

## ՔԱՆՈՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՆՈՒԱԳԱՐԱՆԸ

ԼԻԼԻՔ ՄԱՆՈՒԿԵԱՆ

### ՄՈՒՏՔ

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

Քանոնը սեղանածու (երկու ուղիղ անկիւններով) իրանով, փայտեայ ծածկով, իսկ ուղղանկիւն մասում՝ կենդանական թաղանթով երեսապատուած գործիք է: Նրա ստորին կողմը 85-90 սմ. է, վերին՝ կարճ կողմը՝ 35-40 սմ., ուղիղ անկեան կողմը՝ 42 սմ. բարձրութիւն ունի եւ սուր անկեան կողմը՝ 90 սմ.: Սովորաբար պատրաստուած է լորենու, բնկուզենու կամ եղեւնու փայտից: Գործիքի վերին ղեկան ունի երեք խաչոր անցք, որոնք զարդաքանդակների տեսքով ծառայում են որպէս *ուզոնատորներ*: Աջ կողմում ձգուած է *կաշի*, որի վրայ դրւում է գործիքի *թծակը*, վերջինս սովորաբար լինում է 4 սաքանի, Հազուադէպ՝ 3: Գործիքի ձախ կողմում գտնւում են *ականջները* (թուով 72) բունակները (մանդալներ, թուով 78), որոնց միջոցով կարգաւորւում է քանոնի լարուածքը եւ Հնչիւնաչարի դասաւորութիւնը: Քանոնի լարերի թիւը մշտապէս տասանուեւէ. ախօր Հիմնականում 72 է (մանաւոր դէպքերում 76 կամ 78), որը եռակի բաժանուած է 24 ձայնի: Քանոնը կամիթային գործիք է, լարերին Հպւում են ոսկորային նիւթից պատրաստուած յատուկ լարմարանքի՝ *մեղխատորի* միջոցով: Մեղխատորները մատներին «Հազնում» են մատնոցների օգնութեամբ: Գործիքը լարելու Համար օգտագործւում է *բանայի*, որն ամբանալով ականջներին եւ դրանք պտտելով, ձգւում կամ թուլացնում է լարը: Քանոնի 24 ձայնից իւրաքանչիւրն ունի 3 լար, ամէն լարախումբ՝ երկու բունակ, որոնք ձայնը 1/2 տոն բարձրացնում եւ իջեցնում են: Գործիքի Հնչիւնածաւալը 3 եւ կէս օկտաւա է՝ c - c<sup>3</sup>: Լարւում է «Լէ» տոնայնութեամբ (Հնարաւոր են բացի in D լարուածքից նաեւ in C, in G):

### ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ

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

Սուրբ Գրքում եւ վաղ միջնադարեան պատմիչների երկերում յիշատակում են եւ լարային, եւ հարուածային, եւ փողային գործիքներ՝ տաւիղ, քնար, ջնար, վին, բամբու, փանդիտ, սրինգ, փող, թմրուկ, զանգակ, պարկապոս, շեփոր, զարարափող, երգեհոն (հարմոնիք), ծննդայ, սաղմոսարան, շուփ, դափ, ուղ եւ չաշտաւ։ Եւ Դաւիթ եւ որդիքն Իսրայէլի խաղային առաջի Տեառն տաւղօք եւ նուագարանօք զօրութեամբ, եւ երգովք եւ քնարօք եւ սրնգօք եւ թմրկօք եւ ցննդայիք եւ փողովք՝ (Քաղ. Գլ. 2-5)։ Պատմահայր Մովսէս Խորենացին վկայել է, որ Տիգրան Մեծին զովերզում էին բամբուի նուագակցութեամբ։ Մէկ այլ տեղ յիշատակում է Վնարահար քաջամասն կնոջ, որին ինքուրիք ժամանակ հետապնդում էր հարբած Խոսրով Գարդմանացի իշխանը։

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

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

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

Երաժշտագէտ Նիկողայոս Թաւմիզեանի գիտական պրպտումները յանդեցրել են քանոնի արեւելեան ծագման դրոյթին: Այն փաստուում է մ.թ.ա. Բ. Հագարածեակը զնացող լինական ռեձ գործիքի մասին մ.թ.ա. Ը. դարում պաւպանուած գրաւոր վկայութեամբ: Նոյն դարում զրանց նախատիպերի երկու նմոյշ փորագրուած են փիւնիկեան մի արկղիկի վրայ: զրանց ազգակից են եղել նաեւ Հին Հրէական տասնադի բաճարն ու բաճարն:

Հայաստանում քանոնի նախատիպերի առաջին գրաւոր լիշատակումներին Հանդիպում ենք Ս. դարի Հայ պատմիչների երկերում՝ որպէս ջնար, քնար կամ տաւիղ: Եայտնի չէ, թէ այդ գործիքները Համոյթային ինչպիսի յարաբերակցութիւններով են Հանդէս եկել եւ ինչ երաժշտութիւն են կատարել: Տեղեկութիւններ չեն պաւպանուել նաեւ Հեթանոսական թատրոնների նուագախմբերում կատարուած երաժշտութեան մասին: Քրիստոնէութեան ընդունմամբ գործիքային երաժշտութիւնը նահանջ ապրեց, կասեցուեց զրանց զրանցման եւ յետագայ սերունդներին փոխանցման Հնարաւորութիւնը: Նոյնիսկ մինչ օրս Հնագոյն միանման գործիքների միջեւ տարբերակման զծերը յտակեցուած չեն, որը եւ մեծ շփոթութիւն եւ դժուարութիւն է առաջացնում: Օրինակ, պարզ չէ, թէ միմեանցից ինչով են տարբերուել քնարն ու ջնարը: Գարեգին Լեւոնեանը, որ զրադուել է նուագարանների խնդրով, դարձեալ չի տուել ջնարի վերջնական բացատրութիւնը, ինչպէս եւ գործիքի պատկերը նուագարանների նկարների ադիւսակում:

Տաւիղ եւ քնարի մասին գրաւոր եւ պատկերաւոր վկայութիւններն աւելի որոշ են, իսկ ջնարը, չնայած նրա վերաբերեալ առատ լիշատակումներին՝ տեղ չի գտել մանրանկարիչների աշխատանքներում: Իրաւացի է մանրանկարների ուսումնասիրութեամբ զրադուած Աստղիկ Գէորգեանը, թէ՛ Հայկական երաժշտական գործիքների մանրանկարներից շատերը կամ չեն պաւպանուել, կամ էլ մեծ ձեւափոխումների ենթարկուելով կորցրել են մատենագրութեան մէջ լիշուած օրինակների նախկին տեսքը: Այդ իսկ պատճառով ժամանակակիցների Համար որոշակի չէ, թէ Հնում յարային ինչ գործիք է եղել ջնարը:

Ջնարի առաջին լիշատակողներից՝ Խորենացին, այն ներկայացրել է որպէս մատնեղով նուագուող գործիք (Քրայմատոն ջնարահար): Սա տեղի է տուել յետագայում նոյնացնելու ջնարն ու քնարը, Հիմք ընդունելով Քջի փոփոխութիւնը Քջի, սակայն ինչպէս գտնում է Հրաչեայ Աճառեանն իր Արմատական Բաւարանում, չպէտք է կարծել, որ Քջնարը

«Քնար» բառի ձևափոխությունն է, քանի որ երկուսը միասին կողք-կողքի գործածուել են՝ Ժ. դարի պատմիչ Թովմա Արծրունին նկարագրել է, թէ ինչպէս արար զօրավար Բուդայի զէժ պատերազմի գնալիս Հնչեղրի են փողեր, քնարներ եւ ջնարներ. «Յայն ժամ, Հրաման հտուեն ամենայն զօրոյն կանելի ի պատերազմ եւ ահա ազադակ եւ փողք եւ քնարք եւ ջնարք եւ վառեալ զենու. եւ սրոյ եւ ամենայն պատրաստութեամբ...»<sup>1</sup> Աճառեանը ենթադրում է, որ ջնարը առաջացած է «Ջնեթ» «զարնի» բառից եւ քացատրելով իրրեւ. աղերախ նուագարան, Համեմատում է վրացերէն «ճիսնուր» բառի Հետ Մինչդեռ վրաստանում ճիսնուրին յայտնի է որպէս քամանչատիպ՝ աղեղնաւոր նուագարան, իսկ Արծրունու վկայութիւնը փաստում է, որ ջնարը նուագուել է ռազմի գնալիս, որը բացառում է գործիքի աղեղնաւոր լինելը: Ջնարի եւ ջնարահարների մասին վկայութիւններ են թողել նաեւ Գրիգոր Մաղխարոսը եւ Գրիգոր Նարեկացին՝ վերջինիս յիշատակած «Ջնարահար պոռնիկ» արտայայտութիւնը յանգեցնում է այն ենթադրութեանը, որ Հնում ջնարը մեծամասամբ նուագել են կանայք. այն Հարճերի ձեռքով Հնչել է թագաւորների ու իշխանների արջուկիքներում: Մէկ այլ առիթով Նարեկացին յիշում է «Ջնար ջահաւորական» արտայայտութիւնը, որը ստուգարանուել է որպէս Դաւիթ արքայի տանադի քնար՝ լուսատու եւ դիւահալած՝ Մեր կարծիքով Դաւիթի ձեռքի քնարն արդէն Ատոռածաշնչի թարգմանութեան ժամանակից կոչւում էր սաղմոսարան, որն իր Հերթին անկիւնաւոր տաւղի կառուցուածք ունէր: Չգտնելով մանրանկարներում ջնարի պատկերումը, ինչպէս նաեւ պարզարանումը յետագայ երաժշտագիտական աշխատութիւններում (Գարեգին Լեւոնեան<sup>20</sup>, Սրբուհի Լիսիցեան<sup>21</sup>), մենք Հակոբած ենք կարծել, որ երեք գործիքների՝ տաւղի, քնարի եւ ջնարի մէջ վերջինս եղել է ամենահին ձեւը, թերեւս տաւղի սկզբնական տարրերակը, եւ որ տաւղի ու ջնարի միջեւ տարբերութիւնն այնքան էական չի եղել:

Տաւղին ըստ Լեւոնեանի, շատ Հին ծագում ունի Այն Հնագոյն յարային գործիքներից միակն է, որ ունենալով երկար կեանք եւ յայտնի դառնալով շատ ազգերի ու ժողովուրդների մէջ, այսօր արֆա (արֆա) անունով Հանդէս է դալիս դասական նուագախմբերում: Գերմանացի գիտնական Կուրտ Ջաքսը նոյնիսկ նախանշել է տաւղի Հայրենիքը՝ Ասորիքը<sup>22</sup>: Եթէ Հիմք ընդունենք տաւղի նախակերպարը՝ որսորդական նետն ու աղեղը, ապա Ջաքսի պնդումը ճշմարիտ է, քանի որ Հնագոյն աղեղնաւոր ցեղերն ապրել են Մեռեալ ծովից Սիրիա ընկած տարածքում: Սակայն խիստ վիճելի է միանշանակօրէն ընդգծել որեւէ մշակութային երեւոյթի ճշգրիտ Հայրենիքը, այն էլ այնպիսի տարածուած նուագարանի Համար, ինչպիսին տաւղին է, մանաւանդ գիտակցելով, որ նետ ու աղեղից մինչեւ աղեղնաձեւ տաւղին ընկած է մեծ զարգացում: Ըստ Աճառեանի՝ տաւղի բառը

պահլաւական շարիրն ձեռի փոխառութիւնն է, որի վկայութիւնն է յոյն պատմիչ Հեսիքոսի մի նկարագրութիւնը, ուր տակիղը շեփորի նման օգտագործուել է պատերազմում. «Ըստ պարթեւաց այսպէս (tabil- Լ-Մ.) է կոչուում տապակի նման երափշտական գործիքը, որը պատերազմի մէջ գործածուում են շեփորի փոխարէն»<sup>23</sup>. Պատերազմի ժամանակ տաւղի օգտագործուում յիշատակուում է նաեւ Հայոց պատմութեան մէջ. «Եւ ոչ այլ ինչ յէ նա անդ (պատերազմի դաշտում- Լ-Մ.) բայց միայն զձայն տաւղի բախելոյ եւ զհարկանել փողոց»<sup>24</sup>. Տակիղը Քնարի Համեմատութեամբ, ակիլ ուշ շրջանի պահլաւական փոխառութիւնն է, որ Հանդէս է եկել Հիմնականում աղեղանման, ինչպէս նաեւ ուղղանկիւն եւ անկիւնաւոր ձեւերով:

Քանոնի միւս նախատիպար՝ քնարն, ըստ Լեւոնեանի, եղել է տաւղի սկզբնական կառուցուածքի վրայ պատրաստուած եւ Համեմատաբար ակիլ բարդ նուագարան: Քնարի յիշատակումներն առաւել բազմաթոս են Աստուածաշնչի էջերում: Յարտի է, որ այն խորհրդանիշն է Հաստուածաշնչեան նուագարանին. «Առնէր Դաւիթ զքնարն եւ նուագէր ձեռամբ խրոյճ» (Ա. թագ. ԺԶ., 23), ինչպէս եւ խորհրդանիշը արուեստը Հովանաւորող աստծոյ նուագարանի Քնարի շուրջ ստեղծուած ուշադրութեան եւ սիրոյ արձագանգի վկայութիւնն է այն, որ վաղ միջնադարից Հայաստանում շքնարը եղբայրը Հաւաքական անունն է դարձել լարալին բոլոր կամիքաւոր գործիքների Համար: Արդէն Ժ-ԺԾ դարերում այդ բառի ներքոյ Հասկացուել են ոչ միայն քնարն ու քնարատիպ գործիքները, այլեւ առհասարակ սազատիպ, թամբուրատիպ եւ ուղատիպ բոլոր նուագարանները<sup>25</sup>. Սա Հաստատուել է Մանուէլ Վրդ. Քաջունու Բառագիրք Արուեստից Եւ Գիտութեանց աշխատութեան մէջ<sup>26</sup> եւ Նոր Բառգիրք Հայկազեան Լեզուի աշխատութիւնում<sup>27</sup>, որոնք շքնարը մեկնել են որպէս «Քնար, կիթառ, տակիղ, սաղմոսարան, փանդիոն, բարբուռ, նուագարան բախողական՝ աղեօք կամ լարիւք եւ թելիւք կազմեալ յայլ եւ այլ ձեւս, սանթուռ... թամպուռ» եւն.<sup>28</sup> Աճառեանը ստուգարանելով շքնարը բառը, գտնում է, որ այն ունի ասորա-սեմական ծագում եւ որ Հայերին Հաւանաբար անցել է ասորիներէ:

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

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

decachordum: Աստուածաշնչի հայերէն թարգմանութեան մէջ դրանք յիշատակուած են «քնար», «սաղմոսարան» եւ «տասնադի սաղմոսարան» ձեւերով: Վիտտովյան եղբրուք Տեառն օրհնութեամբ, տասնադեաւ սաղմոսարանաւ սաղմոս ասացէք նմա» (Մաղ. [Բ. (19.), 2): Այդ փամօնակից սկսած սաղմոսարանը (արեւմտեան մի շարք ժողովուրդների ժօս՝ պօսլ-տերերոնը), մատենագիրների, յոտազարում մանրանկարիչների կողմից ձշտապէս յիշատակուած եւ պատկերուած էր Դաւիթ Մարգարէի Հեօ որպէս նրա նուագարան: Չնայած սաղմոսարանների արօտաքին տարբերութեանը եւ առաջինի կնանտոցով եւ երկրորդի կամիթային արտայայտաձեւերին՝ երկուսն էլ նոյն տասնադի նուագարաններն են: Դրանք երաժիշտը բռնուած է ձախ ձեռքով գործիքի ներքեւից եւ այն անց է կացնուած գործիքի իրանի վրայով: Առաջինն ակնի յարմար պահելու համար ունի նաեւ բռնակ: Քանոնատիպ նուագարաններից քանոնին ամենամօտն ու Հարազատն անտարակոյս եռանկիւնաձեւ սաղմոսարանն է (անկիւնաւոր տաւիղը), որն ունի իրանի վրայ անցքեր եւ նուագուած է յատուկ յարմարանքի (մեղիատորի) միջոցով:

Քանոնի առակի ստոյգ, արդէն Հենց քանոն անուանմամբ եւ այսօրուայ ձեւը կանխորոշող պատկերմամբ, յիշատակումները կապուած են զարգացած աւստատիրութեան շրջանի պատմիչների ու վկայագիրների Հեօ: Մինչ արդ չպահպանուած տեղեկութիւնների բացակայութիւնը թոյլ չի տալիս պարզել հայոց կեանքուած քանոնի վերջնական տեսքին Հաննելու ուղին: Այն կարող էր կամ կատարելագործուել եւ մեծ զարգացում ապրել սաղմոսարանից, եւ կամ մուտք գործել Հայաստան որպէս այլ երկրներու արդէն կազմաւորուած եւ պատրաստուած գործիք: Աւելի շուտ հակուած ենք երկրորդ տեսակէտին, քանզի սաղմոսարանը եկեղեցուած օգտագործուող նուագարաններից էր, իսկ քանոնը՝ աշխարհիկ կեանքուած մեծ կիրառուած ունեցող գործիք<sup>10</sup>:

ԺԳ. դարի փիլիսոփայ Յովհաննէս Երզնկացի Պուզը, ԺԾ. դարի տոմարապէտ Յակօր Դրիմեցին իրենց տոմարներու փորձել են համեմատութեան տեսանկիւնից պարզել բազմալար անկոթ նուագարանները: Դրիմեցին նոյնիսկ իր մեկնութեան մէջ մանրամասն նկարագրել է տասնադի «քնարը», 40-լարանի «սանդիբը» (սանթուր), 70-լարանի «ղանոնը» (քանոն), 100-լարանի «արղանոնը» եւ դրանց յարման կերպը<sup>10</sup>: ԺԱ. դարից սկսած հայ ժողովրդական գործիքային երաժշտութիւնը զարգացման լայն հուշով է ընթացել, որի գագաթնակէտը եղել են ԺԸ-ԺԹ. դարերը՝ յանձին աշուղների արուեստի Գործիքները ոչ միայն հանդէս են եկել երկրորդական դերով՝ երգին նուագակցելով, այլեւ մենակատարումներով: Դեռ Ժ-ԺԱ. դարերու Գոսանների համադրական արուեստուած, որտեղ միաւորուել են խօսքը, երգը, շարժումը, դիմախաղը եւ գործիքային նուա-

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

Ուշ միջնադարում՝ ԺԶ-ԺԸ. դարերում քանոնի մասին եւս վկայում են որոշ մանրանկարներ եւ գրաւոր յիշատակումներ: Դրանցից է Վենետիկի Միսիթարեանների հրատարակած ԺԷ. դարի ձեռագրերից մէկը, ուր ներկայացուող 4 գործիքների շարքում է «դանոնը» (միւսներն են՝ քնար, սայլիք եւ արղանոն): Հեղինակները տեղեկացնում են իւրաքանչիւր նուազարանի լարերի քանակի, լարելու անհրաժեշտութեան, մարդկանց վրայ նուազի ներգործութեան, ազա հիւանդներին բուժելու մասին<sup>25</sup>: ԺԸ. դարում Գրիգոր Գալպատաքայանի *Գրքոյի Որ Յոյժ Նուազարանում*<sup>26</sup> համեմատութեան կարգով մեկնաբանուած են մի քանի լարային սեղանաձեւ գործիքներ: Քանոնաւարների անունների ենք հանդիպում Արիստակէս քահանայ Հիսարիանի աշխատութիւնում, որը ԺԸ. դարի արեւմտահայ երաժիշտներին ներկայացնելիս, գրքի «Հայ արուեստադէտին մի մաւր» խորագրում յիշատակում է Քանունի Մաքսուտին, ինչպէս եւ Քանունի Համարձուումին (Հիսարիանը քանոնը կոչում է արարական քանուն ձեւով)<sup>27</sup>:

ԺԹ. դարի ժողովրդական գործիքների մասին պատկերացում կազմելու համար պէտք է նկատի ունենալ դուստներին եւ աշուղների խմբակային եւ անհատական գործունէութիւնը: Երանք - մի շարք աղբիւրների վկայութեամբ - գործածում էին սաղ, թառ, քամանյա, դափ, զուռնա եւ այլ նուազարաններ, սակայն ոչ քանոն: Քանոնի շրջիկ՝ դուստնական, թափառական կեանքի մասին տեղեկութիւններն աւելի շուտ կապում են ոչ այնքան հայկական, որքան արեւելեան կենսաձեւի հետ: Ինչպէս վկայում է Լեւոնեանը, Հայաստանում ԺԸ-ԺԹ. դարերում խնջոյքներում, հարսանիքներում եւ այլ հասարակական ձեռնարկներում հանդէս են եկել նուազածուների խմբեր՝ «սազանդարներ» (չպէտք է շփոթել աշուղների հետ): Սազանդարների խմբում սովորաբար եղել են չորս երաժիշտներ՝ քամանյաւար, թառաւար, նաղարա եւ դափ նուազողներ: Նոյնպիսի խմբերում, որ գործել են Թուրքիայում եւ կոչուել «խանանդէներ», նուա-

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

Քանոնի եւս մէկ այլ պատկերմանը հանդիպում ենք Լեւոնեանի մէկ այլ աշխատութիւնում, որը նկարագրելով մի շարք նուագարաններ, դրանց կողքին բացատրութիւններ է տալիս քանոնի, քնարի եւ սանթուրի մասին։ Հետաքրքիրն այստեղ այն է, որ Լեւոնեանը քանոնը ցուցադրել է որպէս ուղղանկիւնաձեւ, սանթուրն ու քնարը՝ սեղանաձեւ։ Ըստ Հեղինակի՝ նոյն ընտանիքին պատկանող երեք գործիքների մէջ ամենաբազմալարը քնարն է (Յական դասաւորում 145 լար), ապա՝ սանթուրը (Յական դասաւորում 39 լար), իսկ քանոնը՝ ամէնից սակաւ լարաւորը (Յական դասաւորում 21 լար)։ Ըստ Լեւոնեանի՝ ԺԸ դարի սկզբից քանոնը յայտնի է եղել Կոստանդնուպոլսում, Կիլիկիայում եւ Զմիւռնիայում գործած Հայ աշուղներին։ 1880ականներից զայլով Կովկաս, նրանք գործիքն առաջին անգամ ծանօթացրել են նաև արեւելահայերին<sup>25</sup>։

Քանոնի մասին պատմական ստույգ տեղեկութիւններն այսքանով գրեթէ սպառուում են։ չեն պահպանուել վկայութիւններ գործիքի կենցաղայնական մասին, նրա դերը ժողովրդական լայն խաւերում։ Չեն Հասել նաև զուտ քանոնային մեղեդիներ, որոնց չգոյութիւնը դժուարացնում է ճշմարտութիւնը այն համոզումին, որ գործիքը պիտի որ եղած լինէր ժողովրդական կեանքի անբաժանելի մասը։ Նման պարագայում երբեք քննութեան չի ենթարկուի, օրինակ, սրնգի կամ շուփի դերը, որոնց մշտագոյ առկայութիւնը փայլուն պատկերացնում ենք Հայոց կեանքում։ Նման պատկերացման հիմնական ազդակն այն մեղեդիներն են, որոնք ժողովուրդը ստեղծել է տուեալ նուագարանի համար, եւ որոնք դարերի ընթացքում ամբրանալով եւ փոխանցուելով սերունդներին՝ այսօր տիպականացել են նրա նուագացանկում։ Այսպէս, եթէ սրինգը խորհրդանշուում է Հովուականներով, դուղուկը եւ զուռնան՝ տխուր հոգեպարար եւ հարսանեկան զի նուագներով, ապա քանոնի Հետ կապուած նման մեղեդային դուգորդումներ չկան։ Քանոնի բնորոշային բնութիւնը՝ յանկարծարանութիւնն է (խմպրովիզացիան), որը սակայն ոչ թէ դեղջուկի, այլ բանիմաց երաժշտի մտքի արդիւնքն է։ Չգտնելով քանոնին վերաբերող ժողովրդաստեղծ ոչ մի մեղեդի (կարելի է ենթադրել, որ զուտ քանոնային երաժշտութիւն ժողովուրդը չի ստեղծել առհասարակ, կամ ստեղծուածն էլ անհետ կորել է), Հակուած ենք կարծել, որ վաղ ժամանակներում քանոնի օգտագործման հիմնական վայրը եղել է ոչ թէ գիւղացու խրճիթը, այլ թագաւորի եւ իշխանաւորի արքունիքը։ Այլ իսկ պատճառով քանոնն աւելի շուտ ընկալուած է որպէս համերգային նպատակներին ծառայող, քան դեղջուկի կենցաղում կիրառուող, նրա անմիջական յոյզերն արտայայտող գործիք։ Համերգային նպատակներով՝ իշխանական միջավայրում գոր-

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

Յայտնի է, որ ցանկացած նուագարանի ազգային հիմքերը շարժառնում էր նախ և առաջ հիմնում ենք նուագարանի համար թատուկ ստեղծուած ժողովրդական մեղեդիների վրայ: Քանոնի համար ժողովրդի կողմից ստեղծուած մեղեդու բացակայութիւնը թոյլ է տալիս նուագարանը հնուացնել Հայկական ազգային արմատներից, համարելով այն «օտար բաժուտ»՝ տարրեր շփումներից ներթափանցուած, «հիւր եկածի» կարգավիճակ ունեցող, սակայն նոր միջավայրին լաւագոյնս յարմարուած մշակութային երևույթ: Գիտակցում ենք, թէ ժողովրդական արուեստում պայմանական է որեւէ նուագարանի հարեմբի ճշգրիտ բնորոշումը, և որ վերջնական հաշուով խնդիրը ոչ թէ գործիքի, այլ տուեալ գործիքով ազգային մտածողութեան վերարտադրումն է: Ուստի եւ քանոնը բնորոշում ենք որպէս արեւելեան նուագարան, որը ներթափանցելով Հայաստան և ժամանակի ընթացքում մեծ սէր գտնելով ժողովրդի կողմից՝ վերածուել է հայաստիպ մի գործիքի, որն այսօր յայտնի է դարձել որպէս «հայկական քանոն»<sup>20</sup>: Քանոնի «հայկական» արտայայտումը<sup>21</sup> պարտական է միայն ի. հարիւրամեակին:

Քանոնը, ըստ Լեւոնեանի, Արարիայում և Թուրքիայում երկար սպրելով անցել է Փոքր Ասիա, որից յետոյ՝ Այսրկովկաս, իսկ այնուհետ ընդունելով այլ անուններ՝ թափանցել նաև բալկանեան ազգերի մէջ<sup>22</sup>: Մեր կողմից աւելացնենք, որ Անդրկովկասում քանոնը յատկապէս մեծ զարգացում է ստացել Հայաստանում (Վրաստանում այն չկիրառուեց, Աղբրնիւնում զարգացումն սկսուեց աւելի ուշ): Դարասկզբին քանոնի անդրանիկ կատարողները եղել են արեւմտահայերը: Դրանցից առաջինի՝ Արշաւիր Ֆերիւկեանի շնորհիւ 1924ից սկսուել է Հայաստանում մեր դարի քանոնի տարեդրութիւնը:

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

#### ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԱՐՈՒՆԾՍ

Քանոնի մշակույթի զարգացման գործում հսկայական նշանակություն ունեցաւ կատարողական արուեստը, որն այսօր ունի հարուստ ականջներ:

Չունենալով ժողովրդական հարուստ երաժշտական ժառանգութիւն՝ քանոնի պէս նուագարանն իր ճշգրտագիտութիւնը՝ Հայաստանում եւ Հայ ժողովրդի մէջ կարող էր հաստատել միայն բարձր կատարողական նուաճումներով: Հայաստանում առաջին կատարողները Հանդէս են եկել 1920ականներին, որոնք մեծամասամբ արեւմտահայեր էին՝ Արշաւիր Ֆերիւշեան, Գարեգին Խանիկեան, Նշան Հոպեան, Զաւէն Տերմենճեան, ինչպէս նաեւ Սողոմոն Ալթունեան եւ Սաշա Օդանեզաւիլի:<sup>26</sup> Այս խմբի կատարողների մէջ եւ ընդհանրապէս Հայաստանում առաջին քանոնահարը եղել է Արշաւիր Ֆերիւշեանը (եռյն ինքը՝ Արա Սեւանեան, որը յետագայում տեղափոխուել է ԱՄՆ): Սիրող երաժշտի իր փորձով Ֆերիւշեանը ժամանակի կատարողների մէջ աչքի է ընկել իր նուագի վերստուգութեամբ եւ անկաշկանդ փայլով: Քանոնի իր պատրաստումները կատարելագործելով՝ վարդան Բունիի (1888-1960) «Արեւելեան նուագախումբում, որպէս մենակատար նա մասնակցել է 1989ին Մոսկուայում կայացած Հայ գրականութեան եւ արուեստի առաջին տասնօրեակին՝ իր ստեղծած «Հայկական ֆանտազիայով ապշեցրել շատերին, այդ թւում Ստալինին, որի կողմից պարզեւատրուել է մեծ մրցանակով»<sup>27</sup>: Քանոնի առաջին կատարողներին բնորոշ է եղել արեւելեան ոճը, որն արտայայտուել է յանկարծաբանական Հիմքով կառուցուած ստեղծագործութիւններով, նուագացանկում մեծ տեղ յատկացնելով մուղամներին: Հայ երաժշտութեան դանձարանից վերարտադրուել են մեծ մասամբ աշուղական արուեստի՝ Սալիաթ Նովայի, Զիւանու, Շեքամի եւ այլոց երաժշտութիւնը, որոնց կողքին համեստ սեղ են ունեցել կոմիտասեան որոշ նմուշներ եւ բուն Հայկական ժողովրդական մեղեդիներ: Գործիքի համար յատուկ գրուած գեղարուեստական բարձրորակ ստեղծագործութիւններ դեռեւս չկային, այդ պատճառով քանոնի աւագ սերնդի կատարողական արուեստն առաւելապէս դրսեւորուել է համոյթային եւ նուագախմբային ոլորտում, որտեղ քանոնի դերը հիմնականում կատարուող մեղեդու կրկնօրինակումն էր: Այս դէպքում արդէն խօսք լինել չի կարող գործիքի մասնայատուկ օգտագործման մասին:

1920ականների կատարողական արեւելեան ոճին նպաստել է Հենց գործիքն ինքը՝ կառուցուած լինելով ոչ տեմպերացուած ձայնաշարով՝ այն շաւազոյնս դրսեւորում էր մուղամներում (խւրաբանչիւր ձայն (տոն) բաժանուած լինելով կիսատոնից փոքր տոներին, թոյլ էր տալիս ձայնի տատանողական՝ վիրբացիոն արտայայտում, որը մուղամի «բնութիւնն» է):

1920ականների կատարողական արուեստի զարգացմանը թերևս նպաստ էր գործիքի կատարելագործումը, որի իրականացումը մօտ էր, քանի որ հենց այդ ժամանակ ծալալուծցին վարդան Բունիի՝ ժողովրդական դործիքների բարենորոգչական աշխատանքները, Լինելով մեծ բարեփոխիչ թափ, սազի, քամանչայի, դուդուկի ոլորտում Բունին բոլորովին շանդրադարձաւ քանոնին: Միզուցէ նուագարանն ընդունելով զուտ արեւելեան համակարգում, ստեղծագործութիւնների մեկնաբանումը նրանով, Համարում էր լաւագոյն եւ նշմարիտ տարբերակը:

Բնորոշելով 1920-50ականների քանոնի կատարողական արուեստը՝ նկատում ենք երկու կարեւոր առանձնախտկութիւն՝ նուագակցութեան շրջանակներում ունեցած դերը՝ եւ Հարեւելեան ոճի արտայայտչաձևեր: Կատարողական այդ արուեստը պայմանաւորուած է եղել հետեւեալ գործոններով.

ա) ժամանակի երաժշտա-գեղարուեստական պահանջները (ընդհանուր հակումութիւնը դէպի արեւելեան երաժշտութիւնը)<sup>25</sup>,

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

գ) գործիքի կառուցուածքը,

դ) նուագացանկի ընտրութիւնը,

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

Նշուած կէտերից անդրադառնանք վերջինին: Կատարման այն սկզբունքները, որոնցով առաջնորդւում է այսօր սկսնակ քանոնահարը, հիմնաւորապէս տարրերում են նախորդների կատարման ձևից: Նրանք քանոնը հնչեցնելով մատերի պառկածն դիրքով (թողնում է կարծես լարը կողքից քաշելու օպարուութիւն), բնականօրէն հեռու են մնացել մի շարք արտայայտման հնարների օգտագործումից (այս դէպքում, օրինակ, բոլորովին չի օգտագործւում բուլբ մատը, որի միջոցով այսօր կիրառւում են բազմաթիւ միջոցներ): Նման կատարման ժամանակ ամենամեծ զբաղը ձայնի թոյլ արտաբերումն է: Կողքից (պառկած) եւ ոչ վերից (բուլբահարաց) հարուածի դէպքում ընդգրկւում են ձայնի ոչ թէ երեք լարերը միաժամանակ, այլ դրանցից մէկը (լաւագոյն դէպքում երկուսը): Այսօր էլ արեւելեան մի շարք երկրներում պահպանւում է կատարման նմանօրինակ ձևը: Միաժամանակ այժմեան կատարողական տեխնիկայում կարեւորւում է մատների պահուածքի սկզբունքային փոփոխութիւնը, որի շնորհիւ գործիքի հնդդութիւնը դրսեւորւում է լիակատար ձայնով:

Ի. զարի կէսին քանոնի կատարողական արուեստը թեւակոխեց զարգացման նոր փուլ, ազգային ոճի, մեկնաբանման մեթոդների ու ինտոնացման հնարների նոր ըմբռումներով: Կատարողական նոր զգրոցի հիմնադիրը դարձաւ Քաչատուր Աւետիսեանը (1926-1998), որը կարողա-

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

Քանոնի կատարողական ասպարէզում 1960 թուականը սահմանագիծը դարձաւ կատարման այդ երկու ձեւերի միջև՝ ի դէմս տաղանդաւոր երաժիշտ խաչատուր Աւետիսեանի: 1961ին Բեռլինի երիտասարդութեան եւ ուսանողութեան համաշխարհային Գ. մրցույթ-փառատօնում Աւետիսեանի փայլուն ելույթն իր վրայ բեւեռեց այնպիսի ուշադրութիւնը: Այն նաեւ ողբելիքն աղբիւր դարձաւ քանոնի ասպարէզում նորանոր անունների յայտնութեան եւ հայ կոմպոզիտորների կողմից գործիքի համար գեղարուեստական ստեղծագործութիւնների յորինման: Ժողովրդական գործիքների փուլում մասնակցում էին ՅԱ կատարողներ, որտեղ պէտք է հնչէին քանոնը, զիջակը, կոկլէն, բալայական, սանթուրը, պարկապղուկը, ծնծղաները եւն.: Աւետիսեանը ծրագիրը կազմել էր իր փոխադրած Մոցարտի («Տոնգօ»), Գրիգի («Անիտրայի պարը»), Սայիաթ Նովայի («Էջիտեմէղ») եւ սեփական ստեղծագործութիւններից («Էքսպրոմտ») եւ «Հայկական Ֆանտազիա»), որոնց անգերազանցելի կատարումը ստիպեց դասակազմին արտայայտուել հետեւեալ կերպ. «Պէտք է առանձնացնել Խ. Աւետիսեանին, նոր միայն յաջորդ տեղերը յատկացնել յաղթողներին: Ես երբեք նման կատարում չեմ լսել»: Կատարողական նոր դպրոցը հիմնուեց գործիքի դասականացման վրայ, որի երկու կարեւոր պայմանները հանդիսացան գործիքի կատարելագործումը եւ դասական ժանրերում քանոնի համար յատուկ գրուած ստեղծագործութիւնները: Աւետիսեանի միջոցով իրագործուած քանոնի լարքի փոփոխութիւնը եւրոպական տեմպերացիայի սկզբունքով, հիմք դրեց գործիքի կատարողական արուեստում «Եւրոպական ուղղութեանը» եւ այդ ոլորտում գեղարուեստական երկերի (կոնցերտներ, սոնատներ, պիէսներ) ի յայտ դալուն: Գործիքով ազգային եւ ժողովրդական երաժշտութեան արտայայտման լաւագոյն միջոցը դարձան կոմիտասեան նմուշները եւ ժողովրդական երգերի փոխադրումներն ու մշակումները:

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

ժողովրդական գործիքի ու դասական երաժշտութեան սկզբունքները Ստեղծուեցին մի շարք փոխադրումներ և մշակումներ (յատկապէս Ղու-  
թակի վիրտուոզային երկերի նուագացանկից), ինչպէս նաև քանոնի Հա-  
ժար յատուկ ստեղծագործութիւններ և փոխադրութիւններ: Դրանցից է-  
ին Նիկոս Գազանիճի (1782-1840) վարիացիները՝ Վենետիկեան գիմա-  
կանդէսի թեմայով, Պարո դէ Սարասատէի (1844-1908) Քնչուական  
մեղեդիներն ու Կամիլ Սեն-Սանսի (1835-1921) Քնտրողուկցիանն և  
Ռոնդօ Կապրիչոզօն, Անրի Վիետանի (1820-1881) Տարանտելյան, Ման-  
ուէլ դէ Ֆալլայի (1876-1946) Քնչական պարը ևն., բուն քանոնի  
ստեղծագործութիւններից՝ Գրիգոր Հախինեանի (1926-1991), Արամ Սա-  
թուեցի (1913-1990) կոնցերտները, էրիք Յարութիւնեանի (1933) «Alleg-  
ro»ն, Խաչատուր Աւետիսեանի Վկերցօն, Սոնատը, Սոնատ-Փանտազ-  
իան, Ստեփան Զրբաշեանի (1917-1973) Վկոնցերտիօն, Մովակ Համբար-  
ձումեանի (1923-2001) Տրապիզոնցիների պարը ևն.: Նշուած ստեղծա-  
գործութիւնների վերտառութիւններից չպէտք է միանշանակօրէն դատել,  
որ քանոնը գուտ վարագ տեմպերի ու ութմերի արտայայտիչ է: Գործիքի  
կատարողական երկացանկում յայն կիրառութիւն ունեն նաև քնարական  
ապրումների ստեղծագործութիւնները, ինչպիսիք են, օրինակ, Ալեք-  
սանդր Եահրազեանի Անուբլները, Աւետիսեանի ՎՅուշերը, Տաղը,  
Քանդակ պարը, Վերջ առանց խօսքի՞ն, Երուանդ Երկանեանի (1961)  
Տաղ աշնանը, փոխադրութիւններից՝ Կոմիտասի Անտունիօն, Քրիստր  
եսը, Վոուսկը, Քարուն ան ևն.:

Վերը նշուած քանոնի կատարման երկու ուղղութիւնների՝ «արեւել-  
եան»ի և «եւրոպական»ի միջև պէտք է տարբերել, որ «Հայկական»ն այս-  
տեղ գրասեւորուեց Հենց «եւրոպական» ձևի մէջ: Այս ոլորտում ի յայտ ե-  
կաւ Հայկական քանոնի իւրատիպութիւնը և տարբերութիւնն այլ մշա-  
կութիւնների քանոնային արուեստներից: Այսինքն՝ քանոնը մեզ մօտ, շնոր-  
հիւ կատարողական նոր դարացի, ժողովրդական ոլորտից Քնիչաձեւ  
անջատուելով, աւաւելապէս մերուեց պրոֆեսիոնալ աշխարհի երաժշտու-  
թեանը: Գաղտնիք չէ, որ ժողովրդական գործիքի դասականացումը (եւրո-  
պականացումը) ունի իր շագն կողմերը: Հասկանալի է այն մտափախու-  
թիւնը, որն այս կողմնորոշման մէջ կարելի է տեսնել գործիքի բնական  
Հնարաւորութիւններին և կոչմանն անյարիր երկփեղկուածութիւն, ինչ-  
պէս նաև դասական երկի Հնչողական, տեմբրային ոլորտի խաթարում:  
Մի բան է, երբ կոմպոզիտորը ձեռնամուխ է լինում ստեղծագործութեա-  
նը, նախօրօք Հաշուի առնելով գործիքի Հնարաւորութիւնները, մէկ այլ  
բան՝ երբ դասական ամէնից էլ ոլորունն ստեղծագործութիւնները փոր-  
ձուած են նոյնութեամբ մեկնարանուել քանոնի կատարմամբ: Վերջինիս  
դժուարութիւնը, բացի կատարման տեխնիկայից, նաև ձայնարտա-

բերման մէջ է, որի խախտումը ակամայից ստեղծագործութիւնը ներհայն-  
ցողական ոլորտից փոխադրում է շօշափիլի սահմանները, թուլացնում  
ներքին ապրման ուժը: Այս դէպքում կատարողից պահանջուում է արտա-  
յայտչականութեան առակել ընդգծուածութիւն եւ մեծ երաժշտականու-  
թիւն՝ դասական երկի եւ գործիքի էսեմբլերը միաձուլելու համար:

Կատարողական նոր դպրոցը հիմնուելով Աւետիսեանի կողմից, այնու-  
հետեւ փայլուն նուաճումների հասաւ շնորհիւ Անժելա Աթարեկեանի,  
Յասմիկ Լէյլոյեանի, Ալվարո Միրզոյեանի, Անուշ Կիրակոսեանի, Ինչպէս  
նաեւ Մովսէս Ծովաննիսեանի ու Մարինէ Ասատրեանի Մշտապէս ա-  
ռաջնորդուելով նորարարական ձգտումներով իւրաքանչիւր քանոնաւար  
կատարողական արուեստում ունեցաւ իր ներդրումը: Դառնալով առաջին  
կին քանոնաւարը՝ Աթարեկեանը (ծն. 1936), իր բացառիկ օժտուած տա-  
ղանդով եւ հմուտ ձեռքերումներով, ոգեւորելով եւ իր ետեւից բերելով  
քանոնաւարուհիների մի ողջ սերունդ, հիմնովին փոխեց քանոնի կատար-  
ման մէջ կատարողի ընդունուած կարգավիճակը՝ Լէյլոյեանի շնորհիւ  
սկիզբ դրուեց (1976ին) քանոնաւարուհիների մենահամերգերին: Արդէն  
հնարաւոր եղաւ բեմում հնչեցնել երկու բաժնից բաղկացած համերգ՝ մի-  
այն քանոնի կատարմամբ: Նման քայլի դժուարութիւնը ոչ թէ ստեղծա-  
գործութիւնների քանակի կամ մենահամերգն էարդարացնող ձեւական  
տեւողութեան մէջ է, այլ կատարողի այն պատրաստութեան, որն ի վիճա-  
կի է բացայայտել գործիքի բոլոր հնարաւորութիւնները ու դրանք համո-  
ղիլ մատուցել ունկնդրին:

Կատարողական արուեստի զարգացման մէջ փայլուն էջ է ներկայաց-  
նում Միրզոյեանը: Նուիրուելով իր գործիքին անհուն սիրով եւ դրսեւորե-  
լով երաժշտութեան զաղտնարանները թափանցելու նուրբ ճաշակ՝ նրա  
մեկնարանումներն աչքի են ընկնում հարուստ երաժշտականութեամբ:  
Քանոնի երաժշտութեան պրոպագանդան մէջ իր համեստ, բայց կարե-  
ւոր դերն ունեցաւ Կիրակոսեանը: Յատկանշական է, որ նրա շնորհիւ վեր-  
ջին տասնամեակում քանոնը յաճախ հնչել է ազատազրական պայթարի ե-  
լած Արցախ աշխարհում:

Այսպիսով, 1960ականներից մինչ օրս քանոնի կատարողական ասպա-  
րէզում նշմարում ենք հետեւեալ կարեւոր կողմերը. 1) գործիքի մենա-  
նուագալին դրսեւորումը, 2) նրա ժողովրդականացումը, 3) գործիքի աս-  
պարէզում էւսակական ձեւիւ հիմնումը:

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

2. «Ժողովրդականացում» ասելով նկատի ունենք հետեւեալը. քանոնի հետ կապուած զուգորդումներ չեն առաջանում որպէս հայի կեանքում մշտապէս առկայ եւ անբաժանելի մասը կազմող գործիքի (այսինքն՝ ժողովրդական գործիք լինելը՝ իր բուն իմաստով), ինչպէս օրինակ սրնդի կամ գուղուկի դէպքում: Դա առնուազն չէր նկատուած մեր դարաշրջանում՝ մինչեւ 1970-80ականները: Շնորհիւ քանոնաւար կատարողների կողմից տարուած գործիքի պրոպագանդան, վերջին ժամանակներում քանոնը թափանցեց ժողովրդական լայն շերտեր եւ գտաւ իր «ժողովրդական կոչումը»: Այդ պատճառով քանոնը բնորոշուած ենք որպէս պրոֆեսիոնալ աշխարհից ժողովրդական կեանք եկած եւ թափանցած, այսինքն՝ ժողովրդականացած նուազարան<sup>3</sup>:

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

Ինչպէս ամէն ժողովրդական գործիքի, այնպէս էլ քանոնի արուեստում սրտածուռ ու բնական են հնչում ժողովրդական ոլորտի մեղեդիների վերարտադրումները: Սակայն այս համակարգում թէեւ քանոնի նուազում ազգային ոգին արտայայտելու պահանջով է, որ ստեղծուեցին կոմիտասեան նմուշների փոխադրումները, սակայն նկատենք նաեւ, որ քանոնով կատարուող կոմիտասեան մեղեդիներում (թէեւ հայկական մեղեդին կատարուած է հայի ձեւով) առկայ է ձայնարտաբերման անյարիրութեան պահը կոմիտասը, ողջ կեանքում մերժելով ճշան ու զուգուած տեմբրերը, իր մշակումների լուսազոյն (հայեցի) դրսեւորումը գտնուած էր «համեստ ու վեճ» ձայնի մեղմանուշ տեմբրերում: Այս առումով քանոնի «բաց» հնչերանդը չի համապատասխանում կոմիտասի սկզբունքներին (նոյնն է՝ հայեցի դրսեւորմանը): Վերապահումով ժօտենալով քանոնի հայ կատարողական ասպարէզում նշուած «աններդաշնակ» կողմերին, գտնուած ենք, որ այնուամենայնիւ այն խրատիպ է, չկրկնուող, ունի իր առանձնայատուկ կերպը, որի վրայ էլ ստեղծուել է «քանոնի հայկական դպրոց» հասկացութիւնը:

#### **«ՀԱՅԿԱԿԱՆ» ԵՒ «ԱՐԵՎԵԼԵԱՆ» ՔԱՆՈՆՆԵՐԸ**

Հայկական քանոնի խրատիպութիւնն բնորոշելու համար զուգահեռ կատարենք հայ քանոնի եւ իր նման՝ արեւելեան ժողովուրդների մէջ մեծ

սէր եւ տարածում գտած գործիքների միջեւ Հայկական քանոնի Կարեւր-  
 Կան ազգակիցները բուն քանոններն են՝ մեծ ճանաչում գտած Պարսկաս-  
 տանում, Թուրքիայում, Արաբիայում, Եգիպտոսում, Ադրբեջանում եւն-  
 իական տարբերութիւն չզտնելով արեւելեան քանոնների միջեւ, դրանք  
 ներկայացնում ենք, ընդհանրացնելով պարսկական քանոնի օրինակով (որ  
 այսուհետեւ կ'անուանենք պարզապէս արեւելեան քանոն): Մենք դրանց  
 միջեւ Համեմատութիւնը կատարում ենք ոչ այնքան մէկի կամ միւսի ա-  
 ռաւելութիւնը վերահանելու, այլ իւրաքանչիւրի ինքնատիպութիւնն ընդ-  
 դեմու միտումով:

Հայկական եւ արեւելեան քանոնի դադրոցների տարբերութիւնը միեւ-  
 նոյն գործիքի բոլորովին այլ մեկնաբանումների մէջ է, որը բխում է եր-  
 կու մշակոյթների ազգային տարբեր երաժշտամտածողութիւնից: Սրանով  
 է պայմանաւորւում նաեւ գործիքների արտաքին դրսեւորումը՝ կառու-  
 ցուածքը, պահելաձեւը: Իրանական եղանակը Հայկական քանոնից չա-  
 փերով մեծ է, քանի որ իւրաքանչիւր ձայնի Համար տեղադրուած են հինգ  
 բռնակներ: Հայկական քանոնի բռնակների թիւը 2 է: Իրանական քանոնն  
 ունի 81 լար՝ դասաւորուած 21 եռալի ձայներով եւ Հայկական քանոնից  
 տարբերուած է լայն դիապազոնով (f - d<sup>3</sup>): Հայկական քանոնի դիապա-  
 զոնն է՝ g - d<sup>3</sup> եւ ունի 72 լար (24 ձայն):

Իրանական քանոնի 5 բռնակների Համար օգտագործւում են Համա-  
 պատասխանաբար արտերացիայի հետեւեալ նշանները՝

▷ (բեմոյ) - ձայնն իջեցնում է 1/2 տոն

▷ (թոռոն) - ձայնն իջեցնում է 1/4 տոն (օր.՝ Էմի եւ Էմի բեմոյի մէջ-  
 տեղը)

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

✚ (սոռի) - ձայնը բարձրացնում է 1/4 տոն (օր.՝ Էդօ եւ Էդօ՞նի մէջ-  
 տեղը)

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

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

Իրանում քանոնն օգտագործւում է 3 պահելաձեւով. դրուած 1)  
 ծնկներին, 2) յատուկ սեղանին, 3) ազդերին՝ ծալապատիկ նստած. հին  
 ժամանակներից փոխանցուած մի ձեւ, որը հազուադէպ է օգտագործւում  
 ժողովրդական շիրտերում: Հայերի մօտ գործիքն ունի մէկ պահելաձեւ՝  
 ձախ ծնկին դրուած (ձախ ոտքը աջի վրայ): Անշուշտ, կատարողական ար-  
 ուեստում, գործիքի պահելաձեւն էական չէ, իւրաքանչիւր ձեւում կարելի  
 է հասնել բարձր կատարողական արդիւնքի<sup>31</sup>: Երկու գործիքների  
 սկզբունքային տարբերութիւնը բռնակների մէջ է, որոնցով որոշուած է

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

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

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

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

րողական շերտեր Արևելացու մօտ գործիքը մնաց միայն ժողովրդական ոլորտում<sup>20</sup>։ Հայն է Հայկական քանոնի դրսևորման ասպարէզը, հարուստ է նրա արտայայտչական գիեանոցը, սակայն արևելեան քանոնի նուազում արժէքաւոր է մէկ այլ երևույթ՝ *Ներդաշնակութիւնը* արևելեան քանոնը որքան էլ հնչի միաձայն, լսողութիւնը յոգնեցնի միատոնութեամբ (երաժշտութեան ողջ բնթացքում միակ լադի պահպանումը, շեղումների ու պատահական նշանների հանդէս չգալը), նրանում անսանդի մեծ է *միաձուլութիւնը*՝ գործիքի տեմբրի ու հնչող մեղեդու միջեւ։ Ըստ արևելցին շատ լատ է գիտակցում միաձուլութեան այդ հսկայ արժէքը արևելցի քանոնաւարին հնարաւոր է ազնեցնել Պազանինիի և Ֆերենց Լիտի (1811-1886) վիրտուոզ գործերի փոխազրութիւնով, սակայն երբեք չհամոզել, որ հշմարիտը քանոնի արուեստում այդ ուղղութիւնն է։ Արևելցին շատ անգամներ շփուելով հղասական քանոնի՝ հետ փորձեր չի կատարում կրկնօրինակել նրան, մնալով հաւատարիմ իր սկզբունքներին<sup>21</sup>։ Արևելեան քանոնը կարողանում է ունկնդրին խորասուզել ներհայնցողական աշխարհ, որն է Արևելքն իր ողջ տարաշխարհիկութեամբ և մտասուզմամբ, փիլիսոփայական շերտերով և հարուստ գոյներով։ Հայկական քանոնի նուազում անտփոր և զարմանալի է ունկնդրել Լիտի *Ռիպոստրիտի*, Ֆրեդրիկ Եոպէնի (1810-1849) դաշնամուրային գործերի, կամ Պազանինիի և Սէն-Սանսի վիրտուոզ ստեղծագործութիւնների փոխազրութիւնները, սակայն մշտապէս առկայ է հնչող ստեղծագործութեան և գործիքի տեմբրի անյարբրութեան մտավախութիւնը։ Քանոնի զայց՝ տեմբրը դժուար է մերում արեւմտեան ստեղծագործութիւններին։

Հայկական քանոնի դասականացումը, թէև գործիքին հազորդեց *հրէութիւն* (արևելեան տեմբրով հնչում է արեւմտեան երաժշտութիւն) ու հեռացրեց քանոնն իր արմատներից, այդուհանդերձ անբնական չէր, գրեթէ անխուսափելի էր, քանի որ բխեց Հայկի մտածողութիւնից։

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

Արևելեան քանոնում արժէքաւորը գործիքի շեղութեան՝ բնական արտայայտչականի մէջ է։ Նրա քանոնը օրդանական մեծ կապի մէջ է կենցաղում օգտագործուող մեղեդիների հետ<sup>22</sup>։

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

յականութիւնը, այն դարձեալ ունեցաւ իր առաջընթացը: Դա են վկայում թէ՛ գործիքաշինութեան (էլեկտրական քանոնի ծնունդը), թէ՛ մանկավարժական (նոր ձեռնարկների հրատարակումներ<sup>65</sup>) եւ թէ՛ կատարողական (նոր արտադրամիջոցներ, տեխնիկական դաշտի ընդլայնում) ասպարէզներում երեւան եկած նորութիւնները, որոնք սպառնացում են, որ ժողովրդական այս նուագարանը սոսկ պատմական արժէք չէ, այլ մշտապէս դանդաղեցնում է ժամանակի գեղարուեստական հոգեբանական իւրացումների կենտրոնում, հանդէս է գալիս որպէս գործող՝ անելիքի հնարաւորութիւնները չապառոց միաւոր:

Հայկական եւ արեւելեան քանոնների տարբերութիւնների աղիսակ

Հարկական քանոն	Արեւելեան քանոն
1. Ունի 2 բռնակ:	1. Ունի 4 կց աւելի՝ 5, 6, 7 բռնակներ:
2. Տեմպերացուած գործիք է:	2. Տեմպերացուած չէ՝ եւրոպական հասկացութեամբ: արեւելեան քանոնն էլ կարելի է համարել որոշակի տեմպերացուած, քանի որ բոլոր տոների (Մ2, Մ6) ֆիգուրան առկայ է:
3. Ունի 1 պահեման՝ ձախ ոտքը աջին դեպք՝ քանոնը ձախ ծնկին դրուած:	3. Ունի 3 պահեման՝ 2 ծնկներին դրուած, յատուկ սեղանին, ծալապատիկ նստած եւ ազդրերին դրուած:
4. Բազմաձայն գործիք է:	4. Միաձայն է (կան օկտաւային կրկնապատկումներ):
5. Ստեղծագործութեան ընթացքում հնարաւոր են բազմաթիւ փոփոխումներ լադային եւ տոնայնային առումով՝ բռնակների ակտիւ օգտագործման շնորհիւ:	5. Ստեղծագործութեան սկզբից ստանում է մէկ հնչիւնակարգ, որն էլ պահպանուած է ողջ ընթացքում: Պատահական նշաններն օգտագործուած են հազուադէպ:
6. Նուագացանկում առկայ են թէ՛ ժողովրդական, թէ՛ եւրոպական դասական ժանրերում գրուած ստեղծագործութիւններ:	6. Նուագացանկում են ստեղծագործութիւններ միայն արեւելեան ռեֆրիկի ոլորտից, ներառեալ դասական համարուող մուզամները:
7. Կատարողներն այսօր միանշանակ կանաչ են:	7. Մեծամասամբ կիրառուած է տղամարդկանց կողմից:
8. Գործիքը դասականացուեց:	8. Մնաց հարազատ ժողովրդական գործիքի կոչմանը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

- <sup>1</sup> Մովսիս Խորենացի, Մասեմազրութիւք, Վեներիկ, երկրորդ տպագրութիւն, 1866, էջ 60.
- <sup>2</sup> Եւթ տեղում, էջ 260.
- <sup>3</sup> Nikoghayos Tagmizyan, Teoriya muziki v drevney Armenii (Երաժշտութեան Տեսութիւնը Հին Հայաստանում), Երևան, 1977, էջ 80.
- <sup>4</sup> Պալատուր Աւետիսեան, Բանակի Ճեմարք, Երևան, «Հայաստան» Հրատարակչութիւն, 1988, էջ 3 (Երկրորդ թահմիկների առաջաբանը):
- <sup>5</sup> Գարեգին Լեւոնեան, «Հայ Աշուղներ», Ազգագրական Հանգէս, տասներորդ տարի, ժԳ-դիբ, ԹԻՖՂԻՍ, 1906, No 1, էջ 98, 99.
- <sup>6</sup> Ասադիկ Գեորգեան, Միջնադարեան Երաժշտական Գործիքները Հայ Մանրանկարչութեան Մէջ, Երևան, 1993, էջ 12.
- <sup>7</sup> Հրաչեայ Անտոնեան, Հարիւրի Արմատական Բառարան, Երևան, Երևանի Համալսարանի Հրատարակչութիւն, 1979, Ե. IV, էջ 120.
- <sup>8</sup> ՏՊ՝ Էմմա Մանգաշեան, Հայկական Հին Երաժշտական Գործիքները, Երևան, 1999, էջ 74.
- <sup>9</sup> Եւթ, էջ 86.
- <sup>10</sup> Լեւոնեան, «Հայ Աշուղներ», էջ 98.
- <sup>11</sup> ՏՊ՝ Srbuhi Lisitzyan, Starinnye p'ysaki i teatralnie predstavleniya armyanskogo naroda (Հայ Ժողովրդի Հնագույն Գարեքը Եւ Քառերակն Ներկայացումները), Ե. 1, Երևան, 1968, էջ 154.
- <sup>12</sup> Kurt Zaka, Mezaykainaya kultura Vavilona i Assiri (Մարեյտի Եւ Ասորիքի Երաժշտական Մշակոթքը), Լենինգրադ, 1987, էջ 105-106.
- <sup>13</sup> Անտոնեան, էջ 800.
- <sup>14</sup> Եւթ.
- <sup>15</sup> Երկրորդ թահմիկեան, «Ջաթի Մասին Ուսումը» Հին Եւ Միջնադարեան Հայաստանում, Բանակի Մասեմազրութի, Ե. 6, Երևան, 1993, էջ 162.
- <sup>16</sup> Մանուէլ զրո. Բաշուհի, Բառչիք Արուստայ Եւ Գեորգի Գալուսեանը, Հաս. Ա., Վեներիկ, 1991, էջ 264, Բ. սիւնակ:
- <sup>17</sup> Լ. Գարեգին Աւետիսեան, Լ. Պալատուր Միւրաշեան, Լ. Միքայիլ Աւերեան, Եւր Բառչիք Հայկական Հիւրի, Հաս. Բ., Վեներիկ, 1987, էջ 1008, Ա. սիւնակ:
- <sup>18</sup> «Բնար» թուղ ժԹ. դարում ստացել է երգերի ժողովածուի, դաժարի նշանակութիւն, ինչպէս՝ «Բնար Մշեցոյ Եւ Վանեցոյ», «Բնար Հայկական»:
- <sup>19</sup> Գրիգոր Նարեկացին յիշատակել է սաղմոսարանը եկեղեցում.  
 «...ստալի նոցա մանկունք զեղեցիկ,  
 Ի զերկո նոցա խաչք տէրութեան  
 Ի ձեռն նոցա սաղմոսարան ու ջնար  
 որք երգէին եւ ասէին՝  
 Փառք Բրիտտոսի ամենազոր յարութեան» (Գրիգոր Նարեկացի, «Տաղ Յարութեան», Տաղեր, Երևան, Հայպետհրատ, 1967, էջ 60):
- <sup>20</sup> Աւետիսեան, էջ 4.
- <sup>21</sup> ՏՊ՝ Երկրորդ թահմիկների առաջաբանը Պալատուր Աւետիսեանի Բանակի Ճեմարքում (էջ 7):
- <sup>22</sup> Գրիգոր Գալուսեանեան, Գրքոյի Ար Փոշի Եւսուցարան, Կ. Պոլիս, Հրատ. Միքայիլ Միլիշեանեան, 1794.

<sup>25</sup> Արիտակէս քահանայ Լիւարեան, Պատմութիւն Հայ Զարգացումիւն Եւ Կենսագրութիւնք Յրաժիշտ Ազգայնոց, Կ. Պոլիս, 1916, էջ 174-175:

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

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

<sup>28</sup> Քանոնի արեւելեան նմուշը, եթէ փորձենք կտեղծուցնել, մեն չաւանականութեամբ պէտք է աւելնի արարական աշխարհին, իսկ մեզանում գործիքի թափանցումը եւ անուշ խորհուրտը պարանաւորուան է արարական բազմակի ներխուժումներով, որոնք է-դարում Հայաստանում հիմնաւորուել են երկար ժամանակով: Յայտնի է, որ արարները եղել են քրիստոս Ժողովուրդ, սակայն այլ հետամնաց Ժողովուրդներէք արարեալուել են նրանով, որ կարողացել են ընդգրկեալի իրենց նուանաւ Ժողովուրդներէք շատ բան, յարմարեցնել իրենց եւ անգամ փոխանցել դրանք Օւրուպային:

<sup>29</sup> Քանոնի տեմբըրը, լինելով հնաւ եւ քրաց, չի ներդաշնակում Հայքի մտածողութեանը, որ չի հաւար արտայայտուել տեսնելով արտաքինից համեստ եւ ճիշակ զեղիակ երգում, ճշմարիտ արտաքերումը գտնուել ենք մեզանուել, եւ սկսանք շտաղ տեմբըրով ստուան նուագարանի հեղինակուել: Այս տեսակէտից քանոնը հետու է ազգային շափանդներէք, սակայն կատարողները, ընթանալով ազգային ոգու արտայայտան ուղիով, քանոնին ունեցին հայկական արտայայտան մեւ: «...բոլոր ազգերն ալ իրեն ազգային նուագարան՝ մէկ գործից մը կ'ունենան ընդհանրապէս, իսկ միւսները շինուան կամ յարմարեալուան կ'ըլլան անոր վրայ: Հայոց մէջ ալ ազգային նուագարանը փոքն է... իր պարզութեան մէջ պարփակուան գեղութեամբ տնճի՛ կոմիտաս, Յազուաններ Եւ Բաւուճապոսթիւններ, Երեւան, 1961, էջ 197):

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

<sup>31</sup> Մինչեւ 1960ականները, արեւելքում ընդունուան մեւով, Յ. Հայաստանում քանոն ստորում էին միայն ազամարդիկ: Կանանց զերը կատարողական սազարեղում առաջ նկու Յոսկաններէք՝ շնորհիւ Ամեկու Ամբարեկեանի: Հետաքրքիրն այտուղ այն է, որ երկու տեսերի հաւասարեցումն այս ոլորտում վերականգնուաւ: որքան անյարմար էր տեսնել Յոսկաններին քանոնահարուելու, այնքան այսօր՝ ազամարդ քանոնահարի:

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

<sup>33</sup> Քանոնի կատարողական դերը քահանայ հետցան տեսանկիւնից է դիտարկուել Աերուկովի խմբագրութեամբ լույս տեսան կրօնաշտական գործիքների առյատում, որը հաստարակուելով 1975ին (կրք արդէն երկու տասնամեակ հայկական քանոնն ազտագործում էր որպէս մենակատար գործիք), յայտնուել է այն միտքը, որ քանոնը յատկապէս վերինը հանդէս է գալիս նուագակցողի դերում (տես *Allas maikolnith instrumention SSSR ՍՍՀՄ Յրաժառանգան Գործիքների Առյատ*), Մոսկուա, 1976, էջ 120-121:

<sup>34</sup> Երաժշտութեան սազարեղում ընդհանուր արեւելեան ուղղուանութեան գրեւորումներէք է զարակցողի մի շարք արեւելեան համայնների առկայութիւնը, որոնք կազմուարուեցին Յոյնէ Բաղղասարեանի, Գրիգոր Միլղայեանի (Միւնի), Լ. Վարդանեանի, Ար. Նիլուգարեանի, Անտոն Մալիկեանի, Գեորգ Աերդեանի (Վիէն), Երեմիա Ղարդանեանի, Է. Յովհաննիսեանի (Վիէն), Վաղիմիր Գեղիլեանի, Օգանեղալովիու եւ Վարդան Բունիի (Բուխարեսեան) կողմից: Աերլին երկուսի նուագարաններն այս շարքում ամենանաւուաններն էին (Գուրգէն Գեորգեան, *Սաչա Օրանեղալովիկ*, Երեւան, 1973, էջ 82):

<sup>35</sup> Քերեգու Արագեան, *Մտաշատու Աւետիսեան*, Երեւան, 1973, էջ 16:

<sup>36</sup> Ամեկու Ամբարեկեանից յետոյ (1960ականներ) քանոնի կատարման սազարեղում, ազամարդ քանոնահարները նախանեցին՝ ղեկը միանշանակ փոխանցելով կին կատարողներին:

- <sup>25</sup> Յատկապէս 1980ականներին քանոնը ամուր Հիմնադրուեց ժողովրդի կենցաղում: Տողերիս Հեղինակն արժեքով Մասունիկ գիւղում (Ալշարակի շրջան), կարող է նաևաստել, որ արդ ժամանակներում քանոն կար գիւղի Համարեայ բոլոր տներում:
- <sup>26</sup> Քուրքցական քանոնն ունի 26 կամ 28 մախ՝ ըստ արդ իջ 72 կամ 76 շար, դիապազոնն է Ո - Շ՝ կամ Ո - Լ՝: Եղիպտական քանոնն ունի 26 մախ, եւ դիապազոնն է՝ Լ - Շ՝ (տես Մալիկէ Սախի, Քանոնի ձևաւորում, Քեհրան, 1980, պարկերէն):
- <sup>27</sup> Օրինակ, կոնտրաբասն ունի արդի 8 պահեամու՝ խալայական, գերմանական, ֆրանսիական: Երեք մուտն էլ գործիքէ կատարողական արուեստում զբանցուել են փայլուն նուսանուներ: յանմին Դամիերի Դրագոնեախի (1763-1846, խալայական մուտով), Կոստիլիու (գերմանական), Ջովանի Բոսելիերի (1821-1899, ֆրանսիական) (տես Rodion Azarkhin, Kontrabas (կոնտրաբաս), Մոսկուա, 1978, էջ 12):
- <sup>28</sup> Ժողովրդական որդա՝ մեր Հասկացողութեամբ, քանի որ ժողովներն արեւելցու Համար դասական նմուշներ են: Ուրանց մեծամասամբ նուսաղում են քանոնական կառիկ (ընդգծումը մերն է - Լ.Մ.) կրամշտուիլիւնից, ամբողջ Մերեաւոր Արեւելցին եւ Անդրկովկասն ծանոթ մելոդիաներ (չարգեաւ, սեղեաւ, շուր, Հէյաթի, Հեմաչ, բայաթի շիւրազ են:ն) Անուսան, Հայ Աւուրներ, էջ 30):
- <sup>29</sup> Արեւելեան եւ Հարկական քանոնները շփումն ի յայտ եկու, յատկապէս 1980ականներին՝ Հայ քանոնահարները արտասահմանեան ելալիները շարհիւ:
- <sup>30</sup> Քանոնն արեւելցու մաս (ուղի հետ մէկտեղ) մշտապէս աւելայ է նոյնիակ դասական նուսաղախերում:
- <sup>31</sup> Տես օրինակ՝ Յասիկ Լէյուրեան, Գամմաներ, Արդիներ, Կարիւրներ, Հարմուիլիւններ, Երեւան, 1995; նոյնի՝ Փոխադրուիլիւններ ժողովրդու Քանոնի Համար, Երեւան, 1995:

THE CANON POPULAR MUSICAL INSTRUMENT  
(Summary)

LILIT MANOUKIAN

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

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

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