» արխիվում պակասող քնագրերը փնտրելու խնդիրը:

497բ տարբերակը, 497ա-ի և 324/12, 12բ-ի օգնությամբ, 425/3, 3բ, 425/1, 579 և 425/8բ քնագրերով լրացված և ամբողջությունը վերակազմված վիճակում հատորում զետեղված է որպես «Մշո Շորրի» Բ խմբագրություն և հրատարակվում է առաջին անգամ:

ՄԱՆՈՒՇԱԿԻ

Այս կանացի կենտապարի անվանումը, հավասարապես նաև «Շուշիկ», «Նունուֆարի» և այլ նման անվանումները նկատի ունեն ոչ թե ծաղիկների, այլ կանացի հատուկ անուններ:

№ 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 քնագիր, երկուսն էլ սևաթափագ, գրված են եղել մաքուր: Նոտագծերը հեղինակի ձեռքով են (թղթերը տարբեր են), տեմպի ցուցիչներ ու երանգագծիչներ չկան, քայց երկուսն էլ թվագրված են: № 586-ը վերնագիր չունի, առաջին էջի աջ անկյունում թույլ մատիտով գրված է՝ «1908, 5 հունվար, Ս. էջմիածին» (ինքնագիր): Այս քնագիրը պատրաստվել է առաջիկա՝ փետրվարի 20—22-ի համերգներում Խ. Փախչանյանի կատարման համար: Անկասկած եղել է վերնագրով ու երանգագծիչերով լրացված սրա մի այլ մաքրագիր օրինակ: Սակայն, Խ. Փախչանյանի նվագած նոտաների հետքը արխիվում չի երևում, պետք է ենթադրել, որ դրանք ևս մնացել են կատարողի մոտ:

Երկրորդ քնագիրը՝ № 517, թափանցիկ յուղաթուղ է, միավորում է նաև «Երանգի» պարը: Ստորև դրա անվանաթերթը.

LVV

G. v. ...
B. ...
...

...

...

1908. ... 17.

V. ...

Այսպիսի թղթի վրա Կոմիտասի սևաթանաք գրությունները սովորաբար հատկացված են եղել տպագրության ներկայացնելու, քայքայ այս դեպքում այդ նպատակը չի եղել, քանի որ պարը գրված է կրճատ գրության նշաններով, թեթի երկու նրեսներին: «Մամուշակի» և «Երանգի» պարերն այս հաջորդականությամբ, մեկը մյուսին կից, կատարել է նաև տիկ. Մ. Կարա-Մուրզան Բաբզի 1908 թ. ապրիլի 4-ի համերգում, ուստի, № 517-ի թվականից դատարանը, տվյալ զույգը «կազմված» է եղել հատկապես այդ համերգի առթիվ: Արտաքին նույն տեսքն ունի նաև № 1435 «Կարան Ծորորը», որը նույնպես Մ. Կարա-Մուրզան կատարել է նույն համերգում: Կատարվել են դրանք հենց ա՛յս, թեկուզև կրճատ գրությամբ գրված նոտաներով: Եթե այդ, հասպ ինչո՛ւ նույնպիսի ձևով, նույնանման թղթի վրա գրված «Մշո Ծորոր», որ նույնպես այդ համերգում կատարվել է, արխիվում չկա: Հավանական է, որ սրանք ևս համերգում նվագելու համար հատուկ արտագրված են եղել: 1908 թ. հուլիսի 2-ին Մ. Բաբաջանին գրած «Տեղական բոլոր պարերը՝ կենտապարերը կազմել են...» արտահայտությունը վերաբերում է նաև այս № 517 «Մամուշակի» պարին: Այս քննարկի վրա կան երկու հերթի մանր փոփոխություններ, մի մասը մատուցում, քայքայ մյուսը՝ մանրիշակազույց այն թանաքով, որով գրված են Փարիզ ուղարկված «Ունաթի», «Մաքալի» և «Ծուշիկի» պարերը (№ 1850): Ուրեմն, եղել է, վերջապես, նաև Փարիզ ուղարկված, մանրիշակազույց թանաքով մի լրացուցիչ արտագրություն, որն այժմ, դժբախտաբար, նույնպես արխիվում չկա:

Հայտնաբերվել է «Մամուշակի» պարի ևս մեկ, մաքուր սևաթանաք քնագիր՝ № 591, որտեղ 80 տակտ գրված և 80 տակտ գծված, քայքայ գրված չէ: Ժամանակը ստույգ որոշելու համար այս քնագիրը որևէ տվյալ չունի, քայքայ № 517-ից էական տարբերություն էլ չունի: Գրությունը կիսատ է թողել տղվալ թղթի վրա ամբողջությունը չտեղավորվելու պատճառով:

«Մամուշակին» Կոմիտասի կենտապարերից ամենապարզն ու ամենանուրբն է, կոկետության թեթևակի տարրերով միայն: № 517 ձևագրում, ներսի վերնագրում նշված է՝ «Թժրուկի ոճով»: Կարող էր նշված լինել նաև մեղեդիական նվագարանը, ասենք թե՛ թատի և թժրուկի ոճով: Ըստ երևույթին, հեղինակն այս պարում ոճի կարևորագույն որոշողը համարել է թժրուկի նվագը, և դաշնամուրային շարադրության վերարտադրում է ժողովրդական կատարման մեջ հենց թժրուկի նվագը, թժրուկն էլ այս դեպքում մեկերեսանի, ներքուստ բոժոժներով, տազանդարական «ղավալ» է՝ (հիշենք «թառ-ղավալ» արտահայտությունը, որ մի ժամանակ շատ տարածված էր հայ ազանդարների և ժողովրդի մեջ): Ըստ ամենայնի երևում է, որ այդ թժրուկի նվագը անընդմեջ շարժումով սուկ միայլար հիթմական ուղեկցություն չի-եղել, այլ կազմել է բուն մեղեդիի անբաժան, յուրովի մեղեդիացված մասը, նրա մասնիկը (դա պարզ զգացվում է, մանավանդ «պատասխան» ֆրազներում): Հենց դրանով է քացատրվում ձախ ձեռքի նվագամասում շարադրության հյուսվածքի անսովոր նուրթությունը, դրա ոչ-դաշնամուրային բնույթը: Ժողովրդական կատարման մեջ թժրուկի հիթմ շարժումակ փոփոխվել է (պարային հիթմի անվերջ թվացող և շարժման հնարամիտ տարբերակումը հայ ժողովրդական թմբկահարների արվեստի «բնական» հատկանիշներից է): Այն մերթ տակտի սկզբում մի նուրթ հարված է (№ 517-ում՝ 1—3 տակտերը, 1-ինը՝ ֆորջազով), մերթ՝ մեղեդիին «պատասխանող» բնորոշ հիթմական մտտիվ (4-րդ տակտը), հետո տրեմով (9—11 տակտերը), որը, ինչպես երևում է, հեղինակը շատ է ցանկացել դաշնամուրով հաղորդել: Ապա թժրուկը համդես է գալիս մեծանվագ ֆրազով (27—28 տակտերը), հետո՝ արտահայտիչ կերպով լույս է (30—31 տակտերը) և պղն: Մտերմիկ և գեղանի մեղեդիի հետ, նրա կատարման մեջ թժրուկի այսպիսի տար-

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

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

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

Պարի երեք պարբերությունների ավարտամասերում լիզաները տարբեր
են նշված (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—18
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).

(ոիթըն նույնն է, ինչ որ մեղեդիի 11 և 15-րդ տակտերում): Դժվար է վըս-
տան լինել, որ այս փոփոխությունն ի վերջո ի կատար է ածել: Մատիտաչի
փոփոխությունները վերաբերում են պարի վերջին հատվածին և մի ամբող-
ջական պատկեր չեն ստեղծում:

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

Այս քնագրի յուրօրինակ շարադրվածքում հանդիպում ենք անսովոր
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՝



այսիճք՝ ունիսմ հնչող երկու ձայն, որոնցից մեկը մեղեդին տարբերակում է օկտավային թոփչքներ անելով (այսպես կոչված՝ հետևորոփումից մի տարր): Այսպիսի երևույթի աղբյուրը պետք կլինեն փնտրել այդ եղանակը թատով կատարելու առանձնահատկություններում:

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



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

քեմոլ (VI աստիճան): Պարի կարդալը չդժվարացնելու նպատակով քանալիում հավելել ենք սի-քեկար և քեմոլները վերադասավորել:

Երանգանիշերը, ինչպես և տեմպի ցուցիչն ու «ազոզիկ» փոփոխումները խմբագիրն է հավելել: № 588-ի ձախ ձեռքի նվագամասում փափուկ շեշտի հշանները դրված են՝ հյուսվածքում հզված հնչյուններով գոյացող յուրատեսակ գոտարված բազմաձայնությունը՝ ցույց տալու նպատակով:

«Մանուշակի» պարի երկու տարբերակները հրատարակվում են առաջին անգամ: Ոչ միայն Բաքվի, այլև 1908 թ. Վաղարշապատի և Երևանի համերգներում «Մանուշակի» պարից հետո, հրան կից կատարվել է «Երանգին»:

ԵՐԱՆԿԻ

Աղբյուրներն են.

Ձեռ. № 187 — 1902, 22 փետրվարի, Էջմիածին:

324 — [մինչև 1905 թ. Էջմիածին]: Այս երկուսը բերված են ծանոթագրություններում:

572 — [1905—08, Էջմիածին]:

587 — Մ. Բաբայանի ձեռագիրը, վերարտադրում է 1908-ի գրվածքը, բերված է ծանոթագրություններում:

581 — [1907, Փարիզ]:

1823/2, 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).

Zuerst mit dem Violoncello
 op. 10. Buch der Beethoven'schen
 Sonaten
 1902/3.
 H. 10/10.

Presto.

187.

Presto

Finale

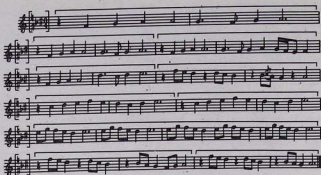
Օր. Գայանե Ենգիարյանը Կոմիտասի նախկին ուսուցիչ և մերձավոր բարեկամ, քանաստեղծ Հովհ. Հովհաննիսյանի ազգականուհին է; եղել է «շնորհաշուք», մասնավորապես լավ պարել իմացած մի անձնավորություն: Նույն օրը՝ 1902 թ. փետրվարի 22-ին Կոմիտասը նույն լուսանկարից մի այլ օրինակ (№ 186), շքերեսից իր ձեռքով գրած «Քուռն եղիր, պալապ» մեմեոգրով (ԾԾ 5, էջ 40) նվիրել է քանաստեղծի Տիկնոջը՝ Զարուհի Հովհաննիսյանին: Ինչպես ասված է «Քուռն եղիր, պալապ» երգի ծանոթագրության մեջ, № 186-ում եղող այդ երգը վերամշակում է մեմեոգրի և երգչավորի համար գրված նույնանուն երգի (ԾԾ 5, էջ 89), որի մեղեդին հնարավոր է, որ հենց Կոմիտասինը լինի: Այլ աղբյուրից է, ասկայն, նման հանգամանքներում, նման նպատակով № 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 որպես 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 «Իրանգիի» եղանակից: Ուստի իրավացի չէ Ա. Մարտայանի հուշերում («Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 824—825) Ն. Տիգրանյանին վերագրված այն պնդումը, իբր 1899 թվականին Բեռլինից էշմածին վերադառնալիս Կոմիտասը, գաղով Ալեքսանդրապոլ Տիգրանյանի տունը հյուր, «այդ օրերում» նրա գրառած և մշակած «Իրանգին» «վերցուց որպես հիմք իր հայկական պարերուն»: Ի դեպ՝ ըստ իր՝ Ն. Տիգրանյանի հուշերի («Կոմիտաս» ժողովածու, Ենդյան 80-ամյակի առթիվ, Ե., 1930, էջ 89) Տիգրանյանը Կոմիտասին առաջին անգամ հանդիպել է ոչ թե իր տանը, այլ Մտղմիում, ս. Գևորգ վանքում դերի-օրս ժողովրդական տոնակատարության ժամանակ («Որքան հիշում եմ, 1900 թվին պետք է լիներ...»): Իր ամուսիպ հուշերում էլ (Գրականության և արվեստի թանգարան, Ն. Տիգրանյանի ֆոնդ, № 275) ոչինչ չի ասված ո՛չ առաջին ծանոթության, ո՛չ էլ «Պարերի» մասին: Եթե այդպիսի բան լիներ, Ն. Տիգրանյանը կգրեր: Զասենք էլ այն, որ «Պարերը» և մանավանդ «Հայկական պարեր» ամբողջությամբ այդ օրերին ընդհանրապես գոյություն չունեին: Այստեղից հետևում է, որ նույն պարեղանակի Կոմիտասի 1902 թ. և Ն. Տիգրանյանի ավելի վաղ գրառումները ձեռնարկվել են միմյանցից անկախ:

Կոմիտասյան այս գրառումը իր ողջ «անհավակնոտությամբ» հանդերձ, ինքնատիպ է իր ելևէջովն որոշ տարրերով և կառուցվածքի գեղեցիկ անհամապատասխանությամբ.

Ա պարբերությ	Բ պարբերությ
«Հարց» «Պատասխան»	«Հարց» «Պատասխան»
4+4 4	2+3 4+2

Ն. Տիգրանյանի «Իրանգիին» ընդհանուր ելևէջային կառուցվածքով համեմատաբար մոտիկ է Կոմիտասի մի այլ, 824/10 գրառումը, որ դարձյալ «Երանգի» կամ «Իրանգի» անվանում չունի, այլ վերնագրված է «Պարեղանակ»: Նույն տոնակատարության մեջ է, ինչ որ նախորդը: Բերում ենք հայկական ձայնամիջերից ելիտպականի փոխադրելով, քանալիի նշանները գրել ենք այնպես, ինչպես կգրեր այդ տարիներին (մինչև 1905 թ.) Կոմիտասն ինքը (դատելով նրա № 572 քննարկից, տե՛ս ստորև).



Բայց այս դեպքում ևս միանգամայն պարզ 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 քնորոշ է իր զարդախաղերով և երկու պարբերությունների 1-ին նախադասություններում մեղեդիի սուր կտրտվածությամբ, Կոմիտասինը՝ առանց զարդախաղերի է և առհասարակ:

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

լայնորեն անդրադարձված է՝ նրա գրվածքների համար ընդհանուր այն առանձնահատկության մեջ, որն է՝ ո՛չ մի ավելորդ հնչյուն, իսկ գրված տակավաբար հնչյուններից յուրաքանչյուրը պետք է ունենա իր որոշակի ու նշանակալից արտահայտչական դերը: Նման և նույնքան գեղեցիկ օրինակ է նաև «Դարուն ա» երգի ընդամենը չորս տարբեր հնչյուն պարունակող եղանակում Կոմիտասի հավելած 5-րդ հնչյունը (սոլ-ը՝ դա տոնանություն մեջ), այլ օրինակներ ևս չառ կան:

Հայ ժողովրդական պարեղանակների երկու խոշոր գիտակների՝ Ն. Տիգրանյանի և Կոմիտասի ջանքերով պահպանվել են «Երանգի» պարեղանակի երկու բարձրաժեզ տարբերակներ, որոնցում ներկայացված են ազգային գործիքային-կատարողական ոճի տարբեր «դպրոցներ»: Թեև երկու «Երանգին» էլ «թառի ոճով» են, սակայն դրանք բազմաաբուրուտ հայ ժողովրդական նվագարանային երաժշտության որոշակիորեն տարբեր՝ ավանդույթների արձայից են և, իրենց գեղարվեստականությունից բացի, նաև շատ ուսանելի են: Իսկ հայ գործիքային կատարողական ոճի, մասնավորապես նրա առանձին տեղային դպրոցների ուսումնասիրությունը այս երաժշտության ամբողջական ուսումնասիրության կարևոր խնդիրներից է:

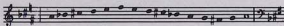
«Երանգի» պարի մեր ուսումնասիրության հիմնական նյութերն են եղել՝ № 572, 587, 581, 1023, 517, 480 և 524 քնագրերը:

№ 572-ը, որ վերնագրված է «Բանգի», մեծադիր թղթի վրա թանաքով «կոպիտ» գրված նոտաներով՝ վաղադույն էջմիածնական է, կարող է թվագրվել 1906 կամ ավելի վաղ ժամանակով: Հետագայում թանաքով և ավելի ուշ (արտադրելիս)՝ մատիտով փոփոխություններ է արել, նաև մակագրել է՝ «Հորս տողի վրա գրել», ու կողքից գրել է երաժշտական գործիքների անուններ, այն գործիքների, որոնք 1904—05 թվականներին կային էջմիածնի նստարանում: Մրազրել է գործիքավորել նախ՝ օկտավա հեռավորության վրա հեղող ջութակներով ու այտերով՝ լիտավրի դիֆունական ֆոնի վրա (թավջութակ և կոնտրաբաս նստարանում չկային): ապա որոշել է օգտագործել նաև փողային ու այլ հարվածային գործիքներ: Գործիքավորված վիճակում «Երանգի» չի հայտնաբերվել:

Իր սկզբնական վիճակով № 572-ը այս հատորում զետեղված է «Պարերի» վաղ և միջանկյալ տարբերակների քաժնում: Մեղեդիական ձայնի առումով այստեղ հետաքրքրական են պարի սկզբնական մոտիվի (և դրա կրկնությունների) դիֆունական 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 մանրամասերը հետագա տարբերակներում չկան (տե՛ս նաև հաջորդ տարբերակի ծանոթագրությունը): Գրության առումով ուշագրավ է քանալին իր լյա-բեմոլով, վերևի մի-բեմոլով և ներքևի մի-բեկարով: Այսպիսի քանալիներ Կոմիտասն էլի է կիրառել, որպես օրինակ հիշենք «Կալի երգի» քնագրերից մեկը (№ 429), որտեղ քանալին հետևյալ տեսքն ունի (տոնիկան լյա է). հետաքրքրական է, որ այստեղ քասի համար ֆա-բեկարը չի գրել (քասերը մեղեդին չեն մեներգում, մրանց նրգամասը գոյանում է լադի՝ տոնիկայից ցած գտնվող հնչյուններից, որոնց մեջ ֆա-բեկար չի կարող լինել, մշտապես ցածից-վեր, դեպի տոնիկան ուղղված ֆա-դիեզ է):

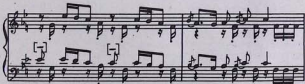


Այս № 572-ում թանաքագիր ճշված փոփոխություններից էական են՝ ա. 2-րդ պարբերության՝ սկզբնական մոտիվի դիֆուն դարձել է հետագայում սովորական դարձած՝

$$\left(\frac{3}{16}\right) + \frac{1}{16} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{4},$$

բ. նույն պարբերության 2-րդ քառատակտը կրկնելու ձևան է դրել՝ 1-ին անգամ ու, 2-րդ անգամ մի բեմոլ վերջավորությամբ,

գ. վերջին քառատակտը փոխել է այսպես՝





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 վերևից: 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 սխալմամբ 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 շեջտված է, որ ավելի սազական կլիներ մի կիրառական պարեղանակի: Հենց Փարիզում գոյացել է 10/16 չափով «առաջին փորձը»:

№ 587-ը մանիշակագույն թանաքազիր, ինչպես ասացինք, Մ. Բաբայանի ձեռքով է, նա ինքն էլ մակարել է՝ «ler version de Deux Danses arméniennes du R. P. Komitas, կոմիտաս վարդապետի Պարերի առաջին փորձը, երկու պար, «Երանգի» և «Շորոբ» № 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 քառաստակտը բնագրում կրկնության նշան չունի): Ընդհանրապես 8/8 տարբերակներից շատ չի տարբերվում, մի փոքր ավելի շարժուն է հանկիրեն, քայց 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 քեյշները միմյանց հաջորդում են «քմախան» կերպով, ինչպես այս պարի վերջին հատվածում է (վերջին վեց տակտում չափը փոփոխվում է աչպես՝ 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 «խառ» կատարման արդյունք, այլ իբրև կանխատեսած փոփոխություն: Դրանք նաև վկայում են այդ գործնակազմի նկատմամբ կոմիտասի նուրբ դիտողականության մասին: Հաջորդ տարբերակներում 10/16 չափից հեղինակն, այնուամենայնիվ, ձեռնպահ է մնացել:

This page contains seven systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves, a treble clef on the top staff, and a bass clef on the bottom staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The music is written in a style typical of a piano accompaniment or a short piece. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

№ 587-ում, վերը քերված մակագրության մեջ, «Երանգի» վերնագիրը ինքը Մ. Բաբայանն է գրել 1925 թվականից (այսինքն՝ այդ վերնագրով պարսև արդեն տպագրելուց) ձևառ, այն Երևան ուղարկելու կապակցությամբ: Կոմիտասի բնագրի վերնագիրը Ռավանաբար «Բանգի» կիցնը, ինչպես Ռաշորը քննադրելու է: Ծավոք, Մ. Բաբայանի արտագրության սկզբնաղբյուրը արխիվում չկա: № 572 և 587 քննադրելին ստորև կրկին կանոնադատանաք «Կարնո Օրորո» պարի ծանոթագրությունում:

Հաջորդ քննադրերը միմյանցից հիմնականում տարբերվում են «նվագակցող» ձայնի հեղուկներով, սրանց հարաբերական առատությամբ ու ռիթմով, ինչի շնորհիվ այդ տարբերակներում գոյանում են ներդաշնակչության և ռիթմի կարծես-ազդեցանալիորեն քաղմազան, նուրբ երանգներ:

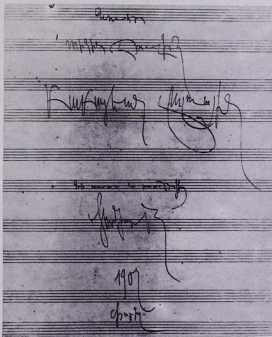
№ 581-ը Ռեդիմակի՝ գրիչով գծված նոտային տողերով է: Նույնպիսի գրիչով է գծված նաև 586 քննադիրը, որի վրա գրված է «Մանուշակի» պարը, որ «1908, 5-Ռուսթար, Ս. Էջմիածին» թվականն ունի, ինչից կարելի է կար-

ծել, թե այս «Երանգիմ» էլ նույն ժամանակի է, բայց 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 Յ-ական տակտով հայաստահ համարակալված են, ուրեմն արտագրելիս է եղել: Հավանաբար հենց այդ արտագրվածով են պարը սովորել Օ. Բաբաջանը՝ Փարիզի և Մ. Ծերիճյան-Ծարրելը՝ Ժնևի համերգներում կատարելու համար: Այդ արտագրությունը նույնպես արխիվում չկա, հնարավոր է, որ մնացել է Մ. Ծերիճյանի մոտ և այդ նոտաներով «Երանգիմ» կատարել են նաև նրա աշակերտները, մասնավորապես Տ. Զատափյանը 1924 թվականին արտասահմանում և Սովետական Միությունում:

Այս տարրերակը խմբագրելիս հեղինակը (մատիտով) ֆրագավորման լիզաները խոշորացրել է, հավանաբար, նպատակ ունենալով պակասեցնել տալ շեշտերը, որոնք կարող են գոյանալ տակտի ուժեղ մասերում: Նման «խոշորացված» լիզաներ կան հաջորդ թվոր տարրերակներում, բացի № 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:

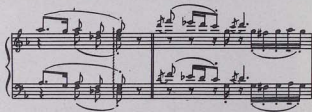
№ 1623/2, 3.





Բերվածը 1628 երկնայ մոտաթերթի 1-ին էջին զետեղված նվիրագրությունն է և 2-րդ էջին, ճոտաների մոտ զետեղված վերնագիրը: Պարը գրված է դժգույն սև թանաքով: Վերջում կա՝ «Երկրորդ անգամ նվագել նույնը ավելի քանույշ, ավելի մեղմ ու մի ությակ (octave) բարձր. 1907, 19, թ. Բեռլին»: Սեպտեմբերի 19-ը արտագրելու թվականն է: Դրանից առաջ, քայք դարձյալ սեպտեմբերին, ճա Մ. Բաբայանին գրել էր՝ «Շուշիկը իր Բանգին ու Հեքլային կտառան այստեղից» (այսինքն՝ Բեռլինից): Սա այդ «Բանգին» է:

Բնագրում 1-ին պարբերության ավարտական տակտում անսպասելիորեն երևան են գալիս տեղեկային ակորդներ՝ դո-ժամբոթի ցածր II աստիճանի և տոնիկային ճոտանջյունները, վերջինը տավղանման կատարելու ցուցումով (արդյոք Բեռլինում անցկացրած ուսանողական տարիներն է վեր-հիշել, երբ ներդաշնակագիտության դասընթաց էր անցնում): Բացի դրանից, 2-րդ պարբերության 8-րդ տակտի վերջում նվագակցող ձայնի առ-ը սեղմ շքշապատված է ֆա-դիեզ և լյա-բեմոլ ՌՋյուններով, և դա համանման այլ տեղերում չի կրկնվում (թերում ենք ստորև)։



Ոճից միանգամայն դուրս ընկնող այս մանրամասերը մենք ընկալում ենք որպես կատակ, գրված Շ. և Մ. Բաբայաններին ու Լ. Լալուային զվարճացնելու համար: Ներդաշնակության այդպիսի, այն էլ այդքան հասարակ, դիտարկող «նվիրտականացում»՝ մյուս պարերում չկա և ո՛չ մի տեղ: Մինչդեռ, Ռայսնի է, որ Կոմիտասը իր ճանակներում, կատակի սիրույն դիմել է ոչ միայն սովորական սրամտությունների, ինքնահնար առակների, թոթովալեզու գրության, քանաստեղծական շարժերի, էպիգրամների և զավեշտական-ածականների, այլև ծաղրանկարների ու նույնիսկ ճոտագրությունների օգնությամբ: Այստեղ, օրինակ, երկրորդ «կատակը»՝ g-fis-g-as-g թերևս կարելի է մեկնաբանել հետևյալ ձևով.

* Ինքսն այն մասին է, որ չովալ ներդաշնակման դեպքում հայ ժողովրդական ձայնակազում ընթացող մտերին արձեստակաճորն մեկնաբանվում է եվրոպական մածոր լադում:

Մինչ այժմ քերված բնագրերում մեղեդիի 2-րդ և 4-րդ տակտերում **նե-դիեզ** չկա, սրանքից հետո էլ չի լինելու: Նո 1623-ը միակ բնագիրն է, որ տեղ այդ **նե-դիեզը** գրված է, բայց այն էլ՝ փակագծերում, այսինքն կատարման համար ոչ պարտադիր: Հայտնի է, որ Կոմիտասը սովորաբար գերադասել է ժողովրդական երանակների (լադերի) «բնական», այլ ոչ թե «հարմոնիկ» ձևողող հնչյուն ունեցող տարբերակները, թեև երբեմն գործածել է երկու դեպքն էլ, կամ հենց երկրորդ դեպքը (երկու տեսակի ձևողող հնչյունն օգտագործել է, օրինակ, «Իմ շինարի յարը», «Այ տղա մեր գեղացի» և այլ երգերում): Տվյալ դեպքում **նե-բեկարով** մեղեդին թեև փոքր-ինչ «կոշտ», բայց ավելի բնական է հնչում, «դիատոնիկ» է: Մինչդեռ Մ. Բաբայանը, դասելով նրանքից, որ «Երանգիի» տպագրության օրինակում **նե-դիեզը** մոտ դարձրել է պարտադիր (փակագծերը հասնել է), կողմնակից է եղել այդ հրնչյունին: Ուրեմն, դժվար չէ երևակայել, որ Մ. Բաբայանի «թախանձանքին» ընդատաչելով է Կոմիտասը այդ **նե-դիեզը** փակագծերում ավելացրել և դրա անպատեհ լինելը ընդգծելու համար մի այլ տեղում էլ, ինքն իր նախաձեռնությամբ, այս անգամ սուլ հնչյունի նույնպիսի կիսատոնային շրջապատում է ստեղծել, իբր՝ «Օստ էիր ուզում, ամա քեզ երկրորդը» (f-e-dis-e և fis-g-as-g): Հետո, իր նամակում, նա ինքը դա որակել է որպես «Երանգի» պարում «ճապաղ բաներից» մեկը և նույնիսկ փակագծերով էլ չի գործածել: Բայց տվյալ «կատակը» — եթե մեր ենթադրությունները ճիշտ են — հեղինակի վրա կարող էր «բանկ մտել», որովհետև «II նեապոլիտանական» հարմոնիան և տավղաման կատարվելիք դո-մաժոր նոտահնչյունը, ինչպես երևում է, մեքենայաբար հասել են մինչև պարի տպագրության համար արտագրված օրինակը, և միայն այստեղ Մ. Բաբայանը հասնել է դրանք (մինչդեռ երկրորդ «կատակն» այդ օրինակում չկա, բայց **նե-դիեզն** էլ փակագծերում չէ): Նո 1623-ը գետնդնով «Պարերի» ներկա հրատարակության Ա խմբագրության բաժնում, մեքն ևս այդ «կատակային» տարբերը նրանքի դուրս թողնեցին: Կատարողական մանրամասերի առումով այս տարբերակը մի երկու հազիվ նշմարելի, բայց նպաստավոր տարբերություն ունի 1925-ին տպագրված «Երանգիից»:

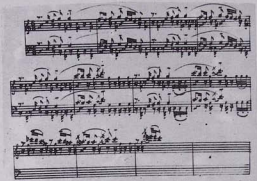
Նո 1623-ը «Երանգի» պարի լիավարտ տարբերակներից է: Չնայած դրան, վերոհիշյալ «կատակների» պատճառով կարիք է գոյացել գրել հաշորդ նոր տարբերակը:

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

Այստեղ նաև նշված է՝ «Գրել է 2 նայի և 2 թառի համար»: 1904 թ. ապրիլի 25-ի համերգի ծրագրում (Գևորգյան ճեմարան) նալ անունը Կոմիտասն օգտագործել է անբաժնո՞ղ հայերեն անվանելու համար (ԵԺ 2, էջ 224): Այստեղ նալ դուրսկն է: Երկրորդ դեպքն է, երբ մտադրվել է գործիքավորել «Երանգին», այս անգամ ժողովրդական նվագարանների համար: Արխիվում մնա գործիքավորում ևս չի հայտնաբերված: Պետք չէ կարծել, թե հեղինակը մտադիր էր մեղեդիական ձայնը հանձնարարել մեկ տեսակի նվագարա-

նին, իսկ նվագակցությունը՝ մյուսին: № 524 տարբերակի շարադրությունը (տե՛ս ստորև) ասում է ավելի շուտ այն մասին, որ երկու տեսակի նվագա-
յունան 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: № 517-ը թերված է միջանկյալ տարբերակների շարքում:

• № 480: Փչացված էջեր են այն օրինակի, որ թափանցիկ թղթի վրա սև
թանաքով հեղինում 1911 թվականին գրելիս է եղել տպագրության ներկա-
յացնելու նպատակով (տե՛ս Ընդհանուր տեղեկություններ, № 22): Ամբողջա-
կան օրինակը չկա, մեր փնտրումները Լաբագիզի «Breitkopf und Härtel»
հրատարակության մեջ ևս արդյունքի չբերեցին: Ստորև թերվում է երեք
հատվածի լուսանկարը.



Ինչպես տեսնում ենք, ուե-դիեզները այստեղ էլ չկան, տեղ էլ չի թողնված
նրանց համար: Ըական նորությունն այն է, որ ութմական ձայնը գրված է
մամբ նոտաներով: Երկու տեսակի նոտաներով գրելուց հեղինակը հետագա-
յում հրաժարվել է, քայքայ քնազրույթ գորացել է պարի շարադրության այն
կերպը, որ հեղինակը կիրառել է վերջին՝ 1916 թվականի տարբերակում:

№ 524: Թվական չունի, բայց արտաքին տվյալներից և կատարողական ցուցումներից հաստատուպես ապացուցվում է, որ 1916 թվականին Կ. Պոլսում է գրված: Տվյալ բնագիրը սևագրություն է, պետք է եղած լինի թանձարով կամ գունե մատիտով մի մաքրագրություն ևս: Նախորդների համեմատությամբ սա մոր խմբագրություն է: Տարբերությունը, նախ՝ «Նվազակցող» ձայնով 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 դիֆթանական ձայնի ինքնուրույնությունը (սա կարող էր անհրաժեշտ դառնալ, օրինակ, պարը որևէ անասնրի համար գործիքավորելիս, ինչպես նա նպատակադրված էլ եղել էր): Իսկ դաշնամուրով կատարելիս, հիմնական մեղեդիական ձայնը անթերի վերարտադրելու պայմանով, այդ նույն հնչյունների ներկայությունը նաև 2-րդ ձայնում հազիվ թե հնարավոր լինի զգացնել կամ դրանով որևէ շոշափելի արդյունքի հասնել: Հնարավոր է նաև, որ այդ ձևի գրությունը պարզապես կարողալը դյուրացնելու նպատակով է կիրառված: Այս բնագրում պարը ությակ բարձր կրկնելու դիտողությունը չկա, բայց դա բացատրվում է սևագրության հանշահմանով:

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

Համեմատությունից (մասնավորապես նաև կատարման տեղմիճների 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 ստավ և դաշնակնց Կոմիտաս վարդապետ, 1907, Բեռլին»: Այս տողը խազած է, որովհետև պարը դրվելու էր ժողովածուի մեջ, բայց վերջում Մ. Բաբայանի ձեռքով ավելացված է՝ «Constantinople, 1916»: Բացի դրանից, Allegro-ն և փոխված է «Gracieux»-ի, ավելացված է մետրոնոմի ցուցիչը, 16-րդ տակտով 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 շարադրությանը (Օ. Բաբայանի նվեր ստացած և նվագած, իրեն ևս ծանոթ և ու-դիեզ պարունակող միակ տարբերակը) ու այն է զետեղել տպագրվող տեքստակտում, տարբերի մեջ անճշտություն 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 ներկայացնելու ցանկությամբ է, որ թույլ է տրվել այդ անճշտությունը: Փաստ է, սակայն, որ անճշտություն տեղի է ունեցել: Ներկա հրատարակությամբ 1925-ի տպագրության համար հիմք հանդիսացած № 1623-ը, ասացինք, զետեղված է «Պարերի» Ա խմբագրության մեջ, իսկ Բ խմբագրության քաժմնում զետեղված է իրոք 1916-ին Կ. Պոլսում գրված № 524-ը: Հավելված է պարն ամբողջությամբ սկտավազ վեր կրկնելու նշում, որի անհրաժեշտությունը անվիճելի է:

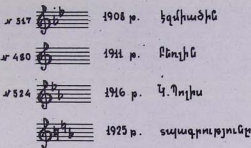
«Երանգին» պարը ներկա հրատարակությանը պատրաստելիս ատաջ են եկել նաև նրկու այլ, մասնավոր խնդիրներ: Դրանցից մեկը 2-րդ և 4-րդ տակտերի արդեն հիշատակված ու-դիեզի խնդիրն է: Ինչպես ասված է, այդ ու-դիեզը № 1623-ում նշված է փակագծերի մեջ, իսկ 1925-ին տպագրության

ներկայացնելիս Մ. Բաբայանը այդ փակագծերը հանել է: Միանգամայն հարգելով հեղինակի «դիատոնիկ» նախասիրությունը, 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 չարփազանց արմատացած է այս եղանակում: 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 Քամեմատելով պարի քոլոր տարբերակները, տեսնում ենք բանալիի նշանները դնելու տարբեր ձևեր: Այս հարցում հեղինակի «ստատամունները» քիսել են նրա երկու սկզբունքների «հակամարտությունից», մեկը՝ ժողովրդական լադի հատկանիշները բանալիում դրսևորելու սկզբունքն է, մյուսը՝ նոտաները կարդալը քարդացնելու սկզբունքը: Լադի հատկանիշները բանալիում դրսևորելու տեսակետից առավել հետևյալողականը միայն լյա-բեմոլ պարունակող բանալին է: Ինչ վերաբերում է մի-բեմոլին, հայտնի է, որ բանալիի նշանները դնելիս կոմպոսիտորը ավելի հաճախ առաջնակարգ տեղը տվել է լադի «ստորին մեղիանտի» դեպի վեր ձգտող ֆունկցիային (տե՛ս այդ մասին ԵԺ, էջ 10), որն այս դեպքում մաքուր մի-ն է:

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

	1902 թ. էգմիածին, բերվում է «սոլ» անհիկայի փոխադրված
	1905-06 թ. էգմիածին
	1906 թ. Փարիզ
	1907 թ. Փարիզ
	1907 թ. Փարիզ - Բնուլին



Իսկ բուն նոտաներում, կարդալն այնուամենայնիվ չդժվարացնելու նպատակով, կիրառել ենք 1925 թվականի տպագրության ձևը, որն ինքը Կոմիտասը նույնպես 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 քննադրերում: Սակայն, այդ Allegro-ն նոտաների 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 ստացինք, նշանակել է Մ. Բաքրայանը, «Երանգի» պարի կատարումը քազմիցս լսած լինելով Կոմիտասի ներկայությամբ:

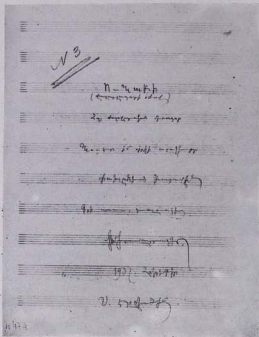
«Երանգի» պարի հատորում քերված 6 ավարտված տարբերակները (մեկն՝ այս ծանոթագրության մեջ) թեև երաժշտական բուն նյութով միմյանցից քիչ են տարբերվում, քայց ինքնուրույն գեղարվեստական հատկանիշներ ունեն և կարևոր են նաև հեղինակի ստեղծագործական կենսագրության ուսումնասիրության համար: Բոլորը, քացի Ն 1623-ից, որը 1925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

ՈՒՆԱԲԻ

Հայերեն հնագույն հունապ կամ հունապ (հին ուղղագրությամբ՝ յունապ, յուննապ) քառը ազգային տարբեր բարբառներում տարբեր է հնչում՝ ունապ (Ախալցխա), ունաք (Ագուլիս, Թրիխիս), ունաք (Ղարաբաղ), աննապ (Գորիս) և այլն (տե՛ս Հ. Ամառյան, Հայերեն այրմատական քառաբան, Ց, էջ 408): Համապատասխանաբար այդ պտղի ծառի անվանումն է՝ հունապի կամ հուննապի, ունապի, ունաքի, ուննապի, աննապի և այլն: Վերջին երկու ձևերն անցել են նաև ադրբեջանական կրածիտների շրջանը (տե՛ս Ս. Ռուստամովի «Азербайджанские народные танцы», Բաքու, 1951, 2-րդ հրատարակություն, էջ 6, որտեղ զետեղված է «Ունաքի» պարեղանակի մի պարզունակ տարբերակ և վերնագրված՝ «Иннабы»): «Ունաքի» անվանման ի հողվը, սակայն, այս դեպքում կարող է վերաբերել ոչ միայն ունաք պտղի ծառին կամ, ասենք, գույնին, այլ նաև հենց պարին, պարերի անվանման նման ձև, ինչպես հայտնի է, հայերենում սովորական է:

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

Նախքան Կոմիտասի այս պարի արխիվում պահվող տարբերակները մկարագրելը, մեջբերենք մի բնագիր, որը նրա ստեղծման պատմության ուսումնասիրության համար ըստ ամենայնի կարևոր նշանակություն կարող է ունենալ, և որը, պակայն, գոնե դեռ այժմ, լույ մի խումբ հանելուկներ է առաջ բերում: Դա 474 կապոցում պահվող 8-րդ թերթն է: Երկնայ թերթի 1-ին էջին սևաթանաք մաքուր գրված է՝



Միջին երկու էջերում եղածը, իսկապես սասած, «Ունաթի» պարը չէ, այլ այդ պարի մի յուրատեսակ կադապարը. գրված են՝ պարի վերնագիրը նույն ընծաբանով, կատարման քնույթն ու արագության ցուցիչը, մինչև վերջ գրծված են տակտերը... բայց, ոչ մի նոտա գրված չէ: Հենց այս կադապարն է առաջ բերում հանելուկներ, որոնց լուծումը դժվար է այն պատճառով, որ արխիվում Փախչանյանին ընծայված կամ հաստատապես նրա կատարած «Ունաթի» պարի այլ նյութեր չկան: Թեև դժվար է համոզված լինել, որ պակասող այդպիսի նյութերը կհայտնաբերվեն, այնուամենայնիվ, դրանց որոմանն հարցը օրակարգից հանելու չէ:

«Ունաթի» պարի, ընդհանրապես «Պարերի» պատմության հետազա ուսումնասիրությանը օգտակար լինելու միտումով ստորև կշարադրենք թուր հանելուկները, որ գոյացնում է վերը բերված անվանաթերթը: Բայց մինչ այդ տեսնենք, թե ո՞վ էր և ու՞ր մնաց Խ. Փախչանյանը:

Արխիվային զանազան վավերագրերից կարողացանք պարզել, որ Խոսրով Փախչանյանը (ճեմարանի ցուցակներում Բախչանյան) վաճեցի էր, 1897 թ. մարտի 30-ին ընդունվել էր Գևորգյան ճեմարան, 1907-ի աշնանը փոխադրվել լսարանական բաժինը: Դասընկերների (վասու. ուսուցիչ Մախիկը Մխիթարյան, Վահան Վարդապետյան) մեզ տված քանձակ տեղեկության համաձայն նա իրոք երաժշտականորեն առանձնապես օժտված էր, ճեմարանում նրան սովորաբար բնութագրել են որպես Կոմիտասի «տաղանդավոր աշակերտը» և երգչախմբային գործում՝ «Կոմիտասի օգնականը»: Կոմիտասը նրա հետ անհատապես դաշնամուր և տետրաֆոն է պարտապել: Դաշնամուրի նվագում, արդեն 1904 թվականին, նրա առաջադիմությունն այնքան է եղել, որ, ինչպես երևում է այդ տարվա ապրիլի 25-ին ճեմարանում կայացած մեծ հաներթի ծրագրից, նա շատ երգերի նվագակցել է: Մինևույն ժամանակ, Փախչանյանի պահպանված նոտատետրերից (Հակ. Հովհաննիսյանի ֆոնդ, №391), որտեղ կան հայ ժողովրդական ու հոգևոր երգերի նրա դաշնակցումները (Կոմիտասի ուղղումներով՝ ու «1904, դեկտեմբեր 21» թվականով), երևում է, որ երաժշտության տեսությունից ևս այդ շրջանում նա քանակական առաջադիմել էր: Խոսրովի երաժշտական աշխատանքների մասին հետագա տեղեկություններ է պարունակում Ա. Մալիխանի արխիվում պահվող, Կոմիտասի ճեմարանական աշակերտ Ս. Մանուկյորյանի՝ 1906 թ. նոյեմբերի 30-ի նամակը (№863), որ նա գրում է՝ «Մեր երաժիշտ աշակերտներից մեկը, որի մասին քեզ ասել եմ, վերջերս չգիտեմ որտեղից ձայնագրել է մի երգ... այս նամակով կուղարկեմ այդ մանկական երգը: Խոսրովը ումի և մի «մահական երգ», «Աշխարհ ամենայն»... միասին կուղարկեմ» (հավանաբար, Խ. Փախչանյանի մեթոդաբանական հոգևոր երգի մասին է, այս երգերը Մանուկյորյանն ուղարկում էր Մալիխանին, որպեսզի նա իր աշակերտական երգչախմբով դրանք կատարի):

1907 թվականին Կոմիտասն արտասահմանից Էջմիածին վերադարձավ սեպտեմբերի 30-ին և, ոգևորված այնտեղ ունեցած հաջողություններով, անմիջապես ձեռնամուխ եղավ այստեղ ևս համերգների կազմակերպման: Նրա շտապ ձեռնարկումներից մեկն էլ «Պարերի» վերամշակումն էր: Ել հին, արդեն հոկտեմբերին «Ունաթի» պարի՝ իր կարծիքով ավարտված մի տարբերակ նա սկսում է արտագրել Փախչանյանի համար՝ և գործը կիսատ է փողոմում: Խոսք չի կարող լինել, ասեմք թե, ուսուցչի և ուսանողի հարաբերությունների վատացման, կամ Փախչանյանի նվագից հեղինակի անբավարարվածության մասին, քանի որ առաջիկա փետրվարին նա, ինչպես արդեն ասված է, թե՛ Վաղարշապատում, և թե՛ Երևանում հաջողությամբ կատարեց ոչ միայն «Ունաթին», այլև ուրիշ հինգ պարեր: Ի՞նչ էլան, պետք է ենթադրել՝ մաքուր արտագրված այդ վեց պարի քննադրերը, և ընդհանրապես, ինչպես՝ «դասավորվեց» երիտասարդ դաշնակահարի ճակատակիրը՝ նրա մեծակատարողական 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 խորհիկական բրոնխիտից քրտնվելու համար Յալթա գնալու, սեպտեմբերի 25-ին՝ «առողջությունը վերականգնելու նպատակով» ճեմարանից մեկ տարով արձակուրդ է վերցրել և այլևս չի վերադարձել: 1912 թ. հունվարի 8-ին Փախչանյանը Խոսրովից (թանկվել է Իերեչեքսթ, №27-ում) դիմել է ճեմարան՝ խնդրելով իրեն ուղարկել Կոմիտասի հասցեն (Կոմիտասն այդ ժամանակ արդեն քննակցում էր Կ. Պոլսում): Կանադայաբնակ վաճեցի 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 քառամյակ երգչախմբում, Կոմիտասյան մեկ տասնյակից ավելի երգերով Երանյան դպրոցի մեծ սրահում կազմակերպել է երգա-

Քանդես, որին ներկա են եղել ոչ միայն քաղաքի երաժշտասեր հասարակությունը, այլև թուրք պետական քարթրաստիճան պաշտոնյաներ ու զինվորականներ... Համերգը հայ և օտարազգի ունկնդիրների մոտ մեծ հաջողություն է ունենել, իսկ ոգեշնչված կատարողների կողմից այն ընկալվել է որպես «տեսակ մը մանրամասն Վարդապետի» նույն թվականներում Պոլսու Փռթի Օսմի մեծ սրահին մեջ կատարված պատմական երգահանդեսին»:

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

Անդրադառնալով հիշատակված անվանաբերթին և հանելուկներին:

Նախ՝ պարի կատարման քննյթն ու տեմպը. գրված է՝ «ՃՈՌՌՏԱԽԻ և քննյթն, 3/16 = 120»: «Ունաթի» պարի կատարման այսպիսի քննյթագրություն հետագա տարբերակներում չկա, բայց դա, ինչպես նաև հնդ չէ. այլ պարերի դեպքում էլ, հեղինակը երբեմն զգալիորեն փոփոխել է քննյթագրությունները: Իսկ տեմպի ցուցիչը... արդյո՞ք վրիպակ չէ, չէ՞ որ «Ունաթի» բոլոր հայտնի տարբերակներում մետրական նվագազույց 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 քննյթի միջև առաջ եկող հակասությունը: Եթե պարը գրված է եղել 3/16 պարզ տակտերով, ապա 120 ցուցիչը ավանդական դարձած տեմպից շատ արագ է և, քացի դրանից, հակասում է կատարման «ՃՈՌՌՏԱԽԻ և քննյթն» պայմանին: Թերևս պետք է ընդունել, որ պարը, ինչպես այլ քննյթներում, 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 (1825-ից տպագրված նոտաներում 3/8 = 60): Եվ, տակայն, ետամաս տակտերի այսպիսի դեպքում 2-ի բաժանելով կատարումը անսովոր է և մի տեմպի արտանպատակ:

Այնուհետև՝ տակտագծերը, այսինքն, փաստորեն՝ պարի կառուցվածքը. 47/8 քննյթի ներքին երկու էջերին գծված են 60 տակտ (վերջում՝ ավարտագիծ), այն դեպքում, երբ պարը ընդամենը 48 տակտ ունի: Առաջին ենթադրությունը, որ ծնվում է, այն է, թե հեղինակը մտադիր է եղել պարի 13-24 տակտերը կրկնել (այդպիսի նշում կա, օրինակ, 47/8 քննյթում), 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՝ արդ 30 տակտը հնականացի չէ: Պարի ներկայումս հայտնի մեղեդիական կառուցվածքի՝ առումով նույնքան և ավելի անհասկանալի է Փախչանյանի քննյթի երկրորդ կեսը, որտեղ 2-ական և 3-ական պարզ տակտերը քարտ տակտերում խմբավորված են հետևյալ կարգով.

| 2 || 3 | 3 || 2 |

| 2 || 3 | 3 || 2 |

| 2 || 3 | 3 || 2 ||

(կրկնակի տակտագծերով նշված է քարտ տակտերի չափի փոփոխությունը, օրինակ՝ 6/8, 9/8, 9/8, 6/8): Ուրեմն, 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 քոլորը, մի՞թե գոյություն է ունեցել այդ պարի մեկ անմայր, առնվազն մետրա-հիթմական այլ կազմություն ունեցող տարբերակ, մի քոլորովին այլ ձևով կառուցված մեղեդի և շաշմանորային 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 տարբերակից:

Հազարի թե դա եղած լինի «Ռեմարի» պարի առաջին կամ մի սկզբնական տարբերակը: Թեև 1906 թ. դեկտեմբերի 1-ի փարիզյան համերգի հայտագրում առանձին պարերը հակահե-անվահե նշված չեն (տարբեր տեղեր գրված են՝ «Հայկական պարեր», «Պարերի շարք», «Երևանա քոլոր պարերը» և այլն), քայքայ կասկածից դուրս է, որ «Ռեմարի»-ն ևս կատարվել է: Իսկ եթե այդ համերգում պարը կատարված լիներ մի քոլորովին այլ տարբերակով, քան 1825-ին տպագրվածն է, Մ. Բարսեղյանը այդ համագամանքը անմկատ չէր թողնի (Քիչենք «Երևանագի» և «Կարոն Ծորոտ» պարերի «առաջին փորձը», տե՛ս դրանց ծանոթագրությունները): Ավելի շուտ, այդ ենթադրվող տարբերակը եղել է միջանկյալ: Բայց ի՞նչ ճարտարություն է ունեցել այն պահպանված հնագույն տարբերակի՝ 474/8-ի հետ:

474/8 «Ռեմարի»-ն թվական չունի: Գրված է երկնայն ճոտաթերթի 1-ին էջին, մյուս էջին գրված են «Մարալին» և «Ծուշիկին» (քոլորը՝ մատիտով), և այդ հաջորդականությամբ երեք պարը հասարատ համարակալված են, ինչպես սովանդականորեն դրանք կատարվում են: Սրանցից միայն «Ռեմարի» պարում կան սևաթամաք արտագրության հետքեր, այն թամաքի, 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 սևաթամաք գրված տողաթաժամունը նման չէ 474/8-ում եղած տողատմանը:

«Ռեմարի» պարի արտագրությունը հեղինակը կարող էր ընդհատել երկու պատճառով՝ եթե տակտերը գծելիս սխալվեր, կամ եթե արտագրության ընթացքում որոշեր երաժշտությունը փոխել (երկու դեպքերն էլ հաճախ են պատահել նրա հետ): Եթե ընդունենք, որ 474/8-ը ձևագիրն էր սկզբնական տեսքով գրված է արտասահմանյան համերգներից հետո, թերևս կարելի է ընդունել և այն, որ գրված է 474/8 կաղապարը գծելուց և այդ տարբերակից հրատարակելուց 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 նյութաթղթի վրա «Ռեմարի» պարը Կոմիտասն այնուամենայնիվ արտագրել է Նվիրել է իր սիրելի աշակերտին, որն, ի դեպ, իր հերթին, 1909 թ. փետրվարի 8-ին փոխադարձաբար իր «սիրելի ուսուցչին» նվիրել է իր լուսանկարը (Կոմիտասի ֆ. №233): Այդպիսի մի քննադիր եթե հայտնաբերվեր, թերևս կարողվեին «Ռեմարի» պարի հետ կապված այս հանելուկները:

«Ռեմարի» պարի 474/8 քննադրում, մատիտով նախապես մաքուր գրվածում, հեղինակը հետո, հայկական և սովորական ճոտաներով շատ փոփոխություններ է գելել, որոնց մեծ մասը մնացել է չիրականացված: Այդ քննադիրը, որ այս կամ այն կերպ առնչվում է պարի առայժմ մեզ անհայտ մի տարբերակի հետ, և անմիջականորեն կապված է հետագա օրինակների հետ ևս, իր սկզբնական տեսքով մեք գեներել ենք այս հատորի պարերի վաղ և միջանկյալ տարբերակների շարքում:

Դրանում հետաքրքրական են՝

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

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

գ. Նոտաների մեջ կատարման կերպի «թեթև սպախմանով հույի պես» և «Նուրբ, երագի պես» քանաստեղծական բնութագրումները, որոնք թվում է թե գրված են միայն մեկ որոշակի կատարման առթիվ, քայց կարող են նկատի առնվել և այլ տարբերակների կատարման համար:

դ. Վերջից հաշված՝ 6 և 12 տակտերի սկզբում ստորդոմինանտային հնչյունը, որ թեև կարճատև է, քայց գոյացնում է յուրատեսակ երկվիմտակորոզ (12 տակտում այդ հնչյունը երկարացնելու նպատակով հեղինակը նույնիսկ պեղալ է նշանակել): Նույն գաղափարը մի այլ կերպ իրականացված է հետագայում:

ե. 7-րդ տակտից սկսվող և 2-րդ նախադասության մեջ պահված 2-րդ օկտավայի տոնիկային մի հնչյունը. սրան պետք է անդրադառնալ փոքր-ից մարտիան:

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 սահման պեղայի վրա), կամ, համեմատյալ դեպք, ոչ էական, հեղինակին քավական գրադեցրել է և, ըստ երևույթի, «ոչ պարսպ տեղը»: Դա երևում է պարի մյուս տարբերակներից, որոնց համեմատությունը քացահայտում է մի հետաքրքրական պատկեր, ուստի նյութից 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 դեպքում՝ տարածական համաչափություն, մյուս դեպքում հնչողական (ուժային) հավասարակշռություն ստեղծելու խնդրի հետ:

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

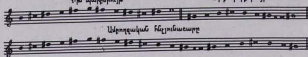
ընթացքը ևս սկսել է նրա 2-րդ (սկզբից հաշված՝ 8-րդ) տակտից (տե՛ս, օրինակ, №1850-ը)։ Բայց այսպիսի դեպքում 2-րդ նախադասության 1-ին տակտը մնացել է առանց «բասի», առանց հավելյալ հարմարիկ հնչյունի, մի տեսակ «օդի մեջ» (երկարանցվող սի կամ 3-րդ օկտավի մի հնչյունները դրան փոխարինել չեն կարող)։ Մի՞նչո՞ւ, 1-ին նախադասության 1-ին տակտը (մասնավոր, սկզբից ևեթ պեղյալի միջանտությունը դիմելիս, ինչպես հեղինակը միշտ նկատի է ունեցել) լիահնչուն է, ուստ և առաջ է գալիս հընչողական անճամպասարակչություն։ Ահա, 2-րդ նախադասության սկզբում ևս այդպիսի լիահնչություն, այսինքն՝ ուժային հավասարակշռություն ունենալու նպատակով է, որ գոյացել է 7-րդ տակտում տոնիկան պարզ ու որոշակի հնչեցնելու անհրաժեշտությունը (տե՛ս օրինակ, №401/42)։ Բերված տարբերակներից №1850-ում և 401/29-ում հարցը լուծված է առաջին մոտեցման, 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 նախադասությունները «հարց ու պատասխանի» քննչե՛ն են ստանում, ապա երկրորդ՝ «ուժային» լուծման դեպքում 7-րդ տակտում երևան եկող տոնիկային հնչյունը կարծես դառնում է 1-ին նախադասությունը եզրափակող, և դրանով հիմնական մեղեդիական միջոցը կարծես ավարտվում է, իսկ 2-րդ նախադասությունը հնչում է որպես մի լրացում, մի «լրացված»։ Երկու լուծումներն էլ յուրովի հետաքրքրական են (ի դեպ, երկրորդ լուծումը անհրաժեշտ է դարձնում պարի 2-րդ արարչությունը ևս լուծել նույն-մոտեցումով, ինչը, սակայն, այդպես չի արվում)։

474/6-ում փորձ է արված միաժամանակ և՛ տարածական, և՛ ուժային լուծում ստեղծելու, քայքայ 2-րդ ֆրազը ձգված ձայնի պատճառով «ծանր է կշռում» և դաշնամուրային կատարումով, պեղյալի դեպքում, այդ ձայնը գործնական նշանակություն չունի։ 474/16-ում քայքայնակ «հավասարակշռություն» է, ինչին կարծես ձգտել է հեղինակը։ Բայց այդ լիակատար համաչափությունը, այդ «քստակուսությունը» այս դեպքում տարտամ է, արվում (ո՛չ միայն ճարտարապետության մեջ) համախալվելի գնահատելի է անհամաչափությունը։ Ե՛լ ամա, պարի՛ մեզ հայտնի վերջին տարբերակում (№580) հեղինակը հասել է ընդհանուր հավասարակշռվածության ավելի բարձր մակարդակի, այստեղ, ուղեկցող ձայնում, տարածական առումով կոնտրաստային համադրություն կա, 2-րդ նախադասությունը իր դիրքով 1-ի հորիզոնական «շրջվածքն»՝ և՛ կու նախադասությունները հավասարակշռված են նաև ուժային առումով։

Կոմպոզիցիայի նման մանրագույն դետալները հեղինակի նուրբ վարպետության, երաժշտական ու ռեալկան նուրբ զգացողության տարբեր են։ Այդպիսի արտաքուստ աննկատելի մանրամասեր «Պարերում» շատ կան, և դրանք պարերի ընդհանուր նրբագեղությունը ստեղծելու մեջ ղեկ են խաղում։

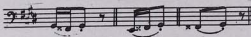
Վերայտնանք 474/6 քննարկին։ Վերջում հեղինակի ձեռքով մի հետաքրքրական դիտողություն էլ կա՝ «Կրկնել մեկ անգամ ևս, վերջացնել Բ-ը Տցիս»։ Կոմիտասյան կրճատ գրության սա ճշանակում է՝ կրկնել և ամբողջությունն ավարտել սոլ-դիեզ օկտավային երկհնչյունով։

«Ունարի» մեղեդին, իր փոքր հնչյունածավալի սահմաններում, ունի արտահայտչական հմարտություններով քաղականին հարուստ լայնային կառուցվածք. 1-ին պարբերությունը ընթացում է տերցիային հեռակետով դորիական հնչյունաշարում, որտեղ, սակայն, գերիշխում է ստորին դոմինանտային ոլորտը իր մածոր քնույթի մեղեդիական քստալարով։ 2-րդ պարբերության մեջ, կոնտրաստի սկզբունքով, այս մածոր քստալարին համադրվում է նրա «գուգաֆեռ», այսինքն՝ ստորին «մեղիանտային» հնչյունի վրա կառուցված, տերցիային հեռակետ ունեցող փյուղիական-լորիական հընչյունաշար, ավելի ստույգ՝ դրա 1-ին քստալարը ճիս հիմնածայնով և ճիս ձգտող հնչյունով։



Ինչպես հայտնի է, փոլոլոգիական-լոկրիական հնչյունաբանությունում 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 տեքստի ցած մասերում:

Ներդաշնակված վիճակում պարի 1-ին պարբերությունը իր առաջին կեսում մածոր, երկրորդ կեսում հիպոդորիական միճոր երանգ ունի, և այստեղ արդեն բավականին գունախաղ կա: Ինչ վերաբերում է 2-րդ պարբերությանը, հեղինակը այս դեպքում ևս (4/4/8 քնագրում) ժտարդություն է ունեցել ժողովրդական տոնիկան պահպանել, պարն ավարտել զիս-ով, որպիսի մի երկու փորձ, մասնավորապես քասային ձայնի հետևյալ տարբերակներով՝



Զբված են (կամ նաև մի-ով ավարտելու հին փորձեր): Ի վերջո, 2-րդ պարբերությունը վնասել է մի տոնիկայի վրա, սակայն, դա սովորական այտեքացված մածոր չի դարձել, այլ պահպանում է ժողովրդական ցայտուն երանգ (եթև այդ հնչյունաբան վերևից մեկ աստիճան ևս ունենալ, թեև ուղևույթն ուրպես ֆորշազ, ապա դա կլիներ ոչ թե ու-դիեզ, այլ ու-բեկար: Նույն հնչյունաբան տեսակում է նաև հայ հոգևոր երգերում, օրինակ, ԳՁ դարձվածքի շարականներում): Ներդաշնակության մեջ մի այլ հետաքրքրական պահ էլ վերջ Զբվեց պարի վերջից հաշված 6 և 12 տակտերի վերաբերյալ: «Անդրգանական հնչյունաբանություն» այս փորձերին պետք է վերաբերվել ամենայն ակնածանքով, այն ժամանակ դրանք ոճական կարևորագույն տարրերի նպատակալաց որոնումներ էին, առանց դրանց չէր գոյանա կոմիտասյան ոճը:

«Ունաքի» պարի հաջորդ՝ № 1650 քնագիրը մաքուր, մանիշակազույց թանաքագիր է: Համեմատությունից երևում է, որ սա 4/4/6-ի հիմնովին խմբագրված արտագրությունն է: (4/4/6-ում կան նաև այս մանիշակազույց թանաքի հետքեր): Եական է, որ հեղինակը հրաժարվել է 13—24 տակտերի կրկնությունից: Պետք է սաել, որ 4/4/6-ում այդ կրկնությունը այլ ոեզիստում թեև ինքնուրուիցն է գեղեցիկ է հնչում, քայք կառույցի անորոշակաճությունը ինչ-որ չափով կտրտում է: Պարի առանձին հատվածը կրկնելուց հրաժարվելով, այս 1650-ում է, որ հեղինակը մտահոգել է «Ունաքին» կրկնել անորոշությամբ և առանց ընդմիջման անցնել «Մարալի» պարին (այս մասին 1650-ի վերջում հատուկ նշում կա):

Ժողովրդական եղանակների անորոշակաճությունը պահպանելով, նրանց այդ կարգի գույակցումները կոմիտասի համար արդեն սովորական էին, նա նման այլ հազու միացումներ էր արել իր խմբերգերում, սովորաբար, համդարտաճառ առաջին երգին միացնելով ավելի շարժուն երկրորդը: Այստեղ երկրորդը առաջինից դանդաղ է, քայք կոմպոզիցիան անորոշաճում է աշխույժ «Շուշիկի» պարով (տեմպային նույնպիսի հարաբերություն հեղինակը

գործադրել է «Կուժն առա», «Մարեն ելալ» և «Գնա, գնա» խմբերգային շարքում): Այս երեք պարերի հաջորդումը նկատելի հետաքրքրականություն է առաջ բերում նաև լադային կոնտրաստով. «Մարալին» սկսվում է նույն տոնիկայով, ինչով ավարտվում է վերը վերլուծված «Ունաքիին», 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 մինչև պարի վերջը պահպանվում է ընդհանուր առմամբ լադային անկայունության մի երանգ: Երրորդ պարը լուսավոր կվինտային օժանդակ հեռանկետով նույն սի-ի վրա կառուցված էղական լադատոնայնությամբ կալունությամբ է բերում, «կոնֆիկտը» լուծում և շարքն ամբողջացնում է: Վերջապես, կարևոր է նաև այդ պարերի կառուցվածքային տարբերությունը:

«Ունաքիին» № 1850 բնագրին նման, նույնպիսի թղթի վրա, նույն թանաքով և նույն ժամանակ են գրված նաև նույնահամար «Մարալին» և «Ծուշիկին», երեքն էլ առանց թվականի ու վայրի նշման, բայց արտաքին տվյալներից պարզ է, որ գրված են Էջմիածնում: Մ. Բարսեյանին Կոմիտասի գրաչ հետևյալ տողերը վերաբերում են նաև այս բնագրերին. «Ծուշիկի մյուս սիրած կտորները վերջացրել են արդեն, բայց ժամանակ չեմ գտնում արտագրելու» (Էջմիածին, 1909, աշուն) և «Ծուշիկից ուզիր արտագրված մաքուր պարերը, տպել եմ տպու, մեկ ուզում եմ աչքի անցնել» (Բեռլին, 1911, սեպտեմբեր, ընդգծումները մերն է — Ռ. Ա.): Այլ կերպ ասած, № 1850-ը «Ունաքիին» հենց այն բնագիրն է, որ հեղինակը վերջապես ժամանակ է գտել Օ. Բարսեյանի համար արտագրելու, ոչլարել է նրան և 1911-ին ետ է ստացել: Այսպես, թե այնպես, դա «Ունաքի» պարի 1908—1909 թվականների խմբագրությունն է:

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

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

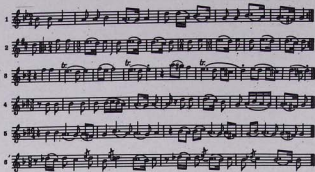
բ. Տպագրվածի 7-րդ տակտի ու-դինգ-մի-ի տեղում՝ ձեռագրում մի-մի է: Այսպես է նաև «Ունաքի» պարի հայտնաբերված մյուս բնագրերում և այդպես է եղել նաև տպագրելու ներկայացված արտագրվածում, որտեղ մի նոտան քերված, և փոխարենը գրված է ու-դինգ.

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 տակտածները հավասարեցված են (այդպես է նաև արտագրության մեջ, և դա արտագրողի անփութության արդյունքն է), ըստ այնմ, չափը նշված է 3/8: Եիչու է, «Ունաքիին» 474 բնագրում գրված է 3/8-ով, բայց 1850-ում և հաջորդ բնագրերում $3 \times 3/8$ -ները միահույլ 9/8 տակտեր են կազմում:

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

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



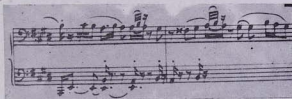
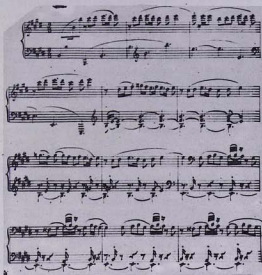
1. Գրառու՝ Կարա-Մուրզայի՝
2. > U. Մելիքյանի
3. > Ն. Տիգրանյանի
4. > Մ. Թումանյանի՝
5. > Կոմիտասի
6. > Ա. Դեմուրյանի՝

Այսպիսի տարբերությունների գոյացումը երբեմն կախված է լինում ոչ միայն սովյալ մեղեդիների ժողովրդական կատարման տարբերություններից, այլև, ինչ-որ չափով, գրի առնողի անձնատական ընկալումից: «Ունաթիին» մեանվող դեպքերում, սովորաբար, մետրը (նրա միջոցով գոյացող շեշտավորումը) հակադրվելով մեղեդիի ֆրազային տրոհմանը, նպաստում է ստեղծվող դիմամիկայի ցայտումացմանը: Նձ 401 քննադրում Կոմիտասը նույնիսկ վերացրել է 3/8 պարզ տակտերի կարճ զծերը, որի հետևանքով ֆրազային ու մետրական կատայնի հակադրությունը ավելի նկատելի է դառնում:

Նձ 1850-ը գեներված է հատորի «Պարերի» Ա խմբագրության քաժնում: Զափը, տակտագծերը և ֆորշլագները պահպանված են այնպես, ինչպես քննադրում է: Զանազանության նպատակով ֆորշլագների կատարումը՝ ակըգրից «չկապված», հետո «կապված» վիճակում, աճուռտ, չի քացառվում: 1925 թ. հրատարակության մեջ դուրս են հանված կատարողական որոշ երանգանիշներ և պեղայի նշումը: Այդ երանգանիշները, ինչպես և պարի 1-ին մանիտատության միջանցիկ պեղայի նշումը այստեղ վերականգնեցինք: Բայց ձեռնարկ մնացինք 2-րդ պարբերության երկու վեցտակտերի միանական պեղայները նշանակելուց (այդպես է քննադրում), 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 զծված թափանցիկ թղթերի վրա մուգ սև թանաքով է, պատրաստվել է տպագրության ներկայացնելու նպատակով: Նույնպիսի թղթերի վրա նույն ձևով և նույն նպատակով գրված, պահպանվել են «Հայ գեղունկ երգերի» մի շարք կիսատ, «փչացված» էջեր, սրանց և պարերի վերոհիշյալ արտագրությունը կատարվել է միաժամանակ՝ 1911 թվականի աշնանը, հեղինակուհի: «Պարերի» տպագրությունը, սակայն, չի կայացել (սակված է հատորի Նախաբանում): «Հայ գեղունկ երգերը» տպագրության համար նրտագրելիս հեղինակը քավակահին փոփոխել է դրանք (տն՛ս ԵԺ 1, էջ 8, տողատակը), «Ունաթի» պարի այս քննադրում

կան մանր փոփոխություններ միայն: Այդ առումով հետաքրքրական է պարի երկրորդ կեսի կիսատ թողնված հետևյալ հատվածը (401/42 և 35), ուր մեղեդիի մեջ դիֆմական 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՝



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

Վերը նկարագրված № 1650 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 հեղինակի ձեռքով թեթևակի գրված ցուցումներից՝ *égai* և *en diminuendo* (նվազել հավասար և մեղմացնելով): Այս ձևումները կարող էին գրված լինել միայն Արուսյակ Հարենցի համար, որովհետև Կոմիտասի ներկայությամբ պարս այդ նոտաներով միայն նա է նվագել (ինչպես մեզ պատմել է Գաբրիել Հարենցը, որանց ընտանիքում ֆրանսերեն խոսելը ընդունված է եղել: Ի դեպ՝ այդ տարիներին Կոմիտասի հանձնարարականով, Հարենց ընտանիքի նրկխաներին Մ. Թումանյանը հայոց լեզվի դասեր է տվել): Ուրեմն, 1916-ին դաշնակահարուհի Ա. Հարենցի հետ պարը փորձելուց հետո, հեղինակն անձրամեջտ 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՝ գրության տարբեր նշանակներով 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 1650-ի վրա, կան 580-ի թանաթի հետքերը: 474/16 բնագրում $9/8 = 3 \times 3/8$ չափից, 25-րդ տակտից սկսած, հեղինակն անսպասելիորեն անցել է $6/8 = 2 \times 3/8$ չափի, սակայն 580-ը գրելիս դա անտեսել է:

№ 580-ը սևաքանաք մաքուր է, թվական չունի, քայց վերևի ձայն ակունում հեղինակի ձեռքով գրված Հ. Ա. անվանատետրը, որ, անջուշտ, ճշանակում են Հարենց Արուսյակ, ինչպես և բնագրի արտաքին տվյալները, և մանավանդ, կատարողական ցուցումները ոչ մի կասկած չեն հարուցում այն բանում, որ դա 1916-ին Կ. Պոլսում, Հարենցների ամստանոցում գրված տարբերակն է: Ստորև՝ № 580-ի լուսապատճենը:



№ 560-ից, ինչպես և Գրա 474/16 սևագրությունից տեսնում ենք, որ մինչ այդ արդեն լավագույնս հղված այս պարում էլ ճեղհանկը փոփոխություն է մտցրել, երևան է բերել ժողովրդական ցուրթը մշակելու էլի նոր, հետաքրքրական հնարավորություններ, լրացուցիչ երանգներ է հաղորդել Գրան:

Առավել «նկատելի» փոփոխությունը, մեղեդիական ձայնի սկզբում է: Դեռևս 474/16-ում պարի սկզբնական երեք օկտավանոց արպեջոն, որն իր իսկ սիրած ձևի դարձվածքներից է և այստեղ էլ միանգամայն տեղին է գործածված, հաճել է 2ի՞ ափսոսել արդյոք, և չէ՞ որ պետք է խիստ վարժված լինել նախկին, յուրատեսակ վեհաշունչ սկզբնավորությամբ: Իսկ ի՞նչն է պատճառը: Հազիվ թե այն, որ այդպիսի «տափիդանման» սկսվածք ունի նաև շարքի երրորդ պարը՝ «Օուշիկին», 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:

№ 560-ում երևան են եկել և այլ նորություններ. պարի երկրորդ կեսում հավելված են ժողովրդական կատարման առանձնահատկություններից ըստը «օբերտոնային» սոլ-դիեզ հնչյունները. ճշված են կատարման բնույթը բացահայտող մանրամասն ցուցումներ, որ, ինչպես ասել ենք, հավասարապես հատուկ են և. Գոլյանս վերանայված գրեթե բոլոր պարերին (ի դեպ, կատարման ընդհանուր բնույթն այստեղ ճշգրտված է, 1850-ի «Նազանի և վեհ»-ի փոխարեն՝ «Նազանի և սահուն», և այդպիսով «վեհ» որոշիչը վերապահված է միայն փիսիկական կամ հերոսական խմբապարերին՝ «Հետ ու առաջ», «Կարնո Օորոր», «Մշո Օորոր»): Դիմասիկական յուրօրինակ մեկնաբանություն է տրված սկզբնական ֆրազին (F և կտրուկ P):

Ի տարբերություն № 1850-ից, № 560-ում նաև 1-ին նախադասության համար երկու պեղալ է նշանակված, 21-րդ տակտի սոլ-բեկարը նախապես ֆա-դիեզ է եղել (այդպես է նաև 474/16-ում, որտեղ նաև վերջից հաշված 5-րդ տակտի քասում երրորդ նոտան մի-ի փոխարեն ֆա-դիեզ է), նույն տեղում ստորին ձայնի սի նոտաները միացված են (1850-ում և 474/16-ում առանձին են եղել):

Դետք է հիշատակել նաև երկու այլ փոփոխություններ՝ պարի 1-ին պարբերության նախադասում զետեղված վարճաբաց քառալար՝ «is, gis, fis, e և վերջին նախադասության մեջ ավելացված A dur եռահնչյունները: Հարապարի տրիտոնային ընթացքը թերևս պետք է կտրտված լինել սոլ-բեկարով, որը, հավանաբար, անուշադրությանը մոտացված է (ինչպես մոտացված է եղել դրանից երկու տակտ առաջ դարձյալ նույն բեկարը, որը հետո մատիտով ավելացրել է): Պարի վերջին նախադասության մեջ ստորո-

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

№ 580 թնագրում պարը կրկնելու և առանց ընդմիջման հաջորդին անցնելու մասին ճշումը չկա, բայց դա սովորական թերագրության արդյունք է, մենք ավելացրել ենք: Ինքնըստինքյան պարզ է, որ 1925 թվականին տպագրված տարբերակը, որ վերցված է № 1850 թնագրից, անիրավացիորեն է կրում «Constantinople, 1918» ճշումը:

№ 580-ը զետեղված է հատորի «Պարերի» A խմբագրությունների շարքում: Տպագրվում է առաջին անգամ:

ՄԱՐԱԼԻ

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

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

Աշխաբադում, որ մինչև այժմ էլ մեծ թվով հայություն կա և ապրում է քավակաճին պահպանված ժողովրդա-մշակութային կյանքով, հայ ժողովրդական երաժիշտների շրջանում այս պարեղանակը հայտնի է և համարվում է «հայկական պար», «Ղարաբաղի» կամ «Ծուլվա պար»: Բայց թե ինչու կոչվում է «Ասխապատի» կամ «Աշխաբադի» (ինչպես նրանք էին անվանում), ոչ ոք չկարողացավ մեզ քացատրել:

Հմարավոր է նաև, որ «Ասխապատի» լինի լոկ պատահական մի անվանում: Այդպիսի երևույթ հաճախ տեղի է ունենում մասնավոր կենտապարերի դեպքում, երբ ժողովրդական նվագածուները, չիմանալով իրենց նվագած ավանդական պարերի անունները, նրանց տալիս են ինքնահնար անուններ: Ի դեպ՝ մեան դեպքերում նրանք պշեատում են հորինել որքան կարելի է արտասովոր անվանումներ, բայց (դատելով կենցաղում գոյություն ունեցող անտրամաբանական-անճոռնի անվանումներից, ինչպես, օրինակ՝ «Պար քաղվոնի», «Պար վազգալի», «Պար կտրածով», «Բախտավորի», «Նարընջի» և այլն), չգիտես ինչու, այդ բանի համար գոնե նվագագույն չափով հարուստ երևակայություն երևան չեն բերում: Տե՛ս նաև «Կարնո Ծորորի» ծանոթագրությունը:

Անվաճառ այդ բոլորից, ներկա հրատարակության մեջ, ինչպես 1-ին տպագրության դեպքում, նախապատվությունը տրված է հեղինակի կողմից «Ասխապատի» անվան հետ զուգահեռ կիրառված, ավելի քանստեղծական «Մարալի» անունին: Կհնելով Ծուլվա պար, «Մարալին», ինչպես և «Ռնա-րին», այստեղ ներկայացված է Վաղարշապատում հնչած տարբերակով:

Արխիվում պահվում է «Մարալի» պարի միայն երկու ինքնագիր՝ № 474/6 և 1850, և կողմնակի ձեռքով մի արտագրություն՝ № 1823, որը 1925-ից ներկայացվել է տպագրության:

474/Յր մատիտագիր քննարկի մասին տե՛ս նաև նախորդ «Ունաթի» պարի 474/Յ տարբերակի ծանոթագրությունը: Այստեղ պարը նախ որոշմվել է այնպիսի տեսքով, ինչպիսին այն ունեցել է 1908—07 թվականներին, ապա, գլխավորապես հայկական նոտաներով, արվել են փոփոխություններ, որոնք պարը մտնեցնում են 1850 քննարկին, որը 474/Յբ-ի փոփոխված տարբերակի խմբագրված արտագրությունն է մանիշակագույն թանաքով (474-ում կան այդ արտագրության հետքերը): Կան և դրանից հետո կատարված փոփոխություններ:

474/Յբ նախնական տարբերակը իր սկզբնական գրությամբ զետեղված է հատորի համապատասխան բաժնում, տպագրվում է առաջին անգամ: Ն 1850-ից դրա էական տարբերությունը 11—14 տակտերի կրկնությունն է: 10-րդ տակտում պարի առաջին կեսից դեպի երկրորդ անցնելու այս սկզբնական ձևը հետաքրքրական է նրանով, որ նմանակում է թառի, դուրդուկի կամ ժողովրդական մի այլ նվագարանի կատարմանը: Հույզանաժամար նոտաները դուրս թողնելով (ձեռագրում դրանք թեթևակի խազված են), ստացվել է անցման վերջնական ձևը:

Ն 1850 մանիշակագույն թանաքագիրը, գրված նույն ժամանակ, ինչ-որ նույնանաժամար «Ունաթին» և «Ծուղիկին», արդեն երեք տողի վրա է, և «Իսփի պես» ու «Նուրք» ձևումները վերաբերում են մանրագիր տողին: Բայց վերջնագրի տակ ևս ձգված է՝ «Իսփի ոճով», այսինքն պարը քնույթագրելիս, հեղինակն այս դեպքում ևս, ինչպես «Մանուշակի»-պարի դեպքում (տե՛ս դրա ծանոթագրությունը), անհրաժեշտ է գտել ճշել միայն հարկանվող նվագարանը:

Թվում է, թե փոքր-ինչ հակասություն կա հեղինակի նշած կատարման ընդհանուր քնույթի՝ «Հպարտ...» և նրա նշանակած ուժանկե միջերի միջև՝ P.L.P.: Ներկայիս կատարողական արականիկայում այդ պարը հատկապես հպարտ չի ստացվում, այլ հնչում է խոր՝ քնարական, նույնիսկ մի թեթև թանձի շղարջով պատված: Ն 1850-ը զետեղված է «Դարերի» Ա խմբագրության բաժնում:

Անհրաժեշտ է անդրադառնալ նաև կողմնակի (Քափանաքար՝ Ծ. Բաքայանի) ձեռքով իրականացված Ն 1828 արտագրությանը: Դրա սկզբնական գրության և 1850-ի միջև տարբերությունը չնչին է. 1828-ում «Իսփի ոճով» չկա, 9-րդ տակտի ձափ ձեռքում 1850-ի դո-թեկարի փոխարեն մի է, պարի 2-րդ կեսում ավելացված են ուժգնության որոշ միջեր, նոտաների դիֆմական զծերում երբեմն կան ակնհայտ փոխակներ, որոնք չէին կարող գոյանալ այժմ հայտնի քնագրերից: Այս փոքր տարբերություններն էլ առում են այն մասին, որ 1828-ը արտագրված է 1850-ի մի այլ ձևով խմբագրված տարբերակից: Թեև աղյախի տարբերակ հայտնի չէ, բայց անհրաժեշտ գտնվեց այստեղ քերվող Ա խմբագրության մեջ 1828-ի մի-ն և պարի 2-րդ կեսի ուժանկե միջերը պահպանել, ինչի հետևանքով, ի դեպ, «Մարալիի» այդ շարադրությունը նմանվում է 1825-ի տպագրությանը:

Ն 1828-ում, տպագրության ներկայացնելիս, Մ. Բաքայանի ձեռքով կատարվել են մի քանի փոփոխություններ. դատելով սրբագրությունից, վերնագիրը «Ախպապառի» է եղել, խազված և տեղը գրված է՝ «Մարալի»: «Գալարունը» դարձված է «նկուն», ըստ այնմ փոխված է սկզբնական ֆրանսերեն թարգմանությունը ևս՝ tortueux-ի փոխարեն՝ souple: Սկզբից վերևում գրված է եղել՝ «Լարաբաղի», սա ևս խազված է և փոխարենը գրված՝ «Ծուլվա»: 1828-ում կրկնության նշաններ (քացի առաջին երեք տակտից) դրված չեն եղել, Մ. Բաքայանը պարի վերջում դրել և ավելացրել է՝ pas oublier les points de répétition («Կրկնության կետերը չմոռանալ»): Բնագրի վերջում անծանոթ ձեռքով գրված է Constantinople և Մ. Բաքայանի ձեռքով ավելացված է 1908, որ մի պարզ փոխակ է (Մ. Բաքայանը լավ գիտեր, որ 1908-ին Կոմիտասը Կ. Պոլսում չի եղել), հետագայում ուղղել են՝ 1916-ի:

Համեմատությունից պարզվում է, որ 1823-ի «Constantinople, 1916» նշումն ամբողջապես, այս դեպքում ևս իրականությանը չի համապատասխանում, 1916 թ. տարբերակների համար ամենաբնորոշը՝ հայերեն կատարողական ստառ նշումներն այստեղ չկան (տե՛ս նաև ստորև):

Ինչպես ասված է, «Մարալի» պարի 1916 թվականի քնագիր արխիվում չկա: Բայց 474/Յք և 1850-ից հասկացվում է, որ այդպիսի քնագիր եղել է, կարելի է՝ նույնիսկ կոսաճե նրանցից այդ անհայտ քնագրի որոշ տարբերությունների մասին: Բանն այն է, որ դեռևս 474/Յք-ում, քացի այն փոփոխություններից, որոնցից գոյացել է 1850-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 1850-ում, որոնք գրությանն ձևով նման են «Ունաքի» պարում 1916 թականին կատարված փոփոխություններին: Դրանցից մեկը պարի վերջին հատվածի ուժային նոր երանգանիշերն են, մյուսը՝ պարի երկրորդ կեսի կրկնությունը:

«Մարալի» պարի 1916 թվականի տարբերակը գտնելու հույսը չկորցնելով, քայց և ներկա հրատարակության մեջ «Պարերի» Բ խմբագրության ամբողջականությունը պահպանելու նպատակով, նրանում զետեղել ենք 1850-ի փոփոխած ուժային երանգներով տարբերակը, պահպանելով դրանում 1916-ին կատարված նաև մյուս, մանր փոփոխությունները: Այս ձևով տարբերակը տպագրվում է առաջին անգամ:

«Մարալի» պարի հեղինակային քնագրերում և 1823 արտագրությանն ու 1925 թվականի տպագրության մեջ ուշադրություն է գրավում կրկնությունների տարբերությունը (խոսքը առաջին 3 տակտի մասին չէ, որոնց կրկնությունը գրվում է սույլ տեղի խնայողության համար). 474/Յք-ում կրկնված է 2-րդ պարբերության 1-ին մասիդասությունը, 1850-ի սկզբնական գրությանն էլ և 1823-ում կրկնություն չի եղել, 1850-ում 1916 թվականին նշվել է պարի 2-րդ կեսի կրկնություն, տպագրվածում կրկնվում է ամբողջ պարը: Ժամանակակից կատարողական գործնականում համոզիպել ենք նաև 1-ին պարբերության 2-րդ մասիդասությունից մինչև վերջ հատվածի կրկնում:

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

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

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

«Մարալի» պարի այդ արձակ պատմողականությունը, անշուշտ, նրա կոմպոզիցիայի արժանիքներից է, ինչպես և՛ «Ունաքի» պարի հետ համեմատելի հակադրություն ստեղծող նրա կարևոր հատկանիշը: Դրա հետ ո՞րոշակի կապ ունի նաև կրկնությունների հանգամանքը:

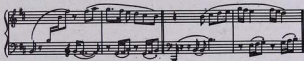
Պարի ամբողջությունը կրկնելն իհարկն հնարավոր է, բայց պարտադիր չէ (մի քանի պարի ամբողջական պարտադիր կրկնության մասին հեղինակը ինքը գնել է խոսքերով՝ ինչպես «Երանգի», «Ունաքի» պարերում, կամ կրկնությանց նշանով՝ ինչպես «Հետ ու առաջ»-ում): Ինչ վերաբերում է առանձին հատվածների կրկնությանը, ապա պարի նշված առանձնահատուկ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

ՇՈՂԻԿԻ

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

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

Արիսիվում պահվում են երեք բնագիր. № 474/7, 1850 (այս բնագրերի 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 կան այդ թանաքի հետքեր), երկրորդ փոփոխություններից հետո՝ վերջին, Կ. Պոլսի տարբերակը: 474/7-ի ակզբնական 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 ֆորազը ևս կրկնել (հավանաբար՝ դարձյալ օկտավա ցածր), բայց այդ անհարկի կրկնությունից հետո հրաժարվել է:

1850 մանիշակագույն թանաքագիրը այն օրինակն է, որը հեղինակը ուղարկել է Փարիզ, Օ. Բաբայանին և 1911-ին ևս է վերցրել: Հետաքրքրական է, որ այն ժամանակ նա իր համար դա համարել է պարի գեղարվեստական ավարտվածության 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 նախադասության ֆորազավորումը և կտրտված կատարումը, որ համապատասխանում է պարի կատարման ընդհանուր կերպի՝ «Ջվարթ կոտրտուկով» քնույթագրությանը (թե՛ մեկից և թե՛ մյուսից

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

Նձ 1850-ի 11-րդ տակտում այց ձեռքի առաջին փ ճոտան նախապես չի եղել (դրա փոխարեն պատուա 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 ու շ ի կ ի
(Վաղարշապատի եղանակ)
Հայ գեղջուկ պար մեկ կամ երկու
հոգու համար
Գրի առավ և դաշնակեց թառի և
դափի ոճով
Կոմիտաս վարդապետ
Կ. Պոլիս
1916 թ.

Կոմիտասի ընդհանրապես հսկիրձ արտահայտման պայմաններում, «Պարերում», ինչպես և շատ այլ գործերում, նրա գրած ամեն փի հնչյունը ինքնուրույն կշիռ ունի: Այս առումով է, որ Նձ 524 տարբերակը, թեև տեքստային «շրջափելի» տարբերություն Գախարայից 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 Նագուկ» երևում է, որ այս տարբերակում հեղինակը հանձնարարել է պահը կատարելիս ավելի ակնհայտ դրսևվորել քնարական տարրը:

Նձ 524 տարբերակը զետեղելով «Պարերի» Բ խմբագրության մեջ, նոտաների միջև հեղինակի նշած կատարողական ցուցումները այստեղ պահպանեցինք (1925 թվականի տպագրության համեմատությանը վերականգնեցինք):

Նձ 524-ում եղող պետյալի նշումները (1-ին և 2-րդ ֆրագմերը առանձին-առանձին մեկ պետյալով կատարելու մասին) բնորոշ կոմիտասյան են և անդրադարձնում են դաշնամուրից, ժողովրդական լադի դիատոնիկ հնչյունների միավորումով, յուրատեսակ գունեղ հարմոնիաներ 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 կլիմատակորդ 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: Մեզք ամիրածնոջ գտնած հեղինակի այդ նշումներն ևս այստեղ պահպանել: Կատարողի հստակությունից է կախված՝ պետյալի հեղինակային ցուցումն իրագործելով հանդերձ, չանտեսել նաև նույն ֆրագմերում նրա նշած կատարողական այլ ցու-

ցումները և, միաժամանակ, ստեղծել ընդհանուր հնչման առավել հստակությամբ:

«Ծուշիկի» պարի երկու տարբերակները (երկրորդը՝ հեղինակային և ընդամենը վրացված վիճակում) հրապարակվում են առաջին անգամ:

ՀԵՏ ՈՒ ԱՌԱՋ

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

Այդ բնագրի ժամանակը, ինչպես ստորև կտեսնենք, «Հետ ու առաջ» պարի ստեղծման, գուցե և ընդհանրապես հեղինակի ստեղծագործական աշխատանքի վերաբերյալ օգտակար շատ քան կարող էր պարզաբանել, բայց, դժբախտաբար, այն ոչ թվական ունի, ո՛չ էլ ժամանակը որոշելու կողմնակի այլ տվյալներ: Նրենք միայն, որ լրաց տոնից սկսվող տարբերակի սկզբում մատնաչար 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 թերվում են անառնձիկ հատվածներ.

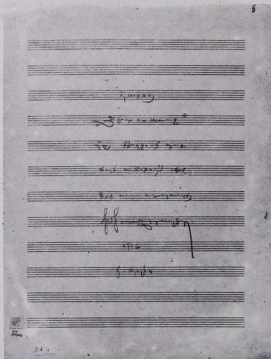


Հետաքրքրական է 1-ին տակտի Քարտոնիան, որ գունեղ կվարտկվին-տակորդի կամ երկկվինտակորդի տպավորություն է առաջ բերում:

Արվեստի մասին կա միայն երկու լրիվ թմազիր՝ № 590 և 524:

№ 590-ը «Հետ ու առաջ, փողի և թմբուկի ղեռով, գրի առավ և դաշնակեց Կոմիտաս վարդապետ» վերտառությամբ՝ վերջնական տարբերակի սկզբնական գրությունն է, իր մանրամասներում նրանից 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 «Կարնո» տեղավայրից, որը արտագրության մեջ գրված չէ նաև 8-րդ տակտի ձախ ձեռքում արտագրության վրիպակ է եղել, որը քերված և քնազրի 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 քննյալը 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. Բաբայանի ձեռքով մակագրված՝ «Օրիորդ Օվյաննա Տեր-Գրիգորեանի» համար. Կ. Վ. Ն. Հ. [Կոմիտաս վարդապետի խնամատար հանձնախումբ], մայիս, 1926, Փարիզ»: Այստեղ այդ տարբերություններից երկուսը Մ. Բաբայանի ձեռքով, թամաքով ուղղված են որպես տպարանական վրիպակներ: Ստորև՝ վերը ակնարկված տարբերությունները՝

Ա. 524 քնագիրը և արտագրվածը,

Բ. 1925 թ. շարվածքի սրբագրությունը և տպագրվածը,

Գ. Մ. Բաբայանի ուղղումները տպագրված նոտաներում.

	Ա	Բ	Գ
5-4 6.			
4.			
7.8 8.			
9.			
14.			
14.			
18.			

Սրանցից մի քանիսի գոյացման պատճառները դեռևս հնարավոր չէ տպուկ բացատրել: Առաջին տպավորությունն այն է, որ բոլորն էլ տպուկաբանական վրիպակներ են: Սակայն, տարօրինակ է, որ Մ. Բաբայանը միայն երկուսն է ուղղել. 9-րդ տակտի և 14-ի երկրորդ վրիպակը կարող էին անճկատ մնալ: Ի դեպ, դրանք առանց հատուկ ուղղման էլ հասկացվում են: Բայց մյուսները չնկատել հնարավոր չէր: Տարօրինակ է և այն, որ 3—4, 7—8 և 18 տակտերի քննարկից ունեցած տարբերությունները, թվում է, թե պատահական չեն: Այսպես, 3-րդ տակտում մի-ի փոխարեն գրված **Փա-դիեզը** հյուսվածքի ստորին ձայնը ավելի ևս մեղեդիացնում է, 7-րդ տակտում առ-դիեզի փոխարեն գրված **Փա-դիեզը** ներդաշնակությանը հավելյալ երանգ է հաղորդում, 18-րդ տակտում դո-դիեզի տեղում գրված լյա-ն ոչ միայն տարբերակում է կրկնվող մոտիվը, այլև յուրովի «արժեքավորում» է երկրորդ մոտիվի համապատասխան դո-դիեզը (ժողովրդական մեղեդի մեջ Կոմիտասի հավելած այս տակտերը, որ օրգանապես միանույնվել են բուն մեղեդիին, ժողովրդական հարվածային նվագարանի մնամակումից գոյացած մոտիվներ են, և տպագրված տարբերակի լյա-նով 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 քաղած տվյալները: Որ տպագրության ընթացքում այդպիսի հավելումներ ընդհանրապես արվել են, երևում է տպագրված «Հետ ու առաջ»-ում ճրա Կարմո տեղավայրի նշումից, 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 վարդուց ի վեր դարձել են «Հետ ու առաջ» հարազատ տարրերը: Այս հրաձգմանըք ներկա հրատարակության խմբագրին տպիվել է, № 524 քննարկը «Պարերի» Բ խմբագրության քառնում անփութիս հրապարակելով հանդերձ, նույն էջերի տողատակում զետեղել նաև 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 լյա նոտաները № 590-ում կապված են, № 524-ում ոչ: Բացառված չէ, որ այս երկրորդ թերագրության արդյունք լինի, թեև չկապված լյա-նը այդտեղ պակաս հետաքրքրական չեն հնչում:

Հետաքրքրական է, որ Կոմիտասի 1907-08-09 թվականների պահպանված նամակներում ու հաներգային 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 Օրորոք» և «Հեքյարի», մյուս պարերն անվանում է «Հենտապարեր» ընդհանուր անունով: Որքան դրանց մեջ էլ չի մտնում «Հետ ու առաջը», որը խմբապար է և ուրեմն, այս դեպքում պետք է հիշատակվեր հակառակնանվան: Արդյոք այս բոլորը չե՞ն ասում այն մասին, որ այդ տարիներին այս պարը դեռ չկար և գոյացել է կամ էջմիածնական վերջին շրջանում, կամ հենց Կ. Պոլսում (հիշենք, որ «Հետ ու առաջը» չի նշված 1910 թվականի աշնանը Բեռլինում նախատեսված համերգի ծրագրում և՛ № 718/15, թեև դա կարող էր պարզ մոտացման արդյունք լինել): Անշուշտ, ժողովրդական կատարումից «Հետ ու առաջ» նրանակը Կոմիտասը կարող էր գրանած լինել միայն Հաջատանում եղած ժամանակ, ուրեմն մինչև 1910-ի գարունը, քայք ոչ Կ. Պոլսում: Նոր, լրացուցիչ նշութերի հայտնաբերումը կօգնի

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

«Հեն ու առաջ» պարի №590 և 524 տարբերակները (երկրորդ՝ հեղինակային լրիվ տեքստով) հրատարակվում են առաջին անգամ:

ԿԱՐՆՈ ՇՈՐՈՐ

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

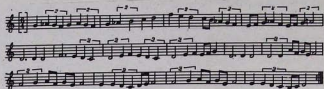
Հայրնի է, որ Հեքյարի (Յակ՝ Հեքարի կամ Հաքարի) տեղավայր է պատմական Հայաստանի Ադրակ գավառը, որ գտնվում է Վանա լճից հարավարևելք (ներկայիս Թուրքիայի Խաչքարի կոչվող վիլայեթում) և նշանավոր է իր Ադառակերտ ուստանով (ներկայիս Բաշկալա կամ ըստ Գ. Սրվանձտյանցի՝ «Պաշգալե, Վանեն 18 ժամ հեռու») ու ս. Բարդուղիմեոսի վանքով:

Սակայն, Կոմիտասի գործածած «Հեքյարի» վերնագիրը նկատի չունի այդ գավառը: Այդ վերնագրի նրա գործածած ձևից հասկացվում է, որ «Հեքյարի» 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): Ուրեմն, «Հեքյարի» մի պար է, որ տարբեր վայրերում կարող էր տարածված, ընդունված լինել: Դեռ ավելին. դա կարող է լինել տվյալ տեղավայրից բոլորովին անկախ, սակ պատահական մի անվանում (ինչպես, օրինակ՝ «Իլիշյանի» կամ «Լազախի» կոչվող մարերը հատկապես այդ տեղավայրերի հետ կապ չունեն): Այս դեպքում, ինչպես հնատառում է Կոմիտասը, «Հեքյարի» կոչված պարը Կարինի հայկական ավանդական խմբապար է: Դա պարզ երևում է նաև ելնչային ազն ընդհանրություններից, որ կան «Հեքյարի» պարի և դարձյալ Կոմիտասի գրի առած, առենթ 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 «Շորոր» անվանը, թվում է, թե դա մի ճշգրտված անվանում է, որովհետև «Հեքյարիի» երածշտությունը միանգամայն համապատասխան է շորոր պարերի եղանակների ընթացքին ու շարժումնին (ըստ Ս. Լիսիցյանի՝ «Շորորը հանդիպում է Հայաստանի շրջաններից մեծ մասի պարերում... արևելյան և թե՛ արևմտյան հայերի մոտ», «Հայաստանի հիմնավորց 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 «Կարն Շորոր» անվանը: Այսպիսով, Կոմիտասի դաճամուրային պիեսներում կան «Մշո Շորոր» և «Կարն Շորոր»:

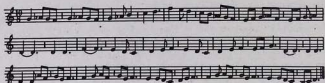
«Կարն Շորորի» միանգամ գրառումը մենք գտանք ոչ լրիվ վիճակում, միայն վերջին հատվածը (քննարկի նախորդ խորթերը արխիվում չկան) Այնուամենայնիվ, այդ հատվածն էլ հետաքրքրական է, ցույց է տալիս պարեղանակի յուրակերպ «կամակոր» դիժմային կառուցվածքը գրառողի կողմից աստիճանաբար ընկալելու ընթացքը: Ակնարկված հատվածում (419/2)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



Բայց 10-րդ տակտի մտտ հեղինակի ձևաբով նշված է պարի ութմի մի այլ պատկեր՝



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



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

157 1/2
 158 2/3
 159 3/4
 160 4/5
 161 5/6
 162 2/3
 163 1/2
 164 1/3
 165 1/4

Ըստ երևույթից, փոփոխությունների նպատակն է եղել՝ ոչ միայն առավել ճշգրիտ արտահայտել ժողովրդական մտտի վիճակը, այլև ընկալման համար ուժեղացնել հարաբերություններն ու բնական շեշտավորությունը, այլև ընկալման համար ուժեղացնել հնարավորին չափ մատչելի դարձնել: Լավագույնը մատչելի է վերջին՝ 10/8 տարբերակները, որոնք և՛ ճշգրիտ շարադրում են ամբողջական հիմքը, և՛ կատարողական առումով, անշուշտ, ամենից դյուրինն են:

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

«Կարճ Օրոր» պարեղանակի մեղեդին մյուս պարերի համեմատությամբ ընդարձակ է և բազմատարր (համեմատությունը «Մշո Օրոր» կոմպոզիցիայի հետ չէ): Դա ազատ իմպրովիզացիայի սկզբունքով շարադրված, հիմնական նյութի տարբերական և նոր նյութերի համադրման միջոցով զարգացող մեղեդի է: Որպես կանոն, մեղեդիական նոր նյութը լսող-տոնանկան նոր երանգ է բերում: Տվյալ դեպքում, գլխավոր՝ հարմոնիկ քառալարով սի լսող-տոնանկության հիմքի վրա միջանց հաջորդելով անցնում են հիպոմիջտոնիական մի, հարմոնիկ քառալարով մի, ինչպես և ռե մաժոր լսող-տոնանկությունները, միշտ վերադառնալով դեպի գլխավոր տոնանկությունը: Լսող-տոնանկան այդ հարստության պայմաններում, խառն մետրի վրա բազմազան սուր ուժեղությունով ծավալվող ինտոնացիան խոր քվանդակություն է դնում մեղեդիի մեջ, ցայտուն կենսունակություն հաշորդում նրա ընդհանուր տրամադրությանը:

Եթե հարմոնիկ քառալար պարունակող սի լսող-տոնանկությունում շարադրվող մեղեդիական նյութը նշանակենք A, երկրորդ՝ մի հիպոմիջտոնիական շեղում պարունակող նյութը՝ B, և երրորդ՝ մի հարմոնիկ քառալարի և ապա ռե մաժոր շեղում պարունակող նյութը՝ C, ապա հիդիանիկ տարբեր շարադրություններում պարի ամբողջական եղանակի կառուցվածքը կարտահայտվի հետևյալ՝ ընդհանուր առմամբ ողնդրյալման սխեմաներում.

$$26n. \text{ \# } 372, 587, 582a' \quad A_1 \quad \overline{B_1 \quad B_2} \quad A_2 \quad C_1 \quad A_3 \quad C_2a \quad (72 \text{ տակ}) \\ 12 + 16 + 16 + 4 + 14 + 6 + 4$$

$$26n. \text{ \# } 1433' \quad A_1 \quad \overline{B_1 \quad B_2} \quad A_2 \quad C_1 \quad A_3 \quad C_2 \quad (80 \text{ տակ}) \\ 12 + 16 + 16 + 4 + 14 + 4 + 14$$

$$26n. \text{ \# } 423/5, 524 \text{ և տպագրվածը} \quad A_1 \quad \overline{B_1 \quad B_2} \quad A_2 \quad C_1 \quad (60. \text{տակ}) \\ 12 + 16 + 16 + 4 + 14$$

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, մատչելի է նաև շարժման «ընդհանուր» ձևերից հրաժարվելու և «անհատականացված» ձևեր փնտրելու պրոցեսը, որը նույնպես նշանակալից արդյունքի է բերել:

Ընդհանուր առմամբ, ուժեղ և կոմպոզիցիայի առումով շատ հարուստ և մեղեդիական ոճով խիստ ինքնատիպ այս պարը ստեղծագործական

ավելի քարո խնդիրներ է հարուցել քան մյուսները, և կոմիտսան էլ ավելի շատ է գրավել սրանով: Ի վերջո, «Կարն Օորորի» վերջին տարբերակներում փայլուն կերպով արտահայտվել են հայ ժողովրդական նրածառության ավանդական հատկանիշները քաղաքական հյուսվածքում անմիջականորեն ներդնելու, դրանցով այդ հյուսվածքը խորապես հարազատ, կառնելու ի քնն ժողովրդային հնչեցնելու կոմիտսան քարձր վարպետությունը:

«Կարն Օորորի» հավաքված բնագրերից հմազույնը 572-ն է, որ կարող է թվագրվել 1906 կամ ավելի վաղ ժամանակով, գրված է շքմամբանով (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 քանակին: Այստեղ (572-ում), գլխավորապես պարի սկզբնական հատվածի և դրա հետագա կրկնությունների ներդաշնակության մեջ, անորոշարձված են ժողովրդական նվագի տարրեր: Բայց, այդ յուրատեսակ ներդաշնակային բառի ուղիմալովրված շարժման հետ մեկտեղ, պարի հյուսվածքում առկա են երկհնչյուն ակորդների, տրեմոլի, կոնտրապունկտային ձայների ուղեկցություն (գլխավորապես պահված ձայնի ֆոնի վրա) և նմանակիմ արվեստի պահեր, որոնք ակադեմիական բնույթ ունեն, նաև հնչյունը հաղորդել են որոշակի քաղաքաընտանություն:

Ուշադրություն է գրավում նաև մեղեդիական գծի անտվոր ֆրազավորումը, որի սկզբունքներն են, ըստ երևույթից, մեղեդիական շարունակականություն ստեղծելու նպատակով ֆրազը անպայման սկսել տակտային թույլ մասի և պարը շարունակ դիմամիկ վիճակում պահելու նպատակով մեղեդիի ու նվագակցության միջև ֆրազավորման անտմով «հակասություն» ստեղծել: Այս ամենում նկատվում է, մեկ կողմից՝ ստեղծագործական յուրատեսակ համարձակություն, մյուս կողմից, սակայն, փորձի խիստ պակասություն, քաղաքականության բնագավառում ոճի անբավարար գիտակցվածություն:

«Կարն Օորորի» մեզ հայտնի բնագրերից այս հմազույնը, որ բերված է սույն հատորի «Պարերի» վաղ և միջանկյալ տարբերակների քաժնում, 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. Բաթայանի համար, երբ Փարիզում նա պարը պատրաստելիս է եղել համերգում նվագելու նպատակով: Սակայն, ինչպես վերև էլ նշեցինք (Ընդհանուր տեղեկություններում), հավանական է թվում, թե այս պարը, այնուամենայնիվ, Փարիզի դեկտեմբերի 1-ի համերգում չի կատարվել: Կատարումը կարող էր տեղի չունենալ որևէ մասնավոր պատճառով. օրինակ, «Կարն Օորորի» մետրա-դիմը կատարողների առջև հավելյալ դժվարություններ է հարուցում (և դա չէ՛ պատճառը, որ այդ պարը՝ կոմիտսանի «Պարերից» զույգ ամենաքովանդակային ու հետաքրքրականը, մեր օրերում էլ համերգային բեմահարթակներից շատ հազվադեպ է հնչում): Եթե 1906 թ. նոյեմբերին, Մ. Բաթայանի ասելով (և ինչպես ցույց են տալիս բնագրերը), պարը դեռ վերամշակվում էր, ապա վերահասնող դեկտեմբերի 1-ին, «Մշո Օորորի» և մյուս պարերի հետ, «Կարն Օորորի» ևս պատրաստելու համար ժամանակը կարող էր անբավարար լինել: Ինչևէ, այդ նույն օրերին «Կարն Օորորում» փոփոխություններ են նախատեսվել, գրվել է մի այլ տարբերակ, որից Մ. Բաթայանը հետագայում արտագրել է №587-ը և, ավելի ուշ, «Երանգի» պարի հետ միասին, «Կոմիտսան վարդապետի «Պարերի» առաջին փորձը» սխալ մակագրությամբ (տե՛ս «Երանգի» պարի №587 բնագրի նկարագրությունը) ուղարկել է Երևան, 4-1 Արվեստների պատմության և սեսությունների հմազույնը: №572-ում նախատեսված փոփոխությունները 587-ում էլ կատար են անված:

«Կարնո Օորորի» Մ. Բարսյանի այդ արտագրությունը, ի տարբերություն «Երանգիի» արտագրությունից, բավականին անմանա՞ծ է կատարված, և դրա սկզբնաղբյուրը նույնպես արհիվում չկա: Ստորև բերում 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 ուղեկող ինքնուրույն ձայնով:

The image displays six systems of musical notation for piano accompaniment, arranged vertically. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The systems are marked with various dynamics and articulations:

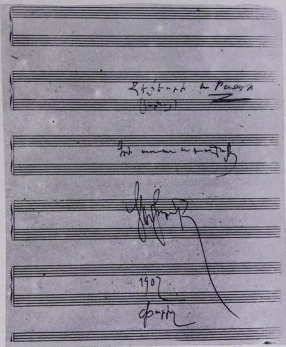
- System 1: *ff* (fortissimo)
- System 2: *pp* (pianissimo)
- System 3: *p* (piano)
- System 4: *f* (forte)
- System 5: *f* (forte)
- System 6: *f* (forte)

The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks such as staccato and accents. The overall style is characteristic of early 20th-century Armenian piano music.

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 երկնայունները ևս փոխել և շարադրությունը մեղեդիացրել է, նկատելի է նաև պարի սկզբնական մտտիվի ոչթե՛րը պարզեցնելու փորձը: Եթե ոչ Փարիզի, քայք Ժնևի 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 թավարարել:

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

582բ տարբերակը նույնպես հետաքրքրական է՝ հատկապես երանգանիշերով: Բայց ավարտված է արդյո՞ք 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), քայք հնարավոր է, որ հեղինակը մտադրվել է հենց գրված 54 տակտով ավարտել պարը և թե՛րևս՝ այդ նպատակով է ֆրագմենտ տեղափոխել: Սակայն, տեղափոխությունը համոզիչ չէ, անբողջականությունը զգալի տուժել է, և հենց նույն ձևագրում թվահամարներով այդ ֆրագմենտի հաջորդակցությունը վերականգնելու ճշումներ՝ է արել: Մինչդեռ, պարը կարճ կտրելու



գաղափարը հետագայում իրագործել է (տե՛ս նախապես բերված տեղեկանքը):

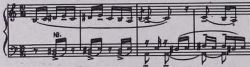
№582ա և բ տարբերակները, նույն նկատառումով, ինչ որ նախորդը, բերված են «Պարերի» վաղ և միջանկյալ տարբերակների բաժնում, 582բ-ում հեղինակի ցուցումով ֆրագների հաջորդականությունը ուղղված է:

հեղինակն գրված 582բ-ից ևս հեղինակը գոհ չի մնացել, Էջմիածին վերադառնալով շարունակել է աշխատել 582ա և ք-ի վրա, մատիտով փոփոխություններ է նախանշել: Եվ միայն հաջորդ տարվա հուլիսին է, որ Էջմիածնից-Փարիզ Մ. Բաբայանին գրել է, թե այդ պարն ևս պատրաստ է: Խոսքն էղել է № 1435 քննարկի մասին, որը կրում է «1908 թ., մարտ 9, Ս. Էջմիածին» թվականը: Այստեղ օգտագործել է պարի սկզբնական մտիվի գրության 582բ-ում նախանշված 3-րդ տարբերակը՝ c-h-a-gis-ը հավասարաբաշտև նոտաներ են (կվարտո): Ընդհանրապես 582բ-ում մատիտով նշված շատ փոփոխություններ, իրականացված են 1435-ում:

№1435-ը ծախլալով ամենամեծն է, որանում վերջին 18 տակտանոց հատվածը օկտավա վեր կրկնված է (հետագայում այդ կրկնությունից հեղինակը հրաժարվել է): Նախորդ տարբերակներից մի շարք արժեքավոր տարրեր, որինակ, «նվագակցության» մեջ հնչող այսպես կոչվող, «ենթանվագային» փոքր ֆրագները, այստեղ պահպանվել են, քայք շատ բան էլ

փոխված է Ալյաքս, ժողովրդական մեղեդիի լադա-հարմոնիկ մեկնարաման հարցում, №582-ի համեմատությամբ, կամ առաջին հալացքից աննկատ մնացող, տակալ սկզբունքային բնույթ ունեցող կարևոր փոփոխություններ, նույնիսկ պարի հենց սկզբնական մոտիվում: Երբ №582-ում այդ մոտիվի ներդաշնակումը, արտահայտված թեկուզև երկհնչյուններով, «ալտեմոտիկ» բնույթ ունի և պարի սկզբում առաջ է բերում մի մածոր տոնանկության զգացում (մինչդեռ ժողովրդական հիմնածայնը սի-ճ է), 1435-ում սի և մի հնչյունները տեղափոխել է և դա հաստատում է ժողովրդական սի հիմնածայնը (այս փոփոխությունը ևս մատիտով նախանշված է 582-ր-ում): Վերջնական տարբերակում հեղինակը պահպանել է հենց այս «ալագալ» բնույթը և ըստ ամենայնի ընդգծել ժողովրդական հիմնածայնը:

№1435-ում ընդհանուր առմամբ պարի ժողովրդական-գործիքային կատարման բնույթը ավելի ցայտուն է դրսևորված: Օրինակ, մինևույն հնչյունը կալ էլնչային մինևույն մոտիվը տեղադրելով կից տակտերի տարբեր մասերում և նրանց միամանա ինտոնացիոն շեշտավորում տալով, առաջ է բերել մետրական խփոց (որեծոց): Դա հայ ժողովրդական պարային երաժշտության ցայտուն արտահայտչամիջոցներից է ու հետագայում լայնորեն օգտագործվել է սովետահայ կոմպոզիտորների, մասնավորապես Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործություններում: Ուրեմն, այդ արտահայտչամիջոցը կոմիտասի ուշադրությունից չի վրիպել (տե՛ս օրինակ, ստորև թերվող 26—27 տակտերը).



№1435-ում, նախորդ տարբերակի նման, թեև չափազանց մանրամասնորեն նշանակված են փափուկ շեշտերը (որ պարի միշտ կատարման համար շատ կարևոր են), քայց չկան ընդհանուր դինամիկայի երանգանշիքեր, չկա նաև տեմպի ցուցիչ: Անշուշտ, դա պետք է լինե՛ր *Moderato non troppo*, ինչպես 582ա-ում է (այդ էլ մենք նշանակել ենք փակագծերում), և զուցե շատ բան կրկնվե՛ր 582-ի ուժային նշումներից ևս:

№1435-ի՞ն նախորդել կամ հաջորդել են №592 և 425/7 նետագրերում գետնոված պարի ներդաշնակության մի շարք այլ փորձեր (սովորական և հայկական նոտաներով): Սկզբնական մոտիվում հետաքրքրական է լսողի II աստիճանի հերթի մեծացումը, վերջին հաշվով՝ ներդաշնակության «ալագալ» բնույթի ընդգծումը. 2-րդ ֆրազի ներդաշնակման փորձերից երևում է, թե ինչպես «անսպաս» է հեղինակի ոչ միայն հասկերությունը, այլև իր ուզածը փնտրել-գտնելու ձգտումն ու իմպրովիզացիայի կարողությունը:

№1435 տարբերակը հարվի 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: «Կարին Ծորորի» վրա երկարատև աշխատանքի ընթացքում այս տարբերակը «համզրվանային» 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 հատուրում գետնոված է «Պարերի» Ա խմբագրության քաժմում: Դրա և հաջորդ տարբերակների համեմատությունից կարելի է կոսահել, որ վերջինների ամբողջությունը ծագել է

Scale

Ռեդիցանի ձգտումից՝ պարի ընդհանուր հյուսվածքը թեթևացնել և դարձնել առավել միասնական (սպարզ ու միաձև, միևնույն ոճով մինչև վերջը)։ Այս առումով հաջորդ երկու մշակումները արդեն մեծ տարբերություն ունեն բոլոր ճախրոցներից և, ի՞նչ խոսք, գեղարվեստորեն ավելի ևս ավարտուն են։ Մրանցում 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, «տղեկցող» 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) սրա 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 անհամեմատ ուշ գրված այս 425/5-ն ևս զետեղել «Պարբերի» միջամկյալ տարբերակների բաժնում: Նախորդներից սրա մի կարևոր տարբերությունը մեղեդիական ձայնի 21 և 37 տակտերում հիմնաձայնից բարձրացող պենտատարոն է, որ առաջ հեղինակը քնական մածուրում էր գրում, իսկ այստեղ և վերջնական տարբերակում մեղեդիի լադում է պահված՝ h, c, dis, e, fis: Այնքան ան, 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 միավորներով, վերջնական տարբերակում հեղինակը դրանից հրաժարվել է:

№524 քնագրի արտաքին տվյալները և կատարման ցուցիների նշման առանձնահատկությունները հաստատում են, որ դա մաս է կազմում պարերի վերջնական այն օրինակների (մի քանիսը՝ թվագրված), որոնք հեղինակը, 1918 թվականի ամռանը աշխատելով, արտագրել է ու Աստվածատուր Հաբեցի մոտ պահ է տվել, ապագայում տպագրել տալու հույսով, վերնագրված է՝ «Հեքյարի (փողի, թմբուկի և դափի ռոմ)», կատարման ընդհանուր քնույթը՝ «Էլեն և հերոսաբար»: Այս դեպքում քնագիրը մաքուր մատիտագիր 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 վրայնախ արխիվում չկան, և ժամանակին ձեռնարկած մեր մասնավոր փնտրումները, հարցումները իրեն՝ Ա. Հարեցեյին ու այլ անձանց, որոնք կարող էին տեղյակ լինել, դրական արդյունքի չբերեցին:

Այս առումով մի բարեբախտություն էր, երբ ամերիկացու զորղ 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. Չարեցիի անվ. Գրականության և արվեստի թանգարանին հանձնեց, միշտ է՝ ոչ «Կարճ Օրորի», այլ «Մարալիի», ոչ թե ինքնագիր, այլ արտագրված մի օրինակը, որը ինչպես հավանացանք, 1925-ին Փարիզում «Աննաթ» հրատարակչությանը ներկայացված նոտաթերթերից է (№1623): Դրա վրա երող խոշորատառ մակագրությունից պարզվեց, որ Ասատրյանը մեկ էջանոց այդ նոտաթերթը նվեր է ստացել սփյուռքահայ բանաստեղծուհի Մառի Աթմանյանին, ուստի և թայնի դարձավ պարերի քնագրեր կամ դրանց վերաբերող այն նյութեր փնտրելու ևս մեկ ուղի: Հետագայում Մ. Աթմանյանը շարեցիի անվ. թանգարանին ուղարկեց մյուս պարերի, դրանց՝ թվում՝ նաև «Կարճ Օրորի» տպարան ներկայացված արտագրված օրինակներն ու հրատարակչական սրբագրությունները, որոնց վրա իր՝ Աթմանյանի մակագրությունը կա այն մասին, որ նա դրանք նվեր է ստացել օր. Մ. Բարսեղյանի (պահվում են թանգարանի գրական բաժնում): Թեև դրանք, ինչպես ասվեց, հեղինակային բնագրեր չեն, քայց հետաքրքրական տվյալներ են տալիս:

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

Արտագրված օրինակի վրա սև թանաքով աշխատել է Մ. Բարսեղյանը, կարմիր թանաքով՝ (հետո՝ փոխված կանաչի) աշխատել է հրատարակչության խմբագիրը: «Հեքյարի, փողի, թմբուկի և թափի [= դափի, պարն արտագրողի ուղղագրությունն է-Ռ.Ա.] ռոմ, վեհ և հերոսաբար» և նույնը՝ 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. Բարսյանը պարի վերնագիրը խազել և տեղը գրել է «Շորոր» (Մուլը՝ նաև ֆրանսերեն), ավելացրել է մետրոնոմի ցուցիչը՝ $1/8=108$, իսկ հրատարակչության խմբագիրը համել է նոտաների միջև դրված կատարողական բազմաթիվ ճշումները՝ պահպանելով միայն սկզբի «Սաղաղ», շարունակության «Մի քիչ երևելով», «Ավելի երևելով» և «Նուրբ» (սխալ տեղում դրված) ճշումները: Ստացվում է, որ պարը «Վեճ և հերոսաբար» 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 թրվանդակությունը անհամեմատ հարուստ, բազմաբնույթ է: Մասնավորապես, պարի թեկուզև միայն հերոսական բնավորությունը հաղորդելու համար բնագրում կան այնպիսի անհրաժեշտ ճշումներ, ինչպես՝ **թունկելով**, **վճռական**, **հերոսաբար**, **վեճապանձ**, **հաղթական** և այլն, կատարման կերպի այնպիսի ճշումներ, ինչպես՝ **լուրջ**, **զվարթ**, **վերապահ**, **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 պերպի ճշումները, որ մույնպես չափազանց կարևոր են:

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

«Վարձն Շորոր» պարի 1925 թ. հրատարակչության մեջ կան նաև մի շարք վրիպակներ, որոնք մույնությանը պահպանվել են Մոսկվայի և Երևանի ստերեոտիպ տպագրություններում ևս: Հեղինակի ձեռագրի հիման վրա (№ 524, որից կատարված է 1925-ի հրատարակչությունը) մշեմ այդ վրիպակներից առավել կարևորները.

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

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

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

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

24 — ձայն ձեռքի առաջին երկու լլա նոտաները պետք է անջատ լինեն:

29 — ձայն ձեռքի **սոլ-դիեզը** պետք է լինի սի:

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

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

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

35 — մուլը՝ երկու **սոլ-դիեզների** վրա:

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

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

40 — ձայն ձեռքի առաջին երկու լլա 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 — ձայն ձեռքի 3-րդ և 4-րդ **ռե** նոտաները պետք է կապված լինեն:

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

54 — ձայն ձեռքի **ֆա-դիեզը** պետք է լինի **ռե**:

Ուժային ճշտմներում կան ման 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 ման «Պարերի» 1951 թվականի փարիզյան տպագրության մեջ («Հայ ժողովրդական երաժշտություն. Նոր շարք, տետր Ա, 2-րդ տպագրություն»), մեծ մասը սակայն, պահպանվել է և այդ տպագրության մեջ:

«Կարճ Օրորի» 1925 թ. տպագրության մեջ ման մի հանելուկային ձայնամիջ կա՝ 51-րդ տակտի աջ ձեռքի երկրորդ ռե-ն: Այդ ռե-ն գրված է ման տպարան ներկայացված կողմնակի ձեռքով կատարված արտագրության մեջ: Մինչդեռ, նախորդ բոլոր հինգ տարբերակներում, դրանց թվում ման վերջնականին նախորդած ՆՊ 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:

Մի՞, թե ոե՞, այս հարցի հաստատ պատասխանը թերևս կտար 524 քննարկի 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 առարկա ռե-ն և այդ տեղի ներդաշնակությունը պահել ենք այնպես, ինչպես փարիզյան տպագրության համար արտագրված օրինակում է և ինչպես տպագրվել է 1925-ին:

ՆՊ 524-ը որպես «Կարճ Օրորի» վերջնական տարբերակ, զետեղված է «Պարերի» A խմբագրության բաժնում: Պահպանված քննարկում պակասող հատվածը լրացված է 1925-ին տպագրության ներկայացված արտագրությունից, որին ՆՊ 524 քննարկի պահպանված մասը լիովին համապատասխան է:

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

Յ Ո Ւ Ե Ր Գ

Այս պիեսների մասին տե՛ս ման հատորի Նախաբանում:

Ինչպես կոմիտասի ժողովրդական սկզբնաղբյուրից քիտղ շատ այլ գործերը, սրանք ևս առանձնանում են պարզ, կարելի է ասել պարզագույն միջոցներով ստեղծված գեղեցիկ թովանդակության: Հեղինակի մշակած ժողովրդական մեղեդիները արդեն այդպիսին են, քայց պիեսների ընդհանուր գեղարվեստականության մեջ պակաս չէ ման ներդաշնակության դերը, որն այստեղ, ինչպես և կոմպոզիտորի ուշ շրջանի այլ երկերում ընդհանրապես, ալվելի ևս ներտորեն է կապված ժողովրդական լադային հատկանիշներից և ալվելի անմիջականորեն 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 գուներանգների մասին է: «Նվագակցության» բանվածքը պարզորակ, քայց քավակազմի քաղմազան է, դա էլ իր հերթին քաղմազանում 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 նշած, յուրահատուկ ձևով կիրառվող պահված պեդալի վրա (մի քան, որ նրանց գունագեղ հնչողությունը ստանալու համար միանգամայն անհրաժեշտ է), որեւէ և՛ վերևի ձայներում ամեն մի հնչյունը ոչ միայն «անցնում է» հաջորդին, այլ ինքն ևս շարունակվում է: Ուստի այս պիեսներում կոմտրապոզիտային գծերի ինքնուրույնությունը պահպանել-ցուցադրել կարող է իրականացվել կատարողական հատուկ մոտեցումով:

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



Այստեղ ձգվող ու երբևէ «վերանորոգվող» քասի և ծորուն մեղեդիի ֆոնի վրա լայն հնչյունաշարի տարրեր հատվածներում մերթ ընդ մերթ «ստեղծվածք» են առանձին ներդաշնակ հնչյուններ կամ 2—3 հնչյունի հաջորդականությունից գոյացող լառային դարձվածքներ: Անշուշտ, այսպիսի դեպքում էլ պիեսի գունային գեղեցիկ էֆեկտը կպահպանվի:

Վերջին VII պիեսը շարադրված է կոմպոզիտային տիպի հոմոֆոն-հարմոնիկ բանվածքով: Երկերի ժողովածուի 1-ին հատորի 1-ին տպագրության մեջ, որպես նվագակցության մեներգ, այն լույս է տեսել վրիպակով (բաճալիում 2-ի փոխարեն 4 դիեզ), 2-րդ տպագրության մեջ և այստեղ այդ ցավալի վրիպակն, անշուշտ, ուղղված է: Վկայ-մեներգային տարրերակի համեմատությանը ներկա հրատարակության համար մեր նշած փոքր-ինչ արագացված տեմպը թխում է ստեղծագործությունը միայն դաշնամուրով կատարելիս գոյացող պահանջներից: Կատարման ուժային երանգն երկրորդ անգամ կարող է տարբերակվել:

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

ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՆՎԱԳՆԵՐ

Մրանց մասին ընդհանուր առմամբ ասված է հատորի նախաբանում: Ավելացնենք, որ այդ պիեսները գրելիս հեղինակը դաշնամուրալին նվագի ուսուցման մասնավոր մեթոդական խնդիրներ իր առջև չի դրել: Նա պարզապես իր մշակած ժողովրդական եղանակները ներդաշնակել է հնարավորին չափ պարզ, որպեսզի դրանք սկսնակ դաշնակահարների համար մատչելի լինեն: Այլ հարց է, որ «Նվագներին» մտենալով մեթոդային խնդիրների տեսանկյունից, նյութի գեղարվեստականության կողքին գտնում ենք նաև դաշնամուրալին նվագի տեխնիկական եղանակների մի քաղցածրություն, որն իր հերթին սկսնակ սովորողների համար շահեկան է: Դրանցում կան սահուն կանտիլենան և ստակատո, «մանր-ածուրային», ակորդային և «ջարդված» ակորդային տեխնիկա, ձևերի խաչաձևում, պոեզիայի յուրատեսակ օգտագործում, պոլիֆոն քաղամասկայնության պահեր և այլն: «Նվագները» շնորհակալ նյութ են տալիս նաև դաշնամուրից շնորհալի հնչյուն ստանալու ուղղությամբ աշխատելու համար: Անըուշտ էական է, և այն, որ դրանք կատարման տարբեր աստիճանի դժվարություն ունեն: Այս բոլորը ավելի ևս քարճրացնում է այդ պիեսների գործնական արժեքը:

Տ՝առներկա պիես ժողովրդական ֆեմաներով

Այս պիեսներից առաջին երկուսը «Անճրնն եկալ» երգի տարբեր դաշնակուններ են, քնագիրն են՝ 479/11, 478/2-3, 408/17,22 399/27(1911 թ.), օոդոսու, Օնենլին, Անգլիա): III-ը «Փափորին» է, որ խմբերգային շարադրությանը կոմիտասը սովորաբար կցել է նախորդին որպես հանգներ, այս դեպքում էլ կարող է նախորդ պիեսին կից կատարվել, քնագիրն է՝ 403/18: IV-ը՝ «Ջուր կուգս վերին սարին», որին, որպես մեկ ամբողջություն, կցված է «Նսոր ուրբա» է կամ «Ջան գառնուկ» երդը (տե՛ս նաև այս երգերի ծանոթագրությունը Եժ 3-րդ և 5-րդ-ում), քնագիրն է 478/11-14: V և VI-ը՝ «Ջար շան ու մարշան», քնագիրն է 408/117. մենք չենք վարանել միևնույն մեղեդիի ներդաշնակման 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 հնարավորությունը: VII-ը մեկն է այն երգերից, որ դաշնակված վիճակում դնում 1899 թվականին ձայնային կվարտետով կոմիտասը կատարել է տվել հեղինակում (այդ վաղ դաշնակման ուրվագրերը պահպանվել են), իսկ հետագայում վերամշակելով, հիմք է դարձրել «Ես աղչիլ եմ, հեր շունճի» սրտատուլ մեներգի համար: Դաշնամուրային մշակման քնագիրն է 475/22, անմարտ ուրվագրեր կան 473-ում: VIII-ը՝ «Եկան Սոկոս հարսներ» կամ «Հարսուլ»՝ հեղինակի առանձնապես սիրած ժողովրդական երգերից է, տվյալ տարբերակը գրի է առնված վանքի քանաճափաք Տիգրան Չիլունուց, մշակման քնագիրը 448/18թ: IX և X-ը տարբերակներ են կոմիտասի նույնպես շատ սիրած և քաղցիցս դաշնակված «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 խոթագրական թեթևակի լրացումով, այս դեպքում, մեղեդիական երկու գիծ մեկ ձևերով վարելու առումով, առանձին հետաքրքրականություն ունի:

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

Անրի ձև: **XI-ը** Ռեյիճակի ձևաբով 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 (Ձճ 850, էջ 2 և 2բ), որտեղ խոսքերից գրված են մեկ դեպքում միայն մեկ, մյուս դեպքում ընդամենը երկու տող: Դրանք համարախաչ խաչերգեր են, մեկը՝

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

և մյուսը՝

Արև՛, արև՛, արի դուս,
Քեզ քերել ենք էպջի լուս...

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

Օր, արևին խաբեցին,
Ամսի առակից 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 «բաքնված» ձայնը:

XII համեմատաբար ընդարձակ պիեսը ժողովրդական ելևէջներ օգտագործող, բայց որոշակի ժողովրդական նյութից անկախ, տարբեր բնույթի հատվածներից բնաղկացած երգ է, որի հայտնաբերված քննադրում խոսք և նույնիսկ վերնագիր գրված չեն: Ձախ ձևերի տողում մի երկու դատարկ մնացած տակտեր կան, որոնք այստեղ, Ռեյիճակի նույն տարիների խմբերգերի ներդաշնակության հետևողությամբ խմբագիրն է լրացրել:

Այս բոլոր տասներկու պիեսները գրված են Կ. Պոլսում 1910 թվականից հետո և բացի **IX-ից**, հրատարակում են առաջին անգամ: «Փափուրիի» մի փոքր-ինչ պարզ տարբերակ, 12.XI.1912 թվականով, Կոմիտասը գրել է իր աշակերտտի Արթինե Մելիքյանի այբում: Տիկ. Ա. Մելիքյան-Կալենցերի (փարիզաբնակ, ներկայումս մահացած) ժամանակին մեզ տրամադրած դրա լուսանկարը զետեղում ենք ստորև, Յրապարակել ենք նաև «Սովետական արվեստ» ամսագրում (1987, Ձճ 2):

իր արտասուհի
 Օրհորդ Լիբնիկ մեխրեսարին .
 Գրի առաջ - արտասուհի խոհարարացուցող .
 Լիբնիկ .

Վա - փա - թի շուր - սը - տայ ԲԵԼ - բա - լի Բա - ղԵ .

Վա - փա - թի շուր - սը - ԳԳ - ԳԳ ա - ղու - ղ առ - ղԵ .

Լառա - ղա - կե ղու - ս ԳԵ - ԳԳԵ
 Ի՛՛՛ Եր - ղԵ Գու - ս ԳԵ - ԳԳԵ

(ԿԿԿԵ = 2 տող .)

1912, 12/12. Կ. Կոլիկ.

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

Մանկական պոլիֆոն շարանվագ և Տողիկ

Երեք մանրակերտ վերջավորված երկմայն 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 Կոմիտասն ինքը ընդունել է), երրորդ՝ անկիսատոն (իսկապես՝ հընգատոն) հնչյունաշարում գրված ներքևի օկտավային կանոնը բնագրում գծա-

յին նուստագրությանը է: Բացառված չէ, որ երկրորդ կանոնը հատկապես հռ-
նիմված 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 տրամվական կիսանկարանությունը
և կերտվածքի միանմանությունը կհամդիսանան պոլիտի մասերը մի ամբող-
ջության մեջ միավորող գործոն, 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 քննադատությու-
ն ունի՝ «Լեռունն, խորհրդավոր, հին հուշեր արթնացնող»: Ինքնընտանցյալ հե-
տաքրքրական է, որ այնպիսի անհավանորոշ պիեսում անգամ (որն ըստ
Լույսյան որպես մանկական վարժույց կարող է դիտվել) հեղինակը ավելորդ
չի համարել պատանհի կատարողի առջև գեղարվեստական որոշակի խնդիր
դնել և այն մանրամասնորեն արտահայտել խոսքերով. տվյալ դեպքում նպա-
տակը պատկերավորության միջոցով երաժշտությունն ազդեցիկ դարձնելն է:
Դա մասնակների երաժշտական դաստիարակությանը լուրջ մտեղծման մի
արտահայտություն է, ինչի մասին Կոմիտասը խոր շահագրգռությամբ խոսել
է 1912 թվականին Կ. Պոլսի Երայան վարժարանում կարդացած իր դասա-
խոսության ընթացքում (տե՛ս «Հողվածներ և ուսումնասիրություններ», էջ
67, Երևան, 1941):

Այս կանոնները նույնպես, ինչպես և հաջորդ պիեսը, Կ. Պոլսում են
տեղեղծվել: Հրատարակվում են առաջին անգամ:

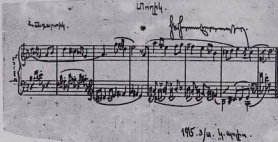
«Տողիկը» գրված է 1915 թվականին: Ըստ Մ. Թումանյանի, որ «Տողի-
կը» հրատարակել է ամերիկահայ մամուլում, Կոմիտասն այն հիշատակ է
թողել Սիդլյանի աջոմուս (Սիդլյանը դաշմամտրի նվազից աջակերտել է
Կոմիտասին): Կոմիտասի թղթերում գտանք սեագրությունը՝ 448/52թ, որ-
տեղ պիեսը մեկ տող շարունակություն ունի և անվանված է եղել «Երկտո-
դիկ», հետո հեղինակը հրաժարվել է երկրորդ տողից և վերնագիրը ազատել
«Տողիկ»: Այն դեպքում, եթե «Պոլիֆոն շարանվագի» մեղեդիները ազգային
քնորոշությունից գրեթե զուրկ են, «Տողիկ»-ի մեղեդիական գիծը սկզբում
հիշեցնում է Սամանի կալերզը (Աժ 1, էջ 22, № 74): Բայց նրա երկրորդ՝
վերևի կվարտային ռիթմում ընթացող նախադասությունը մեղեդիին փոքր-ինչ
օրինեսալ երանգ է հաղորդում:

«Տողիկում» աչքի է զարմում նաև ֆորշագների պարագան:

Հայտնի է՝ որ տարբեր զարդանյուններից մասնավորապես ֆորշագնե-
րին Կոմիտասը մի առանձնակի ուշադրություն է հատկացրել: Այնու երգե-
մը, ներկա հատորի «Պարերում» և այլուր նա կիրառել է ֆորշագների
զանազան ինքնատիպ տեսակներ, որոնք նրա համար ծառայել են որպես
նուրբ արտահայտչականության կարևոր տարրեր:

«Տողիկի» քնագրում կիրառված են երեք տեսակի՝ ութերորդական,
տասնվեցերորդական ու երեսուներկուերորդական մանր նոտաներով գըր-
ված գեղազանցապես երկնջյուն կարճ ֆորշագներ: Թվում է, ասկայն, որ
այս դեպքում դրանք աջոմուսին հիշատակագրությանը մի յուրատեսակ
զավեշտական օրիգինալություն հաղորդելու նպատակ են հետապնդել: Գո-
ն մեղեդիական ձայնում տասնվեցերորդական մանր նոտաներով գրված
ֆորշագները փաստորեն զարդանյուններ չեն, դրանում հեշտության կա-
րելի է համարվել մեղեդին կատարելով առանց այդ հնչյունների, ինչի հետե-
վազբով նրա կարույցը կհասնանի: Հնարավոր է նաև, որ մեղեդիի այդ հիմ-
նական հնչյունները տասնվեցերորդական ֆորշագով գրի առնելով՝ հնդի-
նակը նպատակ է ունեցել ոխթական 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 տասնվեցներորդական ֆորշազները շարադրել սովորական մոտաներով, իսկ մյուսները գրել սովորական ֆորշազի ընդունված ձևով: Ստորև զետեղում ենք «Տոդիկի» լուսանկար բնագիրը:



**ՆՄՈՒՇՆԵՐ ՈՒՍՈՒՄՆԱՌԱԿԱՆ
ՏԱՐԻՆԵՐԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻՑ**

(Հավելված)

**«Երգեր առանց խոսքի» Լարգետտո և Ալլեգրետտո
Ազո քաղերգ**

Լարգետտոն ունի 1898, մոյեմբերի 25 թվականը: Նույն թվականն է կրում ԵՎ 1-ում զետեղված «Միծեմնակ» մենբրզո դաշնամուրով, իսկ 1899, հունվարի 12 թվականն ունեն «Գիշերերգ» ողմանը (ԵՎ 5) և «Այս, մարալ քան» մենբրզո (ԵՎ 1):

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

Բերված երեք պիեսները, նախ և առաջ, հետաքրքրական են հենց այդ դասընթացի տեսանկյունից՝ որպես ձևային այս կամ այն սխեմով ազատ երաժշտություն հորինելու ակադեմիական խնդիրների իրականացում: Մասնավորապես ներդաշնակության, մասամբ էլ ձևային կառուցվածքի և բուն մեղեդիականության մասին պատմելով երեքին էլ քննորոշ է դասական երաժշտության արտահայտչամիջոցների՝ ընդամենը երկու տարվա ուսանողի համար բավական հմարամիտ, նույնիսկ «ազատամիտ» օգտագործում: Օրինակ, Ալլեգրետտոն ունի բավականին ինքնատիպ ընդհանուր ներդաշնակային հենք: Երեք պիեսում էլ կան քարտեսակ 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:

Սգա քաղերգի քնարի 1-ին էջի լուսապատկերը.

Նույն պիեսներն ունեն նաև որոշակի գեղարվեստական կշիռ և ազգային երանգ: Միշտ է, դրանցում, ինչպես և ճափորոյ ուսումնաստական աշխատանքներում, հայկական (հայ ժողովրդական երաժշտությունից բխող) ոճով հորինելու կամ նման ոճ մշակելու մասնավոր խնդիր չի դրված, սակայն, ամբողջությամբ ստանված, դրանք նվիրական ավանդական ոճով, թևկուզ հնարամիտ ստեղծված, շարադրություններ էլ չեն:

Ասկած է՝ երեքում էլ օգտագործված են հայկական քաղաքային ժողովրդական երգերի եղանակներ (այդ երգերի նկատմամբ Կոմիտասի վերաբերմունքի մասին տես Եժ 4-ի նախաբանում): Այլեզրեստում ամբողջությամբ աշխարհիկ տաղի մշակում է, ընդ որում, նրանում ներդաշնակության ռանսովոր տեղաբաշխումը՝ թիտում է հենց ժողովրդական մեղեդիի ինքնատիպ կատարյից. հեղինակը ոչ թե ժողովրդական մեղեդիի հարմարեցրել է դասական ձևերի ավանդական կանոններին, այլ մեղեդիի կատույցը սրահարգանելով, ձգտել է դասական ներդաշնակության միջոցները ծառայեցնել նրա բովանդակության ինքնատիպությունը դրսևորելու նպատակին: Լարգետտոյի 1-ին քաժիմը իր ոլիթնով աննշվում է Կոմիտասի առանձնապես սիրած քաղաքային երգերից մեկի՝ «Մայր Արացաի ափերով» երգի հետ: Սրանից առաջ այդ երգի թեմային հատիկը Կոմիտասն օգտագործել էր «Ան գետն Բարեկացոց» սաղմուտում (Եժ 4), այստեղ սկզբնական երկու տակտերի միջին ձայ-

նու «թաքցված» է նույն հատիկը: Վերջապես, 3-րդ պիեսի միջին բաժնում հանդես են գալիս «Թող քյուլ չերգե» երգի ելեշները: 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 չափանիշներում իրականացված հակադրությամբ:

Larghetto-ի հյուսվածքը սկզբից մինչև վերջ կանոնավոր քառամայն է և հիշեցնում է կվարտետային շարադրություն: Եվ, իրոք, հայտնաբերվեց այդ պիեսի մի այլ քննազիր, որտեղ այն, գրեթե առանց փոփոխության, շարադրված է որպես լարային-կվարտետային պիես: Այդ քաջերգի մասնավոր առանձնահատկությունն այն է, որ, թեև նրա քննազրում, առաջին ակուլադից առաջ, շատ որոշակի նշված է Piano, քայց երաժշտությունը նվագախմբային հնչողություն ունի, տեղ-տեղ լայվում են սիմֆոնիկ նվագախմբի այս կամ այն գործիքային ենթախմբերը կամ մեանակնագ գործիքները:

Սրանում կան և անավարտվածության պահեր՝ լուծված չէ կրկնության բաժնի խնդիրը: Իսկնպես առած, կրկնության բաժինը, որնպես այդպիսին, գրված չի եղել: Բնագրում, միջին հատվածի վերջում, որտեղ, «Քայլերգին» 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 ուսումնաստության 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 գետս Բաքելյացոց» սալմուտը, «Ի՛ր նս գալի, այ գարուն» ընդարձակ խմբերգը, «Ախ, մարալ ջան» դաշնամուրով մեներգը և ուրիշներ:

Լարգետտոյի աղբյուրն է՝ №532/2, Ալլեգրետտոյինը՝ 588, Այդ քաջերգինը՝ 578: Երեքն էլ հրատարակվում են առաջին անգամ:

Դ. ԱՌԱՅԱՆ



Ն ա յ ա ր ճ	7
Կ Ր Ա Յ Ա Ր Ա Ր	
Առաջին խմբագրություն	26
Երկրորդ խմբագրություն	84
Յ Ո Ք Պ Ա Ր	
Առաջին խմբագրություն	
1. Մանուշակի	47
2. Երանգի	49
3. Ունաթի	58
4. Մարալի	54
5. Շուշիկի	56
6. Հետ ու առաջ	59
7. Կարմո Շորոք	61
Երկրորդ խմբագրություն	
1. Մանուշակի	67
2. Երանգի	71
3. Ունաթի	74
4. Մարալի	75
5. Շուշիկի	77
6. Հետ ու առաջ	80
7. Կարմո Շորոք	88
Վաղ և միջանկյալ տարբերակներ	
Երանգի (ա)	88
« (բ)	90
« (գ)	93
Ունաթի	96
Մարալի	97
Կարմո Շորոք (ա)	99
« » (բ)	104
« » (գ)	109
« » (դ)	118

ՃՈՔ ԵՐԳ

ՄԱՆՆԱԿԱՆ ՆՎԱԿՆԵՐ	
ա. Տասներկու պիես ժողովրդական թեմաներով	181
բ. Փոքրիկ պոլիֆոնի շարանվագ	188
գ. «Տողիկ»	189

ՈՍԱՌՈՒՆԱԳԱԿԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻՑ (ՀԱՎԵՎԱԾ)

ա. Լարգետտո («Երգ առանց խոսքի»)	148
բ. Ալլեգրետտո («Երգ առանց խոսքի»)	144
գ. Սգո շալերգ	146

Մանրագրություններ և դիտողություններ սրտ շիրտի եւ ճոճ գն

Հոդվածներ տեղեկություններ

Առաջին կատարողները	151
«Պարիսի» զոչարժան դերասանը, առաջին կատարողները և նրատարակությունը	162

Մ Ր Յ Ն Ա Ր Ա Ր

1. Մանուշակի	179
2. Երանգի	183
3. Ունաթի	197
4. Մարալի	210
5. Շուշիկի	213
6. Հետ ու առաջ	215
7. Կարմո Շորոք	219

ՃՈՔ ԵՐԳ

Մանկական ճվագներ	222
Նժուշկեր ուսումնասական տարիների աշխատանքներին	226

Предисловие (на арм. яз.)	7
ՄՈՏ ՍՈՐՈՔ	
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 врач	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 врач	80
7. Шорор эрзерумский	82
Ранние и промежуточные варианты	
Еранги (А)	88
« (В)	90
« (В)	93
Унаби	96
Марали	97
Шорор эрзерумский (А)	99
« « (В)	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. Аллегретто («Песня без слов»)	144
в. Траурный марш	146
Комментарии и примечания (на арм. яз.)	151



ՀՈՄԻՏՍՈՒ
Ծրվերի ժողովուրդի համար VI

КОМИТАС

Полное собрание сочинений, том VI

(На армянском языке)

Издательство «Советский грох»

Ереван, 1982

Հրատ. խմբագիր՝ Լ. Ասվածապետյան
Եկարգիչ՝ Յ. Քեչուրյան
Գեղ. խմբագիր՝ Օ. Ասատրյան
Տեխ. խմբագիր՝ Վ. Խաչատրյան
Վերատպուղ սրբագրիչ՝ Վ. Ազուրյան

Հանձնված է շարվածքի 26. 03. 1982 թ.: Ստորագրված է
ապագրություն 15. 12. 1982 թ.: ՎՅ 06971: Տարեցու 60×90¹/₁₆
Քուղձ՝ սֆեյս: Տպատեղակ ներք: Տպագրության սֆեյս, 20,0,
դաշմ. ապ. ձամ., 25,8 Հրատ ձամ.: Տպարանակ 5000:
Գառնի՝ 793: Գինը՝ 5 ռ. 40 կոպ.:
«Սովետական գրագ» Հրատարակչություն, Ծրվեր-9,
Տերյան 91:

Полиграфкомбинат им. Ахоба Мегаларта Госкомитета по делам
наздательства, полиграфии и книжной торговли Арм. ССР, Ереван-9,
ул. Теряна, 91.