

² «Մաշտոցի» կազմի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հայկական ծխաբանի կազմավորման և զարգացման փուլերը.—«Պատմա-բանասիրական հանդես», 1982, № 3, էջ 114,

ն. Թաշլյանի և Կոմիտասի ձայնագրությամբ: Խազերի վերծանության խրնդիրը այստեղ ևս լուրջ խոչընդոտ հանդիսացավ՝ Միսարանի երաժշտական շարքերի մասին լիարժեք պատկերացում ստանալու ճանապարհին: Սակայն այստեղ ոչ պակաս կարևոր դեր է խաղում մի հանգամանք ևս:

Անհրաժեշտ է նշել, որ այդ շարքերի երաժշտական բաղադրիչի բավական զգալի տոկոսը, քիչ թե շատ, միշտ էլ մնացել է ծիսական ժողովածուների շրջանակներից դուրս: Գոյություն ունեւ տվյալ շարքի մեջ մտնող պարտադիր (բուն կանոնական) երգեցողությունների մի հատված: Մնացած մասը (նվիրված նույն օրվան կամ իրադարձությանը) թողնվում էր ծեսը կատարող սպասավորների կամքին: Այդ ոչ կանոնակարգված երգեցողությունների մի մասը բաղկացում էր «Գանձարան» և «Տաղարան» ժողովածուներից, մյուսը՝ առհասարակ կենցաղավարում՝ բանավոր կերպով: Այսպիսով, երաժշտածիսական շարքի ներսում առկա է կանոնագրվածի և ոչ կանոնագրվածի խնդիրը: Այդ պատճառով երաժշտածիսական շարքերի մասին խոսելիս տվյալ սահմանում հասկանում ենք նեղ և լայն իմաստներով: Նեղ իմաստով ենթադրվում են տվյալ կանոնի պարտադիր արձանագրված երգեցողությունները (սովորաբար 2—5 միավորի սահմանում): Լայն իմաստով հասկանում ենք շարականների նույն թիվը, սակայն լրացված՝ գանձով, տաղերով և այլ երգերով: Ըստ էության, շնորհիվ արտածիսական բնույթի լրացուցիչ երգերի, որոնք հաճախ կազմում էին ծեսի հուզական գագաթնակետը, այդ շարքերը մշտապես կարող էին ձեռք բերել բաց ձև: Վերոհիշյալ երգերը նշվում էին «Մաշտոցում», թեև ոչ միշտ էին ստանում պատշաճ խազավորում: Առանձնապես հաճախակի են հանդիպում այդ երգերը XV—XVIII դդ. առձեռն «Մաշտոցներում»:

Երաժշտական շարքի հիմնական բաղադրիչներից բացի՝ սաղմոս, շարական, գանձ և տաղ, նրանում երբեմն ներկայանում են եկեղեցական ծիսակատարության մեջ կենցաղավարող երգեցողությունների այլ տեսակներ, ինչպիսիք են՝ քարոզը, երգը և ողբը³: Այլ կերպ ասած, Միսարանի շարքերը իրենց առավել լիարժեք կենցաղավարման շրջանում ընդգրկում էին միջնադարյան միաձայն երգարվեստի բոլոր տեսակները՝ ներառելով գեղարվեստական խոսքի եղանակման միջնադարի հայ մասնագիտացված երաժշտության հիմնական ձևերը, այն է՝ թվերգություն, սաղմոսերգություն, շարականերգություն⁴:

Պետք է հաշվի առնել, որ եկեղեցում անգամ բուն գրական տեքստերը նախատեսված էին թվերգության համար: Այդ պատճառով բաժանումը գրական և երաժշտական մասերի մի քիչ արհեստական է, սակայն գիտակցորեն ենք դիմում նման պարզեցման, ի նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ թվերգերը և նույնիսկ սաղմոսերգությունների զգալի մասը իրենցից ներկայացնում էին երաժշտության և գեղարվեստական խոսքի զուգորդման պարզագույն ձևեր: Ըստ էության խոսքը կանոնի այս կամ այն մասերի երաժշտական բաղադրիչի տեսակարար կշռին է վերաբերում:

Երաժշտածիսական շարքերի շրջանակներում առկա են սաղմոսերգության տարբեր տիպեր՝ սկսած առավել հնամյա և սխեմատիզացված եղանակներից, որոնք հիմնված են գրական տեքստի համալսի արտաբերման վրա՝ մեկ ձայնաշարի և որոշակի մշտական մեղեդային դարձվածք-բանաձևերի կիրառությամբ, մինչև ճոխ ձայնազարդված և ռիթմական առումով բավական բարդ ստողոգիները: Այսպես է երգվում, օրինակ, «Դարձ անձն իմ ի հանգիստ

³ Երաժշտական-գրական այդ տեսակների մասին մանրամասն տե՛ս Մ. Արեշտյան. Երկեր. Կ. Գ., Երևան, 1968, էջ 526—562, 619—629; Մ. Ս. Կուսնարեւ. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 83—101, 128—137, 197—214; Զրիգոր Նարեկացի. Տաղեր և գանձեր, աշխ. Ա. Քյոշկերյանի. Երևան, 1981, էջ 22—31; Ն. Թահմիզյան. Նշվ. աշխ., էջ 28—31; Ա. Ս. Մնացականյան. Հայ միջնադարյան ժողովրդական երգեր. Երևան, 1956, էջ 78, 597—602:

⁴ Հայ հոգևոր երգեցողության հիմնական ձևերի հիմնավոր վերլուծությունը տե՛ս Н. К. Тагмизян. Теория музыки в древней Армении. Ереван, 1977, с. 206—286.

րո» հատվածը (114-րդ սաղմոս) թաղման կանոնից: Գեղարվեստական տեքստի սաղմոսատիպ եղանակման էր ենթարկված նաև քարոզը, որը երաժշտական առումով հարում է պարզագույն սաղմոսներին և սաղմոսատիպ շարականներին: Որպես ցայտուն օրինակ հիշենք տվյալ երաժշտական-գրական տեսակի հնագույն նմուշը՝ Ոսնյուայի կանոնի «Աստուած մեծ և սքանչելագործ զարութիւն» քարոզը կամ Հովհաննէս Երզնկացու «Յամենայն ժամ օրհնեմք» քարոզը Զրօրհնեքից, որը անգամ զարգացած ավատատիրութեան ժամանակաշրջանի պայմաններում պահպանում է նման երգեցողութայինների հիմնական տեսակային հատկանիշները: Նույնպիսի բազմազանություն է նկատվում նաև նիսարանի երաժշտական շարքերի շարականներում: Այստեղ առկա են սաղմոսատիպ շարականներ՝ համաչափ և ազատ տաղաչափությամբ, ինչպես նաև ծորերգային շարականներ, որոնք իրենց ոճական առանձնահատկություններով մոտենում են տաղային արվեստի առավել բարդ ձևերին:

Այս հոգևածում կանգ կառնենք մկրտության, պսակի և թաղման կանոնների երաժշտական շարքերի վրա:

Մկրտության կանոնը Ռիստրանում հիմնարար տեղ է գրավում: Այդ կանոնով, որպես օրենք, բացվում է առձևոն «Մաշտոցը»: Հնագույն ձեռագրերում⁵ տվյալ կանոնում սաղմոսներից բացի այլ երգեցողություններ չեն հիշատակվում: Դրանք են սաղմոս 30 (Տէր, ոչ բարձրացու սիրտ իմ), 24 (Առ բեղ, Տէր, համբարձի դանձն իմ), 25 (Ողորմեա ինձ, Աստուած, ըստ մեծի ողորմութեան բում), 28 (Զայն Տեառն ի վերայ ջուրց): XIII դարի աղբյուրների համաձայն նրանց են ավելանում սաղմոս 120 (Ուրախ եղէ ես, ոչք ասեն յիս), 80 (Տէր, լոյս իմ և կեանք իմ), ինչպես նաև հիշատակվում է երեք շարական. «Աստուածածին երկնային դուռն աստուածային», «Արեգակն արդարութեան» (երկուսն էլ՝ գծ), «Առաքելոյ աղանոյ իջանելով» (աձ): XV դարում շարականների թիվը մեծանում է: Վերը նշվածներին ավելանում են «Մարմնացեալդ ի կուսէն» (աձ), ինչպես նաև երկու շարական, որոնց եղանակները չեն պահպանվել:

Ինչպես և ենթադրում էինք, եկեղեցուց դուրս նույն առիթով կատարվում էին տաղեր, հիմնականում ծննդյան տաղերից: Այգալիսիներից է, օրինակ, «Այսօր տօն է ծննդեան» տաղը, որը հատկանշվում է հակադրվող ձայների (գձ և զկ) յուրատեսակ խաղով: Ըստ ամենայնի, Մկրտության կապակցությամբ ծննդյան որոշ տաղերի կատարումը բավական տարածված է եղել կենցաղում: Միջ, սակայն, հասել են այդ ավանդույթի արձագանքները:

Ընդհանուր առմամբ, մկրտության կանոնի շարականներում պահպանվում է հանդիսավոր, տոնական մի տրամադրություն, որը ստեղծվում է յուրահատուկ «ձայնային դրամատուրգիայի» շնորհիվ: Այն զարգանում է գձ եղանակից (Քուշնարյանի որակավորմամբ՝ երկակի լադից) գձ դարձվածքի մեծալար լուսավորման միջոցով, որը ընդգրկում է տվյալ ձայնեղանակի վերին ոլորտը՝ դեպի հիմնական տրամադրության որոշակի հետագա ամրապնդումը դձ-ի և աձ-ի շարականներում: Տաղը, մեր կարծիքով, շարքի իմաստային հանրագումարն է ներկայացնում, որը պատշաճ կերպով ավարտում է այն, վերագումարով ձայնելեջային սկզբնական ոլորտին:

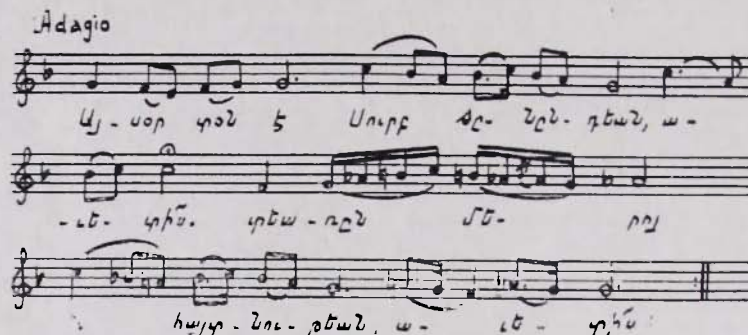
Ք. Քուշնարյանը, բնութագրելով հայկական միաձայն երաժշտության լադային համակարգը, այն կոչում է բարձրագույն կարգի լադային համակարգ: Նա նշում է, որ հիմնական շրջանակի լադերը ուղղակի կամ անուղղակի կերպով կապված են իրար: «Համակարգի կենտրոնում, — գրում է նա, — գրտնրվում են առավել պոթածական երեք գունավորման բնական լադերը: Դրանք

⁵ Մաշտոցի անվ. Մատենադարան (ՄՄ), ԱՆ. № 1001: Մխիթարյանների միաբանության դրաղարան, Վենետիկ, ձեռ. № 457:

⁶ Տե՛ս Հայկական Պատարագի տաղեր և մեղեդիներ եվրոպական նոտագրությամբ (Երատարակության պատրաստեց է. Հակոբյան). Գահիրե, 1963, էջ 18. Նաև նույն տաղի ձայնագրած մեր տարբերակը, որ երգեց Զորավոր եկեղեցու ավագ քահանա Ա. Բոյաշյանը:

են՝ միքսալիդական ի, էոլական Ծ և լոկրիական ձ տոնիկաներով լադերը: Համակարգի կենտրոնական երեք կետերից առավել առանձնանում է Ծ կետը: Նրանում են կենտրոնացված էոլական մինորային գունավորման հինգ լադ, որոնք զանազանվում են ըստ իրենց կառուցվածքի և հուզական գունավորման սանրամասների... Ըստ միացյալ լադերի քանակի Ծ կետը համակարգում գրավում է առաջին տեղը: Այդ կապակցությամբ նրան բաժին է ընկնում արտաբնական կապերի առավել մեծ թիվը՝: Ելնելով այս դրույթներից, հետաքրքրական է հետևել Միսարանի երաժշտական շարքերի բաղկացուցիչ մասերի հիմնական և օժանդակ հենքերի համադրման տրամաբանությանը:

Շարքի առաջին՝ «Աստուածածին երկնային» շարականը (զձ), լինելով սաղմոսատիպ շարական (վերջավորող ձայնն է Գ հնչյունը), սահուն, հարթ է աննկատ անցում է իրագործում սաղմոսներից դեպի շարքի երկրորդ՝ «Արեգակն արդարութեան» ազատ տաղաչափությամբ շարադրված շարականը (զձ դարձված): Այն զգալիորեն ավելի երգային է մեղեդիական կառուցվածքի, ձևի և կշռության լիարժեք բարդ նկարագրի տեսակետով (վերջավորող և դիմող ձայներն են Ը՝-ը՝ հնչյունները): Շարքի երրորդ՝ «Առաքելոյ աղանոյ իջանելով» և չորրորդ՝ «Մարմնացեալ ի կուսեն» շարականները հաստատում են ձ վերջավորող ձայնը, թեև ծավալվում են համապատասխանաբար դձ-ում և աձ-ում: «Այսօր տօն է ծննդեան» տաղը նորից վերադարձնում է մեզ դեպի Գ վերջաձայնը: Նկատենք, որ մկրտության կանոնի բոլոր շարականները ընթանում են չափավոր և միջակ շարժումով, իսկ տաղը (օր. 1) կատարվում է ավելի դանդաղ:



Օրինակ 1

Դիմելով վերլուծության այս պարզ սկզբունքներին՝ աշխատենք բացահայտել ընտրված շարքերի կշռության-երևիքային և կերպարամաստային միավորությունը:

Պսակի կանոնը կարևորներից է «Մաշտոցում»: Այն նշանավորում էր ինքնուրույն կյանքի սկիզբը, որդեծնության իրավունք ընձեռում և այլն: Այդ իրադարձության աշխարհիկ բնույթը սերտորեն կապված էր բանահյուսական հիմքին, հնագույն ավանդույթներին: Հենց պսակի կանոնին էր վերաբերում ներսես Շնորհալու խոսքը. «Եւ ի ժամ կատարելոյ զսուրբ պսակն՝ երգ գուսանացն լռեալ զաղարեսցեն մինչև ելցեն յեկեղեցոյն, զի մի դիւանան երգն խառնեսցի ընդ աստուածային երգոցն»⁷: Դա վկայում է այն իրողությունը, որ եկեղեցական ծեսը ընդամենը մի մասն էր ընտանեկան մեծ, հիւրավար ժողովրդական տոնի, որն սկսվում էր շատ ավելի վաղ, քան եկեղեցի էին դալիս ու սպասում էր իր շարունակությանը՝ ուղեկցված ժողովրդական և գուսանական երգ ու պարով, ինչպես նաև հնագույն ժխական խաղերով:

Այսպիսով, պսակի ծեսը միավորում էր իր մեջ ինչպես կանոնականացած

⁷ X. C. Кушнарёв. Указ. соч., с. 566—567.

⁸ Ն եր ս ե ս Շ ն ր հ ա լ ի. Թուղթ ընդհանրական. էջմիածին, 1865, էջ 86:

սաղմոսներ ու շարականներ, այնպես էլ տաղեր և այլ երգեցողություններ. որոնց մի մասը կատարվում էր եկեղեցում, իսկ մյուսը՝ նրանից դուրս՝ ճանապարհին և տանը:

«Մաշտոցի» հնագույն օրինակներում պսակի կանոնը պարունակում է երկու սաղմոս: Երաժշտական ավելի հարուստ նյութ են ներկայացնում XIII—XIV դդ. «Մաշտոցները»: Ընդլայնված է սաղմոսների թիվը. բացի սաղմոս 20 (Տէր, ի ղօրութեան քում ուրախ եղիցի թագաւորն) և 60 (Լուր, Տէր, աղօթից իմոց), որոնք հայտնի էին դեռ IX—X դդ. ժողովածուներից, դրանք են՝ սաղմոս 123 (Ուրախ եղէ ևս, ոյք ասեն), 95 (Երգեսցուք Տեառն երգս նոր), 127 (Երանեալ է, ով երկնչի ի Տեառնէ), ինչպես նաև Պետրոս Գևորգյանի հեղինակած «Ուրախ լէր, սուրբ եկեղեցի» (գծ.) շարականը, որը երգվում է մինչև այսօր:

XV դարից շարականների թիվը արդեն տատանվում է, նայած հանգամանքներին: Նշենք նրանցից կարևորագույնները, որոնք մշտապես առկա են և՛ փոքր, և՛ մեծ «Մաշտոցներում»: Այդպիսիներից են՝ «Նայեա ի մեզ և ողորմեա մեզ» (գկ), «Ուրախ լեր, սուրբ եկեղեցի» (գծ), «Ով, երանելիդ ամենեցուն» (բկ), «Որ զերկնաւոր թագաւորութեան քո» (ակ), «Արեգակն արդարութեան» (գծ) շարականները և, վերջապես, «հաշանիշ դրոշմամբ նշանի պարագրական» (գծ) շարականը, որի մեղեդին չի հասել մեզ:

Վերոհիշյալ շարականներից վերջինը հիշատակվում է միայն պսակի կանոնում: Տվյալ հանգամանքը ցույց է տալիս, որ այն հեղինակված էր հատուկ այդ առիթով և նրան ստանձնված դերը խորապես ֆունկցիոնալ էր⁹: Շարականի ոչ լրիվ ծայրակապը հոգում է «հաշատուր» անունը, ինչը հիմք է տալիս ենթադրելու XI—XII դդ. հայտնի երաժիշտ հաշատուր Տարոնացու հեղինակությունը: Դատելով շարականի ճոխ խաղավորումից, կարելի է ենթադրել, որ այդ երգեցողությունը պատկանում էր տաղերի ոգով հորինված շարականների թվին (հավանաբար, նույն հաշատուր Տարոնացու «Խորհուրդ խորին» պոեմատիկորման շարականի նմանությամբ):

Եվ վերջապես, ուշ միջնադարի բազմաթիվ «Մաշտոցներում» շարքը եզրափակում է ճոխ խաղավորված «Ամենազօր Տէր թագաւոր թագաւորեաց» (գծ) շարականը, որի մեղեդին նույնպես չի պահպանվել¹⁰: Ըստ բոլոր տրվյալների, այդ շարականը ևս պատկանում է ոճապես տաղերին հարող շարականների խմբին: Այն նույնպես հատուկ հորինվել է պսակի արարողության համար: Հատկանշական է, որ դիտարկվող շարականը գրիչների կողմից մեծ մասամբ որակավորվել է որպես տաղ կամ երգ:

Հիշատակման է արժանի պսակի մի այլ տաղ, որը սկսվում է «Դրախտ նոր տնկովը դարդարեցաւ» տողով: Այն ընդգրկված է XV դարի հոգևոր երգարվեստի լավագույն գիտականներից տեսաբան և խաղագետ Մինասենց Թով-

⁹ Մեզ հայտնի գրչագիր «Մաշտոցներում» շարականը բերվում է պսակի կանոնում առանց հատուկ ցուցումների: Սակայն «Բազմավեպում» նրա տեքստը (չորս տուն) հրատարակվել է «Շարական հանդերձ հարսանեաց օրհներոյ» վերնագրի տակ (տե՛ս «Բազմավեպ», 1882, էջ 319): Հրատարակիչները չեն նշել, թե ինչ աղբյուրների հիման վրա է արվել այդ հրապարակումը: Ավելի ուշ շարականի համեմատարար ամբողջական տեքստը (վեց տուն) հրատարակել է Ս. Ամատունին՝ «Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ», Վաղարշապատ, 1911, էջ 171—172: Տվյալ հրապարակումը կրում է «Շարական հարսանեաց» խորագիրը: Շարականի առավել ամբողջական տեքստը (տասը տուն, «հաշատուր շա՛...») տե՛ս Հ. Թովհ. ճյալ. Ցուցակ ձեռագրաց հայիկ վրդ. Դադյանի. Վաղարշապատ, 1898, էջ 47ա, Մաշտոց, ձեռ. Ա՝ 32, 41ր:

¹⁰ Տե՛ս Ս. Ամատունի. նշվ. աշխ., էջ 172—173: Վերջերս շարականի տեքստը նորից հրատարակվեց Ա. Մնացականյանի «Նոր նյութեր հայ միջնադարյան ժողովրդական երգաշարի» հոդվածում.—Հայկական արվեստ (ժողովածու), Բ, Երևան, 1984, էջ 174, 179—180: Հեղինակի կողմից բերված տվյալները հաստատում են մեր ենթադրություններն ու դիտարկումները:

մալի կաղնած «Գանձարանում»¹¹։ Քանի որ այդ տաղը այլ ժողովածուներում գրեթե չի հանդիպում և տվյալ «Գանձարանում» բերված է առանց հեղինակի անվան, բացառված չէ, որ այն հեղինակված էր հենց Թովմայի կողմից, բայց հետագայում շարմատավորվեց ծիսակարգության մեջ։

Շարքի կառուցման նույն սկզբունքները կարելի է նկատել և պսակի կանոնում։ Սաղմոսներին հետևում է սաղմոսատիպ «նայեայ ի մեզ» շարականը (զձ, ց-ն), որը սահուն անցում է ապահովում դեպի հաջորդ երգեցողությունները։ Երկրորդ՝ «Ուրախ լեր, սուրբ եկեղեցի» շարականը (զձ), ինչպես և սպասելի էր, հատկանշվում է երգային զարգացած հիմքով (G-e)։ Երրորդ շարականը՝ «Ով երանելի ամենեցուն», պահպանում է նույն տրամադրությունը՝ ընդգրկելով ձայնածավալային ավելի բարձր ոլորտ (C''-es)։ Չորրորդ շարականը՝ «Արեգակն արդարութեան» (զձ դարձվածք), որը առկա է նաև մկրտության կանոնում, էլ՝ ավելի ընդլայնում է ձայնածավալը՝ նորովի գունավորելով ձայնաշարի այդ հատվածը (C''-e)։ Հաջորդ շարականը՝ «Որ զերկնաւոր թագաւորութեանդ» (ակ), իր մեջ զուգորդում է սաղմոսերգային և բուն երգային հիմքերը։

Վերջապես, գիտենալով, որ շարականներին հետևում էր տաղերի կատարումը, կարելի է որոշ հետևություններ անել։ Ըստ երևույթին, մի շարք դեպքերում, տաղերին նախորդող շարականը կրել է անցումային, նախապատրաստող բնույթ ի հաշիվ տաղի հետ ունեցած ելևէջային-կշռային առանձնահատկությունների ընդհանրության։ Այսպիսին է, մեր կարծիքով, «Խաչանիշ դրոշմամբ նշանի պարագրական» (դձ) շարականը։ Նրան հաջորդող տաղի ոգով հորինված «Ամենազօր տէր թագաւոր» շարականը նույնպես ընթանում է դձ-ում։ Եվ ընայած այն հանգամանքին, որ այդ երկու երգեցողությունների մեղեդիները չեն պահպանվել, խաղավորման նկարագրից ելնելով կարելի է ենթադրել, որ երկուսն էլ զարդուրտուն երգաոճի «ծանր» եղանակներ էին։ Թաղման արարողության հետ կապված կանոնների խումբը կազմում է «Մաշտոց» ժողովածուի ամենածավալուն բաժիններից մեկը։ Այդ խմբից դիտարկենք աշխարհաթաղի կանոնը։

Արդեն IX—X դդ. գրչագրերում արձանագրված են բաղմաթիվ սաղմոսներ, որոնք երգվում էին ծեսի ողջ ընթացքում՝ տանը, եկեղեցում և գերեզմանոցում։ Նրանք փոխելիք երգվում էին նույնանուն տողերով սկսվող շարականների հետ։ Սակայն հնագույն «Մաշտոցներում» նշված են միայն «Ի վերսնալ յինէն սուրց» ավագ օրհնությունը, որը երգվում էր տանը և «Ողորմած աստուած, քաւեա զանօրէնութիւնս իմ» սաղմոսերգը, որը կատարվում էր թաղման ժամանակ։ Այստեղ հիշատակված է նաև «Դարձ անձն իմ» ստողողի եղանակը։

XIII դարից սկսած արձանագրվող շարականների թիվը, բնականաբար, անընդհատ աճում է, մի փաստ, որը հաստատում են բաղմաթիվ գրչագիր աղբյուրները։ Կարևոր տեղ են այստեղ զբաղում սպաշխարության շարականները, որոնց թվում նաև Մեսրոպ Մաշտոցին վերագրվող շարականները, այնուհետև ներսև Շնորհալու հանգստյան շարականները և «Համորեն ննջեցելոց» բաղմամաս երգը։ Վերջապես, տվյալ կանոնում տեղ են գտնում ղանաղան գանձեր, տաղեր և ողբեր՝ նվիրված թաղման ծեսին։

Աշխարհաթաղի տրարողությանը բնորոշ է քնարադրամատիկական կողմի շեշտադրումը։ Դա պայմանավորված էր ծեսի կերպարային բովանդակությամբ, մահվան, երկրային գոյության անցանելիության, Ահեղ դատաստանի օրվա անխուսափելի պատժի հետ կապված մտորումներով, որոնք էական տեղ էին զբաղում միջնադարյան մարդու աշխարհըմբռնման և քրիստոնեական պատկերացումների համակարգում։

Սակայն վերադառնանք սաղմոսներին, որոնցով սկսվում է թաղման ծեսը և հետևենք արարողության ընթացքին։ Ներածական բաժինը, որն ընդգրկում է

¹¹ ՄՄ, ձև. № 5521, էջ 352 բ։ Այս նմուշը մեզ մատնացույց է արել ն. Թաճիկյանը։

սաղմոսների մի փունջ (այստեղ գերակշռում են ց-ն լադային հենակետեր ունեցող ձայնեղանակները), ավարտվում է «Դատեա Տէր զայնոսիկ» (աձ) կանոնագլխով: Այն պատկանում է ասերգային և բուն երգային դարձվածքներ զուգորդող սաղմոսատիպ եղանակների թվին: Բացի դրանից, այստեղ առկա է չափավոր և ծանր շարժումների փոփոխումը: Շարժման ցուցումների նման փոփոխումը հաճախ է պատահում այդ տիպի երգեցողություններում, ներկայացնելով ոչ միայն մետրական-ռիթմական, այլ նաև նուրբ ոճական համադրումներ մեկ կտորի շրջանակներում. մի բան, որը կատարողից պահանջում էր որոշակի ճկունություն և վարպետություն:

Այնուհետև երգվում էին «Ի վերանալ յինէն աուրց» և «Ամենասուրբ երրորդություն» ավագ օրհնությունները (երկուսն էլ՝ դկ), որոնք թաղման կանոնում սաղմոսների հետ միասին կազմում են նրա առավել հնագույն երաժշտածիսական շերտը: Այդ է վկայում նաև շարադրանքի բնորոշ հնամենիությունը: Սաղմոսներին և առհասարակ սաղմոսերգերին այնքան բնորոշ հակադրման երևույթը նախերգային և կրկներգային մասերի միջև հուշում է այդ մասերի մենականատարի և երգչախմբի միջև բաշխված կատարման ռեսպոնսորիալ ձև:

Թաղման արարողության մեջ ընդգրկված Մեսրոպ Մաշտոցի ապաշխարության շարականներից ընտրել ենք երեք շարական: Առաջին երկուսը՝ «Հայր բաղմողորմ»-ը (աձ) և «Ալիք յանցանաց»-ը (դկ, ք-ն), սաղմոսատիպ շարականներ են, որոնք աչքի են ընկնում ասկետական բնույթով, շարադրանքի խիստ և վեհ տրամադրությամբ: Նրանց հատուկ են փոքր ձևերը, դիատոնիկ մեղեդայնությունը (չհաշված աձ-ին հատուկ ցիս-ա խորմատիկ քայլը, որն ավելի ընդգծում է շարականի աղերսական, զղջական երանգը), համաչափ կշռությունը:

«Յոյս իմ ի մանկութենէ իմմէ» շարականը ներկայացնում է ապաշխարության շարականների մյուս հուզական բևեռը: Այդ շարականի վերաբերանակավորումը վերաբերում է մոտավորապես XIII դարին: Այն ծավալվում է դկ «ստեղի»-ում (Գ-ե, Բ-ե, Գ-ե): Հայտնի է, որ «ստեղիները» առավել մեծ տարածում ստացան XII—XIII դդ.: Այդ ձայնեղանակներում էին հորինվում մեղեդիապես առավել բարդ և ծավալուն զարդուրդուն երգաոճի երգերը: Պատահական չէ, որ շատ ընդհանուր գծեր կան «ստեղի» երգերի և տաղային արվեստի լավագույն նմուշների միջև: «Յոյս իմ ի մանկութենէ իմմէ» շարականը ծորերգային բնույթի է: Խորապես ազդեցիկ բանաստեղծական ինտոնացիան, արտահայտման խոստովանողական բնույթը, մեղեդիական հորինվածքների գեղեցկությունը թույլ են տալիս այդ շարականը դասելու համընդհանուր արևելյան-քրիստոնեական հոգևոր քնարերգության գոհարների շարքը:

Ներքես Շնորհալու «Աստուած անեղ, անժամանակ» հանգստյան շարականը վերադարձնում է մեզ սաղմոսերգային ելեէջման նախնական ոլորտը, որը նշանավորում է շարքի երկրորդ կերպարահուզական ալիքի սկզբնավորումը: Շնորհալու հանգստյան «Արարիչ և մարդասէր, անոխակալ և բարեգութ» երգը ժամանակի ընթացքում մի շարք փոփոխությունների է ենթարկվել: Այդ ստեղծագործությունը հայտնի է ժամագրքից, որտեղ նրա տասներկու տները աղճատվել և ցրվել են որպես ինքնուրույն երգեր՝ նվիրված Առաքելոց, Մարգարեից, Ծաղկազարդի և Համբարձման և այլ տոներին: Ի տարբերություն ժամագրքի, Մաշտոցում այդ երգը կատարվում է ըստ նշված նպատակի, այսինքն՝ թաղման արարողությունների ժամանակ: Այստեղ նույնպես երգի տները աղճատված են, սակայն դրանք հանդես են գալիս նույն խմբի կանոններում: Այսպես, օրինակ, Ա տունը՝ «Արարիչ և մարդասէր» կատարվում է աշխարհաթաղի կանոնում, տնից դուրս գալուց առաջ, Գ տունը՝ «Ի վերին Երուսաղէմ»՝ գերեզմանի կարգում, թաղումից անմիջապես հետո, Թ տունը՝ «Տրամաշաղորդ շարչարանօք»՝ թաղման յոթերորդ օրը, Ծ տունը՝ «Ի դնել բեմին»՝ տղայաթաղի կանոնում, Բ՝ «Յորժամ գրեալքն կատարի» և Դ տները՝ «Բագաւոր փառաց, Քրիստոս»՝ Հոգեհանգստի կարգում և այլն: Ըստ երևույ-

բին, սկզբնապես «Արարիչ և մարդասէր, անոխակալ և բարեգութ» երգը եղել է մի երգաշար՝ բաղկացած տրամադրութեամբ իրար մոտ և ընդհանուր ելնէ-լալին զարգացում ունեցող պատկերներից: Հետագայում, սակայն, նրա առան-ձին մասերը ստացան ինքնուրույն երաժշտաբանաստեղծական միավորների նշանակություն, ինչպես և Ներսես Շնորհալու այլ ծավալուն ստեղծագործու-թյունները¹²:

Շարքի հաջորդ գագաթը «Դարձն անձն իմ ի հանգիստ քոյ» ստողողին է: Հառաչանքի ելնէջի վրա հիմնված այդ երգեցողությունը եռամաս ծավալուն մի հորինվածք է, սկզբնամասի ռեպրիզային շարադրութեամբ և բավական զարգացած, կոնտրաստային միջնամասով, որն աչքի է ընկնում թե՛ լադային նոր ոլորտների ընդգրկումով, թե՛ շարժման և կշռույթի հակադրումով: Հատ-կանշական են նաև տվյալ ստողգիի տարբեր գրչագրերից հայտնի բավական խիտ խաւաւորումները, որոնք շնչած ալիւալ տարրերը մտնում են, ընդ-հանուր առմամբ, անկասկած, արտացոլում են այդ երգեցողության մեծա-կերտ-զարդուրուն ոճը:

Ինչպես պարզորոշ երևաց թաղման կանոնում, «ձայնային դրամատուր-գիան» հիմնված է նախնական ձայնեղանակային-ելնէջային ոլորտի պարե-րական վերականգնման վրա: Դրա շնորհիւ ստեղծվում է ելնէջային զարգաց-ման ալիքաձև մի գիծ: Այդ միտումը պահպանվում է մինչև շարքի ավարտը: Ավարտական երեք-չորս կտորը հաստատում են ելնէջման նախնական ոլորտը՝ յուրաքանչյուր առանձին դեպքում նորովի լուսաբանելով ձայնի կամ նրա հատվածների նոր կողմերը:

Շարքում նշմարվում է տարաբնույթ բաղադրիչների հակադրման սկզբուն-քը: Երկրորդ՝ «Եղին գիս ի գբի» ստողգին (դկ) հակադրվում է առաջինին իր խիստ շարադրանքով, կարծես շարքի մեջ ներմուծելով կատարվող իրողու-թյան յուրատեսակ «օբյեկտիվացում»: Հիշեցնենք, որ երկու ստողողիներն էլ կատարվում են անմիջապես թաղումից առաջ, ուստի նրանց կերպարահա-կան լարվածությունը որոշվում է նրանց տեղով ծիսական շարքում:

Թաղումից հետո (որի ժամանակ կատարվում էր «Ողորմած Աստուած» սաղմոսերգությունը) շարքում նշմարվում է նոր հուզական գագաթ՝ Ներսես Շնորհալու «Ի վերին Երուսաղէմ» (դկ) երգը: Այստեղ, ինչպես և «Երգ» տե-սակի այլ նմուշներում, Շնորհալի քնարերգուի տաղանդը բացահայտվում է իր ողջ ուժով: Երգը ընթանում է «ծանր» շարժումով, որը բնորոշ է զարդուրուն ոճի երգեցողություններին: Այն հատկանշվում է բուն երգալին ցալտուն ար-տահայտված նկարագրով, ինչպես նաև ուշագրավ է իր կրկներգային մա-սերով:

Երբեմն ծեսը ընդհանուր առմամբ ավարտվում էր հենց այս կտորի կա-տարումով: Սակայն XIV—XVIII դդ. շատ գրչագրեր վկայում են գանձերի, տաղերի և ողբերի կատարման արմատացած ավանդույթը: Ցավոք, այդ տե-սակներին պատկանող նմուշների հսկայական մի զանգված, ևրաժշտական առումով ներկայումս կորած է: Մինչդեռ նրանք կարծես բացում էին այն դրո-ները, որոնց միջոցով իրականանում էր աշխարհիկ և եկեղեցական արվեստ-ների ավելի սերտ շփումը: Այդ ճանապարհով տվյալ ծիսակարգի մեջ էին ներթափանցում ժողովրդական աշխարհընկալման խորքերից ելնող, ժողովրդ-դական ամենալայն շերտերին հատուկ մարդասիրական պատկերացումները:

Մեղ հաջողվել է ձայնագրել թաղման մի գանձի իրարից բոլորովին տար-բեր եղանակավորման երկու տարբերակ, որոնք ևրչանիկ պատկերացումը բա-նավոր փոխանցումով հոսել են մինչև մեր օրերը: Դա «Ես գիս դրի հալար

¹² Այդ երկի երաժշտական վեջ պատկերի հրատարակությունը տե՛ս ն. Թա՛հմիդյան. Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ. Երևան, 1973, էջ 228—232:

տարու» դանձն է¹³։ Այդ եղանակները լույս են սփռում գրչագիր «Մաշտոցներից» և հնատիպ հրատարակություններից լոկ իբրև բանաստեղծական տեքստեր հայտնի ուշ միջնադարի մի խումբ գանձերի և ողբերի երաժշտական նկարագրի վրա։

Հարկ է նշել, որ «Ես զիս դրի հաղար տարու» գանձը ուշ միջնադարի երաժշտաբանաստեղծական արտադրանք է։ Այդ շրջանում գանձը և տաղը ենթարկվել էին զգալի աշխարհականացման, իսկ մի շարք դեպքերում՝ «գանձ» անվանումը արդեն կրում էր զուտ պայմանական բնույթ։ Ըստ էության, դրանք քնարական մահերգեր էին, որոնք իրենց ոճով շատ մոտ էին ժողովրդական ողբերին։ Պատահական չէ նաև, որ տվյալ գանձում պատումը տրված է մահացած երիտասարդի անունից, որը փոխեփոխ դիմում է իր հորն ու մորը։ Պատումի նման ձևը նույնպես շատ բնորոշ է այդ շրջանի բազմաթիվ ողբերին, որոնք «Մաշտոցներում» գրանցվում էին «գանձ», «տաղ», «խրատ» և այլ խորագրերի տակ։

Առաջին տարբերակը, որը շարադրվում է գկ-ում, ունի դասական գանձին հատկ վանկային կառուցվածք։ Ընդհանուր առմամբ, այն ներկայացնում է ոչ մեծ հորինվածք, որտեղ նկատելի է երկու մեղեդիական հատվածների հակադրումը (օր. 2)։ Հետագայում նրանք բերվում են աննշան ելևէջային տարբերակումով։ Կրկնությունները ամրապնդում են հիմնական երաժշտական միտքը, ինչի շնորհիվ ստեղծվում է կենտրոնացված ինքնամփոփ տրամադրություն, որն ավելի է խստացնում երգի վշտալի, ողբերգական բնեղանքը։

Երկրորդ տարբերակը (դկ-ձկ դարձվածք) առանձնանում է մի հատկությամբ՝ այն կատարվում էր ձայնառության ուղեկցությամբ, որը որոշակի տեղերում ձուլվում էր մայր եղանակին։ Այդ տարբերակին, որը տարածված է եղել հարբերդում, բնորոշ էր բոլորովին այլ ելևէջային նկարագիր (օր. 3)։ Ասեղեկային հիմքի գերակշռումը, կոչական ելևէջների առատությունը հաղորդում են նրան վիպերգերի, պատմական ողբերի հետ որոշ ընդհանրության գծեր։ Եթե առաջին տարբերակին հատուկ է խիստ չափասահուն երաժշտական կառուցվածք, ապա երկրորդն այդ իմաստով շատ ազատ է շարադրվում։ Համապատասխանաբար բոլորովին այլ էր և նրանց կատարման ձևը¹⁴։

Տվյալ գանձը բաղկացած է 14 տնից, որոնք եզրափակվում են անփոփոխ կրկնակային տողով։ Սակայն և՛ անցյալում, և՛ ներկայում սովորաբար երգվել է 4—5 տնից ոչ ավելի։

Դժվար է խոսել դիտարկված գանձի ստեղծման ստույգ ժամանակի մասին։ Հավանական է, որ «Մաշտոցներում» նրա արձանագրմանը նախորդել է բանավոր կենցաղավարման բավական երկարատև մի շրջան։ Բոլոր դեպքերում բացառված չէ, որ այն ստեղծված լիներ XV—XVI դդ., երբ եկեղեցական առօրյայում առավել մեծ տարածում ստացան ժողովրդական երգարվեստից խիստ ազդված կամ ժողովրդական և մասնագիտացված ավանդույթների զուգորդումով ստեղծված երգեր։

* * *

«Մաշտոց» ժողովածուի երեք երաժշտածիսական շարքերի կառուցվածքի և զարգացման ներքին տրամաբանության դիտարկման ընթացքում պարզվում են այդ շարքերի շրջանակներում գործող հիմնական օրինաչափություններն ու

¹³ Տե՛ս ՄՄ, ձեռ. № 5672 (1683 թ.), էջ 94ա—95բ. ձեռ. № 3112 (1750 թ.), էջ 117ա—179բ։ Տե՛ս նաև՝ Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց ի մատենադարանին Մխիթարեանց ի վե-նետիկ. հ. Գ, Վենետիկ—Ս. Ղաղար, 1966, ձեռ. № 10 (1764 թ.), էջ 110ա—110բ։ Մեծ Մաշ-տոց. Կ. Պոլիս, 1807, էջ 123—124։

¹⁴ Առաջին տարբերակը ձայնագրել ենք Ս. Հոփսիսին եկեղեցու ավագ քահանա տեր Հակոբ Հակոբյանի երգածից, երկրորդը՝ Երևանի Ս. Հովհաննես եկեղեցու ավագ քահանա տեր Հարու-թյուն Մարկոսյանի և էջմիածնի Մայր տաճարի դպրասպետ Հայկ Ֆրունջյանի երգածից։

ձևակառուցողական գործոնները: Երաժշտածիսական շարքերի կառուցման իմնական արտահայտչամիջոցներից է յուրահատուկ «ձայնային դրամատուրգիան»: Շարքի բաղադրիչ մասերի ձայնեղանակների վերջավորող և դիմող ձայների համեմատությունը ցույց է տալիս այդ մասերի մտածված և ոչ պատահական հաջորդականությունը: Ընդհանրապես, «ձայնային դրամատուրգիան» ծավալվում է երկու սկզբունքով.

Andante

ես պիս դը-րի հա-պար փա-րու շա-ֆիւ
 ե-կաւ օ-րըս մա-հու, պիս կու-փա-
 -շես յա-մեշ բա-րոյ կա-յեթ բա-
 -րով բա-րե-կամ-նե՛ր: Ե-րեկ ող-ջէ
 ի, ալ-սոր մե-ռած, ու կա-րող
 եմ շահ սի-րե-լեաց շահ գործ ու-
 -նեի աւ-գործ մը-նաց դար-չեթ բա-
 -րով բա-րե-կամ-նե՛ր:

Օրինակ ?

1) ուղղվածությունը դեպի կիզակետը, այնուհետև՝ վերադարձով ելնելու մեղմության ուղիքը.

2) ալիքաձև շարժումով, որտեղ դիտելի է նախնական ձայնային-լիկէ-ջալին ոլորտի պարբերական վերականգնումը:

Բացի դրանից, հայկական Միսարանի երաժշտական շարքերի ներսում կարելի է հետևել մի ուղղվածության՝ իրենց բնույթով սաղմոսներին հարող, միջին շարժումով և համաչափ տաղաչափությամբ բնորոշվող շարականներից դեպի երգային և կշռույթային ավելի բարդ նկարագիր ունեցող երկնցողությունները: Շարքը, որպես կանոն, ավարտվում է «ծանր» տիպի դանդաղ շարժման մեծակերտ-դարգուրուն երգաոճին պատկանող տաղերով:

X—XV դդ. (ինչպես և ավելի ուշ շրջանի) գրչավրերի ուսումնասիրությու-
 նը թույլ է տալիս հետևելու բնութագրից երաժշտածիսական շարքերի կաղամալու-
 րան, հետագա հարստացման և բյուրեղացման ընթացքին: Եթե IX—X դդ. սահմանագծին ստեղծված ժողովածուներում երաժշտական նյութը ներկայաց-

ված է լուկ ոչ խաղապիր սաղմոսներով, քարոզներով և շարականներով, ինչը վկայում է վաղ միջնադարյան բանավոր փոխանցման և ուսուցման ավանդույթի բավական ուժեղ ազդեցությունը, ապա X—XV դդ. ժամանակաշրջանի «Մաշտոցները» ինտենսիվորեն հարստանում են գանձարանային միավորներով:

Adagio

Ես զիս զք-րի հա-վար գա-րու
շա-ֆիլ ե-կալ օ-րու մա-հու
զիս կու-տա- Նեն յա-մեն բա-րոյ
մը-շա-յեթ բա-րով բա-րե-կամ Ներ
ե-րեկ ողջ է-ի
այ-սոր մե-ռած ու կա-րոյ եմ շաք պի-
-րե-լեաց շաք գործ ու- Ների
ան-գործ մը-նաց կա-յեթ բա-րով
բա-րե- կամ- Ներ

Յրինակ 3

րով, որոնք հատկանշվում են եկեղեցական երաժշտության որոշակի սոցիալա-կան վերակողմնորոշմամբ, խորացող մասնագիտացմամբ և ազգային ինքնա-տիպ երաժշտական ձևերի ստեղծմամբ: XIII դարից սկսած «Մաշտոցի» երա-ժրշտական նյութը արդեն գրանցվում է խաղերի ուղեկցությամբ:

Հին և նոր նյութերի միաձուլման հիման վրա, Միսարանին հատուկ երա-ժրշտական շարքերը ստանում են տվյալ ժամանակաշրջանի համար բնորոշ և գեղագիտորեն առավել կատարյալ իրենց տեսքը:

ОБ ОСНОВНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЦИКЛАХ АРМЯНСКОГО ТРЕБНИКА

А. С. АРЕВШАТЯН

Резюме

В статье рассматриваются музыкальные циклы основных канонов армянского Требника. Изучение рукописных Требников X—XV вв. (а также более поздних кодексов) позволяет проследить процесс формирования, дальнейшего обогащения и кристаллизации избранных музыкальных циклов. В ходе рассмотрения структуры этих циклов выявляются их основные закономерности и формообразующие факторы. Характерной особенностью циклов являлось то, что они объединяли собственно каноническую, обязательную часть песнопений и неканоническую, нерегламентированную (но приуроченную к тому же дню или событию) часть, которая нередко составляла эмоциональную вершину действия. Одно из основных выразительных средств в построении циклов—своеобразная «гласовая драматургия». Сопоставление основных и побочных ладовых опор компонентов циклов указывает на продуманный характер чередования этих частей.

Внутри музыкальных циклов армянского Эвхология прослеживается направленность от шараканов, характеризующихся умеренными темпами, размеренным стихосложением, близкой к псалмам интонационной природой, к более распетым и усложненным в ритмическом отношении гимнам. Завершают цикл, как правило, таги орнаментально-монументального стиля, исполняемые в медленных темпах.

В пору своего наиболее полноценного бытования музыкальные циклы Требника схватывали все жанры средневековой монодии, включая основные типы озвучивания художественного слова в армянской профессиональной музыке.