

Ս. ՂԱԶԱՐՈՒ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ԵՐԳԵՑՈՂՈՒԹԵԱՆ ԱՒԱՆԴՈՒԹԻՒՆԸ ԵՒ Հ. ՂԵՒՈՆԴ ՏԱՅԵԱՆԻ ՇԱՐԱԿՆՈՑԻ ԶԱՅՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆԸ

Հ. ՂԵՒՈՆԴ Տայեանի (1884-1968) կոթողային շարակնոցի¹ արժէքը բազմակողմանի է: Մեծ գեղարուեստական կարեւորութիւն ունեցող հոյակապ երաժշտական նմոշներ կը պարունակէ. թանկարժէք աւանդութեան մը ապագայ պահպանման (գէթ մասնակի) առհաւատչեան է. Պոլսոյ տիրական աւանդութեան ճիւղաւորումներէն բաւական տարբերող մեզի հասած միակ ամբողջական հաւաքածոն կը հանդիսանայ. եւ նոյնիսկ Ս. Ղազարու աւանդութենէն անդին եւս լոյս սփռող (ազգա-)երաժշտագիտական վերլուծմանց համար հարուստ ատաղձ կ'ընձեռէ: Այսու՝ զայն աշխարհագրական եւ ժամանակագրական համադրոց մէջ կը դիրքաւորենք՝ մէկ կողմանէ այլ աւանդութեանց հետ, եւ միւս կողմանէ՝ Մայրավանդաց հնագոյն գրաւոր արձանագրութեանց, ի. դարու ձայնային թողարկմանց եւ այժմու կենդանի բերանացի աւանդութեան հետ ունեցած աղբրսից քննութեամբ:

Ներկայ յօդուածը կարելի է նկատել շարունակութիւնը Բազմավէպի էջերուն մէջ վերջերս լոյս տեսած մեր ընդհանուր ակնարկին՝ ԻԽԹԻԺԵԱՆ, Հ., Թռուցիկ ակնարկ մը վննետկոյ Մը-

1 Ըստ Պրն. Մինաս Լուռեանի՝ շարակնոցի հատորոց տպագրութեան հսկայական ծախսը բարերար՝ հանգուցեալ Տոկթ. Օննիկ Մանուկեանը (Մերսին, 1900 – Քումոյ, 1983) յանձն առած է: Մանուկեան Մերսին ծնաւ, տեղափոխուելով Թրիւքիս եւ ապա Վիեննա: Վիեննա եւ Ցիւրիխ ուսանած՝ եւ Խալիլոյ Քումոյ քաղաքի մէջ քիմիական ֆարմաքոստի մէջ հետազօտող, արհեստական գիտութեանց տոկթոր (1924) եւ այնուհետեւ քարեյաջող գործարանատէր եղած է: Համեստութեան պատճառաւ՝ չէ փափաքած սակայն որ իր մեկնասութիւնը յայտարարուի, ուստի տպագրեալ հատորոց մէջ իր դերը չէ յիշատակուած: Երախտապարտ ենք Պրն. Լուռեանի այս տեղեկութեանց համար:

խիթարեան Ս. Հարց երաժշտական վաստակին վրայ, «Բազմավեպ», 2017(3-4), էջ 192-216: Յետ այսու՝ այդ յօդուածին պիտի անդրադառնանք իբր իԻԹԻԻՃԵԱՆ, «Բազմավեպ» 2017:

Հ. ՂԵՒՈՆԴ ՏԱՅԵԱՆԻ ԱՐՁԱՆԱԳՐԱԾ ԵՂԱՆԱԿԱՑ ԱԿՈՒՆՔԸ

Ըստ Հ. ՂԵՒՈՆԴԻ՝ «իմքն Մխիթար Սեբաստացի ուսուցած է իր աշակերտներուն՝ Հայ Եկեղեցւոյ շարականաց եղանակները, գորս սորված էր Հայաստանի վանքերուն մէջ»²: Սակայն կարելի չէ Հ. ՂԵՒՈՆԴԻ արձանագրած եղանակները այս կամ այն Հայաստանի վանուց վերագրել: Ի վիճակի չենք ստուգելու, թէ Մխիթարութեան հիմնադիր Աբրահամ Մխիթար Սեբաստացւոյ (1676-1749) նախասիրած եւ ուսուցած եղանակները ուսկից եկան եւ թէ ինչպէս կը հնչէին, եւ անհաւանական է որ Հ. ՂԵՒՈՆԴԻ օրով երգուածները յար եւ նման ըլլային անոնց: Բնական է, որ Աբրահամը իր ծննդավայրը սորված եղանակներէն եւս ազդուած ըլլար, եւ գուցէ նաեւ Վենետիկոյ հին Հայ գաղութի կիրարկած եղանակներուն ալ անտարբեր մնացած չըլլար: Անտարակոյս՝ Կոստանդնուպոլսոյ եղանակաց ազդեցութիւնը եւս պէտք չէ անտեսել, ըլլայ Մխիթարութեան հիմնադրութեան ատեն, եւ ըլլայ իր հետագայ պատմութեան ընթացքին՝ նկատի առնելով թէ Մխիթարութիւնը Կ. Պոլիս հիմնուեցաւ, եւ ոչ միայն հիմնադիր խմբակը՝ այլեւ Մխիթարութեան պատմութեան երեք զարբերու ընթացքին Մխիթարներէն շատերը ծննդեամբ Պոլսեցի եղած են: Երկրորդ՝ որեւէ կենդանի աւանդութիւն՝ ժամանակի ընթացքին կամայ թէ՛ ակամայ շարունակական զարգացման կ'ենթարկուի. մանաւանդ՝ աւանդութիւն մը որ գլխաւորաբար բերանացի էր³

2 Տայեան, Հ. ՂԵՒՈՆԴ, «Բազմավեպ», 1922(12), «Գերպ. Կիւրեղեան Արքեպիսկոպոս եւ Հայ Եկեղ. Երաժշտութիւնը. Երջանկ. Արքահօր մահուան տարելիցին առթիւ», 371-374, մանաւանդ 373:

3 Մխիթարութիւնը չէ որդեգրած Լիւօնեան ձայնագրութեան կիրարկումը, հակառակ որ Լիւօնեան Պոլսոյ Հայ Կաթողիկէ համայնքի անդամ էր, եւ իր գիւտը ականաւոր Մխիթարեան միաբան՝ Հ. Միմաս Բժշկեանի (1777-1861) գործակցութեամբ կատարեց – տե՛ս աշխ. Արամ Քերովեան, Միմաս Բժշկեան *Երաժշտութիւն (1815)*, Երևան, 1997: Ցայսօր՝ Մայրավանուց մէջ չյաջողեցանք Լիւօնեան համակարգով որեւէ արձանագրութիւններ գտնել: Ըստ Տայեանի (անդ)՝ Տ. Իգնատիոս Արք. Կիւրեղեան (Ընդհանրական Արքահայր, 1876-1920) համոզուած էր, որ եթէ

(յիշենք, մանաւանդ, որ նոյնիսկ ԺԹ. դարուն եւ մինչեւ վերջերս՝ միաբան Ս. Հարք խաղաղրեալ Կարգաւորութիւն հաստորոց հիման վրայ եւ յիշողաբար կը կատարէին առօրեայ ժամերգութեանց երգեցողութիւնները)⁴: Իսկ յատկապէս Մխիթարեան Ս. Հարց պարագային՝ տրամաբանական է ակնկալել որ այն ուսումնատենչ ու յառաջադէմ մտածողութիւնը որ Միաբանութեան տիրական ու բնորոշ յատկանիշներէն մին եղած է՝ քաջալերած ըլլայ, որ Ս. Հարք ժամանակի ընթացքին Ս. Ղազարու աւանդութիւնը գեղարուեստական արժէք ներկայացնող տարբերակներով պատուաստել ու հարստացնել փափաքած ըլլան: Ս. Ղազար կղզի է, սակայն գիտական, մշակութային եւ հոգեւոր բնագաւառներու մէջ երբեք կղզիացած կամ մեկուսացած չէ եղած: Բընական է նոյնը ենթադրել Միաբանութեան երաժշտական աւանդութեան պարագային եւս: Արդարեւ՝ Հ. Ղեւոնդի վկայութեամբ՝

այդ համակարգը որդեգրուէր, խազից հետեւելով եղանակներ յարմարցնելու արուեստը, եւ միջնադարեան խազից վերծանման յոյսերը բոլորովին պիտի կորսուէին: Եւ յիրաւի՝ Կիւրեղեանի վերագրուած յօդուածի մը մէջ (*Ուսումնասիրութիւն շարականաց խազից*, «Բազմավէպ» 1900(2), 49-52) կ'ընթեռնուեմ, Լիւօնցեանի ձայնագրութեան որդեգրման գաղափարի մասին՝ «Այսպէս, ոչ թէ հայկական խազից կատարելութիւն մի տրուած կը համարիմք, այլ զանոնք տակն ու վրայ արած եւ խանգարած» (էջ 51): Սակայն անտարակոյս՝ Լիւօնցեան կը յարգուէր իբր եկեղեցական երաժշտութեան երգահան:

- 4 Մանրամասն վերլուծման համար՝ թէ ինչպէս այլեւս միայն մասնակի հասկացողութեամբ խազերը կ'օգտագործուէին ԺԹ. դարուն՝ տե՛ս UTIDJIAN, H., *Treasures of the earliest Christian nation: Spirituality, Art and Music in Mediaeval Armenian Manuscripts*, Royal Canonry of the Premonstratensians at Strahov in Prague, 300-310 եւ 327. Բացայայտ է, որ խազից այսպիսի մասնակի օգտագործմամբ յարմարցուած եղանակները մնայուն ու միօրինակ բնոյթ ստանալու հակամէտ չէին: Տ. Լեւոն Արք. Զեքիեան մեզի պատմած է, թէ իր ուսուցիչը՝ Հ. Ղեւոնդ կը յիշէր թէ ինչպիսի՝ բծախրնդրութեամբ Ս. Հարք խազից հետ առնչուած տեւողութիւնները կը յարգէին, եւ եթէ նորոգման մը այս տեսակետով սպառփէր՝ իրմէ գոյում կ'անկալուէր: Սակայն ինչպէս Բացայայտ է տուեալ շարականի մը զանազան աւանդութեանց հետ առնչուող տարբերակաց համեմատութեան՝ խազից տեւողային արժեքները հաւասարապէս յարգող բազմ'մ մեղեդիներ կարելի է յարմարցնել նոյն շարականին, որով այս սահմանափակումը անբաւարար է միօրինակութիւն եւ կայունութիւն ապահովելու համար:

«Մասնական փոփոխություն կամ նորություն մը կը սկսի առաջին անգամ Մխիթարայ մահուանէն վաթսուն տարիներէ վերջ»⁵:

Մի քանի ծանրագոյն եղանակներ՝ ըստ Հ. Ղեւոնդի յառաջաբաններուն եւ յօդուածներուն՝ վերագրուած են Պապա Համբարձում Լիմօնճեանի: Ըստ Տայեանի՝ այդ «նոր» եղանակաց հարագատ փոխանցումը ապահովող անընդհատ շղթայ մը գոյութիւն ունեցած է (Լիմօնճեան – Հիւրմիւզեան⁶ – Կիւրեղեան – Տայեան⁷): Նկատի առնելով, որ այս եղանակները Լիմօնճեանի ձայնագրութեամբ չեն պահպանուած⁸, Տայեանի արձանագրութեանց արժէքը առաւել եւս կը մեծնայ: Սակայն՝ դարձեալ ըստ Տայեանի՝ թէեւ աւանդութիւնը պատուաստուած էր մի քանի նորօք յօրի-

5 ՏԱՅԵԱՆ, Հ. ՂԵՒՈՆԴ, Գերպ. Կիւրեղեան Արքեպիսկոպոս եւ Հայ Եկեղ. Երաժշտութիւնը. Երջանկ. Արքահօր մահուան տարելիցին առթիւ, «Բագմավէպ» 1922(12), 373:

6 Հ. Եղուարդ Հիւրմիւզեան (1799-1866) Համբարձում Լիմօնճեանի կենսագրութիւնը եւ գնահատականը հրատարակեց («Բագմավէպ» 1873, Ա. պրակ եռամսեայ, 52-54), եւ Եղիա Տնտեսեան (1834-1881) երաժշտագէտի հետ մամակցեցաւ (1873 ու 1874 տարիներուն – տե՛ս ՏՆՏԵՍԵԱՆ, Ե. Մ., *Նկարագիր Երգոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ*, Կոստանդնուպոլիս, 1874, 92-99): Ըստ Տնտեսեանի (տե՛ս *Նկարագիր Երգոց*, 99)՝ Հիւրմիւզեանն էր, որ Պիանֆինիի Ս. Ղազար հրատարակած տետրակը Տնտեսեանին ուղարկեց (*Երգք Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ յերիւրեայք ըստ կանոնաց նորոյ երաժշտութեան*, Վենետիկ, 1862), որով վերջինս մղեց (տե՛ս *Նկարագիր Երգոց*, 9) իր Բովանդակութիւն Նուագաց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ ձայնագրեալ տետրակը հրատարակելու (Կոստանդնուպոլիս 1864):

7 Ըստ Հ. Ղեւոնդի՝ Հ. Եղուարդ Հիւրմիւզեան «իր մանկութեան ժամանակ աշակերտած է» Պապա Համբարձումի, («Բագմավէպ» 1922(12), 373) եւ իր «խամամեայ վանական գործունէութեան ընթացքին կ'աւանդէ ... այդ շէնդ եղանակները՝ աշակերտներու եւ վարդապետներու» (անդ, 374), իսկ «Արհիպապտի Կիւրեղեան Արքահայր... ուղղակի Գերպ. Եղուարդի արծաթեայ փողէն լսած եւ ուսած էր Պապա Համբարձումի ստեղծիւնները՝ զորս կ'երգէր այնքան ոգելից ու եռանդագին» (անդ, 374): Հետաքրքրական է, որ Տայեան Հիւրմիւզեանը Լիմօնճեանի աշակերտ կը համարի, սակայն սակաւ Հիւրմիւզեանի կողմանէ հաստատուած չէ վերոյիշեալ կենսագրութեան մէջ, եւ ոչ ալ Հիսարլեանի հատորին մէջ (ՀԻՍԱՐԼԵԱՆ, ԱՐԻՍՏԱԿԷՍ Քինյ., *Պատմութիւն Հայ Զայնագրութեան եւ Կենսագրութիւնը Երաժիշտ Ազգայնոց 1768-1909*, Կոստանդնուպոլիս 1914):

8 Նոյնիսկ կարելի է, որ Պապա Համբարձում զանոնք յօրինած եւ ուսուցած ըլլայ իր երիտասարդութեան տարիներուն, երբ տակաւին իր ձայնագրութեան համակարգը գոյութիւն չունէր:

նեալ ու գեղեցիկ ծանր եղանակներով՝ սակայն «ընթացիկ եղանակները կամ խմբերգները» այդ ներարկումէն ազդուած չեն եղած, «սեփականութիւն թողով վանական աւանդութեան»⁹, ինչ որ սակայն կենդանի աւանդութեան մը բնական զարգացումը չի բացառեր: Արդ՝ գաղափար մը կազմելու համար՝ թէ որքանով այսպիսի գործօններ կրնան ազդած ըլլալ՝ արժանահաւատ վկայութեանց կողքին անհրաժեշտ է շօշափելի նմոյշներու համեմատական ուսումնասիրութեան վրայ յենուլ:

ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹԵԱՆ ԵԶՐԵՐ ՏԱՅԵԱՆԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԵՂԱՆԱԿԱՑ ԵՒ ԱՆՈՆՑ ՆԱԽԸՆԹԱՑԻՑ ՄԻՋԵՒ

Ա.- Լիմօնեանի վերագրուած *Եկայք հաւատացեալք*
շարականի եղանակը

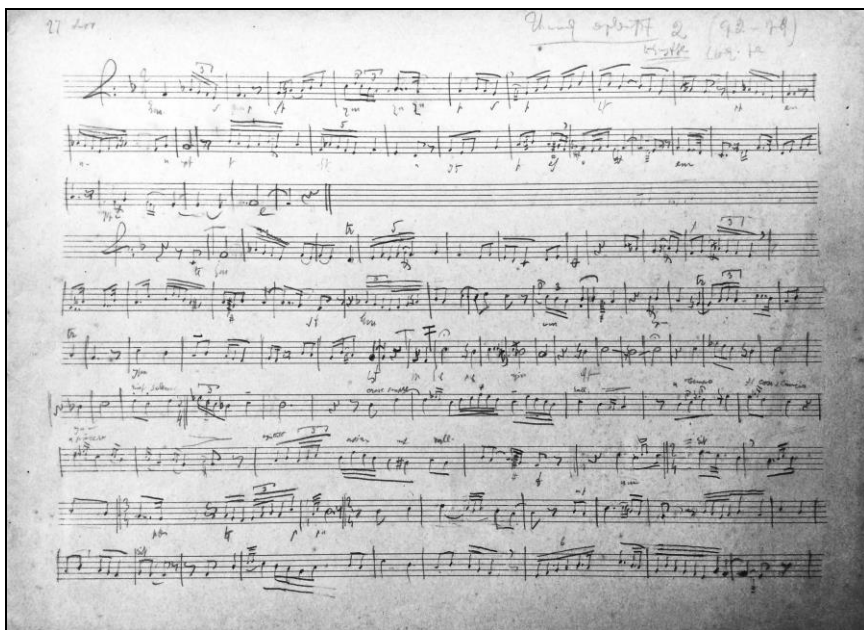
Յատուկ ուշադրութիւն կը դարձնենք Աւագ Ուրբաթ օրուայ Եկայք հաւատացեալք ստեղծի Համարձի շարականին, զոր կը տեսնենք շարականոցիս Դ. Հատորին մէջ (էջ 311): Վիճելի եղած է նոյնիսկ անոր ձայնեղանակը, որ հին գրչագրաց մէջ յորջորջուած է «ստեղի», սակայն (մանաւանդ հնագոյն ձեռագիր աղբերց պարագային) առանց որեւէ Ձայնի նշման, ինչ որ խիստ անսովոր է. եւ կամ՝ երբեմն նշուած է իբր ԴՁ (թէեւ ԴԿ նշումը կրող մի քանի աղբիւրներ կան): Սակայն ըստ մեր դատողութեան՝ թէեւ Հ. Ղեւոնդ այդ մասին տարբեր կարծիք արտայայտած է, իր իսկ արձանագրած եղանակը եւս ԴԿ-ի դասակարգի մը մաս կազմել կը թուի (իսկ նոյն շարականին մեզի ծանօթ բոլոր տարբերակները նոյնպէս ԴԿ. ստեղծի ձայնեղանակի կը պատկանին):

Այս շարականի գլխաւոր հետաքրքրութիւնը սակայն ներկայ ուսումնասիրութեան համար կը կայանայ երեք այլ կարեւոր եւ ցարդ անծանօթ աղբերց հետ համեմատութեան հնարաւորութեան տեսակէտով:

1) Ս. Ղազարու դիւանին մէջ Հ. Ղեւոնդի ի լոյս ընծայած եղանակի մատիտով գրուած սեւագրութիւնը Ս. Ղազարու դիւանին մէջ կրցանք գտնել (տե՛ս նկար 1) Թերես Հայր Սուրբը զայն օգտագործեց՝ մաքուր օրինակը տպագրութեան պատրաստած ատեն: Տպաւորիչ է, թէ սեւագրութիւնը ճշգրիտ է եւ

9 «Բագմալէպ» 1922(12), 373:

գրեթէ բոլորովին կը համապատասխանէ հրատարակուած տարբերակին¹⁰: Տարբերութիւնները մանր են, եւ հրատարակուած տարբերակը կը տարբերի միայն որոշ կշռոյթի մանրամասնութիւններու տեսակէտով, որոշ դադարներու առկայութեամբ, եւ որոշ արագացման ու դանդաղացման եւ ուժային նշմանց յաւելմամբ:



Նկար 1. Եկայի հաւատացեալ շարականի Հ. Ղևոնդ Տայեանի մատիտով կատարած սեւագրութիւնը

2) Ս. Ղազարու երաժշտական դիւանին մէջ “Jegaik” խորագիրը կրող Լատինատառ արձանագրութիւն մը յաջողեցանք

10 Հոս կ'արժէ անելոյն որ Յոյս իմ ի մանկութենէ իմմէ հոյակապ ԴԿ մանկունք եղանակի ձեռագիր սեւագրութիւնը եւս պահպանուած է: Այս եղանակը Հ. Ղևոնդ երգեց 1912-ի Յունիս 30-ին երբ Հոովմ կ'ուսանէր, Ս. Պետրոս տաճարի երաժշտապետ՝ Ernesto Poezzi-ի հիացման արժանալով (տե՛ս Գերայ. Կիրեղեան Արքեպիսկոպոս եւ Հայ եկեղ. երաժշտութիւնը, Մասն Բ., «Բազմալէպ» 1923(4), 124-127, 127 էջատակի ծանօթագրութիւն թիւ 1): Այս պարագային եւս մեր գտած մատիտ սեւագրութիւնը շատ հասուն է, գրեթէ յար եւ նման հրատարակուած ձայնագրութեան:

գտնել, որով վերջապետութեան կը տեսնենք թէ այն Տայեանի ընդօրինակութիւնն¹¹ է՝ կատարուած Պիանքինիի¹² բնագրէն¹³:

Օգտակար է Պիանքինիի գրութիւնը բաղդատել Հ. Ղեւոնդի հրատարակած ձայնագրութեան հետ (նկար 2): Զգոյշ ըլլալու

11 Ձեռագրի վերջաւորութեան կը գտնենք՝ “e saluti di P. Leonzio / 9-III-1914” գրութիւնը: Թերեւս ուղղուած ըլլար Gian Francesco Malipiero-ի, որուն մասին գիտնեմք, թէ Հ. Ղեւոնդի հետ մամակցած էր, եւ իրմէ շարականներու եղանակներ կը խնդրէր, մուգախմբային երկի մը մէջ ներմուծելու նպատակաւ. տե՛ս UTIDJIAN, H., *Les Pères mékhitaristes vénitiens et la musique sacrée arménienne: les grandes figures et leur héritage*, Chapter 10 in *Jubilé de l'Ordre des Pères Mékhitaristes – Tricentenaire de la maison mère, l'Abbaye de Saint-Lazare 1717-2017*, (Ed.) Outtier, B. and Yevadian, M. K., Sources d'Arménie, Lyon 2017, 145-155, մանաւանդ 152-153: Միւս կողմանէ, եթէ այս թուղթը Malipiero-ի յղուեցաւ, արդեօք ինչպիսի՞ պարագայից բերմամբ Ս. Ղազար կը գտնուի այժմ: Նաեւ՝ ըստ երեւոյթի Հ. Ղեւոնդ ինք հետագային մատիտով սրբագրութիւն մը կատարած է թղթոյս երկրորդ կողմը, «անըմախ» բառի վերջին վանկը տեղափոխելով. սակայն ասկէ զատ՝ Լատինատառ բառերուն տակ աւելցուցած է շարականիս երրորդ տան բառերը՝ այս անգամ Հայատառ:

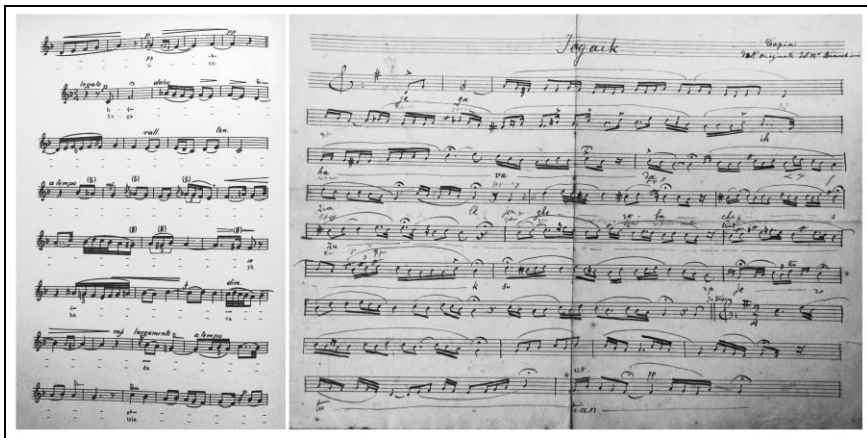
12 Պիանքինիի 1857-ին սկսաւ Ս. Ղազարու եղանակները ուսումնասիրել ու ձայնագրել, փոքր տետր մը հրատարակելով 1862-ին, եւ այնուհետեւ դաշնաւորեալ Պատարագամատոյց մը 1877-ին: Յաջողած ենք նոյնպէս հետեւալ արժեքաւոր անտիպ միւսքերը գտնել. (1) իր ձեռամբ գրուած շէնդ *Ընտրեալըդ յԱստուծոյ* տաղի ընդօրինակութիւնը (1887), (2) Ս. Պատարագի որոշ խմբերգներ Լատինատառ բառերով (1889), (3) ուրբ ձայնեղանակներու սկսուածքները Կիւրեղեան Սրբազանի երգեցողութեան հիման վրայ (անթուակիր), (4) թղթիկ մը ուր կը խրատէ թէ ինչպէ՛ս պէտք է կատարել Հայկական եկեղեցական երաժշտութիւնը (1888), եւ (5) լարային համոյթի ընկերակցութեամբ մշակուած Ս. Պատարագէ փունջ մը խմբերգներ (անթուակիր): Պահպանուած է նաեւ 1877-ի Պատարագամատոյցէն օրինակ մը որ իր ձեռամբ 1882-ին կատարուած բազմաթիւ սրբագրութիւններ կը կրէ, զոր հեղինակը 1885-ին Կիւրեղեան Սրբազանին ձօնեց: Պիանքինիի կը պարտինք մեզի հասած Երոպական ձայնագրութեամբ գրի առնուած Ս. Ղազարու եղանակաց հնագոյն արձանագրութիւնները. այդ եղանակներէն շատերը այլապէս կորստեան պիտի մատնուէին: Պիանքինիի վաստակը ցարդ բաւարարօրէն չէ ուսումնասիրուած, սակայն որոշ մանրամասնութեանց համար տե՛ս ԻԻԹԻԻՃԵԱՆ, «Բազմապէս» 2017, յատկապէս 198-206, 211-212 եւ 216-218:

13 Ձեռագրի սկզբնաւորութիւնը “copia dell'originale di Mo Pietro Bianchini” մակագրութիւնը կը կրէ:

ենք՝ զանազանելու արձանագրուած եղանակաց տարբերութեանց՝ եւ երկու արձանագրողներու ձայնագրութեանց համապատասխան մօտեցմանց տարբերութեանց միջեւ: Արդ՝ եղանակները յար եւ նման չեն, թէեւ սերտօրէն առնչուած են իրարու հետ. ուրեմն Տայեան Պիանֆինիի արձանագրութիւնը ձեռքի տակ ունենալով հանդերձ՝ նախընտրեց նոր արձանագրութիւն մը կատարել (որ անտարակոյս աւելի սերտօրէն կը համապատասխանէր իր օրօք երգուածին՝ քան Պիանֆինիի հաւանաբար կէս դար մը առաջ գրի առածը): Բայց աւելի հետաքրքրական են երկու արձանագրութեանց տարբեր բնոյթները, որոնք իրենց ոճով կը տարբերին, ինչպէս նաեւ իրենց երաժշտագիտական մօտեցմամբ: Զոր օրինակ՝ Հ. Ղեւոնդ քառորդ ձայներու իւրօրինակ համակարգի մը կը յարի, մինչ Պիանֆինի ստիպուած պիտի ըլլար իր լսած ձայնաստիճանային նրբութիւնները Արեւմտեան ձայնաշարերու համակարգի արտօնած ամենամօտ ձայնանիշերուն յարմարցնել¹⁴: Պիանֆինիի արձանագրութիւնը աւելի փոքր ձայնանիշային արժեքներով բծախնդրօրէն գրուած նուրբ ու մանրամասն զարդա-

14 Հետաքրքրական է նաեւ Տայեանի եւ Կոմիտասի իրարմէ տարբերող կարծիքները բաղդատել (ի հետուկս անշուշտ երկկողմանի յարգանաց եւ համակրանաց): Տե՛ս «Սիոն»ի Բարգէն Սրկի 1934(6)-ի քննադատութեան պատասխանը՝ Հ. Ղեւոնդի կողմանէ հրատարակուած «Բազմավէպ»ի մէջ, «Եկայ՛ հաւատացեալ»ի հրատարակութենէն վերջ, «Բազմավէպ» 1934(11-12), 470-475). «Իրականութիւն չէ այն, թէ մեծանուն Կոմիտաս Վարդապետ ապացուցեր է եղեր գայոյ [*«Բառորդայնային դրութեան վրայ կազմուած եղանակ մը չի կրնար նկատուիլ հայ սրբագան երաժշտութեան նմոյշ»*]. չէ՛ ապացուցած, այլ փորձած է ապացուցանել». (էջ 471) նաեւ՝ «Նկատելով այս պարագաները՝ կարելի է հետեւեցնել, որ Կոմիտաս Վարդապետ՝ ուզելով մեր գեղջուկ երգերը *հաւասարապէս* հրամցնել թէ՛ Հայ եւ թէ Եւրոպացի երաժշտասէրին, դիտմամբ ըմտրած է իբր միջազգային տարագ՝ Եւրոպական երաժշտութեան տարրերը, որով եւ ըստ այնմ գրի առած է գանոն» (էջ 474): Սակայն ըստ մեր կարծեաց՝ նոյնիսկ Տայեանի քառորդայնային դրութիւնը ինքնին գաղափարապաշտայնացած (idealised) համակարգ մըն է, որ հաւանաբար քիչ թէ շատ կը ջանար համակարգայնացնել իր շրջապատի շատ աւելի բարդ, նոյնիսկ քառային, եւ համակարգայնացման պակաս հակամէտ գործնական իրողութիւնը: Զոր օրինակ՝ պահպանուած թողարկումներէ կը լսենք, թէ երգողներ որոշ աստիճաններ կ'իջեցնէին *բնիկ* ձայնանիշէն վար, սակայն ոչ քառորդ ձայնով, այլ քիչ մը պակաս չափով, եւ ոչ շատ հետեւողական կերպիւ:

րանքներ¹⁵ կը պարունակէ, մինչ Տայեանինը կարճ հատածներու (bars) վրայ բաշխուած է, եւ թէեւ առաջին հերթին այն տպաւորութիւնը կը թողու, թէ աւելի պարզ արձանագրութիւն մըն է, սակայն արագացման ու դանդաղացման բառացի նշումներով օժտուած է: Երկու խմբագիրներն ալ տարբեր տեսակի բարդութիւն դրսեւորող գրառումներ կատարած են, եւ երկուքն ալ ջանացած են ճշգրիտ եւ համակարգեալ (systematised) մօտեցումներ որդեգրել, որոնք սակայն իրարմէ կը տարբերին¹⁶, ոչ միայն տարբեր անձնական հակմանց հանգամանօք՝ այլեւ նաեւ իրենց տարբեր ժամանակներու բերմամբ¹⁷:



Նկար 2. Համեմատութիւն Եկայֆ հաւատացեալ շարականի Հ. Ղեւոնդ Տայեանի հրատարակած եղանակի եւ Պիանֆինիի ձեռագրի միջեւ

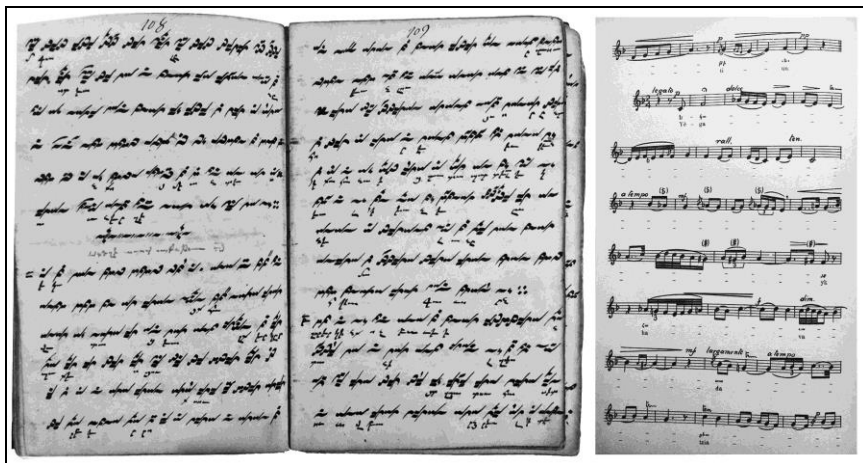
3) Բարբախտ է, նկատի առնելով որ այս շարականին ծանր եղանակը Համբարձում Լիմօնճեանի յօրինումը կը համարուի, որ

15 Ստորեւ պիտի տեսնենք սակայն՝ թէ Պիանֆինի իր ընթերցողաց՝ կշռութային նկունութիւն եւ ազատութիւն կը յորդորէր ոճի պատշաճ ծիրէն ներս, եւ ոչ թէ ստրկային ու մեքենական իրագործում իր երբեմն բարդ ձայնագրութեան:

16 Ղպտեաց եկեղեցական երաժշտութեան արձանագրութեանց պարագային եւս կը հանդիպինք նմանօրինակ տարբեր կեցութեանք, նոյն եղանակի արձանագրման պարագային: Տե՛ս MENA MARK HANNA, *How early can you go? Coptic chant in Western transcription in Journal of the International Society for Orthodox Church Music*, Vol. 2, Section II, 138-150:

17 Այս կէտերն աւելի մանրամասն ապագայ քննարկման արժանի են:

Պոլիս գրքոյկ մը յաջողեցանք գտնել, որ մեզի ծանօթ Հնագոյն Լիմօնճեան ձայնագրութեամբ արձանագրուած շարականաց ձեռագիրը կը հանդիսանայ¹⁸: Ըստ այս շարականաց ծաղկաքաղի յիշատակարանին՝ անոր առաջին բաժինը Լիմօնճեանի ինքնագիրն է, եւ եթէ այս վերագրումը ստոյգ է¹⁹ ապա գրքոյկիս Եկայի-ի արձանագրութիւնը (էջ 108-109) ուղղակի հեղինակի ձեռամբ գրուած կրնայ ըլլալ: Այս եղանակը սակայն յարաբերաբար կմախքային ուրուագիծ մը կը թուի ըլլալ (տե՛ս նկար 3). արդեօք պարզապէս ուղեցոյց մըն էր, որուն հիման վրայ Պիանքինիի եւ Հ. Ղեւոնդի աւելի զարդարուն տարբերակները կազմուեցան:



Նկար 3. Համեմատութիւն Եկայի հաւատացեալ շարականի մեզի ծանօթ հնագոյն ձայնագրութեան եւ Հ. Ղեւոնդ Տայեանի հրատարակած եղանակի միջեւ

- 18 Տե՛ս UTIDJIAN, H., *Tntesean and the Music of the Armenian Hymnal*, 48, եւ UTIDJIAN, H., *The Tntesean Hymnal in Context in Revue des Études Arméniennes*, 38(2018-2019), 357-386:
- 19 Պարտինք շեշտել սակայն, որ Պապա Համբարձում Լիմօնճեանի գիրը տակաւին վստահութեամբ չէ ստուգուած, եւ տարրեր կարծիքներ կը տիրեն այս կամ այն ձևագրի հարազատութեան մասին. տե՛ս OLLEY, JACOB, *Some Notes on the Manuscripts in Hampartsum Notation in the Hüseyin Sâdetin Arel Archive*, 2017 Arel Sempozyumu Bildirileri, Ed. Turan, F., Temel, E., Kurban, E., Իսթանպուլ 2018, 351-391, մանաւանդ 368:

*Շեշտենք, թէ Եկայք հաւատացեալք շարականը միակ եզակի արժէք ներկայացնող եղանակը չէ՝ որ մեզի հասած է Տայեանի ջանուց շնորհիւ*²⁰:

Բ.- Համեմատութիւն Պիանֆինիի Պատարագամատոյցի վերջաւորութեան գտնուող տասնըչորս շարականաց հետ

Պիանքինի իր 1877-ի Պատարագամատոյցի վերջաւորութեան՝ տասնըչորս կանոնական շարական ի լոյս ընծայեց, իբր յաւելուած, բոլոր ութը ձայներէն նմոյշներ ներկայացնելու նպատակաւ՝ “Les huit tons du chant sacré arménien” խորագրի տակ (էջ 193-223): Զանոնք կ'արժէ Տայեանի շարակնոցի ձայնագրութեանց հետ համեմատել:

Արդեօք կարելի՞ է մեր խոշորացոյցը իբր հեռագիտակ գործածել: Եթէ Պիանքինիի ժամանակներէն մինչեւ Տայեան որոշ զարգացման կամ փոփոխութեանց ենթարկուեցան այս շարականները, կարելի՞ է նոյնպէս ենթադրել, թէ եթէ դար մը եւս յետադարձ ակնարկ մը կարենայինք նետել, Մխիթար Սեբաստացոյ օրօք երգուածները Պիանքինիի արձանագրածներէն նմանապէս պիտի տարբերէին:

Այս հարցումին դժուար է պատասխանել: Ըստ մեր կարծեաց՝ անտարակոյս նմանօրինակ փոփոխութիւն ու զարգացում բնական ու անխուսափելի է: Սակայն փոփոխութիւններ ժամանակի առանցքի վրայ գծային (linear) թափով ու համաչափ ու

20 Նշեմք նաեւ այլ արժէքաւոր եւ եզակի եղանակ մը՝ պահպանուած Տայեանի շարակնոցի շնորհիւ՝ Սուֆիասանց Սրբոց *Ստուգութեամբ* ԴԿ ստեղծի Մանկումբը: (Երախտապարտ ենք Գերշ. Տ. Լեւոն Արք. Զեֆիեանի, որ այս եղանակը մեր ուշադրութեան յանձնեց:) Սոյն շարականը՝ մեր խնդրանաց ընդառաջելով՝ խագագրեալ *Կարգաւորութիւն* հատորն ի ձեռքին՝ Հայր Գրիգոր Միֆայելեան մեզի երգեց, արտօնելով որ իր երգեցողութիւնը բողոքեմք, ի վեցնտիկ, 7 Օգոստոս 2016-ին: Յետագայ համեմատութիւնը ցոյց տուաւ որ Հայր Սուրբի երգեցողութիւնը շատ մօտիկ էր Հ. Ղեւոնդի հրատարակած եղանակին: *Եկայք հաւատացեալք, Յոյս իմ ի մանկութենէ իմմէ, Ստուգութեամբ*, եւ ծանր *Արծաթսիրտութեամբ* (որուն պիտի վերադառնանք ստորեւ) շարականաց Հ. Ղեւոնդ Տայեանի հրատարակած արձանագրութեանց շնորհիւ մեզի հասած եղանակները բացառիկ գեղարուեստական արժէք կը ներկայացնեն եւ մեզի ծանօթ բոլոր զուգահեռ աւանդութեանց տարբերակներէն մեծապէս կը տարբերին:

Համամասնային կերպիւ չէ որ կը կատարուին: Աւելի հաւանական է, որ որոշ ժամանակաշրջաններ եղած ըլլան, երբ փոփոխութիւններ աւելի դանդաղ եղած ըլլան, եւ այլ ժամանակներ երբ շատ աւելի արագօրէն կամ նոյնիսկ գրեթէ յանկարծակիօրէն ընթացած ըլլան: Մի քանի օրինակ նշենք: Միաբանութեան անձնակազմի փոփոխութիւններ տեղի կ'ունենան եւ նոր դասապետեր հիներուն տեղը կ'առնեն, տարբեր երաժշտական ճաշակ կամ նախընտրութիւններ ունենալով, եւ հակումներ դրսեւորելով իրենց ծննդավայրը լսած եղանակներուն. անխուսափելի պարագայից բերմամբ՝ կրնան ժամերգութիւններ յապաւուրի կամ նոյնիսկ խափանուիլ, եւ անոնց յաճախականութիւնը կրնայ պակսիլ, որով որոշ շարականներ հազուադէպօրէն երգուիլ: Այսպիսով՝ բերանացի փոխանցման շղթան կրնայ գէթ մասնակի խախտմանց ենթարկուիլ: Ընդհակառակը՝ գրի առնուելէ ետք սակայն եղանակներ կրնան գրեթէ արձանանալ՝ կամ առ նուազն՝ աւելի մընայուն ու կայուն դառնալ²¹:

Դառնանք այն տասնըչորս շարականներուն, զորս Պիանքինիի Պատարագամատոյցի վերջաւորութեան կը գտնենք: Ստորեւ թուած ենք զանոնք, համառօտիւ նշելով իւրաքանչիւր շարականի տեսակը ու ո՛ր առիթով երգուիլը. իսկ Հռովմէական թուանշաններով կ'ականարկենք Տայեանի շարակնոցի այս կամ այն հատորին, մինչ յաջորդող թիւերը կ'ականարկեն շարականի սկզբնաւորութիւնը կրող էջին:

Նախ, նշմարելի է, թէ որոշ պարագաներու՝ Տայեան թէ «յորդոր» եւ թէ «չափաւոր» տարբերակներ արձանագրեց. Պիանքինիի եղանակները ընդհանրապէս աւելի համեմատելի են Տայեանի «չափաւոր»ներուն հետ, սակայն ի խաչանիչ փայտէն շարականի պարագային Տայեանի երկու տարբերակներն ալ պէտք է նկատի առնուին, ինչպէս պիտի տեսնենք: Երկրորդ՝ Մեծացուցէ շարականները երբեմն տարբեր կանոններու տակ կրկնուած են (սակայն յար եւ նման են, ուստի մեր համեմատութիւնը չեն բարդացներ):

21 Անշուշտ այս վերջին պարագան՝ յիշաւի «արձանացման» անպատեհութիւններն ալ կրնայ կրել, որով որոշ եղանակները կրնան անկենդան արձանագրութիւններ դառնալ, եւ ինչպէս պիտի տեսնենք՝ անոնց համոզիչ վերակենդանացման ոգին հարազատ աւանդութենէն հեռու միջավայրի ու ժամանակի մը մէջ կրնայ բաւական խնդրելի ըլլալ:

- ԱԶ Ուրախացիր եկեղեցի – Հարց Բարեկ. III 21
- ԱԿ Զաննաունի գլոյս աստուածութեանն – Մեծ. V 220, VI 20, VI 236
- ԲԶ Պարգեւատուն – Օրհ. Աւագ Շր. IV 329
- ԲԶ Անկանիմֆ առաջի քո – Ողբ. Ծն. Ճրգ. II 83
- ԲԿ Այսօր ընդ հրակերպեան – Հմբ. Ծղկգ. IV 49
- ԳԶ Ընդ երկնային հոգեղինաց – Հարց Ստեփ. II 302
- ԳԶ Սուրբ գԱստուածածինն – Մեծ. II 101, III 291, V 371, VIII 57
- ԳԶ Ի խաչանիշ փայտէն – Հմբ. Յրթ. V 16 (յորդոր), V 338 (չափաւոր)
- ԳԿ Տեսիլ փայլակնաճեւ – Հմբ. Յրթ. V 23 (յորդոր), V 386 (չափաւոր)
- ԴԶ Նոր Սիոն – Հմբ. Ծն. Ածծնի II 13
- ԴԿ Խորհուրդ մեծ – Օրհ. Ծն. Ա. աւր II 102 (յորդոր), II 89 (չափաւոր)
- ԴԿ Աստուածածին սուրբ Կոյս անապ. – Հմբ. Աւետ. Ածծնի. II 65
- ԴԿ Նորահրաշ պսակաւոր – Օրհ. Վարդանանց VIII 173
- ԴԿ Անճիմֆ նուիրեալֆ – Օրհ. Հռիփս. VI 179

Անջրպետի անձկութիւնը մեզ կ'արտօնէ միայն մի քանի կարեւոր կէտերու վրայ ուշադրութիւն հրաւիրել:

Պիանքինիի եւ Տայեանի եղանակները յաճախ հիմնականօրէն նման են իրարու, եւ թէեւ տարբեր ձայնաշարային առանցքներու (tonal axes) շուրջ արձանագրուած են՝ բացայայտ է որ նոյն աւանդութեան մաս կը կազմեն. սակայն տարբերութիւնները զգալի եւ ուսանելի են: Հոս-հոն անցողային ձայնանիշերու (passing-notes) կը հանդիպինք մէկ տարբերակին մէջ եւ ոչ միւսին: Այսօր հրակերպեան շարականի պարագային՝ «հրակերպեան» բառի վերջին վանկի վրայ գտնուող յանգման կէտը իրարմէ տարբեր ձայնաստիճաններու կը համապատասխանէ երկու տարբերակներուն մէջ (նկար 4): Պարզեւատուն շարականը նշմարելիօրէն աւելի ծանրկէկ ու զարդարուն է Պիանքինիի արձանագրութեամբ (նկար 5): Աստուածածնայ Աւետման Աստուածածին սուրբ Կոյս անապական տաճար Համբարձի շարականը հետաքրքրական օրինակ մըն է. հոս Պիանքինի բաւական անսովոր եւ տպաւորիչ վերընթաց հնգեակներ կը ներկայացնէ («Աստուածածին» եւ «անապական» բառերու երկրորդ վանկէն երրորդ ընթանալով), մինչ

Տայեան աւելի զուսպ է, միայն չորս աստիճաննոց ձայնամիջոց նախընտրելով (նկար 6):

Նկար 4. Այսօր հրակերպեան շարականի Պիսնիքի եւ Տայեանի հրատարակած եղանակները

Նկար 5. Պարզեւատուն շարականի Պիսնիքի եւ Տայեանի հրատարակած եղանակները

The image displays two pages of a musical score. The left page, numbered 217, is titled 'Credo unisono' and features a piano accompaniment with a vocal line. The right page, numbered 15, is titled 'Andante Solenne' and includes a vocal line with lyrics in Armenian. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Նկար 6. Աստուածածին սուրբ Կոյս անապական տաճար շարականի Պիանֆինիի եւ Տայեանի հրատարակած եղանակները

Ծայրայեղ պարագայ մըն է Ընդ երկրային շարականը, ուր եղանակները բաւական տարբեր են: Պիանֆինիի եղանակը շատ աւելի զարդարուն ու մեխիսմատիկ է (թէեւ ոչ այն աստիճան որքան Պոլսական եղանակները՝ ինչպէս, զոր օրինակ՝ Տնտեսեանի շարակնոցինը)։ Քիչ մը զարմանալի է, որ *coro unisono* նշումը կը կրէ, զի մեզի իբր մեներգ կատարուելու աւելի յարմար կը թուի: Հոս սխալմամբ՝ Տայեան ԴԶ նշած է, փոխանակ ԳԶ-ի: Սակայն աւելի կարեւոր տարբերութիւնը այն է, որ բառերու ա-մանակային բաշխումը կը տարբերի երկու եղանակներու միջեւ. զոր օրինակ՝ «Երկնային» բառի առաջին երկու վանկերը, եւ «հոգեղինաց» բառի երկրորդ եւ երրորդ վանկերը մէկական բաղ-խում կը տեւեն երկու տարբերակներու ալ պարագային. սակայն ըստ Պիանֆինիի գրառման՝ «ընդ» բառը երկու բաղխում կը տե-ւէ, իսկ Տայեանի պարագային՝ միայն մէկ. նոյնպէս՝ «հոգեղինաց» բառի առաջին վանկը Պիանֆինիի մօտ երեք բաղխում կը տեւէ, մինչ Տայեանի պարագային միայն մէկ բաղխում: Կարեւոր է նշմարել նաեւ՝ թէ Պիանֆինի տեղ-տեղ ԳԶ-ի հնաբոյր մէկ յատ-կութիւնը պահպանած է, ըստ որուն երկրորդ ձայնաստիճանը

միմիայն թեթեակիօրէն իջած ըլլալով՝ աւելի մօտիկ է բնիկ աստիճանին, որով ձայնաշարը կը նմանի աւելի melodic քան թէ harmonic փոքրալարի (minor)²²: Ըստ այսմ՝ Պիանֆինիի արձանագրութեան մէջ մի բնական ձայնանիշին կը հանդիպինք՝ մի կիս-վար ձայնանիշի տեղ, մինչդեռ ընդհակառակը Տայեան Փա բնիկ ձայնանիշը կը կիրարկէ, Փա կիսվեր ձայնանիշի տեղ (նկար 7):

Նկար 7. Ընդ երկրային շարականի Պիանֆինիի եւ Տայեանի հրատարակած եղանակները

Այնուհանդերձ՝ կը շեշտենք որ Պիանֆինիի եւ Տայեանի եղանակները բացառապատօրէն նոյն աւանդութեան կը պատկանին:

- 22 Այս հնաքոյր յատկութեան կը հանդիպինք մաւ մեզի հասած Լիմօն-մեան ձայնագրութեամբ հնագոյն շարականաց փունջի գրքոյկին, ուր ձայնաշարի երկրորդ աստիճանին համար *երկար* կամ *խոսքոյկային* նշանի կիրարկման տեղ՝ հանդերձ *կիսվերի*, արձանագրողը նախընտրած է *ներքնահաղ* նշանը կիրարկել: Անշուշտ առանց յաւելուածական նշանի՝ *ներքնահաղը* մեր ներկայ սի ձայնանիշէն քերտօրէն աւելի ցած ձայն մը կը նշէր, սակայն պակաս ցած քան *կիսվար* մը: Այս գրքոյկի եւ հին ԳԶ արձանագրութեանց մասին՝ տե՛ս UTIDJIAN, H., *Tntesean and the Music of the Armenian Hymnal*, Mervart 2017, 48 եւ 69-70:

Իրենց տարբերութիւնները բաղդատելի են Պոլսական աւանդութեան քիչ թէ՛ շատ իրարմէ՛ շուրջ վաթսուն տարուայ հեռաւորութեամբ գրի առնուած զանազան արձանագրութեանց միջեւ գտնուող տարբերութեանց (տե՛ս, զոր օրինակ, Եղիա Տնտեսեանի եւ Գրիգոր Մէհթէրեանի²³ շարակնոցները):

Ի՞նչ եզրակացութեանց կրնանք յանգիլ: Յիշենք որ անտարակոյ Տայեան քաջածանօթ էր Պիանքինիի հրատարակութեան: Այնուհանդերձ, իր շարակնոցին համար նախընտրեց անկախօրէն գործել, ամենայն հաւանականութեամբ ի՛ր օրօք երգուած եղանակներուն նախապատուութիւն ընծայելով: Սակայն այս կը նըշանակէ թէ՛ (1) քիչ թէ՛ շատ ութսուն տարուայ ընթացքին եղանակները որոշ փոփոխութիւններ կրեցին, Պիանքինիէ՛ մինչեւ Տայեան. եւ (2) անկարելի չէ նոյնիսկ՝ որ տուեալ պահուն Միաբանութենէն ներս որոշ բազմազանութիւն մը կը տիրէր: Հ. Ղեւոնդ Տայեան վստահաբար քաջատեղեակ էր այս փոփոխութեանց մասին, սակայն նախապատուութիւն ընծայեց իր անմիջական շրջապատի կենդանի երգեցողութեան, զայն արձանագրելով, եւ զանոնք նախընտրելով՝ քան հնագոյն սակայն այլեւս պակաս գործածական Պիանքինիի արձնագրածներուն:

Կորուստներ եղա՞ն: Ենթադրելի է, որ ինչպէս որ Ընդ երկրային շարականի պարագային Պիանքինիի օրօք բաւական տարբեր եղանակ մը գոյութիւն ունէր, նոյնպէս բազում այլ եղանակներ կ'երգուէին ժ.Թ. դարու երկրորդ կիսուն, որոնք կորստեան մատնուեցան: Տայեանի շարակնոցը Վենետիոյ Միթիթարեան աւանդութիւնը մարմնաւորող միա՛կ ամբողջական շարակնոցն է (սակայն ատով իսկ՝ եզակի ու թանկարժէք): Չմոռնա՞նք նաեւ թէ ցայսօր՝ ան Եւրոպական ձայնագրութեամբ արձանագրուած միա՛կ ամբողջական հրատարակուած շարակնոցը կը մնայ:

Գ.- Ութը ձայնից սկսուածոց համեմատութիւններ

Շարականաց սկսուածքներ առանձին դասակարգի մը կը պատկանին: Անոնք սովորաբար յիշողաբար կ'երգուին, եւ սովո-

23 Ակամաւոր երաժիշտ եւ ուսուցիչ՝ Գրիգոր Մէհթէրեան (1866-1937) Պատրիարքական եկեղեցւոյ նախկին երաժշտապետ. մեզի հասած իր շարակնոցը գրի առած է 1927 թուին՝ յԱղեփանդրիա, իր աշակերտին՝ Նշան Սերգոյեանի գործածութեան համար: Մանրամասնութեանց համար՝ տե՛ս UTIDJIAN, H., *The Tntesean Hymnal in Context in Revue des Études Arméniennes*, 38(2018-2019), 357-386, մանաւանդ 371:

րաբար բերանացիօրէն փոխանցուած են, ուսուցիչէ աշակերտ, սերունդէ սերունդ: Այս պատճառաւ՝ սկսուածոց զարգացումը Մը-խիթարեան աւանդութեան ծիրէն ներս կրնայ յատկապէս ուսանելի ըլլալ²⁴:

Սակայն դժբախտաբար՝ սկսուածոց մեծամասնութիւնը Տա-յեանի շարականոցի ցարդ լոյս տեսած հատորոց մէջ չի գտնուիր (ուր միայն մի քանի ծանր սկսուածքներ գետեղուած են). կը կարծուէր թէ ցայսօր անտիպ մնացած Ա. հատորի կորուսեալ համարուած ձեռագրի մէջ ութը ձայնից սկսուածքները պարփակուած էին, եւ ուրեմն տրամադրելի չէին եղած մեզի: Նոյնպէս՝ Պրն Մինաս Լուսեանի նախաձեռնութեամբ կատարուած թողարկումները, Հ. Վրթանէս Ուլուհոճեանի երգեցողութեամբ, իւրաքանչիւր շարականի սկսուածքը կը պարունակեն, սակայն անոնք եւս տակաւին մեր տրամադրութեան տակ չեն գտնուիր:

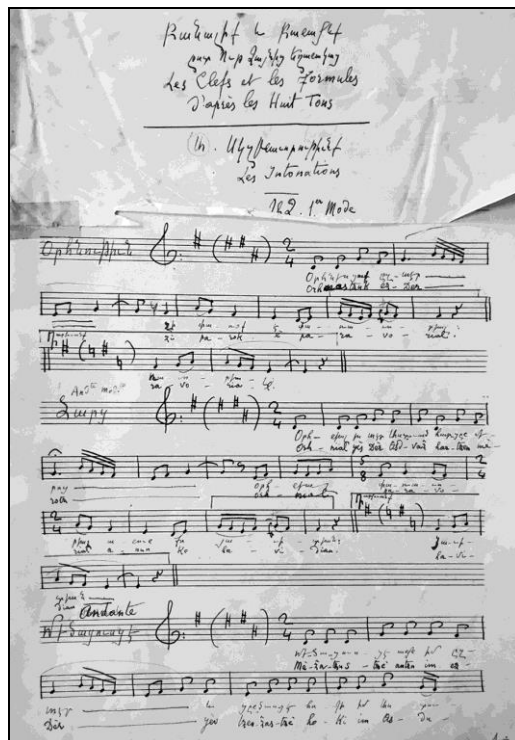
10 Սեպտեմբեր 2019ին բարեբախտութիւնը ունեցայ Հոգե-լոյս Տայեանի ձեռամբ արձանագրուած սկսուածքներէ բաղկացած ծրար մը քննելու²⁵, զոր Հ. Սերովբէ ազնուօրէն տրամադրութեանս տակ դրաւ: Ահա՛ Հ. Ղեւոնդի ցարդ կորուսեալ համարուած սկսուածոց արձանագրութիւնները: Տեղւոյն վրայ կատարուած քննութիւնը հնարաւորութիւնը ընծայեց ծրարը երեք խմբից բաժնելու, եւ հետեւեալ «սեռածին ծառ»ը կազմելու:

1) Մայր ձեռագիր, զոր կարելի է իբր առաջնաղբիւր համարել, նկատի առնելով որ զայն նախորդող սեւագրութիւնները (Համբարձեաց սկսուածոց մատիտով սեւագրութեան մը բացառութեամբ, որուն պիտի անդրադառնանք ստորեւ) պահպանուած չեն: Փակցուած թղթիկ մը հետեւեալ խորագիրը կը կրէ. «Բանալիք եւ Բանաւեւ / ըստ Ուր Չայնից Եղանակաց / Les Clefs et les Formules / d'après les Huit Tons» (նկար 8): Երեք բաժիններէ կը բաղկա-

24 Սկսուածոց զարգացումը բաւական հարուստ եւ խորին միւս մըն է, արժանի առանձին յօդուածի: Ըստ այնմ՝ հոս կը գոհանամ միայն հարեւանցի որուագիծ մը ներկայացնելով:

25 Սեպտեմբեր 2019-ին պատիւն ու երջանկութիւնը ունեցայ Միխրաբեան Ս. Հարց ազնիւ հրաւերին ընդառաջելով Ս. Ղազար հիւրասիրելու, որպէսզի Կիրակի, 8 Սեպտեմբերին ի Ս. Ղազար մատուցուած Ս. Պատարագին համեստ մասնակցութիւնս բերեմ, Ս. Աստուածածնի ծննդեան յԱմնայե տօնի բարեբաւարի առթիւ: Երախտապարտ եմ Միաբանութեան, որուն բարեացակամութեան շնորհիւ յաջորդող մի քանի օրերուն կարելի եղաւ Մայրավանդոց գանձուց հետազօտական պրպտումներս շարունակել, յօգուտ ներկայ յօդուածոյս եւ այլ աշխատասիրութեանց:

նայ. նախ՝ «Ա. Սկզբնաւորութիւն / Les Intonations», որոնք ձայն առ ձայն սկսուածքները կը պարունակեն: Աջ շարականաց պարագային՝ Հայերէն բառերուն տակ իտալերէն տառադարձութիւնը եւս գրուած է, որ սակայն այլ ձայնից տակ կրկնուած է: Նըշմարելի է, որ սարքը ճաշու շարականներու զլխաւոր սկսուածքները եւս կը պարունակէ՝ «Տէր Թագաւորեաց» եւ «Սիրեցի»: Զայներու դարձուածքներու պատշաճ տարբերակները յստակօրէն արձանագրուած են: Այս բաժնի վերջաւորութեան՝ կը գտնենք «13-15. փետր. 1950» նշումը: Ապա՝ կը յաջորդէ «Բ. “Փառք Հօր” / “Les Gloria Patri”» բաժինը, դարձեալ՝ ձայն առ ձայն: Վերջին բաժինն ալ շարականաց վերջին վերջաւորութիւնները կը պարունակէ, «Գ. Վերջաւորութիւն / formules des Finales» խորագրով:



Սկար 8. Հ. Ղևոնդ Տայեանի սկսուածոց մայր ձեռագիրը

2) Այս աղբիւրի առաջին էջը դարձեալ նոյն «Բանալիք եւ Բանաձեւ / ըստ Ռք Զայնից Եղանակաց / Les Clefs et les Formules /

Volume I

Բաւաւթի և Բաւաւթի
Հար Որ Քաւաւթի Կաւաւթի
Les Clefs et les Formules
D'après les Huit Tons

U. 2. 1^{re} Mode

And. Moderato

Oph. 1^{re} Mode

5

6

7

And. Moderato

8

9

10

Andante

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Նկար 9. Հ. Ղևոնդ Տայեանի սկսուածոց երկրորդ ձևագիրը

d'après les Huit Tons» խորագիրը կը կրէ, սակայն առաջին թղթոյն վերի ձախ անկեան մէջ մատուցող «Volume I» աւելցուած է, որմէ յայտնի է, թէ Հոգեւոյն Հայր Սուրբը յիշատակ այս նիւթերը կը յուսար ի յոյս բնծայել իր շարականոցի ցայսօր անտիպ մնացած առաջին հատորի միջոցաւ (նկար 9): Այս անգամ չկան ճաշու շարականաց յատուկ սկսուածքները (որոնք շարականոցի մէջ դեր

պիտի չունենային, աւելի պատշաճօրէն ժամագրոց երգեցողութեանց պատկանելով): Այս աղբիւրը մատիտով աւելցուած նշումներ եւ թուանշաններ կը կրէ, ցոյց տալու համար թէ տպագիր էջերու վրայ երաժշտութեան նոր տողերը ուր սկսելու են, եւ նոյնպէս նշուած է, թէ էջերու բաժանումները ուր պիտի ըլլան: Այս աղբիւրը նոյնպէս «Փառք Հօր»երը եւ վերջին վերջաւորութիւնները կը պարունակէ: Որեւէ թուական չէ նշուած:



Նկար 10. Հ. Ղևոնդ Տայեանի տպագրութեան յանձնելի սկսուածոց ձայնանիշերու “Carta lucida”

3) Երեսուն էջնոց այս աղբիւրը թափանցիկ թուղթերէ կը բաղկանայ²⁶, ուր տպագրութեան պատրաստ ձայնանիշերը վարպետութեամբ մաքրագրուած են. խոշոր անջրպետներ կան խորագրաց համար, եւ տողերու միջեւ միջոցներ՝ որպէսզի այնուհետեւ բառերը տպագրուին, Հայերէնով եւ (անտարակոյս) Իտալերէն տառադարձութեամբ (նկար 10): Դարձեալ որեւէ թուական չէ նշուած: Գրութեան ոճը լիովին կը համապատասխանէ արդէն իսկ լոյս տեսած հատորոց ձայնանիշերուն: Բացայայտ է ուրեմն, որ այս աղբիւրը պէտք է օգտագործուի հետագայ հրատարակութեան համար, եւ ուրախառիթ էր տեսնել, թէ Հայր Սուրբի աշխատանքը արդէն հեղինակաւոր եւ անվիճելի փուլի մը հասած էր, որով այլեւս որեւէ լուծուելիք խմբագրական թնձուկներ կամ անորոշ խնդիրներ չեն մնացած: Վերջապէս՝ երաժշտական պարունակութեան տեսակէտով այս երեք աղբիւրները իրարու միջեւ միայն մանր տարբերութիւններ ունին: Հետաքրքրական է նշմարել, սակայն, որ Աղբիւր (2)–ի ԱԶ Հարցի սկսուածքի առաջին ձայնանիշը ցած լա մըն է, ինչ որ չի գտնուիր Աղբիւր (1)–ի մէջ (ուր սկսուածքս ընդլ կը սկսի), բայց որդեգրուած է նաեւ Աղբիւր (3)–ի մէջ²⁷: Այլապէս, մեր ներկայ նպատակին համար այս երեք նորագոյն աղբիւրները կարելի է իբր մէկ համարել:

Փափաքելի պիտի ըլլար ուրեմն Տայեանի տպագրութեան նպատակաւ պատրաստած սկսուածքները աւելի հին սկսուածոց հետ համեմատել: Բարեբախտաբար որոշ նմոյշներ պահպանուած են: Մեր 19 Փետրուար 2016–ի ի Ս. Ղազար աշխատանքային այցելութեան ընթացքին՝ Համբարձեաց սկսուածոց ձեռագիր սեւագրութիւն մը գտանք, Ս. Ղազարու երաժշտական դիւանին մէջ: Այս ձեռագիրը (նկար 11ա եւ բ) խիստ ուսանելի է, զանազան պատճառներով, սակայն հոս միայն համառօտիւ պիտի անդրադառնանք անոր, այս հին սեւագրութեան սկսուածքները նորագոյն աղբերց կրած սկսուածոց հետ բաղդատելով: Հակառակ որ անտարակոյս այց սեւագրութիւնը վերագրելի է Հ. Ղեւոնդի ձեռաց, ատոր եւ վերոյիշեալ տպագրութեան պատրաստուած աղբերց միջեւ տարբերութիւնները աննշան չեն: Նախ՝ կշռութա-

26 Այսպիսի տպագրութեան պատրաստ քափանցիկ թուղթերը “Carta lucida” կը կոչուին: Երախտապարտ եմք Հ. Սերովրէի այս տեղեկութեան համար:

27 Ի միջի այլոց՝ այս մանրամասնութիւնը կը հաստատէ, թէ իսկապէս այս աղբիւրները իրարմէ ծագած են՝ (1)–(2)–(3) յաջորդականութեամբ:

յին տարբերություններ կան. զոր օրինակ՝ եթէ ԱԶ նմոյշը նկատի առնենք, սեւագրութիւնը չորս ձայնաստիճան աւելի բարձր ձայնաչարի վրայ արձանագրուած է, «Համբարձի» բառին վերջին վանկը հոս մէկ-չորրորդնոց ձայնանիշ է (մինչ նորագոյն աղբերց մէջ սոսկ մէկ ութերորդ է), «լերիմս»ի երկրորդ վանկին առաջին ձայնանիշը երկու չորրորդ տեւողութիւն ունի (իսկ նորագոյն աղբերց մէջ միայն մէկ չորրորդ): Ըստ երեւոյթի՝ երկու պարագաներուն ալ Հայր Սուրբը ջանացած է 2/4 կանոնաւոր չափ ապահովել, սակայն տարբեր կերպերով: Հին սեւագրութիւնը առատօրէն կը կիրարկէ «ձայնահատերու» կամ «դադարներու» (rests) դրութիւնը, այնպիսի ձեւով մը որ քիչ մը Տնտեսեանի Բովանդակութիւն Նուագաց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ Կոստանդնուպոլիս 1864-ին հրատարակուած գրքոյկը կը յիշեցնէ²⁸: Զայնային տեսակէտով եւս տարբերութիւններ կան. «լերիմս»-ի երկրորդ վանկի երկրորդ ձայնանիշը կիսվարով մը իջած է, մի կիսվար ըլլալով (մինչ նորագոյն աղբերց պարագային հոն սի բնիկ կը գտնենք, փոխանակ սի կիսվարի): Վերջապէս, սեւագրութիւնը փոքրիկ զարդարանքներ կը պարունակէ որոնք նորագոյն աղբերց մէջ չկան այլեւս: Թէ՛ կիսվարով իջեցումը, եւ թէ՛ զարդարանքները՝ սեւագրութեան քիչ մը աւելի «հնաբոյր» կամ «Արեւելեան» տպաւորութիւն մը կ'ընծայեն՝ նորագոյն աղբերց հետ բաղդատմամբ:

Նոյնպէս 2016 թուին՝ բարբախտութիւնը ունեցանք Օրհնութեանց սկսուածքները գտնելու մայրավանդաց երաժշտական դիւանին մէջ, Պիանքինիի ձեռամբ արձանագրուած՝ Տ. Իգնատիոս Կիւրեղեան Արքեպիսկոպոսի երգեցողութեան հիման վրայ, հաւանաբար շուրջ 1888-ին գրուած²⁹: Սկսուածքները լաթակազմ տետրակի մը վերջին երկու էջերուն վրայ կը գտնուին. տետրակը մեծաւ մասամբ Պիանքինիի մշակած Ս. Պատարագի երգեցողութեանց խմբերգներէ կը բաղկանայ, Լատինատառ Հայերէն բառերով: Թէեւ տետրակը անթուակիր է, սակայն տետրակի վերջաւորութեան վարդագոյն թղթիկ մը կայ, ուր Պիանքինի կը

28 Այս մասին տե՛ս վերոյիշեալ UTIDJIAN, H., *Tntesean and the Music of the Armenian Hymnal* հատորոյ *Tntesean's Hymnal and the earlier Bowandakut'iwn nuagac*՝ գլուխը, 111-164, մանաւանդ 132:

29 Հետեւեալ խորագիրը կը կրէ. *Otto tuoni del canto Eccles.co Arm.no trasmessi da Mons.e Arc.vo Ignazio Ghurekian* (գոր կրնամք քարգմանել իր «Հայկական եկեղեցական երգեցողութեան ուրքը ձայները՝ Գերշ. Տ. Իգնատիոս Կիւրեղեան Արքեպիսկոպոսէ փոխանցուած»):

Handwritten musical score for voice and piano, measures 42-52. The score is written on ten staves. Measures 42-44 are for voice (soprano), and measures 45-52 are for piano. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for voice and piano, measures 53-63. The score is written on ten staves. Measures 53-55 are for voice (soprano), and measures 56-63 are for piano. The music continues with complex rhythmic patterns and melodic lines. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Նկար 11 ա և բ. Հ. Ղևոնդ Տաշեանի Համբարձեաց սկսուածոց մատիտով
կատարուած հին սեւագրութիւնը

կը երկու ձայնանիշ կը կրէ, ութերորդ արժէքներով, որոնց առաջինը երեք աստիճան աւելի ցած է, իսկ երկրորդը անցողային ձայնանիշ մըն է դէպի երկրորդ վանկը: 1862-ին հրատարակուած ԳՁ սկսուածքը բաւական խնդրական կը թուի, եւ կը տարբերի մեզի ծանօթ ԳՁ եղանակէն. Կիւրեղեան Սրբազանի երգածը քիչ մը աւելի կը մօտենայ մեր ծանօթ ԳՁ եղանակի ձայնային առանձնայատկութեանց: Ուրեմն նոյնիսկ նոյն անձի կողմանէ արձանագրուած՝ սակայն իրարմէ մի քանի տասնամեակ հեռաւորութիւն ունեցող սկսուածոց միջեւ զգալի տարբերութիւններ կը գտնուին³²: Կարելի չէ սակայն՝ տուեալ սահմանափակ տեղեկութեանց հիման վրայ կռահել եթէ նոյն եղանակը տարիներու ընթացքին փոփոխութիւն կրեց, կամ պարզապէս՝ երկու տարբեր երգողներ քիչ թէ շատ նոյն ժամանակաշրջանին իրարմէ քիչ մը տարբեր կ'երգէին:

Անցնինք այժմ Տայեանի նորագոյն արձանագրութեանց: Ինչպէ՞ս կը բաղդատուին անոնք Պիանքինիի արձանագրութեանց հետ: Դարձեալ՝ հոս Պիանքինիի երկու արձանագրութիւնները իրարու աւելի մօտ են, իսկ Տայեանի Օրհնութեանց սկսուածքները գրեթէ յար եւ նման իրարու, ուստի պիտի գոհանանք Տայեանի նորագոյնը Պիանքինիի հնագոյնին (այսինքն 1862-ի տպագիրին) հետ բաղդատելու: Տայեանի եւ Պիանքինիի սկսուածքները իրարու շատ կը նմանին ԱՁ եւ ԱԿ ձայներու պարագային, սակայն Պիանքինիի գրութիւնները աւելի պարզ կը թուին, մինչ Տայեանիները աւելի օժտուած են անցողային ձայնանիշերով: Սակայն ԲՁ սկսուածքի պարագային ընդհակառակը՝ Պիանքինիի տարբերակն է որ աւելի զարդարուն է: Երկուքին ԳՁ սկսուածքի սկզբնաւորութիւնը նման է, սակայն ինչպէս տեսանք՝ ձայնային տեսակէտով Պիանքինիի գրի առածը բաւական անսովոր է, եւ զարմանալիօրէն՝ տարբեր մեզի ծանօթ ԳՁ-ի յատկանշական առանձնայատկութիւններէն, մինչ Տայեանինը աւելի մօտիկ է տարածուած, Պոլսական ԳՁ-ի յատկութեանց: Մընացեալ ձայներու սկսուածքները բաւական մօտ են իրարու,

32 Եթէ նկատի առնենք որ սկսուածքներ սովորաբար գոց կ'երգուին, այսպիսի տարբերութիւններ երբեք չեն չեն, եւ եթէ կատարեալ համաձայնութիւն չտիրէ նոյն դասի անդամոց միջեւ, կրնայ քառս տիրել խմբային երգեցողութեան պարագային: Ներկայիս՝ սովորաբար տուեալ դասի դասապետը առանձին կը կատարէ սկսուածքը, սակայն այս մասին աւելի հետաւոր անցեալի մասին տեղեկութիւններ չեն հասած մեզի:

Հոս-Հոն փոքր կղզուկային տարբերութիւններով, եւ անցողային ձայնանիշերու ներկայութեամբ:

Տեսանք, ուրեմն, որ նոյնիսկ նոյն անձին կողմանէ գրուած սկստածքները իրարմէ քիչ մը կը տարբերին – Պիանքինի իր երկու անգամ արձանագրած Օրհնութեանց պարագային, եւ Տա-յեան իր հին սեւագրութեանց եւ նորագոյն խմբագրութեանց միջեւ: Զարմանալի չէ ուրեմն, որ այս երկու երաժիշտերու ար-ձանագրութիւնները եւս իրարմէ որոշ աստիճանով կը տարբե-րին: Սակայն, մի քանի բացառութիւններով հանդերձ՝ տիրական տպաւորութիւնը այն է, թէ հականօրէն այս եղանակները, որոնք գրեթէ մէկ դարու ժամանակագրական տարածք մը կ'ընդգրկեն, իրարու շատ մօտ են, նոյն աւանդութեան ակունքէն բղխած ըլ-լալով:

ՏԱՅԵԱՆԻ ՇԱՐԱԿՆՈՑԻ ԵՂԱՆԱԿԱՑ ՅԱՐԱԲԵՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ ԱՅՂ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱԻԱՆԴՈՒԹԵԱՆՑ ՀԵՏ

Իսկ դառնալով Տայեանի շարակնոցի եղանակներու յարա-բերութեանց այլ Հայկական աւանդութեանց հետ, պատկերը ոչ նուազ հետաքրքրական է: Ամենամօտ «ազգական»ը Միաբանու-թեան Վիեննայի ճիւղն է: Հետաքրքրական է նշմարել, զոր օրի-նակ, որ ներկայիս Ս. Ղազարու Մայրավանդաց մէջ երգուած Տուր մեզ Տէր ԳԿ Ապաշխարութեան շարականի եղանակը՝ աւելի մօտ է Վիեննա երգուած եղանակին՝ քան Տայեանի շարակնոցի արձանագրութեան: Շարք մը այլ կուռաններ եւս սերտ աղերս-ներու յօգուտ կը վկայեն: (Զոր օրինակ՝ թէեւ Ս. Ղազարու եղա-նակը, այնպէս ինչպէս երգուեցաւ 9 Սեպտեմբեր 2017-ին Վե-նետոյ Ս. Մարկոսի մէջ տեղի ունեցած Շաբաթ Երեկոյեան ժամերգութեան ատեն³³, շատ աւելի ծանր ու զարդարուն է քան Վիեննայի եղանակը, զոր թողարկեցինք Հ. Սիմոնի երգեցողու-թեամբ 13 Օգոստոս 2014-ին ի Վիեննա³⁴ – այնուհանդերձ ակըն-

33 Երախտապարտ եմք Օրդ. Friederike Schaefferի, որ այդ առթիւ Հ. Գրիգո-րի եւ Հ. Սերովբէի երգեցողութիւնը թողարկեց եւ ազնւօրէն մեզի յատ-կացուց:

34 Այս եղանակը սերտօրէն առնչուած է հին Պոլսական Յունական եղանա-կի մը, որ այժմ հագուադէպօրէն կը կատարուի – հմմտ. Հիսարլեան, որ Յունական եղանակին Հայոց որդեգրումը ոմն Զեմնէ Պօղոս Սրկի կը վերագրէ (1746-1826). տե՛ս ՀԻՍԱՐԼԵԱՆ, *Վերոյիշեալ աշխատութիւն*, 21: Եղանակի ամբողջական ձայնագրութեան համար տե՛ս մեր յօդուածը՝

յայտ է, նոյնիսկ ակներախ, որ երկու եղանակներն ալ նոյն զարմանալի «գարտողութիւն»ը կը դրսեւորեն, ձայնեղանակի առանցքի փոքրալար եռեակի ձայնամիջոցաւ մը (minor third) դէպի վար շարժմամբ՝ «Լոյս գուարթ» բառերուն չհասած, ինչ որ չի կրնար սոսկ զուգադիպութիւն ըլլալ: Այնուհանդերձ՝ դժբախտաբար Վիեննայի եւ Վենետիոյ եղանակաց փոխ-յարաբերութիւնները տակաւին համակարգային կերպիւ ուսումնասիրուած չեն:

Իսկ ինչպէ՞ս գետեղել Տայեանի եղանակները Կոստանդնուպոլսոյ «մայր» հոսանքի յանդիման: Հետեւեալ օրինակները քննեցինք. ԳԿ Ճաշու Ծն. Ածծնի՝ Ծառ կենաց, ԴԿ Օրհնութիւն Ծն. Ա. ար.՝ Խորհուրդ մեծ, ԴԿ Սրբոց Ղեռնդեանց Ողորմեա / Ճաշու՝ Արեգակն արդարութեան, եւ ԳԿ Համբարձի Ապաշխարութեան՝ Տուր մեզ Տէր: Այսպէս՝ նկար 13 Տնտեսանի³⁵, Չէրչեանի³⁶, Թաշճեանի³⁷, Արզարի³⁸, Սանտրունոյ³⁹ եւ Տայեանի⁴⁰ Ծառ կենաց շարականի եղանակները կը մակադրէ՝⁴¹: Թէեւ ոչ այնքան «հեռաւոր» որքան Նոր Զուղայի աւանդութեան եղա-

UTIDJIAN, H., *Points of interaction between Byzantine and Armenian Church Music: three documentary witnesses in:* (Ed.) Christian Troelsgård and Gerda Wolfram, *Byzantine chant, radiation and interaction*, Peeters Eastern Christian Studies, Leuven, 115-151, մանաւանդ 120 եւ 122-123:

35 *Շարական Ձայնագրեալ*, Կոստանդնուպոլիս 1934

36 Յակոբոս Ալվագեանի 1885-ին յԱրմաշ ընդօրինակուած ձեռագիր, էջ 28 (մանրամասնութեանց համար տե՛ս ՄՈՒՇԵՂԵԱՆ, Ա., Հ. *Չէրչեանի ձայնագրած «Շարակնոցը» եւ Արմաշի դպրեւանքի երաժշտական աւանդոյթները*, «Մանրութում», հտ. Ա., Երեւան 2002, 219-233):

37 *Ձայնագրեալ Շարական Հոգեւոր Երգոց*, Վաղարշապատ 1875, 41:

38 *Melodies of the Holy Apostolic Church of Armenia*, 2nd enlarged edition, Vols. 1-3, Calcutta, 1920, Vol. 2, 666

39 Ձայնագրուած մեր կողմանէ, հոգեւոյս Տ. Վազգէն Ա. Քիմյ. Սանտրունոյ (1922-2005) երգեցողութեան հիման վրայ (որ Երուսաղէմ ուսանեցաւ) ի կիպրոս, մեր պատանութեան տարիներուն, շուրջ 1980-ական թուականներուն:

40 *Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ*, հատորներ II-VIII, Վեներտիկ 1954-1976, հատոր II, 21:

41 Տե՛ս նաեւ KEROVPYAN, A., *L'Oktoechos arménien, Une méthode d'analyse modale adaptée au repertoire des šarakan*, դոկտորային աւարտաճառ, Paris: Ecole pratique des hautes études, Sciences historiques et philologiques, 2003, որ ԴԶ ձայնեղանակի զանազան տեսակներ ներկայացնող մոնոշներու մանրամասն համեմատութիւնը կատարած է, ընդգրկելով զանազան Պոլսական շարակնոցներ եւ Տայեանի շարակնոցը:

նակաները, Ս. Ղազարի եղանակները իսկական տարբերակներ են, եւ նշմարելի է որ զանազան առանձնայատկութիւններ կը ներկայացնեն բաղդատմամբ գլխաւոր Պոլսական հոսանքին (իր զանազան տեղական ճիւղաւորումներով)⁴²: Արդ՝ «կոյս» բառի վրայ վենետից եղանակը միակն է, որ ձայնաշարի երկրորդ աստիճանի վրայ կը յանգի. նոյն երեւոյթին կը հանդիպինք նաեւ Տուրմեզ Տէր շարականի «նեղութեան» բառի վերջին վանկին վրայ (նկար 14): Տայեանի եղանակները երբեմն դասոյթի (phrase) վերջաւորութեան՝ վերջին երկու վանկերու վրայ նոյն ձայնանիշը կը կրկնեն: Իսկ յատկապէս ԳԿ շարականաց պարագային՝ Տայեանը միակն է⁴³ որ փոխանակ չորրորդ աստիճանը իջեցնելով՝ երրորդ ու չորրորդ աստիճանները իրարու կը մօտեցնէ երրորդ աստիճանի թեթեւակի բարձրացմամբ⁴⁴: Այսպիսով՝ Տայեան կը շեղի աւանդական «սապա» մաքամէն, որ սովորաբար Հայոց ԳԿ ձայնեղանակի գոլգահեռը կը համարուի՝ Օսմանեան դասական երաժշտական աւանդութենէն ներս⁴⁵: Վերջապէս, ի տարբերութիւն Պոլսական գրառմանց, Տայեան խազից հետ առնչուած սովորական տեւողական արժէից միշտ չի յարիր (եւ այս տեսակէտով

42 Խազագրութիւնները հետեւեալ աղբիւրներէն փաղած ենք. Šrk – *Շարական Ձեռաց*, Անթիլիաս 1997 (վերատպում Երուսաղեմայ 1936-ի հրատարակութեան), էջ 15. MS1 – Մաշթոցեան Մատենադարանի Ձեռագիր Թիւ 1576, Դրազարկ, 1328, քդ. 6ր. MS2 – Մաշթոցեան Մատենադարանի Ձեռագիր Թիւ 5114, Մեծոփ, 1424, քդ. 3ա. Osk. – Շարակնոց, Ամստերդամ, 1664-1665, էջ 9:

43 Ներկայ բաղդատական աղիւսակին մէջ սակայն՝ մենք Տայեանի գրութիւնը մէկ ձայնով վեր փոխադրած ենք, անմիջական բաղդատութիւնը կարելի դարձնելու համար, եւ փառորդ ձայնի նրբութիւնը հոս չենք ներկայացուցած:

44 Լիայոյս ենք, որ պիտի յաջողինք մօտիկ ապագային Հոգեւոյս Հայր Սուրբի կատարած մի քանի թողարկումները լսելու, գնահատելու համար՝ թէ արդեօք գործնականապէս ինչպիսի՝ արդիւնք ի մտի ունէր երրորդ ձայնաստիճանի փառորդ ձայնով բարձրացմամբ (նշուած *սի* ձայնանիշի առջեւ *կիսպարի* տեղ *bémollette* նշանի կիրարկմամբ՝ նկատի առնելով որ Տայեան ԳԿ շարականները *սոյի* առանցքի վրայ նօթագրած է):

45 Այս նուրբ հարցին մասին տե՛ս մանաւանդ UTIDJIAN, H., *Tntesean and the Music of the Armenian Hymnal*, Mervart, 2017, 61-74, ուր կը բացատրենք թէ Տնտեսեան գուգահեռներ կը տեսնէր Հայոց ձայնից եւ Օսմանեան մաքամներու միջեւ, սակայն առանց զանոնք լիովին իրարու համարժէք կարծելու:

յաճախ կը համընկնի Պիանֆինիի հետ)⁴⁶: Այս երեւոյթի դրսեւորումներէն մին կը տեսնենք երբ (գոր օրինակ) Ի խաչանիչ փայտէն շարականի «դըժոխք» բառի առաջին վանկին վրայ երեք բաղխում կը տեւէ իր եղանակը: Այս վանկը խաղաղբեալ հատորոց մէջ բռնի մը եւ հուհայ մը կը կրէ⁴⁷ – խաղից համակցութիւն մը որուն Պոլսական եղանակներ սովորաբար երկու բաղխում կ'ընծայեն:

Caf kenac'

Tntesean
C'ercean
T'ascean
Apcar
Santruni
Tayean

լզ ծա ղիկ
լզ ծա ղիկ
լզ ծա ղիկ
լզ ծա ղիկ
լզ ծա ղիկ

Մա... ո կէ հազ աքն կեալ յին սուրբ կայո. որ լզ հալ յո ծի հրն լզ լի գեթ զծա ղիկ

Srk. / MS1 / MS2 / Osk.

Նկար 13. Ծառ կենաց շարականի մականդրեալ եղանակները՝ ըստ զանազան ձայնագրեալ եւ խաղաղբեալ աղբերց

46 Նոյն երեւոյթին էմմի Արգարի արձանագրութեանց մէջ ալ կը հանդիպինք:

47 Տե՛ս, գոր օրինակ, հետեւեալ հեղինակաւոր տպագիր հատորները. Հայոց շարակնոցի անդրանիկ հրատարակութիւնը՝ Ոսկան Վարդապետի *Շարակնոցը* (Ամստերդամ 1664-1665), էջ 345. ներկայիս ամենէն աւելի ընդհանրացած *Շարական Ձեռացը* (Անթիլիաս 1997 / Երուսաղէմ 1936), էջ 444. եւ Կիւրդեան Սրբազանի անգուգական բժախնդրութեամբ ու իրդեմտութեամբ կատարուած կոթողային գործը՝ *Կարգաւորութիւն Հասարակաց Աղօթից Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ* (Վենետիկ 1898, հտ. Ա.), էջ 39:

1998–2009 թուականներուն)⁴⁸ եւ (բ) վերջերս՝ Հ. Վահան Օհանեանի ազնուօրէն մեր փափաքանաց ընդառաջելով՝ 30 Օգոստոս 2017-ի կենդանի երգեցողութեան հիման վրայ (այն եղանակով՝ որ այսօր կը կատարուի Մայրավանդաց մէջ): Զանոնք նախնական համեմատութեան մը ենթարկեցինք՝ իրարու հետ եւ Հ. Ղեւոնդ Տայեանի հրատարակած չարակնոցի արձանագրութեան հետ: Այսպիսով նոյն չարականին երեք տարբեր ժամանակներու վիճակին մասին վկայող «լուսանկար»ներ ունինք: Ի՞նչ կը տեսնենք:

Համառօտիւ՝ կրնանք հետեւալ կէտերը նշել: Նախ՝ այս երեք տարբերակները իրարու բաւական մօտ են, եւ տարբերութիւնները կրնանք սոսկ երկրորդական համարել, թէեւ կարողականօրէն՝ աւելի քան բաւարար են խմբային երգեցողութեան ընթացքին խանգարում պատճառելու համար (զոր օրինակ՝ յիշողաբար երգող միաբանաց եւ Տայեանի ձայնագրութեան հետեւող նորրնծայից միջեւ): Սակայն փոքր ըլլալով հանդերձ, տարբերութիւնները մեզի ի՞նչ կրնան ըսել: Տայեանի արձանագրութիւնները որոշ զարդարանքներ եւ անցողային ձայնանիշեր (passing-notes) կը պարունակեն, որոնք ներկայ երգեցողութեան մէջ չկան այլեւս, թէեւ որոշ տեղեր ընդհակառակը՝ ներկայ երգեցողութիւնը իր անցողային ձայնանիշերը ներմուծած է, հոն ուր Տայեանի արձանագրութեան մէջ չկան: Թերեւս որոշ պարզացման հակում մը նշմարելի է հոս. ժամանակի ընթացքին որոշ նրբութիւններ լքուած են: Տայեան՝ համակարգային կերպիւ չարականի սկզբնաւորութեան նշած է (փակագիծերու մէջ իր monesis անուանած նշանին միջոցաւ), թէ իր արձանագրութեան մի եւ լա աստիճանները⁴⁹ քառորդ ձայն կարելի է բարձրացնել: Այսպիսի «Արեւելեան» նրբութիւններ չկան ներկայ երգեցողութեան մէջ, ուր Եւրոպական ձայնաշարային դրութիւնը կը տիրէ (անտարակոյս՝ ընդհանուր Արեւմտականացման համատարած հոսանքի հետեւանօք): Իսկ Հ. Վրթանէսի երգածը որոշ իմաստով

48 Թողարկումները տեղի ունեցան վենետիկ Loggia del Temanzaի մէջ, Dorso d'uro 1602 հասցէի, Պրն. Լուռեանի վերատեսչութեամբ Ermanno Velludoի ձայնամեմագիտութեամբ (tonmeister). աշխատանքը տեղի ունեցաւ Իտալիոյ Հայ Մշակոյթի Ուսումնասիրութեան եւ Վաւերագրման Կեդրոնի հովանոյն ներքեւ:

49 Իր Ա.Զ ձայնագրութեանց գլխաւոր ձայնային առանցքները (tonal axes) *ըէ* եւ *ֆա կիսվեր* ըլլալով՝ կը համապատասխանեն Տնտեսեանի *լա* եւ *սո կիսվեր*, կամ Թաշմեանի եւ այլոց *սոլ* եւ *սի* ձայներուն:

մը այս երկուքին միջև գտնուող կամուրջ մը կրնայ նկատուիլ: Իր երգեցողութեան ընթացքին՝ ան որոշ տեղեր խնդրոյ առարկայ աստիճանը թեթեւօրէն բարձրացուցած է, սակայն ոչ միօրինակ կերպիւ, եւ ոչ ամէնուրեք՝ այլ որոշ տեղեր միայն՝ կախեալ դասութային համագիրէն (phrasal context)⁵⁰: Հետաքրքրական է նաեւ, թէ ներկայ երգեցողութիւնը որոշ տեսակէտներով քիչ մը աւելի կը մօտ է Հ. Ղեւոնդի գրութեան քան Հ. Վրթանէսի երգեցողութեան: Այս կրնայ մի քանի բան նշանակել: (ա) արդեօք Հ. Վրթանէս իր թողարկումը կատարած է՝ Կիւրեղեան Սրբազանի խազագրեալ⁵¹ հատորոց հիման վրայ – Կարգաւորութիւն (Վենետիկ, 1898) կամ Զայնքաղ Շարականք (Վենետիկ, 1907), այդպիսով ինքզինքին աւելի ազատութիւն ընծայելով քան եթէ Տայեանի հատորները ի ձեռին՝ իր ձայնագրութեան կառչելով երգած ըլլար: Հաւանական է սակայն, որ ծանրագոյն չարականներու պարագային (տե՛ս ստորեւ) Տայեանի չարակնոցը իբր ուղեցոյց կամ առնուազն՝ իբր յուշարար՝ առջեւը ունեցած ըլլայ⁵¹:

50 Նման երևոյթի մը կը հանդիպինք Անթիլիասի Մայրավանդոց աւանդութեան մէջ եւս – տե՛ս Հոգելոյս Զարեհ Սրբազանի գրութիւնը իր շարակնոցի Ա. հատորին մէջ (*Զայնագրեալ Շարական Հայաստանեայց Եկեղեցոյ*, Ա. հտ., *Մեծ Պահոց Կիրակիներ*, Անթիլիաս 1981, 6). այս երևոյթի մասին անդրադարձած ենք բաւական մանրամասնօրէն այլուր – տե՛ս UTIDJIAN, H., *Tntesean and the Music of the Armenian Hymnal*, Pavel Mervart, 2017, 79-80: Արդեօք ուրեմն՝ Հ. Ղեւոնդ ջանքեր ի գործ դրաւ իր արձանագրութեանց մէջ՝ համակարգայնացնելու այն ինչ որ միայն որոշ պարագաներով կը կատարուէր:

51 Ըստ Պրն. Մինաս Լուռեանի, որ թողարկման նիստերուն ներկայ էր, Հ. Վրթանէս շարունակ մէկ աղբիւրէն միւսին կ'անցնէր թողարկման նստից ընթացքին, երբեմն կանգ առնելով, Տայեանի Եւրոպական ձայնագրութիւնը Կիւրեղեանի խազից հետ համեմատելով, եւ ըստ այնմ որոշելով թէ տուեալ պարագային ո՞ր մէկուն պիտի հետեւէր իր թողարկելիք երգեցողութեան ընթացքին: Երբեմն կը կենար, դժգոհ ըլլալով արդիւնքէն, եւ միշտ նախապատուութիւն կ'ընծայէր (անկախ ասկէ՝ թէ իր առջեւ Տայեանի գրութիւնը կամ Կիւրեղեանի խազերը բացած ըլլար) տասնամեակներու ընթացքին ամեօրեայ երգեցողութեան աւանդոյթներուն, որոնք ըստ երևոյթի միշտ չէին նոյնապէս ձայնագրեալ հատորոց, սակայն որոնց Հ. Վրթանէս երբեմն կը դիմէր որպէս յիշողութեան օգնութիւն: Երախտապարտ ենք Տիար Լուռեանի, այս կարևոր յուշերը եւ նկատողութիւնները մեր հետ բաժնելուն համար: Բնականաբար, հարցը այն է՝ թէ ինչո՞ւ Տայեանի գրութեան եւ Հ. Վրթանէսի աւանդական համարած եղանակաց միջեւ տարբերութիւններ կային, եւ ե՞րբ ծագեցան անոնք: Բերանացի աւանդութիւնը տասնամեակներու ընթացքին շեղեցա՞ւ Տայեանի արձանագրութենէն, այլ Տայեան սոսկ լսածը չգրեց՝ այլ ջանաց որոշ ձե-

(բ) Մայրավանդուց բերանացի աւանդութիւնը կրնայ երբեմն-երբեմն նորոգութեան կարիքը ունեցած ըլլալ, եւ այդ նորոգութիւնը կրնայ Հ. Ղեւոնդի արձանագրութեանց օգնութեամբ եղած ըլլալ, որով նորոգեալ բերանացի աւանդութիւնը կրնայ արձանագրութիւններէն որոշ տարրեր որդեգրած ըլլալ, այդպիսով ձայնագրեալ շարականոցին մօտենալով: Եւ կամ՝ (գ) տարիներու ընթացքին՝ ընդհանուր երաժշտական աւանդութեան պարունակէն ներս (եւ, զոր օրինակ՝ խազից տեւողութեանց մասին ընդունուած օրէնքները յարգելով) զանազան երաժշտապետեր կամ դասապետեր կրնային որոշ ազատութիւն մը վայելած ըլլալ, եւ այդ պատճառաւ Հ. Վրթանէսի մեկնաբանութիւնը Հ. Ղեւոնդինէն կը տարբերի. ըստ այս ենթադրութեան՝ ուրեմն եթէ երրորդ անձնաւորութիւն մըն ալ իր երգեցողութիւնը արձանագրած կամ թողարկած ըլլար՝ այդ ալ նման աստիճանով մը կրնար տարբերիլ միւսներէն:

Ծանր Արծաթսիրութեամբ եւ Յոյս իմ ի մանկութենէ իմմէ – համեմատութիւն Հ. Ղեւոնդի արձանագրութեան եւ Հ.

Վրթանէսի երգեցողութեան

Այս երկու շարականները Մխիթարեան Միաբանութեան աւանդութեան (եւ համայն Հայկական եկեղեցական երաժշտութեան աւանդութեան) ամենահոյակապ նմոյշներէն են: Դարձեալ՝ մանրամասն վերլուծումներ եւ երաժշտական օրինակներ հոս եւս զանց կ'առնենք (զանոնք թողլով ապագայի մէկ առանձին յօդուածի), պարզապէս մի քանի ընդհանրացումներ կատարելով:

Նախ՝ Յոյս իմ շարականը Հ. Վրթանէս երիցս թողարկեց. նախ՝ 1975-ին, որ 1989-ին վերահրատարակուեցաւ⁵². այնուհետեւ՝ Պրն. Լուռեանի դիւանային թողարկման ընթացքին՝ Մայիս

ւով մը խմբագրել ու համակարգայնացնել (systematise): Ասկէ զատ՝ ինչպէս պիտի տեսնենք՝ յատկապէս ծանր եղանակաց աւանդական կատարումը ունի որոշ մեկնաբանական առաձգականութիւն մը, յանկարծարանական ոճ մը, եւ այդպիսի նուրբ զարդարանքներ որոնց արձանագրութիւնը եւ արձանագրութեան հիման վրայ հետագայ վերակենդանացումը շատ դժուար են:

52 *Anthology of Traditional Musics: Armenian Liturgical Chants, Mekhitarist Community of Venice – Liturgical Chants for Lent and Easter, Choir of the Mekhitarist Community of San Lazzaro; recordings: Jacques Cloarec, Auvidis/IICMSD/Unesco 1989, D 8015.*

1999-ին, եւ վերջապէս՝ Մայիս 2003-ին (Ակն Ընկերակցութեան հետ թողարկած սկաւառակին վրայ, որ երկու տարի ետք հրատարակուեցաւ⁵³): 1999-ի դիւանային թողարկումը ցարդ չէ հրատարակուած, սակայն կարելիութիւնը ունեցանք 1975-ի եւ 2003-ի թողարկումները ունկնդրել: Նշմարելի է, որ իրարմէ քառորդ դար հեռաւորութիւն ունենալով հանդերձ՝ այս երկու թողարկումները իրարմէ շատ քիչ կը տարբերին, եւ այդ մանր տարբերութիւնները մեր ներկայ եզրակացութեանց վրայ չեն ազդեր:

Նկատի առնելով որ երգեցողութիւնը մեծաւ մասամբ Հ. Ղեւոնդի ձայնագրութեան բաւական մօտէն կը հետեւի, ենթադրելի է, որ այսպիսի ծանր ու բարդ շարականաց պարագային Հ. Վրթանէս կ'ամ իր անձնական եւ կամ (ինչ որ հաւանականագոյն կը համարինք) Հ. Ղեւոնդի շարականոցի հիման վրայ կատարեց իր երգեցողութիւնը, եւ ոչ թէ Կիւրեղեան Սրբազանի կամ այլ հատորոց խազերուն: Եղանակային տարբերութիւնները երկու շարականաց ալ պարագային՝ յիշուի փոքր են: Հ. Վրթանէս մանրաձայնամիջոցաց (micro-intervals) կիրարկման տեսակէտով որոշ տեղեր բաւական կը տարբերի Հ. Ղեւոնդի գրութենէն: Սակայն մեծագոյն տարբերութիւնը կը կայանայ ձայնանիշերու տեւողութեանց պարագային: Արծաթսիրութեամբ շարականի պարագային՝ տրուպս 2000-ին 1975-ի թողարկումը մտիկ ընելով՝ Լիմօնճեան ձայնագրութեամբ եղանակը արձանագրեց, անձնական կիրարկման նպատակաւ⁵⁴: Երբ աւելի ուշ Տայեանի հատորը մատչելի դարձաւ՝ անմիջապէս նշմարելի էր, որ տեւողութիւնները եւ կշռոյթը բաւական կը տարբերէին տրուպիս ձայնագրութենէն: Պատճառը այն է, թէ Հ. Վրթանէսի երգեցողութիւնը յանկարծաբանական, ա՛յդ իսկ վայրկեանին անմիջականօրէն երգիչին սրտէն բխած յօրինման մը տպաւորութիւնը կը թողու: Արդիւնքը մեղեդւոյն ոճին շատ հարազատ, բնական եւ համոզիչ կը թուի: Եթէ առանց թողարկման՝ սոսկ տպուած արձանագրու-

53 *Armenian Liturgical Chants of the Lent period, Armenian Mekhitarist Congregation of Venice*, Rev. Fr. Vertanes Oulouhoddjian (Master-singer), La Chorale Akn, conductor Aram Kerovpyan, recording 5/10.05.2003, OEMME Edizioni/MUSICAM 2005.

54 Եւ յիշաւի՝ այդ արձանագրութեան հիման վրայ տրուպս այդ եղանակը յաջորդ տարուայ Աւագ Հինգշաբթի գիշեր Կիպրոսի Ս. Աստուածածին եկեղեցին երգեց, մասնաւոր արտօնութիւն ապահովելով տեղւոյ Կաթողիկոսական փոխանորդ՝ Տ. Վարուժան Արք. Հերկելեանէն:

Թիւնը կարդայինք, գրուածը «եղածին պէս» մեքենայէս երգելով՝ արդիւնքը անկենդան ու փայտեայ պիտի հնչէր, եւ երաժշտութեան ոճին եւ ոգւոյն հետ խոտոր պիտի համեմատէր: Շեշտենք՝ թէ ասիկա գրութեան որեւէ անճշգրտութեան վերագրելի չէ՝ այլ երաժշտութեան պատշաճ կատարման յատուկ բնոյթին, որ որոշ ճկունութիւն մը եւ առաձգականութիւն մը կը պահանջէ կատարողէն (այնպէս ինչպէս մէկուկէս դար առաջ Պետրոս Պիանքինի կը գրէր, թէ՛ իր Պատարագամատոյցի մէջ, եւ թէ թղթիկի մը վրայ)⁵⁵: Առանց Հ. Վրթանէսի թողարկման, պիտի չկարենայինք գործնականապէս տեսնել, թէ այսպիսի ազատութիւն մը ճիշդ ինչպէ՛ս պէտք է դրսեւորել: Նոյնպէս, որոշ զարդարանքներ կան, որոնք շատ արագ կատարուող «գեղգեղանքներ» են, եւ որոնք ըստ երեւոյթի կարելի է կատարել զանազան տեղեր, ըստ կամս: Նոյնիսկ եթէ այս բոլոր այդպիսի նրբութիւնները հնարաւոր ըլլար մեր երաժշտական ձայնագրութեան մէջ մարմնաւորել, այդպիսի բարդ ու խրթին գրութեան մը ճշգրիտ վերակենդանացումը շատ անբնական եւ անհամոզիչ պիտի հնչէր, մէկ առաջուց ծրագրուած եւ զգուշութեամբ հաշուուած ըլլալով, եւ այդպիսով իսկ՝ զուրկ տուեալ պահու անմիջական ներշնչման ու յանկարծարանական թռիչքի ազատ, բնական ու անկաշկանդ դրսեւորում ըլլալու տպաւորութենէն:

ՎԵՐՁԱԲԱՆ

Հ. Ղեւոնդ Տայեանի արձանագրած եղանակներու համեմատական ուսումնասիրութիւնը եւ ժամանակի ու աշխարհագրական համագրոց մէջ գետեղումը մեզի ցոյց կու տայ թէ՛ թէեւ մէկ կողմանէ Միսիթարեան Ս. Հարք բժախնդիր էին իրենց երաժշտական աւանդութեանց պահպանման ի խնդիր, սակայն միւս կողմանէ՝ յօժար էին իրենց ժառանգը հարստացնելու՝ այլ միջավայրերէ քաղուած գեղեցիկ նմոյշներու որդեգրմամբ: Նոյնաժամանակ՝ ինչպէս որեւէ այլ կենդանի ու կենսունակ աւանդութիւն, Ս. Ղազարու աւանդութիւնը նոյնպէս իր բնական ու բնականոն զարգացումը ունեցած է, ինչ որ որոշ մանր եւ աս-

55 Տե՛ս UTIDJIAN, H., *Treasures of the earliest Christian nation: Spirituality, Art and Music in Mediaeval Armenian Manuscripts*, Royal Canonry of the Premonstratensians at Strahov in Prague, 2018, 320, նաեւ ԻԻԹԻԻՃԵԱՆ, Հ., *Թռուցիկ ակնարկ մը Վննետոյ Միսիթարեան Ս. Հարք երաժշտական վաստակին վրայ*, «Բազմավէպ» 2017(3-4), 204, նկար 6:

տիճանաբար դրսեւորուող փոփոխութիւններ կը վկայեն: Այս գոյգ ազդակները մեր նշմարած տարբերութիւններուն առ նուազն մէկ մասը կրնան համոզիչ կերպիւ բացատրել ու արդարացնել:

Պարտինք գգուչանալ սահմանափակ տեղեկութեանց հիման վրայ եզրակացութեանց յանգելէ, եւ յիշել թէ մեր օրինակները փոքրաթիւ են, իսկ աւանդութիւնը մարմնաւորող գրաւոր վկաները սոսկ մէկ դարու շրջան մը կ'ընդգրկեն: Ինչպէս սկսուածոց ուսումնասիրութիւնը ցոյց տուաւ, երբեմն նոյնիսկ նոյն երաժիշտը տարբեր առիթներով եւ մի քանի տասնամեակ ետք՝ իրարմէ քիչ մը տարբերող եղանակներ գրի կ'առնէր: Մեր ներկայ տեղեկութեանց հիման վրայ հնարաւոր չէ գանազանել՝ եթէ այդ հանգամանքը եղանակներու ժամանակի ընթացքին կրած փոփոխութեան վերագրելի է՝ թէ քիչ թէ շատ նոյն ժամանակաշրջանի տարբեր երգողներու կատարած եղանակներու միջեւ տիրած տարբերութեանց: Իսկ Պիանքինիի եւ Տայեանի շարականաց ձայնագրութեանց ցուցաբերած տարբերութիւնները, իրենց բնոյթով եւ աստիճանաւ մեծաւ մասամբ հասկնալի են կենդանի աւանդութեան մը համար՝ երբ նոյն հարազատ ակունքէն տասնամեակներ ետք վերադառնանք: Մնացեալ մի քանի այն պարագաներուն՝ երբ տարբերութիւնները աւելի արմատական կը թուին, մեզի աւելի հաւանական կը թուի ենթադրել թէ գուգահեռ տարբերակներ արդէն գոյութիւն ունէին, եւ Պիանքինի ու Տայեան իրենց ձայնագրութիւնները ընտրողաբար կատարեցին՝ իրարմէ տարբեր տարբերակներ գրի առնելով: Այս ենթադրութիւնը մեզի աւելի հաւանական կը թուի՝ քան կարծել թէ մէկ տարբերակը արմատականօրէն կերպարանափոխուեցաւ եւ տասնամեակներու ընթացքին միւսին վերածուեցաւ: Մեր ենթադրութիւնը կրնայ առաւել համոզիչ ըլլալ մանաւանդ՝ երբ տարբերակներէն մին աւելի ծանր ու զարդարուն է, իսկ միւսը աւելի արագ ու վանկային. այսպիսի պարագաներուն դժուար չէ ենթադրել, որ երկուքը նոյն միջավայրէն ներս տարբեր առիթներով կը կիրարկուէին՝ ըստ պատշաճի եւ կամ ըստ կամս:

Նոյնպէս հաւանական է, որ տարբեր ծննդավայրերէ ժամանած ժառանգաւորներ ու հետագային միաբաններ՝ եւ կամ նոյնիսկ տարբեր Պոլսեցի դասատուից սաներ՝ իրենց ականջները իրենց մանկութեան տարիներուն այլազան տարբերակներով լեցուած Ս. Ղազար հասած ըլլան: Ըստ մեր կարծեաց՝ խոր ծերութեան հասնող եկեղեցական երաժիշտներ երբեք չեն մոռնար իրենց առաջին սորված եղանակները, եւ անխուսափելի պիտի

ըլլար որ՝ ուշ կամ կանուխ՝ այդպիսի եղանակներ մայրավանդաց աւանդութեան վրայ գէթ անուղղակի կամ մասնակի որոշ ազդեցութիւն մը բանեցուցած ըլլային: Այլ խօսքով՝ տարբերակումներ կրնան ծագած ըլլալ ոչ միայն ժամանակի յառաջխաղացի բերմամբ՝ այլեւ զանազան տեղական աւանդութեանց «ձգողական ուժի» հանգամանօք: Գիտենք նաեւ՝ թէ երբ Հայր Սուրբը իր հատորները կը պատրաստէր, ձեռքի տակ ունէր Պիանքինիի հրատարակած տարբերակները (ինչպէս նաեւ իր իսկ ձեռամբ Պիանքինիի ձեռագրէն կատարուած առ նուազն Եկայք շարականի ընդօրինակութիւնը). սակայն ա՛յլ եղանակներու նախապատուութիւն ընծայեց իր հրատարակութեան համար: Վերջապէս՝ Պիանքինիի ձայնագրած այն եղանակները որոնք բաւական կը տարբերին Տայեանի գրի առածներէն՝ մեզի ենթադրել կու տան որ մեզի հասած պատկառելի այս ժառանգը միմիայն մէկ մասն է աւելի հարուստ աւանդութեան մը, որմէ ժամանակի անողոք «մաղը» զանազան պարագայից բերմամբ որոշ մասեր խլեց, արտօնելով որ միայն մաս մը մեր օրերուն հասնի:

Տայեանի գործը անգնահատելի արժէք կը ներկայացնէ: (1) Թէեւ իր պահպանած եղանակներէն ոմանք ներկայիս ալ կ'երգուին յիշողարար, այդ բերանացի աւանդութիւնը միշտ խոցելի կը մնայ՝ եւ կորստեան վտանգի ենթակայ: Հայր Սուրբի հրատարակած արձանագրութիւններ կարեւոր երաշխիք են բերանացի աւանդութեան անխաթար ապագայ վերապրումին համար (նոյնիսկ եթէ որոշ նրբութիւններ եւ տարբերակումներ բնականօրէն ծագած ըլլան ժամանակի ընթացքին, եւ կամ նոյնիսկ եթէ ինք որոշ պարագաներու մեղմօրէն շեղած ըլլայ օրուայ բերանացի աւանդութենէն, համակարգայնացման սիրոյն եւ կամ որեւէ այլ պատճառաւ): (2) Տայեանի գրառումները յիրաւի տարբեր են Պոլսականներէն, եւ մեզի հասած արտա-Պոլսական տարբերակներու միակ ամբողջական մարմինը կը հանդիսանան. իբր անկախ կամ կիսանկախ աւանդութիւն՝ երաժշտական, երաժշտագիտական եւ ազգաբաժնաբանական (ethnomusicological) տեսակէտներով եզակի կարեւորութիւն ունին: (3) Զուտ գեղարուեստական գետնի վրայ՝ որոշ գոհարներ կը պարունակեն որոնք անուրանալիօրէն առաջնակարգ արժէք կը ներկայացնեն, ապահովարար անդրանցելով սոսկ Հայոց միջավայրը, եւ համամարդկային մշակութային հարստութեան մեծապէս նպաստելով:

Վերջապէս, ըստ մեր կարծեաց՝ Տայեանի Շարակնոցի արժէքը բազմապատկուած է Հ. Վրթանէսի թողարկմանց շնորհիւ:

Նոյնիսկ ամենէն բարեխիղճ գրաւոր արձանագրութիւնները ի վիճակի չեն կատարման ոճը եւ այդպիսով՝ երգեցողութեան իսկական ոգին լիովին մարմնաւորելու: Նամանաւանդ ծանր շարականաց պարագային՝ եթէ միմիայն գրաւոր կոթողը ունենայինք, աւտոր պարզապէս մեքենական վերծանումը կենդանի կատարողութեան միջոցաւ՝ ստայօղ եւ խաբուսիկ տպաւորութեանց կրնար առաջնորդել: Թողարկումները ահաւասիկ իբրեւ թանկարժէք բանալի կը ծառայեն՝ մեզի ցոյց տալով, թէ ինչպիսի՝ ոգիով ու կատարողական ոճով բաղձալի է Տայեանի Շարակնոցի գրութիւնները մեկնաբանելով զանոնք կեանքի վերակոչել: Ահա՛ թէ ինչու ապագայ սերնդոց մեծագոյն առհաւատչեան կ'ընծայեն՝ Տայեանի շարակնոցի թանկագին աւանդին պահպանման եւ ապագայ ըմբռնչման համար:

ՀԱՅԿ ՍՐԿ. ԻԻԹԻԻՃԵԱՆ

Summary

THE TRADITION OF THE SACRED CHANTS OF SAN LAZZARO AND THE TRANSCRIPTIONS BY FR. LÉONCE DAYAN

HAIG UTIDJIAN

We present a critical evaluation of the monumental hymnal transcribed by Fr. Léonce Dayan (Լեւոն Դայան), placing it in appropriate contexts of time and milieu in the light of our own most recent research.

First, we investigate the possible sources of the melodies and possible chains of transmission. A small number of particularly melismatic variants have been ascribed to Hambarjūm Limōnčean and are not otherwise attested. We compare Dayan's transcription of the *steli* hymn *Ekayk' hawatac 'ealk'* with his own copy of Pietro Bianchini's MS, and with a skeletal melody in an early Constantinopolitan version in Limōnčean's system.

We also compare Dayan's melodies with their counterparts found at the end of Bianchini's 1877 Missal publication. We further compare versions of the *Cantemus* incipits, notated by Bianchini at different times and later by Dayan (whose versions were considered lost until now). There are fundamental similarities; any differences can be attributed (a) to the evolution in time of a vital traditions, as also to Bianchini's and Dayan's rather distinct styles of transcription and underlying musicological underpinnings, and (b) to a process of filtration through a process of selection from a plurality of co-existing parallel melodies.

We further compare Dayan's transcriptions with a recording sung by Fr. Vrt'anēs Uluhočean and with current oral practice, and also contrast them with counterparts from other Armenian traditions. We assess Dayan's versions vis-à-vis the Constantinopolitan "mainstream"; though not as radically different as the New Julfa tradition, they exhibit idiosyncrasies peculiar to San Lazzaro, though there are close links with the tradition of the Mekhitarist Congregation's Vienna monastery. The value of the Dayan hymnal is enhanced when juxtaposed against Fr. Vrt'anēs' sound recordings, which serve as an invaluable "key", in-

dicating how Dayan's transcriptions ought to be performed; the guidance they together afford thus serves as the greatest assurance for the preservation and further enjoyment of Dayan's priceless legacy.