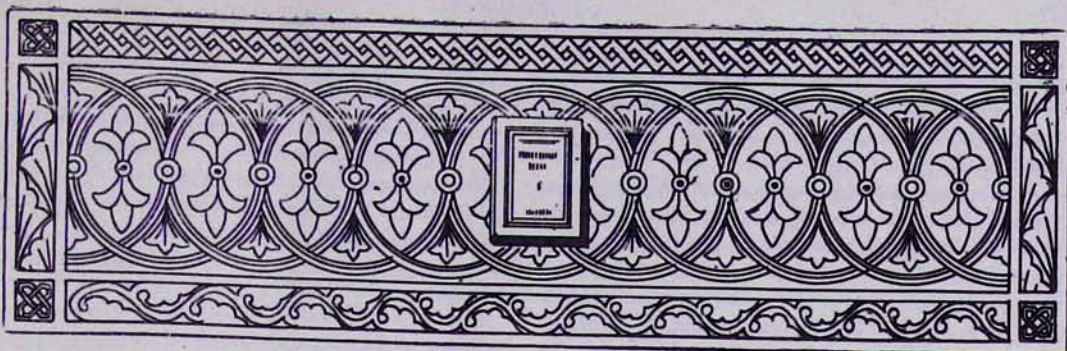




Ն. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

ՀԱՍԱՐԱԿ ՕՐԵՐԻ ԿԱՆՈՆԱԳԼՈՒԽՆԵՐԸ

Հագիլ թե կարիք կա հիմնավորելու կանոնագրության կարևորությունը պաշտոններգության մեջ:

Գեղարվեստական առումով, դրանք, իրենց եղանակների խստաշունչ-առնական ելևէջներով, քրիստոնեական կուռ միավորված համայնքին հատուկ բարձր ապրումների ընդհանրացված արտահայտությանը ու կերպարային բովանդակության խորհրդավորեն ոգեղինացված բնույթով, աչքի են ընկնում որպես հիմնավոր գեղեցկության հազվագյուտ նմուշներ:

Գիտության համար դրանց նշանակությունն այն է, որ (մի քանի այլ նյութերի հետ միասին) ներկայացնում են հայկական ութ-ձայնի ինքնատիպ համակարգի մեղեդիական հնագույն (V դարասկզբին վերաբերող) բովանդակությունը¹:

Ամենից ավելի՝ վերջին կետն է կարոտ քննության: Հակիրճ կանգ առնենք դրա վրա:

Ինչպես գիտենք՝ Հայաստանում, հեթանոսության շրջանում, տեսության մեջ հաշվի առնված գլխավոր

ձայնեղանակները թվով չորսն են եղել²: Հասկանալի է, որ գործնականում կենցաղավարել են ավելի շատ ձայնեղանակներ: Ինչպե՞ս կարող էին դրանք խմբավորված լինել չորս գլխավորների շուրջ: Ամենայն հավանականությամբ՝ ըստ դրանց վերջավորող հընչյունների: Հիրավի, հայ երաժշտության մեջ դիատոնիկ ձայնաշարի հիմնական քառյակի յուրաքանչյուր աստիճան մի քանի ձայնեղանակներում կարող է կատարել վերջավորող (կամ տոնիկական) հընչյունի պաշտոնը, այսպես. րենկորճը (F)³՝ դի դարձվածք և ստեղի տիպի ձայնեղանակներում, խոսրովայինը (G)⁴՝ բձ, գձ, դձ, գկ, դկ տիպի ձայնեղանակներում, ներքնափաղը (A)⁵՝ աձ, ալ տիպի ձայնեղանակներում, պարուկը (B)⁶՝ գձ դարձվածք³ և դձ դարձվածք⁴ տիպի ձայնեղանակներում: Արդ, նշված խմբերում տարբերելով մեկական հիմնական, այն է՝

² Տես մեր հոդվածը՝ «Հնական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության (Ա.), ԳԱ, «Լրաբեր», 1970, № 10, էջ 28:

³ Գձ դարձվածքում պարուկը (B) որպես հիմնաձայն ընդունելու վառ օրինակ է ներկայացնում թաղման կանոնի՝ Կոմիտասի մշակած «Ըզբեզ օրհներ» հարցը (տես Կոմիտաս վարդապետ, Տաղք և աղերուք... Փարիզ, 1946, էջ 11):

⁴ Նկատի ունենք՝ B-ձ հնչյունը հայ ժողովրդական երգերը (տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասի «Ծար Ալվա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն պատմաքննական լույսի տակ», ԳԱ «Լրաբեր», 1969, № 11, էջ 13:

¹ Հանգամանք, որ նշանակալից ու շահեկան է նաև առհասարակ քրիստոնեական ութ-ձայնի պատմական զարգացման ուսումնասիրության տեսանկյունից, և որը, ցավոք, հայ երաժշտության մեջ լուսարանված չլինելով, միջազգային երաժշտագիտության էջերում ևս անտեսվում է ցայժմ: Տես, օրինակ, G. Reese, Music in the Middle Ages, New York, 1940, էջ 71—75 (ուր ութ-ձայնի ծագմանը վերաբերող հնագույն փաստերից առաջ բերված ու քննարկված են լոկ մինչև VI դարասկիզբը հասնող տվյալներ):

բնութագրական ու գործածական եղանակ, միումները (դաստիարակ տեսական հմնագույն մտածելակերպի դրույթներով), հմնարավոր է հավաքել հիշյալ հիմնականների շուրջ:

Թե ձայնեղանակների ինչպիսի համակարգ էր վաղերացրել հայ եկեղեցին IV դարում, ասենք՝ Ներսես Մեծի օրոք, բնավ չգիտենք: Այլ գոնե սա կարող ենք հաստատել, ինչպես ճշել ենք ուրիշ անգամ էլ⁵, թե հիշյալ հարյուրամյակում հայ պաշտոնական եկեղեցու ներկայացուցիչները պաշտամունքային արարողությունը առիաված կատարելով օտար լեզուներով, առարկայականորեն այն ծառայությունը մատուցած եղան, որ Հայաստանը մի ամբողջ դար անմիջականորեն հաղորդակցվեց ասորական և հունական հոգևոր երգարվեստի փորձին:

Բայց Հայաստանում IV դարում գոյություն ուներ նաև դպրոցավարտ եկեղեցականների կողմից բանավոր կերպով հայերեն թարգմանվող քրիստոնեական պաշտամունքային բնագրերի, և առաջին հերթին, սաղմոսների եղանակալիորման հայկական ազգային մի ուղղություն, որ ծագելով ձևավորվել էր լայն զանգվածների ընդերքում⁶: Ժողովուրդը հայերեն սաղմոսները անգիր էր անում և երգում, բնականաբար՝ հենվելով այլազան խոսքեր եղանակավորելու երաժշտական սեփական դարավոր փորձի վրա:

Սրան անհրաժեշտ է ավելացնել, որ, ըստ բոլոր տվյալների, IV դարի հիշյալ թարգմանիչների ու սաղմոսող ժողովրդի ընդհանուր ջանքերով ստեղծվել էին որոշ «կցուրդ» երգեր ևս, որոնք ավելի ուշ վերագրվեցին ականավոր հեղինակների⁷: Այնպես որ հայ իրականության մեջ քրիստոնեական պաշտամունքային երաժշտության ասպարեզում մինչև V դարասկիզբը մեղեդիական զգալի հարստություններ էին կուտակվել արդեն, երբ, գրեթե գյուտից հետո, և. Սահակ և Բ. Մեսրոպ ձևոնարկելով դրանց

⁵ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Հունական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության (Բ), ԳԱ «Լրաբեր», 1971, № 1:

⁶ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Monodische Denkmäler Alt-Armeniens (Die Tradition der armenischen Psalmodie), «Beiträge zur Musikwissenschaft», Berlin, 1970, Heft 1, s. 29.

⁷ Տակավին Կարապետ վարդապետ Տեր-Մկրտչանը նկատում էր, որ «հավանաբար և. Մաշտոցին վերագրված շարականներից մի քանիսը, օր. ապաշխարության համբարձիները Ե դարից ավելի հին են և երգվել են սաղմոսների հետ, իբրև նոցա կցուրդներ» (տե՛ս նրա՝ Հայոց եկեղեցվոր պատմություն, մասն Ա, Վաղարշապատ, 1908, էջ 121): Միգուցե չափազանց կտրական է արտահայտված այստեղ հեղինակի միտքը: Անկախ դրանից, ապաշխարության երգերի տարբեր շարքերը ընկնելու մեծ ևս առիթ ունեցել ենք դիտելու IV դարից եկող առանձին կտորներ: Այդպիսին է, օրինակ, Դկ շարքի մանկունը՝ «է՛ անուն Տառն օրհնելա», որ խոսքերով ու եղանակով հմնագույն (և ոճով ու բովանդակությամբ էլ շրջապատից իսկույն տարբերվող) նմուշ է:

կարգավորությունը, վավերացրին ութ-ձայնի հայկական հմնագույն համակարգը:

Պետք է ասել՝ այս կամ այն չափով ազատ, յուրովի և տարբեր ժամանակներում տարբեր մտնեցմամբ մեկնաբանելով ութ-ձայնի դրույթները, նրա նշանաբանի ներքո հայ եկեղեցին մի քանի անգամ կարգավորել է (կանոնական է հռչակել) հոգևոր չափամուշ եղանակների (կամ ձայնեղանակների) տարբեր միակցություններ: V դարում (սահակ-մեսրոպյան շրջանում)՝ ութ-կանոն սաղմոսերգությունները, VIII դարում (Ստեփանոս Սյունեցու ջանքերով)՝ ութ-ձայն շարականների, XII դարում (Ներսես Շնորհալու օրոք, և, ամենայն հավանականությամբ, նրա ցուցմունքով ու ղեկավարությամբ)՝ մանրամասն ութ-ձայն երգաշարքերը, յուրաքանչյուր դեպքում կիրառելով մեղեդիական նյութի դասակարգման հետզհետե խորացվող մի սկզբունք, ձայնեղանակները հարաբերակցելով եկեղեցական օրվա ժամերի ու տարվա շրջանների հետ, այն զանազանելով երաժշտական ձայն (չափամուշ եղանակ) և օրվա ձայն հասկացությունները:

Տվյալ դեպքում մեզ զբաղեցնում է հիշյալ կարգավորումներից առաջինը:

Նրա իրագործման շրջանում թեև ծագել էր ու ծաղկում էր արդեն հայ հոգևոր ինքնուրույն երգարվեստը, այդուամենայնիվ, և. Սահակ և Բ. Մեսրոպ «կցուրդ» տիպի նորաստեղծ երգերի կատարումը պարտադիր չհամարելով, առաջին հերթին մտահոգվել են հայոց նախնական աղոթամատույցի ու դրան կապված ամենօրյա երգեցողության մասին:

Այդ աղոթամատույցը Սաղմոսարանն էր՝ հատկապես անջատված Հին Կտակարանից (Աստվածաշնչի թարգմանությունից անմիջապես հետո) ու բաժանված ութ «կանոնների», հետևյալ կերպ. Ա-ԺԷ, ԺԸ-ԼԵ, ԼԶ-ԾԻ, ԾԵ-ՀԱ, ՀԲ-ԶԸ, ԶԹ-ԸԵ, ԸԶ-ԾԺԸ և ԾԺԹ-ԾԽԷ (վերջում ԾԽԸ-ԾԾ սաղմոսների հավելվածով): Սույն կանոններից յուրաքանչյուրը եզրափակվում էր մարգարեական օրհնությամբ (և քարոզով ու աղոթքով, որ հորինվել էին Սահակ Պարթևը⁸ և Հովհան Մանդակունին⁹):

Նման Սաղմոսարանը փաստորեն ժամագիրք էր նաև, քանի որ ներփակում էր «հասարակաց աղոթքի» գրեթե բոլոր քաղկացուցիչները¹⁰, և իր ութա-

⁸ Տե՛ս Յովհաննու Իմաստասիրի Առնեցույ Մատենագրությունը, Վենետիկ, 1953, էջ 42:

⁹ Անդ, էջ 89: Նաև՝ Ստեփանոսի Տարոնեցույ Աստվածաբանության Տեղեկությունները, 1885, էջ 81: Նկատառնելի են «Օրհնություններ ցուցակի» հառաջ բերած տեղեկությունները ևս: Իսկ երեկոյան ժամու «Աղաչեսցուք» քարոզի մասին համոզիչ պարզաբանում տվեց Հ. Վ. Հացունին (տե՛ս նրա՝ Պատմություն հայոց աղոթամատույցին, Վենետիկ, 1965, էջ 168-167. «Նկատողություն մը»):

¹⁰ Ի բաց առյալ Բ. Գրքի ընթերցվածներն ու իրենց գրական խոսքերով համաքրիստոնեական մի-երկու երգեր, ինչպես՝ առավոտյան ժամու «Փառք Ի քարոն»-ը և երեկոյան ժամու, «Լոյս զուրթ»-ը, որոնք

մասն կազմությամբ ներկայացնում ծիսական ինքնատիպ հաշվական մի մատյան, ինչպես ցույց տվեց Վ. Հացունին¹¹, և ինչպես երևում է ժամագրքի ընդհանուր պատմությանը վերաբերող տվյալներից¹²:

Նրա ութ կանոններն (սկզբնապես) բաժանված են եղել եկեղեցական օրվա վեց ժամերի վրա ու կատարվել միաձայն, երկու դասերի մասնակցությամբ, փոխելով¹³ երկուական կանոն գիշերային և առավոտյան ժամերին, և մեկական՝ Գ. Զ. Թ. ու երեկոյան ժամերին:

Քննարկվող մատյանը իսկական երգարան է եղել: Երգվել են և՛ սաղմոսականոցները, և՛ մարգարեական օրհնությունները (որոնք ունեցել են նույնիսկ ձանք ու հանդիսավոր եղանակներ)¹⁴, և՛ թե քարոզները: Մատյանին հիմքը սակայն, ոչ միայն կառուցողական, այլև երաժշտական ստույգով, ներկայացրել են նրա ութ սաղմոսականոցները: Վերակարգավորելով հայոց ձայնեղանակները, Սահակ Պարթևն ու Մեսրոպ Մաշտոցը ութ խմբի են բաժանել դրանք՝ ըստ ութ սաղմոսականոցների¹⁵:

Այն, որ ութ սաղմոսականոցներից յուրաքանչյուրին համապատասխանեցված է եղել մեկ-մեկ ձայնեղանակ՝ երևում է ինչպես մի շարք գրչագիր սաղմոսարանների լուսանցքներում հին տվյալությամբ հարատևած ձայնային նշումներից¹⁶, այնպես էլ երաժշտա-տեսական բովանդակության հետևյալ տիպի հնագույն պատմիկներից. «Աձ. առաջի ձայն է՝ Երանեալ, Ակ. առաջի կողմ է՝ Երկինք պատմեն, Բձ. երկրորդ է՝ Մի նախանձիր, Բկ. առաջ կողմ է՝ Ողորմեան է, Գձ. երրորդ է՝ Իրբն զի բարի է, Գկ. վառ է՝ Տէր ապաւեն, Դձ. չորրորդ է՝ Խոստովան, Դկ. վերջ՝ Ի նեղութեան»¹⁶:

Զուտ երաժշտական տեսակետով կուտակված մեղեդիական հարստությունները ութ խմբի բաժանելիս հայ եկեղեցու հայերը ևս հաշվի են առել համաքրիստոնեական արվեստին (նույնիսկ վաղ միջնադարյան միաձայն ողջ երաժշտարվեստին) հատուկ մի սկզբունք (դա պարզվում է, նախ և առաջ, սաղմոսների կանոնագրությունների ու նաև շարականների վերլուծությունից). այն է՝ տվյալ եղանակը սկսելու, ծավալելու և ավարտելու տիպական դարձվածքները կամ պտույտները (մոտիվները), առանձնապես կարևորելով ավարտող դարձվածքները (վերջնահանգանքները), որ մի մեծ առաջընթաց բայլ է լոկ ա-

վարտող ձայնաստիճանները նկատի ունենալու վերը բացատրված ավելի հին սկզբունքի համեմատությամբ:

Յուրաքանչյուր սաղմոսականոցն ամբողջությամբ կատարելով իրեն հատուկ ձայնեղանակում, հարակից մյուս նյութերը (օրհնությունները, քարոզները) անպայման նույն ձայնեղանակով չէ, որ երգել են հնում: Ապացույց՝ գիշերային (և նրա շարունակությունը հանդիսացող առավոտյան) ժամի սահակյան չորս քարոզները: Չորսն ևս զձ դարձվածքում են հասել մեզ¹⁷: Եվ դրանց ձայնեղանակային հիմքի նախնականությունը հաստատվում է նրանով, որ VII դարի հիդիմակ Մովսես Քերթոլը զձ-ի մասին ասում է, թե «սովա յարիմեցան քարոզք տըրմեջեան և ի գիշերոյ»¹⁸:

Սահակյան հիշյալ քարոզները ուշադիր զննելիս բախվում ենք նաև հայոց ութ հնագույն ձայնեղանակների պայմանական նշման փաստին: Նախ ասենք, այս կապակցությամբ, որ հնում, գիշերային հսկման ժամանակ, երբ կատարվել են բոլոր ութ կանոնները, սահակյան չորս քարոզները կրկնվելով կցվել են երկուական (բայց ոչ հաջորդական) կանոնների¹⁹: Եվ այստեղից է դրանց հիշատակությունը ձեռագրերում՝ «Քարոզ Երանեալ և իրբն» ու նման ձևերով (այսինքն զույգ կանոնների սկզբնաբառերի մեջքերում²⁰): Ըստ այդմ, աղավաղումներից ազատ գրչագրերում սաղմոսականոցները հիշատակվում են՝ 1—5, 2—6, 3—7 և 4—8 զուգորդումներով: Արդ, սաղմոսականոցները հայտնի են եղել ըստ իրենց ձայնեղանակների ևս, որով քննարկվող քարոզները հիշատակվել են նաև համապատասխան զույգ ձայնեղանակների նշումով, հետևյալ կերպ, ինչպես դա երևում է ձայնագրյալ ժամագրքից էլ. «Վասն ի վերուստ... րկ—դկ», «Վասն ի գիշերի... աձ—գձ», «Վասն ողղելոյ... սկ—գկ», «Վասն գտանելոյ... րձ—դձ»²¹: Ձայնեղանակային սույն նշումներն, ահա, հանդիսանում են ոչ թե երաժշտական ձայների կամ

հիշատակված կամ մեջքերված լինելով տակավին Առաքելական Սահմանադրությանց մեջ, հայ եկեղեցական կյանքում ևս կանոնախնդիր արմատացած են եղել՝ ազգային տոմսիկ եղանակներով:

¹¹ Վ. Հ. Հացունի, նշվ. աշխ.—ը, էջ 143—184:

¹² S. Baumer, Histoire du Bréviaire, Paris, 1905.

¹³ Վ. Հ. Հացունի, նշվ. աշխ.—ը, էջ 162:

¹⁴ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և հայկական խազերի վերծանության խնդիրը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 4, էջ 42—43:

¹⁵ Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 1642 (էջ 1ա, 28ա, 59ա, 91ա, 118բ, 148բ, 174բ և 204ա):

¹⁶ Մատենադարան, ձեռ. № 7707, էջ 262բ:

¹⁷ Տե՛ս Երգք Ձայնագրեալք ի Ժամագրոց Հայաստանեաց և Եկեղեցոյ, Վաղարշապատ, 1877, էջ 182—188 (Քարոզք ի պետս հասարակ աւուրց): Այստեղ քարոզների հիմնաձայնն է՝ երկրորդ վերնախաղ կիսավրը, որը շփոթության տեղիք պետք չէ տա: Բախվան է ձայնագրությունը փոխադրել փոքր եռյակ ցած, և այդ դեպքում հիմնաձայնը կդառնա երկրորդ փուլը: Կարևորը ձայների բացարձակ քարծրությունները չեն, այլ՝ դրանց հարաբերությունները:

¹⁸ Մովսիսի Քերթոզհասրն Յաղագս կարգաց եկեղեցոյ բացայայտութիւնք (տե՛ս «Ամսագիր», Փարիզ, 1935, № 1—2, էջ 30—32):

¹⁹ Վ. Հ. Հացունի, նշվ. աշխ.—ը, էջ 156:

²⁰ Մատենադարան, ձեռ. № 594, էջ 28: Վ. Տաշյան, Ցուցակ..., էջ 517 և այլուր:

²¹ Սրանց հերթականագրի այսպես է նաև չափ. Օձ—նեցու վկայության համաձայն (տե՛ս նրա հիշատակված աշխ.—ը, էջ 42): Բայց որ «աձ—գձ» նշումը ի վերջո պիտի հատկացվեր ճիշտ և ճիշտ «Վասն ի գիշերի» քարոզին, հետևում է նաև Հացունու կազմած՝

օրվա ձայների ցուցիներ, ինչպես կարծեցին երաժիշտներից շատերը²²։ այլ՝ համապատասխան սաղմոսականները խորհրդանշող պայմանական նշաններ։

Սաղմոսականները բավական ընդարձակ միավորներ են եղել, բաղկացած յոթական գութային (իսկ գութայիններից ամեն մեկը՝ 2—6 սաղմոսից, նախած սրանց ծավալին, մեղեդիական մարմնավորման տեսակետից մի կարևոր տարբերացումով։ Յուրաքանչյուր կանոնի 7-րդ գութան կոչվել է «կանոնագլուխ» ու երաժշտականորեն որոշակի սահմանազատվել մյուս (1—6) գութաններից։ Վերջիններս ունենալով երաժշտական առավել պարզ կառուցվածք²³, կատարվել են բոլորովին անպարզությամբ, սովորական ընթացիկ կերպով, կարելի է ասել՝ թվերգի պես (quasi recitativo), հետևյալ օրինակին մոտիկ ձևերի տեղ²⁴ (Սաղմոս ԱՁ)։

Մինչդեռ կանոնագլուխները աչքի ընկնելով վառ մեղեդայնությամբ, պահանջել են մաս կատարողական համապատասխան ընդգծում։ «Արդ եօթն գութային կարգեալ է կանոն ըստ եօթն դարու կենցաղոյս,—գրում է Հովհանն Օսմեցին,—և եօթն անգամ յաւուրն օրհնի Աստուած, և եօթն անգամ շուրջ գալն զԵրիթովի, և յետ վեցիցն կատարելոյ, յեօթներորդին հնչեաց զփողն և ուժգին աղաղակել ըստ հրամանին Յեսուայ՝ ի կործանումն Երիթովի. ըստ այսմ օրինակի և մեր վեցիք գութայինք շնորհապատեմք զմեքենայիքն սատանայի, ըստ հրամանի մերոյն զօրավարի Յիսուսի, և եօթն գոչեմք գութայնս բարձրահնչին բարբառով զկանոնագլուխն ի քեկումն զօրութեան բանարկութիւն։ Եւ ապա գութերորդ ի խորհուրդ ուրերորդին՝ զոր յալոց մարգարեիցն է կարգեալ, հանդերձ օրհնութեամբք ամենատեսան մատուցանեմք» (և այլն, ընդգծումը մերեն է—Ն. Թ.)²⁵։

V դարակերպում կանոնացված և հետո Հովհանն Մանդակունու ձեռքով բարկոնված աղոթամատուցի (Սաղմոսարան-Ժակագրքի) երաժշտական բովանդատումը։

V դարու պաշտամունքի պատկերից (տե՛ս նրա նշվ. աշխ., էջ 183—184)։

²² Հմմտ.՝ Ե. Տնտեսյան, «Եկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 80։

²³ Այն աստիճան, որ դրանք «ի թիւ» կատարված համարեց հ. Մ. Չամչյանց (տե՛ս նրա՝ Մեկնութիւն Սաղմոսաց, հ. Ա, Վենետիկ, 1828, էջ 49), դրանց խազագրված չլինելու պատճառով։ Հիրավի, հին սաղմոսարանի գութայիններից միայն կանոնագլուխների խազագրությանն ենք հանդիպում գրչագրերում (հատկապես՝ խազգրքերում. տե՛ս օրինակ՝ Մատենադարան, ձեռ. № 591, էջ 8ր. «Կանոնագլխեր միահամուտ»)։ Սակայն, եկեղեցական որևէ բնագրի խազագրված չլինելը՝ նրա երգված չլինելուն, կամ թիվ ապավին լինելուն ապացույցը չի կարող հանդիսանալ երբևէ։

²⁴ Երգք Ձայնագրեալք ի Ժամագրոց... էջ 146։

²⁵ Յովհաննու Իմաստասիրի Աւանցույց Մատենագրութիւնք, նշվ. հրատ.—ը, էջ 180։

կայությունը, բնականաբար, իր ամբողջության մեջ ու բոլորովին անկոտրելի կերպով չէ, որ հասել է մինչև մեր օրերը։ Դատելով Ն. Թաշճյանի իրագործած և հայ եկեղեցու կողմից վավերացված ձայնագրություններից (որոնք ընդհանրապես առավել ամբողջականներն են), պատկերն, այստեղ, հետևյալն է։ Գրական խոսքերի ստումով համաքրիստոնեական վերոհիշյալ երկու երգերից «Լոյս գութաք»-ը երկար գարդոլորումներով է ճոխացվել²⁶, հավանաբար VII—VIII դարերում։ Ավելի նախնական (թեև ոչ սկզբնական) վիճակով է հարատևել «Փառք ի բարձունս»-ը, մասնավոր, «Յորդոր» տարբերակի մեջ²⁷։ Բարդներից լրիվ և ընդհանուր սումմար հարազատ ոճով պահպանված են Սահակ Պարթևի հորինած չորսը²⁸։ Իսկ Հովհանն Մանդակունու ավելացրածներից ձայնագրված ունենք գիշերային ժամի նախադաս «Զարթուցեալքս»-ը, երեք տարբերակով, որոնցից հնագույն որոշվ է կրում երրորդը²⁹։ Բացակայում են՝ Գ. Զ. և Թ. ժամերի քարոզները («Միաբան ամենեքեան», «Արթուն մտօք» և «Մուրք արտի») ու երկնային ժամի «Աղաչեսցուք»-ի եղանակները։ Մարգարեական օրհնությունների³⁰ երբեմնի եղանակներին նույնպես չենք հանդիպում։ Սաղմոսականների առաջին 6 գութանների երգեցողության ոճի մասին մեզ գաղափար են տալիս որոշ թվով աճ³¹, գձ³² և գլ³³ սաղմոսներ միայն, որոնք վերլուծել ենք արդեն³⁴։ Առավել լրիվ պահպանված են կանոնագլուխները³⁵։ Հարկ է, ուրեմն, ի մոտո ծանոթանալ դրանց։

²⁶ Երգք Ձայնագրեալք ի Ժամագրոց... էջ 409—411։

²⁷ Հմմտ.՝ անդ, էջ 289—291 և 291—293։

²⁸ Անդ, էջ 182—188 (հասարակ օրերի համար) և 175—181 (տոնական օրերի համար՝ նույն եղանակով, քիչ ավելի ճոխացված)։

²⁹ Հմմտ.՝ անդ, էջ 25, 39 և 55։

³⁰ Դրանցից մի քանիսին՝ տուն առ տուն խազավորված խոսքերով հանդիպում ենք ճաշոցներում։ Տե՛ս օրինակ Հեղիւմ Բ-ի հայտնի ճաշոցը։ Մատենադարան, ձեռ. № 979, էջ 15ա և 200ր՝ «Արքնեսցուք զՏէր, զի փառաք է փառաւորալ» ... [Մովսէսի և որդւոցն Իսրայէլի], էջ 20ա և 209ր՝ «Արքնեալ եւ դու (sic!) տէր Աստուած հարցըն մերոց» ... [Դանիէլի Գ.], էջ 200ա՝ «ի մեղութեան իմում եւ առ Տէր կարդացի» ... [Յովհաննու մարգարէին]։

³¹ Երգք Ձայնագրեալք ի Ժամագրոց... էջ 146—157 (ի բաց աղյալ ակ պարունակող էջերը)։

³² Անդ, էջ 856—895։

³³ Անդ, էջ 884—886։

³⁴ Եվ որպես հիշյալ գութանների կատարման, և՛ թե որպես IV դարի սաղմոսերգության ոճը ներկայացնող մոնոլոգներ (տե՛ս Monodische Denkmäler Alt-Armeniens)։

³⁵ Երգք Ձայնագրեալք ի Ժամագրոց... էջ 88—105 (հասարակ օրերի համար), էջ 66—87 (հանդիսավոր օրերի համար), և էջ 106—112 (բուն բարեկենդանի, Նոր կիրակիի, ու ավագ ուրբաթու համար և «Մահու դատեա»-ն)։ Միանց կապակցությամբ ահա, Ե. Տնդ-

Ստորև բերում ենք հասարակ օրերի կանոնագրությանը, բուն բարեկենդակի և ավագ ուրբաթու կտորների հետ միասին, փոխադրելով եվրոպական ձայնակիչների և դրանց կառուցվածքի մասին տալով անհրաժեշտ բացատրությունները:

Երաժշտականորեն՝ ընկալելով կանոնագրությանը համապատասխան ձայնեղանակների մյուս սաղմոսերգությանը ճոխացումն են ներկայացնում: Իրենց ծնունդով նույն այդ սաղմոսերգություններին են կապված, ինչպես գիտենք³⁶, «կցուրդ» կոչված հոգևոր ինքնուրույն սաղմոսատիպ երգերը ևս (որոնք ավելի ուշ անվանվել են շարականներ), միայն թե՛ երգչականությանը սկզբունքի հետևողական կիրառմամբ՝ ժամանակի ընթացքում ավելի ևս զարգացած և ճշդագույնացված: Այնպես որ, կանոնագրության եղանակները համեմատելի են, մի կողմից (և հիմնականում)՝ սաղմոսների, ու մյուս կողմից՝ (մասամբ) նաև շարականների հետ:

Կանոնագրություններում նույնպես (ինչպես և սովորական սաղմոսներում) երաժշտական ձևի հիմքում ընկած է գրական խոսքի ձևը: Կանոնագրության ողջ ձևը, գլխավոր գծերի մեջ, գոյանում է՝ մեղեդիական հարաբերականորեն ավարտուն և միատիպ կառուցումների շարանարումով. կառուցումներ, որոնք համապատասխանում են սաղմոսատանը, և որոնց ներքին բաժանումները (նախադասություններն ու փրագները) երաժշտական համարժեքներն են գրական նախադասության՝ կետարությանը որևէ նշանով (ստորակետ, բութ, միջակետ) կամ որևէ շաղկապով անջատված քիչ թե շատ ծավալուն մասերի: Ի տարբերություն սակայն, սաղմոսների, կանոնագրություններում նախ՝ «Փոխ» կոչված մասերից ընդհանրապես տարբերակվում են հիշյալ կառուցումների ելնչը, հանգանակն ու հորինվածքը. և հետո՝ այստեղ յուրաքանչյուր սաղմոսատան մեջ որպես «դարձ» օգտագործված է «ալելուիա» խոսքը: Վերջին կետը գեղարվեստական զգալի հետաքրքրություն է հաղորդում կանոնագրությանը սաղմոսատաներին, մանավանդ որ նրանցում հիշյալ «դարձը» հանդես է գալիս երեք ձևով: Յուրաքանչյուր կանոնագրության առաջին սաղմոսատանը բաժանված է լինում երկու մոտավորապես հավասար մասերի, որոնցից ամեն մեկի վերջում հնչում է «դարձ»-ը (մեկական «ալելուիա»): Խիստ հավանաբար, գիտությանը «*респонсорное пение*» անվամբ հայտնի³⁷ սաղմոսերգության մի տա-

տեպանը խորաթափանց հայացքով նախ նկատում էր, թե հայոց «ուր» ձայն եղանակները ս. Թարգմանչաց օրերին սկսած են, որոց ութն թիվերու բաժանումը հիմնված ըլլալու է հավանականաբար՝ ութն կանոն սաղմոսներու բաժանման վերա, և գտնում, որ «այսօրվա կանոնագրությունն ալ... նույն վաղեմի սաղմոսերգությանը մնացորդներն են» (նկարագիր երգոց... էջ 115 և 81):

³⁶ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Մեարոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը, «Հանքեր Մատենադարանի», 1964, № 7, էջ 201):

³⁷ Р. Грыбер, История музыкальной культуры, т. 1, ч. первая, М. 11, 1911, стр. 341—342.

րատեսակն է սա, երբ սաղմոսի խոսքերը երգում է տվյալ դասի մեներգիչը, իսկ խումբը ոգևորված միանում է «ալելուիա»-ից կամ մի փոքր առաջ³⁸: Կանոնագրության հաջորդ կառուցումներում, մինչև «Փոխը», միայն սաղմոսատան վերջում է երևում «դարձը»՝ մեկ «ալելուիա»-ով³⁹: Իսկ «Փոխ»-ից սկսած՝ դարձյալ սաղմոսատան վերջում, բայց երկու հաջորդական «ալելուիա»-ներով⁴⁰: Հետո որում այս «ալելուիա»-ները տարբեր ձայնեղանակներում գուգորդվում են մեղեդիական ցցուն դարձվածքների (մոտիվների) հետ, որոնք երբեմն միևնույն ձայնեղանակի միջում ևս (սկսած «Փոխ»-ից) տարբերակվում, իսկ կանոնագրության վերջին սաղմոսատան մեջ նաև հաճախ ուղղակի նորոգվում են: Եթե սրան ավելացնենք, որ այստեղ երաժշտական կառուցումների մնացած հատվածներում էլ ելնչն ավելի հարուստ է որոշուն պտույտներով և կշռույթը՝ արտահայտիչ շեշտերով ու այլազան տևողություններով, ապա պարզ կլինի, որ կանոնագրության երաժշտությունը, սովորական սաղմոսների համեմատությամբ, ավելի երգային բնույթ ունի:

³⁸ Հ. Մ. Չամչյանը երկու մեներգիչների փոխասացությունը տարածում է նույնիսկ իր կարծիքով «ի թիվ» կատարված գուրդաների վրա: «Երկու ումանք կացեալ լատենի ի թիվ վնարեին գիրաքանչիւր կանոնի զվեց գուրդալսն,—գրում է նա,— և ի հասանել յեթներորդ»՝ սկսանելին երգել զայն ստորոգի. այսինքն դաս ի դաս քանի մը տունս. և ապա դարձեալ ի թիւ ասելին. և ի հասանել ի վերջին մասն այնր եթներորդ գուրդալին՝ բարձրաձայն նուազելին զայն» (Մեկնութիւն Սաղմոսաց, Ա., էջ 49): «Ի թիւ»-ի գաղափարը հին դարերի համար դուրս թողնելու է, ինչպես բազմիցս շեշտեց Վ. Հացունին էլ (նշվ. աշխ.-ը, էջ 161): Իսկ «բարձրաձայն նուազ»-ը կանոնագրության «վերջին մասին» հատկացնելը մտածել է տալիս: Արդյոք «Փոխ»-նրն է ակնարկում:

³⁹ Այս դեպքում ստավով էր յուրաքանչյուր դասի մեներգիչին խումբը կարող էր անհայտն ոչ անհայտն «ալելուիա»-ից (այդքան ուշացումով), այլ՝ երաժշտական կառուցումի երկրորդ նախադասությունից (որպես «պատասխան» մեներգիին): Մի խոսքով, եղած տվյալները հուշում են, որ հնում մեզ մոտ էլ բանեցվել է սաղմոսերգության երկու ձևն ևս. սաղմոսականներին 1—6 գուրդաներում՝ դաս-դաս խմբական մեղմ ու ընթացիկ փոխերգեցողությունը (*psalmodie antiphonale*), և կանոնագրությունում՝ դարձյալ դաս-դաս՝ մեներգա-խմբային աշխույժ փոխերգեցողությունը (*psalmodie responsoriale*): Վերջինիս շոշափելի ապացույցները մնացել են քննարկվող սաղմոսատների երաժշտական հորինվածքում: Ընդհանրապես ասած, սաղմոսերգության սույն երկրորդ ձևն է (իբրև կատարման ձև), որ դարերի ընթացքում ենթարկվել է զգալի փոփոխության (տե՛ս Th. Gérolle, Monodie et Lied, Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du conservatoire, fond. A. Lavignac, Deuxième Partie, 5, Paris, 1930, p. 2763).

⁴⁰ Բացառություն է կազմում լուկ Դ-ի կանոնագրության

Տիպական դարձվածքների (մոտիվների) կազմով կանոնագրությունները ետ չեն մնում անգամ իրենց ժամանակակից սաղմոսատիպ շարականներից (թեև վերջիններին առավելությունն այն է, որ սկզբից ենթ հիմնված են եղել պատմական զարգացման ընթացքում ալելի ու ալելի լայն դրսևորվելու ընդունակ երգային սկզբունքի վրա)։ Ալելի կարևոր է դիտել, որ կանոնագրությունների ութ ձայները, շարականի երաժշտության (նույնիսկ ստեղծի ու հաշվածք տիպի ուրջ երգերի) համեմատությամբ ընդհանրապես համընկն քերելով լադային միևնույն հիմքը, ալելի ուշ (VIII դարում) կանոնացված ու «աձ», «բձ» և այլն նույն անուններով հայտնի համապատասխան ձայնեղանակների հետ հաճախ չեն համընկնում և տարբերվում են մեղեդիական պատույտների (մոտիվների) վառ ինքնատիպ կազմով։

Այսպես, քննարկվող կանոնագրությունների աձ եղանակը մինչև «Փոխ»-ը քննարկի վրա հանգչող ստեղծի գույն (լադ) ունի, և «Փոխ»-ից սկսած միայն՝ ներքնախաղը հաստատող վերջնաճանգաձև։ Իսկ ելևելի պատույտներով միանգամայն ինքնատիպ է։ Այլ եղանակը մինչև «Փոխ»-ը շարականի քլ և բձ երգերի գույնով է (խոսքովային վրա հանգչող բանաձևով)։ սկսած «Փոխ»-ից՝ վերջնաճանգաձևերը հաստատում են պարույկի աստիճանը (կանոնագրության վերջին սաղմոսատում բարձրանալով մինչև երկրորդ էկորձը և կանգնելով դրա վրա)⁴¹։ Ելևելի պատույտները խիստ ինքնատիպ են։

Բձ եղանակը հասարակ օրերի կանոնագրություններում բոլորովին կորցրել է իր ուրույն դեմքը, նույնանալով գձ-ի հետ⁴²։ Բարեբախտաբար, սակայն, հին Բձ-ն առկա է՝ հանդիսավոր օրերի կանոնագրություններում, որով դրան կծանոթանանք իր տեղում։ ԲԿ-ն իր գույնով շատ մոտիկ է Աձ կանոնագրության մինչև «Փոխ»-ը ընկած եղանակին, բայց քաղցիկ բարձր, այսինքն պարույկի վրա հանգչող և այն հաստատող բանաձևերով։ Ելևելի պատույտներն ևս սերվում են Աձ կանոնագրության հիշյալ հատվածի պատույտներից (մանավանդ «ալելուիա»-ներում), որով նման չեն շարականի համաձայն ձայնին⁴³։

«Փոխ»-ը, որի առաջին և մնացած տների «դարձ»-երը իրենց տեղաբաշխումով կրկնում են մինչև «Փոխ»-ն ընկած մասի պատկերը։

⁴¹ Այս յուրահատուկ «վերջին» վերջավորությունների պաշտոնն է՝ կանոնագրությունները երաժշտականորեն կապել դրանց հաջորդող հանգստյան շարականների հետ։ Եվ հատկանշական է, որ այն կանոնագրություններ (օրինակ՝ գձ), որոնց եղանակները համընկնում են շարականի համապատասխան ձայնին, նման «վերջին» վերջնաճանգաձևեր չունեն։

⁴² Կանոնագրության ամենավերջում միայն, հանգաձևվել բարձրանալով մինչև երկրորդ էկորձ, կանգ է առնում դրա վրա, որպեսզի ապահովվի անցումը դեպի հաջորդ բձ շարականը։

⁴³ Այդ պատճառով սույն կանոնագրության վերջում էլ հանգաձևը դիմում է երկրորդ փուլին և երկրորդ վերնախաղ կիսվարով շրջազարդում այն։

Գձ և ԳԿ եղանակները համընկնում են շարականի նույն ձայների հետ, իրենց ելևելներում հանդես բերելով թեև ոչ այնքան ցցուն, բայց պարզ որսալի հնագույն պատույտներ⁴⁴։

Դձ եղանակը, սակայն, գույնով ու մասամբ նաև ելևելի պատույտներով դարձյալ վերահարուցում է Աձ կանոնագրության՝ քննարկի վրա հանգչող ոլորտը, թեև սա ունի իրեն հատուկ ինքնատիպ պատույտներ ևս (առանձնապես «Փոխ»-ում)։ ու նրա վերջին հանգաձևվել իջնում է մինչև առաջին էկորձ և հաստատում այն։ Վերջապես՝ ԴԿ եղանակը լադային հիմքով կամ գույնով գրեթե նույնանալով շարականի համաձայն ձայնին, տարբերվում է նրանից ելևելի պատույտներով (մոտիվներով), որոնք մոտենում են Աձ կանոնագրության⁴⁵ պատույտներին։ Այս կարգի ԴԿ եղանակներ ունեն բուն բարեկենդանի և ավագ ուրբաթու կանոնագրություններ ևս, երկուսն էլ (ու առանձնապես երկրորդը) ելևելի չափազանց յուրահատուկ, անկրկնելի պատույտներով։

Կատարված քննությունը ցույց է տալիս, որ կանոնագրությունների ութ եղանակները շարականի համաձայն ձայներից տարբերելիս վճռական նշանակություն ունի առաջինների ելևելային պատույտների կազմը։ Եվ այստեղից էլ պարզ է, որ այդ եղանակների կարգավորման (ու խմբի բաժանելու) սկզբունքն իսկ եղել է, առաջին հերթին, հիշյալ պատույտների (մոտիվների) տարբերացումը։

Ութ ձայնեղանակներում ընթացող կանոնագրությունները բաժանված էին եկեղեցական մեկ օրվա ժամերի վրա, առաջինը, որով հասկանալի է, թե ձայնեղանակներից յուրաքանչյուրը որոշակի կերպով հարաբերվել է օրվա ժամերի հետ։ Արդ՝ տեսական որևէ բացատրություն չունի՝ սույն երևույթը ևս։ Թվում է՝ ունի, և հետևյալն է։ Հայտնի է, որ Արևելքում, հնագույն ժամանակներից՝ երաժշտության մոգական ուժի մասին նախնական պատկերացումների տիրապետության շրջանից, հավատք է եղել այն մասին, թե տրվյալ ձայնեղանակը, մարդկանց ու բնության վրա լավագույն և առավելագույն չափով ներգործում է, օրվա որոշակի (իրեն հատուկ) ժամին կատարվելիս։

Հնդկական ձայնեղանակներն, օրինակ, որոնք կոչվում են «ռազա» rāga=գույն, որակ և կիրք), հնուց ի վեր (ու այժմ էլ) բաժանված են նաև իբրև առա-

⁴⁴ Այս երկու ձայնեղանակները հայ պաշտամունքային երաժշտության առավել կայուն իրողություններն են։ Բոլոր հիմքերը կան ենթադրելու, որ դրանց՝ մեզ ծանոթ տիպական ելևելները բյուրեղացած են եղել տակավին հեթանոսական պաշտամունքի մեջ։

⁴⁵ Աձ կանոնագրության եղանակն, այսպիսով (նրա՝ մինչև «Փոխ»-ն ընկած հատվածը), տեղափոխված էլեղով թե տարբերակված պատույտներով հայտնվելով նաև մի քանի այլ կանոնագրությունների մեղեդիներում, հայոց հին Սաղմոսարան-Ժամագրքի երաժշտության շրջանակներում ձևոր է բերում առանձնահատուկ կարևորություն։

վոյան, կեսօրվան, երեկոյան, գիշերային և այլ պահերի հատկացված չափամիջոցներ⁴⁶:

Մի քանի թեև կցկտոր, բայց հատկորոշ փաստեր խոսում են այն մասին, որ ձայնեղանակների գործության վերաբերյալ քիչ առաջ հիշատակված գաղափարները տարածված են եղել հեթանոսական Հայաստանում ևս⁴⁷: Եվ ահա, ամենայն հավանականությամբ, այդ գաղափարներն են, որ անդրադարձվել են նաև հայոց ձայնեղանակների՝ V դարասկզբում իրա-

⁴⁶ Музыкальная эстетика стран Востока, Москва, 1967, стр. 56—57.

⁴⁷ Հիրավի, նույնիսկ ժողովրդագրությանական արվեստում մինչև մեր օրերը հարատևած հնագույն ավանդույթի համաձայն, հարսանյաց խնջույքի ժամանակ, օրինակ, լուսադեմին, հատուկ ձայնեղանակով մի առաջնություն է նվազվում, որն ուշ միջնադարում սաբաբի օտար անվանակոչությունն է ստացել:

գործված կանոնացման մեջ, ավելի ուշ (VIII հարյուրամյակից) կորցնելով իրենց ուժը:

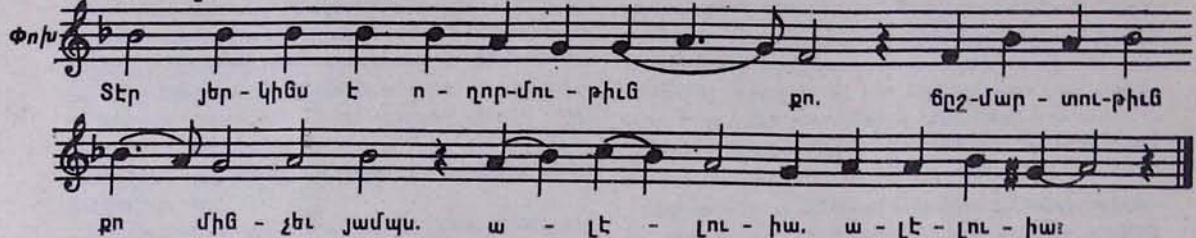
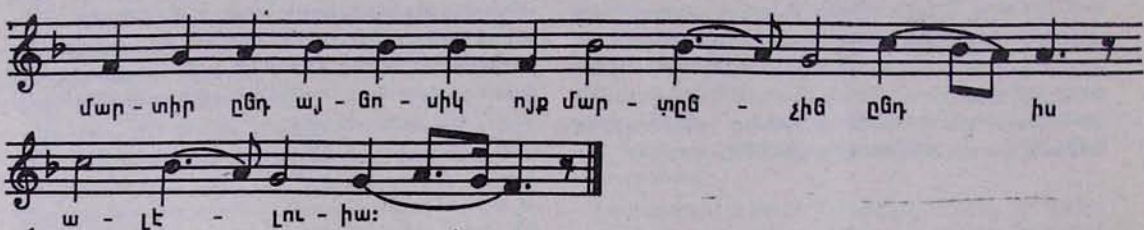
Եզրափակելով մախընթացը, պետք է նշել սա ևս: Քանի որ կանոնագույնների եղանակների խազագրությունը վերծանված չէ դեռևս, ապա դրանց՝ շարականի ձայներից էլ (որոնք ավելի կայունացած են) տարբերվելու պայմաններում, ինչպե՞ս ենք կողմնորոշվում մեզ հասած երաժշտության նախնական հարազատության խնդիրներում: Սույն հարցին լուրջ ու համոզիչ պատասխան է տվել ժամանակին Ե. Տընտեյանը: «Կանոնագույնաց եղանակներն՝ շարականի եղանակաց համաձայն չեղողներն ալ ամենուրեք միակերպ կերգվին այսօր,—գրել է նա, նկատի ունենալով մեղեդիական ոճն ընդհանրապես,—և այս և երբավական է ասոնց եղանակներուն հնությունը, վավերականությունը և ուրույն կազմությունը ցուցնել»⁴⁸:

⁴⁸ Նկարագիր երգոց, նշվ. հրատ.-ը, էջ 81:

ԿԱՆՈՆԱԳԼՈՒԻՔ Ի ՊԷՏԱ ՀԱՍԱՐԱԿ ԱԿՈՒՐՑ

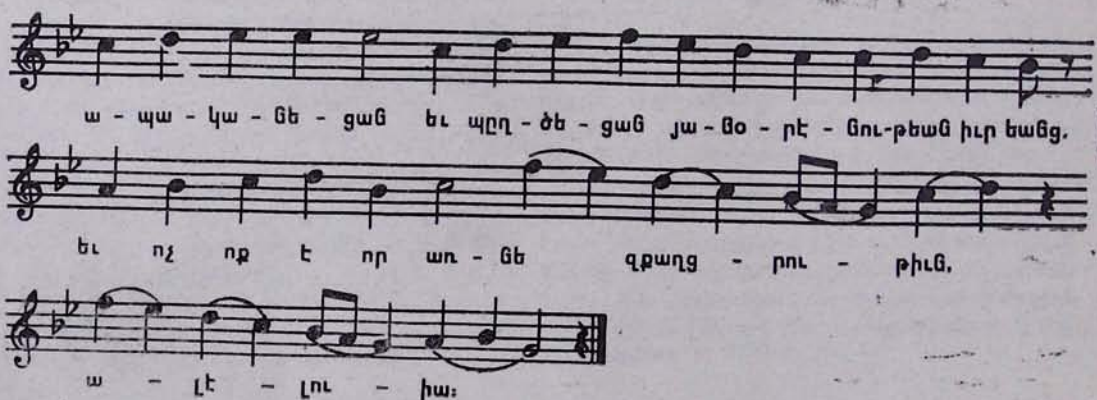
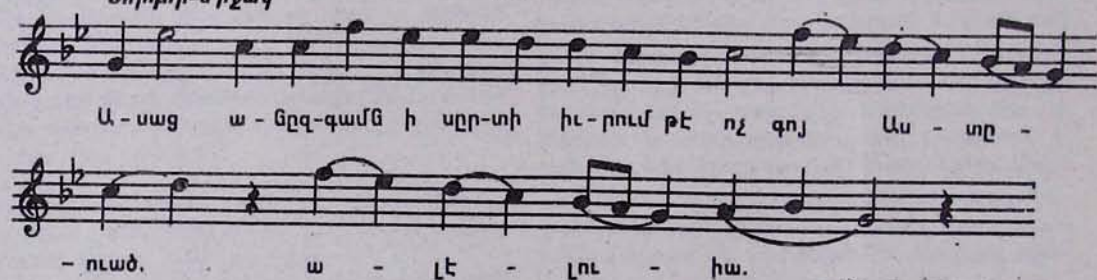
Յորդոր Միջակ

ԱԶ

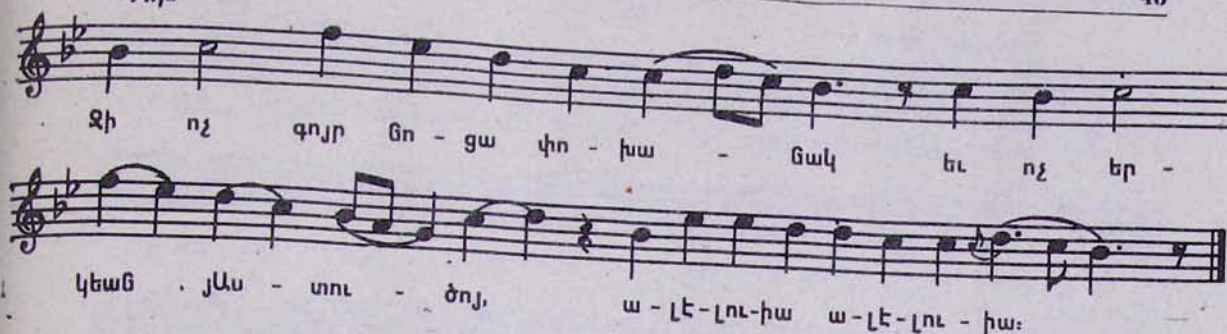


Յորդոր-միջակ

ԱԿ

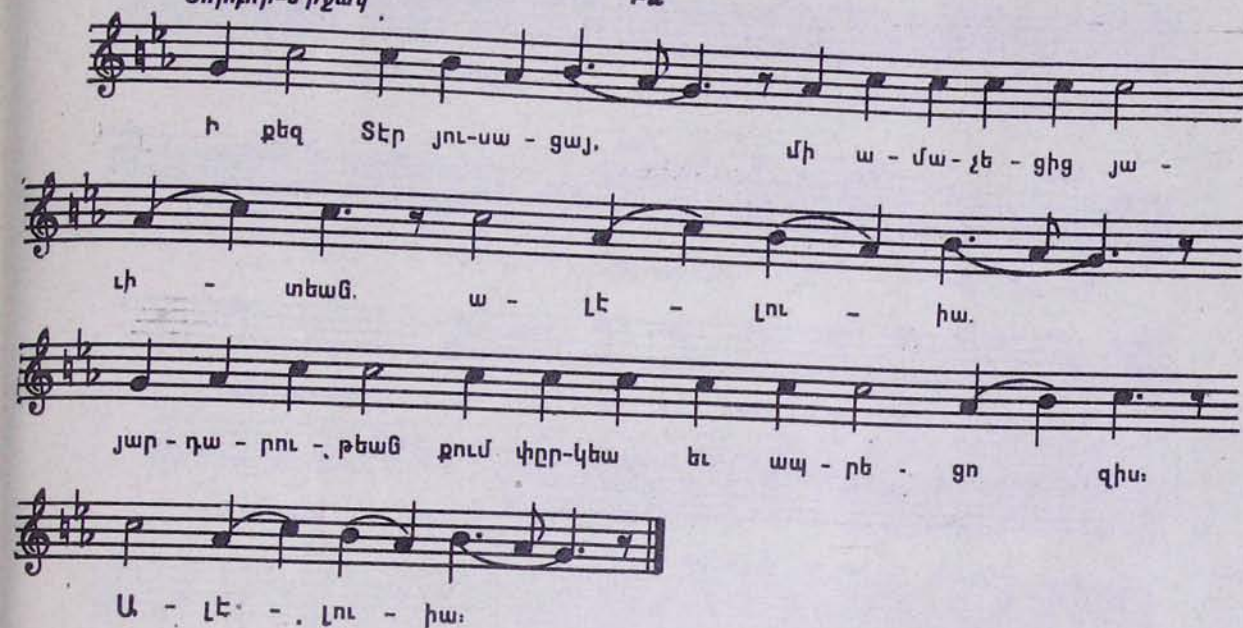


Փոխ

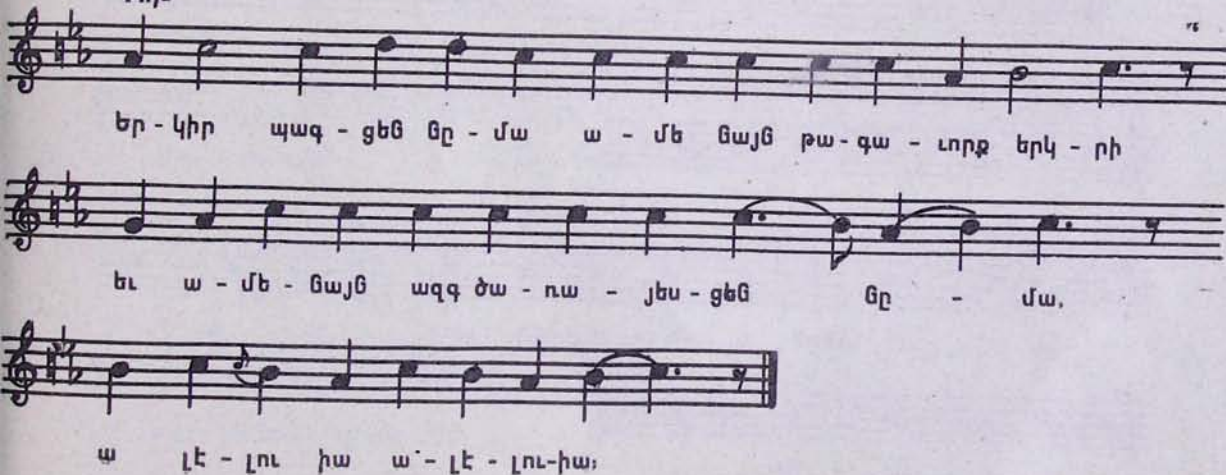


Յորդոր-միջակ

ԲԶ



Փոխ



Յորդոր-միջակ

Բ4

Ջ - դոր - մու - թիւ - ցըս քո Տէր յա - լի - տեան օրն - ցե - ցից.

ա - լէ - լու - իա.

յազ - գէ յազգ պատ - մե - ցից ըզ - ճըշ - մար - տու - թիւ - ցըս քո

բե - րա ցով ի - մով. ա - լէ - լու - իա:

Փոխ

Դար-ծու - ցեր զօգ-ցու-թիւն ի սրոյ ցո - րա.

եւ ոչ ըն - կա - լար ըզ ցա ի պա - տե - րազ - մի,

ա - լէ - լու - իա ա - լէ-լու-իա:

Յորդոր Միջակ

92

Խոս - տո - վան ե - դե - րուք տեա - ռըն զի քաղցր է.

ա - լէ - լու - իա.

զի յա - լի - տեան է ո - դոր - մու - թիւն ցո - րա:

ա - լէ - լու - իա:

Փոխ

Մատ - ցեաց ըզ - ցո - սա ի ձեռս ցե - րա - ցո - սաց.

սի - րե - ցից ցո - ցա ա - տե - լիք իւր եաց

եւ ըզ - ցա - միք իւր-եաց ցե - ղե - ցից ըզ - ցո - սա

եւ խո - ցարհ ե - ղեց ի ցեր - քոյ ձե - ոաց ցո - ցա.

ա - լէ - լու - իա ա - լէ - լու - իա:

Յորդոր-միջակ 94

Ա - րա-րի ի րա-ւունս եւ ար - դա-րու-թիւն. ա - լէ - լու - իա:

մի մատ-ցեր զիս ի ձե-ռըս ցեղ - չաց ի մոց. ա - լէ - լու - իա:

Փոխ

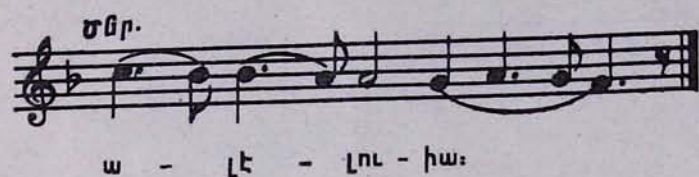
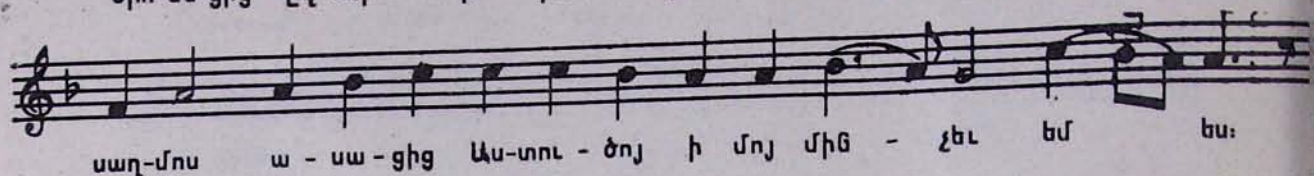
Մեր ձե - ցից խըց - դըր - ուածք իմ ա - ու - ջի քո Տէր

ըստ բա - ցի քում ի - մաս - տուն ա - րա - զիս,

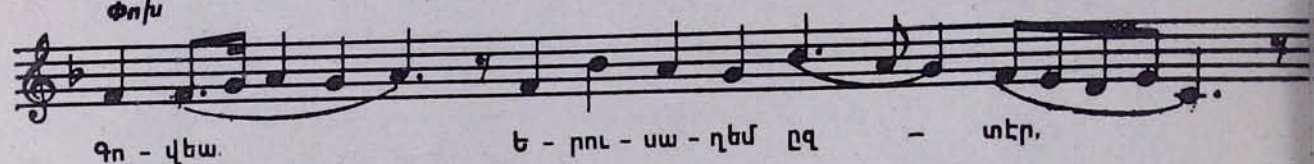
ա-լէ- լու-իա ա - լէ-լու - իա:

72

Յորդոր-միջակ



Փոխ

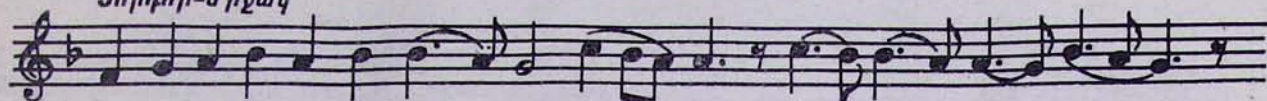


Յորդոր-միջակ



74

Յորդոր-միջակ

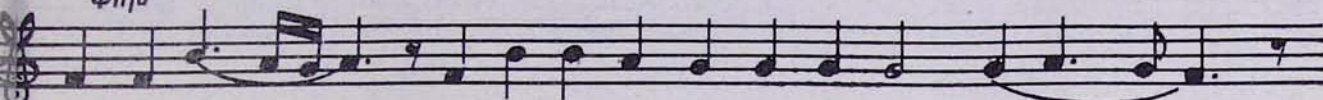


Սի-րե-ցից ըզ-քեզ Տէր զօ - թու - թիւն իմ, ա - լէ - լու - իա.



Տէր հաս-տա-տիչ իմ ա-պա-ւեց. իմ եւ փըր-կիչ իմ ա - լէ - լու - իա:

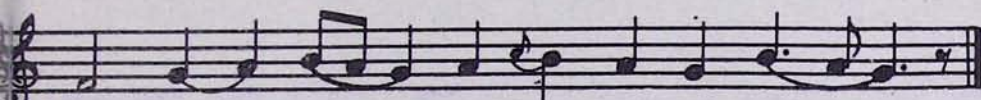
Փոխ



Զգե-ցու-ցեր ինձ զօ-րու-թիւն ի - պա - տե ռազ - մի



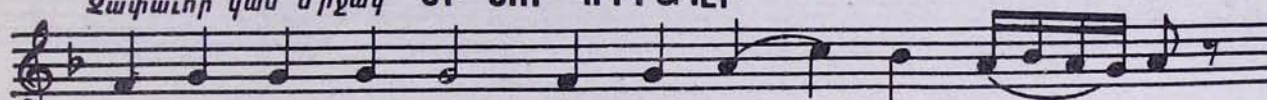
եւ զյա - թու-ցեալս ի վե - ռայ իմ ներ - քոյ իմ ա - ռա - թեր.



ա - լէ - լու - իա ա - լէ - լու - իա:

ԿԱՆՈՆԱԳԼՈՒԽ ԲՈՒՆ ԲԱՐԵՎԵՆԴԱՆԻ

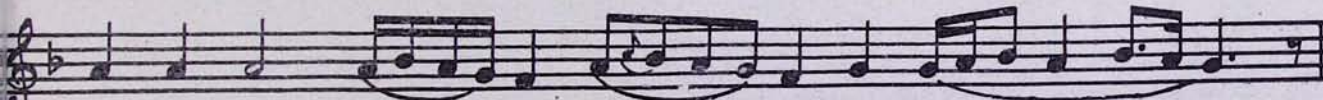
Զափաւոր կամ միջակ ԵՒ ՆՈՐ ԿԻՐԱԿԵՒ



Օրհ-նե - ցից ըզ - քեզ գո - հու - թեամբ ի կեանս իմ.



սաղ - մոս ա - սա - ցից քեզ Թրիս - տոս թա - գա - լոր.



յաղ թա կան նոր եր - գով օրհ-նու-թեամբ.

ԿԱՆՈՆԱԳԼՈՒԽ ԱԻԱԳ ՈՒՐԲԱԹՈՒ

Զափաւոր



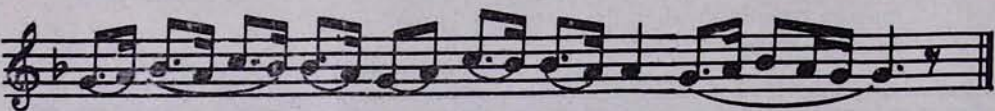
Իշ-խանք հա - լա - ծե - ցից զիս ի ցա - ցիր.



ա - լէ - լու - իա.



եւ ի բա - ցից քոց եր - կեաւ սիրտ իմ,



ա - լէ - լու - իա ա - լէ - լու - իա:

Փոխ



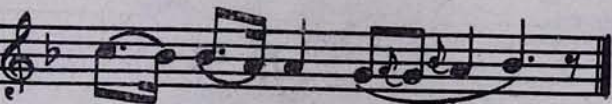
Մեր ձեռ - ցից խըն - դըր - ուածք իմ ա - ռա - ջի քո Տէր.



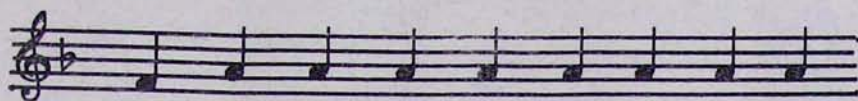
ըստ բա - ցի քում ի - մաս-տուն ա - ռա զիս,



ա - լէ - լու - իա. ա - լէ - լու - իա.



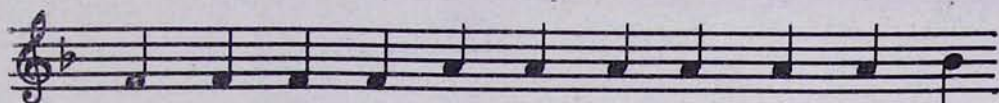
ա - լէ - լու - իա.



Տէր ով կաց - ցէ ի խո - րա - նի - քում



կամ ով բնա-կես - ցէ ի Լեա-ռըն սուրբ քո:



Որ գը - նայ ան-բիծ. գոր ծէ զար-դա - րու. թիւն.



խօ - սի ըզ-նըն-մար-տու - թիւն ի սըր տի յւ - րում:

