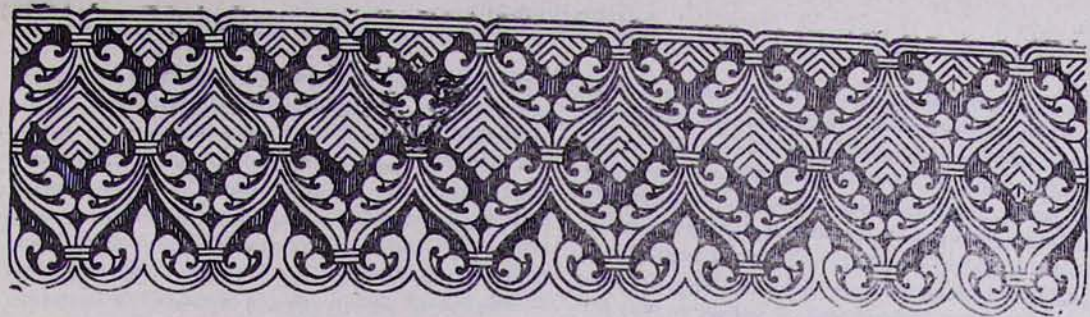




Ն. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

ՀԱՆՐԻՍԱՎՈՐ ՕՐԵՐԻ ԿԱՆՈՆԱԳԼՈՒՄՆԵՐԸ

Քրիստոնեական, մասնավորապես արևելյան-քրիստոնեական արվեստի աչքի ընկնող հատկանիշներից մեկը՝ գրական պաշտամունքային խոսքերի երաժշտական մարմնավորման բազմազանությունը, բնորոշ է նաև հայ եկեղեցական երգային մշակույթին:

Խոսքն այստեղ հայ հոգևոր երգարվեստի գրական-երաժշտական տեսակների (ժանրերի) շուրջ չէ, թեև կապված է դրան, և ոչ էլ նույն արվեստի ուշ միջնադարյան էապես համեցած մի նոր ճյուղավորման (ի դեմս Երուսաղեմի, Վենետիկի, Կ. Պոլսի, Նոր Զուղայի ու Էջմիածնի նախաթաշնանական երգեցողությանը), այլ՝ մի կողմից ավելի տարողունակ (քան գրական-երաժշտական տեսակը), և մյուս կողմից՝ ավելի հին ու հիմնական (քան ուշ միջնադարի հիշյալ ճյուղավորումը) երևույթների մի շրջանակի մասին:

Ողջ հազարյարհի ու նաև Կիլիկիայի տարածքների վրա V—XV դարերի ընթացքում եկեղեցական երաժշտությունը թե՛ ստեղծագործական և թե՛ կատարողական առումով զարգացել է երկու ուղղությամբ: Պարզ, անպաճույն, գեղջուկ-ժողովրդական երգեցողության մոտիկ մի կաղապարի մեջ՝ կրթական կենտրոններից հեռու գտնված գյուղական-գավառական եկեղեցիներում¹, ուր, հատկապես կիրակնօրյա պա-

տարագներից, պաշտոնագությունը անհրաժեշտապես մասնակցել են աշխարհականներ ևս²: Ու մասնագիտացված (պրոֆեսիոնալ) արվեստի բարձր ոճով՝ նշանավոր վանքերին կից մեծ եկեղեցիներում, մասնավոր կաթողիկոսանիստ կենտրոնների մայր տաճարներում, ուր գործել են դպրոցավարտ եկեղեցականներ, սարկավագներ ու սարկավագապետներ, դպրաց դասեր, դասապետներ ու դպրապետներ:

Այլալեզու պաշտոնագությունների կատարմանը զուգընթացաբար, գրական խոսքերի յուրացման գործում՝ թարգմանչաց արդեն օրինականացված դասերի օգնությամբ: V—IX դարերում այն բարգավաճում է առհասարակ կրթական կենտրոններից հեռու գտնված վայրերի մեջ. և զարգացած ավատատիրության շրջանում հասնելով ուրույն ծաղկման, օրինավորին կապված է մնում գյուղական միջավայրին (մի ժամանակ, երբ արվեստների մասնագիտացված ճյուղերում պատմաշրջանի ոգին ու ճաշակը թեկադրում է քաղաքը, քաղաքային կյանքն ու մշակույթը):

² Այստեղ մենք նկատի ունենք ոչ թե հնավանդ ու գեղեցիկ այն սովորույթը, որով հավատացյալները մասնակցել են պաշտոնագությանը՝ «Ամեն», «Եւ ընդ հոգւոյ ջոմ», «Առաջի քո Տէր», «Կեցո Տէր» և ուրիշ պատասխան-բացականչություններով, և կամ միանալով երգչաց դասերին, ասենք՝ «Տէր ողորմեա»-ին (իմչպես տեղեկացնում է դեռևս Խոսրով Անճևացին): Այլ՝ կղերական փոքրագույն աստիճանավորների՝ օրհնված դպիրների իսպառ բացականչության ոչ հազվադեպ դեպքերը (որոնց ժամանակին ակնարկել է նույնիսկ Ն. Լամբրոնացին), երբ երգեցիկ դպիրների պաշտոնը ամբողջապես կատարել են աշխարհական մանուկներ և կամ պարզապես տարբեր հասակի աշխարհականներ (հմմտ. Հ. Վ. Հացուրցի, «Գաղտնիքի ձայնը աղօթամատույցին, Վենետիկ, 1965, էջ 89 և 94—96):

¹ Այս ուղղությունը հնագույն ծագում ունի ինչպես այլուր, այնպես էլ հայկական կյանքում: Նրա արմատները թաղված են քրիստոնեական գաղտնի համայնքների կազմակերպությանը վերաբերող վաղ ժամանակներում: Ըստ այդմ՝ Հայաստանում երգեցողության սույն ոճը սկսվում է ձևավորվել առնվազն II—III դարերից (հմմտ. մեր հոդվածը՝ «Ջենական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության, Բ, ԳԱ «Լրաբեր», 1971, № 1, էջ 44—45): IV հարյուրամյակի ընթացքում նույն այդ ոճն ամրապնդվում ու զարգանում է՝ եկեղեցիներում

որի շրջանակներում էլ հնուց ի վեր տարբերվել են կանոնացված և ազատ երգեցողությանց մեծ հատվածներ:

Մի կողմ թողնենք IV դարը, երբ մեզ մոտ ազգային հոգևոր արվեստը զարգանում էր սաղմոսերգության՝ մեր արդեն հիշատակած⁶ հայկական-ժողովրդական միակ հունի մեջ (գուգնախաբար՝ պաշտոնական այլաբերության) երգեցողությանց): Գրեթե գլուխից հետո հայ եկեղեցական երաժշտության մեջ մշտապես կենցաղավարել են կանոնական (կատարման առումով պարտադիր) և ազատ երգեր: Վերջիններս պատմական հեղաշրջման որոշ փուլում նույնպես կանոնացվել են, բայց դրանց փոխարեն ստեղծվել են նորերը, որոնց կատարումը դարձյալ միատմանակ ազատ է եղել:

Այսպես, ս. Սահակը և ս. Մեսրոպը՝ ամենօրյա կատարման համար պարտադիր համարելով, կանոնացրել են լոկ հայոց հնագույն Սաղմոսարան-Ժամագրքի բովանդակությունը (ույժ սաղմոսականություն, կից՝ մարգարեական տասն օրհնություններ, քառուգ, այդոք և համաքրիստոնեական երկու երգ): Մինչևիտ նույն շրջանում արդեն ծագած հայ հոգևոր ինքնուրույն երգարվեստը (իր «կցուրդ» տիպի քաղամայիսի կտորներով) կանոնացումից ազատ է մնացել, ու այդպես էլ զարգացել է մի քանի հարյուրամյակ⁷:

VIII դարում, երբ, Ստեփանոս Այոնեցու (երկրորդի) նախաձեռնությամբ ու ջանքերով հայ իրականության մեջ աստիճանաբար ընդունելություն է գտնում եկեղեցական միևնույն տոնին վերաբերող ութ ինը երգերից բաղկացած շարքը, կարգը կամ կանոնի տեսակը, (ժանրը), «կցուրդ» տիպի հին ստեղծա-

գործությունները շարվում, կարգվում են՝ որպես նոր կանոնների բաղկացուցիչներ (օրհնություններ, հարցեր, գործքներ, ողորմյաներ, տերհերկնիցներ և այլն), որով և կանոնացվում են⁸:

Բայց ահա՝ ազատ երգեցողությանց հատվածն ևս սկսում է նոխանալ տաղային ստեղծագործության ողորտին պատկանող նոր գործերով, որոնք մեծ ծաղկում են ապրում հատկապես X դարում ու ավելի ուշ, և որոնցից շատերը երկար ժամանակ կենցաղավարում են նույնիսկ որպես արտապաշտամունքային երգեր. մինչ XIII—XV հարյուրամյակներում գիտակ ու նախանձախնդիր ձեռքեր դրանք ևս հավաքելով գանձարաններում, ստեղծում են՝ գանձ-տաղ-մեղեդի-հորդորակ տիպի շարքեր, դարձյալ կանոնացնելու նպատակով⁹:

Կարևոր է դիտել, որ երգեցողությանց ազատ հատվածներ ևս մշակելով դրանք ժամանակ առ ժամանակ կանոնացնելու փորձը (պրակտիկան), բնորոշ արտահայտություններից մեկն է՝ յուրաքանչյուր նախորդ պատմաշրջանի տոնական կտորները ամենօրյա դարձնելով, հանդիսավոր պարագաների համար միշտ նորերն ունենալու պահանջի: Այդպես է, քանի

կան) անվանված երգերի զարգացման սկզբնադարը (տե՛ս մեր հոդվածը՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, Երևան, 1964, էջ 184—188):

⁸ Այոնեցին գործն սկսել է վերոհիշյալ Սաղմոսարան-Ժամագրքում ընդգրկված մարգարեական տասն օրհնությունների հարասությամբ տարբեր ձայնեղանակներում տակավին V—VI հարյուրամյակներում ստեղծված շուրջ 80 կցուրդներից՝ Հարության ավագ օրհնությունների աճ-դի ութ շարքերի կազմումով, որով միաժամանակ օրինականացրել է նաև ութ-ձայնի նոր (մեղեդիական նորոգված բովանդակություն ունեցող) և հոգևոր ինքնուրույն երգերի միակցությանը վերաբերող մի համակարգ (փաստորեն՝ շարականի ութ-ձայնը):

⁹ Մեզ հասած հնագույն գանձարանը (գանձերի ու տաղերի տակավին առանձին մասերով), գաղափարված է 1241 թ. Կիրիկիայում (տե՛ս Fr. Maccler, Catalogue des manuscrits arméniens... de la bibliothèque nationale, Paris, 1908, էջ 36—37. Մաշտոցի անվ. Մատենադարանում պահվում է գրչագրիս մանրածապավենը): Ժողովածուիս զարգացման մեջ հանգրվան կազմող գրչագիր է դարձյալ Կիրիկիայում (Սսում) 1394-ին օրհնակված գանձարանը (տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 3503), որ եկեղեցական միևնույն տոնին նվիրված գանձ, տաղ ու մեղեդի տիպի երգերը շարքերով են զետեղված արդեն: Եվ վերջապես՝ Գր. Խաթեցու կազմած գանձարանով (Մատենադարան, ձեռ. № 5328) փակվում է ժողովածուի զարգացման նախորդ շրջանն ու սկսվում նրա ուշ միջնադարյան կյանքը, երբ այն պարտադիր-կանոնական չի դառնում լոկ անկման պայմանների բերումով. վանական դպրոցներում այլ-եկի չեն դաստիարակվում ոչ միայն գանձարանի,

տաղը, ստանում ենք՝ Վաղարշապատ-Դվին-Աղթամար-Արգինա-Անի-Ծամնդալ-Հոռմվա-Միս (ու դարձյալ) էջմիածին (մանրամասնությանց մեջ տակավին ոչ լրիվ) երկար շարքը, ավելի ճիշտ՝ աշխարհագրական հսկա տարածք ընդգրկող շրջանակը: Այս տեսակետով բոլորովին հակառակ պատկեր է ներկայացնում, օրինակ, Բյուզանդիան, որն իր գոյության ողջ ընթացքում (IV-ից մինչև XV դարի կեսերը) որպես մայրաքաղաք (այն է՝ քաղաքական ու հոգևոր իշխանության և տնտեսական ու մշակութային կենտրոն) պահպանեց ու զարգացրեց միևնույն միջնատեղը՝ Կոստանդնուպոլիսը: Այնպես, որ բյուզանդագետ արվեստաբաններն այսօր իրենց ուսումնասիրություններում կարող են հիմնական ուշադրությունն ուղղել այդ միջնատեղի գեղարվեստական արտադրանքի վրա, ինչպես իրավացիորեն վարվում է, ասենք, Վ. Լազարևը, գեղանկարչության հետազոտության ասպարեկում (տես նրա՝ История Византийской живописи, М., 1947—48, երկու հատ.):

⁶ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հասարակ օրերի կանոնագրությունները, «Էջմիածին», 1971, Դ, էջ 38:

⁷ Այս կետը չհասկացած հեղինակներն էին, որ ժամանակին նույնիսկ մինչև VIII հարյուրամյակ իջնեցել փորձեցին «կցուրդ» (ու հետագայում «շարա-

որ երգեցողությանը ազատ հասնումները ակզիբից ենթադրվել են առավելագույն տոնական օրերին¹⁰։ ինչպես մեր, այնպես էլ օտարների մասին¹¹։ ինչպես է. օրինակ, որ Եվթիմ Նորին Ասորու կրթողները (տակավին ճեղքների կենդանության ցուցանիշները) կատարվել են կիսօրը ու նրա մասնակցությամբ¹²։

Կիրակու Չանճակեցի¹³ խոսելով քաղաքացիական համայնության մասին VII—VIII դարերում (մինչև նոր կանոնացումը) հորինված կցորդների, այն է՝ ինքնուրույն ազատ երգերի ու նրանց ճեղքների մասին, մի ամբողջ շարք տոներ է հիշատակում, որոնց նկիրված են եղել այդ երգերը¹⁴։ Եվ նույն Չանճակեցին ու Վարդան Արևելցին նա, պատմելով Ներսես Գ. կաթողիկոսի օրոք հիշյալ ազատ առնված գործունեությունների փոխկրկնգոյության ընթացքում տեղի ունեցած նշանավոր շփոթի դեպքը, այն կապում են Վարդավաթի տոնի հետ¹⁵։

Այստեղևորեն, հարկավ, սխալ կլիներ մտածել, որ կանոնական երգեցողությունը անմիջապես կհմար համընդհանուր օրերին. և կամ, որ տոնական-արարողությունները նաև երաժշտականորեն ճեղքացնելու պատճառով գոհացում կտանար լոկ ազատ երգերի կատարմամբ։ Խնդիրն այն է, որ եկեղեցին ներդաշնանաբար չէ, որ թույլ էր տալիս ինքնուրույն ազատ երգերի կատարումը. երգեր, որոնց ստեղծողներն իսկ հոգևոր պետեր են եղել։ Եկեղեցական շրջաններում մնաց ի վեր գոյություն է ունեցել տոնական արարողություններին համապատասխան շուրջ ու փայլ տալու գիտակցական ձգտումը։ Եվ այդ ձգտման համաձայն էլ ծագել ու զարգացել են, առաջին հերթին, կանոնական երգերի եղանակների՝ հասարակ ու համընդհանուր օրերի համար նախատեսված տարբերակի մասնում գրքերի ու կցորդարանների քվանդակությունը պատշաճ կերպով վերաբաղեցնելու ընդունակ «փիլիսոփա» երաժիշտներ։

¹⁰ Ասում ենք առավելագույն, որովհետև այդ ազատ երգերի թվին են պատկանում նաև պահոց կցորդները կամ շարականները։

¹¹ Robens Duval, *Anciennes Littératures Chrétiennes (La Littérature Syriacque)*, Paris, 1907, էջ 14—15։

¹² Կիրակու Չանճակեցի, Պատմություն Հայոց, (աշխատանքությամբ Կ. Ա. Մելիք-Օհանջանյանի), Երևան, 1961, էջ 29—30 («Արարիք և երգս շարականաց քաղցր և գեղեցիկ եղանակաւ և մեծ խորհրդով ծննդեանն Քրիստոսի և քառասորեայ գալուստեանն ի տաճարն, մկրտութեանն և եկատրութեանն ի Քերսեայ և յերուսաղէմ, մեծի շարաթուն շարաբանացն և շարտեանն, համաբարձմանն և հոգւոյ գալուստեանն, խաչի և եկեղեցւոյ, և այլ տօնից տօնուականաց, և սրբոց ամենեցուն, ապաշխարութեան և ամենայն նշնակիցոց»)։

¹³ Կիրակու Չանճակեցի, նշվ. աշխատությունը, էջ 61—62։ Նույն Հատարումն Պատմության Վարդանայ վարդապետի լուսարանալ, Վենետիկ, 1862, էջ 69։

բակները։

Այս հարցը կարող է լինել ավելի լայն լուսարանություն։

Նախքան մայր եկեղեցու կազմավորումը, համաքրիստոնական երաժշտարվեստը (որի ժողովրդական ճյուղի մեկնությունը ընթացքին, հատկապես Մերձավոր Արևելքում, մասնակից են եղել մայրաքաղաքները ևս)¹⁴, զարգացման երկու խոշոր շրջան էր թվերել արդեն¹⁵։ Առաջինը, որ տեղ է մինչև II դարի վերջերը, հատկաբնույթ է պաշտամունքային արարողությունների երաժշտական մեկնության սկզբունքների նախնական պնդմանությամբ (տարբեր համայնքների մեջ), ինչպես և հերանոսական ու աշխարհիկ արվեստից ներհուսող զգայապաշտական (սեմանտիկական) տարրերի, այլև ավարտուն կերպարների (ասենք՝ ամբողջական եղանակների) տարբերակի օգտագործման, այնպես նվազարանների և նույնիսկ ծափ ու պարի կիրառմանով։ Երկրորդ շրջանում (մինչև IV դարի սկիզբները), երբ բազմազան ու ամրապնդված համայնքների գոյություն էր կանգնում եկեղեցու մի ամբողջ շարք բազմակողմանի, համալուսնային կրթություն ստացած լուսավորյալ հայեր, ծնւմ ու արարողությունը դրվում են կազմակերպական լուրջ միջոցների վրա։ Ավելի ու ավելի են գիտակցվում հոգևոր կյանքի ճեղքավորական (առկառական) ձգտումները և քրիստոնական ձայնային (վոկալ) միաձայնության ոգևորական (սպիրիտուալիստական) միտումները, պաշտամունքից աստիճանաբար¹⁶ վտարվում են պարը, նվագարանները։

¹⁴ E. Wellesz, *Byzantine Music* (մեկն. Proceedings of the Musical Association, 1932, I).

¹⁵ O. Ursprung, *Katholische Kirchenmusik* (մեկն. E. Bücken, *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam, էջ 12—14)։

¹⁶ Եսթրոմեն սկսեցին ընդհանրական եկեղեցու մայր և արևմտյան հայերը։ Ասորի հովվապետները դանդաղեցին ընդհատելու, հատկապես նվագարանների պիտատումն արգելելու հարցում։ Եվթիմ Նորին Ասորին ինքն իսկ նվագակցել է տավիղով իր կցորդները կատարող երգեցիկ խմբերին (տե՛ս վերը նշված աղբյուրը)։ Այդ ժամանակ (IV դ.) Հայաստանում Ներսես Մեծի ձեռնարկումներն ընդհանրապես միակողմ ճեղքաբանական սովորույթները՝ ուղղվում էին նաև նվագարանների գործածության դեմ (մասնավորապես հուդարկավորությանը ընթացքում)։ Սակայն պատմությունից գիտենք, որ Ներսես Մեծի մամից հետո նվագարանները դարձյալ երևացին թաղման ծեսում, ու դարեր շարունակ կիրառվեցին նրա մեջ, որովհետև այն չհաճավեցին մայր եկեղեցու կողմից, ինչպես ցույց տվեց Հ. Վ. Հադումին (տե՛ս նրա հոդվածը՝ Եկեղեցական երաժշտության մասին, «Նվագավոյ», 1917, № 5, էջ 207)։ Երաժշտական գործիքների պիտատումն ընդունված ավանդույթ է եղել մեզ մոտ նաև եկեղեցուց դուրս տեղի ունեցած հոգևոր ուրիշ շրիքների ու թացության

Պատմական զարգացման պայմանի ընթացքը մի կողմից (այսինքն՝ ճգնափորական ոգու խորացումով) հանգեցնում էր պաշտամունքային երաժշտության մեջ պարզ ու խիստ ոճի հաստատմանը¹⁷։ Մյուս կողմից, սակայն, պատմական նույն ընթացքը իր հետ բերում էր նաև եկեղեցական արվեստը նոր հիմքերի վրա ճոխացնելու անհրաժեշտությունը։ IV դարի սկզբներից վաղ քրիստոնեական երաժշտությունը թևակոխում էր զարգացման երրորդ՝ ամենավճռական փուլը։ Հաղթանակող եկեղեցին կատարելագործելով իր կազմակերպական հիմունքները, ձևի ու արարողության կատարումը բաժանում էր հստակ տարանջատված դերերի ու դրանք վստահում միայն խստորեն աստիճանավորված սեփական պաշտոնյաներին, (դպիրի մինչև եպիսկոպոս)։ այլև զատորոշված վերաբերմունք՝ մշակում դեպի եկեղեցական տարվա շրջանները (մեծ Պահք, Հիմունք), ամիսներն ու շա-

արարողությունների ժամանակ։ Բուն եկեղեցում, ըստ եղած տվյալների, գործածվել են բոժոժավոր քշոցն ու բուրվառը, ծննդան, կոչնակն ու զանգերը։ Ամեն ինչից երևում է, սակայն, որ այդ տվյալներն այնքան էլ հին չեն։ Համենայն դեպս՝ այլ բան են հուշում վաղ միջնադարյան մի քանի կարկառուն դեմքերի բնորոշ արտահայտությունները, որոնցից երկուսը առաջ բերեց դարձյալ Հ. Վ. Հացունին (տե՛ս «Բազմավեպ», 1897, № 9, էջ 432)։ մաշտոցյան շարականներից մեկի պերճախոս սկզբնատողը՝ «Հընչմամբ փողոյ, սաղմոսարանաւ և քնարի օրհնեցէք ըզտէրն ի յերկինս» (պահոց բձ, տր.), և Հովհան Ծննդեցու խոսքերը՝ «պարտ է ուսումնասիրացն... նուագարանօք քնարահարու լինել երաժշտական հոգւոյն» (տե՛ս Յովհաննու Խմատասիրի Աւմնեցույ Մատենագրութիւնք, Վնենտիկ, 1953, էջ 31)։ Սրանց կարող ենք ավելացնել Թեոդորոս Քոթեմալորի հետևելալ ասույթը, որին հանդիպում ենք Աստվածածինն նվիրված գովեստում. «Ընդհանրական առաքելաշէն եկեղեցիք Քրիստոսի, փառատրոդական երգաբանությամբ, հոգեզուարճ նուագարանօք վերագոչեսցուք ի սերկեան աւուրս դասախմբութեամբ» (տե՛ս նույն տեղը, էջ 199)։ X—XV դդ. մատենագիրները սակայն, անսպասելիորեն բարձրացնում են պաշտոնեբարության մեջ հին սովորությամբ նվագարաններ չներմուծելու (այլապես չսփազանց ուշացած) խընդիրը, որ նույնպես պերճախոս փաստ է։

¹⁷ Որոշակի սահմանների մեջ դնելով բարձր զարգացած հեթանոսական արվեստի նվաճումներից օգտվելու փորձը, ինչպես նշել ենք ուրիշ աղբյուրով էլ (տե՛ս մեր հոդվածը՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, Երևան, 1964, էջ 205—206)։

¹⁸ Կանոնական կոնդակ դպրաց Հայաստանեայց Սուրբ Եկեղեցւոյ, հաստատեալ երանաշնորհ տեսուն Յօհաննիսի սրբազան Արքեպիսկոպոսի... լամի Տեառն 1811... Կ. Պոլիս (կանովն Զ) (տես Ե. Տընտեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայցս եկեղեցւոյ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 129)։

բաթները (օրինակ՝ սվազ շարաթը), հասարակ օրերը, կիրակիները և սրբոց ու տերունական տոները, կանոնական երգերը ևս երաժշտական մարմնավորման առումով տարբերակելով ըստ ավուր պատշաճի։

Այս շարժումը Հայաստանում, քրիստոնեությունը աշխարհում առաջինը պետական կրոն հռչակած երկրում, ծավալվեց նույն IV դարում, չխոսելով V հարյուրամյակի մասին։

Ե. Տնտեսյանը անցած դարասկզբներին հրատարակված և դպրաց դասերին վերաբերող մի հետաքրքիր կոնդակ է առաջ բերում (հաստատելու համար, և իրավացիորեն, թե «անկից առաջ ալ դպիրք այս տեսակ կանոններ ունին եղեր»), որ, ի միջի պլոց, ասվում է. «Ամենայն ժամերգութիւնք պարտին ըստ պատուոյ աւուրն և ըստ վայելչութեան բանին երգել. այսինքն՝ ի հասարակ աւուրս միշակ ձայնի, յորդոր ասացումովք. յապաշխարութեան աւուրս պահոց՝ ողորմագին մեղմ եղանակաւ, և յերեւելի աւուրս՝ բարձր և ծանր եղանակելով, ըստ ամենայնի հրամանաւ ժամօրհնողին. և մի ոչ հակառակ գրելոցս ըստ ախորժակին անբանաբար ղօղանչեսցէ»¹⁸։

Եթե մտաբերենք, որ ժամերգության կանոնական մի շարք հատվածներ կան, որոնք իրենց գրական բնագործով կրկնվում են հասարակ, պահոց և տոնական օրերին, ապա պարզ կլինի, որ այստեղ խոսքը նաև այդ հատվածների եղանակավորման ու կատարման մասին է։ Արդ, բոլոր հիմքերը կան հաստատելու համար, որ հատուկ պատրաստված երգեցիկ խմբերի գոյությունն ու նրանց միջոցով եկեղեցական տարվա կանոնական երգեցողությունները ևս սույն ու նման ձևերով զանազանելու ավանդույթը մեզ մոտ էլ վաղեմի արմատներ ունի։ Դպիրներ, փոխ առ փոխ կատարում, երգչաց դասեր, դասապետներ կամ դասերի առաջնորդներ, սարկավազներ և այլն՝ հիշատակվում են տակավին Ագաթանգեղոսի, Փավստոս Բուզանդի, Նիզիելի, Հովհան Մանդակունի և այլոց աշխատություններում¹⁹։ Մովսես Խորենացին «սարկավազապետ» է անվանում ս. Սահակի աշակերտներից Նրեմիային²⁰, որին Կորյունն էլ «աստվածասեր պաշտոնյաների գլխավոր» կոչելով²¹,

¹⁹ Որոնցից վկայություններ քաղելով և մեկտեղելով է, որ Հ. Վ. Հացունին կազմեց մեր հասարակաց աղոթքի պաշտոնյաների աստիճանավորված ընդհանուր պատկերը (տես նրա՝ Պատմութիւն հայոց աղօթամատուցին, գլ. Ե.)։

²⁰ Հմմտ. «Բայց զպատուական մարմինն նորա [մեծին Սահակայ] բարձեալ սարկաւազապետին նորին Նրեմիայի հանդերձ աշակերտակցօքն... (Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն Հայոց, աշխատութեամբ Մ. Աբեղյանի և Ս. Հարությունյանի, Տիֆլիս, 1913, էջ 356)։

²¹ Կորիւն, Վարք Մաշտոցի, Երևան, 1941, էջ 88 («Զոր և առեալ վաղվաղակի ամենայն հանդերձնովք ձեռնասուն աստուածասէր պաշտօնեիցն իւրոց,

նույնիսկ երաժշտական գոյությունն է վկայում դեռևս V դարում: Բայց որ առավել կարևորն է, հայկական առաջին աղբյուրաբանությունը՝ Սաղմոսարանը՝ ժամացրի մեջ հասած հնագույն նյութերի մեջ իսկ հանդիպում ենք նմուշների (ինչպես՝ սահմանային բառերը²², Հովհան Մանգակունու «Ջարթուցեայր»-ը²³, «Ժառը ի բարձունս»²⁴ երգը և այլն), որոնց եղանակները պահպանված են՝ Յոդոյր, Միջակ ու Ծանր, և կամ սովորական ու սոնական օրերի համար նախատեսված տարբերակներով:

Այդ կարգի նյութերի մեջ առաջին տեղերից մեկը գրավում են կանոնագրությունները, որոնց եղանակների՝ հասարակ օրերին կատարվող (կամ առաջնային) ձևերին ծանոթացել ենք արդեն²⁵: Դրանց հետ ուշագրավ յուրատիպ հարաբերությունների մեջ են նույն եղանակների՝ հանդիսավոր պարագաների համար վերապահված տարբերակները²⁶, որոնք հորինված են առաջինների հիման վրա, համապատասխան նախօրինակի հորդոր-միջակ ընթացքը հանգուցային տեղերում ծանրացնելու, չափական միավորը մասնաւորվել կշռույթը կոտորակելու, ու ելնէջը ազատ տարբերակելու միջոցներով:

Քննարկվող եղանակները իրենց գլխավորագույն գծերի մեջ հրապարակ են եկել (դա կարող ենք հաստատել՝ մտարբերելով ողջ նախընթացը ևս) V դարում: Բայց որպես տոնական կոտորներ ենթակա լինելով հետագա ճեղքացման ևս (մեկ որ առաջ է գալիս տոն օրերին երգերի եղանակներն ուղեղացնելու միտումը՝ իրացվում է հարաճուն կերպով), հետըզհետե ծանր ընթացքի նոր հատվածներ են ընդունել, որոնք, այն նախապես եղածները՝ մեղեդիապես տարբեր չափով հարստացել են VII—VIII, X—XI և XII—XIII հարյուրամյակներում (նաև որոշ խաթարումներ կրելով ուշ միջնադարում):

Նշված կետերի միասնամտ առկայությունը նկատելի է քննարկվող կանոնագրությունների առաջին սաղմոսատների եղանակներում: Բայց նույնիսկ սրանց մեջ՝ ծանր ընթացքն, օրինակ, չի հասցրել դառնալ բացարձակ ու համատարած, որ ուշագրավ և կարևոր

պարագա է: Մյուս տներում (մինչև «Փոխ»-ը) նվազում են ծանր ընթացքի հատվածները: «Փոխ»-երի առաջին տներում դարձյալ փոքր-ինչ խտանում է եղանակի հյուսվածքը, հետո նորից նոսրանում:

Սաղմոսատների եղանակների ընդհանուր պատկերն, որեւմէ, հյուսվածքի առումով, կանոնագրություններից յուրացանչյուրի շրջանակներում, բազմաշերտ է²⁷: Նույնիսկ ստորև մեր առաջ քերած նմուշները, որ են՝ քննարկվող կանոնագրությունների ու դրանց «Փոխ»-երի առաջին տները, բացարձակ միատիպ չեն: «Փոխ»-երի շարքում, օրինակ, ակ և դձ կոտորները քիչ ավելի ոլորում եկնէ ու կոտորակված կըշռույթ ունեն, քան մյուսները²⁸:

Ավելի ուշագրավ մի առտիճանավորություն է նկատվում կանոնագրությունների առաջին տների եղանակների մեջ: Նախ այս կապակցությամբ ասենք, որ բոլոր կոտորներում ևս՝ ընթացքի թեկուզ հատվածական ծանրացման շնորհիվ (որ ենթադրում է կշռույթի կոտորակում ու ելնէջի տարբերակում), մեծացել է եղանակների ծավալը (սրանց առաջնային ձևերի համամատությամբ), և փոխվել է խոսքի ու երաժշտության ձևակառուցողական դերերի հարաբերությունը հօգուտ երաժշտական բաղկացուցչի: Վերոհիշյալ ծանր հատվածները հատուկ են երգերի ծավալման որոշակի փուլերին: Վերջիններից պետք է նշել, նախ՝ «ալելուիա»-ները և ապա՝ սրանց ամփոփումը նախորդող հանգանակները, որոնք զարդուրված են բոլոր ութ կոտորներում: Եղանակների սկզբնական դարձվածքները մի քանի կոտորներում ծանրացված են ամբողջապես, ուրիշ երգերում՝ մասամբ միայն ու երբեմն էլ ամփոփոխ են թողնված:

Այսպես, Աձ կոտորում եղանակի սկզբնական դարձվածքը պահել է իր առաջնային սաղմոսատի պնդությամբ: Բկ-ում զարդուրված է այդ դարձվածքի երկրորդ կեսը: Նմանապես՝ Գկ եղանակում, բայց սա, ամբողջությամբ առած, աչքի է ընկնում ելնէջի ավելի ազատ տարբերակումով ևս: Գձ և Գկ եղանակներում, «ալելուիա»-ների ու նախորդող հանգանակների հետ միասին, ամբողջապես զարդուրված են նաև

որոշ գլխատրին ներմիա անուն ճանաչել, այդ սուրբ և բարեպաշտոն... Բարձեալ զսուրբն [Մանակ] սաղմոսիս և օրհնութեամբ և հոգևոր բարբառով...):

²² Երգը Չայնագրեայր ի Ժամագրոց Հայաստանեայց ս. եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, 1877, էջ 175—181 (Ի պէտս հանդիսատար ատուր), 182—188 (Ի պէտս հասարակ ատուր):

²³ Անդ, էջ 25 (Ծանր), 39 (Չափաւոր), 55 (Յորդոր):

²⁴ Անդ, էջ 289—291 (Ի հանդիսատար ատուր), 291—293 (Վասն հասարակ ատուր):

²⁵ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հասարակ օրերի կանոնագրությունները, «Էջմիածին», 1971, Գ, էջ 37—51:

²⁶ Դրանք ևս առաջ ենք քերում եկրոպական ձայնանշաններով («Մանու դատեա»-ի հետ միասին): Հմտ.՝ Երգը Չայնագրեայր ի Ժամագրոց... էջ 66—87 և 100:

²⁷ Այդ պատկերի մեջ ամենապարզ շերտերն հանդիսադրող ձևերը որիշ քան չեն, քան հասարակ օրերի համար նախատեսված նույն եղանակների ամփոփում թողնված համապատասխան հատվածները: Ռատի հանդիսավոր պարագաների երգեցողությանց մակարդակի վրա՝ դրանք չէ, որ համարվելու են, ասենք, մեղեդիական հյուսվածքի նախնական կադավարներ:

²⁸ Դրանցից դձ կոտորը (որին ամեն տեսակետով մոտիկ է «Մանու դատեա»-ն) շատ էլ չի հոսացել իր առաջնային (սովորական օրերին կատարվող) ձևից, որովհետև վերջինս նույնպես համամատարար հարուստ հյուսվածք ունի և անդիստիպ ձայնեղանակ: Այլ «Փոխ»-ի վրա սակայն, հատկապես մինչև «ալելուիա»-ն, նկատելի է ժամանակի ազդեցությունը, իսկ «ալելուիա»-ի եղանակի այդքան կրճատված լինելը շատ տարիմաստ է թվում:

սկզբնական բանաձևերը: Նույնն է պարագան ԴՁ կտորում ևս: Սրա տարբերիչ հիմնական հատկանիշը, սակայն, կապված է ելևէջին: Մեղեդիի առաջնային ձևի վճռական տարբերակման շնորհիվ գոյացել է դժ դարձվածք տիպի եղանակ²⁹: Այլ եղանակը, բացի բոլոր ծանրացումներից ու զարդողորմներից, իր առաջնային ձևի համեմատությամբ մաս մաքուր քաղյակ ցած է փոխադրվել ու դրանով իսկ, ավելի հստակ դրսևորել ակ դարձվածք տիպը: Գալով Բձ-ին, պիտի նշել վերջապես, որ սույն կտորը՝ իր «բձ-գձ-գկ» խառնուրդով, հանդիսադրում է բուն հին բձ եղանակը (անշուշտ, որոշ փոփոխություններով)³⁰, որը, ինչպես տեսանք, գրեթե կորսված էր հասարակ օրերի կանոնագրությունում: Իսկ «Մահու դատեա»-ն ստեղծի տիպի եղանակ է:

Միջնադարյան խազավոր գրչագրերում ընդհանրապես բերվում են կանոնագրությունների ու դրանց «Փոխ»-երի առաջին տները³¹. յուրաքանչյուր ձայնեղանակում երկու-երեք անգամ, հետզհետե քարդացող խազավորումներով³²: Համեմատելով մեզ գրադեցնող երգերի միջնադարյան խազագրությունները՝ XIX դարում կատարված դրանց ձայնագրությունների հետ, տեսնում ենք, որ համապատասխանություն կա կանոնագրությունների առաջին տների խազավորումների և ձայնագրությունների մեջ՝ հյուսվածքի առումով: «Փոխ»-երի առաջին տների եղանակները սակայն (մասնավորապես հանդիսավոր օրերին կատարվածները), միջին դարերում ավելի ճոխ են եղել, դատելով մույն խազգրքերից³³:

Եզրափակելով հասարակ ու հանդիսավոր օրերի կանոնագրությունների մասին մեր խոսքը, անհրաժեշտ է շեշտել, որ դրանց եղանակները իրենց ամբողջության մեջ ներկայացնում են հայկական ութ-ձայնի հնագույն համակարգը: Այդ եղանակները ութ խմբի են բաժանվել՝ ըստ ութ աղմոսականոնների: Հատկա-

²⁹ Սրա ա. և բ. տեսակներին հատուկ պտույտների օգտագործմամբ:

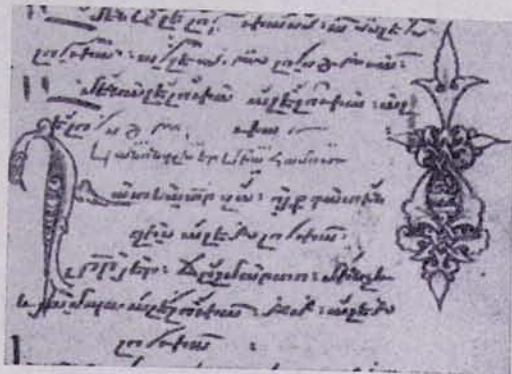
³⁰ Դրանք երևում են նշված խառնուրդի «բձ» բաժնի ավելացման մեջ: Այս տեսակետից հին բձ-ի ավելի անխառն մի ձևն է ներկայացնում «Ջարմանայի է ինձ» շարականը:

³¹ Ցավով, շատ դեպքերում կրճատ գրությամբ, որ այս կամ այն չափով բացասաբար է անդրադարձնում խազագրության վրա:

³² Հմմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 591 (էջ 6բ—15բ), № 752 (էջ 5ա—10բ), № 759 (էջ 4ա—9ա՝ «Կանոնագրիտեր Միահամուտ»): Սույն և այլ խազգրքերում կանոնագրությունների ութ շարքերը կազմված են մաս մի-երկու ծիսա-կատարողական առանձնահատկությունների հաշվառումով, որոնց վրա այստեղ կանգնեց ատմություն:

³³ Սույն եղանակների ու հին խազավորումների միջև հյուսվածքի համապատասխանություն երևում է հատկապես սկզբնական բանաձևերի շրջանակներում, որոնք ճոխացված են՝ մաս գրական խոսքերի շեշտակի առաջին վանկերի ոլորում երկարացմամբ:

պես ութի բաժանման փորձին խոր անցյալում տրվել են ուրիշ քաջատրություններ ևս: Դրանցից մեկը հանդիսանում է՝ տակավին հեթանոս Հայաստանում տարբերացված չորս հիմնական ձայնեղանակները բնության չորս տարերքի հետ կապելու գաղափարի³⁴ հետագա զարգացումը քրիստոնեության շրջանում: Հատ աղմոս չորս «բուն» ձայնեղանակներից մույնքան «կողմ» եղանակներ են ծագել, բնության չորս տարերքին հատուկ երկրական որակների ընդհանուր հաշվի (=ութ) հիման վրա³⁵: Ի վերջո պետք է նշել, որ թեև կանոնական եղանակները այսպես ութ խմբի



(Մի էջ Մաշտոցի անվ. Մատենադարանի թ. 752 գրչագրից)

բաժանելիս ընդհանրապես հաշվի են առել դրանք սկսելու, ծավալելու և ավարտելու տիպական դարձվածքները (պտույտները կամ մոտիվները), քայքայ դարձվածքները ամբողջական մեղեդիներից հատկապես չեն անջատվել ու վերլուծվել, կամ վերացարկվելով տեսականորեն չեն իմաստավորվել: Այնպես որ, ութ ձայնեղանակներն իրարից զանազանելու սկզբունքը գործնականում եղել է դրանք որպես մեղեդիական որոշակի ձևի ու բովանդակության չափանիշներ տարբերելը: Այլ կերպ ասած, երաժշտատեսական մոաժողությունը զարգացել է մեղեդիական (ամբողջական) տիպարների տարբերացման ճանապարհով:

(Կանոնագրությունների եղանակավորումը հաջորդ համարում):

³⁴ Հմմտ. մեր աշխատությունը՝ «Հննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության (Ա), ԳԱ «Լրաբեր», 1970, № 10, էջ 26:

³⁵ Հմմտ.՝ Առաքելի Միսեցույ Յաղագս քերականության համառոտ լուծմունք, Մատենադարան, ձեռ. № 1770, էջ 271բ (ուր հեղինակը հիշեցնելով, որ «երաժշտականն էլ են ձայնքն, ըստ դ տարերցն, և դ ձայնիցն՝ դ ձայն կողմունքն, որ լինի ը» քիչ ստորև գրում է՝ «զի և տարերքն բ բ որակ ունին, այսինքն հուրն՝ ջերմ և չոր, հողն՝ չոր և ցուրտ, ջուրն՝ ցուրտ և գեշ, և օդն՝ գեշ և ջերմ, որ լինի ը»):