

## ՄԻՋՆԱԴՐՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՏԱՂԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

### Ա. Ա. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Հայ երաժշտական մշակույթի պատմության յուրաքանչյուր էջը վառ ու ինքնատիպ արվեստի ցայտուն արտահայտություն է: Բազմիցս թերթել, վերլուծել և ըստ արժանվույն գնահատել են պատմության այդ էջերը, սակայն այսօր թերթողին նրանք ստիպում են նորից խորհել, նորից վերլուծել և բարձրացնել այն հետաքրքիրն ու արժեքավորը, որը կարող է օգտակար լինել ժամանակակից արվեստի զարգացման համար: օ

Հայկական երգարվեստի մասին խոսելիս ամենից առաջ նշում են, որ այն բազմաճյուղ է և յուրաքանչյուր ճյուղը յուրատիպ է, հարուստ, ծավալուն: Այդպիսի ճյուղերից մեկը տաղերն են: Թեև հին ձևագրերում կան խաղերով ձայնագրված բավական շատ տաղեր, բայց դրանք դեռևս անընթեռնելի են:

Ներկայումս մատչելի է մեկ ու կես տասնյակ տաղ՝ ձայնագրված Ն. Թաշչյանի կողմից, անցյալ դարի 70-ական թթ., հայկական նոտաներով: Կան հատ ու կենտ այլ հրատարակություններ ևս: Տաղերի մեկ օրինակ հայկական նոտաներով տպված է Կոմիտասի «Հայոց եկեղեցական եղանակները» հոդվածում («Արարատ», 1894, հուլիս և օգոստոս, էջ 222—227, 256—260. զետեղված է նաև նրա «Հոդվածներ ու ուսումնասիրություններ» գրքի մեջ): Կոմիտասի ձևագիր արխիվում կան նաև երեք այլ տաղի սևագիր գրանցումներ, որոնցից մեկը՝ «Հավիկը», նրա կատարմամբ գրի է առնված ձայնապնակի վրա:

Խեղճ մատչելի օրինակները այսպես քիչ են, բայց դրանք էլ բավական լրիվ հասկացողություն են տալիս հայկական միջնադարի երաժշտական արվեստի այդ ճյուղի մասին և, որ կարեւոր է՝ դրանց մեջ կան գեղարվեստական շափազանց բարձր որակ ունեցող ստեղծագործություններ<sup>2</sup>:

Երաժշտության, ինչպես և բանաստեղծության մեջ, տաղերի զարգացումն սկսվում է X դարից: Այդ ժամանակաշրջանից սկսած վերելք է ապրում աշխարհիկ երաժշտությունը: Հայ պատմագիրների գործերից երևում է, որ արագ զարգացող քաղաքային կյանքում երաժշտությունը գնալով ավելի մեծ տեղ էր գրավում: Մասնավորապես մեծ նշանակություն էր ստացել գուսանների արվեստը: Հանդես գալով որպես քաղաքային ժողովրդական երաժշտության իսկական ներկայացուցիչներ, գուսանները գովերգում էին աշխարհիկ կյանքը, նրանց ստեղծագործությունների հիմնական առանցքը դարձել էր մարդը՝ իր խոհերով, հույզերով, զգացմունքներով: Նույն ժամանակաշրջանում զարգանում, հարստանում էր եսև հոգևոր երաժշտությունը, նշանակալից տեղ գրավելով «համալսարաններում» և «վարդապետարաններում»: Վերսկսվում է շարականների ստեղծագործությունը, առաջ են գալիս հոգևոր երաժշտության նոր տեսակներ: Հոգևոր երաժշտության զարգացման վրա միշտ էլ ազդել է աշխարհիկ, բուն ժողովրդական երաժշտությունը: Այդ ազդեցությունը այս դարերում թերևս ավելի ցայտուն է դրսևորված:

X—XIII դարերի երաժշտական արվեստի ամենահետաքրքիր և կարևոր երևույթներից էր տաղերի զարգացումը: Որպես երաժշտական ստեղծագործության տեսակ, տաղերը մեծ տարածում էին գտել միջնադարյան զարգացող քաղաքների առաջավոր հասարակության շրջանում: Երաժշտական իմաստով տաղ բառացիորեն նշանակում է երգ: Սակայն մասնագիտական առումով ամեն երգ չէ, որ կարելի է տաղ անվանել: Տաղերը միաձայն, խոշոր, վոկալ ստեղծագոր-

1 Վերջերս Ծգիպտոսում լույս է տեսել էդուարդ Հակոբյանի «Հայկական պատարագի տաղեր և մեղեդիներ» ժողովածուն:

2 Տաղերի մասին դիսերտացիոն աշխատություն է գրել երաժշտագետ Մուշեղ Ազալյանը, պաշտպանված 1953 թ., անտիպ: Տաղերին բավական տեղ է հատկացված Քր. Քուչնարյանի «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» գրքում, 1958 թ.: Տաղերի մասին հետաքրքիր շատ բան է պարունակում և Ռ. Աթայանի «Հայկական խաղային նոտագրությունը» գիրքը, 1959 թ.:



ծուծություններ են: Հայ գեղջուկ երգերի նման նրանք ևս մոնոդիկ երաժշտության նմուշներ են: Մոնոդիան, ինչպես հայտնի է, երաժշտական այն ստեղծագործությունն է, որում մեղեդիական նախասկիզբը ինքնարավ գեր է կատարում. ըստ Քր. Քուչնարյանի այդ նշանակում է, որ նրանց ձևի կազմավորման մեջ բացառվում է որևէ այլ, մասնավորապես հարմոնիկ սկզբունք<sup>3</sup>:

Հայկական տաղերը կազմվել են բացառապես մեղեդիական միջոցներով: Այստեղ մեղեդին ստեղծող հնչյունները գոյանում և միմյանց հաջորդում են լադային կազմակերպվածության հիման վրա. բայց այդ կազմակերպվածությունը մնալով միաձայն մեղեդիական սահմաններում, չի թափանցում բազմաձայնության, ակորդների բնագավառը, հարմոնիա առաջ չի բերում: Ուրեմն հասկանալի է, թե որքան բարձր պետք է եղած լինի վարպետությունը, երբ նման համեմատաբար սահմանափակ միջոցներով սետղծվել են այնպիսի ամբողջական, խորիմաստ մեղեդիներ, որպիսիք տաղերն են: Մեղեդիական նախասկիզբը, որպես երաժշտական ամբողջությունը կազմակերպող գործոն, բնորոշ է նաև հայ ժողովրդական-գեղջկական և հոգևոր երգերին, որոշ բացառություններով նաև հայ ժողովրդական երաժշտության մյուս ճյուղերին:

Մեզ հասած տաղերի մեջ կան աշխարհիկ ու եկեղեցական տաղեր: Աշխարհիկ տաղերում արտացոլված են միջնադարյան քաղաքացու կյանքը, հոգեկան աշխարհը, նրա մտքերն ու խոհերը: Եկեղեցական տաղերի գաղափարական էությունը միատարր չէ: Այս տաղերի թեմատիկական բազմազանությունը հոգևոր բնույթ ունի: Նրանց մեջ ուղղակի կամ այլարանորեն պատմվում է էրիտոսի ու սրբերի կյանքի, նրանց գործերի մասին: Հոգևոր թեմայով հանդերձ, այդ տաղերից շատերը ըստ էության աշխարհիկ արվեստի գործեր են (այդպիսի ստեղծագործություններ համաշխարհային արվեստի մեջ, ինչպես հայտնի է, շատ են եղել): Դա հավասարապես վերաբերում է թե՛ տաղերի բանաստեղծությանը և թե՛ երաժշտությանը:

Որոշ դեպքերում էլ հոգևոր բանաստեղծություն ունեցող երաժշտական տաղի կոնկրետ բովանդակությունը կատարման ընթացքում չի ընկալվում, քանի որ բանաստեղծության մեկ բառը, երբեմն նույնիսկ մեկ վանկը մի քանի տող մեղեդի է զբաղեցնում: Իսկ մեղեդին իր այս ու այն առանձնատեսությունների շնորհիվ հեռու է եկեղեցական որևէ ասկետականությունից, վերացականությունից և ունի ռեալ կյանքի ընդգրկում:

Մեզ հասած այդպիսի տաղերի լավագույն օրինակներ կարող են հանդիսանալ «Տիրամայր»-ը, «Հավիկ»-ը, «Ծս ձայն գառիժուն ասեմ»-ը, «Սայլն այն իջանէր»-ը: Այս տաղերը արժանացել են հանճարեղ Կոմիտասի բարձր զնահատականին, զուցե և որոշ չափով անցել նրա ստեղծագործական քուրայով: Դրանց մեջ ցայտուն կերպով դրսևորվել են X—XIII դարերի հայ արվեստի մի քանի բնորոշ գծերը: Դա արտահայտված է նրանց տոնական հանդիսավորության, հետտորական վեհության, լավատեսության մեջ, որոնք այս տաղերի հիմնական առանձնահատկություններն են: Տաղերից երեքի («Տիրամայր», «Ծս ձայն գառիժուն ասեմ», «Սայլն այն իջանէր») բանաստեղծական տեքստը Գրիգոր Նարեկացուն է, «Հավիկ»-ը նորագույն ուսումնասիրությունների համաձայն՝ ժողովրդական ծագում ունի<sup>4</sup>:

Իր գեղարվեստական արժանիքներով «Տիրամայր»-ը երաժշտության բարձր կատարելություն է (տե՛ս ստորև)<sup>5</sup>: Նրա հուզախառն, նրբերանգ, դրամատիզմով հագեցված երաժշտությունը բխում է մարդկային նորքնաշխարհից: Անսահմանորեն երգային այս տաղը աչքի է ընկնում զգացմունքների, տրամադրությունների ամբողջականությամբ:

Տիրամայրը ողբում է իր որդու կորուստը: Այդ ողբը սակայն լաց չէ և ոչ էլ ճակատագրի հետ հաշտված սուգ: Մայրական ծանր ողբը այստեղ միակցվում է ներքին բողոքի, անհաշտվողականության հետ: Զգացմունքների այս գունեղ ելևէջները տաղում արտահայտված են շափաղանց զուսպ ու հավաք ձևով: Այս տեսակետից «Տիրամայր»-ը (ինչպես և այլ լավագույն նմուշները) հիշեցնում է ժողովրդական-գեղջկական երգերը: Այն մարդկային տարրեր զգացումներն ու տրամադրությունները՝ լինի դա սիրային երգ, ողբ, թե սոցիալական թեմաներ ընդգրկող

3 Տե՛ս Քր. Քուչնարյան, Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը, Երևան, 1958, էջ 3:

4 Տե՛ս Ասատուր Մնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, 1956, էջ 525:

5 Քաղված է Կոմիտասի ձեռագրերից (N 341), հայկական նոտագրությունից վերածված է էփրոպականի, տպագրվում է առաջին անգամ: Այս տաղը կա նաև Նիկ. Քաշչյանի ձայնագրությամբ. կցված պատարագին (1878 թ. էջմիածին):

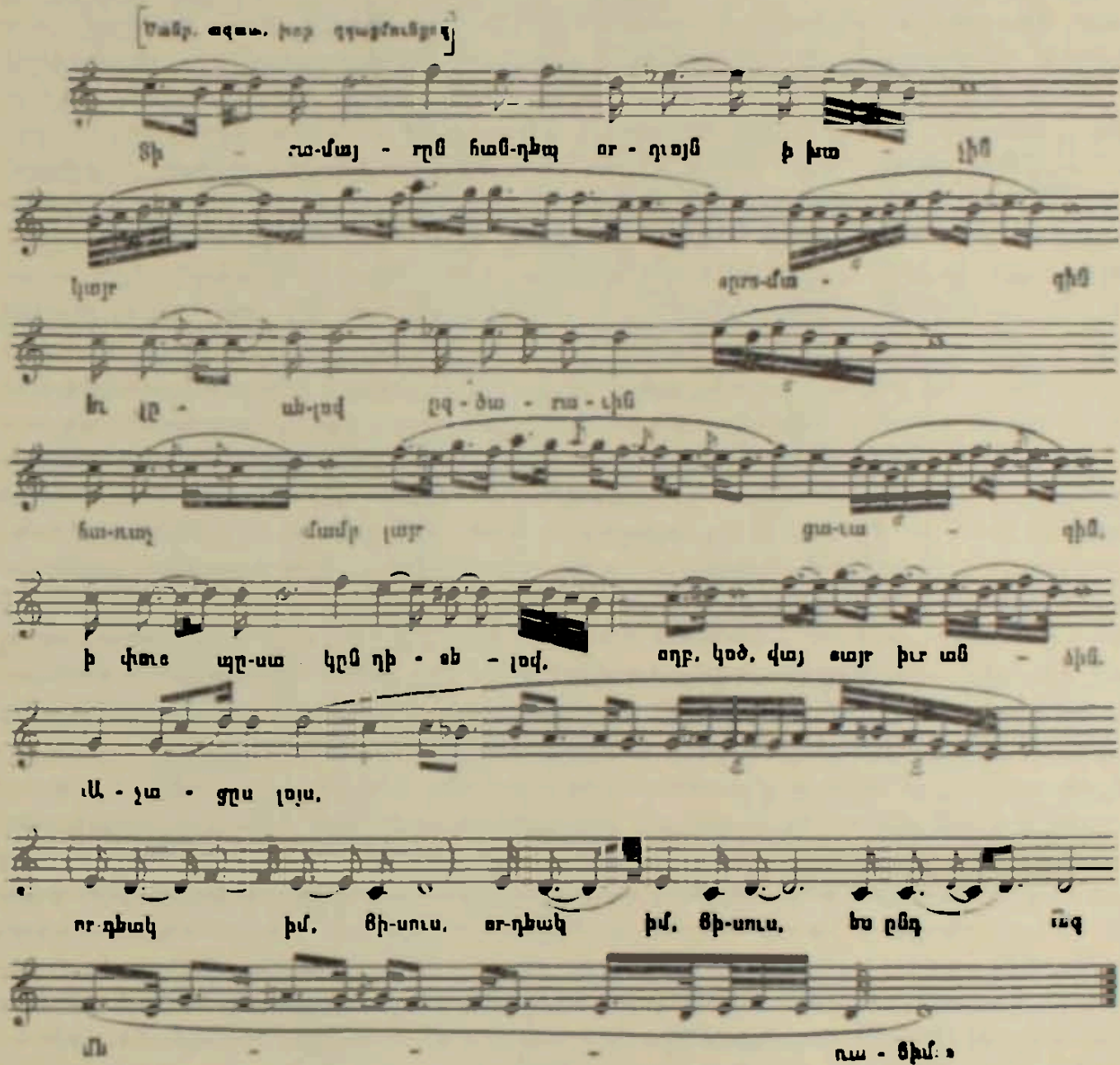
Սակայն Կոմիտասի ձայնագրությունը իր արժանիքներով շատ ավելի բարձր է: Այն աչքի է ընկնում դասական պարզությամբ, գեղարվեստական կատարելությամբ, ամբողջական կոնցեպցիայով: Կոմիտասը կարծես մտքով է տաղը ամենաչնչին ավելորդությունից:



գործ, արտահայտում է վսեմորեն զուսպ ձևով: Հիշենք թեկուզ ողբերգական սիրո զգացումը արտահայտող «Գարուն առ»-ն, ընչպես զի զուգուցի վիշտն ու դառնությունները պատկերող «Մի-յանի մաս»-ը կամ, վերջապես, անթիկան պանդուխտի հոգեկան տանջանքները հաղորդող «Ան-տունի»-ն:

ՏԻՐԱՄԱՅՐ  
STABAT MATER

[Մանր. օգես. ինք զգայունքով]



«Տիրամայր» տաղի խոր հուզական երաժշտությունը հագեցած է կյանքի կենսատու շնչով: Այն եկեղեցական ավանդական տիրամոր վերացական կերպարը չէ, այլ դրսևորում է իրական կյանքի մարդուն, երկրային էակին, որն անցել է մարդկային ամենատարբեր զգացմունքների, հուզումների ու հույզերի բովով: Այն իրական կյանքով ապրող, մայրության երջանկությունը ըմբռնող, ծանր վիշտը յաղթահարելու ընդունակ ուժեղ կինն է:

Ինչպե՞ս է ստեղծվում այս ոեալիստական ընկալումը: Լինչուշտ բազմազան ու հարուստ երա-ժշտական արտահայտչամիջոցների նուրբ ընդգրկման, իմաստավորված օգտագործման, մեղե-դիկ լայն զարգացման միջոցով:

Ճաղերում դրսևորված արտահայտչամիջոցների յուրատիպ ընտրությունը և օգտագործումը, որ ստեղծվել են կյանքի երևույթների նկատմամբ նոր մոտեցման թելադրանքով, ապահովում նը-րանց որոշակի տարբերությունը եկեղեցական երաժշտության մի քանի ձևերին բնորոշ դոգմա-տիկ սկզբունքներից, միաժամանակ սրանք հեռու են և որոշ տաղերին ու մեղեդիներին բնորոշ չափազանց զգայնությունից կամ յուրատիպ «հոռետեսությունից»: Ճաղերի արտահայտչականու-թյան մեջ բացառիկ մեծ է լադային հիմքի դերը: Լադային հիմքը այստեղ չափազանց հարուստ է ու ընդարձակ, զարգացումը ազատ ու անկաշկանդ, որպես կանոն առաջ են գալիս բարդ փոխ-հարաբերություններ: Սրանով արդեն տաղերը տարբերվում են եկեղեցական երաժշտության մի քանի ձևերից, մասնավորապես հնագույն շարականներից: Ճաղերը հիմնվում են սովորաբար տարբեր գունավորում ունեցող մի քանի լադերի վրա, որոնք ենթարկվում են միմյանց և հա-

մախմրված են լադային մեկ հիմնական կենտրոնի շուրջը: Սրա վառ ապացույցն է «Տիրամայր» տաղը: Լադային զարգացումը այստեղ տարրեր փուլեր է անցնում, փոփոխում է հենակետերը, անցում կատարում հնչյունաչարի մի ոլորտից ղեպի մյուսը:

«Տիրամայր» տաղի լադային զարգացումը ընթանում է էության-դորիական լադի շուրջը-որը հանդես է դալիս որպես կենտրոնական կազմակերպող և ամենից ավելի կայուն օրգանիզմ: Այդ զարգացման ընթացքում հանդես են դալիս օժանդակ տոնիկա, հիմնականից մեկ աստիճան ցած, որի վրա կառուցվում են մինոր և բարձր 2-րդ աստիճանով մաժոր լադերը: Հիմնական և օժանդակ հենակետերի մեկընդմեջ փոփոխականությունը հնչյունաչարի վերևի ոլորտում՝ տաղի սկզբնական հատվածում նուրբ երանդախաղ է ստեղծում: Ստեղծագործության բարձրակետից հետո աստիճանական վայրէջք է կատարվում ղեպի հնչյունաչարի ներքևի ոլորտը: Անցման հատվածում դարձյալ մի նոր երանդ է ստեղծում երկրորդական հենակետի վրա գոյացող բարձր 4-րդ աստիճանով մինորը: Այս տաղում ցայտուն կերպով դրսևորված է լադերի օկտավային փոխհարաբերության սկզբունքը: Տրամադրության տարրեր երանգները հիմնականում ստեղծվում են լադային այս գունազեղության շնորհիվ: Ընդարձակ հնչունածավալի օգտագործումը նույնպես տրամարանորեն կապված է լադային երանգների ցուցադրման հետ: Ստեղծագործության հուղախառն, կուլմինացիոն հատվածները ընթանում են լադի վերևի դրամատիկ շրջաններում, իսկ վերին եղրափակող հատված՝ ներքևի քառալարում:

«Տիրամայր»-ում ցայտուն կերպով զգացվում է նաև հոգևոր երաժշտության տարրեր ժանրերին բնորոշ ինտոնացիոն-ոլիթմական սահմանափակվածության հաղթահարումը: Ռիթմը այստեղ լայնաշունչ է, հեռու միապաղաղությունից, ազատ ու անկաշկանդ: Մեղեդիական լեզվի ընդհանուր պարզությունը զուգակցվում է մեղեդիի զարգացման բարդության հետ: Մեղեդիի առաջին շարժումը ծանրախոհ է, հավասարակշռված, այն կարծես աստիճան-աստիճան է վեր բարձրանում, ընդգրկելով մեղեդիական տարրեր հենակետեր: Նրա ծավալման ընթացքին ուղղական դինամիկա են հաղորդում նուրբ ու զեղեցիկ սեկվենցիոն շղթաները, ինչպես և ոլիթմական անհամաչափ զարկերը: Հետաքրքիր է և տաղի կառուցվածքը: Այն ծավալվում է երաժշտական մի քանի նախադասություններից կազմված միջանցիկ ձևում: Նարարվում է նախադասությունը և ապա մշակվում, զարգանում՝ գտնալով ամփոփ միտք, առանձին նախադասությունների զարգացմամբ միաժամանակ ստեղծվում է և ամբողջականը:

Երաժշտության տեսակետից զեղարվեստական մեծ արժեք է ներկայացնում նաև «Հավիկ»-ը: Այս տաղի գրական տեքստը ևս հոգևոր է, իսկ երաժշտությունը դրսևորում է իրական կյանքի զգացումներն ու ապրումները: Հոստորական հանդիսավորությամբ այն գովերգում է զեղեցիկը, բարձրն ու վեհը, ողբկոչում ղեպի բարին ու կատարյալը, ուրեմն ղեպի իրական աշխարհը, մարդկային կյանքը: «Հավիկ»-ի երաժշտությունն էլ հույրում է մարդկային հուզական ներքնաշխարհից, արտահայտելով տրամադրության ու հոգեվիճակի բազմազան ու չափազանց նուրբ երանգները: Այստեղ և՛ խոր զգացմունք կա, և՛ հոգեկան ուժի ցայտուն արտահայտություն: Նախօրը տաղի հետ համեմատած մեղեդին այստեղ ավելի լայնաշունչ է, ունի էպիկական գունավորում: Տիրապետում է լայն երգայնությունը, հաղթանակում է մեծ ու վստահ զգացմունքը:

«Հավիկ»-ում ևս իր մեծ նշանակությունը զգացնել է տալիս լայնաշունչ կառուցվածքը: Լադային հիմնական հանգույցը այստեղ իոնականն է, որը և հաղորդում է պայծառություն, էպիկականություն: Հիմնական լադի հետ այստեղ ևս հանդես է գալիս օժանդակ հենակետ՝ դոմինանտային մաժորը, բարձր 2-րդ և ցածր 6-րդ աստիճանով: Հիմնական լադն անցնում է մեկ սովորական, մեկ էլ ցածր 7-րդ աստիճանով: Դոմինանտային և տոնիկական կենտրոնների մեջընդմեջ շրջազարդումը մեղեդիի զարգացման մեջ առաջ է բերում հուզական ցայտուն հանգույցներ: Տրամադրության ամբողջականության մեջ այստեղ ևս մեծ է լադերի օկտավային փոխհարաբերության դերը:

Բնագրովիզացիոն ազատությունը, ինչպես առաջին տաղում, այնպես էլ այստեղ զուգակցվում է հստակ կազմակերպվածության հետ: Անբնդհատ ղեպի առաջ ընթացող շարժուն մեղեդին ունի ներքին որոշակի սահմաններ, ընդհատող կանգառներ, որոնք նրան հաղորդում են հանդիսավորություն, վեհություն:

6 Տաղը տպագրված է 1950 թ. հրատարակված Կոմիտասի ազգագրական յոդովածուում, որը կազմել է Մուշեղ Աղայանը:

7 Մի քանի ուսումնասիրողների մեկնարանմամբ «Հավիկ»-ը ինքը Քրիստոսն է խաչի վրա, մտահոգված դժոխքն ավերելու և մարդկանց փրկելու հույսերով:



Այստեղ ավելի շատ է զգացվում գործիքային երաժշտության ազդեցությունը: Վիրտուոզային սլասսաժները, մետրական անհավասար մանր բաժանումները, որոնք բնորոշ են գործիքային երաժշտությանը, հախուռն սլացք ու ճկունություն են հաղորդում մեղեդիին: Երաժշտության տրամադրության խորությանը նպաստում է և կառուցվածքը. եթե առաջին տաղում ձևի ամբողջությունը ստեղծվում է առանձին ամփոփ նախադասությունների համադրությունից, ապա «Հավիկ»-ում այլ պատկեր է՝ առանձին նախադասությունները սերտ շաղկապված են միմյանց և աստիճանաբար զարգանալով հասնում են բարձրակետին:

Տաղերի հնադույն նմուշներից է նաև «Սյա ձայն զառիծուն ասեմ»-ը<sup>8</sup>, Չնայած նարեկացու բանաստեղծության մեջ խոսքը Քրիստոսի մասին է, բուն բովանդակությունը մարդկային դուրսացանկան ուժի, կամքի ղովերդումն է: Տաղի երաժշտությունը բացահայտում է դրական տեքստի այս կողմը: Ջերմ, կենսահարուստ, տոնականությամբ լի այդ երաժշտությունը լավատեսական տրամադրությունների ցայտուն արտահայտություն է: Այս տաղին ևս բնորոշ է ռեալ կյանքի ընդգրկումը, միայն նախորդ երկուսի համեմատ այստեղ ամեն ինչ ավելի պայծառ է, զուրկ վշտի կամ թախծի նույնիսկ ամենամեղմ երանգից:

Իր մասշտաբներով այս տեղծագործությունը փոքր է, հակիրճ: Եթե «Տիրամայր» և «Հավիկ» տաղերի կոմպոզիցիոն կառուցվածքները աչքի են ընկնում բարդությամբ ու ընդարձակ ծավալով, ապա սրանք սեղմ է՝ ընդամենը երեք փոքր նախադասություններից բաղկացած պարբերություն: Երաժշտական արտահայտչականությունը խորն է այստեղ: Ազատ ու լայն հորդում է ջերմ, անմիջական մեղեդին: Այն ծավալվում է միջսուլիդիական մաժորում. սկզբում մի պահ միայն ցուցադրում է վերևի տոնիկան, ապա ժամանակավոր հենակետերը ցույց տալուց և անցողիկ շեղումից հետո հաստատվում ներքևի տոնիկայով: Տաղը առանձնապես աչքի է ընկնում բանաստեղծության բովանդակության և երաժշտության միասնությամբ:

Մեր նշած շորս տաղերից վերջինը «Սայլն այն իջանէր»-ն է<sup>9</sup>, նրա հիմքում ընկած է նարեկացու զեղեցիկ տաղերից մեկը, որում ըստ էության արտահայտված է կյանքի զարթոնքը, վերածնունդը:

Երաժշտությունը աչքի է ընկնում մեղմ, նուրբ գույներով: Այն շատ սրտառու է, անմիջական: Հանդարտ, առանց վերապրելու պատմվում է կարծես անցած-զնացած դեպքերի մասին: «Պատմությունը» գրավիչ է, ջերմ, երբեմն զգացվում է մեղմ հուզմունք, երբեմն ոգևորություն, այն աստիճանաբար է ծավալվում՝ սկսվում է հանդարտ, զնալով ավելի ու ավելի է զարգանում: Առկա է մեղեդու աստիճանական ծավալում, և՛ըրբին շարժում: Տրամադրության տարրեր երանգների ստեղծմանը շատ է նպաստում մեղեդիական գծի ալիքաձև շարժումը: Իրար հաջորդող վերելքներն ու վայրէջքները կենդանություն, աշխուժություն են մտցնում. միաժամանակ և շարժունություն ստեղծում:

Տաղի լադային հիմքը բազմազան է, սակայն այդ բազմազանությունն այստեղ հարուստ երանգներ չի ստեղծում, քանի որ մոդուլյացիաները կամ շեղումները իմաստավորված չեն և հետևողականորեն չեն իրազորված: Այսպես, օրինակ, սկզբնական հատվածում շատ զեղեցիկ մոդուլյացիա կա. տրամադրության ստեղծման մեջ այն բավական գորեղ միջոց է, բայց որովհետև դեպի առաջին տոնայնությունը վերադարձ չի կատարվում՝ կորցնում է իր կարևոր նշանակությունը. միջին հատվածում հնչող մաժոր համադրությունը, որ կարող էր մեծ գունեղություն ստեղծել, կարճատև լինելու պատճառով դարձյալ նպատակին չի ծառայում: Բայց և այնպես, տաղում առկա տարրեր լադերը, իհարկե, ստեղծում են տրամադրությունների ինչ-որ մեղմ էրանգախաղ: Տաղի կառուցվածքը ընդարձակ է, բայց կազմակերպված, նկատելի են եռամասնության տարրեր:

Այս տաղը իր բնույթով ինչ-որ չափով տարրերվում է նախորդ երեքից: Երաժշտությունն այստեղ դրսևորում է ավելի մտերմիկ զգացմունքներ: Այստեղ չկա այն հոգեկան լարվածությունը, զգացմունքների ակտիվությունը, որն այնպես ցայտուն դրսևորված է նախորդ տաղերում, բացակայում է բովանդակության, կերպարի և երաժշտության ամբողջականությունը, միասնությունը: Մինչդեռ նարեկացու վսեմ, պայծառ տրամադրություններով օժտված տաղը, նրա ութսիկ տաղաչափությունը կատարյալ երաժշտություն ստեղծելու լայն հնարավորություններ են տալիս: Սակայն պետք է վերապահորեն մոտենալ այս տաղի երաժշտության վերջնական գնա-

<sup>8</sup> Տպագրված է Կոմիտասի «Հողվածներ և ուսումնասիրություններ» գրքի «Հայոց եկեղեցական եղանակներ» հոդվածի հետ:

<sup>9</sup> Գտնվում է ձեռագիր վիճակում, երաժշտական թանգարանում պահվող Կոմիտասի արխիվում:

հատմանը, քանի որ Կոմիտասի արխիվում գտնվող ձեռագրերը, էսքիզներ կամ անավարտ մշակում լինելով, հնարավորություն են տալիս ենթադրելու, որ մեզ հասել է տաղի համեմատաբար անհաջող տարբերակը: Հնարավոր է, որ Կոմիտասն ունեցել է տաղի ավելի կատարյալ դրանումներ:

Վերոհիշյալ շորս տաղերի ուսումնասիրությունը ակնհայտ է դարձնում, որ նրանց մեկուկուկան սևվել է իր ժամանակի քաղաքային-գուսանական, մասամբ էլ գեղջկական երաժշտության ակունքներից: Գեղջկական երաժշտությանը մոտ լինելու մասին է խոսում հաճախ հանդիպող դիատոնիկ լադերի օգտագործումը:

Գուսանական երաժշտության ազդեցությունը ավելի մեծ է: Տաղերում արտահայտված եկեղեցական ձայնային սկզբունքի հաղթահարումը, լադային հիմքի ընդարձակումը, հետաքրքիր գունեղ մոդուլյացիաներն ու շեղումները, ութմական, ինտոնացիոն, կառուցվածքային բազմազանությունը, մեծ հնչյունածավալի օգտագործումը, գործիքային վիրտուոզ պասսաժները բնորոշ են նաև գուսանական երգարվեստին: Հենց այս երևույթներն են, որ առաջացել են աշխարհիկ մտածողության թելադրանքով: Երաժշտական արտահայտչամիջոցների այս նոր օրինաչափությունները վերոհիշյալ տաղերին հաղորդում են պայծառություն, լուսավորություն, լավատեսություն, մի բան, որով նրանք խիստ տարբերվում են մի շարք հնագույն շարականներից և սաղմոսերգերից:

Որպես բնական երևույթ, տաղերն իրենց զարգացման ճանապարհին մեծ ազդեցություն են թողել եկեղեցական երաժշտության վրա: Այդ մասին է խոսում ուշ ստեղծված կամ XII դարում վերանայված շարականներում արտահայտված՝ տաղերին բնորոշ ինտոնացիոն ազատություն, ութմիկ կառուցվածքների ներթափանցումը:

Հետաքրքիր այս ժանրը հետագա զարգացում է ապրել: Հաջորդ դարերում նույնպես ստեղծվել են բազմաթիվ նմանօրինակ տաղեր, որոնք պահպանել, խորացրել ու առաջ են տարել թե՛ ձանրային և թե՛ ոճական առանձնահատկությունները: Ուշ ստեղծված տաղերում գաղափարական բովանդակության, ուսուցիչական սկզբունքների խորացման հետ մեկտեղ առավել ևս ընդլայնվում են լադային հիմքը, կոմպոզիցիոն կառուցվածքը:

Վերոհիշյալ տաղերի հետ սերտ կապեր ունեն նույնիսկ XVII—XVIII դարերում ստեղծված մի շարք տաղեր, որոնցից է և հանրահայտ «Կոունկ»-ը: Վերջինիս մեջ առկա ինտոնացիոն որոշ դարձվածքները այդ կապի, ընդհանրության ապացույցներ են: