

# ՔԱՆՈՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՆՈՒԱԳԱՐԱՆԸ

ԼԻԼԻԹ ՄԱՆՈՒԿԵԱՆ

## ՄՈՒՏՔ

Սոյն ուսումնասիրութիւնը նուիրուած է Հին դարերից մինչ օրս Հայոց երաժշտական կեանքում կենցաղավարած ժողովրդական գործիքներից մէկին՝ քանոնին: Անդրադարձն այս թեմային թելադրուած է Հայ երաժշտագիտութեան բաց թողնուած էջերից մէկը մասնակիօրէն լրացնելու ցանկութեամբ:

Քանոնը սեղանածեւ (երկու ուղիղ անկիւններով) իրանով, փայտեայ ծածկով, իսկ ուղղանկիւն մասում՝ կենդանական թաղանթով երեսապատուած գործիք է: Նրա ստորին կողմը 85-90 սմ. է, վերին՝ կարճ կողմը՝ 35-40 սմ., ուղիղ անկեան կողմը՝ 42 սմ. բարձրութիւն ունի եւ սուր անկեան կողմը՝ 60 սմ.: Սովորաբար պատրաստուած է լորենու, ընկուզենու կամ եղեւնու փայտից: Գործիքի վերին դեկան ունի երեք խոշոր անցք, որոնք զարդաքանդակների տեսքով ծառայում են որպէս *ռեզոնատորներ*: Աջ կողմում ձգւում է *կաշին*, որի վրայ դրւում է գործիքի *յենակը*, վերջինս սովորաբար լինում է 4 ոտքանի, Հագուադէպ՝ 3: Գործիքի ձախ կողմում գտնւում են *ականջները* (թուով 72) բռնակները (մանդալներ, թուով 78), որոնց միջոցով կարգաւորւում է քանոնի լարուածքը եւ հնչիւնաշարի դասաւորութիւնը: Քանոնի *լարերի* թիւը մշտապէս տատանուել է. այսօր հիմնականում 72 է (մասնաւոր դէպքերում 76 կամ 78), որը եռակի բաժանւում է 24 ձայնի: Քանոնը կամիթային գործիք է, լարերին հպւում են ոսկորային նիւթից պատրաստուած յատուկ յարմարանքի՝ *մեղխատորի* միջոցով: Մեղխատորները մատներին «հագնում» են *մատնոցներ* օգնութեամբ: Գործիքը լարելու համար օգտագործւում է *բանայի*, որն ամրանալով ականջներին եւ դրանք պտտելով, ձգւում կամ թուլացնում է լարը: Քանոնի 24 ձայնից իւրաքանչիւրն ունի 3 լար, ամէն լարախումբ՝ երկու բռնակ, որոնք ձայնը 1/2 տոն բարձրացնում եւ իջեցնում են: Գործիքի հնչիւնածաւալը 3 եւ կէս օկտաւ է՝ c - e<sup>3</sup>: Լարւում է «ռէ» տոնայնութեամբ (հնարաւոր են բացի in D լարուածքից նաեւ in C, in G):

## ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ

Հայկական ժողովրդական գործիքների ծագման եւ զարգացման վերաբերեալ պատմական յիշատակութիւնների ենք հանդիպում Հին մատենագիրների վկայութիւններում: Գործիքների անուններ լայնօրէն թուարկուած են յատկապէս Աստուածաշնչի հայերէն թարգմանութեան մէջ:

Սուրբ Գրքում եւ վաղ միջնադարեան պատմիչների երկերում յիշատակւում են եւ լարային, եւ հարուածային, եւ փողային գործիքներ՝ տաւիղ, քնար, ջնար, վին, բամբուլ, փանդիւ, սրինգ, փող, թմբուկ, զանգակ, պարկապզուկ, շեփոր, գալարափող, երգեհոն (հարմոնիք), ծնծղայ, սաղ-մոսարան, շուփ, դափ, ուղ եւ չաշտա: «Եւ Դաւիթ եւ որդիքն իսրայէլի խաղային առաջի Տեառն տաւղօք եւ նուագարանօք զօրութեամբ, եւ երգովք եւ քնարօք եւ սրնգօք եւ թմբկօք եւ ցնծղայիւք եւ փողովք» (Բ. Թագ. Գլ. 2-5): Պատմահայր Մովսէս խորենացին վկայել է, որ Տիգրան Մեծին գովերգում էին բամբուլի նուագակցութեամբ<sup>1</sup>: Մէկ այլ տեղ յիշատակում է «ջնարահար քաջամատն կնոջ», որին խնջոյքի ժամանակ հետապնդում էր հարբած խոսրով Գարդմանացի իշխանը<sup>2</sup>:

Հայաստանում քանոնի նախատիպար են տաւիղը, ջնարը եւ քնարը, որոնք կիրառութեան մէջ են եղել անյիշելի ժամանակներից: Յայտնի է, որ հեթանոսական Հայաստանում մեծ ժողովրդականութիւն են վայելել գուսանները: Լինելով ժողովրդի հայրենասիրական յոյգերի արտայայտիչը, նրանք երգերի միջոցով բանաւոր փոխանցել են թագաւորների ու աստուածների սիրանքներին վերաբերող զրոյցները: Բացի այդ, գոյութիւն են ունեցել նուագուորդներ, առանց որոնց չի անցել ոչ մի պալատական խրախճանք, ինչպէս նաեւ ժողովրդի կեանքի անբաժանելի մասը դարձած ծիսակատարութիւնները՝ հարսանիքը, թաղումը եւն.: Մեր թուարկութիւնում գործիքային երաժշտութիւնը մեծ կիրառութիւն է ունեցել եւ զարգացածութեան որոշակի աստիճանի հասել ի դէմս թատրոնի, որը յատկապէս յունական թատերախմբերի միջոցով, իր խաղացանկով եւ նուագախմբով հանդերձ մեծ ծաղկում է ապրել Տիգրան Բ-ի եւ իր որդի Արտաւազդ Բ-ի արքունիքում (մ.թ.ա. Ա. դար):

Քանոնի պատմութիւնը, նրա զարգացման ընթացքը որոշակիօրէն ուրուագծւում է, երբ համադրւում են հեթանոսութեան ժամանակներից պահպանուած կիրառական առարկաների (յետագայում տապանաքարերի վրայի) փորագրեալ պատկերները, պատմիչների արժէքաւոր վկայութիւնները եւ ձեռագրերում առկա մանրանկարները, որտեղ առկա են գործիքի թէ՛ մենանուագ եւ թէ՛ անսամբլային պատկերումներ: Քանոնատիպ նուագարանի գոյութեան ամենավաղ վկայութիւնը՝ պեղումների շնորհիւ հեթանոսական ժամանակներից մեզ հասած, ժողովրդի երաժշտա-առասպելական պատկերացումներից դրսեւորուած կլիկեան մի գեղեցիկ հայկական արծաթեայ թաս է: Դրա կենտրոնում պատկերուած է Դաւիթ արքան՝ ձեռքին տասնադի անկիւնաւոր նուագարան բռնած, իր երգից քաղացած գազաններով ու սիրելի կնոջով շրջապատուած<sup>3</sup>: Դաւթի ձեռքի գործիքը կարծես տիպիկ փոքրիկ քանոն լինի, որը սակայն դրուած է ծնկներին: Դա տաւղի անկիւնաւոր տեսակն էր, որը Ե. դարի առաջին



կէսից կնքուեց նոր՝ սաղմոսարան անուամբ: Գործիքը քանոնատիպ կատարման եղանակով պատկերուել է աւելի ուշ շրջանի մանրանկարիչների գործերում:

Երաժշտագէտ Նիկողայոս Թահմիզեանի գիտական պրպտումները յանգեցրել են քանոնի արեւելեան ծագման դրոյթին: Այն փաստուում է մ.թ.ա. Բ. հազարամեակը գնացող չինական «սէ» գործիքի մասին մ.թ.ա. Ը. դարում պահպանուած գրաւոր վկայութեամբ: Նոյն դարում դրանց նախատիպերի երկու նմոյշ փորագրուած են փիւնիկեան մի արկղիկի վրայ. դրանց ազգակից են եղել նաեւ Հին հրէական տասնադի «asor»-ն ու «nevel»-ը:

Հայաստանում քանոնի նախատիպերի առաջին գրաւոր յիշատակումներին հանդիպում ենք Ե. դարի հայ պատմիչների երկերում՝ որպէս ջնար, քնար կամ տաւիղ: Յայտնի է, թէ այդ գործիքները համոյթային ինչպիսի յարաբերակցութիւններով են հանդէս եկել եւ ինչ երաժշտութիւն են կատարել: Տեղեկութիւններ չեն պահպանուել նաեւ հեթանոսական թատրոնների նուագախմբերում կատարուած երաժշտութեան մասին: Քրիստոնէութեան ընդունմամբ գործիքային երաժշտութիւնը նահանջ ապրեց, կասեցուեց դրանց գրանցման եւ յետագայ սերունդներին փոխանցման հնարաւորութիւնը: Նոյնիսկ մինչ օրս հնագոյն միանման գործիքների միջեւ տարբերակման գծերը յստակեցուած չեն, որը եւ մեծ չփութութիւն եւ դժուարութիւն է առաջացնում: Օրինակ, պարզ է, թէ միմեանցից ինչով են տարբերուել քնարն ու ջնարը: Գարեգին Լեւոնեանը, որ գրադուել է նուագարանների խնդրով, դարձեալ չի տուել ջնարի վերջնական բացատրութիւնը, ինչպէս եւ գործիքի պատկերը նուագարանների նկարների աղիւսակում<sup>5</sup>:

Տաւղի եւ քնարի մասին գրաւոր եւ պատկերաւոր վկայութիւններն աւելի որոշ են, իսկ ջնարը, չնայած նրա վերաբերեալ առատ յիշատակումներին՝ տեղ չի գտել մանրանկարիչների աշխատանքներում: Իրաւացի է մանրանկարների ուսումնասիրութեամբ զբաղուած Աստղիկ Գէորգեանը, թէ՛ հայկական երաժշտական գործիքների մանրանկարներից շատերը կամ չեն պահպանուել, կամ էլ մեծ ձեւափոխումների ենթարկուելով՝ կորցրել են մատենագրութեան մէջ յիշուած օրինակների նախկին տեսքը: Այդ իսկ պատճառով ժամանակակիցների համար որոշակի է, թէ հնում լարային ինչ գործիք է եղել ջնարը:

Ջնարի առաջին յիշատակողներից՝ Խորենացին, այն ներկայացրել է որպէս մատնեբով նուագուող գործիք (ճաջամատն ջնարահար)<sup>6</sup>: Սա տեղի է տուել յետագայում նոյնացնելու ջնարն ու քնարը, հիմք ընդունելով «Ջ»ի փոփոխութիւնը «Ջ»ի, սակայն ինչպէս գտնում է Հրաչեայ Աճառեան իր Արմատական Բառարանում, չպէտք է կարծել, որ «Ջնարը»

«քնար» բառի ձևափոխությունն է, քանի որ երկուսը միասին կողք-կողքի գործածուել են<sup>7</sup>: Ժ. դարի պատմիչ Թովմա Արծրունին նկարագրել է, թէ ինչպէս արար զօրավար Բուղայի դէմ պատերազմի գնալիս հնչեցրել են փողեր, քնարներ եւ ջնարներ. «Յայն ժամ, հրաման ետուն ամենայն զօրոյ ելանել ի պատերազմ եւ ահա աղաղակ եւ փողք եւ քնարք եւ ջնարք եւ վառեալ զնոռ եւ սրոյ եւ ամենայն պատրաստութեամբ...»<sup>8</sup>: Աճառեանը ենթադրում է, որ ջնարը առաջացած է «ջնել»՝ «զարնել» բառից եւ բացատրելով իբրեւ աղբբախ նուագարան, համեմատում է վրացերէն «ճիա-նուր» բառի հետ: Մինչդեռ Վրաստանում ճիանուրին յայտնի է որպէս քամանչատիպ՝ աղեղնաւոր նուագարան, իսկ Արծրունու վկայութիւնը փաստում է, որ ջնարը նուագուել է ռազմի գնալիս, որը բացառում է գործիքի աղեղնաւոր լինելը: Ջնարի եւ ջնարահարների մասին վկայու-թիւններ են թողել նաեւ Գրիգոր Մագիստրոսը եւ Գրիգոր Նարեկացին: Վերջինիս յիշատակած «ջնարահար պոռնիկ» արտայայտութիւնը յանգեց-նում է այն ենթադրութեանը, որ հնում ջնարը մեծամասամբ նուագել են կանայք. այն հարճերի ձեռքով հնչել է թագաւորների ու իշխանների ար-քունիքներում: Մէկ այլ առիթով Նարեկացին յիշում է «ջնար ջահաւորա-կան» արտայայտութիւնը, որը ստուգաբանուել է որպէս Դաւիթ արքայի տասնադի քնար՝ լուսատու եւ դիւահայած<sup>9</sup>: Մեր կարծիքով Դաւիթ ձեռքի քնարն արդէն Աստուածաշնչի թարգմանութեան ժամանակից կոչւում էր սաղմոսարան, որն իր հերթին անկիւնաւոր տաւղի կառուցուածք ունէր: Զգտնելով մանրանկարներում ջնարի պատկերումը, ինչպէս նաեւ պար-զարանումը յետագայ երաժշտագիտական աշխատութիւններում (Գարե-գին Լեւոնեան<sup>10</sup>, Սրբուհի Լիսիցեան<sup>11</sup>), մենք հակուած ենք կարծել, որ ե-րեք գործիքների՝ տաւղի, քնարի եւ ջնարի մէջ վերջինս եղել է ամենահին ձեւը, թերեւս տաւղի սկզբնական տարբերակը, եւ որ տաւղի ու ջնարի մի-ջեւ տարբերութիւնն այնքան հական չի եղել:

Տաւիղն ըստ Լեւոնեանի, շատ հին ծագում ունի: Այն հնագոյն լարա-յին գործիքներից միակն է, որ ունենալով երկար կեանք եւ յայտնի դառ-նալով շատ ազգերի ու ժողովուրդների մէջ, այսօր արֆա (arpha) անունով հանդէս է գալիս դասական նուագախմբերում: Գերմանացի գիտնական Կուրտ Ջաքը նոյնիսկ նախանշել է տաւղի հայրենիքը՝ Ասորիքը<sup>12</sup>: Եթէ հիմք ընդունենք տաւղի նախակերպարը՝ որսորդական նետն ու աղեղը, ա-պա Ջաքի պնդումը ճշմարիտ է, քանի որ հնագոյն աղեղնաւոր ցեղերն ապրել են Մեռեալ ծովից Սիրիա ընկած տարածքում: Սակայն խիստ վիճե-լի է միանշանակօրէն ընդգծել որեւէ մշակութային երեւոյթի ճշգրիտ հայրենիքը, այն էլ այնպիսի տարածուած նուագարանի համար, ինչպիսին տաւիղն է, մանաւանդ գիտակցելով, որ նետ ու աղեղից մինչեւ աղեղնա-ձեւ տաւիղն ընկած է մեծ զարգացում: Ըստ Աճառեանի՝ տաւիղ բառը



պահլաւական «տաբիր» ձեւի փոխառութիւնն է, որի վկայութիւնն է յոյն պատմիչ Հեսիւքոսի մի նկարագրութիւնը, ուր տաւիղը շեփորի նման օգտագործուել է պատերազմում. «Ըստ պարթեւաց այսպէս (tabil- Լ.Մ-) է կոչուում տապակի նման երաժշտական գործիքը, որը պատերազմի մէջ գործածում են շեփորի փոխարէն»<sup>13</sup>: Պատերազմի ժամանակ տաւղի օգտագործումը յիշատակուում է նաեւ Հայոց պատմութեան մէջ. «Եւ ոչ այլ ինչ լսէ նա անդ (պատերազմի դաշտում— Լ.Մ-) բայց միայն զձայն տաւղի բախելոյ եւ զհարկանել փողոց»<sup>14</sup>: Տաւիղը քնարի համեմատութեամբ, աւելի ուշ շրջանի պահլաւական փոխառութիւն է, որ հանդէս է եկել Հիմնականում աղեղանման, ինչպէս նաեւ ուղղանկիւն եւ անկիւնաւոր ձեւերով:

Քանոնի միւս նախատիպար՝ քնարն, ըստ Լեւոնեանի, եղել է տաւղի սկզբնական կառուցուածքի վրայ պատրաստուած եւ համեմատաբար աւելի բարդ նուագարան: Քնարի յիշատակումներն առաւել բազմախօս են Աստուածաշնչի էջերում: Յայտնի է, որ այն խորհրդանիշն է «աստուածաշնչեան նուագարանի»- «Առնէր Դաւիթ զքնարն եւ նուագէր ձեռամբ իւրով» (Ա. Թագ. ԺԶ., 23), ինչպէս եւ խորհրդանիշը արուեստը հովանաւորող աստծոյ նուագարանի: Քնարի շուրջ ստեղծուած ուշադրութեան եւ սիրոյ արձագանգի վկայութիւն է այն, որ վաղ միջնադարից Հայաստանում «քնար» եզրոյթը հաւաքական անուն է դարձել լարային բոլոր կամիթաւոր գործիքների համար: Արդէն Ժ.-ԺԵ. դարերում այդ բառի ներքոյ Հասկացուել են ոչ միայն քնարն ու քնարատիպ գործիքները, այլեւ առհասարակ սազատիպ, թամբուրատիպ եւ ուղատիպ բոլոր նուագարանները<sup>15</sup>: Սա հաստատուել է Մանուէլ Վրդ. Քաջունու Բառագիրք Արուեստից Եւ Գիտութեանց աշխատութեան մէջ<sup>16</sup> եւ Նոր Բառգիրք Հայկազեան Լեզուի աշխատութիւնում<sup>17</sup>, որոնք «քնարը» մեկնել են որպէս «քնար, կիթառ, տաւիղ, սաղմոսարան, փանդիռն, բարբուտ, նուագարան բախողական՝ աղեօք կամ լարիւք եւ թելիւք կազմեալ յայլ եւ այլ ձեւա, սանթուռ... թամպուռա» են<sup>18</sup>: Աճառեանը ստուգաբանելով «քնար» բառը, գտնում է, որ այն ունի ասորա-սեմական ծագում եւ որ Հայերին հաւանաբար անցել է ասորիներից:

Ընդհանուր առմամբ ներկայացնելով քանոնի նախատիպերը, նշենք, որ բոլորն էլ եղել են մինչեւ տասի հասնող աղիւքէ լարերով:

Ե. դարի առաջին կէսին, Աստուածաշնչի թարգմանութեան միջոցով, Հայոց կեանքում ընդհանրացել է քանոնատիպ գործիք նշանակող նոյնպիսի մէկ այլ եզրոյթ՝ «սաղմոսարան»: Սկզբունքորէն սաղմոսարանը եռանկիւն եւ ուղղանկիւնաձեւ տաւղանման գործիք է եղել, որը տաւղի նման լարուել է որոշակի ձգուածութեամբ՝ կապուելով շրջանակին: Արեւմտեան գրականութեան մէջ նոյն ձեւով առաջ են եկել իրէական «asort»-ին եւ «nevel»-ին համապատասխանող անուններ՝ psalterion եւ psalterium

decachordum: Աստուածաշնչի հայերէն թարգմանութեան մէջ դրանք յիշատակուած են «քնար», «սաղմոսարան» եւ «տասնադի սաղմոսարան» ձեւերով: «Սոստովան եղերուք Տեառն օրհնութեամբ, տասնադեաւ սաղմոսարանաւ սաղմոս սասցէք նմա» (Սաղ. ԼԲ-(ԼԳ-), 2): Այդ ժամանակից սկսած սաղմոսարանը (արեւմտեան մի շարք ժողովուրդների մօտ՝ պալատերին), մատենագիրներին, յետագայում մանրանկարիչների կողմից մշտապէս յիշատակուած եւ պատկերուած էր Դաւիթ Մարգարէի հետ որպէս նրա նուագարան: Ջնայած սաղմոսարանների արտաքին տարբերութեանը եւ առաջինի կնիւնտոցով եւ երկրորդի կամիթային արտայայտչականերին՝ երկուսն էլ նոյն տասնադի նուագարաններն են: Դրանք երաժիշտը բռնում է ձախ ձեռքով գործիքի ներքեւից եւ աջն անց է կացնում գործիքի իրանի վրայով: Առաջինն աւելի յարմար պահելու համար ունի նաեւ բռնակ: Քանոնատիպ նուագարաններից քանոնին ամենամօտն ու հարազատն անտարակոյս եռանկիւնաձեւ սաղմոսարանն է (անկիւնաւոր տաւիղը), որն ունի իրանի վրայ անցքեր եւ նուագուած է յատուկ յարմարանքի (մեղիատորի) միջոցով:

Քանոնի առաւել ստոյգ, արդէն հենց քանոն անուանմամբ եւ այսօրուայ ձեւը կանխորոշող պատկերմամբ, յիշատակումները կապուած են զարգացած աւատատիրութեան շրջանի պատմիչների ու վկայագիրների հետ: Մինչ այդ չպահպանուած տեղեկութիւնների բացակայութիւնը թող չի տալիս պարզել հայոց կեանքում քանոնի վերջնական տեսքին հասնելու ուղին: Այն կարող էր կա՛մ կատարելագործուել եւ մեծ զարգացում ապրել սաղմոսարանից, եւ կա՛մ մոտք գործել Հայաստան որպէս այլ երկրներում արդէն կազմաւորուած եւ պատրաստուած գործիք: Աւելի շուտ հակուած ենք երկրորդ տեսակէտին, քանզի սաղմոսարանը եկեղեցում օգտագործուող նուագարաններից էր, իսկ քանոնը՝ աշխարհիկ կեանքում մեծ կիրառում ունեցող գործիք<sup>19</sup>:

ԺԳ. դարի փիլիսոփայ Յովհաննէս Երզնկացի Պլուզը, ԺԵ. դարի տոմարագէտ Յակոբ Ղրիմեցին իրենց տոմարներում փորձել են համեմատութեան տեսանկիւնից պարզել բազմալար անկոթ նուագարանները: Ղրիմեցին նոյնիսկ իր մեկնութեան մէջ մանրամասն նկարագրել է տասնադի «քնարը», 40-լարանի «սանդիրը» (սանթուր), 70-լարանի «ղանոնը» (քանոն), 100-լարանի «արղանոնը» եւ դրանց լարման կերպը<sup>20</sup>: ԺԱ. դարից սկսած հայ ժողովրդական գործիքային երաժշտութիւնը զարգացման լայն հունով է ընթացել, որի զագաթնակէտը եղել են ԺԸ.-ԺԹ. դարերը՝ յանձին աշուղների արուեստի: Գործիքները ոչ միայն հանդէս են եկել երկրորդական դերով՝ երգին նուագակցելով, այլեւ մենակատարումներով: Դեռ Ժ.-ԺԱ. դարերում գուսանների համադրական արուեստում, որտեղ միաւորուել են խօսքը, երգը, շարժումը, դիմախաղը եւ գործիքային նուա-



գակցութիւնը, վերջինս զարգացածութեան շնորհիւ յաճախ անջատուել է եւ ձեռք բերել ինքնուրոյն նշանակութիւն, երբեմն նոյնիսկ ներագընելով երգային ստեղծագործութիւնների վրայ: Սակայն սուղ են վկայութիւնները՝ թէ իւրաքանչիւր գործիք (քանոնի վերաբերեալ մասնաւորապէս) ինչպիսի երաժշտական «Ֆակտուրա»-ով է հանդէս եկել: Քանոնի մասին յիշատակումները մշտապէս սահմանափակուել են նուագարանի արտաքին նկարագրութեամբ, լաւագոյն դէպքում՝ նմանատիպ գործիքների հետ համեմատութեամբ: Յատկանշական է, որ այս ժամանակաշրջանից սկսած գործիքի մասին յիշատակումներ առկայ են նաեւ տապանաքարերի փորագրանկարներում:

Ուշ միջնադարում՝ ԺԶ.-ԺԸ. դարերում քանոնի մասին եւս վկայում են որոշ մանրանկարներ եւ գրաւոր յիշատակումներ: Դրանցից է վենետիկի Միխիթարեանների հրատարակած ԺԷ. դարի ձեռագրերից մէկը, ուր ներկայացուող 4 գործիքների շարքում է «դանոնը» (միւսներն են՝ քնար, սալբիւր եւ արդանոն): Հեղինակները տեղեկացնում են իւրաքանչիւր նուագարանի լարերի քանակի, լարելու անհրաժեշտութեան, մարդկանց վրայ նուագի ներգործութեան, ապա հիւանդներին բուժելու մասին<sup>21</sup>: ԺԸ. դարում Գրիգոր Գապասաքալեանի *Գրքոյկ Որ Կոչի Նուագարանում*<sup>22</sup> համեմատութեան կարգով մեկնաբանւում են մի քանի լարային սեղանաձեւ գործիքներ: Քանոնահարների անունների ենք հանդիպում Արիստակէս քահանայ Հիսարլեանի աշխատութիւնում, որը ԺԸ. դարի արեւմտահայ երաժիշտներին ներկայացնելիս, գրքի «Հայ արուեստագէտին մի մահը» խորագրում յիշատակում է Քանոնի Մաքսուտին, ինչպէս եւ Քանոնի Համբարձումին (Հիսարլեանը քանոնը կոչում է արաբական քանոն ձեւով)<sup>23</sup>:

ԺԹ. դարի ժողովրդական գործիքների մասին պատկերացում կազմելու համար պէտք է նկատի ունենալ գուսանների եւ աշուղների խմբակային եւ անհատական գործունէութիւնը. նրանք - մի շարք աղբիւրների վկայութեամբ - գործածում էին սազ, թառ, քամանչա, դափ, զուռնա եւ այլ նուագարաններ, սակայն ոչ քանոն: Քանոնի շրջիկ՝ գուսանական, թափառական կեանքի մասին տեղեկութիւններն աւելի շուտ կապւում են ոչ այնքան հայկական, որքան արեւելեան կենսաձեւի հետ: Ինչպէս վկայում է Լեւոնեանը, Հայաստանում ԺԸ.-ԺԹ. դարերում խնջոյքներում, հարսանիքներում եւ այլ հասարակական ձեռնարկներում հանդէս են եկել նուագածուների խմբեր՝ «սազանդարներ» (չպէտք է շփոթել աշուղների հետ): Սազանդարների խմբում սովորաբար եղել են չորս երաժիշտներ՝ քամանչահար, թառահար, նաղարա եւ դափ նուագողներ: Նոյնպիսի խմբերում, որ գործել են Թուրքիայում եւ կոչուել «խանանդէներ», նուա-

գել են քանոն, դափ, սանթուր, երբեմն էլ փողային որեւէ գործիք, յաճախ նաեւ կլարնէտ<sup>24</sup>։

Քանոնի եւս մէկ այլ պատկերմանը Հանդիպում ենք Լեւոնեանի մէկ այլ աշխատութիւնում, որը նկարագրելով մի շարք նուագարաններ, դրանց կողքին բացատրութիւններ է տալիս քանոնի, քնարի եւ սանթուրի մասին։ Հետաքրքիրն այստեղ այն է, որ Լեւոնեանը քանոնը ցուցադրել է որպէս ուղղանկիւնաձեւ, սանթուրն ու քնարը՝ սեղանաձեւ։ Ըստ հեղինակի՝ նոյն ընտանիքին պատկանող երեք գործիքների մէջ ամենաբազմալարը քնարն է (ճական դասաւորուած 145 լար), ապա՝ սանթուրը (Յական դասաւորուած 30 լար), իսկ քանոնը՝ ամէնից սակաւ լարաւորը (Յական դասաւորուած 21 լար)։ Ըստ Լեւոնեանի՝ ԺԸ- դարի սկզբից քանոնը յայտնի է եղել Կոստանդնուպոլսում, Կիլիկիայում եւ Զմիւռնիայում գործած հայ աշուղներին։ 1880ականներից գալով Կովկաս, նրանք գործիքն առաջին անգամ ծանօթացրել են նաեւ արեւելահայերին<sup>25</sup>։

Քանոնի մասին պատմական ստույգ տեղեկութիւններն այսքանով գրեթէ սպառուում են։ չեն պահպանուել վկայութիւններ գործիքի կենցաղավարման մասին, նրա դերը ժողովրդական լայն խաւերում։ Չեն հասել նաեւ զուտ քանոնային մեղեդիներ, որոնց չգոյութիւնը դժուարացնում է ճշմարտութիւնը այն համոզումին, որ գործիքը պիտի որ եղած լինէր ժողովրդական կեանքի անբաժանելի մասը։ Նման պարագայում երբեք քննութեան չի ենթարկուի, օրինակ, սրնգի կամ չուխի դերը, որոնց մշտագոյ առկայութիւնը փայլուն պատկերացնում ենք հայոց կեանքում։ Նման պատկերացման հիմնական ազդակն այն մեղեդիներն են, որոնք ժողովուրդը ստեղծել է տուեալ նուագարանի համար, եւ որոնք դարերի ընթացքում ամրանալով եւ փոխանցուելով սերունդներին՝ այսօր տիպականացել են նրա նուագացանկում։ Այսպէս, եթէ սրինգը խորհրդանշում է հովուականչերով, դուդուկը եւ զուռնան՝ տխուր հոգեպարար եւ հարսանեկան գիւ նուագներով, ապա քանոնի հետ կապուած նման մեղեդային գուգորդումներ չկան։ Քանոնի «մեղեդային բնութիւնը» յանկարծաբանութիւնն է (իմպրովիզացիան), որը սակայն ոչ թէ գեղջուկի, այլ բանիմաց երաժշտի մտքի արդիւնքն է։ Զգտնելով քանոնին վերաբերող ժողովրդաստեղծ ոչ մի մեղեդի (կարելի է ենթադրել, որ զուտ քանոնային երաժշտութիւն ժողովուրդը չի ստեղծել առհասարակ, եւս ստեղծուածն էլ անհետ կորել է), հակուած ենք կարծել, որ վաղ ժամանակներում քանոնի օգտագործման հիմնական վայրը եղել է ոչ թէ գիւղացու խրճիթը, այլ թագաւորի եւ իշխանաւորի արքունիքը։ Այդ իսկ պատճառով քանոնն աւելի չուտ ընկալւում է որպէս համերգային նպատակներին ծառայող, քան գեղջուկի կենցաղում կիրառուող, նրա անմիջական յոյգերն արտայայտող գործիք։ Համերգային նպատակներով՝ իշխանական միջավայրում գոր-



ծիքի կարգավիճակը ենթադրում է, որ քանոն նուագող երաժիշտը պէտք է ունենար երաժշտութեան ասպարէզում որոշակի գրագիտութիւն: Այստեղից էլ բխում է մէկ այլ ենթադրութիւն՝ քանոնը հիմնականում աշուղական աշխարհի նուագարան է, որի արուեստը պահպանւում էր բանաւոր՝ վարպետից աշակերտին փոխանցման ճանապարհով:

Յայտնի է, որ ցանկացած նուագարանի ազգային հիմքերը «չափաւորելու» համար նախ եւ առաջ հիմնւում ենք նուագարանի համար յատուկ ստեղծուած ժողովրդական մեղեդիների վրայ: Քանոնի համար ժողովրդի կողմից ստեղծուած մեղեդու բացակայութիւնը թոյլ է տալիս նուագարանը հեռացնել Հայկական ազգային արմատներից, համարելով այն «օտարամուտ»՝ տարբեր շփումներից ներթափանցուած, «հիւր եկածի» կարգավիճակ ունեցող, սակայն նոր միջավայրին լաւագոյնս յարմարուած մշակութային երեւոյթ: Գիտակցում ենք, թէ ժողովրդական արուեստում պայմանական է որեւէ նուագարանի Հայրենիքի ճշգրիտ բնորոշումը, եւ որ վերջնական Հաշուով խնդիրը ոչ թէ գործիքի, այլ տուեալ գործիքով ազգային մտածողութեան վերարտադրումն է: Ուստի եւ քանոնը բնորոշում ենք որպէս արեւելեան նուագարան, որը ներթափանցելով Հայաստան եւ ժամանակի ընթացքում մեծ սէր գտնելով ժողովրդի կողմից՝ վերածուել է Հայաստիպ մի գործիքի, որն այսօր յայտնի է դարձել որպէս «Հայկական քանոն»<sup>26</sup>: Քանոնի «Հայկական» արտայայտումը<sup>27</sup> պարտական է միայն Ի. հարիւրամեակին:

Քանոնը, ըստ Լեւոնեանի, Արաբիայում եւ Թուրքիայում երկար ապրելով անցել է Փոքր Ասիա, որից յետոյ՝ Այսրկովկաս, իսկ այնուհետ ընդունելով այլ անուններ՝ թափանցել նաեւ բալկանեան ազգերի մէջ<sup>28</sup>: Մեր կողմից աւելացնենք, որ Անդրկովկասում քանոնը յատկապէս մեծ զարգացում է ստացել Հայաստանում (Վրաստանում այն չկիրառուեց, Ադրբեջանում զարգացումն սկսուեց աւելի ուշ): Դարասկզբին քանոնի անդրանիկ կատարողները եղել են արեւմտահայերը: Դրանցից առաջինի՝ Արշաւիր Ֆերջուլեանի շնորհիւ 1924ից սկսուել է Հայաստանում մեր դարի քանոնի տարեգրութիւնը:

Ամփոփելով նշենք, որ քանոնը Հայաստան բերուած լինելով Արեւելքից, կատարելագործուեց եւ արտայայտուեց այնքան իւրատիպ եւ անկրկնելի, որ ժողովրդական գործիքարանում գտնելով իր կայուն տեղը եւ մշտապէս առաջնորդուելով մեկնաբանման նոր ուղիների որոնումներով՝ շարունակում է ապրել մինչ օրս եւ վայելել մեծ ժողովրդականութիւն:

## ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՈՒԵՍՏ

Քանոնի մշակովթի զարգացման գործում հսկայական նշանակություն ունեցաւ կատարողական արուեստը, որն այսօր ունի հարուստ ականդրներ:

Չունենալով ժողովրդական հարուստ երաժշտական ժառանգութիւն՝ քանոնի պէս նուագարանն իր «քաղաքացիութիւնը» Հայաստանում եւ հայ ժողովրդի մէջ կարող էր հաստատել միայն բարձր կատարողական նուաճումներով: Հայաստանում առաջին կատարողները հանդէս են եկել 1920ականներին, որոնք մեծամասամբ արեւմտահայեր էին՝ Արշաւիր Ֆերջուկեան, Գարեգին Խանիկեան, Նշան Հոպեան, Զաւէն Տերմենճեան, ինչպէս նաեւ Սողոմոն Ալթունեան եւ Սաշա Օգանեզաշվիլի<sup>29</sup>: Այս խմբի կատարողները մէջ եւ ընդհանրապէս Հայաստանում առաջին քանոնահարը եղել է Արշաւիր Ֆերջուկեանը (նոյն ինքը՝ Արա Սեւանեան, որը յետագայում տեղափոխուել է ԱՄՆ): Սիրող երաժշտի իր փորձով Ֆերջուկեանը ժամանակի կատարողների մէջ աչքի է ընկել իր նուագի վիրտուոզութեամբ եւ անկաշկանդ փայլով: Քանոնի իր պատրաստուածութիւնը կատարելագործելով Վարդան Բունիի (1888-1980) «Արեւելեան նուագախումբ»-ում, որպէս մենակատար նա մասնակցել է 1939ին Մոսկուայում կայացած հայ գրականութեան եւ արուեստի առաջին տասնօրեակին: Իր ստեղծած «Հայկական ֆանտազիա»-յով ապշեցրել շատերին, այդ թւում Ստալինին, որի կողմից պարգևատրուել է մեծ մրցանակով<sup>30</sup>: Քանոնի առաջին կատարողներին բնորոշ է եղել արեւելեան ոճը, որն արտայայտուել է յանկարծաբանական հիմքով կառուցուած ստեղծագործութիւններով, նուագացանկում մեծ տեղ յատկացնելով մուղամներին: Հայ երաժշտութեան գանձարանից վերարտադրուել են մեծ մասամբ աշուղական արուեստի՝ Սայաթ Նովայի, Զիւանու, Շերամի եւ այլոց երաժշտութիւնը, որոնց կողքին համեստ տեղ են ունեցել կոմիտասեան որոշ նմոյշներ եւ բուն հայկական ժողովրդական մեղեդիներ: Գործիքի համար յատուկ գործած գեղարուեստական բարձրորակ ստեղծագործութիւններ դեռեւս չկային, այդ պատճառով քանոնի աւագ սերնդի կատարողական արուեստն առաւելապէս դրսեւորուել է համոյթային եւ նուագախմբային ոլորտում, որտեղ քանոնի դերը հիմնականում կատարուող մեղեդու կրկնօրինակումն էր: Այս դէպքում արդէն խօսք լինել չի կարող գործիքի մասնայատուկ օգտագործման մասին:

1920ականների կատարողական արեւելեան ոճին նպաստել է հենց գործիքն ինքը. կառուցուած լինելով ոչ տեմպերացուած ձայնաշարով՝ այն լաւագոյնս դրսեւորում էր մուղամներում (փւրաքանչիւր ձայն (տոն) բաժանուած լինելով կիսատոնից փոքր տոների, թոյլ էր տալիս ձայնի տատանողական՝ վիբրացիոն արտայայտում, որը մուղամի «բնութիւնն» է):



1920ականների կատարողական արուեստի զարգացմանը թերեւս նպաստէր գործիքի կատարելագործումը, որի իրականացումը մօտ էր, քանի որ Հենց այդ ժամանակ ծաւալուեցին Վարդան Բունիի՝ ժողովրդական գործիքների բարենորոգչական աշխատանքները: Լինելով մեծ բարեփոխիչ թառի, սազի, քամանչայի, դուդուկի ուրտուում՝ Բունին բոլորովին չանդրադարձաւ քանոնին: Միգուցէ նուագարանն ընդունելով զուտ արեւելեան համակարգում, ստեղծագործութիւնների մեկնաբանումը նրանով, համարում էր լաւագոյն եւ ճշմարիտ տարբերակը:

Բնորոշելով 1920-50ականների քանոնի կատարողական արուեստը՝ նկատում ենք երկու կարեւոր առանձնապատկութիւն՝ նուագակցութեան շրջանակներում ունեցած դերը<sup>31</sup> եւ «արեւելեան» ոճի արտայայտչաձեւը: Կատարողական այդ արուեստը պայմանաւորուած է եղել Հետեւեալ գործօններով.

ա) ժամանակի երաժշտա-գեղարուեստական պահանջները (ընդհանուր հակուածութիւնը դէպի արեւելեան երաժշտութիւնը)<sup>32</sup>,

բ) առաջին կատարողները, որոնք լինելով արեւմտահայեր, իրենց հետ բերեցին գործիքը եւ նրա կատարման արեւելեան ձեւը,

գ) գործիքի կառուցումաձեւը,

դ) նուագացանկի ընտրութիւնը,

ե) կատարման տեխնիկան (ձեռքերի դիրքը, մատների հարուածը):

Նշուած կէտերից անդրադառնանք վերջինին: Կատարման այն սկզբունքները, որոնցով առաջնորդուում է այսօր սկսնակ քանոնահարը, հիմնաւորապէս տարբերուում են նախորդների կատարման ձեւից: Նրանք քանոնը Հնչեցնելով մատերի «պառկած» դիրքով (թողնում է կարծես լարը կողքից քաշելու տպաւորութիւն), բնականօրէն հեռու են մնացել մի շարք արտայայտման հնարների օգտագործումից (այս դէպքում, օրինակ, բոլորովին չի օգտագործուում բուլթ մատը, որի միջոցով այսօր կիրառուում են բազմաթիւ միջոցներ): Նման կատարման ժամանակ ամենամեծ «բացը» ձայնի թոյլ արտաբերումն է: Կողքից («պառկած») եւ ոչ վերից («ուղղահայեաց») հարուածի դէպքում ընդգրկուում են ձայնի ոչ թէ երեք լարերը միաժամանակ, այլ դրանցից մէկը (լաւագոյն դէպքում երկուսը): Այսօր էլ արեւելեան մի շարք երկրներում պահպանուում է կատարման նմանօրինակ ձեւը: Միաժամանակ այժմեան կատարողական տեխնիկայում կարեւորուում է մատների պահուածքի սկզբունքային փոփոխութիւնը, որի շնորհիւ գործիքի հնչողութիւնը դրսեւորուում է լիակատար ձայնով:

Ի. դարի կէսին քանոնի կատարողական արուեստը թեւակոխեց զարգացման նոր փուլ, ազգային ոճի, մեկնաբանման մեթոդների ու ինտոնացման հնարների նոր ըմբռնումներով: Կատարողական նոր դպրոցի հիմնադիրը դարձաւ Խաչատուր Աւետիսեանը (1926-1996), որը կարողա-

ցաւ արտացոլել ժամանակի քանոնի նուագի մէջ այն գեղեցիկը եւ նուիրականը, որի ոյժն առաջին հերթին ազգային բնոյթի եւ ոգու մէջ էր: Քանոնի կատարողական պրոֆեսիոնալ հիմքը դրուեց 1950ականներին: Հայկական քանոնի կատարողական դպրոցում կարելի է տարբերել երկու ուղղութիւն, որոնցից մէկում գծագրուում է քանոնի արտայայտման արեւելեան ձեւն իրեն յատուկ գեղարուեստական միջոցների ողջ բազմազանութեամբ, միւսում՝ ձգտումը դէպի եւրոպական մշակոյթին մերձեցումը:

Քանոնի կատարողական ասպարէզում 1950 թուականը սահմանափակ դարձաւ կատարման այդ երկու ձեւերի միջեւ՝ ի դէմս տաղանդաւոր երաժիշտ Խաչատուր Աւետիսեանի: 1951ին Բեռլինի երիտասարդութեան եւ ուսանողութեան համաշխարհային Գ. մրցոյթ-փառատօնում Աւետիսեանի փայլուն ելոյթն իր վրայ բեւեռեց աշխարհի ուշադրութիւնը: Այն նաեւ ոգեշնչման աղբիւր դարձաւ քանոնի ասպարէզում նորանոր անունների յայտնութեան եւ հայ կոմպոզիտորների կողմից գործիքի համար գեղարուեստական ստեղծագործութիւնների յորինման: Ժողովրդական գործիքների փուլում մասնակցում էին ՅԱ կատարողներ, որտեղ պէտք է հնչէին քանոնը, գիջակը, կոկլէն, բալալայկան, սանթուրը, պարկապզուկը, ծնծղաները եւն.: Աւետիսեանը ծրագրեր կազմել էր իր փոխադրած Մոցարտի («Ռոնդօ»), Գրիգի («Անիտրայի պարը»), Սպեթ Նովայի («Էլ-խեմէդ») եւ սեփական ստեղծագործութիւններից («Էքսպրոմտ» եւ «Հայկական Փանտաղիա»), որոնց անգերազանցելի կատարումը ստիպեց դատակազմին արտայայտուել հետեւեալ կերպ. «Պէտք է առանձնացնել Խ. Աւետիսեանին, նոր միայն յաջորդ տեղերը յատկացնել յաղթողներին: Ես երբեք նման կատարում չեմ լսել»<sup>38</sup>: Կատարողական նոր դպրոցը հիմնուեց գործիքի դասականացման վրայ, որի երկու կարեւոր պայմանները հանդիսացան գործիքի կատարելագործումը եւ դասական ժանրերում քանոնի համար յատուկ գրուած ստեղծագործութիւնները: Աւետիսեանի միջոցով իրագործուած քանոնի լարքի փոփոխութիւնը եւրոպական տեմպերացիայի սկզբունքով, հիմք դրեց գործիքի կատարողական արուեստում «եւրոպական ուղղութեանը» եւ այդ ոլորտում գեղարուեստական երկերի (կոնցերտներ, սոնատներ, պիէսներ) ի յայտ գալուն: Գործիքով ազգային եւ ժողովրդական երաժշտութեան արտայայտման լաւագոյն միջոցը դարձան կոմիտասեան նմոյշների եւ ժողովրդական երգերի փոխադրումներն ու մշակումները:

Նոր հիմնուած կատարողական համակարգում նկատուեց քանոնի արտայայտչամիջոցների աւելի ու աւելի ընդլայնում, եւրոպական տեխնիկայի համակողմանի հնարներով հարստացում: Այն 1950ականներին քանոնային արուեստը դուրս բերեց մի նոր ասպարէզ, որտեղ միաձուլուեցին



Ժողովրդական գործիքի ու դասական երաժշտութեան սկզբունքները: Ստեղծուեցին մի շարք փոխադրումներ եւ մշակումներ (յատկապէս ջութակի վիրտուոզային երկերի նուագացանկից), ինչպէս նաեւ քանոնի համար յատուկ ստեղծագործութիւններ եւ փոխադրութիւններ: Դրանցից էին Նիկոլո Պազանինիի (1782-1840) վարիացիաները՝ «Վենետիկեան դիմակահանդէս»ի թեմայով, Պաբլո դէ Սարասատէի (1844-1908) «Գնչուական մեղեդիներ»ն ու Կամիլ Սեն-Սանսի (1835-1921) «Ինտրոդուկցիան» եւ «Թոնդօ կապրիչոզօն», Անրի Վիետանի (1820-1881) «Տարանտելլան», Մանուէլ դէ Ֆալլայի (1876-1948) «Իսպանական պար»ը եւն., բուն քանոնի ստեղծագործութիւններից՝ Գրիգոր Հախինեանի (1926-1991), Արամ Սաթուկեանի (1913-1990) կոնցերտները, Էրիք Յարուլթիւսեանի (1933) «Allegro»ն, Ռաչատուր Աւետիսեանի «Սկերցօն», «Սոնատ»ը, «Սոնատ-Փանտազիան», Ստեփան Զրբաշեանի (1917-1973) «Կոնցերտինօն», Ծովակ Համբարձումեանի (1923-2001) «Տրապիզոնցիների պար»ը եւն.: Նշուած ստեղծագործութիւնների վերտառութիւններից չպէտք է միանշանակօրէն դատել, որ քանոնը զուտ վայրագ տեմպերի ու ռիթմերի արտայայտիչ է: Գործիքի կատարողական երկացանկում լայն կիրառութիւն ունեն նաեւ քնարական ապրումների ստեղծագործութիւնները, ինչպիսիք են, օրինակ, Ալեքսանդր Շահաբեանի «Անուրջներ»ը, Աւետիսեանի «Յուշեր»ը, «Տաղ»ը, «Դանդաղ պար»ը, «Երգ առանց խօսքի»ն, Երուանդ Երկանեանի (1951) «Տաղ աշնան»ը, փոխադրութիւններից՝ Կոմիտասի «Անտունի»ն, «Ձինարես»ը, «Կուռնկ»ը, «Գարուն աշն» եւն.:

Վերը նշուած քանոնի կատարման երկու ուղղութիւնների՝ «արեւելեան»ի եւ «եւրոպական»ի միջեւ պէտք է տարբերել, որ «հայկական»ն այստեղ զրոսեւորուեց հենց «եւրոպական» ձեւի մէջ: Այս ոլորտում ի յայտ եկաւ հայկական քանոնի իւրատիպութիւնը եւ տարբերութիւնն այլ մշակոյթների քանոնային արուեստներից: Այսինքն՝ քանոնը մեզ մօտ, շնորհիւ կատարողական նոր դպրոցի, Ժողովրդական ոլորտից «թուիքձաձեւ» անջատուելով, առաւելապէս մերուեց պրոֆեսիոնալ աշխարհի երաժշտութեանը: Գաղտնիք չէ, որ Ժողովրդական գործիքի դասականացումը (եւրոպականացումը) ունի իր «բաց» կողմերը: Հասկանալի է այն մտավարութիւնը, որն այս կողմնորոշման մէջ կարելի է տեսնել. գործիքի բնական հնարաւորութիւններին եւ կոչմանն անյարիր երկփեղկուածութիւն, ինչպէս նաեւ դասական երկի հնչողական, տեմբրային ոլորտի խաթարում: Մի բան է, երբ կոմպոզիտորը ձեռնամուխ է լինում ստեղծագործութեանը, նախօրօք հաշուի առնելով գործիքի հնարաւորութիւնները, մէկ այլ բան՝ երբ դասական ամէնից «ոլորուն» ստեղծագործութիւնները փորձուած են նոյնութեամբ մեկնաբանուել քանոնի կատարմամբ: Վերջինիս դժուարութիւնը, բացի կատարման տեխնիկայից, նաեւ ձայնարտա-

բերման մէջ է, որի խախտումը ակամայից ստեղծագործութիւնը ներհայեցողական ոլորտից փոխադրում է շօշափելիի սահմանները, թուլացնում ներքին ապրման ուժը: Այս դէպքում կատարողից պահանջւում է արտա-յայտչականութեան առաւել ընդգծուածութիւն եւ մեծ երաժշտականութիւն՝ դասական երկի եւ գործիքի «տեմբրերը» միաձուլելու համար:

Կատարողական նոր դպրոցը հիմնուելով Աւետիսեանի կողմից, այնուհետեւ փայլուն նուաճումների հասաւ շնորհիւ Անժելա Աթաբեկեանի, Յասմիկ Լէյլոյեանի, Ալվարդ Միրզոյեանի, Անուշ Կիրակոսեանի, ինչպէս նաեւ Ծովինար Յովհաննիսեանի ու Մարինէ Ասատրեանի: Մշտապէս առաջնորդուելով նորարարական ձգտումներով՝ իւրաքանչիւր քանոնահար կատարողական արուեստում ունեցաւ իր ներդրումը: Դառնալով առաջին կին քանոնահարը՝ Աթաբեկեանը (ծն. 1936), իր բացառիկ օժտուած տաղանդով եւ հմուտ ձեռքերով, ոգեւորելով եւ իր ետեւից բերելով քանոնահարուհիների մի ողջ սերունդ, հիմնովին փոխեց քանոնի կատարման մէջ կատարողի ընդունուած կարգավիճակը՝ Լէյլոյեանի շնորհիւ սկիզբ դրուեց (1976ին) քանոնահարուհիների մենահամերգերին: Արդէն հնարաւոր եղաւ բեմում հնչեցնել երկու բաժնից բաղկացած համերգ՝ միայն քանոնի կատարմամբ: Նման քայլի դժուարութիւնը ոչ թէ ստեղծագործութիւնների քանակի կամ մենահամերգն «արդարացնող» ձեւական տեւողութեան մէջ է, այլ կատարողի այն պատրաստութեան, որն ի վիճակի է բացայայտել գործիքի բոլոր հնարաւորութիւնները ու դրանք համողիչ մատուցել ունկնդրին:

Կատարողական արուեստի զարգացման մէջ փայլուն էլ է ներկայացնում Միրզոյեանը: Նուիրուելով իր գործիքին անհուն սիրով եւ դրսեւորելով երաժշտութեան գաղտնարանները թափանցելու նուրբ ճաշակ՝ նրա մեկնաբանումներն աչքի են ընկնում հարուստ երաժշտականութեամբ: Քանոնի երաժշտութեան պրոպագանդման մէջ իր համեստ, բայց կարեւոր դերն ունեցաւ Կիրակոսեանը: Յատկանշական է, որ նրա շնորհիւ վերջին տասնամեակում քանոնը յաճախ հնչել է ազատագրական պայքարի ելած Արցախ աշխարհում:

Այսպիսով, 1950ականներից մինչ օրս քանոնի կատարողական ասպարէզում նշմարում ենք հետեւեալ կարեւոր կողմերը. 1) գործիքի մենանուագային դրսեւորումը, 2) նրա ժողովրդականացումը, 3) գործիքի ասպարէզում «հայկական ձեւի» հիմնումը:

1. Քանոնի նուագակցող դերի փոխարինումը մենանուագող դերով միայն բնական հոլովոյթ է (այդ դէպքում նոյնը կը դիտուէր նաեւ ուղի կամ քամանչայի մօտ, որոնք այսօր էլ մնում են որպէս մեծ մասամբ համոյթային գործիքներ): Սա խօսում է գործիքի արտայայտչական հարուստ հնարաւորութիւնների եւ իւրօրինակ, հնչելու ձայնի մասին:



2. «Ժողովրդականացում» ասելով նկատի ունենք հետեւեալը. քանոնի հետ կապուած գուգորդումներ չեն առաջանում որպէս հայի կեանքում մշտապէս առկայ եւ անբաժանելի մասը կազմող գործիքի (այսինքն՝ ժողովրդական գործիք լինելը՝ իր բուն իմաստով), ինչպէս օրինակ սրնգի կամ դուդուկի դէպքում: Դա առնուազն չէր նկատուում մեր դարաշրջանում՝ մինչեւ 1970-80-ականները: Շնորհիւ քանոնահար կատարողների կողմից տարուած գործիքի պրոպագանդման, վերջին ժամանակներում քանոնը թափանցեց ժողովրդական լայն շերտեր եւ գտաւ իր «Ժողովրդական կոչումը»: Այդ պատճառով քանոնը բնորոշում ենք որպէս պրոֆեսիոնալ աշխարհից ժողովրդական կեանք եկած եւ թափանցած, այսինքն՝ ժողովրդականացած նուագարան<sup>86</sup>:

3. «Հայկական ձեւը» քանոնի կատարողական արուեստում արտայայտուեց դասական հիմքերով՝ եւրոպական նմուշների փոխադրութիւնների ու դասական ժանրում գրուած ստեղծագործութիւնների միջոցով: Այստեղ սակայն վիճելի է, թէ որքանով է համոզիչ այդ մեղեդիների հնչողութիւնը քանոնի տեմբրով: Առկայ է մի տեսակ երկուութիւն. արեւելեան տեմբրով գործիքն արտայայտում է արեւմտեան (դասական) երաժշտութիւն, ուստիեւ այս տեսանկիւնից «Հայկական քանոնում» միաձուլում են երկու հիմքեր՝ «արեւելեան» ու «արեւմտեան»:

Ինչպէս ամէն ժողովրդական գործիքի, այնպէս էլ քանոնի արուեստում սրտամօտ ու բնական են հնչում ժողովրդական ոյրտի մեղեդիների վերարտադրումները: Սակայն այս համակարգում թէեւ քանոնի նուագում ազգային ոգին արտայայտելու պահանջով է, որ ստեղծուեցին կոմիտասեան նմուշների փոխադրումները, սակայն նկատենք նաեւ, որ քանոնով կատարուող կոմիտասեան մեղեդիներում (թէեւ հայկական մեղեդին կատարւում է հայի ձեռքով) առկայ է ձայնարտաբերման անյարիրութեան պահ: Կոմիտասը, ողջ կեանքում մերժելով «ճշան ու զուգան» տեմբրերը, իր մշակումների լաւագոյն (հայեցի) դրսեւորումը գտնում էր «համեստ ու վեհ» ձայնի մեղմանուշ տեմբրերում: Այս առումով քանոնի «բաց» հնչերանգը չի համապատասխանում կոմիտասի սկզբունքներին (նոյնն է՝ հայեցի դրսեւորմանը): Վերապահումով մօտենալով քանոնի հայ կատարողական ասպարէզում նշուած «աններդաշնակ» կողմերին, գտնում ենք, որ այնուամենայնիւ այն իւրատիպ է, չկրկնուող, ունի իր առանձնապատուկ կերպը, որի վրայ էլ ստեղծուել է «քանոնի հայկական դպրոց» հասկացութիւնը:

## «ՀԱՅԿԱԿԱՆ» ԵՒ «ԱՐԵՒԵԼԵԱՆ» ՔԱՆՈՆՆԵՐԸ

Հայկական քանոնի իւրատիպութիւնն ընդգծելու համար զուգահեռ կատարենք հայ քանոնի եւ իր նման՝ արեւելեան ժողովուրդների մէջ մեծ

սէր եւ տարածումը գտած գործիքների միջեւ: Հայկական քանոնի «արեւելեան ազգակիցները» բուն քանոններն են՝ մեծ ճանաչում գտած Պարսկաստանում, Թուրքիայում, Արաբիայում, Եգիպտոսում, Ադրբեջանում եւն.: Էական տարբերութիւն չգտնելով արեւելեան քանոնների միջեւ, դրանք ներկայացնում ենք, ընդհանրացնելով պարսկական քանոնի օրինակով (որ այսուհետեւ կ'անուանենք պարզապէս արեւելեան քանոն): Մենք դրանց միջեւ համեմատութիւնը կատարում ենք ոչ այնքան մէկի կամ միւսի առաւելութիւնը վերհանելու, այլ իւրաքանչիւրի ինքնատիպութիւնն ընդգծելու միտումով:

Հայկական եւ արեւելեան քանոնի դպրոցների տարբերութիւնը միեւնոյն գործիքի բոլորովին այլ մեկնաբանումների մէջ է, որը բխում է երկու մշակութիւնների ազգային տարբեր երաժշտամտածողութիւնից: Սրանով է պայմանաւորւում նաեւ գործիքների արտաքին դրսեւորումը՝ կառուցուածքը, պահելաձեւը: Իրանական «ղանուներ» հայկական քանոնից չափերով մեծ է, քանի որ իւրաքանչիւր ձայնի համար տեղադրուած են հինգ բռնակներ: Հայկական քանոնի բռնակների թիւը 2 է: Իրանական քանոնն ունի 81 լար՝ դասաւորուած 27 եռակի ձայներով եւ հայկական քանոնից տարբերւում է լայն դիապազոնով ( $f - d^3$ )<sup>86</sup>: Հայկական քանոնի դիապազոնն է՝  $g - d^3$  եւ ունի 72 լար (24 ձայն):

Իրանական քանոնի 5 բռնակների համար օգտագործւում են համապատասխանաբար ակտեւացիայի հետեւեալ նշանները՝

♭ (բեմոլ) - ձայնն իջեցնում է 1/2 տոն

♮ (բոլոն) - ձայնն իջեցնում է 1/4 տոն (օր.՝ «մի» եւ «մի բեմոլ»ի մէջտեղը)

# (դիեզ) - ձայնը բարձրացնում է 1/2 տոն

♯ (սոռի) - ձայնը բարձրացնում է 1/4 տոն (օր.՝ «դօ» եւ «դօ#»ի մէջտեղը)

♯ ♯ ♯ (դիեզսոռի) - բարձրացնում է ձայնը 3/4 տոն (#ից շատ, բայց ոչ կրկնակի #):

Հայկական քանոնի 2 բռնակները համապատասխանում են #ին եւ ♭ին՝ ձայնը տեղափոխում 1/2 տոն վեր եւ վար:

Իրանում քանոնն օգտագործւում է 3 պահելաձեւով. դրուած 1) ծնկներին, 2) յատուկ սեղանին, 3) ազդերին՝ ծալապատիկ նստած. հին ժամանակներից փոխանցուած մի ձեւ, որը հազուադէպ է օգտագործւում ժողովրդական շերտերում: Հայերի մօտ գործիքն ունի մէկ պահելաձեւ՝ ձախ ծնկին դրուած (ձախ ոտքը աջի վրայ): Անշուշտ, կատարողական արուեստում, գործիքի պահելաձեւն էական չէ, իւրաքանչիւր ձեւում կարելի է հասնել բարձր կատարողական արդիւնքի: Երկու գործիքների սկզբունքային տարբերութիւնը բռնակների մէջ է, որոնցով որոշւում է



քանոնով կատարուող մեղեդու բնոյթը: Հայկական 2 բռնակով քանոնը տեմպերացիայի ենթարկուած գործիք է, որի հնչիւնակարգը կառուցելով 12 կիսատոնային համակարգում, հնարաւոր դարձրեց գործիքով արտայայտել եւրոպական երաժշտութիւնը: Արեւելեան քանոնի 5-8 բռնակները թոյլ են տալիս ստանալ կիսատոնից փոքր ձայներ: Արեւելցուն դժուարահաս եւրոպական տեմպերացիան յատկապէս անիմաստ էր ժողովրդական գործիքներով արտայայտելու: Թերեւս 5-8 բռնակների առկայութիւնն արեւելեան քանոնում իւրատիպ տեմպերացիա է, քանի որ հնում բռնակներին փոխարինել է մատը, որը փոխել է ձայնը՝ լարի տարբեր հատուածները սեղմելով: Եւ երբ յայտնուեցին բռնակներով գործիքները, դրանք ծաղրանքով համարոււմ էին «արհեստական», «մեքենայացուած»: Արեւելքում գործիքների նման դրսեւորոււմը պատահական չէ: Ժողովրդական գործիքի իր կոչմանն այն մնում է հաւատարիմ՝ կատարելով միայն ժողովրդական մեղեդիներ, բանաւոր աւանդութով հասած մուղամները: Իսկ մուղամի ողջ գունեղութիւնը՝ մելիզմներով ու ձայնի տատանումներով, կարող է արտայայտուել միայն տեմպերացիայից դուրս համակարգում: Մեզ մօտ քանոնը, ինչպէս ասուեց, իր ժողովրդական արտայայտչաձեւից բացի զարգացաւ դասականացման ճանապարհով, ըստ այդմ էլ ձեռք բերելով արտայայտչամիջոցների լայն շրջանակ: Միայն այդ միջոցներով հնարաւոր դարձաւ ջութակի եւ դաշնամուրի փայլուն գոհարների նոյնատիպ փոխադրումների իրականացումը: գործիքը յագեցաւ բարդ տեխնիկական հնարներով, ի յայտ եկան յատուկ քանոնի համար ստեղծուած կոնցերտներ, սոնատներ, պիէսներ:

Հայկական քանոնը բազմաձայն գործիք է. բացի ստեղծագործութեան ընթացքում հանդիպող հոմոֆոն-հարմոնիկ հատուածներից մեծ տեղ են զբաղեցնում պոլիֆոնիկ մէջբերումները: Աւելին՝ գործիքը կատարում է պոլիֆոնիկ սկզբունքով մշակուած ժողովրդական մեղեդիներ: Սա մղում է գործիքի արտայայտչամիջոցների էլ աւելի ընդլայնմանը: Այս տեսանկիւնից հայկական քանոնը մշտապէս զարգացում ապրող գործիք է:

Արեւելեան քանոնի վրայ դժուար է ստեղծագործութեան ընթացքում մի քանի անգամ փոխել երաժշտութեան լադը, տոնայնութիւնը, արագաչարժ ձեւով օգտագործել բռնակները, ինչն ամենայն դիւրութեամբ կատարոււմ է հայկական երկբռնականի նուազարանով: Փոխարէնը այն երաժշտութիւնը, որը յարիւր է քանոնի էութեանը, եւ որը լաւագոյնս դրսեւորոււմ է արեւելեան գործիքով, դժուար է իր բոլոր գունային երանգներով արտայայտել հայկական քանոնով:

Հայկական եւ արեւելեան քանոնների տարբերութիւնը սկզբունքային է: Մեզ մօտ քանոնը դասականացուեց եւ թափանցեց այսպէս-կոչուած եւ-

ըուպական շերտեր: Արեւելցու մօտ գործիքը մնաց միայն ժողովրդական ոլորտում<sup>38</sup>: Լայն է հայկական քանոնի դրսևւորման ասպարէզը, հարուստ է նրա արտայայտչական զինանոցը, սակայն արեւելեան քանոնի նուագում արժէքաւոր է մէկ այլ երեւոյթ՝ *ճերդաշնակութիւնը*: արեւելեան քանոնը որքան էլ հնչի միաձայն, լսողութիւնը յոգնեցնի միատոնութեամբ (երաժշտութեան ողջ ընթացքում միակ լադի պահպանումը, շեղումների ու պատահական նշանների հանդէս չգալը), նրանում անասելի մեծ է *միաձուլութիւնը*՝ գործիքի տեմբրի ու հնչող մեղեդու միջեւ: Եւ արեւելցին շատ լաւ է գիտակցում միաձուլութեան այդ հսկայ արժէքը: արեւելցի քանոնահարին հնարաւոր է ապշեցնել Պազանինիի եւ Ֆրենց Լիստի (1811-1886) վիրտուոզ գործերի փոխադրութիւնով, սակայն երբեք չհամոզել, որ ճշմարիտը քանոնի արուեստում այդ ուղղութեամբիւն է: Արեւելցին շատ անգամներ շփուելով «դասական քանոնի» հետ՝ փորձեր չի կատարում կրկնօրինակել նրան, մնալով հաւատարիմ իր սկզբունքներին<sup>39</sup>: Արեւելեան քանոնը կարողանում է ունկնդրին խորասուզել ներհայեցողական աշխարհ, որն է Արեւելքն իր ողջ տարաշխարհիկութեամբ եւ մտասուզմամբ, փիլիսոփայական շերտերով եւ հարուստ գոյներով: Հայկական քանոնի նուագում անսովոր եւ զարմանալի է ունկնդրել Լիստի «Ռապսոդիա»յի, Ֆրեդերիկ Շոպէնի (1810-1849) դաշնամուրային գործերի, կամ Պազանինիի եւ Սէն-Սանսի վիրտուոզ ստեղծագործութիւնների փոխադրութիւնները, սակայն մշտապէս առկայ է հնչող ստեղծագործութեան եւ գործիքի տեմբրի անյարիւրութեան մտաւախութիւնը: Գանոնի «բաց» տեմբրը դժուար է մերւում արեւմտեան ստեղծագործութիւններին:

Հայկական քանոնի դասականացումը, թէեւ գործիքին հաղորդեց *հրկուլթիւն* (արեւելեան տեմբրով հնչում է արեւմտեան երաժշտութիւն) ու հեռացրեց քանոնն իր արմատներից, այդուհանդերձ անբնական չէր, գրեթէ անխուսափելի էր, քանի որ բխեց հայեցի մտածողութիւնից:

Հայկական եւ արեւելեան քանոնի արուեստներն իրենց տեսակի մէջ առանձնայատուկ են, բոլորովին այլ շերտերի պատկանող, եւ իւրաքանչիւրում առկայ են կատարողական մեծ արժէքներ: Հայկականում դա արտայայտուեց գործիքի դասականացման եւ նրա համար գեղարուեստական բարձրորակ գործերի ստեղծման մէջ:

Արեւելեան քանոնում արժէքաւորը գործիքի «բնութեան» բնական արտայայտչաձեւի մէջ է: Նրա քանոնը օրգանական մեծ կապի մէջ է կենցաղում օգտագործուող մեղեդիների հետ<sup>40</sup>:

Ամփոփելով, նշենք որ չնայած վերջին տասնամեակում քաղաքական-սոցիալական իրավիճակի պատճառով քանոնի կիրառումը Հայաստանում նահանջ ապրեց, որով եւ ետ մղուեց 80ականներին ձեռք բերած մասսա-



յականութիւնը, այն դարձեալ ունեցաւ իր առաջընթացը: Դա են վկայում թէ՛ գործիքաշինութեան (էլեկտրական քանոնի ծնունդը), թէ՛ մանկավարժական (նոր ձեռնարկների հրատարակումները<sup>4)</sup> եւ թէ՛ կատարողական (նոր արտայայտչամիջոցներ, տեխնիկական դաշտի ընդլայնում) ասպարէզներում երեւան եկած նորոյթները, որոնք պայացուցում են, որ ժողովրդական այս նուագարանը սոսկ պատմական արժէք է, այլ մշտապէս գտնուելով ժամանակի գեղարուեստական հոգեբանական իւրացումների կենտրոնում, հանդէս է գալիս որպէս գործող՝ ասելիքի հնարաւորութիւնները չսպառող միաւոր:

Հայկական եւ արեւելեան քանոնների տարբերութիւնների աղիւսակ

| Հայկական քանոն                                                                                                                     | Արեւելեան քանոն                                                                                                                                            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Ունի 2 բռնակ:                                                                                                                   | 1. Ունի 4/ից աւելի՝ 5, 6, 7 բռնակներ:                                                                                                                      |
| 2. Տեմպերացուած գործիք է:                                                                                                          | 2. Տեմպերացուած չէ՝ եւրոպական հասկացութեամբ: արեւելեան քանոնն էլ կարելի է համարել որոշակի տեմպերացուած, քանի որ բոլոր տոնների (1/2, 1/4) ֆիքսումն առկայ է: |
| 3. Ունի 1 պահեւածեւ՝ ձախ ոտքը աջին զցած՝ քանոնը ձախ ծնկին դրուած:                                                                  | 3. Ունի 3 պահեւածեւ՝ 2 ծնկներին դրուած, յատուկ սեղանին, ծալապատիկ նստած եւ ազդրերին դրուած:                                                                |
| 4. Բազմաձայն գործիք է:                                                                                                             | 4. Միաձայն է (կան օկտաւային կրկնապատկումներ):                                                                                                              |
| 5. Ստեղծագործութեան ընթացքում հնարաւոր են բազմաթիւ փոփոխումներ լադային եւ տոնայնային առումով՝ բռնակների ակտիւ օգտագործման շնորհիւ: | 5. Ստեղծագործութեան սկզբից ստանում է մէկ հնչիւնակարգ, որն էլ պահպանւում է ողջ ընթացքում: Պատահական նշաններն օգտագործւում են հազուադէպ:                     |
| 6. Նուագացանկում առկայ են թէ՛ ժողովրդական, թէ՛ եւրոպական դասական ժանրերում գրուած ստեղծագործութիւններ:                             | 6. Նուագացանկում են ստեղծագործութիւններ միայն արեւելեան «ֆոլկ» ոլորտից, ներառեալ՝ դասական համարուող մուղամները:                                            |
| 7. Կատարողներն այսօր միանշանակ կանայք են:                                                                                          | 7. Մեծամասամբ կիրառւում է տղամարդկանց կողմից:                                                                                                              |
| 8. Գործիքը դասականացուեց:                                                                                                          | 8. Մնաց հարազատ ժողովրդական գործիքի կոչմանը:                                                                                                               |

- <sup>1</sup> Մովսէսի Նորէնացու Մատենադրութիւնք, Վենետիկ, երկրորդ տպագրութիւն, 1865, էջ 50:
- <sup>2</sup> Նոյն տեղում, էջ 250:
- <sup>3</sup> Nikoghayos Tagmizyan, *Teoriya muziki v drevney Armenii* (Երաժշտութեան Տեսութիւնը Հին Հայաստանում), Երեւան, 1977, էջ 80:
- <sup>4</sup> Խաչատուր Աւետիսեան, *Քանոնի Ձեռնարկ*, Երեւան, «Հայաստան» Հրատարակչութիւն, 1988, էջ 8 (Նիկողայոս Թաւմիզեանի առաջաբանը):
- <sup>5</sup> Գարեգին Լեւոնեան, «Հայ Աշուղներ», *Ազգագրական Հանգէս*, տասներորդ տարի, ԺԳ. դիրք, Թիֆլիս, 1908, No 1, էջ 93, 98:
- <sup>6</sup> Աստղիկ Գէորգեան, *Միջնադարեան Երաժշտական Գործիքները Հայ Մանրանկարչութեան Մէջ*, Երեւան, 1982, էջ 12:
- <sup>7</sup> Հրաչեայ Աճառեան, *Հայերէն Արձատական Բառարան*, Երեւան, Երեւանի Համալսարանի Հրատարակչութիւն, 1979, Գ. IV, էջ 129:
- <sup>8</sup> Տէս՝ Էմմա Խանզադեան, *Հայկական Հին Երաժշտական Գործիքները*, Երեւան, 1959, էջ 74:
- <sup>9</sup> Նոյն, էջ 85:
- <sup>10</sup> Լեւոնեան, «Հայ Աշուղներ», էջ 98:
- <sup>11</sup> Տէս՝ Srubhi Lisitzyan, *Starinnie plyaski i teatralnie predstavleniya armyanskogo naroda* (Հայ Ժողովրդի Հնագոյն Պարերը Եւ Թատերական Ներկայացումները), Գ. 1, Երեւան, 1958, էջ 154:
- <sup>12</sup> Kurt Zaks, *Muzykalnaya kultura Vavilona i Assirii* (Քաբելոնի Եւ Ասորիքի Երաժշտական Մշակույթը), Լենինգրադ, 1937, էջ 105-108:
- <sup>13</sup> Աճառեան, էջ 390:
- <sup>14</sup> Նոյն:
- <sup>15</sup> Նիկողայոս Թաւմիզեան, «Զայնի Մասին Ուսումները Հին Եւ Միջնադարեան Հայաստանում», *Քանոնի Մատենադարանի*, Գ. 8, Երեւան, 1982, էջ 182:
- <sup>16</sup> Մանուէլ վրդ. Քաջունի, *Քառքիք Արուեստից Եւ Գեղեցիկ Դպրութեանց*, Հատ. Ա., Վենետիկ, 1891, էջ 264, Բ. սիւնակ:
- <sup>17</sup> Հ. Գարեգին Աւետիքեան, Հ. Խաչատուր Սիւրմէլեան, Հ. Մկրտիչ Աւգերեան, *Նոր Բառքիք Հայկազեան Լեզուի*, Հատ. Բ., Վենետիկ, 1837, էջ 1008, Ա. սիւնակ:
- <sup>18</sup> «Բնար» բառը ԺԺ. դարում ստացել է երգերի ժողովածուի, դաւթարի նշանակութիւն, ինչպէս՝ «Բնար Մշեցոց Եւ Վանեցոց», «Բնար Հայկական»:
- <sup>19</sup> Գրիգոր Նարեկացին յիշատակել է սաղմոսարանը եկեղեցում.  
«...առաջի նորա մանկունք գեղեցիկ,  
ի գիրկս նոցա խաչք տէրունական  
ի ձեռին նոցա սաղմոսարան ու քնար  
որք երգէին եւ ասէին՝  
Փառք Բրիստոսի ամենազօր յարութեան» (Գրիգոր Նարեկացի, «Տաղ Յարութեան», *Տաղեր*, Երեւան, Հայպետհրատ, 1957, էջ 62):
- <sup>20</sup> Աւետիսեան, էջ 4:
- <sup>21</sup> Տէս՝ Նիկողայոս Թաւմիզեանի առաջաբանը Խաչատուր Աւետիսեանի *Քանոնի Ձեռնարկ*-ում (էջ 7):
- <sup>22</sup> Գրիգոր Գալստասեան, *Գրքոյի Որ Կոչի Նուագարան*, Կ. Պոլիս, Հրատ. Մկրտիչ Միրիշանեան, 1794:



<sup>25</sup> Արխտակէս քահանայ Հիսարիան, Պատմութիւն Հայ Զայնագրութեան Եւ Կենսագրութիւնք Նրափոխ Ազգայնոց, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 174-176:

<sup>26</sup> Գարեգին Լեւոնեան, Հայ Աշուղներ, Թիֆլիս, 1908, էջ 31:

<sup>27</sup> Լեւոնեան, «Հայ Աշուղներ», էջ 98-99:

<sup>28</sup> Քանոնի արեւելեան ծնունդը, իմէջ փորձեց կոնկրետացնել, մեծ հաւանականութեամբ պէտք է առնել արաբական աշխարհին, իսկ մեզանում գործիքի թափանցումը եւ ամուրի խարսխումը պայմանաւորուած է արաբական բազմակի ներխուժումներով, որոնք է-դարում Հայաստանում հիմնաւորուել են երկար ժամանակով: Յայտնի է, որ արաբները եղել են քոչուոր ժողովուրդ, սակայն այլ հետամնաց ժողովուրդներին տարբերուել են նրանով, որ կարողացել են ընդօրինակել իրենց նուաճած ժողովուրդներին շատ բան, յարմարեցրել իրենց եւ անգամ փոխանցել դրանք Նւրուպային:

<sup>29</sup> Քանոնի տեմբըրը, լինելով ճշան եւ «բաց», չի ներդաշնակում հայեցի մտածողութեանը, որի հաւաք արտայայտումը տեսնելով արտաքինից համեստ եւ «փակ» գեղղուկ երգում, ճշմարիտ արտաբերումը գտնում ենք մեղմանուչ եւ ականջ չոյող տեմբըրով օժտուած նուազարանի հնչեղանգում: Այս տեսակէտից քանոնը հետեւ է ազգային չափանիշներին, սակայն կատարողները, ընթանալով ազգային ոգու արտայայտման ուղիով, քանոնին տուելին հայկական արտայայտման ձեւ. «...բոլոր ազգերն ալ իրեւ ազգային նուազարան» մէկ գործիք մը կ'ունենան ընդհանրապէս, իսկ միւսները շինուած կամ յարմարեցուած կ'ըլլան անոր վրայ: Հայոց մէջ այդ ազգային նուազարանը փոքր է... իր պարզութեան մէջ պարփակուած վեհութեամբ» (տե՛ս՝ Կոմիտաս, Յօդուածներ Եւ Ուսումնասիրութիւններ, Երևան, 1941, էջ 197):

<sup>30</sup> Լեւոնեան, «Հայ Աշուղներ», էջ 99:

<sup>31</sup> Մինչեւ 1950ականները, արեւելքում ընդունուած ձեւով, խ. Հայաստանում քանոն սովորում էին միայն տղամարդիկ: Կանանց դերը կատարողական ասպարէզում առաջ եկաւ Յակոբեանների շնորհիւ Անժելա Աթաբեկեանի: Հետաքրքիրն այստեղ այն է, որ երկու սեռերի հաւասարեցումն այս ոլորտում չիրականացաւ. որքան անյարմար էր տեսնել շոականներին քանոնահարուհու, այնքան այսօր՝ տղամարդ քանոնահարի:

<sup>32</sup> Այս մասին մեզ վկայել են քանոնի վարպետները:

<sup>33</sup> Քանոնի կատարողական դերը բաւական հնացած տեսանկիւնից է դիտարկուել Վերտկովի խմբագրութեամբ լոյս տեսած երաժշտական գործիքների ատլասում, որը հրատարակուելով 1976ին (երբ արդէն երկու տասնամեակ հայկական քանոնն օգտագործւում էր որպէս մենակատար գործիք), յայտնուել է այն միտքը, որ քանոնը յատկապէս վերջերս հանդէս է գալիս նուազակցողի դերում (տես Atlas muzikalnih instrumentov SSSR (ՆՍՄՄ Երաժշտական Գործիքների Ատլաս), Մոսկուա, 1976, էջ 120-121):

<sup>34</sup> Երաժշտութեան ասպարէզում ընդհանուր արեւելեան ուղղութեան դրսեւորումներին է դարասկզբի մի շարք արեւելեան համութների առկայութիւնը, որոնք կազմաւորուեցին Սդիէլ Բաղդասարեանի, Գրիգոր Միրզայանի (Միւնի), Լ. Վարդանեանի, Ար. Նոյիազարեանի, Անտոն Մալիկեանի, Գէորգ Վերդեանի (բօխլի), Ներսէս Ղորղանեանի, Է. Յովհաննիսեանի (բօխլի), Վլադիմիր Քեչիշեանի, Օգանեզաւիլիու եւ Վարդան Բունիի (Բունիաթեան) կողմից: Վերջին երկուսի նուազախմբերն այս շարքում ամենաճանաչուածներն էին (Գուրգէն Գէորգեան, Մշառ Օգանեզաւիլի, Երևան, 1973, էջ 52):

<sup>35</sup> Թերեզա Արազեան, Քաջատուր Աւետիսեան, Երևան, 1973, էջ 14:

<sup>36</sup> Անժելա Աթաբեկեանից յետոյ (1960ականներ) քանոնի կատարման ասպարէզում, տղամարդ քանոնահարները նահանջեցին՝ դեկը միանշանակ փոխանցելով կին կատարողներին:

- <sup>35</sup> Յատկապէս 1980ականներին քանոնը ամուր հիմնաւորուեց ժողովրդի կենցաղում: Տողերիս հեղինակն ապրելով Սասունիկ գիւղում (Աշտարակի շրջան), կարող է հաւաստել, որ այդ ժամանակներում քանոն կար գիւղի համարեայ բոլոր տներում:
- <sup>36</sup> Թուրքական քանոնն ունի 24 կամ 25 ձայն՝ ըստ այդմ էլ 72 կամ 76 լար, դիապազոնն է a - c՝ կամ d - f: Եղիպտական քանոնն ունի 28 ձայն, եւ դիապազոնն է՝ f - c՝ (տես Մայիւէ Սալիբ, *Քանոնի Ուսուցում*, Թեհրան, 1980, պարսկերէն):
- <sup>37</sup> Օրինակ, կոնտրաբասն ունէր աղեղի 3 պահելաձեւ՝ իտալական, գերմանական, ֆրանսիական: Երեք ձեւում էլ գործիքի կատարողական արուեստում գրանցուել են փայլուն նուաճումներ: յանձինս Դոմենիկո Դրագոնեստի (1763-1846, իտալական ձեւով), Կոսեւիցկու (գերմանական), Զովանի Բոտեչինի (1821-1889, ֆրանսիական) (տես Rodion Azarkhin, *Kontrabas* (Կոնտրաբաս), Մոսկուա, 1978, էջ 12):
- <sup>38</sup> Ժողովրդական ոլորտ՝ մեր հասկացողութեամբ, քանի որ մուղամներն արեւելցու համար դասական նմուշներ են: «Նրանք մեծամասամբ նուազում են խրանական կյայիկ (ընդգծումը մերն է - Լ.Մ.) երաժշտութիւնից, ամբողջ Մերձաւոր Արեւելքին եւ Անդրկովկասին ծանօթ մելոդիաներ (չարգեաւ, սեգեաւ, շուր, էյյաթի, հելազ, բայաթի շիրազ են):» (Աւուսեան, *Հայ Ազուզներ*, էջ 30):
- <sup>39</sup> Արեւելեան եւ հայկական քանոնների շփումն ի յայտ եկաւ յատկապէս 1980ականներին՝ հայ քանոնահարների արտասահմանեան ելույթների շնորհիւ:
- <sup>40</sup> Քանոնն արեւելցու մօտ (ուղի հետ մէկտեղ) մշտապէս առկայ է նոյնիսկ դասական նուազախմբերում:
- <sup>41</sup> Տես օրինակ՝ Յամիկ Լէյլոյեան, *Գամմաներ, Արպեժօներ, Խոլեզներ, Վարժութիւններ, Երեւան, 1995*; նոյնի՝ *Փոխադրութիւնների ժողովածու Քանոնի Համար*, Երեւան, 1995:

## THE CANON POPULAR MUSICAL INSTRUMENT (Summary)

LILIT MANOUKIAN

The article is a historical overview of the popular Armenian musical instrument, the Canon.

The author briefly reviews the differences between the Armenian string instruments and narrates the historical development and modifications the Canon has undergone throughout the centuries. Furthermore, the author compares the Canon with similar instruments of Middle-Eastern and far-Eastern origin (Arabic, Iranian, Chinese, etc.) from the musical perspective. He also compares the way they are played, the musicians who play them and the circumstances in which they are played.

Moreover, the author highlights the limitations of the instrument with regard to the type of music and compositions played, and its unprecedented development in Armenia in the twentieth century, which brought in a shift from male to female players.