



అంబుల శ్రీరామ
1955



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՈՅ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

КОМИТАС

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

том шестой

ФОРТЕПИАННЫЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Редакция
Р.А. Атаяна



„Советская Армения“

Ереван

1982

Ա Ռ Մ Ի Տ Ա Ս

ԵՐԿԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ
ՎԵԿԵՐՈՐԴ Հայոր
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Խմբագրություն
Ռ.Ա. Այթայանի



“Սովետական գրող”

ՅՈՒՆԻՎԵՐՏԻ
ԱՀԱՅԱԿԱՆ ՍՍՀ ՄԻՆԻՍՏՐՈՒԹԵՐԻ ՍՈՎԵՏԻ
1949 թ. ԱԵՊՏԵՄԵՆԻ 26-Ի
ՈՐՈՇՈՒՆ ՀԱՄԱՆ ՎՐԱ.

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

ԽՄԲԱԳՐԻՑԱՆ ՀԱՆՁՆԱԺՈՂՈՎ
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

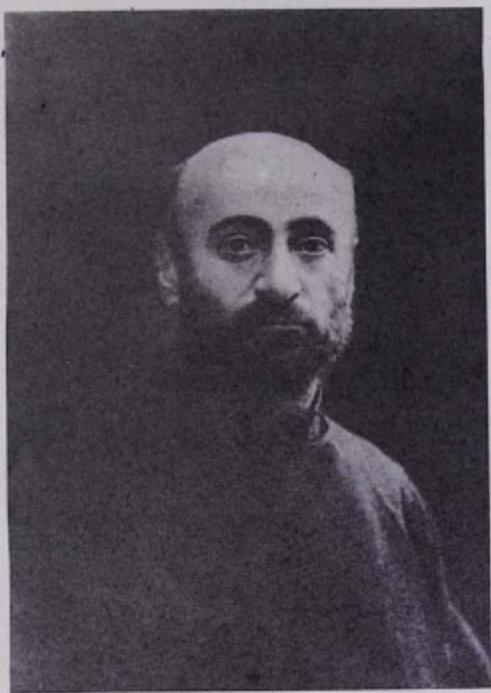
ԱՐԱՅՈՒ Ա. Ա.
ԱՂԱՅԱՆ Մ. Դ.
ԴԱՍՊԱՐԱՅԻՆ Ս. Գ.
ԿՈՒՆԻԱՐԱՅԻՆ Ք. Ա.
ՄՈՒՐՈՎԱՆ Մ. Հ.

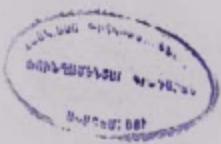
ԱՏԱՅԱՆ Բ. Ա.
ԱԳԱՅԱՆ Մ. Լ.
ԳԱՍՊԱՐԱՅԻՆ Ը. Ռ.
ԿՈՒՇՆԱՐԱՅԻՆ Խ. Ս.
ՄՈՒՐԱՋՅԱՆ Մ. Օ.

4905000000 (Բն)
Կր. —————— 287 82 «Ո»
705 (01) 82

Յորդաց՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՄԱՐՏԻՐ
Զետքումը՝ Թ. ԹԵՇՐՈՒՅԱՆ

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





Ն Ա Խ Ա Բ Ա Ն

Կոմիտասի դաշնամուրային ստեղծագործությունը նրա նրածնուական ժառանգության համեմատաբար փոքրածավալ, բայց խիստ իմքնատիպ մի բաժինն է: Այդ իմքնատիպությունը դրանոված է արդեմ իսկ նրամով, որ Կոմիտասը դաշնամուրի արտամայուածական հնարավորությունները միանալի օգտագործել է մասմավորապես ժողովրդա-նրածնուական գաղափարները յուրօրնակ կերպով մասմայլիրելու համար:

Երկրի ժողովածուի ներկա՝ 8-րդ հատորում զետեղված պիեսների գլխավոր նաև կոմպոզիտորի դաշնամուրային «Պարեթ» են, որոնց համար եղանակակի ցոյց նմ ծառակի ժողովրդական պարեդամակները: Կոմիտասն այն համոզման էր, որ «ժողովրդական պարն արտամարտում է յուրաքանչյուր մի ազգի բնորոշ գծերը, մանավախ բարձր ու բաղարակրթության աստիճանը... մարդու ներկրքը»: Խորակն նմիշրած իր ժողովրդ կրաքարվեստին, նաև նոյնքամ հետևողականորուն ուսումնամիջում էր և պարագաներու Ավելոր, չի լինի ասել՝ նա յուրացել ու վարպետուն ցուցադրում էր ազգային ամենամասնութեանանական պարերի խորհրդագրիան ևս:

Հայ գեղջիկական պարերին նմիշրած իր աշխատություններում Կոմիտասն այր պարերի շարժումների բնավորությունը նշում էր «նոր և բարուշ, վեր և նուազուն, լուր ու վավերու» նմիշրիմերով, որոնք, ամշուշտ, կմատկացներ նաև դրամական նրածնությամբ:

Կոմիտասը շատ ուշադիր էր նաև կապական երգեցողությամբ ուսուցվող շորջապարեին, համարելով դրամը նաև ժողովրդական պարարվաստի առավել բնորոշագրական տեսակը: Նրա ազգագրական նյութերում գեղջիկական շորջապարերի կրգիրը ներկաացնած նմ ամենաշամայի բազմազամությամբ: Բայց նրածնությունի հետամաժից շվրիմեցին նաև նվազակցությամբ կատարվուի կենտ և խօսապարհերը, որոնց նայանկները նույնպես նուազագին հավաքառում ու գրի էր առանու (այս գրառումները, ցավոք սրտի, փոքր բանակրյամբ նմ մոց հասել):

Կոմիտասի գրույբուններում հանդիպում ենք «Ծորորի նոր կտորներ և ձայնի առել և լրացըն», «Կննուապարեր կազմել և «Ծուշիկի պարի ձևով», «Են շատ նմ նավահանգի...» և այլ արտամայությունների, որոնք վերաբեր նմ, որ ժողովրդական պարեդամակների դաշնամուրային վերասննծումը և կուլտուրայի համար մի պատահական գրանլունք չի: Դնու ավելին, այդ եղանակների և գրառումը, և ստեղծագործներամ վերամշակումը, բազմաթիվ այլ փաստերի մեջ միասին, հավաստում են և այն բանը, որ նայ ժողովրդական նրածնությունը համակողմանի լրիկությամբ գնաճառող նրածիշտը մասնավոր մեսուաքրություն ուներ նաև, ժողովրդական նվազագանների նկատմամբ, մի բան, որ նոյնպես անդրադարձի է այս հատորում գնանդակական պիեսներուն:

Գիտական ուսումնամիջություններում պար դիտելով որպես, բաղական արվեստի արգամիք, իր ստեղծագործական ձևուակումներում Կոմիտասը հաստատեց այն իրողությունը, որ պարերներն ու պարեդամակները ունեն նաև բոլոն պարից անընա, իմքնուրույն արժեք, հաստատեց դրանց որպես երածնուական նրկների իմքնուրույն գեղարվանուական գոյության «օրինականությունը»:

Կոմիտասի համար դաշնամուրյան ատեղագործության դիմելու մի ոգեկիր առիջ էլ Բայ դաշնակամարտիքի առկայությունը էր: Նա ճկատի ուներ նախ՝ Թիֆլիսում սկսած և արտասահմանում կրթություն ավարտած «շորոր ժամիք» Շուշանիկ Բարպարանին, որ մասմակցեց կոմպոզիտորի տանձագործությունների Փարհպատ կազմմելուրավաց ցուցադրություններին, ապա՝ իր ճնմարանական աշակերտ Խորով Փախչանյանին, որը դարձավ «Վահագործական աշակերտ Խորով կամերադաշտի մասնակից: «Պարերը» հեղինակի ամիսշական ցուցումներով կատարեցին Զան կոմներվաստորիական պրոֆեսոր, չքեզ տաղանդով օժտված» տիկ. Մ. Ծնրինյան-Ծարբերը ժմուռ, տիկ. Մ. Կարա-Մուրզան Բարպարան և երաժշտական բազմակողման մի շնորհմների տեր տիկ. Արուսամ Հարենցը Կ. Պոյտում: Կատարում էր և ինքը Շնորհմնելը:

Մինչ Կոմիտասի «Պարերը» Բայ կոմպոզիտորական երաժշտության մեջ ժողովրդական պարեղանակները դաշնամուրի վեճաճեղու որոշակի փորձ կար՝ Նիկողոյան Տիգրանյանի գունավոր կինները, Բրապարակիս դեռևս 1880-ական թվականների վերջերից: Կոմիտասի «Պարերը» Բայ երաժշտության արդ բնագավառը Ենթակացրեցին ատեղագործական մի նոր մակարդակով, երբ ժողովրդական մենուեին վճռամբերն վեր է բարձրանում իր գոյկուրային նախատիպարից, հարստացվում այտահայտչական նոր հատկանշենքով և օրիգինալ մոտադաշտված ատեղագործության հիմք է դատնում:

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

Սուազին «Բնասարակական» ունկնդրությունը կայացել էր Փարիզի «Ազգիկուրտ» լրատում, որ, ըստ Բարպարի, մնջել էին՝ ա. Սշո Ծորոր, բ. Հայկական պարեր: Սա 1906 թվականի դեկտեմբերի 1-ին էր: Նույն վեցշին տոնեկությունը, որ Կոմիտասի գիտուացական կամքի տարիներին «Պարերի» վրա գործադրած աջակատանքի մասին հասկել է մեզ, վերաբերում է Ռեյհենակի ծամբ Բիշվամության սկզբանական նոպամերից մետք ընկած ժամանակին: Սա էլ՝ 1918-ի ամռան ամիսներին էր, երբ Կոմիտասը հրորմակաված էր Հվենեան-Հարենց ընտանիքի՝ Մնջ կղզու գտնվող ամառանցքում, Բուֆոնի ափին:

Կոմիտասի մերձակոր բարեկամ, Միջազգային երաժշտական ընկերության Փարիզի «La Revue Musicale» և «Courrier Musical» համեմետների Կ. Պոյտի լիազորված թղթակից Աստվածատոր Հարենցը գրել է: «Այդ ամսանուոր ընթացքին Կոմիտաս փարտապեսը վերջնական ձևերը տվակ դաշնակի համար պարբռու շարքին: այնքան հնտակ և խաղաղ էր անողոական վարդապետին միտքը, որ [նաև] ձևանակներ մերձակոր բարեկամ ծկին մեջ պատրաստելու «Մշ Ծորոր» հրապարական պարը: Ասենոր հաճախի ամենը հվագել կուտար կմուշ, տիկ. Հարենքի, ապոյմաք ծննդու և քափի ընկերուացության շեշտերը բացատրելու համար: Եսր «Մշ Ծորոր»-ին վերջնական ծկին հասավ, ըսպէ ինձի: «Տ՛ միմի, Աստվածատոր եղբայրս, այս պարն ալ Բերա վերաբարձի մասորի առնելու վերս կուտամ թեզի, որ մյուս պարերուն մետք ցով մնա միջնէ աստոնց տապարության պահը»:

Այս 1906—1916 թթ. երկարատև ժամանակամարտվածում Կոմիտասը, միշտ է՝ «Պարերով» գրավվելու մարարդության ունեցել է միայն պատեմ առ պատեմ, բայց Զա երեք ուշադրությունից դուրս չի բռել դրամը: Ստորև կտևենք, որ այդ պատեմները առաջակի իսկ ունկնդրությանը հշանակալից հաջորդություն էին գտնել: Զանամ դրամ, մեյհենակը հետագայութ է՝ շարունակ անդրտառուում էր «Պարերին», երեմն անձանականիության չափ վերափոխութ ու վերամշակում գրածը:

Բանն այն չէ միայն, որ մեղինակը օյցափ էլի մոր, մի ավելի մետաքրքրական շարադրություն էր փմտում: Դրա մենա մնկտեղ Զան փոխ-

վում, զարգացում էր ապրում նրա բոլոր նորինողական ոճը:

Դեռևս Կոմիտասի ժամանակակից հայ երաժշտության ընթացական ոճի զարգացումը, առանձին ուշադրություն նվիրել երա երգերի ներդաշնակությամբ: Այսպես, օրինակ, Մարգարիտ Բաբայանը գրել է, որ այդ ներդաշնակությունը ժամանակի ընթացում դարձել է տավիք պարու ու նախանա, ժողովրդական հայանակի հետ ավելի «խորապես կապված»: Նույն երևույթը ընդունակ մնակարանը է գնդագնու Շահան

Պեղակարանը, հնաւուն և որիշմենը:

Հշշատակված մեջինակները, աճշուտ, չբացաւելով Կոմիտասի ստեղծագործական ինքնուրույնությունը (Պարաւերանը դիպուկ շնչուել է նաև Կոմիտասի «քանադի մօղորություն»), նրա ոճի զարգացումը բացատրել են ժամանակի իրամասկան երաժշտությունից կրաք ապրեցությամբ:

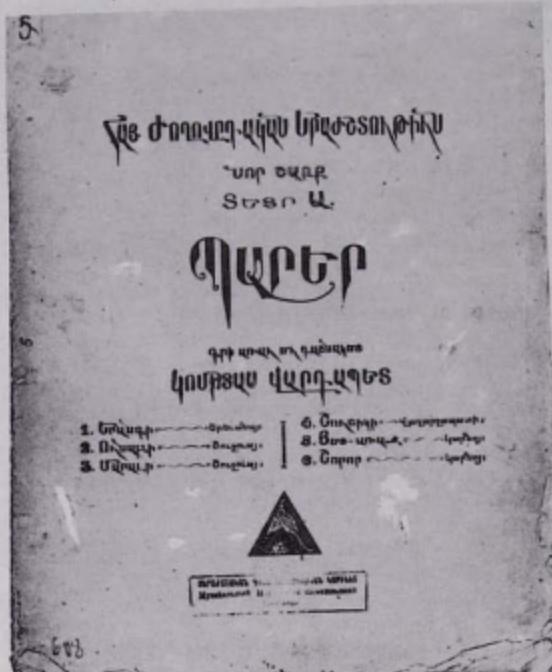
Ֆրամանական ժամանակից երաժշտությամբ մնա Կոմիտասի ստեղծագործական կապը պեսը է ընդունելի կոմպոզիտորի սուկ ընթանանոր գեղագիտական ընկերությունների առողջությունը: Այդ երաժշտությունը մնե ոգևորությամբ վայելելու ու խոր ուսումնակիրենուց հետո էլ, Կոմիտասը քավազ չփորձն գրանում գործարվող արտասահմանությունները ու եղանակները ուղղակի փրամանակ երաժշտությամբ մեջ: Կոմիտասն ունել իր սեփական ստեղծագործական հիմքները, որոնք բխում էին հայ կոմպոզիտորական երաժշտությամբ ազգային ու մշակելու նպատակահրատացից և հայ երաժշտությունը ունական արդարություն համոզվ զարգացնելու մնանակարներից: Այդ խընդիրները մա իրականացնում էր հայ գեղջիկան երաժշտությամբ առանձնահատկություններից բխցրած իր սեփական միջոցներուն էին ան աշուման կորուգում և գնալով ավելի ու ավելի կատարելությունները:

Կոմիտասի ստեղծագործական ոճի զարգացումը տեղ էր գտնում ինչպես նրա երգերում, այնպես էլ մյուս ստեղծագործություններում, դրանց թվում նաև պարերում, և քամի «Պարերը» դեմ տպագրված չէն, գրանում էին պրանց բազմաթիվ տարբերակներ: Այժմ այդ տարբերակները միշտանց մնան թամարթելուց, մենք պարու տնառում ներ, որ երթեմն դրանք, իրոք, կը եմ են եկաման փոփոխություններ: Ներդաշնակությունը զգալիորեն մրցացել է և, ինչպես միշտ հնարին է դեռևս Ս. Բարդարանը, ավելի սերտորնեն է թեմի ժողովրական լաւացին մտածողությունից*, ոիթիմը շարունակ ավելի անմատութակացված թառույթ է ստացել, ակնառու նեն շարադրության բանվածքի նորանոր գրանուրելու վեհական իրենց նըրթին, գնալով ընդարձակն մա պղիքների տարբերակները միջոցներ կիրառելու առավարեցը... Անայ, դրանով այդ տարբերակները թուարդրությամբ ու արժեքավոր ներ, և մնան դրանով մնանական և ուսանելի է «Պարերը» ինքնարման ողիշ ընթացքը:

Սովորական երկու անգամ, 1907 և 1911 բխականներին Կոմիտասը փորձել է «Պարերը» տպագրել տալ, բայց նորության միջոցների չարության պատճառով չի մասշտակվել:

Կոմիտասի «Պարերը» մինչև այժմ հրատարակվել են միայն մեկ անգամ. Դա տեղի է ունեցել 1925 բխականին Փարիզում, «Կոմիտաս վարդապետի բարեկամներու համամիտություն» նուարությունը շամբերով, «Հնորհիվ պ. Ա. Առաքարամի նվիրատվությամբ»: Հրատարակությունը իրականացված է ուսուառությամբ բարձր ճաշակով, անհամար է՝ «այս ժողովրական երաժշտություն, նոր շաբը. Տեսր Ա. Պարեր. Գրի առաջ և դաշնակց Կոմիտաս վարդապետ»: Ընդգրկում է 1. Երանքի (Երևանա), 2. Ռնմարի (Ծուշվա), 3. Մարալի (Ծուշվա), 4. Ծոշիկի (Վաղարշապատի), 5. Հետ-սուա (Կարս):

* Կոմիտասի ժամանակակից լավատեսակ մը այս մեջնակ նրա ներքանական մասի պարունակությամբ է բավականին պատճենավոր: Կոմիտասի ստեղծագործությամբ թարգմանությունը պահպանվում է ուղարկությունը պահպանությամբ մեջ, որ միջազգային կողմէն համար համարական մասնակիություն ունի: Այս մասնակիությունը պահպանությամբ պահպանվում է առաջնական մասնակիությունը, այդ մեջնակ պարունակությունը է, որ Կոմիտասը կողմէն «Վաղարշապատություն» ու կը բարձրացնի նորական բարձրացնելու վեհական միջոցներու մասնակիությունը:



Կոմիտասի Պատրիարքի պատահը տպագրությամբ աֆանաթեթքությունը:

Անապահությունը Ռ. Շիշմանիանի

Այս գեղեցիկ հրատարակությունը ունի նաև թերություններ. ոչինչ չի ասված թագարերի մասին, որոնցից կատարված է տպագրությունը, մի շարք պարերից մնալիք կատարողական Զորումները անդրավագիտուն դուրս են համարված, «Հետ-առաջ» և մասնավոր «Ծորոր Կարմո» պարերուն բավական շատ վիխակներ կան, երբ պարի վիխարերյալ «Constantinople, 1918» Զորումները ճշգրիտ չեն և այլն:

Ակնուաննանանիկ, մեր պարի վիխարիցյան հրատարակությունը կոմիտասյան Թաճճախմբի կարևորագույն ձեռնարկումներից էր և գործմական խոշոր Զշամակություն ունեցավ: Դրա շնորհիվ «Պատրիարք» նախ՝ մենց արտառամասում Ակնեցին հաճախ կատարել: Բավական է ասել, որ նեռն ստպագրության պատրաստման ընթացքում դրանց կատարումով հանդես եկավ Ֆրանսիական Զշամանքոր դաշնականար և կոմպոզիտոր, Փարիզի կոմենդատորիայի պրոֆեսոր Լազար Ակին: Ապա՝ այդ պիտաները սկսեցին Բնշի նաև Սովորական Հայուսուման և Սովորական Միության այլ վայրերում:

Վեց պարերի վիխարիցյան հրատարակությունից արվեցին վերատպում են՝ 1889-ին Մոսկվայում (բարձր տպագրության նշանակով՝ կիշենով) և 1946-ին Երևանում (Բարձր տպագրության նշանակով՝ Գոտոլիշտուգրաֆիայով):

MUSIQUE POPULAIRE ARMÉNIENNE

NOUVELLE SÉRIE.

CAHIER I.

DANSES

Recueillies et mises en musique

par le R.P. KOMITAS

- 1. Ounabî ——— De Gouchi
- 2. Erangui ——— D'Ermen
- 3. Chouchikj ——— De Vaygchekh

- 4. Ets-arakdj ——— D'Erzroum
- 5. Choror ——— D'Erzroum
- 6. Marali ——— De Ouschi



Créé par Pauline Karr, 12 rue Jean-Jacques, Paris

Thème
pour l'Exposition Universelle

«Պարեր» 1851 թ. տպագրության ֆրամքներն անվանութեաց:

Մրանցում զետեղվել են նմ նոր, ներմ Տառաչարաններ, փարիզյան Բրատարակության ֆրամքներն վերնագրեանը փոխադիմվել են ուստեանով, բայց նուային վիհակները լուսին պահպանվել են: «Պարեր» վերատպվեցին նաև 1851-ին, դրամբա Փարիզում (նարբե տպագրության օֆիսեր եղանակով): Այս վերատպված ընթացքում վիհակների մի մասը ուղղված է, տական անհրաժեշտության հատմակած է պարերի ավանդական դարձած հաջորդականություններին:

Վերոնիշյալ բոլոր տպագրություններում «Մշտ Ծորորը» և «Մանուշակի» պարը բացակայում են Հանրապետությունում և այսպիսի մյուս պարերը բնագրերից ոչ են հանալ Փարիզի Կոմիտասյան հանձնախմբի մասնական բացակայության տակ դրված ձեռապերում մնաց վերջի եղել են նաև «Մշտ Ծորորի» և «Մանուշակի» պարը Եյրեա, բայց բացակայում չեն մնաւունք, նայունի չեն դարձել:

Ե. Զարենցի ամել Գրականության և արվեստի բանօգարանում Փարիզի Կոմիտասյան հանձնախմբից պարագան Եյրեաի մեջ հաջողվեց հայտնա-

* Բոլոր Առարկաները և Ա. Տոպահամի գրքեան մասնակներից պրուս է, որ 1855 թ. Ալկեմետրիկ Կոմիտասյան հանձնախմբը դնաւ վիճակում էր Ելա Ծորորի բնակչություն, ունեն Ա. Տոպահամի «Նախանձելի», էջ 228 և 256, Ե., 1880: Տե՛ս նաև այս Բանուրի ծանօթագրությունը: Անձունու ցմունքը տեղականությունները:

թերեւ և ի մի թերեւ տապագրված վեց պարի, ինչպես և «Աշոյ Օռորիք» թերեակային մի բանի տասմայկ թմաքընը: Ծիշու է, սրանու գերազշում նև այլքան փոփոխություններ կրող մասքրությունները, իսկ մաքր արտագրված շատ օրինակներ, որոնց գոյությունը ունեցած դինդը հաստատվում է թերեւ արդ մասքրին ուսումնամիտությունից, պակասում նև հաստատվում է թերեւ արդ մասքրին ուսումնամիտությունից, պակասում նև հաստատված այս բնագրին յունիկից ծանոթանակն դարձյալ հրամա-
վական պահանջ է առաջ գալիք՝ շարունակել երա տակավին անհարու ծնա-
րական ցող ձեռագործի որոնումը: Այսումնամիտիկ, այդ բնագրինը թերեակի
ցող ձեռագործի որոնումը: Վլոյ գործադրած աշխատանքի մասին լայն պատկերացում նև «Պարեր» վլոյ գործադրած աշխատանքի մասին լայն պատկերացում:

Թուրոյ Յոյժերից երևու է, որ «Աշոյ Օռորիք» Կոմիտասը առաջնակի հշամակություն է տվել: 1906—07 թթ. Բայստադներում և մամուլում Երևան հորդվածներում «Աշոյ Օռորիք» անվանված է «արիստիկ», «իմանուցոց», «ավագական» իմաց որ ավելի և հետաքրքրական է դարձնում այս:

«Աշոյ Օռորիք» հիմքի կրում է խոր ավագանականության կմիջ: Ա. Հո-
պանանը Փարիզի 1906 թ. համերգում կարդացած իր բանահատության մեջ
(աշոցույն) Կոմիտասի տվյալներով) արդ ստեղծագործությունը բնուրագրել
է որպես շատ ինն, բավանաբար ներամատական օրերից պահպանված պար:
ինքը, Կոմիտասն և նոյն գործին անդրտադել է և Պուստ 1912-ին կար-
դացած դասախտության մեջ, շեշտելով դարձյալ դրա ներամատական վայէ-
միությունը:

Կոմիտասի «Աշոյ Օռորիք» համերգային հայտադրենում մրուս պարերից
առաջնին է Զշված, և սա պատճենական չէ: «Աշոյ Օռորիք» տոսկ պար չէ
սովորական իմաստով, այլ ժողովուրդական զանգվածային խորեոգրաֆիայի
մի ընթարքակ երաժշտական պատճենի բացմանաւար բովանուկությամբ, որը
վկաս-քնարական զեղումների կողքին պարունակում է նաև ներուսական,
ինչ-որ շաբուլ նոյնին մարտունում պաթեմ:

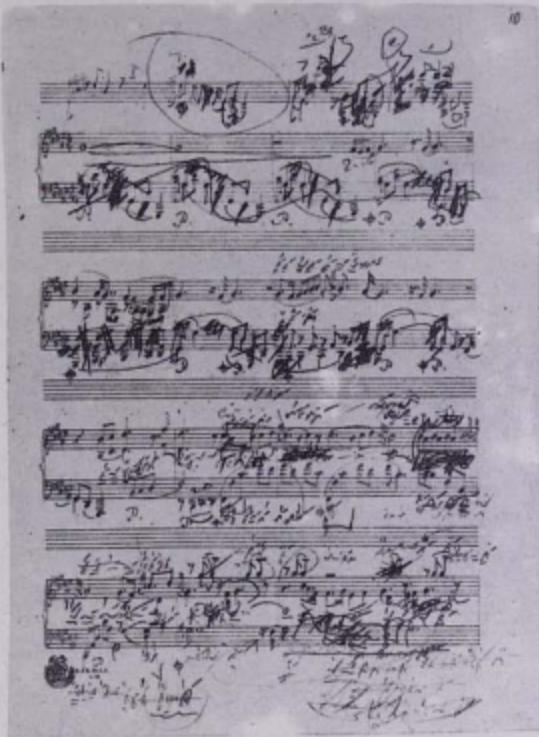
«Աշոյ Օռորիք» նեստ իրենց վիճակամ բնավորությամբ և խորագույն
ավագանականությամբ սերտորեն առնչվում են «Էւարմոն Օռորիք» և «Հնու ու
առաջ տղամարդկանց կամ հստակ խմբապարերը: Մյուսները բնարական
բնույթի կամաց մենապարերի նշանակներ են:

Հայութին, որ Բայստադ կենցարում, զուս ազգային մենապարերի մեջ,
երեսմ նընչում են նաև Բայստադի կամաց տարածում ունեցող «ասազանարա-
կան» պարերներները: Կոմիտասի մենապարերի նշանակները ազգային
դիմուու միահանայն որոշակի են, անդրաբարձնելով նայ ժողովուրդական
երաժշտությամբ վայսակամ բանականին նշանակները: Մկ խմբապարերը՝ Աննա-
պարերը, միահան մերժած, միշտնակն ինքը մավանի չ Հայ պարեր, նշու
դրանց ծագման ու տարածման վայրը և ժողովուրդական-նվազագրանային կա-
տարման ոճը: Արդ Հոյնմերը մի օժանդակություն են կատարուին որոշակի
ու արտասարչի կերպար ստեղծելու համար, որպեսզի պարերն ընկալվեն
որպես հայ ժողովուրդական կրամքի արժանապահ տեսարաններ:

Կոմիտասի «Պարեր» միայն վերակենանացնում են ժողովուրդ-պա-
րային տեսարանների բանաստեղծականությունը, այն ընկալվում են որպես
նընչում գգացմնեմքն դրանուրդ պատուներ: Հետինակի մշակա մեջուն-
ներ արդեւ շնորհած ու խորացնեցին են, կարծեն խուսում ու պատում են:
Թափանցիկությամ շափ պար և «Պարերի» ըմբիամուր հրաշավածքը այնքան,
որ կարոյ է ատեղնելի տապակություն, թե հրանցում դաշնամուրը մեկնա-
րական չ զուս որպես մեղնախամ մվասարանք՝ Սակայն, միշտ նրային

* Այս հարու է, որ այս մենապարերից մի նընտառ ժամանակի ըս-
տացում տառածվել են նաև նորման ժողովուրդներ կենցարում, ինչ-
պէս նշանակ ժողովուրդներ, որոնք դրանց ոճական ինք-ինչ նոր գծեր
են նայութեա:

* «Աշոյ Օռորիք» և «Պարեր» հիմքու որված են, ըմբիամուր առ-
մանք, բանի, սրճի (նոյն վայր կամ բյուր), առաջ (դրայակ), զուռ-
նաց, քրթել և ոտիք (միջ) կատարմանմերի գրասում նշանակ-
ման դրանց մոն այդ մեջամատություն (կամ) պահան տարբեր զուռ-



Մի էց Կոմիտասի «Մշո Ծորոյի» Բնոյանկանի բնագրերից:

(ուստի՝ արտաքրուստ անմելաւ) և Բնաբանմտությամբ «օժագոված» «Երկրորդ դական» ձևաշնորհ (ակամայից մտաքերութ և Բայկալան խաչքարերի պրույժումները), որ երթան առնվազ նմ ժողովորական Բարկանյուի գործիքների նվազակցությունից, բայց չնա ըմկալվութ որպես պատր նմանվում, որպես ևս արտամարշակական Շամանիկայից թօնվածք ևն կրութ և նույնամուրը լուրատնակ նմշեցնելու մի առանձմանտուկ վարպետություն:

Կոլդուտակ «Պարերը» կարել է նվազել գատ-զատ կամ զանազան զուգակցումներով, կամ՝ որպես ամենիմն շարք: Զնայած հանդարտ տեսնակեր որոյց գերակությամբ, միապատճառության եղանակ չի գոյանու, որովհետոն դրամը տարբեր կերպարներ ու բնակչություններ դրսմուրող, միշտ խոր ու տարբեր ապրումներ հանդրող, միշտ գնդեցին ու ազմիլ տարբեր մորքն ու տրամադրություններ արտամայող պինդների շարք նմ:

Ունկան արծերավոր գոտութիւն մնանաներ, «Պարերում նեղինակը, իյ իսկ խոսքերով ասած, «ոչ մի ճապատ քան» չի բողել, ամեն մի պինդ գոլի է «ջառ պար» ու միանկ, միևնույն ուռուն միան վերջ ամպես, որ մի միտուն ափորությունն կազմի»: Ռուսի և «Պարերը» առանձմամուն նմ կրամք-տական մտածեակներպի ոչ միայն բարսությամբ, այլև բացառիկ հուսակությամբ, դրանցում իրականացված է հսկական գնդարվեստական պարզույթը:

Կոմպոզիցիոն Բնաբանների բրայելեալությամբ (Ընդույզայ դաշնամուրացն շարադրությամբ Բնաբանիտ բանվածքն ու ճապարտաքերումն առաջանաւածած կերպարավայրությամբ) Կոմինասի «Պարերը» հայ ազգային երաժշտության մեջ երևան նկան որպես նորարարական էքեր: Ոչ միայն հայ երաժշտության, այլև ժամանակի նվրուպական երաժշտության մեջ նույնանա այդ «Պարերը» մուտք գործեցին որպես նորարարական երթուղար: Իրենց րովանագային, ձևախն ու ոճական առանձման համակարգություններու դրամը մասնակիցը դրաման դարասկզի նվրուպական դաշնամուրային գրականության մեջ (Ներյասի, Ռավիլ, Բարտոկ ու որիշ-օկը) հասկապես ծավակված այն պրոցեսին, որի էլույթում էր՝ արևմտյան երաժշտության մեջ Արևելի հնագործություններ բերելը, կոմպոզիտորական ստուծագործության մեջ գյուղական ֆոլկլոր մարդունավորնելը և ֆոլկլորային ազգակենոր ժմանակակից ստուծագործությունը երաժշտուկան մտածողության ավամական ձևերից՝ «Ճերպատուղը»:

«Պարերը» (1906—07 թվականների տարբերակների) առաջին կատարություններից մնտու ֆրանսիական, շվեյցարական ու թիգինական երաժշտուկան պարերականներում դրամը նախան դրվագառական շատ քամ է գրվել: «Պատր էր անձա՞մբ լսի այդ պարերականները, զգալու համար դրամը ողջ նախշակող ուժու»: բրավականներէ» և «Le Monde musical» համեմուս դրա դրամից:

Տպագրությունն այնքան ցործն է եղան, որ որոշ երաժշշություններ լու դաշնամուրի նվազու լսանը, պատկերացրել նմ նաև մայ ժողովությական պարերի խորեոգրաֆիան: «Հայկական պարերը՝ պեմբան բնական, պեմբան հկուն և պեմբան կենամանի, որ ներաշամակ մետակերով ու կեցվածքներով մեմակ նմ հաղորդելու հոգու ուժմերն ու շարժությունը. մի պամանի՝ արվեստ, որ չի նամաշաբ այն պարմանականությունները, որով պարուն է, կամ՝ ամելի ստուգ ասեմք՝ մատանուն է նվորական (ինչա ժողովությական, Ռ. Ա.) պարերականները... Ժնաների պարեր և պատասին, ինչպես, օրինակ, Հեռախոր Արևելքի պարերը, բայց նաև մնա շատ հարազատ, որ միշեցնում նմ երաշարի կամ շորժապարի այն նեստաբանները, որոնցով զուռներված են անոնիկ սկանակները...» (Հնարի ու Բյուանըի հորվամը «Mercure musical» համեմուս, 1907, էջ 502—503):

«Պարերը» աշվականն խորությամբ է ըմկանի «Mercure musical»-ի տօնօրենն իմբը՝ լոյի լայտան. մի երաժշտական, որը շուտով համեսն էր զայտ որպես կոյո, Ներյասի նշանակոր կննանադիր: 1906 թվականի նամեր-

գից գրեթե ամսիշապես նետու իր համաստում մա գրել է. «...Մոքք ծանր ու կրտսեաշուն, մերը մեղմին՝ ինչպես միդու եղա, կամ թեքն, կարծես անմեռ կատակ՝ այդ պարեար միջու խորապես արտահայտիշ եմ. Եշմարի՛ս երաժշտության մեջ անդաշակ ու ազատ գեղաբեկի մասնիմելիքի... բնակա լեզու, որի օգնությամբ մարդկային եռոյթում դատնում է ուրախության կամ կարոտի և կամ ըդանքի կենդանի պատկեր» (տե՛ս նաև՝ «Անամիտու». Փարիզ, 1907, № 1-2):

Կոմիտասի «Պարերը» Բայ դասական երաժշտական գրականության մեջ արժանի տեղ գրավեցին, դարձան դաշնակամարդու Ընկացացանում համայակի հնչող երկերից մեջը, կարևոր տեղ որնեցին նաև երաժշտական մանկապարժական երկացանում, ժամանակի ընթացքում երևան նկան այդ պարերի զանազան մենանվագ գործիքային, անսամբլային և սիմֆոնիկ նվազականթային վերաշարադրություններ:

Ներկա հատորով առաջին անգամ ձեռնարկվում է Կոմիտասի «Պարերի» ամբողջական հրատարակությունը: Ինչպատճեն Երկերի ժողովածուի նախորդ հատորներում, այսուղև բարձակ է բացառապես հեղինակային ձեռագրերից:

Դեռք է հսկատովանեն, որ «Պարերի» մեր հավաքած բանգերը համակարգ բավարար չեն կարուցնել ու որովան մեծ հատամք թվական չունեն և գրված են ու ոք ամբողջական տեսողերում, այլ համայի առաջնորդից, «պատահական» նույաքերթերից վրա. այս դեպքում բանգրի արտաքի հատկանիշները՝ բայց տեսակը, հանցածության աստիճանը, ինչպես սի բանաբառ կամ մատուցու գրված լինելու հանգամանը և, վերջապես, մեղմական դրա ու միջու նե օգնու նորութիւնի ժամանակայի հացրդականությունը վերականգնելուց: 1916 թվականին հեղինակի առաջաշակ վիճակի արդեն ինչ-որ չափով խանճաքական պայմաններում, սևագործությունները գրված են շատ «ընդարձակված» և, դրա հետևանքով, դժվար ըմբռնելի գրով: Դժվարությունը երեսն սաստիկանում է գրվածքը (նրան բազմակի ամբողադասուու պատճառով) գրեթե ամենուն ներկայությունուն կատարու և գերեցիկ:

Ամբողջ ջրափ բանակարգական մաթուրանս հետառություններ, տարբերակների համադրություններ ու նրանցում կատարիած փոփոխությունների հաշրդականության վերականգնություն (նկատի առնելով նաև համերգային հայտագրերում ու զանակներում պարունակվող և այլ օժանդակ տեղեկությունները) պարզվեց, որ համարված թվագրերում կան այլ պիեսների երկու հիմնական խմբագրություններ: Այդպես էլ դրանք դասավորված են ներկա հատորում:

Առաջին խմբագրությունը մեր տախին է «Պարերի» այնպիսի տեսքը, ինչպիսին դրանք ունեցել են մինչև 1909 թվականի ամռանը, եթե առաջին կատարություններից հետո նեղինակը իրականացրել էր անթրամեցան նկատած փոփոխությունները և ստացած արդյունքը գոլ էր: «Մշտ Ծորորն» այսուղ ներկարագրված է 1916 թվականի տարերակով: Երկրորդ խմբագրությունը ու տախին է «Մշտ Ծորորն» և «Պարերի» այն տեսքը, որ դրանք ունեցին 1916 թվականի ամռանը, եթե, Ա. Հարենցի արտօնայտությամբ, «Վարդապետը վերջնական ձևերու տվակ դաշնակի համար պարերու շարքին» (այս «վերջնական ձև» արտահայտությունն է, ամսական, նեղինակից և զայն) և ստացած արդյունքից ավելի ևս գոլ էր: Այսուն միան մի երկու վերապահում: «Անամարդական պարի 1916-ի տարբերակ արխիվում չկա, «Բն խմբագրության բաժնում այլ պարը գտնելոված է 1916-ից վաղ գրված, բաց դարձալ երկրորդ խմբագրությամբ: «Մշտ Ծորորի» վերջն խմբագրությունը լինի արտադրված վիճակում արխիվում գտնված չկա, վերականգնելու ներ մի ամրուց շարք սևագիր թերթիկներից: Վերջապես, արխիվում բացակայում է

նաև «Մարալի» պարի արտադրված Բ խմբագրությունը, որի տարբերությունը Ա-ից չէ եղիլ (վերաբերում է գյուղավորակներ ուժգնության երանակներին) և որը նշումներու վերականգնելը ներ նույն պարի այլ բնագրերի վրա նշող հետինակային նշումների օգնությամբ (տե՛ս Մանուշագրությունները):

«Պարերի» երկու հիմնական խմբագրություններից մենք համարում ենք լեռնակած և լիշտանելի վար և լիշտանելի տարբերակները, որ մեծ հասամբ ինքնուրույն գեղարվաստական արժեք ունեն և, քաղցից, ինչպես վերը էլ ակմարկեցինք, հետինակի տանձագրության ոճական հարցերի ու երա կուլտովիտորական ընթանուր վարպետության զարգացման ընթացքի ուսումնասիրության համար չափազանց հետաքրքրական են:

«Կարճ Ծորոր» և «Մարալի» պարերը հետինակի ձեռքով վերնագըրված բնագրերուն և նամերազման հայուսարերուն անվանված են «Հերցարի» և «Ալիսապատի» (մարմարամամ) տե՛ս Մանուշագրություններուն): Այս երկու պարի կրկնակի անվանումների խնդիրը լուծեու համար մինչ է ծառայել «Պարերի» տանձտան պատմությունը բավականաշափ տեղյակ Օր Մարգարիին Բարայանի բանագրու կերպով ժամանակին մեռ տված տեղեկությունը: Մ. Բարայանի բավատամամբ «Կարճ Ծորոր» և «Մարալի» անվանումները նոյնպես Կոմիտասին են և դրամը նա գործ է անել մյուս անվանումներին զուգահեռ: Նկատի առնելով, որ տվյալ պարերը համերգային կանոնու ու երաժշտագիտական գրականության մեջ վայրոց ի վեր արմատացն են իրեն «Ծորոր» ու ու «Մարալի», մերս հրատարակության համար ամերածեց գտնվեց պահպանի այս անումները:

«Երանեի», «Անեարի» և «Մարալի» պարերի որոշ բնագրերում սրանց տեղամունները համալրաւուսիլանարար նշված են ոչ թե երևանի և Ծուշվա, ինչպես 1925 թ. հրատարակության մեջ են նշված, այլ Վաղարշապատի կամ Վաղարշապատի ոռով (հակ, օրինակ, «Ծուշիկի» պարը նշված է ուղարկի Վաղարշապատի եղանակ): Այս դեպքերում Կոմիտասն իր մենապարերն ընդունաբանու անվանել է տեղական կամ Վաղարշապատի:

Թիվն հետինակի այս կարգի նշումները, որ մեզ են հանձն, գրեթե բոլորն էլ ուրվագրային վիճակում են, այնուամենայնիվ, դրանց համարտություննեց պարզ է դառնում, որ մի քանի է Վաղարշապատի եղանակ, իսկ մի այլ քանի Վաղարշապատի ոռով (մասամբ թիշեցնում է Լոռու գույքաները անվանումը, որին նավելու է Վարդապոր գոյու ոռով): Այս դեպքում այդ անվանումներից մենք նա նշել է պարեղանակի բուն մարդեմիքը, մյուսով՝ հատկապես այն վայրը, որ եղանակը կննջանավարելին է եղիլ գրատեղու պահին, որտեղ այդ եղանակը կարող էր նոր եղանակներ ստացած լինել:

Կոմիտասի մնաց հասած նշումները հաշվի առնելով համերգ, նպատականարմար գտամբ մերկա հրատարակության մեջ պարերը վերնագըր չծանրաբեռնել: Ուսի պեսոք է մերսամ, որ վերը հիշատակված երեք մենապարերը թեև երևանի և Ծուշվա եղանակներ են, բայց Կոմիտասի պարաշարում մերկացված են այն ոռով, ինչպես կատարվելին են նեղի Վաղարշապատում: Միջնորդ խմբագրերը («Ծորոր» Կարճ, «Հեռու ու առաջ» Կարճ) և «Մշո Ծորորը», որոնց եղանակները նոյնպես Կոմիտասը գրառել է Վաղարշապատում, բայց, հաստատ կարողի է պահել՝ արևմտամիտ երաժշտմերից, բնագրերու միշտ նոյն տեղամուններն են կրում: Մյուս երկու մենապարերը՝ «Ծուշիկի» և «Մանուշակի» Վաղարշապատի եղանակներ են և նորվագական են թեմն այդ տեղի ոռով:

1916-ին հետինակի վերամայած պարերից մի քանիսում կատարման խոսքային ցուցումները, որ տրված են գյուղավորապես կենդարացային բնութագրություններով, երեւն անսովոր առաւ են ու մանրամասնացված, և հետինակը որպեսի կարողանա իր մտամիտացում առավել նշգրիտ արտահայտել, այս ցուցումները գործ է ոչ թե խուլերնեն, այլ իր ազգային լեզվով:

Կոմիտասյան հայերն ու մամրամասնացված կատարողական ցուցումները և դրամը «կերպարային» բնույթը «Պարերում» նոր կամ պատեհական գոյացումներ չին: Նման ցուցումներ, նույնան մամրամասնացված, նա արդեն կիրառել է 1918-ի աշխանց հայ գրերի գրտու 1500-ամրակի առիջով իր տպագրած «ՇՄՎ մեծաբան» ու լեռու խմբերում և դրան հասել եր աստիճանաբար, սկսած նույնու որոշ պարերի առաջին բնագիրներից (1906):

Կատարման ցուցումների մասնամասնացում այն ժամանակներում տեղ էր գտնում արևմտանվորական նորագույն կոմպոզիտորների (օրինակ՝ Ա. Ծյունքրդի) այնպիսի երկերում, որոնք ունին բազմատարաշներու հյուսվածք և արդյունի հետարքու հյուսվածք անոն մի շերտի, ամեն մի առանձին ձայնի ու ֆրազի կատարման տրվում էր առանձն բնույթագրություն: Այսպիսի ատելեագրությունների մեջ Կոմիտասի «Պարերի» ժամանդրումը թերևս սույկ մասքանակն լին, որովհետո կոմիտասան հյուսվածքը ամեամենան պարզ և այնքան տարաշներու չէ: Նման երեսուց բռնորչ է եղան նաև իմարեսի միանալիքների համար, որոնք ըլմիրամրապես նրածտույթան կերպարայանութան մասնամարդ հանուն էին իր բրեսու նոր մուտեցու: Հիշենք, օրինակ, Դեբյուսի պիտիսներու առևա Բրինը «Բնշյանագրության» տարրերը, ջզրիս «տպագրություններ» ու «քանալություններ» արտամայնելոյն ծրագր ձգուում, դաշնամուրը բազմատեսակ երանմերով հնչեցնելու և այն: Կոմիտասի «Պարերում» կատարման կերպի արտամարտչական վերն ակնարկված մանրամասնացումը առանձիք, առօճվուն էր այս կարդի երկարացների մեջ և նոյնպես նպատակ ուներ: Դաշնամուրը «պատկերավոր» հնչեցնելու միջոցով կատարուու հմարապիրն չափ կոնկրետ կերպարային դրամների: Այդ բանը իրականացնելիս, սակայն, փոքր չեղ նաև Կոմիտասի ձգուումը իր «Պարերում» հմարապիրն չափ մամրամասնորնեն ամրուարդնել ժողովը դաշնամարդկան գործիքային նրածտույթան «քանական» կատարման առանձնամարտկությունները, թորդորու արդիակն կատարման ուշ նրանմասպակը՝ նոր ժողովրդական «Քերնուա», բայց լինկատար վայսես նվազածունելոյն իրենց նվազարամներին բանացիրներն «փուստեցնուն են» և իրենց թնկուուն պարզաբնուուն մեղեդիմերուն հասպար ու մի տեսակի պատկերներ են զգում և ապրում են դրանք:

Այդ հարց է, որ «Պարերի» ընթանաւոր առմամբ պարզ բանվածքի պայմանացնությունը այդքան մամրամասնացված «կերպարայանություն» (կամ «պատկերագրություն») ներդնելը գուցն հիմապես չափազանց է, և գուցն դրա պարտադրումը տեղ-տեղ նոյնիկ սամանամափակի կատարուի ատելեագրութական նախանձենությունը: Թերևս մենք արդպես է դատուն փարթզան հրատարակության դրամսիացին խմբագիրը (անուն, դժբախտարար, ոչ մի տեղ նշշված չէ), որը, սակայն, նոյն ժողովրդական նվազարամներ նրածտույթունն էլ շիմանալով, որդեգրել է մի հակատակ չափազանությունը և Կոմիտասի կատարողական ցուցումները կարելի է ասել լիովին դրուր և հանու նոտացն տեքստուի:

«Պարերում» կոմիտասյան արջ թեկուուն անսովոր ձևով հշված կերպարային բնույթումները, այնուամենայնիվ, կարելոր և ուսանելոյն նեն: Կարեւոր են տվյալ պիտաներուն ատելեագրի կերպարների առումը մեղեդիմակի մտամիտացումը կամ ցանկությունը ջզրիս իմանալու համար: Ուսանելոյն նեն նրանով, որ մի հակատակ անգամ ցուցն են տախիս, թե արտամայությունը մասնամատուկ նբարություններ ստեղծելու համար որքան բազմազան հմարագրություններ ունի կատարողական արվեստը ըլմիրամրապես և դաշնամուրային՝ մասնավորապես:

Այս բոլոր հաշվի առնելով, նաև եղենով և երեկո մերկա հրատարակության բնույթից, «Պարերի» 1916 թ. տարրերակներում մեղեդիմակի կատարողական դիմուգությունները գործն լիովին պահպանեն ենք և ունեմ՝ 1925 թ. հրատարակության և մուս տպագրությունների համեմատությամբ՝ վերականգնեն: Հայերն բնույթագրությունների գուգամին զետեղին ենք դուանց իտալերնեն բարգանությունները. այն դեպքու, նոր կատարողական բնույթագրությունը վե-



բարերում է վերևի, Շերվի ձայնին կամ ամրողությանը, խտակերնը գրված է հայերենի տակ, եթե վերաբերում է որևէ միշտն ձայնին՝ խտակերնը գրված է հայերենի կողքին, հրամից ենուու:

«Պարերում» ստանդարտառուկ է նաև շնչտադրությունը (լայն իմաստով), հեղինակի այս հզումներու ևս երբեմն ամսովոր առաւ են ու ծագմանսալ:

Որոշ դեպքերում առաւ հշամակված շնչտադրությունը կապված են ֆրազավորման մեջ, համեմ են զայխու որպես ֆրազավորման մանրամասերը երևան թերող տարր: Ասեմք, որ «Պարերի» ֆրազավորումը համեմատարար խոշոր միշտն յուրատեսակ է: Ենկու դեպքում էլ հեղինակի նպատակի է եղի հնարավայտական մասնամասներու ամրապնարներ ժողովրդական եղանակների մոտիվակազմությամբ յուրատեսակությունը, որպահ ներքին ոփթման հիմքու հացիուն կազմությամբ՝ ժողովրդական կասուրաման լիբացըրում գոյացող յուրակերպությունը (օրինակ՝ «Քառակույի» համասափոյշյան համամիսակի բազումում): Թեև ենկու դեպքում էլ նպատակը է համասկես հշամ ֆրազավորումը մետագայլու պարզեցմենու և նրամշտական մորի տրուման ավելի «օբյեկտիվ» նորմերը մուտքեցմենու ձգուում, այսուամենայնիվ, որոշ պարերի (հնչպես, օրինակ, «Տարբ Շորորի») մկրնական տարրերուկմերում կիրառված յուրատեսակ ֆրազավորումը և պարապնամում է իր հետաքրքրականությունը՝ բացահայտելով ժողովրդական եղանակների դիմամիշկան այս միշտցմենով մեկնարանու տարքեր հնարավորություններ:

Այլ դեպքերում հեղինակի հզան շնչտադրությունը և դրանց միմրանց ու լիգաների մեջ զանազան զոգորդումները հնարատարերման (արտիկուլյացիայի) տարր են: Երածշտական արտիկուլյացիայի մանրամասնացումը և դրա նորանոր միշտցմերի ստեղծումը նոյնական 20-րդ դրամակարի եվրոպական դաշնամուրային արվեստի բռնուշ ենթույթին էլիմ, և այս առումով ևս, հնչպես արդեն ավագ է, Կոմիտասի «Պարերը» արդ արվեստը նորոցնոր պրոցես մասնակիցը դարձու:

Ներկա հրատարակության մեջ «Պարերի» տարրերակներում, թե՛ ֆրազավորման համար յուրատեսակ կիրառված լիգաները և թե՛ կոմիտասյան բազմատեսակ շնչտադրությունը պահպանված են: Պահպանել ենք նաև հեղինակակի կիրառած տարբեր տեսակի տակտուագները և տակտային տնկորությունների յուրատեսակ խմբավորումը, որոնք, իրենց մերժին, հական են մեղենի մեռակառուցողական համեմատարար մանր տարբերը (ընթառությունը մինչև ուժանուածին առանձին քշնենք): պար տեսանելի դարձենու համար, իշխին ենթակա միշտն է մեծ հաշմակույրը և տվել: Վերջապես, պահպանել ենք նաև բանափառի մշանական համար կամ պահպանական կիրառ այն տեղուու, որ մեղինակը իշխը կիրառել է (այս մասին տե՛ս նաև «Ծրանգի» պարի ծանրագործությունը):

Խճըստինըքյան համականակի է, որ «Պարերը» խմբագրելիս վերականգնել ենք բագրուի կրծաս գրված տեղերը, ուղելի ամուշադրությունին գրացած մեղինակային վիրակաները, Ա և Բ խմբագրություններում լրացրել պահկատու կատարարական միշերը և, ուղանձապես ամրաթշու դեպքերում, ուժգնության հզանները (հական լրացրմանը միշտակված են Սամորագրություններում, որոց դեպքերում վերցված են ուղիղ փակագների մեջ): Ուժգնության մարագնի միշերը վերաբերում են այն ձայնին միայն, որի մոտ դրված են:

Պեղայի մեղինակային հշումները լրիկ չեն և, շմայած դրան, խիստ կարևոր են: Հեղինակի համար ստվորական «մերուաշմակային» պեղայից բացի, ըստ հշումներում կամ նաև զուս «տեմբրային» պեղայի գործածնան հենցեր, որոնք կատարողությամբ պահպանում են որոշակի գգուշությունը հնչման հըստակությունը շխախտելու համար:

Բնագրերից ու մեկում մետրոնոմի ցուցիչ գրված չէ: Ներկա հրատարա-

կուրյաց համար, ելնելով «Պարերի» որպես դաշնամուրային պիեսների նրա-ժըշտական-կերպարային բնույթի և կատարման ավանդական դարձան տեմպերից, այդ ցուցիչները (միայն Բ խմբագրության մեջ) խմբագիրն է Եշանակներ: Խճպես «Աշո Ծորորը», այսպէս էլ բոլոր պարերը կատարվում են այս կամ այն շափով զարտ, բայց:

«Պարերի» տարբերակների բնագիրը կրում են տարբեր փոփոխություններ (ի նոտոնացիոն փոփոխությունները, որպես կամու՞ տվյալներ, լատինատառ և Բայկալան նոտաներով), որոնք, ըստամուրային պարերի հաջորդարար տվյալ պարը հասցեում են իր վերջին տեսքին: Ամեն մի պարը կրած փոփոխությունները ավորողությամբ և հաջորդականորեն պատճենելու նպատակով այստեղ տպարդված տարբերակներից լորարանցույրը ներկայացված է իր սկզբնական տեսքով:

Հատորում «Պարերին» հաջորդում են դաշնամուրային մամրավագներ, որոնք որպես «Եթոր երգ» ընթանուր վերնագիր տակ: Սրամք Բայ ժողովրդական երգերի մշակումներ են, գրված 1911 թվականին Անգլիայի Ռուստ Կողում (Լա-Մանշի Շենոնց), որը Կոմիտասը մի կարճ ժամանակով մեկնել էր Բամբասի:

Այդ երգ-պիեսները Բնոյինակը ատենին է միաժամանակ նրկու կատարողական նպատակավոր որպես դաշնամուրի մվագակցորդամբ մեներքեր և որպես դաշնամուրային պիեսներ: Այս երկրորդ առուտվակ դրամք «Վոնցերտային» լինեն Բնակակություն շունչներում և մնում: Են որպես սոսկ դաշնամուրով կատարելու Բարմարնեցված ժողովրդական պարզագույն եղանակները: Սակայն, այդ եղանակների եւնշային անբասիր մաքրությունը, ձևային բազմազան կառուցվածքների հավասարակշռվածությունը, ինչպես և ներդաշնակության միջոցներով իրականացված երանեավորվածությունը դրամք ամսորնակ ինքնամասություն, որին և՝ գեղարվանական ակնքալի արժեքը են Բաղդրություն: Իրենց մեներգային շարադրությունը դրամք արդեն զնունվել են կոմպոզիտորի Երկնիք ժողովածու 1-ին Բատորում (էջ 107—116, 119—128), ուստի այսուհետ ընթացք են որպես Բնոյինակի դաշնամուրային գործներին մի լրացում: Անշուշու, դաշնամուրով մենամագար կատարելիս դրամք մի փոքր այլ մեկնարանություն կատարան: Ի դեպ, այս դեպքում ևս, բոլոր լոյս պիեսները, թվուով մենց թերված հաջորդականությամբ, կարող են մնչել որպես մի անընդհանուր շարք:

«Եթոր երգին» հաջորդում է «Մանկական մվագներ» անվանված փորբիկ պիեսների բաժնեց: Այս պիեսները Բնոյինակը գրել է Կ. Պոլսում պարած տարրերու տարրերին:

Կ. Պոլսում իր բուռ բնակչությամբ, ինչպես Բնայտնի է, Բնոյինակն մշակույթի խոշորագույն կենտրոններից է: Կոմիտասի օրոք այսուն չափազանց քարքարությունը կատարելու հայ ազգային գրականությամբ գնդարվեստագործարական մակարդակը, զորել էին նաև ազգային արվեստի ազևան տեսաները պահպանությունը:

Կ. Պոլսի քաղաքարքին երաժշտական կյանքը նույնպես, իր թե՛ պրոֆեսիոնալ և թե՛ ժողովրդական նաև առաջնական թե՛ ստեղծագործության և թե՛ կատարողական արվեստի առուտով միշտ ենել է աշխույժ ու գործունեա: Սակայն, Կոմիտասի ընկերանք, այդ նույնուն երաժշտական կյանքում թույլ էր դրակորված մի կարևոր Բնոյինակից «գտարդյուն» ազգային ոնի զգացողությունը: Ուստի Կ. Պոլսի գնայով, մաս ամենաշատը մտադրվեց ապահով հիմքեր Բնոյի Բնոյինակն երաժշտական և դրա Բնամար առաջին խև ամիսներին որոշ բան արդեն մեռնարկել էր:

* Գոյության երաժշտության վրա հիմնված իր երգերը, որ Կոմիտասը տարած էր: Պոլսում իր 1910 թվականի դեմքնաբերքում, անշահման հայության համար որպես ազգային ուժը պահպանությունը, միարավագ, մի

Մինչև որ կլուծվեր (ինչպես Կոմիտասն էր կարծում) Կ. Պոլսում երաժշտացն բացի բարօքը, նա գրադարձ դասավանդությամբ ու, երաժշտությամբ տեսաբառությոց բացի, առիթներ ունեցավ դասավանդելու նաև դաշնամուրը: Անա, այս դասերի համար, օրանցում ժողովրդական երաժշտական նյութ Երգուստվելու հպատակը էր նա ստեղծում իր «մանեկան նվազմերը», որոնցից առաջման հայտնաբերված նև 18 նույն:

Սույն հատորում զնանդված արյ ափելի հիմքից առաջին տասը ժողովրդական երգերի դաշնամուրային պարզացոյն մշակումներ են (երեք՝ երկուական տարրերակով, երկուոր միմանց կցված որպես մեկ ամրողություն): «ույն թէնաները հայտնի են Կոմիտասի խմբնուային, երբեմն էլ մէներգային, մեծ մասամբ ավելի վաղ գրիմա ստեղծագործություններից (զետեղված են Երկերի ժողովածով տարրեր հատորներում): Սակայն, ներկա պիեսներում թնդինները չեն ծառաւ անպայման պահպանել դրանց նախկին կերպարային թույնանկատությունը կամ տրամադրությունը: Ժողովրդական երգերի մասնական մշակված մնացինները անփոփոխ պահպանվ, բայց դրանց բանաստեղծական խորհրդը մի կողմ բռնընկով*, թնդինակը գեղեցիկ երգալին եղանակներն օգտագործել է որպես արյախիք: Դրամբ այս դեպքում ոչ միայն մոր դաշնակում, այլև երեմն մոր տրամադրություն կամ նոր, մի այլ «մանկաբույժըն» են ստացել:

Հաջորդ երկու պիեսները ժողովրդական ելեկցներով թնդինակի հորինած մանկան երգեր են, բայց, հեշտեն վերը միշտաւակված «Երգերը», սրամբ ևս նախանախական են թէ երգելով (սեփական կամ կոյժմակի նվազացործարմբ) և թէ՝ միայն նվագելով, որպես դաշնամուրային պիես կատարելու համար: Այս երկուսի մշակված խորհրդը բավարար վիճակում դևուս հայտնաբերված չեն (տե՛ս «Մանկացործություն»), ուստի հարմար է դիմուն դրանք զետեղելու ոչ թէ Երկերի ժողովածով 5-րդ հատորում, որտեղ կան Կոմիտասի մանկական երգերից հայտնաբերված նմուշներ, այլ ներկա հատորում:

Անկասկած, ուստուցական հպատակներ են հետապնդել նաև նաև երեք փոքրիկ երկեալն կամունները: Երեխանակների երաժշտական ըմկալումակությունը զարգացմելու համար պոյիփոմիայի արյեն իսկ արյ պարզագոյն ձևին կարևոր նշանակություն տալով, Կոմիտասը կամունը օգտագործել է դեռևս դրադրական խմբերքուն (տե՛ս, օրինակ, 5-րդ հատորում № 74-ը), ապա սկսել է դաշնամուրով նվազելով հատուկ վարժություններ ստեղծել: Այս երեք կամունները միայն վերցած, կազմում են մի փոքրիկ պոյիփոմ շարամված (պրիխտ), արյան էլ մենք, շունենազով թնդինակի կոյժմից դրված որևէ վերնագիր, անվանել ենք այս կամունները: Վերջապես, իր շատ կոյժմերով շանելան է նաև «Մանկական նվազմեր» բաննի վերջին՝ «Ծողիկ» Կոյվող փոքրիկ պիես, որ հրապարակված է եղին նաև սփյուզահայ մատուցում»:

Հետաքրքրական և բնույթու է այս փաստը, որ ժամբային տեսակալ Կոմիտասի «մանեկան նվազմերին» նման բան, մոտավորապես նույն ժամանակներում և պիեսի ուշ, իրականացրել է նաև Բունակարացի դասական կոմպոզիտոր Բելա Բարտունիկը: «Թո՞ն՝ ստվորությունը, ինչպես գրել է այս թնդինակը, ուսման առաջին տարիներին ունենան պիեսներ, որոնցում ժողովրդական երաժշտության անվանությարդությունը գոգորում է ինձ նրանց մեջիհական և դիմական հաստկանիներին» (Յոժեֆ Ռիխարտը, «Բելա Բարտունիկ», Բունականը, 1871, էշ 287): Այն դեպքում, եթե Կոմիտասի առաջին տասներկու «Նվազմերը» որպես ժողովրդական երգերի ներաշնակություն կամ դրամբ նեւեցներով առեղծված պիեսներ, համապատասխան են Բար-

* Միայն I-II և III պիեսները հայտնաբերվել են նաև նաև խորհրդու գրված վիճակում, ոչ որու որպես առաջին երկուստում «Անձնան նկալ» արտապատճենություն նմանացործարմբ մեջ թերթակի նշանագոյն մի նկար սրբառական պահ առնենալու արին է և սկզբ:

* Միանաման որպես մանմական դասանուրային պիես կարող է կատարվել Երկերի ժողովածով 5-րդ հատորում գեղեցիկած «Օր, օր-ը աս, արդ, զա Եռոյթ, ալյանակ գրամատությամբ մեջ շատ տարածված անհետիկ օրոք է»:

տովի «Մանուկմերին» կոչվող ժողովածուի պիհնամերին, ասպա կամումները առնչվուն են Բարտոլի «Միկոլոկոսոնս» նշանավոր ժողովածուի պիհների մետք: Միայն թե, Բարտոլի և «Մանուկմերին», և «Միկոլոկոսոն» տեսրերը ծագվուն մտադրացված և հիմնովին իրականացված աշխատանքներ են: Միջնորդ, Կոմիտասի «Նվազմերը», գոնք հայտնաբերված նմուներից դու տեսվով, ամբամենաւ համեստ շափամիշմերով և «ի միջի այլ ստիպոդալան պարագանեց» առաջ ենթա որպագրով են Զնայած դրան, Կոմիտաս իր դրած այս կիրակական խնդրին է մոտեցել և պատշաճ պատասխանատվությամբ, և պետք է մուսալ, որ անաղարտ ժողովուրդական ոճով գրված այդ «Նվազմերը» սկսակ դաշտամիշների նորացանկում ինքնատիկ ու գորտիկ մերդում կոյառան:

Հատորին նաև հավելված են Կոմիտասի ուսումնառության տարիների աշխատանքներից երեք Օմուշ՝ Larghetto և Allegretto, որոնք պայմանական անվանված են «Ենգ առանց խոսք» (բազմերում դրանք ևս վերմագիր շտումն), և Trauermarsch-Ազգ քաջերգ Երկիր համար և հետինակն օգտագործել է հայ ժողովրդական երգերի, այս ներքում քաջագում ժողովուրդականացները:

Այս պիհները հետինակի ստեղծագործական կենսագրության առողջ խիստ հնատարբարական են: Նախորդ հասորություն գետնդված, սրանցից վաղ և ուշ, բայց դարձայլ ուսումնառության տարիներին գրված այլ նմուշների մետք (տե՛ս Մանուկմերություններում) պրանք, մի կողմէց ցուց են տալիս, թե ինչպատճ, իյոր ապշեցուցիչ արագությամբ, ուսանող-Կոմիտասը յորացնում էր արևմտակերպարագան դասական երաժշտության տեխնիկական մակարները: Սրու կողմից, ծրանք են քերուս մի մեծ տարբերություն, որ կա նրա այդ աշխատանքների և, օրինակ, նոյն դաշտամուրային «Թարնի» միջն, թեկողուն միայն ներդաշնակության ու բանվաճքի առումով: Համեմատությունից երկուս է, որ իր ստեղծագործության մեջ ազգային և ինքնատիկ ոչ մշակելու նաևապարհին, մինչ ժողովրդական բնույթի պարզ դիատոմիմիք համար կամ Կոմիտասի պահանջման միունքն տիրապետել է նվրուական մաժորակինոր ձայնակարգերի ներդաշնակության միջոցներին, մասնավորապես համարձակացված խրոմագիմին, և դրամից հետո միայն, իյ ստեղծագործություններում այդ խրոմատիգմը քաջատելով, անցել է ժողովրդական ձայնակարգերի ներդաշնակային մարմանավորման իր սեփական միջոցների որոնումներին:

Ընդհանուր առմամբ, Կոմիտասի Երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորը պարունակում է 51 մեծ և փոքր պիհներ («Պարնի» երկու խմբագրությունները և բոլոր տարբերակները ևս նաևշի առած): Գրանցից 37-ը հրապարակվուն են առաջին անգամ: Բացի դրամից, նախինինում տպագրված պարերից 4-ը ևս, մետինամային լիյի ու ճշգրտված տեսքով ներկազգացված են առաջին անգամ (նոր հրապարամիուն որոշ նորություն է գետնդված են Մանուկմերություններում): Սրանք են Կոմիտասից ցայսօր հայտնաբերված դաշտամուրային գործները, եթե մի կողմ թողմներ ուսումնառական շրջանի մի քանի այլ, մեծ մասամբ որվագրային կամ անվարտ աշխատանքներ:

«Սովորական պահան» ամսագործ 1855 թվականին (№ 5) ծրանք է նեկու և մեծ «ստեղծագործություն»: Բրասպարակողը, որի ամուն հայտարարված չէ, արխիվում պահպան կոմիտասան հան 588 և 425/1 բազմերում ըկատելով իրեն անձանոյ տակտեր, բավականաշափ շատ սիսակություն դրանք:

* Մենք այդք անք ունեցել առաջին տասներկու պիհների գեղարվանական-ուսումնառության նշանակություն գործականություն և առողջություն բարձր առաջարկարար և նրանք մասնաւության մեջ են աշխատանքան թափանակություններ: Առաջին կոմիտասներ են եղել (1978 թ.) ծրանք Հայությունը ամառն միջնադար երաժշտական դպրոցի աշակերտներ Մ. Միքայելյան և Ա. Խելդանց վաստակավագությունը և Ա. Քաջազնի դասարանից:

դուրս է գրել, երկու և կես սեփական տակտ է՝ ավելացնելով, կազմի է 18 տակտամուց մի «ստեղծագործություն», կըրել խիստ մասնագիտութեան հնչող «Պրելյուս ցis-moll» ամուսնի, ափեացքի է զարդաշյուններ, տեմպի ցուցիչ և կատարողական տերմիններ, և տառած շարադրությունը վերաբերի է Կոմիտասին, Բայտարարելով, թե «Թրապարակվում է առաջին աճամամ»: Իրականում այդ «gis-moll» (ստուգը՝ Gis dur) տակտերը Կոմիտասի «Մշշ Ծորորի» «Թռչարի» հատվածի խմբագրության երկու երկտակտներն են ու պահանջենական տարբերակութեարք, որոնք ոչ միայն «Պրելյուս», այլև որևէ ամբողջություն չեն կարող կազմել, և նույնիսկ հրապարակողի հավելած $2\frac{1}{2}$ տակտն ու Փորշշագմերն է գործին չեն օգնել: Սույն հաստիություն «Մշշ Ծորորին» պատկանող այդ տակտերը դրված են իրենց տեսքում:

Հաստորի վերջում թերված են Կոմիտասի դաշնամուրային ատնշնձագրությունների պատմությանը վերաբերող ծանոթագրություններ և ըստանցուա-ունական որոշ գծերը պարզաբանող մետապոտական բնույթի դիտուղություններ: Նկարագրված են Բայտարարելով դրույ բնագրերը: Տրիած ևն առան «Մշշ Ծորորի» և «Պարերի» առաջին կատարողների մասին հակիրճ տեղեկություններ, որոնք այդ ստեղծագործությունների դեռևս անհայտ մնացող բնագրերը փնտրելու գործում կարող են պիտաքի դժուա:

Ներկա Բայտորի խմբագրական աջնառուամբին, մասնավորապես՝ Ջուրեց նկագելով քննակերում շամագոյն և օգտավուն մասնակցություն է ունեցել Կոմիտասի անվ. կրներվաստորինայի պրոֆեսորի պաշտոնակառար, դաշնակամարդութիւն Մաքչելոնի Միիթարյամբ, որ Սովորուական Հայաստանում Կոմիտասի «Պարերի» առաջին կատարողներից և նյիրբար պրոպագանդներից է: Ի դեպ, առ ինըն է, մեզանում առաջին աճամամ (Կոմիտարվատորիայի 50-ամյակին նվիրված գիտա-կատարողական նստաշրջանում) կատարել է Կոմիտասի «Մշշ Ծորորն» ու «Մշնոշակի» պարո, և դրանք, բոլոր մյուս պարերն ու մամկնիկան նվագներից մի քանիս գրի է առել ձայնապմակի վրա (Կոմիտաս, «Պարեր դաշնամուրի համար», «Մելոդիա», 1980, C 10—14009 և 14010):

Ռ. Ա. Աթամյան



ՄՅՈ ՃՈՐԴՐ



ՄՅՈ ՇՈՐՈՐ

(Նայի, զուրնայի և թմբուկի ոճով)

Առաջին խմբագրություն

Allegro vivace

ՄՅՈ ՇՈՐՈՐ

(В манере ная, зурны и доола)

Первая редакция

Allegro vivace

sf

sf

sf

sf

sf

sf

deles pp

[Tz]

[Dz]

[Tz]

[Dz]

p

sf

[Tz]

*

[*]

pp deles

[*]

Lento

26

Lento

f *ppp* *pp* *f* *PPP* *PP* *maestoso*

Td. * *Td.* * *Td.* * *Td.* *

Td. * *Td.* * *Td.* *

pp *cresc.* *[rubato]* *decresc.*

Td. * *Td.* . *

p

Td. * *Td.* * *Td.* *

Musical score page 27, measures 1-2. The top system shows two staves. The upper staff begins with a forte dynamic (f) and a sixteenth-note pattern. The lower staff begins with a piano dynamic (p). Measure 2 concludes with a fermata over the upper staff.

Musical score page 27, measures 3-4. The top system shows two staves. The upper staff begins with a piano dynamic (p) and a sixteenth-note pattern. The lower staff begins with a piano dynamic (p) and a sixteenth-note pattern. Measure 4 concludes with a piano dynamic (p).

Musical score page 27, measures 5-6. The top system shows two staves. The upper staff begins with a sixteenth-note pattern. The lower staff begins with a piano dynamic (p) and a sixteenth-note pattern. Measure 6 concludes with a piano dynamic (pp).

Musical score page 27, measures 7-8. The top system shows two staves. The upper staff begins with a sixteenth-note pattern. The lower staff begins with a piano dynamic (p) and a sixteenth-note pattern. Measure 8 concludes with a piano dynamic (p).

Musical score page 27, measures 9-10. The top system shows two staves. The upper staff begins with a piano dynamic (p) and a sixteenth-note pattern. The lower staff begins with a piano dynamic (p) and a sixteenth-note pattern. Measure 10 concludes with a piano dynamic (p).

Pd.

*

ff [rubato] *Ta.* * *Ta.* *

p *p* *f*

pp *pp* *decrease.* *Ta.* *

poco *poco* *dim.*

Musical score page 29, measures 1-2. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns, labeled *marenado*. The bottom staff shows a rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth-note chords.

Andante

Andante. The top staff begins with a dynamic *f*. The bottom staff shows a rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth-note chords.

The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns. The bottom staff shows a rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth-note chords, labeled *mf*.

The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns. The bottom staff shows a rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth-note chords, labeled *p*.

The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns. The bottom staff shows a rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth-note chords, labeled *p*.

[Tr.]

pp cantabile

[**]

f.

[*]

pp

Allegro vivo

f con fuoco.

Td. ** Td.*

pp legatissimo

p *pp* *p*

*

Musical score for piano, page 81, measures 1-3. The score consists of three staves. The top staff uses treble clef, the middle staff bass clef, and the bottom staff bass clef. The key signature is A major (three sharps). Measure 1 starts with dynamic *p*, followed by *f* and *[largamente]*. Measure 2 starts with *p*, followed by *f*. Measure 3 starts with *p*, followed by *f* and *[ritardando]*, then *p*. Measures 1-3 conclude with a double bar line and repeat dots.

Andante

Andante section of the musical score for piano, measures 1-3. The score consists of two staves. The top staff uses treble clef, and the bottom staff bass clef. The key signature is A major (three sharps). Measure 1 starts with *pp*, followed by *mf*. Measure 2 starts with *ppp*, followed by *p*. Measure 3 starts with *p*, followed by *pp*.

Allegro ma non troppo

Musical score for piano, page 82, in G major (two sharps). The score consists of five systems of music, each with two staves: treble and bass. The dynamics and tempo markings change throughout the piece.

- System 1:** Dynamics: *f*, *con brio*. Measures show eighth-note patterns in the treble staff and sixteenth-note patterns in the bass staff.
- System 2:** Measures continue with eighth-note patterns in the treble staff and sixteenth-note patterns in the bass staff.
- System 3:** Measures continue with eighth-note patterns in the treble staff and sixteenth-note patterns in the bass staff.
- System 4:** Dynamics: *mp* (measures 1-2), *f* (measures 3-4). Measures show eighth-note patterns in the treble staff and sixteenth-note patterns in the bass staff.
- System 5:** Dynamics: *p dolce*. Measures show eighth-note patterns in the treble staff and sixteenth-note patterns in the bass staff. Measure numbers D_{a} , $* \text{D}_{\text{a}}$, $* \text{D}_{\text{a}}$, and $**$ are indicated below the bass staff.

{ *poco cresc.*
 Td. * [secco]
 { *mf* [amoroso]
 Td. * Td. *
 Td. * Td. * Td. *
 { *Larghetto*
 | *cresc.* | *p* |
 Td. * Td. * Td. *
 { *pp* a tempo *poco a poco cresc.* [brillante] *ff*

ՄՅՈ ՃՈՐՈՐ

(Նայի, զունայի և թմրուկի ոնու)
Երկրորդ խմբագրավորներ

МШО ШОРОР

(В манере найа, зурны и доола)

Вторая редакция

Աշխարհ, առայգ

Allegro vigoroso

Համեմատ ուժահն

The musical score is divided into two parts by a vertical bar line. The first part (Measures 1-12) is in common time, key signature of A major (three sharps). It features a piano part with eighth-note chords and a vocal part with eighth-note patterns and grace notes. The lyrics are in Armenian. The second part (Measures 13-24) is also in common time, key signature of A major. It features a piano part with eighth-note chords and a vocal part with eighth-note patterns and grace notes. The lyrics are in Russian.

Largo

The musical score consists of five staves of piano music. The first staff begins with a dynamic of *f*, followed by *mf*, *dim.*, and *p*. The text "Արքայավարժ ու վեհապետ
maestoso" is written above the staff. The second staff starts with eighth-note patterns. The third staff features dynamics *p* and *cresc.* The fourth staff includes a dynamic instruction *[rubato]*. The fifth staff concludes with a dynamic of *dim.*

*Այսաքանից և առաջանալու այս տականուց
Խօսութիւն ունի առաջանալու այս տականուց:*

dim.

[un poco mosso]

p teneramente,

poco più animato

ritard.

mf [tempo primo]

Musical score page 87, featuring five staves of piano music. The top staff begins with a dynamic of *p*, followed by a section marked *[rubato]* with a dynamic of *ff*. The second staff starts with a dynamic of *f*. The third staff features dynamics of *crusc.* and *ff*. The fourth staff ends with a dynamic of *dim.*. The bottom staff concludes with a dynamic of *p*.

[a piacere]

Lontano

pp.

[Andante capriccioso]

f

mf

f [poco pesante]

Pd. *

Pd.

*

come bœ

mf [capriccioso]

* *Ta.* *Ta.*

*многобъ
сама то*

p [cantabile]

* *Ta.* * *Ta.*

pp

f

*

[come recitative]

ff

[Allegro gioioso]

A musical score for piano, page 40, featuring five staves of music. The score is in common time and consists of two systems of measures. The first system begins with a forte dynamic (f) in the right hand. The second system begins with a piano dynamic (p) in the left hand. The score includes various musical markings such as slurs, grace notes, and dynamic changes (e.g., *Pd.*, ** Pd.*). The piano keys are indicated by vertical lines with black dots representing black keys.

A musical score page featuring five staves of piano music. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The key signature is A major (three sharps). The time signature varies between common time and 6/8. The music consists of various note patterns, including sixteenth-note chords and eighth-note pairs. Measure numbers 41 through 45 are present. The score includes dynamic markings such as p (piano), f (forte), and $\text{p} \text{ p}$. Articulation marks like dots and dashes are also visible. The page number 41 is located in the top right corner.

[Allegro vivace]

Piano sheet music for page 42, Allegro vivace.

The music consists of six staves of musical notation, divided into three systems by vertical bar lines. The key signature is A major (three sharps). The tempo is Allegro vivace.

Staff 1: Dynamics include ***ff*** [stringendo] and ***con fuoco***. Pedal markings: ***s***, ***Td.***

Staff 2: Contains a measure ending with an asterisk (*)

Staff 3: Contains a measure ending with a bracket and a vertical bar line.

Staff 4: Contains a measure ending with a bracket and a vertical bar line.

Staff 5: Contains a measure ending with a bracket and a vertical bar line.

Staff 6: Dynamics include ***p*** and ***f***. Pedal marking: ***Td.*** Measure ends with a bracket and a vertical bar line.

Staff 7: Dynamics include ***ritardando***.

[Andante sostenuto]

48

p [sognando]

Allegro ma non troppo

f con brio

mp

f *p dolce*
 Ta. * Ta. * Ta. *

(poco cresc.) [secco]
 Ta.

Ta. * Ta. *
 [eroso.] [amoroso]
 Ta. * Ta. *

Ta. Ta. Ta. Ta.
 [Larghetto] [allargando]

p *pp* [a tempo] poco
 Ta. Ta. *

a poco cresc. [brillante] *ff*

<img alt="A page of musical notation for piano, featuring six staves of music. The music is in common time and consists of measures 44 through the end of the section. The notation includes various dynamics like forte (f), piano (p), and pianississimo (pp). It also includes performance instructions such as 'dolce', 'eroso.', 'amoroso', 'allargando', 'Larghetto', and 'brillante'. The piano keys are indicated by vertical lines with dots for black keys. Measures 44-45 show a melodic line with eighth-note patterns. Measures 46-47 feature sustained notes with grace note patterns. Measures 48-49 show eighth-note chords. Measures 50-51 show eighth-note patterns with dynamic changes. Measures 52-53 show eighth-note chords. Measures 54-55 show eighth-note patterns. Measures 56-57 show eighth-note chords. Measures 58-59 show eighth-note patterns. Measures 60-61 show eighth-note chords. Measures 62-63 show eighth-note patterns. Measures 64-65 show eighth-note chords. Measures 66-67 show eighth-note patterns. Measures 68-69 show eighth-note chords. Measures 70-71 show eighth-note patterns. Measures 72-73 show eighth-note chords. Measures 74-75 show eighth-note patterns. Measures 76-77 show eighth-note chords. Measures 78-79 show eighth-note patterns. Measures 80-81 show eighth-note chords. Measures 82-83 show eighth-note patterns. Measures 84-85 show eighth-note chords. Measures 86-87 show eighth-note patterns. Measures 88-89 show eighth-note chords. Measures 90-91 show eighth-note patterns. Measures 92-93 show eighth-note chords. Measures 94-95 show eighth-note patterns. Measures 96-97 show eighth-note chords. Measures 98-99 show eighth-note patterns. Measures 100-101 show eighth-note chords. Measures 102-103 show eighth-note patterns. Measures 104-105 show eighth-note chords. Measures 106-107 show eighth-note patterns. Measures 108-109 show eighth-note chords. Measures 110-111 show eighth-note patterns. Measures 112-113 show eighth-note chords. Measures 114-115 show eighth-note patterns. Measures 116-117 show eighth-note chords. Measures 118-119 show eighth-note patterns. Measures 120-121 show eighth-note chords. Measures 122-123 show eighth-note patterns. Measures 124-125 show eighth-note chords. Measures 126-127 show eighth-note patterns. Measures 128-129 show eighth-note chords. Measures 130-131 show eighth-note patterns. Measures 132-133 show eighth-note chords. Measures 134-135 show eighth-note patterns. Measures 136-137 show eighth-note chords. Measures 138-139 show eighth-note patterns. Measures 140-141 show eighth-note chords. Measures 142-143 show eighth-note patterns. Measures 144-145 show eighth-note chords. Measures 146-147 show eighth-note patterns. Measures 148-149 show eighth-note chords. Measures 150-151 show eighth-note patterns. Measures 152-153 show eighth-note chords. Measures 154-155 show eighth-note patterns. Measures 156-157 show eighth-note chords. Measures 158-159 show eighth-note patterns. Measures 160-161 show eighth-note chords. Measures 162-163 show eighth-note patterns. Measures 164-165 show eighth-note chords. Measures 166-167 show eighth-note patterns. Measures 168-169 show eighth-note chords. Measures 170-171 show eighth-note patterns. Measures 172-173 show eighth-note chords. Measures 174-175 show eighth-note patterns. Measures 176-177 show eighth-note chords. Measures 178-179 show eighth-note patterns. Measures 180-181 show eighth-note chords. Measures 182-183 show eighth-note patterns. Measures 184-185 show eighth-note chords. Measures 186-187 show eighth-note patterns. Measures 188-189 show eighth-note chords. Measures 190-191 show eighth-note patterns. Measures 192-193 show eighth-note chords. Measures 194-195 show eighth-note patterns. Measures 196-197 show eighth-note chords. Measures 198-199 show eighth-note patterns. Measures 200-201 show eighth-note chords. Measures 202-203 show eighth-note patterns. Measures 204-205 show eighth-note chords. Measures 206-207 show eighth-note patterns. Measures 208-209 show eighth-note chords. Measures 210-211 show eighth-note patterns. Measures 212-213 show eighth-note chords. Measures 214-215 show eighth-note patterns. Measures 216-217 show eighth-note chords. Measures 218-219 show eighth-note patterns. Measures 220-221 show eighth-note chords. Measures 222-223 show eighth-note patterns. Measures 224-225 show eighth-note chords. Measures 226-227 show eighth-note patterns. Measures 228-229 show eighth-note chords. Measures 230-231 show eighth-note patterns. Measures 232-233 show eighth-note chords. Measures 234-235 show eighth-note patterns. Measures 236-237 show eighth-note chords. Measures 238-239 show eighth-note patterns. Measures 240-241 show eighth-note chords. Measures 242-243 show eighth-note patterns. Measures 244-245 show eighth-note chords. Measures 246-247 show eighth-note patterns. Measures 248-249 show eighth-note chords. Measures 250-251 show eighth-note patterns. Measures 252-253 show eighth-note chords. Measures 254-255 show eighth-note patterns. Measures 256-257 show eighth-note chords. Measures 258-259 show eighth-note patterns. Measures 260-261 show eighth-note chords. Measures 262-263 show eighth-note patterns. Measures 264-265 show eighth-note chords. Measures 266-267 show eighth-note patterns. Measures 268-269 show eighth-note chords. Measures 270-271 show eighth-note patterns. Measures 272-273 show eighth-note chords. Measures 274-275 show eighth-note patterns. Measures 276-277 show eighth-note chords. Measures 278-279 show eighth-note patterns. Measures 280-281 show eighth-note chords. Measures 282-283 show eighth-note patterns. Measures 284-285 show eighth-note chords. Measures 286-287 show eighth-note patterns. Measures 288-289 show eighth-note chords. Measures 290-291 show eighth-note patterns. Measures 292-293 show eighth-note chords. Measures 294-295 show eighth-note patterns. Measures 296-297 show eighth-note chords. Measures 298-299 show eighth-note patterns. Measures 300-301 show eighth-note chords. Measures 302-303 show eighth-note patterns. Measures 304-305 show eighth-note chords. Measures 306-307 show eighth-note patterns. Measures 308-309 show eighth-note chords. Measures 310-311 show eighth-note patterns. Measures 312-313 show eighth-note chords. Measures 314-315 show eighth-note patterns. Measures 316-317 show eighth-note chords. Measures 318-319 show eighth-note patterns. Measures 320-321 show eighth-note chords. Measures 322-323 show eighth-note patterns. Measures 324-325 show eighth-note chords. Measures 326-327 show eighth-note patterns. Measures 328-329 show eighth-note chords. Measures 330-331 show eighth-note patterns. Measures 332-333 show eighth-note chords. Measures 334-335 show eighth-note patterns. Measures 336-337 show eighth-note chords. Measures 338-339 show eighth-note patterns. Measures 340-341 show eighth-note chords. Measures 342-343 show eighth-note patterns. Measures 344-345 show eighth-note chords. Measures 346-347 show eighth-note patterns. Measures 348-349 show eighth-note chords. Measures 350-351 show eighth-note patterns. Measures 352-353 show eighth-note chords. Measures 354-355 show eighth-note patterns. Measures 356-357 show eighth-note chords. Measures 358-359 show eighth-note patterns. Measures 360-361 show eighth-note chords. Measures 362-363 show eighth-note patterns. Measures 364-365 show eighth-note chords. Measures 366-367 show eighth-note patterns. Measures 368-369 show eighth-note chords. Measures 370-371 show eighth-note patterns. Measures 372-373 show eighth-note chords. Measures 374-375 show eighth-note patterns. Measures 376-377 show eighth-note chords. Measures 378-379 show eighth-note patterns. Measures 380-381 show eighth-note chords. Measures 382-383 show eighth-note patterns. Measures 384-385 show eighth-note chords. Measures 386-387 show eighth-note patterns. Measures 388-389 show eighth-note chords. Measures 390-391 show eighth-note patterns. Measures 392-393 show eighth-note chords. Measures 394-395 show eighth-note patterns. Measures 396-397 show eighth-note chords. Measures 398-399 show eighth-note patterns. Measures 400-401 show eighth-note chords. Measures 402-403 show eighth-note patterns. Measures 404-405 show eighth-note chords. Measures 406-407 show eighth-note patterns. Measures 408-409 show eighth-note chords. Measures 410-411 show eighth-note patterns. Measures 412-413 show eighth-note chords. Measures 414-415 show eighth-note patterns. Measures 416-417 show eighth-note chords. Measures 418-419 show eighth-note patterns. Measures 420-421 show eighth-note chords. Measures 422-423 show eighth-note patterns. Measures 424-425 show eighth-note chords. Measures 426-427 show eighth-note patterns. Measures 428-429 show eighth-note chords. Measures 430-431 show eighth-note patterns. Measures 432-433 show eighth-note chords. Measures 434-435 show eighth-note patterns. Measures 436-437 show eighth-note chords. Measures 438-439 show eighth-note patterns. Measures 440-441 show eighth-note chords. Measures 442-443 show eighth-note patterns. Measures 444-445 show eighth-note chords. Measures 446-447 show eighth-note patterns. Measures 448-449 show eighth-note chords. Measures 450-451 show eighth-note patterns. Measures 452-453 show eighth-note chords. Measures 454-455 show eighth-note patterns. Measures 456-457 show eighth-note chords. Measures 458-459 show eighth-note patterns. Measures 460-461 show eighth-note chords. Measures 462-463 show eighth-note patterns. Measures 464-465 show eighth-note chords. Measures 466-467 show eighth-note patterns. Measures 468-469 show eighth-note chords. Measures 470-471 show eighth-note patterns. Measures 472-473 show eighth-note chords. Measures 474-475 show eighth-note patterns. Measures 476-477 show eighth-note chords. Measures 478-479 show eighth-note patterns. Measures 480-481 show eighth-note chords. Measures 482-483 show eighth-note patterns. Measures 484-485 show eighth-note chords. Measures 486-487 show eighth-note patterns. Measures 488-489 show eighth-note chords. Measures 490-491 show eighth-note patterns. Measures 492-493 show eighth-note chords. Measures 494-495 show eighth-note patterns. Measures 496-497 show eighth-note chords. Measures 498-499 show eighth-note patterns. Measures 500-501 show eighth-note chords. Measures 502-503 show eighth-note patterns. Measures 504-505 show eighth-note chords. Measures 506-507 show eighth-note patterns. Measures 508-509 show eighth-note chords. Measures 510-511 show eighth-note patterns. Measures 512-513 show eighth-note chords. Measures 514-515 show eighth-note patterns. Measures 516-517 show eighth-note chords. Measures 518-519 show eighth-note patterns. Measures 520-521 show eighth-note chords. Measures 522-523 show eighth-note patterns. Measures 524-525 show eighth-note chords. Measures 526-527 show eighth-note patterns. Measures 528-529 show eighth-note chords. Measures 530-531 show eighth-note patterns. Measures 532-533 show eighth-note chords. Measures 534-535 show eighth-note patterns. Measures 536-537 show eighth-note chords. Measures 538-539 show eighth-note patterns. Measures 540-541 show eighth-note chords. Measures 542-543 show eighth-note patterns. Measures 544-545 show eighth-note chords. Measures 546-547 show eighth-note patterns. Measures 548-549 show eighth-note chords. Measures 550-551 show eighth-note patterns. Measures 552-553 show eighth-note chords. Measures 554-555 show eighth-note patterns. Measures 556-557 show eighth-note chords. Measures 558-559 show eighth-note patterns. Measures 560-561 show eighth-note chords. Measures 562-563 show eighth-note patterns. Measures 564-565 show eighth-note chords. Measures 566-567 show eighth-note patterns. Measures 568-569 show eighth-note chords. Measures 570-571 show eighth-note patterns. Measures 572-573 show eighth-note chords. Measures 574-575 show eighth-note patterns. Measures 576-577 show eighth-note chords. Measures 578-579 show eighth-note patterns. Measures 580-581 show eighth-note chords. Measures 582-583 show eighth-note patterns. Measures 584-585 show eighth-note chords. Measures 586-587 show eighth-note patterns. Measures 588-589 show eighth-note chords. Measures 590-591 show eighth-note patterns. Measures 592-593 show eighth-note chords. Measures 594-595 show eighth-note patterns. Measures 596-597 show eighth-note chords. Measures 598-599 show eighth-note patterns. Measures 600-601 show eighth-note chords. Measures 602-603 show eighth-note patterns. Measures 604-605 show eighth-note chords. Measures 606-607 show eighth-note patterns. Measures 608-609 show eighth-note chords. Measures 610-611 show eighth-note patterns. Measures 612-613 show eighth-note chords. Measures 614-615 show eighth-note patterns. Measures 616-617 show eighth-note chords. Measures 618-619 show eighth-note patterns. Measures 620-621 show eighth-note chords. Measures 622-623 show eighth-note patterns. Measures 624-625 show eighth-note chords. Measures 626-627 show eighth-note patterns. Measures 628-629 show eighth-note chords. Measures 630-631 show eighth-note patterns. Measures 632-633 show eighth-note chords. Measures 634-635 show eighth-note patterns. Measures 636-637 show eighth-note chords. Measures 638-639 show eighth-note patterns. Measures 640-641 show eighth-note chords. Measures 642-643 show eighth-note patterns. Measures 644-645 show eighth-note chords. Measures 646-647 show eighth-note patterns. Measures 648-649 show eighth-note chords. Measures 650-651 show eighth-note patterns. Measures 652-653 show eighth-note chords. Measures 654-655 show eighth-note patterns. Measures 656-657 show eighth-note chords. Measures 658-659 show eighth-note patterns. Measures 660-661 show eighth-note chords. Measures 662-663 show eighth-note patterns. Measures 664-665 show eighth-note chords. Measures 666-667 show eighth-note patterns. Measures 668-669 show eighth-note chords. Measures 670-671 show eighth-note patterns. Measures 672-673 show eighth-note chords. Measures 674-675 show eighth-note patterns. Measures 676-677 show eighth-note chords. Measures 678-679 show eighth-note patterns. Measures 680-681 show eighth-note chords. Measures 682-683 show eighth-note patterns. Measures 684-685 show eighth-note chords. Measures 686-687 show eighth-note patterns. Measures 688-689 show eighth-note chords. Measures 690-691 show eighth-note patterns. Measures 692-693 show eighth-note chords. Measures 694-695 show eighth-note patterns. Measures 696-697 show eighth-note chords. Measures 698-699 show eighth-note patterns. Measures 700-701 show eighth-note chords. Measures 702-703 show eighth-note patterns. Measures 704-705 show eighth-note chords. Measures 706-707 show eighth-note patterns. Measures 708-709 show eighth-note chords. Measures 710-711 show eighth-note patterns. Measures 712-713 show eighth-note chords. Measures 714-715 show eighth-note patterns. Measures 716-717 show eighth-note chords. Measures 718-719 show eighth-note patterns. Measures 720-721 show eighth-note chords. Measures 722-723 show eighth-note patterns. Measures 724-725 show eighth-note chords. Measures 726-727 show eighth-note patterns. Measures 728-729 show eighth-note chords. Measures 730-731 show eighth-note patterns. Measures 732-733 show eighth-note chords. Measures 734-735 show eighth-note patterns. Measures 736-737 show eighth-note chords. Measures 738-739 show eighth-note patterns. Measures 740-741 show eighth-note chords. Measures 742-743 show eighth-note patterns. Measures 744-745 show eighth-note chords. Measures 746-747 show eighth-note patterns. Measures 748-749 show eighth-note chords. Measures 750-751 show eighth-note patterns. Measures 752-753 show eighth-note chords. Measures 754-755 show eighth-note patterns. Measures 756-757 show eighth-note chords. Measures 758-759 show eighth-note patterns. Measures 760-761 show eighth-note chords. Measures 762-763 show eighth-note patterns. Measures 764-765 show eighth-note chords. Measures 766-767 show eighth-note patterns. Measures 768-769 show eighth-note chords. Measures 770-771 show eighth-note patterns. Measures 772-773 show eighth-note chords. Measures 774-775 show eighth-note patterns. Measures 776-777 show eighth-note chords. Measures 778-779 show eighth-note patterns. Measures 780-781 show eighth-note chords. Measures 782-783 show eighth-note patterns. Measures 784-785 show eighth-note chords. Measures 786-787 show eighth-note patterns. Measures 788-789 show eighth-note chords. Measures 790-791 show eighth-note patterns. Measures 792-793 show eighth-note chords. Measures 794-795 show eighth-note patterns. Measures 796-797 show eighth-note chords. Measures 798-799 show eighth-note patterns. Measures 800-801 show eighth-note chords. Measures 802-803 show eighth-note patterns. Measures 804-805 show eighth-note chords. Measures 806-807 show eighth-note patterns. Measures 808-809 show eighth-note chords. Measures 810-811 show eighth-note patterns. Measures 812-813 show eighth-note chords. Measures 814-815 show eighth-note patterns. Measures 816-817 show eighth-note chords. Measures 818-819 show eighth-note patterns. Measures 820-821 show eighth-note chords. Measures 822-823 show eighth-note patterns. Measures 824-825 show eighth-note chords. Measures 826-827 show eighth-note patterns. Measures 828-829 show eighth-note chords. Measures 830-831 show eighth-note patterns. Measures 832-833 show eighth-note chords. Measures 834-835 show eighth-note patterns. Measures 836-837 show eighth-note chords. Measures 838-839 show eighth-note patterns. Measures 840-841 show eighth-note chords. Measures 842-843 show eighth-note patterns. Measures 844-845 show eighth-note chords. Measures 846-847 show eighth-note patterns. Measures 848-849 show eighth-note chords. Measures 850-851 show eighth-note patterns. Measures 852-853 show eighth-note chords. Measures 854-855 show eighth-note patterns. Measures 856-857 show eighth-note chords. Measures 858-859 show eighth-note patterns. Measures 860-861 show eighth-note chords. Measures 862-863 show eighth-note patterns. Measures 864-865 show eighth-note chords. Measures 866-867 show eighth-note patterns. Measures 868-869 show eighth-note chords. Measures 870-871 show eighth-note patterns. Measures 872-873 show eighth-note chords. Measures 874-875 show eighth-note patterns. Measures 876-877 show eighth-note chords. Measures 878-879 show eighth-note patterns. Measures 880-881 show eighth-note chords. Measures 882-883 show eighth-note patterns. Measures 884-885 show eighth-note chords. Measures 886-887 show eighth-note patterns. Measures 888-889 show eighth-note chords. Measures 890-891 show eighth-note patterns. Measures 892-893 show eighth-note chords. Measures 894-895 show eighth-note patterns. Measures 896-897 show eighth-note chords. Measures 898-899 show eighth-note patterns. Measures 900-901 show eighth-note chords. Measures 902-903 show eighth-note patterns. Measures 904-905 show eighth-note chords. Measures 906-907 show eighth-note patterns. Measures 908-909 show eighth-note chords. Measures 910-911 show eighth-note patterns. Measures 912-913 show eighth-note chords. Measures 914-915 show eighth-note patterns. Measures 916-917 show eighth-note chords. Measures 918-919 show eighth-note patterns. Measures 920-921 show eighth-note chords. Measures 922-923 show eighth-note patterns. Measures 924-925 show eighth-note chords. Measures 926-927 show eighth-note patterns. Measures 928-929 show eighth-note chords. Measures 930-931 show eighth-note patterns. Measures 932-933 show eighth-note chords. Measures 934-935 show eighth-note patterns. Measures 936-937 show eighth-note chords. Measures 938-939 show eighth-note patterns. Measures 940-941 show eighth-note chords. Measures 942-943 show eighth-note patterns. Measures 944-945 show eighth-note chords. Measures 946-947 show eighth-note patterns. Measures 948-949 show eighth-note chords. Measures 950-951 show eighth-note patterns. Measures 952-953 show eighth-note chords. Measures 954-955 show eighth-note patterns. Measures 956-957 show eighth-note chords. Measures 958-959 show eighth-note patterns. Measures 960-961 show eighth-note chords. Measures 962-963 show eighth-note patterns. Measures 964-965 show eighth-note chords. Measures 966-967 show eighth-note patterns. Measures 968-969 show eighth-note chords. Measures 970-971 show eighth-note patterns. Measures 972-973 show eighth-note chords. Measures 974-975 show eighth-note patterns. Measures 976-977 show eighth-note chords. Measures 978-979 show eighth-note patterns. Measures 980-981 show eighth-note chords. Measures 982-983 show eighth-note patterns. Measures 984-985 show eighth-note chords. Measures 986-987 show eighth-note patterns. Measures 988-989 show eighth-note chords. Measures 990-991 show eighth-note patterns. Measures 992-993 show eighth-note chords. Measures 994-995 show eighth-note patterns. Measures 996-997 show eighth-note chords. Measures 998-999 show eighth-note patterns. Measures 1000-1001 show eighth-note chords.
 </p>



ବୁଦ୍ଧ ଗ୍ୟାର



ՄԱՆՈՒՇԱԿԻ
ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ
(Խափի ոնով)

Փերժ. և սահման.
(Leggiero.)

ՅՈԹ ՊԱՐ
СЕМЬ ТАНЦЕВ

Շաղին խմբագրութէ
Первая редакция

МАНУШАКИ
ВАГАРШАПАТСКИЙ
(В манере даппа)

The musical score consists of five staves of music for piano, arranged in two systems. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time. It includes dynamics such as *mf*, *mp*, and *p*. The second system begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time. It features various slurs and grace notes. The score is annotated with several performance markings: *Leggiero.*, *2d.*, ** 2d.*, ***, *mf*, *mp*, *p*, and *mf*.

Musical score page 48, featuring six staves of piano music. The score consists of two systems of three staves each. The top system begins with a forte dynamic (f) in common time. The first staff contains eighth-note patterns with grace notes. The second staff features sustained notes with eighth-note chords underneath. The third staff has eighth-note patterns. Measure 1 ends with a fermata over the first staff and a dynamic instruction ** Ta.* The second system begins with a dynamic *mf*. The first staff has eighth-note patterns. The second staff has sustained notes with eighth-note chords. The third staff has eighth-note patterns. Measure 2 ends with a dynamic *p* and a fermata over the first staff, followed by ** Ta.* The third staff concludes with a dynamic *pp*. The fourth system begins with a dynamic *f*. The first staff has eighth-note patterns. The second staff has sustained notes with eighth-note chords. The third staff has eighth-note patterns. The fifth system begins with a dynamic *f*. The first staff has eighth-note patterns. The second staff has sustained notes with eighth-note chords. The third staff has eighth-note patterns. The sixth system begins with a dynamic *f*.

ԵՐԱՆԳԻ

ԵՐԵՎԱՆԻ

(Սայի. և թառի ոնով)

Աշխարհ
Allegro

ЕРАНГИ

ЕРЕВАНСКИЙ

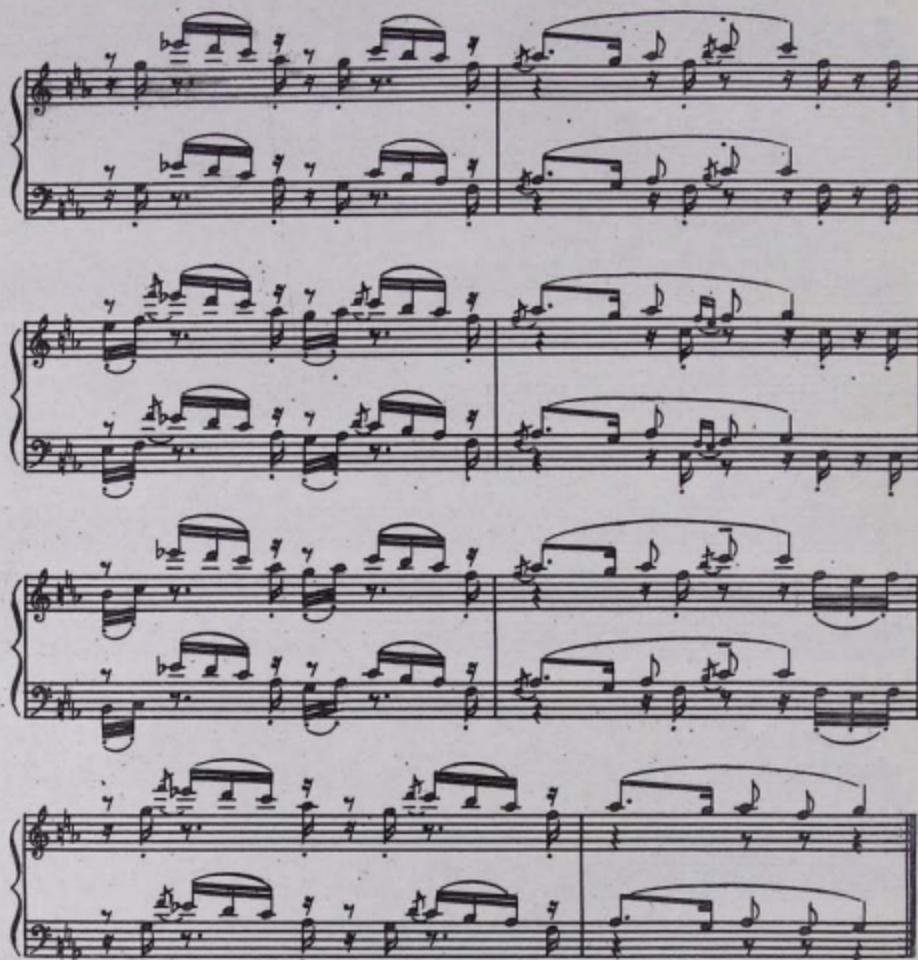
(В манере ная и тара)

Փք սիմեկ վերը Փք ու ծաղկ
Sempre pp e delicato

Փք սիմեկ վերը Փք ու ծաղկ
Sempre pp e delicato



A page of sheet music for piano, featuring six staves of musical notation. The music is in common time and consists of six measures per staff. The top two staves are for the treble clef (right hand) and the bottom two staves are for the bass clef (left hand). The middle two staves provide harmonic support. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs. The page number '51' is located at the top right corner.



Երեսող անգամ ճուղը թվազեղի ավելի քիչուց. ավելի մեծ և մի ուժուկ բարձր
Второй раз играть октавой выше, тише и ниже.

ՈՒՆԱԲԻ

ՃՈՒԵՎԱ

(Թաղի և դափի ռեռով)

УНАБИ

ШУШИНСКИЙ

(В манере тара и даппа)

Նազամի և զեմ

Grazioso ed elevato

The musical score is composed of six staves of piano music. The first staff begins with a dynamic of *f*. The second staff starts with a dynamic of *f*, followed by a measure of *mf*. The third staff starts with a dynamic of *mf*. The fourth staff starts with a dynamic of *pp*. The fifth staff continues the *pp* dynamic. The sixth staff concludes the piece.

© 1925 թ. պատրաստված մեջ այս մի-ի վահանքը լույսից է:

В издании 1925 г. здесь вместо мо ре-зита.

ՄԱՐԱԼԻ
ՇՈՒՇԻՆ
 (Թափի պեու)

ՄԱՐԱԼԻ
 шушинский
 (В манере даппа)

Հպարտ և գալարութ

Fiero. e tortuoso

Դափի պես
 Come
 tamburino



Musical score page 55, second system. The score consists of three staves. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. The key signature is A major (three sharps). The time signature is common time. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is placed above the first measure. The music features eighth-note patterns and grace notes.

Musical score page 55, third system. The score consists of three staves. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. The key signature is A major (three sharps). The time signature is common time. The music features eighth-note patterns and grace notes.

Musical score page 55, fourth system. The score consists of three staves. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. The key signature is A major (three sharps). The time signature is common time. The music features eighth-note patterns and grace notes.

ՃՈՒՃԻԿԻ
ՎԱՂԱՐՇԱՊԱՏԻ
(Թառի և դափի ոճով)

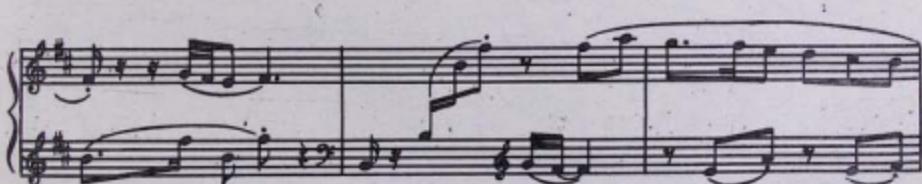
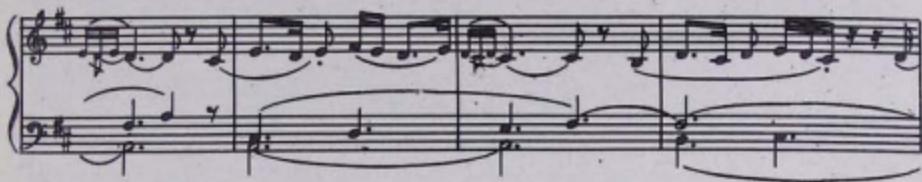
Ջվարթ կոտրուաքով

Gioloso con grazia

ШУШИКИ

ВАГАРШАПАТСКИЙ
(В манере тара и даппа)

The image shows a page of sheet music for piano and voice. At the top left is the number 56. Below it are two section titles: 'ՃՈՒՃԻԿԻ' (Shushiki) and 'ՎԱՂԱՐՇԱՊԱՏԻ' (Vagharshapat). Underneath these is a note in Armenian: '(Թառի և դափի ոճով)' (in the manner of tara and dappa). The first section starts with a dynamic instruction 'Ջվարթ կոտրուաքով' and a tempo marking 'Gioloso con grazia'. The second section starts with a dynamic instruction 'In the manner of tara and dappa'. The music consists of five staves of musical notation, with the piano part on the left and the vocal part on the right. The vocal part uses a soprano C-clef, while the piano part uses a bass F-clef.



A musical score for piano, page 58, featuring five staves of music. The score consists of two systems of measures. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The second system begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music includes various note heads, stems, and beams. Measure 1 (top staff) starts with eighth-note pairs in the treble clef, followed by sixteenth-note patterns in the bass clef. Measures 2 and 3 (middle staff) show eighth-note pairs in the treble clef, with measure 3 featuring a bass note. Measures 4 and 5 (bottom staff) show eighth-note pairs in the bass clef, with measure 5 ending on a bass note. Measure 6 (bottom staff) begins with a dynamic marking *pp*. Measures 7 and 8 (bottom staff) show eighth-note pairs in the bass clef, with measure 8 ending on a bass note.

ՀԵՏ ՈՒ ԱՌԱՋ

ԿԱՐԱ

(Փողի և թմրուկի ռնով)

ପ୍ରକାଶନ କମିଶନ

Nobile e grazioso

ЕД УАРАЧ

ЭРЗЕРУМСКИЙ

(В манере блула и доола)

This block contains five staves of musical notation for piano, spanning measures 11 through 16. The music is in common time and major key. The top staff shows a melodic line with eighth-note patterns and grace notes. The second staff features sustained notes with eighth-note chords underneath. The third staff continues the eighth-note patterns. The fourth staff includes a dynamic instruction 'p' (piano) and a crescendo dynamic. The fifth staff concludes the section with a final cadence.

•) Նախագծեն պրցած է եղել՝

Յորու ավելիացնելու է, բայց Բիհոր չի խաղթի:

Изначально здесь было: новое прибавлено, за старое не зачеркнуто.

2a.

*

8

2a.

*

ՇՈՐՈՐ

ԿԱՐՆՈ

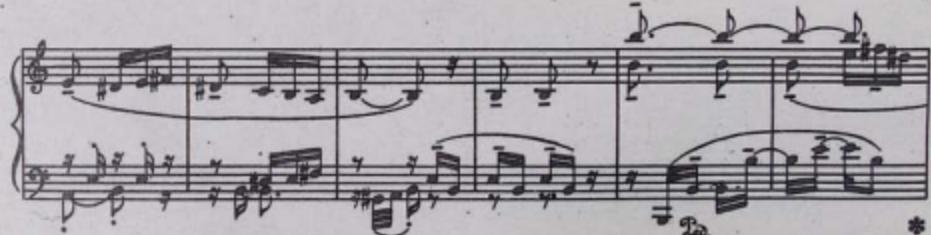
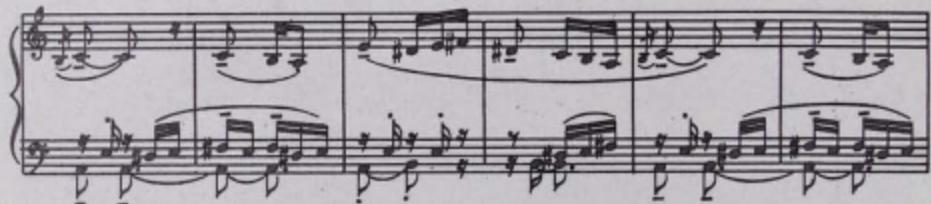
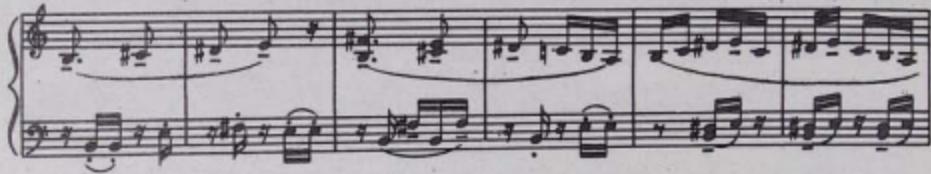
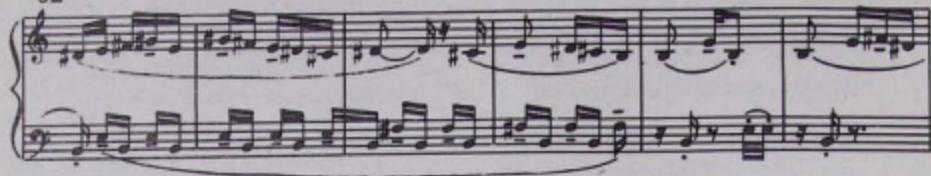
(Փողի, թմբուկի և դաշինի ռենդի)

ШОРОР

ЭРЗЕРУМСКИЙ

(В манере блула, доола и даппа)

[*Moderato non troppo*]



A musical score for piano, featuring four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of six measures, divided by vertical bar lines. The first measure starts with a forte dynamic. The second measure begins with a sharp sign, indicating a change in key signature. The third measure starts with a sharp sign. The fourth measure begins with a sharp sign. The fifth measure starts with a sharp sign. The sixth measure ends with a sharp sign. The score includes several performance markings: 'Pd.' (piano dynamic) under the first staff, '*' under the second staff, '*' under the third staff, and '*' under the fourth staff.



Musical score for piano, four hands. The top staff features eighth-note patterns with grace notes. The bottom staff shows eighth-note chords and sustained notes, creating a harmonic foundation.

Musical score for piano, four hands. The top staff consists of eighth-note patterns with grace notes. The bottom staff features eighth-note chords and sustained notes.

Musical score for piano, four hands. The top staff shows eighth-note patterns with grace notes. The bottom staff features eighth-note chords and sustained notes.

Musical score for two staves (treble and bass) across six measures. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth-note figures, and dynamic markings such as forte and piano. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 5: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 6: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs.

A page of musical notation for piano, consisting of four staves. The top two staves are in common time (indicated by a 'C') and the bottom two are in 2/4 time (indicated by a '2'). The key signature changes from one staff to the next. The notation includes various note heads, stems, and beams, with some notes having slurs. Measure numbers are present at the beginning of each staff.

ՅՈՒԹ ՊԱՐ СЕМЬ ТАНЦЕВ

ՄԱՆՈՒՇԱԿԻ
ՎԱԳԱՐՇԱՊԱՏՍԻ

(Դափի ոնով)

Երկրորդ խմբագրություն
Вторая редакция

МАНУШАКИ
ВАГАРШАПАТСКИЙ
(В манере даппа)

[Փերյոկ և սահմանական]
(Leggiero d. - աղջ. բ. շ.)

The musical score consists of five staves of piano music. The first staff starts with a dynamic of *mf*. The second staff begins with a dynamic of *p*. The third staff has a dynamic of *mp*. The fourth staff ends with a dynamic of *f*. The fifth staff concludes with dynamics of *mf* at two different points.

A musical score page featuring six staves of piano music. The music is in common time and consists of measures 68 through 73. The key signature changes from G major (two sharps) to F# major (one sharp) at the beginning of measure 68, and then back to G major at the end of measure 73. Measure 68 starts with a forte dynamic (f). Measure 69 begins with a dynamic of *mp*, followed by *dim.* Measure 70 starts with a dynamic of *pp*. Measure 71 ends with a dynamic of *poco cresc.*. Measure 72 ends with a dynamic of *dim.*

Musical score page 69, featuring five staves of music for two pianos. The top staff consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The first piano (top) has a dynamic of *f*. The second piano (bottom) has a dynamic of *p*. The third staff consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The dynamics for the second piano in the third, fourth, and fifth staves are *mf*, *pp*, and *pp* respectively. The dynamics for the first piano in the third, fourth, and fifth staves are *p*, *f*, and *f* respectively. The basso continuo (T.B.) is indicated at the bottom of the page.

Musical score page 70, featuring six staves of piano music. The score includes two treble staves, one bass staff, and three additional staves (likely for a cello or double bass part). The music consists of various note patterns, dynamics (e.g., *f*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*), and performance instructions like *poco rall.* and *a tempo*. The score is set against a background of vertical bar lines and measures, with some staves ending in a dashed line.

ԵՐԱՆԳԻ

ԵՐԵՎԱՆԻ

(Նայի և թառի ոնով)

ЕРАНГИ

ЕРЕВАНСКИЙ

(В манере ная и тара)

[Նազարի լ=48]

Grazioso

Սիցու մեղմ մավասարապես
sempre piano

Սիցու մեղմ մավասարապես
sempre piano

f

f

72

Allegretto non troppo
poco a poco energico

Ritardando uscendo in fuga
poco a poco animato e frescamente

Հազմինին կայուսու ու պաշտան
poco a poco vivamente e con splendore

Տաղամին և կոռուպեցնց
con grazia e svelteria

Եղբարդ-ազամ նույնը օվագին ավելի քիչուց ավելի մեղմ և մի ուժամբ քարոզ
Второй раз играть актавой выше, тише и ниже.

ՈՒՆԱԲԻ

ԵՌԻԵՎԱ

(Բարի և դափի ոնով)

Նաղամի և սահման

Grazioso e planato [L = 60-66]

УНАБИ

ШУШИНСКИЙ

(В манере тара и даппа)

The sheet music consists of five staves of musical notation for a single instrument, likely a bowed string instrument. The music is in common time and includes the following performance instructions:

- Staff 1:** Dynamics f and p. Performance instruction: *Անսամլիք ալլուտանած* (ensemble alluvatans).
- Staff 2:** Dynamics f and p. Performance instruction: *Թա.* (Tha) and *Անսամլիք սիմիլ* (ensemble simile).
- Staff 3:** Dynamics f. Performance instruction: *Երար ձելլատո*.
- Staff 4:** Dynamics f. Performance instruction: *Անսամլիք ալլուտանած*.
- Staff 5:** Dynamics mp. Performance instruction: *մուշակված վելոտ* (softened velato). This staff continues into the next section.
- Staff 6:** Dynamics mp. Performance instruction: *Երար ձելլատո*.
- Staff 7:** Dynamics mp. Performance instruction: *առափել ապահի պիո վելոտ* (softened più velato).
- Staff 8:** Dynamics mp. Performance instruction: *զայն ճորպ մուշ ձելլատո* (softened molto d'elletato).

գլուխացի
 allegro
 Tb. * Tb. *

սաղմանացի
 molto fresco
 Tb. * Tb. *

Attacca

ՄԱՐԱԼԻ

ՇՈՒՍԿԱ

(Դափի պետ)

Հպարտ և գալարով

Fiero e tortuoso [♩ = 56-60]

ՄԱՐԱԼԻ

ШУШИНСКИЙ

(В манере даппа)

p
 տրաբի պետ
 come tamburino

pp

A musical score for piano, consisting of four staves. The top two staves are for the right hand (treble clef) and the bottom two are for the left hand (bass clef). The music is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The score includes various note heads, stems, and beams, with some notes having vertical dashes through them. Measures 1 through 4 are shown in the first section, followed by a repeat sign and measures 5 through 8 in the second section. Measures 9 through 12 conclude the piece.

ՃՈՒՃԻԿԻ

ՎԱՂԱՐՇԱՊԱՏԻ

(Թափի և դափի ոնով)

Աշխարհ և Թագուկ

Gioioso e con teneramente 1.-84

ШУШИКИ 77

ВАГАРШАПАТСКИЙ

(В манере тара и даппа)

Sheet music for piano, treble clef, 2/4 time, key of A major. Dynamics: *p*, *legato* (marked *առանձին*), *p.*, *pp*. Fingerings: 2d, *.

Sheet music for piano, treble clef, 2/4 time, key of A major. Fingerings: 2d, *.

Sheet music for piano, treble clef, 2/4 time, key of A major. Fingerings: 2d, *.

Sheet music for piano, treble clef, 2/4 time, key of A major. Dynamics: *p*, *pizz.*, *dolcissimo*, *legato*. Fingerings: 2d, *, *dolentemente*.

*ritenendosi
allontanandosi*

pp *sfoggiando
con ammirazione*

Ta.

*** *Ta.* ***

Musical score page 79, first system. The music consists of two staves. The top staff uses a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff uses a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo is indicated as *leggendo* and *delicatamente*.

Musical score page 79, second system. The music continues on two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo is indicated as *largo* and *ampio* on the top staff, and *leggendo* and *pieno* on the bottom staff.

Musical score page 79, third system. The music continues on two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo is indicated as *leggendo con dolcezza* on the top staff, and *allontanandosi* on the bottom staff. The instruction *leggendo come la brezza pianissimo e decresc.* is also present.

Musical score page 79, fourth system. The music continues on two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo is indicated as *leggendo*.

ՀԵՏ ՈՒ ԱՌԱՋ

ԿԱՐՆ

(Փողի և թմբուկի ոնով)

ՎԵՐ և Վազգանի

Nobile e grazioso [♩ = 152]

ЕДУАРАЧ

ЭРЗЕРУМСКИЙ

(В манере блула и доола)

Nobile e grazioso [♩ = 152]

f
p

p 600

p animate

f dolcissimo

p con finezza e piano

Musical score page 10, measures 11-15. The score consists of four staves. Measure 11: Treble staff has eighth-note pairs with grace notes; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 12: Treble staff has sixteenth-note pairs with grace notes; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 13: Treble staff has eighth-note pairs with grace notes; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 14: Treble staff has eighth-note pairs with grace notes; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 15: Treble staff has eighth-note pairs with grace notes; Bass staff has eighth-note pairs.

11

12

13

14

15

© 1925թ. առաջնության մեջ՝

В издании 1925 г. здесь:

દોચિ

גָּמְנִים

(Փողի, թմրուկի և դափի ռնուլ)

ԱՅԻ և ԲԵՐԴԱՌԱՐ

Nobile ed eroico [♩ = 100]

ШОРОП

ЭРЗЕРУМСКИЙ

(В манере блула, доола и даппа)

Nobile ed eroico [♩=106]

*Non quasi
calmo*

*Ritardando nascosto
peso a peso stabile*

*fondendo e perdendo
irrompendo e prendendo*

simile

*Uff! già è pronto!
leggieramente apparendo*

*Salendo e scendendo
accentuato e marcando*

simile *risuonando
raccogliere*

*nascosto
stabile*

յաղի հովու և ըստ
 fresco e deciso d'uomo serridente

համեմ մարտակիմ բարձրացնելով
 raggiungere le scope accarezzando

յանելով մարտակիմ
 inferorandosi

յանելով
 tambureggiando

պահածոցի
 deciso

յանելով մասնեցից
 martellando

արագածթեցից
 echeggiando

յանելով մասնեցից
 leggeramente apparendo

առաջամաշնորհ
 più risoluto

արագածթեցից
 echeggiando

առաջամաշնորհ
 delizioso

Бархампарт в фантастической

ерака иaltero

девушка в любви
piano e morbido

решительно
risoluto

запади мечтами

martellinando

вспомни
tanendo

свадьбы

архитектура
echeggiando

запади
marcando

запади мечтами
martellinando

запади
con allegrozza

запади
sorridente

запади и мечтами
solenze e luminoso

запади
tendere in alto

запади
precipitare in basso

85
 piano piano
 piano con slancio * Ta. *

piano piano
 piano fresco
 piano h puro nello slancio
 precipitare in basso * *

piano piano
 piano con slancio * Ta. *

piano piano
 piano con slancio * Ta. *

piano piano
 piano con dolcezza
 piano *

piano ondulando
 piano accarezzando
 piano tenendo
 piano tambureggiando

A page of musical notation for two staves, featuring dynamic markings in Italian. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is A major (three sharps). The music consists of six measures. The first measure has a dynamic of *Abbasso*. The second measure has a dynamic of *solido*. The third measure has a dynamic of *tambureggiando*. The fourth measure has a dynamic of *più sostenuto*. The fifth measure has dynamics of *scheggianti* on both staves. The sixth measure has dynamics of *endeggiando*, *ammirando*, and *vivamente*.

Abbasso
solido
tambureggiando
più sostenuto
scheggianti
scheggianti
endeggiando
ammirando
vivamente
con grazie
entuziasmarsi
martellinando

1st measure: *tamburinato*
 2nd measure: *solenne*
 3rd measure: *marcato*
 4th measure: *allargare*
 5th measure: *tamburo*
 6th measure: *marcando*
 7th measure: *echeggiando*
 8th measure: *echeggiando*
 9th measure: *fucosse*
 10th measure: *vittorioso*
 11th measure: *entuziastico*
 12th measure: *tamburo*
 13th measure: *tamburello*
 14th measure: *[#]*
 15th measure: *[Tamb.]*
 16th measure: *martellinando*
 17th measure: *[#]*
 18th measure: *risoluto*
 19th measure: *dolente*
 20th measure: *spargendo*

ՎԱԼ ԵՎ ՄԻԶԱՆԿՅԱԼ ՏԱՐԵՐԱԾՆՅՈ
РАННИЕ И ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ ВАРИАНТЫ

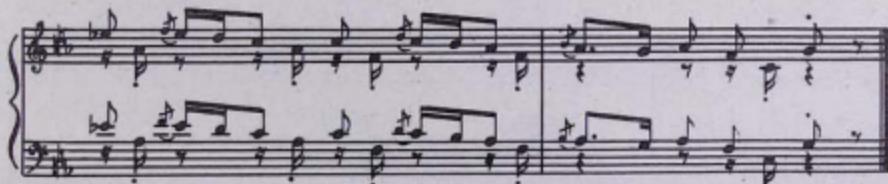
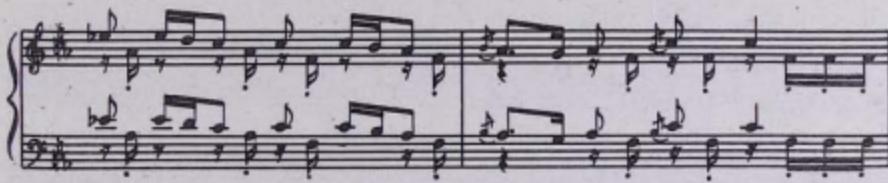
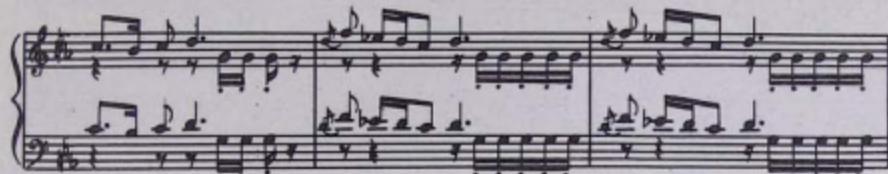
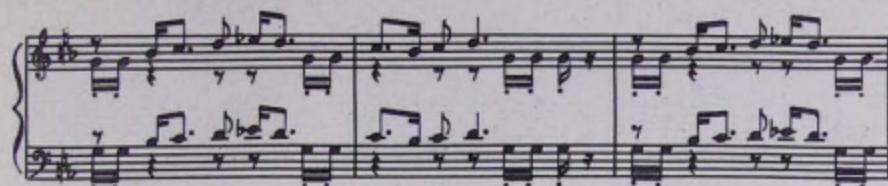
ԵՐԱՆԳԻ

(Ա)

ԵՐԱՆԳԻ

(Ա)

The image displays four staves of musical notation, each consisting of a treble clef staff above a bass clef staff. The notation is in common time (indicated by '4/4'). The music is divided into measures by vertical bar lines. The first staff (top) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, accompanied by a harmonic bass line. The second staff (middle) shows a similar melodic line with eighth and sixteenth notes, also accompanied by a harmonic bass line. The third staff (bottom) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, accompanied by a harmonic bass line. The fourth staff (bottom) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, accompanied by a harmonic bass line.



ԵՐԱՆԳԻ

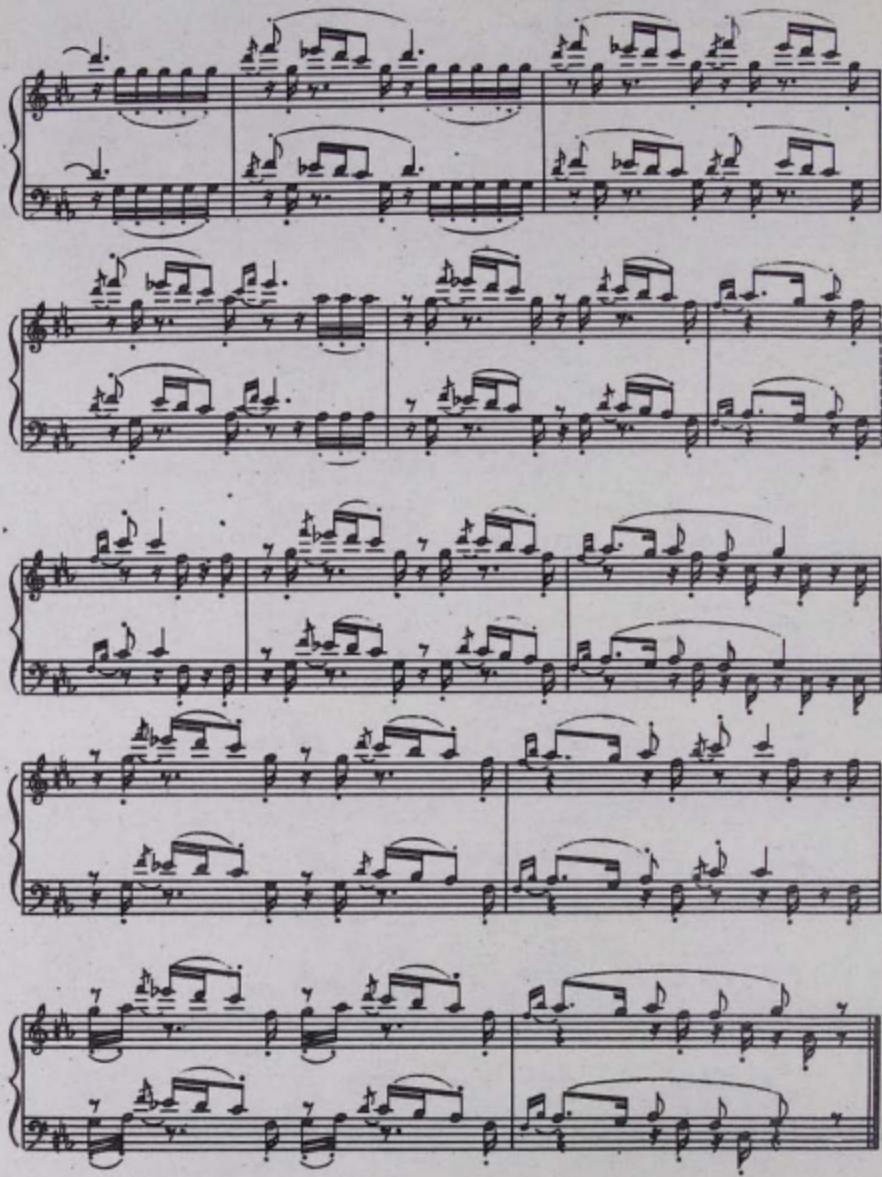
ЕРАНГИ

(բ)

(б)

The musical score is divided into five systems, each containing two staves (treble and bass). The notation uses a variety of note heads (solid, hollow, and cross-hatched) and stems. Dynamic markings include accents over notes and slurs connecting groups of notes. The music is set in common time throughout.





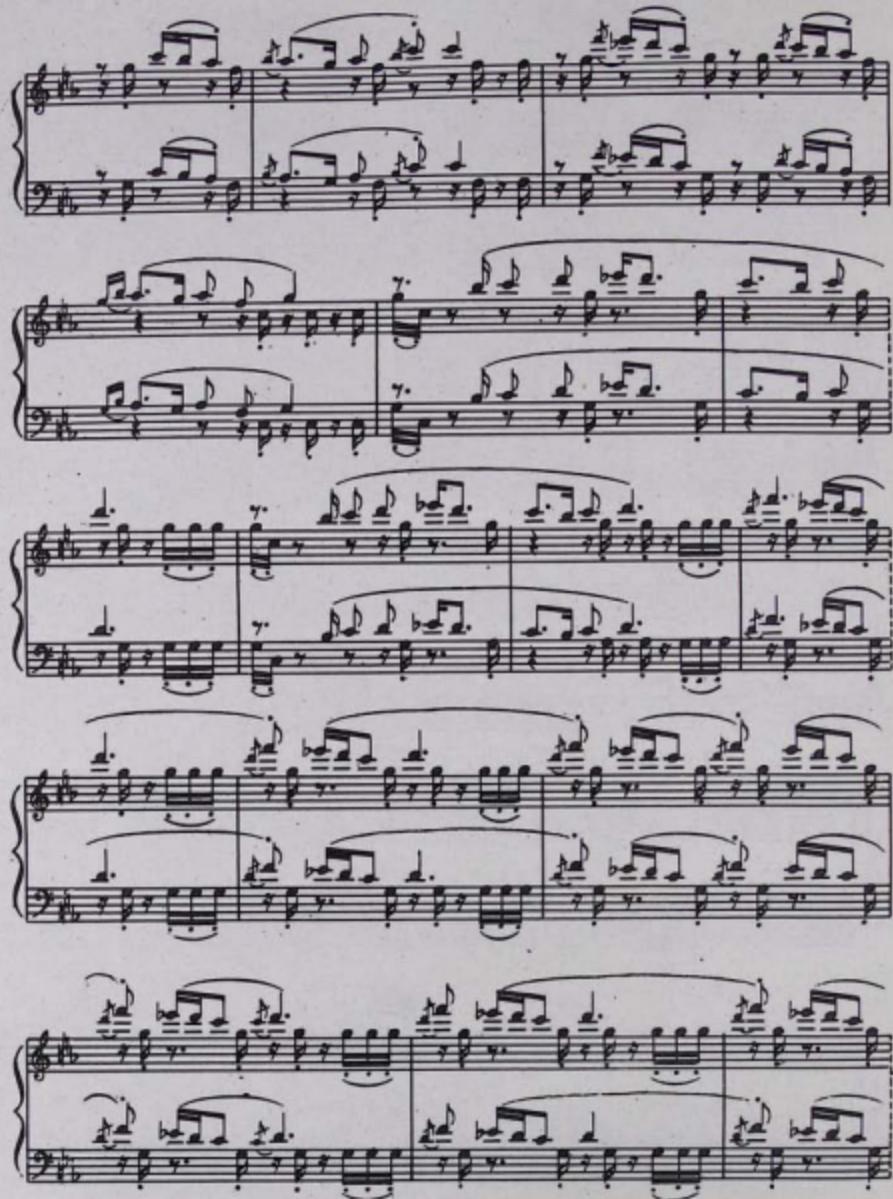
ԵՐԱՆԳԻ

(4)

ЕРАНГИ

(в)

Musical score for two staves, labeled (4) and (v). The top staff (4) has a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff (v) has a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Both staves feature six measures of music with various note heads and stems, some with slurs and grace notes.



The image displays four staves of musical notation, likely from a piano duet or organ score. The notation is in common time and uses two staves per system. The top two staves represent the upper voice, while the bottom two represent the lower voice. The music features eighth-note patterns with grace notes and dynamic markings such as forte (f) and piano (p). The staves are separated by brace lines.

ՈՒՆԿԻ

УНАБИ

Աշխաւութեղի
Con vivacità

ճախ յեղ՝ ապահով բնի պան
il basso leggiere, come venticello

Ta.

* Ta.

decrease.

p

f

Թիր արձագան
come éto

ճոպք. երադի պան
dolce segnando

pp

Three staves of musical notation for piano, showing melodic lines and harmonic chords. The notation includes various note heads, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. Measure numbers [1], [2], and [3] are placed below the staves.

ИГРИЦЫ

МАРАЛИ

A single staff of musical notation for piano, starting with a dynamic marking 'p' (piano). The staff shows a melodic line with various note heads and rests.

A musical score for piano, consisting of five staves of music. The music is in common time and major key signatures, with some changes indicated by measure numbers. The top two staves begin with a dynamic of p . The third staff begins with p , followed by a dynamic marking of pp . The bottom two staves begin with p .

The music features various note values including eighth and sixteenth notes, and rests. Measures 1-4 show a melodic line in the upper staves with harmonic support from the lower staves. Measures 5-8 show a continuation of this pattern, with the dynamic pp appearing in measure 6. Measures 9-12 show a more sustained harmonic pattern. Measures 13-16 show a return to the earlier melodic style. Measures 17-20 conclude the section with a final harmonic cadence.

ԵՐՈՐ ԿԱՐՆԱ

(II)

ШОРОР ЭРЗЕРУМСКИЙ

(A)

Պ զար բերոյ ո՛ք հեռ
molto delicato e da lontano

Պ մերու և ալ մու
dolcissimo e più violino

pp

avvolgendo sempre più

A musical score for piano, consisting of five staves of music. The music is in common time and major key, indicated by a key signature of one sharp. The first staff shows a treble clef and a bass clef, with dynamic markings *p* and *p*. The second staff shows a treble clef and a bass clef. The third staff shows a treble clef and a bass clef. The fourth staff shows a treble clef and a bass clef. The fifth staff shows a treble clef and a bass clef. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, and rests. Measures are separated by vertical bar lines.

101

f

pp *allontanando la voce* *medit*

f

A musical score for piano, page 102, consisting of five staves of music. The music is in common time and major key signature.

The score includes the following markings:

- Staff 1: Measure 1 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 2 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 3 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 4 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 2: Measure 1 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 2 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 3 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 4 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 3: Measure 1 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 2 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 3 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 4 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 4: Measure 1 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 2 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 3 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 4 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.
- Staff 5: Measure 1 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 2 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 3 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 4 ends with a fermata over the first note of the next measure. Measure 5 ends with a fermata over the first note of the next measure.

Text in the middle of Staff 3:

leggendo legando sfoggiando ufficio tranquillo
allontanando lentamente

108

1. *molto allegro* *es*
come sopra

2. *danza
lontana*

3. *ancor danza
più lontano*

4. *ancor danza
esso*

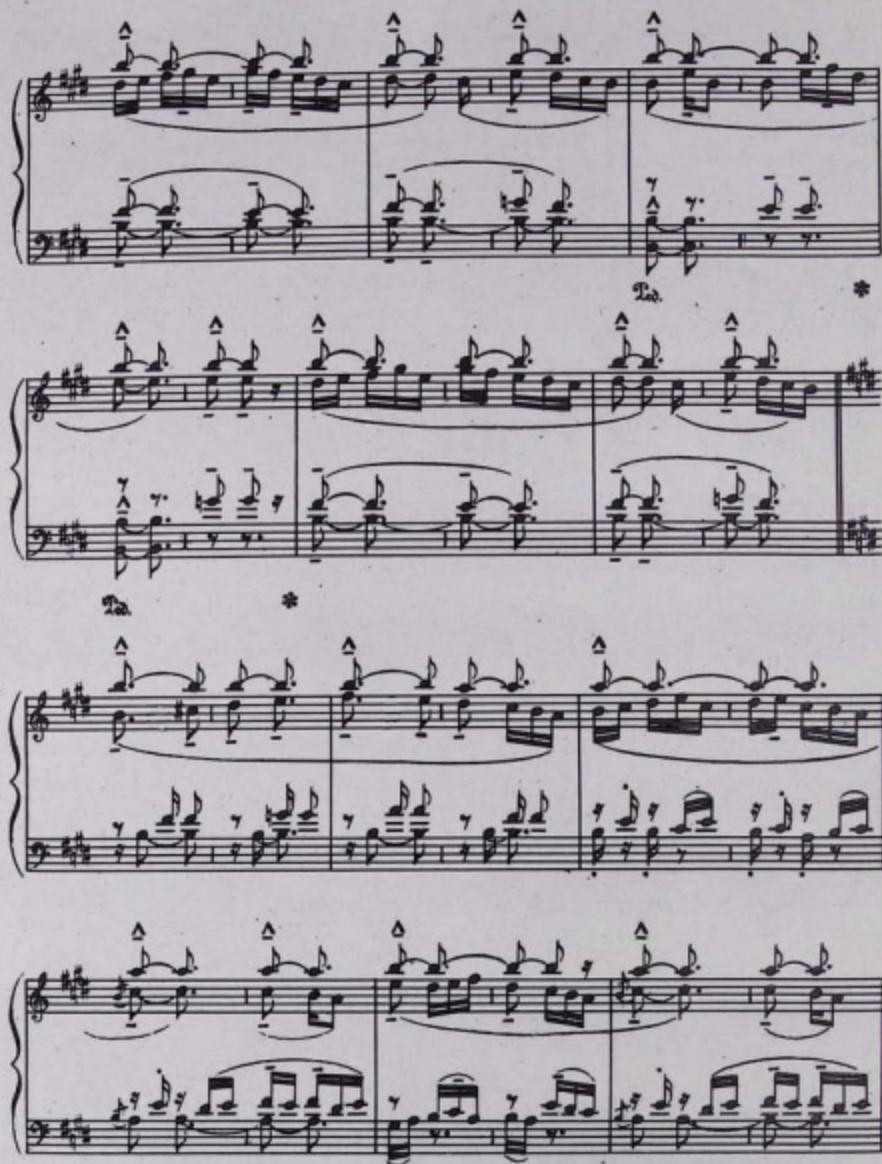
5. *ancor danza
molto lontano*

TOPOR ԿԱՐՈ
(բ)

Moderato non troppo

ШОРОР ЭРЗЕРУМСКИЙ
(б)

The musical score consists of five systems of two staves each. The top staff is the treble clef (G-clef), and the bottom staff is the bass clef (F-clef). The key signature is G major, indicated by two sharps. The time signature is common time (indicated by a 'C'). The music features eighth-note and sixteenth-note patterns. Measures 1-4 show a repeating pattern of eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs. Measure 5 continues this pattern. The score concludes with a repeat sign, a bass clef, and a double bar line with repeat dots.



Musical score for two staves (Treble and Bass) in common time (indicated by 'C') and F major (indicated by a sharp sign). The score consists of five measures per staff.

- Treble Staff:** Measures 1-5:
 - Measure 1: Eighth-note pairs (two pairs).
 - Measure 2: Eighth-note pairs (two pairs).
 - Measure 3: Eighth-note pairs (two pairs).
 - Measure 4: Eighth-note pairs (two pairs).
 - Measure 5: Eighth-note pairs (two pairs).
- Bass Staff:** Measures 1-5:
 - Measure 1: Eighth-note pairs (two pairs).
 - Measure 2: Eighth-note pairs (two pairs).
 - Measure 3: Eighth-note pairs (two pairs).
 - Measure 4: Eighth-note pairs (two pairs).
 - Measure 5: Eighth-note pairs (two pairs).

The musical score is divided into five staves, each starting with a measure number:

- Staff 1: Measure 1 (G major), Measure 2 (F# major), Measure 3 (E major).
- Staff 2: Measure 1 (G major), Measure 2 (F# major), Measure 3 (E major).
- Staff 3: Measure 1 (F# major), Measure 2 (E major).
- Staff 4: Measure 1 (E major), Measure 2 (D major).
- Staff 5: Measure 1 (D major), Measure 2 (C major).

The music features eighth and sixteenth note patterns, with some notes grouped by brackets. The key signature changes from G major (two sharps) to F# major (one sharp) and then to E major (no sharps or flats). Measure numbers are present at the start of each staff.

СОГОР ЧИРЮП

(4)

ШОРОР ЭРЗЕРУМСКИЙ

(в)

Top Staff (Treble Clef):

- Measure 1: $\text{B} \# \text{C} \# \text{D}$, $\text{E} \# \text{F} \# \text{G}$, $\text{A} \# \text{B} \# \text{C}$
- Measure 2: $\text{B} \# \text{C} \# \text{D}$, $\text{E} \# \text{F} \# \text{G}$, $\text{A} \# \text{B} \# \text{C}$
- Measure 3: $\text{B} \# \text{C} \# \text{D}$, $\text{E} \# \text{F} \# \text{G}$, $\text{A} \# \text{B} \# \text{C}$
- Measure 4: $\text{B} \# \text{C} \# \text{D}$, $\text{E} \# \text{F} \# \text{G}$, $\text{A} \# \text{B} \# \text{C}$
- Measure 5: $\text{B} \# \text{C} \# \text{D}$, $\text{E} \# \text{F} \# \text{G}$, $\text{A} \# \text{B} \# \text{C}$

Bottom Staff (Bass Clef):

- Measure 1: $\text{B} \# \text{C} \# \text{D}$, $\text{E} \# \text{F} \# \text{G}$, $\text{A} \# \text{B} \# \text{C}$
- Measure 2: $\text{B} \# \text{C} \# \text{D}$, $\text{E} \# \text{F} \# \text{G}$, $\text{A} \# \text{B} \# \text{C}$
- Measure 3: $\text{B} \# \text{C} \# \text{D}$, $\text{E} \# \text{F} \# \text{G}$, $\text{A} \# \text{B} \# \text{C}$
- Measure 4: $\text{B} \# \text{C} \# \text{D}$, $\text{E} \# \text{F} \# \text{G}$, $\text{A} \# \text{B} \# \text{C}$
- Measure 5: $\text{B} \# \text{C} \# \text{D}$, $\text{E} \# \text{F} \# \text{G}$, $\text{A} \# \text{B} \# \text{C}$

A musical score for piano, featuring five staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The first staff begins with a forte dynamic. The second staff starts with a piano dynamic. The third staff begins with a forte dynamic. The fourth staff starts with a piano dynamic and includes a crescendo instruction. The fifth staff begins with a forte dynamic.

111

ff

pp

p

crac.

A musical score for piano, consisting of five staves of music. The music is in common time and includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pp*. The first staff begins with a forte dynamic (*p*) and includes a dynamic marking *mf*. The second staff features a dynamic marking *pp*. The third staff contains the instruction "poco a poco decrece." The fourth staff consists entirely of eighth-note patterns. The fifth staff concludes the page.

ՏՈՐՈՐ ԿՇՐՆՈ

(Դ)

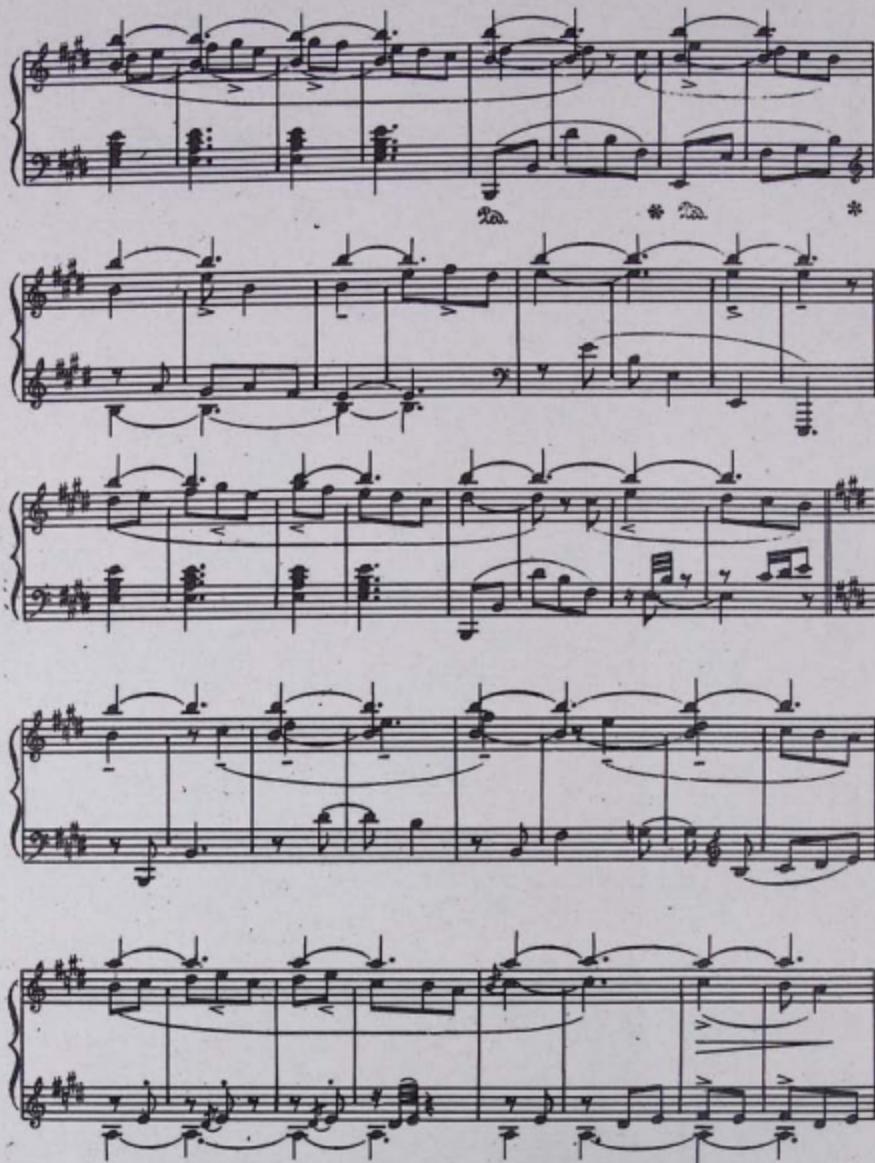
ШОРОР ЕРЗЕРУМСКИЙ

(Г)

The musical score consists of five staves of music for piano and voice. The top two staves are for the voice, and the bottom three are for the piano. The music is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The vocal parts feature melodic lines with eighth and sixteenth notes, often accompanied by piano chords or rhythmic patterns. Performance markings such as fermatas and grace notes are present throughout the score.

A musical score for piano, consisting of five staves of music. The music is in common time and major key signature. The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, accompanied by a bass line. The second staff continues the melodic line. The third staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

A page of musical notation for piano, featuring five staves of music in G major (two sharps) and common time. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like eighth-note heads and stems. The page is numbered 115 at the top right.



This page contains five staves of musical notation for piano, numbered 117 at the top right. The notation is in common time and consists of ten measures per staff. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music features various note heads, stems, and beams. Measures 1-2: Treble staff has a whole note followed by eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measures 3-4: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Measures 5-6: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 7-8: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 9-10: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 11-12: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 13-14: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 15-16: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 17-18: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 19-20: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 21-22: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 23-24: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 25-26: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 27-28: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 29-30: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 31-32: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 33-34: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 35-36: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 37-38: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 39-40: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 41-42: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 43-44: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 45-46: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 47-48: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 49-50: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 51-52: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 53-54: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 55-56: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 57-58: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 59-60: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 61-62: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 63-64: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 65-66: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 67-68: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 69-70: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 71-72: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 73-74: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 75-76: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 77-78: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 79-80: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 81-82: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 83-84: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 85-86: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 87-88: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 89-90: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 91-92: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 93-94: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 95-96: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs. Measures 97-98: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has sixteenth-note pairs.

A musical score for piano, page 118, consisting of five staves of music. The music is in common time and major key signature. The first four staves are for the right hand (treble clef) and the fifth staff is for the left hand (bass clef). The score includes various musical markings such as grace notes, slurs, and dynamic markings like *Ad.* and *p*. The music features complex rhythmic patterns and harmonic changes, typical of a classical piano piece.



ବୁଦ୍ଧ ପ୍ରକାଶ



ЗЛЮ БРЫ

СЕМЬ ПЕСЕН

Semplice $J=96$ *mp senza fretta**do**un poco più sonoro*****poco animato*****dim.**pp**poco rit.*******

Dolente J=92

II

Musical score for piano, page 122, section II, Dolente tempo (J=92). The score consists of five staves of music.

- Staff 1:** Treble clef, 2 sharps (F# G#), dynamic *mf*. Measures 1-4 show eighth-note patterns. Measure 5 starts with a piano dynamic (*p*).
- Staff 2:** Bass clef, 2 sharps (F# G#). Measures 1-4 show eighth-note patterns. Measure 5 starts with a piano dynamic (*p*).
- Staff 3:** Treble clef, 2 sharps (F# G#). Measures 1-4 show eighth-note patterns. Measure 5 starts with a piano dynamic (*p*).
- Staff 4:** Treble clef, 2 sharps (F# G#). Measures 1-4 show eighth-note patterns. Measure 5 starts with a piano dynamic (*p*).
- Staff 5:** Bass clef, 2 sharps (F# G#). Measures 1-4 show eighth-note patterns. Measure 5 starts with a piano dynamic (*p*).

Text markings in the score include:
- Measure 5: *un poco più sonore*
- Measure 9: *poco a poco rit. e morendo*

Allegretto non troppo $\text{J}=80$

III

Musical score for piano, page 128, section III. The score consists of five staves of music.

- Staff 1:** Treble clef, dynamic **f**, tempo $\text{J}=80$. Measures show eighth-note patterns with slurs and grace notes.
- Staff 2:** Bass clef, dynamic **p**, tempo $\text{J}=80$. Measures show eighth-note patterns with slurs and grace notes.
- Staff 3:** Treble clef, dynamic **p**, tempo $\text{J}=80$. Measures show eighth-note patterns with slurs and grace notes.
- Staff 4:** Treble clef, dynamic **poco animato**, tempo $\text{J}=80$. Measures show eighth-note patterns with slurs and grace notes.
- Staff 5:** Bass clef, dynamic **rit. tenore**, tempo $\text{J}=80$. Measures show eighth-note patterns with slurs and grace notes.

Measure markings include $\frac{5}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{8}$, $\frac{11}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{13}{8}$, $\frac{14}{8}$, $\frac{15}{8}$, $\frac{16}{8}$, $\frac{17}{8}$, $\frac{18}{8}$, $\frac{19}{8}$, $\frac{20}{8}$, $\frac{21}{8}$, $\frac{22}{8}$, $\frac{23}{8}$, $\frac{24}{8}$, $\frac{25}{8}$, $\frac{26}{8}$, $\frac{27}{8}$, $\frac{28}{8}$, $\frac{29}{8}$, $\frac{30}{8}$, $\frac{31}{8}$, $\frac{32}{8}$, $\frac{33}{8}$, $\frac{34}{8}$, $\frac{35}{8}$, $\frac{36}{8}$, $\frac{37}{8}$, $\frac{38}{8}$, $\frac{39}{8}$, $\frac{40}{8}$, $\frac{41}{8}$, $\frac{42}{8}$, $\frac{43}{8}$, $\frac{44}{8}$, $\frac{45}{8}$, $\frac{46}{8}$, $\frac{47}{8}$, $\frac{48}{8}$, $\frac{49}{8}$, $\frac{50}{8}$, $\frac{51}{8}$, $\frac{52}{8}$, $\frac{53}{8}$, $\frac{54}{8}$, $\frac{55}{8}$, $\frac{56}{8}$, $\frac{57}{8}$, $\frac{58}{8}$, $\frac{59}{8}$, $\frac{60}{8}$, $\frac{61}{8}$, $\frac{62}{8}$, $\frac{63}{8}$, $\frac{64}{8}$, $\frac{65}{8}$, $\frac{66}{8}$, $\frac{67}{8}$, $\frac{68}{8}$, $\frac{69}{8}$, $\frac{70}{8}$, $\frac{71}{8}$, $\frac{72}{8}$, $\frac{73}{8}$, $\frac{74}{8}$, $\frac{75}{8}$, $\frac{76}{8}$, $\frac{77}{8}$, $\frac{78}{8}$, $\frac{79}{8}$, $\frac{80}{8}$, $\frac{81}{8}$, $\frac{82}{8}$, $\frac{83}{8}$, $\frac{84}{8}$, $\frac{85}{8}$, $\frac{86}{8}$, $\frac{87}{8}$, $\frac{88}{8}$, $\frac{89}{8}$, $\frac{90}{8}$, $\frac{91}{8}$, $\frac{92}{8}$, $\frac{93}{8}$, $\frac{94}{8}$, $\frac{95}{8}$, $\frac{96}{8}$, $\frac{97}{8}$, $\frac{98}{8}$, $\frac{99}{8}$, $\frac{100}{8}$.

Allegretto semplice, tempo rubato

p poco accel.

simile

mf

pp

2d. *

p

rit. molto

2d. *

Comodo $J=63$

V

p ameroso

poco rubato

pp



poco rit.

un poco più largo

a tempo

rall.

VI

Nobile $\text{J}=84$ *pp*

p

pp

sempre legato

cresc.

dim.



VII

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

[f]

1. 2.



ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՆՎԱԳՆԵՐ



ՄԱԿԱԿԻՆ ՂՎԱՓԵՐ

ՏԱՄԱՆԵՐԿՈՒ ՊՐԵՍ
ԺՈՂՈՎՐԴՅԱՆ ԹԵՄԱՆԵՐՈՎ

ДЕТСКИЕ ПЬЕСЫ

ДВЕНАДЦАТЬ ПЬЕС

НА НАРОДНЫЕ ТЕМЫ

Allegretto amabile $J=116$

1

150

mf

p

f-p

151

1. 2.

152

153

II

mf

154

155

●) Առաջին անգամ ուժին, երկրորդ անգամ մեզմ: Աշխատ էլ հաջորդ պիհամերթ:

За первым разом громче, за вторым — тише. Так и в следующих пьесах.

A musical score page featuring two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses a bass clef. The music consists of six measures. Measure 1 starts with eighth-note pairs. Measures 2 and 3 show eighth-note patterns with grace notes. Measure 4 begins with a dynamic of *p*, followed by *m. d.* and *cresc.*. Measures 5 and 6 end with a fermata over a bass note. Below the staff, there are markings: *2d.* with an asterisk, *2d.* with an asterisk, *2d.* with an asterisk, and *2d.* with an asterisk.

A musical score page featuring two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses a bass clef. The music consists of six measures. Measures 1 and 2 are labeled "1." above them. Measure 3 is labeled "dim." above it. Measures 4 and 5 are labeled "2." above them. Measure 6 is labeled "dim. e rit." above it. Below the staff, there are markings: *2d.* with an asterisk, *2d.* with an asterisk, *2d.* with an asterisk, and *2d.* with an asterisk.

A musical score page featuring two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses a bass clef. The music consists of six measures. The first measure has a dynamic of *mf-p*. Measures 2 through 5 are identical, each consisting of a single eighth note followed by a sixteenth-note pair. Measure 6 ends with a dynamic of *p*. Below the staff, there are markings: *2d.* with an asterisk, *2d.* with an asterisk, *2d.* with an asterisk, and *2d.* with an asterisk.

A musical score page featuring two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses a bass clef. The music consists of six measures. Measures 1 and 2 start with eighth-note pairs. Measures 3 and 4 start with eighth-note pairs. Measures 5 and 6 start with eighth-note pairs. Measure 6 ends with a dynamic of *p*. Below the staff, there are markings: *2d.* with an asterisk, *2d.* with an asterisk, *2d.* with an asterisk, and *2d.* with an asterisk.

A musical score page featuring two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses a bass clef. The music consists of six measures. Measures 1 and 2 start with eighth-note pairs. Measures 3 and 4 start with eighth-note pairs. Measures 5 and 6 start with eighth-note pairs. Measure 6 ends with a dynamic of *f*. Below the staff, there are markings: *2d.* with an asterisk, *2d.* with an asterisk, *2d.* with an asterisk, and *2d.* with an asterisk.

Allegro moderato $\text{J}=128$

IV

Musical score for piano, page 4, measures 1-10. The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses bass clef and has a key signature of one sharp. Measure 1 starts with $mf-p$. Measures 2-3 show a transition with dynamics f and $mf-p$. Measure 4 begins with *un poco pesante*. Measures 5-6 show a continuation of the melodic line. Measure 7 starts with *Tempo primo*. Measures 8-9 show a return to the original tempo. Measure 10 concludes with $mf-f$.

Andantino $\text{J}=124$

V

Musical score for piano, page 5, measures 11-15. The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses bass clef and has a key signature of one sharp. Measures 11-12 show a rhythmic pattern with $mf-p$. Measures 13-14 show a continuation of the pattern. Measure 15 concludes with *D. C. al Fine*.

Lento $\text{J}=66$

mf-p

VI

Fine

D. C.
al Fine

Vivace $\text{J}=?.$ ($\text{J}=216$)

VII

8-

simile

p

cresc.

*

2a.

*

2a.

*

2a.

8-

f

p

*

2a.

*

2a.

*

2a.

*

2a.

8-

*

2a.

*

2a.

*

2a.

*

2a.

Moderato con giubilo $\text{J}=132$

VIII

distinto

Следующий раз
[Повторить по желанию оркестра] выше.

IX

Con alterezza $\text{J}=66$

p

mf p

tenore

mf p

*) Запись с четырех руки №3, муз. Янин
Начало фортепиано вместе с басовыми звуками.

186

[Calmo]

X

mp

sempre legato

mf

P

[*poco rit.*]

Moderato $\text{d} = 72$

XI

mf

Con vivacita $\text{d} = 84$

poco rit.

[*Fine*]

poco accen.

poco rit.

largore i rit.

a tempo rit.

20. *

[*Dal G. al Fine*]

Andantino con tenerezza $\text{J}=108$

Musical score for the Andantino con tenerezza section. The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses bass clef. The tempo is marked $\text{J}=108$. The dynamics include mp , *cantabile e poco*, and *rubato*. The bottom staff features continuous eighth-note patterns.

Allegro brioso ($\text{J}=108$)

Musical score for the Allegro brioso section, first ending. The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses bass clef. The dynamics include p , *2. v. un poco rit.*, and f . The measure ends with a bracket labeled [Fine].

Musical score for the Allegro brioso section, second ending. The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses bass clef. The dynamics include p sub., f , and p sub. The measure ends with a bracket labeled [Fine].

L'istesso tempo di bravura

marcando

Musical score for the L'istesso tempo di bravura section. The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and has a key signature of one sharp. The bottom staff uses bass clef. The dynamics include f , mp , and f . The measure ends with a bracket labeled [D. C. al Fine].

ՓՐԵՐԻ ՊՈԼԻՖՈՆԻԱ ԵՎՐԱԿԱԳ
МАЛЕНЬКАЯ ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ СЮИТА

Con vivacita J.=92

I

p

cresc.

f

II

Largamente, poco rubato J=60

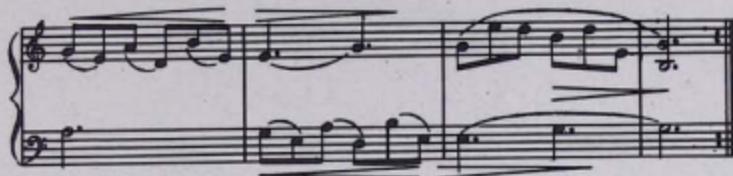
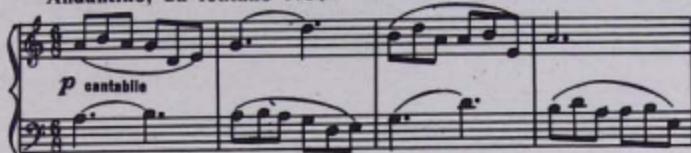
sempre ben legato e piano

*C Оди զանդական կոմեդի ուժրակ բարեկ I
[Повторить по желанию октавной выше.]*

III

Հեռուեն. Խորիրդավոր. Եի՞ս Բուշեր արթացնող

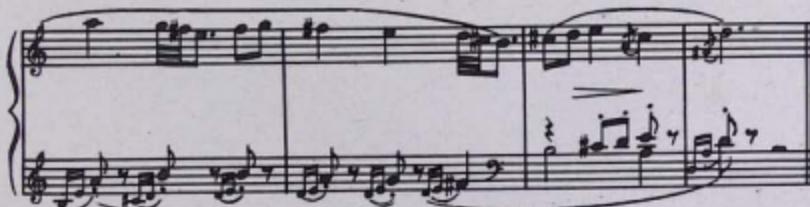
Andantino, da lontano L. = 60



3014

СТРОЧКА

Հաճախաբիկ
Andantino





ՀԱՎԵԼՎԱԾ



ԱԻՍԻԽՈՎԱԿԻՉԻ ՏՐԻՆԵՐԻ ԱՇԽԱՏԱՆԵՐԻՑ
Համբական

ИЗ РАБОТ СТУДЕНЧЕСКИХ ЛЕТ

Приложение

ԵՐԳԵՐ ԱՌԵՎ ԽՈՍՔԻ ՊԵՏԻ ԲԵԶ ՍԼՈՎ

Larghetto

p legato e cantabile

tr.

1. *2.*

Allegretto sostenuto

p

tr.

sf

D. C. al Fine

II

Allegretto

Piano sheet music showing five staves of musical notation. The first staff begins with a dynamic *p*. The second staff starts with a treble clef. The third staff contains markings: *[tempo rubato]*, *[ritard.]*, *[a tempo]*, and *ta * ta **. The fourth staff features a bass clef. The fifth staff ends with a dynamic *[ritard.]* and *ta **.

Largo.

The musical score is divided into five systems, each containing two measures of music. The instrumentation is indicated by the first staff, which includes parts for Flute, Clarinet, Bassoon, Trombone, and Percussion. The subsequent staves show the continuation of the musical line across the systems. The score is set against a white background with black musical notation.

A musical score for piano, featuring five staves of music. The score consists of two systems of measures.

System 1:

- Staff 1 (Treble): Dynamics *p*, *f*. Measures show eighth-note patterns and sixteenth-note chords.
- Staff 2 (Bass): Measures show eighth-note patterns.

System 2:

- Staff 1 (Treble): Dynamics *p*. Measures show eighth-note patterns.
- Staff 2 (Bass): Measures show eighth-note patterns.

System 3:

- Staff 1 (Treble): Measure 1 starts with a forte dynamic. Measure 2 begins with *mp*. Measure 3 ends with a fermata and the instruction *[Fine]*.
- Staff 2 (Bass): Measures show eighth-note patterns.

System 4:

- Staff 1 (Treble): Measures show eighth-note patterns.
- Staff 2 (Bass): Measures show eighth-note patterns.

System 5:

- Staff 1 (Treble): Measures show eighth-note patterns.
- Staff 2 (Bass): Measures show eighth-note patterns.

The score is set in common time, with various key signatures (G major, A major, D major) indicated by sharps and flats.

The image shows six staves of musical notation for a piano, arranged in two systems of three staves each. The top system starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It includes dynamic markings such as *f*, *pp*, and *p*. The bottom system also features a treble clef and a key signature of one sharp, with a common time signature. Measures 11 through 16 are shown, with measure 11 starting with a treble clef and measure 12 with a bass clef. Measures 13 and 14 begin with a treble clef. Measure 15 starts with a bass clef and ends with a treble clef. Measure 16 concludes with a bass clef. The music consists of various note heads, stems, and bar lines, with some notes grouped by vertical lines.

D. C. al Fine



ԾԱՌՈՒԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ԵՎ ԴԻՏՈՂՈԹՅՈՒՆՆԵՐ



ՄՅՈ ՇՈՐՈՐ ԵՎ ՑՈՐ ՊԱՐ

ՀԵղինանուր տեղեկություններ

ԱՌԱՋԻՆ ԿԱՏԱՐՈՂՆԵՐԸ

Ծոշամիկ Լալուա-Բարբարա (1879—1952). երգչուհի Մարգարիտ Բարբարամի կրտսեր բուրյու և ֆրանսիացի երաժշտական ու գրականության դոկտոր Լուի Լալուայի կինը: 1886-ից սովորել է Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում (Մ. Զ. Գարանյանի դասարան): 1902-ից ընտանիքով բնակվելով Փարիզում, դաշնամուրի մասամբ կատարելագործել է Շամաւլյու Վանդա Լամելովսկայի նեկավությամբ: Զքանիվ է մամկավարժությամբ (մասնավորապես՝ լրջի Սեն-Ժերմենի լիցեյում), Փարիզում տվյալ է մեմարանորոշեր և մասնակից ազգային երաժշտական երեկոյթներին: 1919—1930-ին Բանձարի Բանձես է եղել իր քրոջ մեռ Բամատեն: Կոմիտասի «Պարերի» առաջին կատարողն է՝ Փարիզ, 1906, դեկտեմբերի 1:

Մարտի Շերիճան-Շարբեյ, ազգությամբ շվեյցարացի, Շամավոր քըրժկանու և երգիչ (մասնավորապես Կոմիտասի երգերի գնահատված կատարող) Զարեն Շերիճան (1877—1953) կինը: Աշակերտու է Թ. Խեցեստիլուն: Դասավանդել է Ժնևի Կոնսերվատորիայում, նեկավարել բարձրագույն վարպետության դասարան, ուսնեցել է Օսման Բաշականու աշակերտուն: Մենանամերգմերով Բանձես է Անկարայի Բանձեսներին, Շուտաստանի բաղադրմանում և Կովկասում: Կոմիտասի «Պարեր» առաջին անգամ նկատել է 1907-ի Բուխտի 1-ին Ժնևում: Տիկ Շերիճանի կապերը մայ երաժշտության մեջ այնքան սկրտ են եղել, որ, օրինակ, 1930 թ. Ռումինիայի 11-ին Փարիզի Գավի սրամում ՀՕԿ-ի կազմակերպած մեծ օպազամենեսի Բայրութուում առ անվերապահութեան անվանված է «Բայ արվեստագիտութիւն»:

Խոսրով Փախչանյան. Կոմիտասի դասավանդության տարիներին Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի ուսանող, որ դաշնամերի շրջանում հայունի է եղել որպես «ճեմարանի երաժիշտ աշակերտ» և «Կոմիտասի տաղամյավոր աշակերտոց»: «Պարեր» կատարել է 1908 թ. Փետրվարի 20-ին Վաղարշապատում և 22-ին Մելքոնյան կալացած Բանմերգմերում: Նկատի ունենալով, որ «Պարերի» դեռևս անհայտ մնացող բաւարարը վճռուելու գործում Խ. Փախչանյանի կննագրական տվյալները կարող են Շամավություն ունենալ, աշխատել ենք այս տվյալները Բավարել Բնարավորիկ շափ մաքրամասն (թերված են ստորև, «Ռմանքի» պարի ծանրագրության մեջ):

Տիկ. Մ. Կարա-Մուրզա. բնակվել է Բարվում, «Պարեր» կատարել է 1908-ի ապրիլին Կոմիտասի այնտեղ կայացած Բամերգում, որին մասնակցել է Օսման երգիչ Վաման Տեր-Առաքելյանը: Զնարած մեր քազմակողմանի որոշումներին, մեզ շաջողովեց Մ. Կարա-Մուրզայի վերաբերյալ այս տեղեկությունները գտնել: Կոմաղողիոր Քրիստոփոր Կարա-Մուրզայի Շերկայուն ապրոյ թոռնեցը որևէ տվյալ չունեն այս մասին, թե Մ. Կարա-Մուրզան իրենց ազգական է եղել:

Արտօնյակ Հարենց-Էվլինեան (1885—1966). Կոմիտասի պղոսաբնակ բարեկամներից ենէին՝ Աստվածառոյ Հարենցը կիցն է: Դաշնամուր տվյալներ է Կ. Պոլսու աշխատած հումագիք «Ֆարելամիթից», Բևտագայում Փարիզում կատարելագործվել է երգեմնանի նվագում: 1914—16-ին Կոմիտասը նաճան է եղել Էվլինամների տաճան, ստվրաբրար շարաթ-կիրակի գիշերել, իսկ ամսուները՝ օրեր անցկացնել նրանց ամառանցում (Մեծ կղզի): Կոմիտասի դեկավարությամբ տիկ. Արուսյակը հայ ժողովրդական և հոգևոր մեջեհներ Շերդաշնակներ վարժություններ է արել: «Պարերի» վերջին խմբարդույթունները 1916-ի ամսանը Կոմիտասն ստուգել է նրա կատարումով (որդին՝ Գարդի Հարենցը «Պարերի» նոյանակերը միշտ է իր մոր նվագածից):

Օր. Տիրումի Հովհաննեսի Զառափառն. Ղարաբաղցի, Ծուշիից: Ժամանակին ըստանիբը տեղափոխվել է Փարիզ և մշտական մնացել ամսուն: Երաժշտական ուսուցչ ստանու է Ժնևի կոնսերվատորիայում, աշակերտվել է պրոֆ. Ս. Շերինյան-Շարերինյան: 1924-ին ուսումն ավարտելով, մենամամերգային շրջագայություն է ձեռնարկել արտասահմանում և Սովետական Միության մեջ, կատարել է նաև Կոմիտասի «Պարերը» (տե՛ս ստորև՝ 26-րդ կետը)»?

Փարիզամայ մամուլում Զառափառն ընուժագրել են որպես «քոլորի կողմից հարգիլած արվեստագիտութիւն, ազգյան երեկոյա-հավաքայութեանի զարդ»: Մասնացել է 1966-ի դեկտեմբերին:

«ՊԱՐԵՐԻՆ» ԳՈՅԱՑՑՄԱՆ ԸՆԹԱՑՔԸ, ԱՌԱՋԻՆ ԿԱՏԱՐՈՒՄՆԵՐՆ ՈՒ ՀՐԱՑԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. «Երանգի» պարերանակի կոմիտասյան մի գրառումը կրում է «1902, փետրվարի 22» թվականը: Բայց այդ ժամանակ Կոմիտասը իր դաշնամուրացին «Պարերին» դեռ չեղ ձեռնարկել, ազգական, 1904 թ. ապրիլի 25-ին մնանակի մեծ համերգում, որ թնձել են դաշնամուրի նվագակցությամբ երգեր, «Պարերն» և կատարված կիրակեն:

2. «Պարերին» կարող է վերաբերել 1904 թ. դեկտեմբերի 20-ից Եցիսաճնից Ս. Զոպանյանին Կոմիտասի գրած նամակի նետակալ արտարարություններից:

* Դաշնակամար և կոմպոզիտոր Շերինյանը նույնացն (1864—?) այն քաղաքացի երաժիշտ էր, որ Ֆ. Շոպենի կոնցերտին 18-ին նախար նորմենց 2-րդ դարմանը նախաձեռ էր (Suite concordante — «Շամանական» մասնական էլույոյ) ու իր դասեն՝ դաշնակամարութիւնը հանդիսանում էր 1924-ին կատարելող Փարիզի «Էլեկ նորմա ող մարզիք-ունիք» և գրանժաման համեմունք տայացնելով, հաջողություն գտավ: Ծորակը կիրա իր առաջին նա աշակերտութիւն էր, առանձին տախամանը դաշնակամարութիւնը նախադասութիւնը գործիքային:

** Հայ երևուուին Տ. Զառափառն եղել է առաջնապես բազմական օտարական երաժիշտ: «Le Courier Musical»-ը նրան բուրագրել է որպես Մոնդ Միջազգային գլուխական և անունական է նրա նմանի թարմությունը, օրորությունը, մնացությունը և ընթանությ գրավագությունը: Մոնդ Վայու «Հրանուա»-ը՝ նշել է նրա մարզին ու նախազար կատարությունը, ինչպես նայեանից ազատական դրույթը մասնից և միահամամական խոստորն ապահու: Թիբանի «Յար Յօստոկ»-ի տարածից մնանի է մի այլ առաջնամարտարություն՝ «Նոր մեծ տառնազարծության մեջ կամք է ապահու: Խայ Բայրի «Կոնդումիստուն» հայաստարության սահմանության և նորության հայության համար վայելության շշումաք նետ Տ. Զառափառի կատարածն «Վլյուսուայան շշումաք»:

նը՝ «Տապագության կապատրաստեմ ժողովրդական նողանակները դաշնակի; խմբի և ազգի համար» (ընդօմնութ մերն է, Ռ. Ա.), թեև ուս կարող է նաև պարզաբան թերապություն լինել, վերաբերելով դաշնամուրի նվազակցությամբ մենքներին:

3. Արիսիվում հաջողվեց հայտնաբերել «Մշտ Ծորորի» ժողովրդական կատարման գրառումը սևագիր հատվածներ: Ժամանակը 1905 թվականն է և անփորոշ տարիները:

Թեև նոյն թվականին ապրիլին Թիֆլիսի համերգմերում ևս դաշնամուրային գործեր չեն կատարվել, առկայի, նոտային բանագերից դասեղով, հաջորդ տարվա ապրիլին Բնույն մեկնելուց առաջ, որ Կոմիտասը գալիս էր «իր աշխատությունները տպել տալու», նա արդեն ուներ նաև դաշնամուրային մի շարք «Պարերի» և գրանական տարբերակները: Այդ ժամանակ Բնույնում նոյն պատ աշխատություններից ոչինչ չի տպագրվել:

4. 1908 թ. ապրիլի 26-ին և մայիսի 27-ին Կոմիտասի՝ Բնույնից Փարիզ Ա. Չոպանյանին գրած նամակներում դրագը «Պարերի» մասին ուղարկի չի ասված, բայց «Երևանցի» գաղափարում ինձ այսպիսն է ուղարկել... մի դասախոսություն մենք մաս երաժշտության մասին... ժողովրդական երաժշտությունը ցոյց տալ արդի գեղարվեստական միջոցներով բազմահայմած» արտահայտություններում հաստատագնու նա նկատի ունի նաև «Պարերը» (տե՛ս ստորև):

5. 1908 թ. Բոկունմքնին Փարիզում Կոմիտասը գրել է Մ. Բարայանին՝ «Հինգարթի կզամ և հնատն կրեմել թե՛ երգերի բառերը, թե՛ մեր շնորհածիր ու բանագին օրինութ Ծովիկի հիմագիր «Մշտ Ծորորի» զախանվագլ: Ուրեմնը, «Մշտ Ծորորը կամ նաև մյուս պարերը արդեն համեմել էր Շ. Բարայանին: Ժամանակի առումով այստեղ են ընկածու «Շամգի» և «Կարմո Ծորոր» պարերի Շ. Բարայանի ձեռքով կատարված այն արտադրությունների բնագրերը, (չեն հայտնաբերվել), որոնք նաև անհիմն է «Կոմիտաս վարդապետի «Պարերի» առաջին փորձը» (տե՛ս՝ դրանց ծանոթագրությունները):

6. Փարիզի համերգի համար Կոմիտասի կազմած ծրագրում, որը 1908 թ. նոյեմբերի 26-ին նա ուղարկել է Ա. Չոպանյանին, կա' ա. Մշտ Ծորոր, թ. Հայ պարեր: Նշկած է համերգում Շ. Բարայանի մասնակցությունը:

7. Մ. Բարայանը գրել է. «1908-ին. Փարիզ. Ծոյնմքեր ամսին էր... Քրոջ համար դաշնամուրի Մշտ պարերն էր Բարմանեցնում» («Հայաստարդ», Կ. Պոլիս, 1914): Մեզ գրած իր նամակներից մեկում լրացրել է՝ «Կոմիտաս վարդապետ մասնավորապես գնում էր բրոց մոտ, որ ապրում էր մեզամից հեռու, և երա մեռ էր աշխատու «Պարերը» դաշնավորելիս» (խոսք «Պարերի» վերամշակում-վերահսկությունը դաշնամուրով ստուգելու մասին է. Կոմիտասն ինքը այդ ժամանակ ապրում էր Փարիզի հայկական նկնեցում, որ դաշնամուր չկար):

8. 1908 թ. դեկտեմբերի 1-ին Փարիզի համերգում Շ. Բարայանի կատարած հայուագրված է՝ ա. Մշտ Ծորոր, թ. Հայկական պարեր: Ֆրանսիական հայուագրում «Հայկական պարեր» վերամշակած են «Suite de Rondes», որ մի փոքր թե՛ անցություն կա. բոլոր պարերը չեն, որ Ronde-շորժապար են (տե՛ս նաև հաջորդ՝ 8-րդ կետը): Սաման վիճակումներ կամ նաև 1907 թ. «Անամիտում» (№ 1—2), որ տպագրված Ա. Չոպանյանի բառախոսության մեջ ասված է՝ «Անենան Զահնավորներն ու հասկանաշականներն մին Սուշի Ծորոր է, որուն նոյանակ այս իրիկուն պիտի նվազի Նրեամի պարեր-ներու շարք մը նետ», իսկ երեսոյի մերաբության մեջ՝ «Շ. Բարայանը

դաշնամուրի վկա ճարտարիքն ընագեց Սշո Ծորորը և Երևանա թղոր պարերու նշանակմերը: Այս (մեր ընդգծած) վկիպումները ճշգրտվում են մետավառ ձևով, պարեզգմերը բառացի բարօմանությունն է Շապամարմի բանախությամբ մեջ գործածված «Air de danse» արտամանության, որն այս դեպքում նշանակել է պարեզգանակ (Բայերնի բարօմանության մեջ պարերը է գրաված, ժավանաբար, նշանակ բարի կրկնությունից խուսափելու նպատակով): Բոլոր պարերու նշանակմերը պետք է հասկամա՞ր բոլոր մենապարերի նշանակմերը, տվյալ դեպքում՝ «Մանուշակի», «Երամգի», «Ումարի», «Մարափի», «Ծոցշիկի»: Շապամարմը այս պարերը Երևանի պարեր է անհանգ թերևս Վաղարշապատից համեմատաբար խոշոր ու հայտնի տեղավայրով ընուժագրած լինելու միտունվածք: Թեև ժողովրդական կենցաղում տարածված պարերի առողջով այն ժամանակ է Վաղարշապատի ու Տրևանի միջն նկատելի տարածելուց մեջ չհնի: այդումնայնիվ, Կոմիտասն ինը այդ պարերը (բացի «Երամգից», բոթմն էլ ներառյալ նաև «Մանգի») միշտ անվանել է Վաղարշապատի կամ այստեղի ոճով պարեր: Տե՛ս նաև 19-րդ կետը:

Կոմիտասյան «Պարերի» Ը. Բարայամի կատարման վերաբերյալ ֆրամանական մամուլում և կամ գովաստանական գոմիտատականմեր:

9. Վերը թիշատակաված նրկվելված մայուագրներից ու հոդվածներից, այնուամենայնունիվ, չի պարզում 1908 թ. Բամերգում «Կարճ Ծորոր» («Հերախի») և «Ճնո՞ւ ու առաջ» խմբապարերի, այսինքն «Սշո Ծորորից» բացի՝ մյուս շորջպարերի կատարման հարցը: Մեր տրամադրության տակ եղած ձեռագրային և այլ, կողմնակի նորութիւնի ուսումնասիրությունից հավանական է բավում այն, որ այդ երկու պարը այդ համերգում չեն կատարվել (տե՛ս ուրաց ծանոթաբայությունները):

10. Փարիզի Հասարակական գիտությունների բարձրագույն դպրոցին կից Արվեստի դպրոցի երաժշտության սեմինարիում (դիմավար Ռոմեն Ռուլան) 1907 թ. Բնութագիր 18-ին Ը. Բարայամը նորից կատարել է «Սշո Ծորոր» (Ժայտարարիք և՝ Air de danse archaïque) և «Suite de Rondes»: Բամահուսել է Կոմիտասը:

11. Տիկ Բարայամը Ա. Շոպանյամին գրել է. «Ձեր համձնարարությունը հապեմնից դատենք, Տիկ: Լարուայն, որ ցալակցությամբ ասաց ինձ, թե Կոմիտաս Հայութուրը կոնցերտից հնատ վերցնեց իրենից այն ձեռագիր պարերը և այլն չվերաբերեց» (1917 թ. մարտի 9-ին համակը): Այսուն իսուրը 1906—07 թվականների համերգների մասին է, սակայն տեղեկությունը թերի է: Կոմիտասը 1908 թվականին կամ այնի ուշ, առանց կոնցերտային ատիրի, «Պարերը» նորից ուղարկել էր Ը. Բարայամին և նետ դարձալ եռվերցը (տե՛ս ստորև):

12. 1907 թ. Բունիսի 1-ին ժմանի կոներվասորիակի դաշինում կայացած Կոմիտասի համերգում Ս. Ծերիմյան-Ծարեցը կատարել է «Ծորոր» (Սշո), Հերցարի (Կարճ) և Բամգի (Երևան): Պահպանվել է Ն. Դեմիրճյանի աղոյա նորշ այդ մասին: «Ժմանի համերգում շվեցարութիւն Ծերեզումը նվազեց Կոմիտասի փորբայիկան պայտերից մեկը, որ կարծեն ֆանուսային էր, թե սյուփտաւ («Կոմիտաս» ժողովածու, էջ 73, Երևան, 1980): Դ. Դեմիրճյանի գրածը «Սշո Ծորորի» մասին է (այդ է տպավորվել): «Փարախական» օջանակում է արևմտամայկական, Ծերեզումը Ծերիմյանն է (Բայ մամուլում գոյնել է նաև Ծերիտնամ, Ծերեման, Ծերիզան և այլ ձևերով): Ս. Ծերիմյանը մենք կրկին ամորադառնալու նմբ «Սշո Ծորորի» ծանոթագրությունուն:

13. Կոմիտասի արխիվում կամ «Պարերի» նեղմակի ձևոցով թվագրված թմարեր. «Հերքարի» (Կարմո), 1907, Փարիզ և «Ինանի» (Երևան), 1907, Փարիզ, իսկ վերջում՝ «1907, 19 սեպտեմբեր, Բեյլին» (արտագրությունն ավարտելու թվականը է):

14. 1907 թ. սեպտեմբերին Կոմիտասը գրել է Մ. Բարայամին. «Ծոշիկն իր Ռանին ու Հերքարին կոտան ապստեղ» (Բնույթից, Ռ. Ա.), իսկ Ծորը («Մշտ Ծորոր»)՝ այնտեղից (Էջմիածնից):

15. Արդիվորում կամ «Ռւնարի», նվիրագրված Խ. Փախչանյանին, կրում է «1907, սոկուներեր, Ս. Էջմիածն» թվականը, միայն անվանաբերում է (տես այդ պարի ծանությունը): Կամ նաև՝ «Մանուչակի», 1908, 5 հունվարի, Ս. Էջմիածնին:

16. 1908 թ. փետրվարի 20-ին Խ. Փախչանյանը Վաղարշապատի համեմատում նվազել է՝ «ա. Հերքարի, թ. Մանուչակի և Ռանգի, գ. Ռունարի, Ասիապատի, Օտոչկի»: Նույնը կրկնել է փետրվարի 22-ին Երևանի համեմում:

17. Արդիվորում կամ «Հերքարի» (Կարմո ոճով), 1908, 9 մարտի, Էջմիածն, «Մանուչակի և Ռանգի, 1908, 17 մարտի, Էջմիածնի»:

18. 1908 թ. ապրիլի 4-ին Բարսի համեմում տիկ. Մ. Կարա-Մուրզան կատարել է՝ «Մշտ Ծորոր, թ. Կարմո Հերքարի, գ. Վաղարշապատի Մանուչակի և Ռանգի»:

19. 1908 թ. նոյեմբերի 2-ին Էջմիածնից Կոմիտասը գրել է Մ. Բարայամին. «Դուք և Ծոշիկը քան չգրեցիր, մականենիր ուղարկածներն թե չեն, սպասում եմ կարդալու Ձեր կարծիքը... Մի ժեկ հանգստանալուց մետք էլի մի քանի եղա, ու մասոց կուտարկես Ձեռ և Ծոշիկի համար: Ծոշիկին ասացեք, որ Ռանգին պատրաստ է բոլորովին և ոչ մի ճապաղ քան չեմ յողեւ: Հաս պարզ ու միաձևն, մինույն ոռով կազմեցն միջն վերջը, այնպես որ մի սիրուա ամբողջություն է կազմում: Ծորորի նոր կտորներ են ճայնի առել և լրացրել. պատրաստ է նոյնպես Հերքարին: Տեղական բոլոր պարերը՝ կենտապարերը կազմել են ճիշտ ուղարկած «Ծոշիկի» պարի ծնուկ, չեմ իմանում մականեց: Առ որ շատ եմ մականեց, չգիտեմ»:

«Տեղական բոլոր կենտապարերը» թվում է թե մի անմեղ շափազանցում է, օման քան (Թավանաբար Կոմիտասի տեղեկությամբ) ասված էր նաև Ա. Շոպանյանի 1906 թ. բանվոտստոքան մնջ (տես՝ վերը՝ 8-րդ կետում): Կարենի է, սակայն, ուս բացառություն և այնպէս, թե Վաղարշապատի (Կամ Բնաց Երևանի) այս ժամանակին ծորովոյական կենցաղում տարածված մահապարեից Կոմիտասը միայն իր գրած միջն պարն է համարել ինկալիմ ազգային ու ծորովոյական մենապարեր (թերևս նաև՝ «Նունուփարի» կոչվող պարը, որ նոյնպես մոտայիր է նեղը գրել կամ գրել է, բայց հայտնարկուի չէ): Բոլոր դեպքներում, իր ասեղածառությունների հիմքում դրվելիք ծորովոյա-երաժշտական թեատրոնը Կոմիտասը ընտրում էր բազմակողմանի մոտեցումը ու բժանմերությամբ:

«Ծորորի» «նոր կտորները» ևս մաջողվեց գտնել արիվում: Թվական չունեն:

20. 1909 թվականին գրել է՝ «Ծոշիկի Ծորորը և մյուս միրած կտորները վերջացրել եմ արդեն, բայց ժամանակ չեմ գտնում արտագրելու»:

21. 1911 թ. սեպտեմբերի 18-ին Բեյլինից Կոմիտասը Մ. Բարայամին գրել է՝ «Նոյեմբեր Ծոշիկից ուղիղ արտագրված մաքոր պարերը, տպել եմ

տաղու, մեկ աչքի եմ ուզում անցնելը»: «Նշանակում է՝ «Պարենը», և Բավա-
Ռաֆար բռուրը, նա այնուամենայնիվ ախտագրած և ուղարկած է Եղիշ Շ. Բա-
Ռայանին:

Արիսիկում կամ «Ռենարի», «Մարալի», «Ծուշիկի» պարերի անթվակիր,
թայց միաժամանակ արտսարված մարդու օրինակները: Թե՛ արտսարին տրվ-
ի բամբերից և թե՛ բրվամշակույթումից (Խմբագրույցումից) Բավակացվում է, որ
դրանք 1911 թ. Փարիզից-Բենյոն են ստացած բնագրերից են:

«Հի պազպում մյուս պարերի և «Մշշ Ծորորի» հարցը, որոնց համամատա-
բնագրեր, ըստ երևույթին, մուկանես գոյություն ունեցել են (տե՛ս Բաշոր, և
27-րդ կետերը), թայց արխիվում չկան:

22. Հայրնաքարեվցի Կոմիտասի ձեռքով մատիսով գրված՝ «Ծրագիր
Բնույթի Բամար», որտեղ առանձին-առանձին կան հունու և աշխարհի կ-
համերգերի ու մեներգերի և դաշնամուրային պարերի ցուցակներ: Դատելով
այս ցուցակներում որոշ երգերի առկայությունից և երանց անվանումներից,
ծրագրից կազմված է ոչ վայ բան 1911 թ. օգոստոսը (եթե Կոմիտասը գրել
է «Վարագայ բարձր սարին» մենացը) և ոչ ոչ վայ 1912 թ. արիթը (Երր-
վանից Եշանվար «Կայի երգը» կոչվել է «Կայեր և սալլերգնոր»): Պարերից
ցուցակում նշված են՝ «Մշշ Ծորոր», «Կարճ Հերքարի», «Վահարշապատի»:
Մանուշակի, Շամգի, Ռումարի, Ասկանապատի, Ծուշիկի: «Հետ ու առաջը»:
չկա, արոյո՞ք պարզապես մոռացված է (տե՛ս դրա ծանրապերությունը):
Սիրանք է, որ մուտքի եր տպագրել տալու, որեմն եղի են դրանց ավար-
տում մաքրագործությունները:

Պահպանվել են նաև ար ժամանակ ամենաշականորնն տպարան ներկա-
րացվելու նևաբանաբար արտսարվություններից (բափանցիկ բոյժի վրա, իր ձեռ-
քով գծված ձայնագերով) փշացված էջեր, որոնք բացի «Հայ գեղջուկ եր-
գերից», վերաբերության նաև մաս «Ռենարի» և «Ծրամիթ» պարերն: «Հայ գեղ-
ջուկ երգերի» երկու տեսքերը տպագրվել են «Bretikorf und Härtel» հրա-
տարակչության տպարանում: Հիշյանիկ դրամական միջոցների անբավա-
րության պատճենով «Պարերի» տպագործությունը չի իրավանացվել, Բնա-
ուալիդ է, որ դրանց նևաբանաբար արտսարվությունը չկ էլ ավարտվել:

23. Արիսիկում պահվում են «Ծուշիկի» և «Հետ ու առաջ» պարերի «Ա.
Պոլիս, 1918» թվակիր բնագրերը: Մրանց հիմն վրա Բաստավում է նաև
«Ծրանգի», «Կարճ Ծորոր», «Ռենարի» համապատասխան բնագրերի պատ-
կանեցույթումը նույն ժամանակին: «Ռենարի» պարի ար բնագրի վրա կան
հետինակի ձեռքով գրված «Հ. Ա.» տառերը, որ Ծանակում են՝ Հարենց Արտս-
յակ: Սրանք այն բնագրերն են, որ Աստվածատուր Հարենցը պահպանն և
հետո հանձնել է Փարիզի Կոմիտասար Բանձնաժողովին: (Պարերի Քրցի՛՛
1918 թվակիր խմբագրության մասին Ա. Հարենցի հոդվածը գեներալված է
Բուսոնի «Պարերը օրաթերթում», 1980, ապիլի 5, Բատվածարան Մեքեր-
ված և սոյն Բուսոնի համարանում): Հկան, սալայն, «Մանուշակի» և «Մա-
րալի» պարերի 1918 թ. բնագրեր, և այժմ դեռ դժվար է ասել, թե ինչու: Հկա-
նաև «Մշշ Ծորոր» նույն ժամանակական թնդողներ մասնակի, թայց աքրոջա-
կամ օրինակը, որ Ա. Հարենցի տեղակերպություններով Կոմիտասն ունեցել է և
այրանք էլ չի հասցել մաքրագրել: «Հաջորդ շարքու մասնակի տիբուրյուն
ուներ և կրցավ ըստ թե՛ ժամանակ չէր ունեցած մաքրությունը դնելու: Խսկ տասնը-
մին օր Վերջ արդեն ինքայինքն կած էր...»:

24. 1918-ին Կոմիտասին Փարիզ փոխադրելուց հետո, նրա բուժումը հո-
գալու համար կազմվել է հանձնապատճեն (Զահարանի կոչվել է «Կոմիտաս
վարդապետի պաշտպան Բանձնաժողով», ապա՝ «Կոմիտաս վարդապետի
բարեկամներու Բանձնափառք», «Կոմիտասար խմանատար Բանձնաժողով»
և «Փարիզի Կոմիտասար Բանձնաժողով»), որոշում է կայացվել կոմպոզիտո-

ի ամսիկ գործեր տպագրել: 1923-ի թուղթներին նյու Թորքի «Հայաստանի կոչմակ»-ի № 40-ում Ա. Շոպանյանը գրել է. «Տարի մը առաջ արդ գալափարը ևս ի հերս թեղադրեցի մեր Հանձնախումբին, որ Միամյանությամբ համաժող գովնիցեավ... նախառաք Վուաշապում հայր սուրբ գրեց Պողի Ամենապահութիւն Զավեն պատրիարքին, խմերելով, որ «Պատրիարքարքամը... ձեռադիրներու սնուովկմերը դրէն Փարիզի հանձնախումբին: Այդ ժամանակ օր. Ա. Բարբարանը մոտ կային «Քրատարակիցու համար արդեն իսկ պատրաստ կտորներ» շարքը մը նրգեր դաշնակված և դաշնակի համար քանի մը պարերի նորանակմերը»: «Ծարք մը նրգերի» բանադրը պահպանը էր ի հեր՝ Ա. Բարբարանը, իսկ «Կարելամակները» արդյո՞ք Ա. Հարենցի հանձնած բանադրերն էին (տե՛ս ստորև՝ 27 կետը):

25. 1923-ի թուղթներին-Ջնջնիքին Հ. Սիրութին «Նավասարդում» (Նոր շրջան, Ա. Բատոր, Գ. պրակ, էջ 77) գրել է. «Մնան ու կես տարի կա, Պատրիարքարանի կողմէն կարգված հանձնախումբի մը և Հայ արիստուի տան անդամներու ներկայութամ, Պոյս մեզ իր սնուովկմերը բացինք... Մնձ եղավ մեր սարսափը. մեր սպասամեները չկային սնտուկմերուն մեջ...»: Խոյն պարբերականութ 1924-ին (Բ. տարի, Ա. պրակ), Գուսան վարդապետի տվյալների միջման վլու ավելացրեց է՝ «Կոմիտասի ձեռքիրները, որոնք նրան տարի առաջ Հայ արկանի տան շամերեցի ցուցակի առնվեցան Պոյս մեջ, դրկված և՛ Փարիզի հանձնախումբին, որ զամոնք ամբողջացմելի հետո պիտի մրատարակութամբ տաս...»:

26. 1924 թ. մայիսի 5-ին Ֆրունի Զառափրամը իր Բարձի համերգում նվագել է Զառա «Կոմիտաս վարդապետի պարերից մեկը»: Ա. Մայիսյանը «Կոմիտասու» լրագրութ նրան բժութագրը է որպես «շնորհանդի, կատարյալ, հասուն դաշնակամարտիմ»:

Մայիսի 25-ին Թիֆլիսում Զառափրամի առաջին համերգը տեղի է ունեցել «Կոմեներվասորիայի մեջ դաշինում»: 27-ին Հայարտան դաշինում նա հանձնել է ներկ «Գրաման-երաժշտական երեւլյին», որին ներկա է ներկ նաև Դ. Նեմիրյանը: Հունիսի 18-ին դրամյա Հայարտան դաշինում կայացած «Երկրորդ և վերջին» համերգի մասնակի Միջրայի Միջրայամը գրել է.

«Ծնորմայի դաշնակամարտիմին համեմու թերեց արտիստիկ նվագ... նարուստ տեխնիկայի մեջ ունի կիրք ճաշակ և մեղմ տուշեն», տեսապերամեմուրը գուսապ է... Մեր հասարակության համար ծայր աստիճան հետաքրքրություն է ներկայացմուն Կոմիտասի վերջին նրկու պարը: Հարգելի դաշնակամարտիմն զոյր տեղու է բաշխուն համեմու թերեցը այս մվագնեցը իր համերգներին: Այսպահ կասեմք, որ Կոմիտասի մվագնեցը իրենց գեղարվեստամկան արժեքու շատ ավելի քաղաք նև քան հայապահը միջմակների մվագները, որոնք տեղ նև գունու Զառափրամի ծրագրերի մեջ» («Մայոսակը», 22.6.1924):

Խոյսը Կոմիտասի «Պարերից» երկուսի մասին է, որոնք կատարվել են համերգի վերջում և հայուագրութ Զվագած շնչն ենել: Թեև իսպանացի նորագույն միջմակների «Բնակների» մեջ համարությունը ընդհանրապես տեղին չէ, այնուամեայմին, Ա. Միջրայամը այս մոդվածը արժեքավոր է որպես Կոմիտասի «Պարերի» առաջին գորակոր գնամատակամը, որ տովել է նայ երաժշտի կողմէց:

Դրան մեռնել է Զառափրամի սպասարկութամը՝ «Նամակ խմբագրությամ», ուր նա, իր խորին հարգամբը հավաստեղով Կոմիտասի և նրա «Պարերի» մքառնակար, բացարութ է, որ ձգտել է ծրագրի ամբողջականությամը (—ավորութական կոմմունիկատունը) և այս պատճառով է, որ «Պարերը» կատարել է հիմքին («Մարտակը», 25.6): Օսպոք չի պարզվում, թե Զառափրամը Կոմիտասի որ պարերն է նվագել:

* Ֆր.՝ toucher = հայու, մասներ ստոդների նպակու նդամակը:

Հովհանի 18-ին Նրեւանում, «Պետքադրութիւն դամիլինում» կայացած Բամերգում, ըստ երևողացին, Կոմիտաս չի կատարվել: Բայց օգոստոսի 18-ին Լեհ-Շականի Բամերգում, ըստ Դամին Ղազարյանի հոդվածի, Զատափիամբ Ընկառի է Առաջ «Կոմիտասի երլրու պար» Սեղմի տողամարդու և Ռամզիի, որոնք ռումինիականից շատերի մոտ Բնատաքրքրություն են առաջ բերել: («Բամերգ», 22.8):

Թամի որ այս Բամերգմերը տեղի են ունեցել մինչ Կոմիտասի «Պարերի» փարհայան տապագությունը (տե՛ս 28-րդ կետը), ուստի Էւկան է դատումն այն Բարդը, թե ինչ նոտամերով է նվազել Զատափիանը: Դ. Ղազարյանի Բիշատական «Մշեցի տողամարդու պարը», աճուշութ, «Մշո Ծորորը» և առանձնապես Էւկան է մննել դրա բնագրի Բնագամանը (տե՛ս դրա ծանրագործությունը): Միակ ենթադրությունը կարող է լինել այն, որ 1907 թ. Ժնևի Բամերգի այլուրը Կոմիտասը «Պարերը» (Բամենայն դնակ) «Մշո և Կարսն Ծորորը» և «Մանգին» Բնտամերոց բողոքի բարտարակությունը է եղել Մ. Շերիմյանի Բամար, Բամերգի մնան նոտամերոց բողոքի և Երան, և այլ նոտամերով է, որ մնանագյուն «Պարերը» նվազել են Առա հրա աշակերտները: Սակայն այդ ԱՇ-Բատրիկով բնագրերի օրոնումները, որ Բնամակազորությամբ՝ մեզ Բնացրեցին մինչև Ժնևի կոններվաստորիան և տիկ: Շերիմյանի դուստր դաշնակամաւանուի Նիհան Շերիմյանին, դեռ դրական արդյունքի չեն բերել:

27. Ա. Չոպանյամբ գրել է: «Կոմիտաս վարդապետի գույքերը պարունակող ծրաբմերը Պոյխեն Բնամաւան Փարիզի մոտ տարի մը առաջ և Բանձնախումբ բոյոր անդամներուն Անրիկապուրամբ եկեղեցվու խորհրդարանի մեջ բացիցան, ընկեցնեան ո Բնամաւան ցուցակագրություն մը կազմվեցավ. այդ բժնությունը երեւան Երևան սա իրողությունը, որ Բնատարակնելի թիվ թան կա այս ծրաբմերուն մեջ... մենք չցուան քանի մը գործեր, որոնց գոյությունը ճանոն էր մեզի... դրանց թվում» «Մշո Ծորորը» որ առաջ էր Շ. Բարայանն ընկելու Բնամար... «Պարերի» ամբողջ շարքը Բնամանան էր բարձկամի մը, որ վերջերու զամբ Բնաման Մ. Բարսրան, բայց «Ծորորը» կավակին այդ շարիցին մեջ...: (Քաղվածքը Հ. Սիրումիի «Խավասարոյ»-ից, նոր շրջան, Բ Բնտոր, Գ արակ, էջ 125): «Մշո Ծորորի» մակեն տե՛ս Առա նախարանում:

28. 1925-ին Փարիզի Կոմիտասյան Բնանձնաժողովը Բնատարակնել է «Երանգի», «Ունարի», «Մարայի», «Ծուշիկի», «Հետ-առաջ» և «Ծուշիկի» պարերը: Հրատարակությունը անվանված է «*Édition Maurice Karpinski*» պարերը: Հրատարակությունը անվանված է «*Édition Maurice Senart, 20 rue du Dragon, Paris»» և Բնատարակությը՝ «*Comité du Père Komitas, 15 rue Jean-Goujon, Paris*» (Փարիզի և Հովհաննես Սկրինի եկեղեցու Բնացել է): Հրատարակությունը Անրիկապուրամբ են եղել ոչ թիվ «Պարերի» Բնանձնակային բնագրերը, այլ կողմնակի Բնավանաբար Շ. Բարայանի ձեռքով իրականացված արտադրությունները (այս պայմերը Անրիկապուր գտնվու են Ե. Զարենի ամպ. թաճարանում): «Կոմիտաս վարդապետ» վերտառությունը և «Կոմիտաս վարդապետի բարձկամմերու Բնամանումը» ստորագրությունը Անրիկապուր գրել է Մ. Բարայանը (Անդրությունները պահպանվել են), կրում է «Փարիզ, դեկտեմբեր, 1925» թվականը: Այս Բնատարակության մասին ասված է սույն Բնատորի Բնամարանում և առանձին պարերի ծանոթագրություններում:*

29. «Պարերի» տպագրությունը նախապատրաստու շրջանում, 1925 թ. մայիսի 26-ին Փարիզի «Էրար դամիլիոն Լազար Ալին դամացից Բինդը կատարել է մի նոր՝ «Հետ-առաջ», «Ունարի», «Երանցի», «Ծուշիկի», «Մարայի» Բաջորդականությամբ, որը ինչն է կատարողի՝ տոնայնակամ բազմազանություն

ստեղծելու մտադրությունից՝ h-E-C-h-E-h. Հայուագրում միայն նշված է՝ «առաջին ունկնդրություն»:

30. 1928 թ. Ապրիլի 28-ին Փարիզում կայացած համերգի ժամանակի հարաբերությունում «Շարային» և «Մարային» նշված են որպես Պարագայի պարն (կատարել է ոմն օր. Շարլոտ):

31. 1929 թ. մայիսի 24-ին Ֆրանսիայի Երաժշտագիտական ընկերության կազմակերպար Բամերգում (Փարիզի «Գավո» համերգային տան կլարտետային երաժշտության դարձիք), որտեղ երաժշտագիտ Ամիլիին Գաստոն Բանախուն է հայ երաժշտության մասին, Տ. Զատավիյանը Պարերից մինչը կատարել է սովորական դարձած Բացորդականությամբ՝ «Երանգի», «Ունարի», «Մարայի», «Շուշիկի», «Հնոտ-առավ» հայուարարված և «Հիմավորց և ավանդական պարեր»:

32. Ինչպես երևում է Ամենայն Հայոց կառողինու Գ. Չորեցյանին Ա. Չոռանյանի գրած 1951 թ. Ռուսիայի 28-ի նամակից, Փարիզի «Կոմիտասյան Բանախունում» անդամներն մին գանձապահ պ. Հարենցը՝ կոմիտասյան մի շարք ձեռագրեր, դրանց քում են «Մշո Ծորորի և Հերքարի պարի նուանկերը, զոր Կոմիտաս դաշնուկան է և մանցած են անտիկը, համձան է եղել պր. Պ. Պարամարմին, կարծելով թե ան պիտի գտնեն միջոցները անոնք Բրատարակելու»: Արդյունի Բրատարակությունը չի կայացել, իսկ մեռագյուղ այս ձեռագրերը ուղարկել են Էջմիածին, կաթողիկոսին: Դրանից հետո Հանձնաժողովը որոշել է Բրատարակել ձեռագրերը՝ Ա. Չոռանյանի միջոցով: Վերոհիշյալ նամակով դիմում է Գ. Չորեցյանին, տուանոյն միջյալ ձեռագրերի մի «իմամայա օրինակություն»: Ոչ մի «օրինակություն» Փարիզ չի ուղարկվել, և այսուն 1951-ի Ռուսիային վերատպված Կոմիտասի «Պարերում» «Մշո Ծորոր» չկա: Խոկ «Հերքարի» պարի ամսիայ լինելու մասին Չոռանյանի նամակում ասվածք մի պար թյորինացության արդյունք է, որի պահանջ 1925 թ. տպագրության մեջ այդ պարի ամվան փոփոխությունն է՝ «Ծորոր Կարնո» (նժամ թյորինացություն, ցավոր սրտի, տեղ է գտնել Սփյուռքի հայկական լրագրերում ևս):

Ա. Չոռանյանի նամակով միշտառական ձեռագրերը կայողինու Չորեցյանը ժամանակին համձմել է Զարենցի ամվ. գրականության և արվեստի թանգարանին, պահպան են Կոմիտասյան արխիվում, դրանց մասին գրվել է սովորական մամուլում (տե՛ս, օրինակ, մեր Բարորդությունը ՀՍՀՀ ԳԱ Տեղեկագրում, Հասարակական գիտություններ, 1953, № 6): «Պարերի» այդ բացրերը միշտառականում վերաբերում էին 1907 թվականին և ներկա Բրատարակության համար օգտագործված են:

ՄԵՐԸ ԾՈՐԾ

Խթանս ասված է, Կոմիտասի «Մշո Ծորոր» ժողովրդական պարային ընդարձակ տեսարձն է տարբեր քննորի բաղկացուցիչներով։ Այդ բաղկացուցիչների մասին նաև տեսյակ է եղել նախան բուն երաժշտություն ունենալը։ Արիսիվում հայունաբերվեց մի թերթիկ (ձեռ. № 715), որի վրա գրված է՝

Մշո Ծորոր

1. Շարան
2. Ծորոր
3. Նազ
4. Թոմաց
5. Կոյս
6. Ծոշ

Վերջից առանց թվարժամարի ավելացված է նաև մեր, որն այս դեպքում նշանակում է մոճվելով պար և նոյն նազ պարի ժողովրդական մի այլ ամփանում է։

«Մշո Ծորորի» երաժշտությունը Կոմիտասը փնտրել է ոչ միայն ամրող շուրջամաք (որն այս կամ այն կատարողի կարող է նայսնի լինել տարբեր շափուլ), այն ըստ առանձին բաղկացուցիչների, որոնցից երկուսը, ինչպես երկում է պարունակությունը, նա սկզբից չի ունեցել, մետք է հայունաբերել, գոյն առևլ և ներուժմել ամրողության մեջ։

497ա քննողություն նեղինալից պետ է վերնագրել արդեն դաշնամուրի համար շարադրված «Մշո Ծորորի» առանձին բաղկացուցիչները՝ իրենց ամփանումներով կամ որպես ժողովրդական պարտասասակներ։ Այսուն պատկերը համարված է առաջարկարար Բարուսու չ, ցան ակքից ունեցած ցուցակով և բաղկացուցիչների ժարդրութանականությունը ավելի տրամադրանված է։ Ցավայի չ, որ այս հումանիզմ լրիկ ավագործված չեն։ Այսուանձնանիւ, հիմնվելով դրանց վրա, օգտվելով 1908-ին Փարիզում Ս. Ռուպենի և 1912-ին Կ. Պոլոսու իր՝ Կոմիտասի կարդացած դասախոսություններում պարունակվող քննություններից, միահամամակ մնանակ տնօրինվ դաշնամուրային «Ծորորի» առանձին հատվածների բնույթը, մենք հասկացողություն ենք կազմում տեսարանի զարգացման լինացություն մրացն արդկացուցիչների ունեցած դերի մասին, մի համատամբ, որ կարևոր կլիմի հաշվի առնել նաև տաենագործությունը կատարելիս։

Ըստ 497ա քննադրի (այս հատորում էջ 125.), որն ամրողապնա վերնագրված է «Մշո Ծորոր», ար բաղկացուցիչները և երանց հաշորդականությամբ կարգը հնական է։

- ա. Շաբանի՝ սկզբանական Allegro vivace հատվածը, 1—25 տակտեր.
- բ. Մամբ պար Lento, 25—78 տակտեր.
- գ. Թոմացի՝ Andante, 77—102 տակտեր.
- դ. Կոյս՝ ավելացված համուխ է, 497ա-ում միայն տնողն է օջված, երաժշտությունը գտնում ենք 497թ-ում Come recitativo և Allegro gioioso.
- ե. (պարտասակը օջված չէ)՝ Allegro vivo, 103—108 տակտեր.
- զ. Ծոն՝ Andante, 119—128 տակտեր.
- է. Ծոշ՝ Allegro ma non troppo, 127 տակտից սկսող հատվածը։

Շատրամին այն հատվածն է, որ Տառ Ա. Շոպանյանի բանախոսության, պարողները Բրավիլուում է շրջանակը ձևացնելու։ Իր գրություններում Կոմիտասն այս հատվածը անվանել է նախանձված։

Մամբ պարզ բուն նորոն է, ամբողջության գիմավոր բաժինը, որ Ըստն բանախոսության մեջ համեմատաբար մամրամասնորն ըստուագրիվ է։ Հիմապես Մշո ս. Կարապետի մեջ ովտագուացության Հանդիսավոր պար մը, գրեթե կորնական նկարագրով։ Զամն կապան բոյորդ մհասին, այդ, կեն, ծեր, ժամուկ, անամենան բոլորապար մը է, եղբանն երկու-երեք հարյուր ժողով կազմված։ Թմրուկի բանի մը Տարվանենք թեսո՞ւ պարողները շրջանակը ձևացնելու Բրավիլոյ, զուում կուսի Եղամակն օրորն, և բոլորակը կտատամի թեքն ու շատ համբ շարժուով մը... Բոլոր ամոնք, որ պարին կմասնակցն, խորին հափշտակության մը մեջ տուզված կրվեն, բոյորդ անձայն, բայց ու ծանրացոր նուումունք մը գիմովցած, կոմենդրեն մելոտին որ օդին մեջ կերպարաձն իր ցավագին անուշույունը... Այս պարոյ պեսք է շատ մին ըլլա, շատ հավանաբար մասնացոր մը միքանուալան շրջանին, տեսակ մը միտքիցական պար՝ ի պատճի պաշտպան աստվածի մը։ Խոյի բաժին ու poco mosso հատվածին (47—54 տակտներին) են վերաբերում մինուկապ տողերը՝ «Մերը հրաժանույթունը թի մը կերպար իր շարժումը, խոսափու ծխիտ մը կորվածքն, մնուն ուրին կիսի խրազուն խոկնան մեջ»։

Կոմիտասի գործադրություն և համեմուգայն հաբուագրենուում համեմական հաբուագրենուում նմանական պարատանակների մի շարք անվանումներ, ինչպատճ նամբ պար, թևապար (կամ՝ թևեալ), բռնցի պար, փաթպար ևն Թևպարի եղանակ է անվանակ, օրինակ, «Սարը սարին նման չէ» (տեսն «Ծրոյր Ստիլո» խմբնուուն, ծծ 2, էջ 59); Թևպար՝ Ակնա պարերգի մի բանին, բռնցի պարեր ևն «Սնան յար», «Զար զընցը», փաթպար է «Հուն, մով, մով իմի» և այլոյն «Մշո Ծրոյրի կրոյոր»։ Անձուու հատվածը բռնցագրված է որպաս բռնցի պար Նկատու ումենալով դրան համեմատաբար համարած գգնարուն տեսմանը և մնենի 1-ին հափառատության յուրատեսակ «պամունվածույթունը», մինք ներ ստամուն այդ հատվածը բռնցագրենու պանի շուռ՝ որպաս թևապար, որի նեապուու համեմատաբար կարնոր նշանակություն ունեն ձեռքերի շարժումներ։

Դրա հաջորդող Allegro giosioso հատվածը, որ գրված է 497ր-ու, մեջնակի բռնցագրմամբ ծողովույական կոնի նղանակ է։ Հաս երևուցին, ընթանուը պարը մի պար, թերևն պարուների համար անուպանելիորն ն, ընթատվիմ է, և Օրուաց ականատեսն նա դառնուու իրենց միջից հրապարակ դուռ թերված կամ դուսից շրջանակի մեջ «Ընթառւմած» կորիճների մրցմանը։ Այս եղանակի, ինչպատճ և նկալական կոնի այ եղանակների համար բռորոշ է շարունակ մինւնուն մեջնական դարձվածին վերադաշտությունը։

Հաջորդ Allegro vivo հատվածը, որի պարատանակը մշված չէ, իր նեւեղային կառուցանձրով և շարժման տեսակով մնան է Մուզի՝ Սասումին նշանակուր «Քոչարին», որը երթեն անվանուն նա նաև «Մշո Խըլ», թերևն դրա բազմապիսի տարեթերակներից մենք է։ Այս «Քոչարին» այստեղ վերականգնուում է պարող համբուրյան նուանը։

Ջուգանին հեցինամեթյուն Անձուու հատվածը, որ ծողովույական անվանուով կոչված է Մեծ, նոյն 497ա-ու Կոմիտասը բռնցագրել է ան նաև զանազան բառով։ Դժվար չէ պատկիրացնել, թե այս նեապուու որքան տեսին պեսք է «Բնջի» պարող նոն բարձրույթունից առամձնացած զեղանի աղջինների խմբի հազարուու ճոճվալը՝ որպաս բարձրական մի յուրատեսակ միջմարար։ Թերևն դրան է վերաբերուու Շոպանյանի դասախոսության մնուկապ տողը՝ «Ներդաշնայ ճոճուն մը, մնամուրյուն հասկերու վնասնության» սյուրին տակ որ կօրորս զամոնը»։

Allegro ուսուուու ուսուուու հատվածից պարը կրկին բորբոքվում է։ Այս հատվածի անվանումը Կոմիտասի բռնցրուուն մեջ է, որ տվյալ նեապուու նշանակուր է զննուով պար, զիմապար (կենցաղուուն կամ նաև՝ զիմախաղ, բրախաղ, թրապար, սրապար, վանիանապար, խանչակի խաղ, սուսերով

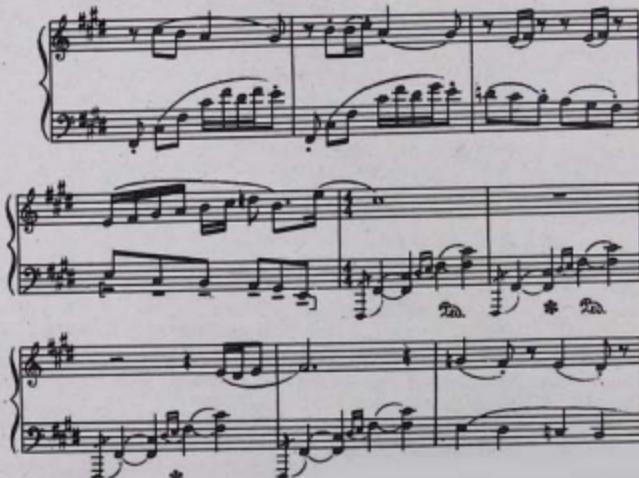
պար վերջապես): Իր «Պարմ ու մամուկը» դասախոսության մեջ «Ծորորի» առնչությամբ Կոմիտասը հիշատակած է եղել նաև պարախի պարի մասին, քորոշելով այն որպես ներառության օրինի սկիզբ առած «զինվորական» (իմա՝ ուսական, մարտական) պար, որ «Մուշի դաշտին մեջ բանի մը գյուղեր ու ծառտափ և Մուշի գյորդյուն ուժին տակապին և «Ծորոր» կըսեն ու կպարեն, հոն որ սուր կա, յուր կա՝ անով, եթու ոչ՝ կտպարդվ»:

1912 թվականին Կոմիտասի՝ Կ. Պոլի Նուարան վարժարանուն կարացած այդ դասախոսությունը հետազարդ է Ալեքսանդր Պոլի (1828-ին «Ալեքսանդր տաթեցոց»-ում) տպագրվել է Ժամանակակի սղագրվածի հիման-վրա միայն: Ըստ երևոցին տղագրիկին դասախոսությունից մի հատկած դրու է մնացել, և արդ պատճառով է, որ «Ծորոր» անձնանումը ապառի հատկապես է «զինվորական» պարին, այսինքն՝ ընդհանուր պարախի մեջ բաղկացուցիչին մնայն:

Այսպիսի կոչվող զինախաղերը նույնպես տարբեր քորոշի են լինում, հիմնված՝ երթեւ գիշագործական մարտական եռամ ցուցաերթու, երթեւ՝ «զենքը» որպես լոկ պարախին պարհիքուս «խորացներու» վրա (երթեւ է զենքը խորացներ փոխարիմուն և սուս ծափ տալով): Այս «Ծորը» իր եղանակի բնույթով մոտիկ է կոմիտասյան «փայտարք» կոչված պարատեսակին, կամ որ գրեթե նույն է թե «Վեր-վերիշ»-ին, տարբան պեսով է ունենալու մարտառում բնույթ:

Վերջապես, 497ա-ու «Ծորը»-ին հաջորդող վերջն 12 տակտանց հատվածը, ըստ Կոմիտասի բնագրում պուաճնացված չէ, փաստորեն ծառարուն որ որպես երաժշտական պինսն անբարու վերջապահ:

Հետաքրքրական է, որ պամպանման հնագույն տարբերակում (Զեռ. №419/6) վերջապանց գրված է բռն «Ծորոր»-ի նույթով, և տարբեր նոզեկինեաների ու տրամադրությունների բազմարեւու հաջորդումից հետո, կարծեն երաժշտությունը մի տեսակ «փեճ իրեն սպառում ե», բայց «երգաուն խոկումը» դեռ շարունակվում է լուրջառ մեջ: Ստորև՝ 419/6-ից այդ վերջապանց (մենքնակի մայթեական և սովորական մոտաներով ուղղումներն այս դեպքում հետաքանի են առնենալու):





Այս վերջարանը համելյալ հաստատում է այն, որ միմյանց հաջորդած տարրերը բնույթի հաստիքաները իրոք մի ամբողջության մասեր են: Հսու կույսան ապատեղ մենք գործ ունենք ոչ թե առաձին, ինքնուրույն պարերի շարքի, այլ ժողովրդական գործիքային երաժշտության և պարային արվեստի ասպարեզու խոշոր ձևի և կատարվածի մի ստեղծագործության մեջ, որը առանձնապես արժեքավոր է ոչ միայն շոայի նորկարագված գեղեցիկ ու բնուգատ մեղեդիական նորույն, այս իր ընթամուր կոմպոզիցիայով, մասնավորապես գումար կոմորաստերով:

«Մշտ Ծորորի» մշակման մեջ գործադրված է կոմպոզիտորական եռամդուս Զախարանությունը: Հնդիմակը ժողովրդական մեղեդիների իր գրառումները զարտարակեն մուշ խմբագրել են, ստեղծել է դրանց յուրատեսակ լարային մերդամանակ ժողովրդական գործմեջը և, մասնավորապես, Բարկամանը գործիքանի նվազա տարրերը պրորեն վերահմաստավորել են, գունդ է այլ, բոլորի դաշտամուրային շարադրման ինքնուրույն եռամակներ... Արդյունքում գործան է դիմամին ու ավարտում դաշտամուրային մի կոմպոզիցիա, որը, միաժամանակ, ցարուու կերպով հանդուրում է ժողովրդական պարային տեսարանի բազմազան բնույթը ու բովանդակությունը, նորա ամրութական գրավիչ երանցապանակը, նորա ոփին:

«Մշտ Ծորորի» ժողովրդական կատարումից գրառված նորույն քիչ կան արիսիվում, հիմնականում բռն «Ծորորի», կոլի նովաճակի և «Քոշարիի» գրառումներոյ:

«Կոմի» և «Քոշարի» մասին խոսք կիլիմ ասորու: Բռն «Ծորորի» գրառումը սկագիր վիճակում հարանքերվեց 349 թշրիապամակում և 631 տեսորու (էջ 242, տես նաև Վերջ՝ «Ընթամուր մեղեդիություներ», 3):

349-ի 8-րդ թնդրում «Մշտ Ծորոր» ինքնագիր վերնագրով այլ պարեդամակի մի պազմագույն և հակիրտ տարրերակն է, որ մշակվածին մնան է սոսկ շնդիմանոր բնույթով: Թեևս աս հիմ գրառում է (հավանաբար 1905 թ.), բայց «Մշտ Ծորոր» կոմպոզիցիայում մեղեդակն այլ չե օգտագործել, ըստ երևուցին, փնտրել է ավելի լիարձեց տարրերակ: Կոմպոզիցիայի մեջ ամիշշական կապ ունի № 631 տեսորու գրանվոր 1905 թ գրառումը: «Դժվար» է ասել՝ գրառաման մենց այսքան է նոնչ, թե ընթամառվում է (տեսորի մաշորդ թնդրերը պոկված են): Ազնամանապահիվ, ընթարկում է Մշակման մեջ մերկացած եռամակի գրեթե ողջ ընդուն, բայց կնմտորմական 8 տակուածց հատվածից: Ի դեպ հնարավոր է, որ այլ կնմտորմական հատվածի համար հնարավոր է և ստորու՝ B) մեղեդիմակը մեղեդիական նոր նորու է խմբագրու, օգտվե-

* Բնորոշ է Ա. Զոպականի արտամայստությունը՝ «Մշտ Ծորոր պահի եռամակին կառ դաշտաման համար իր (Նոմինատի, Ռ. Ա.) շարադրանական պահ երաժշտությունը» (Ա. Զոպական, Նամակամի, է, 226, Ե., 1960):

լով, ասենք թև Վաճառ շատ տարրածված «Ֆորիկա, Փորիկա» պարեղամակի ելեւցներից:

Բուն «Ծորորի» իր գրառած ժողովրդական նյութից հեղինակը դուրս է բռնի մի քանի ամոռոց, շարադրությունը հեռանդուկ դարձնող ենէցներ, զարդարյան նաշանակու շտկել է, ընդհանուր ձևը հավաքել, հստակ դարձնել: Ստացված եղանակը առաջին հայացքը թվում է յորատնակ եղանակ՝ A (19), B (8), A₁(18) և Կոռա (9): Բայց, քանի ու պարի սկզբանակ եթանայն նյութը շարունակ տարրեակիվելով մի քանի անգամ է երևան գալիս, այն կարենի է դիտել նաև որպես յորատնակ ոռնդոյակերպ կառուցվածք (հնչը որ տեսնվում է նայ ժողովրդական այլ խմբապարերում ևս):

A	B	A ₁	Coda
$\overbrace{a_1+b+a_2+L+\mu \text{բառում}}$	c	a_3+d+a_4	$\overbrace{\text{վերշագրություն}}$
5 + 6 + 4 + 4	8	4 + 6 + 3	9

Եղանակ է, որ պատճիք «Եղորմատիկ» ձև տալով եղանակին, կոմիտասը, այսուանանայիվ, լիովին պաթապանել է ժողովրդական բնաօրի ազատինարովիզացին բնույթը մերևն որան լորովայնան նպաստել է նաև յորատնակ դրամակրությունը, որը հետո է նվորապանան ոռնդոյատիկ կառուցվածքների ներդաշանակության ավանդական դարձնած կանոններից: Նոյն եղանակի երկրորդ խմբագրության մեջ կառուցվածքը պաթապանակ է, քայլ վերշագրությունում դարձված է ավելի և նաև ուժ (7 տակտ):

«Մշտ Ծորոր» կոմպոզիցիայի դաշնամուրային շարադրության բնագրնը արիսիվում թեև թիշ չեն, բայց, ցավոր սրտի, դրամցում պակասները շատ ավելի են, քան թե մասշտր պարենի բնագրերում:

Բնագրերից միայն մեկը է լիիվ «արդարական» սկզբից մինչև վերջ գըր-ված, մյուսները կառ լրիվ գրված են եղի, բայց արիսիվ է հասել դրանց միան մի մասը, կամ կիսու են եղի, մեծամասնությունը անշատ-անշատ բներիների վկա առանձին սևագիր հատվածներ են:

Սա կոմիտասի համար բնորոշ այն նեսքերից է, ներ նա ավարտված համարված գործը մարդու արտագրելու ընթացքում նորից վերափոխվել է և դարձնել է ներքանակ սևագրություն, ըստ արյա, առ ոչ միայն մինչույն դաշնագրություն տարբեր ժամանակներ նորամու փոփոխություններ է արել, այն նոյն ժամանակվա փոփոխությունները գրի է առել մերը մեկ, մերը մյուս ընագրություն (որուն չգրված մի է կամ մի քանի ազատ տող է գտնել), նաև որևէ բնագրություն գործադրության կիրառի է առանձին հատվածների մի քանի միանանա համարակարություն:

Բնագրերից ոչ մեկը ժամանակի և վայրի մասին որևէ հշում չտնի: Առանձնանում են չորս հիմնականներ, որոնք կողմնակի տվյալներով հնարավոր է դարձն մոտավորապես բնագրել կամ սահմանել նրանց հերթականությունը: Դրանք են՝ 419/3-6, 497ա, 490 և 497:

419/3, 4, 5, 6—վաղարշապի է, գրված կամ 1906-ին (դիվանական 1-ի համերգից առաջ) արտասահմանում, կամ, որ ավելի հավանական է՝ դրամցի է վատ, էցմանածու: Թամարով խոշորագիր և մարուի է Այս ավարտված շարադրության առաջին երեք էցի, որ շատ օգտակար կլինենին «Մշտ Ծորոր» տաղեծման ընթացքը ուսումնամիելու համար, արիսիվում չկան:

497ա—պարապամակ միայն լիիվ շարադրությունը է, սևագրամար մանը նույնանուրով մատոր գրված, ամենից շատ զորածված ու մաշված այն օրինակը, որով «Մշտ Ծորոր» Ծ. Բարձրամագ կատարել է Փարիզում: 1906-07 թվականների արտասահմանան համեմունքներից մետք այս բնագրին եղի է էջմիածնում, Կոմիտասի ձեռքին: Ուրեմն, մի այլ բնագրի էլ ունեցել է դաշնականարությի Մ. Շերիֆյան-Շարիսյը, որով հնտագայում, 1924-ին «Մշտ

Ծորորը՝ կառարել է Օրա աշակերտութիւն՝ Տ. Զատուպյանը (տե՛ս Ընդհանուր տեղեկություններ, 26): Այս նմբարովով բամահից 497ա-ից արտագրված լինելը Կոմիտասի թե մի որիշի ձեռքով, մինմուն է, ատեղածարորդութան վերամշակման ընթացքը պարզաբանելու համար կարևոր Աշակերտություն կունենար:

430— Փարիզի-Ծվեցարիայի համերգներից հետո Բնովինու 1907-ի աշ-
մանը իրականացված, սևականությամբ խոչորակիր, մաքուր և անակարտ շա-
րությունուն է, որ գործածված չի եղել:

497բ— մատիսով մաքուր, բայց դարձայլ կիսատ, «Մշո Ծորորի» մեջբա-
կան նոր տարբերակն է, որ գրվել է Եջմանակում 1908-ի հունիսից կամ
մոյզիսիկ ապրիլից առաջ, պարունակում է սկզբից մինչև «Կոխի» վերջը:

Այս բանագործից ամեն մի նորի վրա աշխատելիս մնողմակը ձեռքի տակ
ունեցել և նկատի է առել անխորհմները ու նախացում ևս զանազան նշումներ
է արել: Մասնավորապես, 1916-ին «Մշո Ծորորի» Կ. Պոլսում իրականաց-
ված նոր իմբարտության համար հիմք է դարձել 497ը թնափրը:

Թվարկված շորոշ հիմնական բանագործի շորջ խմբվում են մնացածները
նետկայ մոտակու հաջորդականությամբ.

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

497ա/1-3բ → **425/7, 497ա/3բ** (նոր վերջավորությունը). **474/9բ, - 11բ,**

430 → **425/8, 425/1բ, 425/3, 3բ** (նոխանգագություն):

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

425/1, 583, 579/7, 425/բ,

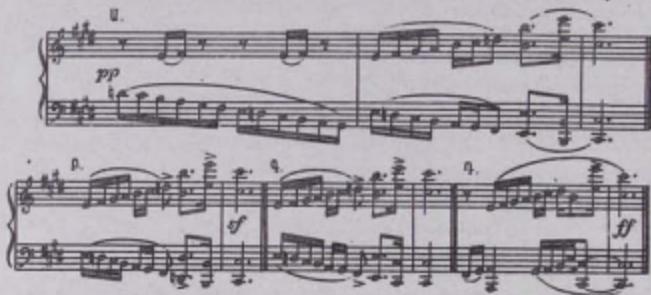
«Մշո Ծորորի» կոմպոզիցիոն սկզբունքները գոյացել են հենց սկզբից և
մինչև վերջ մնացել են գրեթե անփոփոխ: Սովորել մնձ ուշադրություն պա-
հանած ստեղծագործական խմբիր ժողովության պարետանակմերի «Ընկա-
գացության» և մասնավորապես դրա շարադրության բանվածքի խմբիրն է
եղել: Դասեղող Կոմիտասը ստեղծագործական փորձերից, այդ «Ընկագակ-
ցությունը» ու միան պեսուր է ծովագր ժողովությամբ մնութեմներին, ոչ միան
պեսուր է Բարյունացներ նորանց բովակալությունը Բարյունիայի, պիլիփո-
նիայի, ուղրիսի ու ուղիւնարային միջոցներով, այլև պեսուր է արտամանելու
նոյն մեղեդիների ժողովության կատարման հիմքինց առանձնահատկու-
թյուններ, ըստ այսմ՝ պեսուր է ունենար ինքնատիկ բանվածք և, այս բոլորի
մեջ միաժամանակ, պեսուր է յինքը Բարյունիային շահ դաշնամուրային: Մի
շարք հասովածների և մասնավորապես նախանվածի մնացածներ տարբե-
րականից գործադրության հենց այս խմբի մեջ է կապված:

Նախանվածում փոփոխությունների է ներարկվել նաև որոն մերժակա-
կությունը, բայց շատ որիշ հատկանիւնում ներդաշնակությունը, չնայած
Օրան, որ այս տարիների համար պարտանակում է մնացածքը պրոց
նորությունը, մը առանձին թերևությամբ է «գոյուի նկելք»: «Մշո Ծորորում»
Կոմիտասը կիրառել է գոյուական եղանակների՝ մնացագում իր համար
նախասիրելի դարձած ու բազմից փորձարկած միջոցը՝ հաջորդարար
երկան նկող մնացումներով կազմված տարբեր տեսակի «կլիմառակորդները»:
Բավական լայնորեն օգտագործել է նաև ենթաճամային ու հակառական
պոլիգրոնիայի տարրեր, կամ ժողովրդական եղանակի լայտ-տոնայնական
հիմնառարար ազատ մեկնարանան դեպքեր:

Ստորև հնակիր կանոնադատության «Մշո Ծորորի» ստեղծման նրկարարու
աշխատանքի առանձին մնացարքական պամերին և առավել մնացարք-
րական տարբերակներին:

419/3, 4, 5, 6-ում «Մշտ Ծորորի» բաղկացուցիչները գրված են առանձին թերթերի վրա, միայն նրանց մեջ երեսին: Երևում է, որ սկզբից իսկ մըսանի է ունեցել համարումներ՝ անհրաժեշտությունը: Տակտերը համարակալված են, մի բան, որ միայն արտաքրիզու նպատակով կարող է արված լինել: Պահպանված նաև սկզբում է դրդին մինոր Առծունեցի, ասիմերն չեամ նախամվագը և բուն «Ծորորը», որը այս քնազրում 71 տակտու է կազմով (497ա-ում նույն համարն ունի 72, կրկնության մեջ՝ 76 տակտ): Այս տարրերակում «Քոչարին» դեռևս չի եղել, մնան է մուծվել պիսի մեջ, այն այլ խամարդվ, թագրից ուշ, նաևն նոտաներով գրված է 8-րդ էջի շրջերեսին:

Վերն ասեց այս տարրերակի վերջարանի մասին: Այդ վերջարանը մնան դուրս է բռնի, պիսի «կարճեց» է, և այդ կապակցությամբ վերջավորության մոր չորս տարրերակ գործ է բնագործ 5 էջի շրջերեսին:



Մրանցից վերջինը օգտագործել է որպես վերջանկան տարրերակ:

Համատապես մենց այս 419 քնազիրն է ձեռքին ունեցել, եթև Մ. Բարյանին գրել է՝ «Հինգաշարի կամ և մետս կերեն... Մշտ Ծորորի նախամվացը» (այդ նախամվաց՝ 474/12-ը է, տես ստորև): Առաջմ՝ դրդին մինոր Առծունեցի 1-ին նախարարության (Էջ 3) և 2-րդ փոփոխված նախարարության մոտ (Էջ 4) նեխնակի ձեռքով նշանակ մատուցար (ապիկատոր) կամ, որ գրված է աղեղ Ը. Բարյանի համար (2-րդ նախարարության վերափոխել է, որովհետո ձախ ձեռքի նվազամասը նախապես գրված է եղել շարժման մշտանոր ձևերով) և տեխնիկապես անհարման:

Ներդաշնակության առումով ուշարրություն է գրավում 8-րդ նախադասությունը (Էջ 8), որ գրված է մինական մնղերին ուղղեցող ստորին տերցիային զուգահեռ ձայնունք: Խնչակն հասկնի է, մնղերին ուղղեցող ստորին զուգահեռ տերցիային ձայն (ըստ Հովհանն զուգահեռ-տերցիային քաշմատունակություն): Կոմիտասը կիրառել է այն դեպքերում, եթև երկրորդ ձայնը նույնական սասացվել է հայ ժողովրդական-շատային բնորոշության սահմաններում: «Մշտ Ծորորի» այս տարրերակի միջաված համարական տերըրոր ձայնը մնան է ժողովրդական-շատային բնորոշությունից, և մեխիմակը մնանալու հրաժարական է դրամից, գերադասելով երկու ձայնի օկտավային անցկացումը: Բայց այստեղ կարենի չ այս, որ զուգահեռ տերցիային հարմոնիան մնան է տվյալ լաշա-տոնայնության ոչ թե տոնիկային, այլ վերև «մեղինամտային» ճայնառության վրա, որ մի լորանատուկ լարվածություն է հաղորդում անիրողաթարմություն (ստացել է լորանատուկ Ե 'dur-cis moll փոփոխականություն): Ամա այլ հատվածը.



Նրերորդ, Andante հատվածի վերջավորությունը (419/4) նախապես այլ կերպ է նույն, թերվում է ստորև:

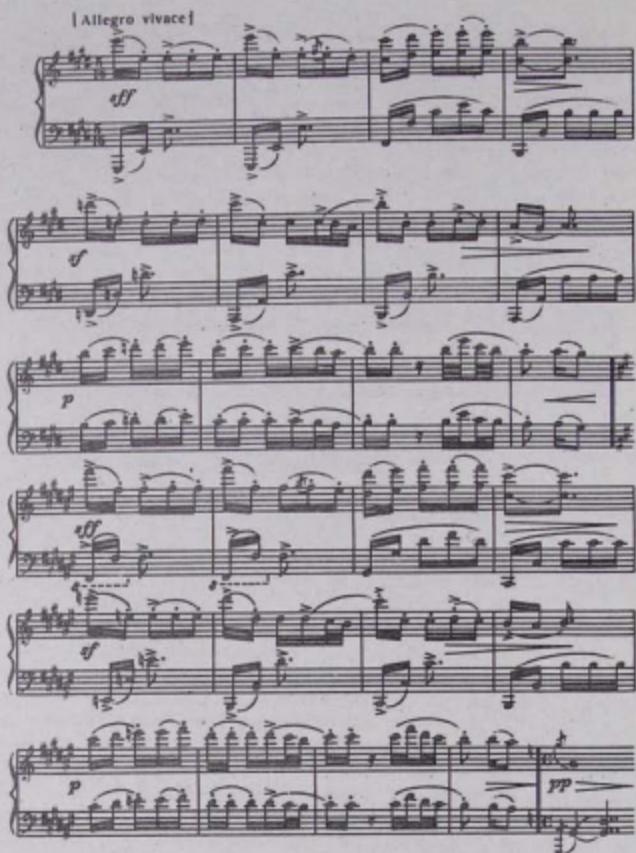


Նկատի ունենալով այս վերջին Սի ժամեր տակտոց, Անդինակը գրել է «Ծարունակությունը իմ հույս եղանակի մույս ձևերից, տե՛ս թերթեցք: Ըստ շարունակությունը իմ հույս եղանակի մույս ձևերից, տե՛ս թերթեցք: Ըստ եղանակի շիրականացված դիտողություն է, հավամարտա խոսք վերաբերում է Allegro ու non troppo հատվածին, որը բռնոր տարբերակներում է fisis-ով և ավագում, անցնում է H դաշ-ով և ավարտվում է fisis-ով: Կարևոր, այս դասընթաց, այն է, որ նոյն նմ թերթը, որոնց վրա գրված նմ նոյն «Ծայր նոդանելի» մրց ձևերը, որոնք, ոժախտաբար, արիմանում չկան:»

419 տարբերակը իր մկրնական վիճակում մյուսների նախնականությամբ փոքր-իմ դժույն է, կոմպոզիցիան՝ փիլորմանամին հատվածները չեն միաձնություն և կուս ամբողջություն չեն մտնենում: «Քոչարիի» հավելումից բացի, արտեղ կամ մատիտով օչված այլ փոփոխություններ ևս (մասնակի բառեր, վերը միշտառակած տերցիալի նրկորդ, ճայն արտեղ արդեն մատիտով խազեն է), որոնց իրավամարցված են 497ա-ում:

497ա-ի գիրը բացարձակապես նման է Փարիզում մաքուր գրված «Բամ, փորութա» և «Գարուն» երգների գրին, որոնք 1906 թվականն ունեն, և բնակի շառ արտաքին տվյալներ ևս կաւակած չեն հարուցում, որ դա Փարիզում նվազված տարբերակն է: Վերևում օշված է՝ «Գրի առավ և դաշնակնեց Կոմիտաս վարդապետ»: Մ. Բարդարամի հուշերում գրված արտահայտությունը (1906-ի նոյնմերի մասին): «Հրոցս համար դաշնամուրի Սշը պարերն եր հարմարեցնում» նկատի ունի 419-ի վերամշակումը, որի արդյունքը այս

497ա-ն է: Ի դեպ, այսուղե «Քոչարին» արդեն իր տեղում է գրված: Բայց 497ա-ին ամենականորեն նախորդը է 474/12-ը՝ նախանկացի նոր տարբերակը, որը միայն այր երկու բնագրում է 5/16 շափով (անցուած, 419-ում ևս այր շափով է նոյն), նույնականացնությունը է 5/8: Ստորև՝ այր նախանկացը,



Մակամ Բարեց Մարտի Ծախանվազով չի լուծվել, փոփոխվել է նաև բռն «Ծորորոց», քանի որ այդ ևս գրված է 474/12 Անապուշյան մեջ, Ծախանվազով ող ուր տարբերակից մնան:

497ա-օ. ինեւոր ուսական և կոմպոզիցիայի առումով ամբողջացած, այլ տարբերակների կողմին պահպանում է իր ինքնորոշ գեղարվեստական արժեքը և բնորված է որպես «Մշո Ծորորի» Ա խմբագրություն: Հրաշտարակվում է առաջնա անգամ:

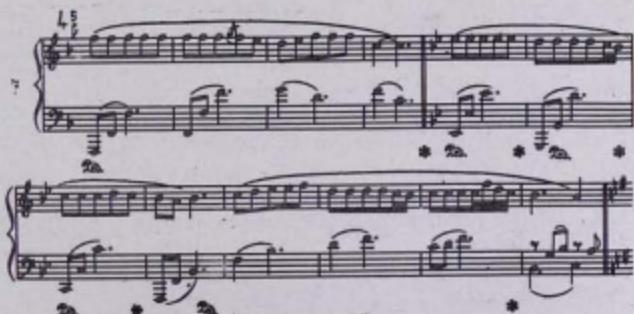
1907 թ. սպասութերին Վենետիկից Բևոյին վերադառնալով, Կոմիտասը «Մշո Ծորորի» ֆրամսիական և չվեցարական Բնամերձներում կատարված 497ա տարբերակը օ. Բարաբանին ուղարկելու համար սկսել է արտագրել: Բայց արտագրության ձևուարկելիս, գուցեն մինչ այդ «Ծորորում» դարձյալ փոփոխություններ անցրել ամենամեծաչություն է ծագել, գոյսան է նորով շարադրված 474 տարբերակը և 480^o դրա խմբագրվածը:

480-ը, ինչպես ասվեց, Բնոյիմակը կիսատ է բողեք: Ակնելով այն Բնոյիմակ, որոշել է արտաքրություն ավարտել Եջմիածին վերադառնալու հետո, և այս պատճառով է, որ Ս. Բրապարանին գրել է, թե «Օուշիկը Ծորոր կտանա այնունից» (այսիմքը՝ Եջմիածինց): Գրված է սկզբից մինչև րուն «Ծորորի» վերջը:

Սա սևապանա մաքրոյ արտաքրությունը, անշուշտ, արվել է մի այն պիսի սևագրությունից, որն ավարտված է եղեւ. դրա համացվում է նրանից, որ արտաքրիմի շարունակության համար պահանջվող քամակով բոլոյ է նախատեսված (480-ը ձեռքով կարված մածադիր նոտատեսոր է): Բայց այդ պիսի սևագրությունը չի նայում արեցրիլ, ուստի առաջմն դժվար է համաստ առևն՝ շարունակության համար ևս նոր տարրերան է գրած եղեւ, ոն այն թողել է մին ձևով: Միշտ է, արմիվուն կամ 487ա-ի և 480-ի միջամկյալ ուրվագրեր (որինակ՝ 474/Թթ-11ր) յայց դրամբ վերաբերում են միջմասկանուն նոյն նախանականին և րուն «Ծորորի»ն:

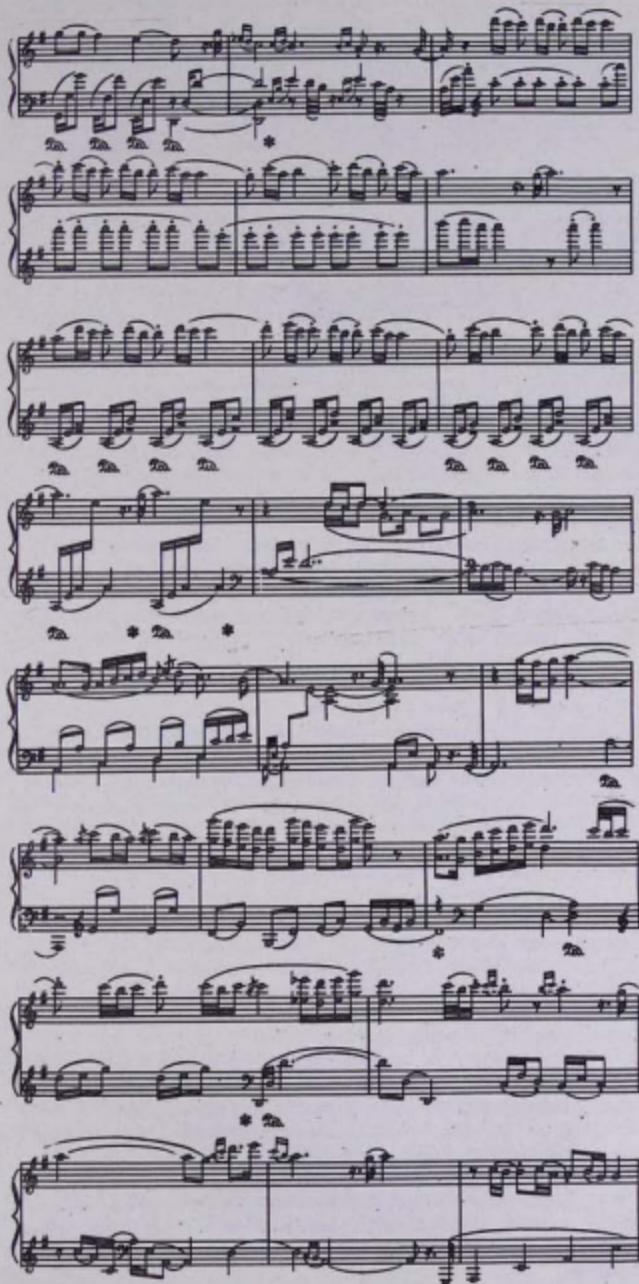
487ա-ի և 480-ի միշտ գրացած ուրվագրերուն նախամկյագի շափո դարձնելով 5/8 (5/18-ի փոփառելո), մեղմանկա նաև պարզեցրել է դրա շարադրությունը և ոինըմ: Բուն «Ծորորի» սկզբնական ակնմասանեմնուային տակտերը, որ 474/12-ում չորսն էին, իսկ 487ա-ում երեք, այստեղ է միշտ երեք են, բայց այն դեպքուն, երբ 487ա-ի այդ տակտներուն միջմանկան նվազացող ձևան շարժմուն դնայի վեր է: Միջմանկա տարրերակմներուն և 480-ում դնայի վար է: Ըստանության «Ծորորի» նամարտամիտ մոլոխի համար նվազակցության ինքնանդիք բանվածքը փնտրելուն մեղմանկա ամենց ավելի ոինըն է այսպիս կոչելու ներառանձնիքի կիրառությամբ (փոքր չափով՝ նաև ոեզդատրի փոփոխությամբ, ճայնի օկտավային կրկնապատկմանը և այլն):

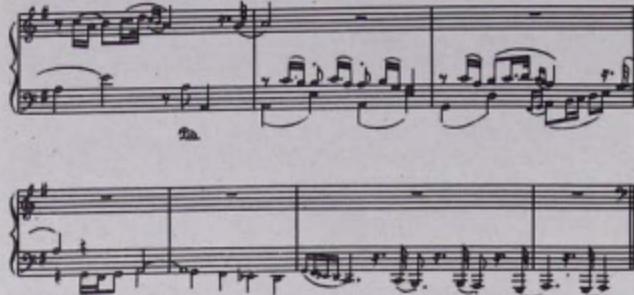
Միշամկյալ տարրերակմներուն կատարված փոփոխությունները աստիճանաբար հանգանուն են նենց 480-ից, որի տոմանությունը նախորդներից տարրեր է՝ պակտուն է ֆա մաժորով: Դուռև 474/Թթ բանցրուն նախամկյագի՝ տառային նոտագրությամբ օշված նախմիաները (փոփոխած վիճակով) արդեն ֆա մաժորուն են, և 11ր էցուն րուն «Ծորորին» հաջորդող ֆրազը նույնպես տեղափոխված է, այսինքն ու միթորուն է:



* Ճ 480 «Եց Ծորորի», ինչպես և «Պարեցի» մի քանի այլ, առավել ուղղագրմանման բառացիքի արտաքրությունը մոտ նամանաբարդությամբ և ցուցումներու կատարել է նրանին նույնամասը:







Ուշադրության արժանի են պետակի լորդատեսակ գործածությունը և չափ Շշամակելու լորօրինակ կերպը, որ նույնպես նախանշված է 474/Թթ-ում: 20-րդ դարի նորագույն նվազապահմ երաժշտության տպագրություններում շափի պահպան Շշամակը երևան եկամ համեմատաբար ուշ:

430-ին նման են նաև 425/4 և 4ր (գրված է միայն նախանշվագը և նաշոր, մի բան տակամ) և 425/2-ը (բուն «Ծորորը»): Բայց պահը ոչ յէն նախողի են 430-ին, այլ գրվել են Կ. Պուտոն, որտեղ նոյնինակը ձեռքի տակ ունեցել է նաև 430-ը և փորձել է դրամից տանեղի նոր, ավելի կատարյալ և, ի դեմ, պարզեցված տարրեակ: Դա նամադիշ կերպով նրանուն է երկու նախանշվագների համեմատությունից, բուն «Ծորորին» նախորդող ակունքանեմենային տակտուի պակասեցումից և այլն Ալյոնի, ուշադրություն է գրավում նախանշանի 9—10 տասներու հարունիան, 430-ում ստորին ձայնը Ի.-Ե.-Ռ.-Ռ.՝ 425/4-րդու փոփոք է՝ e-h-cis-e':

Ինչո՞ւ չի ամփանել 430-ի արտաքրույթունը:

Հենց առաջին եջի վերևում գրված է՝ «Բամալին փոխն, անժամատ է ֆա-ն»:

Հայտնի է, որ որոշ կոմպոզիտորների, նաև կատարողների, ընդհանրապես երաժշտությունիների սուրեկողի ընկալուն, դրամց վերագրվում է այս կամ այն կերպարանին-հուզակամ թույզը կամ բուլանուակությունը արտաքինությունը գործույթն, այս կամ այն գոյմի մեջ մարմարացույթն, ինուն նև «սիրվա» և «սիրվա» տոնայնություններ և այլն: Կոմիտասի ձնուագրերում մնաց եկի մնկ անգամ համեյիպէ ենք տոնայնությանը արտաքայլակամ որոշակի երանճ վերագրելու դեպքի: «Սա՞ր, սա՞ր» փորիկ խմբեցի ու մաժարությունը մի տարբերակի մոտ (497/17բ-18) գրված է՝ «Փոխադրն Ի-ի, հապատ է» և «Հպարտ, ոռ alterezza» կատարողակամ ցուցմը գրել է մեներգային Ի մատուցություններու սուբյեկտիվ ընկալման «քնագավառին» է վերաբերում նաև Կարմն «Հետ ու առաջ» պարի մշակման սկզբանական փորձերի մոտ (Ձև. № 584) նոյնակի այս անգամ առանց նիմանվորման գրված դիտուությունը՝ «փոխն ի-ի»:

Ինչ վերաբերում է «Մշո Ծորորի» դեպքին, թվում է, թե մնը նոյնինակը ֆա մաժորին «դժու էջու թէ ընդհանրապես այլապես, ասենք, Վարահայի «Գուրամի երգ», որ սկզբուն ենք է դիմապահությունը մեջ, առ ֆա-ի չէր փոխադրի, չէ՞ որ թանգ «ամբաստառ» չէ, օրինակ, «Զի՞գ սու, քաշի»՝ ֆրազը նոյն ֆա-ում, այլ տեսն է» տվյալ նոսպում միայն: Ինչ խոր, թնաւալուր է նաև՝ այդ մտահոգությունը գորացած լինի նրամից, որ նա մի շարք տարբերակներով արդեն վարժվել էր «Մշո Ծորորը» մի հջոյնով վկայում: Այսպես թէ այնպես, նոյնինակը 430-ի դարբերակն իր փոփոխություններով մնկ կողմ է բռնել և վերադարձել հին տարբերակներին ու նախկին տոնայնությամբ:

Հաշորդ 497թ ձեռագրում «Մշտ Օորորի» էջմիածնական վերջին տարրերակն է, որը նույնական կիսատ է գրված: Այս տարրերակը գրեսիս մեջին նաև դարձյալ հիմնվել է 497ա-ի վրա, որտեղ մատիտով նշված նոր փոփոխություններու նախապես ի կայութ է ածել 425/8 (միայն նախամվաց), 425/1ր (նախամվաց) և բայց «Ծորորի» մկրնական 8 տակտը) և 425/8, Յթ (նախամվաց) և բայց «Ծորորի» մկրնական 20 տակտը) բնագրերում: Դրենց մերժին, արանցու և կատարված փոփոխությունները մնանակարա նորն ընթառ հասցանում են 497թ-ին: Նշեք միայն երկու մատրաններ: Ա. Ընդհանուր նախամվացից մնան բայց «Ծորորի» մկրնական ակումբաններին տակտը, որ արանցամված հնագույն թանգրում (474/12) չդրու անգամ է գրված, նետու, մի շարք թանգրումներ, Բայոն՝ 425/1ր-ում՝ 2 անգամ, ինչ 425/8, Ֆր-ում միայն մեկ անգամ է ատանց կովության, արդիս է եղել առաջ 497թ-ում: Վերջին 425/8, Յթ թանգրու 497թ-ին զուգամիտ է այնպիսի, որ նախամվացի առանցու թվական է նորամից վաղ, իսկ շարունակության առու մույթ բարձից ուղարկած:

497ա-ում նորու նշումը ավելացվող նոր կոտրի՝ կոխի եղանակի մասին, իմշաբն ասվեց, ի կատար չ ածված 497թ-ում: Բայց այստեղ այդ կոտրից մնան գործողություն ընդունակած է, քնի Եկ մեկ է տակտագծներ կամ գծված: Ըստիամագանք 497թ թանգրին մտածուակին մի կարևոր հարց է ծագում: Ի՞նչ թանգրու է կատարվել «Մշտ Օորոր» Բարձի 1908 թ. ապրիլի համերգում, չշ՝ որ այդ պատրակի համար առնվազն մեկ ավարտված, մասուր գրված թանգրի պետք է նորամ լիներ: Ո՞ր է նոր այդ արդյուն նույն՝ Փարիզում օգտագործված թանգրից կամ մաս մի արտագործությունը: Բազի՞վ թե այդուն այնքան փոփոխություններ կիրավու «Մշտ Օորորում»: Արդյուն ֆա մասուր տարբերակը լիիվ գրված վիճակում (որպիսին չի հաստատելիլ): Բազի՞վ թե նրան ֆա մասուր «Ծորորը» Բարձի համերգու կատարվել էր, ապա այդ տուամբությունից հրաժարվելու գաղափարը ավելի շուրջ մենց համերգում, այդ տարբերակի կատարման նշանացություն կծագեր, բայց ոչ նոյն տարբերակը մի երկու գրեթուց մնան:

Եղած նյութերի միաման վրա նախապուր միակ նեթադրությունն այն է, որ Բարձի համերգու կատարվել է 497թ տարբերակը, որը գործում է ունեցել առա ավարտված, լիիվ գրված վիճակում և դեռ, 497թ-ում, իր կի սառ վիճակու իսկ, կամ արտադրության համար նախատեսված էջարա ժամանակ նշումներ, ամբողջությունը բաժանված է եղել 8 էջի:

Գանձ որ 1918-ին Կ. Պոլոսու «Մշտ Օորոր» վերամշակելիս Կոմիտասն օգնուել է 497թ-ի կիսատ շարադրությունը, որին մավանական է ներադրել, որ դրա լրիվ գրված օրինակը 1908-ին մնացել է կատարողի մոտ, առ շի վերադարձել (անելորդ է միշեցնել, թե ո՞րքամ միմքեր կամ շարունա կելու Կոմիտասի ձեռագրերի փառությունները):

Անկախ դրամից, 1908-ի աշաման, երբ Կոմիտասը Ս. Բարարամին գր ուն էր, թե Ծորորի «Ծորոր» ավարտել է, բայց ժամանակ չի գտնում արտադրություն, նորա խոսքը մնաց 497թ-ի ավարտված տարբերակի, ավելի ստույգ՝ դրամից մի հավաքայի օրինակը արտադրելու մասին է եղել: Նորամ տարբար, Կոմիտասի առանկանից չի հմագնվու հաստիսական «Ծորորի» այդ հավելյալ արտադրությունը մաս իրականացրել, ուղարկել է Ծ. Բարա րամին, թե ոչ: Վերադառնամք 497թ թանգրին:

Հայունաբերական նյութերի մանրամասն նետագություններ պարզվեց, որ «Մշտ Օորորի» վերջին մեզ շահատ տարբերակը (Բ խմբագրություն) այդ նյութերի օգնությամբ, բարեկախտաբար, ննարավոր է վերականգնելու, և այս իր արմակի տեսքու, իշշիսին դա ունեցել է նետագույն Կ. Պոլոս:

Դուռ 497ա ամբողջական տարբերակում, այն տեղում, որ նշված է ամելացվող կոտրի մասին, կա առ տակտերի մաշիկ, որի միջոցով հաստատ վում է, որ ամելացվածից հատվածը մնաց այն է, ինչ գրված է 497թ-ում (այս տեղ վերագրված չէ), իսկ դրամից մնան պետք է զա 497ա-ի մնացածը

որպես շարունակություն: Այլ կերպ ասած՝ մասկացվում է, որ կոյսի նդամակը պարզապես մի մերժիր էր լինելու «Մշտ Ծորորի» նորած տարրերակում, իսկ շարունակությունը պետք է պահպանվի: Բայց այդ շարունակությունը պետք է կերպ փոփոխություններ, որոնք 497ա-ում մատիսով ուրվագծված են, ցանքը, լինի մասկանայի չեն: Այլ գշտններն, այնուամենակմին: Ինմը համեմատացած նոր վնասությունների, որոնց շնորհիվ պարզված, որ կոյսի նդամակին մատուցում կերպով հատվածները՝ «Քոշարին» և «Նազանը», որոնք իրու փոփոխությունների են ներարկվել, և վերջն պարի 1-ին կետը, որ թերևակի է փոփոխված, պահպանվել են առանձին թերթերի վոր սևագրված, և դրանք հաստատապես 497թ բնագրի շարունակությունն են կազմում:

«Մշտ Ծորորի» Բ խմբագրության վերականգնումը ընթացել է հետևյալ համապարփելու:

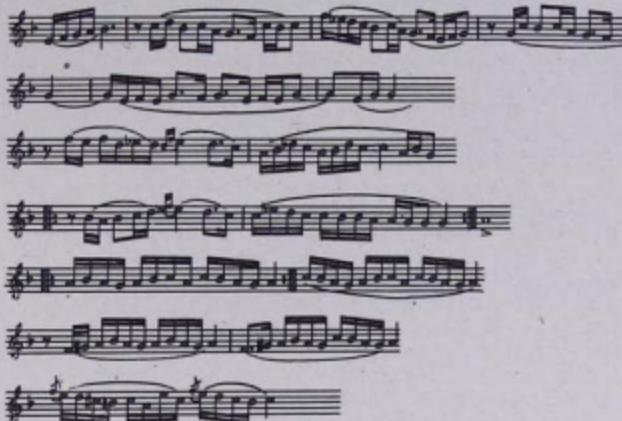
Ինչպես ասվեց, 497թ-ը կոյսի նդամակով շնորհատվում է և, որ շարունակությունը պետք է բարեկածած լինի մուն, մին պարեիթ՝ ոյս կամածին տեղու չի տախու: Սակայն, մին «Քոշարին», որ «Կոյսից» մետու պետք է զա, մույս տուապությունն մնչ է, միապատճեռություն է առաջ թրում և հաջիվ թե մեղինանիւ այդ բոլոր տված լիները: Մեր փետորությունը մնաց թերցին վեր հիշառական 349, ապա և 324/12—12թ, 583, 425/1 և 579/7 բնագրերին:

349/8 և ուստի շարունակությունը կազմում 349/4 բնագրերը հնատարակամ են մաս նրանով, որ կողմնակիորեն հաստատում են «Մշտ Քոշարին» «ազգակցությունը» «Մշտ Ծորորին», այսոն դրանք միմյանց կից են գրված: Ռիշարույան արժանի է օճառ «Քոշարիի» բուն նդամակը, որ իր երկարացած կազմում ուժի և «Մշտ Խոնիկ» ծանոթ տարրերը, և՛ նոր, անձանութ դարձագաճերը: Վերջապես, նոյնամաս ուշադրավ է նդամակի մնակ տոն ինտերվալով վերընթաց տարբե: 349/8—4-ը թերվում է ստորև, հրապարակվում է առաջին անգամ:

Թենի այս Քոշարին ևս «Մշտ Ծորորում» չի օգտագործված, բայց օրավերը նշանակած վերջին հատկանիշը, այլ բնագրերից առնիված, կարևոր դեռ է նաև այս կոտրությանուն:

324/12-ը և 324 կապոջի մեջ, Օրոս պարունակությունից ամենին, մի առնիված մերժու լուղաքների չ: Այսուղեւ հայտնաբերվեց 497թ-ում ամենազգած մատավածի ժողովրդական կատարությունը մայմական նուռամերով սևագրի գրառությունը, այսինքն՝ գրառություն այն հասուլմածի, որը «Մշտ Ծորորում» կոչվել է «Կոյս»: Կատարողն այն ամվանիլ է պարզապես «Կոյս պար», բայց մետաքրքրական է, որ Օրոս (կատարողի) տեսամելունու այս նդամակի հնու որպես մի ամբողջություն է դիտվել «Մշտ Ծորորի» «Քոշարի» մատվածը, որ նու դրան կից նվազել է, և Կոմիտասը գրի առնելով (324/12թ), հաստ կապես նշել է, որ նա «մախսըցացի շարունակությունն» է:

Ստորև 324/12—12թ-ից առանձին բաղկացքներ, Բայկալան Շոտամերից փոխադրած նվորապականի (փուշը նշումներ ենք՝ դո):



Կրկնությունները Բնոյինակի բանաբռում հջամանկ են՝ 2:

Պետք է ներառելու, որ Կոմիտսափ Բամա «Մշո Ծորորի» 497ա տարբերակի ժողովրդական կատարողը նոր այս բաղկացցության՝ կոխի նոյամանկի մասին պարզապես տեղյակ չի աղի (ժողովրդական կատարողների մնջ միջու կարելի է Բամելիակ այս կամ այն նոյամանը «Ղազ իմացող» կամ ոչ «Ղազ իմացող երաժշտություն») իսկ ավելի վառ՝ 419 տարբերակի կատարողը տեղյակ չի աղի նաև «Քոչարի» բաղկացցության:

Իջապես տեսնուն ենք, ապանել է «Քոչարին» ամբողջապես, «Կոխի» Բամելատությանք, մեկ տոն բարձր է, և մոդուլացում կատարող Բնջյունն է գրի է առնվաճ: Արագիսի տոնայնական «Տաթիք» շատ բնորոշ է Բայ ժողովրդական գործիքային նոյամաներին կատարմամբ: Նոյամանկի մի մասից մյուսին, կամ մի նոյամանից մյուսն անցնելու ար սամբը մի նոր բափի, նոր ոգուրություն է առաջ բերու: «Քոչարին» Բին (497ա-ի) մշակումը, ինչպես ասանքը, «Կոխի» նոյուն տոնամերժական մնջ է և ամսոն մնալով, կարող էր առաջ բերել միջապահադություն, ուրեմն, բնականարար, տոնը փոխելու հարց կենուք է նազար լինելու: «Կոխից» Բնոյ «Քոչարին» Բամար այլ տոնայնություն փառության բուն ժողովրդական, գեղարվեստորեն շատ արդյունավետ միջոցը՝ 1 տոն վեր «Տաթիք» չեր կացող վիրափել Կոմիտսափ ուշադրությունից:

Եզ ամի, 324/12, 12թ-ի Բիման վրա, 583 և 425/1 բանաբռում «Քոչարին» նոր տարբերակը իյոր շարադրված է «Կոխից» մեկ տոն բարձր, սկզբանական ու դիեզից (Բնոյինակը իրավացիորեն ձևովագի է մնացել նոր «Քոչարին» բուն լադային կառուցվածքը օգտագործելուց, գերադասելով Բին տարբերակի լադային կազմը, որ ավելի ոհատունի է): Դեռևս 497պ/3-ում Բամապատճառական տեղուած, մի հզում էլ կա՝ dis=gis, որ այս հետաքրությունը է «Քոչարին» սկսած ուն-դիեզեզը և ներդաշնակիլ սոլ-դիեզը, ինչպես գտնուն ենք 583 և 425/1 բանաբռում:

Որպես «Մշո Ծորորի» էօնք, 425/1-ը Բամապակաված է I (=8-րդ) և 583-րդ' fg (=6-7): Սա մի հզում է՝ առյա հյուսի երկու տարբեր շարադրություններից մենքի, կամ երկուսի Բամատեղ օգտագործման Բամար: Գրվածքը Բիմականում 425/1-ի վրա է՝ 583-ում «Քոչարին» երկտակտերը մայերն տա-

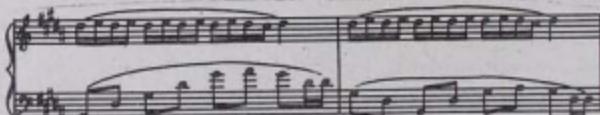
ոճորով ժամարակալված են, բայց երաժշտությունը գրված է միայն ա, բ և կ նորտական համար. ա-ն միայն մողեղիական գիծն է հայկական նոտա-ներով, «Քոչարիի» ժողովրդական կատարման մեջ ընդունված եռա-մշտական սկիզբ, որ 324/12-ում չի գրվել, համարաբար, պարզապես լավ հայտնի լինելով պատմառով: Համեմացվում է, որ դիա ձախ ձեռքի նկազմամասը պետք է նույնը լինի, ինչ որ հաջորդ երկտակտում է: 583-ի Բ երկտակտը 425/1-ում հեղինակը քարեփովնել է, իսկ Ե-ից (բրկված է ստորև), հավանաբար, եռա ձախ ձեռքի տողում առաջ նկած ֆակտուրային խայտարենտության պատճառով, հրաժարվել է,



միայն առանձին տարրերը օգտագործելով «Քոչարիի» Յ-րդ երկտակտում: 583 և 425/1 բառաքարերի այս երկտակտերն են, որ պատկանում են «Մշո Ծո-րորի» «Քոչարի» հատվածին, բայց «Սովունական արվեստ» ամսագրում երևան ևն նկատ որպես «Պրելյուդ գis-տու» (այդ մասին տե՛ս հատորի նա-խադառում):

Թեև այս բնագրերում «Քոչարիի» ժողովրդական նեղանակի երկրորդ թևային տարրը (497ա-ում եռա 9—14 տակտերը, լուրտնեսակ «կլոնտրեն-ման») գրված չէ, բայց դա չի նշանակում, յու հեղինակը հրաժարվել է այդ հատվածից և դուրս է քողել այս: Դա կա 324/12-ում, մեսանի է առնվաճ նաև 583-ում պարի առամձին երկտակտերի համարակալման մեջ, որտեղ Գ երկ-տակտում նոյզմիկ որովագրված է այդ հատվածի ձայն ձեռքի նվազակցու-րյամ մի տարրերակ (մի-դիեզի և ֆա-դորբրդիթիզի մասնակցությամբ), և, վեր-ջապես, այն պամապանելու մասին մի ակնարկ է նաև վերը թերթած օրինա-կում (5-րդ երկտակտ) վերջին dis-gis-ais-dis մողուացմող «ջարդվա» համամեջումը: 425/1-ում դրա բառակայտությունը մենք բացատրում ենք նրա-նույն, որ այդ հատվածի ներդաշնակությունը, որ, ի դեպ, շատ մնուաքրքրական է արված, փոփոխություն չի կրել կամ, մտադրվելով փոխել (վերև ակնարկ-ված մի-դիեզը, մի բեկարի փոխարեն), հրաժարվել է այդ մտքից: Այս հիմ-քարեն ունենալով, այդ հատվածը մենք վերցրել ենք 497ա-ից:

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



Դժվար է ասել, թե արդ «վերջ» նշումը որքանով վերջնական է, բայց ան-կախ դրամից, այդ երկտակտն օգտագործելուց մենք ձեռնպարի մասինը, որովհետև դրամուն դրամունը «Քոչարին» ամսեղի կպարփակվել:

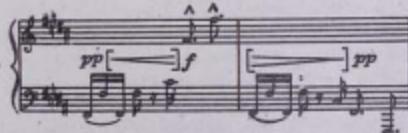
«Լոյինց» հետո «Քոչարիի» մեկ տոն վեր տոնայնական սահը յեն միանգաման համոզիչ է հնչում, հեղինակը, «համեման դեպս», որանց արամերում զետեղի է մեկ կապող տակտ է, դա նոյն ժողուացմող հնչյունն է, որ կա ժողովրդական տարրերակում ևս № 425/1-ում դա ամրուշ նոտա-

լով, շորս օկտավաներում գրված ուղղին հնչյուններ են, որ մասի փորձել է երևան թիւն նաշորապար՝ Ենքնից դեպի Վեր, բայց մետու խազել է և ջջի՝ «Շարժումն իշման»՝ որն և մենք վերծանել ու զետնենել նոր «Քոշարիի» սլոզ-րում: Այս տակտը արդյան լիովին հաստատում է, որ ուղղինեղով սկսվող «Քոշարին» «Կոփիի» շարումնակությունն է:

«Քոշարիի» ճախ ձեռքի նվագամասը մեղինակը գրել է լիցայլ և պետառվակ: Դրա շմբրիկը «Պոմենուարում» արդ կիշմուալուրով ընկալվում է իր ամբողջականությամբ՝ և՛ ներդաշնակային, և՛ Փոնային բովանդակությամբ: Թվում է, թե մնարավոր է կատարողական այլ մեկնաբանում ևս՝ staccato և չոր շեշտերով (կամ բոյր, կամ կենտարամար ուժերորդակամները): Այսպիսի դնապում համամիջյունի ներդաշնակային արտարայտչակամությունը գոյն փոքր-ինչ կպակասի, բայց կընդածի հատվածը տեմբրային-մկարուարական կորում (որ պակաս կարևոր չէ) և նեարավորություն կատարումը առավելապես ցանկացած «կրակու» բնույթին:

Նոր «Քոշարին», իր մերժին, նոր պրոբեմ է առաջ թքում. Երա շարումնակությունը պետք է լինի «Նազամբիք» մի նոր տարրերակ, որը տոնով համաձայնի ուղղինեղով սկսվոր և սոլ-դիենով ներդաշնական «Քոշարիին»: Ո՞րն է արդ տոնը և ո՞րտեղ փոնրի նոր «Նազամբը»: Խնդիրը լուծենու համար դարձյալ օգնություն կազմ 497ա բաժինից:

497ա-ում «Նազամբիք» վերի ճային առաջին երկու նոտայի փոխարեն նոտամելով գրված է fis-g: Սա ակնարի է նոր «Քոշարիի» նոր շարումնակությամ մասին: Fis-g-ով սկսվոր «Նազամբը» գտնվեց 579 թվաթամարով պահվող մի թնդիրիկ վրա: Որ դա «Քոշարիի շարումնակությունը է, հաստատում են մաս մետուսպա փաստերը»՝ «Քոշարիի» 588 բազիրը, ինչպես ասացինք, ունի լատինատար ից համարը, իսկ այս 579-ը համարակալված է՝ hč. 497ա. ում «Նազամբիք» տակ բայց կամ նոտամելով, դարձալ ֆա-դիենով գրված է հախարամային մի ֆրագ, որը կու ան 579-ում, որոր «Նազամբիք» սկզբում: Բայց այս բոլորը ֆա-դիենով են սկսվում և տոնով չեն համապատասխանուն նոր «Քոշարիին»: Արդյոյ «Քոշարիին» պետք է մեկ տոն իջեցնի (դա մնարավոր չէ, իր անփոխ բատություն ինտ չի կապվի), թե՝ «Նազամբը» բարձրացնել: Որպես միմյա ամ դամի, որ «Նազամբիք» տոնայնությունը պետք է բարձրացնել, ծառապեցն մոյս 497ա-ում «Նազամբիք» նոտամելի առանքում մեղինակի մատիտով լատինատար Շշումները, որոնք այդ նշանակի նոր դաշնական նախանական նշումներ են (համարներ դդանք առանձն հարմոնիաներ կամ կոմուրամատն մնացած մայնի առանցքային Շհշումներ՝ միևնույն է ոչ դրամ ևս ոչ թե fis, այլ ցis տոնայնության հաշվով: Դրամից նետո մեզ մոտ էր «Նազամբիք» նոր տարրերակը մնկ տոն բարձրացնել, որի մետանորով, ի դեմ, ասած, վերջին պարը՝ «Վեր-վերին» իր fis-ում միանգամբով սազական է և տոնը փոխելու ամրամշնչություն չէր կարող առաջանալ: Նոյն պատճուռով ամրամշնչություն չի առաջացել օգտագործելու «Նազամբին» վերաբերող, վերը միշտակաված նախարարային երկուակտու (579/7թ), որը նետելավ է.



Այս նախարարում ուշադրության արժանի է բանալին: Նոյն սկզբումը սոլ-դիենով սկսվոր նոր «Նազամբը» պետք է ունենար յոր նշան պարունակող դիենավոր բանալի՝ ու և լայ թիւկայով: Հեղինակը «Մշո Ծորորի» Ա.

խմբագրությամ մեջ այս տևոյի բանալիում, Բավանմարար այն շբարդացմելով ըստառական, մեծացված սեկուլար որպես լաղային իմաստովալ չի անդրադարձ թուալ են: Խմբագրությամ մեջ մենք ևս առաջնորդիվ ենք այդ մեջութեավ:

Նոր «Նազարենց հիմ Բամեմատությամբ կրկնակի ընդարձակված է: Այն դեպքում, եթե հօգու մեղեդին (վերևի ձայնը) պատշվում է լաղի տնօրինակի վրա միմանց՝ III—VI աստիճանների որոշում, նորու այն կատուցած է տոմիկային բառավարի վրա (փաստորեն մինչ ասորին ծայթ է այսուհետ համեյակ գալու որպես միմանցան մեղեդի), ինը որ ավելի բնորոշ է: Երկան են եկեղ նաև լաղային նոր, նորը նրանքն են: Ներդաշնական մեջ 4-րդ տակտու cis-ը կապումանում, կարծս տոմիկայի դեր է տառածնում, և այդ տեղում լաղին ընկալվում է որպես սովորական Զարգար: Բայց դա ժամանակավոր է, Բատովածի հաստատում տոնիկան gis-ը է (տոնայնությունը՝ Gis), ուստի մոր «Բամերագումարային» հնչյունաշարը կազմում է ցածր II և V աստիճաններով յուրատեսակ միբարովիկան մատոր՝ մերքին լարումների պատճենցիալ մերարավորություններով Բարուս, մի տառածնամատուկ լաղային օրգամիզմ:

Ընդհանուրապես «Մշշ Սորորի» ամբողջությամբ, գերակշռում է սևոն իմաստով դիմումները: Սենացած սեկուլար որպես լաղային իմաստովայ և ապտերացումները միայն դիպակածար են երևում, գլխավորապես՝ արևու «Սորորի» վերջարանում, թ. «Քաջարին» և գ. «Նազարենու»: Բայց ո՞րքան բառամազան են «Մշշ Սորորի» երկու խմբագրությունների այդ երեք հատովածների լաղերը: Բավական է ասել, որ վեց հնչյունաշարերից ոչ մեկը մրուսի կրկնություն չէ: Ստորև բերում ենք այդ հնչյունաշարերը, Բամեմատության համար բոլորը տղ տոմիկայի փոխարիստ վիճակում:

«Մշշ Սորորի» Բ խմբագրությամ մեջ շարքի վերջին պարը՝ «Ծոշ», կամ ավելի ճիշտ՝ սրա 1-ին Բատոված նույնին փոփոխված է, դրանք խմբագրությամ մասն փոփոխություններ են Այլ Շորովի խմբագրված տարրերակը Բայրունաքը վեց 425/8ր առանձին թերթի վրա, որը և իր բոյուզ, և գրությամբ (ձևագորով) լիովին Բամարատափանում է վերը մերարագրված մյուս առանձին թերթերին, և զննելով է իր տեղուած: Նոյն պարի 2-րդ Բատովածը և պիտի 12 տակտանու վերջարամբ, ըստ երկուցին, չեն փոփոխվել, պահպան 425/8րի վերջարամբությունը և նոյնական կիսատ չեն բոյուզ: Նվազանեմ և այս, որ 419/5ր-ում վերջարամի վերջնական տարրերակն ըստինը մնան, պահպանված բնագրերում այդ տակտերն ընդհանուրապես որևէ տեղ փոփոխված չեն: Եվ մի վերջին դիտողություն: 497ր-ի առաջին երկուս և կես էցում ևս կամ նախինուով, Բավանմարար Կ. Պոլսում արված խմբագրական փոփոխությունների փորձեա (վերաբերում են ոչ թե մեղեդիկան ծայթն, այլ նվազագրությամբ), որոնք ամբողջություն չեն կազմում, երբեմն էլ վաս գրիս լինելով պարզաբան չեն ընթափում: Այդ էշերում միայն երկու ջրում միանալու որոշակի են, որոնք և մկանի առանց «Սորորի» վերջականած տարրերակում: Դրանք են ա. թու «Սորորի» միջին սոսո տասու Բատովածի կրկնությունը՝ ձախ ձառքի նվազամասի փոփոխված տարրերակով, որը նույնությամբ կա նաև 430 բնագրում և որը 497ր-ում նայու

հանել, մետք վերականգնել է՝ հայկական նոտամերով մանրամասն գրել, և բ. դարձրալ բռն «Ծորորի» ասխարամային երկու տակտոց, որ նորման 487թ-ում նախապես համար է եղել, մետք թվաշանով ցուց է տվել, որ մեղմ-դիմ առաջ պետք է լինեն այդ երկու նախարամային տակտը, գրված է՝ +2 (կատարելիս, այլուամսնային), հնարավոր է Largo-ի 2-րդ տակտը դուրս բռննել):

Ինչպես ասել ենք, 487թ-ի Էջմիածնի տարբերակը մաքոր արտագրված է եղել, իսկ Կ. Պոլսի տարբերակը՝ թեկուզ և միայն մեագիր, բայց նաև տարբերակը լրիվ գրված: Կ. Պոլսում գրված է մի արդասի բնագիր կեն ապահանում նայունաքրթիքի, բացառված չէ, որ այստեղ հրապարակվողի համեմատությամբ իշշ-ից կենակութ տարբերություններ ունենա, քանի որ, հայտնի է որից շատ դեպքերից, Կոմիտասը որևէ գործ նաքրարելիս էլ համափառ այն փոփոխութ էր: Սակայն, իր Անրկա վերականգնված վիճակում էլ «Մշո Ծորորի» երկրորդ խմբագրությունը ավարտուն է և շատ բանով ավելի շահեկան է 487ա-ից, որն իր մերժման, որպես փոքր-ինչ պազ ու քերծ տարբերակ, նոյնական գեղարվանութեան ավարտուն է և արժեքավոր: Անշուշտ, այս վերականգնված խմբագրությունը օրակարգից չի հանուն «Մշո Ծորորի» արխիվում պահպատ բնագնեցր փնտրելու խնդիրը:

497թ տարբերակը, 497ա-ի և 324/12, 12թ-ի օգնությամբ, 425/3, 3թ, 425/1, 578 և 425/8թ բնագրերով լրացված և ամբողջությունը վերականգնած վիճակում հասորում զետեղված է որպես «Մշո Ծորորի» Բ խմբագրություն և հրատարակվում է առաջին անգամ:

ՄԱՆՈՒՇԱԿԻ

Այս կանացի կննտապարի անվանումը, հավասարապես նաև «Ծուշիկի», «Նումուֆարի» և այլ մանա անվանումները կնատի ունեն ոչ թե ծաղիկների, այլ կանացի հասուկ անուններ:

Հե 474 կապոցի առանձն թերթերում (էջ 15, 17, 18) «Ամառչակի» պարի մկրնական ուրվագրերն են, որ վերաբերում են մեղմակի կամ նախարամ արտասահման մեկնելու (1908, մարտ) ժամանակին, կամ այստեղ անցկացուած առաջին ամիսներին, մինչև դեկտեմբերի 1-ի համերգը Փարիզում:

Արդիվուս կամ պարի միայն երկու լրիվ բնագիր, երկուսն էլ մեաբանար, գրված են եղել մաքոր: Նոտամերը մեղմակի ձեռքով նեն (թյերը տարբեր են), տեսնի ցուցիչները ու երանամիշեր չկան, բայց երկուսն էլ թվագրված են: № 586-ը վերմագիր չունի, առաջին էջի աջ ամկյունում թույ մատիտով գրված է՝ «1908, 5 նույնական, Ա. Էջմիածին» (ինքնագիր): Այս բնագիրը պատրաստվել է առաջին՝ փետրվարի 20—22-ի համերգներում Խ. Փախչանյանի կատարման համար: Անկակած եղել է վերմագրով ու երանամիշերով լրացված սրա մի այլ մաքրագիր օրինակը: Սակայն, Խ. Փախչանյանի նվազագույն ժամանակը հնարքը արդիվուս չի երևում, պետք է ներառնելու, որ դրամը նև մնացել են կատարման մոտ:

Երկրորդ, բնագիրը՝ № 517, քափանցիկ լրտպություն է, միավորում է նաև «Եղանակ» պարը: Ստորև դրա ամվանաբերքը:

VV

G. nictansaffi
B. pustulif.
~~Lampranthus~~ adsp.

Det. unum in genetivis
Lampranthus adsp.

Lampranthus adsp.

1908. May 17.

U. L. (Lund)

Արակիսի թոյի վրա Կոմիտասի Անաթանաք գրությունները սովորաբար հատկացված են եղել տպագրության Ձերկացմներու, բայց այս դեպքում այդ Անաթանակը չի եղել, քանի որ պարզ գրված է կրօնա գրության նշան-ներով, թերթի երկու կողմանին: «Մանուշակի» և «Երանեցի» պարեն այս Բաջրդյականությամբ, մեկը մյուսին կից, կատարել է նաև տիկ: Ս. Կարա-Մուրզան Բարձի 1908 թ. ապրիլի 4-ի համերգու, ուստի, № 517-ի թվակա-մից դրատեղով, տվյալ գոյաց «կազմված» է եղել հաստեղական այդ համերգի առջիւ: Արուարին նույն տեսքը ունի նաև № 1485 «Կարճ Շորորը», որը նույնապես Ս. Կարա-Մուրզան կատարել է նույն համերգու: Կատարվել են դրանք թեման այս, թեկողն կրօնա գրության գրված նոտաներով: Եթե այդ, հապա ինչո՞ւ մույնապին ծովով, նույնամասն թոյի վրա գրված «Մշտ Շորոր», որ նույնապես այդ համերգուն կատարվել է, արթիվում չկա: Հավանական է, որ պարա և համերգուն նվազեն համար հաստուկ արտագրված են եղել:

1908 թ. հունիսի 2-ին Ս. Բարյանին գրած «Տեղական բողոք պարե-րը՝ Կենսապարերը կամաց եմ...» արտահայտությունը վերաբերում է նաև այս № 517 «Մանուշակի» պարին: Այս բնագիր վրա կան երկու թերթի նման փոփոխություններ, մի մասը մասհոտով, բայց մյուսը՝ մանշակառույն այն բանացով, որով գրու են Փարիզ ուղարկված «Ծննարի», «Մարայի» և «Ճո-շիկ» եղանակը (№ 1850): Ուրեմն, եղան է, վերջապես, նաև Փարիզ ուղարկ-ված, մանշակառույն բանացով մի լրացցից արտադրություն, որն այժմ, դժբախտաբար, նույնապես արթիվում չկա:

Հայունարիվելի է «Մանուշակի» պարի նս մեկ, մաքոր Անաթանաք բան-գիր՝ № 591, որտեղ 80 տակու գրված և 80 տակու գծված, բայց գրված չէ: Ժամանակը ասուց որոշելու համար այս բնագիրը որևէ տվյալ չունի, բայց № 517-ից հետո տարբերություն է չունի: Գրությունը կիսատ է բողոք տրվ-յալ թոյի վրա ամրողացույնը չտակալուրիվելու պատճառով:

«Մանուշակի» Կոմիտասի կենսապարերից ամենապարզն ու ամենա-նուրբն է, կոկտուրան թերթակի տարբերով միայն: № 517 ձեռագրուն, ներկու վերաբերում նշված է «Թժորովի ոճով»: Կարող էր նշված լինել նաև մեղեղական նվազանամ, ասենք յե՞ քանի և թժորովի ոճով: Ըստ երևու-թիւ, մեղեղանամ այս պարուն ոճի կարևորագույն որոշողը համարել է թժոր-իւ, կույտացույն առ պարունակության մեջ է որ արտահայտված է ժիրավի, ձախ ձեռքի նվազանամը ամրոցությամբ վերարտադրում է ժողո-վարդական կատարման մեջ հետո թժորն նվազա, թժորկն էլ այս ներառմ վյորդական կատարման մեջ հետո թժորն սվագու, թժորկն էլ այս ներառմ մեղեղանամ, ներկու բոժոժներով, սակավաճարական «Պալվազ» է (Ժիշենք մեղեղանամ, ներկու բոժոժներով, սակավաճարական պալվազ): Ըստ ամենայնի երևուն է, որ այս նազանամարթերի և ժողովրդի մեջ: Ըստ ամենայնի երևուն է, որ այս թժորովի մվազը ամշանթեք շարժումով սոսկ միալար ոիշմական ուղղություն չի եղել, ար կազմել է բուլ մեղեղի ամրածմ, յորպիս «մեղեղաց-ված» մասը, նրա մասնիկը (դա պարզ զայցական) է, մանական «պատաս-խան» ֆրազներով: Հենց դա անունը է բացարձության մասի ձեռքի նվազանամ-սում շարարտության բյուզանձիք անսուլոր նորությունը; Դրա ոչ-դաշնամու-թյան բնույթը: Ժողովրդական կատարման մեջ թժորկն ոիշմը շարունակ փոփոխվել է (պարագին ոիթմ ամվեր թվացող և շարունակ մնարամիտ տարբերակումը նաև ժողովրդական թժորկամարթերի արվեստի «քմական» մատկանիշներից): Այս մարթ տակտի սկզբուն մի նորը հարված է (№ 517-ում՝ 1—3 տակտերը, 1-ինը՝ ֆորշապով), մերժ՝ մեղեղին «պատասխանող» բարորշ ոիշմական մտուիք (4-րդ տակտը), հետո տրիմլ (9—11 տակտերը), որը, ինչպես երևում է, մեղեղան շատ է շամպացի դաշնամուրով հասդր-դել: Այս թժորովը համեմէ գալիս մենամագա ֆրազով (27—28 տակտե-րը), հետո՝ արտահայտի կերպով լուս է (80—81 տակտերը) և պահ: Մոեր-միկ և գեղան մեղեղի մետ, նրա կատարման մեջ թժորովի այսպիսի տար-

բնրակված, ինքնուրույնացված մասնակցությունը ստեղծում է այդ պարեկա-
նակի առանձնահատուկ պարամայակամուրտընը, որու բացահիկ ինքնա-
տիւրությունը: Հայ երևույթին, դաշնամուրային կատարման ընթացքում պա-
րի այդ հատկանիշները պետք է պահպի ուժնեն:

Վերը մկարագրված երկու լրիվ տարրերակներից լորաբանչուրն ունի
իր հետաքրքրակամուրտընը, երկուսում էլ ակնառու է կառուցվածքի «քա-
ռակուսիության» կոտրումը:

Ն 588-ը թրված է «Պարերի» Ա խմբագրության բաժնում: Այստեղ պե-
տայի Բնելինակային Շշումները բռն կոմիտապան Եղանակով են, որի առանձ-
նահատկությունը է՝ ստեղնաշարի տարբեր մասերու ժամանես նկող Շերջաշ-
նակային Շնչումները երկարատև պեղալի օգնությամբ «միմյանց վրա կու-
տակելով» ամրոցության մեջ միավորներ: Սակայն, ըկատի ունենալով մն-
դեղիի բարձրական միջն դիրքը և մաս ենթային կառուցվածքը, պարզ
կատարելիս այդ Շշումները պետք է ընդունել որպես սկզբունք և մանրա-
մասերի մկանմամա գործադրու որոշ գգուղություն:

Պարի երեք պարբերությունների պարատամասերում լիգամները տարրեր
են նշված (Ժամանատի՞ր 27—28, 47—48 և վերջին երկու տակտերը) ֆրա-
գավորում մեջ զանազանություն ստեղծելու նպատակով:

Ն 517-ի բանաբանի փոփոխությունները վերաբերում են 11 և 15—16
տակտերի ձախ ձեռքին, այդ տակտերի «պատասխան» մոտիվներին փորձն
է հնուսյալ տեսքը տալ:

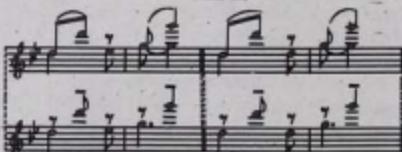
c—d—es—g | es—d—c—h (11—12 տակտեր),

h—c—d—es | d—c—h—as (15—16 տակտեր).

(ոիթք նույն է, ինչ որ մուղեղի 11 և 15-րդ տակտերում): Դժվար է վըս-
տան լինել, որ այս փոփոխությունն ի վերջո ի կատար է ածել: Մատիտապիջի
փոփոխությունները վերաբերում են պարի վերջին հատվածին և մի ամբող-
ջական պատճեն չեն ստեղծում:

Ն 517 «Մանուշակին» իր սկզբանական միջակում թերված է «Պարերի»
Բ խմբագրության բաժնում: Այս շարագրությունը տարրերակված կրկնու-
թյունների հետևանքով համեմատաբար ընդարձակ է: Ներդաշնակությունն
նեղում է գրեթե առանց պեղայի օգնությամ, ամրոցությունը ընդհանուր
բափանցիկ հետու ունի: 27—28 տակտերի մի-թմուշ-ուն-ս Ն 501-ում օկտա-
վա ցած են գրաված:

Այս բնագիր լուրորինակ շարադրվածքում համելիպում ներ անտվոր
ձայնատարության: Այսպես, 51 և 55 տակտերում աջ ձեռքի նվազամասը դժძ-
վար չէր շարադրել հնուսյալ երկու ձեռքին մեկով, որպեսզի պարզ ցուցա-
դը վերին առանձին ձայնները:



Բայց մուղեղակ օկտավային քայլը որոշակիորեն վերագրել է միմնական մե-
տրահական ձայնին: Հնարավոր է, որ այդ հատվածը պատկերացնել է այս-
պես՝



այսինքն՝ ունիտմ հնչող նրկու ձայն, որոնցից մեկը մնանակին տարբերակում է օկտավային բոխըմբը անելով (այսպես կոչված՝ մնաներովովիալի մի տարր): Այսպիսի նրկուցի արդյուրը պետք կլինը փառոն ար, նշանակը թառով կատարելով առանձմանաւերայիւններում:

№ 591-ում նոյն տակտները շարադրված են նույն անժամանմատ պարզ ձևով՝



«Մանուշակի» պարի բնագրերում հնոյինակը բամայիի հշամենը դրեւ է իր առանձմանաւորով ձևով, որ տոմակովայրա մնջ նախ լցա-թնուով (որպես ժողովրդական ձայնամարզի ավելի ցածր գումարող՝ II աստիճան), ապա մի-թնուով (VI աստիճան): Պարի կարդալը շնդիքացմելու նպատակով բանա-լիում նախելու ենք սի-թնկար և թևելութը վերաբառավորություն:

Երանգամիշները, ինչպես և տեսակի ցուցիչն ու «ազոգիկ» փոփոխությունները խմբագիրն է Բամբիկը: № 588-ի ձախ ձեռքի վնասամասում փափուկ շաշտի հշամենը դրվագ հյուպակերտ հշված մնջուններով գորացող դրաստե-սակ քայլված բամանայնությունը ցույց տալու նպատակով:

«Մանուշակի» պարի նրկու տարբերակները մրատարակվում են առաջին անգամ: Ոչ միայն Բաբիկ, այլև 1908 թ. Վաղարշապատի և Երևանի մա-մերգմերում «Մանուշակի» պարից հետո, նրան կից կատարվել է «Երանգին»:

ԵՐԱՆԳԻ

Աղջրութերն են.

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

324 — [Նոյնի 1905 թ. Էջմիածին]: Այս երկուսը թերված են ծա-նոթագրություններում:

572 — [1905—06, Էջմիածին]:

587 — Մ. Բաբարամի ձեռակիրը, վերաբառակարում է 1908-ի գրվածքը, թերված է ծանոթագրություններում:

581 — [1907, Փարիզ]:

1623/2, 3 — 1907, Փարիզ-Բաղման:

517 — 1908, 17 մարտի, Էջմիածին:

480 — [1911, Բայրութ], թերված է ծանոթագրություններում:

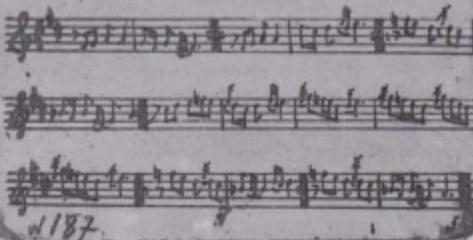
524 — [1916, Կ. Պոլիս]:

Դան նաև 1925-ին Բատառակության ներկայացված արտագրությունը:

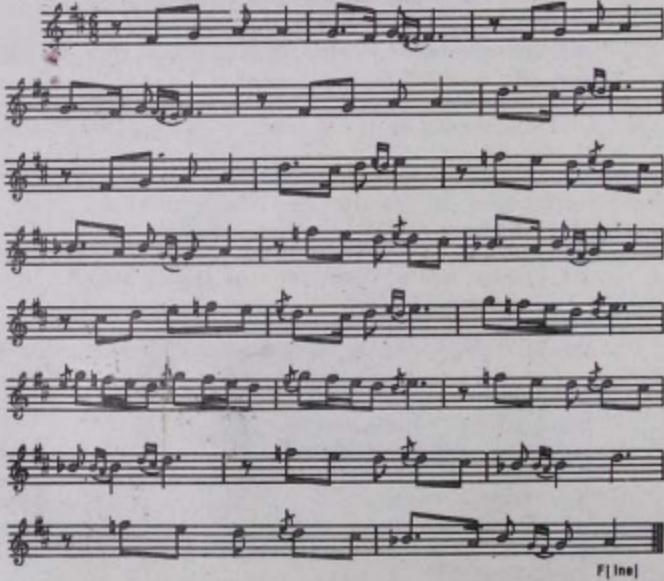
№ 187-ը գրեւ է իր բուսանկարի շրջերեսին (բնովու է ստորև).

3-17-1947. Wabash valley
op. Indiana to Ohio border
Wabash valley
195 L 24/f.
6.600 ft.

جواب



Presto



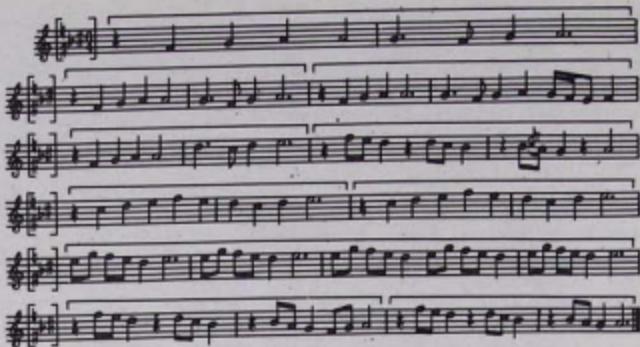
Օր. Գայանեն Ենգիբարյանն Կոմիտասի հայկական ուսուցիչ և մերձավոր քարեկան, բանաստեղծ Հովհանն Հովհանն Առաքալանուին է; Խոել է «Հնորհաշուր», մասմակորապես յազ պարել ի հմացած մի անձնավորությունն: Նոյն օրը՝ 1902 թ. փետրվարի 22-ին Կոմիտասը մուռն լուսանկարից մի այլ օրինակ (№ 186), շրջերեսին իր ձեռքով գրած «Շուն նոյիր, պայլա» մենագով (Եթ 5, էջ 40) նվիրել է բանաստեղծի Տիկնոցը՝ Զարուհի Հովհանն Առաքալանուն: Ինչպես ասված է «Քուն նոյիր, պայլա» նորի ծանրագործած մեջ, № 186-ում նոյն արդ երգը վերաշակումն է մեներգի և նորշափումի համար գրված նոյնանուն երգի (Եթ 5, էջ 39), որի մեղադիմ հնարավոր է, որ մենց Կոմիտասինը լինի: Այլ աղբյուրից է, սակայն, մենան հանգամանքը մերում, մենան նպատակով № 187-ում գրացված «Երանգի» պարեղանակը: Ամեն ինչից երեսում է, որ թա ժողովրդական կատարումից գրաւումն մի տարբերակ է (անհավանական չէ նեթառուի, որ մենց այն տարբերակն է, որը տնդական նրամիշտները նվագել են, երբ օր. Գայանեն պարելին է եղել), և որպես արյամին որոշակիորեն մետաքրդական է:

Նախ ասենք, որ «Երանգի» պարի կոմիտասյան արդ վաղագույն գրառումը (բնագրում վերագրված չէ) թեև ունի հնատագայում նրա մշակած նղանակի ինչ-ինչ տարերեն միանալ, բայց և համարեն տարբեր է ։ Տիշրամայնակը գրի առաջնակ և մշակամ «Երանգի» նղանակից: Ուստի իրավագիր չէ Ա. Մնացորդացի հուշերում («Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին», էջ 324—325) ։ Տիշրամայնին վերագրված այց պմորումը, իրը 1899 թվականից Բաղմինից Եշիմածին վերադարձած կոմիտասը, գալույ Ալեքսանդրապոլի Տիշրամայնի տունը հրուր, «այդ օրերուն» նրա գրաստած և մշակած «Երանցին» «վերցրու որպան նիմ իր մայլական պարերուն»: Ի դեմք ըստ իր՝ Ն. Տիշրամայնի հուշերի («Կոմիտաս» ժողովածու, ծմնջան 80-ամյակի առիվ, Ե., 1890, էջ 89) Տիշրամայնը Կոմիտասին առաջին անգամ հանդիպել է ոչ թե իր տանը, այլ Սուրբմիհուն, և Գեղոր վաճերուն դեղի-օրա ժողովությական տոնակատարության ժամանակ («Որբան Թիշրու և՛, 1900 թվին պետք է լիներ...»): Իր անուիդ հուշերում է (Գրականարդության և արվեստի բանօգարան, Ն. Տիշրամայնի Փոնտ, № 275) ոչիմ չի ասված ո՛չ առաջին ծանրությամ, ո՛չ էլ «Պարերի» նասին: Եթե այդպիսի բան լիներ, Ն. Տիշրամայնը կգրեր: Չասեմը էլ այլ, որ «Պարերը» և մամավանը «Հայկական պարեր» ամրողացությունը արդ օրենին ընթանարապես գործություն չունեն: Արստեղից մնաւում է, որ նոյն պարեղանակի Կոմիտասի 1902 թ. և Ն. Տիշրամայնի ավելի վաղ գրառումները մետարկվել են միմյանցից անկախ:

Կոմիտասյան այս գրառումը իր ողջ «Հայկական կենտրոնական տուրիզմը» համեմերձ, ինքնառատի է իր ենէշային որոշ տարբերով և կառուցվածքի գեղացիկ անհամացափությամբ.

Ա. պարբերույթ	Բ. պարբերույթ
«Հարց» «Պատասխան»	«Հարց» «Պատասխան»
4+4	4

Ն. Տիշրամայնի «Շանգիին» ընթանուր եւսէշային կառուցվածքով համատաքար մոտիկի է Կոմիտասի մի այլ, №24/10 գրառումը, որ դարձալ «Երանցի» կամ «Շանգի» անվանում չունի, այլ վերանարդված է «Պարեղանակ»: Նոյն ստունդուտյան մեջ է, ինչ որ մասուրը: Բերում ներ մայլական ձայնամիշերից եւլուսականի փոխադրելով, բանայի օշամները գրել ենք այնպես, ինչպես կորեր այդ տարիներին (միջն 1905 թ.) Կոմիտասն ինքը (դատելով նրա № 572 բագրից, տե՛ս ստորև).



Բայց այս դեպքում ևս միանգամայն պարզ է, որ նշանակը գրի է առնած ժողովրդական մի այլ կատարողից, և ոչ թե Ն. Տիգրանյանի տարբերակից, քանի որ եկու գրառումներում (հօջան է դրանք միանման նկատման ունենալ) անդրադարձված կատարութական ոճը միանգամայն տարբեր է: Ն. Տիգրանյանի տարբերակը իսկան քնորշչ է իր գարդափառերով և եկու պարբերության 1-ին օակտավասույնը մերում մտնելի տոր կորտավածությամբ, Կոմիտասին՝ առանց գարդափառերի և սահմուն:

Եթե ընդունեմք, որ Կոմիտասի տրամադրության տակ, բացի վերը թերված երկու գրառումներից, «Երանգի» ժողովրդական մի այլ տարբերակ չի ենթակա ապա չենք կարող չեղի և ըստ արժանակուն չգնամատուի այդ նշանակը վշակելիս Կոմիտասի ստեղծագործական նորոր և արգաւավոր միջամտությունը թե՛ գարդիմշյունների և թե՛, մասնաւոր, դեպի պարի պարագաներ թերոր շատ արտաքայտիչ մեղեդիական մոդուլացման առողջության: Նկատի ունենալ մշակված տարբերակներում սովորական ունի փոխարին վնասավորությանը անցնելու նպատակով գործածված մի-թեմուը (որի շնորհիվ պարի կատորվածքն ըստ մասնակիւն է): Սույն մեկ հնջյունով արտամատչական այդպիսի բարձրությունը ստեղծելով Կոմիտասի կոմպոզիտորական վարպետության բնորոշ և իսկան գնահատունի գծերից է: Նոյն երևույթը

լամորեն անդրադարձմած է մոտ գրիվածների համար ընթանուր այն առանձնահատկության մեջ, որն է՛ ո՛չ մի ավելորդ հնչյուն, իսկ գրիված սակավաթիվ մնջյուններից լուրաքանչյուրը պեսոր է ունենալ իր որոշակի ու հշանակայից արտաքայտական դերը: Նշան և նույնական գեղեցիկ օրինակ է նաև «Գարուն ա» երգի ընդամենը շորու տարբեր հնչյուն պարունակող նշանակում Կոմիտասի հավելած 5-րդ հնջյունը (սոլ-ը՝ դո տոնայնության մեջ), այդ օրինակներ ևս շատ կան:

Հայ ժողովրդական պարեղամակների երկու խոշոր գիտակների՝ Ն. Տիգրանյանի և Կոմիտասի շամեթերով պահպանվել են «Երանգի» պարեղամակի երկու բարձրածներ տարբերակներ, որոնցում մերկացված են ազգային գործիքային կատարողութական ոճի տարբեր տարրոցները: Թեև երկու «Երանգին» է՝ քրատի ոճով՝ նև, սակայն դրանք բազմաթիւուս հայ ժողովրդական մնակարանային նրածնշության որոշակիորեն տարբեր ավանդություններ են և, իրենց գեղագիտականություններ բայց, նաև շատ ուսամենի նև: Իսկ գործիքային կատարողական ոճի, մասնավորապես նրա առանձին տեղային դպրոցների ուսումնասիրության կարևոր խնդիրներից է:

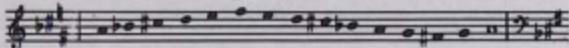
«Երանգի» պարի մեր ուսումնասիրության հիմնական նյութերն են եղել՝ № 572, 587, 581, 1628, 517, 480 և 524 բնագրերը:

№ 572-ը, որ վերնագրված է «Բանջի», մածաղիր թղթի վրա բանարվված գրափառությունով՝ վաղագում էշմաճնական է, կարող է թվագրվել 1906 կամ ավելի վաղ ժամանակով։ Հնտագայում բանարվված և ավելի ոչ (արտագրելիս)՝ մատիտով փոփոխություններ է արել, հնաւ մակարելի և «Երուստոյի վրա գրել», ու կողքից գրել է երաժշտական գործիքների ամսություր, այն գործիքների, որոնք 1904—05 թվականներին կային Էշմիաճն ճնշարամուն։ Մրցարելի է գործիքավորել նաև՝ օկտավա միուավորության վրա թե՛ր շուրջավորվ լիտավիր ոիթմական ֆոնի վրա (բավուրակ և կոնտրաբաս ճնշարամուն չկային). ապա որոշել է օգտագործել նաև փողային ու այլ ժարդանական գործիքներ։ Գործիքավորված վիճակում «Երանջին» չի հայտնաբերվել։

Դր մեքրանական վիճակով № 572-ը այս հատորում զետեղված է «Պարնի» վաղ և միջնալոյա տարբերակների ժամանում։ Անդեղիական ձայնի առումով ապատեղ հնտարարության են պարի և գրքանական մոտիվի (և դրա կրկնությունների) ոիթմական ճնակերպումը¹

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

Ի՞ն եղրափակող ֆրազում, վերջից՝ 4-րդ և 2-րդ տակտներում, մեղենիի մեջ պատճայի փոխարեն հնավելված հջոցումը։ Այդ մամրամասերը հնտավառ տարբերակներում չկան (տե՛ս նաև նաջորդ տարբերակի ծանոթագրությունը)։ Գործըքան առումով ուշագրավ է բանային իր վա-թեմպով, վերևի մի-թեմպով և ներքին մի-թեմպով։ Ակապիսի բանայինը Կոմիտասն էլ է կիրառել, որպես օրինակ Թիշենը «կապի նրգի» բանադրելոց մնակը (№ 429), որտեղ բանային հնտկայ տեսքու ունի (տոմելիկան լիս)։ Հնտարքըքական է, որ պատեղ բասի հնամար ֆա-թեմպը չի գրել (բասեղը մեղենին չեն մենմրագում, նրանց նրգամասը գորյանուն է լադի՝ տոնիկայից ցած գունվոր հնցյուններից, որոնց մնջ ֆա-թեմպը չի կարող լինել, մշտական ցածից-վեր, դեպի տոնիկան ուղղված ֆա-թեմպ է)։

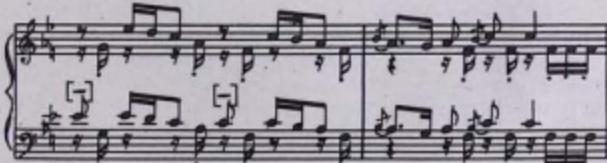


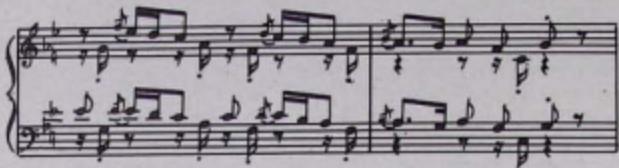
Այս № 572-ում բանարագիր նշված փոփոխություններից էական են՝
ա. 2-րդ պարբերության նկազմական մոտիվի ոիթմը դարձել է հնտագայում
սովորական դարձած՝

$$\left(\frac{3}{16} \right) + \overbrace{\frac{1}{16} + \frac{1}{8} + \frac{1}{8} + \frac{1}{4}}^{\text{և դա-}}$$

բ. Զույն պարբերության 2-րդ բառաստակուր կրկնելու հզան է դրել՝ 1-ին
ամգամ ուն, 2-րդ ամգամ մի բնելով վերջավորությամբ,

գ. Վերջին բառաստակուր փոխել է այսպիս։



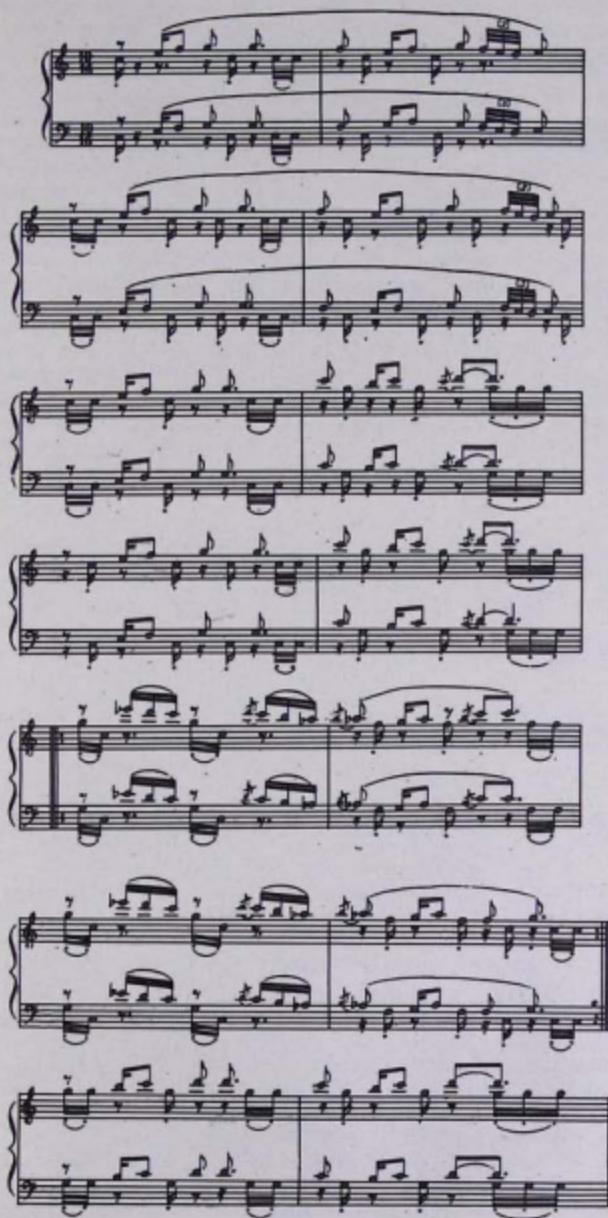


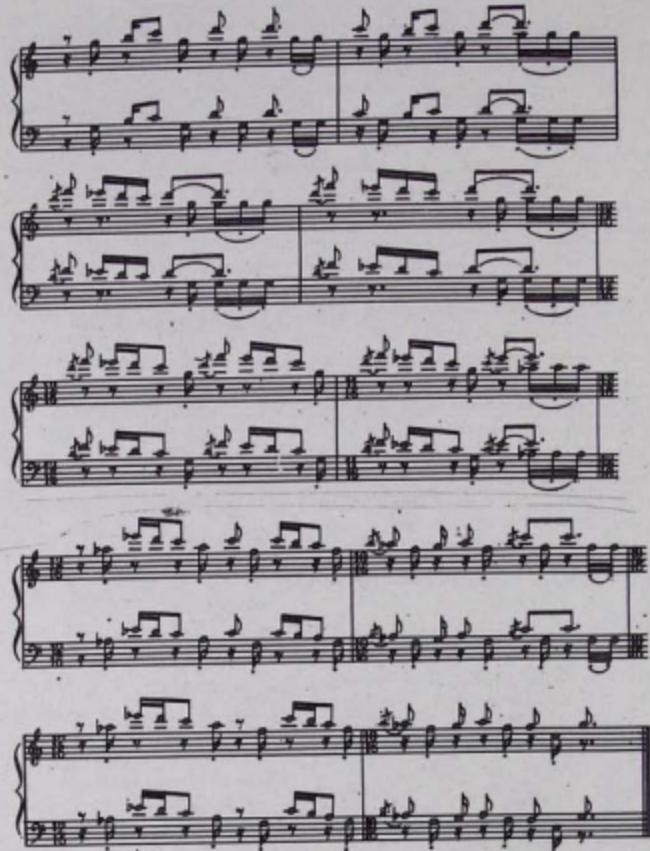
Բայի 1-ին մի-թեմով մոտ գրված է: «Այս պահեմ, իսկ Բամապատախան վերին շնչով (պատօպայով)՝ լրացնեց»: Օփոխություններ է տոցըն նաև պահանջող ձայնում, ավելացրել կրկնություններ:

Սատարով պայման ուղարկած է Հայաստանի Հանրապետության առաջին ներկու տակտիսի դիրքի մի նոր տարրերական է 10/18 մետրով, որ պատզամերով նշված է այդ տակտիսի վերևույթը: Շիբառա-մետրական այս տարրերական հիմանացածությամբ առաջարկված է նոր տարր Ան 587-ում Մ. Բարձրագույն գոված օրինակում: Այս փաստը հիմքն հաստատում է Մ. Բարձրագույն արտագործության արժանապահությունը: Այլ հարց է, որ իր արտագործ Մ. Բարձրագույն պահպանը մասնաւոր համարել է «Երանեցի» պարի մշակման «առաջին փորձ», միշտող դա առնելիք պահ է ներկրորդ փորձն է: Ուրեմն, 1908-ին Տեղինակը այս 572-ս է տարել Փարիզ, առևաց դիմումների 1-ի մասմեջում այդ տարրերակը կի կատարվել: Հավանաբար որիքի միապատճառությամբ հարց է ծագել՝ մասնավորապես պարի 1916 Կետս Փրազմերի կենցար միամանա շնչուված է, որ ավելի ասպարազ կիմբար մի կիրառական պարանակակի: Հնաց Փարիզում գոյացն է 10/18 չափով առաջին փորձը:

№ 587-р մանշակագույն թանարագիր, Խօսվել ասացինք, Ս. Բարձրական է և առաջնային է՝ «*1^{re} version de Deux Danses arméniennes du R. P. Komitas,Կոմիտասի պարապատի Պարերի առաջին փորձը, երկու պար, «Ծրանգի» և «Ծորպ» № 6: Հ քըսօի ուղարկությունը կատարված է Հայաստանի Հանրապետության Ազգային գրադարանի կողմէ և պահպանված է այս գրքում»:*

Սա զայտ մետաքրքրական տարրերկա է իր ոլորտով ու մետրով և ունի «Երանձի» պարից ամենա, ընթանուր հաշմակություն ևս (քրոված և ստորև վերջին բառատակող բանգրութ կրկնության համա չունի): Ընթանապահն 8/8 տարրերակմերից շատ չի տարրերվում, մի փոքր ավելի ժամանակուն բար ցույց է տախու, թե խառը մետրերով ո՞քան օրանական են նայ ժողովրդական պարերի համար, եթե արդառ մնալությամբ «կանոնավոր» չափ կարինի է վերածն «ոչ կանոնավոր» շափի, առանց վեճակն ամրությունանու, առանց խաթարելու գործ միջնական տասկավորությունը, մույթիսկ եքն տարրեր մետրական բջջներ միջանց հաջորդում են «քմաթաճ կերպով, ինչպես այս պարի վերջին հատվածում է (վերջին վեց տակտում չափ փոփոխվում է այսպես՝ 12/16, 11/16, 12/16, 10/16, 12/16, 10/16): Հայ ժողովրդական երաժշտության գործնականութ արսանի երևոյներ (մերայաց առ Ան 572-ում հշյած տարրերակմերը) հանդիսանու նև այդ է՛ ոչ իրեն «սահման» կատարման արդյունք, այ իրուն կամաւատուածված տարբերակուն: Դանա վկայուն նև այս գործնականի հկատուամբ Կոմիտասի նորոր դիտողականության մասին: Հայորդ տարրերակմերու 10/16 շափի ենթական, այնուամենայնիվ, ձեռնապահ է մնացել:





№ 587-ում, վերը թերված մակագրության մեջ, «Ծրանգի» վերնագիրը իցք Մ. Բարձրավանը է գրել 1925 թվականից (այսինքն՝ այս վերնագրով պարն արդեն տպագրվելոց) թևա, այս ծրեան ուղարկելու կապակցությամբ։ Կոմիտասի բանագիր վերնագիրը նավանարար «Ծրանգի» կիյւեր, ինչպես Բաշուրյան գրագրություն է։ Յավոր, Մ. Բարձրավանի արտագրության սկզբանաշրջությունը արիմանում չկա։ № 572 և 587 բնագրերին ստորև կրկին կամորդառանքը «Կարման Ծորոր» պարի ծանրութագրությունում։

Հաջողյ բնագրերը միմանցից հիմնականում տարբերվում են «Ավագակցող» մայմի հօյցումելուրից, սրանց նարարեական առանությամբ ու ուժուու։ Ինչի շնորհիվ արք տարբերակներուն գորանուն են նորդաշմակիրյան և ուժուի կարծես-ամփոխընալիորեն բացնազամ, նորք նորանգեր։

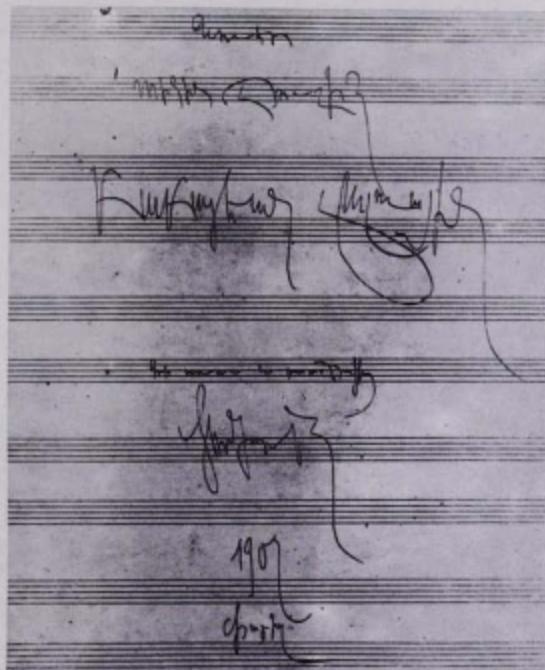
№ 581-ը հիդմանկի գրիշով գծված նոտային տողերով է։ Խոյնակիսի գրիշով է գծված նաև № 586 բնագրերը, որի վրա գրված է «Եմանուշակի» պարը, որ «1908,-5-նունվար, Ս. Էջմիածին» թվականն ունի, ինչից կարելի է կար-

ծնկ, թե այս «Ծրանգին» էլ նոյն ժամանակի է, բայց արդպես չէ:

№ 581-ում նեղինակի ձեռքով ժամանակով գրված, մեռու խազած ֆրանսիան վերած վերանգիրը՝ «Rangui à la Thar» կամկած չի բողոքում այն բանում, որ դա գրված է 1906 թվականի դեկտեմբերի 1-ի համերգից անմիջապես առաջ: Տողերը 6-ական տակով նարատահ համարակապած են, որինմ արտագրելիս է նոյն: Հավանաբար հենց այդ արտագրվածով են պարը ստվորել Շ. Բարարանը՝ Փարիզի և Մ. Շերիճամ-Շարբույն՝ Ժնևի համերգմերում կատարելու համար: Այդ արտագրույթունը նոյնպես արխիվում չկա, հնարաբոր է, որ մնացել է Մ. Շերիճամի մոտ և այդ մոտաներով «Ծրանգին» կատարել են նաև երրորդ համավորապես Տ. Զառափյանը 1924 թվականին արտասահմանում և Սովորական Միությունում:

Այս տարբերակը խմբագրելիս հեղինակը (ժամանուու) ֆրազավորման լիգաները խոշորացրել է, հավանաբար, օպատակ ունենալով պահանջմել տակ շնուրեց, որոնք կարող են գործառ տակուի ուժեղ ժամերում: Նման «խոշորացված» լիգաները կամ հաջորդ բոլոր տարբերակներում, բացի № 524-ից, որ ֆրազավորման հարցը մի այլ կերպ է լուծված: 1-ին տակուի վրա նաև ցուցում կա երկու ձեռքի նմանամասն է նրկորոր անզամ օկտավի վեր նվազելու ժամանակին: Այդ ցուցումը և բնագրու նոյն ժամանուու նշված փոփոխությունները այս բնագիրը մնացեցնում են № 1628-ին: № 581-ը իր մինական բանաբարի վիճակում նոյնպես զետեղված է «Պարերի» վաղ և միշտնելու տարբերակների շաբաթու:

№ 1628/2, 3.



Ranque (d'Enrico)

Թերթիսը 1623 երկան նոտագրերի 1-ին էջին գտնելված նմիշագրությունը է և 2-րդ էջին, նոտանքնի մոտ զետեղված վերնագիրը: Պարզ գրված է դժույն և բանարով: Վերջում կա՝ «Ենրիկոր անգամ նվազն նոյնը ավելի քեզուց, ավելի մեծում մը որոյակ (octave) բարձր. 1907, 19, թ. Բնադիմ»: Անպտների 19-ը արտագրելու թվականն է: Դրամից առաջ, բայց դարձրալ սեպտեմբերին, նա Մ. Բարպահն օրեւ էր՝ «Ծոշիկը իր բազին ու Հերյարին կտանա այստեղից» (այսինքն՝ Բնադիմ): Սա այդ «Շանգին» է:

Բնադրում 1-ին կարգերության վերջական տակուում անստիճաններն երևան են գալիս տեղիական ակորդներ՝ դրամաժորի ցածր II աստիճաննի և տոնիկական նոտիքներումները, վերջինը տավղամման կատարելու ցուցումով (արդյու Բնադիմում անցկացրած ուսանողական տարիներն է վերջինին, երբ մերդաշնակագիտության դասընթաց էր անցնում): Բացի դրամից, 2-րդ պարբերության 8-րդ տակու վերջում նվազակցող ձայնի տղ-ը սեղմ շրջապատված է ֆա-դիեզ և ցա-թենոր հօչյուններով, և դա նամանման այլ տեղերում չի կրկնվում (թերում ենք ստորև):

Ոնից միանգամայն դուրս ընկնող այս մանրամասնը մեջք ընկալում ենք որպաս կատակ, գրված Ը. և Մ. Բարպահներին ու Լ. Լալուային զվարժացնելու համար: Ներդաշնակության արյախին, այն է աղքան նատառակ, դիտափորյալ «Ենրոպականացում»* մյուս պարերում չկան և ոչ մի տեղ: Մինչդեռ, Բայրուի է, որ Կոմիտասը իր նամակներում, կատակի միրուն դիմել է ոչ միայն տվյալական սրամությունների, ինքնամնար առակների, թորովալներ գրության, բանաստեղծական շարժերի, կափարամների և զավշտական ածականների, այլև ծաղրականացների ու նույնիսկ նոտագրությունների օգնության: Այստեղ, օրինակ, երկորոյ «կատակը» g-fis-g-as-g թերևն կանչի է մեկնարամնել թեսնելով ձևով:

* Խոսքն այն մասին է, որ բայցա ներդաշնական դիմունը նա ժողովրդական ձանձնաբառում շնորհացու է մարդարարության արժեառականության մեկնաբանվությունը է ավտական մատուր:

Մինչ այժմ բերված բնագերբում մնանակի 2-րդ և 4-րդ տակտերում ոն-դիմք չկա, սրամից հետո էլ չի լինելու: № 1623-ը միակ բնագիրն է, որտեղ այդ ոն-դիմքը գրված է, բայց այն էլ՝ փակագերբում, այսինքն կատարման համար ոչ պարուատի: Հայտնի է, որ Կոմիտասը սովորաբար գերադասել է ժողովրդական եղանակների (լատերի) «քնական», այ ոչ թե «հայումոնիկ» ձգուող հնջյուն ունեցող տարբերակները, թեև երբեմն գործածել է երկու դեմքն էլ, կամ մնաց երկրորդ դեպքը (նկու տեսակի ձգուող հնջյուն օգտագործել է օրինակ «Խոս շինարի բարտ», «Աչ տղա մեր գեղացի» և այլ երգերում): Տվյալ դեպքում ոն-դիմքը մնանակի թեև փոքր-ինչ «կոշու», բայց ավելի բնական է ԲԱՀում, «դիմատոնիկ» է: Մինչդեռ Ս. Բարայանը, դատելով Ծամենից, որ «Երանգիկ» սովորության օրինակում ոն-դիմքը նման դարձրել է պարտադիր (փակագերբը ԲԱՀում է), կողմանակից է եղել այդ ԲԱՀ-յումին: Ուրեմն, դժվար չէ երևակայել, որ Ս. Բարայանը «Քախանանքին» ընտառաջնորդ է Կոմիտասը այս ոն-դիմքը փակագերբում ամելացրել և դրա ամպատեմ լինելու ընթացելու համար մի այլ տեղուու էլ, ինքը իր նախաձեռնությամբ, այս աճամատ ոչ ԲԱՀումին Ծամենիկի կիսատոնային շրջապատճում է ստեղծել, իբր՝ «Ճատ էիր ոգում, ամա թեզ երկրորդց» (f-e-dis-e և fis-g-as-g): Հետո, իր նախակում, ան ինքը դա որակել է որպես «Երանգիկ» պարում «ճապաղ բաներից» մեկը և նոյնինսկ փակագերբով էլ չի գործածել: Բաց տվյալ «կատակե»— եթե մեր ենթադրությունները ճիշճ են — ԲԱՀինակի վրա կարող էր «քակե նատեր», որովհետո «ԷՇ Յապոյիտանական» հարմոնիան և տավղանման կատարվելիք դո-մաժոր ենամեջյունը, ինչպես երևում է, մերձնայաբար համար են մինչևն պարի տպագրության համար արտագրուած օրինակը, և միայն այստեղ Ս. Բարայանը ԲԱՀում է դրանք (մինչդեռ երկրորդ «կատակե» այդ օրինակում չկա, բայց ոն-դիմքն էլ փակագերբում չէ): № 1623-ը զետեղելով «Պարերի» ներկա հրատարակության և խմբագրության բաժնում, մնան ևս այդ «կատակեյին» տարբերը Ծամենից դուրս թողեցինք: Կատարողական մանրամասների առումով այս տարբերակը մի երկու հաղիկ Ծամարելի, բայց նպաստավոր տարբերություն ունի 1925-ին տապագըրպած բարձրագույնությունը:

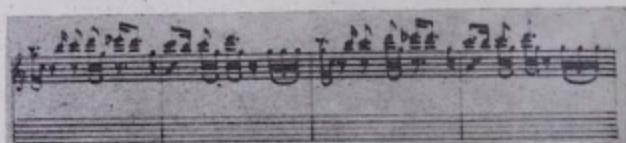
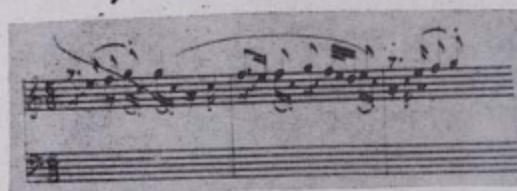
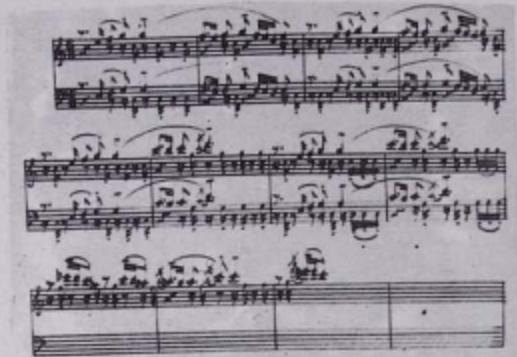
№ 1623-ը «Երանգիկ» պարի լիավարտ տարբերակներից է: Զնարձ դրան, վերոհիշյալ «կատակենի» պատճուռվ կարիք է գոյացել գրել ԲԱՀ-ը նոր տարբերակը:

№ 517: Այս բնագրի մասին տե՛ս նաև նոյնամասար «Ամանուշակի» պարի ծանոթագրությունը: Այս տարբերակը կատարվել է 1908 թ. ապրիլին Բարվի Բամերգում: Միաժամանակ սա այն տարբերակն է, որի մասին մնայնակը գրել է Ս. Բարայանին, թե «ԲԱՀումն պատրաստ է բոյորվին և ոչ մի ճապաղ բան չեմ բողեն, շատ պարզ ու միաձևն, մինենուն ոճով կազմենի մինչև վերջո...»: Թվում է, սակայն, որ «ճապատա բաները» ԲԱՀումու և «չատ պարզ ու միաձևն շաբարելու բանագիրը պարված, մեղինակը իր ԲԱՀ-ը անձնաւու կնքառվ պարից դուրս է բողեն նաևիկն ավարտուն տարբերակի մի շաբը նորոք գենեցկությունները: Ու թեն շաբարդությունը ոճաձևն առումով այս տարբերակն իսկապէս մի «ամրողություն» է, բայց ընդհանուր առմամք պակաս շաբեներն է, քան ամստորդը: Ես զարմանալի չեմ, որ շուտով, Բալվանաբար Բարվի Բամերգի ամիջապես մնասու, սկսել է փոփոխել և այս տարբերակի «նվազակցության» գիծը:

Այսուն նաև Ծաված է «Գրել 2 անյ և 2 թափ ԲԱՀ-ը»: 1904 թ. ապրիլի 25-ի ԲԱՀ-ների ծրագրում (Գնորդյան ճեմարան) նայ ամուսնը Կոմիտասն օգտագործել է սաքսոֆոնը Բամերեւ ամվանելու համար (Եթ 2, էջ 224): Այսուն նայ ողոյուկն է: Երկրորդ դեպքն է, եթ մտադրվել է գործիքավորն «Երանգիկ», այս աճամատ ժողովրդական նվազարամների ԲԱՀ-ը: Արիսիվում մնամ գործիքավորում ևս չի ԲԱՀ-նամարերված «Պար» չէ կածել, թե մնայնակը մտադիր էր մնանակամ ճայնը ԲԱՀ-նամարարին մեկ տեսակի նվազար-

մին, իսկ նվագակցությունը՝ մյուսին: № 524 տարբերակի շարադրությունը (տե՛ս ստորև) ասում է ավելի շուտ այն մասին, որ նրկու տեսակի նվագարիանց է պետք է կատարեին թիմբական ժողովին, մեկը՝ «մարտո» վիճակում, մյուսը՝ նվագակցության թթյուններն է իր մեջ առանձ Հարցի այսպիսի լուծումը թում է ժողովրդական գործիքների նվազի ոճական առաջնահատկություններից: № 517-ը թրված է միջամկյալ տարբերակների շարքում:

- № 480: Փացված էցեր են այն օրինակի, որ բափանցիկ բորբ վրա Առանարով Թեոփիմոն 1911 թվականի գրեթե է աղջ տապագրության ներկայացմելու նվատակով (տե՛ս Ընթանոր տնօնեկություններ, № 22): Սարողական օրինակը չկա, մեր վետրումները Լարսգիդի «Breitkopf und Härtel» հրատարակչության մեջ ևս արդյունքի շերենցին: Ստորև թրվում է երեք հատվածի լուսանկարը.



Ինչպես տեսանում ենք, ռե-դիենները այստեղ ել չկան, տեղ էլ չի բողմված քառանց նումար: Էսկան նորություններ այն է: որ դիմական ճայնը գրված է մամր նոտաներով: Նրկու տեսակի նոտաներով գրելուց մեջինակը նետագայում հրաժարվել է, քայլ այս բնագրում գոյացել է պարի շարադրության այն կերպը, որ մեջինակը կիրառել է վերջին՝ 1916 թվականի տարբերակում:

№ 524: Թվական շունի, բայց արտաքին տվյալներից և կատարողական ցուցումներից հաստատածներ ապացույցում է, որ 1918 թվականին Կ. Պոլսում է գրված: Տվյալ բնագիրը մեագրություն է, պեսք և նոյած լինի բանարքը կամ գնոն մատիտով մի մաքրագրություն ևս: Խախտղմանի համամատութամբ աս որը ինքնագրություն է: Տարբերությունը, նախ՝ «նվազակցող» ձայնում մեղղադի որոշ հնչյունների ընդգրկումն է (գաղափարը ծագել է 480-ում, տե՛ս վերը): Թվում է, թե դա սոսկ տեկնածիկական հշանակություն ունի, փոքր-ինչ մեծացնում է այդ ոիրամական ձայնի ինքնուրույնությունը (սա կարող էր ամենածառաց դդամակ, օրինակ, ապաց որևէ ամսաթիվի համար գործիքափորելիս, ինչպես նաև մաստակադրված է նոյն էր): Իսկ դաշնամուրով կատարելիս, մինմական մեղղադիկական ձայնը ամերերի վերաբարեկալու պայմանով, այդ մոյս հնչյունների ներկայությունը նաև 2-րդ ձայնում հաջիկ չէ հնարավոր լինի զգացնել կամ դրամով որևէ շշափելի արդյունքի հասնել: Հնարավոր է նաև, որ այդ ձևի գործույնը պարզապես կարդալը ոյորացնելով մաստակով է կիրառված: Այս բնագրում ապաց ուժյակ բարձր կրկնելու դիտողություն չկա, բայց դև բացառություն է մասգրության համարական մասնություն:

Երկրորդ՝ եւկան տարբերությունը կատարման կերպը բնույթագրող նշումներն են, որոնք, ինչպես հշված է հատորի նախարարություն, շատ բան են ասում կատարողին:

Համեմատությունից (մասմալորապես նաև կատարման տերմինների համեմատությունից) երևում է, որ 1925 թ. տպագրությունը, թեև կրում է «1918» թվական, բայց այս կամ 1918-ի հրապար մի այլ բնագրի չէ, և նևուարար, այսուն տակագրված թվականն ու վայրը միշտ չեն: Այս տողերը գրեաց մնում, եթր բանձարանու մոր, ստացված հյութերի մեջ հայտնվեցին «Պարերի» տպագրության ներկայացված արտագրությունները, հաստատվեց, որ տպագրված «Երանգին» վերցված է № 1823-ից կամ դրա մի այլ արտագրությունից: Բավական է ասեն, որ հրատարակչությանը ներկայացված, բնագրից արտադրված օրինակում եղել է՝ «Գրի առավ և դաշնակց Կոմիտաս վարդապետ», 1907, Բնույն: Այս տողը խազած է, որովհետև պարը դրվելու եր ծողովածով մեջ, բայց վերջում U. Բարձրականի ձեռքով ավելացված է «Constantinople, 1918: Բարձր դրամից, Allegro» և փոխված է «Gracieux»-ի, ավելացված է մետրոնոմի ցուցիչը, 16-րդ տակտում վերը միշատակված ակորդները քերված և տեղը գրված է այժմյան ձևը և այլն, բանալիի հշանենքը դնեն են և փոխել է հրատարակչության հմբագիրը:

Աղյոյ՞ց U. Բարձրականը իր ձնորի տակ ունեցել է նաև ներկային № 524 բնագիրը և, գերահաստությունը տպով № 1823-ի շարադրությանը (Ը. Բարձրականի նկեր ստացած և նկագած, ինեւ ևս ծանոր և ուն-դինզ պարունակող միակ տարբերակը) ու այն է գետնելու տպագրվող տեսրակում, տափերի մեջ անցշտույրում թայլ տալով այն միման վրա, որ երկու բնագրերի տարբերությունը մեծ կամ էւկան չի համարել: Թե՝ 1918-ի տարբերակ չունենալու պատճենով, բայց ամբողջությունը միևնույն ժամանակի աշխատանք ներկայացնելու ցանկությամբ է, որ թույլ է տրվել այդ անշտույրունը: Փաստ է, սակայն, որ անցշտույրում տեղի է ունեցել: Ներկա հրատարակությամբ 1925-ի տպագրության համար հիմք հանդիսացած № 1823-ը, ասացինը, զետեղված է «Պարերի» Ա հմբագրության մեջ, ինկ Բ հմբագրության բաժնում զետեղված է իրոք 1918-ին Կ. Պոլսում գրված № 524-ը: Հավելված է պարն ամբողջութամբ օկտավա վեր կրկնելու հշված որի ամբողջաշտույրունը ամփինի է:

«Երանգի» պարը ներկա հրատարակությանը պատրաստելու առաջ են եկել նաև երկու այլ, մասմակը խնդիրներ: Դրանցից մեկը 2-րդ և 4-րդ տակտերի արդեն միշատակված ուն-դինզի խնդիրն է: Ինչպես ասված է, այդ ուն-դինզը № 1823-ում հշված է փակագերի մեջ, ինկ 1925-ին տպագրության

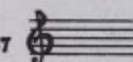
Ծերեկայացմանիս Մ. Բարձրամը արդ փակագծերը համեմ է: Միանգամայն Բարձրելով Թեղինակի «Շիհատոնիկ» նախասիրությունը, պեսոք է, այնուամենամինչ ասեմ, որ այդ ռեժիսորը, որ տվյալ ֆրազին մի գեղեցիկ փափկություն է տալիս, այդ մեջնորդի ժողովության ճայնակարգի կարևոր տարրերից է և հայկական թվ՝ մուզեոր և թվ՝ ժողովության գրառված երաժշտության մեջ ընկալվում է որպես լիակատար «Շիհատոնիկ» աստիճան: Միևնույն ժամանակ, դա չափազանց արմատացած է այդ եղանակում: Ուստի, № 1823 բնագրում այդ թեղյունը Թեղինակի նշան ձևով պամպաթելով, մնան Բարձրա գտանք վերջնական տարրերակում ևս այդ դիեզը փակագծերում պահպանուի: Ի դեպ, Թիհնեցմենը, որ «Եղանգի» պարի սկզբնական, 1902 թվականի գրառման մեջ նույնական արդ Թեղյունը կիսամոտային է (sis-eis-sis), բայց Բաշորդ (№ 524) գրառման մեջ ամբողջ տոնով է:

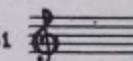
Երկրորդ խօսքիոր բանալիի նշաններն են, ինչի մասին, նույնական, արդյո՞ն խոսվել է: Միմանց հետ մամմատիկով պարի թուրոր տարրերակները, տեսանուն ենք բանալիի նշանները դեկտո տարրեր մենք: Այս հարցում Թեղինակի «Կոտամաումները» թիւն են նոր ներկու սկզբունքների «Բակալամարտորյունից», մնչը՝ ժողովրդական լադի հատկանիշները բանալիում դդանուրելով սկզբունքն է, մյուս՝ նուանները կարդալու շրարուացնելով սկզբունքը: Լադի մատկանիշները բանալիում դդանորելու տեսակետից առավել հետեւ վողականը միայն լաւագությունը պարունակությունը բանալին է: Ինչ վերաբերում է մի-թեմերի, հայտնի է, որ բանալիի նշանները դմիւի Կոմիտասը պահի Բանախ առաջնակարգ տեղը տվել է լադի «Կոտորին մնտիամտի» դմակի վեր ձգողոյ Գունեցիային (տե՛ս արդ մասին ԾԺ, էջ 10), որն այս դեպքում մացուր մի-մ է:

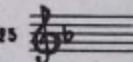
Ժողովրդական լադը նվլուապական Շոտագրության միջոցներով արտահայտելու Կոմիտասի կիրատած թուրոր մենքը, թե առամիշն-առամիշն և թե միայն վերցրած, տեսական որոշակի հետաքրքրակամություն ունեն (միացրողական է՝ նույնինկ նույն երկու թեմով պարունակությունը բանալիներուն այդ թեմների մերժականության տարրերությունը, այս դեպքում՝ es-as և as-es, որ սուս մի պատահականության արդյունք չէ): Ուստի ստորև ընդուն ենք «Եղանգի» պարի թուրոր բնագրերի բանալիի նշաններն այնպես, ինչպես նշանակել է Թեղինակը:

№ 517  1902 թ. Էզմիածին, բերվուա է սոլ " անհինայի փոխադրված

№ 572  1905-06 թ. Էզմիածին

№ 587  1906 թ. Փարիկ

№ 581  1907 թ. Փարիկ

№ 1625  1907 թ. Փարիկ - Բեռլին

Մ 517 1908 թ. էզմիածին

Մ 480 1911 թ. Բենյին

Մ 524 1916 թ. Կ. Պոլիս

1925 թ. Տպագրությունը

Իսկ բուն Շոտառնում, Կարդալն այժմուամնայինվ շշմկարաքննուու Շպատակով, կիրառել ներ 1925 թվականի տպագրության ձևը, որն ինքը Կոմիտասը նույնական տարբեր դաշտերու կիրառել է:

1908 թ. Վաղարշապատի, Երևանի և Բաբելի Շամերգներում «Երանցին» կատարվել է «Մամուշակի» պարին կից, Բրամից Բևոտ: Սա Շամանկուն է, որ «Երանցին» կատարվել է մի փոքր արագ, քան ներկայումն կատարվում է: Թվուն է, թե այդ մասին է վկարուս Զան 1828-ի Allegro-Ը «Երանցի» պարի կատարման արագության միակ Շամուն, որ կա մեր տրամադրության տակ գտնվող Ռեժիսուակային թագերերում: Սակայն, այդ Allegro-Ը Շոտաների միջև գրված «Նազամի», «Քըրուց», «Շապուկ» թագություններին թիզ է ասպար: Ա խմագրության մեջ պատպահելու Ռեժիսուակի Allegro Շամուն, Բ-ում (որի բացուրու տեսակի Շուրջ չկա), մնաց օգտագործեցինք 1925 թ. տպագրության մեջ եղող Gracieux-Ը, որ, ինչպես ասացինք, Շամանկի և Ա. Բաբարամյան, «Երանցի» պարի կատարուամ թագմից լսած լինելով Կոմիտասի ներկարությամբ:

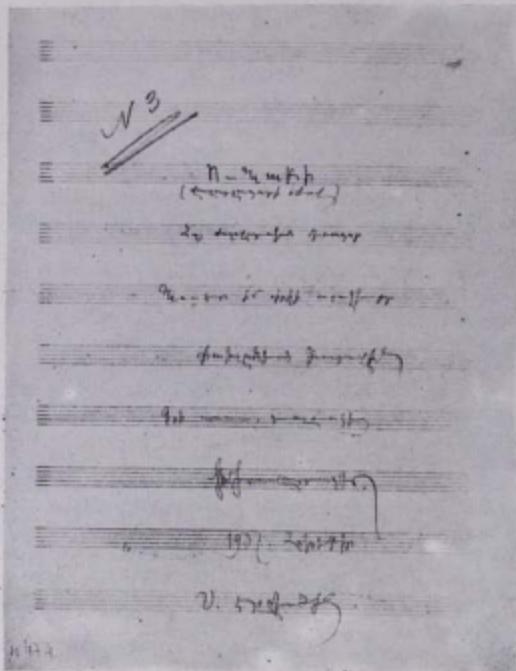
«Երանցի» պարի հասորում թերված Յ ավարտված տարբերակները (մեկմ այս ծանուագրությամ մեջ) թեև երաժշտական բուն նյութով միշտանցից թիզ են տարբերվում, բայց ինքնուրույն գեղարվեստական հատկանշեցներ ունեն և կարող են Զան Ռեժիսուակի տանիշագործական կենսագրության ուսումնասիրության համար: Բոլորը, բացի № 1623-ից, որը 1925 թ. տպագրության մեջ եղող Gracieux-Ը, որ, ինչպես ասացինք, Շամանկի և Ա. Բաբարամյան, «Երանցի» պարի կատարուամ թագմից լսած լինելով Կոմիտասի ներկարությամբ:

ՈՒԽԱԲԻ

Հայերն հնագույն հուման կամ հումանպ (հին ուղղագրությամբ՝ բնապ, լուննապ) բառը ազգային տարբեր բարբառներում տարբեր է հնչում՝ ուխա (Ախալցխա), ումար (Ագուշիս, Թթիլիսի), ումնար (Նարարալ), անճան (Գորիս) և այլ (ուեւ և Անալում, Հայերն արմատական բառարան, Տ, էջ 408): Համապատասխանաբար այդ պոտի ծառի անվանումն է՝ նունապի կամ հունապի, ունապի, ուննապի, անճանի և այլն: Վերջին երկու նունապները են նաև աղդրեշանական երաժշտմերի շրջանը (սեւ Ա. Ռուստամովի «Ազերբայջանական նարոնակ տանիք», Բաքր, 1951, 2-րդ Բրատարակություն, էջ 6, որտեղ զետեղված է «Ունապի» պարեղանակի մի պարզուակ տարբերակ և Վերմագրական «Մինանի»): «Ունապի» անվանման ի նոյնվ անվապն, այս դեպքում կարող է վերաբերն ոչ միայն ունապ պոտի ծառն կամ, անենք, գոյսին, այլ նաև մենց պարին, պարերի անվանման հման մեմ, ինչպես մայսին է, նայերենու տպորական է:

«Ունապին» Շոշվա Բայ ժողովորդական պար է և արևոն ներկապացված: Վաղարշապատու Բնշան տարբերակով:

Նախքան Կոմիտասի այս պարի արխիվում պահվող տարրերակները ձևարագիրը, նշշբեմը մի թագիր, որը նրա ստործնան պատմության ուսումնասիրության համար ըստ ամենային կարևոր է ունենալ, և որը, պակայն, գոնե դեռ այժմ, լոկ մի խումբ հանդուկներ է տուաց թերում: Դա 474 կապուտում պահվող 8-րդ թերթն է: Երկեալ թերթի 1-ին էջին սևաշամարտ մաքուր գրված է:



Միջին երկու էջերում նոյած, խևապես ասած, «Շնարի» պարը չէ, այլ այդ պարի մի յորատեսակ կաղապարը. գրված նմ՝ պարի վերնագիրը նոյն ընծանակառություն, կատարման ընույթն ու արագության ցուցիչը, մինչև վերջ գրծված են տակտներ... բաց, ոչ մի նույն գրված չէ: Հետեւ այս կատարաբն է տուաց թերում համերկներ, որոնց լուծումը դժվար է ամ պատառուով, որ արխիվում Փախչանյանին ընծարված կամ հաստատապես նրա կատարած «Շնարի» պարի այլ պատճեն չկան: Թեև դժվար է համոզված լինել, որ պահառատ արդարին նշութերը կրապտնաբերվեն, այնուամենայնիվ, որուած նրանցը օրակարգից համեռու չեն:

«Շնարի» պարի, ընթանառապես «Պարերի» պատմության հետագա ուսումնասիրությամբ օգտակար լինենու միտումով ստորև կշարադրենք ուրի համելուկները, որ գոյացնում է վերը թերված անփանաթերթը: Բաց մինչ այդ տեսնենք, թե ո՞վ էր և ո՞ր մնաց ն. Փախչանյանը:

Արխիվային գանձարան վավեր ագորերից կարողացամբ պարզել, որ Խոսրով Շահշանյանը (Շնմարտամի ցուցանկներում՝ Բախչանյան) վանեցի էր, 1897 թ. մարտի 30-ին ընդունվել էր Գևորգյան Շնմարտամ, 1907-ի աշնանը փոխարքվել լսարամական բաժինը: Դատընկերների (վաստ. ուսուցիչ Մամիկոն Միջիբարյան, Վահան Վարդապետյան) մեջ տփած բանակլոր տեղեկության համաձայն առ իրոք երաժշտականորեն առանձնապես օժոված էր, Շնմարտամուն Օրան տպվորաք բնույթագրել են որպես Կոմիտասի «տուղանակավոր աշակերտը» և երգչախմբային գրություն «Կոմիտասի օգնականը»: Կոմիտասը Օրա մնաց անհատապես դաշնամուր և տեսություն է պարագանել: Դաշնամուրի Եպագուտ, արդյուն 1904 թվականին, Օրան առաջադիմությունները այնքան է եղել, որ իշխան իրավունք է այդ տպավա ապրիլի 25-ին Շնմարտամուն կայացած մեծ համերգի ծրագրից, նա շատ երգելի նյագակցել է: Միևնույն ժամանակ, Փախչանյանի պահանձան ծունախորից (Հակ. Հովհաննեսի Գոնը, №891), որտեղ կան հայ ժողովրդական ու հոգևոր երգի Օրա դաշնակությունը (Կոմիտասի ուղղումներով՝ ու «1904, Դմկուտները 21» բավկամով), եղած է, որ երաժշտության տեսությունից ևս այդ շրջանում առ բավկան առաջադիմուր էր: Խոսրովի երաժշտական աշխատանքների մասին հետագա տեսնելությունները է պարունակում Ս. Մայլյանի արխիվում պահպող, Կոմիտասի Շնմարտամական աշակերտ Ս. Մանուկովը: Այսի 1908 թ. նոյեմբերի 30-ի նաևակը (№883), որ նա գրում է՝ «Ներ երաժշտություններից մենք, որի մասն ճեզ անձ եմ, վերջինս չգիտն որտեղից ճայմագրել է մի երգ... ար մամական կուտարելուն այդ մամկանան երգը: Խոսրովը ունի և մի «մամական երգ», «Աշխարհի ամենայն... միասին կուրարիկեմ» (Քայլանարար, Խ. Փախչանյանի Անդրաշեական հոգևոր երգի մասին է, այս երգերը Մանուկովյանն ուղարկում էր Մայլյանին, որպեսի նա իր աշակերտական երգախմբուր դրանք կատարի):

1907 թվականի Կոմիտաս արտօնաժամանից Եղմիածին վերադարձավ սեպտեմբերի 30-ին և, ոգորչված այստեղ ունեցած հաջողություններով, անմիջապես ձեռնարկում եղավ այստեղ և համերգմանի կազմակերպման: Նոր շտապ ձեռնարկումներից մենք է՝ «Թարերի» վերամշակումն էր: Եվ ամիս, արդյուն նովտեմբերին «Ծինարի» պարի իր կարծիքով ավարտված մի տարբերակ մաս սկսում է արտագրել Փախչանյանի համար և գործը կիսատ է բողոքում: Խոսր, չի կարող լինել, ասենք թե, ուսուցի և ուսանողի հայտարկություններից վատացան, կամ Փախչանյանի նվազից հետինակի անքառարկանարարական մասին, քանի որ ատացիկա վերոբարին նա, իշխանի արդյուն ատված է, թե՝ Վաղարշապատում, և թե՝ Երևանում հաջողությամբ կատարեն ոչ միայն «Ծինարին», այլև ուրիշ մինն է ի՞նչ եղան, պեսք է ներտարիք՝ մաքոր արտագրված այր վեց պարի թմագրերը, և ըմբիանարապես, իշխան՝ ողագործեց» երիտասարդ դաշնականարի համբաւագիրը՝ Երևան մենականարարական հասարակության ամերանիկ պուրից հետո:

Նոյն վավերագրերից խմանուն ներ, որ 1908 թ. ապրիլի 30-ին, լմելով Բ շարամանի սանառող, Փախչանյանը դիմել է Շնմարտամի վարչությանը՝ մի-վաճառության պատճառով քննություններից պատավելու, մայսի 5-ին մերժում է տաճել, սեպտեմբերի 8-ին խնդրել է օգնել խորհիկական բրոֆիլիստից բրոֆիլիստ համար ճայքա գնալու, սեպտեմբերի 25-ին՝ «առողջությունը վերականգնելոյ նախառական» մեկ տարով արձակուր է վերցել և այն չի վերադարձել: 1912 թ. խոմայիրի 8-ին՝ Փախչանյանը Խարկովից (քակելի Ե հերեգեռակա, №27-ում) դիմել է Շնմարտամ խնդրելով իրեն որպարկել Կոմիտասի հասցեն (Կոմիտասի այր ժամանակ արդյուն թմակվում էր և, Պատու): Կանոնարկության վանեցի Օ. Դեղմենքի մեջ տվյալ տեղեկության համաձայն, 1912 թվականին Խոսրովը վերադարձել է Վան, քաղաքի երկար-շորու երկրորդական դպրոցների 16-18 տարեկան տղաներից և աղջիկներից կազմել է ցատաձայն երգախմուր, կոմիտասան մենց տասնակից ակնի երգերով Ծրամյան դպրոցի մեջ սրահում կազմակերպել է երգա-

Բանդես, որին ներկա և ներկա ոչ միայն քաղաքի երաժշտական հասարակությունը, այլև բուրք պետական բարձրաստիճանան պաշտոնյաներ ու զինվորականները... Համեմատ Բայ և օտարազգի ունկնդիրների մոտ մեծ հաջողություն է ունեցել, իսկ ոգեշնչված կատարողների կողմից այն ընկալվել է որպես տվեռակ մը մանրամկարը Վարդապետին նույն թվականներուն Պուտ Փյուի Շամի մնջ սրամին մնջ կատարված պատմական երգահանդեսին:

Փափշանցանի կրաքի հնտագա տարիների մասին այլ տեղեկություններ ձեռք թիւի չի հաջողվել:

Անդրադանանք հիշատակված անվանաթերթին և Բանելուկներին:

Նախ՝ պարի կատարման բնույթը ու տեմպը, գրված է՝ «Ծնորմալի և քըրուշ, 8/16—120», «Ունաքի» պարի կատարման այսպիսի բոլորագործություն հնտագա տարբերակներում չկա, բայց դա, ինչպես ասում են մոգ չեալ պարերի դեպքով է, մեջինակը երբեմն զգայորուն փոփինել է բնուրագործոյթը ները Խոկ տեմպից ցուցչը՝ արդյոք վրիսակ չէ, չէ որ «Շնամարիի» ընթոր մարդի տարբերակներում մտարական նվազագույն նվազպոր ոչ թե տասնեցորդարկաները են, այլ ույերդրակաները։ Ասենք, թե այս էլ մոգ չէ, սկզբնական պար կարող էր գրված լինել մանր տևողություններով, ինչպես «Մշշ Ծորորի» օնախանագն է և մի քանի այլ օրինակներ, դրանից դրույթունը չէր փոփին։ Տարօրինակը ինը տեմպ է և տեմպի ու կատարման բնույթի միջն տաշ նկող հակասություն։ Եթե պարը գրված է եղի 8/16 պարոց տակտերու, ապա 120 ցուցչը ավանդական դրաման տեմպից շատ արագ է և, բայց դրամեց, հակասում է կատարման «Ծնորմալի» և քըրուշ՝ պարյամին։ Թերևս պետք է ընդունել, որ պարը, ինչպես այլ բնագրերում, գրված է եղի 8/8 պարոց տակտերով, բայց տեմպից ցուցչը վերաբերում է պարոց տակտի կեսին (ըստ այնու 3/8-ին կմիամապատասխանի 60 արագությունը)։ Այսպիսի դեպքում կատացվի պարի գրեթե ավանդական տեմպ։ (1825-ին տպագրված նոտաններում 8/8—60)։ Եվ, սակայն, ուսամաս տակտերի պարին դեպքում 2-ի բաժանելով կատարումը անսովոր է և մի տեսակ արտամապատակ։

Անոտմանու տակտագծերը, այսինքն, փաստորեն՝ պարի կառուցվածքը, 474/8 բնագրի ներքին երկու էջերին գծած են 80 տակտ (վերցուն պարտագիծ), այն դաշտում, երբ պարը ընդամենը 48 տակտ ունի Առաջին նախադրույթունը, որ ծննդուը է, այն է, թե հեղինակը նշտարի է եղի պարի 18-24 տակտերը կրկնել (արդյուն նշում կա, օրինակ, 474/8 բնագրուն), որպիսի դեմքու ամրողությունը կդատան 48+12=80 տակտ։ Իրողությունը, սակայն, պատճեն չէ։ Փափշանցանի հատկացված օրինակում տակտերը դասավորված են շատ յուրօրինակ։ Կարող է երկար գծերով ամրողության առաջին կեսը բաժանված է 8-ական պարոց տակտերից կազմված բարդ տակտերի և պարունակում է 30 տակտ։ Բայց պարի մեջ հայտնի տարբերակի առաջին կեսը 18-24 տակտերի կրկնումով՝ 36 տակտ է, իսկ առանց կրկնույթամ 24 տակտ։ Ուստի, Խախ՝ արդ 30 տակտը՝ հնականավի չէ։ Պարի ներկայումն անբարեն մեղեղական կառուցվածքի առանձն նույթան և ավելի անհականավի չ Փափշանցանի բնագրի երկորոր կեսը, որտեղ 2-ական և 3-ական պարոց տակտերը բարդ տակտերում խմբավորված են հնտևայալ կարգով։

| 2 || 3 | 3 || 2 |

| 2 || 3 | 3 || 2 |

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

(կրկնակի տակտագծերով նշված է բարդ տակտերի շափի փոփիխությունը, օրինակ՝ 6/8, 9/8, 9/8, 6/8)։ Ուրեմն, պարի այս երկորոր կեսը, որ պետք է լինեն 24 պարոց տակտ և տրոհվեր 2 կամ 4 հատվածի, դարձյալ 30 տակտ

է, բայց և տրոթված է տարբեր տակտներից կազմված Յ հավասար հատվածի:

- Ի՞նչ է նշանակում այս բոլորը, մի՞նչ գոյություն է ունեցել այդ պարի մեջ ամենայտ, առնվազն մետարդարձական այլ կազմություն ունեցող տարբերակ, մեր բոլորի պարի այլ ձևով կառուցված մեխերի և պաշմամուրային այլ շարադրություն: Եթե այս, ի՞նք է գոյացել, ի՞նչ տեսք է ունեցել և ինչպես է, որ Կոմիտասի թղթերում ոչ մի նետք չի մնացել այդ տարբերակից:

Հայկիվ թե դա եղած լինի «Ընմարի» պարի առաջին կամ մի սկզբանական տարբերակը: Թեև 1908 թ. դեկտեմբերի 1-ի փարիզյան համերգի բայցուարում առաջին ասրերը հականն-անկան նշված չեն (տարբեր տեղեր գրված են՝ «Հայկական պարեր», «Պարերի շաբաթ», «Երևանա բոլոր պարերը» և այլն), բայց կասակածից դրսու է, որ «Ընմարի»-ը և կատարվել է: Ինչ եթե այդ համերգում պարը կատարված լիներ մի բոլորովն այլ տարբերակով, քան 1925-ին տպագրվածն է, Մ. Բարայանը այս համարականը անմիանչ չէր յոդնի (Քիշներ «Ծնանգի» և «Կուրոն Շորոր» պարերի «առաջին փորձը», տեսն դրանց ծառագրությունները): Ավելի շուտ, այս ներարկվող տարբերակը եղել է միջամկայ: Բայց ի՞նչ հարաբերություն է ունեցել այն պարմանկան հնագույն տարբերակի՝ 474/6-ի մետ:

474/6 «Ընմարի»-ն կազմակերպիչ չտնի: Գրված է երեսալ նոտաթերթի 1-ին էջին, մյուս էջին գրված են «Ալարային» և «Ծուշկին» (բոյորը՝ մատիտով), և այս հաջորդականությամբ եթեր պարը հայտառ հայտառակալված են, իջակն ավանդակամորեն դրամբ կատարվում են: Սրամցից միայն «Ընմարի» պարում կամ մևարանար արտագրության մեխեր, այն բանագի, որով գրված է խորհր առարկա 474/8 անվանաթորթը: Այս դաշտում, սակայն դա չի նշանակում, թե 474/8-ը արտագրված է 474/6-ից, քանի որ այս վերջինում սևաբանար գրված տողարածամունք նետք չի 474/8-ում եղած տողարածամունք:

«Ընմարի» պարի արտագրությունը ներկայաց կարող էր ընդհանուղ եղկու պատճառով՝ եթե նույն տակտները գծելիս ախալվեր, կամ եթե արտագրության ընթացքում որոշը երաժշտությունը փոփոխ (այլու դեպքերն չեւ համարին են պատճենի բռա մնան): Եթե ընդունենք, որ 474/6-7-ը ձևագիրն իր սկզբանկան տեսքով գրված է արտասամենաթորթից հետո, յերևան կարելի է ընդունել և այս, որ գրված է 474/8 կաղապարը գծելուց և այս տարբերակից հրամացվեց մետու: Բայց արդյո՞ք արքան է:

Մեր ենթադրությունները հաստատելու կամ ժխտելու և, ընթանարապես, այս բազմակիսի մաներուկան նարգերը բաժեռու համար մեր տրամադրության տակ եղած պոտենտ, ի՞նչ խոր, բավական չեն: Պեսոր է ենասորեն, որ մի այլ նոտաթուղթի վրա «Ընմարի» պարը կոմիտաս այնուամենամիշվ արտագրել և մնիրել է իր սիրելի աշակերտին, որն, ի դեպ, իր նորդին, 1908 թ. փետրվարի 8-ին փոխադարձարար իր սիրելի ուսուցիչն նմիրել է իր լուսանկարը (Կոմիտասի Փ. №233): Այդպիսի մի բնագիր եթե նարտագրվեր, թերևս կապարզվեն «Ընմարի» պարի մետ կապված այս համական լույները:

«Ընմարի» պարի 474/6 քնարքում, մատիտով օախապես մաքուր գրվածում, ներկայաց մնան, բավական և սպորաման նոտաթուղթ շատ փոփոխություններ է նշել, որոնց մեջ նասոր մնացել է շիրականացված: Այդ քննագիրը, որ այս կամ այն կերպ առնչվում է պարի առաջման մեջ անհար մի տարբերակի մետ, և անմիջակամորեն կապված է մետագա օրինակների մետ և, իր սկզբանան տեսքով մենք գնանդել ենք այս հասորի պարերի վկա և միջամկայ տարբերակների շաբաթ:

Դրանուն մետագրադարձական են:

ա. Կատարմամ՝ բանափի մոտ նշված քնուցքը՝ Աշխուսով, որ ավելի բայապատասխանում է Փախչամբանի օրինակում նշված տեսմափի ցուցիչին.

բ. Տակոի ուժուն մասուն կատարվող «կապված» մորդենունները, որ Կոմիտասի մնանակամորեն գեղեցիկ մնարներից են և այս վաղ բնագրում արդյոն առկա են.

գ. Նախամերի մեջ կատարման կերպի «Թեյև սավառնելով Բովի պես» և «Ընորդ, երաժի պես» բանաստեղծական բնույթագրումները, որոնք թվում է թե գրված են միանմ մեջ որոշակի կատարման առջիվ, բայց կարող են Ալբանի առնվել և այլ տարրերակների կատարման համար.

դ. Վերջին նաչված՝ 6 և 12 տակտերի սկզբում ստրոմենանային Բնշյումը, որ թեև կարճատև է, բայց գորացնում է բուրատինակ երկվայրականությունը (12 տակտում այս, թշոյնը և նկարացնելով նպատակով Բնշյումակը նույնին պետք է նշանակի): Խոլով գորագիրը մի այլ կերպ իրականացնալու հետապնդումը.

ե. 7-րդ տակտից ակսոնը և 2-րդ նախադասության մեջ պահված 2-րդ օկտավայի տոնիկային մի Բնշյումը. սրան պետք է անդրադառնալ փոքր-ինչ նարանամաս:

Այս 7-րդ տակտից ակսոն, միշտն ճայնենում տոնիկային Բնշյումն պահվել թե չպահմելով նարքը, որ առաջին հայացքից կարող է թվայ գուս ձևական (քանի որ երաժշտությունը այստեղ Բնշյում է պահված պետակի վրա), կամ, համամենայն դեպքու, ոչ էական, մեղինակին բավական զրադեցրել է և, ըստ երևույթին, «ոչ պարագ տեսլով»: Դա երևում է պարի մյուս տարրերակներից, որոնց համեմատությունը բացահայտում է մի նեուազքրական պատկեր, ուստի նյութից մի փոքր առաջ անցնելով, ստորև քերում ենք պարի 1-ին պարրետության մեր ձեռքի տակ նեղող բոլոր տարրերակները.



Սուաշին հինգ օրինակներում տեսնում ենք մարդի սկզբունքորեն տարրեր երկու լուծում. դրանք կապված են տվյալ պարրետության մեջ մի դասընթաց՝ տարածական համաշափություն, մյուս դեպքում Բնշյումական (ուժային) հավասարակշռություն ստեղծելու խնդիրի հետ:

Ներաշանկվողական կերպով և ֆակտուրական մենք սկզբից որոշվել են և չի փոփոխվեն՝ 1-ին նախադասությունը ուղեւեցն դոմինանտային, 2-րդը՝ տոնիկային Բնշյումի՝ «ամերկ ատելմազարով մենք», նաև դեպի վեր, ապա դեպի վար օկտավային բոլիշյումով: 1-ին նախադասության մեջ դոմինանտային Բնշյումների բարձրացող բոլիշյումով ընթացը սկսվում է 2-րդ տակտից (միշտ Ալբանի ունեմք 3/8 տակտեր): Տարածական համաշափություն ստեղծելու կամոնով, 2-րդ նախադասության մեջ տոնիկային Բնշյումների իջևոտ

ընթացքը ևս մկնել է օրա 2-րդ (սկզբից հաշված՝ 8-րդ) տակտից (տե՛ս, օրինակ, № 1650-ը): Բայց այսպիսի դեպքում 2-րդ նախադասության 1-ին տակտը մնացել է տառապ «բայից», առաջ համարված համարվալ նախադասության մնացում, մի տեսակ «օդի մեջ» (Երկարաձգվող մի կամ 3-րդ օկտովի մի մնչյունները դրամ փոխարհմուն չեն կարող): Մթնշեռ, 1-ից նախադասության 1-ին տակտը (ժամանական սկզբից մեջ պեղայի մշամատությանը դիմելին, ինչպես նոյն- հակը միշտ նկատի է ունեցել) լիամուն է, ուստ և առաջ է գալիս հըմ- շողական անհավասարակշուղություն: Ամեա, 2-րդ նախադասության սկզբում և այդպիսի համարվություն, այսինքն՝ տժամի հավասարակշուղությունը ունե- աղակը նպատակով է, որ գոյացել է 7-րդ տակտում տոմիկան պարզ որ որո- շակի մնչյուններու անհրաժեշտությունը (տե՛ս օրինակ, № 401/42): Բնըրջած տարրեակմերից № 1650-ում և 401/29-ում հրացը լուծված է առաջին մոտեց- ման, իսկ 401/42 և 401/39-ում երկրորդ մոտեցման տեսակմունքից: Հարցի արագիս երկու տարրերը լուծումները առաջ են թրում միմյանցից ինչ-որ չափով տարրերը նախադասության արդյունամեր: այսպես, եթե առաջին՝ «տարրական» լուծման դեպքում երկու նախադասությունները «Բայց ու պատասխանի» բնույթ են ստանում, ապա երկրորդ՝ «Ծոմային» լուծման դեպքում 7-րդ տակտում երկան նկող տոմիկային մնչյունը կարծնա դրամում է 1-ին նախադասությունը նպաստակող, և դրանով միմյանական մնչյունական միտքը կարծնա ավարտվում է, իսկ 2-րդ նախադասությունը մնչյուն է որպես մի լրցում, մի «արձագագույն»: Երկու լուծումները եւ լուրովի նևուաքքրական են (ի դեպ, երկրորդ լուծումը անհրաժեշտ է դարձնում պարի 2-րդ պարե- դրույթը ևս լուծնեցնուով, ինչը սակայն, այդպես չի արված):

474/6-ում փորձ է արկած միաժամանակ և տարրական, և ուժամին լուծման ստեղծելոց, բայց 2-րդ ֆրազը ճգիգած ճայնի պատճենով «Ճամբ է կցուում» և դաշնամուրային կատարումով, պեղայի դեպքում, այդ ճայնը գործ- նական մշամակություն չունի: 474/16-ում բարարձուկ «Խավասարակշուղություն» է, ինչին կարծնա ճայնը է մեղինակը: Բայց արդ լիակատար համաշափու- թյունը, արդ «քառակուսիությունը» այս դեպքում տարրում է, արվածում (ոչ միայն մարտարապետության մեջ) համանա ավելի գնահատելի է անհամա- շափությունը ևյ ամա, պարի՝ մեզ հայտնի վերջին տարրեակում (№ 580) մեղինակը համեն է ընթանուր հավասարակշռվագծության ավելի բարձր մակարդակի, պատես, ուղևորը ճամուն, տարրական ստումով կոնտրա- տային համարակարգություն կա, 2-րդ նախադասությունը իր ուժում է 1-ի որդի- զունական «ջրջվագրած»! Եւ կու նախադասությունները հավասարակշռված են նաև ուժամին առանձի:

Կոմպազիցիայի օման յամրագոյն դեսաւները մեղինակի նուր վար- պետության, երաժշտական ու ոճական նուր զացացողության տարրեր են: Արդպիսի արտապուստ անմնատեղի մամրամասեր «Պարերում» շատ կամ, և դրանք պարսի ընթանուր նորագույնությունը ստեղծնելու մեջ մնա դեռ նմ խառուտ:

Վերապատճենամբ 474/6 բանարին: Վերջուն մեղինակի մեղուով մի մետա- քըրքրական դիտողություն է կա՝ «Կրկնել մեկ անգամ ևս, վերջացնել Բ-ը Ցցիս»: Կոմիտասը կրօնա գործար առ մշամակում է՝ կրկնել և ամրո- ցությունն ավարտու տու-դիել օկտոսակին երկնշյունով:

«Ունարին» մեղինի, իր փորք մնչյունածավալի սահմանմերում, ունի արտամայշչական համարակություններով քականակին հարուստ լատային կառուցվածք, 1-ին պարբերությունը ընթանուր է տերցիային մենակեսուով դորիական մնչյունաշարում, որտեղ, սակայն, գերիշխում է ստորին դորի- մամտային ոլորտը իր մաժոր բնույթի մենական քառալարով: 2-րդ պար- բերության մեջ, կնուրատու ազդրուելով, այս մաժոր քառալարին համա- դրվում է օրա «զուարեան»՝ այսինքն՝ ստորին «մեղինանակին» մնչյունի վրա կառուցված, տերցիային մենակն ունեցող փորմական-դիկրիական մըն- շյունաշար, ավելի սուրյա՝ դրա 1-ին քառալարը ցիս միմածայնով և fisis ճգտող մնչյունու:

1-ին պարբերույթ
Ամրողական հնչյունաւայր

Ինչպես Բայրոնի է, Գիլյոյահական-Լոկրիական Բնշյունաշար ունեցող մնախելմբը Կոմիտասը ներաշխակել է երեսն իրենց ժողովրդական տոշիկայով (տե՛ս, օրինակ, «Ձեզ տու, քաջ») խմբերի վերջին վերջավորությունը Եթ 2, էջ 21, «Այս տուա, մնը գնացի», Եթ 3, էջ 117 և առև), մնձ մասամբ, սակայն, հաշմանդիկ է ժողովրդական տոնիկայից մեծ տեղիցին ցած մասորում:

Ներդաշխամկաված վիճակում պարի 1-ին պարբերությունը իր առաջին կեսում մաժոր, եղբորդի կեսում միակորդիական միմոր երանգ ունի, և այստեղ արդյօն բավկականին գումախաղ կա: Ինչ վերաբերում է 2-րդ պարբերությանը, մնախմակը այս դեպքում ևս (474/6 բնագործ) մնադրություն է ունեցել ժողովրդական տոնիկան պահպանել, պարն ավարտել *gis-pif*, որպիսի մի նրկու փորձ, մասնավորապես բասային ձայնի մնանելա տարրերակներով՝



Եշկած ևն (կամ նաև մի-ով ավարտելու հին փորձեր): Ի վերջո, 2-րդ պարբերությունը վնասելի է մի տոնիկայի սակայն, դա սովորական ալտերացիան մաժոր չի դարձել, այլ պահպանում է ժողովրդական տարրերի երանգ. (եթե այդ հնչյունաշարը վերևում մեկ աստիճան ևս ունենար, թևկուուն որպես Փորչագ, ապա դա կիշենք ոչ թե ուս-դիեզ, այլ ուս-քեկար: Խոյս հնչյունաշարը տեսանկում է մաս հայ հոգնոր նրգերում, օրինակ, ԳԶ դարձվածքի շարրականներում): Ներդաշխամկության մեջ մի այլ մնադրությական պահ է կերպ Եղան պարի վերջան նաշվան 8 և 12 տակտերի վերաբերյալ: «Սեղմիի ներդաշխական» այս փորձերին պետք է վերաբերեն և ամենայն պեհածանքով, այս ժամանակ դրամը ոճական կարևորագույն տարրերին նպատակապաց որոնումներ էին, առանց դրամ չեւ գոյանա կոմիտացիում ոճը:

«Ունարի» պարի հաջորդ՝ № 1650 բնագիրը նաբուր, մանշակագույն բանագագիրն է: Համեմատույթումից երևում է, որ աս 474/6-ի հիմնովին խմբագրված արտագրությունն է: (474/6-ում կամ նաև այս մանշակագույն բանարի հետքերը): Ենկամ է, որ նեղինակը հրաժարվել է 18—24 տակտերի կրկնությունից: Պատը է ասել, որ 474/6-ում այդ կրկնությունը այլ ունաժանություն թեն ինքնաշխատացնելու է մնչում, բայց կառուցի ամբողջականությունը ինչ-որ չափով կտարում է: Պարի առանձին հատվածը կրկնելուց հրաժարվելով, այս 1650-ում է, որ նեղինակը մտահղացել է «Ունարի» կրկնելա ամբողջությամբ և առանց ընդմիջնամ անցնել «Մարալի» պարին (այս մասին 1650-ի փերջում հատույկ նշուն կա):

Ժողովրդական եղանակների ամրողակամությունը պահպանելով, նրանց այլ կապա գուգակցումները Կոմիտասի համար արդեն սովորական էին, նա նման այլ հաջող միացումներ էր արձի իր խմբերգերում, սովորաբար, համադրաբանու առաջին եղանակի է, բայց կոմպոզիցիան ամրողամում է աշխատությունը առաջինից դանդաղ է, բայց կոմպոզիցիան ամրողամում է աշխատությունը առաջինից պարզ տեսմապահին հարաբերությունը հեղինակը

գործադրել է «Կուտօն առա», «Սարեն նեպս» և «Գնա, զնա» խմբերգային շարրում): Այս երեք պարերի հաջորդումը մկանովի հնտաքրքրականություն է առաջ բերու նաև լադային կրոնուաստով. «Մարափին» մկանում է նոյն տոնիկապով, ինչով ավարտվում է վերը վերության «Ունարփին», առաջան երա 2-րդ կեսում տոնիկան «Տոնաշարժովում ե», իրևան է գալիս սի թշնունի վրա ցածր 2-րդ և 3-րդ աստիճանով մաժոր թշնունաշար, որի մասնաւորությամբ մինչև պարի վերը պահպանվում է ընթանուր առմամբ լադային անկայության մի երան: Երրորդ պարը լուսավոր կվիճուպին օժմանկակ թեմականով նոյն սի-ի վրա կատուցված եղական լուսատուականությամբ կայունություն է թերում, «Ունարփինը» լուծում և շարք ամրողացնում է: Վերջապես, կարևոր է նաև այդ պարերի կառուցվածքային տարրերությունը:

«Ունարփին» № 1850 թարգման մեջ, նոյնպիսի թոշի վրա, նոյն բամացով և նոյն ժամանակ են գրված նաև մոյսանամարտ «Մարափին» և «Ծուշիկին», երեքն է առանց բակալանի ու վայրի ջզման, բայց արտաքին տվյալներից պարզ է, որ գրված են էջմիածնում: Մ. Բարաբանին Կոմիտասի գրած հնտևակ տողերը վերաբերում են նաև այս բագրերին: «Ծուշիկի մյուս սիրած կոտորմերը վերջացրել են արդեն, բայց ժամանակ շնչ գտնում արտագրելու (Եշմահին, 1908, աշում) և «Ծուշին Ծուշիկի ուզիր արտագրված մաքոր պարերը տակե են տալու, մեկ ուզուն են աչքի անցնել» (Բենին, 1911, սեպտեմբեր, ընթացումները մնուն է — Ռ. Ա.): Այլ կերպ ասած, № 1850-ը «Ունարփին» մենց այն բնագիրն է, որ մեղինակը վերջապես ժամանակ է գտնի Ծ. Բարաբանի ժամանակ արտագրելու, ուղարկել է նրան և 1911-ին եւ է տացել: Այսպես, թե այսպես, դա «Ունարփին» պարի 1908—1909 թվականների խմբագրությունն է:

№ 1850 «Ունարփին» ընդհանուր առմամբ նման է 1825 թ. տպագրված նոյն պարը և ավելի շատ՝ այդ, տպագրության մկրցմանցից արտագրությունը (ապահով է Հարենից անվ. բանագրամի գրական մասում): Էսական տարբերությունները հետևյալն են.

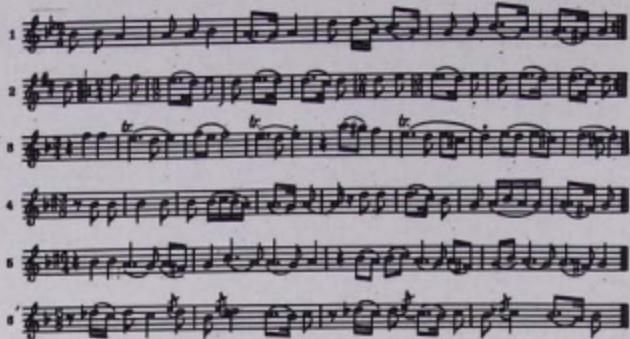
ա. Զեղագրում ժողովրդական-կատարողական ոճի մասին որևէ միջա-տակություն, ինչպես և տեղանուն ու տոպերիկ չկան, վերջին երկու տեղեն-կությունները շեմ եղի նաև տպագրելու ներկայացված արտագրության մեջ, նետու են ավելացված.

բ. Տպագրվածի 7-րդ տակուի ու-դիեզ-մի-ի տեղում մեռագրում մի-մի է: Այսպես է նաև «Ունարփին» պարի հայտնաբերված մյուս բնագրերում և այսպես է եղել նաև տպագրելու ներկայացված արտագրվածում, որտեղ մի նոտան քերված, և փոխարևոն գրված է ու-դիեզ:

գ. Տպագրվածի 27 և 28 տակուերրու ուրցագմենը «կապված» չեն: Սա տպագրապես տպագրական փոխական է, քանի որ բոլոր բնագրերում և մենց տպագրության համար արտագրվածի մեջ բոլոր փորչագմենը «կապված» են. Տպագրվածում տակուածերը համասարեցված են (այսպես է նաև արտագրության մեջ, և դա արտագրողի անփության արդյունքն է), ըստ այսին, շափշ նշագաված է 8/8: Միշտ է, «Ունարփին» 474 բնագրում գրված է 8/8-ով, բայց 1850-ում և հաջորդ բնագրերում 3×8/8-մերը միանում 8/8 տակուեր են կազմում:

Ժողովրդական նման մեղինները սովորաբար գրվում են $2 \times 8/8 = 6/8$ չափով: Այստեղ առանձնահատկությունն այն է, որ մեղինիական ֆրազները ընդգրկում են $8 \times 8/8$ մերտրական միավոր և սովորական գոյց տակուակիր-ման դեպքում ամեն մի ֆրազ կրածանվեր երկու $8/8$ տակուի, բայց մեղինա-կը ամրաթիշու է գտնի բաժանել երկու $8/8$ տակուի և դա կարծես առի է դարձել լորորինակ մետաքրդական ֆրազակորման, ինչը ցուց է տրված ի-գամենի միջոցու:

6/8 կամ 6/4 չափ ունեցող պարագին մեղինների մետրական նման ան-սովոր մեկնաբանումների հայ երաժշտմերի գրառումներում էին ներ համոյի-պես, օրինակ.



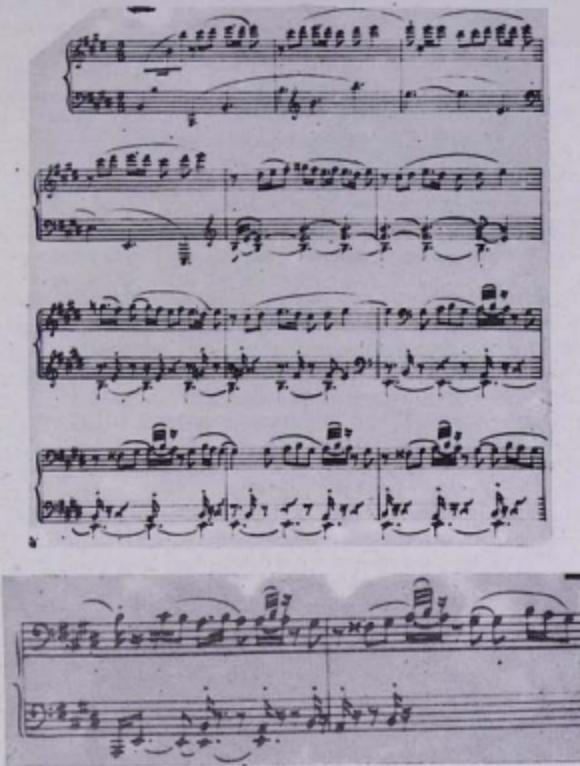
1. Գրառում՝ Կարա-Մուրզայի
2. > U. Մելիքյանի
3. > Ն. Տիգանյանի
4. > U. Թումանյանի
5. > Կոմիտասի
6. > U. Դեմուրյանի

Այսպիսի տարբերությունների գործացումը երթևն կախված է լինում ոչ միայն տվյալ մնացածների ժողովրդական կատարման տարբերություններից, այլև, ինչ-որ շափով, գրի առնողի աթատական ըմբազումից: «Ընամարիկ» մամանոյն դեպքերում, սպիրոարար, մատրը (նրա միջոցով գոյացող շնչառավորումը) հակադրվելով մնացածի ֆրազային տրոհմանը, նպաստում է ատեղ-վոր դիմամիկայի ցայտումացմանը: № 401 բնագրում Կոմիտասը նույնիսկ վերացրել է 8/8 պարը տակունի կարճ գծերը, որը հետևանաբնոր ֆրազային ու մասրական կատարությունների ավելի նկատելի դառնում:

№ 1850-ը գետնված է հաստորի «Պարենի» Ա խմբագրությամբ բաժնում: Չափը, տակառագծերը և ֆորչագմերը պահպանված են այնպէս, ինչպէս բնագրում է: Զամապանության նպատակով ֆորչագմերի կատարումը՝ ակզ-րից «Հկապված», նևոտ «Լկապված» վիճակում, անշուշտ, չի բացառվում: 1925 թ. հաստարակության մնջ դրույն են համաձայ կատարողական որոշ երանամիշերը և պետայի նշումը: Այդ երանամաշերը ինչպէս և պարի 1-ին նախատառության միջանցիկ պետայի նշումը այստեղ վերականգնեցինք: Բայց ձեռնախան մնացիմք 2-րդ պարբերության երկու վեցտակտերի միամանական պետայիշը ջշանակելուց (արդեւ է բնագրում), այդ տեղում նպատակարմար է պետայի օգտվել ընթանառություններուն: Այս բնագրի 14—18 տակտերում շնչառամիշերը (որոնք 474/8-ում չկան, իսկ 580-ում մնան ենք նավելել ուղիղ փակագծնորում) դրված են որպես Nota եռե, միշեցնելու համար, որ այդ նուտաները լիգայով կապված չեն:

Հաջորդ՝ № 401 բնագրիը մնայինակի ձեռքով գծված թափանցիկ թշեռի վրա մոգ աև բանաքը է, պատրաստվել է տարագրության ներկայացնելու նպատակով: Նույնպիսի թշեռի վրա նոյն նոյն և նոյն նպատակով գրված, պահպանվել են «Հայ գեղուկ երգերի» մի շարք կիսատ, «Էկչապված» էջեր, սրանց և պարեր վերոհիշյալ պատրագությունը կատարվել է միաժամանակ՝ 1911 թվականի աշնանը, Բեյլինոս: «Պարենի» տպագրությունը, սակայն, չի կարած (ասված է հաստորի նախարարնում): «Հայ գեղուկ երգերը» տպագրության համար արտագրելիս հետինակը բավականին փոփոխվել է դրանք (տե՛ս Եթ 1, էջ 9, տողատակը), «Ընամարի» պարի այս բնագրում

ևաճ մաճը փոփոխություններ միայն: Այդ առումով Բնուաբրբական է պարի երկրորդ կեսի կիսատ բողնված մնաւուզա հասովածը (401/42 և 35), որը մեղնիին մեջ ոլորմական փոփոխություն կա, ինչ նվազակցության մեջ սուրդո-միմանտային Բնշյունը միշեցնու է 474/6-ի սկզբնական գրվածքը:



Պարի այս նախաբառության մեջ նեղինակը սուրդոմիմանտային հարմոնիա ավելի տրամաբանված ձևով ներգրավվել է վերջին տարբերակում:

Հնուաբրբական է, որ այս 401/42-35-ում կան լուսոցիշ օձված 8 տակտ: Ամենայն հավանականությամբ մտադիր է եղել պարն ափարտել 1-ին պարբերության կրկնությամբ և ամրուցությանը տալ եռամսա ձև: Եվ, վերցանս, զուտ տեխնիկական առումով առև հնուաբրբական են «կապված» ֆորշլաքը գրելու հարմաք ձևի որոնումները 401/33-ում:



Նախավերջին ձևը, ինչպես տեսամբ, կիրառուէ Հ 401/42—85-ում, բայց պարի վերջին տարբերակում (№ 580) օգտագործել է Բին բնագրերում կիրառված ավելի պարզ ձևը:

Վերը նկարագրված № 1850 տարբերակը Կ. Պոլսում Կոմիտասն ունեցել է իր ձեռքի տակ: Դա հասկացվում է ձեռագրի վրա 25-րդ տակտից սկսվող ֆրազի մոտ, մատիտով, ոչ ժամանակ, մնկ որոշակի կատարման ժամանակի ձեռքով թիվնակի գրված ցուցումներից՝ եղալ և ոռ ձմունցու (նվազա համաստ և մերժացնելով): Այս ցույնները կարող են գրված ժմեն միան ար նոտաներով միավե նա է մվագե (ինչպես մեզ պատմել է Գարդիկ Հարենցը, Օրանց ընտանիքում ֆրանսերն յստեղը ընդունված է եղի: Ի եսպ՝ ար տարիներին Կոմիտասի համեմարտարականով, Հարենց ընտանիքի երեխաներին Ս. Թումանանը հայոց լեզվի դասեր է տվել): Ուրեմն, 1916-ին դաշնամարտարութիւն Ա. Հարենցի հետ պարզ փորձելոց հետ, հեղինակն ամթամեցաւ է գտնել գրել «Շնարիի» մի բոլորովին նոր տարբերակ՝ № 580-ը:

Դեռ միշտ և № 580-ը գոյացել է նոյն պարի մատիտագիր մի սևագրություն, որից 580-ը, եթե նկատի չունենանք սրանում կատարողական մանրամասն ցուցումները, եւկան տարբերություն չունի: Դա 10 տողանի փորդադիր նոտանետորից պոկված մի թերթ վուա է, կրծառ գործուան տարբեր եղանակներով գրված, պամփում է 474 թոյապատմակում (թերթ 18): № 580-ը արտագրված է ար 474/16-ից: Այս վերջինի սկզբնական ֆրազի բաւարար ձայնը (թերթը էր վերը) մատիտով, հայկական նոտաներով փոփված է անպես, ինչպես 580-ում է, բայց դրամից, 474/16-ի վուա, ինչպես և մնան 1850-ի վուա, կամ 580-ին բամարի նոտաները: 474/16 բնագրում 9/8=3×3/8 շափից, 25-րդ տակտից սկսած, հեղինակն անսպասելիորեն անցել է 8/8=2×3/8 շափի, սակայն 580-ը գրելին որ անտեսել:

№ 580-ը սևաշամար մաքրու է, թվական չունի, բայց վերևի ձևին անկրոնութ հեղինակի ձեռքով գրված է. Ա. անկմանատերը, որ, աշխատան, նշանակում նա Հարենց Արտասական, ինչպես և բնագրի արտաքին տվյալները, և մանական, կատարողական ցուցումները ոչ մի կասկած չեն հարուցում այն բանում, որ դա 1916-ին Կ. Պոլսում, Հարենցների ամառանոցում գրված տարբերակն է: Ստորև № 580-ի լուսապատճենը:





Ն 560-ից, ինչպես և Օրա 474/16 սևագրությունից տեսանում ներ, որ մինչ այդ արդեմ լավագույնս հոկիված այս պարուս է՝ ներինակը փոփոխություն է տոցքել, երևան է թօքել ժողովովական նույթը մշակելու ելի նոր, մետարքրորական հնարակություններ, լուսոցից երանգներ է հանդորդել Օրան:

Սուսակ «մելատիեր» փոփոխությունը, մենելոյիական ձայնի սկզբուս է՝ Դեռևս 474/16-ում պարի սկզբանական երեք օկտավամոց արդեօն, որի իր իսկ սիրած ձևի դարձամաքնին է և այստեղ է՝ միանձամայն տեղին է գործածված, համեմ է: Զի՞ ափստել արդյոք, և չէ՞ որ պետք է խիստ վարժված լիներ նավակին, յորատուսակ վեմթանչ մեղքանվորությամբ: Իսկ ի՞նչն է պատճառը: Հազիվ թե այս, որ արդյոին «ուսավիշտանման» մկանվածք ունի նաև շարքի երրորդ պարը՝ «Ծուշիկին», կրկնվելու «վտանգն» այստեղ առանձնապես մեծ չէր, տարբեր են այդ երկու պարերի տեսմանը և, ընդհանուրպես, հետաջայուղայի բարյոցը: Բացի դրանց, Բամանման սկիզբը, իր մերժին, նապատճեն էր դրանց որպես մեկ ամրողական շարքի բաղկացուցիչներ ընկալելուն: Եվ, այսպատճեմայինի, այդ փոփոխությունը որոշակի բարձացուն է թերու իր մեն:

Ն 560-ում երևան նե նեկ և այլ նորություններ. պարի երրորդ կեսում հավելված նե ժողովորական կատարման առանձնամատկություններից ըստող «օքներուուային» ստուդիա թաշունները. Ջշանծ նե կատարման բարյոց բացահայտող մանրամասն ցուցումներ, որ, ինչպես ամել ներ, Բամանման պես Բատուկ նե Կ. Պոլյանը վերաբարձ գույն բոլոր պարերին (ի դեպ, կատարման ընթանալոր բարյոց այստեղ ճշգրտված է, 1850-ի «Նազարեն» և վեճե-ի փոխարքն՝ «Նազարեն» և Աստիւն», և այստեղ «վելի» որոշիչը վերապարված է միայն վիրական կամ մերուսական խթապարերին՝ «Հետ ու առաջ», «Կարմն Ծորոր», «Մշշ Ծորոր»): Դիմամիլիկական յորօրինակ մեկնաբառություն է տրված սկզբանական ֆրազին (F և կորուկ P):

Ի տարբերություն Ն 1850-ից, Ն 560-ում նաև 1-ին նախադասության համար երկու պետք է շաշանկաված, 21-րդ տարին ստուդիարը նախապես Փա-դիեկ է եղել (այսպիս է նաև 474/16-ում, որտեղ նաև վերջից նաշխան 5-րդ տակոի բասուն երրորդ նոտան մի-ի փոխարքն Փա-դիեկ է), նոյն տեղում ստորին ձայնի սի նոտաները միացված նա (1850-ում և 474/16-ում առանձին նե տել):

Պետք է հիշատակել նաև երկու այլ փոփոխություններ՝ պարի 1-ին պարը բերության ավարտաւասում գնենդակած վարժացաց՝ sis, gis, fis, e և վերջին նախադասության մեջ ավելացված A օգտ նուանցութեանը: Բառարքի տրիտոնանի ընթացքը թերեւ պետք է կուրված լիներ սուրեկառով, որը, նավահարար, անոշացրության մոռացված է (ինչպես սունացված է եղել դրանից երկու տակու առաջ դարձրալ նոյն թեկարքը որը նետ մատիտով ավելացրել է): Պարի վերջին նախադասության մեջ սուրդո-

միջնամտային Բարձրութիւն, ինչպես տեսանք, երևան է բերված դեռևս 474/6 թմագրում, այսուղ այդ Բարձրութիւն ավանի որոշակի է ցուցադրված, բնակչութեան մեջ ամենամեծը է Ա մաս Եղված ամառավայրը Տեղինակի Ենրդաշնակային ոճից ինչոր չափով դրու են ընկենում:

№ 560 թմագրում պարզ կրկնելու և առանց ընդմիջման Բաշորդին անց մեջու մասին Եղումը չկա, բայց ուս սովորական թերագրության արդյունք է, մենք ավելացնել ենք: Ինընաստիթյան պարզ է, որ 1925 թվականին տպա մենք ավելացնել ենք: Ա մաս Եղումը պարզ է, որ 1850 թմագրից, անհրավացիորեն է կուտ «Constantinople, 1816» Եղումը:

№ 560-ը գետեղված է Բատորի «Պատերի» Բ խմբագրությունների շարունակությունում: Տպագրում է առաջին անգամ:

ՄԱՐԱՎԱՐ

Ինչպես ասված է Բատորի «Ասխապատու», Կոմիտասի թմագրերում այս պարզ վերնագրված է «Ասխապատու»: Միջինասիական ծանոթ տեղամունք է՝ Թուրքմեննայի Անդրկային մայրաքաղաք Աշխարադդ:

Հայտնի է, որ թուրքմեն ժողովորդը ավանդաբար կենտապարեր չի ունեցել: Այս պարզ կարող էր այդպես կողմէն կապված այն բանի մետք, որ անցյալներում, մուշինակ' ոչ շատ հեռավոր, Ղարաբաղից շատ հայեր վերաբերավում էին միջինասիական տարրեր քաղաքներում և իրենց մետք, բնականաբար, այնուղ էին տառանու իրենց ավանդական ֆոլկլորը Ասխապատից նույն պարեղանակը նորից Հայաստան (յօնկուն մենց Կաղարշապատ) գաղու՛, այսինքն՝ այսուղանակի մի հայ երաժշտի կատարումով հզեղով, այսուղ կարող էր տառանակ «ասխապատոց» կամ Ասխապատի եղանակ» անվանումը, որը կարող էր տարածվել:

Սշխարավում, որ մինչև այժմ էլ մեծ թվով Բայրություն կամ և ապրում է թավականին պահպանված ժողովողա-մշակութային կյանքով, Բայ ժողովողողական երաժշտականի շրջանում այս պարեղանակը հայտնի է և համարվում է «Բայկական պար», «Ղարաբաղի» կամ «Ծուշկան պար»: Բայց թե ինչու կոչվում է «Ասխապատու» կամ «Աշխարադդ» (ինչպես նրանք էին անվանում), ոչ որ չկարողացավ մեզ բացատրել:

Հայրավում է նաև, որ «Ասխապատուն» լինի լոկ պատամական մի անվանում: Արյափիսի երևոյց Բահաման տեղում է ունենում մահապան, կենտապարենի դեմքրում, եթե ժողովորական նվազածություն, շխմամարդ իրենց նվազած ավանդական պարերի ամուսնություն, նրանց տալիս են ինքնամբնար անոններ: Ի դեպ հման դեսպրեսում մրանք աշխատում են նորինել որքան կարենի է արտասովոր անվանումներ, բայց (դատելով կենցաղում գործոցն ունեցող անորամաքանական-անձոնությ անվանումներից, ինչպես, օրինակ՝ «Պար բալմին», «Պար վագաջին», «Պար կրածով», «Բախսուավորի», «Նարընջին» և այլն), չգիտեն ինչու, այդ բանի մասար գոնե նվազագույն շափով հարուստ երևակայություն երևան չեն ենթու: Տե՛ս նաև «Կարնո Ծորոի» ճանորդագրությունը:

Անձնու այդ բորոյից, Անդրկա երատարակության մեջ, ինչպես 1-ին տպագրության դեպքում, Օսմանապատվություն տրված է Թեղինակի կողմէն «Ասխապատու» անվան մետքուն գուածական կիրառված, ավելի բանասին ծանրական «Մարայի» անունին: Լինելով Ծուշկան պար, «Մարային», ինչպես և «Շնարին», այսուղ Անդրկայացված է Վաղարշապատու Բենա տարբերակով:

Արխիվում պահպանվում է «Մարայի» պարի միան երկու ինքնամբի՝ № 474/6ը և 1850, և կողմէնակի նեռքով մի արտագրություն՝ № 1623, որը 1925-ին Անդրկայացվել է տպագրության:

474/թր մատիտագիր բնագրի մասին տե՛ս նաև նախորդ՝ «Ընմարի» պարի 474/թ տարբերակի ծանոթագրությունը Արևոտ պարը նաև որոշվել է այլամիտ տեսքով, ինչպիսին այս ունեցել է 1808—07 թվականներին, ապա, գլուխության մայլակամ նոտամերով, արվել եւ փոփոխություններ, որոնց պարը մոտեցնում էն 1850 թվագրին, որը 474/թր-ի փոփոխված տարբերակի խթագրված արտագրությունն է մամիշակագույն բանաբռն (474-ում կան այս արտագրության հետքերը): Նաև և դրամից հետո կատարված փոփոխությունները:

474/թր մամիշակամ տարբերակը իր սկզբնակամ գրությամբ գնտնված է Բարտրի Բանաբառտափան բաժնում, տապագրվում է առաջին անգամ: № 1850-ից դրա եւական տարբերությունը 11—14 տակտերի կրկնությունն է: 10-րդ տակտում պարի առաջին կեսից հետի եղողորդ անցնելու այս սկզբանակամ ձևը հետաքրքրակամ է գրանով, որ նմանակում է բաղի, դրույտիկի կամ ժողովրդակամ մի այլ մվագարանի կատարմանը: Զուգահանուր նոտամերը դրայ տողներով (ձևագրում դրանք թերևակի խազված են), տաղավել է անցման վերջնական ձևը:

№ 1850 մամիշակագույն բանաբառից, գրված նույն ժամանակ, ինչ-որ նույնամանը «Ընմարին» և «Ծուցիկին», արդեմ եղեք սորի վրա է, և «Դասի պես ու «Նորոց» նույնական վերաբերում նմ մամրագիր տողին: Բայց վերմագրի տակ ևս ճշգած է «Դասի ոռով», այսինքն պարը բնութագրելին, մեղինակ այս դեպքում ևս, ինչպես «Մամուշակի»-պարի դեպքում (տե՛ս դրա ծանոթագրությունը), անմրամնեց է զատ օշել միայն Բարեկամովուն մվագարանը:

Թվում է, թե փոքր-ինչ Բակատարյուն կա մեղինակի ճշած կատարման ընթանուր քննություն՝ «Հայրատ...» և գրա նշանակած ուժային մշշերի միջն՝ Բարեկամի կատարողակամ պրակտիկայում այս պարը Բատկապան հապատ չի տառագիտում, այլ մնջում է խոր բնարական, նույնիսկ մի յօնքն բախծի շղարզով պատված: № 1850-ը գետեղված է «Դարերի» Ա խթագրության բաժնում:

Անմրամնեց է անմրադառնա նաև Կորդմակի («Տավանաբար» Շ. Բարեկամի) ձեռքով իրականացված № 1828 արտագրությունը: Դրա սկզբնակամ գրությամ և 1850-ի միջն տարբերությունը չնշին է: 1828-ում «Դասի ոռով» չկա, թ-րդ տակտի ձափ ձեռքում 1850-ի դր-թեկտի փոխարևն մի է, պարի 2-րդ կեսում ավելացված նու ուժնությամբ որոշ միշեր, նույնական ոկրտման գծերում կրթեմ կամ անթայում են որոշ չին կարող գոյանալ այժմ Բայրութի բնագրերից: Այս վորք տարբերություններն եւ ասում նմ այն մասին, որ 1828-ը պատագրված է 1850-ի մի այլ ձևով խեթարված տարբերակից: Թեև արյափի տարբերակ հայտնի չէ, բայց անմրամնեց գտնվեց արտան քրովով Ա խեթարության մեջ 1828-ի մի-ն և պարի 2-րդ կեսի ուժային միշերը պահպանել, ինչի մետանորով, ի դեպ, «Մարալիի» այս շարադրությունը նմանվում է 1828-ի տարբերությամբ:

№ 1828-ում, տարբերությամ ներկայացնենք, Մ. Բարարանի ձեռքով կատարվել են մի քանի փոփոխություններ. դատելով պրագրությունից, վերմագրը «Սևանապատի» է եղել, խազված և տեղու գրված է «Մարալի»: «Գալարում» դարձված է «Ընուն», ըստ այն փոխված է սկզբնակամ ֆրանկին բարգմանությունը ևս՝ տօւաւուք-ի փոխարքե՛ տօւուք: Սկզբից վերևու գրված է եղել՝ «Լարարատի», աս ևս խազված է և փոխարևն գրված՝ «Ծուցված»: 1828-ում կրթությամ նշանները (քայլ առաջին եղեք տակտից) դրված չեն եղել, Մ. Բարարան պարի վերջու դրել և ավելացրել է՝ pas oubliez les points de répétition («Կրկնությամ կնքերը չնշուանա»): Անմրագի վերջու անձանուր ձեռքով գրված է Constantinople և Մ. Բարարանի ձեռքով ավելացված է 1908, որ մի պարը վրիպակ է (Մ. Բարարանը լավ գիտեր, որ 1908-ին Կոմիտասը Կ. Պոլոսի չի սղու), հետագայում ողիղել եմ՝ 1916-ի:

Համեմատությունից պարզվում է, որ 1623-ի «Constantinople, 1916» հշումը ամբողջապես, այս դեպքում ևս իրականությանը չի համապատասխանում, 1916 թ. տարբերակների համար ամենաբռուշը՝ հայերեն կատարողական ստուգ հշումներն այստեղ չկան (տե՛ս նաև ստորև):

Ինչպես ասված է, «Մարտի» պարի 1916 թվականի բնագիր արխիվում չկա: Բայց 474/թր և 1650-ից հասկացվում է, որ այդպիսի բնագիր եղի է, կարելի՞ է նոյնին կումբի նոանցից այդ անհայտ բնագիր որոշ տարբերությունների մասին: Բայց այն է, որ դեռև 474/թր-ում, բացի այլ փոփոխություններից, որոնցից գոյացել է 1650-ը, կան նաև ոչ ժամանակ, այլ մատիտով գրված փոփոխությունները, որոնցից ներինակը դարձրաց արտադրությանը է եղի պարը, բայց այդ արտագրությունը հայտնաբերված չէ: Դժբախտաբար, այդ փոփոխությունները դժվար է: «Ի մի քերելոց: Իր մերժման մատիտով որոշ փոփոխությունները կան նաև 1650-ում, որոնց գրության ձևով մասն նաև «Ունարի» պարում 1916 թվականի կատարված փոփոխություններին: Դրամցից մենք պարի վերուրությունը նույնականացնելու համար նոր երաժշտականիշերն են, մյուսը՝ պարի երկրորդ կեսի կրկնությունը:

«Մարտի» պարի 1916 թվականի տարբերակը գտնելու հույսը չկորցնելով, բայց և ներկա հրատարակության մեջ «Պարերի» Բ խմբագրության ամբողջականությունը՝ պահպանելու նպատակով, նրանում զետեղին ենք 1650-ի փոփոխած ուժային նրանքներով տարբերակը, պահպանելով դրանում 1916-ին կատարված նաև մյուս, մասն փոփոխությունները: Այս ձևով տարբերակը տպագրվում է առաջին անգամ:

«Մարտի» պարի մերժմանից բնագրերում և 1623 արտագրության ու 1923 թվականի տպագրության մեջ ուշադրությունը է գրավում կրկնությունների տարբերությունը (խոսք առաջին 3 տարսի մասին չէ, որոնց կրկնությունը գրիվում է սույն տեղի խնայողության համար). 474/թր-ում կրկնված է 2-րդ պարբերության 1-ին «Զախարայանություն», 1650-ի սկզբանական գրության մեջ և 1623-ում կրկնությունը չի եղի, 1650-ում 1916 թվականին հշվել է պարի 2-րդ կեսի կրկնություն, տպագրվածն կրկնված է ամրուց պարը: Ժամանակակից կատարությական գործանկանում համեմատելու ենք նաև 1-ին պարբերության 2-րդ Հախարայանությունից մինչև վերջ հատվածի կրկնում:

«Մարտի» ումի խիստ «Բամերաշչան բաղկացուցիչներից կազմված ու նավասարակշրջաված մի կառուցվածք, որում, ի տարբերություն «Ունարի» պարից, այդ բաղկացուցիչները առավելապես անհավասարաշափ են: Դրա շնորհիվ ձևի կառուցման սովորական ծավալային համաշափություններից գոյացող «Առողջապահ» սկզբունքը այստեղ առավելապես վանված է, և փոխարենը պարում տիրում է մի սահման երգամիտություն, յորուտեսակ արձակ պատողականություն: Այդ կառուցվածքը տակտուիրի քանակությամբ արտանիվածում է այսպես.

Ա. պարբերույթ

«Հարց» «Պատասխան»

6(3+3) 7(3+4)

Բ. պարբերույթ

«Հարց» «Պատասխան»

4(2+2) 6(2+4)

(Ծարակայության այսպիսի տարբերականություն էլ ինչ-որ չափով պարմանական է, քանի որ ցեղուրները համայն «Բաղդահարվում են»):

«Մարտի» պարի այդ արձակ պատողականությունը, անշուշտ, հրակումողիցիայի արժանիքներից է, ինչպես և «Ունարի» պարի մենա մամուլի հակառակությունը տևեղող հրակալուությունը: Դրա մենա որոշական պահանջանեցված է այսպիսի նաև կրկնությունների հանգամանքը:

Պարի ամբողջությունը կրկնելով իրարկն հնարավոր է, բայց պարտադիր չէ (մի քանի պարի ամբողջական պարուաիր կրկնության մասին մեջին մասնակը խօսք չունի և խորեգով՝ ինչպես «Եղանձի», «Ունարի» պարերում, կամ կը ունության նշանով՝ ինչպես «Հետո ու առաջ»-ում): Ինչ վերաբերում է առանձին Բառվածմերի կրկնությանը, ապա պարի նշված առանձնահատուկ կառուցվածքի շնորհիկ այրախի կրկնության տարրեր տեսակները (թերևն բացի մեր միջատակած վերջնից) յուրովի պատճառաբանված են և դարձել են «Մարայի» պարի տարրերակների միջև զանազանություն ստեղծող էական գործոն:

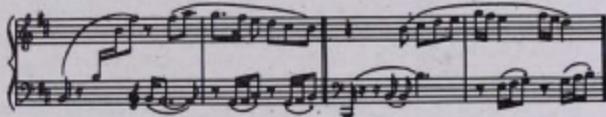
ԾՈԽԾԻԿԻ

Տե՛ս Զաև «Ունարի» և «Մարայի» պարերի ծանոթագրությունը:

Այս պարեանակը ժողովրդի մեջ հայտնի է «Ծուշիկի տրնեց» ամենով (Ս. Մելիքյան, «Ծիւնակի երգեր», էջ 68), այս կամ այն տարրերակով կատարվում է Զաև «Մայրիկին բացմա թշին» խորեգով իրեն կատակերգացնելու գրքի տակ դրան «կատակային» բնույթը բավականին «լրջացեր», մենք բարական է դարձել, ինչև պահպանի է Զաև «զվարք կոտրտուիկ» տարրերը:

Արդիվում պահպան են ներկ բնագիր. № 474/7, 1850 (այս բնագրերի մասին ավագ է «Ունարի» պարի ծանոթագրությունը) և 524: 474/7-ը դրանցից վաղապես է և կրում է մատիսով երկու մերժի փոփոխություններ. առաջին փոփոխություններից հետո մամիշակագոյն բանաբռով այրագրվել է միջնովին խմբագրված 1850-ը (474/7-ում կամ այդ թամարի մետքերը, երկրորդ փոփոխություններից հետո՝ վերջին, Կ. Պոլսի տարրերակը):

474/7-ի ակարական նոտային տեքստը ըստ վյու կատարված կրկնագրությամբ տեղ-տեղ տվյալներ է և այստեղ լրիվ բերել մնարավոր չէ: Ստորև՝ մի երկու մանրամաս:



Նշենք Զաև, որ մեղինակը փորձել է 9—12 տակտերի ֆրագը ևս կրկնել (մամարար՝ դարձալ օկտովակ ցածր), բայց այդ անհարի կրկնությունից հետո մրաժարվել է:

1850 մամիշակագոյն բանաբռագիրը այն օրինակն է, որը մեղինակը ուղարկել է Փարիզ, Օ. Բարականը և 1911-ին նու է վեցրեզ: Հետաքրքրական է, որ այն ժամանակ նա իր համար դա Բամարել է պարի գնդարվնատական ավարտվածության շահանմուշ (տե՛ս վերջը թերված «Ընթամանուր տեղեկույթունները»), բայց հետո այդ է փոխվել: Այսուանայինիվ, ապա տարրերակում լրիվ առկա են «Ծուշիկի» պարի մնացքը ստեղծողի ուղղու տարրերը: Դ դեպ, բարովի գրափել է 1-ին մախադատուրան ֆրազավիրումը և կտրստված կատարումը, որ մամապատասխանում է պարի կատարման ընթամանուր կերպի «Զվարք կոտրտուիկ» բնույթագրությանը (թե՛ մեկից և թե՛ մյուսից

նոր խմբագրության մեջ Բեղինակը Բրամարդն է), մնալոքը բարձրական է նաև Կրկնության ժամանակ այս նախարարականությունում ավելացված վերին օկտոպաշտին («օքտոպաշտին») հիշյութ: № 1850-ը թերված է «Պարերի» Ա խմբագրության մեջ:

№ 1850-ի 11-րդ տակտում աչ ձեռքի առաջնի սի նոտաց նախապես չի եղի (դրա փոխարեն պատզա է), նետ մատիոնի ավելացված է: Այդ բնագրում կամ ան բանարք արտագրության մետքը, մասնավորապես 11-րդ տակտում ավելացված է նաև ձեռքի մամար օկտոպաշտին տեղադիրության շշանը (թերագործություն է եղի): Դա 1916 թվականի հավելում է, առաջն, «Ծուշիկին» պարի 1916-ին գրված աւարտին օրինակ առաջն չի հայտնաբերված:

№ 524-ը մաքուր մատիտագիր է (սրա վրա ևս կամ սևաթանար արտագրության մետքը) և ունի նետևլայ անվանաբերքը.

Ծ ո չ ի կ ի

(Վաղարշապատի նշանակ)

Հայ գնոցով պար մնկ կամ երկու

Բնգու Բամար

Գրի առավ և դաշնակց յանի և

դափի ոռով

Կոմիտաս վարդապետ

Կ. Պոյիս

1916 թ.

Կոմիտասի ընթիւնաբան Բակիրճ արտամարտման պայմաններում, «Պարերում, ինչպես և շատ այլ գործերում, նրա գրած ամեն մի հնչյունն իմքնություն կշիռ ունի: Այս առողջով է, որ № 524 տարբերակը, թեև տեքստային «ջոշափելի» տարբերություն նախորդից չունի, բայց շատ ավելի կատարյալ է: 1925 թվականի տպագրությունը մենց այս 524-ից է, նեղինակի Բակիրճն գրված կատարողական մամենատարար մանուսան ցուցումները դուրս են Բամբէլ տպարանական սրբագրության ընթացքում, Բրատարակշուրաց խմբագրի կողմից: Մինչեւս, այս Ցուումներից և կատարման ընթիւնությունից մոտ բարորշումն՝ «Աշխոյց և Նազուկի եկուում է, որ այս տարբերակն մեջ նշանակը մանմարտին է պահը կատարելին ավելի ակնհայտ դրսնվորել քնարական տարրը:

№ 524 տարբերակը գետեղեղով «Պարերի» Բ խմբագրության մեջ, Առտամերի միջ նշինակը նշան կատարողական ցուցումները պատեղ պահպանից (1925 թվականի տպագրության մամենատությամբ վերականգնեցնելով):

№ 524-ում նոյն պետք ցուումները (1-ին և 2-րդ ֆրազները պատճենապահած մեջ մեկ պետքով կատարելու մասին) բնորոշ կոմիտասան ևն և ամերադարձնում ևն դաշնամուրից, ծողովդրական յանի դիտումնի հնչյուն միավորումով, յուրատեսակ գումար Բարձրունակներ ատամալու նրա նշանակը Այլ հարց է, որ այդ բամբ իրագործելին տարբեր դեմքերն մնաման Բատակությունը տարբեր կատարվ: Երբեմն, ինչպես այս դեպքում, թվում է, թե նշինակը մտադիր է այլ սկզբից հօջեննել տոնիկային կիֆտուակոր, և նրա ամշնմէց ֆոմի վրա «Ռուարածեց» պարի եղանակը. մի բան, որ Բնաւագոր է իրագործել միայն երեք ուսնակավոր դաշնամուրով: Բոլոր դեմքերում պահպահի նման Ցուումները տպվորական չեն, և Բամբարար, այս պատճենով է, որ պարի 1925 թ. տպագրությունից դրանք Բամբը ևն այսունու պահպաններ: Կատարողի հմտությունից է կախված՝ պետք նշինակային ցուցումն իրագործելով Բամբը, չամտեսել նաև Ցոյն ֆրազներում նրա նշան կատարողական այլ ցու-

ցումները և, միաժամանակ, ստեղծել ընդհանուր հնչման առավել հստակություն:

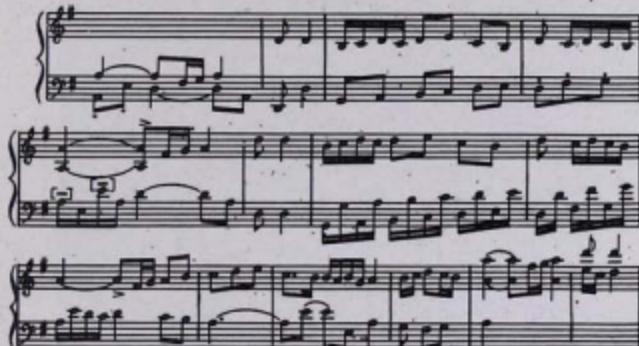
«Ծովշիկ» պարի երկու տարրերակները (երկրորդը՝ Բեղինակային հզումներով լրացված վիճակում) հրապարակվում են առաջին անգամ:

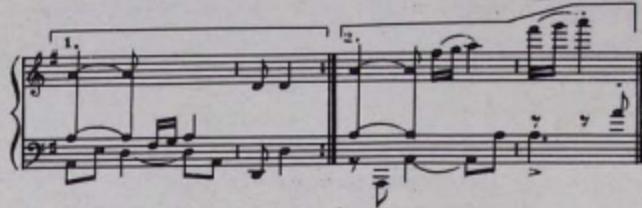
ՀԵՏ ՈՒ ԱՌԱՋ

№ 584 բնագրում այս պարի գոյացման սկզբանական ըմբացքը անդամարձող ուրիշագրեր կամ, առաջին փորձը յա տոնից և միամ մետք՝ սի-ից (Բեղինակի հշումը՝ «Փոխնել ի-ի», տես նաև «Մշո Ծորորի» № 490 բնագրի ծանրագրությունը):

Այդ բնագրի ժամանակը, ինչպես սոորոն կտևնենք, «Հետ ու առաջ» պարի ստեղծման, գոյցն ն ընդհանրապես Բեղինակի ստեղծագործական աշխատանքի վերաբերյալ օգտակար շատ բարօք էր պարզաբանել, բայց, դժբախտաբար, այն ոչ բվական ունի, ոչ է ժամանակը որոշելու կողմնակի այլ տվյալներ: Նշենք միայն, որ յա տոնից սկսվոյն տարրերակի սկզբում մատնաշար կա (տես սոորոն), որը գրված է ոչ վարպետ դաշտականարի համար:

№ 584-ը պարապամված ավարտված տարրերակների մեջ համեմատելիս պարզ երևում է, թե որքա՞ն արդյունավետ է նոյն Բեղինակի ստեղծագործական աշխատանքը: Այդ բնագրից սոորոն թերվում են անոանջին հաստվածներ.



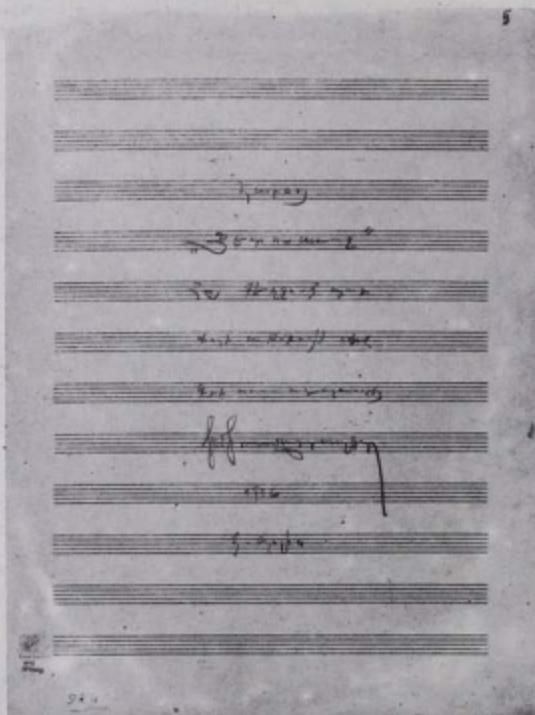


Հետաքրքրական է 1-ին տակտի մարմոնիան, որ գունեղ կվարտկվի՛ն տակորդի կամ երկկվի՛մուակորդի տպավորություն է առաջ բերում:

Արևիվում կա միայն երկու լրիվ քանակի՝ № 590 և 524:

№ 590-ը՝ «Հետո ու առաջ, փողի և բմբուկի ոճով, գրի առավ և դաշնամից Կոմիտաս կարդապես» վերտառությամբ՝ վերջնական տարբերակի սկզբնական գործոցն է, իր մամրամասերում օրանից ոյոշակի տարբերելու բնրված է «Պարերի» Ա խմբագրության մեջ:

№ 524-ը վերջնական տարբերակն է՝ 'վերնագրված'.



1925 թվականին տպագրության մերկարագված, կողմնակի ձեռքով արտադրված «Հայո ու առաջը» լիովին համեմատում է Արա Թեու (բացի «Կարմո» տեղափակից, որը արտագրության մեջ գրված չէ) և այլ 8-րդ տակտի ճախ ձեռքով արտագրության վիրապակ է աղօ, որը թերված և բամարի համաձայն ուղղված է:

Այս դեպքում էլ հրատարակչության խմբագիրը նոտամնի միջև գտնելված կատարման կերպը բնույթագրոր հայերն նշումները (և դրանց ֆրամենոն բարգամությամբը) տեքստից համեմ է, պատահաբար ձեռք շտապվ մի «Tres doinx»-ի («շատ մեղմ»), մասամբ փոխել է նաև տակտերը նշելու եղանակը: Բացի դրամից, վերմարդից համեմ է «ու» շաղկապը և, միայն հայերներում, շրջված է պարի կատարման ընթանուր բնույթը ցուց տվող զցումը, որը № 524-ում վեճ և մազամի է:

Այս բոլորի մեջ միաժամանակ, տպագրված պարի և նրա տպարանական սրբագրության բուն երաժշտական տեքստը ևս մի շաբթ տեղերում տարբեր է տպարան մերկացացված արտագրություններ:

Եղանակի կոնսերվատորիայի գրադարանում պահվում է «Պարերի» 1925 թ. տպագրության մի օրինակ, Մ. Բարյամի ձեռքով մակարված «Օրիորդ, Օվանձան Տէր-Գրիգորեանին համար. Կ. Վ. Խ. [Կոմիտաս վարդապետի խնամատար համանվատմբ]», մայիս, 1926, Փարիզ»: Այստեղ այդ տարբերություններից ներկայական Ա. Բարյամի ձեռքով, բանաբռվ ուղղված են որպես տպարանական վիճակմեր: Ստորև՝ վերև ակնարկված տարբերությունները՝

Ա. 524 թանգիրը և արտագրվածը,

Բ. 1925 թ. շարվածի սրբագրությունը և տպագրվածը,

Գ. Մ. Բարյամի ուղղումները տպագրված նոտամնությունը:

	Ա	Բ	Գ
5-4			
4-5			
7-8			
9-10			
14-15			
14-			
18-			

Սրանցից մի քանիսի գոյացման պատճառները դեռևս հնարավոր չեն պատիշել բացատրել: Առաջին տպագրությունն այն է, որ որոյն է ու սպիրական վրիփակմբեր են Սական, տարօրինակ է, որ Մ. Բարյայն միայն երկուս է ուղղակի 9-րդ տակտի և 14-ին երկորոյ վրիփակմբ կարող էին ամենատ մնալ: Ի դեպ, դրանք առանց հատուկ ուղղման էլ հասկացվում են: Բայց մյուսմերը շմկատեց հնարավոր չեր: Տարօրինակ է և այն, որ 3—4, 7—8 և 18 տակտերի բնագրից ունեցած տարբերությունները, թվում է, թե պատահական չեն: Այսպէս, 3-րդ տակտում մի-ի վիճակըն գրված ֆունկցիզ մյուսվածքի պորդին մայնը ամեն և մեղնիացնում է, 7-րդ տակտում սոր-դիեզի վիճակըն գրված ֆա-դիեզը ներդաշնակությանը հավելվալ երանձ է հաղորդում, 18-րդ տակտում դո-դիեզի տեղում գրված լա-ց ոչ միաց տարբերակում է կրկնվող մոտիվը, այն յուրով ՝«արթերավորում» է երկորոյ մոտիվի համապատասխան դո-դիեզը (ժողովրդական մեղնիացի մեջ Կոմիտասի համելած այս տակտերը, որ օրգանապես միաձուլվել են որոն մեղնիացի, մողնդրական նավածային նվազարամի հմանակումը գոյացած մոտիվներ են, և տպագրված տարբերակի լա-ով-ով այդ հմանակումն ավելի և նաշող է ստացվում): Այս տարբերությունների գոյացման վերաբերյալ կարենի է անել ենթադրություններ, որոնցից մենք կարող են լինել այն, որ դրանք պարզ տպագրության պատրաստելու ընթացքում մոտագրողին բանավոր կերպով թենադրել է Մ. Բարյայնը, ինչիք ունենալով ժամանակին հեղինակից բանավոր կերպով ստացած կամ մի այլ, մենք անհայտ բնագրից բարձր տվյալները են, որ տպագրության ընթացքում արդյանի հավելումներ ընթանարակներ արվել են, եթեու է տպագրված «Հետո ու առաջ»-ում նրա Կարմո տեղապայիր նշումից, որը տպարամական բնագրում (պարի արտադրության մեջ), ինչպես ասացինք, շի ենք:

Անկախ գոյացման պատճառից, այդ 3—4, 7—8 և 18 տակտերի տարբերությունները պարի ընդհանուր ներդաշնակությանը չեն համապատ, այլ ընթիւնառառակը, մերժվում են երանում և կարող ի վեր դարձել են «Հետո ու առաջ» հարաբերություն տարբերը: Այս համաձաները ներկա հրատարակության խմբագիրն ասինքն է, № 524 բնագիրը «Պարինի» Բ խմբագրության բաժնում անփոփոխ հրապարակվելով համեմերձ, ուստի է շենքի տողատակում զետեղի մաս 1925 թվականին տպագրվածի 3, 7 և 18 տակտերի ավանդական դարձած տարբերակները և կատարողն վերապահել այդ. Գրազները մենք կամ մուս ձևով կատարեն ընտրությունը:

14-րդ տակտում ձափակ ձեռքի երկու լայն նաև նոտաները №590-ում կապված են, №524-ում ոչ: Բառապահ չե, որ այս երկորոյց թերագրության արդյունք էնթի, թեն շնչառված լա-երս այդտեղ պակաս հետաքրքրական չեն հնչում:

Հետաքրքրական է, որ Կոմիտասի 1907-08-09 թվականների պահանձված ված համակերտում ու համեմատային հարուագրքում «Հետո ու առաջ» պարը ոչ մի անօնք չի հիշատակված: Հայուանշական է, որ 1908 թվականի նույիսի 2-ին Մ. Բարյայնը գրած համակառ Կոմիտասը հիշատակվելով «Աշո Շորոր» և «Հերքարին», մյուս պարերն անվանում է «կենաւապարեր» ընթանուր անունով: Ուրեմն դրանց մեջ էլ չի մտնում «Հետո ու առաջ», որը խմբապար է և ուրեմն, այս թեսքում պետք է հիշատակվեր հականեաննանանան: Արդյոք այս բոլորը չեն ասում այն մասին, որ այդ տարիներին այս պարը դեռ չկար և գոյացել է կամ էջմիածնական վերջին շրջանում, կամ նենց Կ. Պոլոստ (միջնը), որ «Հետո ու առաջ» չի նշված 1911 թվականի աշմանձ Բնակինուն նախատեսված համերգի ծրագրում ևս՝ №718/15, թեև դա կարող էր պարը մոռացման արդյունք լինել): Անշուշտ, ժողովը դրական կատարումից «Հետո ու առաջ» նշանակը Կոմիտասը կարող էր գրառուած լինել միայն Հայաստանում եղած ժամանակ, ուրեմն մինչև 1910-ի գարունը, բայց ոչ Կ. Պոլոստ: Նոր, լրացրած նշույթերի հայտնաբերությունը կօգնի

այս հարցի պարզաբանմամբ և դա կոմպոզիտորի ստեղծագործական կենսագրության առումը կարող է մնալ աքրագական լինել:

«Հնա ու առաջ» պարի №590 և 524 տարբերակները (Երկրորդ «Անդիմակային լրիվ տեքստով») մրապարակվում են առաջին անգամ:

ԿԱՐՆՈ ՇՈՐՈՐ

Հաստորի նախաբանում ապամ է, որ այս պարի համար ևս գործ է ածվել երկու ամում՝ «Հերցարի» և «Ծորոր»:

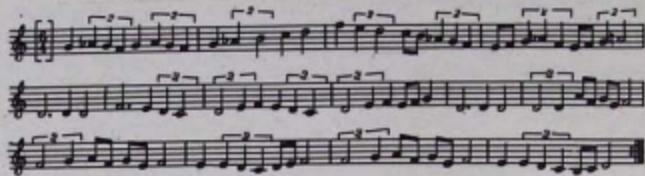
Հայլոնի է, որ Հերցարին (Օսկե Հերցարի կամ Հարցարի) տեղակայք է՝ պատմական Հարաւարձի Սղորակ գավառու, որ գտնվում է Վանա լից Բարսավարևուց (Անդրկայի Շուրբիայի Խաքարի կոչվող վիլայետու) և Զամանկրդ է իր Աղառակերտ ոստանով (Անդրկայի Բաշխական կամ ըստ Գ. Միջաննանցի՝ «Պաշտամ», Վանեն 18 ժամ մեռու) ու ս. Բարդուղիմնոսի վաճրով:

Սակայն, Կոմիտսասի գործածած «Հերցարի» վերնագիրը մկանի շունի արյ գավառու Այդ վերնագիրի նրա գործածած ձևից հասկացվում է, որ «Հերցարին» նաև շնորհում է որպես պարի կամ պարտաւուսի ամուսնու արցան է բացատրութ նաև Ս. Մագիստրամնը. թեև կապում է տեղամասն, բայց համարում է «պարի մի հասնակը»: Ուղենմ, «Հերցարին» մի պար է, որ տարբեր վայերերուն կարող էր տորածված, շնորհմված լինել: Դեռ ավելին. ուս կարող է լինել տվյալ տեղակայքից բոլորովին ամենա, ոսկ պատմահական մի անվանում (ինչպես, օրինակ՝ «Ինիջամի» կամ «Ղազախի» կոչվող մարզերը հասկապես արյ տեղակայտեի մեռա շունեմ): Այս դեպքում, ինչպես համարում է Կոմիտսաս, «Հերցարի» կոչված պարը Կարիմ Բայզեկան ավանդական խօսքաբար է: Դա պարը երևում է նաև կելեցապար ամ շնորհանրություններից, որ կամ «Հերցարի» պարի և դարձրու Կոմիտսասի գոյի տուած, ասենք թե, «Ձեմ կրօնա խարս» պարերդի նորամակների միջև, իսկ այս «Ձեմ կրօնա» մեղենին Բայրոնի է, որ առավել տիպական է Կարիմ-Կարս ազգագործական ռեգիմին համար:

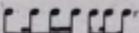
Ինչ վերաբերում է նոյն պարի «Ծորոր» անվանը, թվում է, թե դա մի ճշգրտված ամփանում է, որովհետո «Հերցարին» Երածխությունը միանգամայն համապատասխան է շնորհ պարերի նորամակների շնորհացին ու շարժումներին (ըստ Ս. Լիսիցյանի՝ «Ծորորը համելիում է Հայաստանի շրջաններից մեծ մասի պարերում... արևելյան և թե՛ արևմտյան հայերի մոտ», «Հայաստանի հիմնավոր պարերը և բատնիքական մերկայացումները», ոստիքն, թ. 1, Ե., 1958, էջ 240):

Ներկա հրատարակությամբ համար, ինչպես նոյն պարի առաջին տպագրության մեջ (1925 թ.), գրասանությունը տրված է արմատացած «Հայրն Ծորոր» անվանը: Արմակոն, Կոմիտսասի դաշնամուրային պիեսներում կամ «Սշո Ծորոր» և «Կարն Ծորոր»:

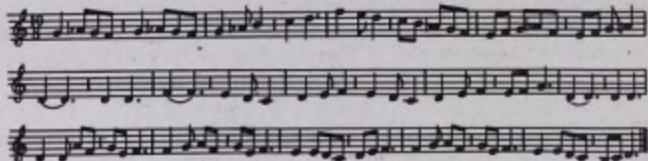
«Կարն Ծորորի» միաձայն գրառումը մենք գտամք ոչ լրիվ վիճակում, միայն վերջին հատվածը (քանաքի նախորդ ֆերժերը արխիվում չկամ): Անուամբանական, այդ հատվածն է մնալ աքրագական է, ցույց է տալիս պարեղանակի յուրակերտ կամակերպությունին կառուցվածքը գրառողի կողմից աստիճանաբար ընկալելու շնորհացը: Ակնարկված հատվածում (419/2) պարեղանակը մնակազ տեսքն ունի:



Բայց 10-րդ տակտի մոտ հնդիմակի ձնորով նշված է պարի ոիթմի մի այլ պատկեր՝



Եթե նշանակը վերաշարադրենք այս նոր պատկերի համաձայն (հարմարության համար հնջումների տևողությունները երկու անգամ մեծացնելով), կտանաճը ոիթմային այնպիսի ձևակերպում, ինչպիսին այդ նշանակն ունի Կոմիտասի Անդկարացրած Վերջնական տեսքով։



Հնդիմակի ուշադրությունը շատ է գրադեգրել նաև պարի սկզբնական մոտիվի ոիթմը գրավոր դրսնուրելու խնդիրը։ Այս ոիթմը, մինչև վերջնական տեսք ընդունելը, տարրերակից-տարրերակ փոփոխվել է միտևայ ձևորով։

1972 ½

1973 ½

1974 ½

1975 ½

1976 ½

1977 ½

1978 ½

1979 ½

Ըստ նրանուցին, փոփոխությունների նպատակն է ներկ ոչ միայն առավել ճշգրիս արտաթայտն ժողովրդական մոտիվի նմշյունային տևողությունների հարաբերություններն ու բնական շեշտավորությունը, այն ընկալման համար ոլորտ նմանավորին շափ մատչելի դարձնել: Լավագույն նկատելի է վերջի՞՛ 10/8 տարբերակները, որոնք և՛ ճշգրիտ շարադրում են ամերածնչող ոլորտ, և՛ կատարողական առումով, աշուշտ, ամենից ոյուրին են:

Այս օրինակները թերու ենք միջնամյու համար, որ այն տարիներին ժողովրդական նղանակների, մասնավորապես խառը չափերի վրա հիմնվող ոլորտոց գրավոր դրսնորույն բնագավառում հայկական (և ոչ միայն հայկական) երաժշտականության փորձը եղուն մնձ չեր, և ըստ այնու դվյար գործ եր դա:

«Նարն Շորոր» պարեանակի մնջեին մյուս պարերի համեմատությամբ ընդարձակ է և բազմատարք (համեմատությունը «Մշշ Շորոր» կուպագիցիայի նետ չէ): Դա ազյուտ իմպրովիզացիայի մկրտությունը շարադրված, հիմնական նյութի տարբերական և նոր նյութերի համադրման միջոցով զարգացող մնջերի է: Որպես կաման, մնջեական նոր նյութը լադա-սովորական նոր երան ու թերու է թերու: Տվյալ դեպքում, գյևավոր՝ հարմոնիկ քստալարով մի լադա-տոնայմության հիմքի վրա միմյանց հաջորդելով ացնում ևն միապիմիքության մի, հարմոնիկ քառալարով մի, ինչպես և ու մաժոր լադա-սովորականությունները, միշան վերադառնալով դեպի գյևավոր տոնայմությունը: Լադա-սովորական այդ հարատության պարմաներում, խառովն մնտրի վրա բազմազան տոր ոլորտնորով ծավագոր ինտոնացիան խոր բովանդակություն է դնում մնջեին մեջ, ցայսուն կմնանակություն հայրում նրա ընդհանուր տրամադրությանը:

Եթե հարմոնիկ քառալար պարտնակող մի լադա-սովորականություններ շարադրվող մնջեական նյութը նշանակեն A, երերորդ՝ մի միապոմբառ-լիդիական շեղում պարունակող նյութը՝ B, և երրորդ՝ մի հարմոնիկ քստալար և ապա ու մաժոր շեղում պարունակող նյութը՝ C, ապա մնջեակի տարբեր շարադրություններում պարի ամբողջական եղանակի կառուցվածքը կարտաթայտվի ննունալ՝ ընդհանուր տոնամամամա որոնդոյամնաներում:

Զեռ. № 572, 587, 582ա' A₁ $\overbrace{B_1 \quad B_2}$ A₂ C₁ A₃ Coda (72 տակո)
12 + 16 + 16 + 4 + 14 + 6 + 4

Զեռ. № 1435' A₁ $\overbrace{B_1 \quad B_2}$ A₂ C₁ A₃ C₂ (80 տակո)
12 + 16 + 16 + 4 + 14 + 4 + 14

Զեռ. № 423/5, 524 և առագրվածը՝ A₁ $\overbrace{B_1 \quad B_2}$ A₂ C₁ (60 տակո)
12 + 16 + 16 + 4 + 14

Ամբողջական կառուցյի առումով բոլորն էլ հավասարակշռված, ավարտուն են, վերջնում ակնառու է պարն առավել ամփոփ, հավաք դարձնելու ձգտությունը, որ մշակման մեջ իրականացված է զան ֆակտորային միջոցներով, շարադրվածքի ընդհանուր բնականությունը: Այս դեպքում, թերևս ավելի ցայտուն, քան մյուս պարերի դեպքում, կամատելի է զան շարժման «ընդհանուր» ձևերի հրամագիրը և «ամենատականացված» ձևեր փնտրենու պրոցեսը, որը նոյնպես նշանակայից արդյունք է թերեւ:

Ընդհանուր առմամբ, ոլորտ և կոմպոզիցիայի առումով շատ հարուստ և մնջեական ոճով խիստ ինքնատիպ այս պարը ստեղծագործական

ավելի բարդ խնդիրներ է հարուցել քան մրցաները, և Կոմիտասն էլ ավելի շատ է գրաղիկ պրամպէ և վերջը, «Կարմն Ծորորի» վերջին տարբերակ-ներում փայլում կերպով արտաքայլով և՛ն Բայ ժողովրդական երաժշտության ավանդական հատկանիշները բարձագայ հյուսվածքում ամփակականութեան մերժելու, դրանցով այդ հյուսվածքը խորապես հարազատ, կարծեն ի թե ծողովորային հջացմերու կոմիտասան բարձր վարպետություն:

«Կարմն Ծորորի» հավաքված բնագրերից հնագույնը 572-ը է, որ կարող է բարձրվել 1806 կամ ավելի վաղ ժամանակով, գրված Եշմիածնում, (տե՛ս նաև «Երամօի» պայմ թվականամբը կողոյ բնագրի նկարագրությունը): Բանայիտու շարունակ գրված է չշոր դիմ, քայլ լուսանեցում, դարձայ հիմ գրույքամք, ջջորոված է պարի ամեն մի հատուածի բանահին:

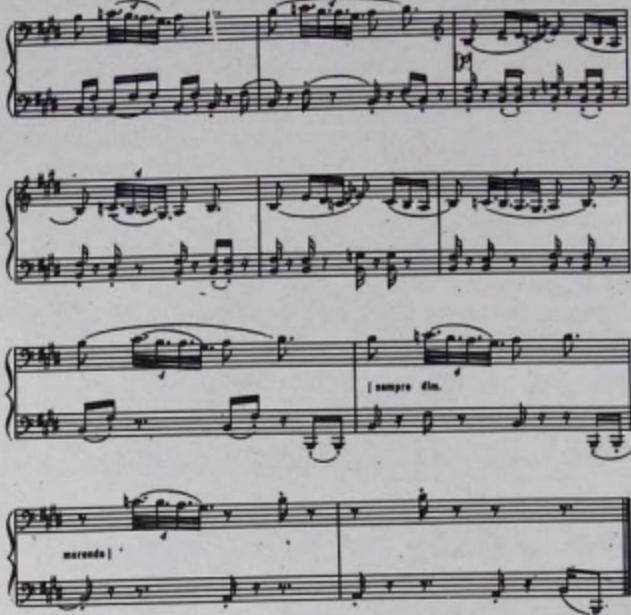
Արսոն (572-ում), գիշավորապես պարի մկրնական հատվածի և դրա հետագա կոկոնությունների ներդաշնակության մեջ, անդրադարձված և՛ն ժողովրդական նվազի տարրերը: Բայց, այդ լուսանեսակ ներդաշնակախն բարի ոիթմալորված շարժման մեջ մնկուն, պարի հյուսվածքում առկա և՛ն երկնշնուր ակրորդներ, տրեմոյի, կոնստանտինոսային ճայների ուղղեցուրան (գիշավորապես պահված ճայնի ֆոմի վրա) և ննանակման այնինի պամեն, որոնք ականանեական բռուց ունեն, նաև հնչմանը հաղորդել և՛ն որոշակի բազմապատություն:

Ուշադրություն է գրավում նաև մեղենիական գծի անտվոր Գրազանիուրում, որի մկրություններ են, ըստ երևույթին, մեղենիական շարունակականության տունեցու նպատակով Գրազը ամպայման նկան տակարդական թուր մասից և պարզ շարունակ դիմաներկ վիճակում պահենող նպատակով մնշելիի ու նվազակցությամբ միջև ֆրանցավորան առումը «Բակարտություն» տանեցի: Այս ամենուն նպատվում է, մեկ կողմից՝ տոնենագործական բորբսեակ համարձակություն, մյուս կողմից, սպայն, փորձի խիստ պակասաւություն, բազմաձայնության բնագավառում ողի անքավարար գիտակցվածություն:

«Կարմն Ծորորի» մեջ հայումի բնագրերից այս հնագույնը, որ բերված է սույն հաստորի «Պարերի» վաղ և միջանկայ տարբերակների բաժնում, խիստ հետաքրքրական է հաշործների մեջ համեմատելով տեսմելու համար, թե մեջինակը տրուտնելի ո՞ւ է համենք»:

Կասկածից վեր է, որ այդ տարբերակում կատարողական համեմատարար առաւտ ցուցությունը գրվել են Ծ. Բարպամի համար, երբ Փարիզում նա պարզ պատրաստելի է Եղիշ համերգություն նպատակով: Սակայն, իջապես վերը է Ածեղինը (Ծահանուր տեղեկություններում), հավանական է թվում, թե այս պարն, այնուամենայնիվ, Փարիզի դեմոնների 1-ի համերգում չել կատարվել: Կատարումը կարող էր տեղի չընենալ որևէ հասնակոր պատճառով, օրինակ, «Կարմն Ծորորի» մնարա-ոիթմը կատարողների առջև հավաելայ յժմվարություններ է հարուցում (և դա չէ պատճառը, որ այդ պարը՝ Կոտորսակ «Պարերի» գործ ամենաբրունդակախն ու հետաքրքրականը, մեր օրերում էլ համարդային բնամարդարակներից շատ հազվադեպ է հնչում): Եթե 1806 թ. Ենյեմերին, Մ. Բարպամի ասելով (և իջապես ցուց նմ տախոյ բնագրերը), պարզ դեռ վերամշակվում էր, ապա վերաբառող ինքնուների 1-ին, «Մշշ Ծորորի» և մյուս պարերի հետ, և արդ Ծորորն ևս պատրաստելու համար ժամանակը կարող էր անքարար լինել: Խնձոր, այդ նոյն օրերն էնականացային բնամարդարակներից շատ հազվադեպ, գրվել է մի այլ տարբերակ, որից Մ. Բարպամի հետագայում արտագրվել է №587-ը և, ավելի ուշ, «Եղանակի» պարի մեջ միասին, «Համեմատական վարդապետի «Պարերի» պատճին փորձը» միաւ մակագրությամք (տե՛ս «Երամօի» պարի №587 բնագրի նկարագրությունը): ուղարկել է Երևան, ԳԱ Արվեստների պատության և տեսության սեկտորին: №572-ում հայատական փոփոխությունները 587-ում ի կատար են ածված:

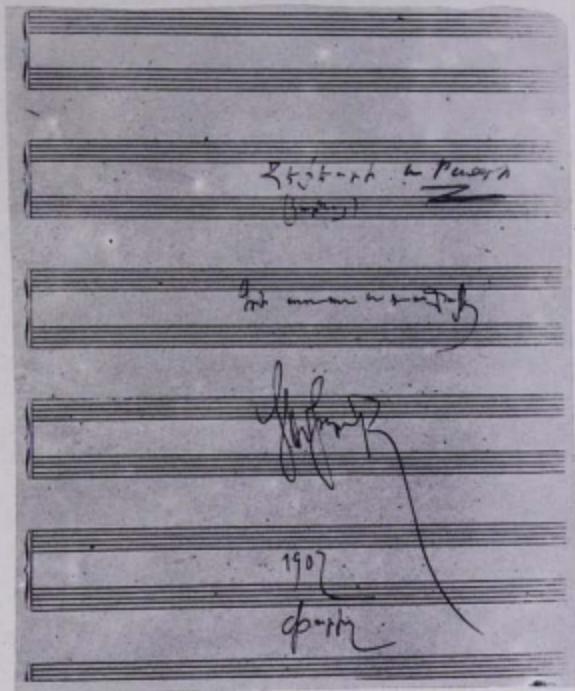
«Վարդն Ծորորի» Մ. Բարայանի այդ արտագրությունը, ի տարբերություն «Երանձիի» արտագրությունից, քավակածն ամենամ է կատարված, և դրա սկզբնաղբյուրը Շովանին արխիվում չկա: Ստորև թերութ ենք այդ Ա587-ից միայն մի հատված, որը հասկացողություն է տալիս պահի վրա աշխատելու սկզբնական շրջանում Բեյինակ կառարած նոր փոփոխությունների մասին: Փոփոխությունները, որ միայն պարի երկրորդ կետում են, շատ չեն, բայց եական են. մասմավորապե՞ս՝ տրեմոլները փոխարինված են ուղեկցող ինքնուրույն ձայնով:



Վերամշակման առողմով Բաջրդյան՝ №582ա-ն է, որտեղ տարբերությունը նշանակութիւն դրանքամ մեծ չէ և դրանց էական է: Նկատի ունեմք հատկանիւ 21-23 և համամեման տակտները, որոնցուն նեղինակը նվազակցության երեսնշնչութեանը ևս փոխն և շարադրությունը մողեցիացրեն է, նկատենք է նաև պարի սկզբնական մոտիվի ոկրումը պարզեցնելու փորձը: Եթե ոչ Փարիզի, բայց Ժնևի համերգում այս №582ան տարբերակն է կատարվել (հավանաբար՝ պահից արտագրված մոտանելով), որովհետև այսուհետ երանձանիշը գրված չեն): Ստորև՝ որոյ անվանաթերթը (ներսինը ֆրանսերեն է): Սակայն սա ևս նեղինակին չի բավարարէ:

Հետոք վերամշակումը մատիտով մահագծված է հենց 582ա-ի վրա և մասամբ իրագործված 582բ-ում, որը հետյանում, 1807-ի աշնամը օ. Բարյամին համար գրված է:

582բ տարբերակը նույնական հետաքրքրական է՝ հատկապես երանձանիշիրով: Բայց ավագության է արդյոք շարադրությունը: Բացա այն է, որ սահմում, 54 տակտից սկսած, մողեցիական ֆրագմենը տարօրինակ ձևով փոխադարձաբար տեղափոխված են: Թես շարունակության տակտները գծված են (ըստքաննը 6 տակտ, կարող էին հատկացված լինել վերջաբանին), բայց բնարարով է, որ նեղինակը մտարդիկ է հենց գրված 54 տակտով ավարտվել պարը և թերևս՝ այս նորատակը է ֆրագմենը տեղափոխել: Սակայն, տեղափոխությունը համոզիչ չէ, ամբողջականությունը զգայի տուժմէ է, և հենց նոյն ձևուագում թվահամարներով այս ֆրագմենի հաշորդականությունը վերականգնելով հզումներ է արել: Մինչդեռ, պարը կարճ կտրվու



գաղափարը հետապարում իրավործի է (տե՛ս Անհատպես քերպած մխեմաները):

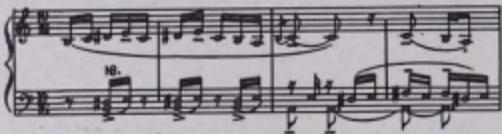
Անհամանը և բ տարբերակները, նույն մկանառություն, ինչ որ նախորդը, քերպած և՛ս «Պարերի» վաղ և մշամակար տարբերակների քամեում, 582ր-ում մնայնակի ցուցումնել ֆրազների հաջորդաժամությունը ողղված է:

Բեղյանում գրված 582ր-ից ևս մնայնակը գոյն չի մնացել, Էջմիածին վերաբանազով շարունակել է աշխատել 582ա և թ-ի վրա, մատիտով փոփոխություններ է անփառնշիլ: Նվազանի մաշղոր տարվա մույսին է, որ Էջմիածին-Փարիս Մ. Թարամանին գրել է, որ այս պատճ ևս պատրաստ է: Խորան Խոլել է № 1435 բանագիր մասին, որը կրուն է «1908 թ., մարտ 9, Ս. Էջմիածին» թվականը: Այսունո՞ւ օգոստորիծի է պարի սկզբնական մոտիվի գործոյան 582ր-ում անփառնշխած 8-րդ տարբերակը՝ c-h-a-gis-e հավասարառան նոտաներ ևն (կվարտոյ): Ըստիամրապես 582ր-ում մատիտով նշված շատ փոփոխություններ՝ իրականացված են 1435-ում:

№1435-ը ծավալով ամենամեծն է, նրանում վերջին 18 տակտանց մատիտով օկտավի վեր կրկնված է (մնայնառում այդ կոկոնությունից մնայնակը թափառվել է): Խախորդ տարբերակներից մի շաբաթ արժեքավոր տարբեր, օրինակ, «նվազակցության» մեջ մնչող ապակն կոչվող, «միանալային» փոքր ֆրազները, այսուղ պամպանվել են, տակ շատ բան ել:

փոխված է: Այսպես, ժողովրդական մեջերի լաշա-հարժութիկ մեկնաբանան հարցում, №582-ի համեմատությամբ, կամ առաջին հայացքի աննկատ մնացող, առայս սկզբունքը բայց ունեցող կարևոր փիփոխություններ, նոյնիսկ պարի հենց սկզբնական մուտքում: Եթե №582-ում այդ մուտքի ներդաշնակումը, արտահայտված թնդուն երկնշյուններով, «ավտեսութիկ» բնույթ ունի և պարի սկզբունք առաջ է քերում մի մաժոր տոնայության զգացում (մինչեւ ժողովրդական հիմնաձայնը սի՞ն է), 1435-ում սի և մի հնչյունները տեղափոխվել են և դա հաստատում է ժողովրդական սի հիմնաձայնը (այս փիփոխությունը և մատուցույթ նախանշված է 582-ում): Վերջնական տարրերակում հետինակը պահպանել է մենց այս «պլազմա» բնույթը և ըստ ամենայնի ընթացել ժողովրդական հիմնաձայնը:

№1435-ում ընթամարու տամաճը պարի ժողովրդական-գործիքային կատարման բնույթը ավելի ցարտուն է դրակորպած: Օդինակ, միևնույն հնչյունը կայ պեչչային մինչուն մուտքիվ տեղադրելով կատարելու տարրեր մասներում և հրանց միանման հիմունացին շշտուավորում տալով, առաջ է քերու մետրական խփոց (ուղեծք): Դա նայ ժողովրդական պարային երաժշտության ցարտուն արտահայտչափոխուններից է ու հետազոտմ լայնորեն օգտագործվել է սովորական կոմպոզիտորների, մասնավորապես Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործություններում: Ուրեմն, այդ արտահայտչափոխունը կոնֆուսի ուշադրություններ չեն վրիանել (տե՛ս օդինակ, սոորու քերու 26—27 տակտերը):



№1435-ում, նախորդ տարրերակի նման, թեն շափազանց մանրամասնորեն նշանակված են փափուկ շեշտերը (որ պարի միջն կատարման համար շատ կարեւը են), բայց չկան ընդհամարու դիմամինկայի երանգամիշերն, չկա նաև տեմպի ցուցիչ: Անշուշտ, դա պես ու լիներ Moderato ոոո տոքո, ինչպես 582-ում է (այս էլ մենք նշանակեն ենք փակազծերուն), և գույն շատ բար կրիմնվեր 582-ի տառային ընդմենքին ևս:

№1435-ից նախորդի կամ նաջորդի են №592 և 425/7 ձևագրերում զետեղված պարի ներդաշնակության մի շարք այլ փորձեր (սովորական և նյոյկական նոտացիոն): Սկզբնական մուտքում հետաքրքրական է բայի II աստիճանի դերի մեծացումը, վերջին հաշվով՝ ներդաշնակության սպազմայի բնույթը ընդգծումը. 2-րդ փուազի ներդաշնակման փորձերից երևում է, թե ինչպես «անսպազ» է մեջինակի ու միան համերդությունը, այլև իր ուզած փատրել-զննելու ո իմպրովիզացիայի կարողությունը:

№1435 տարրերակը Բարսի 1908 թ. համերգում կատարվածն է (տես այդ մասին «Մանշավիսի պարի ծանրապությունը»), տվյալ ժամանակամիջոցուն հետինակն այն համարն է լիոյն ավարտված և իր աշխատանքից գոյն է եղաւ: «Կարեն Ծորորի» վլա երկարառն աշխատանքի ընթացքում այս տարրերակը «համարդիքամային» է, ամփոփելով պարի մշակման մեջ միջը այդ դրվագ որոյն արժեքավոր տարրերը, ամբողջությունը բարձրացնում է մի նոր մակարդակը: Այս տարրերակը գեղարվեստական ինքնուրում արժեք պահպանող ավարտուն գործ է և հաստորում զետեղված է «Պարերի» Ա. Խաչատրյանի բաժնում: Դրա և հաջորդ տարրերակների համեմատությունից կարելի է կորչներ, որ վերջինների ամրաթեշտությունը ծագել է



Բեղջակի ձգումից՝ պարի ընդհանուր բյուզանծը թիվաւացնել և դրամնել առավել միասնական («պարո ու միան», միևնույն ոճով մինչև վերջ»): Այս առումով Բաշորդ երկու մշակումները արդյուն մեծ տարրերություն ունեն բոլոր նախորդներից և, ի՞նչ խոսք, գեղարվեստորեն ավելի ևս ավարտուն են: Մրամցու պարի ծավալը կրօնավիճէ: Համայն դրան, պարը դարձել է կարծուածի բոլովարակից: «Ներաշնաւթյունը ընդհանուր առմանը Բարստացիմ է, կամ ժողովրդական դիատոնիզմը ընդգոր կվարտա-կիմնուային ավելի շատ ու մնանաքրքրական հնչողություններ, «ուղևող» ձայներն ավելի խոսակ են գծարքաված, ավելի և գործուց են:

Արխիվում 425 թվամարտով պահովող թիրենից 5-րդում պարի ավարտված շարադրությունն է (մատուցվ Աւագորություն): «Ժմար չէ կուանի գրության ծանակը. 1916-ի վերջական տարրերակը (№ 524) սրա որոշ փոփոխություններով սրբարքան է (ի դեպ դրանք միաման բայի վրա են գտված): №425-ում կամ մատանշարի (ապիկատորի) և այլ շշուներ, որոնք ակմարկում են դաշնակամարտի Արուսակ Հարենցի կատարման մասին: Վերջանականից №425/5-ի տարրերությունները, որ վերաբերում են գիշափորապես ներդաշնակությանը և «նմագակցող» ձայների առանձին

Մողենիական դարձվածքներին, ընդհանուր առմամբ թիւ են, սակայն՝ էական։ Այս ինչ պատճենով նպատակահարվածը է՝ գտնվել նախորդներից անհամենա ու գրաված այս 425/5-ն և զետեղել «Պարերի» միջանկայ տարբերակների բաժնում։ Նախորդներից սրա մի կարևոր տարբերությունը մնենական մայմ 21 և 37 տակտերում միջմամայմից բարձրացած պետական հորդն է, որ առաջ մեջնակը բնական մաժորում էր գործ, ինչ այստեղ և վերջնական տարբերակն մնդենի լայում է պարված՝ h, c, dis, e, lis։ Ասենք օնակ, որ մեջնակը փորձել է 17-20 տակտերում երկու ձեռքի նպագամասմ էլ օկուպավարացնեց։ Այս տարբերակի ֆրազավորումը, որ նախորդում եղածի գարգացում-ամփոփում է, կատարված է խոշոր միավորներով, վերջնական տարբերակում մեջնակը դրամայից բրամից բրամայից է։

№524 բնագրի արտաքին տվյալները և կատարման ցուցիչների ցշման առանձմանստուգությունները նաևստառում են, որ դա մաս է կազմում պարերի վերջնական այն օրինակների (մի քանիվ՝ թվագրված), որոնք մեջնակը, 1916 թվականի ամռանը ավարտելով, արտադրել ու Աստվածածություն Հարենց մոտ առաջ է տվել, սպազաւում տարագրել տալու հույսով, վերնագրված է՝ «Եւքրարի (փողի, թքուկի և դափի ոռով)», կատարման ընթանուր բնույթը՝ «Վեճ և մերժապարագ»։ Այս դեպքում բնագրից մաքրու մատիտագիր է, բայց դրա 4-րդ երեսին կամ ևև բանաքի մետքեր, որ գործել են արտագործյան ընթացքում։ Այս արտագործյունը արխիվում չկա, դեռ ավելին՝ այս բնագրի 41-62 տակտերը պարունակող վեջին երկու էջերը նույնական արխիվում չկան, և ժամանակին ձեռնարկած մեր մասնակոր փնտուրները, հարցումները իրեն Ս. Հարենցին ու այլ անձանց, որոնք կարող էին եղանակ լինել, դրանք արդյունքի շրեթեցն։

Կամ առողմով մի բարեխախտություն էր, եթե ամերիկանակ գործ և սիրո-երգի Հակոբ Աստրյանը, 1909-ին, Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակի հոբելյանին Երևան հրավիրված լինելով, Սփյուռքամայության մեջ մշակութային կապի կոմիտեին հանձնեց, և Կոմիտեն իր մերժին Ե. Զարենցի անց էանը։ Գրասանության և պայման բանագրամին համձնեց նաև անց է ոչ «Կարնոն Ծորորի», այդ «Մարտիի», ոչ թե ինքնազիր, այլ արտագրված մի, օրինակը, որը ինչպես հասկացանք, 1925-ին Փարագում «Սննդա» հրատակվության ներկայացված նույնարդեցի է (№1623)։ Դրա վրա եղող խոշորատառ մակագրությունից պարզվեց, որ Աստրյանը մեկ էջանց արդ նույնարդեց նվեր է ստացել սփյուռքամայ բանաստեղծուին Մատու Այժմանցից, ուստի և հայում թարձակ պահերի բնագրեր կամ դրան վերաբերու այլ նյութը փնտրելու ևս մեկ ուժից։ Հետագայում Ս. Այժմանցին Զարենցի անվ. բանգարանին ուղարկեց մյուս պարերի, դրանց թվում նաև «Կարնոն Ծորորի» տպարան ներկարագիծ արտագրված օրինակներու ու հրատարակչական սրբագրությունները, որոնց վրա իր Այժմանցի մակագրությունը կա այն մասին, որ առ դրանը նվեր է առացել օր. Մ. Բարպարանից (պահվող և նա բանգարանի գրական բաժնում)։ Թեև դրանք, ինչպես ասվեց, մեջնակային բանգրեր չեն, բայց մետաքրանակն տվյալներ են տալիս։

«Կարնոն Ծորորի» հրատարակությանը ներկայացված արտագրությունը լինելիք համապատասխանում է վերը մեջնակային բնագրին։ Այս արտագրության, դրա տպարանական օրինակի և այս վերջինի վրա կատարված սրբագրության համանատությունից մետքայ պատկերն է պարզվում։

Արտագրված օրինակի վրա ևև բանագրով աշխատել է Ս. Բարպարանը, կարմիր բանագրով (մատո՞ւ փոխված կանաչի) աշխատել է հրատարակության խմբահարը։ «Եւքրարի, փողի, թքուկի և բափի [=դափի, պարմ արտագրողի ուղագրությունն է-Ռ.Ա.] ոռով, վել և մերժապարագ և նոյնը՝ ֆրամենեմն եղել են և արտագրվածում, և տպագրության օրինակում։ Տպարանական նոյանական շարպանված և փակցված են նաև կատարման բոլոր

ցուցիչները հայերն և ֆրանսիան: Հետազայտմ տպարամական օրինակի վրա Մ. Բարյայանը պարի վերնագիրը խաճել և տեղը գրել է «Ծորոր» (Յուլի Շ. Զակ Ֆրանսիան)՝ ավելացրել է մետրոնոմի ցուցիչը՝ $\frac{1}{8}=108$, իսկ հրատարակչության նմբագիրը նամակ է հունականի միջն դրված կառապողական բազմաթիվ հշումները՝ պահպանելով միայն մկրքի «Ըստադարձ», շարունակության «Մի քի երևելով», «Ավելի երևելով» և «Նորոր» (այսակ տեղում դրված) հշումները: Ստացվում է, որ պարու «Վեճ և հերոսակար» հնչեցնելու համար բազմական է այն կատարել խաղաղ, մի քի երևելով և նորոր:

Հեղինակի հայերն գրած կատարողական ցուցումների մասին ասված է ներկա հաստորի Զախարանում: Այս պարուն դրամք ամենից առաջ են հշանակված: Պատճառու պարի համամատարար մեծ ծավալը չէ միայն այլն այն, որ սրա բուզական րովամակույրունը աճիւմանաւ հարուստ, բազմաբանույթը է: Մասնակիության, պարի թեթուուն միայն հերոսական բամբուռությունը հաղորդելու համար բնադրուն կան այնպիսի աճիւման հերոսական հնչակությունը, ինչպէս բռնկելով, վճռական, հերոսակար, վեմապահն, հշումներ, ինչպէս՝ լուրջ, զվարք, վերապաց, շեշտակի, հաստատու և այլն Այս ցուցումները, որ որպես կանոն, վերաբերու նա առաջնորդ ճայթերին, առա կոմիտարաբն ինքնամուկ պոլիփորիայի մի տարր են: Հրատարակության նմբագիրը նաև մասամբ փոխել է տակտագծերը գրելու մեջինակի ձևը, ինչին անտեսն է պետքի հշումները որ Ույնանի շափական կարևոր են:

Ներկա հրատարակության մեջ անհրաժեշտ է գտնվել հեղինակի կատարողական ցուցումները (չնայած դրամց մամրամասնացվածությանը) լինին պահպան, վերականգնված են նաև տակտերը հշելու հեղինակի ձևը և պետքը հշումները:

«Կառան Ծորոր» պարի 1925 թ. հրատարակության մեջ կան նաև մի շաբաթական, որոնք Յուլիոսյանք պահպաններ են Սոսկվայի և Երևանի ստեղծութիւն տպագրություններուն ևս: Հեղինակի ձեռագրի հիման վրա (№ 524, որից կատարված է 1925-ի հրատարակությունը) հշենք այդ վրիփակ-նորից տպավել կարևորները.

Տակտ 2, 4, 7, 8, 10^o մնելիութիւն պահպան մայնի վերջին մի-ի կատարողական միջը պետք է լինի ոչ թե մնեմացուցիչ, այլ շեշտ, ինչպես 1-ին տակտուն է:

11 — ճախ ձեռքի 2-րդ մի նոտան շարունակության մետ կապված պետք է լինի:

19 — աջ ձեռքի 2-րդ Փա-դիեզը պետք է լինի 1/8:

20 — «Նորոր» հշումը պետք է վերաբերի ոչ թե վերնի, այլ միջին ճայ-նին:

24 — ճախ ձեռքի առաջին երկու լայ նոտաները պետք է անջատ լի-նեն:

29 — ճախ ձեռքի առ-դիեզը պետք է լինի սի:

29 — ճախ ձեռքի ռե-դիեզը պետք է լինի Փա-դիեզ:

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

33 — աջ ձեռքում մնեմացուցիչ հշաների փոխարեն մի-ի և Փա-դիեզի վրա պետք է լինեն շեշտեր:

35 — Յուլի նրկու առ-դիեզների վրա:

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

38 — աջ ձեռքի Փա-դիեզները՝ կոյնանեն:

40 — ճախ ձեռքի առաջին երկու լայ նոտաները պետք է անջատ լինեն:

44 — միջին ճախի երկորու սի-երը պետք է անջատ լինեն:

48 — աջ ձեռքի երկորու Փա-դիեզները պետք է անջատ լինեն:

51 — ճախ ձեռքի 3-րդ և 4-րդ ու նոտաները պետք է կապված լինեն:

54 — ճախ ձեռքի սի-ս պետք է լինի ու:

54 — ճախ ձեռքի Փա-դիեզը պետք է լինի ու:

Ամային հշումներում կան նաև այլ վրիտակներ:

Այս վրիտակներից շրջու Մ. Բարպարանը նկատել և նրանան ուղարկած տպագրված մուռների օրինակում (տե՛ս «Հետ ու առաջ» պարի ծանոթագրությունը) իր ձեռքով, բանաբռով ուղղել է: Վրիտակներից մի քանից, հավակնարդ Մ. Բարպարանի տպագրության մեջ («Հայ ժողովրդական երաժշտություն»), մեծ մասը տաճայն, պարպանվել է և այդ տպագրության մեջ:

«Կարմ Ծորորի» 1925 թ. տպագրության մեջ նաև մի համելուկային ձայնամիջ կա՝ 51-րդ տակով աչ ձեռքի երկրորդ ռե-ն: Այդ ռե-ն գրված է նաև տպարան ներկայացված կողմնակի ձեռքով կատարված արտագրության մեջ: Մրցնելով, նախորդ բոլոր մինչ տարբերակներում, դրանց թվում նաև վերջնականին նախորդած № 425-ում, դրա փոխարեն սի է (ձափ ձեռքի նույն տեղում նույնպես մեծ մասամբ սի է): Պետք է ասել, որ ռե-նը տվյալ ենթած ավելի և մետաբրուրական է դարձնել: Սակայն, բվում է, թե սի-ց ռե-ի փոխելով, հեղինակը ներդաշնակության մեջ ևս փոփոխություն պետք է տարցը լիներ:

Ո՞ս, թե ո՞ւ: այս հարցի հաստատ պատասխանը թերևս կտար 524 բնագրի մաքոր քանարով արտագրությունը, որպիսին, ինչպես ասացինք, եղել է, բայց պարպանված կամ հայտնաբերված չէ, կամ 'գոն' մեր տրամադրության տակ եղող 524 մատիտագիր օրինակը, որի վերջին երկու էջը, սակայն, ինչպես ասված է, նույնպես չկա արխիվում: Հարցի վերջնական, հաստատ լուծումը չունենալով, մենք նախորդ առարկա ռե-ն և այդ տեղի ներդաշնակությունը պահել ենք այնպես, ինչպես փարիզյան տպագրության համար արտագրված օրինակում է և ինչպես տպագրվել է 1925-ին:

Ն 524-ը որպես «Կարմ Ծորոր» վերջնական տարբերակ, զետեղված է «Պարերի» Բ խմբագրության բաժնում: Պարմանված բնագրում պակասող հատվածը լրացված է 1925-ին տպագրության ներկայացված արտագրությունից, որին № 524 բնագրի պարպանված մասը լինվին համապատասխան է:

Այս հաստորով «Կարմ Ծորոր» պարի բոլոր վեց տարբերակները (վերշնը՝ հեղինակային լինվ և նշարիտ տեխստով) և նամորդագրություններում թերված հատվածները հրատարակվում են առաջին անգամ:

ՅՈՒԹ ԵՐԳ

Այս պիեսների մասին տե՛ս նաև հատորի նախաբանում:

Ինչպես Կոմիտասի ժողովողական սկզբանաբարությունը թիող շատ այլ գործերը, սրանք ևս առանձնանում են պարզ, կարելի է ասել պարզագույն միշտցներով տտեղծած գեղեցիկ բռվամարդակությամբ: Հեղինակի մշակած ժողովողական մեղեղները արդիս արդահին են, բայց պիեսների ընդհանուր գեղարվանական մասնաւորականության մեջ պակաս չէ նաև ներդաշնակության դերը, որն այստեղ, ինչպես և կոմպոզիտորի ու շրջան այլ եթերուս ընթանապես, ավելի և սերտորուն է կապված ժողովության աշակերտ հասկամենական մեջ: Այս պիեսները անմշականության է անդրաբարձրություն այլ հասկամենականությունը:

Այս պիեսներում ներդաշնակությունը գրեթե բացառապես գումային ֆունկիա ունի և իր այլ ները խստ հաջող է կատարում, ըստ որում, խորը որոշակի, բայց նորին, հանգիստ, փափուկ գումարեանների մասին է: «Նվազագույթյան» բանվածքը պարզորակ, բայց բավականին բազմազան է, դա էլ իր ներքին բազմազանում է ընդհանուր երանգապես:

Պիեսմերում աչքի է ընկնում «ուղևորող» ձայներին ինքնուրուվմություն բաղդրուելու գնումունք՝ ընթամուր առամաժ շարադրության պողիփոն բնույթը: I—V պիեսները եռամայն եց (IV-ը՝ լուսուցիչ «արձագանքող» դարձվածքներով), իսկ VI-ը՝ բառամայն: Այդ շարադրությունը, սակայն, իր մերժին, լուրջինակ է, այս առումով, որ ձայները մեծ մասամբ հոսում են մեղինակի նշան, լուրամատուկ ձևով կիրաւող պահված պեղալի վրա (մի բաժ, որ ըրանց գունագեղ հնչյունությունը ստամպու համար միանգամայն ամբողջ ժամը է), որին և՛ վերսկի ձայներում ամեն մի հնչյունը ոչ միայն «անցնում է» հաջորդին, այլ ինքը և՛ շարունակվում է: Ուստի այս պիեսմերում կոնտրապունկտային օճերի ինքնուրուվմությունը պահպանել-ցուցադրելը կարող է իրականացվել կատարողական հատուկ մոտեցումով:

Սակայն, VI պիեսում, որտեղ մեղինակի վերև և մեղքը գտնելոված ուղևորող ձայները ցաստում գծագրվածություն չունեն, մեղինակի շարադրությունը գործանալում հնչությամբ կարող է վերածվել սոսկ Բարմոնիկ հյուսվածքի, մոտավորապես նևոնյալ ձևով:



Այստեղ ձգվող ու երթևմն՝ «վերանորոգվող» բասի և ծորում մեղինի ֆոնի վրա լայց հնչյունաշարի տարրեր հաստվածներում մերք ընդ մերք «առկայ-ծերու ևն առանձն մերժաշնակ հնչյուններ կամ 2—3 հնչյունի հաջորդակա-նությունից գոյացող լայային դարձվածքները: Անշուշտ, այսպիսի դեպքում էլ պիեսի գունային գեղեցիկ էֆեկտը կպահպանվի:

Վերջին VII պիեսը շարադրված է կոմժառայամ տիպի հոմոֆոն-հարմո-նիկ բարձրացում: Երկերի ժողովածուի 1-ին հատորի 1-ին տպագրության մեջ, որպես նվազակցությամբ մենքոք, այն լույս է տեսել վրիպակով (բա-հայում 2-ի փոխարևն 4 դիեզ), 2-րդ տպագրության մեջ և այստեղ այդ ցավալի վրիպակն, անջուշ, ողղված է: Վոկալ-մեներգային տարրերակի համեմատությամբ ներկա հրատարակության համար մեր նշան փոքր-ինչ արագացված տեսաբը թիսում է տանդագործությունը միայն դաշնամուրով կատարելիս գոյացող պամաճներից: Կատարման ուժային երանգն երկրորդ անգամ կարող է տարբերակվել:

Ցոր եղանակ եկուսի (I և VIII) թևմաները, մի այլ մեկնարամությամբ մերժաշնակած, տեղ են գտնել նաև այս հատորի «Մամպական նվազներ» բաժմում:

ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՆՎԱԳՆԵՐ

Սրանց մասին ըմբիւմնոր առմամք ասված է Բատորի Նախարարություն։ Ավելացմանը, որ այդ պիտաները գրելիս նեղինակը դաշնամուրային նվազի ուստուցան մասմամայր մնաթուական խնդիրներ իր առջև չի դրել։ Նա պարզապես իր մշակած ժողովրդական նրանակները ներդաշնակելի է Բնարարարին շափ պարզ, որպեսայ դրանք սկսնակ դաշնամուրաների համար մատչելի լինեն Այլ հարց է, որ «Նվագներին» մտնենալով մնաթուային խնդիրների տեսանկյունից, երուժ գեղարվեստականության կորցին գտնում անք մաս դաշնամուրային նվազի տեխնիկական նախակների մի բացանամուրուն, որը իր մերժման սկսնակ ստվորությունը համար շամենան է։ Դրանցուն կան սամուն կանոնիչնեան և ստուկոս, «մանր-աժորության», ակրոյալին և «ջարդ-վաճ» ակրոյալին տեխնիկա, ձեռքերի խաչաձևում, պեղալի յորուտեսակ օգուազործում, պիտիփոն բազմամասության պամեր և այլն։ «Նվագները» շնորհակալ նյութ են տապան մաս դաշնամուրից շնորհալի հնչում տամալու ուղղությամբ աշխատուելու մասմար։ Անշոշուն եւական է, և այն, որ դրանք կատարման տարրեր աստիճանի դժվարություն ունեն։ Այս բոլորը ամելի և բարձրացնում է այդ պիտաների գործնական աթնաք:

ՏԱԱԱ ԿԵ ԿՈ ԱՐԻՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՔՆԵԱՆԵՐԸ

Այս պի ևս ներփակ առաջին երկուաց «ԱԱՅԹՆ ԵԼԱՎՀ» երգի տարրեր դաշնակումներ են, բազրիքն են՝ 479/11, 478/2-3, 408/17, 22 899/27(1911 թ., օգոստոս, Օնթրիին, Անջալի)։ III-ը «Փափորիին է, որ խմբերային շարադրությամբ Կոմիտասը ստվորաբար կցի է նախորդական որպես համեմերտ, այս դեպքում էլ կարող պիտի կից կատարվել, բնագիրն է՝ 408/18։ IV-ը՝ «Ձեզ կուզա վերին սարեն», որին, որպես մեկ ակրոչություն, կցիան է Շնոր ուրբայ և կամ «Զան զատմութ երցը (տե՛ս նաև այս երգի ծանոթագրությունը ծծ 8-րդ և 5-րդ-ում), բնագիրն է՝ 478/11-14։ V և VI-ը՝ «Յար շամ ու մարշամ», բնագիրն է՝ 408/117. Թենք չենք վարանել մինմունի մեջեցի մնաթաշնակման երկուական տարրերակները կողը-կողցի զետեղի և առանձին համարակալիք (I և II, V և VI), որովհետև առանձին վերցրած դրանք ինքը ուրուուն են, չի բացառված են տարրերակները մնաթուաբար կատարելու մնաթափրաբարությունը։ VII-ը մեկն է այն երգերից, որ դաշնակած վիճակում դեռևս 1899 բնականին ճայնային կվարտեսով Կոմիտասը կատարել է տվյալ թույինուն (այս վայ դաշնակման որվագունը պահպանվել են), իսկ թուազայում վերաբանվելով, մինք է դարձել «Եւս ադչին եմ, մեր շոմիմ սրտառուց մեների մասմար։ Դաշնամուրային մշակման բնագիրն է՝ 475/22, ամսվարտ որվագունը կամ 478-ում։ VIII-ը՝ «Եկան Մոկաց հարաներ» կամ «Հարպոյ» մեղմանի առանձնապես սիրած ժողովրդական երգերից է, տվյալ տարրերակը գրի է տանկած վանեցի բանահավաք Տիգրան Շիրումուց, մշակման բնագիրը՝ 448/18-ը։ IX և X-ը տարրերակներ են Կոմիտասը մոյսպես շառ միաց և բազմից բաշնակած «Ասր, սար» երգի։ IX-ը նոյնըն է, ինչ որ զետեղված է ծծ 1-ու (էջ 48), X-ը, որ 479/17թ—18-ից է և ներկարացված է Խմբագրական թօքակափ լրացուով, այս դեպքում, մնաթական երկու գիծ մեկ ձեռողյ վատկոյ առուուն, առանձին հետաքրքրակամուրուն ունի։

XI և XII պիտաները, ինչպես ասված է Բատորի Նախարարություն, ուղիղին են որպես դաշնամուրի նվազակցությամբ մամեկան երգեր, բաց թույինունը հաստուկ պատական, մնաթին աժորությամբ շարադրելու մաս նվազակցության մեջ, այսինքն՝ դրանց տվյալ է մաս դաշնամուրային ահեն-

Անդի ձև: XII-ը Բայինակի ձեռքով վերնագրված է «Արև՝ արև»: Դրա նուանակը առեղջիկա է ժողովրդական մասկական երկու երգի միակցման ու զարգացման միջաման վրա, որոնցից մեկն օգտագործված է երգի Բայնական տաճ, մյուսը՝ կրկնելով Բայնակը: Այդ երկու երգերի գոտուումը հայտնաբերվեց մի տեսրակույթ (№ 630, էջ 2 և 2ը), որտեղ խոսքերից գրված են մեկ դեպքում միայն մեկ, մյուս դեպքում ընթամենք երկու տող: Դրանք Բայնական խաղաղ երգեր են, մնակը»:

Արև՝, արև՝, տյուս եի,
Քյո խերը-մըր ինկը եւ...

և մյուսը՝

Արև՝, արև՝, արի դուս,
Քնոց քերել եմք ևաշի լուս...

Առաջինը գրառված է դարձար Տ. Զիթունով, երկրորդը լայնորեն Բայնակի է նույն Ռ. Պատկանյանի գրառուումը և թիվնակի խմբագրումով: Ըստ երեսութիւն, Կոմիտասը, որոց մշակուումը, օգտագործել է միայն երկրորդ երգի խոսքերը և դրանց

Օյս, արևին խաքեցիմք,
Ամափի լուակից մանեցիմք

երկուողը դարձել է Կրկնելոց: Մետոք զննելում ենք «Արև, արև» երգի դաշնական մի այլ, մավանական տարբերակ 500ա/11-ից, որտեղ Բայնակութարական է մվագակեցության մեջ պարունակող «քազնված» ձայնը:

XII Բայնականարար ընթարձակ պիեսը ժողովրդական ելևէջներ օգտագործող, բայց որպչակի ժողովրդական ցոյտից ամենա, տարբեր բնույթի Բայնականերից բայնական երգ է, որի Բայնականարդական բնագում խուր և նույնիսկ վերնագիր գրված չեն: Զայս ձնորի ժողում մի երկու դաստիարկ մասցած տակտներ կամ, որոնք այսուեն, Բայնակի նոյն տարիների խմբերգիր ներդաշնակության մտականության խօսքադիրն է լուսցը:

Այս տոյլը տասներկու պիեսները գրված են և. Պոլասը 1910 թվականից մնան և բացի IX-ից, Բրամպարակուն են առաջին անգամ: «Փափորիի» մի փորբ-ինչ պարզ տարբերակ, 12.XI.1912 թվականունից Կոմիտասը գրել է իր աշակերտութիւն Արմենի Սերեբրյանի արդուումը Տիկ. Ա. Մայդրյան-Կալենդերի (Փափորաման, Ենթապում մահացած) ժամանակին մեզ տրամադրած դրա լուսանկարը գնտելում ենք տոյլը, Բրամպարակուն ենք նաև «Սովորական արվանտ» ամսագրում (1967, № 2):

կա կուրի.

Օդորդ ներմին մեծագույն.

կա կուրի կա կուրի կա կուրի.

կա կուրի.

կա - կու - րի շա - մա - ր ա - ռ պ - ու բ - ու մ - ա բ - ու .

կա - կու - րի շա - մա - ր ա - ռ պ - ու բ - ու մ - ա բ - ու .

կա - կու - րի շա - մա - ր ա - ռ պ - ու բ - ու մ - ա բ - ու .

(կուրի ա - ռ պ - ու)

1912. 12/թ. Կ. պոլիս.

Բոլոր տասն երես պինամների բնագրերը տեսմայի, կատարման կերպի նշումներ և ուժային երանգամիջեր չունեն: Արևոտ որանք խմբագիրն է ավելացրել, ճնարավորության դիպրոմ օգտվելով ժողովրդական նույն երգերի խմբերգային կամ մենագային մշակումներում նոյն մեղյանակային նշումներից: Դիմումների հաջորդականությունը հաստորում կամավոր է, նվազելիս հնարավոր է ընտրել և տարբեր «կցումներ» ստեղծել:

Մանկական պոլիֆոն շարագրագ և Տողիկ

Երեք մանրակերտ վերջավորված երկանյան կանոնները գտանք 315/56թ և 478/7թ բանագրերում: Առաջին երկու՝ վերին օկտավային և վերին կվարտային կանոնները գրված են Բայկական նոտաներով (փոխադրելիս փոշը ընդունել ենք ու), ինչպես Բայկական նոտագրության հնչյունաշարի բարձրությունը Կոմիտասի հճարը ընդունել են), երրորդ՝ ամկիսատոն (իսկապես՝ հըմագատոն) հնչյունաշարում գրված ենրքին օկտավային կանոնը բնագրում գծա-

յին նոտագրությամբ է: Բացառված չէ, որ երկրորդ կամոնը հատկապես հորինված է մեկ ձեռքով կատարելու ժամանակ:

Խօսեն ասված է հասորի Նախարարության այս կամոնները միասին կազմում են յուրաքանչյան մանկական պղիֆոն կամ շարաթված: Բաշրության կատարման դեպքում նրանց տունայինական միասնականությունը և կերտվածքի միանմանությունը կրամդիսաման պյուտի մասները մի ամբողջության մեջ միավորող գործոն, իսկ նրանց տեմպերի, շարժման տևակի ու համեմատական առատության և, ի վերջ, բնույթի ու բովանդակության տարրերությունը կապահովվի պյուտի համար ամերիածեց հակադրականությունը:

Կամոններից առաջին երկուսը տեսակի և կատարման ցուցիչներ չունեն: Երրորդ կամոնի կատարման կերպը բավական ընդարձակ բնութագրություն ունի՝ Շեռունեն, Խորիսավոր, մեկ մուշտ արքայանորոց: Խմբնաշտիմբյան հետաքրքրական է, որ պատփակ առնավակնորոց պիեսում անգամ (որու ըստ Եպիֆան որպես մանկական վարժույց կարող է դիտվել) հայդակը ափելորդ չի համարել պատասխանի կրատարողի առջև գեղարվեստական որոշակի խոհիր դմել և այն մամրամասնորեն արտամատուել խոսքերով. Տվյալ հետաքրքր նպատակը պատմելության միջոցով երաժշտությունն ազդեցիկ դարձնել է: Դա մամուկարի երաժշտական դաստիարակությամբ լուր մոտեցման մի արտապայտույթը, ի հոշ մասին Կոմիտասը խոր շամագրգությամբ խոսել է 1912 թվականին Կ. Պողոս Խոական վարժամանում կարդացած իր դասախոսության ընթացքում (տե՛ս «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», էջ 87, Երևան, 1941):

Այս կամոնները նույնական, իջևած և հաջորդ պիեսը, Կ. Պողոսուն նմանելիք: Հյազարակիվում են առաջին անգամ:

«Տողիկ» գրված է 1915 թվականին: Ըստ Մ. Թումանյանի, որ «Տողիկը» թրավարակի է ամերիկանական մասուցում, Կոմիտասը այն հիշատակ է քողել Սիրուաճի այրություն (Սիրուաճը թրավարակի նվազից աշակերտը է Կոմիտասի): Կոմիտասի թղթերում գտանք ևլազորություն՝ 448/52ը, որտեղ պիեսը մեկ տող շարունակակի ունի և անգամված է եղան՝ «Երկուողիկ», հետո մեջնակը թրավարակը է երկրորդ տողից և վերնագիրը դարձնը «Տողիկ»: Այն հետպատճ, ոք «Պողիֆոն շարամակի» մեղեղները ազգային բնորոշությունն ունեն: Չորք ևն, «Տողիկ»-ի մեղեղիական գիծը մվրում միշնամուն է Սամանի կավերդ (Աժ 1, էջ 22, Ան 74): Բայց նրա երկրորդ՝ վերին կվարտայիշ ոլորտում ընթացող նախադասությունը մեղեղին փորդին օրինական երանք է հայորդում:

«Տողիկում» աչքի է զարմում նաև ֆորչագմերի պարագան:

Հայունն է՝ որ տարբեր զարդարներներից մասնավորապես ֆորչագմերին Կոմիտասը մի առանձնական ուսանությունն է հայուացրել: Ական երգանում, մերկա հասողություն՝ «Պարերում» և այլոր նաև կիշահին է ֆորչագմերի զամանակ ինքնատիպ տեսակներ, որոնք նրա համար ծառալի են որպես արտամառշակամության կարևոր տարրեր:

«Տողիկ» թմագրում կիրառված են երեք տեսակի՝ ուսերորդական, տասնմետերորդական ու երեսումներությունական մամուն նոտաներով գըլված գեղազանցական երկնօշտն կամ ֆորչագմերու թվում է, առկայ, որ այս դեպքում դրամք այրումայն միշնատակագրությամբ մի յուրատեսակ զավեցանական օրիգինալություն հատորին նպատակ են մետապոներ: Գունեն մեղեղիական ձայնում տասնմետերորդական մամուն նոտաներու գրված ֆորչագմերը փաստորն զարդարվումներ չեն, դրամում մեջստությամբ կարենի է համոզվել մեղեղի կատարելու պատճ այր մեջստումների, ինչ մետական ընչյուղները տասնմետերորդական ֆորչագրվ գրի առնելով՝ մեղեղնամը նպատակ է ունեցել ոլորտային տեսակներից նրանց պատճ, ad libitum, որու ըստու կատարման մեջստությունը կամ ամերիածեցությունը ընդունել:

Արսան թե այնպես, գծային հոտաքրության մեջ տարբեր տնտեղությամբ գովոյ կարծ Փորչագներ վաղոց ի վեր չեն գործածվում: Ռուսաց «Տոդիկի» մեջ մարտարակության մասն մենք հարմարա գտան միշմական մշտեղական զծին պատրամուն տասնվեցնորդական Փորչագները շարադրելով առիդրական հոտաքրություն, իսկ մուսանցը գոյն սպառական Փորչագի ըմբության մասից: Ստորև զետեղություն ներ «Տոդիկի» լուսանկար թաճախիրը:



ՆՄՈՒՅՆԵՐ ՈՒՍՈՒՄՆԱՌԱԿԱՆ
ՏԱՐԻՆԵՐԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻՑ

(Հայոց պատ)

**«Երգեր առանց խոսքի»՝ Խարզենութ և Ալիքընութ
Սօն բարերած**

Լարգեստուն ունի 1898, Աղյուսիքի 25 թվականը: Խոյզ թվականն է կըսու Ե՛վ 1-ում գտնված «Միջնամակ» մեմբրոց դաշնամուրով, իսկ 1899, Բուհպարի 12 թվականը՝ ունեմ «Կիշերեր» ոռոմանը (Ե՛վ 5) և «Ան, մատա տան մանուկ» (Ե՛վ 1):

Հետևող Կոմիտասի պատմմառության ընթացքին, տեսմուն ենք, որ Ժամանակային արդ սահմաններում Ռ. Օժյովսի հեկավարությամբ նա ուսումնահիմք է ազատ սահմանործություն կամ «գլուխարվեստական երաժշտություն» կոչվող դրասքմացը, որը, իր տեսհերության ժամանակ, ավարտել է 1898-ի ապրիլին:

Բերված երեք պիտումբը, նախ և առաջ, մետաքրքրական են նենց այդ դասընթացի տեսամկույթից՝ որպես ձևաշին այս կամ այն պիտուկ ազատ ենածողություն որդինեմը ակադեմիչական խօսիքների իրականացնել։ Մաս- ամփորապես Շնորհաշալությունը, նաևամ է ձևաշին կոտորմանքից և բոլո- մունքակառուցման առողջությունը երեքին եւ թմրոց է դրամական ենածողության արտահանչամիջոցների՝ ընդամենը երկու տարվա պատճենի համար բավա- կան թիմարամիտն, նույնին «ազատամիտ» օգտագործություն Օդինու, Ավելասու- տուն ունի բավականին ինքնատիկ ընթանուր մերժաշնականին նենք։ Երեք պիտում է կամ բորբսեակ գունեղ ակորդայից հաջորդականություններ և տուայնական անցումներ, դաշնամուրային շարության սևիական եղանակ- ների ուսամդիդի համար արդյունավետ որոշումներ։ Հետաքրքրական է նաև Սք քաղաքերի ձևանին կառուցվածքը 1-ին քածին բավասարակշուգած անհա- մաչափությունը և մնջենի շարունակականությունը, որ իրականացված է «մերժումունք» մարմնների դարձմանքների օգնությամբ։



Սգո բազմերքի բնագիր 1-ին էջի լուսապատկերը.

Նույն պիեսները ունեն նաև որոշակի գեղարվեստական կշիռ և ազգային երանե։ Միշու է, դրանցում, ինչպես և նախորդ ուսումնառուական աշխատանքներում, հայկական (Բայ թողովրդական երաժշտությունից բխող) ոճով նորի ներդրություն կամ նման ոճ մշակելու մասնավոր յանդիր չի դրված, տական, ամբողջությամբ ստուգած, դրամբ նվյուպական ավանդական ոճով, թնկուզն թնառամիտ ստեղծված, շարադրություններ էլ չեն։

Ասված է՝ երգեցուն էլ օգտագործված ան հայկական քաղաքային ժողովությանը երգերի եղանակներ (այս երգերի մեառնամբ Կոմիտասի վերաբերմունքը մասին տաս Ե՛՛ 4-ի Զայտաքանում)։ Ազնեցրեատուն ամրողությամբ աշխարհին տայի մշակում է, ըստ որում, նրանուն ներդաշնակության շամատվոր տեղապաշտումը քիչուն է թնաց ժողովրդական մեջտիր ինքնառափակ կառուցից։ Տեղինաւոր ոչ թնաց ժողովրդական մեջտիր հարմարեցնել է դասական մնանակի ավանդական կամաններին, այլ մեջտիրի կառուցը պահպանով, ձգուել է դասական ներդաշնակության միջոցները ծառաշենով նրա բովանդակությամբ հնմատահպությունը դրսեւելու նպատակին։ Լարգեստույի 1-ին բաժինը իր ոինքնի առնչվուն է Կոմիտասի առանձմասնս սկրիոն քաղաքային երգերից մնկի «Մայր Արարամի ափերով» երգի մեջ։ Սրամից առաջ այդ երգի թնաշին հասնիկը Կոմիտասն օգտագործել էր «Առ գետս Բարեկաց» սաղմուսում (Ե՛՛ 4), արատեղ սկզբանական երկու տակտների միջին ձայ-

Ըստ «Քարցված» է Ըսլն Բատիկը: Վերջապես, Յ-րդ պիտի միջն քաժնում Բամենս և գ գալիս «Թող բրուզ չերգե» երգի ելեկշները: Մնյուիական այս տարրերն արդեն հնչ-որ շախով ազգային գումավորում ևն տախիս պիտիներին (այդ երգը Կոմիտասը մշակել է Հան Երգախմբի Բամար, Ե՛ֆ: 4):

Ինչ վերաբերում է Յորանց ըմբանու գեղարվեստականությամբ, պիտին առանձնանում ևն ազմիկ ժուգականությամբ, որոշակի ու խոր տրամադրությամբ և տրամադրությունների՝ համեստ շափամիջներում իրականացված համարությամբ:

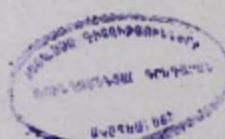
Larghetto-ի հուսվածքը սկզբից մինչև վերջ կանոնավոր քառաձնային է և միշտեցում է կվարտեսային շարադրություն: Եվ, իրոք, Բարտոնաբերվեց այդ պիտի մի այլ բնադրի, որտեղ այս, գրեթե առանց փոփոխության, շարադրված է որպես լարային-կվարտետային պիտիս: Ազո քաղեքի ամանու առանձնահատությունն այն է, որ, յեն նրա բնագրում, առաջին ակրոպից առաջ, շատ որոշակի նշանություն է Pianiss, քայլ երաժշտությունը նվազախմբային հնորդություն ունի, տեղ-առեւ գույնու են» սիմֆոնիկ նվազախմբի այս կամ այն գործիքային ներախմբերը կամ մենանվագ գործիքները:

Սրբանում կան և ամավարտվածության պամեր՝ լուծված չեւ կրկնության քամբի խնդիրներ: Խոկապան առած, կրկնության բաժինը, որպէս այլպիտին, գրված չի եղել: Բնագրում, միշտ Բատիկը վերջում, որտեղ, «Բնագրին» երկրորդ անգամ անդրտառալորդ, մենիմակը ավելացրել է 8/8 տակտու, տաշչին Բատիկը մասին մի թերթակի նշում է արված:

Այս պիտիները, տպագրված և դեռևս անտիւպ մի շաբաթ այլ աշխատանքների մեջ մնան միասին, Կոմիտասի ուսման ընթացքին և ուսումնառության տարրիներին. ծանրութանու համար մետարդրական նոյն ևն տակիս, քացակած չեւ մնան դրանց կատարուական արժեքը Ինչ խոր, դրամք կոնժուասան ովհ գործեր չեն: Բայց կյանքն ասպացուեց, որ գործական-գեղարվեստական նշանակություն ունեն առա առով գոյած նրա ստեղծագործությունները, ինչպիսիք են, օրինակ, նոյն «Առ գետո Բարեկամուց սաղմուտ, «Ու՞ր և գալի, այ գարում ընդարձակ խմբերգը, «Ախ, մարա շամ» դաշնամուրով մեներգը և ուրիշներ:

Լարգետուոյի առյուրն է №532/2, Ալեքքետտոյինը՝ 588, Ազո քաղեք-գմբ՝ 578: Երեքն էլ Բրամբարակվում են առաջին անգամ:

Ռ. Ա. Ա. Ա. Ա. Ա.



ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

СОДЕРЖАНИЕ

Ն ա յ ս ա ր ե ս	7
Մ Շ Ո Ս Ո Ր Ո Ր	7
Ալաշին Խմբագրության մասին	25
Երկրորդ խմբագրության մասին	34
Ճ Ո Ր Գ Ա Ր Ե Ր	
Ալաշին Խմբագրության մասին	
1. Մանուչակի	47
2. Մրածի	49
3. Ումարի	58
4. Մարաժի	54
5. Օղջիկի	56
6. Հառ ու առաջ	59
7. Կարմին Ծորոյ	61
Երկրորդ խմբագրության մասին	
1. Մանուչակի	67
2. Մրածի	71
3. Ումարի	74
4. Մարաժի	75
5. Օղջիկի	77
6. Հառ ու առաջ	80
7. Կարմին Ծորոյ	85
Վաղ և քրամբական տարրերի մասին	
Մրածի (ա)	88
« (բ)	90
« (գ)	93
Ումարի	96
Մարաժի	97
Կարմին Ծորոյ (ա)	99
« » (բ)	104
« » (գ)	109
« » (դ)	113
Ճ Ո Ր Ե Ր Գ	
ՄԱՆԵԿԱՆ ՆԱԼԱԳՆԵՐ	
ա. Տասնինին պիտի ժողովրդական թնդանության մասին	181
բ. Փոքրին պահին շարադիմաց	188
գ. «Ցույկ»	189
ՊՈՅՈՐԴՄԱԿԱՆ ՏԵՐԻՆԵՐԻ ԱՅԽԱՍԱՆՆԵՐԻ (ՀԱՎԱԼՎԱԾ)	
ա. Լարզանոս («Երգ առանց խորի»)	148
բ. Ավերինոս («Երգ առանց խորի»)	144
գ. Սղու բալետը	146
Մանուչական խմբի և դիտողության մասին ՄԵՐ ԸՆՐԱ ԵՎ ԸՆՐ ՊՈՒՐ	
Երգ և հրատարակություններ	151
Հնդկանոր տնօղելություններ	
Ալաշին կատարողներ	
«Պարիի» զբացման ընթացքը, ալաշին կատարություններ	152
Մ Ե Ջ Ո Ր Ո Ր	
1. Մանուչակի	160
2. Մրածի	179
3. Ումարի	183
4. Մարաժի	197
5. Օղջիկի	210
6. Հառ ու առաջ	215
7. Կարմին Ծորոյ	219
Ճ Ո Ր Ե Ր Գ	
Մանուչակի նշաններ	220
Նմուշներ ուսումնառական տարրերի աշխատանքներ	222
Եղբայր	226
Հ Ա Յ Ա Ն Ա Կ Ո Ւ Թ Յ ՈՒ Ն	
Պ Ր Ե Խ Ա Վ Ա Ր Ա Ն Ա Կ Ո Ւ Թ Յ ՈՒ Ն (արմ. աշ.)	25
Մ Ի Շ Ո Ր Ո Ր (արմ. աշ.)	34
Ս Ե Մ Յ Ա Ն Ա Կ Ե Վ Ա Ր Ե Ր	
Պ Ե Ր Ա Վ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	47
Ե Ր Ա Վ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	49
Յ Ա Յ Ա Ն Ա Կ Ե Վ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	53
Մ Ա Ր Ա Լ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	54
Շ Ո Ւ Շ Ո Ւ Ն (արմ. աշ.)	56
Ե ճ ւ ա ռ (արմ. աշ.)	59
Շ Ո Ր Ո Ր Յ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	61
Վ Ե Ր Ա Վ Ա Ր Ե Ր	
Պ Ե Ր Ա Վ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	67
Ե Ր Ա Վ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	71
Յ Ա Յ Ա Ն Ա Կ Ե Վ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	74
Մ Ա Ր Ա Լ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	75
Շ Ո Ւ Շ Ո Ւ Ն (արմ. աշ.)	77
Ե ճ ւ ա ռ (արմ. աշ.)	80
Շ Ո Ր Ո Ր Յ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	82
Ր Ա Խ Ա Վ Ա Ր Ե Ր	
Ռ Ա Խ Ա Վ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	88
Ե Ր Ա Վ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	90
Յ Ա Յ Ա Ն Ա Կ Ե Վ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	93
Մ Ա Ր Ա Լ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	96
Շ Ո Ւ Շ Ո Ւ Ն (արմ. աշ.)	97
Ե ճ ւ ա ռ (արմ. աշ.)	99
Շ Ո Ր Ո Ր Յ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	104
Ե ճ ւ ա ռ (արմ. աշ.)	109
Շ Ո Ր Ո Ր Յ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	113
Ս Ե Մ Յ Ա Ն Ա Կ Ե Վ Ա Ր Ե Ր	
Ռ Ա Խ Ա Վ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	121
Ռ Ա Խ Ա Վ Ա Ր Ե Ր	
Ե Ր Ա Վ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	131
Մ Ա Լ Ե Ն Ա Կ Ա Վ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	138
Վ Ե Ր Ա Վ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	139
Պ Ր Ե Խ Ա Վ Ա Ր Ե Ր	
Ե Ր Ա Վ Ա Ր Ե Ր (արմ. աշ.)	143
Ա լ լ ե գ ր է տ («Պատառ առ առ»)	144
Ա լ լ ե գ ր է տ («Պատառ առ առ»)	146
Վ ե ր ա ս տ ա ն ա լ ա ր ա ն ա կ ո ւ թ յ ու ն («Տրանս»)	151
Կ ո մ մ ա ր ա ն ա կ ո ւ թ յ ու ն և պ ա ր ա ն ա կ ո ւ թ յ ու ն	
Կ ո մ մ ա ր ա ն ա կ ո ւ թ յ ու ն և պ ա ր ա ն ա կ ո ւ թ յ ու ն (արմ. աշ.)	



ԿՐՈՒՏԱՄ
Օրդերի ժողովածու Համար 71

КОМИТАС

Полное собрание сочинений, том 71

(На армянском языке)

Издательство «Советская гром»

Ереван, 1982

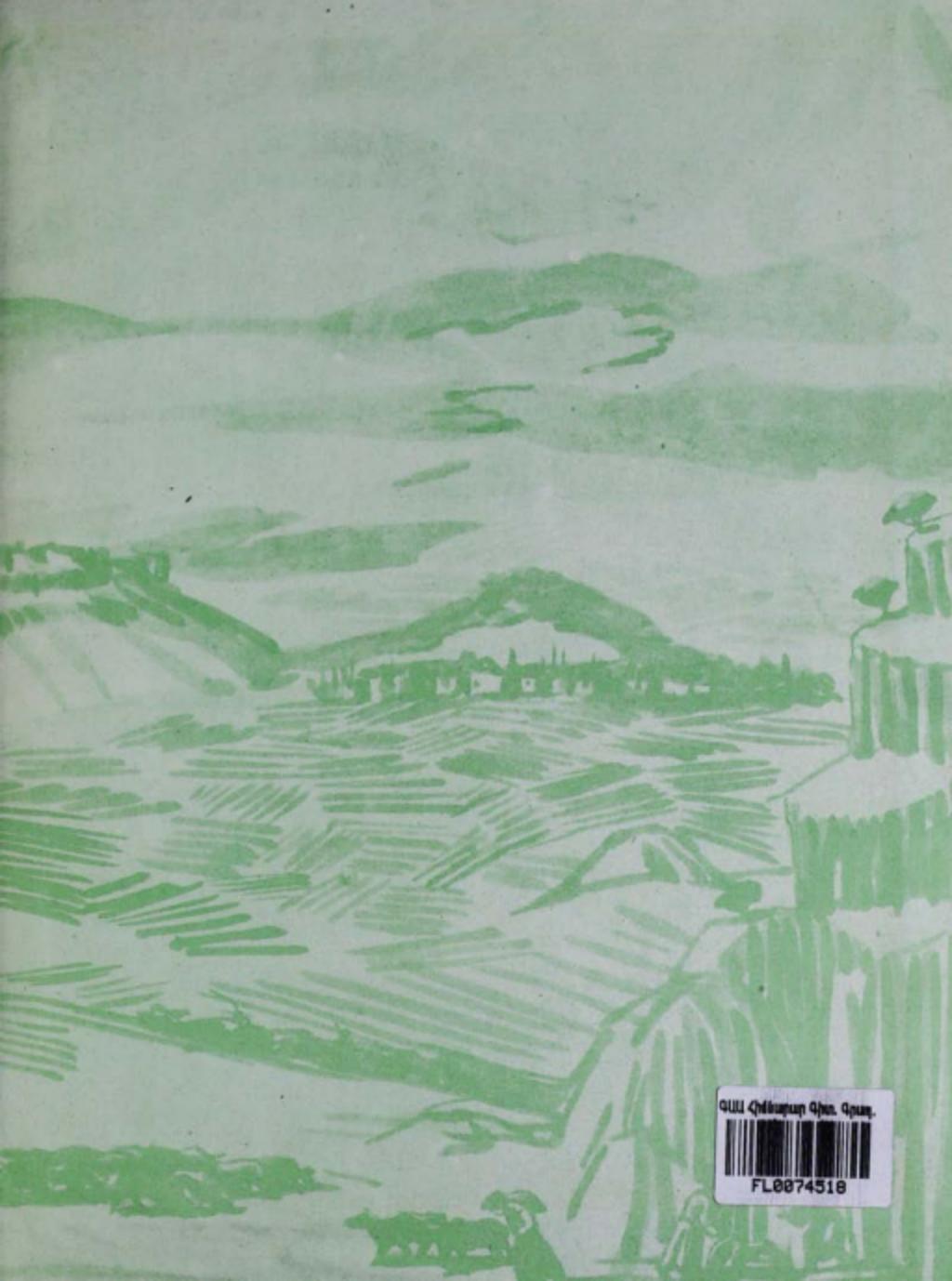
Հրատ. Խմբագիր՝ Լ. Առաքելյանին
Հմարի՝ Ռ. Թերության
Գեղ. Խմբագիր՝ Ռ. Առաքելյան
Տէխ. Խմբագիր՝ Վ. Խաչատրյան
Վերահանձնութեագիր՝ Վ. Առաքելյան
Վերահանձնութեագիրի՝ Վ. Առաքելյան

Հանձնման է շաբաթի 26. 02. 1982 թ.: Սուբրարկման է
ապագարաբյան 15. 12. 1982 թ., Կ. 06371: Տարրու 60×90^{1/2}:
Թուղթ՝ սփառի: Տակառենիկ՝ եղբ: Տպագրության սփառի, 30,6,
դպրու: աղ. ճամ., 25,3 գրամ ճամ.: Տպագրենի 5000:
Գատվեր՝ 753: Դինը՝ 5 և 40 դուզ.
«Սովետական» գրադարանարանի հանձնություն, Օրինակ—9,
Տեղայի 21:

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



M. V. Kondratenko
1955



ԱՍՏ Համբարձում Գիշե Գրքը



FL0074518

