

Հասմիկ ՄՏԵՓԱՆՅԱՆ
Սյուզան ՄԱԼԽԱՍՅԱՆ

ԿԱՆՈՆԻ ԸՆԴՀԱՅՆՄԱՆ ՄԿՁԲՈՒՆՔՆԵՐԸ ՀԱՅՈՑ
ՈՒՇՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՊԱՇՏՈՆԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հայ հոգևոր երգարվեստի վերընթաց զարգացումն իր գագաթնակետին հասավ կիլիկյան մշակույթի արվեստաշատ մթնոլորտում, որտեղ երգատեսակներն իրենց քազմածն և քազմաբովանդակ բնութագրով միջնադարյան մշակույթում մնացին իբրև անգերազանցելի կոթողներ: Իր խմբագրած մի Գանձարանի հիշատակարանում Գրիգոր Խլաթեցին (XV դար) գրում է. «Ես՝ տրուսյս ի կարգատրաց և յետինս ի քանասիրաց՝ անուամբս Գրիգոր պիտակարար, ... մեծաւ տաժամամբ ի հոգս անկեալ ժողովեցի զպիտանի զանձեքս և եղի կարգաւ ի միում տըփի զասացեալս ի հոգեկիր առանց յառաջնոցն և յետնոցս, որք արժանի եղեն պարզեաց հոգոյն սրբոյ և ասացին զանագան ոճով ի կերպ և ի գոյնս ձայնի, ի կարգս և ի շարս քանի՝ զանագան եղանակաւ, ի պայծառութիւն սրբոյ եկեղեցոյ և ի զուարճութիւն մանկանց նոր Սիովնի, որ արքսասարէ գեղգեղեալ փոփոխին ի փառս աստուծոյ և ի պատիւ սրբոց նորա»:

Ուշ միջնադարը մթագնեց կիլիկյան մշակույթի ապագան: XVI դարում տրոհվելով երկու գեղատեսությունների՝ Սեֆյան Իրանի և Օսմանյան Թուրքիայի միջև, Հայաստանը կորցրեց ոչ միայն անկախությունը, այլև հայտնվեց պատմամշակութային քաղաք իրավիճակում: Արևելաքրիստոնեական արժեքներ կրող և զարգացնող հայ մշակույթը աշխարհաքաղաքական նշանակալի գործընթացների պատճառով ընդգրկվեց այնպիսի քաղաքական, տնտեսական և էթնոմշակութային գործընթացների մեջ, որտեղ տիրապետող մահմեդական-ավաաստիքական գործոնն էր: «Հոգևոր արվեստը, գրում է Ն. Թահմիզյանը, սույն պատմաշրջանում անցավ որոշ շրջափոխության բովից, հարստացավ հին ձևերի նմանություններ հորինված մի շարք ստեղծագործություններով: Այս կամ այն չափով շարունակվեց դեռևս նախորդ ժամանակաշրջանում (XIII-XIV դդ.) ծաղկած այն փորձը, որով որոշ հին երգերի եղանակներ վերանայվում էին՝ նոր ժամանակների ու ճաշակի համապատասխան: Այդ ճաշակն այժմ ոճականորեն նոր ու քարձր մի ուղղության հետ չէ, որ կապվում էր (ինչպես նախորդ շրջանում), այլ միջավայրի փոփոխության, նրա, եթե կարելի է ասել, մահմեդական տիպի արևելականացման: Արդյունքն այն եղավ, որ մի շարք դեպքերում հոգևոր արտապաշտամունքային տաղերը զուգորդվեցին արևելյան եղանակների հետ, փոքր-ինչ ընդգծվեցին որոշ «ծանր» երգերի զարդադրամները, «միջակ» երգերը, քիչ ավելի հաճախ, քան դա լինում էր առաջներում, տարբերակվեցին «ծանրացումով», և կատարման առումով տուրք արվեց «արևելյան» կռված ճաշակին...»:²

Հոգևոր երաժշտության ոլորտում անկումային վիճակն էլ ավելի սրվեց՝ խազային նոտագրության գործնական կիրառության աստիճանական նվազումով և, ի վերջո, Շարականի երգերի՝ հիմնականում քանավոր ավանդման կարգի հաստատումով: Սինեռայն ժամանակ, ուշ միջնադարի քաղական քաղ բնութագրի մեջ կարևորվում են նաև հոգևոր երգի հարուստ ժառանգության պահպանմանն ուղղված քայլերը: Արդեն XV դարում Գրիգոր Տաթևացին գրում էր. «Այսքան շարականս ընդունելի է յեկեղեցի և ավելին քան զայս՝ խոտելի է և անպիտան»:³ Նրա հորդորը հիմնավորված էր Թովմա Մեծոփեցու և Գրիգոր Խլաթեցու ջանքերով կատարված կարևոր ծիսամատյանների՝ Ժամագրքի, Շարակնոցի, Պատարագամատույցի լավագույն խմբագրությունների առկայությամբ:

Հետագայում ծայր առած վայրընթացը կանխարգելող կարևորագույն քայլերից էին հայոց հոգևոր հայրերի աննկուն ջանքերը՝ ուղղված հոգևոր երգերի անաղարտության պահպանմանն ու դրանք այլևայլ ազդեցություններից զերծ պահելուն: Այս շարժումը զարգացում ապրեց Սիմեոն Երևանցու և հատկապես Գևորգ Դ կաթողիկոսի

¹ ԺԵ դարի հիշատակարաններ, մաս Ա, եր., 1955, էջ 90-91:

² Հայ ժողովրդի պատմություն, հ.4, եր., 1972, էջ 574:

³ Գր. Տ ա թ և ա ց ի, Գիրք հարցմանց. Կ. Պոլիս, 1729, էջ 638

գործունեության շրջանակներում՝ իրականացնելով կարևորագույն ծխամատյանների հրատարակումը հայկական նոր ձայնագրության համակարգով: Այդ ձեռնարկումը կարևոր մի համգրվանի բերեց հայոց տոնիկ ծխախոտ, որի ուշմիջնադարյան գոյակերպը՝ հենված բանավոր ավանդման վրա, այսօր էլ առաջ է բերում բարդ ու հետաքրքիր խնդիրներ՝ հայ երաժշտական միջնադարագիտության տարբեր ոլորտներում:

Ուշ միջնադարում սկսված քարենորոգչական շարժման մեջ կարևոր մասնակցություն է ունեցել նաև Մովսես Տաթևացի կաթողիկոսը (1629-1630): Նրա հատուկ հոգածությանն է արժանացել նաև հայոց պաշտոներգության քարեկարգումը: Միևնույն երևանցին նրան այսպես է բնութագրել. «Մա էր այր հոգեղնկալ, առաքինագարդ... ի հիմանն **նորոգեաց** զտուրք Աթոս՝ և պայծառացոյց հոգեւորական կարգոք, և մարմնական պիտոյիք... զարդարեաց և այլովք բազմօք եղանակօք զտուրք աթոս՝ որպէս ասացաք»:⁴ Հատուկ կարգադրությամբ Մովսես Տաթևացին հայոց պաշտոներգության մեջ մտցրեց օրհնություններ քաղելու ավանդույթը: Ինչպես հայտնի է, *օրհնությունը* քրիստոնեական հնագույն ժանրերից մեկն է, նաև՝ VIII դարում Ստեփանոս Սյունեցու կողմից *հոռոռոռոռո* եկեղեցական կանոնի ժանրի առաջին շարականը: Սյունեցին հեղինակել է նաև Ավագ Օրհնությունները, որոնք հատուկ ծխական նշանակություն են ունեցել: Դրանց տասը թիվը ուշ միջնադարում ներկայացել է իբրև ինքնատիպ չափա մոտ, որի օրհնակով յուրաքանչյուր օրվա կանոնի օրհնության շարականը տասը պատկեր է ընդգրկել: Այսպես պաշտոներգության մեջ մտաք է զործել օրհնություն քաղելու ավանդույթը: Վերջինս, ամենայն հավանականությամբ, մերձավորարևելյան ճաշակին է ժամանակի երաժշտաժանական շրջանակներին հարմարվելու միտում է եղել, քանի որ ձևի և բովանդակության հստակ և լակնոնիկ արտահայտչաձևեր կրող հայոց քրիստոնեական հոգևոր երգը հայտնվել էր երկարաբան, քաղցրահնչյուն, քաղմուրտուն արևելյան արտահայտչամիջոցների, գեղագիտական, զգայական մթնոլորտում:

Օրհնության շարականների քանակի մեծացումը նպաստում էր տվյալ օրվա կանոնի արհեստական ընդլայնմանը և ռոմանցմանը: Այս երևույթը ժամանակին արժանացել է Կոմիտասի խիստ քննադատությամբ: 1910 թվականին Ամենայն հայոց կաթողիկոս Սատեթոս Իզմիրլյանին ուղարկած նամակում նա գրել է. «Շարականի երգեցողության անկմանը նպաստել են երկար ու ձիգ անմիտ ձգձգումները (անյաբիր նախատուգանքներ, համգատեսան շարք, քաղաածոյ շարք, անտեղի ճոխացումներ), որոնք փոխանակ ոգևորութիւն առաջ բերելու, խելոյել են մաքուր ու պարզ, հասարակութիւնն այլևս ձանձրացել է երկարաբանութիւններից, որոնք միայն և միայն վերջին տարիների անճաշակ նորամուծութիւններն են»:⁵

Պետք է նկատի ունենալ այն, որ Կոմիտասյան խստաշունչ խոսքը ուղղված էր առհասարակ հայոց քրիստոնեական պաշտոներգության ավանդակարգի ցանկացած շեղման դեմ (այդ թվում նաև՝ ուշմիջնադարյան) և կոչ էր՝ հետալստ ամխաթար պահելու եկեղեցական բազմադարյա երգեցողությունը: Երևույթի պատմաքննական դիտարկումը պայմանավորում է արժեքավորման այլ չափանիշներ, որոնք հնարավորություն են տալիս բացահայտելու կանոնի ժանրի ընդլայնման յուրօրինակ կերպերից մեկը: Մ.Օրմանյանի ծխական քառաբանում նշված է նաև, որ այլ կանոններից քաղված շարականների ընտրությունը եղել է ազատ: Պաշտպանի պայմանն այն էր, որ ընտրված հավելյալ շարականները իրենց բովանդակությամբ պետք է համապատասխանեին տվյալ օրվա ծխական խորհրդին: Այսպես. Ստեփանոս Նախավկայի կանոնում որպես *քաղաածք* ընտրված են հետևյալ շարականները.

- | | |
|-------------------------|-------------------------------|
| 1. Որ էմն յուրեան | - Կանոն Որդոյն Որոտման |
| 2. Իմաստութիւն երկնային | - Կանոն 12 աշակերտաց Քրիստոսի |
| 3. Երբորդութիւն սիրող | - Կանոն Մարտիրոսաց |
| 4. Աղբիւր կենաց քաշխօղ | - Կանոն Պննակոտուէի Դ աւուրն |
| 5. Ես ասացի Տէր ողորմես | - Կանոն Համօրէն ննջեցելոց |

⁴ Մի մ ե ն ն Եր ե վ ա ն ց ի, *Ջամբո համաժողովեալ եւ շարադրեալ ի Սիմեօն կաթողիկոսի Երևանցոյ, Վաղարշապատ, 1873, էջ 21:*

⁵ Մ. Օր մ ա ն յ ա ն, *Միական քառաբան, Եր., 1992, էջ 163:*

⁶ Կ մ ի տ ա ս, *Նամակներ, Եր., 2000, էջ 62:*

6. Որ անտես և անքնին - Կանոն Շննդեան Գ ատուրն

7. Խաչի քո Քրիստոս - Կանոն Վերացման սրբոյ Խաչին Բ ատուրն

Քաղված շարականները մեկ միասնական ժողովածուի մեջ ընդգրկումը կարևոր փաստ է, որի ուսումնասիրումը ակնկալում է միջնադարյան ձեռագիր ու տպագիր մատյանների քաղդատական վերլուծություն: Վերջինս դուրս է ներկա աշխատանքի շրջանակներից: Իբրև չափանմուշ ընտրել ենք 1882 թվականին Էջմիածնում հրատարակված «Չայնագրեալ քաղուածք Օրհնութեանց» ծխամատյանը: Այն ստեղծվել է Գևորգ Դ կաթողիկոսի բարեկրթական գործունեության շրջանակներում: Հեղինակները Ն. Թաշճյանի ղեկավարած աշխատանքային խմբի անդամներից են եղել, որոնք ժողովածուն կազմել են նրա Կ. Պոլիս վերադառնալուց հետո: Հետևաբար այս ժողովածուն համարում է XIX դարի երկրորդ կեսին հայկական նոր ձայնակներով գրառված հայոց պաշտոնեղծության հիմնական ժողովածուները: «Քաղուածք» ժողովածուի ընդհանուր բնութագիրը այսպիսին է.

Բովանդակությունը – ժողովածուն ընդգրկում է շարականների քաղածո շարքեր Երասկնոցի բոլոր կանոնների համար, ինչը կարևորում է նրա գործառնությունը հայոց պաշտոնեղծության մեջ: Մի փոքր այլ է կանոնների դասավորությունը: «Քաղուածք» ժողովածուն սկսվում է Պահոց, Համօրեն Ննջեցեղոց, Մարտիրոսաց և Ավագ օրհնութեանց շարքերով, որից հետո միայն սկսվում է Երասկնոցի կանոնաշարը՝ սկսած Աստվածածնի ծննդյան կանոնից: Քաղված շարականները քանակով 1450 են: Որոշ նմուշներ կրկնվում են մի քանի շարքերում: Այսպես. Պենակոստեի առաջին օրվա «Առաքելոյ աղաւանդ» շարականը կրկնվում է յոթ շարքում,⁷ Սուրբ Խաչի վերացման երկրորդ օրվա «Խաչի քո Քրիստոս» շարականը՝ հինգ շարքում:⁸ Ըստ ավանդույթի, քաղածո շարքերում չեն ընդգրկվել միայն բուն կանոնների հարցերն ու գործառնությունը:⁹

Տեմայի նշումը – Ժողովածուում գերակշռում են *միջակ* տեմայ ունեցող երգերը: Հանդիպում են նաև *հորդոր*, *չափավոր*, *միջակ չափավոր* նշումներ: Առաջ անցնելով նշենք, որ *միջակ* տեմայի գերակայությունը ծխամատյանի գործառնության կարևորագույն բնորոշիչներից մեկն է:

Չայնեղանակային համակարգը – Համարելով հայոց պաշտոնեղծության կանոնները՝ «Քաղուածք» ժողովածուն ներառել է համարժեք ձայնեղանակային համակարգ: Ավանդական ՌԹձայն համակարգը այստեղ դրսևորվել է հետևյալ կառուցվածքով. ԱԶ, ԱԶ դարձվածք, ԲԶ, ԲԿ, ԳԶ, ԳԶ դարձվածք, ԴԶ, ԴԶ դարձվածք 1, ԴԿ: Բացակայում են ստեղծի ձայնեղանակները: Յուրաքանչյուր շարքին համապատասխանում է ձայնեղանակի մեկ, այն է՝ հիմնական նշում: Դարձվածք ձայներին վերաբերող համապատասխան նշումները բացակայում են: Ժողովածուում գտնվելով չէ ձայնեղանակների սկսվածքների համակարգը, ինչը, ամուսնականության, պայմանավորված է ծխամատյանի հավելյալ գործառնությամբ: Հաշվի առնելով այս համգամանքը, ինչպես նաև 1975թ. հրատարակված «Չայնագրեալ Երասկնոց Խոգևոր երգոց» (այսուհետ՝ Չայնագրեալ Երասկնոց) ծխամատյանի չափանմուշային գործառնությունը հայ երաժշտագիտության մեջ, մենք ևս հիմնվել ենք այդ ծխամատյանի վրա՝ «Քաղուածք Օրհնութեանց» ժողովածուի ձայնեղանակային մտածողության առանձնահատկությունների վերլուծության մեջ: Կատարված դիտարկումները քոյլ են տալիս եզրակացնելու, որ ժողովածուի երաժշտատնական հատկանիշներին բնորոշ են. ա) յուրաքանչյուր շարքի առանձին երգերին իրենցով իրենցով ամբողջականություն հաղորդող կիսահանգածների և հանգածների տարբերվող, բայց փոխարացնող հարաբերակցությունները, բ) չնայած ձայնեղանակային բնորոշ դարձվածքների պատշաճ ընդգրկումներին, յուրաքանչյուր երգ կրում է անհատական-տիպական մեղեդային կառույցներ, որոնք անմիջականորեն բխում են տվյալ շարականի գրական տեքստի կառույցից, գ) շարականների տեքստի յուրաքանչյուրը հաճախ տարբերակված է և՛ սկզբնապիսին, և՛ ընթացիկ դարձվածքներում, ինչը ևս նպաստում է ինքնուրույն տեքստի պատշաճ եղանակավորմանը:

⁷ Չայնագրեալ քաղուածք Օրհնութեանց, հետեանք Օրհնութեանց Տեքունական տօնից, այդև կարգ Հանգստեան և Սնորատանի շարականաց ի լրումն Չայնեղդի, Վարդաշապատ, 1882:

⁸ Չայնագրեալ քաղուածք... էջ 101, 185, 321, 329, 353, 397, 470:

⁹ Նույն տեղում, էջ 145, 210, 235, 320, 374:

¹⁰ Մ. Օրմանյան, նշվ. աշխ., էջ 165 (Յուրաքանչյուր շարքում շարականների թիվը 5-10 է):

Շարականների երաժշտական տեքստի տրոհությունը և չափակշռությամբ բնորոշվածները։ Քանի որ «Քաղվածք» ժողովածուում երգերի հիմնական մասը ծավալվում է միջակ տեմպում, ուստի երաժշտատնական հատկանիշների էական մասը պայմանավորում են այդ երգերը։ Հայոց պաշտոնեղծության մեջ միջակ տեմպում եղանակավորված շարականները վանկային են։ Դրանց երաժշտաշարահյուսական կառույցները գրական տեքստի նմանատիպ կառույցների համարժեքն են։ Վանկային կամ սխևարիկ շարականների ռոնկան հատկանիշներին անդրադարձել է միջնադարագետ Ն. Թանիզյանը։¹¹ Անշուշտ, շարականների գրական և երաժշտական տեքստերի տրոհության հիմքում տաղաչափության օրինաչափություններն են։ Հիմնվելով Ա.Բահաթրյանի քննդրումների վրա՝ նշենք, որ ժողովածուում ընդգրկված են և՛ անհամաչափ կանոնավոր և՛ անհամաչափ անկանոն, հավասար և խառը տողերով քերթվածքներ։ Այստեղ տեքստի շարահյուսական տրոհությունը արտահայտված է ստորակետի միջոցով։ Հաճախ մույն ստորակետը կրկնադրված է երաժշտական տեքստում, որը չափական կես միավորին համարժեք ձայնահատ է նշում և, հետևաբար, տրոհում է մաս երաժշտական տեքստը նախադասությունների և դասույթների։

Այսպիսով, «Քաղվածք» ժողովածուի երաժշտատնական հատկանիշների բնութագրի մեջ արտահայտված միջոցների զգալի ընդհանրությունները անհրաժեշտ է արժեքավորել ծիսամատյանի գործառույթի համատեքստում։ Որպես կանոնի ժանրի հավելյալ բաղադրիչների ժողովածու, այս ծիսամատյանը ուշ միջնադարում կոչված էր առավել նշանակալի դարձնելու տվյալ օրվա կանոնի ծիսական խորհուրդը։ Ավանդական կանոնին հաղորդելով ավելորդ ծանրություն և ծավալներ՝ միևնույն ժամանակ ծիսամատյանը աչքի է ընկնում կառուցվածքային և ռոնկան ամբողջականությամբ, եղկվածությամբ՝ լրացնելով XIX դարի երկրորդ կեսին հրատարակված ձայնագրյալ ժողովածուների շարքը։ 1822թ. հրատարակված այս ծիսամատյանի հեղինակները Գևորգ Դ կաթողիկոսի ծավալած բարեփոխական աշխատանքների մասնակիցներն էին և ձեռքի տակ ունեին 1875թ. հրատարակված Ձայնագրյալ Շարակնոցը։ Հավանական է թվում վերջինիս ընդունումը որպես սղբեր՝ քաղված շարականների շարքերը ձևավորելու համար։ Սակայն, ինչպես ցույց տվեց բաղադրական ուսումնասիրությունը, միևնույն շարականի երաժշտական բաղադրիչը հաճախ երկու ծիսամատյաններում զգալիորեն տարբերվում է։ Այս երևույթը մեծ հետաքրքրություն է առաջացնում հատկապես այն պատճառով, որ Ձայնագրյալ Շարակնոցի որոշ շարականներ մույնությամբ կրկնվում են «Քաղվածք»-ում։ Հետևաբար խնդիր է առաջանում դիտարկելու միևնույն շարականի տարբերակային առանձնահատկությունները՝ համեմատելով զույգ ծիսամատյանները։ Անշուշտ, ներկա աշխատանքի սահմաններում հնարավոր չէ անդրադառնալ երկու ծիսամատյանների տարբերակային առանձնահատկությունների ողջ սպեկտրին։ Մենք դիտարկել ենք մասնահատուկ խնդիրներ։

Նախ՝ անդրադառնանք մույնություններին։ Կրկնվող շարականները այստեղ մեծաքանակ չեն։ Երգերի ընտրության որևէ սկզբունք դժվար է որոշել։ Հատուկ ուշադրություն են գրավում հոգեզալստյան շարականները։ «Քաղվածք» ժողովածուում հաճախ այդ երգերի տեմպի անվանումների կողքին կրճատ նշված է «Հոգ.» (իմա՝ Հոգեզալստյան, անս՝ էջեր 168, 171, 175, 179, 185, 189 և այլն)։ Այս շարականների ուղղակի կրկնությունը հավանական պատճառներից մեկը կարող է համարվել դրանց ոչ մեծ քանակը։ Մ. Օրմանյանը նշում է, որ «հոգեզալստյան շարականները բազմաթիվ չիմենք նրանց քաղվածքները վերցվում են ուրիշ տնօրինականներից, որոնց մեջ Հոգույն Սրբոյ անունն է հիշվում»։¹² Որպես մեռյ նշենք «Առաքելոյ աղանդ» շարականը, որի չափավոր տարբերակը մույնությամբ կրկնվում է քաղածո հինգ շարքերում,¹³ Վերադառնալով Մ. Խաչի VIII օրվա «Խաչի քո Քրիստոս» շարականը՝ դարձյալ հինգ շարքերում։¹⁴

Անդրադառնալով երկու ծիսամատյաններում միևնույն շարականի ընդգրկումներին՝ նշենք, որ այդ փոփոխությունները դրսևորվում են տարբեր ոլորտներում և, անտա-

¹¹ Н. Тагмизян, *Теория музыки в древней Армении*, Ер., 1977, стр. 242-266.

¹² Մ. Օրմանյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 165:

¹³ Ձայնագրյալ Քաղվածք ..., էջ 185, 321, 329, 379, 470:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 146, 210, 235, 326, 374:

րակույս, նպատակային են (թեև որոշ դեպքերում չպետք է բացառել նաև հնարավոր վրդասկանների առկայությունը): Այստեղ, ամտաբանությամբ, էական նշանակություն ունի տվյալ շարականի «սովորական» կատարման որոշիչ հատկանիշը, որով պետք է տարբերվեր բուն օրվա պատշաճ կատարումը: Տարբերակված ամենացայտուն տարրը տեմայի ամվամուսն է: «Քաղվածք» ժողովածուի ոճական բնորոշիչներից մեկն այն է, որ այստեղ ընդգրկված երգերի հիմնական մասը *միջակ* տեմայում է ծավալվում: Այս երգերին հասուկ են վանկային տխրը, կշռության պարզ պատկերները, աների ոչ մեծ քանակը (3-5), ձայնագարդերի չափազանց զուտ կերպը և, ինտրիկ, համեմատաբար արագ տեմպը: Սրանց մեջ մեծ թիվ են կազմում Չայնագրյալ Շարակնոցի տարբեր կանոնների *ժանր* կամ *չափավոր* երգերի *միջակ* տարբերակները, որոնք այդ (Չայնագրյալ) Շարակնոցում բացակայում են: Այստեղ առկա են տեքստի եղանակավորման տարբեր (*չափավոր* և *միջակ*) կերպերից բխող ոճական առանձնահատկություններ: Քանի որ «Քաղվածք»-ում բացակայում են *ժանր*, *ժանր չափավոր* տեմայերում ծավալվող շարականները, հետևաբար, համեմատելու համար նախընտրել ենք Չայնագրյալ Շարակնոցի համանուն տեմայեր ունեցող շարականները: Համեմատության արդյունքում երևանկում են շարականների տարբերակումների հետևյալ մակարդակները.

ա.) Չայնագրյալ Շարակնոցի *չափավոր* շարականների երաժշտական տեքստի փոփոխությունները «Քաղվածք» ժողովածուի *միջակ* շարականներում (միևնույն շարականի համատեքստում): բ) Միևնույն տեմայի նշում ունեցող շարականների երաժշտական տեքստի ասարձնաբեկումները Չայնագրյալ և «Քաղվածք» ծիսամատյաններում:

Ինչպես բնութագրվել է երաժշտագիտության մեջ, *միջակ* և *չափավոր* տեմայերում եղանակավորված շարականները ոճական զգալի հակադրություններ չունեն: *Չափավոր* եղանակները ունեն առավել խանդավառ ընթացք և, ի տարբերություն վանկային *միջակ* մեղեդիների, աչքի են ընկնում կշռության առավել հարստության պատկերների հաջորդումով: Երկու տեմայի համար էլ հատկանշական է գրական և երաժշտական տեքստերի միասնական տրոհությունը: Միևնույն շարականի *չափավոր* և *միջակ* տարբերակների համեմատությունը երբեմն ստեղծում է այնպիսի տալանդություն, կարծես երկրորդը առաջինի կրճատված տարբերակն է: Առավել մանրագին դիտարկումը, սակայն, բացահայտում է կարևոր այլ տարբերանիշներ:

Հայոց եկեղեցու ծիսական արարողակարգում հնուց ի վեր մշակվել են ծիսերգերի պատշաճ կատարումներ: Այս մասին Ն. Թախթյանը նշում է. «Պետք է ասել՝ եկեղեցական շրջաններում վաղուց ի վեր գոյություն է ունեցել տոնական օրերի արարողություններին համապատասխան շուրջ ու փայլ տարու գիտակցական ձգտումը: Այդ հիման վրա ծագել ու զարգացել է ոչ միայն հավոր պատշաճի հատուկ երգեր որոշելու (կամ ի հարկին հորինելու) այլև ընթացիկ երգերի եղանակներն ըստ եկեղեցական տվյալ օրի նշանակության ասարձակելու հիմնավորք ավանդույթը»:¹⁵ Տարածման ցայտուն դրսևորումներ ենք հաղթարձակում Չայնագրյալ և «Քաղվածք» ծիսամատյանների *չափավոր* և *միջակ* տարբերակներում: Գրական տեքստի եղանակավորման այս երկու տարբերակները բնորոշ են հասարակ օրերի ժամերգություններին: Ինչպես նշված է XIX դարասկզբի եկեղեցական կոմպոզիցիոն մեկում. «Ամենայն ժամերգությունը պարտին ըստ պատռայ աուրն և ըստ վայելչութեան քանին երգել. այսինքն՝ ի հասարակ աուրս միջակ ձայնի, յորդր ասացածովք. յապաշխարսեան աուրս պահոց՝ որդմագին մեղմ եղանակաւ, և յերեւելի աուրս՝ քարճը և ծանր եղանակելով»:¹⁶

Թե՛ չափավոր և թե՛ միջակ շարականները հիմնականում վանկային տխայի են, երկրորդը՝ առավել սաղմոսատիպ: Երկուսին էլ հաստուկ է գրական և երաժշտական տեքստերի համարժեք կառուցվածքը: Դրանց տարբերությունները ակնառու են երևում հատկապես ելևէջային կառույցներում, այն է՝ խոսքի մեկ վանկին համարժեք երաժշտական հնչյունների քանակի փոփոխություններով: Նշենք նաև, որ Չայնագրյալ Շարակնոցում երգերից շատերը ունեն անմղի գույգ նշումներ՝ *չափավոր* կամ *միջակ*, ինչը այդ նշումներին տալիս է համարժեք նշանակություն: Այս ծիսամատյանում եղանակներից շատերն հանդիպում են *ժանր* և *չափավոր* տարբերակներով: *Միջակ* տեմայի

¹⁵ Ն. Թախթյան, *Գրգոր Նարեկացին և իր երաժշտությունը V-XV դդ.*:

¹⁶ Ե. Տմուսյան, *Նկարագիր երգող Հայաստանայց ս. եկեղեցույ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 129:*

նշումը գերիշխում է Պահոց, Համօրեն Ննջեցեղոց, Մաքոդիքոսաց, Հարութեան շարքերում: Այսպիսով, Չայնագրյալ Շարակնոցում միևնույն տեքստի թե՛ *չափավոր* և թե՛ *միջակ* տարբերակները առանձին նմուշներով չեն ներկայացված: Այս հանգամանքը հատուկ հետաքրքրություն է առաջացնում «Քաղվածք» ժողովածուի քաղաքատության ընթացքում: Այստեղ քաղական մեծ թիվ են կազմում Չայնագրյալ Շարակնոցի *չափավոր* շարականների *միջակ* եղանակավորումները, որոնք երբեմն զգալի տարբերություններ են ընդգրկում: Դրանցից առավել աչքի է ընկնում մախ՝ ժայնագարդերի և ապա՝ գրական մեկ վանկին համարժեք ինչյունների կրճատումը և սանձանափակումը հիմնականում՝ մեկով: Պատճառը, ամենայն հավանականությամբ *միջակ* տեմայի ավելի արագ ընթացքն է, որի շնորհիվ սակավ են առանձին վանկերի կոտորակված կշռությունը, և գերիշխում է ասեղզային տարրը:

Ընդհանրացնելով միևնույն շարականի *չափավոր* և *միջակ* նմուշներում նկատվող տարբերակային առանձնահատկությունները՝ ընդգծենք. ա) Չայնեղանակի պահպանման պայմաններում *միջակ* տարբերակներում գերակշռում է խիստ վանկային տարրը՝ գրական տեքստի մեկ վանկին համարժեք մեկ ինչյունի հարաբերությամբ: Բացառություն են կազմում միայն որոշ հանգամանք: Մինչդեռ *չափավոր* եղանակներում հաճախ վանկի կշռույթը կոտորակված է, ինչը նպաստում է երգային տարրի ակտիվացմանը: բ) «Քաղվածք» ժողովածուում երգերի մեծ մասը քաղկացած է երեք տնից, թեև առանձին նմուշներում դրանց թիվը 2-5 է, ինչը, անշուշտ, պայմանավորված է ծիսամատյանի գործառնությով: Չայնագրյալ Շարակնոցում տների քտակը երբեմն շատ ավելին է: Ի տարբերություն վերջինի, «Քաղվածք»-ում չեն հանդիպում անավարտ տներ, կամ «և այլն» նշումով անավարտ երգեր: գ) Միևնույն շարականի տարբեր տների ելևէջային տարբերակները *միջակ* եղանակներում ավելի շատ են, քան *չափավոր* նմուշներում: դ) Միջակ շարականներում երբեմն տարբերակված է թե՛ գրական խոսքի, թե՛ համարժեք երաժշտական քաղաղդիչի տրոսությունը: ե) Միջակ եղանակները հաճախ տարբերվում են տվյալ ժայնեղանակի դիմող ժայնի առավել ցայտուն դրսևորմամբ՝ հատկապես կիսահանգամանքում, ինչը *չափավոր* տարբերակներում փոխարինված է վերջավորող ժայնով:

Վերոհիշյալ տարբերակային առանձնահատկությունները հիմնականում վերագրելի են տեմայի տարբեր նշումներ ունեցող շարականներին: Առավել հետաքրքիր է գույգ ծիսամատյանների միևնույն տեմայի նշում ունեցող նմուշների դիտարկումը: Այստեղ դարձյալ ակնկալելի էր տարբերությունների բացակայությունը: Սակայն, համեմատությունը բերեց այլ եզրահանգումների: Նշենք դրանցից առավել նշանակալի դիտարկումները. ա) Նախ՝ պետք է կարևորել *միջակ* տեմայի պայմաններում մեղեդու ելևէջային միավորների և կշռույթի պարզեցման, հաճախ՝ կրճատման, առաջնորդող ժայների ընդգրկման շնորհիվ չափակշռության կառուցվածքների արտաբերումը՝ համապատասխան առողջամտության միջոցով: բ) Քաղված տարբերակներում առավել հաճախ հանգյող ժայները և դիմող ժայնը ներկայացված են միևնույն ինչյունով: գ) Քաղված տարբերակների տների առանձին տողերի հանգամանքում ծանրակշիռ է դիմող ժայնի գործառնությունը: դ) Քաղված տարբերակներում քացակայում է ժայնադարձի նշանը, քանի որ նույնիսկ կրկնակի ամկայության դեպքում սկզբնական աների կիսահանգամանքը տարբերվում են վերջին տան հանգամանքից, մեկ՝ հանգյող ժայների կրկնության դեպքում: Ասվածից կարելի է եզրակացնել, որ միջակ տեմայի գերակայությամբ պայմաններում, «Քաղվածք» ժողովածուի շարքերի վանկային երգերը բնորոշվում են երաժշտաարտահայտչական ուղղյուն հատկանիշներով, ժայնեղանակային մտածողության շրջանակներում նույնիսկ եղանակավորելով կամ «տարածելով» (Ն.Թախթյան) Չայնագրյալ Շարակնոցի համանուն նմուշները:

Այսպիսով, փորձենք ընդհանրացնել. Կանոնը հայոց քրիստոնեական պաշտոնեպաշտության ամենացայտուն ժանրն է: «Այնուամենայնիվ, - գրել է Կոմիտասը, - շարականի յղանակները ըստ եության անփոփոխ հասել են մեզ»:¹⁷ Խազերի գործնական կիրառության դուրս մղումից հետո, անցնելով քանավոր ավանդման երկարատև ժամանակաշրջան, այս ժանրը, անշուշտ, ավանդականության պահպանմանը գուզրն-

¹⁷ Կ ո մ ի տ ա ս, Հոդվածներ և ոտամնասորություններ, Եր., 1941, էջ 112:

թաց, պետք է կրեր նաև ժամանակի ազդեցությունը: «Չայնագրեալ Քաղոսածք Օրհնութեանց» ծիսամատյանը, որը կանոնակարգվել է Մովսես Գ Տաթևացի կաթողիկոսի օրոք, լավագույնս անդրադարձրել է կանոնի յուրօրինակ ընդլայնման ուշմիջնադարյան ավանդույթը: Գործառույթի կարևոր նշանակությամբ է պայմանավորվել Գևորգ Դ կաթողիկոսի բարեկրթական գործունեության մեջ այս ժողովածուի ընդգրկման և ձայնագրյալ տարբերակով 1882թ. հրատարակման փաստը: Ծիսամատյանի կառուցվածքային և երաժշտական կանոնները վերլուծությունը թույլ է տալիս պատկերացում կազմելու ոչ միայն ուշմիջնադարյան կանոնի կրած կառուցվածքային փոփոխության, այլև այն սկզբունքի մասին, որի միջոցով կատարվել է այդ փոփոխությունը:

Ուշմիջնադարյան կանոնի ներսում կատարված կառուցվածքային փոփոխությունը ընդլայնումը կամ ուռճացումն է: Վերջինս նպաստել է տվյալ օրվա խորհրդի առավել նշանակալիության կարևորմանը: Ընդլայնումը կատարվել է այլ կանոններից տվյալ օրվա խորհրդին պատշաճ բովանդակություն և ձայնեղանակ կրող այլ շարականների ներմուծմամբ, որով այդ օրվա կանոնի Օրհնության շարականն ընդգրկել է շուրջ տասը պատկեր: Ըստ ավանդույթի՝ ընտրված կանոններից քաղվել են բոլոր երգերը, քացի Հարցից և Գործառնից:

Քաղված շարքերի մանրագին վերլուծությունը ցույց տվեց, որ դրանց մեջ գերակշռում են *միջակ* տեմայի նշում ունեցող երգերը (հանդիպում են նաև չափավոր, միջակ չափավոր և հորդոր տեմայի նշում ունեցող երգեր): Դրանց բաղդատությունը Չայնագրյալ Շարակնոցի համանուն երգերի հետ թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ կանոնն ընդլայնելու ավանդույթը հիմնվել է քաղված այս կամ այն շարականի միջակ տեմայում վերաեղանակավորման կամ «տարածման» վրա: Արդյունքում՝ նկատեցինք նաև, որ «Քաղվածք» ժողովածուի միջակ երգերը բնութագրվում են ինքնատիպ ոճական հատկանիշներով, որոնք հաճախ տարբերվում են Շարակնոցի համանուն շարականներից: Բացի մեղեդային գծի որոշ պատկանելի տարբերակումներից, «Քաղվածք» ծիսամատյանի երգերին մեծամասամբ հաստիկ են կիսահանգածների և հանգածների տարբեր դարձվածքները, նույնիսկ՝ միևնույն հանգչող ձայնի առկայությամբ:

Երկու ծիսամատյանների համեմատության ընթացքում նկատված ապրոնթերցումները լիովին համապատասխանում են միջնադարյան ձայնեղանակային երաժշտամտածողության առանձնահատկություններին: Նկատված տարբերակումները հնարավոր է դիտարկել իբրև «Քաղվածք» ժողովածուի երաժշտաոճական բնորոշիչներ: Անշուշտ, ներկա աշխատանքի նպատակը ոչ թե խնդրի ամբողջական և համակողմանի քննությունն էր, այլ «Քաղվածք» ժողովածուի մեջ արտացոլված և ուշմիջնադարյան կանոնակարգով պայմանավորված երաժշտաարտահայտչական ինքնատիպ մտածողության, այն է՝ ավանդական երկեր հավելելու կամ քաղելու կերպի արժեքավորումը: Կատարված դիտարկումները թույլ են տալիս պնդելու, որ Օրհնություն քաղելու ավանդույթի հիմքում ընկած պատշաճ վերաեղանակավորումը ներկայանում է իբրև մի երևույթ, որը հնարավորություն է տալիս ժամանակակից երգչական և վեր հանելու հայոց պաշտոնեղության մեջ կանոնի ժանրի զարգացման և նորովի դրսևորման որոշ խնդիրներ:

РАСПИРЕНИЕ КАНОНА В ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВОМ АРМЯНСКОМ БОГОСЛУЖЕНИИ

Резюме

А. Степанян, С. Малхасян

Одним из носителей живительных традиций в позднесредневековом армянском богослужении является Паракноц «Քաղվածք օրհնութեանց» - Сборник извлеченных благословений. Его внес католикос Мовсес Тетеваци (1629-1632) с целью дополнения параканов благословения - т.е. первой песни канона. Отбор эквивалентных параканов происходил по общим признакам. Например, в каноне Пятидесятницы отовраны те благословения, в которых упоминается имя Святого Духа. Количество отовранных параканов колеблется от двух до девяти. Наиболее часто встречаются группы в составе восьми параканов. В эпоху позднего средневековья с одной стороны происходит расширение канонических рамок богослужения, с другой стороны это происходит не за счет чуждых нововведений, а за счет введения традиционных песнопений.