

ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ՄԱԿԱՐ ԵԿՄԱԼՅԱՆԻ ԵՎ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԴԱՇՆԱԿԱԾ ՊԱՏԱՐԱԳԻ ՄՈՆՈԴԻԱՆԵՐԻ ՄԵՂԵԴԻԱԿԱՆ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՁ

Բանալի բառեր՝ Պատարագ, եկմալյան, Կոմիտաս, մեղեդիական մտածողություն, մոնոդիա, դաշնակում:

Պատարագը, ինչպես հայտնի է, քրիստոնեական պաշտոներգության կենտրոնական, առանցքային արարողակարգն է: Նրա բազմակողմանի ուսումնասիրությանը նվիրված են տարալեզու հետազոտությունների հատորներ¹: Քրիստոնեական աշխարհի հնագույն պատարագների շարքում հայկական պատարագը իրավամբ զբաղեցնում է կարևոր տեղերից մեկը: Ձևավորվելով դեռևս ե. դարում արևելաքրիստոնեական եկեղեցու հայրերի՝ Բարսեղ Կեսարացու, Հովհաննես Ոսկեբերանի, Կյուրեղ Երուսաղեմացու, Աթանաս Աղեքսանդրացու և այլոց պատարագների թարգմանության հիման վրա, հայկական պատարագը հղկվում և համալրվում էր դարերի հոլովույթում: Պահպանվել են պատարագի երգասացությունների այլևայլ տարբերակներ, որոնց հեղինակների անունները մեծավ մասամբ անհայտ են:

ԺԹ. դարի վերջին քառորդում իրականացվեցին Պատարագի մի քանի բազմաձայն դաշնավորումներ: Ընդ որում, այդ ոլորտում առաջնաքայլ են կատարել օտարազգի երաժիշտներ Միխայիլ Կրապիվնիցկին, Պյետրո Բյանկինին, Իոհաննես Բյոմը (հ. Արսեն Այտընյանի հետ համատեղ) և այլք²: Պատարագի բազմաձայն մշակմանը դիմած առաջին հայ կոմպոզիտորը Քրիստափոր Կարա-Մուրզան էր (1853–1902), ում ստեղծագործությունը չհաստատվեց կատարողական պրակտիկայում: Ավելին, ինքը կոմպոզիտորը, լսելով Մակար Եկմալյանի բազմ-

* Արվեստագիտության դոկտոր, ԵՊԿ պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, anna_arevshatyan@hotmail.com: Հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ սեպտեմբերի 18, 2022, գրախոսելու օրը՝ նոյեմբերի 25, 2022:

¹ **Յ. Գաբրիելան**, Սրբազան Պատարագամատուցք Հայոց. Թարգմանությունը պատարագաց Յունաց, Ասորոց և Լատինացոց, հանդերձ ֆմնութեամբ, նախագիտելիօք և ծանոթութեամբ, Վիեննա, 1897:

² Ավելի մանրամասն տե՛ս Մ. Մուրադյան, «Հայկական Պատարագը և նրա մշակումները», Հայկական արվեստ, Բ, Երևան, 1984:

մաձայն պատարագը, արգելեց սեփական դաշնավորման հետագա կատարումը³:

Մակար Եկմալյանը նախնական երաժշտական կրթությունը ստացել էր էջմիածնում՝ աշակերտելով Քրիստափոր Կարա-Մուրզային, որը 1870-ական թթ. Մայր տաճարի դպրապետն էր, ինչպես նաև հայտնի ձայնագետ Նիկողայոս Թաճյանին, որին Գևորգ Դ. կաթողիկոսը Կոստանդնուպոլսից էջմիածին էր հրավիրել Հայ Առաքելական եկեղեցու ավանդական եղանակները ձայնագրելու նպատակով: Այնուհետև նա իր ուսումը շարունակեց Սանկտ-Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում, ուսուսանի կոմպոզիտոր Նիկոլայ Անդրեևիչ Ռիմսկի-Կորսակովի ստեղծագործության դասարանում⁴:

Ուշագրավ է, որ և՛ Եկմալյանը, և՛ Կոմիտասը Պատարագի բազմաձայն դաշնավորման մի քանի տարբերակներ են ստեղծել: Առավել ընդհանրացած տարբերակը Մ. Եկմալյանի քառաձայն խառը երգչախմբի համար գրվածն է, որը ներկայումս էլ հնչում է ինչպես եկեղեցում, այնպես էլ՝ համերգային կատարմամբ:

Տվյալ հոգվածի նպատակն է հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրներ Մակար Եկմալյանի և Կոմիտաս վարդապետի Պատարագի բազմաձայն մշակումներում տեղ գտած՝ «Խորհուրդ խորին» քահանայի զգեստավորման շարականի, «Հայր մեր» տերունական աղոթքի և «Սուրբ, սուրբ» երեքսյրյան երգասացության միաձայն մեղեդիների համեմատական վերլուծությունը: Հանդիսանալով հայ մասնագիտացված երաժշտության կանտատային-օրատորիալ ժանրի առաջին նմուշներ, Պատարագի վերոնշյալ մշակումները կարևոր դերակատարում ունեցան հայ կոմպոզիտորների հետագա սերունդների ստեղծագործության համար հայ միջնադարյան հոգևոր մոնոդիկ (միամեղեդիական) երգարվեստի մեկնաբանման սկզբունքների ձևավորման տեսակետից⁵:

³ Մակար Եկմալյանի կյանքի և ստեղծագործության մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Ա. Шавердян**, *Очерки по истории армянской музыки. XIX–XX вв.*, Москва, 1953, Ա. Շահվերդյան, *Ավանդներ հայ երաժշտության պատմության. XIX–XX դդ.*, Երևան, 1984, **Ն. Կ. Թահմիզյան**, *Մակար Եկմալյան*, Երևան, 1981:

⁴ **Մ. Մուրադյան**, «Հայկական Պատարագը և նրա մշակումները», էջ 149–164, նույնի՝ «Եկմալյանի Պատարագը Կոմիտասի գնահատմամբ», *Կոմիտասական*, Ա., Երևան, ՀՍՄՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 218–229, **Կ. Յ. Худобашян**, *Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию*, Ереван, изд-во АН Арм. ССР, 1977, с. 151–191, **Ն. Կ. Թահմիզյան**, *Մակար Եկմալյան*, Երևան, 1981, նույնի՝ *Կոմիտասը և հայ ժողովրդի երաժշտական ժառանգությունը*, Լոս Անջելես, Դրազարկ Պրես, 1994, էջ 243–276:

⁵ Որոշ հետազոտողներ նման ժանրային որակավորումը համարում են սխալ, դիտարկելով Պատարագը և նրա հետագա բոլոր կոմպոզիտորական մշակումները որպես ինֆնուրույն, առանձին տեսակ: Սակայն հայ մասնագիտացված երաժշտության դեպքում, որը սկսեց ձևավորվել լոկ ժԹ. դարի երկրորդ կեսին, միաձայն Պատարագին դիմելը բազմաձայնության ներմուծման, համերգային բեմադրակից Պատարագի առանձին հատվածների

Սովորաբար, երբ դիմում են այդ երկերին, առաջին հերթին անդրադառնում են եկմալյանի և Կոմիտասի Պատարագի բազմաձայն պարտիտուրի կազմավորման ստեղծագործական մոտեցումների տարբերությանը: Այդ մասին շատ և մանրամասն է գրվել⁶: Հետազոտողները արդարացիորեն նկատել են, որ եկմալյանի մոտ գերակշռում է հոմոֆոն-հարմոնիկ մտածողությունը, իսկ Կոմիտասի մոտ՝ ենթաձայնային պոլիֆոնիան: «Միշտ էլ մի տարերային միտում է եղել, — գրել է այս կապակցությամբ Ն. Թահմիզյանը, — սկզբունքային տարբերություններ տեսնելու Կոմիտասի եւ եկմալյանի Պատարագների հիմքում գտնուող մայր եղանակների միջև»⁷: Հաջորդիվ, վաստակաշատ երաժշտագետն անդրադառնում է մի կարևոր հանգամանքի, գրելով. «... զուտ մեղեդիական հարստությամբ տեսակէտից Կոմիտասի «Պատարագ»-ը զգալի զիջում է եկմալեանի նոյնանուն ստեղծագործությանը: Վերջինս ներդաշնակուած է երեք տեսակ (եռաձայն արական խմբի, քառաձայն արական և եւ քառաձայն երկսեռ խմբի համար), սրանց ընդհանուր պատկերի մէջ «Պատարագ»-ի անշարժ երգահամարների կէսը ներկայացուած է երկուական, երբեմն նոյնիսկ երեքական տարբերակով»⁸:

Արդեն նշեցինք, որ եկմալյանը հեղինակել է Պատարագի բազմաձայն դաշնավորման մի քանի տարբերակ՝ եռաձայն արական երգչախմբի՝ ամենայն հավանականությամբ նախատեսված Սանկտ Պետերբուրգի Ս. Եկատերինայի եկեղեցու երգչախմբի համար, որը եկմալյանը ղեկավարել է որոշ ժամանակ, ինչպես նաև քառաձայն արական, խառը երգչախմբերի, ֆիսհարմոնիումի ուղեկցությամբ և *a cappella*:

Ինչ վերաբերում է Կոմիտասի բազմաձայնաձայն Պատարագին, ապա հայտնի է, որ վարդապետն աշխատել է Պատարագի վրա շուրջ քսան տարի, բազմիցս դիմելով Պատարագի երգասացություններին, սկսելով Պատարագի մասերի մշակումից դեռևս էջմիածնի ճեմարանականների երգչախմբի համար (1899—1901), դրան հետևել է դարձյալ էջմիածնում դաշնավորած Պատարագը (1903—1904), ապա Փարիզի Էլուլթի համար (1906), Մկրտիչ Խրիմյան կաթողիկոսի հո-

առաջին կատարումների շրջանում, այնուամենայնիվ, թույլ են տալիս դասելու եկմալյանի և Կոմիտասի վերոհիշյալ երկերը կանտատային-օրատորիալ ժանրին:

⁶ Մ. Մուրադյան, «Հայկական Պատարագը և նրա մշակումները», էջ 149-164, նույնի՝ «Եկմալյանի Պատարագը Կոմիտասի գնահատմամբ», Կոմիտասական, էջ 218-229, Կ. Յ. Худабашян, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, с. 151-191, Ն. Կ. Թահմիզյան, Մակար եկմալյան, նույնի՝ Կոմիտասը և հայ ժողովրդի երաժշտական ժառանգությունը, էջ 243-276:

⁷ Ն. Կ. Թահմիզյան, Կոմիտասը և հայ ժողովրդի երաժշտական ժառանգությունը, Լոս Անջելես, Դրազարկ Պրես, 1994, էջ 255:

⁸ Նույն տեղում:

գեհանգստի ընթացքում հնչած պատարագը, և վերջինը՝ էմի Աբգարի⁹ Պատարագից քաղված «Խորհուրդ խորին» քահանայի զգեստավորման շարականի դաշնավորումը: Բացի դրանից, Կոմիտասը գրի է առել նաև Պատարագի երգասացությունները միաձայն:

Իմ ուշադրությունը գրավեցին Մ. Եկմալյանի և Կոմիտաս վարդապետի Պատարագի մշակումներում օգտագործված միաձայն մեղեդիների նմուշները: Առաջին հերթին, հարկ է անդրադառնալ Պատարագի նախաբան հանդիսացող՝ «Խորհուրդ խորին» քահանայի զգեստավորման շարականին: Այդ վեհաշուք ծորերգային երգասացությունը հայ միջնադարյան օրհներգության հազվադեպ գեղեցկությամբ և ոգեշնչմամբ առանձնացող նմուշներից է: Այն իր արժանավոր գնահատականն է ստացել դեռևս հ. Գաբրիել Աւետիքեանի կողմից, որն անվանել է այն «հրաշակերտ»¹⁰:

Այդ երգասացության հեղինակն է ԺԲ—ԺԳ դդ. նշանավոր շարականագիր Խաչատուր Տարոնեցին, ում գործունեությունը ծավալվել է Հաղարծնի վանքում¹¹: Ուշագրավ է, որ երգասացությունը գրված է անվանական ակրոստիքոսի (ծայրակապի) ձևով: Այդ ձևը բնորոշ է տվյալ հեղինակի նաև այլ երաժշտականաստեղծական երկերին, սակայն միայն զգեստավորման շարականի մեղեդին է հասել մեր օրերին ամբողջական տեսքով (իր տարբերակները ներառյալ): Նկատի ունեմ ինչպես բանավոր ավանդույթը, այնպես էլ խաղագիր միջնադարյան Պատարագամատուցները, նաև՝ Հ. Լիմոնջյանի հայկական նոր նոտագրությամբ գրառված՝ ԺԹ. դարի երկրորդ կեսի Վաղարշապատի հրատարակությունները:

Վերլուծելով տվյալ շարականի եղանակը, անվանի երաժշտագետ միջնա-

⁹ Էմի Աբգար, Ami Abgar (1863-1942)՝ հայագի կոմպոզիտոր, ով երաժշտական կրթություն է ստացել Մեծ Բրիտանիայում և Գերմանիայում, ում ստեղծագործական գործունեությունը ընթացել է Կալկաթայում: Նրա հիմնական աշխատանքը կապված է եղել հայ հոգևոր երգարվեստի նմուշների՝ շարականների և Պատարագի երգասացությունների բազմաձայն մշակման հետ: Էմի Աբգարի տաղանդը բարձր է գնահատել Կոմիտաս վարդապետը, որը դիմել է նրա Պատարագում օգտագործված մեղեդիական տարբերակներին: Այդ նմուշներն արտացոլում էին Նոր-Ջուլայի կամ հնդկահայոց երգչական ավանդույթը: Է. Աբգարի Պատարագը հրատարակվել է երկու անգամ՝ *Երգասացութիւնք Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ գրեալ ըստ արդի ձայնագրութեան յԷմի Աբգարէ, Կալկաթա, 1896, Երգասացութիւնք Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցւոյ, Երկրորդ տպագրութիւն ընդարձակեալ, գրեալ ըստ արդի ձայնագրութեան յԷմի Աբգարէ, Լայպցիգ, 1920*: Ավելի մանրամասն Էմի Աբգարի կյանքի և գործունեության մասին տե՛ս Գ. Ամիրադյան, *Ութձայն համակարգը Նոր Ջուլայի կամ հնդկահայոց երգվածքում*, Երևան, Գիտություն, 2016:

¹⁰ Բ. Գ. Աւետիքեան, *Բացատրութիւն շարականաց, Վնեստիկ, Ս. Ղազար, 1814, էջ 584—585*:

¹¹ Ն. Կ. Թանդեգյան, «Հաղարծնի վանքը և Խաչատուր Տարոնեցի երաժիշտ-վարդապետը», *Գիտական աշխատությունների միջբուհական ժողովածու (արվեստագիտություն)*, Երևան, 1973, նույնի՝ Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V—XV դարերում, Երևան, 1985, էջ 278—283:

դարագետ Նիկողոս Թահմիզյանը այն բնորոշել է որպես «տաղատիպ շարական», ելնելով երգասացության ցայտունորեն արտահայտված ծորերգային-զարդուրորուն նկարագրից և «յոյժ ծանր» տեմպային նշումից¹²: Ուշագրավ է, որ Պատարագամատուցում առկա են այդ երգասացության մեղեդիական ևս երկու տարբերակ, որոնք երգվում են չափավոր և ծանր: Ըստ Թահմիզյանի՝ Խաչատուր Տարոնեցուն է պատկանում հենց դիտարկվող ծորերգային-զարդուրորուն տարբերակը, որը երգվում է «յոյժ ծանր»¹³: Սակայն ինձ թվում է, որ մեղեդիական երեք տարբերակն էլ պատկանում են նույն հեղինակի գրչին: Այստեղ հակասություն չկա, քանզի, ըստ գոյություն ունեցող ավանդույթի, ելնելով պաշտոներգության կարիքներից, նույն բանաստեղծական բնագիրը եղանակավորվում էր միաժամանակ մեղեդիական երեք տեմպային տարբերակներով, համապատասխանաբար, հասարակ օրերի համար «չափաւոր», կիրակիների համար՝ «ծանր» և տերունական տոներին՝ «յոյժ ծանր»:

Շարականի դիտարկվող մեղեդուն զուգակցված բանաստեղծական բնագիրը բաղկացած է ընդամենը երկու տողից.

Խորհուրդ խորին՝ անհաս անըսկիզբն, որ զարդարեցեր՝ զվերին պետութիւնդ,
Ի յառագաստ՝ անմատոյց լուսոյն, գերապանծ փառօք՝ զդասս հեղինաց:

ԽՈՐՀՈՒՐԴ ԽՈՐԻՆ

Ծանր

խոր - հուրդ խո 6 - - - - րին,
ան - - - - հաս,
ա - - - - նըս - - - -
- - - - - - - - - - կիզբն.

¹² Ն. Կ. Թահմիզյան, «Հաղարծնի վանքը և Խաչատուր Տարոնեցի երաժիշտ-վարդապետը», էջ 183:

¹³ Նույն տեղում:

ԽՈՐՀՈՒՐԴ ԽՈՐԻՆ

Ծանր

Մեր հայրենիք

Խոր- իտրդ խո- լիմ ան հա- ա ա նրա կիզբն,

Մոնոդիան ծավալվում է Չորրորդ ձայնի առաջին «ստեղի» եղանակում (Գձ ստեղի I): Ուշագրավ է նաև շարականի ասիմետրիկ երկմաս ձևը, որը կարելի էր հանգեցնել $A+B$ պարզ ձևի: Սակայն այդ ձևի ենթաբաժինների ներսում մեղեդին զարգանում է ազատ և իմպրովիզացիոն-վեհաշուք ոճով, *rubato*, երաժշտական նախադասությունները իրար են հետևում երգեցողի շնչառության համար անհրաժեշտ դադարներով բաժանված: Մոնոդիան հագեցված է յուրօրինակությամբ արտահայտիչ երգայնացված ֆրագմենտով, սակայն նրանցում չկա էկզալտացիա: Յուրաքանչյուր նախադասություն ելևէջային նոր նյութ է ներմուծում, ընդգրկելով հնչյունակարգի «ստեղի» տիպի ձայնեղանակներին բնորոշ լայն ձայնածավալի նորանոր հատվածներ: Ձայնեղանակային նման կառույցներին հատուկ են նաև շեղումներն ու անցումները (մոդուլյացիա), ինչը նկատելի է նաև այս դեպքում: Այսպես, երգասացության երկրորդ ենթաբաժնում նախնական ձայնեղանակին հակադրվում է կոնտրաստային, թեմատիկ առումով «զարտուղի» եղանակում ընթացող մեղեդիական մի նոր կառույց: Եվ վերջապես, եզրափակիչ հատվածում վերադարձ է կատարվում դեպի ելևէջային նախնական

ոլորտը, նույնությամբ կրկնելով առաջին ենթաբաժնի ավարտական նախադասությունը, ինչը ստեղծում է եզրափակման՝ coda-ի զգացողություն: Այսպիսով, ինչպես արգարացիորեն նշել է Ն. Թահմիզյանը, տվյալ երգասացության մեջ շարականագիրը հետևել է ձայնեղանակային մեղեդու ներքին զարգացման հետևյալ ընթացքին. Դձ «ստեղի» ձայնեղանակի էքսպոզիցիոն շարադրանքից դեպի միջին հատվածի հակադրումը «զարտուղի» ձայնեղանակում և նախնական «ստեղի» ձայնեղանակի վերադարձով եզրափակիչ ենթաբաժնում¹⁴:

Իսկ ինչպիսի՞ մոտեցում են ցուցաբերել են տվյալ շարականին¹⁵ իրենց բազմաձայն մշակումներում եկամալանն ու Կոմիտասը:

Հստ եկամալանի Պատարագի լայացիզյան հրատարակության, ակնհայտ է տվյալ մոնոդիայի հանդեպ կոմպոզիտորի չափազանց զգուշավոր մոտեցումը: Կոմպոզիտորը շարադրում է մեներգողի կողմից կատարվող ծորերգային (մեղիզմատիկ) մի տարբերակ, որը հնչում է ձայնառության ուղեկցությամբ: Հոմոֆոն-հարմոնիկ ոճով քառաձայն շարադրանքը չի խախտում մեղեդային գծի ընթացքը: Դրա շնորհիվ ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնանում է շարականի մեղեդու վրա: Կոմիտասը՝ «Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի փոխադրեալ ի խազս եւրոպականս եւ ներդաշնակեալ ի ձեռն Մ. Եկմալեան. Լայացիք-Քրէշտկոպֆ եւ Հէրտէլ. Վիեննա — Միխիթարեան տպարան, 1896» իր հայտնի գրախոսականում, անդրադառնալով Պատարագի երգասացություններում առկա ձայնառությանը գրել է հետևյալը. «Ձայնառութեամբ (Pedal, Orgelpunkt) գրուած են գրեթէ միայնակ երգեցողութիւններն այս ոճով. մայր եղանակը երգում է Tenor (Սոսկ) միայնակ. սորան դաշնակցում են Tenor եւ Bass (բամբ) խմբերը հնգեակով ձայնառութիւն պահելով. տեղ տեղ ընդմիջում են անցիկ (durchgehende, *проходящая*) ձայները եւ իւրաքանչիւր երաժշտական նախադասութիւն վերջանում է հիմնաձայնային (*тоническое трезвучие, der tonische Dreiklang*) եռաձայնով»¹⁶:

Կոմիտասի ստեղծագործական գործունեության տարբեր շրջաններին պատկանող մշակումներում, առկա է, մի կողմից, հոմոֆոն-հարմոնիկ ոճին հետևելը (հասարակ օրերի համար նախատեսված վանկային կամ ներվանկային տարբերակների դեպքում), մյուս կողմից, ենթաձայնային պոլիֆոնիկ ոճի որդեգրումը, հաճախ կանոնիկ իմիտացիայի շատ զգուշավոր, բայց և հմուտ կիրառությամբ, ինչն ուղեկցվում է բասի պահված հնչյունով՝ ձայնառությամբ

¹⁴ Ն. Կ. Թահմիզյան, «Հաղաթմնի վամբը և Խաչատուր Տառնեցի երաժիշտ-վարդապետը», էջ 9 և 31:

¹⁵ Միջնադարյան ձեռագիր Շարակնոցներում այն հաճախ նշված է որպես «երգ»:

¹⁶ «Կոմիտաս վարդապետ», Ուսումնասիրություններ եւ Յոգուածներ երկու գրքով, գիրք Ա, Երևան, Սարգիս Խաչենց, 2005, էջ 101:

— *Εἰς* ὧν-ով (կիրակի և տոն օրերի համար նախատեսված ծորերգային-զարդուորուն եղանակների դեպքում):

Ինչ վերաբերում է Պատարագի ընթացքում մի քանի անգամ հնչող տերունական աղոթքին. սկզբում և յուրաքանչյուր բաժնի ավարտին (երեսայից պատարագ կամ նախապատրուստություն, հաղորդություն և արձակում), ապա Կոմիտասի մշակած Պատարագում այն ներկայացնում է խստաշունչ, հնաբույր մի մեղեդի, որը լի է հոգևոր վերացումով: Ինչպես նշել է «Հայր մեր»-ի մեղեդու կապակցությամբ Թահմիզյանը՝ «Տերունական աղոթքը «Հայր մեր» աղոթքի հազվագյուտ գեղեցկության մի հնագույն նմուշ է, որը և չի հանդիպել մեզ այլուր»¹⁷: Առհասարակ «գոյություն ունեցող մեղեդիների նկատմամբ սեփական վերաբերմունք մշակելու, ինչպես եւ դրանց տարբեր երգուածքները հաւաքելու, նոր եղանակներ ձայնագրելու, համեմատելու, ընտրելու, յարգարելու եւ ներդաշնակելու գործը նա սկսել է նոյնիսկ ուսանողական տարիներից»¹⁸:

Շատ ուշագրավ են աղոթքի յուրաքանչյուր նախադասության կատարման բնույթը ցուցանող հեղինակային նշումները: Առաջին նախադասությունը նշված է «վեհ» ածականով: Հենց այդպես էլ այն ընկալվում է՝ շնորհիվ իր ձայնեղանակի, որը ԴՃ I դարձվածքն է: Սակայն աղոթքի մեղեդու յուրաքանչյուր նախադասությունը Կոմիտասի մեկնաբանմամբ ունի իր բնորոշ նշումը: Սկզբի ելեւէջային քայլերը առաջնորդում են ունկնդրին դեպի վերացված աղոթական կենտրոնացում, կարծես պարփակված, մի փոքր մռայլ մթնոլորտ, ինչը միանգամայն համապատասխանում էր Կոմիտաս վարդապետի հոգևոր ընկալմանը, որը դեռևս պատանի տարիքում ճակատագրի բերումով հայտնվել էր էջմիածնի միաբանությունում: Պատահական չէ, որ անդրադառնալով Պատարագի բազմաձայն դաշնավորումին, Կոմիտասը նաև հավատարիմ մնաց հայ եկեղեցու դարավոր ավանդույթին, հանձնարարելով հնչյունավորումը արական երգչախմբին:

Վեհաշուք սկզբնական նախադասությանը հետևում է «եղիցի կամք Քո, որպէս յերկինս եւ յերկրի» երկրորդը, որը կրում է «վճռական» ցուցումը: Դրան հետևում է մեղեդու առաջին նախադասության կրկնությունը, նշված՝ «մեղմագոյն եւ խնդրական» արտահայտությամբ: Այնուհետև ձայնեղանակի վերին հատվածում գոյացած կվինտա վերև «Թող մեզ զպարտիս մեր» խոսքերի վրա առկա է «սրտաբաց» նշումը: Վերջապես, եզրափակող հատվածի՝ «այլ փրկես մեզ ի չարէ» նախադասությունը կրում է «նուրբ, նուաղուն» հեղինակային պահանջը:

¹⁷ Ն. Կ. Թահմիզյան, Կոմիտասը և հայ ժողովրդի երաժշտական ժառանգությունը, 1994, էջ 249:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 241:

ՀԱՅՐ ՄԵՐ

Վեհ

Հայր մեր, որ յեր - կինս, սուրբ ե - ղի - ցի՛ ա - նուն քո,

Եւ - կես - ցե ար - քա - յու - թիւն քո, ե - ղի - ցին կամք քո,

Մեղմագին եւ խնդրական

որ - պէս յեր - կինս եւ յերկ - լի: Ձեաց մեր հա - մա - պա -

Սրտաբաց

գորդ տուր մեզ այս - օր. Թող մեզ ըզ - պար - տիս մեր,

որ - պէս եւ մեր թո - դումք մե - լոց պար - տա - պա - մաց.

եւ մի՛ տա - միր ըզ - մեզ ի փոր - ծու - թիւն,

Նուրբ

այլ փրկ - կես՝ ի չա - ռէ:

Նվաղուն

Վերոհիշյալ նշումներն արտահայտում են հավատացյալ մարդու ներհուն հոգեվիճակը, ինչը Կոմիտասը ձգտել է հաղորդել և ներշնչել ինչպես կատարողներին, այնպես էլ՝ ունկնդրին: Այս տարբերակից զատ մեզ են հասել տերունական աղոթքի կոմպոզիտորի մշակած այլ տարբերակներ: Սակայն կանգ առնենք առավել հաճախ հնչող մոնոդիայի տարբերակի վրա:

Ուշագրավ է, որ և Կոմիտասի, և Եկմալյանի ընտրած մոնոդիաները ծավալվում են Դձ-ի դարձվածքում, որին հատուկ է տեքստիային հիմքը. *finalis – a, repercussa – c*, հաճախ եղանակավորվող ներքևի *medianta*-յով – *f*: Հենարանային հնչյունների տեքստիային հարաբերակության շնորհիվ, տվյալ ձայնեղանակը կարծես ստանում է մաթորային երանգավորում: Սակայն իրենց բնույթով դիտարկվող մոնոդիաները չափազանց տարբեր են:

Կոմիտասն աշխատել է Պատարագի բազմաձայն մշակման վրա շուրջ քսան տարի: Պատարագի հատվածների դաշնավորումները պահպանվել են նաև խառը երգչախմբի համար, որոնք Կոմիտասն իրագործել է՝ ելնելով զուտ գործնական նպատակներից, նկատի առնելով հյուրախաղերի ժամանակ իր տրամա-

դրույթյան տակ եղած երգչախմբերը: Մի շարք վկայությունների համաձայն, նա իրականացրել է Պատարագի վեց մշակում: Հավանաբար, համարելով այդ երկը իր կոմպոզիտորական ստեղծագործության առանցքը, նա շարունակել է աշխատանքը բազմաձայն Պատարագի վրա, անընդհատ վերադառնալով նրան ու հարստացնելով, ընդլայնելով երգչախմբային պարտիտուրի ձայների քանակը: Այդ առումով շատ ուշագրավ է Կոմիտաս վարդապետի Շարլոտենբուրգից սեպտեմբերի 25-ին գրված նամակը ուղղված իր մտերիմ բարեկամ ֆրանսահայ անվանի գրականագետ և թարգմանիչ Արշակ Չոպանյանին, որտեղ բացատրված են այն պատճառները, թե ինչու ինքը չի շտապում ներկայացնել իր աշխատանքը հասարակայնությանը. «[...] Ինչ կվերաբերի իմ կազմած պատարագի արարողութեան, ուղղակի անհնար է այնտեղի¹⁹ եկեղեցիներում գործածելու համար, որովհետեւ խիստ բարդ է՝ ըստ պահանջման եղանակների **խորհրդաւորութեան** (ընդծումն իմն է. — Ա.Ա.). ո՛չ մէկը կառավարել կարող է իմ պատարագը, եթէ նոյն իսկ յարմար երգեցողներ իսկ գտնելու լինեն: Կ. Պօլիսը եւ առհասարակ Ասիան չէ տալիս թաւ եւ բամբ ձայներ, որոնք մեծ դեր են խաղում բազմաձայնութեան մէջ. միւս կողմից՝ իմ պատարագը գրուած է 1—9 ձայնով, այնպէս որ այդքան նուրբ դասակարգութիւն ձայների նոքա ըմբռնել, գտնել ու գործադրել անկարող են. իսկ նոյնը, ես ինքս, եռաձայնի վերածելն անմտութիւն եմ համարում, որովհետեւ **խորհրդաւորութիւնը** կը վերանայ եւ տեղը կանցնէ միայն եւ միայն ցամաք եւ լերկ արուեստ, որ ո՛չ մի ժամանակ չեմ ցանկանայ կատարել ու լսել»²⁰:

Հայտնի է, որ հայ եկեղեցու պաշտոներգությունը էական վերափոխում է ապրել կաթողիկոս Ներսէս Շնորհալու (1101—1173) օրոք, ում կյանքն ընթացել է կիլիկյան Հայաստանի թագավորության ժամանակաշրջանում: Ներսէս Շնորհալին հայ հոգևոր մշակույթի մեջ մտել է ոչ միայն որպես նշանավոր եկեղեցական գործիչ, բանաստեղծ, երգահան և երգեցող, այլ նաև որպես պաշտոներգության բարենորոգիչ, ում ջանքերով իրականացվել է Միջնադարի չափանիշներով հայ եկեղեցու բոլոր երաժշտածիսական մատյանների (Ժամագիրք, Պատարագամատույց, Շարակնոց, Գանձարան, Մանրուսման գիրք) ամենաընդգրկուն բարեփոխումը:

Որպես երաժշտության տեսաբան նա զբաղվել է նաև խազագիտությամբ,

¹⁹ Նկատի ունի Կոստանդնուպոլիսը:

²⁰ **Կոմիտաս վարդապետ**, *Նամականի*, աշխատասիրությամբ Գ. Գասպարեանի, Երևան, Սարգիս Խաչենց, 2009, էջ 131: Մ. Մուրադյանը սխալ է նշել սույն նամակի գրության ամսաթիվը՝ 28 սեպտեմբերի 1914 թ., տե՛ս Մ. Մուրադյան, «Հայկական Պատարագը և նրա մշակումները», էջ 159:

հարստացնելով արդեն գոյություն ունեցող խազանշանների համակարգը լրացուցիչ բարդ, ածանցյալ նկարագրի 23 նոր խազերով, որոնք ի տարբերություն Շարակնոցներում կիրառվող խազերի, նախատեսված էին Մանրուսման ծորեր-գային-զարդուրորուն երգերի նշման համար: Համբարձում կիմոնջյանի ոչ գծային նոր ձայնագրությամբ ԺԹ դարի երկրորդ կեսում գրի առնված Շարակնոցի երգերի մեկ երրորդը²¹ պատկանում է Ներսես Շնորհալու գրչին: Քաջատեղյակ լինելով բյուզանդական և լատինական հիմներգության ձեռքերումներին, գործուն շփումներ և նամակագրություն ունենալով հույն ուղղափառ եկեղեցու և բյուզանդական արքունիքի մի շարք երևելի գործիչների հետ, Ներսես Շնորհալին, ում անգամ մեղադրում էին լատին-կաթոլիկ կողմնորոշման մեջ, ստեղծագործել է այն ժամանակ շրջանառվող բոլոր երաժշտաբանաստեղծական ժանրերում ինչպես հոգևոր (շարական, տաղ, գանձ, երգ,²² Պատարագի սրբասացություն), այնպես էլ աշխարհիկ (պոեմ, հանելուկ և այլն), հեղինակելով տասնյակներով հաշված երգասացություններ, որոնք գրված են վանկային, ներվանկային և ծորերգային-զարդուրորուն ոճերով²³:

Հիշարժան է, որ Կոմիտասը էջմիածնի հոգևոր ճեմարանի ավարտական աշխատանքը նվիրել է հենց Ներսես Շնորհալու կյանքին և գործունեությանը²⁴:

Համարվում է, որ ներկայումս առավել հաճախ կատարվող Պատարագի երաժշտությունը իր վրա է կրում Ներսես Շնորհալու երաժշտական քանքարի դրոշմը, ով դեռ կենդանության օրոք բացի «Շնորհալի»-ից, ստացել էր նաև «Երգեցող» մականունը՝ ի հիշատակ բյուզանդացի նշանավոր երգեցող և հիմներգու Ռոմանոս Երգեցողի (490—556 թթ.):

«Հայր մեր» աղոթքի մեղեդու հիման վրա կարելի է պատկերացում կազմել նրա մեղեդիական ոճի որոշակի ուղղվածության մասին, ոճ, որին հատուկ են

²¹ Տվյալ ծավալում ժողովածուն (առանց մեղեդիական տարբերակների) ընդգրկում է 1812 միավոր:

²² Նկատի ունեմ հոգևոր բովանդակության, սակայն արտադիսական կիրառության համար նախատեսված երգը, ինչպիսիք են հետագայում ժամագրվում գետեղված «Առաօտ լուսոյ»-ն, «Աշխարհ ամենայն»-ը, «Զարթի»-ը:

²³ Ներսես Շնորհալու ժառանգությունն են նվիրված մի շարք աշխատություններ: Առաջին հիմնարար ուսումնասիրությունը պատկանում է հ. Ղևոնդ Այվազյանի գրչին. տե՛ս **Ղ. Այվազյան, Շնորհալի և պարագայ իւր, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1873**: Շնորհալու երաժշտական ժառանգությունը ֆնտրվում է առել մասնավորապես Ն. Թահմիզյանը, տե՛ս **Ն. Կ. Թահմիզյան, Ներսես Շնորհալին՝ երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973**: Նրա ստեղծագործությանը Թահմիզյանն անդրադարձել է նաև իր մյուս աշխատություններում՝ **Ն. Կ. Թահմիզյան, Երաժշտությունը հայկական կրկնակիությամբ, Երևան, 1980, նույնի՝ Գրիգոր Նարեկացին..., էջ 244—287**:

²⁴ **Սողոմոն սարկավազ Սողոմոնեան, «Շնորհալին. նորայ դարը և նրա ժամանակ յուզում կրօնական խնդիրները», Ուսումնասիրություններ եւ Յօդուածներ երկու գրքով, Գիրք Ա, Երևան, Սարգիս Խաչենց, 2005, էջ 15—24**:

դիատոնիկ շարադրանքի պարզությունը և մեղեդիական կառուցվածքների սլացիկությունը: Շնորհալու ծորերգային-զարդուրուն ոճի երգասացությունները մեծավ մասամբ զուրկ են այն դրամատիզմից և կամային ելևէջներից, որոնք հայտնի են Շարակնոցում ընդգրկված այլ հեղինակների շարականների նմուշներից: Էլ չենք խոսում սբ. Գրիգոր Նարեկացու տաղերի ինքնատիպ մեղեդիական մտածողության մասին, որոնցում ազատ մեղեդիական ոճի սահմաններում զուգակցվում են ինչպես քնարական-հայեցողական, երգայնացված, այնպես էլ՝ վիպերգական-կամային ելևէջային դարձվածքները:

Հավանական է, որ եվրոպական մասնագիտացված երաժշտության որոշ ազդեցության ներքո, որը հայտնի դարձավ Կիլիկիայում խաչակիրներին ուղեկցող հոգևորականների և տրուբադուրների շնորհիվ, «Հայր մեր» աղոթքի մեղեդու մեջ կարելի է նշմարել օկտավային մտածողության տարրեր, ինչը ընդհանուր առմամբ բնորոշ է հայկական ձայնեղանակային համակարգին, որը հիմնված է շղթայված քառալարերի (տեսորախորդների) սկզբունքի վրա: Դա փայլուն կերպով բացահայտեց իր տեսական աշխատություններում Կոմիտաս վարդապետը²⁵: Այնուհանդերձ, տվյալ մոնոդիան դարերի ընթացքում ընկալվել է իբրև զուտ ազգային՝ չառաջացնելով որևէ ընդլզում: Ներկայումս Պատարագի ընթացքում դպրապետները փոխեփոխ զուգորդում են Եկմալյանի և Կոմիտասի Պատարագների տարբեր մասերը:

Կվարտայով քայլը սկզբնամասում, իսկ հաջորդիվ աստիճանական շարժումը դեպի վերին օկտավային հնչյունը փաստորեն վերարտադրում են մի մեղեդի, որը կարծես հիմնված լինի կվարտսեկստակորդի վրա, այսպիսով ստեղծելով լուսավոր և խաղաղական տրամադրություն, ինչն արմատապես հակադիր է Կոմիտասի «Հայր մեր»-ում օգտագործված մեղեդուն: Այլ կերպ ասած, համադրելով այս երկու մոնոդիաները, կարելի է ենթադրել, որ Կոմիտասի օգտագործած մեղեդին, որն ամենայն հավանականությամբ ավանդական էր էջմիածնի համար, ուր այն երգվում է առ այսօր, շատ ավելի հին է: Այստեղից էլ մեղեդու բացահայտ ձայնեղանակային բնույթը: Այնինչ Եկմալյանի օգտագործած մեղեդին արտացոլում է Բարձր Միջնադարի գեղարվեստական ճաշակը և միտումները: Ավելի ստույգ՝ խոսքն այստեղ ժԲ. դարի կիլիկյան Հայաստանի հոգևոր եր-

²⁵ Կոմիտաս վարդապետ, «Die Armenische Kirchenmusik von Komitas Keworkian (Etschmiadzin)», Ուսումնասիրություններ եւ Յօդուածներ երկու գրքով, Գիրք Ա, էջ 107-119, տե՛ս նշված հոդվածի հայերեն քարգմանությունը՝ «Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն», նույն տեղում, էջ 120-131, նույնի, «Die Armenische Kirchenmusik von Komitas Keworkian (Etschmiadzin). II. Das Achtensystem der Armenier, Ուսումնասիրություններ եւ Յօդուածներ երկու գրքով, Գիրք Բ, Երևան, Սարգիս Խաչենց, 2007, էջ 7-25, հոդվածի հայերեն քարգմանությունը տես նույն տեղում, էջ 26-44:

ՀԱՅՐ ՄԵՐ

Չափաւոր

Հայր մեր, որ յեր - կինս ես, սուրբ ե - ղի - ցի՛ ա -
 մուն Զո, ե - կես - ցե ար - քա - յու - թիւն Զո, ե - ղի - ցին
 կամք Զո որ - պէս յեր - կինս եւ յերկ - րի. զհաց մեր հա -
 նա - պա - զորդ տուր մեզ այս - օր. թող մեզ ըզ - պար - տիս
 մեր, որ - պէս եւ մեր թո - դումք մե - լոց պար - տա - պա - մաց. եւ
 մի տա - միր զմեզ ի փոր - ձու - թիւն, այլ փրկ -
 կեսա ի չա - րէ:

գարվեստի մասին է, որն Անիի թագավորության շրջանի շարականագիրների՝ Պետրոս Գետադարձի, Գրիգոր Մագիստրոսի, Դանիել Երաժշտի, Հովհաննես Սարկավազ Իմաստասերի և այլոց ստեղծագործության ժառանգորդն էր: Նրանք էին, որ նախապատրաստեցին Շնորհալու (ով սերում էր Բագրատունիների թագավորության անկումից հետո Կիլիկիա տեղափոխված Պահլավունիների նշանավոր տոհմից), ինչպես և հետշնորհալիական դպրոցի ներկայացուցիչների՝ Հակոբ Կլայեցու, Ներսես Լամբրոնացու, Վարդան Արեւելցու, Հովհաննես Պլուզ Երզնկացու ստեղծագործության մեջ դրսևորված նոր միտումները:

Հատկապես ԺԲ–ԺԴ դարերը հոգևոր երգաստեղծության մեջ դարձան ծոբերգային-գարդոլորուն ոճի ծաղկման շրջան, ոճ, որին սկսած Գրիգոր Նարեկացու տաղերից վիճակված էր դառնալ հայկական օրհներգության առաջատար ոճը²⁶: Միաժամանակ, ելնելով պաշտոներգության պահանջներից, շարունակ-

²⁶ Բյուզանդական կայսրության օրոք, մոտավորապես Ը. դարից սկսեալ համապատասխան ոճը կոչվեց կալոֆոնիկ, իսկ ծոբերգային-գարդոլորուն կամ մեկիզմատիկ երգեցողությունը՝ καλοφωνία, որի գեղագիտական գաղափարական հիմքն ու բովանդակությունը Ա. Բաշին

վում էր հարյուրամյակների ընթացքում ձևավորված վանկային և ներվանկային կառուցվածքի շարականների ստեղծումը ավանդական ոճով: Այդ ոճն ենթարկվել էր ինչպես արևելաքրիստոնեական եկեղեցու երգեցողության ընդհանուր կանոնական պահանջներին, այնպես էլ արտահայտում էր ազգային մեղեդիական մտածողության ելևէջային ինքնատիպությունը: Տվյալ համատեքստում ակամայից համեմատություն է ծագում հայոց լեզվի զարգացման հետ. ինչպես գրաբարի զարգացումները հանգեցրին միջին հայերենի տարածմանը, որը շատ ավելի ժողովրդավարական էր գրաբարի համեմատությամբ, նույնպես և Ներսես Շնորհալու և նրա հետևորդների ստեղծագործության մեջ նկատելի էր ձգտումը՝ հոգևոր մոնոդիան որոշ չափով մոտեցնել ժողովրդական բնույթի մեղեդիներին, որոնք աչքի են ընկնում հստակ, պարզ, երգային մեղեդիական նկարագրով և կշռույթային կառույցներով: Դրանց մեջ նկատելի էր ժողովրդական ստեղծագործությանը հատուկ որոշ մետրառիթմական բանաձևերի փոխառությունը: Որպես օրինակ բավական է հղել Ժամագրքի գիշերային ժամի և արևագալի երգերը, որոնք Ներսես Շնորհալու գրչի արգասիքն են: Այդ երգերից, մասնավորապես, «Առաւօտ լուսոյ»-ն և «Աշխարհ ամենայն»-ը պահպանվել են մի քանի մեղեդիական տարբերակով: Հայտնի է, որ դրանցից մի քանիսը, ինչպես, օրինակ, գիշերային ժամի երգերը, ի սկզբանէ հորինվել են արտածիսական կատարման համար. Ներսես Շնորհալին հորինել էր այդ երգերը Պահլավունիների տոհմական դղյակի՝ Հոռմկլայի բերդը պաշտպանող զինվորների համար, որպեսզի նրանք անպարկեշտ բնույթի երգեր չերգեին, այլ փառաբանեին Աստծուն նաև իրենց գիշերային հսկողության ժամանակ: Ավելի ուշ եկեղեցին կանոնակարգեց այդ երգերը, ներմուծելով դրանք Ժամագրքի մեջ:

Այդ երգերին, որոնք շատ բնորոշ են Շնորհալու մեղեդիական ոճին, մոտ է նաև «Հայր մեր» աղոթքի մեղեդին, որն ընդունված է անվանել տերունական աղոթքի շնորհալիական տարբերակ:

Միաժամանակ կարևոր է նշել, որ հենց կիլիկյան թագավորության պայմաններում, հատկապես տաղային արվեստում, «ստեղի» ձայնեղանակներում ծավալվող շարականներում և Պատարագի սրբասացություններում հաճախ հանդիպում են ձայնառությամբ, երբեմն անգամ փոփոխվող ձայնառությամբ ուղեկցվող մոնոդիաներ: Իսկ ձայնառությունն, ինչպես հայտնի է, բազմաձայնության նախնական, սաղմնային տեսակն էր, ինչը ցույց է տալիս, որ տվյալ ժամանակաշրջանում հայկական հոգևոր մոնոդիան ընդհուպ մոտեցել էր բազ-

փառաբանող հրեշտակների երգեցողության ընդօրինակումն էր երկրի վրա, եկեղեցում: Այսինքն, «կալոֆոնիկ» նշանակում է գեղեցկաձայն կամ հրեշտակաձայն, բառացի՝ գեղեցկաձայն:

մաձայն մտածողությունը անցնելուն: Դա ժ. դարից արևմտաեվրոպական եկեղեցական երաժշտության մեջ ամենուրեք նկատվող մի միտում էր:

Հայտնի է, որ ԺԳ–ԺԴ դարերում կանգ է առել շարականի ժանրի զարգացումը, որի պատճառներից մեկը, ըստ իս, նաև Ութձայն համակարգի կաղապարով շարականագիր հեղինակների ստեղծագործելու սահմանափակված լինելու հանգամանքն էր: Ակնհայտ է, որ ԺԲ–ԺԴ դարերում հայ հոգևոր երգաստեղծությունը իր բարձրակետային դրսևորումներում՝ ձայնեղանակային մտածողության բարդագույն ծավալուն մոնոդիաներում, որոնց հատուկ են շեղումներն ու մոդուլյացիաները, որոնցում նկատվում է Ութձայնի նորմերի հաղթահարման միտումը, սպառել էր իրեն: Զարգացման հաջորդ տրամաբանական քայլը պետք է դառնար բազմաձայնությունն անցնելը: Սակայն այն տեղի չունեցավ պատմական մի շարք անբարենպաստ հանգամանքների բերումով՝ պետականության կորուստ, օտար զավթիչների ասպատակություններ, քաղաքային կյանքի աղճատում, բնակչության մշտական տեղահանություն և այլն, ինչն ընդհատեց ընդհանրապես մշակույթի, նաև երաժշտական մասնագիտացված արվեստի բնականոն զարգացումը, ետ գցելով բազմաձայնության մոտքը հայ երաժշտություն հինգ հարյուրամյակով²⁷: Մշակութային ավանդույթների պահպանման օջախներ հանդիսացող և բոլոր ժամանակներում որոշ արտոնություններ ունեցող վանքերում այլևս մտահոգված էին գոյություն ունեցող ավանդույթների պահպանման և հետագա սերունդներին դրանց հնարավորինս անխաթար փոխանցելու խնդրով: Այդ է պատճառը, որ 1375 թ. Կիլիկյան թագավորության անկումից հետո, երբ Արևմտյան Եվրոպայում, հատկապես Իտալիայում, սկզբնավորվում էր մշակութային աննախադեպ վերելքի՝ Վերածննդի (*Renaissance, Rinascimento*) ժամանակաշրջանը, մեզանում չստեղծվեց որակական գեղարվեստական նոր արտադրանք, որն ի գործու կլիներ հոգևոր մշակույթի այս կամ այն ոլորտը առաջ մղելու:

Այսպիսով, վերադառնալով «Հայր մեր» աղոթքի մոնոդիաներում մեղեդիական մտածողության խնդրին, կարելի է եզրակացնել, որ Կոմիտասն ընտրել է տերունական աղոթքի էջմիածնական երգվածքի ավանդական մեղեդիական տարբերակը: Այնինչ եկմալյանը գերադասել է ներսես Շնորհալու դարաշրջանին բնորոշ մեղեդիական մի տարբերակ, որն ամենայն հավանականությամբ

²⁷ Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Ա. Արևշատյան, «Մարիամ Մագդաղենացուն նվիրված երգասացությունները հայկական և կաթոլիկ եկեղեցիների երգչական գործառույթում», Հայ արվեստի հարցեր, 4, Երևան, 2012, էջ 31–43, տե՛ս նաև A. S. Arevshatyan, “Les cantiques consacrés à Marie Madeleine dans la pratique musicale des églises arménienne et catholique”, *Revue des Etudes Arméniennes*, vol. 33, Paris, 2013, p. 99–108:

պատկանում է Կլայեցի հայրապետի գրչին: Այսպես թե այնպես, հայ եկեղեցու երգչական ավանդույթը պահպանել և առ այսօր կիրառում է Պատարագի ընթացքում երգվող երկու տարբերակն էլ հավասարապես:

Մեղեդիական մտածողության տեսակետից շարունակելով սուրբ Պատարագի ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիրներ Մակար Եկմալյանի և Կոմիտաս վարդապետի բազմաձայն մշակումներում առկա մոնոդիաների համեմատական վերլուծությունը, անհրաժեշտ է անդրադառնալ «Սուրբ, սուրբ» հայտնի երգասացության մոնոդիաներին: Ինչպես և «Խորհուրդ խորին» շարականի և «Հայր մեր» տերունական աղոթքի մոնոդիաների դեպքում, վերոհիշյալ հեղինակները բոլորովին տարբեր մոտեցում են ցուցաբերել նախևառաջ ավանդական մեղեդիական տարբերակների ընտրության հարցում:

Հայտնի է, որ «Սուրբ, սուրբ» սրբասացության կանոնական բնագիրը կենտրոնական տեղերից մեկն է գրավում քրիստոնյա բոլոր եկեղեցիների Պատարագներում²⁸: Երգասացության բովանդակությունը կապված է Նսալի մարգարեի տեսիլքի այն հատվածին, երբ նա լսել էր երկնքում Տիրոջը փառաբանող հրեշտակների երգեցողությունը, որոնք վերագոչում էին. «Սուրբ, սուրբ, սուրբ Տէր զօրութեանց»: Իսկ եռակի կրկնության շնորհիվ տվյալ բնագրի վրա հիմնված երգասացությունները ստացել են *Τρισάγιος ύμνος*, *Трисвятая песнь*, հայկական ավանդույթում՝ «Երեքսրբեան երգ» անվանումը: Իր զգայական լիությամբ և կրոնական խոր ապրումի առումով երեքսրբեան երգն արտահայտում է Պատարագի խորհրդի բարձրակետերից մեկը: Այն դիմում է հավատացյալի նվիրական զգացմունքներին, ինչը հրաշալի մեղեդիական մարմնավորում է ստացել տվյալ հայկական մոնոդիաներում:

Մ. Եկմալյանը կանգ է առել ծորերգային (մելիզմատիկ) տարբերակի վրա, որը հնչյունավորում է երգչախումբը: «Սուրբ, սուրբ»-ի վերացարկված, կարծես ճախրող մեղեդին, նրա վառ արտահայտված քնարահայեցողական բնույթը և խորապես զգացական, եթե չասենք պահի ապրման անձանականացված վերապրումը թույլ են տալիս դասելու տվյալ մոնոդիան հայ միջնադարյան մոնոդիական արվեստի մարգարիտների շարքին: Հնարավոր է, որ դա կապված է այն բանի հետ, որ մեզ հասած մեղեդիական տարբերակը համարվում է կաթողիկոս Ներսես Շնորհալու խմբագրածը, երգահան, ում դարակազմիկ ստեղծագործությունը հատուկ էր հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտության համարձակ համադրումը:

²⁸ Հումական պաշտոնեղբայրան մեջ այն կոչվում է *Τρισάγιος ύμνος*, իսկ լատինականում՝ Sanctus:

ՍՈՒՐԲ, ՍՈՒՐԲ

Ծանր
Սուրբ,
Սուրբ Տէր զօ - րու - քեանց,
լի են եր - կինք և եր - կիր փա - ռօք քո.
օրհ - նու - քին ի բար - ձուն.
օրհ - - - - նեալ որ և - կիր
և զա - լոցդ ես ան - ուամբ Տառն.
ով - սա - նայ ի բար - ձուն:

Մեղեդին առանձնանում է դիատոնիկ նկարագրով, ծորերգայնությամբ և գեղեցիկ պարզությամբ: «Ծանր» շարժումը (տեմպը) հաստատում է, որ տվյալ երգասացությունը պատկանում է ծորերգային-զարդոլորուն մոնոդիաների թվին: Միաժամանակ մեղեդուն հատուկ է ներքին ճկունությունը և նպատակաւաւացությունը, ինչը ձեռք է բերվում ալիքաձև ծավալմամբ, սեկվենցիոն շարժման տարրերով և այլն: Տվյալ դեպքում երգասացությունը շարադրվում է հայկական Ութձայն համակարգի Չորրորդ ձայնեղանակում (Դձ):

Եթե հետևենք Քրիստափոր Կուշնարյանի դասակարգմանը, ապա «Սուրբ, սուրբ»-ը պատկանում է կվարտային հիմքով ձայնեղանակներին: «Պաշտամունքային երաժշտության մեջ, – գրել է նա, – հատկապես շարականների մեղեդիներում, կվարտային հիմքով էռլական վերջնաձայնային հնչյունակարգն ունի լայն տարածում: Հին տեսաբանները, իր կառուցվածքից ելնելով, այն դասում են մեկ Չորրորդ, մեկ էլ՝ Երկրորդ կողմ ձայնեղանակներին»²⁹:

²⁹ X. С. Кушнарєв, *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*, Ленинград, Музгиз, 1958, с. 480.

Իր մշակման մեջ Եկմալյանը նախապատվությունը տվել է հոմոֆոն-հարմոնիկ շարահորանքին, ինչը ստեղծագործությունն հաղորդել է միասնական աղոթական երկյուղած մթնոլորտ:

Կոմիտասն իր դաշնավորման մեջ դիմել է բոլորովին այլ մեղեդիական տարբերակի: Դժվար է կռահել, թե ի՞նչ աղբյուրից է նա օգտվել: Արդյոք այդ մեղեդիական նմուշը պատկանում էր բուն էջմիածնական երգվածքին, թե՞ Կոմիտասն այն լսել էր իր գիտարշավային ձայնագրությունները կատարելիս ոմն ինֆորմանտից, որը ներկայացնում էր որոշակի տեղային վանքային երգվածք, ինչպիսիք քիչ չէին պատմական Հայաստանի տարածքում դեռևս է. դարից³⁰:

Ուշագրավ է, որ «Սուրբ, սուրբ»-ի մեկնաբանման բնույթը Կոմիտասը նշել է որպես «Նուրբ հիացում»: Եվ իրօք, տրամադրությունը, որով ներթափանցված է Պատարագի տվյալ մասը, խորունկ է և հայեցողական:

«Սուրբ, սուրբ»-ի առաջին ֆրազը, որն աչքի է ընկնում լայն շնչով և ծորերգով, ծավալվում է մեկ վանկի հնչյունավորման սահմաններում: Հաջորդ նախադասությունը օժտված լինելով ավելի գործուն և հաստատակամ բնույթով, փոփոխություն է մտցնում սկզբնական մեղեդիական կառույցի տրամադրության մեջ և կրում է «Հայն ու վեհ» նշումը: Եվ, վերջապես, եզրափակիչ նախադասությունը՝ «Օվսաննա ի բարձունս», որին հեղինակը տվել է «Նուադուն և ներքուստ» բնորոշումը, ավարտում է երգասացությունը խաղաղական տրամադրությամբ: Ինչպես արգարացիորեն նշել է Կոմիտասին նվիրված մենագրության մեջ Ն. Թահմիզյանը՝ «երգերի բազմաձայն մշակման առումով Կոմիտասի «Պատարագ»-ը ներկայացնում է ներդաշնակութեան (ընդարձակ իմաստով) այլազան հնարանքների ու խմբերգային գրությունեան ամենատարբեր ձևերի մի ամփոփ հանրագիտարան»³¹:

³⁰ Այդ մասին են վկայում Կիրակոս Գանձակեցին և Վարդան Առևելցին, պատմելով 645 թ. Ներսես Տայեցի կաթողիկոսի օրոք տեղի ունեցած հայտնի դիպվածի մասին, երբ Վարդավառի տոնի կապակցությամբ Հայաստանի տարբեր գավառներից եկած դպիրները Պատարագի երգեցողության ընթացքում խառնաշփոթ են ստեղծել, չկարողանալով միակերպ եղանակով շարունակել «հարցն» շարականի երգեցողությունը: Դա պատճառ է հանդիսացել կաթողիկոսի խոր մտահոգության և նա կարգադրել է Շիրակի դպրվանքի դպրապետ Բարսեղ ձոն վարդապետին շրջել Հայաստանի բոլոր գավառներում, ծանոթանալով տարբեր վանքերում ավանդվող երգերին և, ընտրելով դրանցից լավագույնները, կազմել մի մատյան, որը կաթողիկոսի կարգադրությամբ պետք է տարածվեր ողջ Հայաստանում, այդպիսով միակերպություն հաստատելով եկեղեցական երգեցողության ոլորտում: Այդ ժողովածուն ստացել է «Հնոնընտիր» անվանումը, դառնալով ապագա Շարակնոցի հիմքը: Այդ մասին տե՛ս Ա. Արևշատյան, «Ներսես Տայեցի կաթողիկոսը և հայ հոգևոր երգաստեղծությունը», Տայք. Պատմություն. Մշակույթ. Դավանանք, Հոգվածների ժողովածու, Մայր Աթոռ Սբ. Էջմիածին, 2019, էջ 43–50, տե՛ս նաև՝ Ա. Ս. Арешатян, Учение о гласах в средневековой Армении, Ереван, ГИТУТЮН, 2020, с. 20–23:

³¹ Ն. Կ. Թահմիզեան, նշվ. աշխ., էջ 259:

ՍՈՒՐԲ, ՍՈՒՐԲ

Նուրբ հիացում

Սո՛ւրբ,

Լայն ու վեհ

սո՛ւրբ, Տե՛ր զո - լու - - թեանց,

լի եմ եր - կինք եւ եր - կիր

փա - ռօք Քո: Օրհ - նու - թիւն ի բար - ծունս.

օրհ - նեալ, որ ե - կիր եւ զա - լոցդ ես ան -

Նուաղուն եւ ներքուստ

լամբ Տեառն: Ով - սան - մայ ի բար-ծունս:

«Սուրբ, սուրբ»-ը Կոմիտասի խմբերգային արվեստի գլուխգործոցներից է: Նրանից առաջ դեռ ոչ մեկին չէր հաջողվել այդ աստիճանի վեհ, խորհրդապաշտական (միստիկ) տրամադրություն մարմնավորել, այդպիսի աստվածավախ երկյուղածության մթնոլորտ ստեղծել հրեշտակային սրբախոսության խորհրդի առջև: Մարդկությունը հազվադեպ է հասել հոգևոր ապրումի նման բարձր արտահայտության: Համաշխարհային երաժշտության մեջ այն համեմատելի է Ի. Ս. Բախի Պասսիոնների որոշ հատվածների հետ:

Ուշագրավ է, որ դիտարկված մեղեդիական երկու տարբերակն էլ աչքի են ընկնում դիատոնիկ նկարագրով, երգվում են նույն՝ Չորրորդ ձայնեղանակում (Դձ), որի հիմքում ընկած է դեպի վեր ընթացող կվարտայի ելևէջը: Տվյալ ձայնեղանակի համար բնորոշ են ց վերջավորող և Ը դիմող հնչյունները, որոնց ձայնածավալի շրջանակներում էլ ընթանում է սրբասացության մոնոդիան:

Այսպիսով, «Սուրբ, սուրբ»-ը պահպանվել է երկու իրարից բոլորովին տար-

բեր մայր եղանակներով, որոնք օժտված են դարերի խորքից եկող ազգային ելևէջային ինքնատիպությամբ, ինչն արտահայտվել է նրանց երգայնացված, ծորերգային-զարդուրուն մեղեդիների մեջ: Համապատասխանաբար, բոլորովին տարբեր է նաև Պատարագի բազմաձայն մարմնավորումը Մ. Եկմալյանի և Կոմիտասի մշակումներում, ինչն արտացոլում է տվյալ հեղինակների ստեղծագործական միտումները:

ANNA AREVSHATYAN

OBSERVATIONS ON THE MELODIC THINKING IN
THE MONODIES OF THE LITURGY IN THE ARRANGEMENTS
BY MAKAR YEKMALIAN AND KOMITAS

Key words: Liturgy, Yekmalyan, Komitas, melodic thinking, monodies, polyphonic arrangement.

In the last quarter of the 19th century, several experiments of polyphonic revision of the Liturgy of the Armenian Apostolic Church were carried out, among which the highly artistic versions of Makar Yekmalyan and Komitas are in the first place. The article examines the melodies of the liturgic chants *The Deep Sacrament*, *Our Father* and *Holy, Holy*, chosen by the founders of the national school of composers. The comparison showed that Komitas, on the whole, was inclined to choose a more archaic and less known monody, while Yekmalyan (as in the case of *Our Father*) preferred the melodic version characteristic of the era of Nersēs Shnorhali. One way or other, the singing tradition of the Armenian Church has preserved all these variants which are sung during the Liturgy to this day.

АННА АРЕВШАТЯН

НАБЛЮДЕНИЯ НАД МЕЛОДИЧЕСКИМ СТИЛЕМ МОНОДИЙ
ЛИТУРГИИ В МНОГОГОЛОСНЫХ ОБРАБОТКАХ МАКАРА
ЕКМАЛЯНА И КОМИТАСА

Ключевые слова: Литургия, М. Екмалян, Комитас, мелодическое мышление, монодия, многоголосная обработка.

В последней четверти XIX века было осуществлено несколько опытов полифонической обработки Литургии Армянской Апостольской церкви, среди

которых первое место принадлежит высокохудожественным обработкам Макара Екмаляна и Комитаса.

В статье рассматриваются варианты монодий песнопений «Глубокое Таинство», «Отче наш» и «Свят, Свят», избранные основоположниками национальной композиторской школы для многоголосных обработок Литургии. Сравнение показало, что Комитас в целом был склонен к выбору более архаичных и менее известных монодий, тогда как М. Екмалян предпочёл варианты, характерные скорее всего для эпохи Нерсеса Шнорали. Так или иначе, певческая традиция Армянской Церкви сохранила эти оба варианта. Они поются на Литургии и по сей день.