



**Ժողովուրդն է ամենամեծ ստեղծագործողը,
գևադեղ և սովորեցեք նրանից:**

ՆԱՐԵԳԱՏԻ

KOMITAS BIOGRAPHY

Soghomon Soghomonian (Komitas) was born on September 26th, 1869 in Goudina, Kiotahia. He lost his mother during his first year of life and was left under the care of his father and grandmother. His mother and father were both gifted vocalists and Soghomon inherited that gift. While still very young, he joined the local church school and at the age of seven he was sent to a parish school. In 1880, he went to Bursa to continue his education but sadly, the death of his father just four months later forced Soghomon to return home to live with his uncle.

During that period, the world in general was erratic and Armenian life was particularly unstable. After being compelled to forget the great old legends of Armenian antiquity there remained no uniform practice of singing within the Armenian Church; every chorister, each of them volunteers and principally from the east, would sing the melodies whimsically, in a rather improvisatory fashion.

Etchmiadzin's Catholicos, concerned over the fate of the holy music, invited a master musicologist from Istanbul, Nikoghos Tashjian, to record everything he heard in the churches in a volume of over a thousand pages. The patriarch then requested students from every town and village to be brought to Etchmiadzin to learn and then to teach that music in their own local Church bringing a consistency throughout the Liturgy. At the same time, Bursa's religious leader, Father Kevork Tertzagian, went to Etchmiadzin to accept the rank of Bishop and, in accordance with his own order, he was to take with him a pupil. On September 15th, 1881, in a chance draw among 20 orphans in Bursa, Soghomon won.

When Soghomon answered the Catholicos' one or two questions in Turkish rather than in Armenian, His Eminence reprimanded him asking, "Why did you not answer in Armenian?" "I've come to learn," answered Soghomon quite boldly, and added, "but I can sing in Armenian." And the youngster began to sing the "Joyous Light." And so, in a hall filled with frankincense... it was as the hushed lyre awakening from the ages; those witnessing were shaken, and as shaken was the old Catholicos. His face was adorned with the jewels of age and wisdom, and tears flowed from his eyes onto the white of his beard.

Thus, Komitas' admission into Etchmiadzin.

Sghomon had truly captured the attention of both the congregation and his classmates with his special gift. In fact, he was so advanced that he was soon dubbed "the academy's first student-musician," and they lovingly nick-named him the "note-ster"(note-a-jee). During Epiphany, Sghomon was invited by one of his classmates to go to a village. Upon his arrival, a song being sung from the stables immediately captivated him. Even the biggest fires are roused by small sparks, and the very first spark of the soul of the "note-a-jee" was begun with that song. An extraordinary stirring passed through his veins. From then on, he took to writing down those folk songs he heard, and thus collected the first volume. During the years to come, according to documented letters, he collected approximately four thousand songs but the actual fate of all those songs is still an unanswered question.

1890 he was ordained deacon. In 1892, the young boy who, 10 years earlier had entered the academy a Turkish-speaking novice, had now become the academy's music teacher. And in 1894, through Father Khrimian's arrangements, he was ordained monk and on that day, his birth name of Sghomon was changed.

Komitas was born.

And within a mere five months, he accepted the rank of Vartabed; Komitas Vartabed.

For a brief period, Komitas studied with Gara-Mourzah, and then with Magar Yegmalian. However, he was not completely satisfied; he wanted to learn much more. Father Khrimian, who had always been there to deliver Komitas from any tight circumstances and who had played the role of emotional benefactor in Komitas's life, appealed to the very wealthy petroleum financier, Mantashian. He recommended that Komitas be sent to Berlin to receive a higher education.

Komitas's education, which had begun in Etchmiadzin, was now to be fully developed in the country of Beethoven and Wagner under the capable and good-natured supervision of Richard Schmidt. In school, Komitas advanced and learned the German language so quickly that, within a short period of time, he was given a position as sight-reading teacher of the state conservatory. He also grew to become the object of amazement among the heads of the music world with his lectures on Armenian music in Berlin and Paris.

After returning to Etchmiadzin in September,

1899, he was once again given a job as the academy's music teacher. During that period, by forming his own choir, he not only gave brilliance to the music of the churches, but he also continued to be invited to give singing recitals in Tiflis, Baku and various other places. But these also became opportunities for certain jealous conservatives to create obstacles in order to impede Komitas in bringing his holy music to the stage. Again, Khrimian was there to defend Komitas whenever quiet opposition persisted, inside and outside the envious members of the brotherhood.

Unsettled by all this, he left for Paris in the autumn of 1906, and there he was surrounded by people who understood him and appreciated his work. Unfortunately, the Armenian community in Paris was unable to continue to support him. They were unwilling to give Komitas even a small salary working as a head clerk. Disappointed and disheartened, Komitas returned to Etchmiadzin in 1907 and plunged into his work. Unfortunately, nearly a month after he had returned, his dear friend and protector, Father Khrimian, passed away. Now, all the internal controversies and insults against Komitas had no restraint nor anyone to repel them. Once again, embittered and despondent, he went to Istanbul in the autumn of 1910. There the youth flocked around him. Within the settled boundaries of the politically free society, he was able to organize a 300 voice choir and with his recitals, he astonished not only the Armenians but also the capital's European and Turkish officials, as well as those in Izmir and in Egypt. Tragically though, the Istanbul that once had brought him up to Olympian heights, would throw him into the Turk-made Tartarusian abyss of darkness.

April 24, 1915 came: The Armenian Genocide. Hundreds of Armenian intellectuals, including Komitas, were arrested, killed or exiled. During the course of his exile, Komitas became so stressed at witnessing the ravages of the genocide around him that, as he returned from Ayash, the Turkish city where he had been, he was never to be the same again. For the next 20 years, cut off entirely from the outside world in a Paris hospital, he retreated into the veiled world of his own mind; forgetting song, music and his closest friends. He lived amidst shadows where he withered until October 21, 1935, when at last, he passed into peaceful eternity...

Hagop Asadourian



Լուսինե Գրիգորյանը ծնվել է Գյումրիում (Հայաստան): Երեք տարեկանից սկսել է դաշնամուր նվագել: Սկզբնական կրթությունն ստացել է Ախուրյանի երաժշտական դպրոցում՝ Աննա Զուհարյանի դասարանում, ապա սովորել է Գյումրիի Կարա-Մուրզայի անվան երաժշտական ուսումնարանում՝ Ադա Սանոյանի դասարանում: Այնուհետև սովորել է Երեւանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային բաժնում, իսկ ավելի ուշ՝ նաեւ ասպիրանտուրայում՝ պրոֆ. Ռոբերտ Շուգարովի դասարանում:

Բազմաթիվ համերգներով հանդես է եկել տարբեր երկրներում՝ արժանանալով երաժիշտների եւ հանդիսատեսների բարձր գնահատականին:

Նա դասական երաժշտությանը զուգահեռ զբաղվում է նաեւ ֆոլկլորային երաժշտության ուսումնասիրությամբ: Խորությամբ ուսումնասիրել է Կոմիտասի եւ Բելա Բարտոկի ստեղծագործությունները եւ դրանց կատարման ժամանակ պահպանել ֆոլկլորային երաժշտության առանձնահատկությունները:

Այս ծայնասկավառակում զետեղված Կոմիտասի ստեղծագործությունները կատարել է յուրովի, ինքնատիպ՝ միաժամանակ փորձելով հնարավորին չափ հավատարիմ մնալ Կոմիտասի բոլոր ցուցումներին:

Lusine Grigoryan was born in Gyumri (Armenia). She started to play the piano when she was three years old. Her music studies started at the music school of Akhuryan, in the class of Anna Juharyan, then continued in the Kara-Murza Music College of Gyumri, in the class of Ada Sanoyan. Lusine then studied in Yerevan State Komitas Conservatory, Department of Piano, and later, completed her graduate studies (aspirantura) under Prof. Robert Shugarov.

Her solo concerts on the stages of different countries have always brought her high praise from both musicians and the general public.

Parallel to classical music, Lusine Grigoryan also studies folk music. She has thoroughly researched the works of Komitas and Bela Bartók, and while performing them, has been true to the specifics of folk music.

Her interpretation of Komitas' works is unique, original, and at the same time, faithful - to the most possible extent - to Komitas' instructions.

Ներածական

Կոմիտասը հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտության սյունն է: Նա հայ ժողովրդի պատմության մեջ մուտք է գործել իբրեւ ազգային երաժշտական արվեստի չգերազանցված գիտակ, բազմաշնորհ երաժիշտ եւ մեծատաղանդ կոմպոզիտոր, ճանապարհ է հարթել իսկական ժողովրդական-ազգային ուղղության համար եւ եռանդուն գործունեություն ծավալել թե՛ որպես հրապարակախոս, թե՛ որպես ուսումնասիրող, ազգագրագետ, կատարող, խազագետ եւ մանկավարժ:

Կոմիտասն առաջինն էր, որ աշխատել է գիտական հիմքերի վրա դնել հայ երաժշտության ուսումնասիրությունը: Նրա ուսումնասիրությունները նաեւ նշանակալից ավանդ են միջազգային երաժշտության ֆոլկլորում:

Ցավալի է, որ իր բազում գործերից շատ քիչ բան է մեզ հասել: Կորել է նաեւ նրա «Անուշ» օպերան: Բացի այդ՝ նրա գործունեությունն ընթացել է շատ ծանր պայմաններում, անընդմեջ ստիպված է եղել սպասել ֆինանսական աջակցության խանգարող հանգամանք է եղել նաեւ այն, որ ձեռքի տակ է ունեցել միայն արական փոքր կազմի երգչախումբ, եւ հաճախ իր ստեղծագործությունները հարմարեցրել է այս երգչախմբին: Երազել է տարբեր գործիքներ ունենալ եւ զբաղվել նաեւ գործիքային երաժշտությամբ:

Երբ փոքր տարիքում իր ընկերոջ հետ առաջին անգամ գնում է մի հայկական գյուղ եւ լսում հայ գեղջկական երգերը, այդ օրվանից դառնում է ազգային երաժշտության սիրահար եւ մեծ նվիրյալ:

Այս ծայնասկավառակում գե-

տեղված են նրա դաշնամուրային՝ մեզ հայտնի ստեղծագործությունները (բացառությամբ ուսանողական տարիների գործերի), եւ որպեսզի ավելի պարզ լուսաբանեմ այս ստեղծագործությունները, մեջ եմ բերում հենց իր՝ Մեծ Վարպետի՝ Կոմիտասի խոսքերը.

«Մենք գրի ենք առել այս եղանակները հայ գեղջուկի բերանիցն անձամբ այնպես, ինչպես երգում են գյուղերում: Դաշնակէլու ժամանակ հոգ տարանք, որ պահենք ինքնուրույն բնավորություն ունեցող եւ զուտ ազգային դրոշմ կրող հայ գյուղական եղանակների ոճն ու ոգին: Այժմ տալիս ենք մի քանի նմուշ միայն ժողովրդական եղանակներից: Բայց երգերը դյուրացնելու համար կարելոր դատեցինք ինչ ինչ գործնական բաներ ասել.

ա) Հայ ժողովրդական երաժշտության մեջ շեշտն ու ամանակն իրարուց անկախ են. ուստի այդ երգերն ասվելու է՝ հետեւելով բառերին եւ խազերի վրա դրված նիշերին եւ ոչ թե արեւմտյան երաժշտության շեշտական օրենքներին:

բ) Պետք է կատարել սերտ կապով, քնքուշ, խաղաղ, ազդու, եւ ձայնը առանց սահեցնելու»:

«Հայ քնար» հավաքածու գեղջուկ երգերի:
Գրի առավ եւ դաշնակէց
Կոմիտաս Վարդապետ

Յոթ երգ

Սրանք հայ ժողովրդական երգերի մշակումներ են՝ գրված 1911թ.-ին՝ Անգլիայի Ուայթ կղզում (Լա Մանշի նեղուց), ուր Կոմիտասը կարճ ժամանակով մեկնել էր հանգստի: Այդ երգ-պիեսները հեղինակը ստեղծել է միաժամանակ երկու կատարողական նպատակով՝ որպես դաշնամուրի նվագակցությամբ մեներգեր, եւ որպես դաշնամուրային պիեսներ: Որպես դաշնամուրային պիես՝ մի փոքր փոխվում է կատարման բնույթը: Չնայած այս պիեսները ծավալով փոքր են, սակայն կատարման համար շատ բարդ են, քանզի կատարողից պահանջում են ծայր աստիճան ուշադրություն: Այստեղ յուրաքանչյուր շտրիխ, յուրաքանչյուր շեշտ, լիզա շատ կարեւոր է, որովհետեւ սրանց ճիշտ հանգավորելը եւ արտահայտելը միայն կտա ճշգրիտ պատկերը: Դրանք լիովին ընկալելու համար հարկավոր է լավ ուսումնասիրել հայ ֆոլկլորային երաժշտությունը:

Օրինակ, առաջին պիեսը նույն «Ես աղջիկ եմ» մեներգն է: Կատարման բնույթը՝ *simplice*, պարզ, անկեղծ, բնական, միամիտ, պարզամիտ, Կոմիտասի խոսքերով՝ նաեւ աղաչական, քանզի երգը երգում է մի որբ աղջիկ, որը ոչ հայր ունի, ոչ մայր: Նա երգելով դիմում է բնությանը՝ սարից ծագող արեւին, քարից կանչող կաքավին, իրեն մի յար (սեր) տան, որ լավանա սրտի յարեն (վերքը): Այսքանն արտահայտելու համար կարեւոր է լիզաների ճիշտ հանգավորումը, որը կտա հառաչանքի զգացողությունը: Իսկ ճիշտ պեդալիզացիան կտա սարերից եկող երաժշտության էֆեկտը:

Երկրորդ պիեսը՝ «Էրվում եմ»

Տխուր, ցավագին, վշտագին, dolente

Այստեղ ցավն արտահայտելու համար շատ բնորոշ են տե-
նուտոները՝ դրված տակտի վերջի նոտայի վրա, ինչպես նաեւ
ձախ ձեռքի կրկնությունը, հարց-պատասխանի ձեւով, որը
կարծես հաստատում է՝ Էրվում եմ, Էրվում:

Երրորդ պիեսը՝ «Տուն արի»

Allegretto non troppo

Տագնապ եւ անհանգստություն կա: «Ամպել ա, ձյուն չի
գալի, մթնել ա, տուն չի գալի»: Կինը կանչում է յարին, գիշերն
ախ ու վախով ու դժվարությամբ է անցնում, մինչեւ յարը
տուն դառնա:

Չորրորդ պիեսը՝ «Գութանը հաց են բերում»

Allegretto semplice, tempo rubato

Տեմպն ազատ է, հուզմունք է արտահայտում, ուրախություն եւ հպարտություն: Աղջիկը գութան հաց է տանում իր սիրած յարին: Նորից դիմում է բնությանը, որ հավքերը թեւ անեն, յարին հով անեն, ինչպես նաեւ բարակ քամի փչի, հետո ել հավքերը նանիկ անեն:

Եռաձայն պիես է, լրացուցիչ «արծազանքող» դարձվածքներով, որը բնության արծազանքն է աղչկա ուրախությանը եւ կանչին:

Յինգերորդ պիեսը՝ «Լուսնակը սարի տակին»

Comodo, անշտապ, հանգիստ, սիրատուչոր

Լուսնակը սարի տակին է, իսկ աղջիկը սպասում է իր զինվոր յարին: Հայացքը գցում է սարին, արցունքով գիր գրում դարիք (պանդուխտ) յարին: Այս գործը լայն ձայնածավալ է պարունակում: Բազմատեսակ ռիթմիկան, լիզաները, լեզատոները, դիսամիկան՝ այս ամենը սիրատուչոր բնույթ են հաղորդում մեղեդուն: Պահված բասերը տալիս են այն հեռուների զգացողությունը, որտեղ ծառայում է զինվորը: Իսկ միջին ձայնը հառաչանք եւ տխրություն է արտահայտում:

Վեցերորդ պիես՝ «Էս գիշեր, լուսնակ գիշեր»

Nobile, ազնվությամբ, հպարտությամբ

Սա մեղմիկ, լիրիկ սիրո խոստովանություն է, եւ ինչ-որ տեղ մոգական պարտադրանքի բանաձեւ է հիշեցնում:

«Ո՛վ է տեսել՝ սիրած յարը մոռանա

Ով մոռանա՝ երկու աչքով կուրանա»:

Այստեղ երեւում է, կոմպոզիտոր Կոմիտասի մեծությունը եւ վեհությունը: Ոչ մի ավելորդ հույզ, ոչ մի կիրք, այլ ազնիվ, մեղմ, խոհուն եւ հպարտ մեղեդի՝ ուղղորդված ք-ով եւ քք-ով: Նա վարպետորեն է ցույց տվել հայ ազգին բնորոշ զսպվածությունը եւ վեհությունը:

Յոթերորդ պիես՝ «Ջուր կու գա վերին սարեն»

Ի տարբերություն մյուս պիեսների, այստեղ ավելի ցայտուն է նույն մեղեդու տարբերությունը՝ որպես մեներգ եւ որպես դաշնամուրային պիես: Որպես մեներգ բնութագրված է *allegro moderato*, եւ ավելի նուրբ, սահուն, մեղմ: Իսկ որպես դաշնամուրային պիես, բնութագրված է *allegrezza, energio*, ուրախ, խնդուն, եռանդուն:

«Ջուր կու գա վերին սարեն,

Սարն ուրբեն,

Կը թափի մարմար քարեն,

Կաթ-կաթ ծորալեն»:

Այստեղ արդեն պատկերվում ու բնութագրվում է բնությունն ամբողջությամբ, եւ այս առիթով մենք մեկ անգամ եւս հիշում ենք մեծ Կոմիտասի խոսքերը. «Սիրի՛ր բնությունը, սովորի՛ր նրանից ճանաչել կյանքը»:

Մշո շորոր

(նայի, գուռնայի, թմբուկի ոճով)

«Մշո շորորը» ժողովրդական պարային ընդարձակ տեսարան է տարբեր բնույթի բաղկացուցիչներով: Բոլոր სიუჟეტებიց երևում է, որ «Մշո շորորին» Կոմիտասն առանձնակի տեղ է տվել:

Կոմիտասի գիտական ժառանգությունը վկայում է, որ նա դեպի արվեստն ուներ պատմական մոտեցում: 1906-1907թթ. մամուլում տպված հոդվածներում եւ հայտագրերում այս պարն անվանված է «արխաիկ», «հինավուրց», «ավանդական», ինչն ավելի հետաքրքրական է դարձնում սա: Կոմիտասն այդ ստեղծագործությունները բնութագրել է որպես շատ հին՝ հավանաբար հեթանոսական օրերից պահպանված պար:

ա) Շարան-Allegro vivace

Այս հատվածը պարողներին հրավիրում է շրջան կազմելու: Կոմիտասն այս հատվածն անվանել է «նախանվագ»: Սկսվում է գուռնայի ու թմբուկի հնչումով, որը ժողովրդին կանչում է պարի: Այստեղ եւս միայն տեքստը ճշգրիտ եւ մանրակրկիտ ընթերցելով կարելի է ստանալ գործիքների ճիշտ հնչողությունը դաշնամուրի վրա:

բ) Ծանր պար-Largo

Սա բուն շորորն է, ամբողջության գլխավոր բաժինը, որը բնութագրված է «կպարեն Մշո Ս. Կարապետ ուխտագնացության: Հանդիսավոր պար մը, գրեթե կրոնական նկարագրով: Չայն կպարեն բոլորը միասին, այր, կին, ծեր, մանուկ. անսահման բոլորապար մըն է, երբեմն երկու-երեք հարյուր հոգիով կազմված: Թմբուկի քանի մը հարվածներէ հետո՝ պարողները շրջանակը ձեւացնելու հրավիրող գուռնան կսկսի եղանակն օրորել, եւ բոլորակը կտատանի թեթել ու շատ համր շարժումով մը... Բոլոր անոնք, որ պարին կմասնակցին, խորին հափշտակության մը մեջ սուզված կթվին. բոլորը անձայն, քաղցր ու ծանրաշուք հուզմունքով մը գինովցած, կունկնդրեն մելոդին, որ օդին մեջ կերկարածգէ իր ցավագին անուշությունը: Այս պարը պետք է շատ հին ըլլա, շատ հավանաբար մնացորդ մը հեթանոսական շրջանի, տեսակ մը միսթիքական պար՝ ի պատիվ պաշտպան Աստվածի մը»:

Նույն բաժնի հատվածին են վերաբերում հետեւյալ տողերը՝ «Մերթ երաժշտությունը քիչ մը կերկարէ իր շարժումը, խուսափուկ ժպիտ մը կուրվագծէ, հետո նորեն կիյնա իր երազուն խոկմանը մեջ»:

գ) *Թռնոցի-Andante capriccioso*

Այս պարը թեւապար է, ուստի մեծ դեր են խաղում ձեռքերի շարժումները: Կատարման համար բավականին դժվար է ստակատոնների եւ շեշտերի հարաբերակցությունը, որն ստեղծում է հետաքրքիր ռիթմիկ պատկեր: Միջին մասը (*cantabile*) հիշեցնում է դաշտերում մեղմ քամուց օրորվող ցորենի հասկերը, որը շատ նման է հայ աղջիկների նազանի ճոճին:

դ) *Կոխ-Allegro gioioso*

Սկսվում է թմբուկի երկու-երեք հարվածով, որը կարծես հայտարարում է երկու կտրիճների մրցության մասին: Կոխը հին հայկական ավանդույթ է հավաքների, խնջույքների ժամանակ երիտասարդները կոխ են բռնել՝ ցույց տալով իրենց ուժը: Սա, իհարկե, խորհրդանշական բնույթ ունի. կոխի ժամանակ ոչ մեկն իրավունք չունի հաղթելու: Այդ պատճառով էլ մարտական շունչն իր տեղը զիջել է ավելի ուրախ, կատակային բնության: Իսկ կարճ ստակատոնները հրաշալիորեն թմբուկի տպավորություն են ստեղծում:

ե) *Քոչարի-Allegro vivace*

Չնայած Կոմիտասն այս պարատեսակը չի նշել, բայց շարժման տեսակով սա նման է Մուշի-Սասունի նշանավոր «Քոչարիին»: Այս պարը նորից վերականգնում է պարող հանրության եռանդը, որին հաջորդում է ճոճը՝ կոնտրաստ ստեղծելով:

զ) *Ճոճ-Andante sostenuto*

Այս պարը Կոմիտասը բնութագրել է նաեւ «նազանք» բառով: Սա պարող հոժ բազմությունից առանձնացած գեղանի աղջկա նազապարն է: Ռիթմիկ պատկերն արտահայտում է աղջկա հուզմունքն ու ամոթխածությունը: Այս սեթետեթանքից եւ նազանքից բորբոքված՝ նորից սկսվում է տղամարդկանց պարը, որը կոչվում է ճոշ:

է) *Ճոշ-Allegro ma non troppo*

Ճոշ՝ նշանակում է զինապար: Սա զենքով պար է. եթե զենք չկա, ապա՝ կոպալով (ձեռնափայտ), երբեմն էլ զենք խաղացնելը փոխարինում են սոսկ ծափ տալով: Այս պարատեսակը նման է «Վեր-վերի»-ին, սակայն ավելի մարտաշունչ բնույթ ունի: Ճոշին հաջորդող վերջին տակտերը ծառայում են որպես վերջաբան:

Կոմիտասն այս ստեղծագործությունում ստեղծել է ժողովրդական մեղեդու յուրատեսակ լադային ներդաշնակում (հարմոնիզացիա), նրբորեն վերիմաստավորել, գտել է դաշնամուրային շարադրանքի ինքնատիպ ձեւեր: Սա ժողովրդական գործիքային երաժշտության մեջ եւ պարային արվեստի ասպարեզում խոշոր ձեւի եւ կառուցվածքի մի ստեղծագործություն է:

Մանկական նվագներ

Տասներկու պիես՝ ժողովրդական թեմաներով

Այս փոքրիկ պիեսների շարքը Կոմիտասը գրել է Կ. Պոլսում ապրած տարբեր տարիներին: Նա միշտ ցանկացել է ստեղծել հայկական երաժշտանոց. դաշնամուր դասավանդելիս ժողովրդական երաժշտական նյութ ներգրավելու նպատակով ստեղծում է իր «մանկական նվագներ»-ը, որոնցից առայժմ, ցավոք, հայտնաբերված է միայն տասնվեց նմուշ: Այս պիեսները շատ ուսուցողական են, դրանցում կան սահուն կանտիլենա եւ ստակատո, պեդալի յուրատեսակ գործածություն, պոլիֆոն բազմաձայնության պահեր եւ ձգտում է առաջացնում ստանալու գունեղ եւ տեմբրային հնչյուններ: Հետաքրքրական է այն փաստը, որ ժանրային տեսակով Կոմիտասի «Մանկական նվագներին» նման բան, նույն ժամանակահատվածում եւ ավելի ուշ, իրականացրել է հունգարացի դասական կոմպոզիտոր Բելա Բարտոկը: Միայն թե, ափսոս, Կոմիտասը չի հասցրել հիմնովին իրականացնել իր այս աշխատանքը: Բազում խանգարող հանգամանքներ են եղել:

Մեզ շատ քիչ քանակով նմուշ է հասել: Համենայնդեպս, դրանք ժողովրդական ոճով գրված բարձրարժեք պիեսներ են:

Յոթ պար

«Ժողովրդական պարն արտահայտում է յուրաքանչյուր մի ազգի բնորոշ գծերը, մանավանդ փառքն ու քաղաքակրթության աստիճանը, մարդու ներքինը»:

Կոմիտաս

Կոմիտասի դաշնամուրային հայտնի ստեղծագործությունների մեջ գլխավոր տեղը զբաղեցնում են պարերը՝ «Մշո Շորոր» եւ «Յոթ պար»: Խորն ուսումնասիրելով ժողովրդական երգարվեստը՝ նա միաժամանակ շատ լուրջ եւ հետեւողական ձեւով ուսումնասիրել է նաեւ պարարվեստը, յուրացրել եւ ցուցադրել է ազգային ամենահատկանշական պարերի խորեոգրաֆիան: Կոմիտասը հաստատեց այն իրողությունը, որ պարերգերն ու պարեղանակներն ումեն նաեւ բուն պարից անկախ, ինքնուրույն արժեք՝ որպես գուտ երաժշտական երկեր:

Կոմիտասից առաջ, հայ ժողովրդական պարեղանակները դաշնամուրային գործի վերածելու փորձեր արել էր Նիկողայոս Տիգրանյանը, սակայն նրա մշակումներում այնքան էլ խորը չի դրսեւորվել հայկականը. նրա պիեսները կրում են ընդհանուր արեւելյան երանգ: Կոմիտասի «Պարերը» հայ պարային երաժշտությունը ներկայացրեցին ստեղծագործական մի նոր մակարդակով, որտեղ ժողովրդական մեղեդին վեր է բարձրանում իր ֆուկլորային նախատիպից, հարստանում արտահայտչական նոր հատկանիշներով, եւ ինքնատիպ մտահղացված ստեղծագործության հիմք է դառնում:

Այս «Պարերը» բուն ընդունելության եւ մեծ գնահատանքի արժանացան արտասահմանում: Դեռեւս տպագրության փուլում դրանց կատարումով հանդես եկավ ֆրանսիացի դաշնակահար եւ կոմպոզիտոր, Փարիզի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Լազար Լեւին:

Երկու անգամ Կոմիտասը փորձել է տպագրել «Պարերը», սակայն ֆինանսական միջոցներ չգտնելու պատճառով այն չի հաջողվել: Միայն Կոմիտասի հիվանդանալուց հետո, երբ հիվանդությունը ծանրացել էր, ստեղծվեց «Կոմիտաս Վարդապետի բա-

րեկամներու հանձնախումբ», որի եռանդուն ջանքերով, «շնորհիվ պարոն Ա. Ղուկասյանի նվիրատվության», 1925թ. Փարիզում հրատարակվեցին Կոմիտասի «Պարերը»: Սակայն այդ հրատարակության մեջ պարերը թվով վեցն էին, եւ կային շատ վրիպակներ. մի շարք պարերից հեղինակի կատարողական նշումներն անհրավագիորեն դուրս էին հանված: Առաջին տպագրության մեջ պարերն ունեն հետեւյալ հերթականությունը՝

Երանգի-Երեւանայ

Ունաքի-Շուշվա

Մարալի-Շուշվա

Շուշիկի-Վաղարշապատի

Յետ-առաջ-Կարնոյ

Շորոր-Կարնոյ:

Այս եւ հետագա տպագրություններում «Մշո Շորորը» եւ «Մանուշակի» պարեղանակները բացակայում են: Հնարավոր է դրանց բնագրերը մյուս պարերի բնագրերից ուշ են հասել Փարիզի Կոմիտասյան հանձնախմբին: Հնարավոր է նաեւ, որ հանձնախմբի ձեռքի տակ եղած ձեռագրերում եղել են «Մշո Շորորի» եւ «Մանուշակի» պարեղանակների նյութերը, բայց ժամանակին չեն նկատվել, հայտնի դարձել: Վերջին տարիներին Անթիլիասից բերված նյութերում հայտնաբերվում է «Մշո Շորորը», որն առանձին, ինքնուրույն ստեղծագործություն է պարային ժանրում: Իսկ Ռոբերթ Աթայանի ջանքերի շնորհիվ հայտնաբերվում է «Մանուշակի» պարը, որն առաջին անգամ տպագրվեց Ռոբերթ Աթայանի «Կոմիտաս» ժողովածուի 6-րդ հատորում 1982թ.-ին: Սակայն դեռ շատ են կորած ստեղծագործությունները, որոնք ֆինանսական միջոցներ չլինելու պատճառով չեն տպագրվել, ցրվել եւ կորել են: Ենթադրվում է, որ պարերից եղել է նաեւ «Նունուֆար» պարը, որը հիշատակվում է Կոմիտասի գրությունների մեջ:

Մինչ վերջերս հայտնի է եղել Կոմիտասի վեց պարը: Ես այս ձայնասկավառակում ներկայացրել եմ հայտնաբերված բոլոր յոթ պարերը: Ուսումնասիրելով Կոմիտասի գրությունները՝ հատկապես նամակները՝ ուղղված «Պարերի» առաջին կատարող Շուշանիկ Բաբայանին, որտեղ նա նկարագրում է այդ պարերի բնույթը եւ կատարողական ոճը, փորձել եմ հնարավորին չափ հարազատ մնալ այդ նշումներին:

«Պարերում» հեղինակը ցուցաբերել է դաշնամուրը յուրատեսակ հնչեցնելու մի առանձնահատուկ վարպետություն: Կոմպոզիցիոն հնարների յուրահատկությամբ եւ անհատականացված կերպարայնությամբ Կոմիտասի «Պարերը» հայ ազգային երաժշտության եւ երոպական երաժշտության մեջ մուտք գործեցին որպես նորարարական երեւոյթ: Իրենց բովանդակային, ձեւային ու ոճական առանձնահատկություններով դրանք մասնակիցը դարձան դարասկզբի երոպական դաշնամուրային գրականության մեջ (Դեբյուսի, Ռավել, Բարտոկ...) ծավալված այն պրոցեսին, որի էությունն էր արեւմտյան երաժշտության մեջ արեւելքի հնչյուններ բերելը, գյուղական ֆոլկլոր ներմուծելը:

«Պարերի» առաջին կատարումից հետո ֆրանսիական, շվեցարական ու բելգիական երաժշտական պարբերականներում դրանց մասին դրվատական շատ բան է գրվել: Տպավորությունն այնքան զորեղ է եղել, որ որոշ երաժիշտ-քննադատներ, լոկ դաշնամուրի նվագը լսելով, պատկերացրել են նաեւ հայ ժողովրդական պարերի խորեոգրաֆիան եւ հիացմունքով արտահայտվել դրանց մասին: «Պարերը» խորությամբ ընկալել եւ իր հանդեսում արտահայտվել է «Mercure musical»-ի տնօրեն Լուի Լալուան՝ հետագայում Կլոդ Դեբյուսի-ի նշանավոր կենսագիրը:

«Պարերում» առանձնահատուկ է շեշտադրությունը (որոնք երբեմն անսովոր, արագ եւ բազմատեսակ են), արտիկուլյացիան, կատարման ցուցումների մանրամասնելը, որոնք այն ժամանակ տեղ էին գտնում արեւմտաեւրոպական նորագույն կոմպոզիտորների (օրինակ՝ Ա. Շյոնբերգի) երկերում: Սովորական «ներդաշնակային» պեդալից բացի հեղինակի նշումներում կան նաեւ զուտ «տեմբրային» պեդալի գործածման դեպքեր: Տեմպերը կատարվում են ելնելով կերպարային բնույթից՝ այս կամ այն չափով ազատ, rubato:

Մանուշակի (Վաղարշապատի)

Դափի ոճով

Կանացի մենապար է: Մանուշակ բառն այստեղ կնոջ անուն է: Մենապարերից ամենապարզ եւ նուրբ պարն է: Նշված է «թմբուկի ոճով»: Ձախ ձեռքն ամբողջովին արտահայտում է թմբուկի զգացողությունը՝ տարբեր ռիթմիկ պատկերով, երբեմն թմբուկը հանդես է գալիս մենանվագ ֆրագով, հետո արտահայտիչ կերպով լռում է: Նրա կատարման մեջ թմբուկի այսպիսի տարբերակված, ինքնուրույն մասնակցությունն այդ պարեղանակին տալիս է առանձնահատուկ արտահայտչականություն եւ բացառիկ ինքնատիպություն:

Երանգի (Երեւանի)

Նայի եւ թառի ոճով

«Երանգին» կամ «Ռանգին» հայկական ժողովրդական կանացի մենապար է՝ գրառված ժողովրդական կատարումից: Այս պարեղանակը գրառել է «Ռանգի» է անվանել նաեւ Նիկողայոս Տիգրանյանը, սակայն այդ գրառումները ձեռնարկվել են միմյանցից անկախ: Այս երկու մեղեդու գրառումները նման են, բայց շատ տարբեր են կատարողական ոճով, չնայած երկուսն էլ գրված են «թառի ոճով»: Հայ ժողովրդական պարեղանակների երկու գիտակների՝ Նիկողայոս Տիգրանյանի եւ Կոմիտասի ջանքերով մեզ են հասել «Երանգիի» երկու տարբերակ: Հետագայում ուրիշ կոմպոզիտորներ եւս անդրադարձան այս մեղեդուն, օգտագործեցին տարբեր ձեւերով եւ գործիքավորմամբ, նաեւ տարբեր կատարողական ոճով:

«Երանգի» պարում հստակ հնչողության շնորհիվ Կոմիտասը կարողացել է հասնել այն բանին, որ սկզբից մինչեւ վերջ թեման առաջ է տանում ունիստնով՝ երկու օկտավա տարածության վրա, եւ տալիս յուրօրինակ մեկնաբանություն: Կատարողական ոճը բնութագրել է «Նազանի» բառով, իսկ երկրորդ ծայնը (կարճ, կտրուկ պիցցիկատոների պես) թողնում է թառի տպավորություն: Իսկ ռիթմը ծառայում է նաեւ որպես երաժշտության պոլիֆոնիզացիայի միջոց: Կոմիտասն անընդմեջ անդրադարձել է այս մեղեդուն եւ արել տարբեր փոփոխություններ. գրել է «Երանգիի» մի քանի տարբերակ, եւ բոլոր տարբերակներն էլ գեղարվեստական ինքնուրույն արժեք ունեն: Ձայնասկավառակում ներկայացված է վերջնական տարբերակը:

Ունաբի (Շուշվա)

Թառի եւ դափի ոճով, եւ

Մարալի (Շուշվա)

Դափի ոճով

«Ունաբին» Շուշվա հայ ժողովրդական պար է. այստեղ ներկայացված է Վաղարշապատում հնչած տարբերակով: Հայերեն հնագույն ունաբ կամ հունաբ բառն ազգային տարբեր բարբառներում տարբեր է հնչում՝ ունաբ, հուննապ, աննապ եւ այլն: Ունաբ պտղի ծառի անվանումն է: Հայերը կանանց հաճախ ծառի անուններով էլ են կոչել: Սա եւս կանացի պար է: «Ունաբի» եւ «Մարալի» պարերը կատարվում են attacca. սրանք մեկ միասնություն են կազմում, որին հաջորդում է լուսավոր, պայծառ «Շուշիկին»: «Ունաբի» եւ «Մարալի» պարերում պաուզաները հեքի ու հառաչանքի զգացողություն են հարուցում. կարճ պաուզաները երաժշտությանը մարդկային խոսակցության բնույթ են տալիս: Այս պարերը հայրենի բնությամբ շնչող, հայ գեղջկուհու հույզերն ու ապրումներն ունեցող քնարական պատ-

կերևեր են: Եթե «Ունաբի» պարը բնութագրված է՝ «նազանի եւ սահուն», ապա, «Մարալին» բնութագրված է՝ «հպարտ եւ գալարուն»: Այստեղ մեղեդին է՛լ ավելի խոհուն եւ փիլիսոփայական բնույթ ունի: Գործիքավորման գեղեցիկ լուծում է տվել Կոմիտասը «Մարալի» միջին մասում, որտեղ պահված բասը դուդուկի դամն է, իսկ միջին ձայնը դափի տպավորություն է հաղորդում: Այս պարի արձակ պատմողականությունը հակադրություն է ստեղծում «Ունաբի» պարի հետ:

Շուշիկի (Վաղարշապատի)

Թառի եւ դափի ոճով

Այս պարը ժողովրդի մեջ հայտնի է «Շուշիկի տրեգի» անունով: Հայ գեղջուկ պար է՝ մեկ կամ երկու հոգու համար: Բնութագրված է «աշխույժ եւ նազուկ»: Պարի բնույթն ավելի ճշգրիտ տալու համար Կոմիտասն օգտագործել է արտահայտիչ այնպիսի բառեր, ինչպիսիք են՝ քնքշելով, փայփայելով, առլեցուն, գեփյուռով, շատ մեղմորեն եւ նվազուն, եւ այլն: Մեղեդին ակամա հիշեցնում է լեռնային Հայաստանի բնությունը. առաջին տակտերում մեղեդին կարծես սարից սար է անցնում: Այս պարն ունի ուրախ, կայտառ բնույթ, որը կարծես «Ունաբի» եւ «Մարալի» պարերի հակադրության շարունակությունն է:

Հետ ու առաջ (Կարնո)

Փողի եւ թմբուկի ոճով

«Հետ ու առաջ», «Շորոր» եւ «Մշո Շորոր» պարերը վիպական, պատմողական բնույթի պարեր են, եւ խորը ավանդականությամբ սերտորեն առնչվում են միմյանց հետ: Երեքն էլ տղամարդկանց կամ խառն խմբապարեր են: «Հետ ու առաջը» բնութագրված է «վեհ եւ նազանի»: Ավելի ընդգծված շեշտադրություն ունի, էլ ավելի է զգալի թմբուկի ոճը: Պարն առնական եւ վեհ բնույթի է, բայց միեւնույն ժամանակ մեղմ եւ նուրբ տարրեր ունի: Պարն իր մեջ ընդգրկում է նաեւ բնության ձայները, որը միջին մասում ավելի հստակ է լսելի դառնում՝ շնորհիվ թափանցիկ ֆակտուրայի, հիշեցնում է ջրի կաթոցներ կամ թռչնի ձայներ: Այս քնքշությանը հակադրվում է առնական մեղեդին, որը Կոմիտասը բնութագրել է «վեհափառ եւ հզոր» բառերով: Վերջում մեղեդին աստիճանաբար հեռանում է եւ արձագանքում՝ թողնելով վաղնջականության տպավորություն:

Շորոր (Կարևո)

Փողի, թմբուկի եւ դափի ոճով

Եպիկական, վիպական, հերոսական բնույթի պար է՝ բնութագրված վեհ, հերոսական: Ինչպես հաստատում է Կոմիտասը, այս պարը Կարինի հայկական ավանդական պար է: Այստեղ չափազանց շռայլ են Կոմիտասի կողմից մեղեդիի կատարողական ոճը բնութագրող նշումները: Դրանք լիովին պատկերում են ստեղծագործության բնույթը եւ կատարողից պահանջում լարված ուշադրություն, քանզի, եթե մինչ հիմա պարից պար կամ մասից մաս եր փոփոխվում մեղեդին, ապա այստեղ այդ հակադրությունները շատ ավելի հաճախակի են: Հենց այս պատճառով էլ Կոմիտասը նոտաների տակ հետեւյալ կարգի նշումներ է արել. «փայփայելով, բռնկելով, թմբկելով, դափին մատնելով, արձագանքելով», կամ ասենք, վերելի ձայնը բնութագրված է «հերոսաբար եւ վեհանձնորեն», իսկ միջին ձայնը՝ «մեղմիկ եւ կակուղ», եւ այս գեղեցիկ հակադրությունն ընթանում է պահված բասի հիման վրա, որը դուդուկի դամն է: Այսպես մեղեդին սկզբում հնչում է հեռվից. խաղաղ, խոսակցական բնույթ ունի, իսկ թեմային նմանակող ենթաձայնը զույգ ձայների միջեւ երկխոսություն է ստեղծում, ասես պատասխանում եւ «կարեկցում» է մեղեդուն: Այս տեսարանը կարծես պատկերում է երկու ալեհեր ծերունու մեղմիկ, խաղաղ եւ հոգեպարար զրույցը, որը գնալով ավելի մոտենում, տեսանելի է դառնում: Այս թեման հնչում է տարբեր ռեգիստրներում եւ գնալով թարմանում է, որից հետո սկսվում է բուն պարը՝ թմբկելով, բռնկվելով, վճռական:

Դաշնամուրի հնչողությունը դառնում է ավելի հագեցած, կարծես գործիքային անսամբլ է սկսում նվագել:

Այս պարն իր մեջ պարունակում է տարբեր հուզական զգացողություններ, որը զգացումների հեղեղ է:

Պարը գեղարվեստական բարձր արժանիք է ներկայացնում թե՛ որպես զուտ ժողովրդական ստեղծագործություն, թե՛ որպես կոմպոզիտորի բարձրակարգ մտածելակերպ՝ իր բազմատեսակ արտահայտչականությամբ եւ հետաքրքիր լուծումներով: Ստեղծագործությունն իր ռիթմիկայով, պոլիֆոնիայով, հարմոնիայով ու կառուցվածքով, հիրավի, մի գլուխգործոց է:

Տողիկ

«Տողիկը» գրված է 1915թ., հրատարակվել է ամերիկահայ մամուլում:

«Տողիկի» մեղեդական գիծը հիշեցնում է Սանահինի կալերգը: Բնութագրված է «հանդարտիկ» բառով, որն արդեն իսկ ինքնին շատ խոսուն է. «Տողիկ», «հանդարտիկ»: Այս փոքրիկ ստեղծագործությունն իր մեջ ամփոփում է մեծ իմաստ, որը խորհելու առիթ է տալիս...



Introduction

Komitas is the pillar of Armenian professional music. He began his journey in the history of the Armenian people as an unparalleled scholar, multi-faceted musician, and a composer of exceptional talent. He paved the way for a genuine understanding of Armenian folk music and worked prolifically as a public figure, scholar, ethnomusicologist, specialist and decipherer of the khaz (Armenian music notation system) as well as a musical performer and pedagogue.

Komitas was the first person who endeavored to put the study of Armenian music on an academic level. His studies and research also represent an invaluable contribution to the sphere of international ethnomusicology.

Unfortunately, only fragments of his huge work, and only a relatively small number of music pieces, have reached us. His opera "Anush" is considered lost. Moreover, his artistic activity was carried out under very harsh conditions, and he was constantly in want of financial assistance. Another limitation was the fact that Komitas had only a small male choir at his disposal, and was often forced to adapt his works to suit this group. He dreamed and hoped to own various instruments, and to compose and arrange instrumental music as well.

From the very moment when, at a young age, he first set foot into an Armenian village and heard the folk songs of the rural people, he fell in love with national folk music and became its most devoted protagonist.

This CD contains all of Komitas' published piano works (with the exception of works from his student

years). The following quote from the great master himself best illustrates these pieces:

"We have transcribed these melodies directly from [what we have heard from] the mouths of Armenian villagers exactly in the way in which they are sung in the villages. While arranging the pieces for piano, we have been careful to keep intact the style and spirit of these Armenian folk melodies, which have their own specific character and a purely national imprint. Here we present only a few samples of folk melodies. In order to facilitate [the authentic performance of] these songs, we deem important to note the following:

In Armenian folk music, the accented syllables of words do not necessarily coincide with the musical accent. Therefore, these songs should be sung according to the lyrics and notations on the scores and notes, and not according to accentuation rules followed in Western musical practice.

[The pieces] must be performed with a smooth legato, calmly, movingly, and without slurring the voice".

Hay Knar (Armenian Lyre),
an anthology of folk songs, transcribed
and arranged for piano by
Rev. Father Komitas, Paris, 1907

Yot Yerg - Seven Songs

These seven pieces are arrangements of Armenian folk songs, composed in 1911 on the British Isle of Wight, where Komitas vacationed for a few days.

The composer has created these song-pieces simultaneously for two performance genres: as solo songs with piano accompaniment, and as piano pieces. In the latter case, the nature and style of performance varies a little. Although these pieces are short in length, they are very difficult to perform, because they require the performer's utmost attention and awareness. Much depends on each articulation, each fingering, each musical accent, and each slur (liga), since only through their correct rhyming and expression can the genuine interpretation of the melody as envisioned by the composer, be revealed. And to thoroughly understand these details, a substantial study of Armenian musical folklore is necessary.

The first piece, “Yes Aghtchik Em”, is the solo song “I Am [a] Girl”.

The nature of the performance is expressed as *simplice*; simple, sincere, natural, naïve, candid, and according to Komitas' words, also pleading, because the song is sung by an orphan Armenian girl who has neither father nor mother. She sings and with her song appeals to Nature — to the rising sun from behind the mountains, to the partridge crying from the top of a boulder — to give her a sweetheart, and thus heal the wounds of her heart. To express all this, the correct rhyming of slurs is important, as it would communicate the impression of sighs. Also, accurate pedalization will give the impression of music coming from the mountains.

The second piece, “Ervum Em”, “I Am Burning, I Am Consumed”, is described as sad, sorrowful, painful, dolente.

To express sorrow, the following details are essential: tenutos on the last notes of the bar, as well as the repetition of the theme by the left hand — like a question and its answer — which provides the confirmation, “I am burning, I am consumed”.

The third piece is “Tun Ari”, “Come Home”, defined as *allegro non troppo*.

There is an atmosphere of anxiety and concern: “It's cloudy, but no snow is falling. It is [already] dark, but [he] is not coming home”. The woman is calling to her beloved, and spends the night in great anxiety until her sweetheart returns home.

The fourth piece, “Gutane Hats Em Berum”, “I Am Bringing Bread (food) to the Plowmen”, is specified *allegretto semplice, tempo rubatto*.

The tempo here is free. It expresses an excited, moved emotional state: one of happiness, gaiety, and pride. The girl is taking lunch to her sweetheart, who is busy plowing. Again, she appeals to Nature —asking for the birds to spread their wings and bring shade over her loved one — and then for a sweet breeze to blow and the birds to take a nap.

This is a polyphonic (three voices) piece, with complementary “echoing” twists and turns that represent the echo of Nature to the call of the girl and her happiness.

The fifth piece, “Lusnake Sari Takin”, “The Moon [Is] Behind the Mountain”, is defined *comodo; with no haste, calm, and burning with love*.

The moon is behind the mountain and the girl is waiting for her sweetheart, a soldier. Her gaze lingers on the mountain. Then, with tears in her eyes, she writes a letter to her beloved who is in a foreign land. This work unfolds on a wide diapason. Due to the diverse rhythmic patterns, slurs, legatos and dynamics, the melody “burns with love”. The sustained bass notes give the sensation of the far and away, where the soldier is on duty, and the middle voice expresses sighing and sadness.

The sixth piece, “Es Gisher, Lusnak Gisher”, “Tonight There’s A Full Moon”, is defined as *nobile; nobly, with pride*.

This is a soft, lyrical declaration of love, and, in a way, a magical incantation:

“Who has [ever] seen [that] the beloved one forgets [his love]?
[He] who forgets [let him be] blinded in both eyes”.

The greatness, grandeur, and majesty of Komitas the composer is revealed here. There are no extraneous emotions or passion, but a noble, soft, mellow, smooth, pensive, and proud melody, flowing with pianos (p) and pianissimos (pp). He has skillfully illustrated the nobility and expressive reserve of the Armenian people.

The seventh piece, “Jur Kuga Verin Saren”, “[The] Water [Stream] Comes From The Mountain Top”.

As opposed to the other pieces, here the differences between the solo song version and the piano version of the same melody are more obvious. As a solo song, the melody is defined as *allegro moderato* and is more delicate, smoothly sliding, soft, velvety. But as a piano piece, it is specified as *allegrezza, energio; joyful, delightful, ardent*.

“[The] water [stream] comes from the mountain top,
And twisting around,
Falls from above the marble rocks,
Dripping drop by drop”.

Here, it is Nature that is illustrated, reminding us once more of the words of the great Komitas: “Love Nature. Through it, learn to know life”.

Msho Shoror (Shoror of Mush)

Mush is a town in Western (now occupied) Armenia. Mush and the regions surrounding it, especially the mountainous area of Sasun, are ancient cradles of Armenian life and civilization.

“Shoror” in Armenian means sway-dance. “Msho Shoror” presents a vast scene of folk dances with different components, each one of a different nature. All the documents indicate that “Msho Shoror” was of special importance and value to Komitas.

A scholastic study of Komitas’ legacy shows that his approach to art was steeped in a historical sensibility. In articles published in the press during 1906-1907, and on the posters for his concerts, this dance is described as “archaic,” “ancient,” “traditional,” “ancestral”. All these adjectives make this music all the more interesting. Komitas qualified “Msho Shoror” as very old, probably a dance dating from Armenia’s pagan times.

Sharan (Series)

Allegro vivace

This part is an invitation to dancers to form a dance circle. Komitas has called this part “prelude”, “overture”. It starts with the zurna and the drum, and with cries, calls, and shouts, invites people to dance. Here, too, to obtain the sonority of different instruments on the piano, an accurate and meticulous interpretation of the musical score is necessary.

Tsanr Par (Heavy, slow dance)

Largo

This is the main part of the cycle, the proper “shoror” itself, described as follows: “They dance [this dance] when on pilgrimage to [the monastery of] St. Karapet in Mush. [This is] a solemn, ceremonial, almost religious dance. They all dance together: men, women, the elderly, and children. This is an infinite round dance; sometimes two or three hundred people take part. After a few beats of the drum that call the dancers to form the circle, the zurna starts to play a swaying melody and to lead the dancers’ circle in a light and very muted motion... All those who dance seem to be in a deep trance: speechless, and drunk with a sweet and noble emotion, they all listen in silence to the melody, which stretches its doleful mellifluousness into the air. This must be a very old dance, most probably a remnant of pagan times, some kind of mystic dance to praise a patron God”.

The following words refer to the middle part of the same part: “At one moment the music extends its motion, draws a faint, elusive smile, and then falls back into its dreamy pensiveness”.

Trnotsi (Leaping dance)

Andante capriccioso

This is a dance with stretched arms, so the movements of the hands are most significant. In terms of performance, it is difficult to correlate the staccatos and the musical accents that work to create an interesting rhythmic pattern. The middle part (cantabile) reminds us of the mellow swaying of ears of wheat under a soft breeze, a movement that much resembles the graceful swaying dance of Armenian maidens.

Kokh (Wrestle)

Allegro gioioso

Kokh is Armenian traditional wrestling. This part starts with two-three beats of the drum, which serves to announce a wrestling match between two brave men. Kokh is an old Armenian custom: at parties and gatherings young men used to wrestle kokh, displaying their strength. This, of course, is a symbolic demonstration of power, because during the kokh none of the wrestlers has the right to win. This is why the martial, combative temper cedes to a merry, comical mood. The short staccatos wonderfully convey the impression of drumbeats.

Kotchari

Allegro vivace

Even though Komitas did not indicate the type of this dance, it is similar in nature to the famous "Kotchari" of Mush-Sasun (a vigorous dance, in which the dancers hold hands and dance shoulder to shoulder with their arms stretched down). The dance revives the spirit of the dancers. Tjotj follows this dance, creating a contrast.

Tjotj (Sway dance)

Andante sostenuto

Komitas describes this dance with the word "nazank", or what can best be described as graceful coyness. This is the solo dance of the beautiful girl who, separated from the large crowd, glides with grace and coyness. The rhythmic pattern expresses her emotions and bashfulness. Inflamed by this display of coyness, Tjosh, the men's dance, resumes.

Tjosh

Allegro ma non troppo

Tjosh is the dance of weapons. If there are no weapons, it is performed with sticks and batons. Sometimes, the display of prowess with arms is replaced with a mere clapping of the hands. This type of dance is similar to "Veri-veri", but is more combative and martial. The last bars following the Tjosh form the conclusion.

In this work, Komitas has created a unique harmonic scale of folk melody, and has delicately (re)created new and original methods of piano composition as a result. From the points of view of both folk instrumental music and choreographic art, "Msho Shoror" is a work of impressive form and structure.

Pieces for children

Twelve pieces based on folk themes

Komitas composed this series of little pieces at different times during his stay in Constantinople. He always yearned to found an Armenian conservatory. In order to incorporate folk music in his lessons while teaching the piano, Komitas composed his "Pieces for children". Unfortunately, only sixteen of these compositions have been discovered to date.

These pieces are very instructive. They contain smooth cantilena and staccatos, original use of the pedal and polyphonic moments, and they incite the performer to obtain colorful and timbrous sounds. It's an interesting fact that a work similar in genre to Komitas' "Pieces for children" was composed, at about the same time and later, by the Hungarian classical composer Béla Bartok. Regrettably, Komitas did not have the resources to bring these works to his desired state of completion. Again, he faced many obstacles that hindered his work.

Only a small number of samples exist. Nevertheless, these pieces, written in the folkloric style, are of immense value.

Seven dances

“Folk dances express the specific traits of each nation, especially its glory and the extent to which its civilization is advanced, and what is inside [the soul] of its people”.

Komitas

Among the piano pieces of Komitas that are known to this date, the dances – “Msho Shoror” and “Seven Dances” — constitute the principal part. A thorough researcher of folk songs, Komitas also systematically and very seriously studied Armenian folk dance art, and mastered and demonstrated the distinctive traits particular to the choreography of those dances. Komitas confirmed the fact that the dance songs themselves are independent of the dance and possess their own intrinsic musical value.

Before Komitas, Nikoghayos Tigranyan tried to arrange Armenian folk dance tunes for the piano. But his arrangements do not reflect as deeply their Armenianness, and instead have a general oriental character. Komitas’ “Dances” have taken Armenian dance music to a new level, where the folk melody rises from its folk prototype, gains new characteristics of expression, and becomes the basis of a work that is original and of ingenious conception.

“The Dances” received an extensively warm welcome and high praise abroad. Even before their publication, the French pianist and composer Lazare Levy, professor at the Conservatory of Paris, gave a performance of this work.

Twice, Komitas attempted to publish “The Dances”, but was unsuccessful due to lack of finances. Only after his illness, when the disease was at an advanced stage, was a committee formed called “Committee of Friends of the Rev. Father Komitas”. Their active efforts — and a donation by A. Ghukassyan — resulted in the publication of Komitas’ “Dances” in Paris, in 1925.

However, in this edition the dances were six in number and there were many errors: the notes and remarks of the author for the performer for some of the dances were unfairly omitted. In this edition, the dances are ordered as follows:

Yerangi-Yerevana (Yerangi of Yerevan)
Unabi-Shushva (Unabi of Shushi)
Marali-Shushva (Marali of Shushi)
Shushiki-Vagharshapati (Shushiki of Vagharshapat)
Het-Araj-Karno (Het Araj of Karin)
Shoror-Karno (Shoror of Karin).

In this and later editions, “Msho Shoror” and the dance tune “Manushaki” are missing. It is possible that their manuscripts reached the Komitas Committee in Paris later than those of the six above-mentioned dances. It is also possible that they were in the possession of the Committee along with other manuscripts, but were not singled out and discovered in time. Later, “Msho Shoror”, a separate, complete and original work in the dance genre, was found in material brought to Yerevan from Antelias, Lebanon. Thanks to the efforts of Robert Atayan, “Manushaki” was found and published for the first time in 1982, in the sixth volume of the anthology of Komitas’ work (compiled and edited by Atayan). But many works are still considered lost — works that were not published because of lack of financial resources, and were lost along the way. It is assumed that among the dances was one called “Nunufar” (white water lily), mentioned in Komitas’ writings.

Until recently, six dances of Komitas were known. In this recording, however, I have presented all eight dances as presently discovered. I have studied Komitas’ writings, especially his letters to the first performer of “The Dances”, Shushanik Babayan, where he describes the nature and performance style of each dance, and I have done my best to be true to these instructions.

In these dances, Komitas has exhibited a unique mastery of the art of resounding out the piano: the art of obtaining the sonority of different instruments from the piano. The unique and original piano composition techniques and the individualized characterization evident in the “The Dances” brought great innovation not only to Armenian national music, but European music as well.

With their distinctive particularities in content, form, and style, these compositions contributed to the process of coloring the music of the West—in particular European piano literature at the beginning of the 20th century (Debussy, Ravel, Bartok)—with the sounds of the East, and rural and folkloric themes.

Much praise was published in French, Swiss and Belgian musical periodicals after the debut performance of the “The Dances”. Indeed, they made such a strong impression that some music critics have, by simply hearing the piano music, envisioned the choreography of Armenian dances and spoke of their great admiration. Louis Lalois, director of the review “Mercure Musical” (later the famous biographer of Claude Debussy) was also deeply impressed and chronicled his appreciation of the “The Dances” in his review.

Original and unique to the “Dances” are the accentuation (the musical accents are sometimes unusual, fast and varied), the articulation, and the detailing of performance instruction. These features were adopted by the most modern western European contemporaries of Komitas (composers such as Arnold Schoenberg) and were reflected in their works.

In addition to the usual pedal “for harmony”, there are cases, indicated by the composer, of purely “timbrous” pedal use. The tempo of each work is selected according to its nature, temperament, free to the proper extent, rubato.

Manushaki (Violet’s [dance] of Vagharshapat (now Echmiadzin)

In the style of dap

(an Armenian folk tambourine without cymbals).

This is a solo dance for women. Violet here refers to the female name rather than to the flower. This is the most simple and the most delicate of solo dances. It bears the mention “in the style of drums”. The part to be played by the left hand conveys entirely the sensation of drums. With different rhythmic patterns, the drum sometimes performs a solo phrase, then embraces an expressive silence. During the performance of this dance, this original, differentiated participation of the drums creates the specific, unique expressiveness of this dance tune and its exceptional originality.

Yerangi (of Yerevan)

In the style of nay and tar (the tar is an Armenian folk double-stringed, long-necked lute, held on the chest when played)

“Yerangi” or “Rangi” is an Armenian solo folk dance for women, transcribed from an original folk performance. This dance tune was also transcribed and named “Rangi” by Nikoghayos Tigranyan, but the two transcriptions, that of Komitas and that of Tigranyan, were undertaken independently of each other. The two transcriptions of this melody have similarities, however, although they are both written “in the style of tar”, they differ much from each other in their performance style. Thanks to the efforts of two experts of Armenian folk dance tunes, Nikoghayos Tigranyan and Komitas, two versions of “Yerangi” are now available. In later times, other composers also turned to this melody, used it and made arrangements of it in different forms and for different instruments, and also in different performance styles.

Throughout the whole “Yerangi”, Komitas, through clear resonance and sonority, carries the main theme in unison on a range of two octaves and gives a unique interpretation to the melody. The performance style is described “Nazani” — gracious and coy, coquettish. The second voice, “short, sharp, like pizzicatos”, conveys the impression of tar music. The rhythm here is also a means for polyphonization.

Komitas constantly reworked this melody and made various changes in it. He wrote more than one version of “Yerangi” and all versions have an artistic value of their own. This recording features the final version.

Unabi (of Shushi)

In the style of tar and dap, and,

Marali (of Shushi)

In the style of tar

“Unabi” is a folk dance of the town of Shushi (Artsakh). The version featured here was transcribed from a performance in Vagharshapat. “Unabi” is the jujube (Chinese date, “unab” in Armenian) tree. Naming female children after trees is quite common among Armenians. “Unabi”, too, is a dance for women. “Unabi” and “Marali” dances are performed attacca — without a break between the two. They form one entity, followed by the bright, brilliant, radiant “Shushiki”.

In “Unabi” and “Marali”, the musical rests convey the sensation of sighs and gasps; the short rests make the music sound like human talk. These two dances are lyric images impregnated with the nature of Armenia and express the emotions and feelings of Armenian country-women.

While “Unabi” is described as “gracious and slurring, flowing”,

"Marali" is described as "proud and rolling, tumbling". Here the melody has an even more meditative and philosophical character. In the middle part of "Marali", Komitas has given a beautiful solution to the instrumentation issue: the sustained bass notes of the left hand are the duduk's dam (the duduk is a double-reed Armenian folk flute, with a grave sound. The custom is to have one duduk play the melody, and the other play the dam, usually a single-tone in harmony with the first duduk), while the middle voice conveys the impression of dap. The narrative prose of this dance creates a contrast with "Unabi".

Shushiki (of Vagharshapat)

In the style of tar and dap

This dance is also popularly known as "Shushik's Trngi". It is a folk dance for one or two dancers.

The dance is described as "lively and gracious". To further illustrate the character of this dance, Komitas used very expressive terms, such as "fondly", "cuddling", "lovingly", "imbued", "with a breeze", "very softly and decreasing", etc. The melody inevitably brings to mind the mountainous relief of Armenia, and in the first bars the melody seems to move from one mountain to another. This dance has a joyous, energetic, dynamic character, and seems to be an extension of the contrast between "Unabi" and "Marali".

Het u Araj (of Karin)

In the style of horn and drums

"Het u Araj" (Back and forth), "Shoror" and "Msho Shoror" are lyrical, narrative dances of Karin (Erzerum, now in occupied Western Armenia, another cradle of Armenian civilization) and are closely interrelated through a profound traditionalism. All three are group dances for men or mixed groups. "Het u Araj" is described as "majestic and gracious". Its accentuation is more pronounced and the style of drums is more obvious. The dance is virile and majestic, but also contains soft, fine and delicate elements. The dance also contains the sounds of Nature, more discernable in the middle section thanks to a transparent texture, and reminds one of the sound of water drops or bird twitters. All this tenderness contrasts with the virile melody, described by Komitas as "august and puissant". Towards the end, the melody slowly departs and echoes, leaving an impression of primordality.

Shoror (of Karin)

In the style of horn, drums and dap

This is a dance of epic, lyrical and heroic character, described by Komitas as "majestic, heroic". As confirmed by Komitas, "Shoror" is a traditional dance of the mountainous region of Karin. In this melody, Komitas has been particularly generous in his instructive notations and remarks for the performer. These remarks fully describe the nature of the music and require the dedicated attention of the performer. If, in previous pieces, the melody changed from one dance to another or from one part of the dance to another, in this dance, the contrasts are more frequent. This is why Komitas has made notations such as "fondly, cuddling, lovingly", "blazing up", "drumming", "like the dap", "echoing". For example, the higher voice is described as "heroic and grand, magnanimous", and the middle voice, "soft, tender". This beautiful contrast between the higher and middle voices is carried on the background of sustained bass notes, which make the duduk's dam.

The melody first resounds from a remote point. It is calm, tranquil, and resembles a quiet conversation. The supporting voice that mirrors the main theme creates a dialogue between the two voices, as if answering the melody and "expressing compassion" for it. This scene seems to picture the quiet, soft, soul-stirring conversation of two gray-haired old men that gradually moves closer to us, and nearly becomes visible. This theme resounds in different registers, gradually gets more refreshing and is followed by the proper dance itself — drumming, decisive, enthusiastic, and blazing. The resonance of the piano becomes more imbued, fuller, giving the impression that an instrumental ensemble has begun to play.

This dance involves different emotions, varied sensations: it is a genuine cascade of feelings.

This dance is of an immense artistic value both as a folk creation, and, with its varied expressiveness and interesting solutions, as a reflection of the unique perspective and novel approach of the composer. The rhythmic patterns, polyphony, harmony, and structure of this dance make it a true masterpiece of musical art.

Toghik

(Small line, small verse)

This tiny composition was written in 1915 and was published in the Armenian American press.

The melodic line of "Toghik" reminds us of the threshing song of Sanahin (a village in the province of Lori). The description of "Toghik" is quite eloquent: "Toghik, handartik", calm, quiet, tranquil. This short piece of work contains much of significance and invites one to contemplation...



Lusine Grigoryan

Յոթ երգ - Seven Songs

Track 1	I Semplice	1:12
Track 2	II Dolente	1:12
Track 3	III Allegretto non troppo	0:59
Track 4	IV Allegretto Semplice, tempo rubato	0:42
Track 5	V Comodo	1:15
Track 6	VI Nobile	1:01
Track 7	VII Allegrezza energico	0:25

Track 8	Մշո շորոր - Msho Shoror	8:19
---------	-------------------------	------

Մանկական նվագներ - Pieces for Children

Track 9	I Allegretto amabile	0:31
Track 10	II Allegretto amabile	0:33
Track 11	III Vivo	0:24
Track 12	IV Allegro moderato	1:18
Track 13	V Andantino	0:48
Track 14	VI Lento	0:48
Track 15	VII Vivace	0:48
Track 16	VIII Moderato con giubilo	1:27
Track 17	IX Con Alterazza	0:36
Track 18	X Calmo	0:36
Track 19	XI Moderato	1:01
Track 20	XII Andantino con tenerezza	1:06

Յոթ պար - Seven Dances

Track 21	Մանուշակի-Manushaki	2:44
Track 22	Երանգի-Yerangui	3:11
Track 23	Ունաբի-Unabi	1:44
Track 24	Մարալի-Marali	1:33
Track 25	Շուշիկի-Shushiki	1:19
Track 26	Հետ ու առաջ-Het u araj	3:00
Track 27	Շորոր-Shoror	4:39

Track 28	Տողիկ-Toghik	0:44
----------	--------------	------

Total:		44:08
--------	--	-------

This CD is dedicated to the 135-th anniversary of the birth of Komitas.
The scores are copied from the sixth volume of the anthology of Komitas' work (compiled and edited by Robert Atayan), Yerevan, 1982

Copyright © 2004 Lusine Grigoryan

Special thanks to those who have made this CD possible:
Nareg Hartounian, Robert Shugarov, Chaghig Arzrouni, Leon Eskenian

Recorded at Yerevan State Conservatory "A.Shirinyan" Concert Hall
November 2003
Recording and mastering by Ruben Osipov
DDD

Art works by Arto Tchakmakchian
Photo by Hrair Hawk Khatcherian
Scores by Naira Ter-Minasyan
Design and layout by Renata Sargisova
Translations by Chaghig Arzrouni

Executive producer: Nareg Hartounian
© Naregatsi Art Institute 2004. www.naregatsi.org
Armenia

Ձայնագրությունը նվիրվում է Կոմիտասի ծննդյան 135-ամյակին:
Նոտաները վերցված են Կոմիտասի երկերի ժողովածուից /հատոր 6/
դաշնամուրային ստեղծագործություններ, խմբագրություն՝ Ռ.Աթայան,
Երևան, 1982թ.

Հեղինակային իրավունք © Լուսինե Գրիգորյան, 2004

Շնորհակալ ենք բոլոր նրանց, ովքեր աջակցեցին այս ձայներիզի
ստեղծմանը՝ Նարեկ Հարությունյանին, Ռոբերտ Շուգարովին, Շաղիկ
Արծրունուն, Լեւոն Իսկենյանին

Ձայնագրությունը կատարվել է Ռուբեն Օսիպովի կողմից Երևանի
Կոնսերվատորիայի Ալմաստ Շիրինյանի անվան դահլիճում
նոյեմբեր, 2003 թ.
DDD

Գրաֆիկա՝ Արթուր Զաքմաքչյան
Լուսանկար՝ Հրայր Բազե Խաչերյան
Նոտաշար՝ Նաիրա Տեր-Մինասյան
Դիզայն եւ էջադրում՝ Ռենատա Սարգիսովա
Թարգմանություն՝ Շաղիկ Արծրունի

Պրոդյուսեր՝ Նարեկ Հարությունյան
© Նարեկացի Արվեստի Միավորում 2004. www.naregatsi.org
Հայաստան