

ՀԱՅՈՑ ՊԱՏԱՐԱԳԸ ՆԻԿՈՂԱՅՈՍ ԹԱՇՉՅԱՆԻ ԳՐԱՌՄԱՄԲ

Հայոց Պատարագը, որի անմիջական պոետիկության տակ կապմակերպվել է Գրիգորյան խորալը՝ կաթոլիկական ժամերգության, և դրանով իսկ վաղ միջնադարյան Եվրոպայի ողջ մասնագիտացված երաժշտության հիմքը¹, հանդիսանում է երաժշտական արվեստի համամարդկային գանձարանի, կարևորագույն արժեքներից մեկը: Լինելով պաշտամունքային երաժշտության արտահայտություն, Պատարագը, շնորհիվ իր գեղարվեստական բարձր արժանիքների, կիրառական նշանակության հետ միասին ունի նաև գեղագիտական մեծ արժեք, ինչպես հայոց միջնադարի պաշտամունքային կառույցները կամ մանրանկարչության և եկեղեցական գրականության ստեղծագործությունները: Միաժամանակ Պատարագը գիտական հետազոտության անսպառ նյութ է բովանդակում: Ստեղծվել են Պատարագին նվիրված մի շարք աշխատություններ, այդ թվում և երաժշտագիտական²: Սակայն առ այսօր վերջինիս երաժշտական բովանդակությունը մանրամասնորեն չի ուսումնասիրված: Սույն հոդվածում մենք կփորձենք քննության առնել Պատարագի երաժշտական հորինվածքը, լադային կառուցվածքը, մեղեդիական ոճը և այլ բաղադրամասերը:

Պատարագը (Литургия, месса, обедня), ինչպես հայտնի է, քրիստոնեական եկեղեցու ամենահանդիսավոր ծեսն է, սուրբ հաղորդության արարողությունը, որը նվիրված է Քրիստոսի և նրա աշակերտների խորհրդավոր ընթրիքի հիշատակին: Դրա հետ մեկտեղ Պատարագ է կոչվում նաև նշված ծեսին ուղեկցող հոգևոր երգերի շարքը³: Տվյալ իմաստով Հայոց Պատարագը քրիստոնեական Արևելքի մասնագիտացված գրավոր երաժշտության հնագույն կոթողներից է: Միաժամանակ այն իր տեսակի մեջ առավել վաղ նմուշներից մեկն է համամարդկային երգարվեստում:

¹ В. Дж. Конен, Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторов XX века («Советская музыка», 1971, № 10, с. 51.).

² Արսեն քահ. Թորոսյան, Աստվածային պատարագամատույց կամ խորհրդատետր սերբական պատարագի, Նյու-Յորք, 1933, Սպ. Մելիքյան, Մակար Եկմայանի դերը և տեղը հայ երաժշտության պատմության մեջ, («Էջմիածին» 1977, № 7, էջ 33—39), Մ. Մուրադյան, Հայկական պատարագը և նրա մշակումները («Հայկական արվեստ, ժողովածու, Երևան, 1984, № 2, էջ 149—164) և այլն:

³ «Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան», Երևան, 1980, հ. 4, էջ 168:

Հայոց Պատարագը ծնունդ է առել IV դարի վերջում, երբ Հայաստանում քրիստոնեության հաստատման և հայոց գրերի գյուտի շնորհիվ իր ձևավորման առաջին փուլն էր թևակոխում հայ հոգևոր երգաստեղծությունը, ազգային երաժշտական մշակույթի մասնագիտացված ճյուղը, որը փոխարինեց հեթանոսական տաճարի երաժշտությանը⁴։ Իր ստեղծման ժամանակից Պատարագը, ինչպես և ողջ հայ հոգևոր երաժշտությունը⁵, անցել է վարձագման երկարատև ճանապարհ, որի մի քանի ոլորտները ներկայացնում ենք ստորև։ Այդ վարձագման գլխավոր ուղղվածությունն էր Պատարագի ակներև «հայացումը», քանի որ Պատարագը ներմուծվել էր Հայաստան հույն և ասորի կրոնավորների կողմից։ Պատարագի «հայացման» միտումն իրականացվում էր ժողովրդական ծագման սաղմոսների օգտագործման, հայկական ութ ձայնի վրա հիմնված, ինչպես նաև ժողովրդական և գուսանական երաժշտության տարրերով հագեցած յուրօրինակ հոգևոր երգերի ստեղծման և այլ ճանապարհներով⁶։ Ժամանակի ընթացքում զգալիորեն մեծացավ Պատարագի ծավալը՝ ի հաջիվ նոր հոգևոր երգերի ներառման և նոր մասերի ձևավորման։ Ձևափոխվեց և նրա մեղեդիական ոճը։ Հնում առկա էր սիլաբիկ՝ սաղմոսների մեղեդիական ոճը, որը հիմնված է վանկ-հնչյուն հարաբերության վրա⁷։

Երաժշտական բաղադրամասի խորացման շնորհիվ Պատարագի հոգեվոր երգերում հետպիտե գոյանում ու վարձանում են խմբերգային և մենակատարման երգեցողության ավելի երգային ձևեր⁸, որոնցում աստիճանաբար կազմակերպվում է մեղիվմատիկ (վարդինչյունային) մեղեդիական ոճը։

Պատարագի վարձագման առավել կարևոր փուլերը կապված են հայոց երեք կաթողիկոսների՝ Ներսես Մեծի (IV դար), Հովհան Մանդակունու (V դար) և Ներսես Շնորհալու (XII դար) անվան հետ⁹։ Հատկապես մեծ դեր խաղաց Ներսես Շնորհալին։ Շնորհիվ նրա բեղմնավոր բարենորոգչական գործունեության, Հայոց Պատարագը հասավ գեղարվեստական կատարելության և մտավ համաշխարհային մոնոդիկ երգարվեստի լավագույն էմուլների շարքը։ Շնորհալու գործունեության հետ են կապված, մասնավորապես, տաղի ներմուծումը Պատարագի մեջ¹⁰, ինչպես նաև հայ աշխարհիկ երաժշտության տարրերի (ռիթմերի) լայն և համարձակ օգտագործումը հոգևոր երգերում, որ լիարյուն «երկրային» հնչողություն հաղորդեց Պատարագին¹¹։

Պատարագի գրառումը սկզբնապես կատարվել է խաչային համակարգի միջոցով։ Վերջինիս կորստի հետևանքով Պատարագը որոշ ժամանակ բանավոր կերպով էր փոխանցվում սերնդից-սերունդ։ XIX դարում, շնորհիվ հայ-

⁴ Ն. Թահմիզյան, Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության (ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր», 1971, № 1, էջ 44, 46)։

⁵ Հարկ է նշել, որ Պատարագում հայ մոնոդիկ (միաձայն) մասնագիտացված երաժշտության ամենամեծ և նշանակալից երկում ավելին, քան այլուր ընդհանրացել և արտահայտվել են հայ հոգևոր երգարվեստի առավել բնորոշ առանձնահատկությունները և վարձագման կարևորագույն միտումները։ Այդ պատճառով մեր ասածը Պատարագի մասին հավասարապես վերաբերում է նաև հայ հոգևոր երաժշտությանը ընդհանուր առմամբ։

⁶ А. Шавердян, Очерки по истории армянской музыки XIX—XX веков, М., 1959, с. 32. Ն. Թահմիզյան, նշվ. հոդվ., էջ 46, 47։

⁷ Ю. Евдокимова, История полифонии. Многоголосие средневековья X—XIV века, М., 1983, с. 13.

⁸ Н. Тагмизян, Музыкальная энциклопедия, т. 4, с. 205.

⁹ Արսեն քահ. Թորոսյան, նշվ. աշխ., էջ 28։

¹⁰ Ն. Թահմիզյան, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973, էջ 41։

¹¹ Ն. Թահմիզյան, Ներսես Շնորհալին..., էջ 44։

կական նոտագրության (Լիմոնջյանի սիստեմի)¹² ստեղծման և հայերի շրջանում եվրոպական նոտագրության տարածման, վերականգնվեց հայ երաժշտության նմուշների գրառման հնագույն ավանդույթը: Որպես հետևանք, ի թիվս այլոց, նորից գրառվեց Պատարագը, այս անգամ հայկական նոտագրության միջոցով՝ Լիմոնջյանի աշակերտների և հետնորդների, կոստանդնուպոլսեցի երաժիշտներ Արիստակես Հովհաննիսյանի, Գաբրիել Երանյանի, Եղիա Տընտեսյանի և ուրիշների կողմից: Դրա հետ մեկտեղ Պատարագը գրառվեց նաև եվրոպական նոտագրությամբ՝ Վիեննայում, Վենետիկում (մխիթարյանների ջանքերով), Կալկաթայում և այլուր¹³:

Պատարագի երաժշտական բովանդակության ուսումնասիրության նպատակով նրա՝ այժմ գոյություն ունեցող ընթերցելի խմբագրություններից որպես սկզբնաղբյուր նախընտրեցինք Նիկողայոս Թաշչյանի գրառումը (հայկական նոտաներով): Այս գրառումը կատարվել է անցյալ դարավերջին: Թաշչյանի Պատարագը նմանօրինակ աղբյուրների՝ այսինքն Պատարագի XIX դարում գրառված տարբերակների մեջ, առանձնանկում է իր նյութերի առավել լիարժեքությամբ և ռճական մաքրությամբ¹⁴: Նիկողայոս Թաշչյանը, որ կոստանդնուպոլսեցի երաժիշտ էր, Լիմոնջյանի աշակերտի աշակերտը, Պատարագը գրառել և հրատարակման է նախապատրաստել Վաղարշապատում¹⁵: Թաշչյանի գրառմամբ «Երգեցողությունը սրբոյ Պատարագի» լույս են տեսել երկու անգամ՝ 1874 և 1878 թվականներին: Մեր հետապոտման առարկան վերջին հրատարակությունն է:

Թաշչյանի «Երգեցողությունը սրբոյ Պատարագի» մեջ գետնդրված են Պատարագի չորս տարբերակներ, որոնք նախատեսված են հայ եկեղեցական օրացույցի որոշակի օրերին կատարվելու համար: Այդ տարբերակներն են «Վասն Կիրակեից և այլոց հանդիսաւոր աւուրց», «Վասն լուր աւուրց», «Վասն Տաղաւարաց» և «Վասն Մեծի Պահոց», որոնց բնագրերն ու ծավալը ընդհանուր առմամբ համընկնում են¹⁶:

Այդ տարբերակների ինքնուրույնությունը, որ կանխորոշված է եկեղեցական օրացույցով, բխում է գրական նույն բնագրի երաժշտական տարբեր մարմնավորման սկզբունքից: Վերջինս հայ հոգևոր երաժշտության՝ դարերի խորքից մեզ հասած ավանդական առանձնահատկություններից է¹⁷: Դրա հետևանքով առաջացած նույն հոգևոր երգի մեղեդիական զանազան տարբերակները մեծ մասամբ ներկայանում են իրենց ուրույն բնույթով, ինտոնացիոն բովանդակությամբ, մեղեդիական ռճով և այլն: Համեմատենք «Սորիհուրդ խորինի» երկու տարբերակները¹⁸:

¹² Լիմոնջյանի սիստեմ՝ այսպես է կոչվում հայկական նոտագրությունը նրա ստեղծողի՝ կոստանդնուպոլսեցի երաժիշտ Համբարձում Լիմոնջյանի անվամբ:

¹³ Մ. Մուրադյան, նշվ. հոդվ., էջ 152—153:

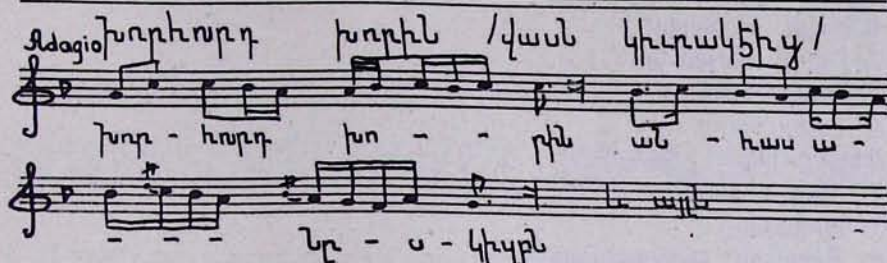
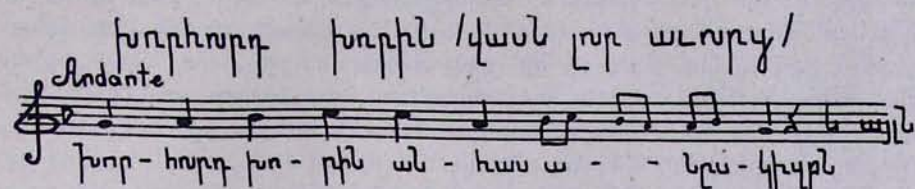
¹⁴ Н. Тагмизян, Теория музыки в Древней Армении, Ереван, 1977, с. 8.

¹⁵ Պատարագի հետ միաժամանակ Թաշչյանը Վաղարշապատում գրառեց նաև (նույնպես Լիմոնջյանի սիստեմով) հայ երաժշտության երկու կարևորագույն ժողովածուներ՝ «Շաւրակնոցը» և «Ժամագիրքը», որոնք լույս տեսան համապատասխանորեն 1875 և 1877 թվականներին:

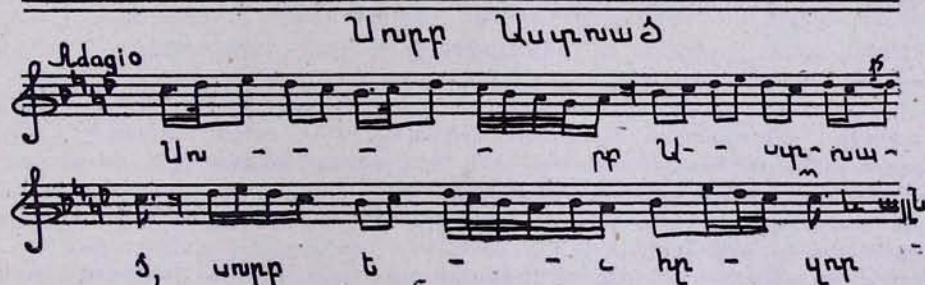
¹⁶ Բացառություն են կազմում. «Սուրբ Աստուած»-ի և «Տէր ողորմեա»-ի բնագրերի որոշ անհամապատասխանությունը Պատարագի զանազան տարբերակներում, ինչպես նաև «Սորիհուրդ խորին»-ի և «Բարեխօսութեամբ»-ի բացակայությունը Դ տարբերակում:

¹⁷ Ն. Թանմիսյան, Ներսէս Շնորհալիս..., էջ 77:

¹⁸ Հոդվածում ներկայացված բոլոր երաժշտական օրինակները հայկական նոտագրությունից եվրոպականի են փոխադրել Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի տեսական-կոմպոզիտորական բաժնի ուսանողները՝ հոդվածի հեղինակի ղեկավարությամբ:



Առաջինը խստաշունչ է: Ունի պարզ և անպաճույճ երաժշտական լեզու: Երկրորդ տարբերակը քնարական բնույթի է: Այն հիմնված է երգեցողության լայնաշունչ կանտիլենային եղանակի վրա: Նշենք նաև «Սուրբ Տէր պօրութեանց», «Միայն սուրբ», «Օրինութիւն» և այլ հոգևոր երգերի տարբերակները¹⁹: Ելնելով այս հանգամանքից, կարծում ենք, որ Թաշչյանի գրառած Հայոց



¹⁹ Դրա հետ մեկտեղ նշենք նույն հոգևոր երգի մեղեդիական տեսակետից մոտ տարբերակների գոյությունը, օրինակ՝ «Բարեխօսութեամբ» Պատարագի I և II տարբերակներում: Որոշ հոգևոր երգեր՝ «Սուրբ Աստուած», «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ», մեղեդիական անփոփոխ կամ աննշան փոփոխված ձևով են հանդես գալիս Պատարագի բոլոր տարբերակներում:

Պատարագի չորս տարբերակները, հենվելով գրական նույն հիմքի վրա, մեղեդիական տեսակետից ներկայանում են որպես հոգևոր երգերի ինքնուրույն շարքեր: Ավելացնենք նաև, որ մի շարք հոգևոր երգեր մեղեդիական այլապի հանդերձներ ունեն ոչ միայն Պատարագի պանապան տարբերակներում, այլև մեկի սահմաններում: Օրինակ՝ առաջին տարբերակի «Սուրբ Աստուած»:

Նույն տարբերակի «Տէր ողորմեան» և այլն:

Հայոց Պատարագի ծեսը բազմամասն է²⁰: Համապատասխանորեն բազմամասն է և նրա երաժշտական կառուցվածքը²¹.

1. Խորհուրդ խորին
2. Բարեխօսութեամբ
3. Սուրբ Աստուած
4. Սուրբ սուրբ
5. Հայր մեր
6. Միայն սուրբ
7. Օրհնութիւն
8. Քրիստոս պատարագեալ
9. Լցաք, Գոհանամք

Պատարագի մասերի կառուցվածքային հիմքը բաղկացած է երկու միավորներից: Առաջինը ծավալուն հոգևոր երգերն են՝ «Գոհանամքը», «Հայր մերը», «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ», «Բարեխօսութեամբ», «Լցաք», «Յայս յարկ» և այլն: Երկրորդը՝ մեղեդիական ոչ մեծ ֆրազներն ու նախադասություններն են, որոնց դերը Պատարագում կայանում է կրօնական տարբեր բացականչությունների երաժշտական մարմնավորման մեջ. «Ալելուիա», «Ամեն», «Օրհնեա Տէր», «Ողորմեա Տէր», «Յիշեա Տէր», «Կեցո Տէր», «Պօսխումե» և այլն: Պատարագի նշված կառուցվածքային միավորները սովորաբար իրար կից են հանդես գալիս մեկ մասի սահմաններում: Դրա հետ մեկտեղ Պատարագի առաջին մասը՝ «Խորհուրդ խորինը», ամբողջապես բաղկացած է հոգևոր երգից: Նշենք նաև միայն մեղեդիական բացականչություններից կազմված բաժնի²² գոյությունը Պատարագում: Այն գտնվում է «Սուրբ Տէր պօրութեանց» և «Հայր մեր» մասերի միջև:

Պատարագի երաժշտական կառուցվածքում հիմնական տեղը գրավում են անշարժ, Պատարագի բոլոր տարբերակների համար «պարտադիր» մասերը: Դրանց հակառակ, Պատարագի շարժական մասերը, որոնց թվին են պատկանում «Խորհուրդ խորինը», «Բարեխօսութեամբը», մտնում են միայն եկեղեցական որոշ տոների ժամերգության մեջ²³: Հոգևոր երգերի և մեղեդիական

²⁰ Սպ. Մեյլքյան. նշվ. հոդվ.:

²¹ Պատարագի այս կամ այն հատվածը մաս ենք համարում, նրանում հոգևոր երգի՝ Պատարագում գաղափարական կերպարային բովանդակության գլխավոր արտահայտչի առկայության դեպքում: Պատարագի մասերն անվանելիս օգտագործել ենք տվյալ մասերի երգերի սկզբնական բառերն ու բառակապակցությունները:

²² Պատարագի այն հատվածը, ուր բացակայում է հոգևոր երգը, ի տարբերություն մասի, անվանում ենք բաժին:

²³ Պատարագի անշարժ և շարժական մասերի վերաբերյալ տե՛ս. Ն. Թախմաչյան, Ներսես Շնորհալիս..., էջ 40: Պատարագի շարժական մասերից նշենք նաև Ա տարբերակում «Խորհուրդ խորին»-ին նախորդող «Ողորմեա ինձ Աստուածը» և «Օրհնեմք զքեզը», որոնց շնորհիվ Պատարագի տվյալ տարբերակն ունի 11 մաս: Դրա հետ մեկտեղ Դ տարբերակում մասերը հինգն են, որովհետև այստեղ, ինչպես նշվեց, բացակայում են առաջին երկու մասերը («Խորհուրդ խորին» և «Բարեխօսութեամբ») և միաժամանակ մեկ մասի են համարվում «Միայն սուրբ» ու «Օրհնութիւնը» և «Քրիստոս պատարագեալն» ու «Լցաք, Գո-

բացականչությունների համախմբումը ինքնուրույն մասերի, տեղի է ունենում նրանց լադա-ինտոնացիոն բովանդակության ընդհանրության հիման վրա: Տվյալ առումով հատկապես նշենք հոգևոր երգերի և մեղեդիական բացականչությունների կադանսային կառուցվածքները, որոնք Պատարագի յուրաքանչյուր մասի ներքո «գործում են» որպես լեյտմոտիվներ և միաժամանակ հանդես գալիս տվյալ մասերի յուրօրինակ երաժշտական խորհրդանշանների նշանակությամբ: Ստորև ներկայացնում ենք կադանսային կառուցվածքների մի քանի օրինակներ²⁴:



Պատարագի յուրաքանչյուր մաս ունի իր ինքնուրույն կերպարային-հուլական և լադա-ինտոնացիոն նկարագիրը: Վերջինիս գլխավոր կրողը հանդիսանում է հոգևոր երգը: Որոշ մասեր մեկական երգ են պարունակում: Մյուսների հիմքը կազմում են երգերի խմբեր: Երրորդ մասում այսպիսի խումբը ներկայացված է «Սուրբ Աստուած», «Մի ոք յերախայից», «Մարմին Տերունական», «Սաղմոս ասացեք» երգերով, չորրորդում՝ «Սուրբ Տեր պորութեանց», «Հայր երկնաւոր», «Յամենայնի», «Որդի Աստուծոյ», «Հոգի Աստուծոյ» երգերով և այլն:

Հոգևոր երգերը շրջապատված են «արբանյակներով»—մեղեդիական բացականչություններով, որոնք երգերի նկատմամբ գործում են որպես նախանվագներ (պրեյլուդիա), կապեր (ինտերյուդիա) և վերջանվագներ (պոստյուդիա): Այդպիսին են «Սուրբ Աստուած» երգին նախորդող մեղեդիական բացականչությունները (I, 14)²⁵:

հանամքը: Այդ պատճառով Պատարագի Ա և Դ տարբերակների մասերի համարակալումը տարբերվում է վերը ներկայացված ցանկի համարակալումից: Տվյալ ցանկը կազմել ենք Պատարագի Բ և Գ տարբերակների հիման վրա և այն համարում ենք առավել ընդհանրացված:

²⁴ Կադանսային կառուցվածքները Պատարագի այս կամ այն մասում որոշ դեպքերում մեղեդիական տեսակետից համընկնում են, իսկ ավելի հաճախ իրար մոտ մեղեդիական տարբերակներ են հանդիսանում:

²⁵ «Հայր մեր» մասում կադանսային կառուցվածքները երկուսն են. նրանցից մեկը հաստատում է տերթային հիմք ունեցող e լոկրիական լադի նիկական ոլորտը, մյուսը նույն լադի օժանդակ հեռակետի ոլորտը:

²⁶ Այբուբենով նշում ենք Պատարագի տարբերակը, արաբական թվերով՝ հրատարակության էջը:

Մեղեդիական բացականչություններ - սկավաճիներ

1) *Adagio*
 Կո - - - - - ս - խո - - - - - Տ5

2) *Andante*
 Եւ ընդ հո - գ - Լո - յդ խոմ

3) *Adagio*
 Օրի - նեա Տ5 - - - - - ր

Սուրբ Աստուած

Սուրբ Աստ-ուած սուրբեւ հը - Կօր սուրբ

Կաթյանը Կեն խորապիշ որինակ Զ.

Դրանք կապմուն են տվյալ երգի սկավաճքների շղթա: Սկավաճքների ա-վելի երկար շարք է նախորդում «Հայր մեր» երգին (Ա, 30—32): Նույն երգի լադային կառուցվածքի օկտավայնությունը Պատարագի Բ տարբերակում նախապես «գուշակվում» է «Կեցո Տէր և ողորմեա» մեղեդիական բացականչությամբ (64): Ա տարբերակի «Սուրբ սուրբ» մասի եզրափակիչ «Հոգի Աստուծոյ» երգում տեղի ունեցող շեղումը տվյալ մասին գլխավոր լադից՝ Բ մա-ծորից դեպի մեծացրած սեկունդայով Ը լադը նույնպես նախապատրաստվում է երգին նախորդող մեղեդիական բացականչությամբ («Օրինեա Տէր», I, 23): Մյուս օրինակներն են. «Օրինեալ է Աստուած» մեղեդիական բացականչությունը՝ «Քրիստոս պատարագեալի» սկավաճքը (Ա, 44), նույնը՝ տվյալ երգի մեկ այլ տարբերակում (Ա, 45) և այլն:

Հայր մեր

Moderato

Հայր մեր որ յեր-կինս Ես սուրբ ե - ղի - ցի ա - Նոն իո

Մեղեդիական բացականչությունները որպես կապեր հանդես են գալիս Պատարագի այն մասերում, որոնք պարունակում են մի խումբ երգեր: Կապերի դերը կայանում է մեկ մասի սահմաններում տարբեր երգերի միջև լադա-րեառնացիոն կամրջի ստեղծման մեջ: Որպես օրինակ նշենք «Օրինեա Տէր» և «Ամեն» բացականչություն-կապերը, որոնք միացնում են Պատարագի Ա տարբերակի 2 մասի «Սուրբ Տէր Կօրուքեանց» և «Ամեն: Հայր երկնաւոր», երգերը (21): Նշենք նաև Պատարագի մասերում առկա մեղեդիական բացա-կանչություն-վերջանվագները, որոնք հաջորդում են երգին: Օրինակ՝ «Բա-

րեխօսութեամբ»-ին (Ա, 13), «Հոգի Աստուծոյ»-ին (86) և այլն և ամփոփում այս երգերի լադա-ինտոնացիոն բովանդակությունը: Երբեմն երգին հաջորդում է վերջնանվագների մի ամբողջ շարք, որն ամփոփում է ոչ միայն տվյալ երգը, այլև Պատարագի այս կամ այն մասը: Օրինակ՝ «Լցաք, Գոհանամք» մասի վերջնանվագները (Ա, 48—50): Ավելացնենք նաև, որ մեղեդիական բացականչությունների նշված գործառնությունները հաճախ հանդես են գալիս միաժամանակ: Այսպես՝ «Օրինեա Տէր», «Եւ ընդ հոգւոյդ քում», «Աստուծոյ երկրպագեսցուք» (Բ, 62) մեղեդիական բացականչությունները ներկայանում են և՛ որպես վերջնանվագներ «Յամենայնի» երգի նկատմամբ, և՛ որպես կապեր «Յամենայնի»-ի, և՛ նրան հաջորդող «Որդի Աստուծոյ»-ի միջև, և՛ որպես նախանվագ «Որդի Աստուծոյ»-ի համար:

Բազմապիսի է Պատարագի լադային հիմքը: Այն գլխավորապես կազմում են մոնոտոնիկալ լադերը: Վերջինների թվում ամենից շատ հանդիպում են մեծացրած սեկունդայով լադային համակարգերը և հատկապես C տոնիկայով և վերևի բարձր մեղիանտայով լադը²⁷: Օրինակներ՝ «Սուրբ Աստուածը» բոլոր տարբերակներում, «Հայր մերը» Դ տարբերակում, «Միայն սուրբը» Ա և Բ տարբերակներում: Տվյալ լադի հնչյունաշարն է.

$$f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - \boxed{c^1} - des^2 - e^2 - f^2 - g^2$$

Նշենք նաև, առաջինին համանման, նույն բարձրության վրա գտնվող, մեծացրած սեկունդայով ևս երկու լադեր. տերցիային հիմք ունեցող և իջեցրած Դ աստիճանով a փոյուզիականը Ա տարբերակի «Քոխսոսս պատարագեալ»-ում, որի հնչյունաշարն է.

$$gis^1 - \boxed{a^1} - b^1 - \boxed{c^1} - des^2 - e^2 - f^2 - g^2$$

Կվարտային հիմք ունեցող, իջեցրած Ե աստիճանով g էռլականը առաջին տարբերակի «Օրինութիւն»-ում: Հնչյունաշարն է²⁸.

$$f^1 - \boxed{g^1} - a^1 - b^1 - \boxed{c^1} - des^2 - e^2 - f^2 - g^2$$

Մեծացրած սեկունդայով հաջորդ լադն ունի G տոնիկա: Օրինակներ՝ Դ տարբերակի «Միայն սուրբը», «Օրինութիւնը» և այլն: Լադի հնչյունաշարն է.

$$d^1 - e^1 - f^1 - \boxed{c^1} - as^1 - h^1 - \boxed{c^1} - d^2 - as^2 - f^2$$

²⁷ Ըստ լադի թեքման, նրա տոնիկական հնչյունը նշում ենք մեծատառով (մաժորի դեպքում) կամ փոքրատառով (մինորի դեպքում): Դրա հետ մեկտեղ տոնիկան եզրագծում ենք քառակուսիով, օժանդակ հենակետը՝ ջրջանով:

²⁸ Մեծացրած սեկունդայով նշված լադային երեք համակարգերը մտնում են արևելյան մոնոդիկ երաժշտության մեջ լայնորեն տարածված և Պատարագի համար առավել բնորոշ «խոսրովային» ձայնեղանակի կապի մեջ, Ն. Թահմիպյան, Ներսես Շնորհալիս..., էջ 24—25:

Նույնքան հաճախակի Պատարագում հանդիպում է տերցիային հիմք ունեցող և ցածր Դ աստիճանով ց եղական լադը: Օրինակներ՝ «Բարեխօսութեամբ»՝ բոլոր տարբերակներում, մեղեդիական բացականչությունների բաժինը՝ «Սուրբ սուրբ» և «Հայր մեր» մասերի միջև, նույնպես բոլոր տարբերակներում: Հնչյունաշարն է.

$$d^1 - e^1 - f^1 - \boxed{g^1} - a^1 - \textcircled{b^1} - c^2 - d^2 - \omega^2$$

Եղական խմբի լադերից նշենք նաև տերցիային հիմք ունեցող, բնական Դ աստիճանով և ներքևի բարձր մեղիանտայով ց-ն, Բ և Դ տարբերակների «Քրիստոս պատարագեալ»-ում.

$$e^1 - f^1 - \boxed{g^1} - a^1 - \textcircled{b^1} - c^2$$

Կվարտային հիմք ունեցող ց-ն, բոլոր տարբերակների «Խորհուրդ խորին»-ում, Գ «Միայն սուրբ»-ում, Բ «Օրհնություն»-ում.

$$f^1 - /f^1/ \boxed{g^1} - a^1 - b^1 - \textcircled{c^2} - d^2$$

Կվինտային հիմք ունեցող ց-ն, Բ տարբերակի «Օրհնություն» մասում և այլն.

$$f^1 - \boxed{g^1} - a^1 - b^1 - c^2 - \textcircled{d^2} - \omega^2 - f^2 - g^2$$

Եղական լադերի հետ մեկտեղ Պատարագի միևնույն լադային համակարգերի խմբի մեջ է մտնում նաև տերցիային հիմք ունեցող և փոփոխակվող է և Բ աստիճաններով Ե լուրիականը Ա ու Գ տարբերակների «Հայր մեր»-ում: Լադի հնչյունաշարն է.

$$c^1 - d^1 - /d^1/ \boxed{e^1} - f^1 - /f^1/ \textcircled{g^1} - a^1 - b^1 - c^2$$

Միևնույն հետ միասին Պատարագի լադային դիմագիծը կապմում են և մաժորային լադերը, մասնավորապես Բ իոնականը տերցիային հիմքով Բ և Դ տարբերակների «Սուրբ սուրբ»-ում²⁹:

$$c^1 - d^1 - e^1 - \boxed{f^1} - g^1 - /g^1/ \textcircled{a^1} - b^1 - c^2 - d^2$$

Պատարագի Ա տարբերակի երկրորդ մասում («Օրհնեմք ըսքեզ Հայր») տվյալ լադը երրորդ աստիճանի փոփոխակման շնորհիվ հանդես է գալիս որ-

²⁹ ցis-ը տվյալ լադում հանդես է գալիս որպես օժանդակ հենակետի նկատմամբ ներածական հնչյուն:

Մասերի անվանումը	Ա տարբերակ	Բ տարբերակ	Գ տարբերակ	Դ տարբերակ
1. խորհուրդ խորին	g էոյ. 4	g էոյ. 4	g էոյ. 4	—
2. Բարեխոսություն	g էոյ. 3	g էոյ. 3	g էոյ. 3	—
3. Սուրբ Աստուած	C հեմիոլ (բ—գ)	C հեմիոլ (բ—գ)	C հեմիոլ (բ—գ)	C հեմիոլ (բ—գ)
4. Սուրբ սուրբ	F իոն. 5	F իոն. 3	F իոն. 5	F իոն. 3
ա. Ամեն և ընդ իողուրդ քուս ³¹	g էոյ. 3	g էոյ. 3	g էոյ. 3	g էոյ. 3
5. Հայր մեր	e լոկ. 3	e լոկ. (օկտավային)	e լոկ. 3	C հեմիոլ (բ—գ)
6. Միայն սուրբ	C հեմիոլ (բ—գ)	C հեմիոլ (բ—գ)	g էոյ. 4	G հեմիոլ (բ—գ)
7. Օրհնություն ³²	1) g էոյ. 4—5— հեմիոլ (ե—զ) 2) g էոյ. 5 3) G հեմիոլ (բ—գ) 4) g էոյ. 4,6	g էոյ. 4	G հեմիոլ (բ—գ)	G հեմիոլ (բ—գ)
8. Քրիստոս պատարագեալ	1) a լոկ. 3—4— հեմիոլ (բ—ե)	g էոյ. 4	տե՛ս I տարբերակը	g էոյ. 3
9. Լցաք, Գոհանամք	Es իոն. (օկտավային)	Es իոն. (օկտավային)	տե՛ս I տարբերակը	g էոյ. 3

³⁰ Հեմիոլ կոչվում են այն լարերը, որոնք պարունակում են մեծացրած սեկտորա: Հեմիոլ լարերի դեպքում, լարի նշանակման կողքին, փակագծերում հռոմեական թվերով ներկայացվում ենք այն աստիճանները, որոնց միջև տվյալ դեպքում գտնվում է մեծացրած սեկտորան:

³¹ Բաժինը, ի տարբերություն մասերի, նշանակում ենք տասով:

³² «Օրհնություն» մասն այս դեպքում ունի չորս տարբերակ: Նրան հաջորդող «Քրիստոս պատարագեալ» երկու:

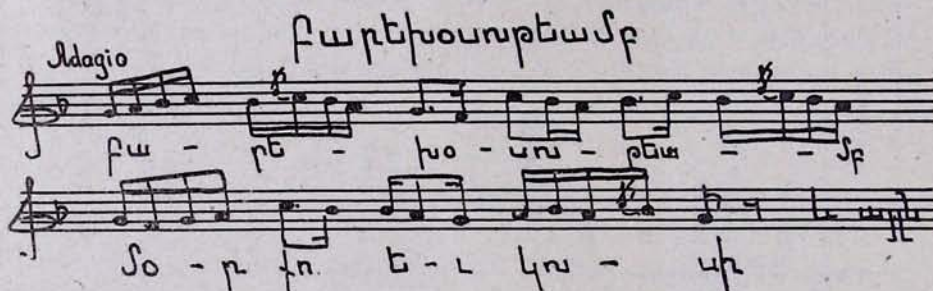
պես մաժորամինոր: Նշենք նաև կվինտային հիմք ունեցող F մաժորային լադը Ա և Գ տարբերակների «Սուրբ սուրբ»-ում:

$$c^1 - d^1 - e^1 - \boxed{F^1} - g^1 - a^1 - b^1 - \boxed{c^2} - d^2 - e^2$$

Պատարագի լադային համակարգերում մոնոտոնիկալ լադերի կողքին հանդիպում են օկտավային կառուցվածքի լադեր: Դրանք են՝ Es լիդիական-իոնականը Պատարագի Ա և Բ տարբերակների «Լցաք, Գոհանամք» մասի մեղեդիական բացականչություններում, ինչպես նաև e լիդիականը Բ տարբերակի «Հայր մեր»-ում: Պատարագի չորս տարբերակների լադային կառուցվածքի քննությունը հանգեցնում է այն եզրակացության, որ գրական նույն բնագիրը Պատարագի զանազան տարբերակներում ստանում է լադային նույն ձևակերպումը: Այսինքն՝ գրական որոշակի բովանդակության երաժշտական մարմնավորումը Պատարագում կապվում է որոշակի լադի հետ: Ներկայացնում ենք Պատարագի լադային կառուցվածքի աղյուսակը (Տես էջ 34):

Այս սխեման բացահայտում է Պատարագի լադային ծավալման սկզբունքը: Վերջինս կայանում է տարբեր թեքման՝ մինորային, հեմիոլ և մաժորային լադերի հաջորդականության մեջ:

Մեղեդիական ոճը, որն ինչպես հայտնի է, բնորոշվում է եղանակի ոչթմիկ և ինտոնացիոն բարդության աստիճանով և եղանակի ու գրական խոսքի հարաբերակցության սկզբունքով³³, Պատարագում կապված է հինգ տարատեսակներից: Դա սիլաբիկ մեղեդիական ոճն է³⁴: Սիլաբիկ հոգևոր երգերի օրինակներն են բոլոր տարբերակների «Սուրբ Աստուծո՛ղ», «Ողջոյն տու՛ք», «Քրիստոս ի մեջ մեր յայտնեցաւ», «Հայր մերը», Ա և Դ տարբերակների «Մարմին Տէրունականը», Դ տարբերակի «Յամենային», «Քրիստոս Պատարագեալը», «Գոհանամքը»:



Դա և նւմատիկ մեղեդիական ոճն է, որի ժամանակ վանկին համապատասխանում է ինտոնացիոն պտույտ՝ երկու-չորս հնչյուններից բաղկացած խումբ³⁵: Օրինակներն են առաջին երեք տարբերակների «Քրիստոսը մեզ խոսեց», բոլոր տարբերակների «Ամեն: Հայր երկնաւորը», «Որդի Աստուծոն», «Հոգի Աստուծոն», Ա, Բ և Գ տարբերակների «Յամենային» և այլն:

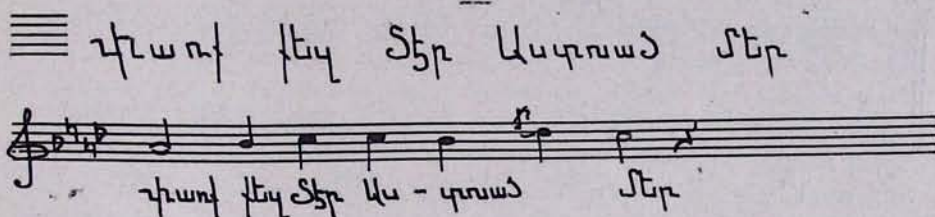
³³ Ю. Евдокимова, նշվ. աշխ., էջ 13:

³⁴ Սիլաբիկ մեղեդիական ոճի համառոտ բնորոշումը տե՛ս սույն հոդվածի 26-րդ էջում:

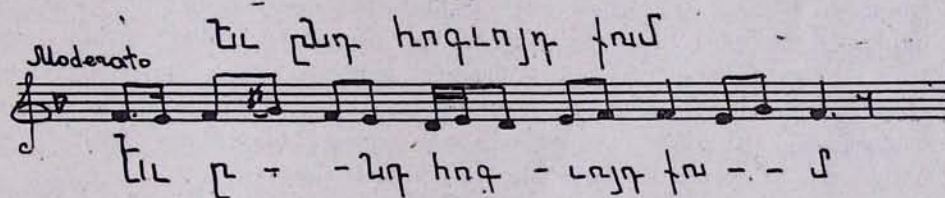
³⁵ К. Пэрриш, Дж. Оул, Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха, Л., 1975, с. 9.



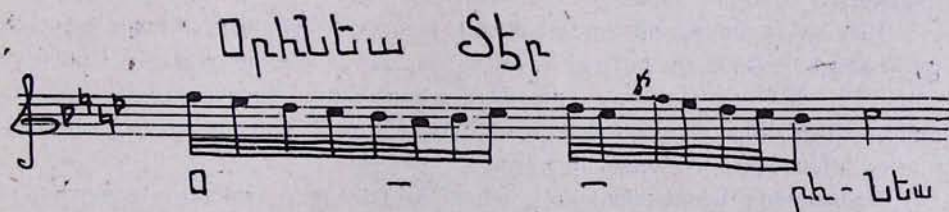
Նշենք նաև Պատարագում առկա մեղիզմատիկ հոգևոր երգերը, որտեղ վանկերը երգվում են ծավալուն մեղեդիական ֆրազներով, և որոնց մեջ առավել վառ կերպով է դրսևորվել կատարողական ոգին հայ մասնագիտացված մոնոդիկ երաժշտության ասպարեզում: Օրինակներն են Բ տարբերակի «3այս յարկը», Ա, Բ և Գ տարբերակների «Ամեն: Հայր սուրբը»:



Մեղեդիական ոճի նշված տարատեսակները հավասարապես բնորոշ են Պատարագի ոչ միայն երգերին, այլ նաև մեղեդիական բացականչություններին: Այսպես օրինակ սիլաբիկ բացականչություններից են. «Փառք քեզ Տէր Աստուած մեր» (Ա, 16), «Կեցո Տէր և ողորմեա», «Առաջի քո Տէր» (Բ, 58, 59), «Յիշեա Տէր և ողորմեա» (Բ, 63) և այլն:



Նմատիկ բացականչություններից. «Կեցո Տէր և ողորմեա» (Ա, 31), «Եւ ընդ հոգւոյդ քում» (Բ, 62) և այլն:



Մեղիզմատիկ. «Օրինեա Տէր» բացականչությունների շարքը Ա տարբերակից (21, 23, 34, 37), «Տէր ողորմեա» և «Առաջի քո Տէրը» նույն տարբերակից և այլն:

ՎՄԵՆ: Հայր երկնաւոր

Վ - - - մեն: Էա - յր ե - րկ -

նա - - - ւոր որ ԿՈ - - - ր դի - ր

ի ո ե - րուր ի մահ վա - րն մեր

և այլն

Հարկ է նշել, որ մի շարք դեպքերում նույն երգի կամ մեղեդիական բացականչության տարբերակները հանդես են գալիս մեղեդիական տարբեր ոճերի ներքո: Դրա օրինակներն են «Սուրբ Աստուած» երգի տարբերակները, որոնք ներկայանում են սիլաբիկ և մեղիզմատիկ ոճերում (Ա, 14), «Լցաք»-ի՝ նևմատիկ և սիլաբիկ ոճերում (Ա, 46, Դ, 191): Մեղեդիական բացականչությունների օրինակներն են. «Փառք քեզ Տէր Աստուած»-ի (Ա, 16) և «Պոստիումէ»-ի (Ա, 14, 16) սիլաբիկ ու մեղիզմատիկ տարբերակները: Պատարագում տեղ են գտել նաև մեղեդիական ոճի բաղադրյալ ձևերը, որոնք գոյանում են վերը նշված պարզ ձևերի միացման արդյունքներով: Դրանք են՝ նևմո-սիլաբիկ ոճը Ա տարբերակի «Խորհուրդ խորին»-ում, նևմո-մեղիզմատիկը Գ տարբերակի «Մարմին տէրունական»-ում, բոլոր տարբերակների «Սուրբ սուրբ»-ում, Ա «Հոգի Աստուծոյ»-ում և «Գոհանամք»-ում:

Պատարագը շարադրված է մոնոդիկ եղանակով: Վերջինիս հետ մեկտեղ Պատարագում հատվածաբար հանդիպում է նաև բազմաձայնությունը: Մասնավորապես երկձայն են Պատարագի Ա տարբերակի «Սուրբ սուրբ» մասի երգերից շատերը. «Սուրբ Տէր պորութեանց», «Ամեն: Հայր երկնաւոր», «Յամենայնի», «Որդի Աստուծոյ» (20—23):

Այս երկձայնությունն իր տեսակով հարում է հետերոֆոնիայի պարզագույն ձևերին: Երկձայն են նաև «Ամեն» (Ա, 21) և «Փառք քեզ Տէր Աստուած մեր» (Գ, 78) մեղեդիական բացականչությունները: Պատարագի Գ տարբերակի «Սուրբ Տէր պորութեանց» երգի վերջում (84) խմբերգային միաձայնությունը վերածվում է եռաձայնության:

Պատարագը նախատեսված է վոկալ ա կապելլա (առանց նվագակցության) կատարման համար: Վերջինս հանդես է գալիս երգեցողության տար-

³⁶ Ю. Евдокимова, նշվ. աշխ., էջ 15:

³⁷ Նույն տեղում:

բեր ձևերով՝ միայնակ (սոլո), խմբերգային (ունիսոն), երկու երգչախմբերի հաջորդականությամբ³⁶ (անտիֆոն), մենակատարի, կամ մենակատարների խմբի և երգչախմբի հաջորդականությամբ³⁷ (ռեսպոնսորային)։ Նշենք, որ երգեցողության ձևերը Պատարագում մեծ մասամբ պայմանավորված են **մոնոդիաների** մեղեդիական ոճով։ Այսպես օրինակ. **սիլաբիկ** հոգևոր երգերն ու մեղեդիական բացականչությունները «հնչյունավորում է» երգչախումբը։ Դրան հակառակ **մելիզմատիկ** հատվածներն իրենց դժվարին **ռիթմո-ինտոնացիոն** կառուցվածքով կատարվում են միայնակ։

Պատարագը՝ հայ մասնագիտացված երաժշտության կոթողային արտահայտությունը, պարունակում է հայ հոգևոր երգաստեղծության գրեթե բոլոր, մեծ ու փոքր **«կամերային»** ժանրերը. ավետիսները, ավելուիաները, շարականները, մեղեդիները, տաղերը։

Պատարագի երգերի երաժշտական ձևերը բազմապիսի են։ Հատկապես մեծ տեղ է գրավում մեկմասանի կառուցվածքը։ Այս կառուցվածքն ունեն Ա, Բ, Դ տարբերակների «Սուրբ Աստուծո՛ւ», «Մի ոք յերախայից», «Մարմին Տերունականը», «Սաղմոս ասացե՛ք», Ա տարբերակի «Ողջոյն տու՛քը», Դ «Օրինությունը»։ Մեկմասանի որոշ երգերի հատուկ է քառյակային-վարիացիոն ձևի տարրերի առկայությունը, ինչպես, օրինակ, Ա տարբերակի «Յամենային», «Որդի Աստուծոյ» և այլն։ Մի շարք մեկմասանի երգեր հանդես են գալիս նախաբանով։ Դա Գ տարբերակի «Ամէն։ Հայր երկնաւորն է», «Հոգի Աստուծոն»։ Նշենք, որ մեկմասանի են նաև Պատարագի բոլոր մեղեդիական բացականչությունները։ Պատարագում բազմիցս հանդիպում են քառյակային և քառյակային-վարիացիոն ձևերը, որոնք բնորոշ են ծավալուն Լրգերի համար։ Քառյակային ձևով է ընդլայնվում մասնավորապես Ա տարբերակի «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ»-ը, քառյակային-վարիացիոն՝ Ա և Բ տարբերակների «Սորհուրդ խորին»-ը, «Բարեխօսութեամբը», բոլոր տարբերակների «Հայր մերն» ու «Քրիստոս պատարագեալը» և Բ տարբերակի «Յայս յարկը»։

Թաշյանի գրառած «Երգեցողությունք սրբոյ Պատարագի» երաժշտական հորինվածքի վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ Հայոց Պատարագի տվյալ խմբագրությունը անսպառ նյութ է պարունակում հետազոտողների համար։ Դրա հետ մեկտեղ Պատարագը գեղարվեստական բարձր արժեք է ներկայացնում երգահանների և կատարողների համար։ Պատահական չէ, որ այն հայ կոմպոզիտորական երաժշտության երկու կոթողների՝ Մակար Եկմալյանի և Կոմիտաս վարդապետի բազմաձայն Պատարագների մեղեդիական հիմքը հանդիսացավ։

