

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF
THE REPUBLIC OF ARMENIA
INSTITUTE OF ARTS

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
The Complete Works
Volume Seven

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Edited by R. Alayan

Издательство "Анаст" Ереван
Հայաստանի Հանրապետության
Գիտությունների Ազգային Գրադրուպի
Արվեստի ինստիտուտ

КОМИТАС
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ СЕДЬМОЙ

ЛИТУРГИЯ

Редакция
Р.А. Атаяна

КОМИТАС
The Complete Works
Volume Seven

LITURGY

Edited by R. Atayan

Издательство "Анаит", Ереван
"Anahit" Publishers, Yerevan

1997

Կ Ո Մ Ի Տ Ա Ս

ԵՐԿԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

յոթերորդ հատոր

Պ Ա Տ Ա Ր Ա Չ

Խմբագրություն

Ռ.Ա. Աթայանի

"Անահիտ" հրատարակչություն

Երևան, 1997

ՏՊԱԳՐՎՈՒՄ Է
ՊԵՏԱԿԱՆ ՊԱՏՎԵՐՈՎ

ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ
ՔՐԻՍՏՈՆԵՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՈՒՆՄԱՆ
1700-ԱՄՅԱԿԻՆ

ՀԱՏՈՐԸ ՏՊԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԵՆ ՊԱՏՐԱՍՏԵԼ
Գ. ԳՅՈՂԱԿՅԱՆԸ
Դ. ԴԵՐՈՅԱՆԸ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ
ԵՐԵՎԱՆ
1997

ԽՄԲԱԳՐԻ ԿՈՂՄԻՑ

Կոմիտասի երկերի ժողովածուի VII հատորով սկսվում է նրա հոգեւոր ստեղծագործությունների հրատարակումը: Ներկա հատորը հատկացված է արական երգչախմբի համար նրա գրած *Պատարագին*:

Պատարագն առաջին անգամ հրատարակվել է 1933-ին Փարիզում, Կոմիտասյան խնամատար հանձնաժողովի ջանքերով: Բնագիրը սեւագրությունից վերծանել է խմբագրել է Կոմիտասի սան, կոմպոզիտոր Եւ խմբավար Վարդան Սարգսյանը:

Այդ հրատարակությունը, խմբագրի տեղադրած մի քանի հավելումների, մասամբ նաեւ ներածության մեջ տեղ գտած ոչ բավականաչափ ճշգրիտ տեղեկությունների ու տպագրական թրուքությունների հետեւանքով, շատերի կողմից ընկալվել է մեծ վերապահումներով: Նույնիսկ ստեղծվել է երկի անավարտության եւ տպագրված նոտային տեքստի անվավերության մասին մի անհիմն վարկած, որը տարածվել ու ճշմարտացիության երանգ է ստացել:

Իրականում, ինչպես հաստատվեց մեր հիմնավոր ուսումնասիրությամբ, կոմիտասյան Պատարագը՝ մեզ հասած ներկա վիճակում, *ավարտուն գործ է*, եւ 1933-ի հրատարակության հեղինակային տեքստը հիմնականում ներկայացված է եղել *հավատարմորեն*:

Պատարագի երաժշտական մարմնավորումից պարզ հասկացվում է, որ հեղինակն այն հղացել է իբրեւ *բեմական-համերգային երկ*. Եւ որպես այդպիսին, *Պատարագը* գեղարվեստական նշանակալից գաղափարներ դրսեւորող, ոճական միասնականությամբ ու ինքնատիպությամբ օժտված եւ բարձր վարպետությամբ իրականացված ամբողջական ստեղծագործություն է:

Իր հիմնական մտահղացումը հեղինակը համատեղել է Պատարագի *արարողական* կատարման հնարավորության հետ. գրեթե ամբողջությամբ նկատի է առել գործածական ավանդական խոսքային տեքստը եւ դրա գլխավոր եղանակները, գրել կամ ուրվագրել է արարողության մաս կազմող *Սարկավազի եւ Քահանայի ասերգերը*, հորինել է արարողական այս կամ այն առիթով Պատարագում ներդրվող *երգային հատվածների մշակումներ* եւ այլն:

Չայ ավանդական պատարագ-արարողությունը, սակայն, իր մանրամասներով այնքան հարուստ ու բաղակազմ է, որ այս առումով գրեթե միշտ եւ հիրավի կարող է խոսք բացվել այդ երաժշտության մեջ էլի ինչ-ինչ լրացուցիչ հատվածներ ներմուծելու անհրաժեշտության կամ ցանկալիության մասին: Եւ ներկա Պատարագի հենց այդպիսի՝ արարողական դերը ավելի լրիվ ներկայացնելու մտադրությամբ է, որ առաջին հրատարակության խմբագիրը նրանում հավելել է իր կողմից հորինված հատվածներ եւ հեղինակային տեքստում կատարել լրացումներ:

Անշուշտ, անհավանական չէ, որ արական երգչախմբի համար գրված Պատարագը, որպես արարողական երկ ավարտուն դարձնելու նկրտումով, հեղինակն ինքը (Ֆիզիկական եւ հոգեկան կյանքի ավելի նպաստավոր պայմաններում) դեռ կշարունակեր աշխատանքը: Միեւնույն ժամանակ, ինչպես պարզվեց մեր որոնումների ընթացքում, բացառված չէր նաեւ արական երգչախմբի Պատարագի, որպես արարողական երկի դեռեւս անհայտ մնացած հատվածների հայտնաբերումը:

Այնուամենայնիվ, փաստ է, որ արդեն իր առաջին հրատարակությամբ, դրանում տեղ գտած թերություններով հանդերձ, տվյալ Պատարագը, թե՛ որպես բեմական-համերգային, թե՛ բուն արարողական երկ՝ գործնականում լիակատար հաջողության է հասել, դրսեւորել բարձրագույն արժեք եւ կատարել չափազանց էական դեր:

Պատարագի ներկա հրատարակությունը իրականացվում է բացառապես հեղինակային բնագրերից: Բացի վերը հիշատակված սեւագրությունից, որը հիմնական աղբյուրն է եւ ընթերցված վերծանված է նորից ու ավելի մանրակրկիտ, այդ բնագրերի թվում են նաեւ Պատարագի սկզբնական հատվածի (մինչեւ «Սուրբ Աստուած») երգասացությունը (ներառյալ) հեղինակային խմբագրված մաքրագրությունից (սրանք եղել են նաեւ Վ. Սարգսյանի ձեռքին), Կոմիտասի ու Մ. Բաբայանի դիվաններում, ինչպես եւ Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանում ներկա Պատարագին վերաբերող նորահայտ ինքնագիր նյութեր: Ձեռագիրը խմբագրելիս եւ տպագրության պատրաստելիս օգտակար են եղել նաեւ ստեղծագործության առաջին կատարման համար հեղինակային պարտիտուրից ժամանակին արտագրված ու գործադրված ձայնաբանությունները. սրանք թեւ ինքնապար չեն, բայց պարունակում են հեղինակի առանձին նշումներ եւ ցուցումներ:

Առաջնորդվելով գիտա-ակադեմիական հրատարակության կանոններով, Ա հրատարակության խմբագրի ինքնահնար հավելումներից մենք հրաժարվել ենք: Միայն երեք դեպքում, որոշ խմբագրումով, պահպանել ենք «Սուրբ, սուրբ», «Հայր մեր» երգասացություններից առաջ եւ «Գոհանամբ»-ից հետո Քահանայի՝ բնագրում կրճատ գրված ասերգերի ամբողջացումը (նշված են աստղանիշով): Նախկին, ինչպես եւ ներկա հրատարակությամբ նյութի շարադրության մեջ կիրառված տարբերակումները (երգչախմբի բաժնի առանձնացումը խոշոր ձայնանիշերով եւ Քահանայի ու Սարկավագի ասերգերի միմյանցից առանձնացումը տարբեր բանալիներով) հեղինակի հղացումն են, որ բխել են սոսկ տեխնիկական հարմարությունից:

Պատարագի նույն՝ արարողական գործադրությունը նկատի ունենալով, մենք եւս հատորում զետեղել ենք ժամերգության ընթացքում անհրաժեշտ մի բանի *հարակից երգեր*, որոնք հայտնաբերել ենք հիշատակված դիվաններում եւ մատենադարանում՝ *գրված հեղինակի ձեռքով* արական երգչախմբի համար՝ մոտավորապես նույն ժամանակներում: Դրանցից են, մասնավորապես, «Հրեշտակային կարգավորությամբ», «Բազմութիւնը հրեշտակաց» եւ «Վասն յիշատակի» սրբասացությունների կոմիտասյան մշակումները, որ մինչեւ այժմ անհայտ էին: *Ավելացված բոլոր հատվածները հատորում դրված են առանձին, Պատարագի բուն տեքստից անջատ:*

Հատորն ունի փոքրածավալ մի բաժին, ուր բերված են ներկա Պատարագի առանձին երգերի կամ դրանց հատվածների ավարտուն *տարբերակները* եւ մի երկու դեպքում, այդ Պատարագի երաժշտությունից անկախ, բայց ընդհանրապես, հայկական պատարագին հարող, նույն ժամանակներում արական երգչախմբի համար Կոմիտասի գրած *ինքնուրույն տարբերակ-խմբերգեր* (հիշատակենք, օրինակ, Մեծի պահոց ԳՁ «Տեր ողորմես»-ն):

Հատորում խմբագիրը զետեղել է իր «Արական երգչախմբին հատկացված Կոմիտասի Պատարագի պատմությունից» հոդվածը, ուր շոշափված են հայ հոգեւոր երաժշտության բնագավառում կոմպոզիտորի ձեռնարկած ստեղծագործական աշխատանքի, ներկա Պատարագի մտահղացման-իրականացման հանգամանքների, առաջին կատարումների, առաջին ու հետագա հրատարակությունների հետ կապված եւ այլ հարցեր: Նման հոդվածի անհրաժեշտությունը բխել է նաեւ այն ցավալի իրադրությունից, որ գիտական շրջաններում այս Պատարագի վերաբերյալ, ինչպես ասացինք, գոյացել են սխալ պատկերացումներ, մյուս կողմից՝ հրատարակչական եւ կատարողական պրակտիկայում նույն Պատարագը հանիրավի դարձել է գրեթե կամայականությունների առարկա:

Հիշյալ հոդվածում նաեւ ճշգրտված է ներկա Պատարագի ստեղծման ժամանակը՝ *1914-ի հոկտեմբերից 1915-ի մարտ-ապրիլ*, եւ այդ կապակցությամբ հաստատվել են գոյություն ունեցող, բայց տարակուսելի դիտված այն տեղեկությունները, որ Կոմիտասը հորինել է հայկական պատարագի իր դաշնակումների 7 տեսակ, նաեւ ձեռնամուխ է եղել էմի Աբգարի՝ գրառած՝ Նոր Ջուղայի հայերի պատարագի մշակմանը: Կոմիտասյան պատարագների այդ վերջին տարբերակին մենք ավելի հանգամանորեն անդրադառնալու ենք երկերի ժողովածուի 8-րդ հատորում, իսկ այստեղ դրանից զետեղել ենք սոսկ մի հետաքրքրական հատված՝ բամբ եւ սոսկ ձայների մենակատարումով գրված ՝ խորհուրդ խորին« ծանրընթաց խմբերգը:

Հատորին կցված են Պատարագի եւ դրա նոր հրատարակության հետ կապված զանազան հարցերի վերաբերյալ խմբագրի *ժանոթագրությունները*, մասնավորապես նոտային օրինակներով ցուցադրված են 1933-ի հրատարակության մեջ տեղ գտած բոլոր տարընթերցվածքները, վրիպումներն ու հավելումները. բերված են նաեւ երկի վերաբերյալ վերլուծական առանձին դիտողություններ:

Հայ երաժշտական շրջաններում երկար ժամանակ արական մասնագիտացված երգչախումբ ստեղծելը համարվել է գրեթե անհնար: Վերջին տարիներս հատկապես երիտասարդ խմբավարների ջանքերով երեսուն եկան մեկից ավելի արական խմբեր, որոնք ի վիճակի գտնվեցին կատարել ու ձայնագրել նաեւ այս՝ արական երգչախմբին հատկացված Պատարագը՝ 1933-ին տպագրված տեսքով:

Եիշտ է, այդ կատարումներն ու ձայնագրումները զուրկ չեն եղել ինչ-ինչ թերություններից. խիստ ասած, ընդհանուր առմամբ դեռեւս գտնված չէ կոմիտասյան այս երկի կատարողական մեկնաբանման լավագույն կերպը, երբ բառացիորեն «խոսուն» կդառնա Պատարագի հետաքրքրական բազմեղանակային հյուսվածքը, երգեցողության ընթացքում լիովին կբացահայտվի դրա հարուստ ու բազմազան (գունային, հուզական, իմաստային) բովանդակությունը եւ ամբողջական ձեւային կերտվածքը, երբ պարզ վճիտ կդրսեւորվի հեղինակի գեղարվեստական ողջ համադրությոը: Այս բանում, անշուշտ, կարեւորագույն նշանակություն ունեն կատարման տարազները, որոնք հեղինակը նշել է յուրօրինակ կերպով՝ արմատացած իտալերեն եզրերի ու միօրինակ նշանների փոխարեն կիրառելով հայերեն խոսքային, մշտապես պատկերավոր եւ նույնիսկ բանաստեղծական այնպիսի բնութագրումներ, որոնք կոնկրետ արագության, ուժգնության ու դրանց տարբերակման առումով կատարողին որոշ ազատություն ապահովելով, նրա առջեւ դնում են երկը արվեստականորեն հնչեցնելու մասնահատուկ, ավելի նրբին խնդիրներ:

Նկատի ունենք կոմիտասյան երկի կանխամտածված փոփոխությունների տպագրությունները, որոնցում հեղինակի գեղարվեստական մտահղացումը միշտ, այս կամ այն չափով նվաստացվել է:

Իրանահայ շնորհալի երաժիշտ:

Պ Ա Տ Ա Ր Ա Գ

ՍՈՍ
ՏԵՆՈՐ

ՍՈՍ
ՏԵՆՈՐ

ՍՈՍ
ՏԵՆՈՐ

1. ԽՈՐՀՈՒՐԴ ԽՈՐԻՆ

Ի ԶԳԵՍՏԱԻՈՐԵԼՆ ՔԱՅԱՆԱՅԻ

(Ասան ի հանդիսատար առուրս)

ՍՈՍԿ
միայնակ
TENORE
solo

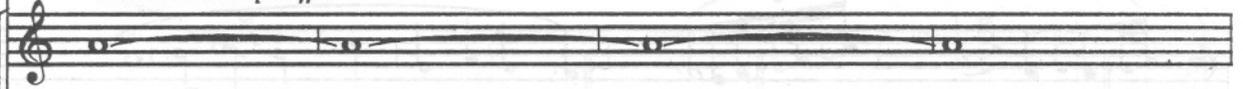
Վեհ եւ ազատ



խոր - հուրդ

ՍՈՍԿ
TENORI

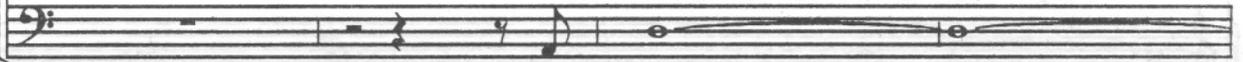
Ի հեռուստ' մեղմագին



խոր

ԲԱՍՔ
BASSI

Ի խորուստ' իբր արձագանգ ի նոյն զոյն մեներգի



խոր - հուրդ

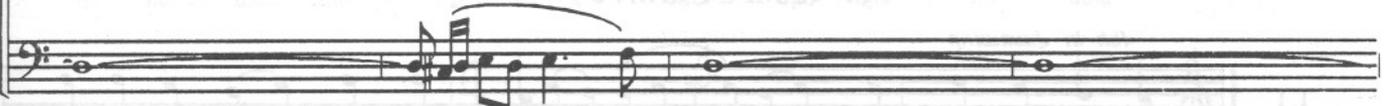


խո

րին,



հուրդ



խո

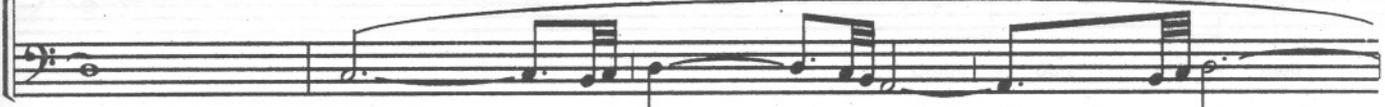
րին,



ան



ան



ան

հաս, ան

հաս, ան

հաս, ան

սկիզբն,

սկիզբն,

սկիզբն,
(տես զշարունակն՝ Որ զարդարեցեր)

(Ի ՀԱՍԱՐԱԿ ԱՒՈՒՐՍ)

Վե՛հ եւ փառաւոր

T. I
 Խոր- հուրդ խո - թին, ան - հաս, ա - նը - սկիզ - բըն, Որ զար - դա - ռե - ցեր
Յերկար ծայնս՝ մեղմագին

T. II
 Խոր-հուրդ Որ զար - դա - ռե - ցեր

B.
 Խոր- հուրդ խո - թին, ա - նը - սկիզ - բըն, Որ զար - դա - ռե - ցեր

գլե - ըին պե - տու - թիւնդ ի յա - ռա - գաստ ան - մա - տոյց լու - սոյն
 գլե - ըին պե - տու - թիւնդ ի յա - ռա - գաստ ան - մա - տոյց լու - սոյն
 պե - տու - թիւնդ ի յա - ռա - գաստ ան - մա - տոյց լու - սոյն

գե - ռա - պանժ փա - ռօք զդա - սըս հրե - ղի - նաց:
 գե - ռա - պանժ փա - ռօք զդա - սըս հրե - ղի - նաց:
 գե - ռա - պանժ փա - ռօք զդա - սըս հրե - ղի - նաց:

Ան - ճա - ռա - հրաշ զօ - թու - թեանք ստեղ - ծեր զԱ - դամ
 Ան - ճա - ռա - հրաշ զօ - թու - թեանք ստեղ - ծեր զԱ - դամ
 Ստեղ - ծեր զԱ - դամ

պատ - կեր տի - րա - կան եւ նա - զե - լի փա - ոօք զգես - տա - լո - թե - ցեր
 զգես - տա - լո - թե - ցեր
 պատ - կեր տի - րա - կան նա - զե - լի փա - ոօք զգես - տա - լո - թե - ցեր

ի դրախտն Ա - դե - նի տե - ղի բեր - կրա - նաց:
 ի դրախտն Ա - դե - նի բեր - կրա - նաց:
 ի դրախտն Ա - դե - նի տե - ղի բեր - կրա - նաց:

Խորհրդաւոր

Չար - չա - րա - նօք Զո սուրբ Մի - ա - ծնին նո - թո - զե - ցան
 Չար - չա - րա - նօք Զո սուրբ Մի - ա - ծնին նո - թո - զե - ցան
 Չար - չա - րա - նօք Զո Մի - ա - ծնին նո - թո - զե - ցան

ա - ռա - ռածք ա - մե - նայն եւ վե - ղըս - տին ճարդն ան - ծա - հա - ցաւ

ա-րա-րածք ա - մե - նայն եւ վե - ղըս - տին ճարդն ան - ծա - հա - ցաւ

ա - ռա - ռածք եւ վե - ղըս - տին ճարդն ան - ծա - հա - ցաւ

գար - դա - ըեալ ի զգեստ ան - կո - ղոպ - տե - լի:

ի զգեստ ան - կո - ղոպ - տե - լի:

գար - դա - ըեալ ի զգեստ ան - կո - ղոպ - տե - լի:

Թա - գա - լոր երկ - նա - լոր, զե - կե - ղե - ցի ըն

Թա - գա - լոր,

Թա - գա - լոր երկ - նա - լոր, զե - կե - ղե - ցի ըն

ան - շարժ պահ - եա, եւ գեր - կըր - պա - գուս
 ան - շարժ պահ-եա,
 պահ-եա, եւ գեր - կըր - պա - գուս

ան - ուա - նըղ թում պահ - եա ի խա - դա - դու-թեան:
 ան - ուա - նըղ թում պահ-եա ի խա - դա - դու-թեան:
 ան - ուա - նըղ թում պահ-եա ի խա - դա - դու-թեան:

ՔԱՅ. Եւ վասն սրբուհոյ Աստուածածնին...
 ՍՐԿ. Սուրբ զԱստուածածինն...
 ՔԱՅ. Ընկա՛լ, Տէ՛ր, գաղաչանս մեր...
 ՄԻԱԳՆ. Ողորմեսցի...
 ԴՊԻՐՔ. Յիշեսցիր եւ զճեզ...
 ՔԱՅ. Յիշեալ լիջիք...

ՓՈԽ. Աղաղակեցք առ Տէր...
 ՍՐԿ. Սուրբ եկեղեցեաւս աղաչեսցուք...
 ՔԱՅ. Ի մէջ տաճարիս...
 ՍԱՂՄ. Մտից առաջի սեղանոյ...
 ՍՐԿ. Եւ ելոս խաղաղութեան...
 ՔԱՅ. Ի յարկի Սրբութեան...

ԴՊ. *ՍԵՂԵԴԻ՛ ըստ աւուրն պատշաճի կամ ի զխնկարկութեան շարականն՝ զՅԱՅՍ ՅԱՐԿՆ՝ որ յէջ* 20

2. ԸՆՏՐԵԱԼԴ ՅԱՍՏՈՒԾՈՅ

(Ասա՛ ճախ բան զմեղեղին, յորժամ եպիսկոպոս պատարագէ)

Վեհ եւ ազատ

B.solo

Ըն - տը - ըեալդ

յևս - տու - ծոյ

Ի հեռուստ՝ իբր արծազանգ

T.

Ըն - տը - ըեալդ

ո՛վ եր - ջա - նիկ, սուրբ քա - հա - նայ,

B.solo

նը - ծա - նեալ Ա - հա - թո - նի

T.

նը - ծա - նեալ Ա - հա - թո - նի

Ի խորուստ՝ ի թանձր գոյն

B.

նը - ծա - նեալ Ա - հա - թո - նի

եւ Սող - ստ - սի մար - գա - թէ - ին,

եւ Սող - ստ - սի մար - գա - թէ - ին,

եւ Սող - ստ - սի մար - գա - թէ - ին,

ԵՐԳՈՏԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱԶԻ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ
БИБЛИОТЕКА
ЕРГОСКОНСЕРВАТОРИИ

Սակաւիկ ոգեւորեալ

այ- նըճ, որ ըզ - գե - ստուցն էր յօ - թի - նող,

Սակաւ ինչ վերացեալ ծայնի մեղծի

այ- նըճ, որ ըզ - գե - ստուցն էր յօ - թի - նող,

Սակաւ ինչ հաստատուն ծայնի

այ- նըճ, որ ըզ - գե - ստուցն էր յօ - թի - նող,

Որպես ի սկզբանն

զոր Ա - հա - թոն միշտ ըզ - գե - նոյր:

Որպես ի սկզբանն

զոր Ա - հա - թոն միշտ ըզ - գե - նոյր:

Որպես ի սկզբանն

զոր Ա - հա - թոն միշտ ըզ-գե - նոյր:

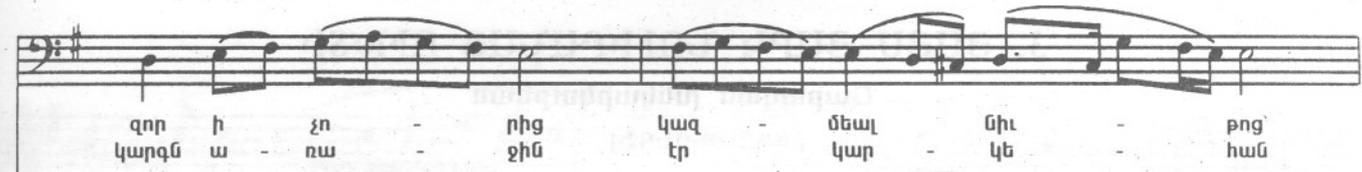
(ըստ վերնոյն)

Յօ - թի - ներ ըզ - պատ - մու - ճան
Թել ըզ - թե - լըն յօ - թի - ներ

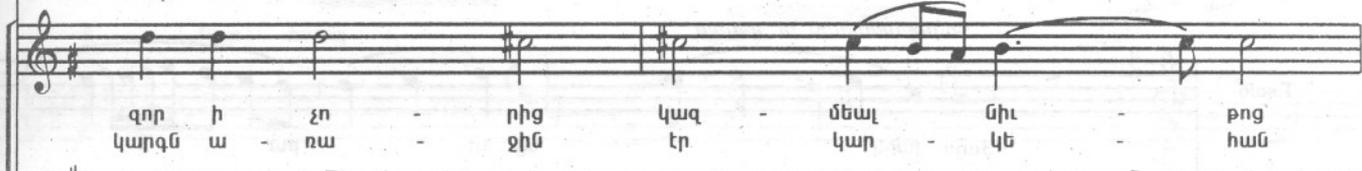
Յօ - թի - ներ ըզ - պատ - մու - ճան
Թել ըզ - թե - լըն յօ - թի - ներ

Յօ - թի - ներ ըզ - պատ - մու - ճան
Թել ըզ - թե - լըն յօ - թի - ներ

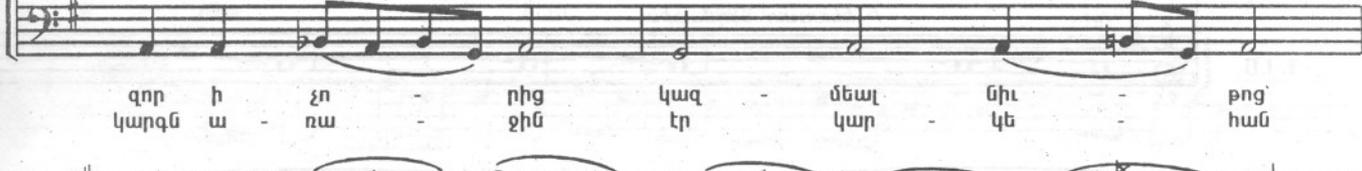




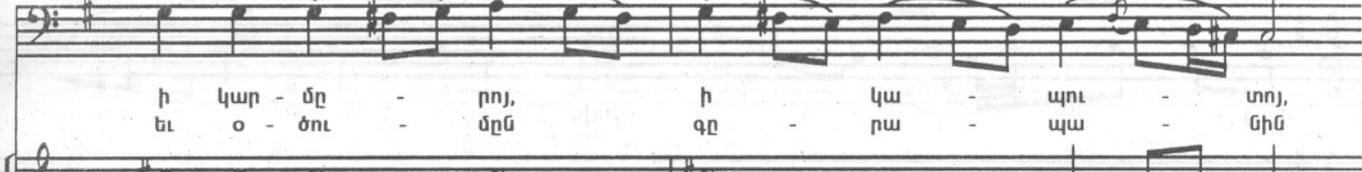
գոր ի չո - ռից կազ - մեալ նիւ - թոց՝
կարգն ա - ռա - ջին տր կար - կե - հան



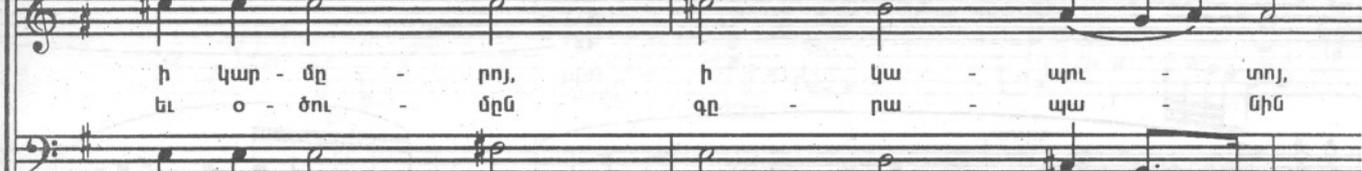
գոր ի չո - ռից կազ - մեալ նիւ - թոց՝
կարգն ա - ռա - ջին տր կար - կե - հան



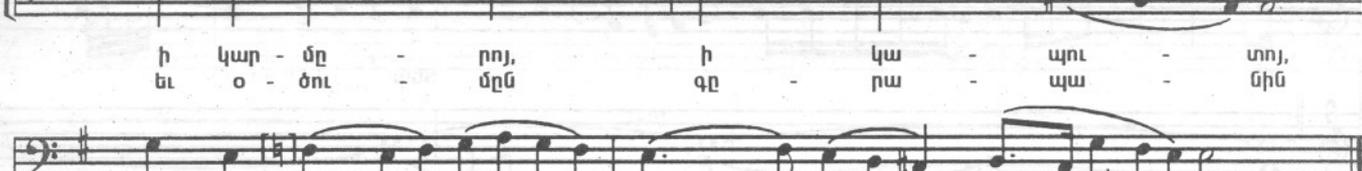
գոր ի չո - ռից կազ - մեալ նիւ - թոց՝
կարգն ա - ռա - ջին տր կար - կե - հան



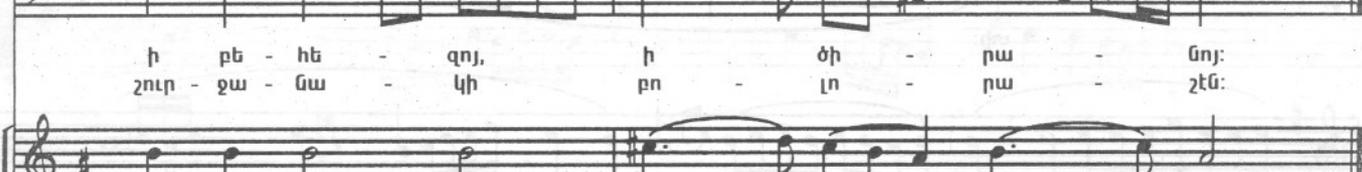
ի կար - մը - թոյ, ի կա - պու - տոյ,
եւ օ - ծու - մըն գը - ռա - պա - նին



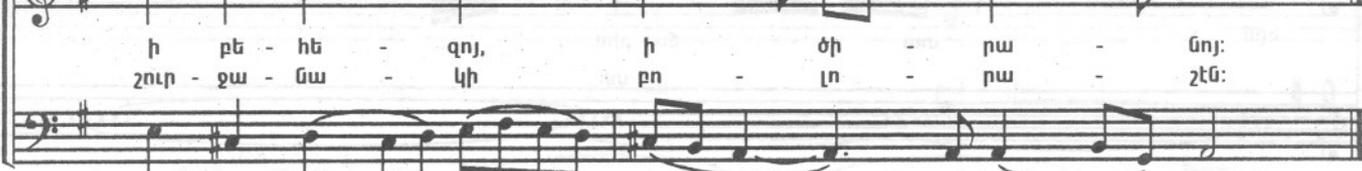
ի կար - մը - թոյ, ի կա - պու - տոյ,
եւ օ - ծու - մըն գը - ռա - պա - նին



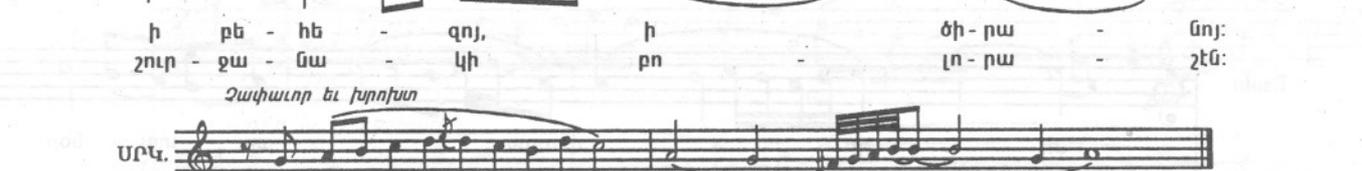
ի կար - մը - թոյ, ի կա - պու - տոյ,
եւ օ - ծու - մըն գը - ռա - պա - նին



ի քե - հե - զոյ, ի ծի - ռա - նոյ:
շուր - ջա - նա - կի բո - լո - ռա - շէն:



ի քե - հե - զոյ, ի ծի - ռա - նոյ:
շուր - ջա - նա - կի բո - լո - ռա - շէն:



ի քե - հե - զոյ, ի ծի - ռա - նոյ:
շուր - ջա - նա - կի բո - լո - ռա - շէն:

Չափաւոր եւ խորխոր



ՍՐԷ. Օրի - նե՛ա, ՏԷՐ:

ԸԱՐ. Օրինութիւն եւ փառք Դօր եւ Որդոյ եւ Դոգւոյն սրբոյ...

(Ապա ասա զՄԵՂՇԴԻՆ՝ ըստ պատշաճի ատուքն կամ ի տեղի նորա զՅԱՅՍ ՅԱՐԿՆ՝ որ զկնի)

3. ՅԱՅՍ ՅԱՐԿ ՆՈՒԻՐԱՆԱՅ ՈՒԽՏԻ

Շարական խնկարկութեան

[ԻՐ ՄԵՂԵԴԻ]

Գովարանական եւ ազատ

T.solo

Յայս յարկ նը - ւի - ըս

T. I, II

Ուխ *Ի հեռուստ մեղմագին*

նաց ուխ

Ուխ

տի 5 Տեա 5

տի:

զըն տա - ճա - ըիս. 3

տի :

T.solo

ժո - ղո վեալքս ա - տա - նոյ 5

խաւար ու խորհրդաւոր

B.

ժո - ղո վեալքս ա - տա - նոյ

4. ԲԱՐՆԱՍՏՈՒԹՅԱՄ ԿՅՐ

ի խոր - հուրդ պաշտ ման

ի խոր - հուրդ պաշտ ման

պա - ղա - տա - նաց ա - ռա

պա - ղա - տա - նաց ա - ռա

ջի կայ սուրբ

ջի կայ սուրբ

պա տա ըա - գիս:

պա տա ըա - գիս:

T.solo խըն - կօք ա նու շիք
Սուրբ եւ ի հեռուստ

T.I խըն - կօք ա - նու շիք
Մեղմագին՝ ի խորուստ

B. խըն կօք ա - նու - շիք



խումբ առ - եալ պա - րեմք ի վեր



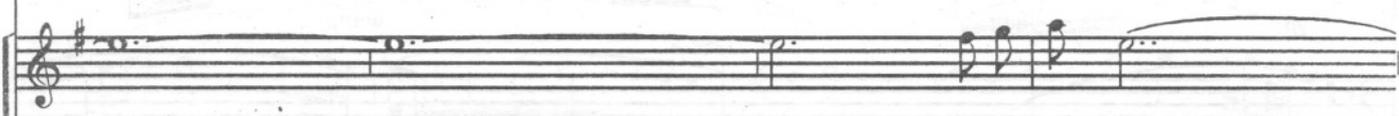
խումբ առ-եալ պա-րեմք



խումբ առ - եալ պա - րեմք ի վեր



նա - յարկ սրա



ի վեր - նա - յարկ



նա յարկ



հըս խո - րա - նիս:



խո-րա-նիս:



խո - րա - նիս:

4. ԲԱՐԵՆՍՈՍՈՒԹԵԱՄԲ ՄՕՐ ԶՈ

*Ի խաղաղ գնացք
Մեղմագին՝ իբր արծազանգ*

T.I
Բա - ըն - խո - սու - թեամբ մօր Զո

Ի հեռուստ մեղմագին

T.II
Բա - ըն - խո - սու - թեամբ մօր Զո եւ

Աղաչական եւ յուսալիր

B.
Բա - ըն - խո - սու - թեամբ մօր Զո եւ

Աղաչական եւ յուսալիր

ըն - կալ զա - ղա - ղանս

կու - սի ըն - կալ զա - ղա - ղանս

Մեղմագին՝ իբր արծազանգ

կու - սի ըն - կալ զա - ղա - ղանս

Զոց պաշ - տօ - նի - իցս,

Զոց պաշ - տօ - նի - իցս,

Զոց պաշ - տօ - նի - իցս,

Ի նրբագոյն ծայն՝ պարզօրէն եւ ի հեռուստ

T.I
Որ զե - ռա - զոյն քան զեր - կի - նըս,
Փառաւոր

T.II
Որ զե - ռա - զոյն քան զեր - կի - նըս,
Փառաւոր

B.I
Որ զե - ռա - զոյն քան զեր - կի - նըս,
Վեհ եւ փառաւոր

B.II
Որ զե - ռա - զոյն քան զեր - կի - նըս,

պայ - ծա - ռա - ցու - ցեր սուրբ զե - կե - ղե - ցի

պայ - ծա - ռա - ցու - ցեր սուրբ զե - կե - ղե - ցի

պայ - ծա - ռա - ցու - ցեր սուրբ զե - կե - ղե - ցի

պայ - ծա - ռա - ցու - ցեր սուրբ զե - կե - ղե - ցի

ար - եամբ Զով:

ար - եամբ Զով Զրիս - տոս:

ար - եամբ Զով Զրիս - տոս:

ար - եամբ Զով:

Վեհ եւ հիացական

T.I
 եւ ըստ երկ - նայ - նո - ցըն
 Վեհ եւ հիացական

T.II
 եւ ըստ երկ - նայ - նո - ցըն
 Վեհ եւ հիացական

B.
 եւ ըստ երկ - նայ - նո - ցըն

կար - գե - ցեր ի սմա զդասս
 կար - գե - ցեր ի սմա զդասս
 կար - գե - ցեր ի սմա զդասս

ա - ոա - քե - լոց
 ա - ոա - քե - լոց
 ա - ոա - քե - լոց

եւ մար - գա - ռե - ից, սուրբ վար - դա - պե - տաց:
 եւ մար - գա - ռե - ից, սուրբ վար - դա - պե - տաց:
 եւ մար - գա - ռե - ից, սուրբ վար - դա - պե - տաց:

Ի գնացք ասել

T.I



Այ - սոր ժո - դով - եալ դասք քա - հա - նա - յից, սար - կա - ւա - գաց, դրպ - լաց

T.II



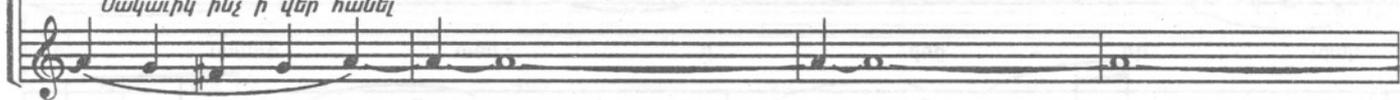
Մեղմագին եւ ծայնառիկ լինելով

Այ - սոր:



եւ կղե - ռի - կո - սաց, խունկ մա - տու - ցա - նեմք ա - նա - ջի Քո, Տէր, յօ - ռի - նակ ըստ

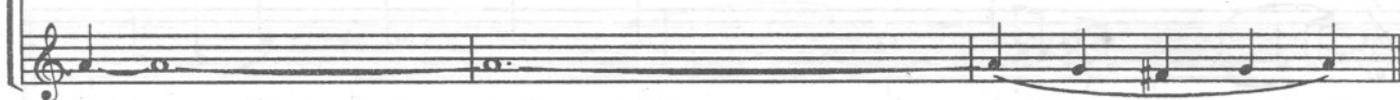
Սակաւիկ ինչ ի վեր հանել




իզ - նու մըն Ջա - քա - ռի - այ: Ըն - կալ, առ ի մենք ըզ խըն - կա - նուէր մաղ - քանս,




որ - պես պա - տա - լագն Ա - րէ - լի, գնո - յի եւ գԱր - լա - հա - մու:



Սակարիկ չափաւոր

T.I
 Բա - րե - խօ - սու - թեամբ վե - ըին Զո զօ - ըաց

T.II
 Բա - րե - խօ - սու - թեամբ վե - ըին Զո զօ - ըաց

B.
 Բա - րե - խօ - սու - թեամբ

Յաղթական

միշտ ան-շարժ պահ-ե՛ա զԱ - թոռ Հայ - կազ անայց:

Յաղթական
 միշտ պահ-ե՛ա զԱ - թոռ Հայ կազ-անայց:

Յաղթական
 միշտ ան-շարժ պահ-ե՛ա զԱ - թոռ, զԱ - թոռ Հայ - կազ-անայց:

ՄՐԿ.
 Օրի-նե՛ա, Տէ՛ր:

ԶԱՀ.
 Օրի - նեա՛լ թա - զա - տ - ըու - թիւ - նըն Հօր... Ա - մեն:

Տես զշարունակն՝ ժԱՄՍՍՈՒՏ, յէջ 31, իսկ ի տօնս
 Ծննդեան, Չատկի եւ Յինանց ի թափօրին ասա զԱՒԵՏԻՄՍՆ,
 որ զկնի՝ ըստ պատշաճի:

5. ԱՅՍՕՐ ՏՕՆ Է

Աւետիք քափորի

Վեհ եւ աւետաւոր

T.I

Մննդեան
Չատկի եւ
Յիւանց

Այ
Այ
Մի
Եւ

սօր
սօր
ա
ող

T.II

Մննդեան
Չատկի եւ
Յիւանց

Ա

B.

Մեղմագին՝ ծայնատիկ գոլով

տօն
Ա
չա
բա

Է
րեւն
բաթ
յին

Օր
ար
օր
ար

նրն
ղա
հան
տա

րու
գրս
սուա

դեան,
բեան,
տեան,
կան,

Ուժգին եւ սերտ

Նուազում

ա

եւ

տիս.

Նուազում

Ուժգին եւ սերտ

եւ

տիս.

Նուազում

Ուժգին եւ սերտ վերացմամբ

ս

եւ

տիս.

Նուազում

ս

եւ

տիս.

Ուժգին եւ սերտիւ

T. solo

Քրիս - տոս ծը - նա՛ւ
Քրիս - տոս յար - եա՛ւ

եւ յայտ
ի մե

նե - ցա՛ւ:
ոն - լոց:

Ուժգին եւ սերտիւ

B. solo

Քրիս - տոս ծը - նա՛ւ
Քրիս - տոս յար - եա՛ւ

եւ յայտ
ի մե

նե - ցա՛ւ:
ոն - լոց:

Սեղմուկ եւ խորուստ

T.

Օրի - նեա՛լ է Աստուած:

Սեղմուկ եւ խորուստ

B.

Օրի - նեա՛լ է Աստուած:

Ուժեղ եւ աւետաւոր

Տեա - - ռըն - - մե - - թոյ
 ւ - - ղե - - լե - - ցաւ
 Կա - - նայքն - - ե - - կին
 Խըն - - դրել - - զՅի - - սուս

Սեղմագին եւ ծայնառիկ գոյով

Տեա - - ռըն - - մե - - թոյ
 ւ - - ղե - - լե - - ցաւ
 Կա - - նայքն - - ե - - կին
 Խըն - - դրել - - զՅի - - սուս

եւ - - Յայտ - - նու - - քեան:
 ի - - մեջ - - ճարդ - - կան:
 Խ - - գե - - ղեզ - - ման:
 Ե - - նա - - պա - - կան:

Կեհ եւ տակաւ ինչ ի յայտ ելանել

եւ - - Յայտ - - նու - - քեան:
 ի - - մեջ - - ճարդ - - կան:
 Խ - - գե - - ղեզ - - ման:
 Ե - - նա - - պա - - կան:

Տակաւ առ տակաւ զուարթագին

Ա - - ւե - - տիս,
 Ի վեր ունել տակաւ առ տակաւ զուարթագին

Ա - - ւե - - տիս,

ա - - ւե - - տիս:
 ա - - ւե - - տիս:

ա - - ւե - - տիս:

Ուժգին եւ սերտիւ

T. solo
 Զրիս - տոս ծը - նա՛ւ եւ յայտ - նե - ցա՛ւ:
 Զրիս - տոս յար - եա՛ւ ի մե - նե - լոց:

Ուժգին եւ սերտիւ

B. solo
 Զրիս - տոս ծը - նա՛ւ եւ յայտ - նե - ցա՛ւ:
 Զրիս - տոս յար - եա՛ւ ի մե - նե - լոց:

T.
Սեղմուկ եւ խորուստ
 Օրհնեա՛լ է Աստ-ուած:

B.
Սեղմուկ եւ խորուստ
 Օրհնեա՛լ է Աստ-ուած:

ՍՐՎ.
 Օրհ - նեա՛, Տէ՛ր:

ԲԱՆ.
 Օրհ - նեալ քա - զա - տ - ու - թիւ - նըն Դօր... Ա - մեն:

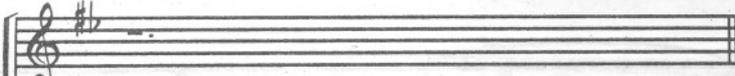
6. ԺԱՄԱՄՈՒՏ ՃԱՇՈՒ ԸԱՐԱԿԱՆ

Ժամանուտ ըստ աւուրս պատշաճի

(վերջ) (վերջ)

ՍՐՎ.
 եւ եւ - ըս խա - դա - դու - թեան ըզ Տէ՛ր ա - դա - չես - ցուք... Օրհ - նե՛ա, Տէ՛ր:

ԲԱՆ.
 Օրհ - նու - թիւն եւ փա՛ռք Դօր եւ Որ - դոյ... խա - դա - դու - թի՛ւն ա - մե - նե - ցու՛ն.

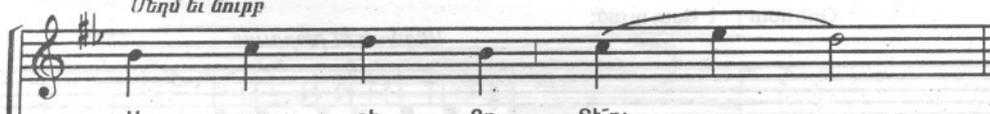
T. 

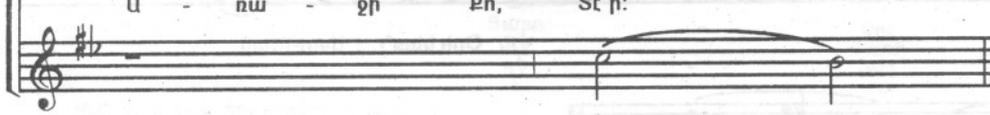
B. *Մեղմ եւ խաւար*

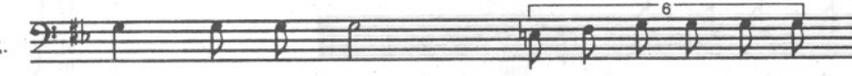
 եւ ընդ հոգ - ւոյդ քում:

ՍՐԿ. *Չափաւոր*

 Աս - տու - ծոյ եր - կըր - պա - զես - ցուք.

T.I *Մեղմ եւ մուրր*

 Ա - ռա - ջի թո, Տէ՛ր:

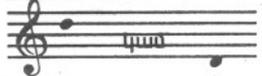
T.II 
 Տէ՛ր:

ՔԱՎ. 
 Տէ՛ր Աս - տուած մեր, ո - թոյ կա - թո - ղու - քինդ...

Ճաշու փոխ ըստ պատշաճի.

Դ.Պ. Ճաշու շարական ըստ պատշաճի.

վերջ՝



ՍՐԿ. 
 Օրի - նե՛ա, Տէր:

ՔԱՎ. 
 Զի թո է - կա - թո - ղու - քին եւ զօ - թու - քին...

ՍՐԿ. 
 Պոստ - խու - մէ.

7. ՍՈՒՐՔ ԱՍՏՈՒԱԾ

Ի տօնս Ծննդեան, Խաչի, Յարութեան, Տեառնընդառաջի

Ֆիացական վերացմամբ

T.I
Սուրբ Աստուած, սուրբ եւ հըգօր, սուրբ եւ անմահ,

T.II
Սուրբ, սուրբ, սուրբ եւ անմահ,

B.
Սուրբ, սուրբ,

*Ի կախ եւ հատ առ հատ
հեռանալով մեղմագին*

1.2. 3.

որ յայտ - նե - ցար վա - սըն մեր, ո - դոր - մե՛ա մեզ: ո - դոր - մե՛ա մեզ:

որ խա - չե - ցար վա - սըն մեր,

որ յա - րեար ի մե - ռե - լոց,

*Ի կախ եւ հատ առ հատ
հեռանալով մեղմագին*

որ յայտ - նե - ցար վա - սըն մեր, ո - դոր - մե՛ա մեզ:

որ խա - չե - ցար վա - սըն մեր,

որ յա - րեար ի մե - ռե - լոց,

Մեղմագին. հաստատուն եւ ի խորուստ

սուրբ:

Վարդավառի եւ Հոգեգալստեան

1.2. 3.

որ յայտ-նե-ցար ի թա-բոր լե-րինն, ո - դոր-մե՛ա մեզ: ո - դոր-մե՛ա մեզ:

որ ե - կիր եւ հան-գեար յա - ռա-քեալսն,

որ յայտ-նե-ցար ի թա-բոր լե-րինն, ո - դոր-մե՛ա մեզ:

որ ե - կիր եւ հան-գեար յա - ռա-քեալսն,

սուրբ:

Համբարձման

1.2. 3.

որ համ-բար-ձար փա-ռօք առ Հայր, ո - դոր-մե՛ա մեզ: ո - դոր-մե՛ա մեզ:

որ համ-բար-ձար փա-ռօք առ Հայր, ո - դոր-մե՛ա մեզ:

սուրբ:

Աստուածածնի

1.2. 3.

որ ե - կիր ի փո-խումն Սօր Քո եւ կու-սի, ո - դոր-մե՛ա մեզ: ո - դոր-մե՛ա մեզ:

որ ե - կիր ի փո-խումն Սօր Քո եւ կու-սի, ո - դոր-մե՛ա մեզ:

սուրբ:

8. ԵՒ ԵՒՍ ԽԱՂԱՂՈՒԹԵԱՆ ԵՒ ՅԻՇԵԱ, ՏԵՐ

ՍՐԿ.

Եւ եւ - ըս խա-ղա-ղու-թեան ըզ Տեր ա - ղա-չես - ցուք...

Վասն խաղաղութեան ամենայն աշխարհի...

Վասն ամենայն սուրբ եւ ուղղափառ եպիսկոպոսաց...

Վասն Հայրապետին մերոյ...

Վասն վարդապետաց, քահանայից, սարկաւազաց...

Վասն բարեպաշտ թագաւորաց...

Մեղմագին

2 T.soli

T.I

T.II

B.

Տէ՛ր, ո - ղոր - մե՛ա: (վեցիցս)

ՍՐԿ.

Վասն հոգւոյն հանգուցելոց...
Եւ եւս միաբան վասն ճշմարիտ...
Չանձինս մեր եւ զմիմեանս...
Ողորմեաց մեզ, Տեր Աստուած...

Մեղմ

T.I

T.II

B.

Յի - շեա, Տէ՛ր, եւ ո - ղոր - մե՛ա: Տէ՛ր, ո - ղոր - մե՛ա:

Տէ՛ր:

Յի - շեա, Տէ՛ր, եւ ո - ղոր - մե՛ա: Տէ՛ր, ո - ղոր - մե՛ա:

Աճում

Լուազում

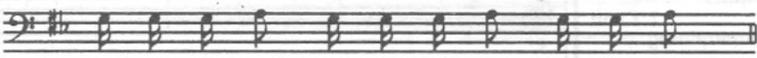
Բեզ, Տեառ-նրդ յանձն ե - ղի-ցուք: Տէ՛ր, ո - ղոր - մեա, Տէ՛ր, ո - ղոր - մեա, Տեր, ո - ղոր - մե՛ա:

Բեզ, Տեառ-նրդ յանձն ե - ղի-ցուք: Տէ՛ր, ո - ղոր - մեա, Տեր, ո - ղոր - մե՛ա:

Տեր, ո - ղոր - մե՛ա:

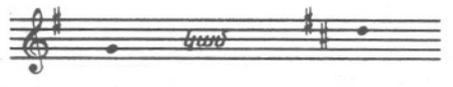
ՍՐԿ. 

Օրի-նեա, Տէ՛ր:

ՔԱՎ. 

Ձի ո - դոր - մած եւ ճար - դա - սը եւ Աստ - ուած...

Ճաշու գիրք ըստ պատշաճի



B. 

Ա - լէ - լու - իա, ա - լէ - լու - իա...

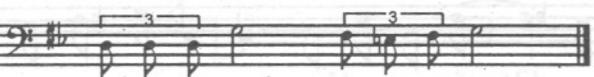
Սաղմոս ըստ պատշաճի



(վերջ)

ՍՐԿ. 

Ա - լէ - լու - իա օր - քի:

ՔԱՎ. 

Խա - դա - դու - քիւն ա - մե - նե - ցուն:

B. 

Սեղծ եւ խաղաղ
Եւ ընդ հոգ - ւոյդ Քում:

ՍՐԿ. 

Եր - կիւ - դա - ծու - քեանք լը - ւա - րուք:

ՎԵՐԳ 

Սըր - բոյ Ա - լե - տա - րա - նիս Յի - սու - սի Քրիս - տո - սի...

Մեղծ

2 T. soli

Փա՛նք, Տէ՛ր:

T.I

Փա՛նք Քեզ, Տէ՛ր, Աս - տու՛ած մեր:

T.II

Փա՛նք Քեզ, Տէ՛ր, Աս - տու՛ած մեր:

T.III

Փա՛նք, Տէ՛ր:

ՍՐԿ.

Պոս - խու - մէ:

Մեղձագին եւ խորհրդաւոր

B.I

Ա - ստ Աս-տը-ուած.

B.II

Ա - ստ Աս-տը-ուած.

ՎԵՐՔ.

Տէ - րըն մեր Յի - սու Քրիս - տոս ա - ստ.

ՃԱՇՈՒ ԱԽՏԱՐԱՆ

(վերջ)

9. ՓԱՆՔ ՔԵԶ, ՏԵՐ
ՀԱՄԱՏԱՔ

Գոհարանական եւ հիացական վերացմամբ

T.I

Փա՛նք Քեզ, Տէ՛ր, Աս - տուած մեր:

T.II

Փա՛նք Քեզ, Տէ՛ր, Աս - տուած մեր:

B.I

Տէ՛ր:

B.II

Փա՛նք Քեզ, Տէ՛ր,

ՎԵՐՔ.

Դա - վա - տանք ի մի Աս-տուած... (վերջ)

ՍՐԿ.

Օրի - նե՛ա, Տէ՛ր:

ՔԱՀ. 

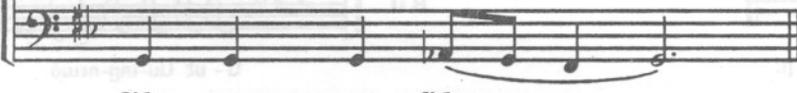
Իսկ մեք փա - ռա - տ - րեսցուք...

ՍՐԿ. 

Եւ եւ - ըս խա - դա - դու - րեան ըզ - Տէ՛ր ա - դա - չես - ցուք.

B.I *Սեղմ* 

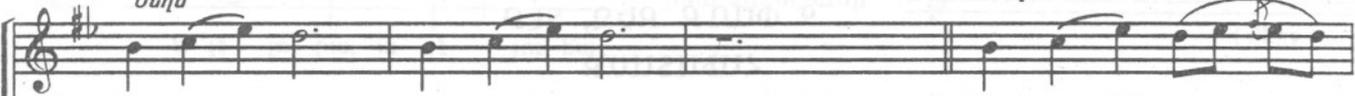
Տէ՛ր, ո - դոր - մե՛ա:

B.II 

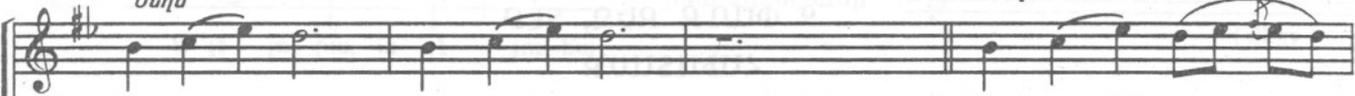
Տէ՛ր, ո - դոր - մե՛ա:

ՍՐԿ. 

Եւ եւ - ըս հա - վա - տով ա - դա - չես - ցուք...

Սեղմ 

Կե - ցո՛, Տէ՛ր: Շնոր - հե՛ա, Տէ՛ր: Շնոր - հե՛ա, Տէ՛ր:

Սեղմ 

Կե - ցո՛, Տէ՛ր: Շնոր - հե՛ա, Տէ՛ր: Շնոր - հե՛ա, Տէ՛ր:

Սեղմ 

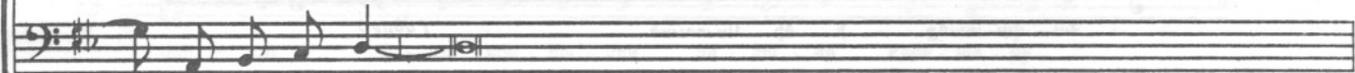
Կե - ցո՛, Տէ՛ր: Շնոր - հե՛ա, Տէ՛ր: Շնոր - հե՛ա, Տէ՛ր: Շնոր - հե՛ա, Տէ՛ր:

Աճուճ 

Տէ՛ր, ո - դոր - մե՛ա. Քե՛զ, Տեառ - նըդ յանձն ե - դի - ցուք: Տէ՛ր, ո - դոր - մե՛ա.



Տէ՛ր, ո - դոր - մե՛ա. Քե՛զ, Տեառ - նըդ յանձն ե - դի - ցուք: Տէ՛ր, ո - դոր - մե՛ա.



Տէ՛ր, ո - դոր - մե՛ա.

Նուազում

St'ր, n - դոր - մեա, St'ր, n - դոր - մեա:

St'ր, n - դոր - մեա:

St'ր, n - դոր - մեա:

ՍՐԿ. Օրհ-նե՛ա, St'ր:

ՔԱՀ. Որ - պես զի ար-ժա-նա-ւոր ե - ղի - ցուք... խա-ղա-ղու-թին ա - մե - նե-ցուն.

B. Մեղմ եւ խոր
եւ ընդ հոգ - ւոյդ բուն:

ՍՐԿ. Աս-տու-ծոյ եր-կըր - պագես-ցուք.

Մեղմ եւ նուրբ

T.I Ա - ռա - ջի թո, St'ր:

T.II Ա - ռա - ջի թո, St'ր:

ՔԱՀ. խա-ղա-ղու-թեամբ թով, Քրիս-տոս փըր - կիչ մեր...

ՍՐԿ. Օրհ - նե՛ա, St'ր:

ՔԱՀ. Տէր Աս-տուած օրհ-նես-ցէ զա - մե - նեսեանդ:

Շատ մեղմ

T. Ա - մե՛ն:

B.I Ա - մե՛ն:

B.II Ա - մե՛ն:

ՍՐԷ.

Մի՛ ոք յե - րա - խա - յից, մի՛ ոք
 ի քե - րա - հա - ւա - տից եւ մի՛ ոք
 յա - վաշ - խա - ըո - դաց եւ յան - մաք - ըից
 մեր - ձես - ցի յաս - տուա - ծա - յին խոր - հուրդս:

10. ՄԱՐՄԻՆ ՏԵՐՈՒՆԱԿԱՆ

Խորհրդաւոր հիացմամբ եւ մեղմ

T.I

Մար - մին տէ - ըու - նա - կան եւ ա - ըիւն փըրկ - չա - կան

T.II

Մար - մին տէ - ըու - նա - կան եւ ա - ըիւն փըրկ - չա - կան

B.

Մար - մին տէ - ըու - նա - կան եւ ա - ըիւն փըրկ - չա - կան

Հատ մեղմ

Աճում

Մեղմ

կայ ա - ռա - ջի, երկ - նա - յին զօ - ըու - թիւնքն յա - նե - ըն - տոյս

կայ ա - ռա - ջի, երկ - նա - յին զօ - ըու - թիւնքն յա - նե - ըն - տոյս

կայ ա - ռա - ջի, երկ - նա - յին զօ - ըու - թիւնքն յա - նե - ըն - տոյս

Ուժեղ

եր - զեն եւ ա - սեն ան - հան - զիստ բար - բա - ռով.

եր - զեն եւ ա - սեն ան - հան - զիստ բար - բա - ռով.

եր - զեն եւ ա - սեն ան - հան - զիստ բար - բա - ռով.

Աճում

սու՛րբ, սու՛րբ, սու՛րբ, Տէր զօ - թու - թեանց:

սու՛րբ, սու՛րբ, սու՛րբ, Տէր զօ - թու - թեանց:

սու՛րբ, սու՛րբ, սու՛րբ, Տէր զօ - թու - թեանց:

ՍՐԿ.

Սաղ - ծոս ա - սա - ցեք, Տեառն Աս - տու - ծոյ

մե - թում, դը - պիրք, ձայ - նի քաղ - ցրու - թեան

զեր - զըս հո - զե - ւորս.

ԿԱԾ

զեր - զըս հո - զե - ւորս.

11. ՈՎ Է ՈՐՊԵՍ ՏԵՐ

ՍՐԲԱՍԱՅՈՒԹԻՒՆ ՅԻՆԱՆՑ ԵՒ ԽԱՉԻ

T.solo [Չիացական]

ո՛վ է

T.

B.I, II [Ի խորուստ]

ո՛վ է

[Սրտաբաց]

որ - պես Տե՛ր Աս-տուած

որ է Տե՛ր Աս -

[Ներքուստ]

որ - պես Տե՛ր Աս-տուած

[Սրտաբաց]

մեր, խա - չե - ցաւ վա-սըն մեր, թա - ղե -

տուած, Աս-տուած մեր, թա - ղե -

[Անուն]

մեր, խա - չե - ցաւ, թա - ղե -

Պայծառ

gալ եւ յար - եա՛ւ.
 gալ եւ յար - եա՛ւ, եւ յար - եա՛ւ.
 gալ եւ յար - եա՛ւ, յար - եա՛ւ.

Գնայուն

T.I Դա - ւա - տա - րի՛մ ե - ղեւ յաշ - խար - հի եւ հաճ - բար - ծաւ փա - ոք:
 T.II
 Փա *Թանձր* ոք:
 B. Դա - ւա - տա - րի՛մ ե - ղեւ յաշ - խար - հի եւ հաճ - բար - ծաւ փա - ոք:

Ե - կայք ժո - ղո - վուրդք, գօրհ - նու - թիւն ընդ հրե - շտակս եր - գես - ցուք Նը - մա
 Ե - կայք ժո - ղո - վուրդք, գօրհ - նու - թիւն ընդ հրե - շտակս եր - գես - ցուք.
 ժո - ղո - վուրդք, ընդ հրե - շտակս եր - գես - ցուք Նը - մա

Մեղմելով

ա - սե - լով. սու՛րբ, սու՛րբ, սուրբ ես Տէ՛ր Աս - տուած մեր:
 սու՛րբ, Տէ՛ր Աս - տուած մեր:
 ա - սե - լով. սու՛րբ, Տէ՛ր:

12. ԵՒ ԵՒՍ ԽԱՂԱՂՈՒԹԵԱՆ. ԿԵՅՈՍ ՏԷՐ

ՍՐԿ. 

Եւ ե - լըս խա - դա - դու - քեան ըզ Տէ՛ր ա - դա - չես - ցուք.

Մեղմ

T.I 

Տէ՛ր, ո - դոր - մե՛ա:

T.II 

Տէ՛ր, ո - դոր - մե՛ա:

B. 

Տէ՛ր, ո - դոր - մե՛ա:

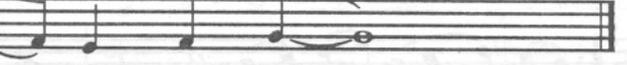
ՍՐԿ. 

Եւ ե - լըս հա - ա - տով եւ սըր - բու - քեանք...

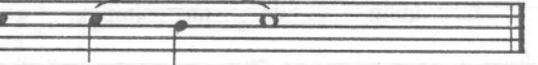
Մեղմազիմ

T.I 

Կե - ցո՛, Տէ՛ր, եւ ո - դոր - մե՛ա:

T.II 

Կե - ցո՛, Տէ՛ր, եւ ո - դոր - մե՛ա:

B. 

Տէ՛ր, ո - դոր - մե՛ա:

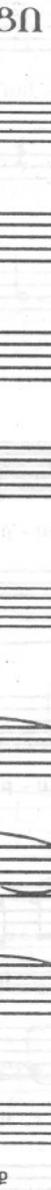
ՍՐԿ. 

Օրի - մե՛ա, Տէ՛ր:

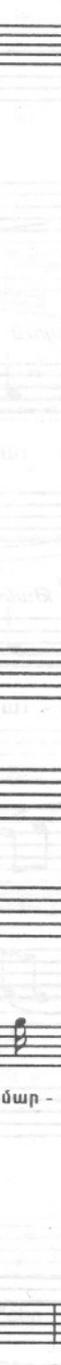
ՔԱՎ. 

Հնոր - հօք եւ մար - դա - սի - բու - քեանք...

Մեղմ եւ խաղաղ

B. 

Եւ ընդ հոգ - ւոյդ քում:

ՍՐԿ. 

Աս - տու - ծոյ եր - կըր - պա - գես - ցուք.

Մեղմ եւ նուրբ

T.I 

Ա - ռա - ցի թո, Տէ՛ր:

T.II 

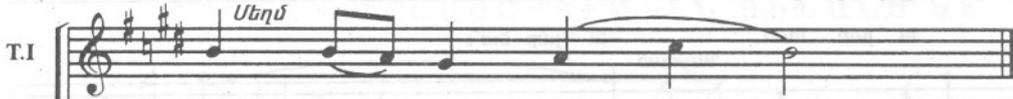
Ա - ռա - ցի թո, Տէ՛ր:

12. ԵՒ ԵՒՍ ԽԱՂԱՂՈՒԹԵԱՆ. ԿԵՅՈՍ ՏԷՐ

ՍՐԿ. 

Եւ ե - լըս խա - դա - դու - քեան ըզ Տէր ա - դա - չես-ցուք.

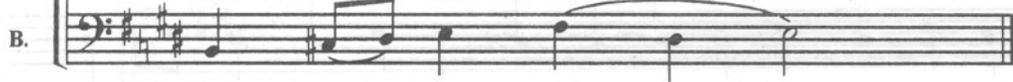
Սեղծ

T.I 

Տէր, ո - դոր - մե՛ա:

T.II 

Տէր, ո - դոր - մե՛ա:

B. 

Տէր, ո - դոր - մե՛ա:

ՍՐԿ. 

Եւ ե - լըս հա - ւա - տով եւ սըր - բու-քեանք...

Սեղծագիծ

T.I 

Կե - ցո՛, Տէր, եւ ո - դոր - մե՛ա:

T.II 

Կե - ցո՛, Տէր, եւ ո - դոր - մե՛ա:

B. 

Տէր, ո - դոր - մե՛ա:

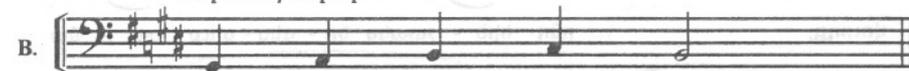
ՍՐԿ. 

Օրի-մե՛ա, Տէր:

ՔԱՀ. 

Շնոր - հօք եւ մար - դա - սի - բու-քեանք...

Սեղծ եւ խաղաղ

B. 

Եւ ընդ հոգ - ւոյդ քում:

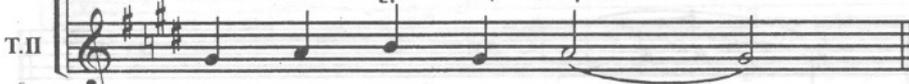
ՍՐԿ. 

Աս - տու - ծոյ եր - կըր - պա - գես - ցուք.

Սեղծ եւ նուրբ

T.I 

Ա - ռա - ջի Քո, Տէր:

T.II 

Ա - ռա - ջի Քո, Տէր:

ՄԲԿ.

Ող-ջո՞յն տուրք մի-մեանց ի համ-բոյր սըր-բու-թեան.
 եւ որք ոչ էր կա-րողք հա-ղոր-դիլ աս-տուա-ծա-յին
 խոր-հըր-դոյս առ դրունս ե-լէր եւ ա-ղօ-թե-ցէր.

13. ՔՐԻՍՏՈՍ Ի ՄԷՋ ՄԵՐ

Հատ մեղմ եւ նուրբ

T.I

Քրիստոս ի մեջ

T.II

Քրիստոս ի մեջ մեր յայտ-նե-ցաւ, Որ էնն Աստուած աստ բազ-մե-ցաւ.

B.

մեր յայտ-նե-ցաւ,

հա-ղա-ղութեան ծայն հըն-չե-ցաւ, սուրբ ող-ջու-նի հրա-ման տը-լաւ.

Քրիստոս ի մեջ

Որ էնն Աստուած

ե-կե-ղե-ցիս մի անձն ե-ղեւ համ-բոյ-րըս յող-լոր-ման տը-լաւ.

մեր յայտ-նե-ցաւ, աստ բազ-մե-ցաւ.

աատ րազ - մե - ցաւ.

Թըշ - նա - մու - թիւ - նըն հե - ռա - ցաւ սերն յընդ - հա - նու - ըրս սըփ - ռե - ցաւ.

Թըշ - նա - մու - թիւ - նըն հե - ռա - ցաւ սերն յընդ - հա - նու - ըրս սըփ - ռե - ցաւ.

Գոչական *Նուազուն*

Արդ, պաշ - տօն - եայք բար - ձեալ ըզ - ձայն, տուք զօրհ - նու - թիւն ի մի - բե - րան՝

Արդ, տուք զօրհ - նու - թիւն ի մի - բե - րան՝

Արդ, բար - ձեալ ըզ - ձայն, տուք զօրհ - նու - թիւն

Արդ, բար - ձեալ ըզ - ձայն, տուք զօրհ - նու - թիւն

Ածուն

ն - րում սրով - բերն են սըր - բա - բան:

Ածուն

մի - աս - նա - կան Աս - տուա - ծու - թեան ն - րում սրով - բերն են սըր - բա - բան:

Աս - տուա - ծու - թեան ն - րում սրով - բերն են սըր - բա - բան:

Աս - տուա - ծու - թեան ն - րում սրով - բերն են սըր - բա - բան:

14. ԱՀԻԻ ԿԱՅՅՈՒՔ ՈՂՈՐՄՈՒԹԻՒՆ ԵՒ ԽԱՂԱՂՈՒԹԻՒՆ

ՍՐԿ.

Ա - հիւ կաց-ցուք, եր-կիւ-ղիւ կաց-ցուք, բար-ւոք կաց-ցուք
եւ նա - յե - ցա - րուք ըզ-գու - շու - քեանք.

Լեցուն

T.I
Առ քեզ, Աս - տուած:

T.II
Առ քեզ, Աս - տուած:

ՍՐԿ.

Պա-տա-րագ քրիս-տոս մատ - չի Գառն Աս - տու - ծոյ:

Շատ նուրբ եւ խորհրդաւոր

B.I
Ո - դոր-մու-քիւն:

Ֆիացումով

B.II
Ո - դոր-մու-քիւն եւ խա-ղա-ղու-քիւն եւ պա-տա-րագ օրի - նու - քեան:

ՍՐԿ.

Օրի-նե՛ա, Տէ՛ր:

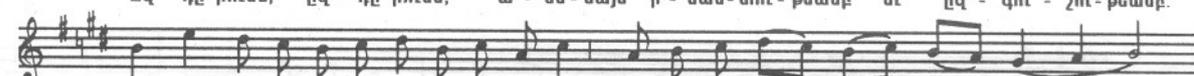
ՔԱՆ.

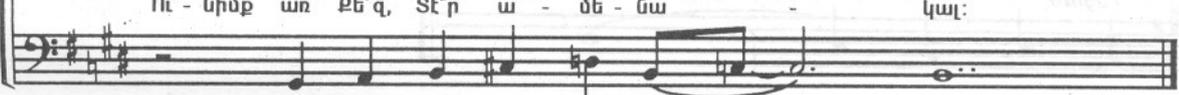
Հնորիք, սեր եւ աս-տուա-ծա - յին սըր - բա - րար զօ - րու - քիւն...

Մեղծ եւ նուրբ

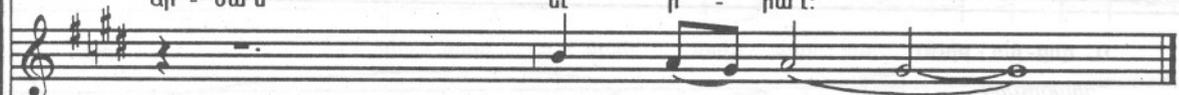
T.solo
եւ ընդ հոգ - տոյդ քում:

B.
Ա - ծեն. եւ ընդ հոգ - տոյդ քում:

ՍՐԿ. 
 ըզ - դը-րունս, ըզ - դը-րունս, ա - մե-նայն ի - մաս-տու-թեամբ եւ ըզ - գու - շու-թեամբ:

 Ի վեր ըն-ծա-յե-ցու-ցեք ըզ-մի-տըս ձեր աս-տուա-ծա-յին եր - կիւ - դի:

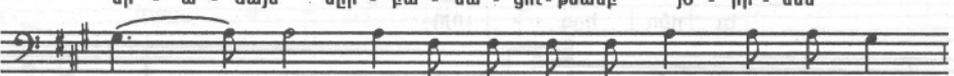
Խորհրդաւոր
 T. 
 Ու - նիմք առ Քե՛զ, Տէ՛ր ա - մե - նա - կալ:
 B. 
 Առ Քե՛զ, Տէ՛ր ա - մե - նա - կալ:

ՍՐԿ. 
 եւ գո - հա - ցա-րուք ըզ-Տեառ-նէ բո - լո - րով սըր - տի:

Շատ մեղծ եւ ներքուստ
 T.I 
 Ար - ժա՛ն եւ ի - րա՛ւ:
 T.II 
 եւ ի - րա՛ւ:
 B. 
 եւ ի - րա՛ւ:

ՍՐԿ. 
 Օրի - նե՛ա, Տէ՛ր:

ՔԱՎ. 
 եւ ընդ սե - րով - քսն եւ ընդ քե - րով - քսն

 մի - ա - ծայն սըր - բա - սա - ցու-թեամբ յօ - րի - նեն

 մը - լագս եւ հա - մար - ծա - կա - պէս գո - չե - լով

 ա - ղա - ղա - կեն ընդ նո - սին եւ ա - սեն.

15. ՍՈՒՐԲԸ, ՍՈՒՐԲԸ

Սուրբ հիացում

T.I

T.II

B.I

B.II

Լայն ու վեհ

Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ,

Տէր զօ - թու - թեանց, լի են եր - կինք եւ եր - կիր

լի են եր - կինք եւ եր - կիր

լի են եր - կինք

Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ, Սուրբ,

Տէր զօ - թու - թեանց, լի են եր - կինք

փա - նօք Քն: Օրհ-նու-թիւն ի բար - ծունս. օրհ - նեալ, որ ե-կիր եւ գա - լոցոյ ես

փա - նօք Քն:

փա - նօք Քն: Օրհ-նու-թիւն ի բար - ծունս. օրհ - նեալ, որ ե-կիր եւ գա - լոցոյ ես

փա - նօք Քն:

Նուազուն եւ ներքուստ

ան - ուամբ Տեառն: Ով - սան - նա ի բար - ծունս:
 Ով - սան - նա ի բար - ծունս:
 ան - ուամբ Տեառն: Ով - սան - նա ի բար - ծունս:
 ան - ուամբ Տեառն: ի բար - ծունս:

ՍՐԿ.

Օրի - նեա՛, Տէ՛ր:

ՔԱՀ.

Ա - ուք, կե - րեք, այս է մար - մին իմ...

Հատ նուրբ եւ մեղմ

B.I

Ա - մեն:

B.II

Ա - մեն:

ՍՐԿ.

Օրի - նեա՛, Տէ՛ր:

ՔԱՀ.

Ար - բեք ի սը - մա - նե ա - մէ - նե - քեան...

Հատ նուրբ եւ մեղմ

T.

Ա - մեն:

B.

Ա - մեն:

16. ՀԱՅՐ ԵՐԿՆԱԽՈՐ

Աղաչական եւ խաղաղ

T.I
Հա՛յր երկ - նա - ւոր, Որ զՈր - դիդ Քո ե - տուր ի մահ

T.II
Հա՛յր երկ - նա - ւոր, ե - տուր

B.I
Հա՛յր Որ զՈր - դիդ ե - տուր

B.II
Հա՛յր Որ զՈր - դիդ ե - տուր ի մահ

վա - սըն մեր պար-տա - պան պար - տեաց մե - րոց, հեղ - մամբ ար - եան Նո - րա

պար-տա - պան հեղ - մամբ ար - եան

պար-տա - պան

վա-սըն մեր պար-տա - պան պար - տեաց մե - րոց, հեղ - մամբ ար - եան Նո - րա

ա - դա - չեմք ըզ Քեզ, ո - դոր - մեա՛ Քո բա - նա - ւոր հօ - տի:

ո - դոր - մեա՛ Քո հօ - տի:

ա - դա - չեմք ո - դոր - մեա՛ Քո հօ - տի:

ա - դա - չեմք ո - դոր - մեա՛ հօ - տի:

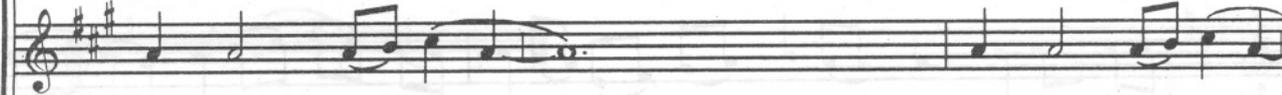
ՍՐԿ.  Օրի - նե՛ա, Տե՛ր:

ՔԱՆ.  եւ ըզ Քոյս ի Քո - յոց...

17. ՅԱՍԵՆԱՅՆԻ ՕՐՀՆԵԱԼ ԵՍ, ՏԵՐ

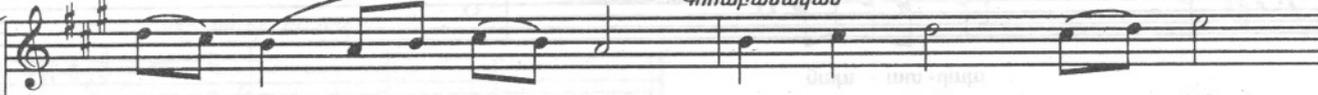
Վե՛հ եւ խորհրդաւոր հիացում

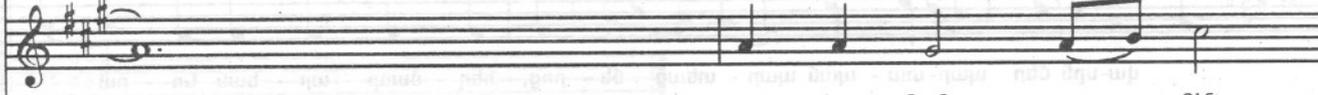
T.I  Յա - մե - նայ - նի օրի - նեալ ես, Տե՛ր. օրի - նեմք ըզ - Քեզ,

T.II  Յա - մե - նայ - նի օրի - նեմք ըզ - Քեզ,

B.  Յա - մե - նայ - նի օրի - նեալ ես, Տե՛ր. օրի - նեմք ըզ - Քեզ,

Գոհարանական

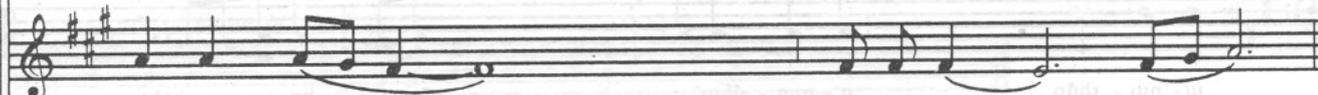
 գո - վեմք ըզ - Քեզ. գո - հա - նամք ըզ - Քեն,

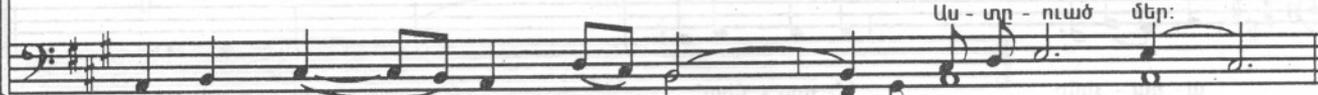
 գո - հա - նամք ըզ - Քեն,

 գո - վեմք ըզ - Քեզ. գո - հա - նամք ըզ - Քեն,

Աղաչական *Վերացմամբ*

 ա - դա - չեմք ըզ - Քեզ, Տե՛ր, Աս - տըր-ուած մեր:

 ա - դա - չեմք, Աս - տըր-ուած մեր:

 ա - դա - չեմք ըզ - Քեզ՝ Տե՛ր, Աս - տըր - ուած մեր:

ՍՐԿ.

Օրի - նե՛ա, Տե՛ր:

ՔԱՎ.

Խա - դա - դու - քի՛ւն ա - մե - նե - ցու՛ն.

Խորհրդաւոր եւ ներքուստ

B.

եւ ընդ հոգ - ւոյդ քու՛մ:

ՍՐԿ.

Աս - տու - ծոյ եր - կըր - պա - գես - ցուք.

T. *Մեղծ*

Ա - ռա - ջի թո, Տե՛ր:

B.

Ա - ռա - ջի թո, Տե՛ր:

18. ՈՐԴԻ ԱՍՏՈՒԾՈՅ

Խուրք, մեղծ եւ պաղատական

T.I.

Որ - դի Ա - ստու - ծոյ, որ պա - տա - րա - գեալ

T.II.

Որ - դի Ա - ստու - ծոյ,

B.I.

Որ - դի Ա - ստու - ծոյ, որ

B.II.

Որ - դի Ա - ստու - ծոյ, պա - տա - րա - գեալ

Հիացական

Աղաչական

Հօր ի հաշ - տու - թիւն, հաց կե - նաց բաշ - խիս ի մեզ. հեղ - մամբ ար - եան Քո սուրբ

հաց կե - նաց հեղ - մամբ ար - եան Քո սուրբ

ի հաշ - տու - թիւն, բաշ - խիս ի մեզ.

Հօր ի հաշ - տու - թիւն, հաց կե - նաց բաշ - խիս ի մեզ. հեղ - մամբ ար - եան Քո սուրբ

ա - դա - չեմք ըզ - Քեզ, ո - դոր - մե՛ա, ա - բեամբ Քով փրը - կեալ ho - տի:

ո - դոր - մե՛ա, ho - տի:

ա - դա - չեմք, ո - դոր - մե՛ա, ա - բեամբ Քով փրը - կեալ ho - տի:

ա - դա - չեմք, ո - դոր - մե՛ա, ho - տի:

ՍՐԿ. Օրի - նե՛ա, Տէ՛ր:

ՔԱՆ. Որ - պէս զի սա ե - ղի - ցի...

19. ՀՈԳԻ ԱՍՏՈՒԾՈՅ

Շատ նուրբ, խաղաղ ու լայն

T.I
T.II
B

Հո - գի Աս - տու - ծոյ, որ ըզ-փա - ռակ - ցի Քո զխոր - հուրդ

Հո - գի Աս - տու - ծոյ, որ ըզ-փա - ռակ - ցի Քո զխոր - հուրդ

Հիացական

Հո - գի որ զխոր - հուրդ

ի - ջեալ ի յերկ - նից կա-տա - րես ի ձե - ողս մեր.

կա-տա - րես ի ձե - ողս մեր.

ի - ջեալ ի յերկ - նից կա-տա - րես

Աղաչական եւ նուրբ

հեղ - մամբ ա - րեան Սո - րա, ա - ղա - չեմք ըզ - թեզ,

հեղ - մամբ ա - րեան

հեղ - մամբ ա - րեան Սո - րա, ա - ղա - չեմք ըզ - թեզ,

Անյայտանալով

հան - գո՛ զիո - զիս մեր նըն - ջե - ցե - լոց:

հան - գո՛ զիո - զիս մեր նըն - ջե - ցե - լոց:

հան - գո՛ զիո - զիս մեր նըն - ջե - ցե - լոց:

ՄԻԿ.

Օրի - նե՛ա, Տե՛ր:

20. ՅԻՇԱՏԱԿՈՒԹԻՒՆՔ ԵՒ ՅԻՇԵԱ, ՏԵՐ

ՔԱՀ.

Ընդ ո - ընս եւ մեզ այց ա - թաս - ցես...

Հանգիստ խնդրական

B.I

Յի - շե՛ա, Տե՛ր, եւ ո - դոր - մե՛ա:

B.II

Յի - շե՛ա:

ՔԱՀ.

Ա - ստուա - ծա - ծնին, սըր - բոյ Կուսին...

Նուրբ խնդրական

T.I

Յի - շե՛ա, Տե՛ր, եւ ո - դոր - մե՛ա:

T.II, III

Յի - շե՛ա:

ՄՐԿ.

Ա - ռա - քե - լոց սըր - բոց, մար - գա - թե - ից...

T.

Յի - շե՛ա:

B.

Յի - շե՛ա, Տե՛ր, եւ ո - դոր - մե՛ա:

ՄՐԿ.

Օրի - նեալ, զով - եալ եւ փա - ռա - լոր - եալ...

Գոհացական եւ վերացումով

T.I

Փա՛ռք յա - թու - թեան Զո, Տե՛ր:

T.II

Փա՛ռք, Տե՛ր:

B.I

Փա՛ռք յա - թու - թեան Զո, Տե՛ր:

B.II

Փա՛ռք, Տե՛ր:

ՍՐՎ.

Ա - աաջ - նոր-դաց մե - բոց...

B.I

Յի - շե՛ա:

B.II

Յի - շե՛ա, Տէ՛ր, եւ ո-ղոր - մե՛ա:

ՍՐՎ.

Սի - անձ - նա - ցե - լոց սըր - բոց...

T.I

Յի - շե՛ա:

T.II

Յի - շե՛ա, Տէ՛ր, եւ ո-ղոր - մե՛ա:

ՍՐՎ.

Յա-գա-ւո-րաց Քրիս-տո - նե՛ - ից...

T.I

Յի - շե՛ա, Տէ՛ր, եւ ո-ղոր - մե՛ա:

T.II

Յի - շե՛ա, Տէ՛ր, ո - ղոր - մե՛ա:

B.I

Տէ՛ր, ո-ղոր-մե՛ա:

B.II

Տէ՛ր, ո - ղոր - մե՛ա:

ՍՐՎ.

Ընդ - հա - նուր...

Նրբագոյն եւ մեղմագին

T.I
Յի - շե՛ա, Տէ՛ր, եւ ո - դոր - մե՛ա:

T.II
Յի - շե՛ա, Տէ՛ր, ո - դոր - մե՛ա:

B.I
Յի - շե՛ա եւ ո - դոր - մե՛ա:

B.II
Յի - շե՛ա:

ՍՐԿ.
Օրհ-նեա՛, Տէ՛ր:

ՔԱՀ.
Ե - լըս ա - ռա - լել...

21. ԳՈՂՈՒԹԻՒՆ
ԸՍՏ ԱՍԵՆԱՅՆԻ

[Չայնել ի վերայ] ՍՐԿ. Գո - հու - փին...

ՍՐԿ. Վասն սուրբ եւ անմահ պատարագիս...
Սովաւ շնորհեա զսէր...
Եպիսկոպոսապետին մերոյ...
Եւ վասն զօրութեանց...
Աղաչեսցուք եւ խնդրեսցուք...
Եւ եւս առաւել...
Ազատութիւն եղբարց մերոց...
Հանգիստ հաւատով...
Եղիցի յիշատակ ի սուրբ պատարագս՝ աղաչեմք...

Վերացմամբ եւ լայն

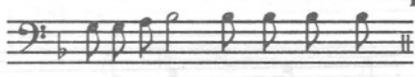
T.I
Ըստա - մե - նայ - նի եւ յա - դագս ա - մե - նե - նե - ցուն:

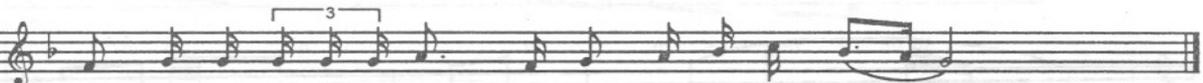
T.II
Ըստա - մե - նայ - նի եւ յա - դագս ա - մե - նե - նե - ցուն:

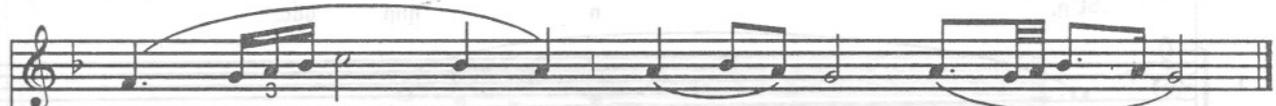
B.
Ըստա - մե - նայ - նի եւ յա - դագս ա - մե - նե - նե - ցուն:

22. ԵՒ ԵՂԻՑԻ ՈՂՈՐՄՈՒԹԻՒՆ
 ԱՄԵՆ: ԵՒ ԸՆԴ ՀՈԳԻՈՅԴ ՔՈՒՄ

ՍՐԿ. 
 Օրի - մեա՛, St՛ր:

ՔԱՀ.  եւ ե-ղիցի ո - ղոր-մուքիւն...
 T.solo  եւ ընդ հոգ-ւոյդ քում:
 Հատ մեղմ եւ խորհրդավոր
 T.  Ա - մեն:
 U - մեն:

ՍՐԿ. 
 եւ ե - լըս խա - դա - ղու-թեան ըզ St՛ր ա - դա - չես - ցուք:

T.solo  St՛ր, ո - ղոր - մեա՛:
 T.  St՛ր:
 B. 
 St՛ր:

ՍՐԿ. 
 Ա - մեն - նայն սըր - բովք, զո - ղըս յի - շա - տա - կե - ցաք. ե - լըս


 ա - ռա - ւե - լա - պես ըզ - St՛ր ա - դա - չես - ցուք.

T.solo
 St'p, *Լրբազոյն* n - ղոր - մեա՛:

T.I
Լրբազոյն St'p:

T.II
 St'p:

ՍՐԿ.
 Վա - սըն մա - տու - ցեալ սուրբ եւ աս - տուա - ծա - յին ան - մահ պա - տա - րա - գիս

որ ի վե - րայ սըր - բոյ սե - ղա - նոյս ըզ - Տէր ա - ղա - չես - ցուք.

T.solo
 St'p, n - ղոր - մեա՛:

T.
 St'p:

B.
 St'p:

ՍՐԿ.
 որ պե - գի Տէր Աս-տուած մեր, որ ըն - կա - լաւ ըզ - սա յեր - կնա - յին յիւր մա - տու - ցա - րանն,

ըզ - փո - խա - նակն ա - ռա - քես - ցե առ մեզ ըզ - շը - նորիս եւ ըզ - պար-գեսս Հոգ - ւոյն Սըր-բոյ,

ըզ - Տէր ա - ղա - չես - ցուք.

T.solo
 St'p, n - դոր մե՛ա:

T.I
 St'p:

T.II
 St'p:

B.

ՍՐԿ.
 Շն - կալ կե - ցո՛ եւ ո - դոր - մեա եւ պա - հեա զմեզ, St'p, Քո - յին շնոր - հիւ:

T.solo
 կե - ցո, St'p, եւ ո - դոր - մե՛ա:

T.I
 St'p:

T.II
 St'p:

ՍՐԿ.
 Զա - մե - նա - սըր - բու - հի զԱս - տուա - ծա - ծինն ըզ - միշտ Կոյ - - սըն Մա - րի - ամ,
 հան - դերծ ա - մե - նայն սըր - բովք յի - շե - լով, ըզ - St'p ա - դա - չես - ցուք.

T.solo
 Յի - շե՛ա, St'p, եւ ո - դոր - մե՛ա:
 Հատ Գուրբ

B.
 St'p:

Լայն. վստահ խնդրանք

T.I
 St'ր, ո - ղոր - մե՛ա. Քե՛զ, Տեառ - նըդ յանձն ե - ղի - ցուք.

T.II
 St'ր:

B.
 St'ր, ո - ղոր - մե՛ա. Քե՛զ, Տեառ - նըդ յանձն ե - ղի - ցուք.

St'ր, ո - ղոր - մե՛ա. St'ր, ո - ղոր - մե՛ա. St'ր, ո - ղոր - մե՛ա:

St'ր, ո - ղոր - մե՛ա:

St'ր, ո - ղոր - մե՛ա. St'ր, ո - ղոր - մե՛ա. St'ր, ո - ղոր - մե՛ա:

ՍՐԿ.
 Օրի - նե՛ա, St'ր:

ՔԱՎ.
 եւ տուր մեզ հա - մար - ծա - կա - ծայն
 բար - բա - ռով բա - նալ ըզ - բե - ղա - նըս մեր
 կար - դալ ըզ Քեզ, երկ-նա-ւո-րըդ Հայր, եր - գել եւ ա - սել:

23. ՀԱՅՐ ՄԵՐ ԱՂՕԹՔ ՏԵՐՈՒՆԱԿԱՆ

Վեհ՝ խորհրդաւոր

Աճուն՝ խաղաղական

T.I
Հա՛յր մեր որ յեր - կինս, սուրբ ե - ղի - ցի ա - նուն թո, ե - կես - ցի

T.II
Հա՛յր մեր որ յեր - կինս, սուրբ ե - ղի - ցի ա - նուն թո, ե - կես - ցի

B.I
Հա՛յր մեր որ յեր - կինս, սուրբ ե - ղի - ցի ա - նուն թո, ե - կես - ցի

B.II
Հա՛յր մեր որ յեր - կինս, սուրբ ե - ղի - ցի ա - նուն թո, ե - կես - ցի

Վճռական

ար - քա - յու - թիւն թո, ե - ղի - ցին կամք թո որ - պէս յեր - կինս եւ յեր - կրի:

ար - քա - յու - թիւն թո, ե - ղի - ցին կամք թո որ - պէս յեր - կինս եւ յեր - կրի:

ար - քա - յու - թիւն թո, ե - ղի - ցին կամք թո որ - պէս յեր - կինս եւ յեր - կրի:

ար - քա - յու - թիւն թո, ե - ղի - ցին կամք թո որ - պէս յեր - կինս եւ յեր - կրի:

Մեղմագոյն եւ ներքուստ խնդրական

Սրտարաց

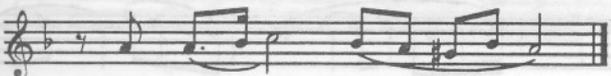
Ձիաց մեր հա - նա - պա - զորդ տո՛ւր մեզ այ - սօր. թող մեզ ըզ - պար - տիս մեր,
 Ձիաց մեր հա - նա - պա - զորդ տո՛ւր մեզ այ - սօր. թող մեզ,
 Ձիաց մեր հա - նա - պա - զորդ տո՛ւր մեզ այ - սօր. թող մեզ ըզ - պար - տիս մեր,
 Ձիաց մեր հա - նա - պա - զորդ տո՛ւր մեզ այ - սօր. թող մեզ ըզ - պար - տիս մեր,

որ - պէս եւ մեք թո-ղումք մե - րոց պար-տա-պա - նաց. եւ մի տա - նիր ըզ - մեզ
 որ - պէս եւ մեք թո-ղումք մե - րոց պար-տա-պա - նաց. եւ մի տա - նիր ըզ - մեզ
 որ - պէս թո-ղումք մե - րոց պար-տա-պա - նաց. եւ մի տա - նիր ըզ - մեզ
 որ - պէս եւ մեք. եւ մի տա - նիր ըզ - մեզ

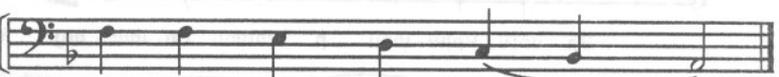
Նուրբ, ներքուստ աղաչական եւ վստահ

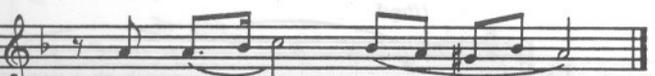
Նուազում

ի փոր - ծու - թիւն, այլ փըր - կեա՛ ի չա - րէ:
 ի փոր - ծու - թիւն, այլ փըր - կեա՛, այլ փըր - կեա՛ ի չա - րէ:
 ի փոր - ծու - թիւն, այլ փըր - կեա՛, այլ փըր - կեա՛ ի չա - րէ:
 ի փոր - ծու - թիւն, այլ փըր - կեա՛ ի չա - րէ:

ՄՐԿ. 
 Օրհ - նե՛ա, Տէ՛ր:

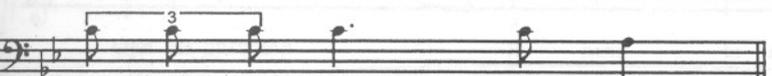
ՔԱՀ.  T. 
 Ձի թո է ար - քա - յու - թիւն. եւ ընդ հոգ - ւոյդ թում:

ՄՐԿ.  B. 
 Աս-տու - ծոյ եր - կըր - պա - զես - ցուք. Ա - ռա - ջի թո, Տէ՛ր:

ՄՐԿ. 
 Օրհ - նե՛ա, Տէ՛ր:

ՔԱՀ. 
 Քրիս - տո - սի Յի - սու - սի, Տէ - րածք մե-րով...

ՄՐԿ. 
 Պոս - խու - մէ:

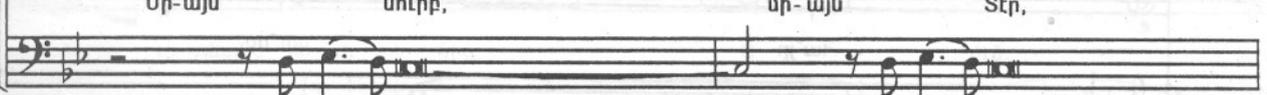
ՔԱՀ. 
 Ի սըր - բու - թիւն սըր - բոց.

24. ՄԻԱՅՆ ՍՈՒՐԲ

Հաւատով

T.solo 
 Մի-այն սուրբ, մի-այն Տէր,

T. 
 Մի-այն սուրբ, մի-այն Տէր,

B. 
 Մի-այն սուրբ, մի-այն Տէր,

Նուրբ եւ լայն

T.I
Յի - սուս, Զրիս-տոս - ի Փառս Աս-տու - ծոյ Դօր: Ա - ծէն:

T.II
Յի - սուս: Ա - ծէն:

B.
Յի - սուս, Զրիս-տոս - ի Փառս Աս-տու - ծոյ Դօր: Ա - ծէն:

ՍՐԿ.
Օրհ - նե՛ա, Տե՛ր:

ՔԱՀ.


 Օրհ-նեա՛լ Գայր սուրբ Աս-տուած ճըշ-մա - թիտ:
 Օրհ-նեա՛լ Որ-դիդսուրբ Աս-տուած ճըշ-մա - թիտ:
 Օրհ-նեա՛լ Գո-գիդսուրբ Աս-տուած ճըշ-մա - թիտ:

Սեղծ

T.I
Ա - ծէն: (երիցս)

T.II
Ա - ծէն:

B.
Ա - ծէն:

ՍՐԿ.
Օրհ - նե՛ա, Տե՛ր:

ՔԱՀ.
Օրհ - նու - թիւն եւ Փա՛ռք Դօր...

25. ԱՄԷՆ: ՀԱՅՐ ՍՈՒՐԲ

Նուրբ եւ լայն

T.solo
Գա՛յր սու՛րբ,

T.
Ա - ծէն: Գա՛յր սու՛րբ,

B.
Գա՛յր սու՛րբ,

B.solo
 T.I
 T.II

Որ-դիդ սուրբ,
 Որ-դիդ սուրբ,
 Որ-դիդ սուրբ,

T.solo
 T.
 B.

Հո-գիդ սուրբ.
 Հո-գիդ սուրբ.
 Հո-գիդ սուրբ.

Վեհ, լայն
 T.I
 T.II
 B.I,II

Օրհ-նու-թիւն Հօր եւ Որ - դւոյ եւ սըր-բոյ Հո - գւոյն այժմ եւ միշտ
 Օրհ-նու-թիւն Հօր այժմ եւ միշտ
 Օրհ-նու-թիւն Հօր եւ Որ - դւոյ եւ սըր-բոյ Հո - գւոյն Հո - գւոյն այժմ եւ միշտ

եւ յա - լի-տեանս յա - լի տե - նից: Ա - մեն:
 եւ յա - լի-տեանս յա - լի տե - նից: Ա - մեն:
 յա - լի տե - նից: Ա - մեն:

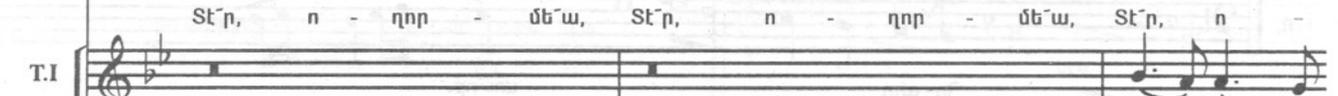
ՄՐԿ.  Օրհ - մե՛ա, St՛ր:

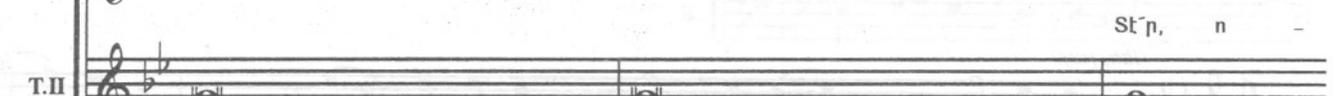
ՔԱՀ.  Ի սուրբ Ի սուրբ պա-տուա-կան մար-մնոյ...

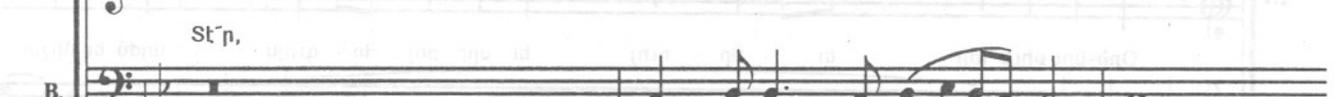
26. ՏԵՐ, ՈՂՈՐՄԵԱ

Ջերմեռանդն

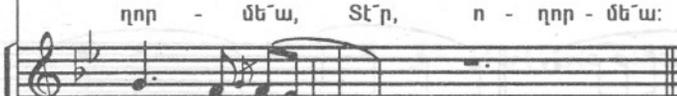
T.solo  St՛ր, n - ղոր - մե՛ա, St՛ր, n - ղոր - մե՛ա, St՛ր, n -

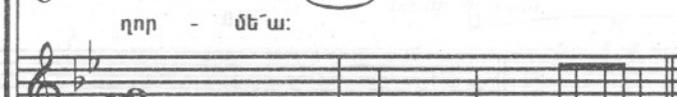
T.I  St՛ր, n -

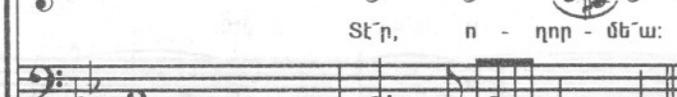
T.II  St՛ր,

B.  St՛ր, n - ղոր - մե՛ա,

 ղոր - մե՛ա, St՛ր, n - ղոր - մե՛ա:

 ղոր - մե՛ա:

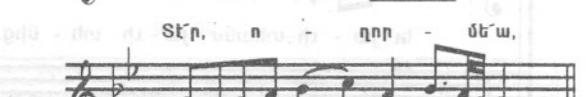
 St՛ր, n - ղոր - մե՛ա:

 St՛ր, n - ղոր - մե՛ա:

ՄՐԿ.  St՛ր, n - ղոր - մե՛ա,

 St՛ր, n - ղոր - մե՛ա,

 St՛ր, n - ղոր - մե՛ա,

 St՛ր, n - ղոր - մե՛ա,

Ա - թի Աս - տուած, հար - ցըն մե - ղոց,
 St՛ր,

St՛ր, ո - ղոր - մե՛ա:

որ ա - պա - լնդ ես մե - ղե - լոց:
 St՛ր, ո - ղոր - մե՛ա:
 St՛ր, ո - ղոր - մե՛ա:
 St՛ր, ո - ղոր - մե՛ա:

St՛ր, ո - ղոր - մե՛ա:

Հա՛ս յօգ - նու - թիւն ծա - ռա - յից Քոց,
 St՛ր,
 Հա՛ս յօգ - նու - թիւն
 Հա՛ս յօգ - նու - թիւն ծա - ռա - յից Քոց,

Հա՛ս յօգ - նու - թիւն ծա - ռա - յից Քոց,

լեր օգ - նա - կան ազ - գիս Չա - յոց:

Տէ՛ր, ո - ղոր - մե՛ա:

ազ - գիս Չա - յոց:

ազ - գիս Չա - յոց:

ՍՐԱ. Տէ՛ր, ո - ղոր - մե՛ա, Տէ՛ր, ո - ղոր - մե՛ա:

Խնդրական

T.I Շնոր - հիւ ա - լուրս մեզ ո - ղոր - մե՛ա:

T.II Շնոր - հիւ ա - լուրս ո - ղոր - մե՛ա:

B. Տէ՛ր, Տէ՛ր, ո - ղոր - մե՛ա:

ՍՐԱ. Սուրբ եւ ան - մահ պա - տա - րա - գիս միջ - նոր - դու - թեամբ

Վերացումով

T.I solo Ըն - կա՛լ, Տէ՛ր, եւ ո - ղոր - մե՛ա:

T.II Ըն - կա՛լ, Տէ՛ր, եւ ո - ղոր - մե՛ա:

B. Ըն - կա՛լ, Տէ՛ր, եւ ո - ղոր - մե՛ա:

ՍՐԱ. Սաղ - մոս ա - սա - ցք Տեառն Աս - տու - ծոյ մե - րում ղը - պիրք...

27. ՔՐԻՍՏՈՍ ՊԱՏԱՐԱԳԵՍԼ

Մեղծ, նուրբ, հիացական

T.I
T.II
B.I
B.II

Քրիս-տոս պա-տա-րա-գեալ բաշ-խի ի մի-ջի մե-րում.
Քրիս-տոս պա-տա-րա-գեալ.
Քրիս-տոս ի մի-ջի մե-րում.
Քրիս-տոս ի մի-ջի մե-րում.

Գոհարանական

Օրհ-նեալ է Աս-տուած:

Նվազում

ա - լե - լու - իա: Ձմար-մին իւր տայ մեզ կե - թա - կուր
ա - լե - լու - իա:
ա - լե - լու - իա:
ա - լե - լու - իա: Ձմար-մին իւր տայ մեզ կե - թա -

եւ սուրբ զա - թին իւր ցո - ղէ ի մեզ. ա - լե - լու - իա:
եւ սուրբ զա - թին իւր ցո - ղէ ի մեզ. ա - լե - լու -
կուր
ա - լե - լու - իա:

Մա-տիք առ Տր եւ ա - ռք ըզ լոյս. ա - լէ - լու - իա: ճա - շա - կե - գք
 իա, ա - լէ - լու - իա:
 Ա - լէ - լու - իա:
 Մա-տիք առ Տր եւ ա - ռք ըզ լոյս. ա - լէ - լու - իա,

Լայն, վեհ
 եւ տե - սք, զի բացր է Տր. ա - լէ - լու - իա: Օրհ - նե - գք ըզ Տր
 եւ տե - սք, զի բացր է Տր. ա - լէ - լու - իա: Օրհ - նե - գք
 Ա - լէ - լու - իա:
 Ա - լէ - լու - իա: Օրհ - նե -

ի յեր - կինս. ա - լէ - լու - իա:
 ի յեր - կինս. ա - լէ - լու - իա:
 Ա - լէ - լու - իա:
 գք, ա - լէ - լու - իա:

Օրհ - նե - ցեք ըզ նա ի բար - ձունս,
 Օրհ - նե - ցեք ի բար - ձունս,
 Օրհ - նե - ցեք ըզ նա ի բար - ձունս,
 Օրհ - նե - ցեք նա ի բար - ձունս,

ա - լե - լու - իա: Օրհ - նե - ցեք ըզ նա
 ա - լե - լու - իա: Օրհ - նե - ցեք ըզ նա
 ա - լե - լու - իա: Օրհ - նե - ցեք ըզ նա
 ա - լե - լու - իա: Օրհ - նե - ցեք ըզ նա

Հատ նուրբ

ա - մե - նայն հրեշ - տակք նո - րա, ա - լե - լու - իա:
 ա - մե - նայն հրեշ - տակք նո - րա, ա - լե - լու - իա:
 ա - մե - նայն հրեշ - տակք նո - րա, ա - լե - լու - իա:
 ա - մե - նայն հրեշ - տակք նո - րա, ա - լե - լու - իա:

հրեշ - տակք նո - րա, ա - լե - լու - իա:
 հրեշ - տակք նո - րա:
 *) Var.
 ա - մե - նայն հրեշ - տակք նո - րա:

Շատ նուրբ

Oph - նե - ցեք ըզ նա ա - մե-նայն զօ-րու - թիւնք նո - րա,
 Oph - նե - ցեք ըզ նա ա - մե-նայն զօ-րու - թիւնք նո - րա,
 Oph - նե - ցեք ըզ նա, զօ-րու-թիւնք նո - րա,
 Oph - նե - ցեք ըզ նա զօ-րու - թիւնք, զօ-րու-թիւնք նո-րա,

Լայն եւ վեհ

Նրբագնեով

ա - լէ - լու իա:
 ա - լէ լու - իա:
 ա լէ - լու իա:
 ա - լէ - լու իա:

ՍՐԿ. եր-կիւ-ղիւ եւ հա-ւա-տով յա-ռաջ մա-տիք եւ սըր-բու-թեամբ հա-ղոր-դե-ցա - րուք:

Ներքին հիացում

Մեղմ. խորհրդաւոր. ներքուստ
 Oph-նեալ ե - կեալ ա-նուամբ Տեառն:
 Աս-տուած մեր եւ Տէր մեր ե-րե-ւե-ցաւ մեզ. Oph-նեալ ե - կեալ ա-նուամբ Տեառն:
 Oph-նեալ ե - կեալ ա-նուամբ Տեառն:

ՔԱՀ. Կե - ցո, Տէ՛ր, ըզ-ժո-ղո-վուր-ղըս Քո, եւ օրհ-նեա ըզ - ժա - ռան - գու - թիւ - նըս Քո...

28. ԼՅԱՔ Ի ԲԱՐՈՒԹԵԱՆՅ ԶՈՅ

Մեղմ, գոհարանակամ

T.I
Lր- ցար ի բա - րու - թեանց քոց, Տեր, ճա - շա - կե - լով

T.II
Lր- ցար

B.
Lր- ցար ի բա - րու - թեանց քոց, Տեր, ճա - շա - կե - լով

Ուժեղ

ըզ - մար - մին քո եւ զա - թիւն. Փա՛ռք ի բար - ծու - նըս

ըզ - մար - մին քո եւ զա - թիւն. Փա՛ռք ի բար - ծու - նըս

Գոհարանակամ

կե - ռա - կրո - ղիդ ըզ - մեզ: Որ հա - նա - պազ կե - ռա - կրես ըզ - մեզ,

կե - ռա - կրո - ղիդ ըզ - մեզ: Որ հա - նա - պազ կե - ռա - կրես ըզ - մեզ,

կե - ռա - կրո - ղիդ ըզ - մեզ: Որ հա - նա - պազ կե - ռա - կրես ըզ - մեզ,

ա - նա - քեա ի մեզ ըզ - հո - գե - լոր քո զօրի - նու - թիւն.

ա - նա - քեա ի մեզ ըզ - հո - գե - լոր քո զօրի - նու - թիւն.

ա - նա - քեա ի մեզ ըզ - հո - գե - լոր քո զօրի - նու - թիւն.

Ուժեղ, լայն

Փա՛ռք ի բար - ծու - նըս կե - ղա - կրո - ղիղ ըզ - մեզ:

Փա՛ռք ի բար - ծու - նըս կե - ղա - կրո - ղիղ ըզ - մեզ:

Փա՛ռք ի բար - ծու - նըս կե - ղա - կրո - ղիղ ըզ - մեզ:

ՍՐԿ.

Եւ եւ - ըս իա - ղա - ղու-թեան...

B.

Տր, ո - ղոր - մե՛ա:

ՍՐԿ.

Եւ եւ - ըս հա - լա - տով...

29. ԳՈՂԱՆԱՄՔ

Նուրբ, ընդարձակ

Գո - հա - նամք ըզ Քէն, Տր,

Գո - հա - նամք

Գո - հա - նամք

Գո - հա - նամք

Գո - հա - նամք, Տր,

Վեհ, հիացական

որ կե - րակ - րե - ցեր ըզ - մեզ յան - մա - հա - կան
 որ կե - րակ - րե - ցեր ըզ - մեզ յան - մա - հա - կան
 որ կե - րակ - րե - ցեր յան - մա - հա - կան
 որ կե - րակ - րե - ցեր յան - մա - հա - կան

Նուրբ

սե - ղա մոյ Քո,
 սե - ղա մոյ Քո,
 սե - ղա մոյ Քո,
 սե - ղա մոյ Քո,

Հիացական

Լայն, յափշտակուժ

բաշ - խե - լով ըզ - մար - մին եւ զա - թինդ
 բաշ - խե - լով ըզ - մար - մին եւ զա - թինդ
 բաշ - խե - լով ըզ - մար - մին եւ զա - թինդ
 բաշ - խե - լով ըզ - մար - մին եւ զա - թինդ

Հանդարտ, վեհ

ի փրր - կու - թիւն աշ - խար - հի
 ի փրր - կու - թիւն աշ - խար - հի
 ի փրր - կու - թիւն աշ - խար - հի
 ի փրր - կու - թիւն աշ - խար - հի

ել կեանք
 ել կեանք
 ել կեանք
 ել կեանք

ան - ծանց
 ան - ծանց
 ան - ծանց
 ան - ծանց

մե - - - - - րոց:
Նրբագույն

մե - - - - - րոց:

մե - - - - - րոց:

մե - - - - - րոց:

30. ԱՂՕԹՔ Ի ՄԷՋ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ
 ԵՂԻՅԻ ԱՆՈՒՆ ՏԵԱՌՆ

ՍՐԿ. Օրի - նեա՛, Տէ՛ր:

ՔԱՀ. Որ օրի - նես զայ-նո-սիկ՛

որբ օրի - նեն ըզ թեզ, Տէր,

եւ սուրբ առ-նես ըզ յու - սա - ցեալս ի Զեզ:

Մեղծ, աճու՛ն

T.I Օրի - նեալ է Աս - տուած:

T.II Օրի - նեալ է Աս - տուած:

B.I Օրի - նեալ է Աս - տուած:

B.II Օրի - նեալ է Աս - տուած:

բԱՀ:

Կե - ցո ըզ - ժո - դո - վուր - դըս Քո...

Մեղմ, հանդարտիկ *նուազուն*

T. *u* *ժե՛ն:*

B.I. *u* *ժե՛ն:*

B.II. *u* *ժե՛ն:*

բԱՀ:

Սըր - բեա ըզ - սո - սա...

Մեղմ *աճուն* *նուազուն*

T.I. *u* *ժե՛ն:*

T.II. *u* *ժե՛ն:*

B. *u* *ժե՛ն:*

բԱՀ:

Ըզ - խա - դա - դու - թիւն պար - գե - լեա...

Մեղմ *աճուն* *նուազուն*

T.I. *u* *ժե՛ն:*

T.II. *u* *ժե՛ն:*

B. *u* *ժե՛ն:*

բԱՀ:

Ձի ա - մե - նայն տուրք բա - թիք...

Աճուն *նուազուն*

T.I. *u* *ժե՛ն:*

T.II. *u* *ժե՛ն:*

B.I. *u* *ժե՛ն:*

B.II. *u* *ժե՛ն:*

Վեհ, ծիգ, մեղմ

Ե - ղի - ցի' ա - նուն Տեառն օրի - նեալ յայ - սըմ հե - տե մին - չեյ յա - ւի - տեան:

Ե - ղի - ցի' ա - նուն Տեառն օրի - նեալ:

Ե - ղի - ցի' ա - նուն Տեառն օրի - նեալ յայ - սըմ հե - տե մին - չեյ յա - ւի - տեան:

Ե - ղի - ցի' ա - նուն Տեառն օրի - նեալ յայ - սըմ հե - տե մին - չեյ յա - ւի - տեան:

Կես մեղմ

Ե - ղի - ցի' ա - նուն Տեառն օրի - նեալ յայ - սըմ հե - տե մին - չեյ յա - ւի - տեան

Ե - ղի - ցի' ա - նուն Տեառն օրի - նեալ յայ - սըմ հե - տե մին - չեյ յա - ւի - տեան

Ե - ղի - ցի' ա - նուն Տեառն օրի - նեալ մին - չեյ յա - ւի - տեան

Ե - ղի - ցի' ա - նուն Տեառն օրի - նեալ յայ - սըմ հե - տե մին - չեյ յա - ւի - տեան

Անուն

Եւ ե - ղի - ցի' ա - նուն Տեառն օրի - նեալ յայ - սըմ հե - տե մին - չեյ յա - ւի - տեան:

Եւ ե - ղի - ցի' ա - նուն Տեառն օրի - նեալ յայ - սըմ հե - տե մին - չեյ յա - ւի - տեան:

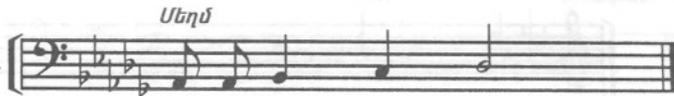
Եւ ե - ղի - ցի' ա - նուն Տեառն օրի - նեալ մին - չեյ յա - ւի - տեան:

Եւ ե - ղի - ցի' ա - նուն Տեառն օրի - նեալ յայ - սըմ հե - տե մին - չեյ յա - ւի - տեան:

Քւ. Կա - տա - բունն օ - րի - նաց եւ մար - գա - թե - ից...

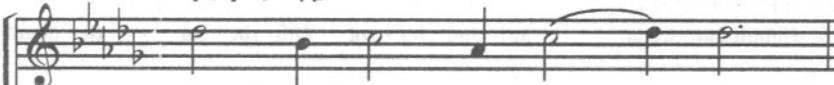
Սր. Օր - քի:

ՔԱՀ. 
 Խա - դա - դու - թիւն ա - մե - նե - ցուն.

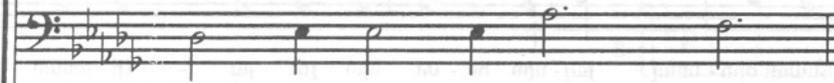
B. *Սեղծ* 
 Եւ ընդ հոգ - ւոյդ քում:

ՍՐԱ. 
 Աս - տու - ծոյ եր - կըր - պա - գես - ցուք:

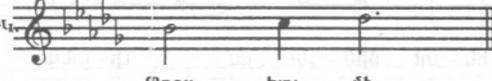
ՔԱՀ. 
 Սըր - բոյ ա - ւե - տա - րա - նիս Յի - սու - սի Քրիս - տո - սի, որ ըստ Յով - հան - նու:
Սեղծ, վեհ, ներքուստ

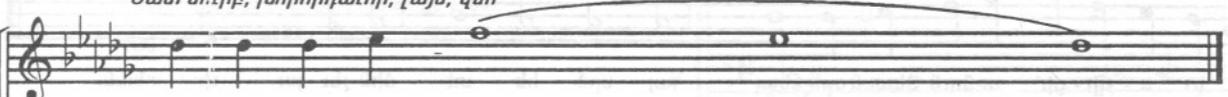
T.I 
 Փա՛նք Քեզ, Տէ՛ր, Աս - տուած մեր:

T.II 
 Փա՛նք Քեզ, Տէ՛ր:

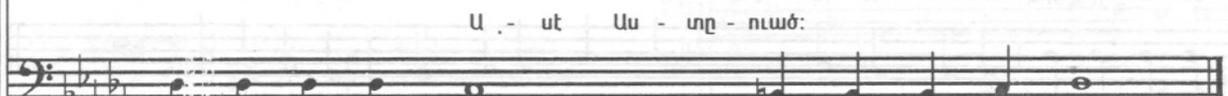
B.I 
 Փա՛նք Քեզ, Տէ՛ր, Աս - տուած մեր:

B.II 
 Փա՛նք Քեզ, Տէ՛ր, Աս - տուած մեր:

ՍՐԱ. 
 Դոս - խու - մէ.

Շատ նուրբ, խորհրդաւոր, լայն, վեհ

 Ա - սէ Աս - տը - ուած:

 Ա - սէ Աս - տը - ուած:

 Ա - սէ Աս - տը - ուած:

 Ա - սէ Աս - տը - ուած, ա - սէ Աս - տը - ուած:

ՔԱՀ. 
 Ի Դօ - րէ Լու - սոյ:

ՀԱՐԱԿԻՑ ԵՐԳԵՐ

ՕՐՀՆԵՅԷՔ, ԳՈՎԵՅԷՔ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ ԵՐԻՑ ՄԱՆԿԱՆՑ

1

Փառալուր

ՄՈՍԿ Ա. Օրհ - նե - գեք, գո - վե - գեք,

ՄՈՍԿ Բ. Օրհ - նե - գեք,

ԲԱՍՔ Ա.Բ. Օրհ - նե - գեք, գո - վե -

եւ բարձր ա - ռա - ռեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:

եւ բարձր ա - ռա - ռեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:

գեք, եւ բարձր ա - ռա - ռեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:

ՍՐԲԱՍԱՅՈՒԹԻՒՆՔ

ՈՎ Է ՈՐՊԷՍ ՏԷՐ

ՅԻՆԱՆՑ ԵՒ ԽԱՉԻ

2

[Ծանր, ազատ չափով]

ՈՎ Է ՈՐՊԷՍ ՏԷՐ

Տեր Աս - տուած մեր, Նա

չե ցաւ վասն

մեր, թա ղե ցաւ

[Գնայուն]

ել յա - թեալ, հա - ւա - տա - թիմ ե - ղել յաշ - խար - հի,
 ել համ-բար-ձաւ փա - ռօք: Ե - կա՛յք ժո - ղո - վուրդք, զօր - հնու - թիւն ընդ հրեշ-տակս
 եր - գես - ցուք նը - մա, ա - սե - լով՝ սո՛ւրբ, սո՛ւրբ, սո՛ւրբ ես Տէր Աս-տուած մեր:

ԲԱԶՄՈՒԹԻՒՆՔ ՀՐԵՇՏԱԿԱՅ

3

ԾՆԴԵԱՆ, ԱԲԵՏԵԱՅ, ՎԱՐԴԱՎԱՌԻ, ԱՍՏՈՒԱԾԱԾԻ

[Ծանր, ազատ չափով]

Բազ մու
 թիւնք հրեշ - տա կաց
 ել զօ - թաց երկ - նա - լո - թաց
 ի - ջեալ ի յերկ - նից
 ընդ մի - ա - ծին թա - գա - լո - թին, որք
 [Գնայուն]
 եր - գէ - ին ել ա - սե - ին՝ սա է Որ - ղին Աս - տու - ծոյ,
 ա - մե - նե - քեան ա - սաս - ցուք՝ ու - թախ լե - թուք եր - կինք ել ցըն - ծաս -

ցեն հի-մունք աշ-խար-հի զի Աս-տուա-ծըն յա - լի - տե - նա - կան ի յերկ - րի ե - թե - ւե - ցաւ
եւ ընդ մարդ - կան շըր - ջե - ցաւ, զի կե - ցուս - ցե զան - ձի - նըս մեր:

ՀՐԵՇՏԱԿԱՅԻՆ ԿԱՐԳԱՌՐՈՒԹԵԱՄԲ

ԿԻՐԱԿԷԻՑ, ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ, ԾԱՂԿԱԶԱՐԳԻ, ՀՐԵՇՏԱԿԱՅ

4

Չրե - շտա կա յին
կար զա տ - լու - թեանք
լը - ցեր Աստ ուած
զքո սուրբ զե - կե - դե - ցի, հա - զարք
[Գնայուն]
հա - զա - րաց հրեշ-տա - կա - պետք կան ա - ռա - ջի քո, եւ թիւրք թիւ - րոց հրեշ-տակք պաշ-տենն ըզ քեզ, Տէր,
եւ ի մարդ - կա - նե հա - ճե - ցար ըն - դու - միլ զօրի - նու - թիւն,
ծայ - միւ խոր - հըր - դա - կա - նաւ, սո՛ւրբ, սո՛ւրբ, սո՛ւրբ, Տէ՛ր զօ - րու - թեանց:

ՈՐ ՎԵՐԱՆՍԻՍ

ԱՄԳ ՀԻՆԳՇԱԲԹԻ

5.

Որ վե - րա - նըս - տիս ի կառս քա - ռա - կեր - - պեանս,
ան - ճա - ռե - լի բանդ Աս - տուած: Այ - սօր ի - ջեալ
ի յերկ - նայ - նոցն վա - սըն Քո, ա - րա - րա - ծոցս յանձն ա - ռեր
բազ - միլ ընդ ա - շա - կերտսն: Եւ սե - թով - րէքն,
եւ քե - թով - րէքն հի - աջ - եալ զար - մա - նա - յին,
եւ պե - տու - թիւնք վե - թին զօ - րացն
ա - ղա - ղա - կե - ին, ա - սե - լով.
սո՛ւրբ,
սո՛ւրբ, սո՛ւրբ
Stր զօ - րու - թեանց: Var. զօ - րու - թեանց:

Solo

T. *Ֆրե - շտա - կա*

BI(TII) *Ֆրե - շտա - կա*

BII.

յին

յին

Ֆրե - շտա - կա - յին

կար - գա - լո - թու - թեամբ *լը - ցեր* *Աստ - ույժ*

կար - գա - լո - թու - թեամբ *լը - ցեր, -* *լը - ցեր Աստ-ույժ*

կար - գա - լո - թու - թեամբ *լը - ցեր, -* *լը - ցեր*

T.tutti

զըն սուրբ զե - կե - ղե - ցի: Դա - զարք, հա - զարք

զըն սուրբ զե - կե - ղե - ցի: Դա - զարք

զըն զե - կե - ղե - ցի: Դա - զարք, հա - զարք, հա - զարք

T.I, II

հա - զա - ռաց հրեշ - տա - կա - պետք կան ա - ռա - ջի թո,

B.

եւ բիւրք բիւ - ղոց հրեշ - տակք պաշ - տեն ըզ քեզ, Տէր,

եւ ի մարդ-կա - նէ հա - ճե - ցար ըն - դու - նիլ զօրի - նու - բին,

ձայ - նի խոր-հոր-դա - կա-նաւ սո՛ւրբ, սո՛ւրբ, սո՛ւրբ, Տէ՛ր զօ - ղու - քեանց:

ԲԱԶՄՈՒԹԻՒՆԷ ՀՐԵՇՏԱԿԱՅ

7

Solo

T.

Բազ մու

BI(TII)

Բազ մու

BII.

Բազ մու

Թիւնք հրե - շտա կաց եւ
 Թիւնք հրե - շտա կաց եւ
 Թիւնք հրե - շտա կաց եւ

զօ - ռաց երկ-նա - լո - ռաց ի - ջեալ ի
 զօ - ռաց երկ - նա - լո - ռաց ի - ջեալ ի
 զօ - ռաց երկ-նա - լո - ռաց ի - ջեալ ի

յերկ - նից ընդ մի - ա - ծին Թա-գա - լո - ռին, որք
 յերկ - նից, յերկ - նից Թա-գա - լո - ռին, որք
 յերկ - նից ընդ մի - ա - ծին Թա-գա - լո - ռին, որք

T. tutti

Եր - գէ - ին եւ ա - սէ - ին՝ սա՛ ՛ է Որ - դին Աս - տու - ծոյ,
 T.I, II
 B.

ա - մե - նե-քեան ա - սաս-ցուք՝ ու - րախ լե - րուք եր-կինք եւ ցըն-ծաս - ցեն հի-մունք աշ-խար-հի

զի Աս - տուա - ծըն յա - լի - տե - նա - կան
զի Աս - տուած ի յերկ - րի ե - րե - նե - ցաւ

եւ ընդ մարդ-կան շըր - ջե - ցաւ, զի կե - ցուս - ցե զան - ծի - նըս մեր:

ՎԱՍՆ ՅԻՇԱՏԱԿԻ

ՊԱՀՈՑ, ՆՆՁԵՅԵԼՈՑ

8

[Ծանր, ազատ չափով]

T.solo
Վասն յի - շա - տա

T.
Յի - շա - տա

BL
Վասն յի - շա - տա

BIL

կի հան գու
 կի հան գու
 կի հան գու
 հան գու

ցե լոց ըն-կալ,
 ցե լոց ըն-կալ,
 ցե լոց ըն-կալ,
 ցե լոց ըն-կալ,

հայր սուրբ
 հայր սուրբ
 հայր սուրբ
 հայր սուրբ

մար - դա - սեր, ըզ պա - տա - ռագս:

մար - դա - սեր, ըզ պա - տա - ռագս: Եւ հա-մա-րեա

մար - դա - սեր, ըզ պա - տա - ռագս: Եւ հա - մա - ռեա

Եւ հա-մա - ռեա

Խմբովին. In coro tutti. Չմայրուն

զիւ-զիս նո-ցա ի թիւ սըր-բոց քոց յար-քա-յու - թեանդ երկ - նից,

մա - նա-ւանդ զի հա - ւա - տով մա-տուս-ցուք ըզ պա - տա - ռագս, հաշ - տես - ցի

աս-տուա - ծու - թիւնդ եւ հան-գու-ցէ զիւ - զիս նո - ցա:

Կե - ցո, Տէր, եւ ո - ղոր - մեա:

Շ Ա Ր Ա Կ Ա Ն Ք

ՄԵԾԱՅՈՒՅՔԷ ԱՆՉՆ ԻՄ ՉՏԷՐ

ՃԱՇՈՒ ՇԱՐԱԿԱՆ ՃԱԳԱՍՈՅՑԻ ԾՆԴԵԱՆ

9

Solo

Մե-ծա-ցուս-ցե անձն իմ ըզ Տէր եւ ցըն-ծաս-ցե հո-գի իմ Աս-տու-ծով, փըրկ-չաւ ի-մով:

T.I

Ջան-ծա-ռե-լի լու-սոյ մայր եւ ըզ բնա-կա-րան ան-ըս-կըզ-բնա-կից որդ-ւոյն,

B.

Մա՛յր,

T.I

օրհ-նու-թեամբ մե-ծա-ցու-ցա-նեմք: Ջան-հաս տնօ-րի-նու-թեան մայր եւ զանձ-նա-ւոր

T.II

Մա՛յր, մե-ծա-ցու-ցա-նեմք:

B.I

օրհ-նու-թեամբ մե-ծա-ցու-ցա-նեմք:

B.II

Մա՛յր, մե-ծա-ցու-ցա-նեմք: Մա՛յր, Մա՛յր,

տա-ճար Աս-տու-ծոյ Բա-նի, օրհ-նու-թեամբ մե-ծա-ցու-ցա-նեմք:

T.II

Մա՛յր, մե-ծա-ցու-ցա-նեմք:

B.I

օրհ-նու-թեամբ մե-ծա-ցու-ցա-նեմք:

B.II

Մա՛յր, մե-ծա-ցու-ցա-նեմք:

ի մե - ռե - լոց: Ա - լե - լու - իա: Ե - կայք, ժո - դո -

ի մե - ռե - լոց: Ա - լե - լու - իա: Ե - կայք, ժո - դո -

ի մե - ռե - լոց: Ա - լե - լու իա: Ե - կայք, ժո - դո -

վուրդք, եր - գե - գեք Տառն: Ա - լե - լու - իա:

վուրդք, եր - գե - գեք Տառն: Ա - լե - լու - իա:

վուրդք, եր - գե - գեք Տառն: Ա - լե - լու իա:

Մեղծ եւ խորհրդավոր

Փառք Գոր եւ Որ - դոյ եւ Գո - գոյն Սըր - բոյ

Փառք Գոր, եւ Որ - դոյ եւ Գո -

Փառք Գոր եւ Որ - դոյ եւ Գո - գոյն Սըր - բոյ

այժմ եւ միշտ եւ յա - լի - տեանս յա - լի - տե - նից: Ա - մեն:

գոյն սըր - բոյ:

այժմ եւ միշտ եւ յա - լի - տեանս յա - լի - տե - նից: Ա - մեն:

Պայծառ *Անդր*

Յա-րու-ցե-լոյն ի մե - ռե - լոց: Ա - լե - լու - իա:

Յա-րու-ցե-լոյն ի մե - ռե - լոց: Ա - լե - լու - իա:

Յա-րու-ցե-լոյն ի մե - ռե - լոց: Ա - լե - լու - իա:

Պայծառ *Ածուճ*

Որ զաշ-խար - հըս լու - սա - տ - րեաց: Ա - լե - լու - իա:

Որ զաշ-խար - հըս լու - սա - տ - րեաց: Ա - լե - լու - իա:

Որ զաշ-խար - հըս լու - սա - տ - րեաց: Ա - լե - լու - իա:

ՈՐ ՅԱՆԷԻՅ ԱՏԵՂԾՈՂ
ԾԱՐԱԿԱՆ ՀԱՆԳԱՏԵԱՆ

11 *[Երկհիղած հաւատով]*

T. Որ յա - նե - ից ստեղ - ծող գո - յից ա - թար - չա - կից
 ես Քոց սրբ - բոց եւ ան - վախ - ճան

B.I. Որ յա - նե - ից ստեղ - ծող գո - յից ա - թար - չա - կից
 ես Քոց սրբ - բոց եւ ան - վախ - ճան

B.II. Որ յա - նե - ից ստեղ - ծող գո - յից ա - թար - չա - կից
 ես Քոց սրբ - բոց եւ ան - վախ - ճան

[Յուսպիր խնդրանք]

Հօր Բանդ Աս - տուած. Թո - դու - թիւն շնոր - հեա նըն - ջե - ցե - լոց
բար - եաց բաշ - խող.

Հօր Բանդ Աս - տուած. Թո - դու - թիւն շնոր - հեա նըն - ջե - ցե - լոց
բար - եաց բաշ - խող.

Հօր Բանդ Աս - տուած. Թո - դու - թիւն շնոր - հեա նըն - ջե - ցե - լոց
բար - եաց բաշ - խող.

Քոց ծա - ռա - յից յոր - ժամ գաս դա - տել
Քոց ծա - ռա - յից յոր - ժամ գաս դա - տել
Քոց ծա - ռա - յից յոր - ժամ գաս դա - տել

գոր ա - նա - բատ ձե - ոտք ստեղ - ծեր:
գոր ա - նա - բատ ձե - ոտք ստեղ - ծեր:
գոր ա - նա - բատ ձե - ոտք ստեղ - ծեր:

1. [Երկիւղած հաւատով]

2. [Մեղմ եւ խորհրդաւոր]

Որ պը - սա - կիջո Փառք Յոր եւ Որ - դոյ
 Որ պը - սա - կիջո Փառք Յոր եւ Որ -
 Որ պը - սա - կիջո Փառք Յոր եւ Որ - դոյ

եւ Յո - գւոյն Սըր - բոյ այժմ եւ միշտ եւ յա - լի - տեանս յա - լի - տե - նից: Ա - մէն:
 դոյ եւ Յո - գւոյն Սըր - բոյ
 եւ Յո - գւոյն Սըր - բոյ այժմ եւ միշտ եւ յա - լի - տեանս յա - լի - տե - նից: Ա - մէն:

Որ ի հա - չին ան - շըն - չա - ցար զմա - հու լու - ծեր
 Որ ի հա - չին ան - շըն - չա - ցար զմա - հու լու - ծեր
 Որ ի հա - չին ան - շըն - չա - ցար զմա - հու լու - ծեր

զիշ - խա - նու - թիւն թո - դու - թիւն շնորհ - եա նըն - ջե - ցե - լոց
 զիշ - խա - նու - թիւն թո - դու - թիւն շնորհ - եա նըն - ջե - ցե - լոց
 զիշ - խա - նու - թիւն թո - դու - թիւն շնորհ - եա նըն - ջե - ցե - լոց

Բոց ծա - նա - յից . յոր - ժամ գասս դա - տել
 Բոց ծա - նա - յից . յոր - ժամ գասս դա - տել
 Բոց ծա - նա - յից . յոր - ժամ գասս դա - տել

զոր ա - նա - ռատ ձե - ոք ստեղ - ծեր:
 զոր ա - նա - ռատ ձե - ոք ստեղ - ծեր:
 զոր ա - նա - ռատ ձե - ոք ստեղ - ծեր:

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԿՐԹԱԳՐԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ

Տ Ա Ր Բ Ե Ր Ա Կ Ն Ե Ր

ԽՈՐՀՈՒՐԴ ԽՈՐԻՆ

1. [Ծանր, ազատ չափով]

B.solo

Խոր - հուրդ խո րին,

B.

Խոր

ան հաս, ան ըս կիզբն,

B.

հուրդ

T. solo

որ զար դա րե - ցեր

T.

որ զար դա րե - ցեր

B.I

որ զար դա - րե - ցեր

B.II

որ

T. solo

զվե րին պե - տու քինդ:

T.

զվե րին պե - տու քինդ:

B.

զվե րին պե - տու քինդ:

ԽՈՐՀՈՒՐԴ ԽՈՐԻՆ

2. [զնայուն]

Խոր-հուրդ խո-րին, ան-հաս, ան - ըս - կիզ-բըն որ զար-դա - ըն - ցեր զվե-րին պե-տու-թիւնդ

ի յա - ռա-գաստ ան - մա-տոյց լու - սոյն, զե-րա-պանծ փա-ռօք զղա-սըս հրե - ղի - նաց:

զե-րա-պանծ:

խոր հուրդ

ՅԱՅՍ ՅԱՐԿ ՆՈՒԻՐԱՆԱՅ ՈՒՒՏԻ

(3-րդ եւ 4-րդ տուն)

3. Աղորական

T.solo
Ուղ - ղու - թեամբ ըն - կալ զա - ղօթս մեր

B.
Ուղ - ղու - թեամբ ըն-կալ զա-ղօթս

որ - պէս բու - թումն ա - նու - շա - հոտ

որ - պէս բու-թումն ա - նու - շա - հոտ

խըն - կոց տաշ խից

խըն - կոց

ել կի

նա մո նաց:
կի նա մո նաց:

Միջնորդելով

T.solo
ել ըզ մա տուլ ցողս
Հատ մեղծ, ի հեռուստ

T.
ել ըզ մա տուլ ցողս
Միջնորդելով

B.
ել ըզ մա տուլ ցողս

պա հեա սըր բուլ բեամբ
պա հեա սըր բուլ բեամբ
պա հեա սըր բուլ բեամբ

միշտ³ ել հա նա պազ

Քեզ

Քեզ

Քեզ

սպա 7 - սա - ւո - թել:

սպա - սա - ւո - թել:

սպա - սա - ւո - թել:

սրկ. "ՕՐՀՆԵԱ, ՏԵՐ"

4.

A= [Օրհ-նեա, Տեր:]

Gis= [Օրհ-նեա, Տեր:]

G= [Օրհ-նեա, Տեր:]

զ "Սուրբ, սուրբ" - ն ծայնել ի վերա *

զ "Սուրբ, սուրբ" - ն ծայնել ի վերա

[զ "Սուրբ, սուրբ" - ն ծայնել ի վերա]

*) Տես Ծանոթագրությունը

ՏԵՐ, ՈՂՈՐՄԵԱ, ՔԵԶ, ՏԵԱՌՆԴ

5.

Լայն, վստահ խնդրանք

Նուազուն

T.I Տէր, ո - ղոր - մե՛ա, Քեզ, Տեառ - նըդ յանձն ե - ղի - ցուք,

T.II Տէր:

B.I,II Տէր, ո - ղոր - մե՛ա, Տեառ - նըդ յանձն ե - ղի - ցուք,

St'ր, n - դոր-մե՛ա, St'ր, n - դոր-մե՛ա, St'ր, n - դոր - մե՛ա:

St'ր, n - դոր-մե՛ա, St'ր, n - դոր - մե՛ա:

St'ր, n - դոր-մե՛ա,

ԱՄԷՆ: ՀԱՅՐ ՍՈՒՐԲ

6.

B.solo
Ա - մե՛ն: Հայր Որ - դիդ սուրբ: Որ - գիդ սուրբ: Որ - գիդ սուրբ:

B.I
Ա - մե՛ն: Հայր Որ - դիդ սուրբ: Որ - գիդ սուրբ: Որ - գիդ սուրբ:

B.II
Հայր Որ - դիդ սուրբ: Որ - գիդ սուրբ: Որ - գիդ սուրբ:

ՏԵՐ ՈՂՈՐՍԵԱ

7.

T.solo
St'ր, n - դոր - մե՛ա, St'ր, n - դոր - մե՛ա,

T.I

T.II
St'ր,

B.
St'ր, n - դոր - մե՛ա,

Տէ՛ր, ն - դոր - մե՛ա, Տէ՛ր, ն - դոր - մե՛ա:
 Տէ՛ր, ն - դոր - մե՛ա,
 Տէ՛ր, ն - դոր - մե՛ա:
 Տէ՛ր, ն - դոր - մե՛ա; Տէ՛ր, ն - դոր - մե՛ա:

ՏԵՐ ՈՂՈՐՄԵԱ, ԳՁ, ՄԵԾԻ ՊԱՀՈՅ

8. [Օանր չափաւոր]

T.solo
 B.I,II
 Տէ՛ր, ն - դոր - մե՛ա, Տէ՛ր, ն - դոր - մե՛ա, Տէ՛ր, ն - դոր - մե՛ա,
 մե՛ա, Տէ՛ր, ն - դոր - մե՛ա, Տէ՛ր, ն - դոր - մե՛ա:
 Տէ՛ր, ն - դոր - մե՛ա:

ՔՐԻՍՏՈՍ ՊԱՏԱՐԱԳԵԱԼ

9. *Լուրբ, հիացական*

T.I
 T.II
 B.I
 B.II
Գոհարանական
 Քրիս - տոս պա - տա - ռա - գեալ
 Քրիս - տոս պա - տա - ռա - գեալ
 Օրի - նեալ է Աստուած:

Նուազուն

բաշ-խի ի մի-ջի մե-րում. ա - լէ - լու - իա: Զմար-մին իւր տայ մեզ
 ա - լէ - լու - իա:
 Քրիստոս ի մի-ջի մե-րում. ա - լէ - լու - իա:
 Քրիստոս ի մի-ջի մե-րում. ա - լէ - լու - իա: Զմար-մին իւր

կե - րա - կուր եւ սուրբ զա - ռին իւր ցո - ղէ ի մեզ. ա - լէ - լու - իա:
 եւ սուրբ զա - ռին իւր ցո - ղէ ի մեզ. ա - լէ - լու -
 տայ կե - րա - կուր ա - լէ - լու - իա:

Մա - տիք առ Տր եւ ա - ռք ըզ - լոյս. ա - լէ - լու - իա:
 իա, ա - լէ - լու - իա:
 ա - լէ - լու -
 Մա - տիք եւ ա - ռք ըզ - լոյս. ա - լէ - լու -

Ծա - շա - կե - ցեք եւ տն - սեք զի քացր է Տէր. ա - լէ - լու - իա:
 եւ տն - սեք զի քացր է Տէր. ա - լէ - լու - իա:
 իա, ա - լէ - լու -
 իա, ա - լէ - լու -

I *Լայն, վեհ*

Օրհ - նե - ցեք ըզ - Տէր ի յեր - կինս. ա - լէ - լու - իա:
 ի յեր - կինս. ա - լէ - լու - իա:
 իա: Ա - լէ - լու - իա:
 իա: Օրհ - նե - ցեք ա - լէ - լու - իա:

II

Օրհ - նե - ցեք ըզ - Նա ի բար - ծունս. ա - լէ - լու - իա:
 Օրհ - նե - ցեք ի բար - ծունս. ա - լէ - լու - իա:
 Օրհ - նե - ցեք ըզ Նա: Ա - լէ - լու - իա:
 Օրհ - նե - ցեք ըզ - Նա ի բար - ծունս. ա - լէ - լու - իա:

III

Շատ նուրբ

Օրհ - նե - գեք ըզ - լա ա - մե-նայն հրե - շտակք նո - թա.
 Օրհ - նե - գեք ըզ - լա ա - մե-նայն հրե - շտակք նո - թա.
 Օրհ - նե - գեք ըզ - լա հրե - շտակք նո - թա.
 Օրհ - նե - գեք ըզ - լա հրե - շտակք նո - թա.

ա - լե - լու - իա: Օրհ - նե - գեք ըզ - լա ա - մե-նայն
 ա - լե - լու - իա: Օրհ - նե - գեք ըզ - լա ա - մե-նայն
 ա - լե - լու - իա: Օրհ - նե - գեք ըզ - լա
 ա - լե - լու - իա: Օրհ - նե - գեք ըզ - լա

Վայն եւ վեհ
 Լրբացնելով
 զօ-րու-թինք Նո - թա ա - լե - լու իա:
 զօ-րու-թինք Նո - թա ա - լե - լու լու - իա:
 զօ-րու-թինք ա - լե - լու իա:
 զօ-րու-թինք զօ-րու-թինք Նո-թա ա - լե - լու իա:

ԵՐԿԻՒՂԻԻ, ԱՍՏՈՒԱԾ ՄԵՐ ԵՒ ՏԵՐ ՄԵՐ

10.

ՍՐԿ.

Եր - կիւ - ղիւ եւ հա - ւա - տով...

Ներքին հիացում

T.I.

Օրհ-նեալ ե - կեալ ա-նուամբ Տեառն:

T.II.

Օրհ-նեալ ե - կեալ ա-նուամբ Տեառն:

Սեղծ, խորհրդաւոր, ներքուստ

B.

Աս-տուած մեր եւ Տեր մեր ե - թե-ւե-ցաւ մեզ, Օրհ-նեալ ե - կեալ ա-նուամբ Տեառն:

ՕՐՀՆԵՅԷՔ, ԳՈՎԵՅԷՔ ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ ԵՐԻՑ ՄԱՆԿԱՆՑ

U 11

T.solo

Օրհ - նե - գեք, գո - վե - գեք եւ բարձր

T.I.

Օրհ - նե - գեք

T.II.

գո - վե - գեք, բարձր

B.I.

գո

B.II.

բարձր

3
 ա - ռա - ռեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:
 ըզ Նա:
 ա - ռա - ռեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:
 վե - գեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:
 ա-րա-րեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:

Բ.

T.I Օրհ - նե - գեք, գո - վե - գեք եւ բարձր
 T.II Օրհ - նե - գեք եւ բարձր
 B.I Օրհ - նե - գեք
 B.II Օրհ - նե - գեք

3
 ա - ռա - ռեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:
 ա - ռա - ռեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:
 ըզ - Նա յա - լի - տեան:
 ըզ - Նա յա - լի - տեան:

♩.

T.I
Oph - նե - գեք, գո - վե - գեք եւ բարձր

T.II
Oph - նե - գեք եւ բարձր

B.I
Oph - նե - գեք, գեք, բարձր

B.II
Oph - նե - գեք, բարձր

ա - ռա - ռեք ըզ - նա յա - լի - տեան:

ա - ռա - ռեք ըզ - նա յա - լի - տեան:

ա - ռա - ռեք ըզ - նա յա - լի - տեան:

ա - ռա - ռեք ըզ - նա յա - լի - տեան:

T.I
Oph - նե - գեք, գո - վե - գեք եւ

T.II
Oph - նե - գեք եւ

B.I
Oph նե - գեք եւ
:մամու - ըյ - ալ ալ - թղ

B.II
Oph - նե - գեք, գո - վե - գեք
:մամու - ըյ - ալ ալ - թղ

բարձր ա - ռա - ռեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:

բարձր ա - ռա - ռեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:

բարձր ա - ռա - ռեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:

և բարձր ա - ռա - ռեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:

Ե.

Օրհ - նե - գեք, գո - վե - գեք և

Օրհ - նե - գեք

Օրհ - նե - գեք, գո - վե - գեք

բարձր ա - ռա - ռեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:

և բարձր ա - ռա - ռեք ըզ Նա:

և բարձր ա - ռա - ռեք ըզ - Նա յա - լի - տեան:

ԳՈՎԵԱ, ԵՐՈՒՍԱԳԼԵՄ, զՏԵՐ
ՃԱՇՈՒ ԸԱՐԱԿԱՆ ՅԱՐՈՒԹԵԱՆ ԵՒ ՅԻՆԱՆՅ

12.

T.solo
Գով-ե՛ա, Ե - թու - սա - դե՛մ, ըզ - Տե՛ր:

Ձուարթուն

T.I
Յա - թեալ Զրիս - տոս

T.II
Յա - թեալ Զրիս - տոս

B.I
Յա - թեալ Զրիս - տոս

B.II
Յա - թեալ Զրիս - տոս

ի մե - ռե - լոց: Ա - լե - լու - իա: Ե - կա՛յք, ժո - դո -

ի մե - ռե - լոց: Ա - լե - լու - իա: Ե - կա՛յք, ժո - դո -

ի մե - ռե - լոց: Ա - լե - լու - իա: Ե - կա՛յք, ժո - դո -

ի մե - ռե - լոց: Ա - լե - լու - իա: Ե - կա՛յք, ժո - դո -

վուրդք, եր - գե - գե՛ք Տեառն: Ա - լե - լու - իա:

վուրդք, եր - գե - գե՛ք Տեառն: Ա - լե - լու - իա:

վուրդք, եր - գե - գե՛ք Տեառն: Ա - լե - լու - իա:

վուրդք, եր - գե - գե՛ք Տեառն: Ա - լե - լու - իա:

Մեղծ եւ խորհրդաւոր

Փարբ Գոր եւ Որ - դոյ եւ Գո - զոյն սըր - բոյ,
 Փարբ Գոր եւ Որ - դոյ եւ Գո
 Փարբ Գոր եւ Որ - դոյ եւ Գո - զոյն սըր - բոյ,
 Փարբ Գոր եւ Որ - դոյ եւ Գո - զոյն սըր - բոյ,

այծմ եւ միշտ եւ յա - ւի - տեանս յա - ւի - տե - նից: Ա - մեն:
 զոյն սըր - բոյ:
 այծմ եւ միշտ եւ յա - ւի - տեանս յա - ւի - տե - նից: Ա - մեն:
 այծմ եւ միշտ եւ յա - ւի - տեանս յա - ւի - տե - նից: Ա - մեն:

Պայծառ

Մեղծ

Յա - բու - ցե - լոյն ի մե - ռե - լոց, Ա - լե - լու - իա,
 Յա - բու - ցե - լոյն ի մե - ռե - լոց, Ա - լե - լու - իա,
 Յա - բու - ցե - լոյն ի մե - ռե - լոց, Ա - լե - լու - իա,
 Յա - բու - ցե - լոյն ի մե - ռե - լոց, Ա - լե - լու - իա,

Պայծառ

Ածուն

Դր զաշ-խար-հըս լու-սա-տո - թեաց: Ա - լէ - լու - իա:
 Դր լու-սա-տո - թեաց: Ա - լէ - լու - իա:
 Դր լու-սա-տո - թեաց: Ա - լէ - լու - իա, ա-լէ - լու - իա:
 Դր լու-սա-տո - թեաց: Ա - լէ - լու - իա:

ԱՐԱՎԱՆ ԵՐԳՉԱԽՄԲԻՆ ՀԱՏԿԱՑՎԱԾ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՊԱՏԱՐԱԳԻ ՊԱՏՍՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

ՀԱՅ ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԿՈՄԻՏԱՍԸ

ԱՐԱՎԱՆ ԵՐԳՉԱԽՄԲԻ ՊԱՏԱՐԱԳԻ ՍՏԵՂՈՒՄԸ

Հայկական հոգեւոր երաժշտությունը թեւ ծագումնաբանորեն բխել է հայ ժողովրդական երաժըշտական մտածողությունից եւ արդեն դրա շնորհիվ առանձնանում է ազգային վառ բնորոշությամբ, գործնականում V եւ հետագա դարերի արիեստավարժ հեղինակների՝ մասնագետ երգահանների ստեղծագործություն է: Այն մեծավ մասամբ հանդիսացել է արարողական երաժշտություն: Նրա բազմաթիվ ու բազմազան կանոնական տեսակները գոյացել են պաշտամունքային պահանջներից, անդրադարձել հայ քրիստոնեական եկեղեցու ժամերգության պատմական զարգացումը եւ միջնադարում /առանձնապես Ներսես Շնորհալու օրոք/ դրա փարթամ ծաղկումը: Հնուց անտի հայոց եկեղեցական եղանակները տարածվել են ժողովրդի կենցաղում, այստեղ առաջ են եկել կանոնական, պարականոն եւ կամ պարզապես ինքնավարժ հորինողների խոսքերով նորանոր ժողովրդական-հոգեւոր երգեր: Իրենց հերթին բուն ժողովրդական մեղեդիները կամ դրանց առանձին դարձվածքները առատորեն ներթափանցել են արարողական երաժշտության մեջ, խորացրել ու բազմազանել եկեղեցականի եւ ժողովրդականի փոխադարձ կապերը, ցայտունացրել հայ հոգեւոր երաժշտությանը բնորոշ ժողովրդական երանգը:

Հայկական հոգեւոր երաժշտությունը, ժողովրդականի նման, մոնոդիական արվեստ է՝ հիմնված սոսկ մեղեդիական /ինչ-որ առումով՝ նաեւ բազմամեղեդիական/, բայց ոչ ակորդային-ներդաշնակային մտածողության վրա: Նրանում հավասարապես էական են թե՛ ասերգային եւ թե՛ սահուն-եղանակավոր գոյացումները: Մինչեւ նորագույն ժամանակները հայ հոգեւոր երաժշտությունը շարունակել է մնալ միաձայն, սոսկ ծանրահոս մեղեդիներում ուղեկցվելով պարզ կամ կրկնակի ծայնառությամբ: Անցյալ դարի 70-ական թվականներից սկսած բուն բազմաձայնության ներդրումով նրա կիրառական նշանակությունը աստիճանաբար ընդարձակվել է, այն տարածվել է եկեղեցական արարողությունից դուրս, հետագայում դարձել նաեւ համերգային կատարման նյութ: Հայ եկեղեցական երաժշտության միջնադարյան բազմաթիվ տեսակներից կամ սեռերից բազմաձայն-կոմպոզիտորական արվեստում հատկապես մեծ նշանակություն է ստացել *պատարագը*:

Հայտնի է, որ խազային նոտագրությունը գործածությունից դուրս գալուց հետո, մի քանի դարի ընթացքում հայ կանոնական եկեղեցական եղանակները սերնդից սերունդ փոխանցվել են բանավոր հաղորդմամբ: Տարբեր վայրերի եկեղեցիներում առաջացել են նույն եղանակների տարբերակներ, դրանց մեղեդիական մեկնաբանության տարբեր ոճեր. գաղթավայրերում, բնականաբար, երգեցողության մեջ ներխուժել են նաեւ ինչ-ինչ օտար տարրեր: Մասնավորապես պոլսահայերի շրջանում հայ եկեղեցական երգեցողությունը կանգնած է եղել ազգային յուրահատկությունն աղճատելու վտանգի առաջ:

Կոմիտասը, հանդես գալով հայ եկեղեցական երաժշտության ազգային ինքնատիպության զորեղ պաշտպանի դերում, նախ բյուրեղացրեց այդ երաժշտության անարատ կատարման ոճը: Միաժամանակ փնտրում եւ խնամքով հավաքում էր հոգեւոր եղանակների առավել վավերական՝ էջմիածնական տարբերակները, Ն. Թաշճյանի գրառած էւ 1870-ական թվականներին էջմիածնում տպագրված եղանակները անհրաժեշտության դեպքում մաքրում էր անհարկի մեղեդիական պալարներից: Իր խմբագրած մեղեդիների եւ, հատկապես, պատարագի մեղեդիների բազմաձայն մշակման մեջ, նա ձգտում էր բազմաձայնման ոճը համարժեք /նույնական, համապատասխան/ դարձնել բուն եղանակների ազգային բնորոշությանը եւ, ընդհանրապես, բազմաձայն-խմբերգային հնչողությանը հաղորդել ազգային-ոճական ամբողջականություն /ըստ երելույթին, առավել կարելորն այն էր, որ ավանդական եղանակները՝ բազմաձայն հնչման պայմաններում ոչ միայն պահպանեին իրենց յուրատեսակ մոնոդիկ-դիատոնիկ էլեւէջայնությունը, այլեւ, ա՛յդ առումով, իրենց ենթարկեին ամբողջ հնչողականությունը/:

Ժողովրդական, հավասարապես եւ հոգեւոր հնավանդ եղանակների հիման վրա բազմաձայն երաժշտություն ստեղծելիս այդ երաժշտության մեջ սկզբնաղբյուրի ազգային որոշակիությունը հնարավոր էր պահպանել եւ զարգացնել միայն կոմպոզիտորական ցայտուն անհատականության առկայությամբ /այլապես կստացվեր «սնամեջ» ընդօրինակում կամ «ոճավորում»/: Ուստի՝ ձգտելով ազգային-

ոճական ամբողջականության, Կոմիտասը փաստորեն իրականացնում էր նաև ստեղծագործական անհատականություն մշակելու խնդիր: Եվ, քանի որ այդ տեսակետից կոմպոզիտորի մոտեցումը իր ստեղծագործությանը ժամանակի ընթացքում փոփոխվում, կատարելագործվում էր, երևան էին գալիս նույն խմբերգերի կամ ամբողջական բազմաձայն Պատարագի տարբերակներ: Տարբերակներ գոյանում էին նաև այն պատճառով, որ ծրագրվող ստեղծագործությունները հատկացվում էին կատարողական տարբեր միջոցների: Երկերի ժողովածուի ներկա հատորը բովանդակում է Կոմիտասի՝ *արական երգ-չախմբի կատարման համար գրված Պատարագը*: Սույն հոդվածի նպատակը կոմիտասյան այդ երկի ստեղծման, կատարման և տպագրության պատմության հնարավորին չափ պարզաբանումն է:

Նյութերի ուսումնասիրությունից երևում է, որ Պատարագի արական-խմբերգային տարբերակ ունենալու Կոմիտասի գաղափարը ծագել է անհրաժեշտաբար, 1907 թվականին, արժանահիշատակ Մկրտիչ Խրիմյան կաթողիկոսի մահվան կապակցությամբ էջմիածնի Մայր Աթոռում ձեռնարկվող սգո հանդիսավոր արարողություններից մեկը, բնականաբար, հոգեհանգիստը պետք է լիներ: Այդպիսի արարողության երաժշտական «սպասարկումը» պետք է իրականացներ արտասահմանից՝ այնտեղ ունեցած մեծ հաջողությունից հետո նոր միայն էջմիածին վերադարձած Կոմիտաս վաղապետը:

«Թեպետ ես Պատարագն ունիմ ամբողջապես գրած, բայց խառն խմբի համար է: Այժմ ձեռնարանում փոքր աշակերտներ չկան, որովհետև Ա եւ Բ դասարանները փակ են: Ուրեմն, գործը պետք էր սկսել մեծ աշակերտների միջոցով միայն, պետք էր նոր Պատարագ գրել արական խմբի համար... Ամբողջ մեկ շաբաթ /Մ. Խրիմյանի մահվան օրվանից մինչև թաղման օրը - Ռ.Ա./, օրական 14 ժամ զբաղվելով /6 ժամ տանը պատրաստում էի, 8 ժամ ձեռնարանում ձայն առ ձայն պարապում ու սովորեցնում/, գլուխ հանեցի գործը...», գրել է նա Մ. Բաբայանին¹⁾:

«Արարատ» հանդեսի՝ Խրիմյանին նվիրված հոկտեմբեր-նոյեմբերյան հավելվածում գրված է. «Կյուրակի, նոյեմբերի 4-ի պատարագին եկեղեցին լցված էր խուռն բազմություն, հ. Կոմիտասի նոր պատրաստած խումբը յուր ներդաշնակ երգեցողությամբ օրվա տխուր հանդիսավորությունը դարձնում էր ավելի վսեմ ու սրբազան»:

Մեզ հաջողվել է հայտնաբերել այդ պատարագին հավաստիորեն պատկանող հատվածներ, որոնցից «Վասն յիշատակի» սրբասացությունը զետեղել ենք ներկա հատորի «Հարակից երգեր» բաժնում: Բայց 1907-ին գրված արական երգչախմբի Պատարագը որպես ամբողջություն չի պահպանվել: Մինչդեռ, եռանդով ու նվիրումով գլուխ բերված այդ գործը կոմպոզիտորի ստեղծագործական կենսագրության մեջ չպետք է դառնար մի անցողիկ երևույթ, մի «հերթական, պաշտոնական» պարտականության կատարում և հետագայում հենց իր կողմից մոռացության տրվեր: Պետք է ենթադրել, որ արական երգչախմբի համար գրված այդ Պատարագը Կոմիտասը լիովին կավարտեր, կխմբագրեր ու կմաքրագրեր, և դա կներկայացներ նրա էական ստեղծագործություններից մեկը: Իրականում, սակայն, հանգամանքներն այլ կերպ դասավորվեցին:

1908-ին էջմիածնում կայացած կաթողիկոսական նոր ընտրությունը, որ բուռն կրքեր էր հարուցել /դրան Կոմիտասը մասնակցում էր նաև որպես Զյոթահիայի և Բրուսսայի հայության պատգամավորներ կայացուցիչ/, օժանդակ արարողությունը, որին երգում էին «երգիչ Բ. Ամիրջանը և Հայր Կոմիտասն իր խմբով, որ պատրաստել էր շատ շտապ, մի քանի օրում»²⁾ և, դրանից հետո՝ Կոմիտասի ծայրաստիճան վատ տրամադրությունը /հիշենք կաթողիկոս Իզմիրլյանին գրած երկու դիմումները՝ երկրորդը 1910, մայիսի 10-ին, որն անպատասխան մնալուց հետո նա գրեթե անմիջապես հեռացավ էջմիածնից/, այս բոլորը չէին կարող նպաստել նրա կենտրոնացած ստեղծագործական աշխատանքին: Իսկ 1910-ի ամռանը՝ Կոստանդնուպոլիս գալուց հետո, նա ստեղծագործական այլ, նոր մտահղացումներ ունեցավ:

Այստեղ Կոմիտասի ձեռքի տակ կար բազմամարդ /մինչև 300 հոգի/ խառն երգչախումբ: Նա, որ նաև առաջնակարգ խմբավար էր, չէր կարող զերծ մնալ այդպիսի երգչախումբով հայկական Պատարագի երգերը ևս հնչեցնելու գայթակղիչ գաղափարից: Եվ, իրոք, Կ.Պոլսում կայացած նրա 1910-1911թթ. համերգների բոլոր հայտագրերում Պատարագի երգերը նշված են երկսեռ խմբի կատարման համար և 1912-ի դեկտեմբերին, երբ նա նոր, ավելի խիստ ընտրություն էր կատարել իր «Գուսան» երգչախումբում և Մ. Բաբայանին գրում էր, թե՛ «Այս տարի սովորեցնում եմ Հարսանիքի երգերը գլխավորապես, մի քանի խմբերգեր Վագներեն ու Վերդիեն և իմ մեծ ու ընդարձակ Պատարագը, որ հույս ունիմ այս Ձատկին երգել տալու, որից անցել են մինչև «Սուրբ, սուրբ»-ը և շատ հաջող է առաջ գնում», այս դեպքում ևս խոսքը դեռ երկսեռ երգչախմբի Պատարագի մասին է: Եվ միայն 1914-ին իր բարեկամներից մեկին գրած նամակից հետեւյալ քաղվածքը՝ «Խմբիս համերգներու չկրցա տակավին սկսիլ՝ աշակերտներուս զինվորագրության պատճառով, սակայն և այնպես՝ շաբթուս նոր խումբ կազմակերպելու նախապատրաստություն սկսա: Հույս ունիմ Ձատկական տոներին հասցնել մեր հնագույն եղանակներով ներշնչված Սուրբ Պատարագի արարողությունները, զորս պիտի ուսուցանեմ նոր խմբիս...» - սա արդեն վերաբերում

1) Հետաքրքրական է, որ այս դեպքում Մ. Եկմայանի՝ արական երգչախմբի համար ստեղծված եռաձայն կամ քառաձայն պատարագներն օգտագործելու հարց չի ծագել: Կարելի է ենթադրել տարբեր պատճառներ. Կոմիտասի երկարատև բացակայության հետևանքով ձեռնարանի աշակերտները երգեցողությունից ետ էին մնացել և Եկմայանի պատարագների կատարումը նրանց համար կարող էր դժվար լինել, մինչդեռ կոմիտասյան եղանակներին նրանք ընդհանուր առմամբ ծանոթ էին կամ, որ ավելի հավանական է. բազմաձայն պատարագի ներդաշնակային ոճի նկատմամբ Կոմիտասն ուներ իր սեփական՝ Եկմայանի Պատարագի խիստ տարբեր մոտեցումն ու պահանջները և, կամ, սովոր առիթով /«հավուր պատշաճի»/ հատուկ պատարագ ստեղծելը Մայր Աթոռի և հենց Կոմիտասի կողմից կարող էր դիտվել որպես կաթողիկոս Խրիմյանի նկատմամբ մի առանձին հարգանքի տուրք...

է արական երգչախմբին եւ դրան հատկացված Պատարագին. մի փոքրակազմ խումբ, որ նա ստեղծեց Կ.Պոլսի Ղալաթիո թաղի եկեղեցու դպիրներից ու իր մի քանի աշակերտներից:

Պետք է ասել, որ «Գուսան» երգչախմբում ի սկզբանէ կային բարձրորակ արական ձայներ: Կոմիտասի սաներից Միհրան Թումաճանը, որ նույնպէս երգել է այդ խմբում, տարիներ հետո, երբ խոսք էր բացվում «Գուսանի» տեղորոշներից ու բասերից մի քանիսի մասին, չէր կարողանում զերծ մնալ ծայրագույն հիացմունքը եռանդուն շարժուձեւով արտահայտելու իր սովորական եղանակից՝ «Նշանավոր բան էր...»:

Ահա, պատերազմի տարիներին, երբ իր բազմամարդ երգչախմբի պարապմունքները դադարել էին, բայց ակնարկված տեղորոշներն ու բասերը, լինելով եկեղեցական երգիչներ կամ դպրոցական ուսուցիչներ, բարեբախտաբար, ազատվել էին զինվորական ծառայությունից, Կոմիտասը, թերեւս, նաեւ կարողով վերհիշելով երբեմնի արական խմբի համար գրած իր Պատարագի «վսեմ» հնչողությունը, նախ՝ փորձ արեց խառն երգչախմբի համար պատրաստած իր Պատարագի կենտրոնական հատվածներից մեկը՝ «Ամեն: Հայր սուրբ»-ը դարձնել միայն արական կազմով կատարելու նյութ /պահպանվել է այդ երգի այն պարտիտուրը, որտեղ առանձին ձայնատողերը նշված են ոչ թէ սովորական *սոսկ* եւ *բամբ* եզրերով, այլ «Գուսան» երգչախմբի երգիչների ազգանուններով, որի մի հատվածը բերված է ներկա հատորում/, ապա եւ հանգեց ընդհանրապէս արական խմբի, ավելի ստույգ՝ Կ.Պոլսի Ղալաթիո թաղի հայկական եկեղեցում հավաքված այդ փոքրակազմ արական երգչախմբի համար նոր, ամբողջական Պատարագ ստեղծելու գաղափարին:

Ստացվում է, որ այս դեպքում էլ, ինչպէս 1907-ին, արական երգչախմբի համար պատարագ ունենալու գաղափարը քիչ թէ շատ «պատահաբար» կամ «հարկադրաբար» է ստեղծվել: Անշուշտ, դա չի նշանակում, որ Կոմիտասը մինչ այդ կամ ընդհանրապէս որեւէ չափով թերագնահատել է արական երգչախումբը: Նա դեռ իր ուսումնառության տարիներից էր հատուկ վարժվել՝ գրել նման երգչախմբի համար. արտասահմանում անցկացրած տարիներին բարձրորակ արական երգչախմբերի էր ունկնդրել եւ այդ արվեստը գնահատել ըստ արժանվույն, նույն բնագավառում զգալի փորձառություն էր ձեռք բերել նաեւ Էջմիածնի Մայր Տաճարի խմբերը վարելիս...

Մ. Թումաճանն իր «Կոմիտաս վարդապետի Պատարագը» ակնարկում /«Պայքար» եռամսյա հանդես, Ն.Յ., 1965, թիվ 2/ հուզառատ ու պատկերավոր է նկարագրել ներկա Պատարագի մտահղացման դրդապատճառներն ու իրականացման ընթացքը.

«Մեծ պատերազմի տարին էր: Պոլիս...
Ամեն կողմ՝ իրարանցում, շփոթություն եւ վախ...
Մանավանդ երիտասարդներուն համար՝ որ զինվոր երթալու էին:

Այդ ատենվան օրերքին համաձայն ուսուցիչներեն ոմանք, ինչպէս նաեւ եկեղեցական հաստատությանց ծառայողները՝ իբրեւ *տիպոս* եւ Պոլստ Ղալաթիո եկեղեցիի դպրաց դասեն 6-7 հոգի եւս, զինվոր կանչվելէ ազատ մնացած էին... Չուզենալով լծանալ իբրեւ լոկ տիրացու, եւ կերպով մըն ալ իրենց երաժշտական ճաշակը հագեցնելու փափագով՝ իր սաներն ու աշակերտները օր մը իրենց այս մտահոգությունները կջանային արտահայտել Կոմիտաս վարդապետին: /.../ Եվ Կոմիտաս վարդապետ մեծ խանդավառությամբ սկսավ Պատարագի երգեցողությունները շարադրել՝ իր այս երգչախումբին երաժշտական տարողությունը նկատի ունենալով: Ցորեկը գիշերին խառնելով, փոքրիկ օռկանի առաջ գլուխը ծռած, մոմի մը պլպլացող լույսին տակ ան գրեց ու ջնջեց, ջնջեց ու գրեց, մինչէն որ լսեց հինավուրց այս երգերուն մեջ իր որոնած հնավանդ Չայները...: Նույնքան խանդավառ, իր աշակերտները, թիվով 25-30, ամեն շաբաթ հեւիհեւ կաճապարեին հասնիլ Ղալաթիո եկեղեցիին հարակից մեկ սենյակը, սերտելու եւ լսել ջանալու այս պարզ եղանակներուն մեջ թաքնված՝ ձայների զմայլելի ներդաշնակությունները: Երբեմն շաբթու մեջ ալ սաներեն ու աշակերտներեն ոմանք կհավաքվէին Կոմիտաս վարդապետի տունը եւ նույն օրը պատրաստված սեւագրություններուն վրա երգի փորձեր կկատարէին: Այս սեւագրությունները հաճախ ավելի քան մեկ շարադրական փոփոխակներ կունենային, ինչպէս՝ «Մարմին Տէրունական», «Սուրբ, սուրբ», «Հայր մեր» եւ այլն, որ կերպվէին մեկը մյուսի ետեւեն, վարդապետին տված ցուցմունքներուն համաձայն: Սեւագրված այս նոթաները երբեմն այնպիսի գեղեցիկ ու եթերային հնչյուններու կվերածվէին, որ սենյակը կողողվեր ծափով ու ցնծությամբ: Այսպէս, երկու կամ երեք ամսվան մեջ Պատարագի խմբական մասը ամբողջովին վերծանված էր արդեն...», - /տես նաեւ «Գոհանամբ» երգի ծանոթագրությունը/:

Ստացվում է նաեւ, որ այս Պատարագը եւս ստեղծված ու կատարման համար պատրաստված է եղել համեմատաբար կարճ ժամանակում. մեր հավաքած տվյալներով՝ նյութի մշակումը՝ սկսած 1914-ի հոկտեմբերից մինչեւ հաջորդ գարուն, իսկ երգչախմբի ընդհանուր փորձերը՝ ն.տ. 1915-ի մարտի 9-ից /պահպանվել է խմբի երգիչների հաճախման ցուցակը/ ¹⁾:

1) Այստեղ պետք է շեշտել, որ 1914-1915-ը համարելով արական երգչախմբին հատկացված Պատարագի ստեղծման ժամկետ, մենք, որպէս մի ամբողջություն, նկատի ունենք Կոմիտասի հենց այդ գործը, բայց ոչ հայկական Պատարագի վրա նրա տարած ստեղծագործական աշխատանքն ընդհանրապէս: Պատարագի մշակումով Կոմիտասն սկսել էր զբաղվել դրանից ավելի քան 20 տարի առաջ եւ մշակել էր տարբերակների մի ամբողջ շարք, որ սխալ չէր լինի ասել՝ պատարագների մի ամբողջ շարք: Հիրավի, «տարբերակ» բառն այստեղ կարելի է գործածել սոսկ պայմանականորեն, քանի որ դրանց խոսքային մասը, ուրեմն եւ՝ գաղափարական բովանդակությունը, հիմնականում նույնն են, կրկնվում են նաեւ որոշ մայր-եղանակներ: Բայց, որպէս ջանքնայն երաժշտական գործեր, դրանցից յուրաքանչյուրն ինքնուրույն է: Դրանց մշակված ինչ-ինչ հատվածներ, հնարավոր է, որ վերանայված ձեւով օգտագործվէին 1914-1915-ի Պատարագում /ասածը վերաբերում է մեղեդիական նյութին/: Այսպէս, արական Պատարագի նշանավոր հատվածներից մեկի՝ «Խորհուրդ խորին»-ի ծանրընթաց մեղեդին հիմնականում չի տարբերվում նույն երգի 1906թ. մշակման մեջ դրված մեղեդուց, թեւ այդ հին մշակումը, որ պարունակում է նորի բազմաձայնման որոշ տարրեր միայն, նույնքան ինքնուրույն գործ է:

Եթե Մ. Թումաճանի /եւ այլոց/ ստորեւ հիշատակած եկեղեցական տոները ամսաթվերի վերածենք, ստացվում է, որ Պատարագն առաջին անգամ կատարվել է ն.տ. 1915-ի ապրիլի 17-ին /ճրագալույցի ավագ շաբաթ երեկո/, երկրորդ անգամ՝ հաջորդ օրը /Չատկվա Կիրակի առավոտյան/, երրորդ կատարումը ծրագրված էր մայիսի 2-ին /Կանաչ կիրակի/, բայց, ինչպես ասում են. «Շաբաթը ուրբաթից վաղ եկավ», եւ այս կատարումը, իհարկե, չկայացավ:

Պատարագի ստեղծման, երգչախմբում սովորեցնելու եւ կատարումների ժամանակի վերաբերյալ գրականության մեջ կան հետեւյալ թյուր տեղեկությունները. ստեղծվել է. 1912-ին /Վ. Սարգսյան/, 1913-ին /Ա. Հարենց/, 1913-ին կամ 1914-ին /Մ. Թումաճան, մի այլ տեղում/, 1912-ին եւ 1915-ին /Թեոդիկ/: Առաջին անգամ կատարվել է. 1913-ին /Թեոդիկ/, 1915-ի ն.տ. ապրիլի 15-ին /Լ. Սերգոյան/, 1915-ին «քանիցս կատարումները Պոլսո ս. Խաչ եկեղեցում» /Զ. Սարյան/ եւ այլն, որոնք ներկայումս հերքվում են բազմազան նյութերի ուսումնասիրությամբ /մանրամասնություններին կանդրադառնանք այլ պարագաներում/: Մեզ թվում է, թե ստուգման կամ, համեմայն դեպս, ապացուցման կարիք ունի նաեւ Վ. Սարգսյանի տեղեկությունն այն մասին, որ Կոմիտասը Պատարագը փոփոխությունների ենթարկեց եւ սկսեց մաքրագրել՝ «աքսորե դարձին» տպագրելու հույսով: Ներկայումս լիովին հաստատվում է այն տեղեկությունը, ըստ որի, Կոմիտասը փայփայել է էմի Աբգարի գրառած Պատարագի վերամշակման գաղափարը, իսկ նորահայտ նյութերով ապացուցվում է, որ այդ գործը սկսել է իրականացնել հենց «աքսորե դարձին»՝ 1915-ի ամառվա կարճ ընթացքում, մինչեւ այդ տարվա նոյեմբեր, երբ սկսեցին ավելի ակնհայտ երեւան գալ նրա հիվանդագին նոպաները: Ստուգելի է, վերջապես, նաեւ 1915-ի «Հոգեգալուստի օրվան» /այսինքն՝ հունիսի 8-ին/ Կոմիտասի ղեկավարությամբ Պատարագի կրկին կատարման մասին Լ. Սերգոյանի տեղեկությունը: Ակնարկված սխալ կարծիքները մեծ մասամբ առաջ են եկել արական խմբի համար գրված Պատարագի փոխարեն խառն երգչախմբի Պատարագները եւ դրանց այս ու այն կատարումները նկատի ունենալու պատճառով:

ԻՆՉ ԵՂԱՆ ԿԱՍ ՈՒՐ ՄՆԱՑԻՆ ՊԱՏԱՐԱԳԻ ՆՈՏԱՆԵՐԸ

Հայտնի է, որ Կոմիտասի ձեռագրերը մինչեւ երեւան փոխադրվելը նախ՝ պահվել են Կ.Պոլսի Հայոց Ազգային մատենադարանում ու Պատրիարքարանում, ապա՝ ուղարկվել Փարիզ, Կոմիտասյան խնամատար հանձնաժողովին: Հայտնի է նաեւ, որ, ցավոք, դրանք նշանակալի կորուստների են ենթարկվել: Բայց, անկախ դրանից էլ, Պատարագի պահպանված նոտաներին վիճակված է եղել մեկ այլ՝ յուրատեսակ ողբերգազավեշտային ճակատագիր:

Ստորեւ բերում ենք մամուլից եւ հատկապես նամակագրություններից քաղված մի շարք տվյալներ, որոնք ներկայացնում են Պատարագի նոտաները փնտրել-հայտնաբերելու եւ ձեռք բերելու գործի ողջ ընթացքը.

1923, ապրիլ. «Մեկ եւ կես տարի կա, Պատրիարքարանի կողմե կարգված հանձնախումբի մը եւ Հայ արվեստի տան անդամներու ներկայության Պոլսո մեջ իր սնտուկները բացինք: ...Մեծ եղավ մեր սարսափը, մեր սպասածները չկային սնտուկներուն մեջ... Ոչ իսկ Պատարագը կար /Յ. Սիրունի, Կոմիտաս Վարդապետ, Նավասարդ, Նոր շրջան, Ա հատ., Գ պրակ, էջ 77/:

1923, հունիս 23. «Սնտուկները նույնությամբ գոցվեցան ու կնքվեցան: Հանձնախումբին վկայության համաձայն անոնց մեջ ո՛չ մի ավարտեալ գործ կամ երգ գտնված է: Վարդապետին պես հմուտ մեկը պետք է, որ անոնց մեջ գտնված հատուկտոր թուղթերը դասավորե, անկատարները լրացնե եւ հրատարակելիքը տպագրության տա...» /Չավեն արքեպիսկոպոսը Վոսմշապուհ Քիպարյանին, ԳԱԹ, ԱՉ1, 344/:

1923, օգոստոս 1. «Իբր ազգական աշակերտը Վարպետին, բացարձակապես համամիտ չեմ սնտուկները Բարիզ կամ այլուր փոխադրելու առաջարկին, ցորչափ անոնց միակ տերը եղող էջմիածնա Հայրապետեն ուեւ հրահանգ հասած չէ այդ ուղղությամբ» /Գրիգոր Կարապետյան կամ Գուսան վարդապետը, որ ներկա է եղել Պոլսում սնտուկների բացմանն ու փակմանը, Երուսաղեմից գրել է Մեսրոպ Նարոյանին, ԳԱԹ, ԱՉ1, 335/:

1923, օգոստոս 8. «Ձեր փափագին համաձայն այսօր գրեցի: Գուսան վարդապետին որ իր քով գտնված կոմիտասյան Պատարագին մեկ օրինակը Հանձնախումբիդ դրկե... Գուսան վարդապետին գրած եմ որ իրեն հաստատական կամ պատճառաբանյալ ժխտական պատասխանը ուղղակի Հանձնախումբիդ դրկե » /Չավեն Պատրիարքը Ա. Չոպանյանին, ԳԱԹ, ԱՉ1, 1770/:

/1924, հունիս/. «Կոմիտաս վարդապետի գույքերը պարունակող ծրարները Պոլսեն հասան Բարիզ... Բնությունը երեւան բերավ սա իրողությունը, որ հրատարակելի քիչ բան կա ծրարներուն մեջ. գտանք հոն իր դաշնակած Պատարագին սղագրությունը, որ համեմատելով Վարդապետի ազգական եւ աշակերտ Գրիգոր Գուսան վարդապետի քով գտնվող այդ Պատարագին մեկ օրինակին հետ, որ հավանորեն ավելի հղկված ձեւ մը կներկայացնէ, կրնա հրատարակվիլ» /3. Սիրունի, «Նավասարդ», Նոր շրջան, Բ հատ., 4 պրակ, էջ 125/...

Մինչ այս մինչ այն՝ 1926-ին «Ամենուն տարեցույց»-ում լույս է տեսնում «Ճաշու շարական ս. Ջատկի. երաժշտություն Կոմիտաս վարդապետի» /էջ 446-447/, որ տպագրության է հանձնել Գրիգոր Գուսան վարդապետը կրում է 10.06.1925 թվականը /ի դեպ՝ Գուսան վարդապետը իրեն եւս անիրավաբար ներխառնում է շարականի մշակման գործին/։ «Տարեցույց»-ում Գուսան վարդապետին բավական շոայլ ներկայացրել է Արշակ Չոպանյանը։

Նույն 1926-ին Կ. Պոլսում երեւան է գալիս վիմագրված «Բազմաձայն երգեցողությունը ս. Պատարագի... դաշնավորություն Կոմիտաս վարդապետի, հավաքյազ Օննիկ Քյուրքչյան...», որ պարունակում է գրեթէ լրիվ պատարագը, եւ Գուսան վարդապետի հրատարակած միեւնույն շարականը։

1927, հոկտեմբեր 27. «Ղրկում եմ Ձեզ Գուսանին նամակը. ասացեք, խնդրեմ, ինչ պետք ունենք իր copie-ին, նա պիտի մեզի original-ը դրկէ, այնպես չէ՞» /Մ. Բաբայանը Ա. Չոպանյանին, ԳԱԹ, ԱՉ1, 1035/։

1927, նոյեմբեր 8. «Ղրկում եմ Ձեզ այս նամակը, որու մեջ, ես լավ չեմ հասկանում, բայց տեսնում եմ, որ Գուսան վարդապետը չափազանց քիչ հավատ կարող է ներշնչել. արդեն «Պատարագին» այս խաղը ինձ համար պարզ է՝ ահա 9-10 տարի եղավ խեղճ Վարդապետին Ֆրանսիա լինելը, եւ նա /Գուսանը - Ռ.Ա./ շարունակում է մեզ խաղացնել Պատարագի խնդրով» /Մ. Բաբայանը Ա. Չոպանյանին, ԳԱԹ, ԱՉ1, 1036/։

1927, դեկտեմբեր 9. «Ես շատ հետաքրքրությամբ սպասում եմ, թե Գուսան վարդապետն ինչպես պետք է շարժե այս գործին մեջ, այսինքն Պատարագի /նոտաների - Ռ.Ա./ դարձին մեր կոմիտեին. դա հոյակապ գործողություն կլինի Ձեր կողմէ, մանավանդ որ մենք նրան իբրեւ մեծ բարեկամ մեր Հանձնախումբին կնկատենք» /Մ. Բաբայանը Ա. Չոպանյանին, ԳԱԹ, ԱՉ1, 1039/։

19—, ———. «Մեծ նորություն՝ Գուսան վարդապետը դրկեց Պատարագը։ Շատ դժվար պետք է լինի օգտագործել։ Ազատ վայրկյաններս պիտի կանչեմ Սեմերձյան եւ Պարթեւյան եւ պիտի միասին փորձենք թե ինչ կարելի է անել» ¹⁾ /Մ. Բաբայանը Ա. Չոպանյանին, ԳԱԹ, ԱՉ1, —/։

1928, փետրվար 12. «Ձեր պատասխանին մեջ կխնդրեմ, որ Ձեր կարծիքը տաք, թե հանձնե՞մ Գուսան վարդապետի /ուղարկած, Ռ.Ա./ Պատարագը 4. Սարգսյանին, որ ամենից շատ պատրաստված է ուսումնասիրելու եւ համեմատելու իրեն ունեցածին հետ։ Նորեն շատ հանոգեցի, որ գրի անցնե իր ունեցածները» ²⁾ /Մ. Բաբայանը Ա. Չոպանյանին, ԳԱԹ, ԱՉ1, 1043/։

Մինչ Սեմերձյանն ու Պարթեւյանը Մ. Բաբայանի հետ միասին կուսումնասիրեին Գուսան վարդապետի ուղարկած Պատարագը, եւ մինչ 4. Սարգսյանն այն կհամեմատեր իր ունեցածի հետ, վրա են հասնում նոր հանգամանքներ.

1931, փետրվար 1. «Սիրելի բարեկամ, մի աներեւակայելի ուրախ լուր հայտնեմ Ձեզի. Պ. Ջարեհ Սարյան՝ այն պատվական պոլսեցի երիտասարդը, որի շնորհիվ gramophone-ին պատմությունը հաջողվեց, «Կոմիտաս» երգչախմբին ղեկավարը՝ նորերս եկած է պ. Հարենցին ³⁾ եւ հանձնած իր մոտ եղած Կոմիտաս վարդապետին շատ ընդարձակ եւ կանոնավոր Պատարագը. *շատ խնդրեցի պ. Հարենցին մեր եկեղեցու պահարանին պտռել երաժշտական ձեռագիրներուն մեջ եղածը։ Ի՞նչ եք կարծում, մատիտով գրված Վարդապետի ձեռքով ամբողջ Պատարագը մեջ ելավ, նույնիսկ մի քանի ավել կտորներ, որ չկան Սարյանի ձեռագրին մեջ եւ /կներկայացնեն - Ռ.Ա./ քիչ թե շատ նույն version-ը* Լընդոնումը մերն է - Ռ.Ա./։ Կարո՞ղ եք երեւակայել մեր հուզմունքն ու ուրախությունը... Այս եղավ երեկ, հունվարի 31-ին։ /.../ Պ. Սարյանի ասելով ոչ ոք Պոլսին մեջ հույս չէ ունեցած թե կարելի լինի Վարդապետի Պատարագին ձեռագիրները գտնել եւ նույնիսկ Գուսան վարդապետը, որ ամենից լավ տեղյակ է եղել հոգեւոր երաժշտության եւ մանավանդ Վարդապետի Պատարագին, հույսը կտրած է եղել, թե դա կկարողանա գտնվել։ Իմացա նույն երիտասարդն, որ Սկյուտարի եկեղեցում կերգվի Վարդան Սարգսյանի «հիշողությամբ վերակազմած» Վարդապետին Պատարագը եւ որ չափազանց կտարբերվի Կոմիտաս վարդապետի Պատարագն» /Մ. Բաբայանը Ա. Չոպանյանին, ԳԱԹ, ԱՉ1, 1103/։

Բավականանք այսքանով է այս բավականաչափ խառն պատմության մեջ առանձնացնենք.

ա. Պոլսում Կոմիտասի ձեռագրերը քննած հանձնախմբի՝ «Ոչ իսկ Պատարագը կար» դիտողությունը.
բ. Փարիզում նույն ձեռագրերը քննած հանձնախմբի հայտնաբերած Պատարագի «*սղագրությունը*».
գ. Գուսան վարդապետի մոտ եղած եւ, ի վերջո, Հանձնախմբին հանձնած «դժվար օգտագործելի» Պատարագը.

1) *Սեմերձյան Հայկ*, Կոմիտասի «Գուսան» երգչախմբի տեմոր մեներգիչը, Պարթեւյան Արա, փարիզաբնակ հայ կոմպոզիտոր եւ խմբավար։

2) Կոմիտասի մասին գրած անձնավորությունները, դրանց թվում նաեւ Մ. Բաբայանը, երբեմն անփույթ են գրել իրենց գրությունները՝ ակամա անձտություններ գոյացնելով, ինչպես ներկա նամակում է։

3) *Աստվածատուր Հարենց*, Կոմիտասի մոտիկ ընկերներից, Կ. Պոլսում Փարիզի երաժշտական հանդեսներից մեկի մշտական թղթակից, Կոմիտասյան խնամատար հանձնաժողովի գործունյա անդամներից։

դ. Քյուրթչյանի «հավաքած» եւ 1926-ին բազմագրածը.

ե. Չարեհ Սարյանի հանձնած «ընդարձակ եւ կանոնավոր» Պատարագը.

զ. Փարիզի եկեղեցու պահարանից հայտնաբերված մատիտով գրված ավելի լրիվ version-ը.

է. Վարդան Սարգսյանի «հիշողությամբ վերակազմածը»:

Մի կողմ թողնենք այն, որ *բ* եւ *զ* կետերում նշված սղագրությունն ու մատիտով գրված նոտաները նույնն են. նախ՝ գտել, ապա՝ կորցրել եւ հետո պահարանում վերագտել են, հուզվել եւ ուրախացել են, ու դրանում է *ողբերգազավեշտը*: Տեսնենք թե կոմիտասյան ընդամենը քանի եւ ինչ ձեռագիր պատարագներ են հայտնաբերված եղել: Թվում է, թե առնվազն՝ հինգ: Իրականում, սակայն, ինչպես ստորեւ կտեսնենք, *ե*-ն նույն *զ*-ն է, ավելի ճիշտ՝ դրա մի մաքուր արտագրությունը, եւ դա կամ դրանք եղել են Կոմիտասի հայտնի Պատարագի պարտիտուրի «վերակազմումը»՝ առանձին ծայնաբաժիններից, որոնցում սակայն շատ հատվածներ, որոնք Պատարագի կատարման՝ ժամանակ Կոմիտասը մեներգել է, գրված չեն: 4. Սարգսյանը հիշողությամբ «վերակազմել» է ոչ թե ամբողջ Պատարագը, այլ մի քանի երգ/ավելի ուշ նա ինքը նաեւ ներդաշնակել է եւ Նյու Յորքում հրատարակել տվել Կոմիտասի Պատարագի իր «վարիանտը»՝ խառն խմբի համար, եւ Պատարագի հետ կապված կամ դրանից անկախ բազմաթիվ հոգեւոր երգեր/:

Իր գրությամբ ու բովանդակությամբ առանձին հարց է հարուցում *դ* կետում հիշատակված «Բազմաձայն երգեցողությունը սրբո Պատարագի 3այ առաքելական եկեղեցվո, դաշնավորություն Կոմիտաս Վարդապետի, հավաքեաց Օճնիկ Քյուրթչեան՝ վարիչ երգչախմբին դպրաց դասու ս. Կարապետ եկեղեցվո, Իսկյուտար-Նոր թաղ, 1926» վիմագրությունը, որ բերված նամակների մեջ չի հիշատակվում: Մեզ հաջողվել է ձեռք բերել դրա մեկ օրինակը: Առաջին իսկ հայացքից պարզ երեւում է, որ այս պարտիտուրը իրոք «հավաքված» է առանձին ծայնաբաժիններից, բայց գրված է հույժ անխնամ: 3ամենատարբերությունից պարզվում է նաեւ, որ դրա հիմքը Կոմիտասի արական երգչախմբի համար գրված Պատարագն է, ավելի ստույգ՝ այդ վերջինի՝ նպատակային ձեւով պարզեցված մի հատընտիրը. այստեղ մի շարք երգեր թողնված են միաձայն, մի քանիսը երկձայն են, որոշ հատվածներ վերցված են եկմալյանից, ամբողջությունը Կոմիտասի Պատարագի համեմատությամբ մեկ եւ երբեմն կես տոնով ցածր է: Անվիճելի է, որ տվյալ տարբերակը հատկացված է եղել պակաս կարողություն-ների տեղ մի երգչախմբի:

Կարեւոր է եւ մեկ այլ՝ մասնավոր հանգամանք. այդ «Պատարագի» 5-րդ էջում տեսնում ենք «Յրեշտակային», «Բազմութիւնը» ու «Ով է որպէս» սրբասացությունների գնայուն հատվածները /ծանր բաժիններն, ըստ երեւոյթին, թողնված են մենակատարման/, եւ սա առաջին փաստական ապացույցն է այն բանի, որ, բացի «Ով է որպէս»-ից, Կոմիտասը, թեկուզ եւ երկձայն արական խմբի համար, դաշնակել է նաեւ հիշյալ երկու սրբասացությունները:

3այտնի է, որ 4.Պոլսի զանազան թաղերում գործող հայկական եկեղեցիների մի շարք դպրապետներ հաճախ դիմել են Կոմիտասի օգնությանը՝ իրենց երգելիք նյութ հայթայթելու, երգչախմբային պարապմունքներին ներկա գտնվելու, նույնիսկ պատարագներին մեներգելու խնդրանքով, եւ Կոմիտասը սիրահոժար ընդառաջել է նման խնդրանքներին: Ուստի, միանգամայն հնարավոր է, որ այս՝ Քյուրթչյանի հավաքած տարբերակի պարզեցումն ինքը Կոմիտասը կատարած լինի /սակայն հավանական չէ, որ դա ի սկզբանե եղած լինի կոմիտասյան պատարագների մի ինքնուրույն տարբերակ/ եւ այդպիսի դեպքում դրա որոշ հատվածներ իրենց յուրատեսակությամբ /անշուշտ՝ փոքր տարբերություններով/ որոշակի հետաքրքրություն են հարուցում: Բոլոր դեպքերում այս Պատարագը ուշադրության արժանի տարբերակ է եւ, լրացուցիչ ուսումնասիրությունների միջոցով հարցն ավելի պարզաբանելով եւ շտկելով պարտիտուրի բազմաթիվ նոտային սխալները, կարելի կլիներ զետեղել հետագա հատորներից մեկի հավելվածում, կրկնում ենք. եթե հաստատվեր, որ պարտիտուրի պարզեցումը կատարված է եղել հեղինակի կողմից:

Այլ է Քյուրթչյանի վիմագիր տեքստի վերջից հավելված, որ նույնն է թե «Ամենուն տարեցույց»-ում Գուսան վարդապետի կողմից հրատարակված ս. Չատկի ճաշու «Գովեա, Երուսաղէմ» շարականի վիճակը: Սա եւս հավաքված է առանձին ծայնաբաժիններից, դարձյալ անխնամ գրությամբ, սակայն արական երգչախմբին հատկացված պարտիտուրում գրված են խմբերգի չորս ծայններից միայն երեք /դուրս է թողնված ցած բասի երգաբաժինը/: Ինչպե՞ս կարող էր գոյանալ այս թերի եւ այն՝ բազմասխալ պարտիտուրը, առայժմ դժվար է ասել: Բայց պետք է շեշտել, որ այս շարականի հավելումով Քյուրթչյանի հրատարակած Պատարագի հիմնական տեքստը կասկածի տակ չի դրվում, քանի որ այդ տարբերակում պակասող ծայն չկա: Բացի դրանից, այդ շարականի լրիվ դաշնակումը կա Կոմիտասի Պատարագում:

Ուրեմն, վերը թվարկված պատարագներից իրականում գոյություն ունի հեղինակային միայն մեկ լրիվ պարտիտուր: Այն ոչ թե սղագրություն, այլ պարզապես մատիտով գրված սեւագրություն է: Երեւանի թանգարանում դա թիվ 622 ձեռագիրն է: 3ենց դա է հանձնվել 4. Սարգսյանին՝ Պատարագը տպագրության պատրաստելիս, նույն այդ բնագիրն էլ հիմք է հանդիսացել նաեւ մեզ համար՝ ներկա հրատարակությունը պատրաստելիս:

Ինչպես գրել է Սարգսյանը, նրա ձեռքին եղել են նաեւ հիշատակված բնագրի սկզբնական հատվածի հեղինակային խմբագրված մաքրագրությունը, որ ներկայումս նույնպես երեւանում է գտնվում /թիվ 625/, ապա՝ Պատարագի հեղինակային «սկզբնական շարադրության» մի ընդօրինակություն /անշուշտ՝ Գուսան-Սարյան տարբերակը/ եւ սրա առանձին ծայնաբաժինները: Այդ ընդօրինակությունը

Երեւանում չկա /չի ուղարկվել, հավանաբար, ինքնագիր չլինելու պատճառով/: Բայց հաջողվել է գանազան արխիվներում հայտնաբերել ու միավորել մի այլ խումբ ոչ ինքնագիր ձայնաբաժիններ, որոնցում կան հեղինակի ինչ-ինչ նշումներ /եւս մեկ օրինակ էլ մաքուր գրված ձայնաբաժիններ ժամանակին մեզ նվիրել է Մ. Թումանյանը. երկուսն էլ սկսվում են «Սուրբ Աստուած» երգով/:

Ինչպես տեսնում ենք, պահպանված նյութերը մեծաքանակ չեն եղել: Բայց դրանք ոչ միայն կոմիտասյան Պատարագի 1933թ. հրատարակության համար միակ աղբյուր, այլև այդ երկի ներկա գիտական հրատարակության համար, այնուամենայնիվ, ծանրակշիռ հիմք են հանդիսացել:

Այստեղ նշենք Կոմիտասի արական երգչախմբի մի այլ աղբյուր եւս, որ Կոմիտասյան հանձնաժողովի, ուրեմն Վ. Սարգսյանի ուշադրությունից դուրս է մնացել. աղբյուրն այդ շատ էլ սովորական չէ. Մ. Եկմալյանի՝ տպագիր Պատարագի մի օրինակում Կոմիտասի հայկական ձայնանիշերով բազմաթիվ նշումները: Այս նյութը պահվում է Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանում /թիվ 1378/, հիշատակված է «Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց»-ում եւ բնութագրված է որպես Եկմալյանի Պատարագի կոմիտասյան «սրբագրություն» եւ «հավելումներ» այդ Պատարագին: Իրականում այդ նշումները ներկայացնում են Կոմիտասի արական երգչախմբին հատկացված Պատարագի որոշ հատվածների սկզբնական ուրվագրությունը¹⁾:

Կոմիտասի այս ուրվագրությունը Եկմալյանի երաժշտության հետ ընդհանրապես կապ չունի, պարզապես օգտագործված են Եկմալյանի Պատարագի հատորում «պատրաստի» գրված մայր մեղեդիները /փաստորեն, Ն. Թաշճյանի գրառած միաձայն մեղեդիները/: Բայց սրանք էլ կամ բավական փոփոխված են՝ ներկայացված Կոմիտասի սեփական խմբագրությամբ, կամ Կոմիտասն ընտրել էւ այստեղ արձանագրել է որեւէ երգի մեղեդիական այլ /զլխավորապես՝ լուր օրերի հատկացված/ տարբերակ: Ցավոք, շատ տեղերում մայր մեղեդիների այդ նորովի խմբագրությունը պակասներով է գրված: Դրանց բազմաձայն դաշնակունցն եւս միշտ չէ, որ լրիվ է շարադրված, երբեմն կոնսպեկտի ձեւով նշված է այն, ինչը հիշելու կամ հետագայում անդրադառնալու համար հեղինակն անհրաժեշտ է համարել թղթի վրա եւս դրոշմված ունենալ: Ինչպես այլ դեպքերում, այստեղ էլ կան նույն դարձվածքի բազմաձայնման տարբերակներ:

Այս բնագրի երեք այլ բնութագրումներ եւս կարելու են. բոլոր նշումները /կամ՝ ուրվագրությունները/ կատարված են շտապ. նկատվում է շարադրությունը պարզ գրելու ձգտում. նյութը հետագայում հեղինակի կողմից կամ արտագրվել է, կամ, համեմայն դեպս, ծրագրված է եղել արտագրել /իր սովորության համաձայն նշված են ապագա արտագրության տողերի ավարտատեղերը/, բայց արտագրություն չի հայտնաբերվել:

Չեղինակն այս ուրվագրումների մեծ մասը երբեմն՝ անփոփոխ, երբեմն էլ՝ թեթեւակի փոփոխած, օգտագործել է իր 1914թ. Պատարագում: Այսպես. «Ով է որպէս Տէր» սրբասացության մշակումն այստեղ նույն եղանակը եւ նույն դաշնակն ունի, ինչ որ 1914-ի բնագրում դրա սկզբնական գրվածքը /բերված է սույն հատորում/: Սրանով որոշվում է խնդրո առարկա աղբյուրի գոնե մոտավոր ժամանակը՝ 1914-ին՝ ներկա Պատարագը ձեռնարկելիս, կամ, որ ավելի հավանական է, 1907-ին՝ արական երգչախմբի համար Պատարագը «շտապ» մշակելիս:

Կոմիտասյան նշումները զլխավորապես հենց սրբասացությունների բաժնում են եւ հաստատում են, որ նախ կոմպոզիտորը մշակած է եղել ոչ թե միայն «Ով է որպէս»-ը /որ գետեղել է Պատարագի հիմնական մասում/ եւ կամ «Չրեշտակայինը» եւ «Բազմութիւնը» /ինչպես դա երեւաց 1926-ի վիմագրությունից/, այլ՝ առնվազն վեց սրբասացություն: Ապա, նույն նշումներով մենք հնարավորություն ստացանք վերականգնել «Չրեշտակային»-ի կոմիտասյան մշակման լիակատար եւ «Բազմութիւնը»-ի գրեթե լիակատար շարադրությունը, որ մինչեւ այժմ անհայտ էին:

Կոմիտասյան այս նշումները համեմատաբար նոսր են «Ամենակալ» եւ «Սրբութիւն սրբոց» սրբասացություններում, այնքան նոսր, որ գրեթե հնարավոր չէ ընդհանուր պատկերի վերականգնումը: Իսկ «Վասն յիշատակի» սրբասացությունը նշումներ չունի /հավանաբար, 1907թ. Պատարագին ձեռնարկելիս Կոմիտասն անհրաժեշտաբար առաջին հերթին այդ սրբասացությունն էր գրել-ավարտել, տես Պատարագի այդ տարբերակի մասին վերն ասվածը, ինչպես եւ՝ սրբասացության ծանոթագրությունը/: «Չրեշտակայինը» եւ «Բազմութիւնը», թեւ ինչ-որ չափով ուրվագծային են, բերված են այս հատորի «Չարակից երգեր»-ում²⁾, Պատարագի տարբեր հատվածները ծանոթագրելիս նկարագրված աղբյուրից մեջբերված են մի շարք օրինակներ:

1) Ավելի մանրամասն տես մեր «Կոմիտասը մշակել» էր արդյոք «Չրեշտակայինը» հոդվածը «Էջմիածին» հանդեսում, 1991, թիվ 9, ուր հիշյալ սրբասացությունը նույնպես մեջբերված է:

2) Բերված են նաեւ վերը հիշատակված հոդվածում:

Մինչ երկի հրապարակելուց, Փարիզի «Անահիտ» հանդեսը տպագրել է ծանուցողական գրություններ, շեշտելով, որ Պատարագը լույս է տեսնում *ըստ հեղինակի ինքնագիր օրինակի* : Լույս տեսնելուց գրեթե անմիջապես հետո նույն հանդեսը տպագրել է հայ ջութակահար, կոմպոզիտոր Երաժշտագետ Միհրան Տարեմտելյանի հակիրճ, բայց էական «խորհրդածությունները» Պատարագի մասին՝ նշելով Կոմիտասի այդ ստեղծագործության «արվեստագիտական մեծ արժեքը» եւ «եվրոպական բարձր երաժշտության հետ համահավասար գծի վրա գտնվելը», նշելով նաեւ «հայեցի մաքուր ներշնչումը, որով զայն երգած են մեր նախնիքը» : Տարեմտելյանը մանրամասն կանգ է առել կոմիտասյան բազմաձայնության ինքնատիպ գծերի վրա, որոնք «արդյունք են Կոմիտասի՝ հայ երաժշտության «ոգվույն իսկ թափանցելու կարողության» : Տարեմտելյանի կարծիքով այդ ինքնատիպ գծերն են. կառուցվածքային անպարբերականություն, ձայնակարգային յուրատեսակություններ, մեղեդիական կշռույթների «անհուն պեսալիություն», գլխավոր մեղեդիներին ուղեկցող ձայների «արտիստիկ» հետաքրքրականություն, որոնք /ուղեկցող ձայները/ թեւեւ գրված են «contrapoint-ի եւ contrechant»-ի օրենքներով, բայց միշտ ներշնչված են գլխավոր մեներգներից, այն կազմող ձայնաստիճաններից ու կշռույթներից : Տարեմտելյանի դիպուկ եզրակացությամբ այդ բոլորի շնորհիվ Կոմիտասի Պատարագը «հայ կրոնական երաժշտությունը զարգացնում է իր ինքնատիպ ոճի մեջ» :

Կոմիտասի ինքնագիրը հրատարակության պատրաստելն իրոք դժվար գործ է եղել : Խմբագիր Վարդան Սարգսյանն իր «Ներածության» մեջ նկարագրել է այն.

«...կը թվի, թե հեղինակը /Պատարագի բնագիրը - Ռ.Ա./ ձեռք առած է բազմաթիվ անգամներ եւ խճողված է իրարու վրա կրկնված սրբագրություններով - եվրոպական թե համարձույնյան նոթագրությամբ - օգտագործելով մինչեւ իսկ լուսանցքները եւ անընթեռնելի դարձնելով էջերուն կեսեն ավելին : Ուշադիր քննութենն մը երեւան կուզա որ Վարդապետը ոչ միայն փոխած է բազմաթիվ հատվածներու նախկին ձեւերը, այլ նաեւ անոնց տված է մեկե ավելի դաշնավորումներ, ինքն իսկ վարանելով անոնց մեջ ընտրություն մը ընել, ինչ որ ենթադրել կուտա մեզ թե անոնք առաջին ձեւերեն ավելի հաջող չեն թված միշտ իրեն : Մեր միտքը ամենե ավելի լլկեց ուրեմն ընտրության փափուկ հարցը, որուն մեջ ի գործ դրինք վերին աստիճանի զգուշավոր բարեխղճություն, գուշակելու համար հեղինակին նախասիրությունները կամ գոնե մոտենալու համար անոնց կարելի եղածին չափ : Գալով այն հատվածներուն, որոնք բոլորովին տարակուսելի էին կամ անթափանց, պահեցինք զանոնք իրենց նախկին ձեւի մեջ, հիմնվելով առաջին բնագրի մեկ արտագրության վրա : Նկատելով որ մեր ձեռքը գտնված բնագրերուն մեջ կը պակսին ինչ-ինչ հարակից մասեր, մեր կողմն ավելցուցինք զանոնք մասամբ *հիշողաբար* եւ մասամբ *հետեւելով* այն ոճին՝ որով Վարդապետը ինքն իսկ դաշնավորած է միեւնույն ձայնելեւէջ ունեցող ուրիշ կտորներ» :

Համոզիչ տոնով գրված այս սահուն շարադրությունը, ցավոք, մեծ թյուրիմացությունների տեղիք է տվել՝ սխալ պատկերացում ստեղծելով ոչ միայն իր՝ Վ. Սարգսյանի ընդհանուր առմամբ բարեխղճորեն կատարած աշխատանքի, այլեւ բուն Պատարագի մասին : Նման պատկերացումներ երեւան են եկել նախ հենց սփյուռքահայ իրականության մեջ ու արտահայտվել բավական բուռն, ապա եւ Հայաստանում : Այսպես, Կոմիտասի ստեղծագործությունը ընդհանրապես լրջորեն գնահատող, ճանաչված երաժիշտ-պատմաբան Ա. Շահվերդյանը դրա հիման վրա գրել է. «Վարդան Սարգսյանի ներածականից իմանում ենք, որ ինքը՝ կոմպոզիտորը, տպագրության համար լիովին պատրաստ էր համարում միայն առաջին 17 էջը /«Պատարագի» այժմյան տպագրված 71 էջից/, այսինքն՝ 39 կտորից միայն 6-ը : Մնացածները կամ վերականգնված են խմբագրի կողմից՝ սեւագիր ուրվագծումների հիման վրա եւ հիշողությամբ, կամ էլ ստեղծագործվել-լրացվել են նրա կողմից // /, Կոմիտասի ոճի նմանողությամբ : Այսպիսով, Կոմիտասի հեղինակային իսկական տեքստը պետք է համարել 17 էջը» : /Ռուսերեն «Կոմիտասը եւ հայ երաժշտական մշակույթը», Ե., 1956, էջ 303 եւ 306, եւ «Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ», Ե., 1958, էջ 511 եւ 514/ :

Այս դեպքում մեղքի մեծ բաժինն իրենն է՝ քննադատինը, նրա գրածը չի բխում Վ. Սարգսյանի Ներածությունից, որտեղ սուկ նշված է, որ «Կոմիտասը չկարողացավ մաքրագրությունը լրացնել» : Մինչդեռ նույն քննադատն իր սխալ հասկացածում այնքան է առաջ գնացել, որ տպագրված Պատարագում այդ 17 էջի եւ հաջորդող երաժշտության «մեծ մասի» միջև տեսել է «որակական խիստ անհամապատասխանություն», որ նույնպես ոչ մի չափով չի համապատասխանում իրականությանը, եւ, «բնականաբար», գալիս այն եզրակացության, թե «Կոմիտասի Պատարագը չի կարելի համարել ավարտված ստեղծագործություն» : Եվ սա դեռ նրա վերջնական եզրակացությունը չէ...

Հեղինակավոր երաժշտագետի աշխատություններից բերված հենց առաջին քաղվածքն էլ բավական է եղել, որ Կոմիտասի Պատարագի անավարտվածության եւ տպագրված տեքստի ոչ վավերականության մասին անհիմն վարկածը տարածվի եւ ճշմարտացիության երանգ ստանա : Ահա մի մեջբերում, որ գրված է Ա. Շահվերդյանի որոշակի ազդեցության տակ. «Հայ երգ» երաժշտական հաստատության հրատարակած «Հայոց եկեղեցական եղանակները» խորագիրը կրող գրքույկում /Թեհրան,

1962/ կարողում ենք. «Իրականության մեջ այս /Կոմիտասի - Ռ.Ա./ Պատարագի 40 կտորներից միայն վեցն է, որ լրիվ կերպով հրատարակության համար պատրաստած է եղել Կոմիտասը, այնինչ մյուս մասերը գրվել կամ լրացվել են Սարգսյանի կողմից» /էջ 11/ ¹⁾:

Վերադառնալով Պատարագը տպագրության պատրաստելուն՝ նկատենք. երեւոյթն ընդհանրապես արտակարգ է եղել: Հանգամանքների բերումով խմբագիրը մուտք է գործել կոմպոզիտորի ստեղծագործական աշխատանքի բառիս բուն իմաստով «փորձասենյակը» եւ այն՝ մի այնպիսի պահի, երբ «իրերի դասավորության» տվյալ պայմաններում սենեկապետը /եթե նա ի վիճակի լիներ/ չէր հանդուրժի, որ որեւէ մեկը դիտեր ու զններ դրանք: Բայց՝ խմբագիրը ստիպված է եղել: Եվ, ի պատիվ նրա, պետք է ասել, որ դժվարին կացությունից, ընդհանուր առմամբ, հաջող է դուրս եկել:

Եվ, այնուամենայնիվ, խմբագրի հաջող աշխատանքը նաեւ նկատելի թերություններ է ունեցել. արդեն իր Ներածության մեջ կոմիտասյան բնագրի վիճակը նկարագրելիս նա թույլ է տվել որոշ չափազանցումներ. այսպես, փոխանակ գրելու «էջերն են կեսն ավելին անընթեռնելի» հատվածներ, որ «բոլորովին տարակուսելի կամ անթափանց» են, թերեւս ճիշտ կլիներ գրել՝ «հեղինակային սրբագրության հետեւանքով էջերի շուրջ մեկ քառորդը գրեթե անընթեռնելի է դարձել»: «Մեր ձեռքը զտնված բնագիրներուն մեջ կպակսեին ինչ-ինչ հարակից մասեր» դիտողությունից ընթերցողներն այն տպավորությունն են ստացել, թե այդ «հարակից մասերը» Կոմիտասի Պատարագի էջերն են եղել, բայց չեն պահպանվել, այդ պատճառով էլ Սարգսյանը լրացրել է: Մի թյուր տպավորություն էլ, որ ստեղծվել է Վ. Սարգսյանի նույն շարադրությունից, այն է, որ իբր «նմանողաբար» դաշնակված հատվածների մայր մեղեդիները Կոմիտասի գրառածներն են: Իրականում այդպես չէ:

Վ. Սարգսյանը, անշուշտ, միանգամայն «բարի նպատակներով» է ավելացրել վեց կտոր «հարակից երգերը»՝ երկու կտորը վերցնելով Կոմիտասի տարբեր, ներկա Պատարագին անմիջականորեն չվերաբերող առանձին ձեռագրերից, չորսը՝ կոմիտասյան ոճի նմանողությամբ իր իսկ հորինածները: Բայց դրանք միմյանց խառնել եւ զետեղել միասին՝ թեկուզ եւ «Հավելվածում», երեւի թե չէր կարելի: Առանձնապես անընդունելի է ծանրընթաց «խորհուրդ խորին» երգում մեղեդու երկրորդ կեսի սկզբնական հատվածի հավելումը /այդ մասին տես նաեւ Ծանոթագրություններում/: Հեղինակային բնագրերը պետք է մնային անձեռնմխելի: Համոզիչ չէ նաեւ Սարգսյանի դիտողությունն առ այն, որ Կոմիտասը վարանել է իր իսկ դաշնակումներից որոշ հատվածների ընտրությունն անել...

Այնուհետեւ իր «Ներածության» տողատակում Սարգսյանը նշել է, թե որոնք են իր հորինած կտորները, բայց սրբասացությունների էջերը նշելիս /անունները գրված չեն/ թույլ է տվել ճակատագրական վրիպակներ, ինչի հետեւանքով ոմանք Կոմիտասի երաժշտությունը վերագրել են Վ. Սարգսյանին եւ հակառակը ²⁾: /Թվում է, որ նման դեպքում անհրաժեշտ էր բոլոր օրինակներում այդ վրիպակները ձեռքով ուղղել կամ էջը վերատպել եւ փոխել/: Կան եւ այլ թերություններ, երբեմն բնագիրը ճիշտ չի կարդացված /խոսքը 8 համեմատաբար խոշոր եւ շուրջ 40 մանր տարրընթերցվածքների մասին է/ կամ, հատկապես կարճ երգասացություններում, տարբերակը նկատված չէ եւ կամ դրա ընտրությունը համոզիչ չէ եւ այլն:

Մեր տպավորությամբ այս ամենը հետեւանք է այն բանի, որ հարգարժան խմբագիրը իր մեծ ուսուցչի «Պատարագը» ընկալել է ոչ թե որպես մի բարձրարժեք ու ինքնատիպ երկ, ոչ թե որպես անհատական կոմպոզիտորական ստեղծագործություն, ինչպիսին որ այն կա, այլ՝ հայ հոգեւոր եղանակների սոսկ եկեղեցական նպատակներով իրականացված մի հերթական, թեկուզեւ «նուրբ ու ազնվական» դաշնակում: Դրանում մեզ համոզում է նույն Պատարագի՝ 1950-ին Նյու Յորքում, տվյալ դեպքում հիմնովին վերափոխված հրատարակությունը. «...ի գիր Արկեալ ու Դաշնաւորեալ ի Ձեռն Կոմիտասայ Վարդապետի, վերստին Յարդարեալ վասն երկսեռ դասու դպրաց ի Ձեռն Վարդանայ Սարգսեան...» /ընդգծումը մերը՝ Ռ.Ա./: Այստեղ այլեւս իր սեփականը Կոմիտասի ստեղծագործության հետ խառնելու խնդիրը չէ միայն: Արական խմբի համար գրվածը՝ սոպրանո-ալտ-տենոր խմբի վերաշարադրելը՝ արդեն անընդունելի է /ինչքան էլ այն բխած լինի գործնական անհրաժեշտությունից/, քանի որ այդ երաժշտությունը խոշոր չափով գրկել է իր սեփական դեմքից, մանավանդ որ տեղ-տեղ ձայնաբաժինները ինքնական տեղաշրջված են, եւ, բացի այդ ամենից, երբեմն կատարված են ելեւէջի, կշռույթի, նույնիսկ ներդաշնակության թեկուզ եւ մանր փոփոխություններ, փոփոխված են նաեւ Պատարագի հատվածների տոնայնական հարաբերությունները: Եվ, դարձյալ որպես ճակատագրի ծաղր, այստեղ արդեն ոչ թե որպես վրիպակ, այլ հատորի «Ազդունմն» ազդեցիկ անունը կրող անստորագիր ներածության մեջ կոմիտասյան մշակումներից մի քանիսը միանգամայն լրջորեն «վերստին հարդարողին» են վերագրված: Այսպես, այդ ներածության մեջ կարդում ենք՝ «...երգքն որոց անուանքն զկնի, դաշնաւորեալք եւ կարգաւորեալք գոլով ի ձեռն նորին Վարդանայ Սարգսեան իւրովն արուեստի, յինքն վերապահէ սա զամենայն իրաւունս վերստին հրատարակելոյ յնոյն» - եւ էջերով թվարկված վեց անուններից կամ այլ կերպ՝ ինը երգերից

1) Նշենք, որ Հայաստանի երաժշտագետներից Շահվերդյանի սխալմունքին անդրադարձավ եւ Կոմիտասի Պատարագն ըստ արժանվույն գնահատեց Ք. Քուշնարյանը /«Սովետսկայա մուզիկա», 1957, թ. 3/: Հետագայում նույն գործը վերլուծեց եւ դարձյալ Շահվերդյանի սխալմունքը մատնանշեց նաեւ Ն. Թահմիզյանը /«Սովետական արվեստ», 1969, թ. 10/:

2) Բացի Ա. Շահվերդյանի վերը հիշատակված գրություններից, տես նաեւ Ն. Թահմիզյանի հոդվածները՝ «Սովետական արվեստ», 1969, թիվ 10, էջ 39, 41 եւ «Էջմիածին», 1979, ժբ, էջ 33 եւ 35:

չորսը՝ Կոմիտասի ստեղծագործություններն են /«Խորհուրդ խորին»՝ զգեստավորման շարականը, էջ 1-2, որին ավելացված է նույն, Կոմիտասի մանողությունները ներդաշնակված «Որ զարդարեցեր»՝ հատվածը, «Գովեա Երուսաղէմ» ճաշու շարականը, էջ 22-23, «Ով է որպէս Տէր», սրբասացությունը, էջ 36-37 եւ «Որ յանէից ստեղծող»՝ հոգեհանգստյան շարականը, էջ 88-91/ 1) :

Ճիշտ է, Կոմիտասյան այս երգերում էլ երբեմն կան խմբագրի կատարած ինչ-ինչ փոփոխություններ. մի կողմ թողնենք, որ այդ փոփոխությունները պետք էր անել, բայց դրանք իսկապէս *խմբագրական բնույթի* փոփոխություններ են, այնպիսի փոփոխություններ, որոնցով հանդերձ այդ երգերը չեն դադարել Կոմիտասի միանգամայն որոշակի ստեղծագործությունները լինելուց: Եվ դարձյալ մեզ թվում է, թե երեւոյթը տեղի է ունեցել դրա անիրավականությունը չգիտակցած: Մինչդեռ, նման դեպքերում՝ հնի /սկզբնաղբյուրի/ եւ նորի /խմբագրածի/ հարաբերությունը ճշգրիտ պատկերացնելու պայմանով պետք է շեշտվեր գործադրված երկրորդական աշխատանքի էությունը /անշուշտ, նաեւ՝ անհրաժեշտությունը, անխուսափելիությունը/ ճանաչելը, դրա արժեքն ու նշանակությունը ճիշտ գնահատելը:

Ամփոփելով՝ ասենք. որքան շնորհակալ, արդյունավետ ու նվիրական է եղել Վ. Սարգսյանի աշխատանքը Կոմիտասի արական խմբի համար գրած Պատարագը 1933 թվականի տպագրությանը պատրաստելիս, նույնքան անշնորհակալ, ապարդյուն եւ անընդունելի է նրա արածը Կոմիտասի այդ նշանավոր ստեղծագործությունը /ամբողջական ստեղծագործություն եւ ոչ թե երգերի կամայական շարք/ 1950թ. տպագրության համար վերստին «հարդարելիս» ու «կարգավորելիս»: Պատահական չէ, որ այս հրատարակությունը կյանք չունեցավ:

Իսկ 1933 թվականի հրատարակության համար Վ. Սարգսյանի կատարած հիմնական խմբագրական աշխատանքն իրոք բարեխիղճ է եւ զգուշավոր: Եթե մի կողմ թողնենք վերը հիշատակված թրույթություններն ու թյուրիմացությունները, որ իրենց նշանակությամբ ամբողջական արդյունքի մեջ համեմատաբար փոքր կշիռ են ստացել, եւ նշենք միայն այն, որ նա կարողացել է կարողալ դժվարին նուտային ձեռագիրը, մեծ մասամբ պահպանել է հեղինակի նոր սրբագրությունը, որտեղ, շատ խառն գրության պատճառով, արդյունքն իր համար անհասկանալի է ստացվել՝ զգուշանալով պահպանել է սկզբնական շարադրությունը, ճիշտ է կռահել հեղինակի նշած տոնայնական փոփոխությունները, այսքանն էլ բավական է այդ աշխատանքը արժանի կերպով գնահատելու համար: Ուրեմն, վերը նշված թրույթություններն անտեսելով, կարող ենք ասել. 1933 թվականի տպագրությամբ, ընդհանուր առմամբ, Կոմիտասի Պատարագը ներկայացել է գրեթե իր այն տեսքով, ինչ ունեցել է հեղինակային սրբագրումից հետո՝ որպէս ամբողջական, ավարտված ստեղծագործություն: Երկու խոսք այդ ամբողջականության կամ ավարտվածության առիթով.

Իր այս Պատարագը ստեղծելիս /հիշենք, որ այն մտահղացվել է իրականացվել է սեղմ ժամկետում/ Կոմիտասը խնդիր չի դրել բազմաձայն ներկայացնել հայ եկեղեցվո պատարագի արարողությանն ուղեկցող ամբողջ երաժշտությունը /ի դեպ, 1933 թվականի հրատարակության վերնագիրը՝ «Դաշնաւորեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Գայաստանեայց Առաքելական ս. Եկեղեցւոյ...», հեղինակինը չէ/: Այսպիսի կամ գրեթե այսպիսի շարադրություն են, օրինակ, միաձայն վիճակում՝ Ն. Թաշճյանինը, բազմաձայնված՝ Էմի Աբգարինը, եւ սրանք ունեն իրենց առանձին, կիրառական ու գիտական արժեքը: Կոմիտասի ընտրած նյութերից, դրանց հաջորդականության տրամաբանությունից, դրանց բազմաձայն մշակման միջոցներից ու եղանակներից, ամբողջության ձեւի գոյացումից եւ դրանով արտահայտվող բովանդակության զարգացումից /հեղինակային ամբողջական *համադրույթից*/ պարզ հասկացվում է, որ այս դեպքում խնդիր է դրված՝ հայկական Պատարագի խոսքերով եւ ավանդական, պատշաճ ձեւով խմբագրված եղանակներով ստեղծել ծավալուն, բայց ոչ երկարաշունչ, այլ բավական ամփոփ գեղարվեստական ստեղծագործություն, որն ունենա դրամատուրգիական անընդմեջ զարգացում եւ կուռ կառուցվածք: Այդպիսին է Կոմիտասի *Պատարագը*: Ով-ով՝ Կոմիտասը հիանալի գիտեր լրիվ ժամակարգությունը, դրա հանապազօրյա եւ տոնական տարբերակները, դրանց եղանակներն ու այդ եղանակների տարբերակները /«հաւուր պատշաճ»-ները/ եւ այլն: Իր այս Պատարագի մեջ նա նույնիսկ չի գետնել տաղեր ու մեղեդիներ, որոնք արարողության մեջ այնքան ընդունված են: Առավել «անհրաժեշտ» ներդրվող հատվածներից, որպիսիք սրբասացություններն են, նա միայն մեկ օրինակ է վերցրել՝ «Ով է որպէս Տէր»-ը՝ այն դիտելով որպէս իր ամբողջական ստեղծագործության մի անբաժանելի դրվագ 2): Ասենք, որ սկզբնապէս նա իր Պատարագի մի այդպիսի դրվագ է համարել նաեւ «Գովեա, Երուսաղէմ» շարականը, բայց հետո դա էլ է հանել, թողնելով որպէս տվյալ ամբողջությունից անջատ երգ: Կոմիտասն ընդհանրապէս այն երգերն է ընտրել, որոնք կան նրա բնագրում, դրանցով է կառուցել իր ստեղծագործության ընթացքն ու ամբողջությունը:

Դեռեւս Զր. Քուշնարյանը ժամանակին գրում էր, որ «դատելով մտահղացումից եւ մարմնավորման մեթոդներից, Կոմիտասն իր Պատարագը նախանշել է ավելի շուտ համերգային լսարանի, քան թե եկե-

1) Ցավոք, նման երեւոյթ նկատվում է նաեւ նույն հեղինակի «Սրբազան երգեցողութիւնք Գայաստանեայց եկեղեցւոյ» երկհատոր հրատարակության մեջ /Նյու Յորք, 1966/, որտեղ ընդգրկված են երբեմն ինչ-որ չափով փոփոխված, երբեմն էլ առանց որեւէ փոփոխության, Կոմիտասյան հատվածներ, եւ այս դեպքում արդեն ո՛չ անվանաթերթին, ո՛չ էլ ցանկերում /մեկ բնագառությամբ/ Կոմիտասի անունը հիշատակված չէ:

2) Հետաքրքրական է, որ Պատարագի ավելի վաղ մշակումներից մեկում դարձյալ նույն սրբասացությունն է բերել /ձեռ. 472/30/:

ղեցու համար» /Ք. Կուշնարյով, Յոդվածներ..., ռուսերեն, Լենինգրադ, 1967, էջ 145/: Համաձայնելով այս դատողությանը, պետք է ասենք, որ Կոմիտասն իր այդ ստեղծագործությունը «հնարավորին չափ» եւ ակնհայտ հաջողությամբ համապատասխանեցրել է նաեւ պատարագի բուն արարողությանը. վերն էլ ենք ասել. Պատարագի ավանդական խոսքային տեքստի համաձայն մանրամասն նշել է քահանայի եւ սարկավագի ռեպլիկները /թեւե միշտ չէ, որ լրիվ շարադրել է ամեն մի ասերգը/, մեծագույն խնամքով ու ճաշակով ներդաշնակել է դպիրների՝ այդ ռեպլիկներից բխող կարճ բացականչություն-երգասացությունները /«Ամեն», «Եւ ընդ հոգւոյդ Քում», «Առաջի Քո, Տէր», «Առ Քեզ, Աստուած»/, Պատարագում զետեղել է «Թափորի ատեփքի» եւ «Սուրբ Աստուած» երգասացության բազմատոնական տարբերակներ, «Խորհուրդ խորին» զգեստավորման շարականի սկզբնական բաժինը բերել է երկու՝ տոնական եւ լուր օրերի տարբերակով եւ այլն:

Հասկանալի է, որ Կոմիտասի Պատարագը համերգային բեմում եւ եկեղեցում՝ արարողության մեջ իր մանրամասնությունների առումով տարբեր կառուցվածք կունենա: Բոլորովին չի բացառվում, որ իբրեւ ժամերգություն կատարելիս նրանում այս կամ այն տոնին համապատասխան հատվածներ ներդրվեին /անշուշտ, տրամաբանական կլինե՞ր՝ կոմիտասյան նույնատիպ հատվածներ/, ինչը եւ գործնականում արվում է: Ինչ վերաբերում է բեմական կատարմանը, այդպիսի կատարման համար Պատարագը հավելումների կարիք չունի, ամբողջական է ¹⁾:

Ներկա Պատարագի տպագրություններից երեքի մասին մենք դեռ չենք ասել: Դրանցից մեկը իր տեսակի մեջ առանձնապես բացառիկ է. «Երգեցողութիւնը սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, ի ձեռն Կոմիտասայ Վարդապետի, վասն արական խմբի. յաւելուածք ի ձեռն Իսահակայ Աբրահամեան, ընկերակցութիւն ի ձեռն Արայի Պոհգալի» անվանումով 1968թ. դարձյալ Նյու Յորքում իրականացված հրատարակություն:

Մանրամասն համեմատությունից երեւում է, որ այս հրատարակության մեջ, «Քյուրքչյան» տարբերակի նման, խմբերգային մասի հիմքում դրված է 1914-1915-ին Կոմիտասի ստեղծած արական երգչախմբի Պատարագի սկզբնական գրությունը, այն, ինչը, բացի սեւագիր պարտիտուրից, մեզ մատչելի է նաեւ պահպանված առանձին ծայնաբաժիններով: Դա հաստատում է հենց իր՝ Աբրահամյանի «Պատմական ակնարկը», որի բովանդակության մեջ էականն այս է.

«Պոլստ Երեւման ս. Խաչ եկեղեցվո դպրաց դասու վարիչը՝ Գրիգոր Կարապետյան, վարդապետ, ապա եպիսկոպոս, Կոմիտաս Վարդապետի ստեպ իրենց բնակարանը այցելությունեն օգտվելով /Գրիգոր, նաեւ ինքը Գուսան վարդապետը Կոմիտասի ազգական, պոլսաբնակ Ձիվեր ընտանիքի անդամներից էր- Ռ.Ա./, ընդօրինակած է ս. Պատարագը եւ 1915-ին երգել տված է իր դպրաց դասուն /.../: Խմբավար Ջարեհ Սարյան կհաստատե, որ նույն ինքն՝ Կոմիտաս վարդապետ, քանիցս ներկա եղած է փորձերուն եւ պատարագներուն եւ մեներգած է /.../: Այս Պատարագը առաջին անգամ 1920-ին խմորատիպ բազմագրված է ձեռամբ Ջ. Սարյանի, երկրորդ անգամ սակավաթիվ օրինակներ բազմագրված են հեղինակին 60-ամյակի տոնակատարության առթիվ Միացյալ երգչախումբին համար»: Ի. Աբրահամյանը իր «Հռոաշաբանում» նաեւ շնորհակալական խոսք է ուղղում խմբավարներ Ստեփան Ջիվեր-Կարապետյանին /Գրիգորի եղբայրը/, Ջ. Սարյանին եւ Մ. Սերովբյանին, որոնք «ամենայն զուրգուրանքով անաղարտ պահեցին Կոմիտաս Վարդապետի ավանդը եւ հասցուցին մեզ» /էջ VII եւ VIII/:

Միանգամայն անվիճելի է, որ Ի. Աբրահամյանի ձեռքն հասած օրինակը նույնական է Պատարագի այն օրինակների հետ, որոնք նախ Գուսան վարդապետը, հետո Ջ. Սարյանը ժամանակին հանձնել են Փարիզի կոմիտասյան հանձնախմբին, որը հետո, հիմնական հեղինակային բնագրի հետ, հանձնել է Վ. Սարգսյանին: Սրանք բոլորն էլ /երկու կամ երեք օրինակ/ եղել են ինքնագրից կամ միմյանցից արտագրություններ, բայց ոչ ինքնագրեր: Թեւե Աբրահամյանի շարադրությունը կարող էր ուրույն արժեք ունենալ /բացառված չէ, օրինակ, որ այդ արտագրության մեջ կարող էին լինել կոմիտասյան նշումներ, ուղղումներ, դիտողություններ, եթե Կոմիտասն իրոք փորձերին ներկա է եղել/: Սակայն ի՞նչ տեսքով է մեզ հասցրել Իսահակ Աբրահամյանն այդ արտագրությունը, որն ինքը դա ստացել է «անաղարտ պահված»:

Աբրահամյանի տպագրության մեջ կոմիտասյան շարադրությունը հիմնովին «վերամշակված» է: Հեղինակային տեքստից որոշ կտորներ համեմատաբար անաղարտ են պահպանվել, բայց, նախ՝ կոմիտասյան հատվածներին միախառնված են սեփական հորինվածքներ, ապա՝ հասկացված չեն հեղինակի ներդաշնակության առանձնահատկությունները եւ շատ տեղերում այդ ներդաշնակությունը անհարկի փոփոխված, պարզունակացված է, ամեն քայլափոխում այն «լրացված» է «նորմատիվ» ակորդային եւ ոչ ակորդային հնչյուններով: Բացի այդ, ամենագավեշտականն այն է, որ ամբողջությանը կցված է *նվագակցություն*:

Եվրոպական երաժշտության մեջ քիչ չեն այն փաստերը, երբ մի կոմպոզիտոր, նույնիսկ՝ ականավոր, դասական որեւէ հեղինակի /Բախ, Մոցարտ, Շուբերտ, Շոպեն եւ ուրիշներ/ այս կամ այն գործին նպա-

1) Եվ դարձյալ, հնարավոր է երկու տեսակի համերգային կատարում՝ ռեպլիկները /ամբողջությամբ կամ հիմնականում/ պահպանելով, որն անշուշտ կընդարձակի ծավալը, եւ մեծ մասամբ առանց ռեպլիկների, որ կպահանջի դրանց հետ կապված խմբերգային պատասխան-հատվածներում խելամիտ ընտրություն կատարել: Կարող է ծագել մեկ այլ գործնական խնդիր եւս. օրինակ՝ «Գովեա, Երուսաղէմ»՝ ճաշու շարականն այնքան ցայտուն է մշակված, որ հազիվ թե որեւէ խմբավար համաձայնի Պատարագի համերգային կատարումից այդ հատվածը դուրս թողնել...

տակայնորեն հավելում է արել կամ գործը վերաշարադրել է՝ հարմարեցված այլ կատարման համար / ամենահայտնի օրինակները՝ Բախի կլավիրային 1-ին Պրելյուդի վրա Շ. Գունոյի հավելած «Ավե Մարիա»՝ խոսքերով ուղեկցվող մեղեդին, Մոցարտի սոնատներին՝ Գրիգի հավելած երկրորդ դաշնամուրի նվագամասը եւ այլն, եւ այլն/։ Որքան էլ Paraphrase կոչվող ժանրի իրականությունը վիճելի համարվի, այնուամենայնիվ, այն գոյություն ունի եւ հաճախ է զեղարվեստական նշանակալից արդյունքների բերել /օրինակ. Մոցարտի եւ Վերդիի ստեղծագործությունների հիման վրա՝ Ֆ. Լիստի «Պարաֆրազները»/։ Բայց մեր դեպքում, Կոմիտասի Պատարագի երգեհոնահար Պոռգալիի հավելած նվագակցությունը գրված է ավանդական ներդաշնակության ամենատարրական, ուղղակի աշակերտական կանոններով ու ձեռով։ Սկզբից մինչեւ վերջ, ամբողջ Պատարագին ուղեկցող նրա հորինած բասային նոր ձայնը լիովին խաթարել է կոմիտասյան բազմաձայնային մտածելակերպը, ընդհանրապես, այդ նվագակցությունը հիմնովին պղտորել է կոմիտասյան a cappella երկի զուլալ ոճը... Ավելին, շատ երգերի հավելված են երգեհոնային անհեթեթ նախանվագներ, Պատարագի ամբողջ երաժշտությունը արհեստականորեն խցկված է զրեթե անփոփոխ 4/4 տակտերում /այսինքն՝ այս ուղղությամբ եւս խաթարված է կոմիտասյան ամենակարեւոր առանձնահատկություններից մեկը/։ Երեւում է, որ երգեհոնահարին ծանոթ է եղել Շ. Գունոյի վերջ հիշատակված «Ավե Մարիա»-ն, քանի որ դրա որոշակի ազդեցությամբ Բախի 1-ին Պրելյուդի հիմնված ընթերցանություն փոխադրել է Կոմիտասի «Ով է որպէս Տէր» սրբասացություն, մինչդեռ, օրինակ, «Քրիստոս պատարագեալ»-ի նվագակցության մեջ երեւան են բերված երգեհոնային պարզունակ վիրտուոզության «լուրջ հավակնություններ»։

Ինչպէս տեսնում ենք, Կոմիտասի Պատարագը «աուտենտիկ» վիճակում ներկայացնելու այս ձեռնբերությունն առավել ահավոր հետեւանքների է հասցրել։

Չեսաքրքրական է, որ իր նույն «Չառաջաբանում» Աբրահամյանը ոչ միայն չի հիշատակում Փարիզում իր հրատարակածից 35 տարի առաջ տպագրված բնագիր Պատարագի մասին, այլեւ «Կոմիտաս Վարդապետի հարազատ պատարագը» իր «համեստ հավելվածներու բաժինով» հանդերձ /այդ «հավելվածները» կազմում են հատորի կեսից ավելին/ «պատմությանը հանձնելու» առիթով հայտնում է իր «անհուն հրճվանքն ու սրտի գոհունակությունը»։ Այս ամենն այն տպավորությունն է ստեղծում, թե Իսահակ Աբրահամյանն այն մարդկանցից է, ովքեր «չգիտեն, եւ չգիտեն, որ չգիտեն»։ Բայց այդպէս է արդյոք...

Պատարագի մեզ հայտնի մյուս տպագրությունը երուսաղեմինն է /անթվակիր/ որոշ վրիպակներն ուղղած, բարձրորակ եւ շքեղ տպագրություն, որ նոր հավելումներով ավելի հարմարեցված է եկեղեցական գործածությանը։ Միայն թե առաջին հրատարակության մեջ եղող Վարդան Սարգսյանի «Ներածությունը» այստեղ տպագրված է նույնությամբ, բայց այդ «Ներածության» մեջ տեղ գտած ցավալի վրիպակների՝ դեռեւս Սարգսյանի կատարած ուղղումները դուրս են թողնված։ Ուստի, դարձյալ Կոմիտասի սրբասացությունները, ինչպէս եւ «Չավելված»-ում եղող հոգեհանգստյան «Որ յանէից» շարականի կոմիտասյան ներդաշնակումը Վ. Սարգսյանին է վերագրված՝ այս անգամ ավելի զորեղ հավաստումով՝ Music by Wardan Sarxian /էջ R1/։

Կոմիտասի՝ արական երգչախմբի համար գրած Պատարագի մեզ հայտնի վերջին տպագրությունը Անթիլիասինն է. հրատարակություն Մեծի Տանն Կիլիկիո կաթողիկոսության, 1974։ Տպագրությունը կատարված է Փարիզի հրատարակությունից, առանց նոր խմբագրի անվան։

Ու թեւեւ Վ. Սարգսյանի եւ այլոց գրածների ազդեցության տակ Կոմիտասի Պատարագն այս դեպքում եւս դիտվում է որպէս անավարտ մնացած գործ, եւ Սարգսյանի հավելումներն այստեղ զետեղված են ոչ թե առանձին, այլ կոմիտասյան երաժշտական տեքստի մեջ, բայց զոնե ճշգրիտ նշված է, թե որոնք են այդ հավելումները, եւ ուղղված են Փարիզի հրատարակության մյուս վրիպակները։ Անթիլիասի հրատարակությունը տեխնիկապես իրականացված է առաջնակարգ որակով, եւ առաջին անգամ այն իրավացիորեն վերնագրված է՝ *Կոմիտաս, Պատարագ*։

Ո. ԱՐԱՅԱՆ

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Հանրային կրթության նախարարության հրատարակած

1993 թ. հունիս

Արտատպիչ Բրեյնինգ (Երևան)

Մատչելի է համարում «Հայաստանի կրթության նախարարության»

հրատարակած «Հայաստանի կրթության նախարարության»

հրատարակած «Հայաստանի կրթության նախարարության»

Բ. Շահինյանի կողմից հրատարակված

Ա. Մ. Շահինյանի կողմից հրատարակված



Բ. Շահինյանի կողմից հրատարակված



Գ. Շահինյանի կողմից հրատարակված



Դ. Շահինյանի կողմից հրատարակված



Ե. Շահինյանի կողմից հրատարակված



Զ. Շահինյանի կողմից հրատարակված



Է. Շահինյանի կողմից հրատարակված



Ը. Շահինյանի կողմից հրատարակված



ՀԱՊԱՎՈՒՄՆԵՐ

- Ա հրատ.
Ա տպագր.
1933-ի հրատ. } Կոմիտասի Պատարագի փարիզյան առաջին հրատարակությունն է
- Մ. Բ. Մարգարիտ Բաբայան /երգչուհի եւ երաժշտագետ/
- Պ. Պատարագ /Նիկողայոս Թաշճյանի «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի»/
- ՎՄՄ Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության ճատենադարան
- Վ. Ս. Վարդան Սարգսյան /Կոմիտասի սան, Պատարագի առաջին հրատարակության խմբագիրը/
- ԳԱԹ Ե. Չարենցի անվան Գրականության եւ արվեստի թանգարան
- Ա. Չ. Արշակ Չոպանյան
- Է. Ա. Էմի Աբգար
- ԵԺ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու

Ծանոթագրություններում բերված ձեռագրերի համարները Երեւանի Կոմիտասյան դիվանի /Ե. Չարենցի անվ. Գրականության եւ արվեստի թանգարան/ քարտագրության մեջ ընդունված համարներն են:

Էջ 11 /625/ 1ա,բ/. «Խորհուրդ խորին» զգեստավորման շարականի այս ծանրընթաց եղանակը, որ գետեղված է Ն. Թաշճյանի Պատարագում /«Հույժ ծանր»/, Էջմիածնում ընդունված է եղել նույն երգի մյուս, գնալուն եղանակի հետ հավասարապես, հիմք է ծառայել և՛ Մ. Եկմալյանի /Lento, rubato/, և՛ դեռևս դարասկզբին, Կոմիտասի մշակման համար:

Կոմիտասի մշակումներում, մյուս երկու երաժիշտների համեմատությամբ, մայր մեղեդին երկու կարևոր տարբերություն ունի, որ նրա խմբագրման արդյունքն է. ա/. Սկզբնական հնչյունը մեկ աստիճան բարձրացված է և եղանակն սկսող հնգաստիճան թռիչքը /սուլ-ոե/ դարձված է քառաստիճան /լա-ոե/. դրա հետևանքով Թաշճյանի /և Եկմալյանի/ 1-ին մոդուլացվող պարբերությոնը դարձել է միատոնայնական և միաձայնակարգային: Բ/. Կոմիտասը հրաժարվել է Թաշճյանի /և Եկմալյանի/ Պատարագում գետեղված եղանակի «Որ զարդարեցեր» խոսքերով երգվող մոդուլացված հատվածից: Այս փոփոխությունների շնորհիվ բավականին փոխվել է եղանակի գույնն ու արտահայտությունը, այն դարձել է ոճական առումով ավելի հստակ և ավելի կուռ կազմակերպված: Թվում է, սակայն, այդ խմբագրման ընթացքում, եղանակի արտահայտչական առանձնահատկությունների հետ ու, թերևս, դրանցից ավելի, Կո-

միտասին հուզել է երգի կոմպոզիցիոն կառուցվածքի խնդիրը: Բանն այն է, որ Թաշճյանի /Էջ 193/ և Եկմալյանի /Էջ 177 տարբերակներում այդ ծանրընթաց «Խորհուրդ խորին»-ը իր բավական բազմատարր և ծավալուն զարգացված ձայնակարգային կառուցվածքով, հնչում է որպես ինքնուրույն և ավարտուն երգ /ի դեպ, թե Թաշճյանի գրառման և թե Եկմալյանի մշակման մեջ «Որ զարդարեցեր» հատվածի եղանակը երգում դեռ մի քանի անգամ էլ կրկնվում է/: Մինչդեռ, Կոմիտասն այն ընդունել է որպես հանդիսավոր կատարման համար գնալուն «Խորհուրդ խորին» երգի սոսկ սկզբնական հատված:

Ծանրընթաց «Խորհուրդ խորին»-ում Կոմիտասին մտահոգել են նաև կարճատև հնչյունները. գրել մանր նոտաներով՝ որպես զարդ-հնչյուններ, թե խոշոր՝ որպես մեղեդու հիմնական հնչյուններ, և գրությունը փոփոխել է: Թեև մի շարք ժողովրդական երգերի գրառումների մասն, այստեղ էլ նախապատվություն է տրված *ֆորշ-լազներով* գրելուն, բայց, ըստ էության, դրանք տարբերակվել են. տես 18 տակտում դո-սի-լա հաջորդականությունը, որին տարբեր ձայներում տարբեր նշանակություն է տրված: 622/2-ում կա մեղեդիում կշռության պարբերականություն ստեղծելու և այդ առումով *պասաժները* միանմանեցնելու մի փորձ.

1

Լայնալիր եւ հիացմամբ
Նուրբ

Սոսկ միայնակ

Խոր - հուրդ խո - թին,
ան հաս,
ան ր սկիզբն:

«Խորհուրդ խորին»-ի ծանր երգվող հատվածը Կոմիտասի ստեղծագործական միջին շրջանի պոլիֆոնիայի նշանակալի նմուշներից է: Դրա մշակումը, որի հիմնական հատկանիշը դասական *մմանակման* կիրառումն է, իրականացվել է դեռևս 1905-ին, որպես մեներգ

խմբերգով, կատարվել է Թիֆլիսի համերգում, և 1906-ին, որպես եռերգ /մեկական տենոր, բարիտոն, բաս/, կատարվել է Փարիզի համերգում:

Ստորև՝ վաղ մշակումներից երկու նմուշ /2-րդը 1906-ին կատարվածն է/.

2ա

T.solo

Bar-ni

Bassi

Խոր - հուրդ խո - թին,
Խոր - հուրդ խո - թին,
Խոր - հուրդ խո - թին,

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff with a vocal line and two bass staves for piano accompaniment. The lyrics are: **ան հաս, րին, ան հաս, ան հաս,**

Second system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff with a vocal line and two bass staves for piano accompaniment. The lyrics are: **ան ը սկիզբն: ան հաս, ան ը սկիզբն: ան հաս, ան ը սկիզբն:**

Third system of musical notation, marked **2p**. It features three solo parts: **T.solo** (Tenor), **BI solo** (Bass I), and **BII solo** (Bass II). The lyrics are: **խոր - հուրդ խո խոր - հուրդ խո**

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff with a vocal line and two bass staves for piano accompaniment. The lyrics are: **րին, ան րին, ան րին, ան**

Fifth system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff with a vocal line and two bass staves for piano accompaniment. The lyrics are: **հաս, ան հաս, ան հաս, ան**

սկիզբն:
սկիզբն:
սկիզբն:

S.
A.
T.
B.

որ զար - դա - րե - ցեր զվե - րին պե - տու - րին

ի յա - ռա - զաստ ան - մա - տոյց լու - սոյն

Հետագայում, այս սկզբնական մշակումների ինչ-ինչ գծերը պահպանելով՝ խմբերգն իր գեղարվեստական որակով զգալի բարեփոխվել է, հարմունիան և ընդհանուր հյուսվածքը ավելի բյուրեղացվել և բուն պալիֆոնիայի նշանակությունը ավելի մեծացվել: Փոփոխվել է նաև կատարողական ապարատը՝ վերջնական խմբագ-

րումից անմիջապես առաջ գրված մի տարբերակում / 622/1/ ձայնակազմը նշված է՝ «սոսկ միայնակ, սոսկ՝ չորս հոգի, բամբ՝ չորս հոգի»:

1933 իրատ. խմբագիրը մայր եղանակից Կոմիտասի ձեռքով հանված ֆրագր *նմանողարար* ներդաշնակել և նորից գետեղել է երգում: Նրա հավելածը հետևյալն է.

3.

T. solo

որ զար դա րե ցեր րե ցեր րե ցեր րե ցեր

Թեև ներդաշնակումը տրամաբանական է ստացվել, բայց հավելումն ամբողջապես անօրինական է: Բնագրում այս ծանրընթաց բաժնից հետո, որն երգվում է միայն «Խորհուրդ խորին, անհաս, անսկիզբն» խոսքերով, հեղինակը շատ որոշակի նշել է՝ «Տես զարունակն «Որ զարդարեցեր»՝ յեջ 2», ինչն այս դեպքում նշանակում է, որ դրա շարունակությունը 2-րդ էջում գետեղված գնալուն երգվող բաժինն է՝ սկսած նրա «Որ զարդարեցեր» խոսքերից: Այդպես է և՛ 622-ում, և՛ դրա մաքուր արտագրության մեջ՝ 625-ում, և «Որ զարդարեցեր» խոսքերը չկան խմբերգի ծանրընթաց բաժնի մշակման ոչ մի բնագրում /իսկ այդ բնագրերը մի քանիսն են/: Ինչպես վերև ասվեց, Ա հրատարակության խմբագրի հավելած ֆրագր բացառված է նաև 1906-ի մշակման մեջ, որտեղ «Որ զարդարեցեր»-ով սկսվում է խմբերգի գնալուն բաժինը: Մինչդեռ, այդ գնալուն բաժնի ինքնուրույն նշանակությունը ևս պահպանելու նպատակով /«ի հասարակ աուրս»/ հեղինակն այն դարձյալ սկսել է

«Խորհուրդ խորին» խոսքերով:

«Խորհուրդ խորին» երգում վերականգնելով երգի հեղինակային շարադրությունը, Ա հրատ. խմբագրի հավելած հատվածը և ամբողջի կրկնության նշանը մենք այստեղ չենք գետեղել:

625-ում գնալուն բաժնի 8 և 24 տակտերում երրորդ ձայնի երգամասը նախապես եղել է այնպես, ինչպես 16 տակտում է, բայց հետո հեղինակը խնամքով քերել ու գրվածքը փոխել է, իսկ 16 տակտը մնացել է հին ձևով: Թվում է, որ այդ տակտը անուշադրության հետևանքով է գերծ մնացել փոփոխվելուց և այդ երեք տակտերը միանման պետք է լինեին, այնուամենայնիվ, մենք պահպանեցինք եղած շարադրությունը: Նույն տակտի վերջին հնչյունը գրությամբ ընկալվում է ֆա-դիեզ, բայց դա, դատելով 622 բնագրից, արդեն հաստատ անուշադրության հետևանք է, պետք է լինի ֆա /նշել ենք ուղիղ փակագծերում/: Ընդհանրապես այդ տակտի համար 622-ում կա երրորդ ձայնի նաև հետևյալ փորձ-տարբերակը.



Մ. Բաբայանի թղթերում պահպանվել են «Գերապանծ փառօք զղասս հրեղինաց» կամ այլ համա-

պատասխան տողերի երաժշտության հետևյալ տարբերակները.



Սկզբունքային տարբերություն սրանցում՝ վերջնականից չկա, բայց զգալի է հեղինակի անվերջ լավից լավը փնտրող անխոնջ ոգին:

Նախնական խմբագրման մեջ հեղինակը փորձել է ծանր բաժնի կատարման կերպը բնութագրել *յանալիր, վեհալիր, հիասքանչ, վեհանուշ, վեհաշունչ* խոսքերից որևէ մեկով, որ վերաբերել է ոչ թե միայն մեներգչին, այլև ամբողջ խմբին: Կատարման նման նուրբ տարբերակումը ընդհանրապես բնորոշ է Կոմիտասին և, անշուշտ, այս Պատարագին:

622-ի 3 էջում, որը Պատարագի նույն թերթերից է, «Մարմին Տէրունական» - ի մի տարբերակի հակառակ

երեսին մատիտով ուրվագրված է միայնակ բասով սկսվող ծանրընթաց խմբերգ: Հեշտությամբ պարզվեց, որ դա Էմի Աբգարի Պատարագից առնված «Խորհուրդ խորին» երգի հանդիսավոր օրերի հատկացված տարբերակի վերամշակումն է: Է. Աբգարի մեղեդին, որ իր մաքուր դիատոն բնույթով բավական բնորոշ նմուշ է, Կոմիտասը պահպանել է առանց որևէ փոփոխության /ի դեպ՝ նաև ցածր տոնայնության մեջ, ինչն, անշուշտ, սոսկ պայմանական է/: Ներդաշնակումը՝ գլխավորապես պահվող հնչյուններով, համեստորեն ընդգծում է մեղեդու ռեական անպաճույճ մաքրությունը: Սկզբում բասի, իսկ շարունակության մեջ՝ տենորի համար արական

երգչախմբի ուղեկցությամբ գրված այդ գեղեցիկ մեներգը սոսկ մի ուրվագրությամբ է, որ հաստատում է Կոմիտասի անդրադարձումը Էմի Աբգարի գրառած եղանակներին 1915-ին, ներկա հատորի արական Պատարագն ավարտելուց հետո: Նույն Պատարագից մեր գտած մյուս հատվածները ևս միայն սևագրեր են: Կգտնվե՞ն արդյոք դրանց վերջնականապես խմբագրված և մաքրագրված օրինակները... Այնուամենայնիվ, նկատի ունենալով մասնավորապես ոճական ինքնատիպություն,

այդ նոր «Խորհուրդ խորին»-ը բերել ենք այս հատորի «Տարբերակներում» /1/:

488/5-ում կա «Խորհուրդ խորին» գնայուն բաժինը երկձայն՝ դպրոցական խմբի համար գրված /անավարտ/, որ բերել ենք «Տարբերակներ» բաժնում /2/:

Էջ 17 /625/5. «Ընտրելի յԱստուծոյ» հատվածից հետո Կոմիտասի «Օրինեա, Տէր»-ի փոխարեն Ա հրատ. մեջ հավելված են սարկավագի և քահանայի հետևյալ բաժինները, որ բնագրերում չկան:

6

ՍՐԿ. Օրինեա, Տէր:

ՔԱՀ. Օրինեա քին եւ փառք քօր եւ Որդեաւոյ:

Սևագրում /622/7բ/ նախ կա մաժոր եռալարով մի կարճ «Օրինեա, Տէր», որը խազած էլ չէ, բայց տակը երկու անգամ գրված է մեղեդիական այն տարբերակը, որ հետո գրել է մաքրագրության մեջ, մեկը՝ խազած, մյուսը՝ տոնայնությունն ուղղած: Ա հրատ. մեջ հավելվածը՝ իր երկու ձգտող հնչյունների հարաբերությամբ, ոճից դուրս է մնում: Այստեղ այդ ասերգերը բերված են ըստ մաքրագրված բնագրի /625/5/:

Էջ 20 /625/5բ/, «Յայս յարկ». Ա հրատ. մեջ այս խնկարկության շարականի առաջին ֆրագմենտի ռիթմը և մետրական դիրքը անհիմն կերպով փոփոխված են: Այստեղ ըստ 625/5բ բնագրի ֆրագմենտն սկսվում են ուժեղ ժամանակներում: Այս շարականը 622-ում մինչև հաջորդող «Բարեխօսութեամբ»-ին անցնելը ունի էլի երկու երաժշտական տուն՝ «Ուղղութեամբ ընկալ» և «Երգմատուցողս» սկզբնախոսքերով /կան նաև Մ. Եկմալյանի Պատարագում/: Մաքրագրության մեջ /625/ հեղինակը դրանք չի գրել: Պատճառները գանազան կարող էին լինել, ամենահավանականը երևի այն է, որ դրանցով շարականը շատ երկարում, *ինքնակա* երգ է դառնում: Մինչդեռ, հեղինակային հիմնադրույթի համաձայն այն պետք է լինի ամբողջության մի հերթական հատվածը միայն: Այդ տները, որ կարող են անհրաժեշտ դառնալ շարականը ինքնուրույն վիճակում կատարելիս, մենք գետեղել ենք «Տարբերակներ» բաժնում /3/:

Պրանք հետաքրքրական են ոչ միայն մեղեդիական ձայնի տարբերություններով /մի բան, որ ընդհանրապես հատուկ է մեղեդիակերպ երգասացություններին/, այլև կոմիտասյան մշակմամբ դրանցից առաջինը ամբողջ երգի համար բարձրակետի, իսկ երկրորդը՝ եզրակացման նշանակություն են ստանում, այսպիսով, «Յայս յարկ»-ը պատարագի արարողությունից դուրս, առանձին կատարելիս դրանք կարող են դրամատուրգիական ամբողջականություն հաղորդող դեր ստանձնել:

Ինագրում «Ուղղութեամբ» տան մոտ երկրորդ ձայնի /բաների/ վերաբերյալ կա հեղինակի դիտողությունը. «Փոխել սուկի, որպես Ա տունը»:

622/8բ-ում նշված սևագիր փոփոխություններում «Ժողովեալքս» հատվածն ունի մի տարբերակ, որտեղ բաների ձայնաբաժնին ավելացված է տենորների լա ձայնաուրյուն:

Էջ 23, «Բարեխօսութեամբ». Մ.Բ. քրքերում հայտնաբերվեց այս երգի մի կիսատ ինքնագիր շարադրություն՝ 288/8, որ, անշուշտ, նախնական է և վերջնականից տարբերվում է նրանով, որ մայր մեղեդին սկսում է ոչ թե բամբ, այլ սոսկ ձայնը և ինքն էլ շարունակում է, իսկ բամբը 1-ին նախադասության սահմաններում ընթանում է օկտավային կանոնով:

Կերվում է ստորև: Վերևից կա Կոմիտասի ծանոթագրությունը՝ «Հետզհետե ուռցնել...»:

7

T. Բարեխօսութեամբ Աօր քո եւ կուսի

B. Բարեխօսութեամբ Աօր քո եւ կուսի

T. ըն - կալ զա - ղա - չանս
 Բ. ըն - կալ զա - ղա - չանս

Քոց պաշ - տօ - նի - իցս,

որ զե - ղա - գոյն քան զեր - կի - նըս, պայ - ծա - ռա - ցու - ցեր

սուրբ զե - կե - ղե - ցի ա - ռեանք Քով:
 սուրբ զե - կե - ղե - ցի ա - ռեանք Քով Քրիս - տոս:
 սուրբ զե - կե - ղե - ցի ա - ռեանք Քով Քրիս - տոս:
 սուրբ զե - կե - ղե - ցի ա - ռեանք Քով:

Հետաքրքրական է մաս ստեղծագործական այն խնդրի իրագործման ընթացքը, երբ այդ եղանակը խըմբերգ դարձնելիս անհրաժեշտ է եղել դուրս բերել իր ռիթմային միապաղաղությունից, ինչը հաջողությամբ իրագործված է վերջին, հեղինակի ձեռքով մաքուր արտագրված օրինակում /625/7/: Կոմպոզիտորի գործադրած միջոցներից մեկը /բերևս՝ հիմնականը/ նմանակման և հակադիր շարժման կիրառումն է, մյուսը՝ հաճախական

միապաղաղ ռիթմին /օրինակ՝ կարճատև հնչյուններով միալար շարժմանը/ դանդաղեցված շարժում հակադրելը /նման օրինակ է մաս «Զրիստոս ի մէջ մեր» երգը/: Այստեղ իր ելևէջային կազմությամբ յուրահատուկ է բուն այդ դանդաղեցված ձայնը: Կոմպոզիտորն ընդհանրապես գնահատել է այդ լա-սոլ-մի և նման անկիսատոն կամ հնգատոն տպավորություն ստեղծող քայլերը /«Կարավի երգը», «Օրոր, Աղինո», «Շորորա, Անուշ» և

8

այն/ որ նրա մեղեդիական արվեստում և բազմաձայնության մեջ մի ոճական տարր են դարձել: Յուրահատուկ կոմիտասյան է նաև նույն խմբերգի 1-ին և 3-րդ տան հետևյալ սկզբնավորություն-տարբերակը /Մ. Բ. 288/21/ ուր գամայական շարժումով բասում դրսևորված է կվարտային օժանդակ հենակետով միևնույն ձայնակարգի հնչյունաշարը՝ «առանց VI աստիճանի» /ըրիվ օկտավա բնական ձգտող հնչյունով/: Այդ ձայնակարգը լայնորեն երևան է գալիս Կոմիտասի ժողովրդական երգերի գրառումներում: *Կոմիտասի հնգատոնը* երբեմն սոսկ այսպիսի հնչյունաշարի մի բաղկացուցիչ հատվածն է /հանդես է գալիս նաև համադրությամբ կամ մեղեդիական մոդուլացումով, ինչպես «Հով լինի» ժողովրդական երգում է/, բայց հիմնականում դրանք ինքնուրույն /մաժոր և միևնույն/ ձայնակարգեր են:

Ա հրատ. մեջ այս երգի «Որ գերագոյն» տակտի 1-ին բասերում խմբագիրը բնագրի լա-սոլ-ը փոխարինել է մի-ֆա-դիեզով /հավանաբար 1-ին տեմորի և 1-ին բասի գուգահեռ շարժման կարծեցյալ անպատեհությունից խուսափելու նպատակով/: Այստեղ ըստ բնագրի է:

Էջ 26 /622/12-12բ և 625 /8-8բ/. «Այսօր ժողովեալ»: Երկու բնագրում էլ 2-րդ սոսկերի երգամասում, «սօր» վանկից սկսած՝ մինչև հատվածի վերջը որոշակի նշված է երկար ձայնակապ: Սա նշանակում է, որ մինչև եզրափակող նախադասությունը 2-րդ տեմորներն իրենց երգամասը պետք է երգեն միայն սկզբնական «Այսօր» բառի երկրորդ վանկով, անկախ այն բանից՝ ձայնը պահվում է, թե շարժվում: Ա հրատ. մեջ, հավանաբար տեխնիկական անհարմարության պատճառով, այդ ձայնակապը հանված է: Դրա հետևանքով գործնականում, 2-րդ սոսկերի երգամասի շարժուն տեղերում

խմբավարները հավելում են 1-ին սոսկերի «կդերիկոսաց», «Ջաքարիա» և «Աբրահամու» խոսքերը, ինչը որոշակի շեղում է բնագրից: Ներկա հրատարակության մեջ, պահպանելով բնագրի սկզբունքը, գրությունը պարզեցրինք սոսկ տեխնիկայես՝ մեկ երկար ձայնակապը փոխարինելով մի քանի կարճերով: Սակայն պետք է ասել, որ վերը հիշատակված հավելյալ խոսքերով կատարումը, որ արդեն ավանդական է դարձել, գեղարվեստորեն նույնպես արդարացված է, մանավանդ որ այդ խոսքերից առաջինի մոտ հեղինակն ինքը նշել է. «սակավիկ ինչ ի վեր հանել»: Անշուշտ, այդ հավելյալ խոսքերը «ընդգծվելով», պետք է ամբողջությունից դուրս չընկնեն:

Էջ 29 /Մ.Բ. 288 և 622/52բ/. *Քրիստոս ծնալ*: Ծննդյան մեղեդու այս հատվածը Թաշճյանը ծանոթագրել է՝ «Մանկունք բարձր ձայնի» /Պ. էջ 112/: Եղանակի կատարման այդ ավանդական կերպը Կոմիտասն իրականացրել է նյութը երկու մեներգիչների «աւետալից» երգեցողությանը հատկացնելով և ավելացրել է խմբի երկ-ձայն «մեղմուկ և խորուստ» կամ «ի մրմունջ» հնչող «Օրհնեալ է Աստուած» պատասխան-դարձվածքները: Չանագան բնագրերում տեսնվող նուտային օրինակները հետաքրքրական գաղափար են տալիս Կոմիտասի Պատարագի այս ասերգային դարձվածքի ստեղծման ընթացքի մասին՝ ներդաշնակման պարզ տարբերակներից դեպի համեմատաբար բարդը /մասն լարված համահնչյունների հանդիպում ենք նաև ժողովրդական երգերի նրա վերջին մշակումներում/, ապա դեպի վճռական պարզեցումը՝ վերջին վերջնական տարբերակում. նկատվում են նաև դարձվածքի ձայնակարգային-տոնայնական տարբերակումներ:

[Պայծառ փողելով]

T
Քրիստոս ծն - նաւ եւ յայտ - նե - ցաւ:

[Ինչպես վերը]

B
Քրիստոս ծն - նաւ եւ յայտ - նե - ցաւ:

[Շատ մեղձ, ի մրմնջալեն, խորհրդավոր]

T
Քրիստոս

[Շատ մեղձ]

B
ծն - նաւ:

Օրհ - նեալ է Աստուած, օրհ - նեալ է Աստուած:

Ձ [Պայծառ փողելով]

T
Քրիստոս ծն - նաւ եւ յայտ - նե - ցաւ:

[Ինչպես վերը]

B
Քրիստոս ծն - նաւ եւ յայտ - նե - ցաւ:

[Շատ մեղձ, ի մրմնջալեն, խորհրդավոր]

T
Քրիստոս

[Ինչպես վերը]

B
ծն - նաւ:

Քրիստոս ծն - նաւ:

Է Աւետալից

T
Քրիստոս ծն - նաւ եւ յայտ - նե - ցաւ:

Soli
Քրիստոս յա - րեաւ ի մե - ռե - լոց:

B
Քրիստոս յա - րեաւ ի մե - ռե - լոց:

Ի մրմունջ

I
Օրհ - նեալ է Աստուած, Ի մրմունջ

T.
II
Օրհ - նեալ է Աստուած:

B.
Ի մրմունջ
Օրհ - նեալ է Աստուած:

Չուգահեռ-տերցիային «պատասխանը» կա նաև նախավերջին տարբերակում, բայց հնչման տեղը բնագրում պարզ չէ. եթե դենք նույն տեղերում, ինչպես մյուս տարբերակներում է, ստանում ենք ավելի ևս հետաքրքրական, լարված հնչունություններ: Վերջինում հնարավոր է՝ h-cis-ը, որ հայկական նոտայով ավելացված է վերևից, gis-a-ի փոխարեն է, բայց gis-a-ն խազած չէ: Այս բոլորը, մանավանդ եթե նաև հաշվի առնենք, որ յուրաքանչյուրը ենթադրել է դիմամիկական-տենորային յուրատեսակ՝ իրեն հատուկ իրականացում, կատարում, հնչեցում, հատկանշում են գեղարվեստագետի միանգամայն «պատասխանատու» և նրբանկատ վերաբերմունքը իր երկի ամեն մի, թեկուզ և փոքրիկ մանրամասնի նկատմամբ, և միաժամանակ, նրա երևակայության առատությունը բազմաձայն հնարավորություններում

/անշուշտ, նույնը տեսնում ենք նաև Պատարագի շատ այլ հատվածներում ևս/:

Հետաքրքրությունից գուրկ չէ 2-րդ «Քրիստոս ծնա» դարձվածքից մինչև «Սուրբ Աստուած» ասերգային սարքը /մասերի կարգավորման ամբողջություն/ նաև իր սկզբնական տեսքով, ինչպես գտնում ենք 622/14-14ր-ում՝ Պատարագի սևագիր բնագրում, նախքան այդ հատվածների փոփոխված, վերջնական տեսքով արտագրությունը /625/10բ-11/: Սկզբնալիցն փնտրելով այն հիմնված է ոչ թե d, այլ h աստիճանի վրա և a, h, c, dis, c, h, a, gis, a, h հնչյունաշարն իր հերթին ձայնա-կարգային-տոնայնական գրավիչ անցումներ է առաջ բերում թե՛ «Սուրբ Աստուած» երգի և թե՛ արանքում զետեղվող, տվյալ դեպքում «Գովեա, Երուսաղէմ» շարականի հետ.

10

"Քրիստոս ծնա",

"Օրհնեա, Տէր" եւ այլ ասերգեր,

"Գովեա, Երուսաղէմ",

"Սուրբ Աստուած":

Բնագրի այս հատվածում կան նաև հայկական ձայնանիշերով փոփոխություններ, որոնք դեռևս այն չեն, ինչ գրված է մաքուր արտագրված վերջնականում, այլ

վերոհիշյալ ասերգերի և շարականի արանքում առաջ են բերում էլի նոր անցումներ, հիմնվում են ոչ թե d-ի վրա /ինչպես «Սուրբ Աստուած»-ն է/, այլ g-ի վրա.

11

"Եւ ընդ հոգւոյդ Քում",

"Աստուծոյ երկրպագեսցուք",

"Աստուծոյ Քո, Տէր":

Հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի /մասնավորապես ամացված ձայնակարգերի/ բազմազանությունը և նրանցում հեշտությամբ կատարվող այլազան համադրումներն ու անցումները /ինչպես տաղերում և մեղեդիներում/ ստեղծագործական լայն ասպարեզ են բացում բազմաձայնության մեջ լրացան ավելի գունագեղ օգտագործման համար: Այստեղ պետք է նշել նաև Կոմիտասի ստեղծագործական խառնվածքի գծերից մեկի

արտահայտությունը՝ գեղարվեստական պարզության և ճշմարտացիության «հավիտենական» փնտրում:

Էջ 33 /662/14բ-ում/ «Սուրբ Աստուած»-ի կատարման կերպը եղել է՝ «Հիացական և կոտ», արտագրության մեջ /625/11բ/ դարձրել է՝ «Հիացական վերացմամբ»: Կատարման կերպի այս երկու բնութագրումներում մի դեպքում գաղափարի հաստատման, մյուսում՝ դրանով սուսկ հիանալու, դրա միջոցով վերանալու մի նրբին տարբե-

ություն կա: Կատարման կերպերի հեղինակային բնութագրումները /դրանց վերն անդրադարձանք/ և՛ ընդհանրապես, և՛ մասնավորապես Պատարագում, ինչ խոսք, շատ նրբանկատ են, իմաստավոր և ըստ այնմ՝ կարևոր:

Էջ 35 /622/15-15բ/. «Յիշեա, Տէր, եւ ողորմեա» երգասացութիւնը Պատարագի հրատարակված խոսքային տեքստում /օրինակ՝ Փարիզի հրատարակությունը, 1966, էջ 23/ իր մեջ ընդգրկում է սարկավագի վերջին չորս պատվերներին դպիրների խմբի առանձին-առանձին պատասխանները, այսպես՝

Սրկ. վասն հոգւոցն հանգուցելոց, որք ճշմարիտ եւ ուղիղ հաւատով ի Քրիստոս ննջեցին, զՏէր աղաչեսցուք.
Դպ. Յիշեա Տէր եւ ողորմեա:

Սրկ. Եւ եւս միաբան վասն ճշմարիտ եւ սուրբ հաւատոյս մերոյ՝ զՏէր աղաչեսցուք.
Դպ. Տէր ողորմեա:

Սրկ. Չանձինս մեր եւ զմիմեանս Տէառն Աստուծոյ ամենակալին յանձն արասցուք.
Դպ. Քեզ, Տէառնդ յանձն եղիցուք:

Սրկ. Ողորմեաց մեզ, Տէր Աստուած մեր, ըստ մեծի ողորմութեան Քում, ասասցուք ամենեքեան միաբանութեամբ.
Դպ. Տէր ողորմեա, Տէր ողորմեա, Տէր ողորմեա:

Կոմիտասի բնագրում սարկավագի ոչ բոլոր պատվերներն են բերված /պարզապես նշված է՝ և այլն/, բայց խնդրո առարկա երգասացությունն էլ երաժշտական առումով մի միասնական հատված է, որ իրենում տարանջատում չի ենթադրում: Ըստ երևույթին առանձին պատասխանների այդ միավորումը Պատարագի արարողության մեջ ինչ-որ ժամանակ տեղի է ունեցել և վարդուց ավանդական դարձել, այդպես է և՛ Ն. Թաշճյանի մոտ /էջ 16, 56, 77/, և՛ Մ. Եկմայանի Պատարագներում /էջ 22, 103, 188/: Իսկ ամբողջական «Յիշեա, Տէր» երգասացությունը, որում «Տէր ողորմեա» խոսքերով երգվող դարձվածքը չափա-կշռության ի տարբեր իրավիճակներում հանդես գալով՝ յուրատեսակ «մոտիվային զարգացում» և ընդհանրապես նկատելի դիմամիկա է դրսևորում, հատկապես կոմիտասյան տարբերակով, ինքնին պատարագի մեղեդիական ցայտուն կտորներից է:

Էջ 37 /622/16բ/. «Փառք քեզ, Տէր» բացականչությունը, որ Ա հրատ. մեջ շարադրված է կամավոր, այստեղ ըստ բնագրի է, նկատի առնված մաև հայկական ձայնանիշերով հեղինակի փոփոխություններն ու հավելումները:

Էջ 37 Մ.Բ. թղթերում հայտնաբերվեցին երկրորդ «Փառք քեզ, Տէր» հատվածի հետևյալ երկու՝ երկձայն և եռձայն տարբերակները՝ կվարտա ցած տոնայնությամբ:



Այս տոնայնության մեջ և համապատասխան ոլորտներում այլ հատվածներ ևս կան: Դրանց նպատակամետությունը դեռ վերջնականապես պարզ չէ, կանդրադառնանք ԵԺ 8-ում:

Էջ 37 Ա հրատ. մեջ Վ. Սարգսյանը ավելացրել է նույնությամբ կրկնված «Հաւատամք» ասերգի մի երկրորդ տարբերակ /էջ 20/ բնագրից կվինտա վեր տոնայնությամբ: Սարգսյանի ծանոթագրությունից հետևում է, որ նրա նպատակն է եղել անցումի ստեղծումը դեպի «Մարմին Տէրունական» երգի սոլ մածոր ներդաշնակված տարբերակը: Այս վերջինը սևագիր ուրվագրված է 622/19բ էջում և Ա հրատ. մեջ զետեղված է 71 էջին՝ հատորը եզրափակող երգը: Թույլ մատիտով այդ ուրվագրությունը /որի մի տարբերակն էլ 622/3բ էջում կա/ արտաքուստ ոչ շատ նկատելի, բայց ներքուստ, ներդաշնակային բովանդակությամբ, զգալի զանազանվում

է նույն երգի հիմնական տարբերակից /622/19, Ա հրատ., էջ 22/ և նկատելի զիջում է դրան: Դա մի արագազիր է, որի բազմաձայնության մեջ Պատարագի ներդաշնակության ընդհանուր ոճից որոշակի շեղումներ կան. մի հաստատուն վկայություն այն մասին, թե Պատարագի բազմաձայնության ոճը կերտելիս որքան կարևոր է եղել առաջնորդվել սեփական երևակայությամբ, խոսել սեփական լեզվով՝ չենթարկվելով ավանդական կանոններին: Ի դեպ, Կոմիտասը Պատարագն արտագրելիս թեև սկսել է մաքրագրել և՛ այդ հատվածը, բայց բամբի երգաբաժնին հասնելով, արտագրությունն ընդհատել է և այդ թերթը /Մ.Բ. 288/1/ հանել ամբողջությունից: Անկախ դրանից, «Հաւատամք» ասերգի երկրորդ տարբերակը այս երկրորդ «Մարմին Տէրունական»-ի հետ անմիջական կապ չունի և դա, ինչպես մաև դրա կապակցությամբ Ա հրատ. 20 էջի ներքևում զետեղ-

ված խմբագրի ծանոթությունը՝ որպես անհարկի հավելում, մենք դուրս բողեցինք էջից:

Սույ մաժոր «Մարմին Տերունական» - ի հետ Վ. Սարգսյանը կապել է նաև «Հաւատամք» - ին հաջորդող հատվածները, որոնց վերաբերյալ բնագրի հեղինակային դիտողությունները նույնպես անկախ են այդ երգից:

Բնագրի 17 և 17բ էջերում «Եւ եւս խաղաղութեան» և «Եւ եւս հաւատով» հատվածների համար նշված է. «իջեցնել փոքր եռյակ վար»: Դրանցից առաջինը /էջ 17/ հայկական ձայնանիշերով իրոք իջեցված է տերցիա /բերված է սոլ-ի/: Բայց նույն 17 էջի ստորին անկյունում նաև նշում կա՝ «իջեցնել C-ի մինչև «Մի ոք»-ը /որ այստեղ նշանակում է՝ իջեցնել կվինտա/ և դրա համար նըշված է վերջավորող ց հնչյունը, իսկ հետագա շարադրության մեջ միայն հաջորդ «Կեցո, Տէր»-ի կողքին կա եվրոպական նոտայով կվինտա իջեցված դո մինոր տարբերակը: Մինչդեռ, «Մի ոք» - ից առաջ «Օրհնեա,

Տէր» ասերգը խազած է և կողքին գրված է դարձյալ տերցիա ցած տարբերակ, իսկ հաջորդ «Ամեն»-ը խազած չէ և կողքին բասերի համար գրված է նույն տոնից մի այլ, պարզ տարբերակ:

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ հեղինակի «սրբագրական» /խմբագրական/ մտադրությունները շատ հստակ չեն արձանագրված կամ իրականացված:

Ա հրատ. մեջ խմբագիրը առանձին գետեղել է այդ փոխադրությունները և հասցրել մինչև սույ մաժոր «Մարմին Տերունական»-ը՝ այդ բոլորը դիտելով որպես հիմնական շարադրության փոփոխակ: Նույն հատվածը, բնագրի հեղինակային նշումների վերաբերյալ գաղափար տալու նպատակով /և Ա տպագր. մեջ նրանում տեղ գտած մի երկու վրիպումները ուղղելով/ գետեղում ենք այստեղ, հույս փայփայելով, որ լրացուցիչ նյութերի հայտնաբերմամբ վերջնականապես կպարզվի այս ամբողջ հատվածի /իր տոնայնական փոխադրություններով հանդերձ/ տեղն ու նպատակը:

13

ՍՐԿ. 

Եւ եւս խաղաղութեան ըզ Տէր աղաչեսցուք:

T. 

Տէր, ո - դոր - մե՛ա:

B. 

ՍՐԿ. 

Եւ եւս հաւատով աղաչեսցուք...

T. 

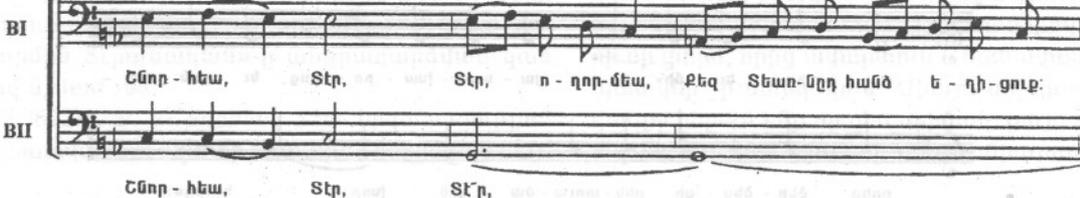
Կե - ցո՛ւ, Տէր: Ընոր - հե՛ա, Տէր:

B. 

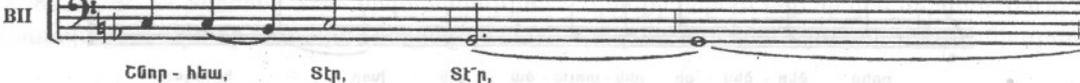
Ընոր - հե՛ա, Տէր:

T. 

Ընոր - հեա, Տէր, Տէր, ո - դոր - մեա, Քեզ Տեառ - նդդ հանձ ե - դի - ցուք:

BI 

Ընոր - հեա, Տէր, Տէր, ո - դոր - մեա, Քեզ Տեառ - նդդ հանձ ե - դի - ցուք:

BII 

Ընոր - հեա, Տէր, Տէր,



Տէր, ո - դոր - մեա, Տէր, ո - դոր - մեա, Տէր, ո - դոր - մեա:



Տէր, ո - դոր - մեա, Տէր, ո - դոր - մեա:



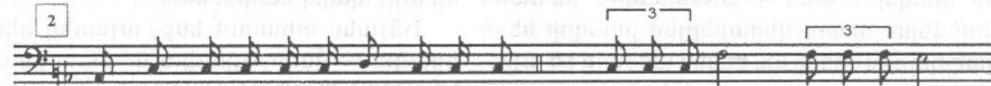
Տէր, ո - դոր - մեա:

1

ՍՐԿ. 

Օրհ-նե՛ա, St'ր:

2

ՔԱՀ. 

Որ - պես զի ար - ժա - նա - տրք ե - ղի-ցուք... խա - դա - ղու-թիւն ա - մե - նե-ցուն:

3

T. 

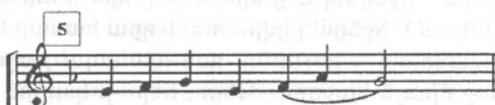
եւ ընդ հոգ - տոյ թում:

4

ՍՐԿ. 

Աս - տու - ծոյ եր - կըր - պա - գես-ցուք:

5

TI 

Ա - ռա - ջի Քո, St'ր:

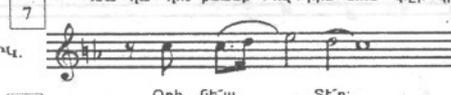
TII 

6

ՔԱՀ. 

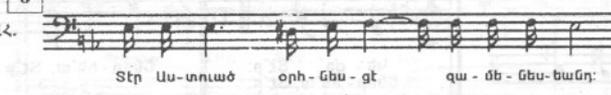
խա - դա - ղու-թեանք Քով Քրիս-տոս փրկ-կիչ մեր...

7

ՍՐԿ. 

Օրհ - նե՛ա, St'ր:

8

ՔԱՀ. 

St'ր Աս-տուած օրհ-նես-ցէ զա - մե - նես-եանդ:

9

TI 

Ա - մեն:

TII 

Ա - մեն:

B. 

Ա - մեն:

10

ՍՐԿ. 

Մի՛ ոք յե - րա - խա - յից, մի՛ ոք ի թե - րա - հա -



ւա - տից եւ մի՛ ոք յա - պաշ - խա - րո - ղաց եւ յան - մա -



քրից մեր - ձես - ցի յաս - տուա - ծա - յին խոր - հուրդս:

11. *Հեռուստ եւ պշուրեայ*

T. 

Մար-մին տէ - րու-նա - կան եւ ա-րիւն փրկ-չա - կան կայ ա - ռա - ջի.

B. 

Մար-մին տէ - րու - նա - կան եւ ա-րիւն փրկ - չա - կան կայ ա - ռա - ջի.

եր-կնա-յին զօ-րու-քինք յա - նե - րե - տյսս եր - զեն եւ ա - սեն ան-հան - զհստ

եր-կնա-յին զօ-րութիւնք յա - նե - րե - տյսս եր - զեն եւ ա - սեն ան-հան - զհստ

բար - բա - ռով սուրբ, սուրբ, սուրբ, Տէր զօ - րու-թեանց:

բար - բա - ռով սուրբ, սուրբ, սուրբ, Տէր զօ - րու-թեանց:

Թվում է, թե տոնայնական այս փոխադրությունները ներկա Պատարագի հիմնական շարադրությունից անկախ են /հիշենք Պատարագի առանձին հատվածների այն պարզեցված տարբերակները, որոնք հեղինակը, դպրապետների խնդրանքով, իրականացնում էր Կ.Պոլսի զանազան եկեղեցիների համար, որոնց մասին ասվեց վերը/։ ...Իսկ այդ հիմնական շարադրությունը «Հաւատամք ի մի Աստուած»-ից մինչև «Մի՛ ոք երախայից»-ը ինքն իրենով միանգամայն որոշակի է, տրամաբանական և ավարտուն։

Ինչ վերաբերում է սուլ մաժորը «Մարմին Տէրունական»-ին, ի՞նչ խոսք, որ նախորդ հատվածի տոնայնական կապը դրա հետ անհամեմատ պակաս նպաստավոր է, քան հիմնական տեքստում՝ հեղինակի շարադրած, սի մինորով սկսվող տարբերակի հետ է։ Ավելացնենք, որ Կ.Պոլսում հեղինակի ղեկավարությամբ կատարված Պատարագի ձայնաբաժիններում ո՛չ վերը նշված տոնայնական փոփոխությունները, ո՛չ էլ սուլ մաժոր «Մարմին Տէրունական»-ը անդրադարձված կամ որևէ ձևով նշված չեն։

Էջ 38 /622/17բ/։ «Շնորհեա, Տէր» երգասացության առաջին հատվածում նկատի է առնված հեղինակի հայ-

կական ձայնանիշով հավելումը։ Երկրորդ հատվածի բասերում Ա հրատ. A-h-c-d ընթացքը պարտիտուրում և առանձին ձայնաբաժիններում չկա, դրա աղբյուրը մեզ հայտնի չէ։

Էջ 40 /662/18բ/։ Սարկավագի «Մի՛ ոք երախայից» ասերգում, դեռևս Թաշճյանի գրառած պատարագում, մաս Եկմայանի մոտ և այստեղ մեղեդիական գիծն այնպես է կառուցված, որ /վերընթաց քայլի պատճառով/ «մի» բառը հնչում է որպես թվական, այլ ոչ ժխտական-հրամայական /ինչպես իրականում դրա նշանակությունն է/։ Երիտասարդ խմբավարներին դրա բովանդակությունը հիշեցնելու նպատակով բավականացանք խոսքային տեքստում շեշտեր դնելով՝ որ այլ բնագրերում Կոմիտասը նույնպես նշանակել է։

Էջ 40 /622/19/։ «Մարմին Տէրունական»։ Ա հրատ. մեջ խմբագրի ինքնական փոփոխություններն այստեղ ուղղված են ըստ բնագրի։ Եվրոպական նոտայով սևաթանաք գրված բնագրում կա մատիտով փոփոխությունների մի փորձ, որից ավարտուն և մանավանդ էական նոր պատկեր չի ստեղծվում։ Միայն ավարտական դարձվածքը բերում ենք որպես օրինակ, ցույց տալու համար ազատ կոնտրապունկտի պոլիֆոնիայում հարմոնիայի

Սուրբ, սուրբ, սուրբ, Տէր զօ - րու - թեանց:

Սուրբ, սուրբ, Տէր զօ - րու - թեանց:

կազմակերպող դերին /մասնավորապես՝ դրա գունային մանրամասներին/ Կոմիտասի տված նշանակության կարևորությունը: Ճիշտ է, այստեղ «Ֆունկցիոնալ» առումով վերջավորությունը ավանդական է, բայց սկզբում ընդգծվում է «կեղծ» սի /կամ՝ դո-բեմոլ/ մածոր կվարտսեքստակորդի հարմոնիան, որի հարաբերությամբ հաջորդ սոլ մածորը եվրոպական ռոմանտիկների «ցածր VI»-ի երանգ է գոյացնում: Նման ներդաշնակային գու-

նեղ դարձվածքներ ընդհանրապես կան Պատարագում: Էջ 42 /622/20-21/ «Ո՛վ է որպէս Տէր Աստուած մեր» սրբասացության մշակման սկզբնական տարբերակում և արտագրված առանձին ձայնաբաժիններում դրա առաջին, ազատ չափով կատարվող մասը ընթանում է գրեթե անշարժ ձգվող հնչյունների ուղեկցությամբ: Ստորև՝ օրինակը, որ հետաքրքրական է նաև իր ներդաշնակային հենքով:

15.

T. solo
T.
B.

ո՛վ է որ - պէս
ո՛վ է որ - պէս
ո՛վ է որ - պէս

T.
T.
B.

Տէր Աս - տուած մեր խա - չե - ցաւ վա - սըն մեր քա - ղե - ցաւ...
Տէր
Տէր

Ճիշտ այդպիսին է նաև ավելի վաղ գրված վիեննական տարբերակը, որտեղ ծագել են մեղեդու 1-ին հնչյունը 2-ից կարճ դարձնելու և, ընդհանրապես, ռիթմական տեսակետից այն «խտացնելու» գաղափարները:

Հետագայում հեղինակն այդ պահվող ձայներից շարժում է հաղորդել: Ընդհանրապես ազատ չափով /rubato/ ընթացող ծորուն եղանակները՝ օժտված ձայնառության քիչ քե շատ շարժումն ձայներով, Կոմիտասի

ներկա Պատարագի առանձնապես գրավիչ էջերից են: Ծորուն եղանակների երկգիծ շարժումն ձայնառությունը այդպիսի եղանակների կատարման դեռևս միջնադարյան ավանդույթ է, Կոմիտասի այսպիսի էջերը նոր ժամանակներում այդ ավանդույթի զարգացումն են:

«Որպէս Տէր» հատվածում իրականացնելով հեղինակի բոլոր կամ գրեթե բոլոր հավելումները, կարելի է ստանալ հետևյալ «խտացված» հնչողությունը.

16

T. solo
T.
B.

որ - պէս Տէր
որ - պէս Տէր:
որ - պէս Տէր:

17

եւ յա-րեաւ, եւ յա-րեաւ.
եւ յա-րեաւ, եւ յա-րեաւ.
եւ յա - րեաւ, եւ յա - րեաւ.

Բերենք նաև Մ. Բերբերյանի թոթերում պահպանված հետևյալ ավելի ընդարձակը.

18

եւ յա-րեաւ.
եւ յա-րեաւ, յա - րեաւ. եւ յա - րեաւ.
եւ յա-րեաւ, յա - րեաւ.

«Ո՛վ է որպէս Տէր» սրբասացությունը /բանի որ միշտ Պատարագի հիմնական տեքստի մեջ է/, բնականաբար, զետեղված է նաև Իս. Աբրահամյանի հրատարակած Պատարագում /հսկայական նվագակցություն-հավելված՝ էջ 44-ում, առանց նվագակցության՝ էջ 296-ում: Աբրահամյանը դրանցից առաջինի /էջ 44/ կադապարով ձևել է երեք այլ սրբասացություն՝ «Բազմութիւնք», «Հրեշտակային» և «Սրբութիւն սրբոց», նույն «Ո՛վ է որպէս»-ի մեղեդու տակ զուգահեռ գրված են բոլոր երգերի խոսքերը /էջ 286-288/:

Պատարագի երաժշտական բուն տեքստի մեջ զետեղած այս սրբասացությանը, ունենալով դրա «վերջնական» մաքրագրությունը և արտագրված ձայնաբաժինները, հեղինակը փորձերի ընթացքում մեկից ավելի անգամ անդրադարձել է և փոփոխել սկզբնական գրվածը: Այդ փոփոխությունները մասամբ և որոշ ընտրությամբ նկատի են առնված 1933-ի հրատ. մեջ, որ-տեղ, սակայն, տեղ են գտել նաև ինքնակամ հավելումներ /մասնավորապես 11-12 տակտերում/: Դրանք այս-տեղ դուրս թողեցինք: Միևնույն ժամանակ, սրբասացու-թյան Բ մասում հեղինակի որոշ փոփոխությունները նախկին խմբագրի ուշադրությունից վրիպել են: Այստեղ այդ մասի շարադրությունն ևս ըստ բնագրի է:

5-րդ տակտի ընդհարումը բնագրում ոչ թե սովորական մեկ /ինչպես գրված է 1933-ում/, այլ երկու աստիճանից է: Նման ընդհարումները ևս բնորոշ են հայկական և՛ ժողովրդական, և՛ հոգևոր եղանակներին /մեծ մասամբ դրանք ևս մեղեդու հիմնական հնչյունն են ներ-

կայացնում/: Իսկ 10-րդ տակտում բնագրում ընդհանրապես ընդհարում չկա:

Սրբասացության Ա մասում կատարման կերպը ցույց տվող նշումները Վ. Սարգսյանինն են /բնագիր պարտիտուրում և ձայնաբաժիններում միայն «եւ յարեաւ» խոսքի հետ սևաթանաք նշված է «պայծառ»/: Քանի որ դրանք ընդհանրապես հեղինակի կատարողական-ոճական սահմաններում են, պահպանեցինք՝ վերցնելով ուղիղ փակագծերի մեջ: Բ մասի նշումները հեղինակինն են: Չայնաբաժիններում եղող նշումներից /երբեմն՝ Կոմիտասի ձեռքով/ երևում է, որ Պատարագի հեղինակային կատարմանը այս սրբասացությունը Կոմիտասն ինքը մեներգել է առանց երգչախմբի /«Սրբասացությունների» մասին տես նաև «Հարակից երգեր» բաժնում/:

Սրբասացությանը հաջորդող «Կեցո, Տէր, եւ ողորմես»-ն Վիեննայի ուրվագրերում նշմարվում է երկու տեսակի. մեկը՝ հին, մյուսը՝ նոր տոնայնության մեջ: Իսկ 622 բնագրի 21 ու 21բ էջերում տեղ գտած փոփոխություններով այն ներկայանում է առնվազն յոթ տարբերակով:

Ստորև բերվում են նախ Վիեննայի երկու տարբերակները, ապա՝ 622-ից, ա՝ 1933-ին տպագրվածը, բ՝ սկզբնականը, որ գրված է նաև այն երգաբաժիններում, որոնցով Պատարագը կատարվել է Կ.Պոլսում 1915-ին, և գ-է՝ բնագրի հիմնական սևաթանաք գրվածքի վրա հայկական ձայնանիշով բոլոր փոփոխությունների վերծանումը:

19.

կեն-ցո, Տէր, եւ ո-ղոր-մեա:

կեն-ցո, Տէր, եւ ո-ղոր-մեա: կեն-ցո, Տէր.

Ա

կեն-ցո, Տէր, եւ ո-ղոր-մեա:

կեն-ցո, Տէր, եւ ո-ղոր-մեա:

կեն-ցո եւ ո-ղոր-մեա:

Բ

կեն-ցո, Տէր, եւ ո-ղոր-մեա:

կեն-ցո, Տէր, ո-ղոր-մեա:

կեն-ցո, Տէր:

Տէր, ո-ղոր-մեա:

Գ

կեն-ցո, Տէր, եւ ո-ղոր-մեա:

կեն-ցո, Տէր, ո-ղոր-մեա:

կեն-ցո, Տէր:

Տէր, ո-ղոր-մեա:

Դ

կեն-ցո, Տէր, եւ ո-ղոր-մեա:

կեն-ցո, Տէր, ո-ղոր-մեա:

Տէր, ո-ղոր-մեա:

Ե

կեն-ցո, Տէր, եւ ո-ղոր-մեա:

կեն-ցո, Տէր,

Տէր, ո-ղոր-մեա:

2

կե-ցո, Տր, եւ ո - դոր - մեա:
կե - ցո, Տր, ո - դոր - մեա:
կե - ցո եւ ո - դոր - մեա:

է

կե-ցո, Տր, եւ ո - դոր - մեա:
կե - ցո, Տր, եւ ո - դոր - մեա:
Տր, ո - դոր - մեա:

Համադրությունը հետաքրքրական պատկեր է տալիս հեղինակի գործադրած աշխատանքի մասին, մասնավորապես երևան է բերում նրա ձգտումը դեպի հնարամիտ բազմազանություն և, միաժամանակ, դեպի գեղարվեստական պարզություն: Է տարբերակը դարձվածքի վերջնական տեսքն է, բնագրում դրա կողքին նաև x նշան է դրված, տպագրված է նաև Պատարագի Ա հրատ. մեջ, սակայն՝ կամ ճիշտ չէ կարդացված, կամ կամովին փոխված է. այստեղ, Պատարագի հիմնական տեքստում այդ տարբերակը գետնադրված է իր բնագրային վիճակում:

Տարբերակների միջև զանազանությունը նաև գունային է, դրա հետ կապված է նաև դարձվածքի ձայնակարգային - տոնայնական մեկնաբանությունը. ըստ երևույթին, «հարց է գոյացել». ավարտել այն ժողովրդ-

դական հիմնաձայնով /այստեղ՝ սի/, քե՞, հավանաբար երգչախմբային ավելի կոմպակտ հնչողություն ստանալու նպատակով, այդ հնչյունը դիտել որպես մաժորակորդի կվինտային տոն: Անշուշտ, ժողովրդական ձայնակարգի հիմնատոնով ներդաշնակումը նույնպես հաճախ Պատարագում տեսնվում է /ինչպես, օրինակ, «Մարմին Տերունական»-ի հիմնական տարբերակում էր/:

«Ողջոյն տուք միմեանց» նշանավոր ասերգում Կոմիտասը երկու տարբերակով քեթևակի խմբագրել է Մ. Եկմայանի կամ, որ նույնն է՝ Ն. Թաշճյանի գրառածը: Երկու դեպքում էլ առաջնորդող սկզբունքը մեղեդիում խոսքերի հստակ շեշտավորումն է և ավանդական ելևէջային դարձվածքների առավել պահպանումը: Դրանցից առաջինը ՎՄՄ-ում է և այս է՝

20.

Ող - ջոյն տուք մի - մեանց եւ համ - բոյր սրբ - բու - քեան,
եւ որք ոչ էք կա - բող հա - ղոր - դիլ աստ - ուա - ծա - յին
խոր - հըր - դոյս, առ դրունս ե - լէք եւ ա - ղո - քե - ցեք:

երկրորդը՝ 622/22-ից այստեղ գետնադրվածը և, անշուշտ, լավագույնն է:

Էջ 45 /622/22-23/: «Քրիստոս ի մէջ մեր»: Կոմիտասն իր ձեռքին ունեցել է այս երգի ավելի պարզ, պակաս ինքնուրույնություն ունեցող եղանակը, որ գործադրվում

է հայ եկեղեցական երաժշտության տարբեր ժանրերի վանկաչափական այլևայլ երգերում /տես, օրինակ, Շարակնոցը/: Այդ տարբերակը /որ օգտագործել է Է.Ա., 2/556/, Կոմիտասին ծանոթ է եղել նաև հուգոնոր-ժողովրդական երգերից, դա՛ հետևյալն է՝

21.

Քրիս - տոս ի մէջ մեր յայտ - նե - ցաւ որ էնն Աս - տուած աստ բազ - մե - ցաւ,
Խա - դա - դու - քեան ձայն հըր - չե - ցաւ սուրբ ող - ջու - նի հրա - ման տը - ւաւ:

Համեմատությունն, անշուշտ, այն տարբերակի օգտին է, որը գործածել են նաև Թաշճյանն ու Եկմայանը, միայն թե՛ Կոմիտասը այդ եղանակի երկրորդ կեսը զարգացրել է, ինչի շնորհիվ մեծացել են ներդաշնակման հնարավորությունները:

1933-ին տպագրված մշակումը հիմնականում 622 բնագրում եղող առաջին /թանաքազիք եվրոպական նոտաներով/ տարբերակն է, որը, միաժամանակ, Կ. Պոլսում կատարվածն է, քանի որ համապատասխանում է

մեր տրամադրության տակ գտնվող առանձին ձայնաբաժիններին: Նրանում սոսկ մասամբ նկատի են առնված բնագրում եղած հայկական ձայնանիշերով փոփոխությունները: Այս տարբերակը բոլոր հիմքերն ունի հիմնական մնալու, որովհետև բնագրում արված փոփոխությունները ավարտուն պատկեր չեն ստեղծում՝ սոսկ «ի միջի այլոց» նշված փորձեր են: Ընդհանրապես այդ ոչ մեծաթիվ տարբերակային փորձերից, թերևս, հետաքրքրական է հետևյալ հատվածը՝

22

որ էնն Աս - տուած, սուրբ ող - ջու - նի
 Ե - կե - ղե - ցին մի անձն Ե - ղեւ համբոյրըս յոդ լըր ման տը-լաւ, թըշ-նա-մու-թիւ-նըն հե- բա-ցաւ
 մեր յայտ - նե - ցաւ, աստ բազ - մե - ցաւ. թըշ-նա

հրա - ման տը - ւաւ. Արդ պա-շտօ-նեայք, բար-ձրեալ ըզ ձայն տուք զօրի-նու-թիւն
 սէրն յընդ-հա-նու - րըս սը - փռե - ցաւ: Արդ տուք զօրի-նու-թիւն

Արդ

Սկզբնականից տարբերությունը շարժման ավելի վաղ ու եռանդուն արագացումն է և ներդաշնակության մանրամասնացումը: Ի դեպ, կոմիտասյան հարմոնիայի՝ Պատարագում երևան եկող առանձնահատկություններից է խոսքերի 4-րդ երկտողում «ոե» վանկի վրա գոյացող «կեղծ» սուլ-դիեզ մաժոր եռահնչյունը /մաժորի 3-րդ մաժոր աստիճան/:

1933-ի տպագր. 25 էջում «Քրիստոս ի մէջ մեր» երգից հետո խմբագիրը հավելել է «Որք հաւատով» /սրկ./ և «Վեր համբառնամք» /դպ./ հատվածները, որոնք Կոմիտասի բնագրում չկան, քանի որ արարողության ընթացքում՝ անհրաժեշտության դեպքում /«Ի հանդիսի տօնի», ինչպես գրել է դեռևս Էմի Աբգարը, 2/558/ ինքնըստինքյան ենթադրվում և կատարվում են «Քրիստոս ի մէջ մեր»-ի նույն եղանակով, իսկ համերգային կատարման դեպքում այդ կրկնումը միօրինակություն կառաջացներ: Երկրորդ՝ դայիբներին հատկացվող երաժշտության բազմաձայն շարադրությունը Վ. Սարգսյանը վերցրել է նույն երգի նախորդ տներից՝ իր սեփական ձևակերպությամբ: Այդ հատվածներն այստեղ չեն բերվում:

Էջ 47 /622/23բ/. Սարկավազի «Պատարագ Քրիստոս մատչի» ասերգում Ա հրատ. խմբագիրը հավելել է «անարատ» բառը և այդ պատճառով ստիպված է եղել ասերգին հավելել նաև մեղեդիական մի նոր վերջավորություն: Պատարագի տարբեր հրատարակություններում այդ բառն այս տեղում երբեմն կա, երբեմն՝ չկա: Հիշյալ բառը չկա Եկմայանի /էջ 53 և 125/ և Թաշճյանի /էջ 19, 62 և 82/ պատարագներում: Այստեղ ասերգի շարադրությունը պահպանել ենք այնպես, ինչպես բնագրում է: ՎՄՍ-ում ևս այդպես է:

Էջ 47 /622/24/. «Ողորմութիւն եւ խաղաղութիւն» ասերգը պարզ և գեղեցիկ օրինակ է այնպիսի երկ-ձայնության, երբ ձայնառությունը վերևից է հնչում: Բերվածը բնագրում հեղինակի ձեռքով միանգամայն որոշակի փոխված ռիթմով տարբերակն է: Հետաքրքրական, յուրովի արտահայտիչ է և սկզբնական տարբերակը, որ գրված է նաև առանձին ձայնաբաժիններում՝ «Շատ մեղմ և խորհրդավոր» բնութագրումը հատկապես վերևի ձայնի համար է գրված, որը մայր եղանակը չէ ու, թերևս, պետք է հնչի որպես *օբերտոն-արձագանք*:

23ա

Շատ մեղմ եւ խորհրդավոր

BL. *Ռ - դոր - մու - քին* եւ *խա - դա - դու - քին* եւ *պա - տա - րագ օրի - նու - քեան:*

BII. *Հիացում*

ՎՍՄ-ում հետևյալ տարբերակներն են.

23բ *Ռ - դոր - մու - քին* եւ *խա - դա - դու - քին* եւ *պա - տա - րագ օրի - նու - քեան:*

Ռ - դոր - մու - քին եւ *խա - դա - դու - քին* եւ *պա - տա - րագ օրի - նու - քեան:*

[օրի - նու - քեան]:

Էջ 47 /622/24/. «Ամեն: Ընդ հոգւոյդ Քում» հատվածը Ա հրատ. մեջ տրված է հեղինակի փոխած /խազած/ տարբերակներից մեկով, և այն՝ ոչ լիակատար ճշգրիտ: Ստորև բերվող չորս տարբերակներից առաջինն այն է, որ կատարվել է /գրել ենք խմբի ձայնաբաժիններից/ և արձանագրված է 622 պարտիտուրի մեջ որպես սկզբը-

նական տարբերակ: Մյուսները նույն տեղում գրված են որպես հաջորդական փոփոխումներ, հետաքրքրական է երկձայնության դեպքում դեպի հիմնահնչյունը բերող ձայների ուղիղ, շեղ և հակադարձ ընթացքը: Չորրորդը, որ վերջինն ու վերջնականն է, զետեղել ենք այս հատորի հիմնական տեքստում, միայն թե ֆորշլագը, քանի

Ա 24 *Ա - մեն եւ ընդ հոգ - ւոյդ Քում:*

Բ *եւ ընդ հոգ - ւոյդ Քում:*

Ա - մեն

Գ *եւ ընդ հոգ - ւոյդ Քում:*

Ա - մեն

Դ *եւ ընդ հոգ - ւոյդ Քում:*

Ա - մեն

որ ուժեղ ժամանակում է կատարվելու, անհրաժեշտ դարձավ այս դեպքում գրել խոշոր նոտաներով: Հաջորդ «Չորրումս» ասերգի վերջավորությունը վերականգնեցինք ըստ բնագրի:

Էջ 48 /622/24բ/. «Ունիմք առ Քեզ» ասերգը նախ՝ 622-ում գրված և ձայնաբաժիններում է եղել այնպես, ինչպես բերված է ստորև /որպես Ա տարբերակ/: Ա տարբերակ.

Ա 25

Ու-նիմք առ Քեզ, Տեր ա - մեն - նա - կալ:

Ու-նիմք առ Քեզ, Տեր ա - մեն - նա - կալ:

[Տեր ա - մեն-նա-կալ:]

Ու-նիմք առ Քեզ, Տեր ա - մեն-նա-կալ:

Ու-նիմք առ Քեզ, Տեր ա - մեն - նա - կալ:

Տեր ա-մեն - նա - կալ:

Առ Քեզ, Տեր ա-մեն-նա-կալ:

Ու-նիմք առ Քեզ, Տեր ա - մեն - նա - կալ:

Ու-նիմք ա - մեն - նա - կալ:

Ու-նիմք առ Քեզ, Տեր ա - մեն - նա - կալ:

Var.

Նույնը գետեղված է 1933-ում՝ բասի առաջին երկու հնչյունը և դրանցով երգված «Ունիմք» բառը դուրս բողամ՝ համաձայն հեղինակի ցուցման /գրել է՝ «Շուն»/: Չնայած այս տարբերակը խազամ է, բայց, նկատի ունենալով դրա պարզությունը, մենք ևս դա ենք գետեղել հիմնական տեքստում: Ինքը՝ մեղեդիական դարձվածքը, առանձնահատուկ է նրա սահմաններում տեղի ունեցող միատոնայանական ձայնակարգային անցումով: Այսպիսի-

սի դարձվածքներ շատ են հանդիպում տարբեր տեսակի, մասնավորապես ծորերգային ստեղծագործություններում /տաղեր, մեղեդիներ, աղբյուներ և այլն/, և երբ, միաձայն կատարման դեպքում, նման դարձվածքը հնչում է սոսկ պահվող հնչյունի ձայնառության հետ, ամեն ինչ շատ պարզ է: Բայց երբ պահանջվում է բազմաձայնել և այն էլ՝ մանրամասնացված ներդաշնակումով, մեկ ձայնակարգից մյուսին անցնելու, դրանք սա-

հուն և տրամաբանական համադրելու կամ հակադրելու համար գոյանում են «անհարմարություններ»: Քանի որ 622 բնագրում, ինչպես ասացինք, գրվածքը խազած է, պետք է լիներ առանձին գրված մի տարբերակ: Նման տարբերակներ, որ բերված են վերը /բ, գ, դ /, հայտնաբերվեցին Մ. Բարսյանի մոտ մնացած թղթերում: Կոմիտասի՝ ժողովրդական ձայնակարգի հիմնահիշյունը բազմաձայնությամբ մեկնաբանելու խնդիրն ունեցած

մոտեցման առումով այս բոլոր օրինակներն էլ ուսանելի են /վերջնական հիմնաձայնը երկու դեպքում հ-ն է, երկու դեպքում՝ Ե-ն, վերջինում՝ gis-ը/: Նման դեպքերում Կոմիտասի համար միշտ բնորոշ է եղել ազատ ստեղծագործական մոտեցում և բազմազանության ձգտում:

«Արժան եւ իրա» դարձվածքը ՎՄՄ-ում նշված է վերջնականից զգալի զանազանվող հետևյալ երկու տարբերակներով.

26

T. Ար-ժան եւ ի-րա: Ար-ժան եւ ի-րա:

B. Ար - ժան եւ ի-րա: Ար-ժան եւ ի-րա:

Էջ 48 Դեպի «Սուրբ, սուրբ»-ը տանող «Օրհնեա, Տէր» դարձվածքը 622 բնագրի 24բ էջի ներքևում հայկական ձայնանիշերով գրված է երեք տարբեր տոնայնություններում, տարբեր մեղեդիներով: Ըստ այնմ կարող է տարբերակվել Քահանայի՝ դրան անմիջապես հաջորդող ասերգի /«Եւ ընդ սերովբէսն»/ և «Սուրբ, սուրբ» խմբերգի տոնայնությունը՝ լա, լա-բեմոլ /սոլ-դիեզ/ կամ սոլ մաժոր, ընդ որում, երեք դեպքում էլ «Սուրբ, սուրբ»-ն իր տոնայնությամբ թարմ է հնչում և՛ անցումը նախորդ հատվածից դեպի «Օրհնեա, Տէր»-ը, և՛ սրանից դեպի Քահանայի ասերգն ու դպիրների խմբերգը /այսինքն՝ նոր տոնայնությունը գտնելը/ հավասարապես դյուրին է: Այդ «Օրհնեա, Տէր» դարձվածքները բերել ենք սույն հատորի «Տարբերակներ» բաժնում /4/: Հեղինակն, այնուամենայնիվ, նախընտրել է մի այլ, ավելի ինքնատիպ միջոց՝ նշված դարձվածքը սոլ-դիեզով, իսկ Քահանայի ասերգն ու խմբերգը՝ լա տոնայնությամբ:

Բնագրի 25 էջում «Սուրբ, սուրբ»-ին նախորդող «Եւ սերովբէսն» ասերգը, ինչպես շատ այլ ասերգեր, կրճատ

է գրված՝ առաջին հինգ հնչյունը: Ա հրատ. խմբագիրը ամբողջացրել է: Նկատի ունենալով այդպիսի ամբողջացման անհրաժեշտությունը, այստեղ այդ լրացումը պահպանել ենք:

Էջ 49 /622/25/. «Սուրբ, սուրբ». Ն. Թաշճյանի գրառումներում հայկական պատարագի այս կենտրոնական հատվածը կա արարողական տարբեր առիթների երեք գլխավոր տարբերակով. էջ 20՝ այն, որ օգտագործել է Մ. Եկմալյանը /և Կոմիտասը՝ ամենավաղ տարիներին/, էջ 24՝ օգտագործել է Կոմիտասը ներկա Պատարագում, և էջ 83՝ համեմատաբար պակաս ցայտուն և այդ պատճառով զրեթե անհայտության մեջ մնացող /մյուս երկու գրառումները՝ էջ 60 և 181 մեղեդիական ինքնուրույնությամբ չեն առանձնանում և հարում են երեք գլխավոր տարբերակներին/: Կա ևս մի նշանավոր եղանակ, որը օգտագործել է Էմի Աբգարն իր Պատարագում, և որը Կոմիտասը ևս նկատի է ունեցել. նրա թղթերում առայժմ հայտնաբերվել է միայն սկզբնական հատվածը միաձայն վիճակում՝

27 [♩ = 63. Շատ նուրբ]

Սուրբ, սուրբ

pp:

Վերջապես, դարձյալ երիտասարդ տարիներին, Կոմիտասն օգտագործել կամ հորինել է մեկ այլ եղանակ ևս, որը թեթևակի առնչվում է նախորդի հետ /այս վերջինում հետաքրքրական է մեղեդիական հենակետի

աստիճանական ընթացքը դեպի հիմնաձայն՝ h, a, gis, fis, e, հիշեցնում է ժողովրդական երգերի մեղեդիներում տեսնվող օրինաչափությունը/.

28 [Ծանր]

[Սուրբ, սուրբ, սուրբ.]

Մի կողմ բողնելով այս բոլորի մեղեդիական արժանիքների համեմատությունը և ժամանակագրական հաջորդականությունը պարզելու հարցը, որ ինքնըստինքյան հետաքրքրական է, մի քանի տող՝ վերոհիշյալ երկրորդ տարբերակի թաշճյանական և կոմիտասյան շարադրության համեմատության վերաբերյալ:

Ստորև բերում ենք երկու մեղեդիները /համեմատությունը պարզ դարձնելու համար՝ Թաշճյանինը փոխադրած կոմիտասյան տոնայնությամբ և տևողությունները հավասարաչափ երկու անգամ մեծացված, ինչից, անշուշտ, բովանդակությունը որևէ չափով չի փոփոխվում/.

29 Ծանր

Թաշճյան
Սուրբ Սուրբ հիացում Տր գո - րու -

Կոմիտաս
Սուրբ, սուրբ, Տր գո - րու -

րեանց, լի են եր - կինք եւ եր - կիր փա - ոօք քո.

օրի - նու - րին ի բար - ծունս. օրի - նեալ որ եկիր եւ գա - լոցդ ես

ան - ուամբ Տեանն. ով - սան - նա ի բար - ծունս.

ի բար - ծունս:

Ակներև է, որ սա այն դեպքերից է, երբ հայ երաժշտության մեջ Կոմիտասի իրականացրած կարևոր բարեփոխություններից մեկը համարվում է ազգային մեղեդիները անհարկի գեղզեղանքներից ձեռքազատելը: Մեղեդիական, այսպես կոչվող, առանցքակետերը նույնն են, ընդհանուր կառուցվածքը՝ ևս: Բայց Թաշճյանի տարբերակը գրեթե երկու անգամ ավելի հնչյուն է պարունա-

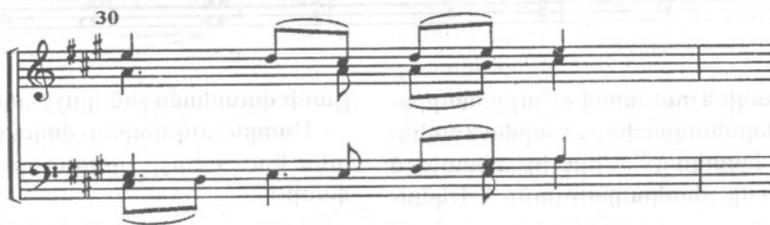
կում, և այդ ավելի հնչյունները թուլացնում են մեղեդու կուռ կազմվածքը, ամբողջականությունը, ոճական որոշակիությունը և, թերևս, ամենակարևորը՝ թուլացնում են խոսքային մասի արտահայտչականության դրսևորումը և մեղեդու ու խոսքերի բովանդակային կապը: Օրինակը մեզ առիթ է տալիս նշելու, որ կոմիտասյան Պատարագը /ոչ միայն այս հատվածով, այլև շատ այլ հատվածներ-

րով ու ամբողջությամբ/ նախ և առաջ շահեկան կերպով առանձնանում է հենց իր բուն մեղեդիական նյութով: Նույն երևույթի, թերևս ավելի ցայտուն օրինակի հանդիպում ենք «սրբասացություններում»:

Ինչ վերաբերում է կոմիտասյան «Սուրբ, սուրբ» քառածայն խմբերգին, սա էլ այն դեպքերից է, երբ թե՛ արարողությունից դուրս, թե՛ արարողության մեջ լսելիս ունկնդիրը մշտապես ափսոսում է, որ «արդեն ավարտվե՛ց»: Ինչպես «Լուրիկուրդ խորին» խմբերգում, այստեղ էլ նվագազույն քանակով հնչյուններն օգտագործված են առավելագույն արտահայտչական արդյունքով:

«Լուրիկուրդ խորին»-ի նման «Սուրբ, սուրբ»-ը ևս ընդ-

հանուր մշակվածության տեսակետից բառիս բուն իմաստով կատարյալի տպավորություն է գործում՝ այստեղ էլ հնարավոր չէ թեկուզ և միայն փորձի համար որևէ հնչյունի փոխարեն պատկերացնել կամ առաջարկել մեկ այլ հնչյուն: Չնայած դրան, Կոմիտասը մաքրագրված օրինակի վրա, այնուամենայնիվ, ինչ-ինչ փոփոխություններ անելու փորձեր է նախագծել /հավիտենապես փնտրո՞ղ, հավիտենապես չգոհացո՞ղ.../: Այդ սակավաթիվ ու անհամարձակ փորձերը /«մի՛ գուցե այսպես...»/ թիչ թե շատ էական փոփոխություններ չեն կանխորոշել, դրանցից մեկն իրականացված է Ա հրատ. մեջ՝ «Լի են երկինք» տակտը նախապես եղել է այսպես.



Բայց կան ամբողջական երգի՝ «Սուրբ, սուրբ»-ի, թերևս, ավելի «համարձակ», այլ ձևի մշակման փորձեր ևս /և, այնուամենայնիվ, փորձեր, բայց ոչ տարբերակներ/:

Հայտնի է երիտասարդ Կոմիտասի «քննադատական» վերաբերմունքը «Սուրբ, սուրբ»-ի թաշնյանական առաջին եղանակի ոճի վերաբերյալ: Ասվեց, որ այդ եղանակը Կոմիտասն օգտագործել է ամենավաղ տարիներին՝ 1892-ին: Պարզվում է, որ հետագայում, ըստ երևույթին, զիջելով Եկմայանի Պատարագի միջոցով հաստատված ավանդույթին /գուցե և՛ ընդառաջելով իր երգիչների առաջարկին/, փորձել է իր երիտասարդ տարիների վերաբերմունքը փոխել, նկատի առնել «Սուրբ,

սուրբ»-ի և այդ «եկմայանական» տարբերակը, այն համատեղելով իր ընտրած ու մշակած տարբերակի հետ: Այս մասին մի թեթևակի նշում կա հենց ներկա Պատարագի բնագրում /622/25բ/: Մտահղացման բուն իրականացման փորձերը պահպանվել են Մ. Բաբայանի մոտ մնացած թղթերում /արդյոք դրանք ցուցադրել է Փարիզո՞ւմ, Բաբայանի տանը, թե՞ այդ թղթերը, մյուսների հետ, Պոլսից մեքենաբար են անցել Փարիզ և այնտեղ մնացել/: Դրանցից ոչ մեկը ավարտված չէ և չէին կարող ավարտված լինել, քանի որ երկու եղանակների մման կապը մտացածին է:

Ստորև բերվում են երգի սկզբնական հատվածի երեք տարբերակ:



T. solo
ppp
T. solo
ppp
T.
Coro
ppp
B.
ppp

ՎՄՄ-ում նաև թեթևակի նշումներով «Սուրբ, սուրբ»-ի այդ խնդրո առարկա եղանակին փորձ է արված ուղեկցող անընդմեջ մեղեդիի հատկացնել, որն իր տեսակում «անվիճելի» է և կարծես մի «հակադրություն» է Եկմա-

լյանի գուտ հոմոֆոն դաշնակման:

Ստորև այդ փորձը փոխադրված տոնայնությամբ / տես նաև «Հայր երկնատուր» երգի վերաբերյալ ասվածը/.

33

Սուրբ, Տեր զօ - բու - րեանց, լի են եր - կինք եւ եր - կիր փա - ռօք Զո.

Բայց սա ևս «Սուրբ, սուրբ»-ի մշակման հիմնական ստեղծագործական խնդրից դուրս մնացած մի ձեռնարկում էր:

«Սուրբ, սուրբ»-ի հետ կատարված վերջին փորձը, որ նույնպես հայտնաբերվել է Մ. Բաբայանի թղթերում, ավելի հիմնովին է. երգը ներդաշնակված է հնգաձայն

խառը երգչախմբի համար: Այդ տարբերակը հայտնաբերվել է առանց առաջին 4 տակտի և առանց վերջավորության: Բերվում է մի հատված՝ ցույց տալու համար «Սուրբ, սուրբ» աղոթքի բուն բովանդակությունը երաժշտությամբ մեկնաբանելիս հեղինակի երևան բերած երկու տարբեր մոտեցումները.

34

S.
Օրի-նու-րին ի բար-ձունս. օրի-նեալ, որ ե-կիր եւ զա - լոցո ես ան - ուամբ Տեառն:

A.
Օրի-նու-րին ի բար-ձունս. օրի-նեալ, որ ե-կիր եւ զա - լոցո ես ան - ուամբ Տեառն:

T.
Օրի-նու-րին ի բար-ձունս. օրի-նեալ, որ ե-կիր եւ զա - լոցո ես ան - ուամբ Տեառն:

B.
Օրի-նու-րին, օրի-նեալ, որ ե-կիր եւ զա - լոցո ես ան - ուամբ Տեառն:

Օրի-նու-րին, օրի-նեալ:

Թեև ամեն դեպքում նա «Մուրբ, սուրբ»-ը դիտում էր սրպես նուրբ, խաղաղ երգասացություն, բայց մի դեպքում /վերջնական տարբերակում/ դրան տվել է պարզ, քափանցիկ. երբային, մի խոսքով՝ «երկնային» հնչյում, մյուս /ներկա/ դեպքում՝ ոչ թե հոգու հետ «ճախարդ», այլ սրտում ներփակված, խորասուզված, ոչ թե «երկնային», այլ «երկրային» ու ինչ-որ չափով էլ մտայլ /«խորալային»/ հնչյում /տե՛ս, մասնավորապես, 1-ին բասերի երգամասում գետեղված ռեչիտատիվը/:

Կոմիտասի այս փորձն ինքնընտանացի հետաքրքրական է, և դրա հետաքրքրականությունը ավելի է մեծանում, երբ նրա մեկնաբանման երկու տարբերակները համադրում ենք արևմտաեվրոպական մեսսաներում /կան համանման այլ գործերում/ «Sanctus» հատվածի մեկնաբանումների հետ:

Չուտ կոմպոզիցիոն-տեխնիկական առումով այս տարբերակում բնորոշ է նաև հին դասական, դեռևս Ջիո-

վաննի Պյերուիչի դա Պալեստրինայի գործածած «ցածր» երգչախումբը /տես նաև «Օրինեցեք, գովեցեք» երգի Ա տարբերակի վերաբերյալ իր դիտողությունը/։ Պետք է ասել, որ Պոլսում նա ուներ այդպիսի ցածր՝ կոնտրբոկտավի մի հնչյունը երգող բասեր:

Անկախ նրանից, թե բերված օրինակը Պատարագի մշակման որ տարբերակից է, քվում է, թե այդ դաշնակումից ևս հեղինակը հրաժարվել է:

Էջ 51 /622/26բ-27/։ «Հայր երկնաւոր»-ի մեղեդին համապատասխան է այդ երգի՝ Ն. Թաշճյանի գրառած Պատարագում առկա չորս տարբերակներից էջ 25 կամ 61-ում գետեղվածին: Դրանց համեմատությունը նույնպես մեզ տալիս է այն պատկերը, ինչ որ երևան եկավ «Մուրբ,սուրբ»-ի երկու՝ Թաշճյանի և Կոմիտասի տարբերակների համադրությունից:

Ստորև Թաշճյանի գրառումը՝ փոխադրված կոմիտասյան տոնայնություն:

35



Կոմիտասի խմբագրած «Հայր երկնաւոր»-ի մեղեդին հարում է հայկական հոգևոր երգերի /մասնավորապես՝ շարականային եղանակների/ վանկաչափական տեսակի այն լավագույն նմուշներին, երբ հնչյունային նյութի առավելագույն խնայողականության պայմաններում միաժամանակ տեղի ունի եղանակի մոտիվային /տարբերակման միջոցով/, մետրական /տվյալ դեպքում՝ ազատ փոփոխվող միավորներով/ և, արդյունքում, ձևա-

յին /կառուցվածքային/ հստակ կազմակերպվածություն:

Պատարագի բնագրում խմբերգը կրում է հեղինակային փոփոխությունների մի շարք նշումներ, որոնք ամբողջական պատկեր չեն ստեղծում, ուստի Ա հրատ. մեջ և այստեղ խմբերգը բերված է սկզբնական շարադրությամբ: Փորձարկված, բայց չիրականացված այդ փոփոխություններից հետաքրքրական է ամբողջական բասային գիծը /բերվում է ստորև/, որ երևան է բերում

36

T. Հայր երկնաւոր, որ գոր-դիդ Քո ե-տուր ի մահ վա-սըն մեր պար-տա-վան պար-տեաց սե-րոց.

B. հեղ-մամբ ա-րեան նո - րա ա-ղա-չենք ըզ Քեզ՝ ո-ղոր-մե՛ա Քո բա-նա - տր ho - տի:

բազմաձայնման մեջ «ֆունկցիոնալ»-ակորդային հնչա-
կանությունից ձեռնպահ մնալու և սոնորիական մտածո-
ղությունը առաջնորդվելու մի բնորոշ օրինակ և:

Էջ 52 /622/27-27բ/. «Յամենայնի» երգում հեղինակի
կամ խմբագրի փոփոխություններ չկան: Չեռագրերում
գտանք այս երգի՝ խառն երգչախմբի համար գրված
վեցաձայն մի տարբերակ, որ մեղեդիական առումով բը-



Էջ 55 /622/29/. «Հոգի Աստուծոյ» երգում, որտեղ
հնչյունաշարի VI աստիճանը հանդես է գալիս երկու
տարբերակով, ցածր (f) և բարձր (fis) վիճակում, այդ
հանգամանքը Պատարագն ուսումնասիրողների և կա-
տարողների մոտ տարբեր կարգի տարակուսանքների
տեղիք է տվել: Խոսքը «հեղմամբ արեան» մեղեդիական
դարձվածքի մասին է, որտեղ /ի միջի այլոց՝ ի տարբե-
րություն Թաշճյանի և Եկմայանի/ բուն մեղեդիում VI
աստիճանը գործածել է նախ՝ ցածր, ապա բարձրաց-
ված, հետո նորից ցածր վիճակում: Առաջին հրատարա-
կության խմբագիրը չի հաշտվել դրա հետ և դիեզը դուրս
է թողել, բայց պահպանել է բասերի ռե-դիեզը և առաջ է
բերել անպատեհ հնչող ռե-դիեզ - ֆա փոքրացված տեր-
ցիան: Ուրիշներն «առաջարկում» են ռե-ի դիեզն էլ դուրս
թողնել, այսինքն երկու ձայնում էլ բավականանալ բնա-
կան ձայնակարգով: Այսպիսի մեկնաբանում ընդհան-
րապես հնարավոր է, բայց ի չիք է դարձվում /այս տե-
ղում/ այն նպատակը, որ ունեցել է հեղինակը մեղեդու
մեջ կատարելով մի այնպիսի թարմ ներմուծում, որը
բնավ ավանդական չէ: Բանն այն է, որ ոչ միայն այդ
տեղում, այլև այս երգի եռաձայն հյուսվածքում ընդ-
հանրապես այդ բարձրացված VI աստիճանը գունա-
յին-արտահայտչական նշանակալից դեր է ստանձնել:
Կոմիտասի կիրառած ձևը, այո՛, անսովոր է, բայց «ար-
դարացվում» է նաև նրանով, որ երգի եզրափակող ֆրա-
զում /բուն մեղեդիում. ոչ միայն կոմիտասյան, այլև
Թաշճյանի և Եկմայանի տարբերակներում/ այդ բարձր
VI աստիճանն արդեն «բնականից» առկա է: Նույնքան
էֆեկտավոր է նույն աստիճանի գործածությունը հյուս-
վածքի մյուս ձայներում: Մենք պահպանել ենք բնագրի
գրությունը:

Այս երգի բնագրում այնուամենայնիվ կա նույն VI
աստիճանի հետ կապված հեղինակային մի վրիպակ՝
վերջին տակտում ֆա-դիեզը մոռացված է /տակից այլ

խում է Էմի Աբգարի Պատարագում եղող տարբերակից
/այստեղ չի բերվում/:

Էջ 53 /622/27բ/. «Որդի Աստուծոյ» երգից առաջ
«Առաջի Քո, Տէր» դարձվածքում Ա տպագր. մեջ և այս-
տեղ պահպանված է Բ բասերի համար հին գրվածքը,
որը խազած չէ: Հայկական ձայնանիշերով գրված նորն
այս է.

եղով նշված/։ Այդ նշանը, ինչպես Ա հյատ. մեջ, այս-
տեղ էլ է հավելված:

Նույն VI աստիճանի կապակցությամբ լուսահոգի
Պսակ արքեպ. Թումայանը, դեռևս ժամանակին մաս-
նակցած լինելով այդ ֆա - ֆա-դիեզ խնդրի քննարկմա-
նը մի այլ վարկած էր մեջ բերում. «Ես տակավին հետա-
քրորվում եմ ՀՈԳԻ ԱՍՏՈՒԾՈՅ-ի կիսաձայնով: Բա-
րեբախտաբար հիմա իմ տրամադրության տակ ունիմ
ձայնագրությունը Կոմիտասյան Պատարագի երգեցո-
ղության, կատարումը այն երգչախումբին, որուն Վար-
դապետն ինքը սորվեցուցած է իբրև Դպրապետը Գու-
րուչեշմէի Ս. Խաչ եկեղեցույն: Յաջողի կրեթն Հա-
յաստան, որպեսզի լսէք զայն, ուր ոչ թե կես, այլ երեք
քառորդ ձայն կգործածեն»։ /1979, 28 դեկտ. նամակը:
Յավոթ, Պսակ արքեպ. չհասցրեց մի անգամ էլ Հայաս-
տան գալ, և նրա ակնարկած ձայնագրությունը մենք չենք
լսել/։ Այստեղ խոսքը փաստորեն հնչյունաշարի
անհավասարաչափ կարգավորվածության /տեմպերա-
ցիայի/ մասին է /այսինքն՝ մի-ից հետո ոչ թե ֆա, ոչ էլ
ֆա-դիեզ, այլ դրանց միջի անհավասարաչափ տեմպե-
րացված հնչյունը/, որ գրեթե միշտ երևան է գալիս ոչ
միայն հոգևոր, այլև ժողովրդական եղանակները միա-
ձայն կատարելիս: Բայց բազմաձայն հյուսվածքում
Կոմիտասը հազիվ թե դիտավորյալ կլի: րառեր այդպիսի
տեմպերացիա /այլ դեպքերում նա դժվարացել կամ
տատանվել է՝ իր մշակման մեջ նման չկարգավորվող
աստիճանը եվրոպական նոտայով արտահայտելու
խնդրում, տես, օրինակ, «Մեր թագվորն էր խաչ» խըմ-
բերգի ծանոթագրությունը, ԵԺ 3 /269-70/։ «Հոգի Աս-
տուծոյ» երգը, վերոհիշյալ վրիպակի ուղղումով, ներկա
հատորում բերված է ըստ բնագրի:

Կոմիտասի թղթերում հայտնաբերվեց նույն երգը՝
նաև ըստ Էմի Աբգարի մեղեդու /2/589/:

Դրա ուրվագրից մի հատված բերում ենք ստորև:

38

Բո - զի Աս - տու - ծո որ զփա - ռակ - ցի Զո ըզ -

խոր - հուրդ ի - ջեալ ի յերկ - նից կա - տա - ռես]

Թեև ուրվագիր է, բայց Պատարագում կիրառված կոմպոզիտայան ներդաշնակության ուսումնասիրության տեսակետից հետաքրքրական է /ի դեպ, անկախ նրանից, որ բուն մեղեդիին ոճական առումով Պատարագի հիմնական մեղեդիներից զգալի տարբեր է/, դրանում Պատարագի ներդաշնակության համեմատությամբ կան և՛ ընդհանրություններ, և՛ տարբերություններ:

Սակայն բերված հատվածը մտորումների տեղիք է տալիս ոչ այնքան Պատարագում այլևայլ եղանակների օգտագործման ու դրանց ներդաշնակման նկատմամբ Կոմպոզիտասի մոտեցման առթիվ, որքան ըստ երևույթին հեղինակի այն ժամանակ ունեցած տրամադրության և ներդաշնակման մեջ դրա գտած արտահայտության առթիվ՝ այստեղ շարունակ և ինքնաբերաբար միևնոր տոնիկային վերադարձը մի տեսակ անհուսալիության, անելանելիության զգացում /տրամադրություն/ է հաղորդում երգին /հիշենք, որ է. Աբգարի Պատարագի մեղեդիներով Կոմպոզիտասն աշխատել է արսուրից հետո/: Այնուամենայնիվ, խմբերգում մի փոքր թարմ շիք է մտցնում «յերկնից» գաղափարի հետ հոռոմեական հին վարպետների ոճով երևան եկող մեղեդու դեպի վեր ընթացքը և ներդաշնակության թեև հազիվ նշմարելի տոնայնական շեղումը:

Էջ 56 /622/30/. Բնագրի այս էջում, դեռևս առաջին «Յիշեա, Տէր»-ի մոտ նշված է «ց» /տոնայնությունը լա-ից սոլ փոխելու ցուցում/, բայց գործնականում դա չի իրականացված, նույնիսկ հաջորդ մի քանի երգերում ուշ կատարված փոփոխությունները գրված են հին տո-

նայնություններում: Տոնայնական փոփոխություն իրականացված է «Ըստ ամենայնի» երգասացությունից առաջ «Գոհութիւն» խոսքով սկսվող ասերգից: Այդ ասերգը նախապես գրված է եղել ֆա-դիեզ տոնում, չորս դիեզ ունեցող բանալիով: Գրանից հետո մինչև «Հայր մեր»-ը և հաջորդ ասերգերը գրված են նույնալսի բանալիով տարբեր ձայնակարգերում և տոներում, իսկ շարունակությունը մինչև «Օրհնութիւն Հօր եւ Ռարոյ» ներառյալ՝ երեք դիեզավոր բանալիով: Բայց ֆա-դիեզով գրված «Գոհութիւն»-ը խազած է և փոխարենը գրված է սոլ-ից: Սա իրավացի հիմք է տվել Ա հրատ. խմբագրին նշված ողջ հատվածը /սկսած «Գոհութիւն»-ից առաջ գտնվող «Ես առաւել»-ից/ բարձրացնել կես տոնով, իսկ ներկա հրատարակության 68 էջում զե-տեղված «Տէր, ողորմեա»-ն բնագրում արդեն նոր տոնով՝ սոլ-ով է գրված: Ըստ երևույթին, հեղինակը մտա-դրություն է ունեցել տոնի այդ փոփոխությունը ավելի վաղ, վերնակնարկված «Յիշեա, Տէր»-ից սկսել, բայց ինչ-ի՞նչ պատճառներով չի իրականացրել կամ փոխել է մտադրությունը:

«Ես առաւել» ասերգից առաջ Ա հրատ. խմբագիրը ավելացրել է՝ «Չայնել սի-բեմոլից» ծանրթագրությունը, որ կատարողին զգուշացնելու համար է:

Էջ 56 /622/30բ/ և 57 /622/31/. «Փառք յարութեան» և «Յիշեա, Տէր» հատվածները բնագրում պարունակում են հայկական ձայնանիշերով փոփոխություններ, որոնք Ա հրատ. մեջ և այստեղ նկատվում են առնված: Ստորև դրանց հին տարբերակները՝

39

Փա՛ռք յա - թու - քեան քո, Տէ՛ր:

Փա՛ռք, Տէ՛ր:

Փա՛ռք, Տէ՛ր:

Փա՛ռք յա - թու-քեան քո, Տէ՛ր:

Յի - շեա, Տէ՛ր, եւ ո - ղոր - մեա:

Տէ՛ր, ո - ղոր - մեա:

Յի - շեա, Տէ՛ր:

Յի - շեա, Տէ՛ր, եւ ո - ղոր - մեա:

Տէ՛ր, ո - ղոր - մեա:

Տէ՛ր, ո - ղոր - մեա:

Յի - շեա, Տէ՛ր, ո - ղոր - մեա:

Յի - շեա, Տէ՛ր, ո - ղոր - մեա:

Վերջինը՝ նույնը, ինչ որ Իս. Աբրահամյանի հրատա-
րակածում է /Էջ 71/, բնագրում խազած է:

Էջ 56 /622/30-31/. «Հոգի Աստուծոյ» հատվածին հա-
ջորդող քարոզները, որոնք բոլորը հիմնված են լա-ի վրա,
բնագրում բանալու մոտ ունեն ֆա-դիեզ: Դա այն
դեպքերից է, երբ Կոմիտասը առավել կարևորություն է
տվել միևնուր բնույթի ձայնակարգի «ստորին մեղիան-
տին» և դրա նշանը գետեղել բանալիում:

Այդպես է Ա հրատ. մեջ ևս: Քանի որ ֆա-դիեզն այս
հատվածներում շատ սակավ է հանդիպում /և բանա-
լիում լինելով երբեմն մեխանիկորեն քյուրիմացություն է
առաջ բերել, ինչպես բնագրի 31 էջում է՝ «Յիշեա, Տէր»,
որտեղ հեղինակը մոռացել է ֆա-ի համար բեկար նշա-
նակել/, մենք հարմար գտանք այդ դիեզը բանալիից
հանել: Նույն ձայնակարգում մաքուր բանալիով ինքը
հեղինակը, գրել է, օրինակ, «Խորհուրդ խորին» երգը
ներկա Պատարագում:

Էջ 58 /622/31բ/. ըստ Ա հրատ. «Գոհութիւնք եւ
փառաբանութիւնք մատուցանենք» խոսքով սկսվող թիվ

ընթերցումը պետք է ընթանա դպիրների /երգչախմբի/
անընդհատ ձայնառությամբ՝ սուլ հիմնահնչյունի կվին-
տակորդով, որի հնչյունները, խոսքերի առանձին, ա-
վարտվող մասերի հետ, մախ՝ աստիճանաբար ավե-
լանում, ապա պակասում են: Այդպիսի կատարումը ար-
ձանագրված է մի ընդարձակ սքեմում, որ գետեղված է
Ա հրատ. 36 էջում, խմբագիրն այն անվանել է «Դիմառ-
նություն «Գոհութիւն»-ի և իր հառաջաբանում դասել է
Պատարագի «հիշողաբար» վերականգնած հատված-
ների թվում: Բայց Կոմիտասի ոչ մի բնագրում այդպիսի
սքեմ կամ մնան կատարում մատնանշող որևէ այլ նշում
չկա, Պատարագի ձայնաբաժիններում ևս որևէ ակնարկ
չկա խնդրո առարկա ձայնառության մասին: Թվում է,
թե դա Վ. Սարգսյանի կամավոր հավելումն է. թեև վոկալ
կատարման համար շատ գործնական չէ, բայց կարող է
ասերգության համար ֆոն դառնալ: * Պատարագի ներ-
կա՝ ակադեմիական տեքստում այդ ձայնառությունը
գետեղելու որևէ հիմք չենք ունեցել և, պատկերացում
տալու նպատակով՝ բերում ենք այստեղ.

*) Այսպիսի անընդհատ ձայնառությունը /վոկալ թե նվագարա-
նային/ այս դեպքում կարող էր ամիրաժեշտ դառնալ մակ այն
պատճառով, որ կօգներ անխաբար պահել ձայնի տոնը տևական
ասերգում:

պրոմո-դես
71 ժյուս
99 908

40

ՍՐԿ.

Գո - հու - քիւն:

Ի հեռուստ' մըմունջ

ՍՈՍԿ
Ա.Ր.Գ.

Ի հեռուստ' մըմունջ

ԲԱՍԻ
Ա. Ե. Բ.

Վասըն սուրբ:	Սովա շնորհեա:	Եպիսկոպոսապետին	Եւ վասն գորութ.
Զի սա մեզ ի սըր.	Սիրոյ եկեղեցւոյ:	մերոյ եւ պատ.	եւ յաղթութեանց:

Աղաչեսցուք եւ խնդ:	Ելեք առաւել:	Ազատութիւն:	Հանգիստ հաւատ:	Եղիցի յիշատակ:
--------------------	--------------	-------------	----------------	----------------

Էջ 59 /622/31բ-33բ/. «Ամէն եւ ընդ հոգւոյդ »: Ինչպես երևում է 1915 թ. կատարման համար արտագրված ձայնաբաժիններում եղած նշումներից /մի քանիսը՝ Կոմիտասի ձեռքով/, այս «Ամէն եւ ընդ հոգւոյդ»-ը և հաջորդ «Տէր, ողորմեա»-ները /մինչև «Յիշեա, Տէր, եւ ողորմեա»/ Պատարագի այդ կատարման ժամանակ Կոմիտասն ինքը մեներգել է առանց երգչախմբի:

Էջ 60 /622/32/. Երկրորդ «Տէր, ողորմեա» մեներգում Ա հրատ. մեջ խմբագիրը մի-ի փոխարեն դրել է մի-բեմով /էջ 37/: Բնագրում և այն ժամանակ արտագրված ձայնաբաժիններում /որոնք կես տոն ցած են գրված/ այդ հնչյունը ոչ թե ուե-բեկար է /որ կհամապատասխաներ մի-բեմովին/, այլ ուե-դիեզ: Մենք հարկ համարեցինք

թողնել այնպես, ինչպես բնագրում և ձայնաբաժիններում է: Նման «եռատոն» ընթացք հայկական թե՛ ժողովրդական և թե՛ հոգևոր երգերում հանդիպում է, էլ չասենք, որ այստեղ այդ ընթացքը «հաղթահարված» է՝ մաս է կազմում լիդիական հնգալարի:

Էջ 60 /622/32բ/. «Որպեսզի Տէր Աստուած մեր» ասերգը բնագրում, ի տարբերություն շատ այլ ասերգերից, հեղինակը շարադրել է մինչև վերջ, բայց՝ փոքր-ինչ կրճատ: Մենք այդպես էլ զետեղել ենք այն ներկա հատորում: Վ. Ս., հետևելով խոսքային տեքստի լրացմանը, երաժշտության մեջ հավելումներ է արել: Նրա լրացումով և խմբագրությամբ /էջ 38/ նույն ասերգը հետևյալ տեսքն է ստացել.

41

Որ - պես - զի Տէր Աս-տուած մեր, որ ըն - կա - լաւ ըզ սա ի սուրբ երկ - նա - յին

եւ ի - մա - նա - լի իւր մա - տու - ցա - րանն, ըզ փո - խա - նակն

ա - ռա - քես - ցէ առ մեզ

ըզ շը - նորիս եւ ըզ պար - զես հոգ - ւոյն Սըր - բոյ, ըզ Տէր ա - դա - չես - ցուք:

Անշուշտ, ցավալի է, որ Կոմիտասը բոլոր ասերգերը չի գրել լրիվ: Հավանաբար նա նկատի է ունեցել, որ քիչ թե շատ փորձ ունեցող յուրաքանչյուր քահանա կամ սարկավազ անգիր գիտե Պատարագի ասերգերը կամ ռեպլիկները, և, բացի այդ, դրանց կատարման ընթացքում մշտապես ինչճոր չափով հանկարծաբանություն է տեղի ունենում: Բայց հետաքրքրական կլիներ հենց այդպիսի դեպքում ունենալ դրանց կոմիտասյան մեկնաբանումը, ինչպիսին ունենք ավետարանական տեքստերի թիվ ընթերցանության վերաբերյալ /տես նրա «Հայ եկեղեցական երաժշտություն» հոդվածը/: Պետք է միևնույն ժամանակ ասել, ներկա Պատարագի ասերգերում

Վ. Սարգսյանի գործադրած կշռութային խմբագրումները /վերը բերված օրինակը համեմատիր բնագրի հետ/, որոնց հետևանքով դրանցում գոյանում են արհեստական ռիթմային «կարգավորվածություն», որոշակի, բայց խոսքի բնական ընթացքից անկախ չափավորվածություն /երբեմն նույնիսկ՝ քայլերգային կամ պարային ռիթմեր/, ոճական առումով այդպիսի խմբագրումներն ընդունելի չեն կայող լինել:

Կոմիտասի գրություններում հայտնաբերվել է Պատարագի ռեպլիկների մի առանձին նոտային ցանկ, ցավոք՝ առայժմ միայն բերի վիճակում /կզետեղվի հաջորդ հատորներից մեկում/:

Էջ 61 /622/33-33բ/. «Չամենասրբուհի» աներգում Ա հրատ. մեջ կան վրիպակներ: Մեզ մոտ շարադրությունն ըստ բնագրի է:

Էջ 62 /622/33բ/. Այս «Տէր, ողորմես»-ից առաջ բնագրում գրված է d+a, որ նշանակում է այդ երգը, տունայնությունը փոխադրելուց հետո, պետք է սկսվի ռե մի-նոր և ավարտվի լա մինոր, ինչպես կա այժմ:

Էջ 62 /622/33բ-34/. «Տէր, ողորմես. Քեզ, Տեսնող» . Պատարագի Ա հրատ. մեջ և հեղինակի բնագրում այս երգասացության կատարողական տարազների միջև կա մի փոքր, բայց էական տարբերություն /ներկա հատո-րում ըստ բնագրի է/: Ա հրատ. մեջ նշված կերպը ենթադ-րում է հնչողությունը «լայն և վստահ» պահպանել ու աճեցնել և միայն վերջում, կատարողական ընդհանուր ավանդույթներին համաձայն, մեղմացնել: Բնագիրը պահանջում է արդեն 2-րդ տակտի սկզբից՝ «Քեզ» խոս-քից, հնչողությունը փոխել, նվազեցնել: Թեև երկու դեպ-քում էլ երգասացությունը հավասարապես տպավորիչ կլինի, բայց նրա բովանդակությունը տարբեր երանգ կստանա: Գոնե մեր լսած կատարումներում հնչողու-թյունը մինչև վերջ աճեցնելու դեպքում երգասացություն-ը մի յուրատեսակ *բողոքի* երանգ էլ է ձեռք բերում: Մինչդեռ հեղինակի մեկնաբանությամբ երկրորդ նախա-դասությունը պետք է հնչի որպես մի «ամձնական» սրտառույզ դիմում Տիրոջը և նրանում պետք է ընդգծվի *խնդրանքը*: /Ավելացնենք և մի մանրամասն. եղանակի ելեէջային ու կշռության կառուցվածքն այնպիսին է, որ «Քեզ» վանկը՝ սկզբնական ուժգնությամբ երգելիս, ինչ-պես նշված է Ա հրատ. մեջ, ընկալվում է որպես մեղեդի-ական առաջին ֆրագի վերջավորություն և խոսքային իմաստի միշտ ընկալումը դժվարանում է/: Բոլոր դեպքե-րում այս երգահատվածը, իր մտերմիկ անմիջականու-թյամբ և միաժամանակ ներքուստ լեցուն հուզականու-թյամբ, անշուշտ, Պատարագի աչքի ընկնող հատված-ներից է, որից, կարծես, անմիջականորեն ծնունդ է առ-նում «Հայր մեր»-ը:

Խնդրո առարկա «Տէր, ողորմես»-ն բնագրում մի-անգամայն մաքուր է գրված, բայց այստեղ էլ հեղինակը /«համենայն դեպս»/ հայկական ձայնանիշերով կա-տարել է շարադրության մեկ այլ փորձ, որն իր մաքուր կվինտանների յուրատեսակ «փափկացված» կամ «թվացյալ» գուգահեռականությամբ մի ինքնատիպ պատկեր ունի: Ակնարկված փորձը թեև կարող է թույլ տալ առնվազն երկու տարբեր մեկնաբանություն, բայց պարզագույն մեկնաբանությամբ էլ արդեն հնարավոր է այն դիտել որպես ամբողջացած տարբերակ: Այդ տար-բերակն իր ներդաշնակությամբ ավելի սերտորեն է հա-մաձայնում հաջորդող «Հայր մեր»-ի ներդաշնակությա-նը և ձայնավարությանը, ուստի զետեղել ենք հատորի հիմնական մասում, իսկ սկզբնականը, քանի որ խազած չէ, պահպանել ենք «Տարբերակներ» բաժնում /5/:

Էջ 63 /622/34/. «Հայր մեր» տերունական աղոթքը, ինչպես պատարագի մի շարք այլ երգեր, հայտնի է մի քանի տարբեր եղանակներով: Կոմիտասը Պատարագի

իր այս տարբերակում օգտագործել է մեր կարծիքով մեղեդիական-ոճական առումով առավել ողջախոհ եղա-նակը և դրամատուրգիական առումով նշանակալից դեր է հատկացրել այդ հատվածին՝ որպես նախորդ երգա-սացությունների բնական շարունակություն և, միաժա-մանակ, որպես նրանցից գոյացող երաժշտական յու-րատեսակ եզրակացություն-ամփոփում: «Հայր մեր» - ը մեկնաբանված է բնավ ոչ միանշանակ, այլ առանձին հատվածների համար՝ նշված կատարողական խիստ տարբերակված տարազներով՝ վեհ և խորհրդավոր, խա-ղաղական, վճռական, ներքուստ խնդրական, սրտա-բաց, ներքուստ աղաչական և վստահ /Ա հրատ. մեջ վերջին տակտում ավելացված է նաև *համր* որոշիչ, որ-պիսին բնագրում և ձայնաբաժիններում չկա, ուստի մենք դուրս թողեցինք/:

«Հայր մեր» եղանակի այս տարբերակի գուտ երաժշ-տական-կոմպոզիցիոն հետաքրքրականությունը նախ և առաջ հենց ձայնակարգն է՝ տերցիային ձգտող հնչյու-նով ընդարձակ փոյուզիական մինոր, որ համեմատա-բար սակավ է հանդիպում: Կոմիտասը ձայնակարգի V /ոլրիականից տարբերվող/ մաքուր կվինտային աս-տիճանը երգի I-ին նախադասության մեջ չի օգտագոր-ծել, այն երևան է գալիս 2-րդում՝ որպես մոդուլացնող տոն և այնուհետև բացահայտ կերպով՝ իր նշանա-կությամբ: Չնայած այդ տոնը ներդաշնակության տար-բերով /բասի հետ հարաբերության միջոցով/ ինչ-որ չա-փով ««փափկացված» է, բայց դարձյալ մնում է երգին յուրատեսակ գույն և խորհրդավորություն տվող տարր:

Չի կարելի չնշել և ներդաշնակման լիակատար ազատությունը՝ հեռու որևէ կանխակալ սահմանումից: Ի դեպ, ժամանակակից երաժշտական տեսություններ ուսումնասիրողները՝ ի դեմս այս մեմուշի, կգտնեն *մողայ* կոչվող ձայնակարգային-ներդաշնակային մտածելա-կերպի արժանավոր օրինակ, երբ ներդաշնակության սկզբունքը ոչ թե ձայնակարգի բոլոր ակորդների մղումն է դեպի նրա կենտրոնական՝ *տոնիկային* ակորդը, այլ դրանց ազատ հաջորդականությամբ /թե՛ աստիճանների հերթականության, թե՛ հնչյունների քանակության և ձայ-նների շարժման տեսակետից/ ձայնակարգը՝ որպես այդ-պիսին, երևան բերելը, հաստատելը, ընդգծելը /նման արժանի օրինակ է նաև «Մարմին Տերունական» խըմ-բերգը/:

«Հայր մեր»-ը 622 բնագրի այն հատվածներից է, որտեղ ոչ մի փոփոխություն արված կամ նախատես-ված չէ: 3 և 4 տակտերում I-ին և 2-րդ բասերի միջև թեթևակի խաչաձևումը բնագրում և ձայնաբաժիններում հենց այդպես է. այսպիսի «անմեղ» խաչաձևումներ ընդ-հանրապես Պատարագում հանդիպում են և դրանք իմաստավոր են: Նույն երգում մի խաչաձևում ևս կա՝ վերջին, կաղանսային տակտում: Ստորև բերում ենք այդ տակտը՝ ա. Կատարման համար արտագրված և օգտագործված ձայնաբաժիններից, բ. 622-ից և գ. Առաջին տպագրությունից /առաջին երկուսը՝ փո-խադրված վերջնական տոնայնության մեջ/:

42

U P Q

Որ առաջին բասերի նախավերջին հնչյունը՝ դո-ն իր «տեղը զիջել է» ռե-ին, հասկանալի է, դո-յա լուծումը այստեղ համոզիչ չէ /ի դեպ՝ դա որոշ չափով նման է 2-րդ տակտում ծայրի ձայների ընթացքին/, իսկ ռե-ի մասնակցությամբ ստացվում է մի «թվացող» սահուն շարժում դեպի 2-րդ տեմորի մի-ն, ինչը վերջին ակորդում ավելի բնական, պատճառաբանված է դարձնում այդ հնչյունի առկայությունը: Բայց 2-րդ բասերի դո-ի վրայով 1-ին բասերի դեպի սի-բեմոլ թռիչքը անսովոր դեպք է: Այս՝ շլուծվող դիստոնանս գոյացնող խաչաձևումը քանդելու նկատառումով Վ. Սարգսյանն, ինչպես տեսնում ենք, վճռական փոփոխություններ է կատարել, գոյացել են նոր՝ սի-բեմոլ-մաժոր եռահնչյուն և ակորդների նոր հարաբերություն /դո-ֆա-ի փոխարեն՝ սի-բեմոլ-ֆա/: Համարելով այդ փոփոխությունները վիճելի և անտեղի, ներկա հրատարակության մեջ հեղինակի շարադրությունը պահպանված է:

Էջ 65 /622/36/. Բնագրում «Միայն սուրբ»-ին նախորդող ասերգային ֆրագմենտից «Պրոսխումն»-ի բանալիում վրիպակ կա, որը Ա հրատ. մեջ և այստեղ ուղղված է:

Էջ 65 /622/36/. «Միայն սուրբ»-ի մեղեդիում եռահնչյուն ֆորշազները մեղեդու հիմնական հնչյուններ են: Անկախ դրանից, պետք է կատարվեն տակտային մասի սկզբից՝ հաջորդ հնչյունի տևողության հաշվին /կատարումն ընդհանրապես ազատ չափով պետք է լինի/:

ՎՄՄ-ում «Միայն սուրբ» երգասացության երկրորդ կեսում արված նշումները գրեթե նույնությամբ երևան են բերում հետագայում կիրառված դաշնակումը /գրված է՝ նկատի առնելով մայր մեղեդիում կատարված փոփոխությունները. «Ամեն» ֆրագի դանդաղեցումը նշված է 3-րդ ձայնում/: Համեմատությունն ակնհայտ դարձնելու համար բերենք վերջնական տոնայնության փոխադրամը.

43

Յի- սուս Քրիս-տոս ի փառս Աս-տու - ծոյ Դօր: Ա - մեն:

Յի- սուս Քրիս - տոս, ա - մեն:

Յի- սուս Քրիս-տոս ի փառս Աս-տու - ծոյ Դօր: Ա - մեն:

Վերջնականին ընդհանուր առմամբ նման է նաև «Ամեն: Հայր սուրբ» երգի վերջին ֆրագը:

Ստորև բերված է այդ ֆրագը, ուր մայր մեղեդու փոփոխությունն ևս նշված է.

44

Այժմ եւ միշտ եւ յա - լի - տեանս յա-լի-տե-նից: Ա - մեն:

Այժմ եւ միշտ եւ յա - լի - տեանս յա-լի-տե-նից: Ա - մեն:

Էջ 66 /622/36բ/. «Օրինեալ Հայր սուրբ» ասերգից հետո «Ամեն»-ը /երիցս/ բնագրում ունի հայկական ձայնա-

նիշերով գրված երկու տարբերակ ևս /ստորև՝ բոլոր երեք տարբերակները/.

45

Հինը խազած չէ, բայց հնում կա հեղինակային որոշակի վրիպում /բնագրի տոնայնությամբ սուր-դիեզ՝ սուլի փոխարեն/: Ա հրատ. մեջ բերված է սկզբնական՝ վրիպական ուղղած տարբերակը: Մենք այստեղ գետեղեցինք նոր, երրորդ տարբերակը:

Էջ 66 /622/36բ/. «Ամեն: Հայր սուրբ»-ում Ա հրատ. մեջ վրիպակ կա՝ քասի երգամասի վերևի լա-ն լա-բեմոլ պետք է լինի /բնագրում ոչ թե սուր-դիեզ, այլ սուր-բեկար է/ , որ ուղեցինք ըստ բնագրի: Այդ լա և լա-բեմոլ հաջոր-

դականություններն այստեղ, ինչպես և նախորդ աղոթքում, գեղեցիկ երանգավորումներ են: Երեք հատվածներում էլ՝ «Հայր սուրբ», «Որդիդ սուրբ», «Հոգիդ սուրբ», կան մատիտով համանման «առաջարկ»-փոփոխություններ, որոնց նպատակն է, ըստ երեսույթին, մեղեդիական գիծը դարձնել առավել կապակցված ու շարունակվող և բազմազանել ներդաշնակությունը: Ստորև բերում ենք միայն փոփոխված ձայները /նոր տոնայնության փոխադրած վիճակում/.

46

Թաշնյանի Պատարագում այս հատվածը ներկայացված է տարբեր ձայնակարգերում երգված և տարբեր տոնակատարությունների հատկացված վեց եղանակներով: Եկմայանի պատարագներում կա Թաշնյանի գրառումները միայն այս կամ այն չափով հիշեցնող կամ կրկնող երեք եղանակ: Կոմիտասն իր պատարագներում մշակել է նույնպես երեք, բացարձակապես դիատոն /առանց մեծացված սեկունդայի/ եղանակներ: Ներկա Պատարագի մեջ օգտագործված միակ եղանակը, որին իր ելևէջային կազմով առավել հարազատ է հաջորդող ինքնուրույն «Տէր, ողորմես»-ն, Կոմիտասը դիտել է ոչ թե որպես երգ /արդեն ընդհանրապես ձևային առումով ամբողջացած «երգ»-երը կոմիտասյան Պատարագի այս տարբերակում համեմատաբար սակավ են/, այլ՝ երգասացություն, որը, ըստ խոսքերի, ունի տարբերակայնորեն կրկնվող երեք հատված և չորրորդ՝ դրանք ամբողջացնող, հանրագումարի բերող «Օրհնութիւն» հատվածը, որ ավելի արձակ և ընդարձակ

շարադրություն է, և որտեղ ամբողջությունը հասնում է լարվածության բարձրակետի:

Եկմայանի Պատարագի միջոցով առավել տարածված ու հայտնի երկրորդ եղանակը Կոմիտասը մշակել է մի քանի տարբերակով /դրանցից մեկը հաստատապես գրված է 1907-ին, Խրիմյան Հայրիկի մահվան կապակցությամբ սգո արարողությունների առիթով/, ու թեև 1910-1911թթ. Պոլսում Կոմիտասն զբաղվել է այդ տարբերակների վերամշակումով, նույնիսկ ձայնատողերի վրա նշել է իր «Գուսան» երգչախմբի մեներգիչների ազգանունները, բայց ներկա Պատարագի մեջ չի ընդգրկել:

«Ամեն: Հայր սուրբ»-ի այդ երկրորդ եղանակով մշակումները կգետեղվեն ԵԺ 8-ում: Ստորև միայն մի հատված-ուրվագիք ենք բերում, քանի որ կապված է «Գուսան» երգչախմբի երգիչների հետ և, ըստ երեսույթին, հենց դրանով է սկսվել արական խմբի ներկա Պատարագի պատրաստելը Կ.Պոլսում:

47 Ս(տեփան) Ակայան

T. Ա ճեմ: Գայկ Սեմերճյան

B.I. Ա ճեմ: Վարդան Ակգոլյան

B.II. Ա ճեմ:

Արտաշես Սեմերճյան

Գա՛յր Գայկ Սեմերճյան սո՛ւրբ:

Գա՛յր Գուրգեն Էլմասյան սո՛ւրբ:

Գա՛յր սո՛ւրբ:

Գայկ Սեմերճյան

Գա՛յր սո՛ւրբ: Գրանդ Աճեմյան

Գա՛յր սո՛ւրբ: Վարդան Ակգոլյան

Գա՛յր սո՛ւրբ:

Արտաշես Սեմերճյան

Ա ճեմ: Գուրգեն Էլմասյան

Ա ճեմ: Արշամ Մինասյան

Ա ճեմ:

Մ. Բարսյանի մոտ պահպանված կոմիտասյան բրդ-
թերում հայտնաբերեցինք հակիրճ երգվող «Ամեն: Հայր
սուրբ»-ի մի այլ դիատոն տարբերակ ևս /բխում է Թաշ-
ճյանի էջ 66-67-ում գետեղված տարբերակից կամ մման
է դրան/, որ նա գրել է միայն բաս ձայների համար, ա-
մենայն հավանականությամբ նկատի է ունեցել մույն՝
«Գուսան» երգչախմբի արժանավոր բաս երգիչներին:
Թեև բասերի այդ կվարտետը կիսատ է /միջին բաժինը
կարող էր հատկացված լինել և խառն երգչախմբի/, բեր-
վում է ներկա հատորի «Տարբերակներում» /6/:

Էջ 68 /622/37բ-39/ . «Տէր, ողորմեա »: Այստեղից բնա-
զիրը վերջնական տոնայնության մեջ է գրված: Մնա
նշանակում է, որ տոնայնական նոր կարգավորում 'կա-
տարելու հարցը ծագել էր հենց աշխատանքի ընթաց-
քում՝ դեռևս ամբողջությունը չավարտած: Միայն «Բրիս-
տոս պատարագեալ»-ից հետո եկող դպիրների «Աստ-
ած մեր եւ Տէր մեր» հատվածը, որ գրված է եղել ռե-
բեմոլում և այդպես էլ արտագրված է ձայնաբաժիննե-
րում /իսկ շարունակությունը մինչև վերջ՝ վերջնական
տոնայնության մեջ/, ըստ երևույթի՝ կատարման /փոր-
ձերի/ ընթացքում փոխել /տես այդ երգի ծանոթագրու-
թյունը/ և դարձրել է լա-բեմոլ, մնացած ամբողջը թողնե-
ով այնպես, ինչպես գրված է եղել նաև ձայնաբաժին-
ներում:

Ահրատ լույս տեսած «Տէր, ողորմեա»-ն բնագրի հետ
համեմատելիս, երևան են գալիս փոքրաքանակ և
միանգամայն որոշակի տարբերություններ: Դրանցից

մեկը՝ մայր մեղեդու վերջ ավարտությունը, ըստ երևույթին,
կատարումների ընթացքում ազատ տարբերակել է հենց
հեղինակը, և դա «սկզբ ունքային» նշանակություն չունի:
Առավել կարևորը բասերի առաջին ֆրագի /և չլրա
կրկնությունների/ վերջին հնչյունն է, որ սկզբունքով
տարբեր է Ասպագությունից՝ ոչ թե «ընդհանուր կարգի
համաձայն» սի-բեմոլ, այլ՝ դո: Ինչն է այդ տարբե-
րության կամ Ահրատ. մեջ կատարված փոփոխության
հիմքը, դժվար է ասել, քանի որ բնագիրը միանգամայն
որոշակի է /թեև ակներև է, որ այդ ձայնանիշը գրողը
սկզբից գրելիս է եղել սի-բեմոլ, հետո դարձրել է դո/:

1915 թվ. սկզբին Կ.Պոլսում կատարված Պատարա-
գի արտագրված ձայնաբաժիններում, որոնք լրիվ մույ-
նական են բնագրի հետ, մույնպես որևէ նշում չկա փո-
փոխության մասին:

Կոմիտասյան ձեռագրերի մանրամասն դիտարկում-
ների ընթացքում հաջողվել է գտնել մույն «Տէր, ողոր-
մեա»-ի մի ձեռագիր /գրված երկսեռ երգչախմբի հա-
մար/, որտեղ բասերի առաջին ֆրագը նման է 1933-ին
տպագրվածին, բայց այդտեղ կան այլ տարբերություն-
ներ ևս: Դա ընդհանրապես հետաքրքրական տարբե-
րակ է՝ գրված պոլսական համեմատաբար վաղ շրջա-
նում գործածված ծոցատետրերից մեկում, Կահիրեի
1911 թվականի հունվարի 30-ի համերգի համար: Հա-
մեմատության համար բերում ենք ստորև /մանրամաս-
նորեն կներկայացվի ԵԺ հաջորդ հատորի հիմնական
մասում/:

48

S. Str, n - ղոր - մեա, Str, n - ղոր - մեա,

A.

T. Str,

B. Str, n - ղոր - մեա,

Str, n - ղոր - մեա, Str, n - ղոր - մեա: Հաս յօգ - նու - օին

Հաս յօգ - նու - օին

Հարցի ուսումնասիրման համար կա մեկ այլ աղբյուր
ևս՝ Թեոդիկի 1918-ի «Ամենուն տարեցույց»-ում /էջ 258-
259/ տպագրված «Տէր, ողորմեա»-ն, մակագրությունը՝
«Գրի առավ եւ դաշնակեց Կոմիտաս վարդապետ: Ամե-
նայն իրաւունք հեղինակինն է» և դրա փոքր-ինչ զանա-
զանվող բնագիրը:*

Սա, քերես, նախորդի հիման վրա կազմված, ավելի
լայն ժողովրդական, գուցե՝ դպրոցական կատարման
հատկացված, ցած դիրքում գրված մի հակիրճ տար-
բերակ է, որտեղ նույնպես բասերի առաջին ֆրագի վեր-
ջավորությունը նույնն է, ինչ 1933թվականին տպագրվա-
ծում է:

49

*) Տպագրության այդ 1918 թվականը, մտորումների տեղիք է
տա. «լիս՝ ի վիճակի» էր շարյոթ Կոմիտասն այդ թվականին «Տէր,
ողորմեա»-ի մի մոտ տարբերակ պատրաստել: Նյութերի պա-
կաստը, որն հետևանքով շատ դեպքերում ստիպված ենք լինում
կատարողություններ անել: Այս դեպքում՝ երկու ենթադրություն
սուկ ենք ստանալով. եթե ձեռագիրը Կոմիտասն ամձամբ ինքն է հանձնել
կարող է լինել. կամ պահանջարկ է եղել ավելի վաղ, և այն ուշ է
Թեոդիկին, և այնպես էլ կարող է լինել հարցի մի բոլորովին այլ մեկնաբան-
տպագրվել: Կալ.

նություն ևս. այս հակիրճ «Տէր ողորմեա»-ն Կոմիտասը գրել է
հենց 1917-1918-ին, Թեոդիկի խնդրանքով, նրա տարեցույցի 8-
րդ տարին նշանավորելու կապակցությամբ:
...Հիվանդության նույնները կային, հաճախակիանում և
սաստկանում էին: Բայց նա բնավ էլ «խելակորույս» չէր, և նրան
/վիճակը բարելավելու ակնկալությամբ/ նույնիսկ հասարակական
աշխատանքների մասնակցելու առաջարկություններ էին արվում,
դիմում էին նաև ամձնական հարցերով:



Հակիրճ «Տէր, ողորմեա»-ն ինչ-որ կերպ հիշեցնում է բժ. Թորգոմյանին նվիրած նրա նույն երգը /միաձայն/, որ գրել է 1916-ի տարեմուտին: Գոյանում է մի շրթա.

1915 հունիս՝
«Հայր մեր, կեանք տուր մեր մայրիկին...» մանկական աղոթքը,

1916 հունվար՝
«Տէր, ողորմեա...» Թորգոմյանին նվիրածը,
1917 տարեվերջ՝

«Տէր, ողորմեա...» «Ամենուն տարեցոյց»-ինը:
Երեքում էլ կարելի է զգալ Կոմիտասի կրած սարսա-

փի արտահայտությունը, և վերջինի հակիրճությունը / առանց երգի երկրորդ՝ զարգացման մասի, ուստի և խոսքերը շարունակ միայն՝ «Տէր, ողորմեա»/, թերևս կարող է բացատրվել միայն դրանով:

Նման ձևով է գրված նաև 1926-ին, դարձյալ «Ամենուն տարեցոյց»-ում տպագրված Օ. Քյուրբչյանի «հավաքած» Պատարագի «Տէր, ողորմեա»-ն և, վերջապես, Իսահակ Աբրահամյանի հրատարակածը, որը, հրատարակողի հավաստիացմամբ, ներկայացնում է Կոմիտասի Պատարագի սկզբնական տարբերակը /այս տպագրությունների մասին ասված է նախաբանում/:



Այս նյութերի համեմատությունը մեզ բերում է այն հետևության, որ բասերի առաջին ֆրագի սի-բեմոլ վերջավորությունը սկզբնականն է, հետո, հավանաբար, ցածր ձայներում ֆրագի օկտավային ավարտվածությունն անցանկալի նկատելով՝ այն փոխել է անկայուն դո հնչյունով, ինչը, անշուշտ, առավել հետաքրքրական է: Ա հրատ. խմբագիրը նախընտրել է ինչ-որ ձևով իրեն ծանոթ հին տարբերակը, որ ավելի պարզ տարբերակ է, բայց, ինչպես մի շարք այլ համանման դեպքերում, որևէ դիտողություն չի բողել դրա մասին:

1933-ին տպագրված կոմիտասյան «Տէր, ողորմեա»-ի երաժշտական տեքստը ներկայումս այնքան տարածված և արմատացած է թե՛ կատարողների և թե՛ ունկըն-

դիրների շրջանում, որ դրա՝ թեկուզև հեղինակի ձեռքով ուղղված տարբերակը, հազիվ թե լուր համաձայնությամբ ընդունվի նրանց կողմից: Բայց ներկա՝ ակադեմիական հրատարակության դեպքում, այլ բան չէր մնում անել, քան հեղինակային վերջնական ինքնագիր տարբերակը զետեղել հատորի հիմնական մասում, իսկ սկզբնականը /միայն առաջին, տարբերվող հատվածը/ «Տարբերակներում» /7/:

Բնագրում եղած, «անօգնական»-ը /որ քերականորեն ճիշտն է, անշուշտ/ հեղինակն ինքը մատիտով բարձրել է «վեր /որ շեշտադրությամբ մեղեդուն ավելի համապատասխան է/ օգնական»: Այսպես է նուև Ն. Թաշճյանի, Մ. Եկմալյանի և Է. Աբգարի պատարագներում:

Թաշճյանի Պատարագում կա տարբեր առիթների հատկացված և տարբեր ձայնակարգերում ընթացող 19 ինքնուրույն «Տէր, ողորմեա»: Եկմայանն իր պատարագներում ունի երեք տարբեր եղանակ: Կոմիտասի ներկա Պատարագի բնագրում միայն մեկն է, բայց հայտնաբերվել է արական երգչախմբի համար մոտավորապես նույն ժամանակներում գրված և այս Պատարագից անկախ մի կարճ «Տէր, ողորմեա» և:

Կոմիտասի «Տաղք եւ արելուք» անվանված և Փարիզում 1946 /1947/-ին տպագրված տետրում Կոմիտասյան հանձնաժողովի և անձամբ Ա. Չոպանյանի ու Մ. Բաբայանի Հառաջաբանում, Տետրակի բովանդակությունը թվարկելուց հետո գրված է՝ «Ասոնց, ինչպես եւ Հայկական Պատարագի մէջ է որ կգտնվին մեր տոհմային երաժշտութեան բարձրագոյն արտահայտութիւնները, ինչպէս կհայտարարեք ինքն իսկ Կոմիտաս Վարդապետը: Կային նաեւ հոյակապ «Տաղեր» գոր լսած ենք Կոմիտասի բերնով Փարիզի մեր եկեղեցվոյն մէջ հրաշալի կերպով մեներգուած, եւ որոնց սեւագրութիւնն իսկ չգտանք Պոլսեն մեր Հանձնաժողովին դրկված ձեռագրերում մէջ. ատոնք են՝ *Տիրամայրը /հայկական Stabat Mater/, Նարեկացիի Երգ Յարութեանը /Մայլն այն իջաներ ի յեռնէն ի Մասեաց/, Հաւիկը /Հաւիկ մի պայծառ տեսի աննման /* նույնպես Մեծ Պահլի շլոջանին երգվող եղերական աղեխարշ *Տէր, ողորմեա* մը, բոլորովին տարբեր Վարդապետին դաշնակած Պա-

տարագին մէջ գտնվածէն, եւ որուն իրմէ երգուիլը լսած ենք բարեկամական շրջանակի մը մէջ: Շատ ցաւալի բան կըլլայ, եթէ այդ վսեմ մեղեդիներն ընդմիջտ կորսնցնենք...»:

Տաղերը, գլխավորապես սևագիր, ինչպես հայտնի է նախնական հրատարակություններից, նույն Կոմիտասյան հանձնաժողովի ջանքերով, հայտնվեցին Փարիզից Երևան ուղարկված ձեռագրերում: Ակնարկված «Տէր, ողորմեա»-ն հայտնաբերվեց ոչ այլ տեղ, քան Մ. Բաբայանի մոտ մնացած թղթերում, որոնք նույնպես ներկայումս Երևան են փոխադրված: Արական եռաձայն երգչախմբի համար դաշնակված այդ երգը, թեև ներկա Պատարագից դուրս է, գետեղել ենք սույն հատորի «Տարբերակներ» բաժնում /8/: Այդ «Տէր, ողորմեա»-ի մեղեդին ձայնակարգային էութայմբ և ելեկչային կառուցման սկզբունքով հետաքրքրական մնուշներից է: սկզբում ընթանում է բարձր IV աստիճանով եղական հնչյունաշար ունեցող ձայնակարգում /ինչը հայ ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության մէջ հազվագյուտ է/ և ավարտվում է ցածր II աստիճանով մաժորում /ԳՉ եղանակ/: Կոմիտասի օրինակն ըստ էութայն Թաշճյանի գրառած նույն «Տէր, ողորմեա»-ի քեթևակի և նպատակահարմար հարդարված մի տարբերակ է, անկախ այն բանից՝ նա երգը վերցրել է Թաշճյանից ու խմբագրել է, թե այն հենց այդպես հնուց անտի գոյություն է ունեցել Էջմիածնում: Ստորև՝ Թաշճյանի գրառումը.

52

Տէր, ողորմեա, Տէր, ողորմեա, Տէր,
 ողորմեա, Տէր, ողորմեա, Տէր, ողորմեա:

Այս գրառումն ունի նաև մի երկրորդ տուն, որը, խոսքերի բերումով, ավելի ընդարձակ է և նրանում կա սկզբնական *բենկորճ* /սոլ/ հնչյունով կանգառ, ինչն ընդգծում է եղանակի սկզբնական ձայնակարգային էությունը: Եղանակի աղեխարշ բնույթը ստեղծվում է նախ՝ այդ ձայնակարգի արտահայտչական յուրատեսակ բնույթից /Բ. Քուշնարյանն այդպիսի ձայնակարգի բնույթը հատկանշել է *расслабленный* = *նվաղուն* խոսքով/: Մեղեդիական կառուցվածքը բնորոշ է սկզբնական հակիրճ մոտիվի կցված կրկնություններով /Թաշճյանի տարբերակի երկրորդ տան մեջ այդ կրկնություններն ավելի են/, և դա իր հերթին նպաստում է եղանակի «եղերական աղեխարշությանը»: Կոմիտասը երկրորդ տուն չի օգտագործել, ուրեմն խոսքը միայն «Տէր, ողորմեա»-ն է: Դաշնակման մեջ գործադրված են չափազանց համեստ միջոցներ: Ինչպես

մի շարք այլ դեպքերում, այստեղ էլ մեղեդու հիմնաձայնը դիտված է որպես երգն ավարտող եռահնչյունի կվինտային տոն և ստացվող մաժոր ակորդը յուրովի մի վեհություն է հաղորդում երգին: Բնորոշ է նաև նախավերջին ակորդը՝ ռոմանտիկական մաժորա-մինոր համակարգի սկզբունքով մաժորի երրորդ մաժոր կրվարտեսքատակորդ, որ Պատարագի այլ հատվածներում ևս օգտագործված է գունային նկատելի արդյունավետությամբ:

Հրապարակվում է առաջին անգամ:
 Էջ 70 /622/39բ/. ՎՄՄ-ում «Տէր, ողորմեա» ընդարձակ երգասացության վերջին «Ընկա՛լ, Տէր, եւ ողորմեա» հատվածը /գրված է մատյանի 81 էջում/ նույն երգի ելեկչներից, հիմնահնչյունի ձայնառությամբ կազմրված մի փոքրիկ վերջաբան է, և այս է՝ /բերում ենք վերջնական տոնում/.

T.solo
Ըն - կալ, Տըր, եւ ո - դոր - մեա:

B.I
Ըն - կալ, Տըր, եւ ո - դոր - մեա:

B.II
Ըն - կալ:

Պատարագի վերջնական տեքստում հեղինակն այլ ելևէջներով գրել է մի նոր, դարձյալ փոքր վերջաբան, որը երաժշտությունն ուղղում է դեպի ձայնակարգային-տոնայնական հետագա զարգացում: Նույն տեղում «Տըր, ոդորմեա»-ին հաջորդող սարկավագի «Սուրբ եւ անմահ...» երգասացությունը Ա հրատ. մեջ կարևոր փոփոխակ ունի, որն այստեղ ուղղված է՝ բնագրի համաձայն:

Էջ 71/622/40-42բ/. «Քրիստոս պատարագեալ»: Պատարագի կենտրոնական, ծանրակշիռ հատվածներից այս մեկը, թեև «հենց սկզբից» չափազանց հիմնովին է աշխատված, բայց ինչ-ինչ փոփոխություններ հեղինակն, այնուամենայնիվ, նախատեսել է: Խոր, «սկզբբունքային» տարբերություններ չեն գոյանում: Չնայած դրան, մենք հետաքրքրական գտանք փոփոխումներն անդրադարձնող տարբերակը գետեղելով հատորի հիմնական բաժնում՝ հին, սկզբնական շարադրությունը ևս /տակ վերջին տակտը հեղինակի կողմից փոփոխված վիճակում/ գետեղել հատորի «Տարբերակներ» բաժնում 9/:

Պատարագում տոնայնական քարձ անցումներից մեկը՝ վերջին վճռականը, հենց այստեղ է՝ «Տեր, ոդորմեա»-ի սոլ միևնորից դեպի զուգահեռ մածորը՝ սի-բեմոլ մածոր /«Ընկալ, Տեր» և սարկավագի «Մաղմուս ասացեք»/ և այդտեղից մեղեդիական մոդուլացումով՝ նախ դրա համանուն միևնորը՝ սի-բեմոլ միևնոր/«Օրհնեալ է Աստուած»/, ապա դեպի լա-բեմոլ մածոր - սի-բեմոլ միևնոր - ռե-բեմոլ մածոր ոլորտը, որտեղից ռե-բեմոլ մածորը առանձնանում է՝ որպես երկի ավարտական տոնայնություն: Թարմությունը սի-բեմոլ մածոր - ռե-բեմոլ մածոր հարաբերության մեջ է. մեծ-տերցիային՝ մածոր համադրություն, որ Կոմիտասն այլ դեպքերում էլ է սիրով կիրառել /այս եվրոպական տեսությունից վերցված ձայնակարգային-տոնայնական անվանումներն ինչ-որ չափով պայմանական ենք կիրառում, որովհետև այս ձայնակարգերը եվրոպական դասական մածորամիևնոր համակարգի բաղկացուցիչները չեն, այստեղ գործում է ազգային երաժշտական մտածողությունը և այն՝ ոչ միայն մեղեդիներում, այլև՝ ողջ բազմաձայն հյուսվածքում: Չնայած դրան, մեղեդիների և ամբողջ հյուսվածքի ձայնակարգային առանձնահատկությունները չեն չեզոքացնում տոնայնական հարաբերությունների գունային և դինամիկական դերն ու նշանակությունը, ուստի, դասական եզրերն օգտագործելով, կարելի՛ է խոսել այդ հարաբերությունների մասին/:

Նախաբանում խոսվեց Պատարագի մեջ հեղինակի նշած կատարողական բնութագրումների գեղարվեստա-

կան մեծ նշանակության և, միաժամանակ, կատարմանը հնարավոր տարբեր մոտեցումների մասին: Այս տեսակետից, Պատարագի շատ հատվածների թվում, «Քրիստոս պատարագեալն» ևս խորհելու առատ նյութ է տալիս: Այսպես, օրինակ, ուշադրություն ենք հրավիրում հատկապես «նուրբ», «հիացական», «շատ նուրբ», «նրբացնելով», «մեղմ», «խորհրդավոր», «մերթուստ» նշումների վրա, որոնց միանշանակ և միակողմանի հետևելով, պետք է ստեղծվի մի շատ նրբագեղ /նրբին/ և հոգեբանականությամբ լեցուն պատկեր, իրադրություն, միջավայր: Առիթ ենք ունեցել ունկնդրելու նույն երգի և այլ մեկնաբանություն՝ ավելի «խրապաշտական», ավելի հուզառատ ընկալման դրսևորումով, ելնելով զուտ երաժշտական-թեմային նյութի բնույթից և երկի երաժշտական զարգացումից, հատկապես վերջին հատվածներում՝ բարձրագույն, հուզախոռվ, եռանդուն, թափով, գաղափար հաստատող: Բոլոր դեպքերում որոշիչը պետք է լինի ոչ միայն երաժշտությունը: Ինչպես հաստատել են Կոմիտասին ունկնդրած անձինք, Կոմիտասն ինքը, կատարման կերպն ընտրելիս, ելնում էր նախ և առաջ երգի խոսքային բովանդակությունից:

Էջ 74 /622/42բ/. «Քրիստոս պատարագեալ»-ից հետո սարկավագի «Երկիւղիւ» ասերգը և դրան հաջորդող՝ դպիրների «Աստուած մեր» երգասացությունը նախապես գրված են եղել ռե-բեմոլում և երգասացությունը՝ այլ տարբերակով: Այդ գրությունը խազել է և մակագրել՝ «Իջեցնել Աս-ի վերա»՝ այսինքն դրանք ևս շարադրել «Քրիստոս պատարագեալ»-ի տոնայնությամբ: Հենց այդտեղ էլ իրականացրել է փոփոխությունները. ասերգը եվրոպական նոտայով պարզապես փոխադրված է լա-բեմոլ տոնայնություն, երգասացության առաջին նախադասության համար հայկական ձայնանիշերով նշված է սկիզբը, իսկ երկրորդը՝ դարձյալ նույն տոնայնության մեջ, եվրոպական նոտագրությամբ գրված է նոր տարբերակով՝ այն, որը մասամբ պարզեցված գետեղված է Պատարագի առաջին տպագրության մեջ: Նույն երգասացությունը երգչախմբային ձայնաբաժիններում ևս գրված է հին ձևով և դա է կատարվել փորձերին: Ուրեմն՝ հիշյալ փոփոխությունները ևս արվել են երկի կատարման փորձերի ընթացքում:

Հետաքրքրական է, թե ինչու սկզբնական շարադրությունը, որ լիովին ամբողջական է ու գեղարվեստորեն նույնքան արդարացված, չի բավարարել հեղինակին: Նախ, ի՞նչն է եղել ռե-բեմոլ տոնայնությունից հրաժարվելու պատճառը. արդյոք գուցեղ համադրությունները փոքր-ինչ հետաձգե՞լը, թե՞ Պատարագի ավարտական

տոնայնությունը թարմ պահելը: Անկախ դրանից, պետք է ասել, որ լա-բեմոլ տոնայնության մեջ վերաշարադրված ասերգն ու երգասացությունը համոզիչ կերպով դառնում են «Քրիստոս պատարագեալ» խմբերգի յուրատեսակ վերջաբան, եզրափակում: Ապա՝ ինչի՞ց է բխել երգասացության նոր ներդաշնակման անհրաժեշտությունը, արդյոք հին տարբերակի «ալտերացիաներից» է խուսափել /նորում դրանք չկան, ամեն ինչ միանգամայն դիատոն է՝ «բնուղիղ»/: Բայց չէ՞ որ նման արտահայտիչ հարմոնիաներ կան հենց «Քրիստոս պատարագեալ»-ում, ապա՝ նաև հաջորդ «Բաշխելով» հատվածում և, ընդհանրապես, Պատարագի շատ հատվածներում, և կազմում են Պատարագի ներդաշնակության գեղեցիկ ու բնորոշ մի տարրը: Կարելի է փնտրել այդ անհրաժեշտությունը մեկնաբանող այլ պատճառներ ևս: Փաստն այն է, որ Կոմիտասի Պատարագը, դրա ամեն մի հատվածը, նույնիսկ ամեն մի առանձին դարձվածքը, ելևէջը կամ համահնչյունը խիստ մանրակրկիտ ստեղծարան մտեցման արդյունք է, և այդ տեսակետից խիստ հետաքրքրական են հեղի-նակային բնագրում դրոշմված բոլոր մասեր ու խոշոր փոփոխությունները: Այս նկատի ունենալով է, որ խնդրո առարկա ասերգն ու երգասացությունը իրենց հին ձևով ևս բերել ենք այստեղ՝ հատորի «Տարբերակներ» բաժնում /10/:

Էջ 76 /622/44-46/. «Գոհանամք գՔեն, Տէր»-ը, որ Պատարագի նախորդ ողջ արարողությունն ամփոփող, ժողովրդի կողմից դրան տրվող պատասխանն է, հնագույն ժամանակներից արժանացել է հայ երգահանների առանձնահատուկ ուշադրությանը: Մեզ են հասել այդ հատվածի մի շարք տարբերակներ՝ մեղեդիական ոճի, կառուցվածքի, ինչպես և արտահայտվող տրամադրությունների տեսակետից բավական տարբեր, բայց բոլորն էլ մեղեդիական բարձր արվեստի արգասիքներ, բոլորն էլ ջերմ, հուզական: Դրանցից առավել ընդարձակը /Եկմալյան, էջ 168-174/ Էջմիածնի հին «Գոհանամք»-ը, որում Կոմիտասն իր երիտասարդական տարիներին գտել էր «պարսկական գորեղ ազդեցություն», նա ինքը չի գետեղել իր Պատարագում /ի դեպ, այդ տարբերակով է ոգեշնչվել Ա. Մսեղյախյանն «Ալմաստ» օպերայի Աշուղի արիան գրելիս/: Կոմիտասն օգտագործել է Թաշճյանի գրառած երկրորդ /«Վասն լուր աուրց» էջ 72/

տարբերակը, որ նորից մեղեդիապես բավականին զարգացած է և, մի քանի այլ տարբերակների նման, նույնիսկ կրում է գործիքային նվագի ինչ-ինչ տարրեր: Թաշճյանի գրառումով այս եղանակը բաղկացած է հանկարծաբանական ոճով զարգացող երեք համարժեք հատվածներից, որոնք բոլորն էլ ավարտվում են ստորին հիմնածայնով: Կոմիտասը նույն կառուցվածքը պահպանել է, բայց, ըստ երևույթին, հնարավոր միապաղաղության վտանգը կանխատեսելով, առաջին երկու հատվածների հիմնածայները բարձրացրել է օկտավա վեր, և միայն երրորդը, որպես վերջնական ավարտ, թողել է ներքևում. նաև թեթևակի խմբագրել է եղանակի կշռությանը կողմը: Բազմածայնելիս, նկատի առնելով եղանակի առանձին հատվածներում մեղեդիական շարժման տարբեր հագեցվածությունը և, միաժամանակ, իրականացնելով մայր մեղեդու այս կամ այն հատվածն ընդգծելու, ավելի ցցուն դարձնելու մի անհրաժեշտություն, հեղինակը հաջողությամբ օգտվել է մեներգային և խմբական կատարումների փոխհաջորդումից /նման ազատ երևակայությամբ զարգացող մեղեդիները երգչախմբային կատարման նյութ դարձնելն ընդհանրապես մասնավոր դժվարություններ հարուցող խնդիր է/: Նշված յուրահատկությունների հետ է կապված նաև բնագրի շարադրության կերպը, որ Ա հրատ. մեջ տեխնիկապես փոփոխված է, բայց այստեղ պահպանել ենք:

«Գոհանամք»-ի առաջին երկու հատվածներում /ինչպես և նախորդ «Լցար ի բարութեանց Քոց, Տէր» երգում/ հեղինակը խմբագրական որևէ փոփոխություն չի նշել: Եվ միայն վերջին՝ «Եւ կեանք անձանց մերոց» հատվածն է, որ նրան, հավանաբար, սովորականից ավելի «զվսացավանք է պատճառել», այն էլ՝ թե՛ նյութը մշակելիս և թե՛ երգչախմբին սովորեցնելիս: Դրա բնագիրը Պատարագի այն հատվածներից է, որոնց մասին առաջին տպագրության խմբագիրն իրավացիորեն գրել է՝ «կը թվի թե հեղինակը ձեռք առած է բազմաթիւ անգամներ եւ խճողած է իրարու վրա կրկնուած սրբագրութիւններով՝ եվրոպական թե համբարձույան նոթագրութեամբ, օգտագործելով մինչեւ իսկ լուսանցքները եւ անընթեռնելի դարձնելով»: Հիրավի, բնագիրը երեքից ավելի անգամ ենթարկված է փոփոխումների, որոնց միջից դժվարությամբ ջոկվում է նախ՝ սկզբնական գրու-թյունը. դա հետևյալն է.

Մրան հար և նման է առանձին ձայնաբաժիններով գրված Պատարագի նույն հատվածը:

Բնագիրը կարդալը դժվարանում է նրանով, որ, նորանոր փոփոխություններ անելով, հին տարբերակները

տակ մասամբ են խազված, ուստի որոշ տեղերում հաստատ չի որոշվում հեղինակի հերթական կամ վերջնական ընտրությունը /այս մասին գրել էր դեռևս Վ. Սարգսյանը/: Փոխված տարբերակներից մեկն այս է.

55

կեանք
եւ կեանք
եւ կեանք

Կարդացվում է նաև այսպիսի տարբերակ.

56

կեանք
եւ կեանք
եւ կեանք
ան - ձանց
ան - ձանց

Կան և այլ փորձեր, բայց, ինչպես տեսնում ենք, բոլոր տարբերակների զանազանությունն էլ «սկզբունքային» և մեծ չէ: Վ. Սարգսյանն հիմնվել է սկզբնական գրության վրա՝ մասնակիորեն օգտագործելով նաև որոշ փոփոխություններ: Մենք հիմք ենք ընդունել Գ տարբերակը: Հեղինակի սրբագրություններից երևում է, որ հիմնական մեղեդու մեջ մանրագիր ձայնանիշերով նա նշել

է ուժեղ ժամանակում և հաջորդող տևողության հաշվին կատարվող ընդհարումները /ֆորշլագները/, այսպես էլ մենք ենք նշել: Հեղինակի փոփոխման փորձերը ներառել են նաև ամբողջության մետրական կառուցվածքը, փորձել է եղանակը վերածել կանոնավոր 4/4-ի և թվանշանով ուրվագրել է դա, հավանաբար, երգչախմբում ուսուցանելը դյուրացնելու նպատակով:

57

կեանք
ան - ձանց

Երեսուներկուերորդական ձայնանիշերի երկրորդ խումբը, թվում է, թե «խունայ» չառաջացնելու համար կարող էր գրված լինել տասնվեցերորդականներով (=2/4), թեև դա հոգ չէ, քանի որ նման մեներգային հատվածները կատարվում են բավականին ազատ չափով, համենայն դեպս, այնպես, որ երգեցողության ընթացքում միմյանց արագ հաջորդող հնչյուններից ոչ մեկը «չկորչի»:

Ինչ վերաբերում է հատվածը երգչախմբին սովորեցնելուն, բերում ենք Պատարագի առաջին կատարումների մասնակից, Կոմիտասի սան Միհրան Թումանյանի մի հուշը.

«...Պատարագի ամբողջ փորձը՝ Սարկավազի եւ Քա-

հանայի բաժիններով՝ հանդարտորեն կրնթանար: Վերջավորութեան մոտ, «Գոհանամբ գՔեն, Տէր»-ի սկզբնական երկու մասերը՝ մեներգ եւ խմբերգ, զմայլելիորեն շաղախուած կերգվեին: Եվ մինչ մեներգիչին ձայնը «Եւ կեանք» ըսելով կրարձրանար ու կտարածուեր որոտագին, խումբը՝ ձայներու հաջորդական ալիքներուն մեջ սայթաքեցավ, դեգերեցավ...: Սակայն, Կոմիտաս Վարդապետ, որ անսահման վստահութիւն ուներ իր երգչախումբին երգելու կարողութեան վրայ, սկսավ կրկին երգել տալ այդ մասը: Դարձեալ տատանում...»:

Մի պահ ընդհատելով այս մեջբերումն ասենք, որ մեր տրամադրության տակ եղած Պատարագի երկու ձեռք

առանձին երգաբաժիններից մեկում, նրանցում, որ կր-
րում են Կոմիտասի նշումները, երկրորդ բամբերի բաժնի
ճիշտ այդ տեղում մի կարևոր վրիպակ է եղել և կա՝
ամբողջ տևողության փոխարեն կես է գրված...:

«... Այս անգամ հեզանքով աւելցուց՝ «Ի՞նչ է պա-
տահել, զինո՞վ եք...: Մի քանի վայրկեան հանգիստ...
Գլուխներու հանդարտութեան համար» [...]

Փոքրիկ դադար է մը վերջ մթնոլորտը փոխուած էր:
Զգաստութիւնը տիրական էր, երբ՝ Կոմիտաս Վարդա-
պետ դարձեալ կատակով կրսեր՝ «Սկսենք, սկիզբեն
մինչեւ վերջը մէկ շունչով, առանց «Եւ կեանք»-ին վրայ
կանգ առնելու, հասկըցա՞ք...»:

... Եւ խումբը սկսաւ...: Ոգեգեղումը կատարեալ ըլլա-
լու էր, քանի որ ամեն ձայն ու խաղ կարգով ու հեշ-
տութեամբ կսահեր: «Գոհանամք զՔնն, Տէր»-ի դուռը
կբացուեր Կոմիտասի անմաման երգչին՝ Հայկին ջինջ ու
պայծառ հնչիւններով, որուն կընկերանար խումբը՝
աղերսական արձագանքներով.

Որ կերակրեցեր զմեզ
յանմահական սեղանոյ Քոյ...

Ամեն ինչ վեհաշունչ հանդարտութեամբ կհորդեր:
Չայներու անընդհատ թափումներով ու հիացական
հափշտակութեամբ՝ կարծես օրհնություն կբաշխուեր.

Բաշխելով զՄարմինդ ու զԱրիւնդ
ի փրկութիւն աշխարհի...

Այս խորհրդաւոր պահուն Հայկին ձայնը կարծես
հրէդեն ամպերու մեջէն կգոռար՝

Եւ կեանք...

Հառաչանքի այս ահեղ փոթորկումի պայթիւնը
«Անձանց մերցոց» պաղատագին ալիքներու մեջէն օղակ-
օղակ փշրուելով, խաղաղութեամբ կհասներ իր
ափերուն... Ծափերու հանկարծական հեղեղ մը, եւ ապա՝
արեւ ու պայծառութիւն... Կոմիտաս Վարդապետ իրա-
զինոված էր... երջանկութեամբ:

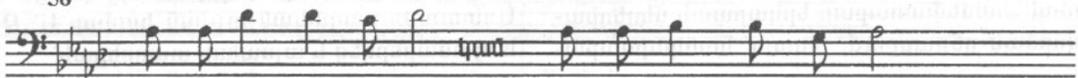
Այս «հրաշքը» կատարուեցաւ հիսուն տարի առաջ,
երբ Ծաղկազարդ էր ու Զատիկը մտտիկ: Այդ տարվան
ճրագալոյցի իրիկունը եւ Զատիվան առավուտը, Կո-
միտաս Վարդապետի հրաշափառ շունչով օժանուած,
այս հինաւուրց երգերու ՊԱՏԱՐԱԳԸ մատուցվեցաւ
Ղալաթի եկեղեցիի հնաբոյր կամարներուն տակ,
առաջին անգամ ըլլալով:

Ապրիլ 24-25, 1965, Նյու Յորք»:

«Պայքար» եռամսյա հանդես, քիվ 2, 1965, էջ 2-3:

Էջ 79 /622/46/. «Գոհանամք»-ից հետո Քահանայի
«Որ օրհնես» ասերգի համար հեղինակը գրել է հետևյալ
սկզբնավորությունները՝

58



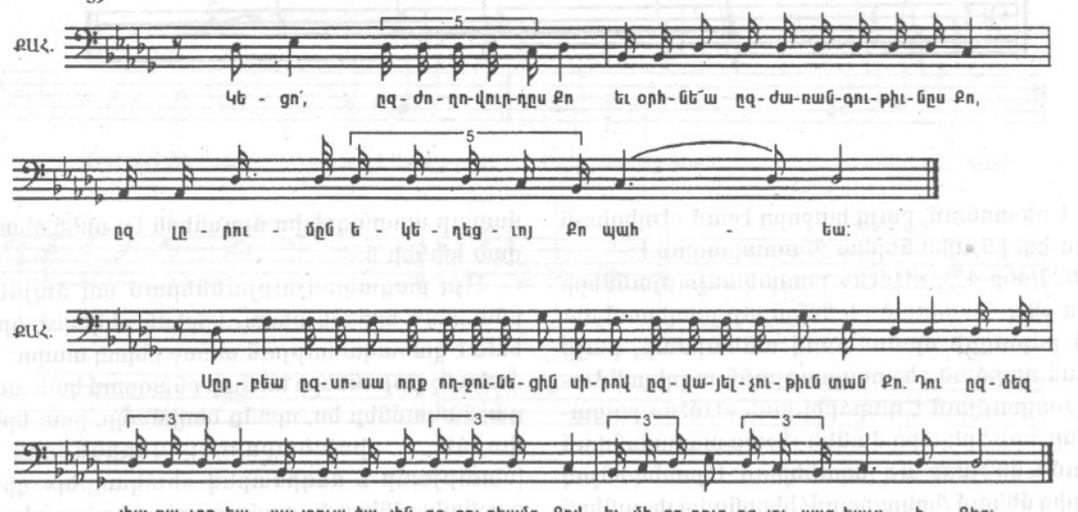
Որ օրհ-նես զայ - նո-սիկ... Որ օրհ - նես զայ - նո - սիկ...

Էջ 80 /Մ.Բ. 288/23/. «Գոհանամք»-ին հաջորդող
Քահանայի բարոզները բնագրում կրճատ են գրված,
ինչպես շատ այլ դեպքերում՝ միայն սկզբնավորություն-

ները: Ա հրատ. մեջ Վ. Ս. դրանք հիմնովին լրացրել, ամ-
բողջացրել է, բայց հեղինակի սկզբնավորությունները
նկատի չի առել: Նրա լրացումը հետևյալ տեսքն ունի՝

59

աւ.:



Կե - ցո', ըզ - ժո - դո - վուր - դոս Քո եւ օրհ - նե՛ա ըզ - ժա - ռան - գու - րի - նոս Քո,

ըզ լը - բու - մըն ե - կե - դեց - տոյ Քո պահ եա:

աւ.:

Սըր - բեա ըզ - սո - սա որք ող - ջու - նե - ցին սի - բով ըզ - վա - յել - չու - թիւն տան Քո. Դու ըզ - մեզ

փա - ռա - ւոր - եա աս - տուա - ծա - յին զօ - բու - քեամբ Քով եւ մի թո - դուր ըզ - յու - սաց - եալս ի Քեզ:

ՔԱՀ.

Ըզ խա-ղա-ղու-թիւն պար-զեւ-եա ա - մե-նայն աշ-խար-հի. Ե-կե-ղե-ցեաց, քա-հա-նա-յից,
 քա-զա-ւո-րաց քրիս-տո-նէ-ից եւ զին-ուոր-եալ ման-կանց նո-ցա եւ ա-մե-նայն ժո-ղո-վոր-դեանս:
 Զի ա - մե-նայն տուրք բա-րիք եւ ա - մե-նայն պար-զեւք կա-տար-եալք ի վե-րուստ են իջ-եալք
 առ ի քէն որ ես Հայր լու - սոյ եւ քեզ վա-յել է
 փառք իշ-խա-նու-թիւն եւ պա-տիւ այ-ժըմ եւ միշտ եւ յա - լի-տեանս յա - լի-տե-նից ա - մեն:

Հատորի հիմնական մասում հիշյալ քարոզները բերել ենք բնագրի նման՝ կրճատ գրված: Այստեղ ավելացնենք, որ նման՝ համեմատաբար երկարատև մեղեդիական ձևավորման ընթացքում, ազատ հանկարծաբա-

նությունն ավելի լայնորեն է գործադրվում: Քահանայի քարոզներին նախորդող «Օրհնեալ է Աստուած» բացականչության համար Մ. Բ. քրթերում հայտնաբերվեց և այսպիսի տարբերակ՝

60

Օրհ - նեալ է Աս - տու - ած:

թեև գրված է ռե տոնում, բայց հաջորդ էջում «Եղիցի»-ն գրված է ֆա-ից, ինչպես ներկա Պատարագում է:
 Էջ 80 /622/46բ-47/. «Ամեն» բացականչությունների առթիվ. «Առ քեզ, Աստուած» և նման այլ տեղերում մեղեդիական ընթացքի պատճառով անհարմար, բայց ավանդական դարձած շեշտադրությունն ուղղելով՝ Կոմիտասը ուշադրություն է դարձրել նաև «Ամեն» բացականչությանը, որի երկրորդ վանկի շեշտը պահպանվում է հայերենում և մի շարք այլ լեզուներում: Այստեղ հնչող «Ամեն»-ներից մեկում/երկրորդում/ հեղինակը լիզաներն ուղղել է հենց այդ նկատառումով: Արդյոք նոտաները

մաքուր արտագրելիս մյուսներն ևս որևէ ձևով փոփոխված կլինեի՞ն:

Այս բացականչություններում սոլ՝ ձայնանիշը, որ բնագրում երբեմն բեմոլ, երբեմն բեկար է կրում, դառնում է զանազանություն առաջ բերող տարր: Նույն բացականչությունների համար բնագրում կան ավելի պարզ դաշնակումներ ևս, որոնք հեղինակը, ըստ երե-վույթին, փորձել է փոխհաջորդել վերիններին՝ հնչման խտությամբ և ռեզիստով «հակադրել» դրանց: Այդ դաշնակումները մասամբ տառերով թվագրված են, բայց համարակալումն ամբողջական չէ: Բերվում են ստորև.

61

u - stn: u - stn: u - stn: u - stn:

u - stn: u - stn: u - stn: u - stn:

u - stn: u - stn:

Էջ 81/622/47բ/. «Եղիցի» երգը բնագրում փոփոխություններ չի կրում, եթե չհաշվենք առաջին տակտը, որ նախապես առաջին տան սկզբում երգելիս են եղել միայն 1-ին տակտերը, երկրորդ տան սկզբում՝ 1-ին տակտերը և 2-րդ բամբերը և միայն երրորդ տան սկզբում՝ բոլոր ձայները: Այդ տակտում, բոլոր կրեք տներում հեղինակի հավելումները նկատի են առնված Պատարագի և՛ առաջին, և՛ ներկա հրատարակությունների մեջ:

վերջում, ավետարանի ընթեռնումից առաջ, «Ասէ Աստուած» երգասացությունը բնագրում, 2-րդ բասերի երգաբաժնում ունի տարբերակային նշումներ, որոնց արդյունքով գոյանում են ամբողջության տարբերակներ /Ա, Բ/: Նույն երգասացության ռե տոնում գրված կոմիտասյան ինքնագիր տարբերակներ հայտնաբերվեցին նաև Մ. Բաբայանի թղթերում /Գ, Դ, Ե/, որոնք մյուսներից թերևս վաղ են գրված: Ստորև այդ բոլոր տարբերակները.

Էջ 82 /622 /48բ, Մ. Բ. 288 /9 և 31/. Պատարագի

62

U - ut Uu - տը - ուած. U - ut Uu - տը - ուած.

U - ut Uu - տը - ուած. U - ut Uu - տը - ուած.

U - ut Uu - տը - ուած. U - ut Uu - տը - ուած.

U - ut Uu - տը - ուած. ա - ut Uu - տը - ուած. U - ut Uu - տը - ուած. ա - ut Uu - տը - ուած.

U - ut Uu - տը - ուած. U - ut Uu - տը - ուած.

U - ut Uu - տը - ուած.

U - ut Uu - տը - ուած.



Ներկա հատորի հիմնական մասում գետեղվածը սկզբնական տարբերակն է, որ գրված է նաև առանձին ձայնաբաժիններում /Ա հրատ. բերված էր վերը գետեղված Ա տարբերակը/։ Ներդաշնակային այս դարձվածք-

ներում հաճախ հանդես են գալիս կոմիտասյան /մասնավորապես Պատարագի/ հարմոնիայի համար բնորոշ անբողջությանը հյուսիսի գույներ պարզևող «պատահարաբ» գոյացող այլատոնայնական ակորդներ։

Հ Ա Ր Ա Կ Ի Ց Ե Ր Գ Ե Ր

Էջ 85 /460/15ա, բ, 396/1ա, 442/69բ/. «Օրինություն երկնց մանկանց»։ Կոմիտասը, ինչպես պարզվում է նյութերից, առանձնապես է գնահատել հայ հոգևոր երաժշտության այս գոտիի և ամփոփ կտորը։ Սույն հատումը գետեղել ենք այդ երգասացության այն տարբերակները միայն, որոնք նա բազմաձայնել է արական խմբի համար /կան նաև հետաքրքրական դաշնակույմներ նույն երգի խառն և դիսկանտներով երգչախմբի համար/։ Բերված վեց տարբերակներից մեկը գետեղված է հատորի հիմնական մասի «Հարակից երգեր»-ի թվում. համընկնում է Պատարագի Ա տպագր. մեջ գետեղվածին՝ մի փոքր լրացումով /Ա տպագր. մեջ աղբյուր նշված չէ/։ Մյուս հինգը գետեղված են «Տարբերակներ» բաժնում։ Մեծ մասամբ /եթե ոչ լիովին/ գրված են Կ.Պոլսում 1910-ից հետո։ Բոլոր տարբերակներում ներդաշնակությունը, որպես այդպիսին, գրեթե նույնն է, պարզապես տարբեր են բազմաձայն հյուսվածքները և դրանց հիմնական սկզբունքները. մի դեպքում՝ գերագանցապես ակորդային, մյուսում՝ միալար ձայնառություն, մյուսում՝ երկրորդային ձայների մեղեդիական ինքնուրույնացում՝ հակադրվող կամ նմանակող հարադրությամբ... Նորից ու նորից ի գործու է կոմպոզիտորի ստեղծագործական անկաշկանդությունը, առատ երևակայությունը և իր նկատմամբ խիստ պահանջկատությունը։

պահպանում են իրենց բովանդակային ու գեղարվեստական արժանիքները /ստորև՝ «Որ վերանստիս» սրբասացության վերաբերյալ ավաճը/։

Առաջին երեքի բնագրերը պահվում են Էջմիածնում, Կոմիտասի անվ. քանդաքանում։ Այստեղ պահպանել ենք դրանց բնագրական հաջորդականությունը։ Դրանք Կ.Պոլսից Երևան բերվեցին 1987-ին /տես մեր «Կոմիտասյան նոր մասունքներ» հոդվածը «Հայրենիքի ձայն» լրագրում, 29. 4. 1987/։

Այս երեք սրբասացությունների եղանակները, դրանց ընդհանուր երաժշտական ձևի գրեթե լիակատար որոշակիության պայմաններում, ներքին կառուցվածքի առումով /մանավանդ սկզբնական, ազատ չափով ընթացող հատվածում/ ավելի քան ենթակա են եղել և են կշռության մեջ ելևէջային հանկարծաբանման. Կոմիտասի ձեռքով ևս տարբեր ժամանակներ և կատարողական տարբեր մայատակներով գլխի առած սրանց օրինակների մանրամասներում միմյանցից տարբեր են։ Ի դեպ, «Ով է որպէս Տէր»-ի եղանակը մնան է վաղ ձեռնարկված մշակումներից մեկում ներկայացված եղանակին, որի մեղեդիական խաղերն այս միաձայն տարբերակում պակասեցված են։ Անշուշտ, դա չի նսեմացնում ոչ հարազատությունն ու իսկությունը, ոչ էլ գեղարվեստական-արտահայտչական էությունը։

Չորրորդ՝ «Որ վերանստիս» ավագ հինգշաբթու սրբասացությունը ներկա Պատարագի բուն տեքստին կցված է հենց հեղինակի կողմից /622/49/։ Պատարագի առաջին հրատարակության մեջ խմբագիրն այն չի գետեղել տվյալ բնագրում դրա մշակումը լիավարտ չլինելու պատճառով։ Այն սևագիր է, ինչպես մեզ հասած կոմիտասյան շատ այլ հատվածներ։ Հիմնական մեղեդիական ձայնը շարադրված է լրիվ։ Դրա կատարման

Սրբասացությունները. Կոմիտասի գրառած միաձայն սրբասացություններն այստեղ գետեղել ենք զուտ գործնական նկատառումներով՝ որպես մենակատարման նյութ, քանի որ դրանք «կուսական» վիճակում էլ լիովին

կերպի մասին ոչինչ նշված չէ. կարող էր ամբողջությամբ կամ մասամբ հանձնարարված լինել միայնակ կատա-
րույի/սուկ/: Այդ մեղեդին ներկայացված է ձայնառու-

թյամբ /տեղ-տեղ՝ երկգիծ/, որում, բացի ձգվող հնչյուն-
ներից, կան նաև մեղեդիական անցումներ: Ստորև՝ դրա
սկզբնական հատված-ուրվագիրը՝

63

Որ վե - րա-նըս-տիս ի կառս քա - ռա - կեր - պեանս

ան - ճա - ռե - լի բանդ Աստ - ուած: Այ-սոր ի-ջեալ ի յերկ-նայ - նոցն

վա-սըն Քո ա - րա - րա - ծուցս յանձն ա - ռեր բազ - միլ ընդ ա - շա - կերտսն:

Գրեթե հավատացած ենք, որ հեղինակն ունեցել է այս սրբասացության լիովին ավարտված բազմաձայն շարադրությունը, որը չի պահպանվել կամ դեռ չի հայտ-
նաբերվել:

Բազմաձայն շարադրության անավարտվածության պատճառով հայ արարողական երաժշտության այդ կարևոր և քանկարժեք հատվածը, ավելի ճիշտ՝ դրա կո-
միտասյան տարբերակը, որ իր առանձին հետա-
քըքրականությունն ունի, և այն Պատարագում չգետե-
ղելը, քերևս, անարդարացի կլիներ, մանավանդ որ ինքը
կցել է Պատարագին: Միակ հնարավոր միջոցն էր՝ գե-
տեղել միայն մայր մեղեդիական ձայնը, քանի որ, ինչ-
պես նախորդ դեպքում, այդ վիճակում ևս այն պահպա-
նում է իր արժանիքները, և դա հաստատվում է ոչ միայն
մեղեդու երաժշտական բովանդակությամբ, այլև Կոմի-
տասի քղթերում հայտնաբերված դրա մի այլ տար-
բերակով /449/30/, որ ինքն է հանձնարարել՝ կատարել
միաձայն, առանց որևէ ուղեկցության /հասկացվում է
բնագլում կատարման ուժգնության մանրամասն նը-

շումներից/: Դա այն տարբերակն է, որ 1946-ին Փարի-
զում հրատարակվել է Կոմիտասի «Տաղք եւ պելուք»
վերնագրված տետրակում /էջ 19/:

«Որ վերանտիս» սրբասացության բերված եղանա-
կին մենք կրկին կանդրադառնանք ԵԺ հաջորդ հատո-
րում, որտեղ կգետեղվեն մյուս տարբերակները ևս: Այս-
տեղ միայն ասենք, որ առանձին հետաքրքրականու-թյուն
ունի այդ եղանակի «Եւ սերովբէքն» հատվածն ու դրա
շարունակությունը, ուր արտաքնապես կարող է նկատվել
երաժշտական մտքի զարգացման եվրոպա-կան-
դասական եղանակ: Իրականում դա միայն քվա-ցող
կլինի: Այստեղ պարզորոշ գործում է հայ մոնոդի-ական
երաժշտության հիմնական հնչյունաշարի մա-քուր-
քառալարային կառուցման սկզբունքը, երբ այդպի-սի
կառուցվածքը անդրադարձված է կոնկրետ ձայնա-
կարգում:

Այսուամենայնիվ, սրբասացության նույն եղանակի
վերն ակնարկված /449/20/ տարբերակում այդ հատ-վածն
այսպես է՝

64

բազ - միլ ընդ ա - շա-կերտսն: Եւ սե - րով - բէքն, եւ քե -

րով - բէքն հի-աց-եալ զար - մա-նա - յին, եւ պե-տու-թիւնք...

622/49/-ում վերջավորության երկու տարբերակների առկայությունը հայկական ձայնեղանակների հետաքրքրական երևույթներից է, հիշեցնում է շարականներ-

րում «վերջին վերջավորության» հանգամանքը: Նույն երգի եղանակը Ն. Թաշճյանի գրած մեջ ավարտվում է հիմնաձայնի վերին օկտավային հնչյունով՝



ինչը սոսկ արհեստական բարձրացում է, որ հարուցված է եղանակի կատարման վոկալ հարմարության նպատակներով:

Ինչ վերաբերում է *բազմաձայն* մշակված սրբասացություններին, դրանցից «Ով է որպես Տէր» սրբասացության մասին ասված է իր տեղում:

«Հրեշտակային» և «Բազմութիւնք» սրբասացությունների աղբյուրը նույն ՎՍՄ-ում պահվող Եկմայանի հատորի մեջ /Էջ 32-39/ Կոմիտասի ձեռագրով արված նշումներն են: Սակայն, ինչպես վերև ասվեց. Կոմիտասի ուրվագրաբար շարադրված եղանակները վճռակաճորեն տարբեր են ինչպես Եկմայանի մշակած, այնպես էլ՝ դրանց համար հիմք ծառայած Թաշճյանի գրած եղանակներից: Պարզ անալոգիա է նկատվում միևնույն երգի յուր և տոնական օրերի հատկացված տարբերակների միջև /հայ եկեղեցական երաժշտության և մասնավորապես Պատարագի երգեցողության մեջ լայնորեն տեղ գտած այդ երևույթի հիմքում դրված է մեկ հիմնական եղանակի քիչ թե շատ արհեստականորեն զարդարումը կամ հակառակը՝ սքեմացումը/: Կոմիտասը, որ բազմիցս է շեշտել, թե մեզ աղավաղված վիճակում են հասել հատկապես տոնական եղանակները, իհարկե, որպես հիմք ընդունել է յուր օրերի պարզագույն տարբերակները կամ դրանց մեղեդիական ոճը: Այստեղ, արդեն իսկ մայր մեղեդիները վերամշակելիս, հեղինակը կիրառել է մեղեդիական տրամաբանվածության, չափուձևի զգացման և գեղարվեստական պարզության խիստ պահանջներ՝ դրանք որոշակիացնելով ազգային ընդհանուր ոճի պահպանումով և զարգացումով: Այս նույն սկզբունքները կիրառված են նաև ծանոթագրվող երկու սրբասացությունների բազմաձայն մշակման մեջ: Ու թեև սրանք ընդամենը նախնական ուղղագրումներ են /արտագրված օրինակները չեն հայտնաբերված/, բայց միանգամայն ամբողջական են՝ իրենցում ներկայացված գեղարվեստական գաղափարի հստակ, անպաճույճ իրականացումով և ողջախոհ ու առիքնող՝ յուրատեսակ ջերմ-դաշնավոր հնչողությամբ: Դրանց բազմաձայն հյուսվածքում կան «Ով է որպես»-ի հետ ընդհանուր որոշ պահեր, որ թիսել են բուն մեղեդիների ելևէջային նմանություններից:

Առանձին պետք է կանգ առնել «Վասն յիշատակի» սրբասացության վրա: Դրա կոմիտասյան բնագիրը հայտնաբերվեց Երևանում՝ ինչ-որ ծոցատետրից պոկված թերթերի վրա՝ /451/, թանաքով միանգամայն պարզ ու մաքուր գրված: Չայնանուններ նշված չեն: Դաշ-

նակված է բավական ինքնատիպ, համեմայն դեպս, հեռու «առօրեական» ձևերից /նկատի ունենք երկզի՞ծ օկտավային ձայնառությունը և մայր մեղեդին՝ արանքում/: Ցած բասային ձայնը «հաջողությամբ» երևան է բերում հոգևոր եղանակների դաշնակմանը կոմիտասյան էական պահանջներից մեկը՝ այս կամ այն երգաբաժինը պետք է լինի մեղեդիապես առավել ձևակերպված, հայ երաժշտական մտածողության սահմաններում և միաժամանակ՝ դյուրին հիշելի: Սրբասացության երկրորդ գնայուն բաժինը հատկացված է արական խմբի ունիստն կատարման /և արդեն դրանով յուրօրինակ/, ու, թերևս, այդ է պատճառը, որ երգեցողությունը, այնուամենայնիվ, բազմաձայն ավարտելու համար վերջից նրան կցված է «Կեցո, Տէր, եւ ողորմես» աղոթքը, որն իսկապես սրբասացության մաս չպետք է կազմի, թեև, սովորաբար, դրան է հաջորդում: Նշենք, որ բնագրի խոսքերում մի անսովոր առանձնահատկություն կա՝ ավանդական «յանգուցելոցն»-ի փոխարեն «յանգուցելոյս» է, «զհոգիս նոցա»-ի փոխարեն՝ «զհոգի սորա»: Հեղինակի կատարած այս ինքնակամ փոփոխությունը կասկած չի թողնում այն բանում, որ տվյալ մշակումը ստեղծված է 1907-ի հոկտեմբերին, Էջմիածնում, կաթողիկոս Խրիմյան Հայրիկի հոգեհանգստյանը կատարելու նպատակով: Ի դեպ, մեներգային բաժինը երգել է նշանավոր բարիտոն Բ. Ամիրջանը: Ժամանակին այդ օրերի առթիվ «Արարատ»-ը բարձր գովեստով է արտահայտվել՝ «Կոմիտաս Վարդապետի նոր պատրաստած խմբի ներդաշնակ երգեցողության» մասին /տես վերը բերված հոդվածում/:

Բոլոր երեք սրբասացությունները հրապարակվում են առաջին անգամ:

Էջ 95 /Մ. Բ. 288/26/. «Ճաշու շարական ճրագալոյցի ծննդեան»: Պատարագի Ա հրատ. մեջ Վ. Ս. ավելացրել է իր՝ «հիշողությամբ» գրած տարբերակը: Սեզ հաջողվեց հայտնաբերել Կոմիտասի բնագիրը, որին «Սարգսյան» տարբերակը շատ նման չէ: Այդ բնագիրը հեղինակը տվել է ինչ-որ մեկին՝ արտագրելու և «թուղթը վերադարձնել»-ու պայմանով /թուղթը մեզ է հասել գործածությունից խիստ մաշված վիճակում/:

Չնայած մեր եռանդուն որոնումներին, չհայտնաբերվեց «Ծննդեան ճաշու շարականը», որ, անշուշտ նախորդի նման, պետք է գրված լիներ մի նույնանման թղթի վրա: Համեմատության համար ստորև գետեղում ենք այս շարականը Վ. Ս. «հիշողաբար» վերականգնած տարբերակով.

ՃԱՇՈՒ ԸՄՐԱԿԱՆ ԾՆՂԻՆԱՆ

66 *Ջերմեանդն* *Փայլուն*

ՍՈՍԿ
Ա.Ք.

Սուրբ զԱստուածա-ծինն օրի-նու-թեամբ մե-ծա-ցու-ցա-նենք:

ԱՄՍԲ
Ա.Ք.

Օրի-նու-թեամբ մե-ծա-ցու-ցա-նենք:

Զա-ւե-տա-ւոր հրեշ-տակն ա-ւե-տա-րա-նէր, ըզ-ծըն-եալ Փըր-կիչն ի սըր-բոյ Կու-սեն:

Զա-ւե-տա-ւոր հրեշ-տակն ա-ւե-տա-րա-նէր, ըզ-ծըն-եալ Փըր-կիչն ի սըր-բոյ Կու-սեն:

Փա՛րք

Փառք Զօր եւ Որդ-ւոյ եւ Զոգ-ւոյն սըր-բոյ, այժմ եւ միշտ եւ յա-ւի-տեանս յա-ւի-տե-նից, ա-մեն:

Փառք Զօր եւ Որդ-ւոյ եւ Զոգ-ւոյն սըր-բոյ, այժմ եւ միշտ եւ յա-ւի-տեանս յա-ւի-տե-նից, ա-մեն:

Վճուճ

Ա-սէ՛ ու-րախ լեր բեր-կրեալ, բան-զի Տէ՛ր տե-րանց է ընդ Քեզ:

Ա-սէ՛ ու-րախ լեր բեր-կրեալ, բան-զի Տէ՛ր տե-րանց է ընդ Քեզ:

Առաջին «Ճրագալոյցի ծննդեան» ինքնագիր շարականի և երկրորդ՝ Վ. Սարգսյանի հիշողաբար վերականգնած ճաշու շարականի համեմատությունը, ցավոք, թույլ չի տալիս այս երկրորդի նկատմամբ որևէ չափով լուրջ վստահություն դրսևորել:

Էջ 96 /622/50-51բ/. «Գովեա, Երուսաղէմ»-ի հետ առնչվում են նույն շարականի երկու այլ հրապարակումներ՝ 1926-ին «Ամենուն տարեցոյց»-ում զետեղված «Ճաշու շարական ս. Զատկի, երաժշտութիւն Կոմիտաս Վարդապետի» վերնագրով հրապարակվածը /էջ 446-447, կրում է 10 հունիս, 1925 թվական/ և նույն ժամանակ Կ. Պոլսում երևան եկած «Բազմաձայն երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի... դաշնավորութիւն Կոմիտաս Վարդապետի» անվանումով վիմագրությունը /հիշատակվեցին նաև նախաբան հոդվածում/: Այդ երկուսը միմյանց հետ առնչվում են հետևյալ կերպ. սրանց հրատարակողները, խաբվելով այն բանից, որ Կոմիտասի *քառաձայն* «Գովեա, Երուսաղէմ»-ում երրորդ և չորրորդ ձայները մեծ մասամբ նույնն են երգում և, այնուամենայնիվ, չնկատելով դրանց տարբերությունը, երկուսն էլ

իրենց «հրատարակության» մեջ չորրորդ ձայնը գանց են առել: Գրա հետևանքով, օրինակ, շարականն անհասկանալի կերպով ավարտվում է շրջված ակորդով:

Վերջինի՛ վիմագրվածի հարցը միանգամայն պարզ է. այն բավականաչափ վրիպակներով արտագրված է նախորդից և այդ մասին հիշատակություն չի արված: Առաջինի մասին Նախաբանում էլ էր ասված, որ Գրիգոր Գուսան ծ. վարդապետը անհրաժեշտ էր ներխառնել է ինքնագիր շարականի հետ և այս կապակցությամբ մեզ հետաքրքրող հարցն այն է, որ Գուսան վարդապետի «անդամահատած» /առանց 2-րդ ձայնի/ հրատարակությունը հնարավոր է, որ կատարված լինի Կոմիտասի մեկ այլ, առայժմ մեզ անհայտ, անշուշտ *քառաձայն* բնագրից, որն իր հերթին, շատ փոքր, բայց ինչ-որ տարբերություն ունեցած լինի 622 բնագրում զետեղվածից, թեկուզ և դրա սկզբնական /հայկական ձայնանիշերով չփոխված/ տարբերակից: Ասվածը վերաբերում է «Գովեա, Երուսաղէմ» նախաբանային ֆրագին իր «կցորդ» անվանումով և շարականի երկրորդ տակտին: Ստորև՝ «Ամենուն տարեցոյց»-ից շարականի սկիզբը՝

67 Կցորդ

Ըստ երևույթին հեղինակը 622-ում արդեն հակված է եղել «Գովեա, Երուսաղէմ» մեներգային ֆրագը, որպէս ինքնուրույն, ավարտված ներածական կառուցվածք դիտելուն, քանի որ մեներգչի տողում այդ ֆրագից հետո մախապես գրված մայր մեղեդին մաքրել, հանել է: Այսպիսի դեպքում ավելի ևս արդարացվում է «կցորդ» անվանումը /հնում «կցորդ» կամ «կցուրդ» կոչվում էր Ս. Գրքի ընթերցումից հետո դրան կցվող կարճ օրհներգությունը. մնան օրհներգությունները ընդարձակվելով, հետագայում գոյացրին բուն շարականները/: Իսկ ներկա շարականի այդ սկզբնական դարձվածքը /«Գո-վեա, Երուսաղէմ, զՏէր»/, իրոք, նրա բուն իտաքային տեսքից անկախ է, առնված է ճեւէ սահմանից /տող 12/: Ն. Թաշճյանի գրառումով մույնպէս դա ինքնուրույն ֆրագ է և ոչ բուն շարականի սկիզբը /տես՝ «Երգք ձայ-

նագրեալք ի ժամագրոց», էջ 358/:

«Գովեա, Երուսաղէմ»-ի բնագրում հեղինակը հայկական ձայնանիշերով փոփոխություններ է նշել: Գրքանք ներկայումս ավելի մանրամասնորեն նկատի են առնված շարականի այն տեսքում, որը գետեղված է հատորի «Հարակից երկեր» բաժնում: Բնագրի սկզբնական գրությունը, քանի որ բացի վերջին երկու տակտից, խազած չէ և իր ինքնուրույն հետաքրքրականությունն ունի, Ա հրատ. մանր տարբերություններն ուղղած՝ մույնպէս գետեղել ենք հատորում «Տարբերակներ» բաժնում /12/: Վերջին հատվածների որոշ տարբերակումներ բերում ենք մաւ այստեղ: Գրանցից Ա և Բ գրված են բնագրի տակից, եվրոպական մոտագրությամբ, երևի մինչև հայկական ձայնանիշերով շարականում փոփոխություններ կատարելը:

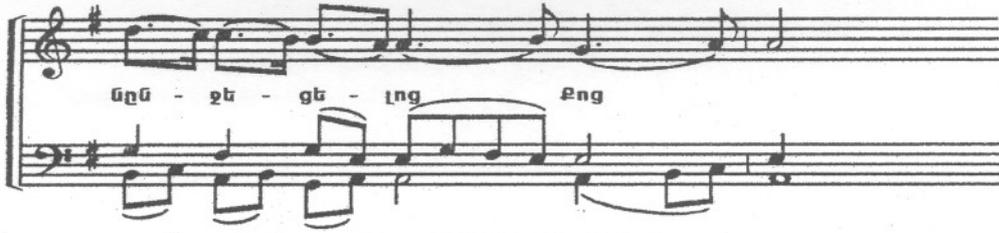
68 Ա

էջ 98 /Մ.Բ. 288/9/. «Որ յանէից». Ներկա մշակումն առաջին անգամ հրատարակվել է 1933-ին տպագրված Պատարագին կից կոմիտասյան բնագրից: Այս շարականի մշակումը Կոմիտասն իրականացրել է Կ.Պոլսում /սկզբնական փորձը այլ եղանակով գտնվում է պոլսական շրջանի ծոցատետրերից մեկում՝ 402/58/: Մեր

օրերում դրա հեղինակային բնագիրը հայտնաբերեցինք Մ. Բաբայանի մոտ մնացած քոթերում:

Առաջին «Ննջեցելոց Բոց» հատվածում 1-ին բասի երգամասը գրված է երկու տարբերակով:

Ա հրատ. մեջ գետեղված սկզբնական տարբերակը հետևյալն է՝



Մենք նախընտրեցինք հայկական ձայնանիշերով փոխված տարբերակը: Ա հրատ. մեջ ավտերացիայի նշաններում որոշ վրիպումներ այստեղ ուղղված են: Բնագրում առաջին տնից երկրորդին անցումը գրված է լուսանցքում և, ըստ երևույթին, առաջին տպագրողի ուշադրությունից վրիպել է: Դ-ա այստեղ վերականգնել ենք: Կատարման առաջին և երրորդ տարազները բընագրում չկան, խմբագրի հավելումն են:

«Համօրեն ննջեցելոց» կանոնի այս շարականը / Շարականոց, էջ 1020/ մշակելիս դրա չորս տուն խոսքերից /4-րդ տունը «Օրհնութիւն»-ն է՝

Որ ի Հօրէ առաքեցար եւ մարմնացար ի սուրբ Կուսեն,
Թողութիւն շնորհես.../

Կոմիտասն օգտագործել է առաջին երեքը:

Պատարագի 1950 թ. Նյու Յորքում իրականացված հրատարակության մեջ /այդ հրատարակության մասին ասված էր Նախաբանում/ եռաձայն արական խմբի համար գրված այս շարականը՝ «Պաշտօն հոգեհանգստեան» վերտառությամբ, սխալմամբ նշված է այն երգերի թվում, որոնք «դաշնաորեալք եւ կար-գաւորեալք գոլով ի ձեռն նորին Վարդանայ Սարգսեան իւրով արուեստի, յինքն վերապահէ սա զամենայն իրաւունս վերստին հրատարակելոյ զնոյնս», դարձյալ խիստ ցավալի թյուրիմացություն է: Վ. Սարգսյանի

«դաշնավորած և կարգավորած» շարականում /հիշյալ հրատարակության Բ հատոր, էջ 306/ միայն խոսքերում հավելված է Կոմիտասի չօգտագործած երկտողը, իսկ երաժշտությունը լիովին պահպանված է կոմիտասյանը՝ այն տարբերությամբ, որ առաջին երկու տան մեջ /ինչպես և 1960թ. տպագրված ամբողջ Պատարագում/ տեղորոնների երգաբաժինները վերագրված են սուպրանո և ավտ ձայների, բասերինը՝ տենորների, իսկ երրորդ տան մեջ միանգամայն անթույլատրելի ձևով 1-ին և 3-րդ ձայների երգաբաժինները փոխադարձաբար տեղափոխված /տեղաշրջված/ են: Կարծում ենք, որ կոմիտասյան երաժշտության այդպիսի կամայական փոփոխությունը նույնիսկ մեկ անգամ հրապարակելն անիրավացի էր: Նույնքան կամ ավելի անիրավացի է այդ գուտ մեքենայական տեղափոխումների համար երաժշտության հեղինակի անունը փոխելը: Պետք է ենթադրել, որ հիշյալ հրատարակության նախաբանը /«Ազդումն» ազդեցիկ վերտառությամբ/ Վ. Սարգսյանի գրածը չէ, և այդ նախաբանը գրողը Վ. Սարգսյանի տված տեղեկությունները սխալ է հասկացել:

Ո. ԱԹԱՅԱՆ

2. Кто подобен Господу. На Пятидесятницу и Креста	- - - -	85
3. Сонмы ангелов. На Рождество, Благовещение, Преображение, на Успение Богородицы	- - - - - - - -	86
4. Ангельским установлением. На воскресения, праздник церкви, Вербное воскресение, Ангелов	- - - - - - - -	87
5. Ты, воссевший вновь. На Великий четверг	- - - - - - - -	88
6. Ангельским установлением	- - - - - - - -	89
7. Сонмы ангелов	- - - - - - - -	90
8. На поминовение. Поста, усопших	- - - - - - - -	92

Шараканы

9. Величит душа моя Господа (шаракан на обедни предпразднества Рождества)		95
10. Славь, Иерусалим, Господа (шаракан на обедни Воскресения и Пятидесятницы)		96
11. Ты, создавший из небытия (заупокойный шаракан)	- - - -	98

ВАРИАНТЫ

1. Таинство великое	- - - - -	105
2. Таинство великое	- - - - -	106
3. В этом доме - храме господнем	- - - - -	106
4. Дьякон. "Благослови, Господи"	- - - - -	108
5. Господи, помилуй. Тебя, Господа	- - - - -	108
6. Аминь. Святый Боже	- - - - -	109
7. Господи, помилуй	- - - - -	109
8. Господи, помилуй. Глас Третий. На великий Пост	- - - - -	110
9. Христос, принесший себя в жертву	- - - - -	110
10. В страхе. Бог наш и Господь наш	- - - - -	114
11. Благословите, хвалите. Песнь трех отроков	- - - - -	114
12. Славь, Иерусалим, Господа /шаракан на обедни Воскресения и Пятидесятницы)	- - - - -	118
<i>Из истории Литургии для мужского хора Комитаса</i>	- - - - -	121

КОММЕНТАРИИ

13. Комментарий к песне "Благословите, хвалите. Песнь трех отроков"	- - - - -	133
14. Комментарий к песне "Славь, Иерусалим, Господа"	- - - - -	134
15. Комментарий к песне "Ты, создавший из небытия"	- - - - -	135
16. Комментарий к песне "Величит душа моя Господа"	- - - - -	136
17. Комментарий к песне "В этом доме - храме господнем"	- - - - -	137
18. Комментарий к песне "Дьякон. 'Благослови, Господи'"	- - - - -	138
19. Комментарий к песне "Господи, помилуй. Тебя, Господа"	- - - - -	139
20. Комментарий к песне "Аминь. Святый Боже"	- - - - -	140
21. Комментарий к песне "Господи, помилуй"	- - - - -	141
22. Комментарий к песне "Господи, помилуй. Глас Третий. На великий Пост"	- - - - -	142
23. Комментарий к песне "Христос, принесший себя в жертву"	- - - - -	143
24. Комментарий к песне "В страхе. Бог наш и Господь наш"	- - - - -	144
25. Комментарий к песне "Благословите, хвалите. Песнь трех отроков"	- - - - -	145
26. Комментарий к песне "Славь, Иерусалим, Господа"	- - - - -	146
27. Комментарий к песне "Ты, создавший из небытия"	- - - - -	147
28. Комментарий к песне "Величит душа моя Господа"	- - - - -	148
29. Комментарий к песне "В этом доме - храме господнем"	- - - - -	149
30. Комментарий к песне "Дьякон. 'Благослови, Господи'"	- - - - -	150
31. Комментарий к песне "Господи, помилуй. Тебя, Господа"	- - - - -	151
32. Комментарий к песне "Аминь. Святый Боже"	- - - - -	152
33. Комментарий к песне "Господи, помилуй"	- - - - -	153
34. Комментарий к песне "Господи, помилуй. Глас Третий. На великий Пост"	- - - - -	154
35. Комментарий к песне "Христос, принесший себя в жертву"	- - - - -	155
36. Комментарий к песне "В страхе. Бог наш и Господь наш"	- - - - -	156
37. Комментарий к песне "Благословите, хвалите. Песнь трех отроков"	- - - - -	157
38. Комментарий к песне "Славь, Иерусалим, Господа"	- - - - -	158
39. Комментарий к песне "Ты, создавший из небытия"	- - - - -	159
40. Комментарий к песне "Величит душа моя Господа"	- - - - -	160

82 - Who is like unto the Lord our God? (for Eastertide and for the Cross) 2

83 - Multitudes of angels (for Nativity, Annunciation, Transfiguration, Assumption of the Holy Mother-of-God) 3

84 - With an angelic order (for Sundays, Churches, Palm Sunday, Angels) 4

85 - Thou who sittest, Holy Thursday 5

86 - With an angelic order - 6

87 - Multitudes of angels - 7

88 - For the memorial, for fasting days, for those who have fallen asleep 8

Hymns

89 - Hymn of Synaxis for the Vigil of Holy Nativity 9

90 - Praise the Lord, O Jerusalem (Hymn of Synaxis for the Resurrection and Eastertide) 10

91 - H O thou God, the creator of beings out of nothing (Hymn of Synaxis for the Rest of Souls) 11

CONTENTS

Editor's Note - - - - - 7

LITURGY

1. O Mystery deep - - - - - 11

2. Chosen of God - - - - - 17

3. In this Sanctuary of votive offerings (Hymn of Censing)- - - - - 20

4. Through the intercession of thy virgin Mother - - - - - 23

5. This day Jerusalem ...celebrates (Processional) - - - - - 28

6. Introit. Hymn of Synaxis - - - - - 31

7. Holy God (for the feasts of Nativity, of the Cross, Resurrection and Presentation) - - - - - 33

8. Again in peace. Be mindful, Lord - - - - - 35

9. Glory to thee, O Lord. We believe - - - - - 37

10 The body of the Lord - - - - - 40

11. Who is like unto the Lord our God? (Hagiology for Eastertide and for the Cross) - - - - - 42

12. Again in peace. Save, O Lord - - - - - 44

13. Christ in our midst - - - - - 45

14. Let us stand in awe. Mercy and peace - - - - - 47

15. Holy, holy - - - - - 49

16. Heavenly Father - - - - - 51

17. In all things blessed art thou, O Lord - - - - - 52

18. Son of God - - - - - 53

19. Spirit of God- - - - - 55

20. Intercessions. Be mindful, Lord - - - - - 56

21. Thanksgiving. From all and for all - - - - - 58

22. And the mercy of our great God...be with you all. Amen. And with thy spirit - - - - - 59

23. Our Father (the Lord's Prayer) - - - - - 63

24. The one holy - - - - - 65

25. Amen. Holy is the Father - - - - - 66

26. Lord, have mercy - - - - - 68

27. Christ is sacrificed - - - - - 71

28. We have been filled with thy good things - - - - - 75

29. We give thanks to thee - - - - - 76

30. The Prayer Amid the Church. Blessed be the Lord's name - - - - - 79

SUPPLEMENTARY SONGS

1. Bless, praise. The Blessing of the Three Youths - - - - - 85

Hagiologies

2. Who is like unto the Lord our God? (for Eastertide and for the Cross)	-	-	-	85
3. Multitudes of angels (for Nativity, Annunciation, Transfiguration, Assumption of the Holy Mother-of-God)-	-	-	-	86
4. With an angelic order (for Sundays, Churches, Palm Sunday, Angels)	-	-	-	87
5. Thou, who sittest. Holy Thursday	-	-	-	88
6. With an angelic order-	-	-	-	89
7. Multitudes of angels	-	-	-	90
8. For the memorial. For Fasting days, for those who have fallen asleep	-	-	-	92

Hymns

9. My soul doth magnify the Lord (Hymn of Synaxis for the Vigil of Holy Nativity)	-	95
10. Praise the Lord, O Jerusalem (Hymn of Synaxis for the Resurrection and Eastertide)	-	96
11. O thou God..the creator of beings out of nothing (Hymn for the Repose of Souls)	-	98

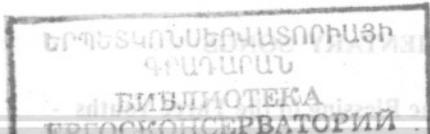
VERSIONS

1. O Mystery deep	-	-	-	-	-	-	-	105
2. O Mystery deep	-	-	-	-	-	-	-	106
3. In this Sanctuary of votive offerings (Verses 3 and 4)	-	-	-	-	-	-	-	106
4. Deacon. Bless, Lord	-	-	-	-	-	-	-	108
5. Lord, have mercy. To thee, O Lord	-	-	-	-	-	-	-	108
6. Amen. Holy is the Father	-	-	-	-	-	-	-	109
7. Lord, have mercy	-	-	-	-	-	-	-	109
8. Lord, have mercy. Tone V. For Lent	-	-	-	-	-	-	-	110
9. Christ is sacrificed	-	-	-	-	-	-	-	110
10. In fear. Our God and our Lord	-	-	-	-	-	-	-	114
11. Bless, praise. The Blessing of the Three Youths	-	-	-	-	-	-	-	114
12. Praise the Lord, O Jerusalem (Hymn of Synaxis for the Easter and Pentecost)	-	-	-	-	-	-	-	118

From the History of Liturgy by Komitas for Male Voices 121

COMMENTARIES

13. Christ in our midst	-	-	-	-	-	-	-	133
14. Let us stand in awe. Mercy and peace	-	-	-	-	-	-	-	
15. Holy body	-	-	-	-	-	-	-	
16. Heavenly Father	-	-	-	-	-	-	-	
17. In all things blessed art thou, O Lord	-	-	-	-	-	-	-	
18. Son of God	-	-	-	-	-	-	-	
19. Spirit of God	-	-	-	-	-	-	-	
20. Intercessions. Be mindful, Lord	-	-	-	-	-	-	-	
21. Transfiguring. From all and for all	-	-	-	-	-	-	-	
22. And the mercy of our great God...be with you all. Amen. And with thy spirit	-	-	-	-	-	-	-	
23. Our Father (the Lord's Prayer)	-	-	-	-	-	-	-	
24. The one holy	-	-	-	-	-	-	-	
25. Amen. Holy is the Father	-	-	-	-	-	-	-	
26. Lord, have mercy	-	-	-	-	-	-	-	
27. Christ is sacrificed	-	-	-	-	-	-	-	
28. We have been filled with thy good things	-	-	-	-	-	-	-	
29. We give thanks to thee	-	-	-	-	-	-	-	
30. The Prayer Amid the Church. Blessed be the Lord's name	-	-	-	-	-	-	-	



ԱՆԱՅԻՏ ԳՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
/ՏՆՕՐԵՆ Ա. ՈՍԿԱՆՅԱՆ/

Գրատ. խմբագիրներ
Ս. Սկրտչյան, Վ. Խաչատրյան

Սրբագրիչ
Է. Սեդրակյան

Ձայնանիշերի համակարգչ. շարվածք
Գ. Գյողակյան

Տեքստի համակարգչ. շարվածք, մակետ
ԱՄՐՈՑ ԱԶ

ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆ ԳՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅԱՆ ՏՊԱՐԱՆ
/ՏՆՕՐԵՆ Վ. ՄԱՐԿՈՍՅԱՆ/

Կլիշեներ
ԵՐԵՎԱՆ ՊՁ
/ՏՆՕՐԵՆ Մ. ԿՈՊՅԱՆ/

Տպաքանակ՝ 1000