

«ԽՈՐՀՈՒՐԴ ԽՈՐԻՆ» ՀԱՏՎԱԾԸ ՀԱՅՈՑ
ՊԱՏԱՐԱԳՈՒՄ

Պատարագը քրիստոնեական բոլոր եկեղեցիների ամենամեծ խոր-
հուրդն է ներկայիս հիմնական ծիսական արարողություններից մեկը: Այն
սաղմոսների, շարականների ու մեծ մասամբ աղոթքների (ծածուկ կամ ծայնով
ասված) մի ամբողջություն է հավաքված մեկ գրքի մեջ, որը կոչվում է
Պատարագամատույց կամ Խորհրդատետր: Հայ պաշտոներգության մեջ պա-
տարագը զբաղեցնում է կենտրոնական տեղ, իսկ իբրև ծես նա ամենահիններից է
քրիստոնեական ծեսերի շարքում:

Հայտնի է, որ հայերը պատարագ են մատուցել սկսած I դարից, հավանա-
բար շատ նախնական ծնով, որի կատարման կարգի մասին առայժմ տեղեկու-
թյուն չկա: Մասնավորապես առաքելական շրջանում գրավոր պատարագամա-
տույց դեռ չկար, իսկ աղոթքների մեծ մասն արտասանվում էր հանպատրաս-
տից: Մինչև IV-դար Պատարագի մատուցման կարգը փոխանցվում էր բերանա-
ցի, հիմնականում եպիսկոպոսների միջոցով: Այս շրջանում հայտնի էին
պատարագի երուսաղեմյան, Անտիոքյան և Ալեքսանդրյան տարբերակները:
Իսկ հնագույն պատարագը վերագրվում է երուսաղեմի եպիսկոպոս Հակոբոս
Տյառնեղբորը (1; 7): Եկեղեցու հզորացմանն ու ընդլայնմանը զուգընթաց
անհրաժեշտություն է առաջանում Պատարագի տարբերակները միավորելու,
որպեսզի բոլոր ընդհանրական եկեղեցիները պատարագեն մեկ միասնական
պատարագամատույցով: Այս խնդիրը լուծում գտավ IV դարում, երբ Բարսեղ
Կեսարացին գրի առավ Պատարագն ըստ առաքելական տարբերակի: Սկզբնա-
կան շրջանում հայոց եկեղեցին նույնպես օգտագործում էր Պատարագի այդ
տարբերակը, որ Կեսարիայից բերել էր Գ.Լուսավորիչը: Հետագայում հավելում-
ներ և ներմուծումներ կատարվեցին Գրիգոր Նազիանզացու և Հովհան
Ոսկերեքանի պատարագամատույցներից: X դարում մեր պատարագամա-
տույցը ստացավ էլ ավելի ամբողջական տեսք: Նրա պատմական զարգացման
և հարստացման գործում իրենց ավանդն են բերել եկեղեցու սուրբ հայրեր
Գ.Լուսավորիչը (IVդ.), Ս.Պարթևը (Vդ.), Հովհան Մանդակունին (Vդ.),
Գ.Նարեկացին (Xդ.), Ն.Շնորհալին (XIIդ.), Խ.Տարոնեցին (XII-XIIIդ.) և ուրիշներ:
Չնայած IX-X դարերից սկսած արդեն առաջ են եկել խազավորված, կամ
ինչպես ասում են երգչային նշաններով օժտված հոգևոր երգերի նմուշներ,
սակայն հոգևոր երաժշտությունը հիմնականում գոյատևել և փոխանցվել է

բանավոր ավանդմամբ: Այդ ավանդույթը շարունակվել է մանավանդ խազերի ընթերցման բանալու կորստից հետո:

Բանավոր փոխանցվող ժառանգություն դարձավ նաև սուրբ պատարագի երգեցողությունը: Բերնբերան փոխանցվելով սերնդից սերունդ, այն բազմիցս տարբերակվեց, իսկ տարբերակներից յուրաքանչյուրը, բնականաբար, ենթարկվում էր իր միջավայրի երաժշտական մշակույթի անխուսափելի ազդեցությանը:

Մեծ նշանակություն տալով ավանդապահությանը և ձգտելով անաղարտ պահել հայ եկեղեցական երաժշտությունը հոգևոր հայրերը միշտ էլ մտահոգված են եղել ծիսական գրքերի և, հատկապես, անվերծանելի դարձած դրանց երաժշտական մասի ծձգրիտ պահպանմամբ: Եվ, վերջապես, 19-րդ դարում, շնորհիվ, մի կողմից հայկական նոր նոտագրության Լիմոնջանի համակարգի ստեղծման, և, մյուս կողմից հայերի շրջանում եվրոպական նոտագրության տարածման, վերականգնվեց հայ հոգևոր երաժշտության նմուշների հնուց հաստատված գրավոր ավանդույթը, որը թույլ տվեց ամրագրել պահպանված լավագույն, ոճապես մաքուր տարբերակները: 1874թ.-ին էջմիածնում, Գևորգ Դ. կաթողիկոսը ձեռնարկեց Շարակնոցի, Ժամագրքի և Պատարագի նոր արձանագրումն ու հրատարակումը, նոր նոտագրությամբ: Զայնագրման այս անգնահատելի գործի անմիջական իրագործողը հմուտ երաժշտագետ Նիկողայոս Թաշճյանն էր: Նրա գրառմամբ պատարագամատույցը լույս է տեսել 2 անգամ՝ 1874 և 1878թթ.-ին, «երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի» վերտառությամբ, որի մեջ զետեղված են պատարագի 4 տարբերակներ:

Այսօրվա պատարագի արարողությունը դարերի ընթացքում իր կրած փոփոխություններով ու հավելումներով, հայոց լեզվի կատարելությամբ, ծիսական ուրույն նկարագրով և հատկապես՝ զուտ հայկական երաժշտությամբ վերածվել է ազգային գլուխգործոցի: Հայոց պատարագն ազգային է թե՛ գրական բնագրի ու նրա երաժշտական ձևավորման և թե՛ ծեսի ու արարողության տեսանկյուններից:

1878 թվականին հրատարակված էջմիածնական պատարագի 4 առանձին տարբերակները նախատեսված են հայ եկեղեցական օրացույցի որոշակի օրերին կատարելու համար (նշենք, որ այդ հրատարակությունը իրագործվեց Ս.Եկեմայանի ջանքերով): Այդ տարբերակներն են «Վասն Կիրակեից և այլոց հանդիսաւոր աւուրց», «Վասն լուր աւուրց», «Վասն Տաղաւարաց» և «Վասն Մեծի Պահոց»: Պատարագի ձայնագրված մեղեդիների ավանդական այս 4 տարբերակներն էին, որ ավելի ուշ հիմք հանդիսացան բոլոր նրանց համար, ովքեր ուսումնասիրեցին կամ ներդաշնակեցին այն:

Պատարագ (իուճարեն *Eucargie*, լատիներեն *missa*) իր բառացի իմաստով նշանակում է գոհաբերություն նվեր, ընծա։ Զոհաբերվողը Հիսուս Քրիստոսն է, որ յուրաքանչյուր պատարագի ժամանակ ընծայաբերվում է Աստծուն մարդկանց մեղքերի քաղության և թողության համար։ Պատարագն Աստծո հավերժական սիրո արտահայտությունն է «Իր» արարչագործության պսակն հանդիսացող մարդու հանդեպ։ Իսկ ընդհանուր առմամբ պատարագը բովանդակում է Հիսուսի մարդեղության ողջ խորհուրդը, կյանքի դրվագները և նրա բոլոր փրկագործության տնօրինությունները Ծնունդից մինչև Համբարձում և Հոգեգալուստ, որոնք բուն ծեսի մեջ արտացոլվում են խորհրդապաշտական գործողություններով՝ աստվածաշնչական ընթերցումներով, սաղմոսների ու շարականների կատարմամբ, խրատներով, քարոզներով ու աղոթքներով։ Ապատարագը կրկնությունն ու շարունակությունն է Քրիստոսի ինքնագոհաբերման խորհրդի։ Իսկ պատարագի արարողության առանցքն ու բուն խորհուրդը սուրբ Հաղորդությունն է, որը հաստատվել է Հիսուս Քրիստոսի կողմից Վերջին «խորհրդավոր ընթրիքի» ժամանակ։ Այս խորհրդի կատարումով է, որ մկրտված քրիստոնյան, ճաշակելով սրբագործված հացն ու գինին (Քրիստոսի մարմինն ու արյունը), մերժենում է Աստծուն (1; 5)։

Պատարագի արարողության կատարողը՝ պատարագ մատուցողը պատարագիչ քահանան է, որը խորհրդանշում է մեր Տիրոջը։ Նա աղոթքներ է արտասանում թե՛ իր և թե՛ ժողովրդի համար։ Իսկ քահանայի ու ժողովրդի միջև միջնորդը սարկավազն է, որն ուշադիր հետևում է արարողությանը և, երբեմն էլ, արտասանում է ժողովրդի կողմից քահանային ուղղված խոսքեր (3; 41-42)։ Իսկ պատարագը սկսվում է «խորհուրդ խորին» երգով, որ երգում են դպիրները խորհրդավոր շեշտով։ Այդ պահին պատարագիչ քահանան ավանդատան մեջ զգեստավորվում է։ Այն խորհրդանշում է Աստծո մարմնացումը կույս Ասրիամի արգանդում։ Իսկ քահանայի ավանդատուն մտնելը՝ Աստծո էջքը Սարիամի գավակատուն։

Քահանայի զգեստավորումը պատարագի կարևոր հանգուցային պահերից է։ Նույնիսկ նրա զգեստի ամեն մի տարր ունի իր խորհուրդը։ Այսպես, օրինակ նրա սաղավարտը խորհրդանշում է Տիրոջ հաղթող գործությունը, շապիկը՝ անմեղ ու սուրբ վարքը, բազպան՝ նրա սրտի հոժարությունն ու պատրաստակամությունը, իսկ ուրարը՝ հնազանդությունը և այլն (4; 30-32)։

Սեզ հետաքրքրողը քահանայի զգեստավորման հետ կապված «խորհուրդ խորին» հատվածն է, որը սկզբնավորող պահ է պատարագում։

Թաշնյանի պատարագի վերը նշված երկրորդ հրատարակության մեջ կան «խորհուրդ խորինի» երեք տարբերակներ։ Փաստորեն Ն.Թաշնյանի գրառած

պատարագի տարբերակներն էին, որ հետագայում հիմք դարձան բոլոր նրանց համար, ովքեր բազմաձայնեցին և մշակեցին հայոց պատարագը: Դրանցից էին Մակար Եկմալյանը և Կոմիտաս Վարդապետը, որոնց պատարագի բազմաձայն մշակումներն ընդունված են և իրենց հաստատուն տեղն են գրավել եկեղեցական կանոնակարգում: Կոմիտասի և Եկմալյանի պատարագներն ուսումնասիրելիս Թաշճյանի գրառած պատարագն է դառնում ստույգ աղբյուր և «մեկնարկային կետ» համեմատություններ և հետևություններ կատարելու համար:

Տարբեր օրերի համար նախատեսված պատարագների առկայությունը բերել է այն իրողության, որ առաջացել են միևնույն հոգևոր երգի մեղեդիական զանազան տարբերակներ, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր ուրույն բնույթը, ինտոնացիոն ոլորտն ու մեղեդիական ոճը: Եվ քանի որ, ինչպես վերը նշվեց, հենց թաշճյանական պատարագն էր հիմք դարձել Եկմալյանի ու Կոմիտասի պատարագների համար, բնական է, որ այս երկու հեղինակների պատարագներում ևս պետք է լինեին միևնույն երգի մի քանի տարբերակներ: Սակայն նրանց պատարագներում տարբերակման սկզբունքները ևս տարբեր են:

Մենք կդիտարկենք «խորհուրդ խորին» հատվածը Թաշճյանի գրառմամբ և Եկմալյանի ու Կոմիտասի բազմաձայնմամբ, և կփորձենք տալ դրանց համեմատական վերլուծությունը:

Հավաստի աղբյուրից (5; 278-279) տեղեկանում ենք, որ Թաշճյանի պատարագում զետեղված «խորհուրդ խորինի» հույժ ծանր տարբերակը պատկանում է Հաղարծնի Վանահայր Խաչատուր Տարոնեցու (XII-XIIIդդ.) գրչին: Այդ մասին են վկայում Տարոնեցու ստեղծագործական ժառանգությամբ զբաղվող հայագետները՝ Զամյան, Ալիշան, Տաշյան, Ավետիքյան, որոնք այն համարել են հեղինակի լավագույն գործը: Նրանք օգտվելով պահպանված ձեռագրերից հաղորդում են, որ Խ.Տարոնեցին այն երգել է XII դարասկզբին:

Ուսումնասիրելով թաշճյանական պատարագում եղած «խորհուրդ խորինի» երեք տարբերակները, Ն.Թահմիզյանը գալիս է այն եզրակացության, որ Տարոնեցունը պետք է լինի «Յոյժ ծանր» նշումն ունեցողը:

Ստեղծված լինելով XIII դարում, տարածվելով և ճանաչում ստանալով, «խորհուրդ խորինի» այդ տարբերակը իր հաստատուն տեղը գրավեց հայոց պատարագում: Ընդգծենք, որ Ն.Թահմիզյանը «խորհուրդ խորինը» չի համարում շարական, այլ գտնում է, որ այն առավել մոտ է գանձերին, շնորհիվ երաժշտական յուրահատուկ կառուցվածքին և բնույթին:

Թահմիզյանի բնորոշմամբ, այս «խորհուրդ խորինը» իրենից ներկայացնում է «երկ-եռամասանի մի կառույց», որը բաղկացած է 2 մասից և համապատասխանում է գրական տեքստի երկու տողին.

խորհուրդ խորին անհաս անըսկիզբն.

Որ զարդարեցեր զվերին պետութիւնդ.

Առաջին և երկրորդ մասերը ծավալով նույնն են, սակայն երկրորդ մասն իր հերթին բաժանվում է երկու հատվածի:

Դրանից առաջինը իր մեջ պարունակում է լադային զարտուղություն, որը հակադրվում է առաջին մասի լադային երանգին: II հատվածը վերադարձնում է ոչ միայն I մասի լադային երանգը, այլ նաև մեղեդային ոլորտը, սակայն այլ ռիթմական կազմակերպմամբ: Չեղ տառային արտահայտությամբ հետևյալն է.
ah, ch'

Այսպիսով, երկրորդ մասի առաջին հատվածը այլ լադային գունավորում ունեցող մեղեդային գոյացման շնորհիվ ստանում է յուրօրինակ միջին, այսինքն «զարգացման» մասի նշանակություն (c), իսկ առաջին մասին երկրորդ հատվածի (b) վերադարձը (b) երկրորդ մասում ստեղծում է ռեպրիզային տպավորություն:

Այս իմաստով է, որ Թահմիզյանը «խորհուրդ խորինի» դիտվող տարբերակը համարում է երկ - եռմասնի, ստեղի - զարտուղի - ստեղի ծայնեղանակային հիմքով:

Զգեստավորման շարականի այդ ծանրընթաց եղանակը, որ ներկայացված է Թաշճյանի պատարագի 275 էջում հիմք է հանդիսացել Մեկմայանի (*Lento, rubato* էջ 177) և Կոմիտասի (Վեհ և ազատ էջ 11) մշակումների համար (6; 135):

Ի տարբերություն Թաշճյանի՝ ազատ ռիթմական ընթացք ունեցող չտակտավորված «խորհուրդ խորինի» եկմայանի նույնանուն հատվածում, որը զրված է քառածայն խառը խմբի համար, մայր մեղեդին, պահպանվելով անխաթար, դրվել է պարտադիր չափի մեջ և տակտավորվել անխափան 4/4-ով: Այդպիսի մոտեցման դեպքում, երբ մեղեդին հայտնվում է տակտավորման «մեղ» սահմաններում, անշուշտ, ինչ-որ չափով խափանվում է դրա անկաշկանդ, լայնաշունչ ընթացքը:

Անդրադառնալով «խորհուրդ խորինի» այդ տարբերակի Կոմիտասյան մշակմանը, նկատում ենք, որ եկմայանի մշակման համեմատությամբ առաջին, ամենակարևոր տարբերությունը բազմածայնման սկզբունքի մեջ է: Մինևույն մայր եղանակը եկմայանը ներդաշնակել է հոմոֆոն-հարմոնիկ սկզբունքով, իսկ Կոմիտասը բազմածայնել է պոլիֆոնիկ մտածողության կիրառման ճանապարհով: Ինչ վերաբերում է չափակշռության, ապա Կոմիտասը հիմք է ընդունել քաշճյանական գրառումը, այսինքն հրաժարվել է չափից ու տակտավորումից.

անխաթար պահելով մեղեդու անկաշկանդ բնույթը: Թաշճյանի գրառման համեմատ Կոմիտասի տարբերակում մեղեդին ունի երկու էական տարբերություն:

Առաջին հերթին, սկզբնավորող կվինտային քայլը Ֆա - դո փոխարինվել է կվարտայինով՝ յա - ռե, որի հետևանքով առաջին պարբերությունը, որ Թաշճյանի և նաև Եկմայանի տարբերակներում մոդուլացվող էր, Կոմիտասի մոտ դարձել է միալար և միատոնայնական: Երկրորդ տարբերությունն այն է, որ Կոմիտասը հրաժարվել է «Որ զարդարեցեր» խոսքերով երգվող մոդուլացված հատվածից, որ առկա էին Թաշճյանի և Եկմայանի մոտ: Այս փոփոխությունների շնորհիվ Կոմիտասի գրառած «խորհուրդ խորինում» մեղեդին ստացել է ուրույն արտահայտչականություն ու երանգ, իսկ ռժական առումով դարձել է առավել հստակ:

«խորհուրդ խորինի» մի այլ տարբերակ, որի համեմատական վերլուծությանն ենք անդրադարձել, Թաշճյանի «Վասն լուր աուրց» պատարագում զետեղված տարբերակն է, որի վրա հիմնված են Եկմայանի «Վասն եռածայն արական խմբի» և Կոմիտասի՝ քառածայն «ի հասարակ աուրս» պատարագներից համանուն հատվածները: Այս «խորհուրդ խորինը» մեզ հետաքրքրել է թերևս այն պատճառով, որ նմանությունը մյուս երկու հեղինակների նմանատիպ օրինակների հետ այնքան էլ ցայտուն չէ: Փորձենք վերլուծել նշված նմուշները հերթականությամբ: Առաջին նմուշը Թաշճյանի հասարակ օրերին հատկացված պատարագի «խորհուրդ խորին» հատվածն է:

Միջակ (*moderato*) տեմպով ընթացող, խիստ բնույթի մեղեդի է: Ջարգանում է հիմնականում քարոդղներով, նման է հավասարաչափ քայլքի, որ երբեմն շարժունություն է ձեռք բերում ութերորդականների շնորհիվ: Մեղեդին տակտավորված չէ, սակայն ավարտները ցայտուն երևում են: Բանաստեղծական տեքստը քառյակներով զարգացող պարբերական կառույց է, որի տների ավարտները համընկնում են մեղեդու տիպական կադանսային դարձվածքների հետ: Մեղեդին զուրկ է առատ եղանակավորումներից, լաղը եռական է, կվարտային դիմող ծայրով:

Ինչ վերաբերվում է այս նմուշի վրա հիմնված Եկմայանական տարբերակին, ապա նշենք, որ այն խիստ տակտավորված է և չափավորված 4/4:

Պարբերական կառույց է, մեղեդին զարգանում է տարբերակման եղանակով: Չնայած իր խիստ տակտավորմանը մեղեդին ռիթմական իմաստով չի տուժում և շարունակում է իր բնականոն ազատ շարժումը, քայլքն ասես չի ընդհատվում: Ինչպես և Թաշճյանի մոտ, մեղեդին զուրկ է առատ եղանակավորումներից: Շարադրանքը հոմոֆոն – հարմոնիկ է: Նվագակցությունն

ամբողջությամբ կրկնում է հիմնական մեղեդու շարադրանքը, որով ավելի է ընդգծում այն:

Գալով Կոմիտասի «Խորհուրդ խորին»-ն, ասենք, որ հեղինակն այս նմուշին անդրադարձել է երկու անգամ. առաջինը հասարակ օրերին կատարվող «Խորհուրդ խորին» է, արական երգչախմբի համար գրված պատարագից, իսկ երկրորդ նմուշը հատված է քառածայն պատարագից (1899-1901թթ.):

«Խորհուրդ խորին»-ն առաջին նմուշը զգեստավորման շարականն ունի հանդիսավոր, վեհ բնույթ: Մեղեդին նույնպես ծանրընթաց է, քայլք հիշեցնող: Տակտավորումը պայմանական է, փոփոխական չափ է հիշեցնում՝ 4/4, 6/4 կամ 5/5, 6/4, իսկ պարբերությունն ավարտող կառուցվածքը նաև 8/4: Մեղեդային ու տեքստային կառույցներն ամենուր համընկնում են:

Մեղեդու ողջ ընթացքում ճանաչելի են տիպական դարձվածքները: Շարադրանքը պոլիֆոնիկ է, օգտագործված են ենթածայնային պոլիֆոնիայի, ինչպես նաև դասական նմանակման սկզբունքները:

Երկրորդ նմուշը էջմիածնում մշակած պատարագից (1899-1901թթ.) մի հատված է:

Ինչպես տեղեկանում ենք Կոմիտասի «Երկերի ժողովածուի» VIII հատորի ծանոթագրություններ բաժնից (7: 223), պատարագի այս տարբերակը մշակվել է զուտ կիրառական - արարողական նպատակով և հատկացված է եղել ճեմարանի քառածայն երգչախմբի կատարման համար:

Եթե Կոմիտասյան «Խորհուրդ խորին»-ն առաջին նմուշում գերակշռում է իմիտացիոն զարգացումը, ապա երկրորդում առանձնահատուկ արտահայտչական նշանակություն է ստանում քառողներով ընթացող ակորդային շարադրանքը:

Կա «Խորհուրդ խորին»-ի մի այլ արժեքավոր և հետաքրքրական տարբերակ, որի մշակմանն անդրադարձել է միայն Կոմիտասը, դա էմի Աբգարի պատարագից առնված «Խորհուրդ խորին» հատվածի հանդիսավոր օրերին կատարվելիք տարբերակն է: Նմանափա «Խորհուրդ խորին» չկա ոչ Թաշճյանի և ոչ էլ Եկմալյանի պատարագներում, քանի որ էմի Աբգարի ներդաշնակածը Նոր Զուղայի հայերի պատարագի հատվածն է: Էմի Աբգարյան «Խորհուրդ խորինը» ներդաշնակված է եվրոպական հոմոֆոն – հարմոնիկ սկզբունքներով՝ պարզ ու հստակ հարմոնիաներով, գերազանցապես T – S – D ֆունկցիաների ոլորտում: Երաժշտությունը ենթարկված է տակտավորման, այսինքն դրված է չափի մեջ:

Ծանոթանալով էմի Աբգարյան «Խորհուրդ խորին»-ն, կարելի է նկատել, որ այն առաջին հայացքից, կարծես, հայ ազգային հոգևոր երաժշտության ոճից չլստ է հեռացած: Կոմիտասը մեղեդու նկատմամբ ցուցաբերել է յուրահատուկ

մոտեցում, առաջինը՝ նրանում գրեթե առանց փոփոխության (փոխված է միայն տոնայնությունը) պահպանված է էմի Աբգարի մեղեդին, երկրորդը՝ հրաժարվելով տակտավորումից և եվրոպական ոճի ներդաշնակումից Կոմիտասը կարողացել է վերականգնել էմի Աբգարյան «Խորհուրդ խորինի» մեղեդու ազգային որոշակի երանգը, որը կորչում էր եվրոպական «հանդերձանքի» տակ: Ինչպես գտնում էր Ռ.Աթայանը, էմի Աբգարն ամենայն հավանականությամբ այդ տակտաբաժանումն արել էր ընդունված եվրոպական ավանդույթին ենթարկվելու անհրաժեշտությունից դրդված: Այսպես է վարվել էմի Աբգարն իր դաշնակած ու տպագրած բոլոր նմուշներում: Կոմիտասյան «Խորին խորհուրդում» ներդաշնակումն իրականացված է պոլիֆոնիկ միջոցներով, մեծ տեղ հատկացնելով պահվող հնչյուններին, որոնց կիրառման ազգային բնույթն անվիճելի է (հիշեցնենք դամի ավանդույթը նվագարանային երաժշտության մեջ): Այդպիսի ներդաշնակումը ոչ միայն չի կաշկանդել մոնոդիկ երգեցողության հարուստ հնչողությունը, այլ ընդհակառակը, նպաստել է դրան, ընդգծելով մեղեդու հարստությունն ու ոճական մաքրությունը: Մեղեդին սկզբում համեմատարարվել է solo բասին, այնուհետև տենորին: Ինչպես գրում է Ռ.Աթայանը, «Կոմիտասը շատ պատշաճ է համարել երգը սկսել ոչ թե tenor-ներով, այլ bass-երով, որպեսզի այն հնչի ավելի ևս «ի խորուստ» (7; 233):

Այսպիսով, էմի Աբգարի և Կոմիտասյան «Խորհուրդ խորինների» նույնիսկ մակերեսային համեմատությունից պարզ է դառնում, որ Կոմիտասի կատարած փոփոխությունները առաջին հերթին վերաբերում են մեղեդու չափական կողմին: Պահպանված են նույնիսկ հնչյունների կշռության այն արժեքները:

Բայց, ինչպես գտնում է Գ.Գյոդակյանը, «դա էլ փաստորեն բավական էր, որ մեղեդուն վերադարձվեր ազգային որոշակիությունն ու արտահայտչականությունը» (7; 233):

Այսպիսով, սույն համեմատական վերլուծության նպատակն էր պարզել, թե պատարագի հանգուցային հատվածի՝ «Խորհուրդ խորինի» ի՞նչ տարբերակներ գոյություն ունեն ընդհանրապես և թե «Խորհուրդ խորինի» քանի՞ տարբերակ ուներ Կոմիտասը: Ի՞նչ նպատակով էին դրանք ստեղծված, ի՞նչ ակունքներ ունեին: Որքանով էին այդ տարբերակներն իրար նման կամ ինչո՞վ էին միմյանցից տարբերվում: Ի՞նչ ուրույն մոտեցում էր ցուցաբերել Կոմիտասը Թաշճյանի և Եկմալյանի ընդունված և լայնորեն տարածված պատարագների համեմատությամբ:

Ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ դիտարկվող հատվածներում Թաշճյանի միաձայն, Եկմալյանի հոմոֆոն – հարմոնիկ կերտվածքին Կոմիտասը հակադրել է բազմաձայնման պոլիֆոնիկ սկզբունքը: Մեղեդիներն

ազատել է կաշկանդող մետրական բաժանումից, վերադարձնելով դրանց հոգևոր երզնեցողությանը բնորոշ լայնաշունչ ընթացքը: Կոմիտասը կատարել է նաև ծայրնակարգային փոփոխություններ, երբեմն հրաժարվելով զարտուղությունից (օրինակ «Խորհուրդ խորինի» հույժ ծանր տարբերակում): Դա արվել է, ըստ երևույթին, մեղեդին պարզեցնելու, ձևը հստակեցնելու նպատակով: Դրանով իսկ առավել մատչելի է դարձել դրանց կատարումն ու ընկալումը:

«Խորհուրդ խորինի» կոմիտասյան մշակումներն իրենց զեղարվեստական բարձր արժանիքների շնորհիվ կայուն տեղ են զբաղեցնում ոչ միայն եկեղեցական կանոնակարգում, այլև համերգային բեմահարթակներում:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. ՀԱՐՈՒՅԵՑԻ «Մեկնություն պատարագի», Բ տպագ: Ա.Էջմիածին, 1999թ.:
2. Ն.ԹԱԽՏԻՉՅԱՆ «Մակար Եկմալյան», Երևան, 1981թ.:
3. ՎԱԶԳԵՆ ՎԱՐՊԱԿԵՏ «Մեր պատարագը», Ա.Էջմիածին, 1990թ.:
4. «Պատարագ. Գանձարան Աղոթից ի ժամ Սրբոյ Խորհրդոյ Հաղորդութեան», Ա.Էջմիածին, 2001թ.:
5. Ն.ԹԱԽՏԻՉՅԱՆ «Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ.», Երևան, 1985թ.:
6. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 7, Երևան, 1997թ.:
7. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Երևան, 1998թ.: