

ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ BOOK REVIEW РЕЦЕНЗИЯ

ԱՐՈՒՍՅԱԿ ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ*

DOI:10.57155/NOJC5126

ԱՐԱՄ ԲԵՐՈՎԲԵԱՆ, ՉԱՅՆ ՅԱՆԱՊԱՏԻ. ԵԿԵՂԵՅԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ ԲԱՐԵԿԱՐԳՈՒՄԸ ԺԹ. ԴԱՐՈՒ ՎԵՐՋԱԲՈՐՈՒԹԵԱՆ, ԱԿՆ ԸՆԿԵՐԱԿՑՈՒԹԻՒՆ, ՓԱՐԻԶ, 2017

* Թեև վերոնշյալ գրքի հրատարակությունից տարիներ են անցել, բայց մենք մեր պարտքն ենք համարում՝ նաև հատկապես այս օրերում, հայ գիտական և մտավորական հասարակությանը ներկայացնել այն ևս մեկ անդրադարձով: Սույն գրախոսությունից ամիսներ առաջ Արամ Քերովյանն իր տիկնոջ և ստեղծագործական գործընկերոջ՝ Վիրջինիա Քերովյանի հետ եղավ Հայաստանում՝ մեկշաբաթյա աշխատանոցի շրջանակներում ուսուցանելով բազմաթիվ, նաև ոչ երաժիշտ ունկնդիրներին հայ հոգևոր ավանդական երաժշտության եղանակների, երգեցողության առանձնահատկությունները: Դեռևս 1998 թվին Արամ Քերովյանը հիմնել է Փարիզի Հայկական ձայնեղանակային երգեցողության ուսման ԱԿՆ կենտրոնը (Center for Armenian Modal Chant Studies AKN) և նույնանուն երգչախումբը, որի շրջանակներում իրագործվում են ոչ միայն դասընթացներ, աշխատանոցներ ու համերգներ, այլև ձայնասկավառակների թողարկումներ (վերջին՝ Հայ հոգևոր երաժշտության Հանգստյան երգերը թողարկված են 2021 թվին, սրանից դուրս, տարբեր տարիների թողարկվել են Ապաշխարության ու Հարության, Ս. Խաչի, Մեծ Պահլի շրջանի [Մխիթարյան վարդապետ Հ. Վրթանես Ուլուհոճյանի հետ], Աստվածածնի և Ծննդյան, Հարության, Սրբերին նվիրված շարականների ձայնասկավառակներ): Հայ հոգևոր երաժշտական ժառանգության ուսումնասիրության այս ծիրում նա հեղինակել է մենագրություններ (Հ. Մինաս Բժեկյանի «Երաժշտութիւն, որ է համառօտ տեղեկութիւն երաժշտական սկզբանց, ելեւէջութեանց եղանակաց եւ նշանագրաց խազից», բնագիրն ուսումնասիրությամբ հանդերձ, Երևան, 1997, հայկական արդի ձայնագրության դասագիրք, "Manuel de Notation musicale arménienne moderne", Tützing, 2001, համահեղինակությամբ թուրքերեն՝ «Օսմանեան Դասական Երաժշտութիւնը եւ Հայերը», Կ. Պոլիս, 2010): Նաև բազմաթիվ հոդվածների հեղինակ է՝ ֆրանսերեն, գերմաներեն, անգլերեն, հայերեն՝ նվիրված հայ միջնադարյան խաղաղությանը,

* ՄԵՆԱՊԱՄԱՐՈՒՄՈՒՄ ՄԱՏԵՆԱՊԱՐԱՆ, արվեստագիտության քեկնածու, arusiak_t@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ հուլիսի 23, 2023, հոդվածը գրախոսելու օրը՝ օգոստոսի 9, 2023:

շարականների ձայնեղանակային կառույցին, նրանց բանավոր ու գրավոր ավանդույթների փոխանցման առանձնահատկություններին, եկեղեցական երգիչների՝ դպրաց դասի երևույթին, ինչպես նաև հայ ժողովրդական երաժշտությանը: Մինչ Ակն կենտրոնը Արամ Քերովյանը (որ նաև քանոնահար է) 1980-ին հիմնադրել է Կոչնակ՝ ժողովրդական և աշուղական երաժշտության համույթը, որ 1983-2000 թթ. թողարկել է Կոմիտաս վարդապետի հավաքած և մշակած ժողովրդական, ինչպես նաև Սայաթ-Նովայի հեղինակած աշուղական երգերի ձայնասկավառակներ, 2016-ին՝ հայկական օրորոցայինների հավաքածուի ձայնասկավառակ: Արամ Քերովյանը մինչ օրս տարբեր երկրներում վարում է աշխատանքներ՝ տարածելով հայ հոգևոր ավանդական երաժշտության մասին գործնական գիտելիքներ: Տողերիս հեղինակը դկտ. Քերովյանին և իր տիկնոջն իր խորին երախտագիտությունն է հայտնում Հաստտան այցելության, այլև այն անձնվիրության, իր արվեստը փոխանցելու պատրաստակամության ու ներշնչանքի համար, որին ականատես ենք եղել այդ օրերին:

Գրքի խորագիրն արդեն՝ անկախ իր սուրբգրային նախահիմքից, հուշում է ասես ներքին, կորուսյալ իրողության, միաժամանակ ներկայության, չմարող ձայնի թրթիռի մասին: Այն ընթերցվում է գեղարվեստական գրքի պես. միաժամանակ ընթերցողի առջև բացվում է մի ամբողջ աշխարհ՝ մեծ մասամբ կորսված, հավաքների, բանավեճերի, քննությունների, նամակագրության, այս ամենը կանխող հապճեպ գործողությունների, վերջապես «մարդկային, չափից ավելի մարդկային» հարաբերությունների ճակատագրական նախազարդի այն հատվածը, որ մեր այսօրվա հոգևոր երաժշտության պահպանված շերտի ետնաբեմն է: Այս աշխատանքի իրագործման դժվարությունը նշում է հեղինակը.

«Գրութիւններ, ձայնագրութիւններ (նոթաներ) կամ լուսանկարներ ոչ միայն օսմանեան երկարատեւ ճնշումին եւ քանդումին պատճառով անհետացած կամ փճացած են, այլ նաեւ՝ անհոգութեան եւ անգիտակցութեան: Մնացորդներէն մաս մը կը գտնուի անհատներու մօտ: Իսկ գրադարաններու մէջ պահուածները տակաւին ամբողջութեամբ չեն ցանկագրուած, ոչ ալ՝ եղած ցանկերը համադրուած... Եկեղեցական եւ ազգային գործերու դիւանները մինչեւ Ա. համաշխարհային պատերազմ քիչ թէ շատ կատարեալ վիճակի մէջ կը պահուէին Կ. Պոլսոյ Պատրիարքարանին եւ եկեղեցիներուն մէջ, հակառակ Պոլսոյ այն հռչակաւոր եւ յաճախակի հրդեհներուն: Անոնց մէկ մասը ցիրուցան եղաւ Ի. դարու առաջին տասնամեակներուն: Անկէ վերջ ալ, շատ մը դիւանային նիւթեր ոչնչացան կամ «անտրամադրելի» դարձան: Թուրքիոյ հանրապետութեան տեւական ճնշումին տակ, Կ. Պոլսոյ տասնեակ տարիներով մեկուսացած համայնքին մէջ տիրող ահուգողը, բայց նաեւ անտարբերութիւնը գլխաւոր պատճառները եղան այս կորուստին, որուն հետեւանքները ակնհայտ կը դառնան այսօր» (12):

Թերևս, երևույթներն առհասարակ հակված են կրկնվելու, և միշտ արտաքին բռնությունները զուգահեռվում են ներքին անտարբերությամբ, եղածը պահպանելու հանգեպ երբեմն այնքան ճակատագրական անփութությամբ...

Գրքի հիմքը կազմող Հանձնաժողովի արձանագրությունները ևս Պոլսի պատ-
րիարքարանի դիվաններում լինելու փոխարեն հայտնվում են եղիա Տնտեսյանի
որդու մոտ, այնուհետև երուսաղեմի Ս. Յակոբեանց վանքի ձեռագրապահոցում
(սրանց անդրադարձել է հավաքածուի նկարագրող նորայր Արք. Պողարեանը):
Կ. Պոլսում երկար տարիների փնտրտուքից հետո այստեղ սրանք հայտնաբերում
ու հրատարակում է Ա. Քերովբյանը (163-228):

19-րդ դարի Կ. Պոլիսը, թատերաբեմ է, ինչպես հեղինակն է նշում, Հայկա-
կան եկեղեցական երաժշտության համար ճակատագրական նշանակություն
ունեցող իրադարձությունների ու նախաձեռնությունների՝ որոնց գազաթնա-
կետն է դառնում էջմիածնում հայկական ժամագրքի երգերի և Շարակնոցի՝ ար-
դի հայկական նոտագրությամբ ձայնագրությունն ու տպագրումը: Մինչ օրս
մասնագետներին անհայտ Արձանագրությունների և այլ փաստաթղթերի լույսի
ներքո, ինչպես նաև բոլոր հասանելի նամակների ու փաստաթղթերի համադր-
մամբ հեղինակը բացում է այս և սրան նախորդող բազմաշերտ ու բարդ իրա-
դարձությունների աստիճանական ընթացքի կծիկը: Այն է՝ լավագույն շարակա-
նագետներից կազմված հանձնախմբի նիստերը Կ. Պոլսում, որ փորձում է
խմբավորել-խմբագրել, ընտրել Շարականների «Ճիշտ» կամ ճշտված տարբե-
րակները՝ սրանք միօրինակ կերպով գրի առնելու, տպագրելու և դասավանդե-
լու համար, հանձնաժողովի անդամներից մեկի՝ Նիկողայոս Թաշճյանի ժամա-
նումն էջմիածին դասավանդման համար (որ միաժամանակ որոշակի սկզբուն-
քային անհամաձայնություններ ունի Հանձնաժողովի գլխավոր դերակատարի՝
Ե. Տնտեսյանի հետ) ու կարծես հապճեպ կերպով Շարակնոցի հրատարակու-
թյան նախաձեռնությունը՝ հաշվի չառնելով հանձնախմբի շարունակվող աշխա-
տանքները և չսպասելով նիստերի ավարտին արձանագրվելիք վերջնական
արդյունքներին: Ուսումնասիրողն այս հակասական իրողությունների ետևում,
որ փորձում է ներկայացնել հնարավորինս համակողմանի, չի հայտնում իր անձ-
նական վերաբերմունքը և որևէ գնահատականի առկայության դեպքում պահ-
պանում է հանդարտ և նրբանկատ զգուշությունը՝ միաժամանակ սակայն՝
երևույթները ճշմարիտ լույսով ներկայացնելու և բանաձևելու հայեցողի իր
խնդիրը:

«Կը ջանամ նիւթերը այնպիսի ձեւով մը խմբաւորել որ ընթերցողը ոչ միայն
ընդհանուր պատկեր մ'ընկալէ խնդրոյ առարկայ շրջանին մասին, այլ նաեւ կարե-
նայ անդրադառնալ անոր մարդկային երեսակին: Որովհետեւ, երբ պատմութեան
էջերուն մէջ անցած դէպքի մը մասին կարդանք անկէ երկար ատեն վերջ, կը տես-
նենք որ դերակատարներուն միջեւ եղած յարաբերութիւնը յաճախ բացակայ է մեզի
տրուած պատումէն: Պէտք է քօղագերծել զայն, եթէ կարելի է» (11):

Նույնպես Կ. Պոլսի երաժշտապետների և երաժիշտների հաջորդման տախտակի առնչությամբ նշում է.

«Տախտակը, ցոյց տալով թէ ո՛վ որո՛ւ աշակերտ է, կ'օգնէ գոնէ մասամբ հասկնալու՝ անձերու միջեւ յարաբերութիւններուն ենթախորքը: Անհատական համակրանք կամ հակակրանքներէն անդին, երաժիշտներուն ո՛ր դպրոցէն եկած ըլլալն ալ օգտակար է հասկնալու համար, թէ ինչո՛ւ ոմանք կրնան միասին աշխատիլ Յանձնաժողովին մէջ, մինչ ուրիշներ տակաւին կը հակառակին իրարու» (15):

Շարադրանքի այս կերպի մեջ արտահայտված է և իր՝ հեղինակի կենսագրությունը, քանի որ Արամ Քերովբյանն անձամբ այս դպրոցի՝ պոլսահայ ավանդույթի կրողն է, սերնդեսերունդ փոխանցվող կենդանի շղթայի մի օղակը և այն ապրեցնողն ու հնչեցնողը, այլ ոչ պատմական իրողությունն ուսումնասիրողն ու փաստագրողը: Վերոնշյալ կենդանի փորձառությունը, որի ծիրում չի կարող չլինել ստեղծագործական տարր, արտահայտված է և շարականների բանավոր փոխանցման բնույթի՝ հեղինակի դիտարկումների մեջ:

Շարականների անփոփոխության խնդիրը. կենդանի ավանդույթի ոսկե շղթա և կորուսյալ [?] երաժշտություն. Ա.

«Նշանաւոր երաժշտապետներու կամ եկեղեցական երգիչներու բերնէն կատարուած այս արձանագրութիւններուն հաւանաբար բոլորն ալ տեսակ մը խմբագրութեան ենթարկուած են, առ հասարակ զանոնք արձանագրողներուն կողմէ, որ նոյնքան ճանաչուած անձեր էին որքան երգողները: Այս իրողութիւնը չի նուազեցնէր հաւաքածոներուն արժէքը, որովհետեւ արձանագրութիւնները միշտ կատարուած են փոխանցումի ծիրին մէջ եւ ա՛յդ մտայնութեամբ¹: Նոյնիսկ հրատարակութեան համար խմբագրուելով ենթադրաբար անշարժացած եղանակները տակաւին շարունակել են քիչ թէ շատ փոխուիլ, ինչ որ աւանդական բոլոր երաժշտութիւններուն բնական վիճակն է: Հետեւաբար անիմաստ է պնդել թէ հին շարականները «Սահակի եւ Մեսրոպի եղանակներն» են եւ կամ Կ. Պոլսոյ տիրացուները աղաւաղած են զանոնք: Նիւթը շա՛տ աւելի բարդ է: Անշո՛ւշտ շատ մը քմահաճ փոփոխութիւններ եւ ներմուծումներ եղած են, բայց ոչ միայն ժԹ. դարուն, այլ նաեւ աւելի առաջ: Միջամտութիւններ կ'ըլլան մեր ժամանակներուն ալ, նոյնիսկ «անաղարտ պահելու» կամ «ազգային նկարագիր տալու» միտումով: Շարականները ունին չափազանց հետաքրքրական երկու իւրայատկութիւններ, որոնք մեզ կը ստիպեն աւելի խոհեմութեամբ մօտենալ եղանակներու փոփոխութեան պատմական ընթացքին. ա. անխտիր, բոլոր տարբերակները նոյն տիպար եղանակներով կազմուած են, բ. շարականներու ներկայ եղանակներուն ճնշիչ մեծամասնութեան մէջ երկար եւ կարճ վանկերը կը յարմարին խազաւորեալ Շարականներու երկար եւ կարճ վանկերուն: Այս բոլորով հանդերձ, մեծ կորուստ մ'եղած է ժԹ. դարուն վերջերը տակաւին բանող, բայց չետոյ, Մեծ եղեռնի պատճառով կործանած նշանաւոր վանքերու երգեցողութեան արձանագրուած չըլլալը»:

¹ Ընդգծումը՝ մերը:

Այլուր երաժշտության Ութ-ձայն համակարգում գոյություն ունեցող ենթա-բաժանումներին՝ շարականների տիպար եղանակներին նվիրված գլխում ոչ երաժիշտ ընթերցողին մեկին ոճով բացատրում է սրա էությունը՝ եղանակ եզրույթի տարողությունը, որ ընդգրկում է թե՛ ընդհանրական ձայնի և թե՛ բոլորովին մասնավոր մեղեդու հասկացությունը, որ «ձայնեղանակի կառույցին թոյլատրած ճկունությունն սահմաններուն մէջ կրնայ տարբերակման ենթարկուիլ. եւ մնալ ճանաչելի»։ Այս տիպական եղանակները, այսպիսով, համադրվելով արդեն որոշակի բնագրի հետ իր վանկերի քանակով, տողերի երկարությամբ, գույցե նաև իմաստային շեշտերով, կամ տարբեր դպրոցներում և տարբեր երաժիշտների գրառմամբ կարող են տարբերակվել (նա բերում է նման օրինակներ՝ նույն շարականի՝ երեք տարբեր հավաքածուներում, և նույն տիպական եղանակի՝ երեք՝ ծանր, միջակ և հորդոր ընթացքների տարբերակներով)։ Նման համակարգը պետք է որ ենթադրեր՝ գոնե մեզ հասած ձևով, բանաձևերի մեջ ճշուղավորումների բավական ճկուն մի ավանդույթ։

Վերջապես նույն կերպ ուսումնասիրության այն մասում, ուր զետեղված են Սահակ վրդ. Ամատունու սուր քննադատությունը Թաշճյանի ձայնագրած Շարականոցի դեմ, ինչպես և երգիծական, անգամ ծաղրական դիտարկումներն այս գործի նախաձեռնող Գևորգ Դ. կաթողիկոսի երգած շարականների տարբերակների մասին, ուսումնասիրողը նշում է (ըստ Ամատունու՝ կաթողիկոսը, այլ եպիսկոպոսներ իրենց անունն ունեցող սրբերի տոնին գրված շարականները, ինչպես Ս. Գևորգին նվիրված շարականը, հայտնի ձևից շատ ավելի զարգարուն կերպով էին երգել տալիս)։

«Շարականները հիմնուած ըլլալով տիպար եղանակներու վրայ, միջակ կամ չափաւոր ընթացքով շարական մը ծանր շարականի վերածելը եղանակի փոփոխութիւն չի պարտադրեր... Նոյն տիպար եղանակով կարելի է բոլոր տարբերակները երգել։ Այսինքն ծանր եղանակին վրայէն կարելի է կարգաւ չափաւոր եղանակը, եւ կամ չափաւորը վերածել ծանր եղանակի։ Տարբերակման այս ձեւը կը կիրարկեն եկեղեցական երաժիշտներ, մնալով տիպար եղանակներու ծիրի մէջ։ Հետեւաբար, պէտք է չափաւորել քննադատութիւնը» (106, ծան.)։

Սրա ծիրում, ինչպես և երգեցողության բազմաթիվ տարբերակների, սրան հակառակ այս շրջանում փոխադարձ պսակազերծումների, միմյանց քմահաճ փոփոխությունների մեջ մեղադրելու համապատկերում, որ ներկայացված է ուսումնասիրության մեջ, առհասարակ շատ ավելի բազմազան է դառնում Շարականների ժառանգության, նրանց բազմազանության հարցը, որտեղ շատ հասկացություններ, ինչպես աղավաղում, անաղարտություն, երբեմն կարող են շահարկվել՝ հաճախ միայն սեփական դպրոցն ու անձը արժևորելու համար։

Այս տեսակետից հիմնաքարային է նաև շարականների ճշմարիտ ուսուցման, յուրացման ընթացքի հեղինակի մոտեցումը.

«Դպրութեան վարժուելու ընթացքին մէջ, մանուկը կամ երիտասարդը ամբողջ երգացանկը չէ որ կ'իւրացնէ, այլ շարականները յաճախ լսելով կը սկսի ճանշնալ տիպար եղանակները եւ այդպիսով կրնայ փորձառու դպիրներուն միանալ: Դանդաղ երեցող, բայց լաւագոյնս բանող ուսման այս ձեւին մեր օրերուն շատ կարեւորութիւն չի տրուիր, քանի որ ամեն բան պէտք է արագ ընթանայ: Հետեւաբար եկեղեցական երաժշտութեան ուսումը աւելի՛ կը դանդաղանայ, երբեմն ալ կը ձախողի, սահմանափակուելով «երգ սորվելու» մտայնութեան մէջ» (255):

Ուսուցման այս ձեւը, անհրաժեշտ մասնագետների պատրաստումը, անշուշտ այսօր հրամայական է ձեւարաններում դասավանդելիս և եկեղեցու սպասավորներ պատրաստելիս: Սա է, որ գործնական երաժշտին պետք է ուղեկցի դեպի հոգևոր միջնադարյան երաժշտության այն հարուստ ավանդական երաժշտության երգեցողության աշխարհը, որտեղ այնքան չի կարևորվում առանձին դիմագիծը, մեղեդին, որ կարող է այս կամ այն կերպն առնել համակարգի մէջ, որքան ելևէջների ու անցումների այն ամբողջությունը, որն ավելի դժվար է յուրացնել, բայց անկորնչելի է, ինչպես լեզուն: Ըստ Ութ-ձայնի բնույթի Շարականների այսպիսի ուսուցման՝ մեթոդը կարծես հիմնական մասով համահունչ է նաև Շարակնոցների խազագրությունը (ստորև):

Ուսումնասիրության ավարտին հեղինակը հայ ավանդական հոգևոր երաժշտության Ութ-ձայնի հատուկ դրություն, սրանց մէջ շատ ավելի բազմազան ու հարուստ, հավասար տեմպերացված համակարգից դուրս ձայնամիջոցների երգեցողության վերջին մոհիկաններից լինելու գիտակցությամբ փաստում է.

«... եկեղեցական երգեցողութիւնը վերածուած է կա՛մ արեւմտեան երգեցողութեան եւ կա՛մ, միաձայն ըլլալու պարագային, բոլորովին հեռու է ձայնեղանակներու ըմբռնումէն, քանի որ պէ՛տք է հեռու մնալ արեւելեանէն: Իսկ այն մի քանի վայրերը, ինչպէս Կ. Պոլսոյ քանի մը եկեղեցիները, ուր ձայնեղանակներու աշխարհը տակաւին ներկայ է, կացութիւնը կռահել կու տայ ապագայ ձուլումը՝ օսմանեանի կապկումին մէջ: Համայն աշխարհի մէջ հազիւ քանի մը երաժշտապետ մնացած է՝ տիպար եղանակներուն ծանօթ ըլլալով, խազագրուած պարզ շարականը ճշգրիտօրէն կարդացող. անոնց միջեւ ալ «արեւելեան ձուլումին» տանող ոճէն հեռու մնացողները մէկ ձեռքի մատներուն չափ չկան: Վերջին հաշուով, խազագրութիւնը կը մնայ բանասիրական նիւթ մը, առանց որեւէ օգուտ բերելու անցեալի հետ կապի մը պահպանման...»² Բանավէճ, խորհրդակցութիւն, գործնական լուծումներ փնտռել՝ գոյու-

² Անշուշտ վերոնշյալ համարեալներով, երբ կտրվում է կապը կենդանի ավանդույթի հետ, արդարացի են ուսումնասիրողի խոսքերը: Մասինց դուրս առհասարակ խազագրության ուսումնասիրության շուրջ նշենք. Տաղարանների, Մանրումումների խազագրության տրամադրած բանասիրական մնացող տվյալներ՝ երաժշտության բնույթի, կրկնվող տիպական մեղեդիների, երաժշտական կառույցների կրկնությունների պարբերականության, բանաստեղծական բնագրի հետ նրանց կապի, հավելյալ խազերով երաժշտության կատարման նրբությունների մասին, առայժմ միջնադարյան մեղեդմատիկ, հիմնականում կորսված երգե-

թիւն չունին այսօր. ոչ իսկ հետաքրքրութիւն: Հաւանական է, որ յաջորդ սերունդները ստիպուին, եթէ կարելի ըլլայ անշուշտ, ա՛լ աւելի «հնագիտական հետազոտութիւն» կատարել նիւթի մը մասին, որ քանի մը սերունդ առաջ տակաւին ապրող աւանդութիւն մըն էր» (276):

Ութ-ձայն համակարգի և Շարականների անփոփոխության վերոնշյալ դիտարկումների ծիրում այստեղ կցանկանանք մի փոքր շեղվել՝ անդրադառնալով հայ միջնադարյան խազագրությանը՝ հասկանալու համար, գոնե ըստ խազերի տրամադրած արտաքին տվյալների՝ որքան է նույն երևույթը դիտարկելի միջնադարյան ավանդույթում: Մասնավորապես փորձենք ներկայացնել իրականում գոյություն ունեցած խազագրության երկու շերտերը՝ երաժշտությունը ճշգրտորեն արտածող և ընդհանուր-բանաձևային ելակետերը նշող: Վերջինը վերաբերում է հատկապես Շարականներին, Մանրուսմունքներում սաղմոսագրության մասերին, որոնց ոչ բոլոր վանկերն են խազագրված, խազագրված են ընդհանուր տարատեսակ շեշտեր ցույց տվող խազերով, ավելին՝ հիմնականում մեջբերված են միայն բնագրերից առանձին վանկերով: Հատկապես վերջին ձևը կարող էր այս կամ այն չափով հաստատված բանաձևի մեջ ավելի ազատ երգեցողության, ըստ այդմ և փոփոխությունների հնարավորություն տալ: Սա կներկայացնենք հնարավորինս հակիրճ՝ առանց օրինակների:

* Հայ միջնադարյան երաժշտական ձեռագրերի խազագրությունը

Շարականները հասել են 12-րդ դարից, ըստ այդմ դժվար է սահմանել՝ արդյոք և ինչ չափով են խմբագրության ենթարկվել ավելի վաղ շարականները Կիլիկյան շրջանում: Միաժամանակ առավել վանկային և ասերգային բնույթի շարականների խազագրությունը ցույց է տալիս, որ այն պետք է որ ավելի հուշող բնույթ կրեր՝ արդեն հայտնի եղանակը տվյալ բնագրին հարմարեցնելու, կամ այդ եղանակների հատուկ ելեշները կամ շեշտերը նշելու գործառույթով: Այս բնույթի մասին է հուշում այն, որ ա. խազերն իրենց հաջորդականությամբ շատ ընդհանուր բնույթ են կրում, միայն մի քանիսն են, բ. հատուկենտ վանկերի վրա են: Այնուհետև՝ նման շարականների դեպքում ձեռագրից ձեռագիր խազագրության տարբերակումները շատ են՝ այսինքն, ա. այս կամ այն խազը կարող է բացակայել, բ. կարող է լինել մոտակա մեկ այլ վանկի վրա, գ. կարող է փոխարինված լինել այլ, իրեն մոտ խազով: Համեմատաբար նույնական են շարականների մեխիզմատիկ հատվածները՝ մեկ վանկի վրա խազախմբերը, թեև այստեղ ևս կարող են լինել տարբերություններ՝ այս կամ այն ձեռագրում սրանք կարող են պարզեցված լինել, որոշ խազեր բացակայել, փոխարինված լինել: Վերջապես՝ հնագույն ՄՄ 9838 Շարականցում շարականների

ցողությամբ հարուստ ձևերի միակ աղբյուրն են: Մյուս կողմից խազանշանները, հատկապես նրանց տիպական դարձվածքները վերոնշյալ ժողովածուներում հնարավոր համադրությամբ, եթե կան, Շարականցի խազերի և բանավոր ավանդույթով փոխանցված շարականների տիպական դարձվածքների հետ, բավարար չափով ուսումնասիրված չեն:

մեծ մասի՝ նախաշնորհալիական շարականների բնագրերը ևս ներկայացված են սղված՝ միայն առանձին վանկերով, ցանցառ խազերով: Սրանով հանդերձ, Շարականոցները ընդհանուր առմամբ պահում են նույն երաժշտական շարահյուսությունը:

Այս ամենը խոսում է ի նպաստ նրա, որ գոյություն ունեն Ութ-ձայնի, սրանց մեջ հստակ ենթադասված տիպար եղանակների համակարգ, որի շրջանակներում, սրա հստակ իմացությամբ, երգեցողը կարող էր կարգալ այս կամ այն եղանակը՝ օգտվելով խազերից: Այնուհետև՝ այս եղանակները կարող էին ունենալ որոշ տարբերակումներ առանձին գրիչների ձեռքի տակ: Շարականների այս կերպ գրառումը հնարավորություն է տալիս տիպական եղանակների հարմարեցման այս ճկունության:

Պատկերն այլ է մեղիզմատիկ երգերի խազագրության դեպքում, որ ներկայացված են, օրինակ, Ժամերգության երգերն ամփոփող **Մանրամունքներում**: Վերջիններում ներկայացված է խազագրության մեթոդի կամ երգեցողության երկու շերտ: Սաղմոսերգության հատվածները՝ գիշերային ալելուները, ստողոգիները, կանոնագլուխները, քազառ կոչվող երգերի սաղմոսների հատվածները, խոնարհեցո-ապրեցո երեկոյան սաղմոսները՝ այս բոլորի ընդարձակ բնագրերը գլխավորապես ներկայացված են միայն իրենց սկզբնավանկերով: Մինչդեռ սրանց մեղիզմատիկ ալելուները, վերջավորությունները և այլն՝ մանրակրկիտ խազագրությամբ: Ընդ որում, մեղիզմատիկ հատվածների խազագրությունը գրեթե անփոփոխ է (կան միայն առանձին տարբերակումներ, շատ են հավելյալ՝ տառ-խազերի տարբերությունները, սակայն խազավորումը նույնն է դարեր շարունակ): Ավելին՝ Մանրամունքների Ուղիցի բաժնում առկա են ութ ձայնի մեջ ծավալված հարյուրն անցնող եղանակներ, որոնցով երգվում էր նույն սաղմոսատողը, սակայն այդ՝ ժամանակի ընթացքում ավելացող եղանակներն իրենք անփոփոխ են ձեռագրից ձեռագիր: Այսպիսով, ըստ այս պատկերի, գոնե Կիլիկյան շրջանում առկա էր մի միասնական դպրոց, Ժամերգության երգերի կատարման մի՝ ձև՝ մանրուսման արվեստ, անփոփոխ մեղեդիների ամենամանրակրկիտ գրառմամբ, որ, ըստ Շնորհալու, պարտադիր էր բոլորի համար: Անշուշտ, բոլոր այս դատողությունները հիմնված են միայն խազագրության արտաքին տվյալների վրա, մինչև վերջ հնարավոր չէ ապացուցել, որ խազերի նշանակությունը չէր փոխվում ժամանակի ընթացքում: Մեզ սակայն այս թեզն ապացուցելի չի թվում՝ ելնելով, ինչպես նշեցինք, մեղիզմատիկ երգերի խազագրության չափազանց մանրակրկիտ բնույթից, նրանից, որ սրանք դարեդար անփոփոխ ընդօրինակվում էին, վերջապես նրանից, որ երբեմն սրանց մեջ հանդիպում ենք տարբերակումների՝ հաճախ լուսանցքներում, այսինքն այդ տարբերությունները ևս արձանագրվում էին, և վերջապես՝ ըստ Տաղարանների և Գանձարանների, ողջ միջնադարի ընթացքում նորանոր տաղեր էին հորինվում, ինչպես նաև հին տաղերն էին վերախմբագրվում: Ստեղծագործական այս ընթացքը երբեք կանգ չի առել, և երաժշտական փոփոխությունները ամրագրվել են նաև խազերով: Եթե ենթադրենք, որ տեղի են ունեցել որոշակի ձայնեղանակային, ըստ այդմ նաև սրա սահմաններում խազերի նշանակությունների փոփոխություններ (նման օրինակ արդեն շարականների գրի առնվող ժամանակներում ցույց է տալիս Ա. Քերովբյանը՝ ստորև), ապա սրանք այնուամենայնիվ, կարծում ենք, պետք է շատ աստիճանական և ավելի նուրբ

բնույթ կրեին:

Մեզ համար հասանելի ավանդաբար պահպանված երաժշտական երգվածքների դեպքում մենք արդեն ականատես ենք տարբեր դպրոցների՝ ինչպես Վենետիկի, Վիեննայի, Ջմմաուի և այլն. սրանցից շատերի՝ առանձին վանքերի ինքնուրույն ավանդույթների աղետալի կործանման մասին նշում է և հեղինակը (վերը):

Ուստի կարող ենք հետևել, որ խազագրություն համակարգը մի դեպքում, ըստ երևույթին, թույլ էր տալիս այն քիչ թե շատ ազատ և ճկուն կատարման հնարավորությունը, որ ունենք շարականների պարագայում՝ նրանց ոչ միայն ոչ բոլոր խազագրյալ վանկերով, այլև այդ խազագրության ասերգային մասերի տարբերություններով, մյուս կողմից շատ ավելի հստակորեն սահմանված էր մեկիզմատիկ արվեստի՝ Մանրումունքների մեկիզմատիկ երգերի, կցուրդների դեպքում (նաև բազմաթիվ հավելյալ, կատարման այլևայլ նրբություններ ցույց տվող խազերի առկայությամբ):

Եվ հենց այս մեկիզմատիկ շերտն է (ձեռագրերում հաճախ այս եղանակները չունեն ձայնային նշում)³ որ, համեմատելով ներկայիս ավանդույթի հետ, ամենամեծ ու աղետալի կորուստներն է կրել՝ իր հիմնական հատվածով դուրս գալով ծիսական կիրառությունից, ինչպես մանրուման եղանակների զգալի մասը: Իսկ բանավոր ավանդույթով դարերով փոխանցված, 19-րդ դարում և ավելի ուշ գրի առնված և սրա միջոցով պահպանված օրինակների դեպքում էլ սրանց երաժշտությունը գրեթե որևէ առնչություն չի հայտնաբերում միջնադարյան ձեռագրերում պահպանված իր համարժեքների հետ՝ ո՛չ խազերի խտության, վանկերի վրա նրանց բաշխվածության, ո՛չ այդ խազերի բնույթի առումով:

Ի դեպ, եթե մեկիզմատիկ երգի, տաղի ուրե՛ն նմուշ՝ գոնե մեկ օրինակ պահպանված լինե՛ր քիչ թե շատ անփոփոխ, ապա բավական կլինե՛ր այդ նմուշը համադրել մանրակրկիտ խազագրված նրա միջնադարյան օրինակի հետ՝ այնտեղ առկա խազերի նշանակությունը հայտնաբերելու համար, իսկ մի քանի անփոփոխ օրինակի դեպքում՝ բոլոր խազերի նշանակությունը հասկանալու համար:

Մինչդեռ մեկիզմատիկ երաժշտությունը, որ մեկ վանկի վրա ծավալվելու, խորհրդածելու, աղոթքի ապրումի մեջ ընկղմվելու կամ գուտ սեփական ձայնով կամ երաժշտությամբ հիանալու հնարավորություններ է ընձեռել, ըստ երևույթին այս պատճառներով շատ ավելի զգալի և անդառնալի փոփոխություններ է կրել: Իսկ Շարականոցը՝ գոնե ելնելով ձեռագրերի մեր մինչ օրս արված համեմատությունից և բանավոր ավանդույթից, մնալով ձայնեղանակների ծիրում, շնորհիվ այս համակարգի ճկունության, գուցե ավելի անփոփոխ պահպանվելու հնարավորություն է ընձեռել:

Որքան, թվում է, ազատ է եղած բանաձևերի մեջ շարժման որոշակի ճկունությունը (և այս համակարգում պայմանական-հուշող կարող է լինել խազագրու-

³ Այս հարցը շատ ավելի հանգամանալից ֆննդյան է կարոտ:

թյունը), այնքան երաժշտությունը գուցե պահպանում է ընդհանուր իր համակարգը: Սակայն, իհարկե, շարականների փոփոխության աստիճանը ևս ստուգել չենք կարող: միայն կարող ենք փաստել՝ եթե չլինեք երաժշտության փոփոխություն, չէինք ունենա խազերի վերծանության խնդիր:

Նշենք՝ այստեղ խոսքը խազագրության երկու տարբեր համակարգերի մասին չէ, խազագրությունը միասնական է Շարականներում, Տաղարաններում, Մանրումնում: խոսքը խազագրության մեթոդի մասին է հոգևոր երգեցողության երկու շերտի՝ սաղմոսերգության (նաև քարոզների)⁴ և մելիզմատիկ երգերի դեպքում: Սա է խազագրության երկու մակարդակների ամենաընդհանուր պատկերը:

Վերջապես այս աշխատանքի, նրանում արտացոլված արձանագրությունների միջոցով իմանում ենք Շարականների ու նրանց խազագրության, այս երկուսի շատ ավելի մեծ աղբյուրների իրական ակունքների մասին. այն ժամանակ, երբ խմբագրվում, գրի էին առնվում Շարականները, ընտրվում էին նրանց առանձին տարբերակները, հակառակ ընթացքով սրանք էին երբեմն համարեցվում խազերին կամ գոնե խնդրահարույց դեպքերում համեմատվում էին խազերի հետ՝ նրանց բնույթի, տաղաչափական նշանակության մասին ամենաընդհանուր տեղեկությունները հաշվի առնելով (կամ, օրինակ, բուն ձայնից դարձվածք անցման համար համեմատվում էր՝ արդյոք ձեռագրերում ևս տվյալ շարականի մեջ առկա է խազերի փոփոխություն): Այսինքն այս երկուսը՝ բանավոր ու գրավոր ավանդույթները, մոտեցվել են միմյանց նաև հակառակ ճանապարհով: Որքանո՞վ էին սակայն, մինչ Ե. Տնտեսյանի ուսումնասիրությունները, տվյալ ժամանակաշրջանում երգեցողության ժամանակ հաշվի առնվում խազերը, որքանո՞վ կարող էին նրանց տրամադրած տվյալներն օգտագործել եկեղեցական երգիչները:

Բ. Խազերի իմացության աստիճանը 19-րդ դարում և սրա դերակատարությունը Շարականների խմբագրման հարցում

Խազերի հստակ նշանակության կորստի հանգամանքը նշում է արդեն 1815 թ. Հ. Մինաս Բժշկյանը, որ մեջբերում է հեղինակը.

«... Կը տեսնենք, հին ձեռագիր շարականներուն եւ ժամագիրքերում մէջ, երկան երկան նշաններ եւ խազեր, բայց թէ իւրաքանչիւր խազ ի՞նչ աստիճան եւ ի՞նչ զօրութիւն ունի, կամ թէ ի՞նչ արուեստով ան խազերը շարած են, ո՞րչափ ժամանակ ունին, եւ ի՞նչ ներդաշնակութիւն, որոշ չիյտենք: Թէպէտ, ամէն երգիչ մէկ մէկ բան

⁴ Հնարավոր է՝ ինչպես ՄՄ 9838 Շարակնոցի դեպքում, նման սեղմագրված ձևով էր գրի առնվում ժամագրի հայտնի և հին շերտը, իսկ ավելի ուշ՝ Կիլիկյան շրջանում ներմուծված մելիզմատիկ մասերը ներկայացվում էին ամենայն մանրամասնությամբ: Սա սակայն ևս չի բացառում ասեղգի մեջ բանաձևերի առկայությունը, որ հնարավորություն էր տալիս նման կրճատ գրության:

կ'ըսեն, որ է չգիտնալ⁵» (23):

Միաժամանակ ուսումնասիրողն էլ պահում է զգուշավորություն այս հարցում.

«Ջրսելու համար թէ ոչ ոք մնացած է (որ տիրապետում է խաղաղության արվեստին՝ Ա. Թ.), քանի որ չեմ կրնար հաստատել, թէ իրօք, ԺԹ. դարու սկիզբը խաղաղութեան քիչ թէ շատ տիրապետող ոչ ոք մնացած էր գործող վանքի մը մէկ անկիւնը» (22):

Մինաս Բժշկյանի ասույթից միաժամանակ երևում է, որ այնուամենայնիվ խաղերը օգտագործվում էին երգեցողության մեջ և ստանում այս կամ այն մեկնաբանությունը՝ ըստ այս կամ այն դպրոցի, ավանդույթի: Այն, որ եկեղեցական երաժշտության վարպետները տիրապետում էին խաղերի նշանակության ինչ-որ մի աստիճանի, կամ գոնե խաղերի նշաններին ավանդաբար փոխանցված եղանակների հյուսվածքները համապատասխանեցնելու արվեստին և օգտագործում էին խաղաղորդյալ ձեռագրերը՝ համադրելով բերանացի տարբեր ավանդույթների հետ, վկայում են նաև այս ուսումնասիրության արձանագրությունները: Աշխատասիրողն ինքը նշում է սա.

«Ժողովներու ընթացքին Ե. Տնտեսանի տուած մանրամասն բացատրութիւնները գոնէ մասամբ, բայց բծախնդրութեամբ արձագրուած են ատենագրութեանց մէջ: Ասոնք այդ ժամանակուան համար արդի ուսումնասիրութիւններ են, որոնք ցոյց կու տան նաեւ, թէ հակառակ ընդհանրացած կարծիքին, ԺԹ. դարու վերջերը աւանդական երգեցողութեան փայլուն վիճակին շնորհիւ, խաղաղութիւնը տակաւին քիչ մը շօշափելի էր: Ատենագրութիւններուն մէջ եղիա Տնտեսանի արձանագրած նկատողութիւնները եւ բացատրութիւնները դեռ կը պահեն իրենց այժմէականութիւնը, անտիպ յօդուածներ կրնան սեպուիլ անոնք» (34):

Միաժամանակ, անշուշտ, Տնտեսյանի դիտարկումները, հոգւածներն ու հաղորդումները ուսումնասիրություններ են, այսինքն հայտնի մի դպրոցի, ավանդույթի գիտելիքի սոսկ փոխանցում չեն, այլ օրինաչափությունների, խաղերի բնույթների վերհանում, ըստ շարականագետի իր բազմամյա փորձառության և երուսաղեմյան ձեռագրերի ուսումնասիրության, որոնք հստակ ընկալում էին հանձնաժողովի մյուս շարականագետները:

Գ. Շարականների անաղարտության վերականգնման և խմբագրման հրամայականը. Պահպանություն, թե մտայնություն

19-րդ դարում Շարականների՝ ըստ այս կամ այն դպրոցի, ուսուցչապետի կամ երգեցողի բազմաթիվ տարբերակների ու ավանդույթների գոյության ծի-

⁵ Ընդգծումը՝ մերը:

րում, նաև շարականները հետագա փոփոխություններից փրկելու համար (դեռևս Ե. Տնտեսյանը նշում է, որ վերջին 50 տարում ավելի են փոխվել հայ եկեղեցական եղանակները, քան ողջ նախորդող դարերի ընթացքում) հրամայական է դառնում Շարականները խմբագրելն ու գրի առնելը, ողջ Հայ եկեղեցում երգվող մեկ միասնական տարբերակ ընդունելու հարցը:

Համենայն դեպս՝ հանձնաժողովի ստեղծման առաջին փորձի նպատակն է ավանդված շարականների և երգերի «ամեն հաւատարիմ զգուշաւոր քննութիւն ընել», որպէսզի սրանք ամեն տեղ երգվեն միօրինակ՝ «ըստ նախնեաց սրբոց ասութեան պարզ ու գեղեցիկ գեղգեղելով», միաժամանակ սրանք պետք է խիստ երկար չլինեն, տարբերվեն սովորական ու տոն օրերին՝ «կանոնաւոր յորդոր ասութեամբ»: Հանձնաժողովի կողմից որոշված «բուն հին եղանակները» պետք է գրի առնվեն՝ փրկվելով կորստից: Այս նպատակների մեջ իհարկե կա որոշ կանխակալություն և մտայնություն՝ հարուստ ավանդույթի բազմաթիվ օրինակներից պահել «ճշմարիտը»: Ղալաթիոյ եկեղեցում այս փորձը մնում է ապարդյուն: Հանձնաժողովը կյանքի է կոչվում մոտ տասն տարի անց՝ 64-ի փոխարեն 73-ին: «Որքան աւելի դժուար է այսօր՝ ԺԹ. դարու դէպքերը տեղադրել իրենց ժամանակի պատկերին մէջ, առանց դիմելու «ազգային», «հարազատ» կամ «ազաւաղուած»ի նման, գիտականէ աւելի քաղաքական իմաստ կրող ածականներու» (34):

Այս նպատակից անկախ շարականների խմբագրմանը լծված նման փորձառու երաժիշտների նիստերի արձանագրությունները մեծ արժեք են ներկայացնում՝ վերհանելով այդ ժամանակ գոյություն ունեցող բազմաճյուղ ավանդույթին տիրապետելու խորությունը, դրա ընդերքում խմբագրությունների, դասակարգումների, ձայնաբաժանումների հստակման համար սահմանվող ձայնանիշերի, շարականների խմբավորումների ու այդ խմբավորումների միօրինակացման, ըստ ընդհանուր օրինաչափության տարբերակների ընտրության սկզբունքի խորագիտակ աշխատանքները, որ ի զորու են իրագործել միայն լայնածավալ այդ ժառանգության կենդանի կրողներն ու կարգավորողները: Այստեղ հաճախ շոշափվում են հարցեր, որ անգամ առավել կամ պակաս չափով մթին են մնում ներկա երաժշտագետների համար (ստորև): Երաժշտության անփոփոխ փոխանցման ծիրում կարևոր է և ուսումնասիրողի գիտարկումը բուն «աւանդապահ» հասկացության շուրջ՝ ելնելով նույն երևույթի շուրջ Ե. Տնտեսյանի մտորումից:

«Անշուշտ, հոս հարց կը ծագի, թէ ինչ է պահուած աւանդութիւնը⁶: Բայց Տնտե-

⁶ Ըստ Ե. Տնտեսյանի, Հանձնաժողովի անդամներից ա. ոմանֆ ցանկանում էին հայկական եղանակները սրբագրել թուրքականների վրա (սա վերաբերում է, ըստ ուսումնասիրողի, ոչ թե մեղեդիներին, այլ ձայնեղանակներին և կշռույթին), բ. ոմանֆ՝ եվրոպական նաշակ

սեանի համար խնդրոյ առարկայ եղողը «աւանդական»ը սահմանելէ անդին, սխալը ուղղելու սիրոյն ճիշդն ալ չմխելն է, քանի որ բնականաբար բազմաթիւ են աւանդութիւնները, եւ անոնց իւրաքանչիւրն ալ ունակութիւնն ունի՝ խաղաղութեան ներփակած համակարգին համապատասխանող, անոր հետ ներդաշնակ տարրեր պահած ըլլալու» (38, հմմտ. Տնտեսյան. «մեր այն նախնի դպիրները որք թէ՛ սխալ եւ թէ՛ ուղիղ իրենց վարժապետէն սովորածը իբր պատգամ համարելով չէին ուզեր յայտնի սխալն անգամ ուղղել եւ կամ նշանախեց մը փոփոխել, տակաւին զասոնք իբր աւանդապահ պէտք է համարել եւ ոչ եղծող», 38): Հետաքրքիր է և հանձնաժողովի անդամներէից Ռեթեոս Փափագչանի դիտարկումը, թե ուզած փաստարկը (մասնավորապէս՝ քննվող շարականի գործատան սկզբից, թե վերջին տնից պետք է անցնել դարձվածք եղանակի) որևէ տեղից չեն կարող գտնել, քանի որ ում էլ կանչեն, պետք է բերանացի իր երգվածքը երգի: Սրան Տնտեսյանը պատասխանում է՝ ուզում է, որ ապացույցը շարականի միջից գտնեն և շարականները միմյանցով սրբագրեն (էջ 183, հանձնաժողովի ընթացքում առավել ակնհայտ է Տնտեսյանի այս միօրինակութեան բերելու միտումը):

Գ. Ութ-ձայն համակարգը, սրա մեջ տեղի ունեցող հնարավոր փոփոխությունները և ձայնանիշերի վերծանման նրբությունները. Վերջապես պահպանության ու խմբագրման ծիրի ներսում պետք է ներառել այնպիսի բարդ խնդիր, ինչպիսին հայկական արդի ձայնագրություն բազմանշանակությունն է՝ ութ-ձայն համակարգի մեջ այս կամ այն ձայնի և իր կողմի կամ ձայնի և իր դարձվածքի, սրանք էլ դասական մականների հետ համադրելու արդյունքում հնարավոր համապատասխանեցումների համաբնագրում⁷: Սրանք բոլորը փոխադարձ շարժեր

մտցնել սրանց մեջ, գ. ըստ ոմանց՝ որևէ փոփոխություն չպետք է մտցնել, թեև որոշ երգերի շուրջ իրենք անգամ միաբան չէին, դ. ոմանք առաջարկում էին եղանակներ համառոտել, ե. ոմանք՝ մի որոշակի ձև կամ «ասմունք» ընտրել (37): Ամենաշատ հետևողներն ուներ, ըստ Տնտեսյանի, վերջինից երրորդ կարգը. «բայց ասոնց մեջ գրաւոր երաժշտութիւն գիտցողներ շատ սակաւ գտնուելուն համար՝ առաջին կարծիքը ըստ երեւութիւն ամենէն զօրաւոր էր մանաւանդ որ այս կարծեաց հետ կը միանային եւ ամեն գուսաներգակ (հանէնտէ) դպիրները» (38): Միաժամանակ Ատենագրության արձանագրությունները ցույց են տալիս, որ վերոնշեալ դասակարգումն առավել կամ պակաս չափով տեսական բնույթ է կրում, «բոլոր անդամները համաձայն են՝ երբեմն փոխելու, կամ ընտրելու, երբեմն ալ համաձայնուելու...» (40): Եղիա Տնտեսյանին նա ավելի մոտ է համարում չորրորդ՝ եղանակները համառոտել ցանկացող խմբին:

⁷ Ուշագրավ է ուսումնասիրության մեջ ներերվող Հ. Մինաս Բժշկյանի խոսքը, որ իրենք և հատկապէս Անտոն Զելեպի Տյուգյանը, փորձում էին այնպիսի մի կատարելության վերածել նոր ձայնանիշերի համակարգը, «որ ոչ միայն մեր եղանակներուն ծառայէ, այլև օսմանեանց, արաբացոց եւ յունաց, այլովքն հանդերձ» (24, արդի ձայնագրությունը ստեղծել են Համբարձում Լիմոնջյանը, որը թուրքական ավանդությամբ ևս «առասպելական մի կերպար է», Տյուգյան եղբայրները, որոնցից Անտոն ամիրան նաև հայտնի է որպէս օսմանյան երաժիշտ, և Մինաս Բժշկյանը): Ավանդական երաժշտության կենդանի փոխանցման տեսակետից հետաքրքիր է նաև Ա. Քերովբեանի դիտարկումը՝ կապված հայկական եկեղեցական ձայնագրության ստեղծումից հետո նրա երկար ժամանակ մեծ տարածում չունենալու հետ. սրան

ու ժամանակի ընթացքում փոփոխություններ կարող են առաջացնել թե՛ ձայների ու նրանց աղերսների, թե՛ դրա մեջ ձայնանիշերի մեկնաբանման հարցում: Հանձնաժողովի նիստերի արձանագրություններում ներկա ընթերցողի համար երբեմն մոլորակներ կան այս հարցերի քննության և դրանց լուծման համար որոշումների շուրջ: Սա մանրակրկիտ ձևով մինչ Արձանագրությունների բնագիրը ներկայացնելը, բացում է և քննում ուսումնասիրողը՝ անդրադառնալով ձայնեղանակային համակարգի այն հատվածին, որ արծարծված է նիստերի ժամանակ (դրանք հասնում են մինչև Գձ Շարականները, որից հետո, ըստ երևույթին, նիստերը դադարեցվել են): Տանք այս արժեքավոր ենթագլխի ընդհանուր ուրվագիծը:

Անդրադառնալով հայկական ձայնեղանակների և 19-րդ դարում տեսական որոշ իմաստավորման համար դրանք մականների հետ համադրելու խնդրին, հեղինակը դարձյալ ցուցաբերում է գիտական զգուշություն և նրբահայացություն.

«ԺԹ. դարուն, Հայոց եկեղեցական Ութ-ձայներուն կառուցը յատկապէս ձայնամիջոցներու տեսակետէն աւելի հասկնալի դարձնելու համար կը գործածուէր համեմատական դրութիւն մը, որով իւրաքանչիւր Զայնին դիմաց կը գտնուէր անոր համապատասխանող օսմանեան, այսօր «դասական» կոչուող եւ պալատի հովանաւորութեամբ զարգացած երաժշտութեան համակարգին մէջ ա՛յն ժամանակ գործածուող ձայնեղանակին, այսինքն՝ մաքամ-ին անունը: Այստեղ «համապատասխանող» եզրով շփոթ չառաջացնելու համար ըսեմ, որ ան չի նշանակեր թէ հայկական Ութ-ձայնի համակարգը կը յարմարի մաքամ-ներու համակարգին: Օսմանեան եզրերուն գործածութիւնը, Ութ-ձայներու իւրաքանչիւրին տեսական շրջագիծ մը տալու, նկարագրութիւնը դիւրացնելու միջոց մըն էր: Միւս կողմանէ, չեմ բացառեր անշուշտ, որ ժամանակի ընթացքին նմանցնելու պատճառ, կամ նոյնիսկ առիթ եղած է այս դրութիւնը, ինչպէս կը տեսնուի կարգ մը տաղերու և մեղեդիներու գրաւոր արձանագրութիւններուն մէջ: Յամենայն դէպս նիւթը կարելի չէ սահմանափակել կապկումի կամ ազդեցութեան վարկածներով...» (129):

Ուսումնասիրողը մանրակրկիտ քննում է Աձ և Աձ դարձվածքի՝ արդի ձայնանիշերով տարբեր գրությունները և սրանից առաջացող ձայնի տարբերություններն ու կառուցվածքային փոփոխությունը, վերջինիս՝ ձայների առնչություն-նույնացումների արդյունքում ձայնամիջոցների ու ձայնանիշերի երկիմաստությունները և հնարավոր տարատեսակ լուծումները: Սրանք համադրում է նաև համապատասխան մականի, հայերեն ձայնանիշերի վաղ գրությամբ այդ մականի գրառության հիմնաձայնի արդյունքում առաջացող մեկնության հետ (ըստ Տնտեսյանի՝ Աձ դարձվածքը բուն Աձ-ն է):

հակառակ էին եկեղեցական երգիչները, քանի որ այս ձայնագրությունը խախտում էր նրանց հեղինակությունն ու վայելած մեծաշնորհը (մյուս կողմից այս համակարգը ստեղծող Տյուզյան եղբայրները հալածանքների ենթարկվեցին օսմանյան իշխանությունների կողմից):

Հանձնաժողովի անդամներն անդրադառնում են նաև Ակ ձայնի ու նրա դարձվածքի (Ակ ձայնի երեք ենթախմբերից որը պետք է դարձվածք համարել), Բկ-ի հետ առնչությունների խնդրին, որոնց տարբերությունները պահպանելու համար փորձում են որոշել՝ որ ձայնանիշից սրանք գրի առնել (այս դեպքում հարցը վերաբերում է ոչ թե ձայնի բարձրությանը, այլ ձայնեղանակի հատկանիշները պահպանելուն, որ հանգամանալից բացատրում է աշխատասիրողը):

«Ըստ Տնտեսեանին, եթե Ակ-ը աճէմ-ին համեմատ գրուի, իր Դարձուածքին պիտի համապատասխանէ, այսինքն գրութեան պատճառով պիտի քօղարկուի բուն եղանակին եւ դարձուածքին կառուցային յարաբերութիւնը... Միւս կողմանէ, պէտք չէ «Ձայները կորսնցնել», ինչպէս կ'ըսէ Տնտեսեան» (137):

Բացատրելով Ակ, Բկ տարբեր գրություններից, տարբեր մականների գուգահեռումից առաջացող տարբերությունները՝ նա ի վերջո նշում է.

«Վերջապէս, կը տեսնենք որ գրութեան ժամանակակից ընթերցումը թույլ չի տար տեսնելու՝ այն ժամանակ նիւհիւֆթ եւ աճէմ մաքամ-ներով բացատրուած տարբերութիւնը: Քանի որ միւս եղանակը («որ նախիմաց»-ի կարգը) կը համապատասխանէ սէկեահ մաքամ-ին եւ արդէն իր համեմատական ճիշդ տեղը կը գրուի, զայն վեր առնելու մասին բնաւ խօսք չէ եղած անշուշտ» (138):

Եվ հեղինակը եզրափակում է.

«Համառօտելով, կրնանք հաստատել, թէ մօտաւորապէս մէկ ու կէս դար առաջ կը ջանային ձայնեղանակը լաւագոյնս գրել, իսկ այսօր կը ջանանք ձայնագրութիւնը լաւագոյնս կարդալ: Կարելի էր նաեւ, ինչպէս մասնաւորապէս Տնտեսեանի պարագային, քիչ թէ շատ բան մը հասկնալ խաղագրութենէն: Նոյնիսկ քանի մը տարի վերջ այդ նիւթն ալ աւելի դժուարամատչելի պիտի դառնար, ինչպէս կը վկայէ Կոմիտաս Վարդապետ» (139):

Սրանք են ուսումնասիրության կարևորագույն հանգույցները: Հաջորդիվ կանդրադառնանք բովանդակությանն ամբողջությանմը նկատի ունենալով նաև, որ ուսումնասիրությունը հիմնականում դժվար հասանելի է հայ ընթերցողին:

Բովանդակությունը

Ուսումնասիրությունը ներկայացված է հնարավորինս թեթև ընկալելի, կենդանի շարադրանքով, երաժշտական բարդ հարցերը քննված են պարզ ու մեկին: Նրա առինքնող կենդանությունը նաև նյութի դասավորության մեջ է՝ գրքի թերթերից մեկ է նայում հիմնական բնագրի մեջ զետեղված, նրան գուգահեռ ընթացող մեկ այլ բնագիր՝ եկեղեցական գործիչների, երաժիշտների հայացքները լու-

սանկարներից՝ ուղեկցվող նրանց կենսագրություններ⁸, որ մշակույթի ճակատագրի նախշագարդի խորքում բացում են մարդկային ճակատագրերի ենթախորքը: Այս ծանոթագրությունները դյուրություն համար բովանդակության մեջ ներկայացված են ոչ թե էջերի, այլ այբբենական հերթականությամբ, իսկ այլևայլ ձեռագրերի պատճեններն ու լուսանկարները՝ տիտղոսաթերթեր, նամակներ, եկեղեցու, դպրաց դասի՝ դարձյալ առանձին, բայց ըստ էջերի հերթականության: Նախաբանում ներկայացվում է ուսումնասիրության բոլոր գլուխների ամփոփ բովանդակությունն ու նպատակը (11-16): Աշխատությունը բացվում է նախապատմությամբ՝ 19-րդ դարասկզբի երաժշտական անցուղարձի համառոտ ակնարկով, ներառելով հայկական արդի ձայնանիշերի ստեղծման պատմությունն առաջին անգամ իր ամբողջական համապատկերով (21-26): Առաջին գլխի՝ 1873-1875-ի Երաժշտական Ֆանձնաժողովը եւ Եղիա Տնտեսեան, ենթադրությունում հաջորդաբար ներկայացվում են երաժշտական հանձնաժողովի կազմավորման պատմությունը (29-42), ստեղծման հանգամանքները, սրան առնչվող արձանագրությունների ճակատագիրը: Վերջինը կապված է Եղիա Տնտեսյանի հալածանքների ու մահվան, նրա գործունեության մոռացության հետ: Բացի այդ՝ 1908-ի կողմերը՝ նրա մահվանից շուրջ երեսուն տարի հետո արդեն բազմաձայն երաժշտության ու ավանդապահների անվերջանալի վեճերի մեջ հիմնովին մոռացվել է Հանձնախումբը, այնտեղ քննվող հարցերը դուրս են մնացել հետաքրքրությունների, գուցե նաև իմացության շրջանակից:

Հաջորդ ենթագլուխը նվիրված է Հանձնաժողովի նիստերի գլխավոր դերակատար Եղիա Տնտեսյանի՝ եկեղեցական երաժշտության և խազագրության ժամանակի մեծագույն մասնագետի, բազմաթիվ գրքեր հրատարակած տպագրական գործի գիտակի, հասարակական ու մտավորական գործչի և աբդուլ-համիդյան հալածանքների առաջին զոհի կենսագրությանն ու ողբերգական վախճանին (նրա մահվանից հետո երգարանները գաղտագողի այրում են իր ազգականները՝ «չարը խափանած ըլլալու քաղաքականութեամբ», 45, 43-46): Հաջորդող ենթագլխում քննվում է նրա նպաստը Հանձնաժողովին, տարբեր ճակներին կերակրող վիճաբանությունների մեջ նրա՝ որպես գիտնականի, խորը

⁸ Ներկայացված են Հ. Մինաս Բժկյանի, Համբարձում Լիմոնջյանի, Եղիա Տնտեսյանի, Վահան Բն. Գրիգորյանի, Ռեթես Փափազյանի, Արիստակես Հովհաննիսյանի, Նիկողայոս Թաշնյանի, Համբարձում Չերչյանի, Կարապետ Պաղտատյանի, Վահրամ եպ. Մանկունու, Հովհաննես Տերոյենցի, Գեորգ Դ Կաթողիկոսի, Ներսես պատրիարք Վարժապետյանի, Պալաթու Ս. Հրեշտակապետաց եկեղեցու դպրաց դասի, 1970-ականների Կ. Պոլսի Սուրբ Երոդդոսյուն եկեղեցու դպրաց դասի լուսանկարները: Հակիրճ կենսագրություններում ևս ամփոփում է նրանց նկարագիրը՝ այնպիսի անձերի, ինչպիսին Լիմոնջյանը, Տյուգյան ընտանիքը, որոնցից ոմանք, լինելով սուլթանի մտերիմները, մասնակցում են պալատի երաժշտական հավաքույթներին: 1819 թ. իրենց ապարանի մեջ աղոթատեղի պատրաստած լինելու համար այս ընտանիքից չորս անդամներ դատապարտվում են մահվան:

կեցվածքը, ուսումնասիրողի նրբահայացությունը՝ զերծ գաղափարականությունից.

«Ե. Տնտեսեան հասկցած է թէ խաղաղութեան տարբեր բանաձեւերը ի՛նչպէս կ'արտայայտուին իր ժամանակուան եղանակներուն մէջ, եւ կարողութիւնն ունի զանազանելու՝ այդ համակարգին չարմարող պարագաները: Այս կէտին մէջ ալ կարճամիտ չէ ան. կ'ընդունի՝ այդ շեղումներուն կա՛մ «աղաւաղուած» եւ կամ «զարտուղի», այսինքն տակաւին չբացատրուած իւրայատկութիւններ ըլլալու կարելիութիւնը... բարեւաւումը իրեն համար «արեւմտականացում» չէ, այլ գործընթաց մը՝ մօտենալու համար տրամաբանական բացատրութեան ունակ, համակարգուած վիճակի մը» (47):

Հաջորդ ենթագլխում (49-56) հեղինակը քննում է հանձնաժողովի ընթացքի տրամաբանությունը, սրա վրա տարբեր անձանց, դպրոցների ազդեցությունները, որ աստիճանաբար դառնում է ավելի միասեռ, քիչ կազմով: Սրա արդյունքում արագանում է շարականների քննության տեմպը: Հանձնաժողովը տեւել է առնվազն 28 ամիս, այստեղ կարեւոր հանգույցներն են Արիստակես Հովհաննիսյանի և Նիկողայոս Թաշճյանի մասնակցությունը, այնուհետև նրանց հեռանալը⁹: Մյուս հանգույցը Թաշճյան-Տնտեսյան հակամարտությունն է.

«Սակայն Ն. Թաշճեանի հակառակութիւնը հիմնովին տարբեր է Յովհաննէսեանի դիրքէն: Տնտեսեան-Թաշճեան բանավէճերը վերլուծումներու եւ մեկնաբանութիւններու տարբերութենէն կը բխին, եւ ոչ այնքան՝ գաղափարախօսութենէ: Տնտեսեանի երկրորդ զեկոյցը (Նիստ Թ), դարձեալ եղանակի եւ խաղերու բաղդատութեան մասին, հետեւանքն է Թաշճեանի դրդումին» (52)¹⁰:

Մյուս ենթագլուխը (57-59) նվիրված է այն շարականներին, որոնց անդրադարձել են Հանձնաժողովի անդամները նիստերի ընթացքում. սրանք քննվել են ութ ձայների կարգով, մինչև ԳԶ ներառյալ՝ ըստ այս ձայների մեջ տիպար եղանակների խմբերի: Ուսումնասիրողը վերականգնում է արձանագրությունների հիմքի վրա՝ որ շարականներն են քննության առարկա դարձել, որոնք՝ դուրս մնացել, որոնք իրականում քննվել են, սակայն չեն նշվել՝ ենթադրվելով իրենց համապատասխան տիպական եղանակների հետ¹¹: Ըստ այդմ քննված մասը

⁹ Առաջինի պնդումը, ըստ որի շարականների վանկերի տևողությունը չի համաձայնեցվում խաղերի հետ, ինչպես նաև՝ շարականները ոտանավոր են, ուստի սրանք պետք է վերախմբագրել կանոնավոր չափով, արժանանում է նիստի բոլոր անդամների հակազդեցությանը:

¹⁰ Հեղինակը վկայում է, ըստ իր հայթայթած փաստաթղթերի, որ 1875-ի հոկտեմբերին, նաև 1876-ի հունվարին Ս. Էջմիածնի հրատարակությունից հետո դեռևս հավանք չի եղել, որ Թաշճեանի արձանագրություններ չեն պահպանվել (54):

¹¹ Այսպես օրինակ՝ Ակ շարականների առնչությամբ նշում է. «ԱԶ-ին կը հետեւի Ակ շարականներուն քննութիւնը: Ժողովականներուն լեզուով «Որ նախմայնցի կարգէն» կոչուած շարականներուն թիւն է 40: Ասոնց մէջ պէտք է հաշուել նաեւ երկու պատկեր ունեցող Օրհնութեան

կազմում է հայկական շուրջ 1157 շարականների մոտ 1/3-ը: Յավոք, բացի այս արձանագրություններից, առարկայական որևէ այլ նյութ՝ երաժշտական նոտագրված օրինակ չի պահպանվել. ըստ այդմ որևէ պատկերացում չենք կարող կազմել՝ ինչպիսին են եղել այս կամ այն շարականի քննվող և վերջնական ընտրված տարբերակները, ինչպիսի՝ սրբագրություններ են արվել, արդյոք ի՞նչ եզրեր ունեն այդ տարբերակները Թաշճյանի ձայնագրած Շարակնոցի հետ, կամ արդյո՞ք այս քննությունների արդյունքները հաշվի են առնված Տնտեսյանի՝ հետագայում տպագրված Շարակնոցում (վերջինս նրա կազմումը ավարտին է հասցրել դեռ Հանձնաժողովի նիստերից առաջ) և ի՞նչ չափով:

«Յանձնախումբը բացի ատենագրությունէն, իր աշխատանքները, այսինքն երգերու վրայ ըրած փոփոխութիւնները եւ սրբագրութիւնները գոնէ մասամբ գրած պէտք է ըլլայ: Տնտեսեան ալ «Երաժշտական յանձնաժողով» յօդուածին մէջ կ'ըսէ թէ Կաթողիկոսը կ'ուզէ տեսնել «յանձնաժողովոյն պատրաստած օրինակները»: Այս արձանագրութիւններն ալ ցարդ չեն յայտնուած» (59):

Այս չպահպանված աղբյուրներին նվիրված է առաջին մասի վերջին ենթագլուխը (61-63). դրանցից են նախ հանձնաժողովի անդամների՝ բերանացի կամ գրավոր ներկայացված տարբերակները՝ ըստ իրենց դպրոցի, և հայկական արդի ձայնագրությամբ գրի առնված այլ օրինակներ: Քննության ընթացքում այս օրինակները երգվում էին, բաղդատվում, համադրվում խազագրչալ Շարակնոցների հետ: Գրավոր աղբյուրներից հիշատակվում են Ալեքսանդր էֆենդիի բնագիրը, որն անհայտ է և առայժմ կորսված, մյուսը Ե. Տնտեսյանի Շարակնոցն է, որ նրա որդին հրատարակում է հետագայում՝ 1934-ին երկու երաժշտապետների օգնությամբ (ըստ այդմ՝ դժվար է որոշել նրանց միջամտության չափը նախնական բնագրին): Նշվող մյուս աղբյուրներն են Չերչյան Համբարձում էֆենդիի բնագրի տարբերակը (ըստ այլ վկայության՝ 1856-ին Կարապետ Պաղտատյանի երգեցողությամբ ձայնագրել է Շարակնոց, ԺԺ. դարի այս հնագույն հավաքածուն ևս կորսված է), Թաշճյանի Շարակնոցը, որ դեռ էջմիածին չի մեկ-

շարականներ՝ ինչպես էր Աձ-ի պարագային, որով թիւր կը բարձրանայ 57-ի: Իսկ «Այսօր կանգնեցաւ կարգէն» շարականներուն թիւն է 31: Հետեւաբար ցանկերէն կը պակսի 23 անուն շարական՝ 3 սրբոց, 1 պահոց հարց, 2 Խաչի, 5 Յարութեան, 9 Մարտիրոսաց եւ 3 Հանգստեան: Իդ. նիստի սկիզբը, Վարագայ Խաչի կանոնին քննութենէն վերջ նշուած է «վերջ Ա.Կ»: Պէտք է ենթադրենք որ պակսող անունները քննուած ըլլալու են նման եղանակ ունեցող այլ շարականներու հետ: Թերեւս բերուած տարբերակները իրար նման ըլլալով վէճի նիւթ չեն դարձած եւ մէկ կողմ դրուած են» (57): Այլու սահմանելով, որ ԲԶ-ի դուրս մնացած բայց տիպար եղանակների վրա կառուցված 7 եղանակներն ըստ երևույթին քննված են իրենց համապատասխան եղանակների հետ, մյուս կողմից դուրս են մնում երեք դարձվածք և երեք այլ շարականներ, նշում է. «Յանձնաժողովի սովորութիւնն է խրդին կամ խնդրայարոյց շարականներուն քննութիւնը յետաձգել...» (58):

նեւ (նամակագրութիւնից հայտնի է՝ որքան աղավաղումներ են արվում տպագրութեան ժամանակ թաշկանի նախնական տարբերակի համեմատ): Բնականաբար՝ ինչպես նշեցինք, հասանելի չեն նաև նիստերի ժամանակ բերանացի երգված տարբերակները:

Երկրորդ գլխում՝ Յաննաժողովին զուգահեռ ձեռնարկ մը՝ էջմիածնի հրատարակութիւնները, եւ Նիկողայոս Թաշկեան, ուսումնասիրողն անդրադառնում է մեզ արդեն հայտնի, Հանձնաժողովի աշխատանքներին զուգահեռ ընթացող մեկ այլ շրջադարձային իրողութեան՝ Նիկողայոս Թաշկեանի էջմիածին մեկնելուն եւ Շարակնոցի հրատարակութեանը (67-123): Դեպքերը վերականգնվում են շատ ավելի լայն շրջանակում՝ այս իրադարձութեան ետնախորքում ընկած ազդակների եւ իրադարձութիւնների շղթայի մեջ: Նամակներում արտացոլվում է Թաշկեանի երկակի վիճակը, որ մի կողմից ցանկանում է ներկայանալ որպէս տպագրվելիք Շարակնոցի խմբագրող, մյուս կողմից արձանագրում առանց իր համաձայնութեան բազում միջամտութիւնները, ինչպէս նաև շտապողականութեան արդյունքում վրիպումները, որ քննադատվելու են հետագայում եւ քննադատվում են Տնտեսայնի կողմից: Սրանք իր համառ հետևողականութեամբ փորձում է նորից շտկել, ամենաժանր նյութական վիճակում էլ շարունակելով իր հաշվին նամակներ ուղարկելով էջմիածին, որոնք, ըստ երևույթին, անտեսվել են: Այս գլխի մարդկային ու գիտական բախումների դիմագիծը ևս փորձենք արտացոլել՝ նկատի ունենալով նման դեպքերի այնքան ծանոթ, գուցե ուսանելի, շարունակական մնացող երեսակները, դարձյալ այս ամենի մեջ հառնող՝ հակառակորդների միմյանց ուղղված նույն մեղադրանքներով կամայական խմբագրութեան, կամ նույնիսկ ճիշտ հնամանգ տարբերակների աղավաղման, եւ այլն...

Ինքնին Շարակնոցի հրատարակութիւնը Հանձնաժողովին արհեստականորեն արագացված եւ հապճեպ իրողութիւն է թվում. աչպէս՝ Ն. Թաշկեանը՝ որպէս ձայնագրութեան եւ երգեցողութեան ուսուցիչ, 1873 թ. հրավիրվում է հմուտ շարականագետ Գևորգ Դ. Կաթողիկոսի կողմից էջմիածին, սկզբնապէս ռուսահայաստանի բնակավայրերից հավաքելու համար օժտված տիրացուների եւ ուսուցանելու նոր ձայնագրութեամբ երգեցողութիւն: Սրան սակայն տրամաբանորեն պետք է հետևեր Շարակնոցի հրատարակութիւնը: Այս մասին՝ Թաշկեանի կողմից եղանակների գրառման ու տպագրութեան պատրաստելու, որին տեղյակ չէր Հանձնաժողովը, կամ ձևացնում էր, թէ տեղյակ չէ, հայտնում է մամուլը արդեն 1874 թ. փետրվարին: Սրանով որոշակի հակամարտութիւն է սկսվում այս երկու թեւերի՝ էջմիածնի եւ Հանձնաժողովի ձեռնարկութիւնների միջև: Բոլոր հասանելի փաստաթղթերի ներգրավմամբ ուսումնասիրողը քայլ առ քայլ փորձում է բացել դեպքերի, հանգամանքների, հնարավոր մտադրութիւնների շղթան, պատմութեան մեջ ներքաշված անձանց դերակատարու-

թյունը՝ զգուշություն պահպանելով վերջնական ձևակերպումներում: Առանձին ենթագլխով ներկայացվում է Կարապետ Պաղտատյանի կերպարը՝ նրան առնչվող կենսագրական պատումներով ու տվյալներով (Գևորգ Դ. կաթողիկոսը ցանկանում էր, որ Թաշճյանը շարականները գրի առնի ըստ Պաղտատյանի երգածի), Թաշճյանի մեկնումն էջմիածին ու վերադարձը Պոլիս, Թաշճյանի վերադարձից հետո դեպքերը (կաթողիկոսի խնդրանքը, որ Հանձնաժողովն ուղարկի շարականների խմբագրության իր արդյունքները, վերջինիս հակառակ խնդրանքը, որ կաթողիկոսն ուղարկի Թաշճյանի տարբերակը, որ իրենք քննեն, ի վերջո այս մերժումից հետո 1875 թ. Շարակնոցի տպագրությունն էջմիածնում): Մանրամասնորեն ներկայացվում է Թաշճյանի գործակցությունն էջմիածնի հետ Պոլսից՝ ժամագրքի երգերի և Շարակնոցի հրատարակության համար, նրա խիստ դժվարին և երկակի կացությունն այս ընթացքում՝ Վահրամ վրդ. Մանկունիի լայնորեն միջամտելը, շտապողականության արդյունքում տպագրական շատ վրիպումները, որոնք խմբագրում է Թաշճյանը, նրա հորդորները, որ շատ չշտապեն և նորից անդրադառնան իր խմբագրումներին: Թաշճյանը միաժամանակ նշում է, որ իր ուղարկած շատ օրինակներ լիովին փոխված են Կարապետ Պաղտատյանի միջամտություններով, նրա «ցուրտ և ցամաք ասուլիսեմբ» և «քմահաճ փոփոխություններով», միաժամանակ անդրադառնում է Պաղտատյանի բամբասանքներին և զրպարտություններին՝ իբրև թե Վեհափառի կողմից եղանակների փոխելու մասին, և այլն (ըստ պահպանված վկայությունների՝ կաթողիկոսը ևս ստուգում է շարականները, նրա միջամտություններին սակայն Թաշճյանը ձեռք չի տալիս, քանի որ հաջող է համարում՝ համակիր մնալով նրա երգեցողությանը): Վերջապես՝ այս տպագրությունից տաս տարի չանցած, կաթողիկոսի մահից հետո, Ս. էջմիածնի Սինոդը նոր Շարակնոց կազմելու մի ալլ ձեռնարկ է փորձում իրականացնել Սահակ վրդ. Ամատունու ձեռամբ, որի առնչությամբ հրապարակումների միջոցով ներկայացված է Թաշճյան-Ամատունի հակամարտությունը՝ նույն՝ ավանդական եղանակները փոփոխության ենթարկելու Ամատունու «պսակազերծումներով» (ի պատասխան Թաշճյանի պնդման, որ հրատարակված են «բուն», «նախնի» եղանակները. տե՛ս այս մասին վերը): Նույն՝ երբեմն պայմանական ձևակերպումներն են հառնում Թաշճյանի և Հանձնաժողովի հակամարտության մեջ. ըստ Թաշճյանի, երկու հոգուց կազմված հանձնաժողովն ըստ իր ճաշակի և ընկալման է սրբագրում Շարականները: Այս բոլոր փաստերը, մարդկային գործոնի հանգամանքից անդին, օգնում են հասկանալ Շարականների, սրանց տարբեր ավանդույթների, այս ավանդույթների հատումների ու զուգահեռումների բարդ և շատ ավելի հարուստ պատկերը:

Այս առումով ուսումնասիրողը շեշտում է՝ յուրաքանչյուր շարականագետ իր

ավանդույթի կրողն է, և նրա «շտկումները» կրում են իրեն ավանդվածի գրոշմը, «երկրորդ՝ Տնտեսեան, Թաշճեան և քանի մը այլ անձեր, երգեցողութեան աւանդական կրթութիւն ստացած են, և միաժամանակ համակիրներ են եւրոպական քաղաքակրթութեան: Անոնք ունին «ազգային երաժշտութեան» հասկացութիւն մը, և մաս կը կազմեն «լուսաւորեալ»ներուն: Հետեւաբար անպայման քմածին չեն իրենց միջամտութիւնները. անկեղծ նպատակ մ'ունին, և անշուշտ՝ սխալվելու իրաւունք: Այս բոլորին վրայ, պէտք է միշտ նկատի ունենալ անձնական յարաբերութիւններէն յառաջացած հարցերը, ոմանք իրար հանդէպ ունեցած նախանձը, և ... բոլորին՝ ապրուստ ապահովելու մտահոգութիւնները» (115):

Վերջին ենթագլուխը (117-123) վերհանում է Տնտեսյան-Թաշճյան հակամարտութիւնը, որ զերծ չէ նաև մարդկային երեսակներից: Սրանից դուրս առարակայորեն ներկայացնելով այս հակամարտության պատմությունը, աշխատիրողն ամփոփում է.

«Եթէ ուզենք պարզ լեզուով համառօտել երկու հեղինակներու տարբերութիւնը, կրնանք ըսել, թէ Թաշճեան եղանակները աղաւաղած կը սեպէ, և կը խորհի թէ զանոնք պէտք է ուղղել ճաշակով: Տնտեսեան կ'ընդունի ծերոց երգեցողութիւնը, իրենց սխալներով հանդերձ, որպէսզի կարենայ իր ուսումնասիրութիւնը կատարել» (122): Միաժամանակ ուսումնասիրողը նկատում է, որ իրենց բուն գիտական բանավեճի ժամանակ Տնտեսյանը 26 տարեկան է, իսկ Թաշճյանը՝ 19. «Կը բաւարարուիմ նկատելով, թէ այդ շրջանին եկեղեցական երաժշտութեան մանուկ տարիքէն սկսող վարժութիւնը ինչպիսի պատրաստութիւն մը կ'ընծայէ, որ թոյլ կու տայ հրապարակաւ լուրջ բանավեճեր վարելու» (117, ծան.):

Այս գլխին հետևում է բուն Արձանագրություններն ամփոփող երրորդ բաժինը՝ Արձանագրութիւնք Երաժշտական Յանձնաժողովին (127-228), որ գրքի գլխավոր նպատակն է:

Ատենագրությունների ամենաարժեքավոր մասն են սրանց շնորհիվ ի հայտ եկող եղիա Տնտեսյանի երկու անտիպ ուսումնասիրություն-գեկույցները նիստերի ընթացքում՝ առաջինը նվիրված խազերի տաղաչափական կողմին և ըստ սրա մեկ բանաձևային խմբի մեջ մտնող շարականների միօրինակության բերելուն (167-170), երկրորդը՝ Շարականների խազագրչալ ձեռագրերում Ա ձայնի ու Աձ դարձվածքի բնորոշ խազերին, ըստ սրանց երգերը խմբագրելուն (183-191):

Բարեբախտաբար պահպանված 1873 թ. Դալաթիայում կայացած այս 57 և օգոստոսին կայացած ևս 3 նիստերի արձանագրությունների միջոցով (161-228) հառնում է Շարականների խմբագրության շուրջ տարվող մանրակրկիտ աշխատանքի ամբողջական պատկերը (վերջին նիստերը սակայն անդամների նվազելով ներկայացնում են միայն ընդունված ու քննված շարականների ցանկերը): Բուն Արձանագրություններին նախորդում է ենթագլուխ՝ կարևոր տեղեկություններով նիստերում շոշափված հարցերի՝ վերը ներկայացված արդի հայ

հոգևոր երաժշտության ձայնագրության համակարգի և Ութ-ձայնի մեջ դրա վերծանության խնդիրների մասին(127-139), և Եղիա Տնտեսյանի հոգվածը երաժշտական հանձնաժողովի և նրա կազմավորման մասին՝ ընդօրինակված նրա «Նկարագիր Երգոց» գրքից (1864, 141-152):

Վերջապես Արձանագրությունների ծանոթագրումներում ևս հեղինակը պարզաբանում է դրանցում արտացոլված հարցերը, համադրում տվյալ Շարականի քննվող հատվածի տարբերակները՝ խազագրությունները տպագրյալ Շարականներում և արդի ձայնագրությամբ նոտագրված օրինակները տպագիր ու ձեռագիր աղբյուրներում:

Այս փաստաթղթերի միջոցով վեր է հառնում Ութ-ձայն համակարգի այսօր երբեմն կորսված և ուսումնասիրության ենթակա նրբություններին, շարականների խազագրության բանաձևերի ու տիպական եղանակների առանձնահատկություններին տիրապետելու խորությունը:

Աշխատությունն ավարտվում է հավելվածով «Լրացուցիչներ» (233-269), որտեղ հեղինակը ներկայացրել է համառոտ, մատչելի ականարկ հայ եկեղեցական երաժշտության մի շարք հասկացությունների շուրջ՝ ինչպես ձայն-ձայնեղանակ, ութ-ձայնի հայկական համակարգ և խազագրության համակարգ, Շարականների տեսակներ և հայկական արդի ձայնագրություն, ինչպես նաև քննվող ժամանակի իրադարձությունների՝ Շարականների տպագրության համար որոշիչ Գևորգ Գ. Կաթողիկոսի երկու կոնդակները (233-269): Լրացման բաժնի նյութերը զետեղված են շրջանակի մեջ, որ պետք է ամբողջացնի քննվող ժամանակի հոգևոր պատկերը: Բաժինը բացվում է ժամանակագրական տախտակով (233-235), որ արտացոլում է ուսումնասիրության մեջ ներառված հայ եկեղացական երաժշտության պատմության կարևորագույն իրադարձությունները՝ սկսած Բաբա Համբարձում Լիմոնջյանի ծնունդից և Հայ արդի եկեղեցական երաժշտության նոտագրության ստեղծման մոտավոր թվականից մինչև Գաբրիել Խանջյանի և Կարապետ Պաղտատյանի մահը: Գործիչների ծննդյան ու մահվան թվականները ներկայացված են առանձին, ընդմիջված մշակութային կյանքի իրադարձություններով, ինչպես օրինակ՝ Տնտեսյանի տպարանի բացումը, նրա Նկարագիր երգոցի հրատարակությունը, Հանձնաժողովի կարևորագույն նամակները, մամուլում տեղեկությունները շարականների գրի առման ու մոտալուտ հրատարակության մասին: Սրանով ընթերցողի հայացքի առջև հառնում է դեպքերի շարանի ամբողջ հատակագիծը 1811-1880 թվերի միջև՝ որպես կենդանի մի շղթա ներքին-արտաքին իր ազդակներով: Վերջապես՝ «Լրացուցիչներ» բաժինն ավարտվում է երաժշտապետների և եկեղեցական երգիչների «տոհմաձառով» (268-269), որի գագաթին են Մխիթար Սեբաստացին, Խաչատուր Էրզրումեցին և այլք, իսկ հիմքում՝ Հայր Առնոդ Տաջանն ու Հայր Վրթանեսը (1939-2010), Հովսեփ Պտիկյանը (1922-2001) և այլն: Հեղինակը ներառել է

անուններ, որ շոշափվում են իր աշխատանքի մեջ: Ներկայացված վերջին սերունդները, դուրս մնալով գրքի ընդգրկած ժամանակից, ևս արտացոլված են տախտակում՝ ըստ նրա ցույց տալու համար, որ Հանձնախմբի պատմությունը սոսկ մի փոքր ժամանակահատված չէ, այլ կենդանի ավանդույթի արտահայտություն, որ աշակերտների մեջ գտնում է իր շարունակությունը:

Սա է այն բազմաշերտ՝ մինչ օրս զգալի հատվածով մասնագետներին անհայտ ու կորուսյալ աշխարհը, որ հնարավորինս ամբողջական՝ շերտ առ շերտ վերհանել ու մեկնել է հեղինակը: Գիրքն ուղղված է բոլոր երաժշտագետ ընթերցողներին՝ ներկայացվող հույժ կարևոր տեսական հարցերով, Շարականի խմբագրության աշխատանքներով, Ե. Տնտեսյանի երկու՝ մինչ օրս անհայտ գեղույցներով, և՛ որպես հայ ճակատագրի մի կարևորագույն հանգույց՝ բոլոր մտավորականներին առհասարակ: Այն ավարտվում է Վերջաբանում հեղինակի մտորումներով հետագա իրադարձությունների, առաջացող «ազգային երաժշտության» գաղափարախոսության, այլևայլ մտայնությունների և ավանդական երաժշտության պահպանության շուրջ: Անշուշտ, եկեղեցական երգեցողության կենդանի ավանդույթը (որ հայտնի պատճառներով կորսվել է արևելահայ իրականության մեջ՝ չի հնչել եկեղեցիներում և տասնամյակներ շարունակ հայտնի է դարձել հասարակությանը համերգային դահլիճներից), աղոթասացությունը, միաձայն՝ ավելի նուրբ միջձայնային բաժանումներով երգեցողության կորուստը, որի կրողներից է տարբեր վանքերից այդ ավանդույթը ներքաշած Կ. Պոլսի դպրոցը, նույնքան ցավալի կլինի, որքան այնքան անդառնալի կորուստները մեր և այլ մշակութային դեգերումների ճանապարհներին:

Մենք կարող ենք միայն մաղթել հեղինակին նույն եռանդը հոգևոր երգեցողության կենդանի ավանդույթը տարածելու և գիտական ուսումնասիրությունների շարունակականության մեջ՝ հայ մշակույթի և գոյության այս ամենածանր օրերում: Երբ Ջայնը՝ մեր մեղեդու և խղճի, որ կանչում էր և կանչում է շուրջն օղակող շփոթության անապատներում, երբ այդ ձայնը երբեմն այնքան ծանր հակառակ արձագանքների է վերակերպվում, և թվում է՝ միայն անվերջանալի կորուստների և «նահանջների՝ առանց երգի»...