Ն. Կ. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՑԻՆ
ԵՎ
ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ
V-XV դդ.

ԵՐԵՎԱՆ


ՀՍՍՀ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

МАТЕНАДАРАН
ИНСТИТУТ ДРЕВНИХ РУКОПИСЕЙ ИМЕНИ МАШТОЦА
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ АРМЯНСКОЙ ССР

Н.К.ТАГМИЗЯН

ГРИГОР НАРЕКАЦИ
И
АРМЯНСКАЯ МУЗЫКА
V-XV ВВ.

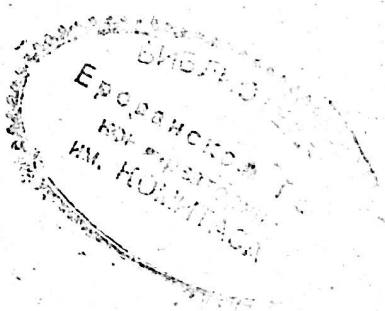
ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН
1985

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ՄԻՆԻՍՏՐՆԵՐԻ ԽՈՐՀՐԴԻՆ ԱՌԸՆԹԵՐ
ՄԱՇՏՈՑԻ ԱՆՎԱՆ ՀԻՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ն.Կ. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՑԻՆ ԵՎ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ V-XV ԴԴ.

28805



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ, 1985

ԴՄԴ 83. 321
Ն 406 թ.

Տպագրվում է Մաշտոցի անվան Մատենադարանի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ արվեստագիտության դոկտոր Մ. Հ. ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության է երաշխավորել արվեստագիտության
թեկնածու Յ. Գ. ԲՐՈՒՏՅԱՆԸ

Ն 406 թ.

Թաւմիզյան Ն. Կ.

Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V—XV դդ./Պատ. խմբ.՝ Մ. Հ. Մուրադյան.—Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985.— 344 էջ նկ.

Վերնախորագր.՝ Մատենադարան, ՀՍՍՀ Մինիստրների խորհրդին առընթեր Մաշտոցի անվ. հին ձեռագրերի ին-տ.

Աշխատության մեջ լուսաբանվում են միջնադարի հայ առաջին մեծ բանաստեղծի ու երաժշտի՝ Գրիգոր Նարեկացու կյանքն ու գործը։ Բնութագրվում է նրա երաժշտաբանաստեղծական ժառանգությունը, որպես վաղ միջնադարի հայ հոգևոր երգաստեղծության դարավոր հեղաշրջման փայլուն գագաթն ու, միաժամանակ, հետագա վերընթացի սկիզբը։ Ցույց է տրվում, որ Գրիգոր Նարեկացու տաղային արվեստի ավանդույթները մի կողմից օրինաչափորեն նախապատրաստվել են V—IX դարերի հայ հոգևոր երգաստեղծության պատմական զարգացման բնական ընթացքով, մյուս կողմից իրենց տրամաբանական շարունակությունն են գտել XI—XV հարյուրամյակների կիլիկյան և հայաստանյան երաժշտագեղարվեստական արտադրանքում։

Աշխատությունը նախատեսված է հայ երաժշտության պատմությամբ զբաղվող մասնագետների և առհասարակ հայագետների լայն շրջանների համար։

4905000000
Թ————————107—85
703 (02)—85

ԴՄԴ 83.321+85.23(22)1

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1985

«Աստուածաշնորհ և յոգուց գերազանց՝
հրեշտակն ի մարմնի Գրիգոր Նարեկացի»
ՆԵՐՍԵՍ ԼԱՄԲՐՈՆԱՑԻ·

Ն Ա Խ Ա Բ Ա Ն

Գրիգոր Նարեկացին հայ հոգևոր մշակույթի, այդ թվում և երաժշտության, խոշոր երևույթներից ու նվիրական անուններից է, որի ստեղծագործությունը սեռտ կապերի մեջ է հայկական մասնագիտացված երգարվեստի պատմական զարգացման նախորդ (V—IX դդ.) և հաջորդ (XI—XV դդ.) մեծ փուլերի, ուստի և՝ հազարամյա վերելքի ողջ շրջանի հետ։

Տակավին երիտասարդության օրերից, Նարեկացու շուրջ աստիճանաբար մի լուսապսակ է գոյացել, որում նախ՝ անմիջական շրջապատը ու հետո՝ նաև ողջ հայ իրականությունը, ամփոփված տեսել են մեծ բանաստեղծի մարդկային ու ստեղծագործական մի ամբողջ շարք արժանիքները՝ մաքուր, առաքինի վարքից, անօրինակ լրջությունից, ամբողջական նվիրումից ու խանդավառ ջանասիրությունից մինչև բանահյուսելու փայլուն ունակությունները, հաղվագյուտ տաղանդն ու անզուգական հանճարը և բոլորի հանրագումարը ներկայացնող սքեռւթյունը։

Սկզբնական շրջանում կարծես զորությամբ և կամ ինքնըստինքյան է հասկացվել, որ հիշյալ պսակի ցոլքերից մեկն էլ ուրիշ բան չէ, քան եթե՝ մեծ բանաստեղծի երաժշտական կարկառուն ձիրքը։ Սակայն, ավելի ուշ, փակագծերից որոշակիորեն դուրս է բերվել դա և հատուկ նշվել։

Նարեկացու, որպես խոհուն արվեստագետի, համբավը X դարի 70-ական թվականների ընթացքում արդեն, ըստ ամենայնի, տարածված պետք է լիներ, որպեսզի Անձևացյաց Գուրգեն Արծրունի թագավորը քսանհինգ-քսանվեցամյա երիտասարդին առաջարկեր հորինել «Ծոց ծոցոց» մեկնությունը[1]։

Նույն հարյուրամյակի 80-ական թվականները, որ նշանավորվեցին Մոկաց եպիսկոպոս Ստեփանոս Ասպարանցու խնդրանոք՝ Ապարանից խաչի պատմության և խաչի ու Աստվածածնի հռչակավոր ներբողների ստեղծումով[2], նոր փառքով պսակեցին Նարեկացու անունը։

Հաջորդ տասնամյակում, մինչև Ողբերգության մատյանի հորինումը, երբ

---

1 Սրբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1840, էջ 367 («Ի ՆիԶ թուականութեանս հայոց հարկեցայ ես Գրիգոր քահանայ ի Նարեկայ, որդի տեառն Խոսրովայ Անձևացեաց եպիսկոպոսի, ի Գուրգենայ աստուածատէր քրիստոսապսակեալ արքայէ՝ յորդւոյ Աբուսահլի Համազասպ թագաւորի՝ առ ի մեկնութիւնս ահաւոր բանիցն Սողոմոնի» և այլն)։

2 Նույն տեղում, էջ 422 (ուր Ստեփանոս Ասպարանցուն է դիմում Նարեկացին ասելով. «Շնորհակիր էին և հոգւոյ նորա ընդունակ, ընտրեալք և ներանձնացեալք այցելու. ըստ հայցման հաճութեան բարեսէր կամաց երջանկիդ, և գրութեան նամակի ձերում պատճենի, յօրինեալ շարագրեցի զպատմութեանն գովեստ և զճառքս ներբողենի»)։

նա շարունակում էր տաղերի և գանձերի կերտման, ամենայն հավանականությամբ, վաղուց սկսված գործը, դավանական խնդիրներ ու կասկածներ ի՞նչ չափով ստվեր դցեցին նրա անձի ու գործի վրա, դժվար է ասել։

Հայտնի է միայն, որ Ողբերգության մատյանի հրապարակումից հետո ծայր է առնում Նարեկացու հեղինակության մեծացմանն ու խորացմանը նպաստած վերջին շարժումը, որը դանդաղ, բայց հիմնավոր քայլերով նրան հասցնում է մինչև սրբություն՝ թե՛ հայ աշխատավորների հոծ զանգվածներին, և թե՛ ավատապետական վերնախավի ու մտավորականության շրջանակներում։

XII դարի վերջերին Ներսես Լամբրոնացին «հրեշտակն ի մարմնի» անվանեց Նարեկացուն իր նշանավոր «Ատենաբանության» մեջ (որտեղից է և մեր վերտառությունը)[3]։ Եվ Լամբրոնացին է, որ շարադրել է նաև Գրիգոր Նարեկացու՝ մեզ հայտնի հնագույն վարքը (դեռևս զերծ հրաշապատումային դրվագներից)։

Դարձյալ՝ հավանաբար Կիլիկիայում, Լամբրոնացուց հետո, բայց ոչ շատ ուշ կատարված գործ է Նարեկացուն վերաբերող այն հավելումը ևս, որ տեղադրված է Սամուել Անեցու հայտնի ժամանակագրության մեջ «ՋՉԴ» (984) տարեթվի տակ.

«Յաւուրս յայսոսիկ (իմա Վասիլ և Կոստանդին կայսրերի օրոք) փայլէր իբրև զարեգակն իմաստութեամբ և առաքինութեամբ սուրբ այրն Աստուծոյ Գրիգոր Նարեկացին, որ ի Հայք, ի գաւառն Վասպուրական՝ որդի տեառն Խոսրովու՝ Անձաւացեաց եպիսկոպոսին»[4]։

Ըստ եղած տվյալների, XIII դարում ժողովրդական որոշ շրջաններում արդեն տարածված է եղել Նարեկացուն վերաբերող հայտնի հրաշապատումը, որով նա տապակած աղավնիներին հրամայում է կենդանանալ, փետրավորվել ու թռչել, քանի դա կա Տէր Իսրայելի Հայսմավուրքում[5]։

XIV—XV դարերում ձևավորվել է Նարեկացու «ձագահարույց» լինելու և կամ նրա գերեզմանի զորությունը վկայող պատմությունը ևս, որ նախորդի հետ հանդիպում է Գրիգոր Խլաթեցու խմբագրած Հայսմավուրքում[6]։

Հրաշապատում դրվագներից ամենադեղեցիկն ու իմաստալիցը, սակայն, կապված է Նարեկացու երաժշտաբանաստեղծական գործունեությանը։ Ըստ այդ պատումի, Նարեկացին «Աչքն ծով» անկրկնելի տաղը հղացել ու երգել է ի տես Վանա ծովի վրա ճեմող Աստվածածնի։

---

3 Տեառն Ներսեսի Լամբրոնացւոյ Ատենաբանութիւն (տե՛ս Գրիգորի կաթողիկոսի Տղայ Կոչնցելոյ Նամականի, Վենետիկ, 1865, էջ 158)։

4 Սամուէլի քահանայի Անեցւոյ Հաւաքմունք ի գրոց պատմագրաց (աշխատությամբ Ա. Տէր-Միքելյանի), Վաղարշապատ, 1893, էջ 103։ Անեցու ժամանակագրության գիտական համահավաք նոր բնագրի կազմման ու նրանում կատարված հավելումների պարզաբանման աշխատանքներով զբաղված է Մատենադարանի աշխատակից Ս. Լալաֆարյանը։

5 Տե՛ս «Յայսմաւուրք, ըստ կարգի ընտրելագոյն օրինակի Յայսմաւուրցս Տէր Իսրայէլի», Կ. Պոլիս, 1834, էջ 99։

6 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան (այսուհետև՝ Մատենադարան), ձեռ. № 4876 (Յայսմաւուրք՝ Գրիգոր Ներենցի խմբագրությամբ, 1477 թ.), էջ 283բ—284բ։ Համմտ. նաև՝ Գիրք որ կոչի Այսմաւուրք։ Որ պարունակէ յինքեան զճառս վարուց սրբոց, և զնահատակութիւնս երանելի մարտիրոսացն և վկայիցն Քրիստոսի աստուծոյ մերոյ։ Զոր կարգեցին նախնի հարքն մեր... (և այլն), Կ. Պոլիս, 1730, էջ գճղդ-գճղե (Հայսմավուրքի սույն տպագրությունը հիմնված է ծերենցյան խմբագրության վրա, թեպետև ուրիշ նյութեր ևս օգտագործված են նրանում)։

Նարեկացու մասին պատմողական բնույթի այն երկը, որ գրի է առել Գ. Հովսեփյանը, պարունակում է ժողովրդական շրջաններում հորինված և ուշ միջնադարում հարակցված հրաշա-

Ապահովաբար, վանական միջավայրում ստեղծված ու կենցաղավարած, այդ պատճառով էլ շատ լայն տարածում չստացած, և սակայն՝ նույնիսկ այլևայլ տարբերակումներով հարատևած այդ պատումը՝ Նարեկ-Արեկ-Ակն-Պոլիս-Զմյուռնիա ճանապարհով հասել է մինչև իսկ Ղազար Ճահկեցու ժամանակները, որ և գրում է.

«Գրիգոր Նարեկացին, այր գիտնական և իմաստապատում, ճգնակիր և խարաղնազգեաց՝ մաքրափայլ կրօնիւք ստացեալ ունէր զվարս անմարմնականս, որ ամենայն կեանք և շարժումն սորին՝ անգիր օրէնք էին տեսողաց։ Սա արար մեղրածորան շրթամբք զԳիրս աղօթից մարգարտաշար ոճով։ Եւ արար զմեկնութիւն երգոց երգոյն Սողոմոնի։ Եւ զներբողեանս ի վերայ սրբալոյս մեռոնի զարմանալի տեսողաց։ Եւ զճառս սրբոյ խաչին Ապարանից։ Այլև քարոզս եկեղեցւոյ և խաչի և Հոգւոյն սրբոյ գալստեան։ Նաև ի դէմս սուրբ Աստուածածնին, և սրբոց Առաքելոց, և առ Յակոբ Հայրապետն Մծբնայ, և ի փայտն ժամահար։ Նաև երգեաց ի դէմս Աստուածածնի զԱչքն ծով ի ծովն՝ յորժամ եռես զնա ի վերայ Վանայ ծովուն։ Եւ զՀաւուն արթնացեալն։ Եւ զՅաբեաւ հաւն։ Եւ զնս ձայն զառիւծուն։ Եւ զՀաւիկ մի պայծառն։ Եւ զԳոհար վարդն։ Եւ զայլ բազում բանս և զմեղեդիս քաղցր և անոյշ երգօք հոգևորօք։ Այլ և բանս խրատականս առ կրօնաւորս յաղագս աղօթից և ժամերգութեանց»[7]։

Ճահկեցու արձանագրած սույն տեղեկություններից մի երկուսին ստորև կանդրադառնանք տակավին։ Իսկ այժմ նշենք, որ այս ձևով՝ հայկական միջնադարի վերջերում, հրաշապատումային ոճի միջոցներով, սրբագործված էին լինում Նարեկացու նաև երաժշտաբանաստեղծական գործունեության մասին հնագույն աղբյուրներից ու հայսմավուրքներից ևս հայտնի տվյալները, ընդհանուր առմամբ։

Մոտավորապես այս բնագծերից էլ մեկնարկ վերցրեց նարեկացիագիտությունը նոր շրջանի հայ բանասիրության մեջ։

Ըստ որում սկզբում, մանավանդ մեզ հետաքրքրող հարցերի ոլորտում, նոր փաստերի կամ մոտեցման չենք հանդիպում տակավին՝ նույնիսկ Ջամչյանի[8] ու Ավգերյանի[9] նման գիտնականների գործերում։

Իրավիճակը փոխվում է անցած հարյուրամյակի կեսերից, երբ Մխիթարյան հայրերի ջանքերով լույս են տեսնում Նարեկացու գանձերն ու այն ժամանակ նրա անունով հայտնի գրեթե բոլոր տաղերը (շուրջ քսան միավոր)[10]։ Այնպես, որ դարավերջերին Զարպհանալյանն արդի բանասեր-գրականագետի մոտեցմամբ իրավացիորեն նշում էր, նկատի ունենալով Նարեկացու տպա-

---

պատումային տիպի ուրիշ դրվագներ էլ (տե՛ս Գար. սարկ. Հովսեփյանց, Փշրանքներ ժողովրդական բանահյուսությունից, Թիֆլիս, 1892, էջ 16—19, և Համմ.՝ Մ. Աբեղյան, Վիպական երգեր, ՍՍՀՄ ԳԱ հայկական ֆիլիալ, Տեղեկագիր, Երևան, 1940, № 4—5, էջ 63—64)։

7 Գիրք աստուածաբանական, որ կոչի Դրախտ ցանկալի, շարադրեալ ի Ղազարու աստուածաբան վարդապետէ Ճահկեցւոյ, Կ. Պոլիս, 1735, էջ 621։

8 Համմ.՝ Մ. վրդ. Ջամչյանց, Պատմութիւն հայոց, հատ. Բ, Վենետիկ, 1785, էջ 853։

9 Մ. վրդ. Ավգերյան, Լիակատար վարք և վկայաբանութիւն սրբոց, հատ. Ե, Վենետիկ, 1813, էջ 327։

10 XIX դ. առաջին կիսին Մխիթարյանները, բնագրագիտական բարձր մակարդակով, երեք անգամ հրատարակեցին Գրիգոր Նարեկացու տաղերից առանձին փնջեր, որոնցից ամենածավալունը տեղադրված է հետևյալ հատորում. «Սրբոյ Հօրն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրութիւնք», Վենետիկ, 1840։

զրված գանձերն ու տաղերը, թե դրանց մեջ ևս «հայտնի կերևնայ իր բանաստեղծական հոգին, հանճարն ու աշխոյժը»[11]։

Ուշագրավ է՝ այս տարիներին նույնիսկ աշխարհիկ կրթություն ստացած հայ նոր մտավորականության առանձին ներկայացուցիչներ արդեն գիտեին, որ միջնադարում մեր հոգևոր երգարվեստի մշակները, որպես ընդհանուր կանոն, միաժամանակ թե՛ բանաստեղծներ են եղել, և թե երաժիշտներ։ Ա. Զոպանյանն, օրինակ, 1893-ին Կ. Պոլսի «Հայրենիք»-ում հայ եկեղեցական երաժշտությանը նվիրված իր հազվագյուտ հոդվածում գրում էր, թե «նյութին ու արտահայտության այդ համագոյությունն ալ այն պարզ պատճառավը չէ՞, որ հեղինակները իրենք իսկ եղած են անոնց ոչ միայն հղացողն ու գրողը, այլև եղանակողը»[12]։

Ուստի, փոքր-ինչ ավելի ուշ, ներկա հարյուրամյակի առաջին երկու տասնամյակների ընթացքում, երբ Նարեկացու տաղերով զբաղվեցին այնպիսի հեղինակություններ, ինչպես նույն ինքը Զոպանյանը, Մ. Աբեղյանը և ուրիշներ, այդ տաղերում հանճարի կնիքի առկայության մասին գաղափարը հայագիտության էջերում հնչեց բազմակողմանի հմտությամբ պայմանավորված համոզվածության խոր շեշտերով։

Զոպանյանի և Աբեղյանի՝ մեզ հետաքրքրող աշխատություններին կանդրադառնանք իր տեղում։ Այստեղ նշենք լոկ հետևյալը. նրանց նարեկացիագիտական ըմբռնումները մեզ համար հատուկ նշանակություն են ստանում նաև այնու, որ երկուսն էլ լավ ծանոթ են եղել Կոմիտասին, մոտիկից շփվել և նույնիսկ աշխատակցել են նրա հետ։

Ինչպես կտեսնենք, Կոմիտասն էլ դեռևս XIX դարի վերջերից իր երաժշտագրական ու գիտավերլուծական հետազոտությունների տեսադաշտում մշտապես ունեցել է նաև Գրիգոր Նարեկացու տաղերի եղանակների հայտնաբերման, գրառման, վերծանման ու վերականգնման խնդիրները։ Իսկ վերոհիշյալ տասնամյակներում նա տարբեր բեմահարթակներից անգամ հնչեցրել է դրանցից առանձին նմուշներ՝ կենդանի կատարմամբ, անջնջելի տպավորություն թողնելով ունկնդիրների վրա էջմիածնում, Կ. Պոլսում, Փարիզում, Ժնևում, Լոզանում և այլուր։

Կոմիտասը չհասցրեց գրավոր շարադրել իր հետազոտությունների արդյունքները, հատկապես հայկական միջնադարյան տաղային ստեղծագործության, տաղային արվեստի աշքի ընկնող առանձին հուշարձանների, դրանց կազմության, գեղարվեստական արժեքի ու նշանակության, հեղինակային պատկանելության և այլ հարցերի շուրջ։

Նվ սակայն, հայկական միջնադարյան տաղային ստեղծագործությանը վերաբերող Կոմիտասի խոր գիտանքին ևս հաղորդվել են ժամանակին թե՛ նրա հետ աշխատակցած, թե՛ տարբեր առիթներով անմիջաբար շփված, և թե՛ գիտնական-երաժշտի կարդացած զեկուցումներին, կազմակերպած համերգ-դասախոսություններին և կամ ավելի նեղ շրջանակներում նրա ունեցած մասնավոր զրույցներին ներկա եղած շատ հայ մտավորականներ։

---

11 Գ. Զարպհանալյան, Հայկական հին դպրութիւն, Վենետիկ, 1897, էջ 547։

12 Տե՛ս նրա՝ Դեմքեր, Փարիզ, 1924, էջ 135 («Ի՞նչ խոր շեշտ հավատքի, ի՞նչ հզոր թռիչք կրոնական զգացման, ի՞նչ բարձր վերացում աստվածային խոկմանց» և այլն)։

Այնպես որ, Առաջին աշխարհամարտից առաջ իսկ, հայ իրականության մեջ որոշ պատկերացում կար արդեն X դարի հայ երգարվեստի ընդհանուր մակարդակի և Նարեկացու երաժշտաբանաստեղծական ժառանգության կշռի մասին։

Իսկ ավելի ուշ, երբ նորից զարգացման լայն ճանապարհ դուրս եկավ արդի հայագիտությունը, երբ փոքրիշատե լայն արձագանք ստացան և հաւ ուկ ուշադրություն գրավեցին հին ու նոր մի շարք այնպիսի գործեր, ինչպես Թովմա Արծրունու[13], Հովհ. Դրասխանակերտցու[14] և Արիստակես Լաստիվերտցու[15] պատմական երկերը, Անիի պեղումների արդյունքներն[16] ու մեծանուն Թ. Թորամանյանի հետազոտությունները[17], Հ. Մանանդյանի ուսումնասիրությունները[18] ու հետզհետե հրապարակ եկած այլ աշխատություններ[19], և երբ, վերջապես, գեթ առաջին մոտեցման մակարդակով գիտակցվեցին X—XI դարերի հայ ճարտարապետական, մանրանկարչական ու գրական կոթողների հարգրն ու դրանց միջև եղած գաղափարական-ոճական կապերն ու ընդհանրությունները, բացառիկ կարևորություն ստացան և իրենց ներդաշնակ միջավայրը գտան Կոմիտասի հայտնաբերած երաժշտական հուշարձանները, մասնավորապես Նարեկացու մի քանի տաղերի եղանակները։ Նոր լույս էր սփռվում բանաստեղծ ու երգահան Նարեկացու ստեղծագործական գործունեության վրա, որով նրա մասին եղած վերոհիշյալ սկզբնական պատկերացումներն աստիճանաբար խորանալով վերածվում էին գրեթե ընդհանուր համոզման։

Վերջինս, բնականաբար, ներթափանցեց նաև հայ արդի երաժշտագիտության մեջ և Ք. Քուշնարյանի փորձված գրչի տակ ստացավ իր նախնական հիմնավորումը[20]։ Հենվելով հայոց մշակույթի պատմության ընդունված պարբերացման վրա, երաժշտության տեսաբանը զարգացած ավատատիրության շրջանի հայ մանանգիտացված երգարվեստը քննում էր ըստ X—XI և XII—XIII դարերով սահմանազատվող երկու փուլերի և գտնում, որ Նարեկացու մի քանի տաղերի երաժշտական բաղադրիչը ևս վերաբերում է այդ փուլերից առաջինին։

Քուշնարյանը առաջ էր բերում Նարեկացու «Ես ձայն զառիւծուն ասեմ» տաղի «Ահեղ ձայնս որ ես լուայ» փոխը (Կոմիտասի ձայնագրությամբ), որ-

---

13 Թովմա Արծրունի, *Պատմութիւն տանն Արծրունեաց*, Թիֆլիս, 1917։

14 Հովհ. Դրասխանակերտցի, *Պատմութիւն Հայոց*, Թիֆլիս, 1912։

15 Արիստակես Լաստիվերտցի, *Պատմութիւն*, Թիֆլիս, 1912։

16 *И. Орбели,* Развалины Ани (история, современное состояние, раскопки), СПб., 1911. *Н. Марр,* Ани (книжная история города и раскопки на месте городища), Л.—М., 1934. *В. Брюсов,* Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков (в кн.: Об армянской литературе, Ереван, 1941).

17 Թ. Թորամանյան, *Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության*, հատ. Ա և Բ, Երևան, 1942 և 1948։

18 Հ. Մանանդյան, *Հայաստանի քաղաքները X—XI դարերում*, Երևան, 1940։ Я. Манандян, О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен, Ереван, 1954.

19 *А. Свирин,* Миниатюра древней Армении, М.—Л., 1939, *Л. Дурново,* Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957. Ռ. Առաքելյան, *Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում IX—XIII դարերում*, Երևան, 1958։

20 *Տե՛ս Хр. Кушнарев,* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, с. 123—125, 133—135.

պես «պատմաշրջանիս առաջադեմ մարդկանց լավատեսական տրամադրությունները լավագույնս արտացոլող օրինակ[21]։ Ու ձեռքի տակ ունենալով նաև «Սայլն այն իջանէր»-ը, «Հաւիկ»-ը (վերջինս՝ որպես «երաժշտաոճական տեսակետով Նարեկացու տաղերին հարող» նմուշ), «Տիրամայրն» տաղը (ճիշտ վերաբերելով այն՝ X—XI հարյուրամյակներին, բայց սխալմամբ վերագրելով Նարեկացուն), նա իրավացիորեն եզրակացնում էր. «Մեծակերտ նկարագիրը (մոնումենտալությունը), հռետորական ոգևորությունը, ազնական հանդիսավորությունը և, դրա հետ մեկտեղ, լավատեսական, ջերմ, կենսահաստատ բնույթը— ահա նշված ստեղծագործությունների տարբերիչ գծերը։ Հուզավառության, զգայական գրգռվածության տարրերը, որոնք այնքան հաճախ են հանդիպում ավելի ուշ շրջանի տաղերում, անհարազատ են տվյալ ստեղծագործություններին։ Նրանց հատուկ է զսպության այն աստիճանը, որը մենք նկատել ենք նույն շրջանի ճարտարապետության, բանաստեղծության ու կերպարվեստի մեջ»[22]։

Բերված եզրահանգումները ոչ միայն լիովին ընդունելի են, այլև արժանի հետագա խորացման և ընդարձակման, քայլ առ քայլ հասնելու համար Նարեկացու տաղային ստեղծագործության, ըստ կարելվույն, ամբողջական լուսաբանությանը, բազմակողմանի իմաստավորմանն ու արժեքավորմանը։

Այժմ թեև շատ հեռու ենք այդ հանգրվանից, սակայն հարցն ընդհանուր կողմերով տեղից զգալիորեն շարժել հնարավոր է և անհրաժեշտ։ Նարեկացու մի շարք տաղերի մասնագիտական բարձր մակարդակով կատարված ձայնագրությունների բազդատական մանրազնին վերլուծությունը, դրանց համեմատությունը հայոց հոգևոր երգաստեղծության ոչ միայն հաջորդ, այլև նախորդ շրջաններին վերաբերող երևելի նմուշների հետ, պատմական, գրական և ձեռագրական համապատասխան տվյալների մեկտեղումը և հայագիտության (արվեստաբանության, գրականագիտության, բանասիրության) ու երաժշտագիտության ձեռքբերումների քննական յուրացումը մեզ բերել է համոզման, որ մասնավորապես հայ հոգևոր տաղերգության պատմական զարգացումը բաժանվում է երեք փուլերի։ Ա. V դարի փոքրածավալ ծանր կցուրդներից, ծննդյան երգ-ավետիսներից և Մովսես Քերթողի (Խորենացու) անունով պահպանված տաղատիպ երգերից, Ստեփանոս Սյունեցի Երկրորդի, նրա քույր Սահակադուխտի և ընկերակից Գուղիկ Այրիվանեցու տաղերի, մեղեդիների ու մեսեդինների վրայով մինչև Նարեկացու տաղային ստեղծագործությունը ներառյալ, որ հանդիսացավ ողջ շրջանի հզոր բարձունքը։ Բ Պետրոս Գետադարձի, Գրիգոր Մագիստրոսի, Հովհաննես Սարկավագ վարդապետի և Անեցի մի քանի ուրիշ հեղինակների տաղերից, Գրիգորիս Գ Պահլավունի կաթողիկոսի երգերից մինչև Ներսես Շնորհալու տաղային ստեղծագործությունը ներառյալ։ որ գոյացավ որպես նախորդ երկու շրջանների վիթխարի գագաթը։ Եվ Գ. Եռշնորհալիական ժամանակների՝ Ներսես Լամբրոնացու, Խաչատուր Տարոնեցու, Գեվորգ Սկևռացու, Սրիկ Կոստանդի, Վարդան Արևելցու, Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի, Մխիթար Այրիվանեցու, Խաչատուր Կեչառեցու, Գրիգոր Անավարզեցու և Սյունեցի ու Բաղիշեցի Առաքելների գանձ-տաղային ստեղծագործությունը (ավելի ուշ հոգևոր տաղերգությունն արդեն ակնհայտ վարընթացի մեջ է)։

---

21 Նույն տեղում, էջ 134։

22 Նույն տեղում, էջ 133։

Տարածական և ժամանակային զարգացման բավականին լայնահուն այս ընթացքի մեջ լիցքավորող, մղիչ նշանակություն ունեցած երկու հիմնական ազդակներ են նկատվում, որ սկիզբ են առնում, մեկը՝ X հարյուրամյակի վերջում՝ Նարեկացու ստեղծագործությամբ, մյուսը՝ XII դարի վերջերից՝ Շնորհալու գործունեությամբ[23]։

Հատկապես Նարեկացու մասին ասվածի առարկայական հիմնավորումը կապված է մեկ-երկու լուրջ դժվարությունների հետ, բայց դրանք սկզբունքորեն հաղթահարելի են։

Եղանակներով հանդերձ մեզ հասած ու երաժշտականորեն ևս պատշաճ մակարդակով հարատևած կամ վերականգնված Նարեկացու տաղերն ընդամենը չորս-հինգն են։ Նկատի պետք է ունենալ, սակայն, որ Նարեկացին մեր միջնադարյան տաղասացների մեջ, այսուամենայնիվ, ամենաբախտավորն է։ Մյուս հեղինակներից մեկական կամ երկուական գործ է հասել մեզ ընդհանրապես։ Կարկառուն երաժիշտ-բանաստեղծներ ունենք, որոնց տաղային հարուստ ստեղծագործությունն ամբողջապես մնացել է լոկ ձեռագրական աշխարհի սահմաններում և սպասում է խազերի վերծանության կնճռոտ հարցի լուծմանը։ Իսկ Շնորհալու տասնյակներով հաշվվող տաղերից լոկ մեկն է վրաստահություն ներշնչում այսօր, որպես երաժշտական բաղադրիչով հանդերձ պահպանված նմուշ[24]։ Եվ հետո՝ Նարեկացու մեզ հետաքրքրող տաղերը ներկայացնելով որպես միևնույն հեղինակին պատկանող տարբեր բնույթի կոթողային ստեղծագործություններ, առհասարակ կարող են ճիշտ կողմնորոշել հետազոտողին թե՛ մեծ արվեստագետի անհատականությանը, և թե՛ նրա դարաշրջանին հատուկ գեղարվեստական հակումներն ու ոճական առանձնահատկություններն ըմբռնելու տեսակետով։

Առավել մեծ դժվարություններ են ծագում Նարեկացու տաղերն իրենց երաժշտական բաղադրիչի հետ X դարին վերաբերելու միտումը նորովի և փաստացի հիմնավորելու հարցին մոտենալիս։ Այս կապակցությամբ նույնիսկ քիչ է ասելը, որ միջնադարյան խազավոր գանձարանները, ցավոք, վերծանված չեն տակավին։ Խնդիրն այն է, որ խազագրության արվեստը ծագելով VIII—IX հարյուրամյակներում, երբ հայ երգաստեղծության բնագավառում ևս պրակտիկ խոսքերի ու մեղեդիների հարաբերությունը, ձևակառուցման ու կշռույթի կազմակերպման մեջ նրանց կատարած դերի առումով, էապես փոխվում էր հօգուտ երաժշտության[25], և մի քանի հարյուրամյակ դանդաղորեն կա-

---

23 Ն. Թումանյան, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973, էջ 25 (76-րդ ծանոթագրությունը)։

24 Նույն տեղում, էջ 66։

25 Հիրավի, գնալով ավելի ու ավելի ենք համոզվում, որ վաղ միջնադարում, մինչև VIII—IX դարերը, թե՛ Հայաստանի, և թե՛ քրիստոնյա աշխարհի այլ երկրների մասնագիտացված երգարվեստում իրերի վիճակն այնպիսին էր, որ խազագրության կարիքը պարզապես չէր զգացվում։ Ձևադրացման և հատկապես կշռույթի կազմակերպման տեսակետով որոշիչ դերը հիմնականում պատկանում էր գրական խոսքին։ Ուստի, տարբեր երգերի մեղեդիների պահպանման համար ևս հուսալի միջոց էր համարվում, գլխավորապես, նրանց խոսքերի գրավոր հաստատագրումը, համապատասխան ձայնեղանակի նշումով։ Խազագրության արվեստի ստեղծման անհրաժեշտությունը ծագեց, երբ սկսեցին բազմանալ երաժշտական ինքնուրույն կշռույթի վրա հիմնվող լայնաշունչ երգերը, և երբ մասնագետ երաժիշտների գեղարվեստական հակումներն սկսեցին թեքվել դեպի երգեցողության զարդարուն (մելիզմատիկ) ոճը։

տարելագործվելով, լոկ XII դարում բացահայտեց Նարեկացու և այլոց տաղերին հատուկ զարդոլորոն տիպի եղանակների հյուսվածքը գրավոր արտահայտելու իր հնարավորությունները։ Արդ, առավելագույնը մինչև XII դարը կարող ենք տանել համապատասխան խազավորումով աչքի ընկած այն նյութերը, որոնց հիման վրա XIII հարյուրամյակից կազմվում են նաև Նարեկացու ստեղծագործությունները ներփակող խազավոր գրչագիր գանձարանները։ Ուստի, եթե Շնորհալու մասին խոսելիս, օրինակ, հնարավոր էր հենվել նրա ստեղծագործությունների միջնադարյան խազավորումների գեթ արտաքին տվյալների վրա, նույնը որոշ վերապահությամբ միայն կարող ենք անել Նարեկացու տաղերի քննության կապակցությամբ։

Այս խոչընդոտն էլ, սակայն, շրջանցվում է մի այլ ճանապարհով։ Գիտության մեջ բազմիցս փորձված վարվելակերպ է, երբ, փաստական նյութերի սակավության պայմաններում, պատմական տվյալ երևույթի մասին առավել հիմնավոր գաղափար կազմելու համար, այն հարաբերվում է հեղաշրջման նախորդ ու հետագա ընթացքներին և քննվում՝ որպես զարգացման շղթայի որոշակի օղակը։ Ու եթե քննությունից պարզվում է, որ այն՝ պատմական զարգացման ընթացքում ունեցել է իր բնական նախապատրաստումն ու տրամաբանական շարունակությունը ևս, նշանակում է՝ ընդհանուր առմամբ ճիշտ են նրա էության, տեղի ու դերի մասին եղած պատկերացումները։

Վերջապես, ունենք մի այլ՝ ավելի մասնավոր կռվան էլ։ Ձեռագիր խազավոր Գանձարանների քննությունը ցույց է տալիս, որ Նարեկացու տաղերը զարգացած ավատատիրության շրջանում կենցաղավարման տարբեր պայմաններում են հարատևել Կիլիկիայում և կենտրոնական Հայաստանում։ Դա համեմատություններ կատարելու հնարավորություն է տալիս մեզ, ուստի և՝ Նարեկացու տաղերի ոճական յուրահատկությունների մասին ստույգ գաղափար կազմելու կարելիություն։ Մանավանդ, երբ առանձնացնում ենք այն հարցը, թե Նարեկացին ինչ ազդեցություն է ունեցել իր հաջորդների վրա եղշնորհալիական շրջանում, և հատկապես՝ կենտրոնական Հայաստանում։

Սկզբից ևեթ այս մոտեցմամբ ձեռնամուխ լինելով մեր նյութի հետազոտությանը, սույն աշխատության մեջ ամփոփել ենք նրա արդյունքները դրական շարադրանքով։ Ներկա աշխատությունը հղացված և կատարված է հետևյալ նախագծի համաձայն։ «Նախաբանին» հետևում են երեք գլուխներ։ Դրանցից առաջինում համառոտ ակնարկի ձևով ներկայացվում է հայոց երաժշտական մշակույթի և, այդ հետնախորքի վրա՝ մասնագիտացված երգարվեստի պատմական զարգացումը V—XV հարյուրամյակներում՝ Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության դարակազմիկ նշանակության հատուկ ընդգծումով։ Երկրորդ գլուխը նվիրված է Գրիգոր Նարեկացու ժառանգության երաժշտագիտական քննությանը։ Այստեղ տրվում է Նարեկացու ստեղծագործական դիմանկարը՝ պատմական հետնախորքի վրա և լուսաբանվում են նրա ժառանգության երաժշտական երեսակները։ Երրորդում վերլուծվում են V—XV դարերին վերաբերող երաժշտաբանաստեղծական կոթողները։ Դրանք բաժանվում են երեք խմբի, այսպես. Գրիգոր Նարեկացու տաղային ստեղծագործությունը հետևներից նախապատրաստած գործեր, Նարեկացու առ այսօր հայտնի տաղերից նաև երաժշտական բաղադրիչի պահպանվածության տեսակետով ամենավստահե-

լի միավորներն ու հետագա դարերի ծանր ու ստեղի շարականներից և տաղային ստեղծագործությունից նմուշներ։

Հիշյալ գլուխներն ունեն մեծ ու փոքր ներքին բաժանումներ ևս, որոնք սահմանազատված են համապատասխան վերնագրերով ու ենթավերնագրերով։

Աշխատության վերջում ընթերցողը, ի թիվս այլ նյութերի, կգտնի նաև օգտագործված մասնագիտական եզրերի ու վերլուծված միաձայնային կոթողների ցանկերը։

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ: ՀԱՄԱՌՈՏ ԱԿՆԱՐԿ ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ

ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԴԱՐ (V—X դդ.)

Հայ հոգևոր երգաստեղծության պոռթկումով լի ծագումն ու հետագա լարված զարգացումը, որն հանգեցրեց, ըստ ամենայնի, կարկառուն նվաճումների, հակառակ մշակութային կյանքը ժամանակ առ ժամանակ մթագնող ներքին ու արտաքին մի ամբողջ շարք դժվարությունների, մեծապես պայմանավորված է, նախ և առաջ, հելլենիստական Հայաստանի երաժշտական հարուստ ավանդույթներով: Դրանք բարձր և ամուր պատվանդան դարձան նոր ու փայլուն կառուցումների համար:

Առանց որևէ չափով թերագնահատելու Հայաստանին դրացի հին քաղաքակրթություններից, այլև ընդհանրապես Արևելքից և Արևմուտքից նաև վաղ միջնադարում ու զարգացած ավատատիրության շրջանում ներհոսած տարրերի բեղմնավորող կարևորագույն դերը, պետք է հաստատենք հետևյալը: Հիմնականում նախապես արդեն իսկ կազմավորված սնուցիչ արգավանդ միջավայրի ներքին հնարավորություններով են բացատրվում թե՛ IV դարին հատուկ խմորումների բացառիկ արդյունավետությունը (որով նույնիսկ նախագրավոր շրջանում ունեցանք հայկական սազմոսերգություն և ինքնուրույն առանձին հոգևոր երգեր), թե՛ կցուրդների ծաղկումը գրերի գյուտից անմիջապես հետո, թե՛ շարականերգության բնագավառում, անգամ արաբական արշավանքների ու տիրապետության առաջին տասնամյակներում, իրացված ձեռքբերումները, և թե՛ X—XI դարերի տաղերգության նվաճումներն ու, ի վերջո, հայկական միջնադարյան ողջ երաժշտարվեստի թռիչքն ու բարձրագույն սավառնումները XII —XIII հարյուրամյակներում:

Եվ սակայն, հելլենիստական Հայաստանի երաժշտական ավանդների անմիջական ժառանգորդն, անշուշտ, եղավ վաղ միջնադարը: Այդ պատմաշրջանի համար էր, որ առանձնահատուկ նշանակություն ունեցան Հայաստանում անկախ պետականության և տնտեսության ու մշակույթի նշանակալի առաջընթացի պայմաններում հայ ժողովրդական (գեղջուկ) երաժշտության բարգավաճումը (մինչև նրա պերճ ճյուղավորումը), վիպասանների և դուսանների ժողովրդային-մասնագիտացված արվեստի ծագումը (հայկական հին վիպական շարքի ստեղծումով), հելլենիստական թատրոնին կապված երգ-երաժշտության կերպավորումը, հեթանոսական տաճարներում բյուրեղացած միայնակ ու

խմբային երգեցողությանց ձևերը, ինչպես և հայ երաժշտատեսական ու գեղագիտական մտքի գոյացումն ու առաջին ձեռքբերումները[1]։

Ճիշտ այդ պատմաշրջանն էր՝ վաղ միջնադարը, որ անմիջաբար հենվեց նախաքրիստոնեական Հայաստանի երաժշտական բոլոր նվաճումների վրա, անկախ այն հանգամանքից, որ հիշյալ նվաճումներն այժմ պետք է վերաարժեքավորվեին նոր աշխարհիմացության դիրքերից։

Ինչպես գիտենք, Հայաստանում վաղ ավատատիրական հարաբերությունների կազմավորման շրջանում ձևավորվում է հայկական քրիստոնեական եկեղեցին, որն ստանձնելով ավատատիրության պաշտոնական գաղափարախոսի դերը, իր հսկողության տակ է առնում հայոց մշակութային, այդ թվում և՝ երաժշտական կյանքը։ Նա պայքարի է դուրս գալիս հեթանոսական կենսազգացողությունն արտացոլող ու բանավոր կերպով զարգացող գեղջկական ու գուսանական երգերի դեմ ևս՝ դրանց հակադրելով եկեղեցական, սկզբնապես ճգնավորական երաժշտությունը, իսկ գրերի գյուտից հետո՝ նաև հայոց նորաստեղծ ու իր լեզվաոճական կողմով գիտակցաբար աշխարհիկ երգ-երաժշտության վրա հիմնված հոգևոր երգը։ Այդ պայքարի արդյունքն այն է լինում, որ դարերի ընթացքում աստիճանաբար փոխվում են ինչպես շինականների, այնպես էլ գուսանների բարոյագիտական ըմբռնումները։ Եվ դա, ի վերջո, իր արտահայտությունն է գտնում թե՛ գեղջկական, և թե՛ գուսանական երգերում։ Անկախ դրանից, Հայաստանում, վաղ ավատատիրության շրջանում շարունակում են ծաղկել աշխարհիկ երգ-երաժշտության ճյուղերը, մեծ վերելք է ապրում մասնագիտացված նոր երգաստեղծությունը. հայոց երաժշտարվեստը դուրս է գալիս զարգացման համաշխարհային մայրուղի։

Հայ շինականների երաժշտաբանաստեղծական փորձն այս շրջանում այնքան է հարստանում, որ մեր հին մատենագիրների հատուկ ուշադրությունն է գրավում «ռամիկներին»՝ տարբեր առիթներով նույնիսկ հանպատրաստից հորինելու, մանավանդ «շեր» ու «սուիչ» կոչվող երգիծական և այլ երգեր ստեղծելու կարողությունը[2]։ Առհասարակ հայկական ժողովրդական ձայնագրու-

---

1 Ի դեպ, մասնավորապես վերջիններս ցույց են տալիս ոչ միայն բուն տեսության, այլև ընդհանրապես երաժշտական մշակույթի զարգացման բարձր մակարդակը հեթանոս Հայաստանում, որով ունեն պատմաճանաչողական կարևոր նշանակություն։ Դրանք, ինչպես գիտենք, գրի առնվելով սկսած V—VI դարերից, գրշագրերում հանդիպում են երկու ձևով. որպես անկախ միավորների արժեք ունեցող փոքր նյութեր և որպես ինքնուրույն կամ թարգմանական քիչ ավելի ծավալուն հոդվածներում ավելի նոր ժամանակներին վերաբերող գաղափարների հետ այս կամ այն չափով ճարտար միակցված մարմիններ։ Այդպիսիք են, օրինակ, երաժշտատեսական չորս հատվածներ («Ա», «Բ», «Գ» և «Դ»), որոնցում արտացոլված են հայ և, առհասարակ, միաձայնային երաժշտության, ձայների, մեղեդիական դարձվածքների ու ձայնեղանակների, նրանց ծագման, բնության ու ներգործության հարցերին վերաբերող հնագույն ուշագրավ դրույթները։ Տե՛ս մեր ուսումնասիրությունը՝ Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության (1), Հայկ. ՍՍՀ Գ.Ա «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1970, № 10։

2 Այսպես, Հովհան Մամիկոնյանը օգտվրված պատմում է, որ երբ Վահան Կամսարականն ու Վարազ Պաւլունի իշխանը պարսից վրա տարած մի փայլուն հաղթանակից և թշնամու դիակների դեզեր կիտելուց հետո մտնում են գյուղ (Կենաց Վայրք), նրանց ընդառաջ են դուրս գալիս «արք գեղջն պարուք և երգօք» որոնք «շեր հանեալ ասէին».

«Կերան գազանք զմարմինս դիւակացն և գիրացան.
Կուզ կերեալ ուռհաւ իբրև զարջ.

ված երգերի հին շերտերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ վաղ ավատատիրության շրջանում հայոց գեղջուկ երդաստեղծության մեջ գլխավորեն մեծանում է քնարական և քնարադրամատիկական նախասկիզբների դերը[3], որպիսի հանգամանքը զարգացման բարձր մակարդակի ցուցիչ է աննկասած։ Այս շրջանի գեղջուկ քնարական ստեղծագործության տիպական գծերը պահպանած հազվագյուտ մի նմուշ է «Ուռի ես, կռանալ մի» սրտահույզ երգը[4]։

Ըստ բոլոր տվյալների, քննարկվող պատմաշրջանում է, որ սկսում են դեղջկականից անջատվելով, նրանից տարբեր երանգ ու ճաշակ դրսևորել հայկական ավատատիրական քաղաքի ժողովրդական երգն ու պարը, որոնց մասին դաղափար կարող ենք կազմել Ակնա երգերի համեմատաբար պարզ նմուշներից[5]։

Լուրջ տեղաշարժեր են կատարվում վիպերգության բնագավառում ևս։ Ստեղծվում և բյուրեղանում են «Պարսից պատերազմ» հայտնի աղգային մեծ վեպը և սրան հարող, ավելի տեղայնացված, «Տարոնի պատերազմը», որոնցում գեղարվեստորեն պատմվում է Արշակունյաց Հայաստանի ու Սասանյան Պարսկաստանի դարավոր պայքարը, և որտեղ հատկապես դովերգվում են Մամիկոնյան տան քաջարի զորավարների սխրանքները։ Ի տարբերություն հայկական նախորդ վեպի կամ վիպասանքի, այստեղ «պակասում է հրաշալին, գերբնականը։ Գործող անձերը, թեպետ հերոսական բնավորությամբ, բայց մարդիկ են։ Չկան հին առասպելները վիշապների մասին։ Նյութն ընդհանրապես շատ ավելի պատմական դույն ունի»[6]։

Քիչ ավելի ուշ, քննարկվող պատմաշրջանի վերջում, հայ վիպերգությունը, ի մի բերելով գաղափարական ու գեղարվեստական իր բոլոր ուժերը, ծնում է «Սասնա ծռեր» դյուցազներգությունը, որտեղ իրենց խտացումն ու ընդհանրացումն են գտնում անցյալում ձեռք բերված լավագույն նվաճումները։ Մեծապես ծաղկում է գուսանական արվեստը, որի մեջ ձևավորվում են զարդոլորումներով ճոխացված համերգային ձևերը։ Այդ մասին կարելի է դատել ինչպես մեր վաղմիջնադարյան հոգևոր երգերում գուսանական արվեստից եկող գործիքային տիպի փայլուն անցումների (պասաժների) առկայությունից, նույնպես և մի շարք հին հեղինակների բնորոշ ասույթներից[7]։

Եւ աղուէս հպարտ եղև քան զառիւծ.
Գայլ քանզի շատակեր էր՝ պայթեաց»

և այլն) տե՛ս Յովնան Մամիկոնեան, Պատմութիւն Տարօնոյ, Սրևան, 1941, էջ 247)։ Իսկ «սոիչ» երգերի մասին հիշատակություն ունի Ստեփանոս Սյունեցին, որ գրում է. «Զկատակերգութիւնս աշխարհաւէրն, այսինքն վատ կենցաղավարելոցն և անարի և ծուլիցն և ընչասիրացն և ի վերայ այսպիսեացն զեպերականն և զհեղնականն առնել ճառս և սոիչս, որպէս ռամիկքն սովորաբար ստեղծանեն առ այնոսիկ» (Ստեփաննոսի Սիւնեցւոյ Մեկնութիւն Քերականին, տե՛ս Н. Адоиц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Пг., 1915, էջ 193)։

3 *Хр. Кушнарев,* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, с. 102.

4 *Նույն տեղում, էջ 103։*

5 *Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Նոմխտասի «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն պատմաքննական լույսի տակ», ԳԱ «Լրաբեր» 1969, № 11։*

6 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ա (Հայ վիպական բանահյուսություն), Երևան, 1966, էջ 192։

7 Հատկանշական են, այս տեսակետով, Ստեփանոս Սյունեցու խոսքերը «գուսանական դայլայլիկների» մասին, որոնք պարզ վկայում են խնդրո առարկա երգերի զարդոլորուն նկարագիրը։ «Եւ զքնարական քերդութիւնն ներդաշնակալէս,— գրում է Սյունեցին,— այսինքն զգուսանական դայլայլիկսըն, նման սմին թեթև չընթացուցանել ըստ նմին խորհրդոց. և ստեղ-

թե՛ «ռամիկների», և թե՛ ազնվականության կենցաղում ավելի ևս մեծ-նում է գուսանների դերը։ Ուշագրավ է, որ ըստ Դվինի չորրորդ ժողովի ԺԲ կանոնի՝ «ոմանք յազատաց եւ յոռամիկ հնծելոց հասանելով ի գեաւղս ուրեք, թողեալ զգեաւղն ի վանսն առնեն զիջեվանսն եւ ի յարկս սրբոցն, եւ գուսանաւք եւ վարձակաւք պղծեն զնուիրեալ տեղիսն Աստուծոյ, զոր սոսկալի է քրիստոնէից լսել, թող թէ առնել»[8]։ Իսկ Հովհան Մամիկոնյանի վկայությամբ, Արծրունի իշխաններից մեկը նույնիսկ եկամտաբեր երկու գյուղեր է նվիրել իր սիրելի գուսանին[9]։ Պարզ է ուրեմն, որ գուսաններից տաղանդավորները այս շրջանում երևելի հռչակ են ձեռք բերում հայրենի երկրում։ Ավելին. գուսանական արվեստը, իր մեջ խտացնելով հայոց ավանդական բանահյուսությունից և ժողովրդաքաղաքային երգերից, հնագույն վիպասանների և գողթան երգիչների ձայնային-գործիքային արվեստից եկող կենսունակ շատ տարրեր ու իր նևրերին կուտակումներին զուգընթաց օրգանապես հարստանալով վաղմիջնադարյան Հայաստանի դրացի արևելյան երկրների երգարվեստի նվաճումներով ևս, VI—VII դարերում (արաբական արշավանքներից առաջ), իր նշանակությամբ ու ներկայացուցիչներով դուրս է գալիս Հայաստանի սահմաններից և գնահատվում երգ-երաժշտության բնագավառում ժամանակի ամենահռչակված երկրներից մեկի՝ Սասանյան Պարսկաստանի արվեստագետների ու արվեստասերների կողմից։ VII դ. սկզբներին, երբ Պարսկաստանի Խոսրով Փերվիզ կամ Ապրվեզ երաժշտասեր արքայի աջակցությամբ Տիգբոնում նախաձեռնում են երգ-երաժշտության կանոնավորումը, Հայաստանից հրավիրվում են մի քանի հայ երաժիշտներ[10]։ Նրանց մասնակցությամբ էլ տեսականորեն իմաստավորվում է, այսպես կոչված, «խոսրովային ոճը», որը վավերացնող երկու խոշոր երաժիշտներից մեկը Սարգիսն[11] էր՝ պարսկական արքունիքում լավ ճանաչված հայ նշանավոր երգիչը[12]։

Վերջապես, Հայաստանում սույն պատմաշրջանում անգամ մտավորականության ներկայացուցիչները հորինել են ոչ միայն եկեղեցական, այլև աշխարհիկ երգեր, թեև սրանցից լոկ հատուկենտ նմուշների խոսքերն են հասել մեզ, ինչպես, օրինակ, Տիգրան Երվանդյանին նվիրված տաղը, որից մի

ծանին ամենայն դայլայլիկքն հագնիրգութեամբ և ոչ այն միայն, այլև յաստուածայինսն» (Ստեփաննոսի Սիւնեցւոյ Մեկնութիւն Քերականին, նշվ. հրատ, էջ 193)։

8 Կանոնագիրք հայոց (աշխատասիրությամբ Վ. Հակոբյանի). Բ, Երևան 1971, էջ 211—212։

9 Յովհան Մամիկոնեան, Պատմութիւն Տարօնոյ, էջ 156—157։

10 Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959, էջ 67—68։

11 Հմմտ. Ղ. Ալիշան, Շնորհալի և պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873, էջ 88 (ուշագրավ է, որ Սարգսին Պարսկաստանում «Հոռոմ» են անվանել նրա քրիստոնյա լինելու պատճառով, ինչպես սովորություն էր այն ժամանակ)։

12 Տե՛ս ԲՀՍ, հինգերորդ հրատ. հ. 18, էջ 430։ Սարգսի մասին հնագույն վկայություններից մեկն արձանագրել է ոչ այլ ոք, քան Ֆիրդուսին։ «Շահնամեում», պատմելով Խոսրով Ապրվեզի մասին, բանաստեղծը ոգեշնչված նկարագրում է նաև նրա պալատում տեղի ունեցած մրցույթը Բարբաղի և Սարգսի միջև, վերջինիս անվանելով «Սարկաշ»։ Այս առթիվ Բերթելսը իրավացիորեն նշում է, թե չի կարելի կասկածել, որ դա հայկական «Սարգիս» անվան աղավաղումն է։ Տե՛ս Е. Бертельс, Избранные труды, История персидско-таджикской литературы, М., 1960, էջ 221։

17

քանի տող բերում է Անանուն մեկնիչը[13], և կամ Դավթակ Քերթողի՝ աղվանից Ջևանշիր իշխանի եղերական մահվան առիթով հորինած նշանավոր «Ողբը», որ բերում է Մովսես Կաղանկատվացին[14]։

Վաղ միջնադարում կիրառված երաժշտական գործիքների մասին մեզ գաղափար է տալիս Աստվածաշնչի հայերեն թարգմանությունը, որի հեղինակները բնօրինակում հանդիպող այլազան նվագարանների ասորական կամ հունական անվանակոչությունների դիմաց օգտագործել են իրենց ու շրջապատին լավ ծանոթ հայկական անուններ, ինչպես՝ քնար, սրինգ, ծնծղա, տավիղ, փող, ջնար, եղջյուր (կամ եղջերափող), դանգակ, թմբուկ[15] և այլն։ Սրանց պետք է ավելացնել նաև Դվինի պեղումներից հայտնաբերված պարկապզուկի մնացորդները[16]։ Մամբրե Վերծանողի նկարագրած բազմափող սրինգը, որի կատարողին նա անվանում է «արուեստապետ»[17], այլև «Դաշանց թղթի» հիշատակությունները շեփորների ու (ջրահնչակ) երգեհոնների[18] մասին, որոնք վերաբերում են՝ իր քաղաքական միտումնավորությամբ անվավեր այդ գրության համար օգտագործված պատմական հավաստի նյութերի թվին։ Հիշյալ գործիքների զգալի մասը հիմնականում կիրառել են գուսանները, բայց տարբեր նվագարանների ոչ մեծ խմբեր այս կամ այն չափով ու ձևով գործածական են եղել երկրի բնակչության բոլոր խավերի կենցաղում[19]։ Նույնիսկ դպրոցներում լուրջ ուշադրություն են դարձրել գործիքային երաժշտության հարցերին, դաւոելով Հովհան Օձնեցու խոսքերից, որոնց համաձայն՝ «պարտ է ուսումնասիրացն... նուագարանօք քնարահարու լինել երաժշտական հոգւոյն»[20], չխոսելով այն մասին, որ դեռևս մեծ հարց է, թե հայ եկեղեցին այս ժամանակներում հունականի օրինակով իրոք մերժե՞լ էր գործիքային նվագի մասնակցությունը պաշտոներգության մեջ[21]։

Գալով մեր հոգևոր երաժշտության, պիտի ասել, որ այն, IV դարասկզբից սպրելով նախնական խմորման հարյուրամյա մի շրջան, գրերի գյուտի շնորհիվ բարձրանում է հայոց մասնագիտացված երգարվեստի աստիճանին ու անցնելով զարգացման մեծ բովից, քննարկվող պատմաշրջանի վերջերում դուրս է գալիս, իր ժամանակի չափանիշով, զարգացման ամենալայն մայրու-

---

13 Անանուն մեկնիչ քերականին (տե՛ս Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 129)։

14 Մովսէս Կաղանկատուացի, Պատմութիւն Աղուանից Աշխարհի (աշխատությամբ Վ. Առաքելյանի), Երևան, 1983, էջ 224—230։

15 Մնաց. 1, ժե։ Նաւում. Գ, 8։ Նեեմի, ժԲ, 27։ Ելք, ԼԲ, 23։ Ծնն. ԼԱ, 27։

16 Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 178—180։

17 Կորիւն վարդապետի, Մամբրէի Վերծանողի և Դաւթի Անյաղթի մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1833, էջ 42։

18 Ղ. Ինճիճյան, Հնախօսութիւն, հ. Բ, Վենետիկ, 1835, էջ 253։

19 Պատմաշրջանիս վերաբերող և պատկերազարդ ձեռագրերում հանդիպող գործիքների նկարներից հիշատակելի են՝ ծնծղաշար դափը (Մատենադարան, ձեռ. № 349, էջ 31 բ), եղջյուր գլանաձև ու փայտյա կոնաձև փողային նվագարանները (ձեռ. № 5512, էջ 2բ և № 5634, էջ 25բ), պղնձյա ուղիղ և ոլորուն փողային նվագարանները (ձեռ. № 2804, էջ 22բ, № 5783, էջ 17բ, № 349, էջ 475բ, № 5269, էջ 23բ և № 349, էջ 465ա), վերջապես լարային անկոթ ու կոթավոր կամիճահար նվագարանները (ձեռ. № 7090, էջ 4բ, № 6230, էջ 258բ, № 346, էջ 280ա և № 6325, էջ 8բ)։ Բացի սրանցից, կան նաև տարբեր (այդ թվում և գուսանական) նվագուրդների (անսամբլների) նկարներ (ձեռ. № 212, էջ 246ա, № 198, էջ 45ա և № 184, էջ 216ա)։

20 Յովհաննու Իմաստասիրի Աւանեցւոյ Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1953, էջ 31։

21 Այդ մասին տե՛ս Վ. Հացունի, Եկեղեցական երաժշտության մասին, «Բազմավեպ», 1917, № 5, էջ 207—212։

ղիներից մեկը։ Հինգ դարեր ընդգրկող պատմական այդ ընթացքը, որ հետևողականորեն ուղղված է դեպի վեր, իր մեջ ունի մի շարք բարդ անցումներ ու կեռմաններ։ Ամբողջության մեջ սակայն, այն գոյացնում է հիմնականում վարդագույնի երեք խոշոր շրջափուլեր, որոնք սահմանագծվում են՝ հաջորդաբար IV—V դդ. (բարձրակետ ունենալով V հարյուրամյակը), VI—VIII դդ. (բարձրակետ ունենալով VIII հարյուրամյակի առաջին քառորդը), և IX—X դդ., որոնք ամփոփելով ողջ պատմաշրջանի նվաճումները, միաժամանակ նոր սկիզբ են նշանավորում։

Հայ հոգևոր երգ-երաժշտության նախնական զարդացումը Հայաստանում, մինչև գրերի գյուտը, մի հարց է, որն իր գլխավոր կողմերով իսկ տակավին բավարար լուսաբանված չէ։ Քիչ ավելի որոշակի են դառնում մեր պատկերացումները, երբ մոտենում ենք IV դ. կեսերին՝ քրիստոնեական ծեսի ու արարողության մեջ հայ սաղմոսերգության բյուրեղացման շրջանին։ Դատելով մեզ հասած պատմական տվյալներից, քրիստոնեությունը բուն Հայաստան մուտք գործեց II դ. վերջերին[22]։ IV դարասկզբին Հայաստանում քրիստոնեությունը հռչակվեց պետական կրոն։ Գրիգոր Լուսավորիչը հունական կրթություն ստացած հոգևորական էր, որը, Կեսարիայում օծվելուց հետո, Հայաստան գալու ճանապարհին, Սեբաստիայից իր հետ նույնիսկ օտարազգի մի խումբ եկեղեցականներ էլ բերեց[23]։ Իսկ Հայրենիքում նա տեղաբնիկ քրմերի մի մասին հաղորդելով նոր ուսմունքը, համալրեց եկեղեցու պաշտոնյաների դասը[24]։

Այս ժամանակից Հայաստանում սկսում են գործել քրիստոնեական դպրոցներ, որոնցում ուսուցումը տարվում է հունարենով կամ ասորերենով, և որոնցում դաստիարակվում են ապագա «թարգմանիչներ»։ Այդ դպրոցների ցանցը մեծանում է Ներսես Մեծի կաթողիկոսության տարիներին[25]։ Սակայն, հունական կամ ասորական կրթություն ստացած այս եկեղեցականների գործունեության ամենակարևոր բնագավառներից մեկն էլ ժողովրդի համար մատչելի «ընթերցվածների» ու աղոթքների, մասնավորապես, ժամանակի «հասարակաց աղոթքի» գլխավորագույն մասը կազմող սաղմոսների բանավոր թարգմանությունն է եղել. նույնիսկ եկեղեցում[26], որտեղ ասորերենով[27] և հունարենով[28] կատարվող արարողություններից բնակչության լայն զանգվածները

---

22 Հաջորդ հարյուրամյակներում այստեղ հիմնվում են քրիստոնեական համայնքներ, նաև ասորի և հույն քարոզիչների ջանքերով, որոնք հետևորդներ էին հավաքագրում գլխավորապես ժողովրդի ստորին խավերից։ Սույն հարյուրամյակի վերջին քրիստոնեությունը Հայաստանում գաղտնի տարածում էր գտել արդեն բնակչության տարբեր խավերում, այդ թվում և ազնվականության շարքերում։

23 Ագաթանգեղայ Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 409։

24 Նույն տեղում. էջ 426—427։

25 Փաւստոսի Բուզանդացւոյ Պատմութիւն հայոց, Վենետիկ, 1933, էջ 86—87։ Իսկ առավել ուսումնատենչ երիտասարդները հեռավոր ու երկարաև ճանապարհորդություններ են կատարում՝ հունական և ասորական դպրություններին տիրապետելու նպատակով (տե՛ս Ղազարայ Փարպեցւոյ Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1904, էջ 13)։

26 Մ. Օրմանյան, Հայոց եկեղեցին, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 33։

27 Ղազարայ Փարպեցւոյ Պատմութիւն հայոց, նշվ. հրատ., էջ 13։

28 Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1913, էջ 301։

ոչինչ չէին հասկանում[29]։ Բանավոր թարգմանված աղոթքները, և մանավանդ, սաղմոսները ժողովուրդը անգիր էր անում[30] ու երգում, բնականաբար՝ հիմնվելով երաժշտական սեփական դարավոր փորձի վրա[31]։ Սաղմոսները հնուց ի վեր անգիր երգվել են ոչ միայն մեզ մոտ, այլև հույների և ասորիների մեջ, և այդպիսով ստեղծվել են կանոնական աղոթքների «ռամկական» տարբերակները ևս, որոնց կատարումը եկեղեցում արգելում էր Լավոդիկեի ժողովի ԾԹ կանոնը[32]։ Նույն ժողովի ԺԹ կանոնը նաև արգելում էր ժողովրդին եկեղեցում մասնակից լինել սաղմոսերգությանը[33], և սակայն, չնայած դրան, սաղմոսները տարածվում էին զանգվածների մեջ, որովհետև դրանք երգվում էին ոչ միայն եկեղեցում։ IV դ. Եվսեբիոս Կեսարացին վկայում էր, թե սաղմոսները ժողովուրդը երգում է ամեն տեղ՝ քաղաքներում, գյուղերում և անգամ դաշտում, ոչ միայն հունաց, այլև «բարբարոսների» միջավայրում[34]։ Ու եթե Փարպեցին էլ արձանագրում է, թե մեր մեջ, Աստվածաշնչի հայերեն թարգմանությունից անմիջապես հետո, ինչպես մեծահասակներից, այնպես էլ դեռատի մանուկներից բաղկացած զանգվածները ցնծությունից «սաղմոսում էին» հրապարակներում, փողոցում և անգամ տանը[35], ապա ուրեմն պարզ է, որ Հայաստանում նույնպես սաղմոսները զանգվածաբար անգիր երգելու սովորույթը գալիս էր հնուց և, գոնե IV դ. կեսերից, կենցաղում արմատացել էր արդեն։ Նշանակում է, Հայաստանում գրերի գյուտից էլ առաջ գոյություն ուներ քրիստոնեական պաշտամունքային բնագրերի եղանակավորման հայկական ազգային մի ուղղություն, որ ծագել ու ձևավորվել էր ժողովրդի ընդերքում։ Ինչ վերաբերում է պաշտոնական եկեղեցու ներկայացուցիչներին, ապա նրանք էլ, պաշտամունքային արարողությունը ստիպված կատարելով օտար լեզուներով, այն ծառայությունը մատուցեցին, որ Հայաստանը մի ամբողջ դար անմիջականորեն հաղորդակցվեց ասորական և հունական հոգևոր երգարվեստի փորձին։ Այս հաղորդակցությունը շարունակվեց հետագա դարերում ևս, բայց արդեն՝ բոլորովին նոր հիմքերի վրա։

---

29 Նույնը պիտի ասել Հայաստանում սկզբից ևեթ գործած օտարազգի քարոզիչների մասին ևս։ Խոստ հատկանշական է, այս տեսակետով, օրինակ, այն փաստը, որ IV դ., երբ Փոքր Հայքի եկեղեցին մտնում էր կեսարիր թեմի մեջ, Սեբաստիայի, Նիկոպոլսի, Սատաղի և հայաշատ այլ քաղաքների եպիսկոպոսներն անգամ (որոնք կարող էին և չշփվել ժողովրդի հետ անմիջականորեն), ընտրվում էին «այն հաշվով, որ աթոռի թեկնածուն տիրապետի հայերեն լեզվին և տեղյակ լինի հայ իրականությանը» (տե՛ս Լ. Խաչիկյան, Փոքր Հայքի սոցիալական շարժումների պատմությունից, Երևան, 1951, էջ 15—16)։

30 Մ. Ոսկանյան, նշվ. աշխ., էջ 33—34։

31 Համմա՝ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 105։ Ինչպես ճիշտ նկատում է Է. Վելիշը, քրիստոնեությունը ծագեց Հռոմեական կայսրության հեռավոր մարզերից մեկում, որի բնակչությունը բաղկացած էր արամեացիներից, կապադովկիացիներից, հայերից ու հրեաներից։ Քանի քրիստոնեությունը սկզբնական շրջանում ժողովրդական կրոն էր, հակադրված տիրապետող գաղափարախոսությանը, ապա ուրեմն նոր պաշտամունքին կապված արվեստն էլ, բնականաբար, պիտք է որ լիներ մեծ մասամբ տեղաբնիկ արվեստագետների գործունեության արգասիքը։ E. Wellesz. Byzantine Music (Proceedings of the Musical Associati-on, 1932, I).

32 Տե՛ս Կանոնագիրք հայոց (աշխ. Վ. Հակոբյանի), հ. Ա, Երևան, 1964, էջ 240։

33 Նույն տեղում, էջ 232։

34 Տե՛ս Վ. Հացունի, Պատմութիւն հայոց աղօթամատոյցին, Վենետիկ, 1965, էջ 16։

35 Ղազարայ Փարպեցւոյ Պատմութիւն հայոց, նշվ. հրատ, էջ 17։

Գրերի գյուտից անմիջապես հետո Սահակ Պարթևի և Մեսրոպ Մաշտոցի, ինչպես և նրանց ավագ աշակերտների ջանքերով թարգմանվում են Աստվածաշունչն ու պաշտամունքային այլ բնագրեր[36], առաջին հերթին՝ Պատարագամատույցը, և ծեսն ու արարողությունը հայանում, բարեկարգվում ու շուտով ճոխանում են[37]։ Աստվածաշնչից անջատվելով առանձին գրքով լույս են տեսնում Դավթյան սաղմոսները, որով գոյանում է նախ՝ հայոց Սաղմոսարանը, ապա և՝ վերջինիս վրա ավելացնելով մաղթարեական օրհնություններն ու նորաստեղծ քարոզները և աղոթքները ևս՝ հայոց հնագույն ժամագիրքը։

Ճիշտ այս ժամանակ էլ, բնականաբար, անհրաժեշտ է դառնում ծեսի և արարողության նաև երաժշտական կողմի բարեկարգման գործը, որն և գլուխ են բերում դարձյալ Սահակն ու Մաշտոցը, եկեղեցական երաժշտության հիմքում դնելով հայոց ավանդական ձայնեղանակները, հատկապես կարգավորելով և ուսուցանելով դրանք աշակերտներին[38]։ Եկեղեցին նույնիսկ տարերայնորեն սեփականում է սաղմոսերգության վերոհիշյալ ժողովրդաազգային ուղղությունը։ Մագում է հայոց հոգևոր ինքնուրույն երգը[39], ու եռանդուն ջանքեր են գործադրվում՝ մասնագիտացված նորաստեղծ երգարվեստը ազգային ձևերի միջ զարգացնելով, նրա ճարտարակերտական-գեղարվեստական մակարդակը ասորականի և հունականի աստիճանին բարձրացնելու ուղղությամբ։ Թարգմանվում են Եփրեմ Ասորու հռչակված «կցուրդները»[40] (առանց, սակայն, դրանք պաշտոնական ժամերգության մեջ մտցնելու)։ Հատուկ նպատակամետությամբ ուսումնասիրվում են հունական «կցուրդները» ևս (տրոպարion կոչված կտորները), անգամ ստեղծվում են հունաց մեջ տարածված մի քանի ավարտուն երգերի, ինչպես օրինակ «Փառք ի բարձունս»-ի և «Լոյս զուարթ»-ի հայկական տարբերակները[41] և այլն։

Միևնույն ժամանակ, նշված ձևերը հայկական ազգային ելևէջի հիման վրա կիրառելու ձգտմամբ, հայ մասնագիտացված նորաստեղծ արվեստի մշակները լայնորեն օգտվում են ժողովրդական և գուսանական երաժշտության մեջ դարերով կուտակված լեզվաոճական ու այլ հարստություններից[42]։ Սակայն, այս բոլոր կողմերից ներհոսող տարրերը չէին հանդեցնի որևէ օրգանական արդյունքի, եթե հայոց հոգևոր երգարվեստը չունենար զարգացման իր ներքին խթանը։ Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ մեր մասնագիտացված երգարվեստի օրինաչափ զարգացումը, զուտ երաժշտական տեսակետով, պայ-

---

36 Կորյուն, Վարք Մաշտոցի, Երևան, 1941, էջ 56 և 76։

37 Ղազարայ Փարպեցւոյ Պատմութիւն հայոց, նշվ. հրտ. ը, էջ 17։

38 Տե՛ս մեր «Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը» հոդվածը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, Երևան, 1964, էջ 177։

39 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Գ (Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք Ա), Երևան, 1968, էջ 526։

40 Տե՛ս Կցուրդք Ս. Եփրեմի Խորին Ասորւոյ, Վիեննա, 1957, էջ ժէ։

41 Վ. Հայոսեի, նշվ. աշխ., էջ 178—189։

42 Արդեն հայկական ավանդական ձայնեղանակները դնելով հոգևոր երաժշտության հիմքում, նրանք ամենակարևոր քայլն են անում այդ ուղղությամբ։ Որովհետև հիշյալ ձայնեղանակների շնորհիվ ժողովրդագուսանական արվեստից հոգևոր երգին անցել են ոչ միայն երաժշտության հատվածային հիմքն ու տիպականացված մեղեդիների ծավալման հիմնական սկզբունքները, այլև մեղեդիական որոշակի պտույտներ ու նույնիսկ քիչ թե շատ ամբողջական մեղեդիներ։ Բացի դրանից, հնդեցականներն այս շրջանում աշխարհիկ արվեստից փոխ են առնում մի շարք ձևեր էլ, ինչպես՝ «կրկնակով» կամ «դարձով» երգի ձևը, «հանգերգ-կրկներգի» ձևը, վերջապես՝ երգայնության հասնելու հնարանքները և այլն։

մանավորված է եղել գլխավորապես երգելու համար որպես հիմք վերցված գրական խոսքերի նկատմամբ հանդես բերվող վերաբերմունքի աստիճանական ու հետևողական խորացմամբ[43]։

Քննարկվող ժամանակաշրջանում հայ հոգևոր երգի հեղինակներն են, նախ՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևը, հետո՝ նրանց ավագ ու կրտսեր աշակերտները։ Ինչպես գիտենք, Մեսրոպ Մաշտոցը հորինել է ապաշխարության շարականները, իսկ Սահակ Պարթևը՝ Ղազարու Հարության, Ծագկազարդի և Ավագ շաբաթվա երգերը[44]։ Յավոք, սահակ-մեսրոպյան ավագ աշակերտների երաժշտաբանաստեղծական գործունեության վերաբերյալ որոշակի տեղեկություններ բոլորովին պահպանված չեն, չնայած ընդհանուր առմամբ հայտնի է, որ նրանց մեջ ևս եղել են երաժիշտներ[45], որոնցից այստեղ հիշատակելի է գեթ Երեմիա Սարկավագապետը։ Փոքր-ինչ ավելի որոշ են մեր պատկերացումները կրտսեր աշակերտներից մի քանիսի հեղինակությունների մասին։ Այսպես, միջնադարից եկող մի ամբողջ շարք տեղեկությունների համաձայն, Ստեփանոս Սյունեցի Առաջինը հորինել է ավագ օրհնությունների Ա֊Դ֊Կ շարքերը[46]։ Մովսես Խորենացին՝ Ննդյան կանոնների երգերը և Հարության, Տեառնընդառաջի և ուրիշ տոների վերաբերող շարականներ[47]։ Հովհան Մանդակունին՝ նույնպես Հարության, Տեառնընդառաջի, Նահատակաց նվիրված և ուրիշ երգեր[48]։ Գյուտ Արահեզացին սահմանել է արևագալի (հին) կանոնը, հորինել քարոզը[49] և այլն։

Այս տեղեկություններում դեռևս ստուգելի առանձին կետեր կան։ Ստույգ է սակայն, որ կրտսեր աշակերտների անվան հետ կապված շարական երգերի մեծագույն մասը իրոք ստեղծվել է V դ.։ Այդ, ինչպես և սահակ-մեսրոպյան շարականների քննությունը ցույց է տալիս, որ նշված հարյուրամյակում հայ հոգևոր երաժշտության բնագավառում ձեռք բերված ստեղծագործական կարևորագույն նվաճումը Ս. Գրքի սաղմոսներից և օրհնություններից հետո ոչ-

---

43 Որովհետև այս խորացումը գործնականում իրացվել է երգերում, հատկապես, երաժշտական բացադրիչի տեսակարար կշռի ավելացման ու ձևագոյացման առումով երաժշտության կատարած դերի աստիճանական մեծացման միջոցով։ Զարգացման այս ներքին խթանը էապես կապված է նույնիսկ այն հինավուրց դրույթին, որի համաձայն երգում առաջնայինը խոսքն է, իսկ երաժշտությունը՝ այն լսելի դարձնելու միջոցը միայն։ Երգարվեստի պատմական զարգացմաբ, սակայն, այդ դրույթը գործնականում, մի շարք դեպքերում, վերածվում է նույնիսկ իր հակադրության. եղանակվող խոսքին ցույց տրվող վերաբերմունքն այնքան է խորանում և, դրանով իսկ, երգերում երաժշտական բաղադրիչի դերը այնքան է մեծանում, որ ձևագոյացման տեսակետով գրական բնագրի նշանակությունը մղվում է ետին պլան։

44 Տե՛ս մեր հոդվածը «Սահակ Պարթևը և հայ եկեղեցական երգարվեստը», «Էջմիածին», 1973, № 3։

45 Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց (աշխատությամբ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի), Երևան, 1961, էջ 27—28։

46 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտներ և Հարության ավագ օրհնությունները», «Էջմիածին», 1973, № 2։

47 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Մովսես Խորենացին և հայ հին ու վաղ միջնադարյան երգարվեստը», «Էջմիածին», 1979, № 5—6։

48 Տե՛ս Ր. Սարգսյան, Քննադատութիւն Յովհան Մանդակունւոյ և իւր երկասիրութեանց վրայ, Վենետիկ, 1895, էջ 35։

49 Մ. Քեշիշյան, Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Ջմմառի վանքի մատենադարանին, Վիեննա, 1964, էջ 73։ Հ. Տաշյան, Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա, 1895, էջ 516 և 689։

պես հավելված կատարվող փոքրածավալ «կցուրդ» տիպի երգերի ծաղկումն է հայ ազգային հոգի վրա։ Հաղթահարելով սաղմոսների եղանակներին հատուկ որոշ ուրվագծային տիպականացված բանաձևային նկարագիրը, մեր հոգևոր երգիչներն իրենց ինքնուրույն «կցուրդներում» ձգտել են հասնել եղանակների երգայնության (հոսունության), հուզական առավել հագեցվածության, ջերմության, հոգեբանորեն առավել տարանջատված իմաստավորման ու վառ կերպարայնության։ Եվ հասել են այդ բոլորին, ինչպես խմբական (միաձայն), նույնպես և միայնակ (սոլո) կատարման համար նախատեսված շատ ստեղծագործություններում։ Խմբական կատարում ենթադրող վանկային երգերն իրենց ծնունդով կապված լինելով սաղմոսներին, նաև սաղմոսատիպ են անվանվում։

Սաղմոսատիպ հնագույն եղ.երի մեղեդիներում, որոնք զուգորդվել են ազատ ոտանավորների հետ, արդեն կիրառված է երգայնության այն սկզբունքը, որը ժամանակի ընթացքում արմատանալով տիրապետող էր դառնալու։ Այս տիպի երգերի հիանալի նմուշ է Մեսրոպ Մաշտոցի «Զղջման իմոյ» շարականը։ Սաղմոսատիպ եղգերից ծագում են ծորերգային բնույթի ավելի զարգացած շարականները, որոնց եղանակները, զուգորդվելով արդեն տաղաչափված ոտանավորների հետ, իրենք ևս աչքի են ընկնում կշռույթի ու ելևէջի հատուկ կազմակերպվածությամբ։ Միայնակ կատարում պահանջող երգերում ազատորեն կիրառվել է գրական խոսքի առանձին վանկերը երկարաձգելու և զարդորներելու հինավուրց հնարանքը։ Այս երգերից հնագույնները նկատվում են Սահակ Պարթևի ստեղծագործությունների մեջ, ինչպես օրինակ՝ «Ահաւոր ես թագաւոր» գեղեցիկ շարականը, և ներկայացնում են կառուցվածքային-երկարաձիգ փոքրածավալ գործեր, որոնցում դեռևս պարզ զգալի է ձևագոյացման տեսակետով գրական բնագրի կատարած որոշիչ դերը։ Սրանցից հետագայում առաջանում են հանկարծաբանական-երկարաձիգ ավելի ծավալուն երգերը, որոնցում երաժշտական բաղկացուցիչը ձևագոյացման առումով ինքնաբավ է արդեն[50]։

VI հարյուրամյակում հայ հոգևոր երգաստեղծության մեջ չենք հանդիպում ոճականորեն կայունացած նոր երևույթի։ Այն ներքին նոր կուտակումների ու արտաքին նոր մերձեցումների և պատվաստումների ժամանակաշրջանն է, այն դարը, երբ Բյուզանդիան իր մշակութային դեմքը վերջնականապես դարձնում է դեպի քրիստոնյա Արևելք[51], իսկ հայկական հոգևոր կյանքն

---

50 Հայոց հոգևոր ինքնուրույն երգի զարգացման խնդիրները բարձրացվում էին, անշուշտ, սահակ-մեսրոպյան դպրոցներում։ Դրանցից կարևորագույնը V դ., Վաղարշապատի վարդապետանոցն էր՝ «Մայր ուսումնարանը», ինչպես նկատեց Ս. Պալասանյանը (տե՛ս նրա՝ «Պատմութիւն հայոց», Թիֆլիս, 1902, էջ 250), որ գտնվում էր երկրի կենտրոնում՝ «ի կայս թագաւորացն և քահանայապետացն» (Կորյուն, Վարք Մաշտոցի, էջ 58)։ Պետք է դիտել, սակայն, որ V դ. մեր մշակութային գործիչների մեծ մասն իր բարձրագույն կրթությամբ կապված էր հունական կամ ասորական կենտրոններին, և սա՝ նշված հարյուրամյակում հայ մասնագիտացված երգարվեստի թռիչքը պայմանավորող ազդակներից մեկն էր անկասկած։ Հետագայում բոլոր միջոցները ձեռնարկվեցին բարձրագույն կրթության գործը հայրենիքում հուսալի հիմքերի վրա դնելու համար։

51 *Н. Адонц*, Армения в эпоху Юстиниана, СПб., 1908 (տե՛ս առաջաբան, էջ VII—XIV)։

իր հունաբան հոսանքով, «փիլիսոփաներով», «քերթողներով» ու «ճարտասաններով» առավել սերտորեն կապվում է հելլենա-բյուզանդականին[52]։ Հայաստանում ուշադիր հետևում են «կցուրդի» համեմատությամբ ավելի ծավալուն ու բարդ մի ժանրի՝ «կացուրդի» կամ «կանդակի» բյուրեղացմանը բյուզանդական երաժշտության մեջ, մոտիկից ծանոթանում հույն երաժիշտ-բանաստեղծներից թերևս ամենամեծի՝ Ռոմանոս Երգեցողի ստեղծագործությանը[53] և, որ նվազ կարևոր չէ, լուրջ աշխատանքներ են նախաձեռնում բարձրագույն կրթության կատարելագործման ասպարեզում։ Այդ ժամանակ է, որ Եղրաս Անգեղացին «ղռաս ճարտասանից բազմացուցանէր»[54], ներսես Բ. Բագրևանդացին հատուկ ջանքեր էր գործադրում ուսման և կրթության կենտրոնների ծաղկման համար[55], և իրոք, փայլում էին Սյունյաց դպրոցները, մասնավորապես, վարդապետանոցը Շաղատում։

VII դարասկզբից հայ մշակութային կյանքում ծայր առավ վերելքի երկրորդ մեծ շրջանը։ Այս հարյուրամյակում շարունակեց փայլել Սյունյաց վարդապետանոցը (մանավանդ Մաթուսաղայի ուսուցչապետության շրջանում), բայց նրա հետ մեկտեղ ծաղկեցին Արշարունյաց կամ Երասխաձորի «Վարդիկ հայր» դպրոցն ու Շիրակի դպրեվանքը ևս, ըստ բոլոր տվյալների՝ Կոմիտաս Աղցեցու հոգատարության շնորհիվ, որով բարձրագույն կրթություն ստանալու ծարավի հայ պատանիները այլևս պետք չունեին հեռագնաց ուղևորություններ կատարելու։

Երգաստեղծության բնագավառում Կոմիտաս Աղցեցու բարձրարվեստ «Անձինքն» է, որ նշանավորում է խոր տեղաշարժերի սկիզբը[56], վարպետորեն չափված գրական խոսքով, դրան համապատասխանող կազմակերպված կըշռույթով ու վառ մեղեդիով աչքի ընկնող այդ ստեղծագործությունը կրում է «կացուրդ» կամ «կանդակ» (κοντάκιον) կոչվող ավելի բարդ մի սեռի (ժանրի) բոլոր հատկանիշները։ Միաժամանակ, լրիվ ազգայնացված և նույն ժամանակաշրջանի բյուզանդական կոնդակների համեմատությամբ նույնիսկ ավելի երգայնացված մի գործ է սա, որ նոր մակարդակ է ստեղծում հայ հոգևոր արվեստում և զարգացման նոր խթաններ հաղորդում նրան։

Ստեղծագործական ասպարեզ են դուրս գալիս ուրիշ երգահաններ ևս՝ Սահակ Զորափորեցին, որ հորինել է խաչի ու եկեղեցվո շարականների մեծ մասը[57], Բարսեղ Ճոնը[58], Անանիա Շիրակացին, որ հորինել է Հարությանը

---

52 Հ. Մանանդյան, Հունաբան դպրոցը և նրա զարգացման շրջանները, Վիեննա, 1928, էջ 223։

53 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Գոռիկ Այրիվանեցին և հայ-բյուզանդական երաժշտական հարաբերությունները», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1968, № 3։

54 Ստեփաննոս Ասողիկ, Պատմութիւն տիեզերական, Պետերբուրգ, 1885, էջ 82։

55 Մ. Օրմանյան, Ազգապատում, Ա հատ, մասն Բ, Բեյրութ, 1959, էջ 556։

56 Տե՛ս մեր ուսումնասիրությունը՝ «Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության» (2), Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1971, № 1։

57 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Սահակ Զորափորեցին և նրա ավանդը հայ մասնագիտացված երգաստեղծության զարգացման մեջ», «Պատմա-բանասիրական հանդես» 1982, № 1։

58 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Բարսեղ Ճոնը և մասնագիտացված երգաստեղծության ծաղկումը Հայաստանում VII դարում», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1973, № 1։

ՉԱ-ԴԿ ութ խոշոր շարքերը բաղկացնող երգերի մեծ մասը և Վարդավառի ու Հոգեգալստյան առաջին օրերի կանոնների երգերը, նույնիսկ աշխարհականներ, որոնցից Վարազտիրոցի որդի Աշոտ Բագրատունու երգած մեկ շարականը՝ «Զորս ըստ պատկերի», կանոնացրել է եկեղեցին։ Այս շրջանում հայկական հոգևոր ինքնուրույն երգերի հորինումն ու կատարումը եկեղեցում դեռևս ազատ լինելով, դրանք այնքան են բազմանում, որ անհրաժեշտություն է զգացվում ծեսի ու արարողության հարցերով հատուկ զբաղվել։ Դա մասամբ արել է Եզր Փառաժնակերտացին, բայց ավելի՝ Ներսես Գ. Իշխանցին, որ եկեղեցում նոր երգերի կատարման ազատությունից բխող անպատեհությունները կանխելու նպատակով Շիրակի դպրեվանքի վերն հիշատակված առաջնորդ Բարսեղ Ճոնին հանձնարարել է ստեղծված շարականներից լավագույնները կանոնացնել[59]։

Ըստ եղած տվյալների, Բարսեղ Ճոնը եկեղեցու կողմից պաշտոնապես ընդունվելիք հոգևոր ինքնուրույն երգերի առաջին ժողովածուն է կազմում, որ կոչվում է «Ճոնընտիր»։ Քիչ ավելի ուշ սկզբունքորեն ընդունվում է եկեղեցական միևնույն տոնին վերաբերող 8—9 երգերից բաղկացած «Կանոնի» սեռը (ժանրը)[60]։

Այս միջոցառումները, իրենց հերթին, նույնպես նպաստում են հայոց մասնագիտացված երգարվեստի զարգացմանը, որի բարձրացող ալիքները հասնելով մինչև VIII դ. 40-ական թվականները, հանգեցնում ժամանակի միջազգային չափանիշներով լուրջ արդյունքների։ Նախ ավելի ևս բարձրանում է մի քանի վարդապետանոցների՝ Սյունյաց, Այրիվանքի կամ Գեղարդա դպրոցների, ինչպես և Մաքենոցաց դպրոցի մակարդակը, հատկապես այն տարիներին, երբ այստեղ պաշտոնավարում է «Հարանց հայր» Սողոմոնը, որ «Տօնական» կամ «Ճաշընտիր» կոչվող մատյանի առաջին կազմողն է։

Երգաստեղծության ազգային ավանդների հետագա հարստացմանը մասնակցություն են բերում, բացի Հովհան Օձնեցուց, որ հորինում է ավագ տոներին վերաբերող մի շարք շարականներ, Ստեփանոս Սյունեցի Բ-ը, Գոզիկ Այրիվանեցին[61], Սահակադուխտն ու Խոսրովիդուխտը։ Վերջիններս, ի հակադրություն բյուզանդացի երաժիշտների, որոնց ստեղծագործության մեջ պատկերամարտության հետևանքով շուրջ հարյուրհիսունամյա ընդհատում էր առաջ գալիս Ռոմանոս Երգեցողի հարթած ճանապարհի վրա, Հայաստանում առանց որևէ ընդհատման զարգացրին երգեցողության արևելյան-քրիստոնեական հեռանկարային ուղղությունը, հորինելով մի ամբողջ շարք մեղեդիներ, ստողոգիներ, առավոտերգեր և խազգրքերում ամփոփված զարդոլորուն բազմադըրվագ եղանակներով շատ փորձեր։

Երգեցողության նշված ուղղությունը, որ V դ. հետո իր երկրորդ ծաղկումն էր ապրում Հայաստանում, ազդեց նաև շարականների վրա, ազատ անդրադարձում գտնելով, օրինակ, Խոսրովիդուխտի «Զարմանալի է ինձ» գեղեցիկ գովքում։ Այն իր եռամաս ձևով, երաժշտական երկու տարբեր հիմնանյութերի

---

59 «Հաւաքումն Պատմութեան Վարդանայ վարդապետի», Վենետիկ, 1862, էջ 69, 71. Նաև՝ Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց, նշվ. հրատ-ը, էջ 61—62։

60 Մ. Աբեղյան, Երկեր, Գ, Երևան, 1968 (Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք Առաջին), էջ 535։

61 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Գրիգոր Գոզիկը և հայ բյուզանդական երաժշտական կապերը», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1968, № 3։

(ձեմանների) վրա հիմնված զարգացմամբ, համաձայնությային (լադային) կազմով և մեղեդիական հարուստ հյուսվածքով, անկասկած, կարող է մրցել ժամանակի ասորական կամ հունական հոգևոր որևէ երգի հետ, ինչպես նույնը ակնարկեցինք Կոմիտաս կաթողիկոսի «Անձինքի» կապակցությամբ ևս։

VIII դ. երկրորդ քառորդից, Հայաստանի քաղաքական ու տնտեսական ծանր իրադրության պատճառով, արգելակվում է հայոց երաժշտամշակութային կյանքի առաջընթացը։ IX հարյուրամյակը, սակայն, կարևոր նշանակություն ունի ինչպես նախորդ նվաճումների ամրապնդման, այնպես էլ հաջորդ՝ X դ. սկսվող նոր վերելքը նախապատրաստելու տեսակետով։ Վարդապետաց-նոցների և նրանցում ուսման ու կրթության կատարելագործումը հետևողականորեն առաջ է տարվում, դատելով Աղթամարի և, մանավանդ, Սևանի ու Տաթևի դպրոցների վիճակից[62]։ Մաշտոց Ա. Եղիվարդեցի կաթողիկոսը կարգավորում է հայոց գլխավոր ծիսարաններից մեկը՝ Մաշտոցը։ Երգահաններ են հանդես գալիս, որոնցից հիշատակելի է Համամ Արևելցին իր ղզջական «Հայր երկնաւոր» շարականով։

X դ., հատկապես «Հարյուրամյա խաղաղության շրջանում», բնականաբար, այս շարժումը ավելի է ծավալվում։ Կառուցվում են նոր դպրոցներ[63], որոնցում, և այլ ուխտերում, սովորում կամ պաշտոնավարում են նշանավոր երաժիշտներ՝ Կամրջաձորի ուխտի առաջնորդ, «իմաստակն Սամուէլ, բազմաշնորհ ի գիտութիւնս գրոց սրբոց և յերգս երաժշտութեանց»[64], Անանիա Նարեկացին, որ էր «հոգեզարդ և [հ]մտաւարժ փիլիսոփա»[65], նույն ինքն Ստեփանոս Ասողիկը, որի մականունն իսկ վկայում է, թե «քաջ երգեցող» է եղել[66] և այլք։ Ի վերջո, հայոց ծիսական մատյաններից կարգավորվում են երկուսը ևս՝ Տոնացույցն ու «Հոռոմադիր» կոչված Հայսմավուրքը[67]։

Բայց X դ. իր երաժշտամշակութային բովանդակությամբ նաև շատ ավելին է, քան շարունակությունը IX հարյուրամյակում սկսված շարժման։ Սույն ժամանակաշրջանի բարենպաստ պայմաններում մի կողմից՝ եզրափակվում է վաղմիջնադարյան Հայաստանի մասնագիտացված երգարվեստի հեղաշրջման ուղին, ընդհանրացնող կարգի խոշոր երևույթների մարմնավորմամբ, որոնք ամփոփում են նախորդ հարյուրամյակների կուտակումները, մյուս կողմից՝ հիշյալ երևույթներն իսկ, դրսևորելով նաև նոր որակ կազմող կենսական շատ տարրեր, միաժամանակ դառնում են բուն միջնադարյան կամ զարգացած ավատատիրության շրջանի հայկական արվեստի վերընթացի սկիզբը։

---

62 Վերջինս, Ստեփանոս Օրբելյանի հաղորդած տեղեկությունների համաձայն, 896 թ. «պայծառառնայր քահանայական և կրօնաւորական դասուք ի չափ 500 եղբարց» (Ստ. Օրբելյան, Պատմութիւն Նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 226)։

63 Ստեփանոս Ասողիկի վկայությամբ, այս շրջանում «շինեցաւ Նարեկ ի Ռշտունեաց գաւառին... բազմազարդ պաշտօնապայծառ երգեցողովք» (Ստ. Ասողիկ, Պատմութիւն տիեզերական, Փարիզ, 1859, էջ 160)։

64 Ստ. Ասողիկ, նշվ. աշխ., էջ 160։

65 Տե՛ս Սրբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենադրութիւնք, Վենետիկ, 1840, էջ 422։

66 Մ. Օրմանյան, Ազգապատում, հ. Ա, մասն Բ, Բեյրութ, 1959, էջ 1184։

67 Մխ. Այրիվանեցի, Պատմութիւն հայոց, էջ 57 («Սամուէլ հայրն Կարմնջաձորոյ զՏօնացուցակն յօրինէր և սուրբ հայրն Ատոմ Վարագեցի ըզՀոռոմադիրն կարգաւորէր»)։

Այդ կարգի երևույթ է, մասնավորապես, Գրիգոր Նարեկացու՝ հայ պաշտոներգության հարցերի հմուտ խոսրով Անձևացի գիտնական-եպիսկոպոսի որդու՝ Նարեկա դպրանոցի ամենածաղկուն շրջանի նշանավորագույն սանի և Անանիա Նարեկացու հարազատի ու ձեռնասունի երաժշտաբանաստեղծական ստեղծագործությունը։ Հիրավի, հետազոտությունը ավելի ու ավելի է հաստատում, որ Նարեկացին, «մեր առաջին մեծ բանաստեղծը»[68], որպես երաժիշտ նույնպես անհատական ստեղծագործության հզոր շեշտերով նշանակալի հեղաբեկում է առաջ բերել հայոց միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում[69], հատկապես իր տաղերով, որոնց երաժշտական բաղադրիչներում վճռականորեն ու տաղանդավոր կերպով կիրառված է ութ-ձայնի հին եղանակների համեմատությամբ մեղեդիական ազատ, ավելի բարձր ոճը։ Նարեկացու բազմաթիվ տաղերից վստահելի, համեմատաբար անաղարտ ձևի մեջ մեզ հասել են հինգը միայն (մեկը՝ Ն. Թաշճյանի և չորսը՝ Կոմիտասի մեծարժեք ձայնագրություններով). քնարա-դրամատիկական «Աչքըն ծովը», լայնաշունչ վիպական «Հաւիկը», ոգեշունչ հռետորական «Ահեղ ձայնս», հեզասահ պատմողական «Սայլն այն իջանէրը» և խոհական-քնարական «Հատուն, հատունը»։ Սակայն, դրանք էլ բավական են գաղափար կազմելու Նարեկացու հզոր ստեղծագործության մասին և հաստատելու, որ այն կազմում է ինչպես հայ, այնպես էլ արևելյան-քրիստոնեական միջնադարյան արվեստի ամենացայտուն ու արժեքավոր հատվածներից մեկը։

Շահեկան է գեթ հարևանցիորեն անդրադառնալ նաև վաղ միջնադարի հայկական երաժշտատեսական ու գեղագիտական մտքին։ Տակավին V—VI դարերում ինքնուրույն և թարգմանական հարուստ գրականության միջոցով գիտելիքների մի պատկառելի պաշար է կուտակվում՝ երաժշտության տեսության առումով։ Ի լրումն ձայնեղանակների կարգավորության, մշակվում են ձայնի[70] և ներդաշնակության հենքի մասին[71] ուսմունքները։ Ազգային նոր դպրոցներում ջանասիրաբար յուրացվում է քերականության արվեստը։ Լայնորեն մեկնաբանվում են տառի, վանկի, խոսքի ու նախադասության, ինչպես և կետադրության վերաբերող մի շարք դրույթներ, որոնք մեծապես նպաստում են նաև երաժշտաբանաստեղծական արվեստի չափակշռույթային կողմը և առհասարակ երգերում ու ասերգերում խոսքի ու երաժշտության փոխկապվածությունը տեսականորեն իմաստավորելուն[72]։ VII հարյուրամյակի սկզբներում տեսությունը հարստանում է հնչականության մասին ուսմունքով[73]։ Իսկ մեկ

---

68 Մ. Աբեղյան, երկեր, Գ, Երևան, 1968 (Հայոց հին գրականության պատմություն), էջ 575 և 587։

69 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասը և Նարեկացու տաղերը», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1969, № 3։

70 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում», «Բանբեր Մատենադարանի», 1962, № 6։

71 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում», «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1968, №1։

72 Նույնը պետք է ասել առոգանության և տաղաչափության վերաբերող դրույթների կապակցությամբ ևս, մեկ վերապահությամբ. վերջիններս թեև չէին արտացոլում հայոց լեզվի յուրահատկությունները, չնայած դրան, օգնում էին դպրոցականներին տեսականորեն պատրաստվելու գործում։

73 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Մի էջ հայկական վաղմիջնադարյան երաժշտական տեսությունից», «Բանբեր Մատենադարանի», 1960, № 5։

դար անց՝ վերակարգավորվում են հայոց ձայնեղանակները, ութ-ձայնի ժամանակակից համաքրիստոնեական տեսության լույսի տակ[74]։ Ծագում է խազագրության արվեստի գաղափարը[75] և աստիճանաբար գործածության մեջ է մտնում խազագրության հնագույն մի տիպ, որի բեկորները մեզ հասել են պատառիկների ձևով։ Ծեսի և պաշտոներգության հարցերը նորովի լուսաբանվում են Հովհան Օձնեցու[76] և Խոսրով Անձևացու[77] աշխատություններում։

Ի վերջո, հեթանոսական շրջանին հատուկ դիցաբանական ու բնապաշտական պատկերացումներին փոխարինելու են գալիս Դավիթ Անհաղթի, Դավիթ Քերականի և Ստեփանոս Սյունեցու աշխատություններում առաջ քաշված ու երաժշտության բանական (ռացիոնալիստական) ըմբռնումը հիմնավորող գիտափիլիսոփայական հայացքներ[78]։ Անհրաժեշտ է նկատել, որ հիշյալ հայացքները զարգանում են աշխարհիկ ու եկեղեցական մտածողության երկու ուղղություններով, և որ դրանց պայքարը կազմում է վաղ միջնադարի հայկական երաժշտական գեղագիտության բովանդակության գլխավոր կողմերից մեկը։ Դա պարզ երևում է նաև, մասնավորապես, ձայնեղանակների ծագման մասին գաղափարների զարգացման ընթացքից։ Այս առումով նախ՝ մինչև VII դ. գոյանում են մեր «Ա» և «Բ» անվանած բնագրերը՝ հեթանոսական պատկերացումները քրիստոնեության շրջանի խնդիրներին պատշաճեցնելու ակնհայտ միտումով։

Ա բնագրում, որ մեզ հասել է ուշ միջնադարյան խմբագրությամբ, խոսքն ընդհանրապես Սահակ Պարթևի, Մեսրոպ Մաշտոցի ու նրանց աշակերտների գործունեության մասին է[79]։

Բ բնագրի մի քանի ընդօրինակություններում որպես հեղինակ հիշատակվում է Բարսեղ Կեսարացին։ Բայց դա, ըստ բոլոր տվյալների, ուշ միջնադարում հորինված վերագրում է[80]։ Ենթադրյալ թարգմանչի համար ևս մի անուն է գտնվել՝ ոմն Ստեփանոս երաժիշտ, որի մասին տրված տեղեկություններում նույնիսկ ակնհայտ հակասություն կա։ Պարզապես չի հասկացվում՝ հիշյալ

---

74 Ըստ բոլոր տվյալների՝ Ստեփանոս Սյունեցու նախաձեռնությամբ (տե՛ս Ստ. Օրբելյան, նշվ. աշխ. էջ 131—144)։

75 Տե՛ս Ռ. Աթայան, Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 76—77։

76 Տե՛ս Յովհաննու Իմաստասիրի Աւձնեցւոյ մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1853։

77 Տե՛ս Մեկնութիւն ժամակարգութեան, արարեալ երանելւոյն Խոսրովու Անձևացեաց եպիսկոպոսի, Կ. Պոլիս, 1840։

78 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Էջեր հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական գեղագիտության», ՀՍՍՀ ԳԱ-ի «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), 1961, № 2։

79 Տե՛ս Գիրք, որ կոչի Այսմաւուրք, Կ. Պոլիս, 1730, էջ ՀԲ-ՀԵ (նաև՝ Մատենադարան, ձեռ. № 7362, էջ 62ա—62բ)։ Անհրաժեշտ է նշել, որ ինչպես ցույց տվեց հետազոտությունը, V դարաշրջանում հայոց ձայնեղանակների վերակարգավորումը իրագործել են Սահակ Պարթևն ու Մեսրոպ Մաշտոցը (միասին)։ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը», «Բանբեր Մատենադարանի», 1964, №7։

80 Մենք բնավ չենք կասկածում, որ Բարսեղ Կեսարացին կարող էր ծանոթ լինել քննարկվող բնագրում օգտագործված առանձին հատվածներին. և կամ, որ նա կարող էր աստվածների ձևով ընծաւ լինել դրանցից մի երկուսը իր գործերում։ Բայց մենք այստեղ խոսում ենք «Բ» բնագրի՝ որպես ուրույն միավորի մասին, որին չենք հանդիպում Կեսարացու տպագրված երկերում, ասենք Περί ήχους կամ նման որևէ վերնագրի տակ։ Տե՛ս J. P. Migne, Patrologiae (cursus completus), Patrologiae Graecae tomus 29-32 (S. P. N. Basilii Caesareae Cappadociae Archiepiscopi, Опера omnia quae exstant). Նաև՝ Василий Великий, Творения иже во святых отца нашего (7 հատորով, Մոսկվա, 1891—92)։

Ստեփանոսը հանդես է եկել որպես թարգմանի՞չ, թե՞ իրոք ինքն է եղել, մասնավորապես, կենդանական աշխարհի ձայների առասպելականացված տարանջատողը։ Ավելի ուշ սույն Ստեփանոսն էլ նույնացվել է Ստեփանոս Սյունեցու հետ[81]։ Այս բոլորը ավելորդ անգամ ցույց են տալիս բնագրիս հնությունը, յուրովի բանաքաղված լինելն ու պարբերաբար ժամանակի ազդեցության ենթարկված լինելը։

Նրանում ձայների դասակարգմանն ու ձայնեղանակների բյուրեղացմանը վերաբերող գաղափարների շարադրության ընթացքում հիշատակված անուններն իսկ երեք տարբեր շերտավորումներ են հատկորոշում. հնագույն երաժիշտ Ստեփանոսը, հին հունական մի շարք առասպելականացված անուններ և աստվածաշնչային Դավիթը[82]։ Ըստ որում, Աստվածաշնչի հեղինակությանը դիմելն այստեղ մի նախնական քայլ է տակավին։ Այն՝ խնդրո առարկա երևույթները բացատրելու հիմնական մեթոդի է վերածվում VII—X դդ.։

Ըստ երևույթին, VI դ. հայերն արդեն ծանոթ էին Դիոնիսիոս Արիսպագացու «Յաղագս երկնային քահանայապետութեանցն» գործին, ուր հեղինակը, ելնելով Եզեկիելի ու Եսայիի մարգարեություններից, վերաիմաստավորում է երաժըշտության երկնային ծագման մասին հին, հեթանոսական գաղափարները և միտք է զարգացնում, թե մասնավորապես եկեղեցական երաժշտարվեստը օրինակումն (կամ երկրորդումն) է սերովբեների և քերովբեների երգեցողության, որոնք երկնքում անդադար աստծուն են փառաբանում՝ ասելով. «Սուրբ, սուրբ, սուրբ տէր զաւրութեանց, լի է ամենայն երկիր փառաւք նորայ»[83]։ Համենայն դեպս, VII դարի հեղինակ Մովսես Քերթողը ծանոթ է Արիսպագացու այս մտքերին և իր աշխատության մեջ ձգտում է հիմնավորել ութ ձայնեղանակների և երկու ստեղների ծագման, եթե կարելի է ասել՝ աստվածաշնչական մտահղացքը[84]։

Նույն այս մտայնությունը, մասնավորապես սաղմոսականոնների և գուբղաների կատարման խորհրդի մեկնության կապակցությամբ աշխատում են հիմնավորել Հովհան Օձնեցին ու Ստեփանոս Սյունեցին[85] էլ, որը նաև հեղինակն է Արիսպագացու վերոհիշյալ աշխատության հայերեն թարգմանու-

---

81 Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 3276, էջ 80ա («Բաւսղի ասացեալ Յաղագս ձայնից, զոր թարգմանեալ է Ստեփաննոսի Սիւնեաց եպիսկոպոսի, զի նա եղև երաժիշտ ամենայն ձայնից և բաժանեաց զձայնն ի մասունս» և այլն)։ Հենվելով ձեռագրական այլ ընթերցման վրա, Մ. Ծ. Վ. Գրիգորյանը մի առիթով իրավացիորեն գրում է, թե քննարկվող բնագիրը չի կարող լինել Ստեփանոս Սյունեցու թարգմանությունը և ընդհանուր առմամբ նշում բնագրիս՝ ուշ միջնադարին վերաբերող լեզվական ձևերը (տե՛ս նրա հոդվածը՝ «Ճշտումներ և հավելվածք Ստեփանոս Իմաստասեր Սյունեցվո կենսագրության և գրությանց մասին», «Հանդես ամսօրեա» 1966, № 10—12, էջ 448—449)։ Մեր նյութի տեսակետով առավել կարևոր է; սակայն, գիտակցել դիտարկվող ու նման տիպի գրություններ լեզվական ակնհայտնի հնաբանություններ (արխաիզմները), որ ժամանակին կարևորել է Բ. Սարգսյանը ևս (հմմտ. «Մայր ցուցակ հայ. ձեռագրաց Մատենադարանի Մխիթարեանց», Վենետիկ, Բ, 1924, էջ 580)։

82 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 1903, էջ 274բ—275բ։

83 Տե՛ս Migne, Patrologiae Graecae, tomus 3, Sancti Dionysii Areopagite, De Coelesti Hierarchia, p. 211.

84 Տե՛ս մեր հրապարակումը՝ «Մովսես Սյունեցին և նրա «Յաղագս կարգաց» գրվածքը», Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր» (հաս. գիտ.-ի), 1972, № 11։

85 Տե՛ս ժամակարգության մեկնության Ստեփաննոսի Սիւնեաց Եպիսկոպոսի (ի լոյս ընծայեաց Ս. Վ. Ամատունի), Էջմիածին, 1917։

թյան[86]։ Իսկ ավելի ուշ, X դ., մենք հանդիպում ենք դիտարկվող գաղափարների ոչ թե հիմնավորման փորձերի, այլ դրանց՝ որպես եկեղեցական շրջաններում արդեն ընդունված դրույթների հաստատման[87]։

Անհրաժեշտ է նշել, որ ձայնեղանակների ծագման հարցում (միջին դարերում)[88] կրոնական նման դրույթներ մշակված են նաև բյուզանդական[89] և նույնիսկ պարսկա-արաբական աշխարհում[90]։ Չնայած դրան, վերը բերված դրույթները Հայաստանում, երաժիշտների լայն շրջաններում, այնքան էլ մեծ հեղինակություն չեն վայելել երբեմնից։ Ավելի կարևոր է նշել, որ երաժշտության «բարացուցական» էության և գեղարվեստական երկի ձևի ու բովանդակության՝ որպես բազմազանության մեջ միության մասին իր ժամանակի համար նոր ու համարձակ գաղափարներ է բանաձևել Գրիգոր Նարեկացին, ինչպես կտեսնենք։ Գաղափարներ, որոնք Ողբերգության մատյանի տարածմանը զուգընթաց, աստիճանաբար տիրապետելով մեր միջնադարյան հեղինակների մտքերին, հաջորդ պատմաշրջանում բեղմնավորիչ մեծ դեր են կատարել թե՛ կենտրոնական Հայաստանում, և թե՛ Կիլիկիայում, ինչպես բուն ստեղծագործության, նույնպես և արվեստի մասին տեսության բնագավառներում։

ՋԱՐԳԱՑԱԾ ԱՎԱՏԱՏԻՐՈՒԹՅԱՆ ՇՐՋԱՆ (X—XV դդ.)

X դարի քսանական թվականներից հայկական իշխանական մի շարք տների հզորացման, Անիի, Վասպուրականի և Կիլիկիայի հայկական թագավորությունների հիմնադրման ու ամրապնդման, տնտեսության ու քաղաքական կյանքի ծաղկման և աշխարհիկ-հակաճգնավորական հակումներ ունեցող ավատատիրական մտավորականության առաջավոր մի թևի գոյացման պայմաններում նոր ծաղկում է ապրում հայոց երաժշտական մշակույթը նաև։ Շեշտակի վերելքով լիցքավորված երաժշտամշակութային ողջ պատմաշրջանը հասնում է ընդհուպ մինչև XV դ. սկզբները։ Դա՝ զարգացած ավատատիրության պատմաշրջանն է, որի բարձրակետային փուլերն ընկնում են XII—XIII հարյուրամյակների վրա։

---

86 Տե՛ս Դիոնիսեայ եպիսկոպոսի Աթենացւոյ Յաղագս երկնային քահանայապետութեանցն, Մատենադարան, ձեռ. № 49։

87 Համմ. մեր հոդվածը՝ «Անանիա Նարեկացու և Նարեկա վանքի երաժշտական ավանդույթների մասին», «Էջմիածին», 1976, № 8—9։

88 Չենք կարող որոշակի ասել՝ երբվանից, բայց հավանաբար նույն VII—X դարերում։

89 Տե՛ս M. Villoteau, Description de l'Egypte, t. 14ème, Paris, 1826, p. 437 (ուր մեջբերված են բյուզանդական միջնադարյան «սրատաք քահանայից» կոչված երաժշտական ձեռնարկից բնորոշ խոսքեր։ Դրանց համաձայն, բյուզանդական ութ ձայնեղանակներից առաջին չորսը հորինել է նույն աստվածաշնչային Դավիթը, իսկ մնացած չորսը՝ Դավթի որդի Սողոմոն արքան)։

90 Տե՛ս А. Семенов, Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али, сокращенное изложение персидского (таджикского) текста с введением, примечаниями и указателем, Ташкент, 1946, էջ 8 (ուր հեղինակը, խոսելով արևելյան ձայնեղանակների կամ մուղամների մասին, գրում է. Макам Раст остался от Адама ...Ушак—от праотца Ноя... Нава—от Давида... Хиджаз—от Соломона և այսպես՝ բոլոր ութ ձայնեղանակների կապակցությամբ)։

Այդ շրջանում զարգացման բարձրագույն փուլն է թևակոխում հայ գեղջուկ երգ-երաժշտությունը։ Հատկանշական է Թեկուզև այն փաստը, որ ժողովրդական բանահյուսության վերաբերող «մեր ունեցած նյութերուն մեծագույն մասը մեզի կուգան» ճիշտ այս դարերից[91]։ Հարցը, սակայն, միայն քանակը չէ։ Այս շրջանում է, որ «վերջնականապես սահմանվում են գեղջուկ երգի տեսակները, ինչպես և մշակվում են նրա ձևերը»[92]։ Մի կողմ թողնելով գեղջուկ երգում հնուց որպես վերապրուկներ մնացած դյութանքի, թովչության, թաղման ծեսի և այլնի հետ կապված մի քանի նախնական քարացած ձևեր, պետք է նշենք, որ տվյալ պատմաշրջանում հիշյալ երգն իր գրեթե բոլոր տեսակների մեջ ապրում է բովանդակության խորացման, հուզականության աստիճանի բարձրացման և հորինվածքի կատարելագործման նշանակալի մի ընթացք, միևնույն ժամանակ ժառանգաբար սերտ կապված լինելով անցյալի լավագույն ավանդույթներին[93]։ Դա առավել ակնառու երևում է աշխատանքային, ծիսական (հատկապես հարսանեկան) և մանավանդ քնարական երգերի թեև նորագույն ժամանակներում ձայնագրված, բայց իրենց տիպական գլխավոր հատկանիշները պահպանած մի շարք հիանալի նմուշներից։ Այս տեսակետով հիշատակելի են Կոմիտասի փայլուն ուսումնասիրությամբ հրապարակ հանված «Լոռու գութաներգը»[94], որ «ներծծել է հայ գեղջուկ երկրագործների շատ սերունդների մշակույթն ու փորձը»[95], «Թագավոր բարովը», որ հարսանեկան զարգացած տիպի երգերի «ամենավառ օրինակներից է»[96], և բազմազան ու բազմաբովանդակ քնարական ստեղծագործություններ. հառաչանքներով լի «Պարտքով կովը ծախեցին» երգից մինչև կատակային «Շողեր ջանը» և ղուսալվոր ու պայծառ «Ալագյազը», փոքրածավալ «Դարուն ա»-ից մինչև հանկերգ-կրկներգի ձևով հղացված ծավալուն «Դե քելե-քելե» երգը[97]։

Մեր ժողովրդական երգերի ձայնագրությունները բավարար համարել չի կարելի։ Նրանցում լրիվ չեն ընդգրկված ոչ միայն այդ երգերի ոճական տեղային առանձնահատկությունները կրող նմուշները[98], այլև հայ գյուղացու կյանքի տարբեր (և հաճախ խիստ կարևոր) դրսևորումներից ներշնչված ստեղծագործությունները[99]։ Այսուհանդերձ, մինչև այժմ կուտակված ձայնագրություն-

---

91 Լ. Շանթ, երկեր, հ. 9, «Ընդհանուր ակնարկ մը հայ բանահյուսության վրա», Բեյրութ, 1946, էջ 198։

92 Хр. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, с. 150.

93 Նույն տեղում, էջ 157—158։

94 Կոմիտաս, Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով, «Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1914, էջ 312—336։

95 Ս. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959, էջ 409։

96 Ք. Քուշնարյան, նշվ. աշխ., էջ 162։

97 Նույն տեղում, էջ 179—192։

98 Մենք համարյա տեղեկություններ չունենք Կիլիկյան հայկական թագավորության շրջանի հայ գեղջուկ երգի մասին, հրգ՝ որ որակական ինքնատիպ հատկանիշներով աչքի ընկած պիտի լիներ անշուշտ, ստեղծված լինելով տարբեր ժամանակներում Հայաստանի տարբեր տեղերից այստեղ տեղափոխված զանգվածների բանահյուսական ժառանգության բնական համադրության հիման վրա։

99 Ոչ մի տեղեկություն չունենք, օրինակ, թոնդրակյան շարժմանը կապված երգերի մասին, որպիսիք, անշուշտ, եղած պիտի լինեին, ինչպես հասկացնում է Հ. Հովհաննիսյանը (տե՛ս նրա՝ «Հայոց երաժշտության պատմություն», 1939, էջ 77. ձեռ., Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարան)։

ներից պարզ երևում է, որ քննարկվող ժամանակաշրջանում հայ գեղջուկ երգերում առավելագույն չափով բարձրացել էր քնարական նախասկզբի դերը։ Եվ ոչ միայն բուն քնարական ստեղծագործություններում, որոնցում այն դրսևորված է առավել անխառն վիճակում, և որոնք այս շրջանում ստանում են «երգ» հատուկ անունը[100] (ի տարբերություն գուսանական «խաղերի» և ուսումնական հեղինակների «տաղերի»)։ Քնարականությունը ներթափանցել է մյուս գրեթե բոլոր, նույնիսկ աշխատանքային երգերի մեջ ու խաչաձևվելով, մասնավորապես, վիպական նախասկզբի հետ, ստեղծել վիպաքնարական երգի տեսակը[101], ոչ առանց գուսանական արվեստի ազդեցության։

Գուսանական արվեստի ազդեցության հետքերը ավելի պարզ երևում են հայ գեղջուկ վիպական ստեղծագործությունների մեջ, որոնցից լոկ փշրանքներ են հասել մեզ։ «Սասնա ծռերը» վիթխարի դյուցազներգությունը թեև հարատևել է մինչև մեր օրերը, բայց երաժշտական տեսակետով, տարաբախտաբար, «անկման և խանգարման» վիճակում[102]։ Որովհետև նորագույն ժամանակներում այն պատմողները, հաճախ անարվեստ, պատահական մարդիկ ավելի «թիվ» են ասել։ Մինչդեռ հնում այն պատմել են վարպետ գուսան-վիպասանները՝ գործիքային նվագակցությամբ, «թիվ» ասելով ու մեջընդմեջ երգելով ավելի շատ ոտանավոր հատվածներ։ Ցավալին նաև այն է, որ «Սասնա ծռեցին» վերաբերող թվով սահմանափակ ձայնագրություններից էլ սույն պատմաշրջանին վերաբերում են լոկ մի քանի հատվածներ։ Հին գուսանական արվեստի ազդեցությունը շատ ավելի անաղարտ պահած վիպական հոյակապ մի երգ է «Մոկաց Միրզան»։

Պատմաշրջանիս գյուղական գուսանների արվեստի նվաճումներն, ուրեմն, մասամբ անդրադարձված են գեղջուկ երգի վիպաքնարական և մանավանդ բուն վիպական տեսակներին վերաբերող մի քանի երգերում։ Ցավոք, քաղաքային գուսանների արվեստը ևս, ըստ էության, քաղաքային ժողովրդական երգ-երաժշտությունից անջատ քննելու հնարավորությունը չունենք տակավին։ Դատելով պատմագրության և, առհասարակ, գրական աղբյուրների ընձեռած տվյալներից, Հայաստանը X—XV դարերում ապրել է քաղաքային-ժողովրդական և գուսանական երաժշտությամբ հագեցած մի կյանք։ Անանուն Արծրունին Գագիկ Թագավորի կառուցել տված պալատի գեղանկարված ներսակողմերը նկարագրելիս արքային ցույց է տալիս՝ «շուրջ դիւրեաւ ունելով պատանեակս լուսատեսակս սպասաւորս ուրախութեան, ընդ նմին և դասս գուսանաց և խաղս աղջկանց զարմանալոյ արժանիս»[103]։

Կեղծ Շապուհ Բագրատունին վերարտադրում է մի ղրույց, որի համաձայն, Վասպուրականի իշխաններից Գրիգոր Դերենը իր ողջ ժառանգությունը վատնելով գինարբուքների և ուրախության մեջ, նույնիսկ վերջին ունեցվածքը վաճառելու գնով ապրում է այնպես, որ ամեն առավոտ «գային սովորականքն՝ փողահարքն և քնարահարքն և տաւեղահարքն, և խաղարարիքն կա-

100 Ս. Մելիքյան, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1939, էջ 33։

101 Ք. Քուշնարյան, Նշվ. աշխ., էջ 196։

102 Մ. Աբեղյան, Երկեր, Ա, Երևան, 1966, էջ 478—482։

103 Թովմայի վարդապետի Արծրունւոյ Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917, էջ 482։

քաւէին առաջի նորա»[104]։ Ըստ նույն այդ զրույցի, Գրիգոր Դերենը ևս ճարտար քնարահար է եղել[105]։ Արիստակես Լաստիվերտցին Անիի քաղաքային ճոխ կյանքը նկարագրելիս նշում է, թե «ուրախական երգոց և բանից միայն լինէին հանդէսք, ուր և ձայնք փողոցն և ծնծղայիցն և այլ երգեցողական արուեստիցն զլսողացն անձինս լի առնէին ուրախական բերկրանօք»[106]։

Անիին է ուղղում խոսքը Ներսես Շնորհալին՝ ասելով.

«Դատերըք քո՝ պաճուճալի,
Յերգ և քընար՝ միշտ ի խաղի»[107]։

Գրիգոր Տղան ևս փաստորեն Անիի և առհասարակ հայկական քաղաքային կյանքն է ակնարկում, երբ գրում է.

«Ո՞ւր բամբռասացքըն գովեստին,
Կատակերգուքն ի ժողովին,
Ո՞ւր չնարահարք երգալանին»[108]։

Մատթեոս Ուռհայեցին վկայում է, որ հայոց զորքերը Աշոտ Բագրատունու մահից հետո նույնիսկ «ատեցին զարուեստ պատերազմի... սիրեցին զբարբուտ և զերգըս գուսանաց»[109], որն և երկրորդում է Սմբատ Սպարապետն էլ, խոսքը մասնավորելով հայ իշխանների շուրջ[110]։ Նույնպիսի տրամադրություններ, տարբեր ժամանակներում, տիրել են նաև կիլիկյան հայ զորականներին, ինչպես դա հետևում է այստեղ այցելած Մարկո Պոլոյի մի արտահայտությունից ևս[111]։ Եվ դա հասկանալի է, քանի որ Կիլիկիայում նույնպես ունեցել ենք գուսանական զարգացած արվեստ, չխոսելով այն մասին, թե Կենտրոնական Հայաստանից էլ այստեղ գալիս էին գուսանական խմբեր, որոնցից մեկի հետաքրքիր ելույթների ականատեսն է եղել ֆրանսիացի պատմիչ և ճանապարհորդ ժան Սիր դը-Ժուանվիլը[112]։ Հայտնի է, որ Մեծ Հայքի գուսանական արվեստը գրեթե միշտ զարգացել է իրանական գուսանական արվեստի հետ փոխադարձ կապերի և փոխազդեցությունների պայմաններում, և որ, Կոստանդին Երզնկացու ժամանակներում իրանական շրջիկ գուսանները մուտք են գործել Հայաստան, անգամ հայոց վանքերը[113]։ Կիլիկիայում, սակայն, հայ գուսանները, իրենց կապերը չխզելով իրանական և առհասարակ արևելյան արվեստից, ամենայն հավանականությամբ, խաչակիր ասպետների շնորհիվ,

---

104 Պատմութիւն Անանուն Զրուցագրի (կարծեցեալ Շապուհ Բագրատունի), աշխատությամբ Մ. Հ. Դարբինյան-Մելիքյանի, Երևան, 1971, էջ 115։

105 Նույն տեղում, էջ 17։ Եվ դա շատ հավանական է, որովհետև միջնադարում հայ ազնվականության դաստիարակության ընդհանուր դրվածքով ևս, եթե ոչ պարտադիր, այլ գոնե խիստ փափագելի է համարվել երաժշտական սեփական ընդունակությունները զարգացնելը։ Անգամ «Սասնա ծռերում» Դավիթը ոչ միայն քաջ երգիչ է, այլև քնարահար։

106 Պատմութիւն Արիստակեսի Լաստիվերտցւոյ, Երևան, 1963, էջ 59։

107 Ողբ եդեսիոյ, Ասացեալ սրբոյ տեառն Ներսէսի Շնորհալւոյ հայոց կաթուղիկոսի, Փարիզ, 1827, էջ 13։

108 Բան ողբերգական վասն առման Երուսաղեմի (տե՛ս Dulaurier, Recueil des historiens des Croisades... Documens Armeniens, t. 1r, Paris, 1863, p. 296)։

109 Մատթեոս Ուռհայեցի, Ժամանակագրութիւն, Վաղարշապատ, 1898, էջ 79։

110 Սմբատայ Սպարապետի Տարեգիրք, Վենետիկ, 1956, էջ 33։

111 «Աղբյուրներ Հայաստանի և Անդրկովկասի պատմության» Ուղեգրություններ, հ. Ա, Երևան, 1932, էջ 44։

112 Jean Sire de Joinville, Histoire de Saint Louis... Paris, 1874, p. 286-288 (տե՛ս Տիրայր արճեպիսկոպոս, Ֆրիկ, Դիվան, Նյու-Յորք, 1952, էջ 223)։

113 Մ. Աբեղյան, Երկեր, Դ, Երևան, 1970, էջ 396։

հաղորդվում են նաև Պրովանսի տրուբադուրների գեղեցիկ ստեղծագործությանը[114]։

Նշենք, որ մեր միջնադարյան քաղաքային դուսանները ծառայում էին թե՛ թագավորներին ու իշխաններին, թե՛ աղնվական բարձր դասին, թե՛ ունեվոր վաճառականներին ու արհեստավորներին, և թե չքավոր հոծ զանգվածներին։ Նրանք, ուրեմն, քաջ տեղյակ էին երկրի ընկերային (սոցիալական) բոլոր խավերի կենցաղին, նիստուկացին և, անշուշտ, ըստ այդմ էին հորինում կամ ընտրում իրենց երգերը, որոնցում (հատկապես սիրայիններում) կային նաև բարոյագիտական տիրող գաղափարների տեսակետով շատ սանձարձակ ստեղծագործություններ։ Դա է պատճառը, որ մեր միջնադարյան աղբյուրներում քաղաքային-ժողովրդական և դուսանական երգերի մասին կան հակասական մտքեր ու գնահատականներ։ Այսպես՝ Ներսես Շնորհալին իր դիրքի բերումով—ստիպված—կարգադրում է, թե «ի ժամ կատարելոյ զսուրբ պլսական՝ երգ դուսանացն լռեալ դադարեսցեն մինչև ելցեն յեկեղեցւոյն», պատճառաբանելով՝ «զի մի դիւական ելոգն՝ խառնեսցի ընդ աստուածային երգոց»[115], մինչև Հովհաննես Երզնկացին (Պլուզը) մի հարմար առիթով աշխարհիկ-դուսանական արվեստը «մարդկային» է անվանում, ի հակադրություն «աստուածայինին»[116]։ Դարձյալ՝ ակնարկելով դուսանական սիրո երգերը, պարերն ու դրանց ունկնդիր-հանդիսականներին, Մատթեոս Ջուղայեցին գրում է. «Յամենայն աւուր լկտիքն ու յանդգնութիւնն ի քաղաքի ժողովին և ազդի ազգի աղտեղութիւն առնեն, որ յեղեկոյի ժամուն սայրան ասեն»[117]. այնինչ Հակոբ Ղրիմեցին «երաժշտական իմաստասէր» բազմանշանակ խոսքերով է որակում դուսաններին[118], իսկ Թովմա Մեծոփեցին էլ գրում է նրանցից մեկի վարքը[119]։

Ավելին, հաճախ մեկ, առանձին վերցրած հեղինակի՝ դուսանական արվեստին վերաբերող ասույթները ևս լինում են շատ հակասական։ Օրինակ՝ նույն Հովհաննես Երզնկացին մեկ հորդորում է, թե «տղային միտքն որպէս կակուղ մոմ է... Մի թողուր, որ դառն և աղտաղտուկ ջուրն ի ներս խառնի. երգք դուսանաց, կամ խաւսք աղտեղի»[120], ու դարձյալ՝ թե «ի կնունքն և ի պսակն ոչ է արժան արբենալ, կամ դուսան կոչել կամ բոզ, զի դիւաց կոչուղք են դուսանքն»[121], և մեկ էլ՝ խորին հարգանքով խոսելով դուսանական «մարդկային» արվեստի մասին, հաստատում է, որ այն «երգի ի ժողովս խրախուճեան և յուրախական հանդեսսն», և կամ՝ որ «երգեն և առ հիւանդսն, զի օգտակար է ի պետս բժշկութեան»[122] և այլն։

---

114 Ֆրիկ, *Դիվան*, էջ 222—224։

115 *Թուղթ ընդհանրական, արարեալ երից երանեալ սուրբ հայրապետին մերոյ տեառն Ներսիսի Շնորհալւոյ, էջմիածին, 1865, էջ 86։*

116 Հովհաննես Երզնկացի, *Մեկնութիւն Քերականին*, Մատենադարան, ձեռ. № 2329, էջ 70բ։

117 Լ. Խաչիկյան, *Մատթեոս Ջուղայեցու կյանքն ու մատենագրությունը*, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1956, № 3, էջ 81—82։

118 Հակոբ Ղրիմեցի, *Մեկնութիւն Տոմարին*, Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 2001, էջ 99ա։

119 Հր. Աճառյան և Հ. Մանանդյան, *Հայոց նոր վկաները*, Վաղարշապատ, 1903, էջ 284։

120 Հովհ. Երզնկացի, *Խրատք կանոնական*, Մատենադարան, ձեռ. № 8356, էջ 160բ։

121 *Նույն տեղում*, էջ 168ա։

122 Հովհ. Երզնկացի, *Մեկնութիւն Քերականին*, ձեռ. № 2329, էջ 70բ—71ա։

Անկախ այս հակասականությունից, իրողություն է, որ քննարկվող պատմաշրջանում, մանավանդ քաղաքային կյանքում, շատ էր մեծացել գուսանական երգի ու նվագի դերը, շատ էին լայնացել նրա ներգործության շրջանակները։ Այնքան, որ նույնիսկ «կրօնաւորք թողուն զանապատս և զմենաստանս... և... որոճալով որոճեն զդիւական երգս», ինչպես գանգատվում է Հովհաննես Կոզեռնը[123]։ Բազմանում են «ամենայն մրմունջք և երգք գուսանութեան», այնքան, որ Գրիգոր Մագիստրոսի վկայությամբ՝ «այժմ ի հայումս առաւել քան ի յունականին գտանեմք»[124]։ Տևական առումով այդ երգերն իրենցից ներկայացրել են հարուստ, և իր բաղադրիչների մեջ հստակորեն տարանջատված մի պատկեր՝ «ողբերգականությամբ լի պանդխտության երգերից մինչև թեթևատուլն կարգի ստեղծագործությունները»[125]։ Իսկ իրենք՝ գուսանները՝ լինելով «խնջույքների, հարսանիքների կամ այլ առիթով հավաքվող «ժողովների» մշտական մասնակիցներ, լոկ կերուխումի կամ ժամանցի քարոզիչներ չէին։ Աշխարհիկ կենցաղավարությունը գովերգող նրանց ստեղծագործության մեջ, փաստորեն, իր առօրյա կյանքով, հանդես էր գալիս մարդը»[126]։

Քաղաքային ժողովրդագուսանական քննարկվող երգերի գրական բնագրերի հայտնաբերման, հավաքման և ուսումնասիրման բնագավառում բավականին աշխատանք կատարված է արդեն։ Ինչպես գիտենք, նույնիսկ Կիլիկիայում ստեղծված պատմական երգերի խոսքերն են հասել մեզ։ Օրինակ՝ Հեթում Ա-ի որդի Լևոնի գերության և կամ «Մսրա թալանի» առիթով հորինված երգերը[127], էլ չխոսելով հին ձեռագրերից քաղված, ինչպես և նորագույն ժամանակներում Ակնի ավազանում գրի առնված սիրո, ուրախության, գովքի, այլև լացի, պանդխտության և ուրիշ «հայրեննների» կամ «անտունիների» մասին։ Այս տիպի երգերի երաժշտական գրառումները, սակայն, չափազանց սակավ են։ Ձեռքի տակ ունենք միայն Հ. Ջանիկյանի նախաձեռնությամբ «Հնութիւնք Ակնա»-յին կցված և Կոմիտասի վարպետ ձեռքով կատարված «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն[128] (ընդամենը 25 երգ), որ ճանաչողական ու գեղարվեստական մեծ արժեք ունի[129]։

Այդ երգերի քննությունը ցույց է տալիս, որ դրանք երաժշտամտածողության ընդհանուր մակարդակով հիմնականում վերաբերում են մեր արվեստի պատմության այն շրջանին, որը պայմանականորեն անվանվում է «սելջուկյան»[130]։ Գեղջուկ երգերի համեմատությամբ, այս երգերում քնարականությունը ավելի է խորացված։ Ժողովածուն ոճականորեն միաձույլ լինելով հանդերձ ներփակում է թե՛ համեմատաբար պարզ պարեղանակներ, որոնք շփման եղ-

123 Մատթեոս Ուռհայեցի, նշվ. աշխ., էջ 53։

124 Գրիգոր Մագիստրոս, *Մեկնութիւն Քերականին* (տե՛ս Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915, *էջ 231—232*)։

125 Ֆ. Քուշճարյան, նշվ. աշխ., *էջ 199—200*։

126 Ռ. Աբայան, *Հայկական խաղային նոտագրությունը*, Երևան, *1959*, *էջ 80*։

127 Մ. Աբեղյան, Երկեր, *Բ*, Երևան, *էջ 182—184*։

128 *Ջայնագրեց Կոմիտաս վրդ. Գևորգյան, էջմիածին, 1895 (հայկական ձայնանիշերով)*։

129 *Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասի «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն պատմա-քննական լույսի տակ», Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր», 1969, № 11*։

130 *Այս անվանակոչության մասին տե՛ս И. Орбели,* Проблема сельджукского искусства («Избранные труды», Ереван, 1963, с. 362—367).

րեր ունեն գեղջուկ պարերգերի հետ, և թե՛ «զարտուղի» ձայնեղանակներում ընթացող գնայուն ու զարդոլորուն այնպիսի դոհարներ, ինչպեսիք են՝ «Մի լար մայրիկ», «Գիշեր ցորեկ», «Օրորը», «Անտունի», «Քաշ հարենն» երգերը, որոնք մի եզրով մոտենում են տաղերի ու մեղեդիների արվեստին։

Վերջապես, քննարկվող պատմաշրջանումն է, որ բարձր զարգացման է հասնում նաև հայ գյուղական, մանավանդ ժողովրդաքաղաքային, ու ավելի՝ գուսանական գործիքային նվագը։ Այդ են վկայում նույնիսկ մասնագիտացված երգարվեստի մի ամբողջ շարք նմուշների՝ «ծանր» տիպի շարականների, «ստեղի» և «զարտուղի» եղանակների, այլև տաղերի ու մեղեդիների բարդ կառուցվածքն ու նրանցում առկա գործիքային տիպի շքեղ անցումների առկայությունը, որոնք միշտ էլ գործիքային կենդանի նվագից են անցնում ձայնային (վոկալ) արվեստին։ Հատկանշական է նաև, որ X—XV դդ. մեր մատենագիրները ևս կարևոր տեղ են հատկացնում երաժշտական գործիքներին ու գործիքային նվագին։ Այսպես՝ Հովհաննես Երզնկացին ծանրակշիռ դատողություններ ունի «չորեքաղեան» քնարի (հայկական ուդի) վերաբերյալ[131]; Հռաքել Սյունեցին խոսում է ութլարանի քնարի մասին[132]; Հակոբ Ղրիմեցին տալիս է գործիքային նվագի բարձրարվեստ կատարման մանրամասն մի նկարագրություն[133]։ Այնուհետև, երաժշտական գործիքների նոր անուններ են իվարկում թե՛ Երզնկացին (որ դրանք բաժանում է լարայինների ու փողայինների), թե՛ Ղրիմեցին (որ հիշատակում է «սանդիր», «qանոն» և «արqանոն» բազմալար գործիքները), և թե՛ Սյունեցին, որը հարվածային, փողային ու լարային նվագարանները բաժանում է երկու կարգի. «ձեռօք» ու «փչմամբ և ձեռօք»[134]։

Ի դեմս գեղջուկ ժողովրդական և քաղաքային ու գուսանական իրապաշտ արվեստի ունենալով այսպիսի սնուցիչ հող, հայ հոգևոր մասնագիտացված երգարվեստը հասնում է պատմական նվաճումների։ Վերջնականապես ձևավորվում է նրա ազգային ինքնատիպ դեմքը, հնարավորին չափով հագենում է ժողովրդաաշխարհիկ առողջ կենսազգացողությամբ և, բարձրանալով իր ժամանակի միաձայնային արվեստի ճարտարակերտական-գեղարվեստական համաշխարհային մակարդակին, մարդկությանն մշակութային գանձարանը հարըստացնում մի շարք կոթողային գործերով։ Որպես հիրավի մասնագիտացված արվեստ, հայոց հոգևոր երգարվեստը, ի տարբերություն գեղջուկ և նույնիսկ

---

131 Հովհ. Երզնկացի, *Մեկնութիւն Քերականին*, Մատենադարան, ձեռ. № 2329, էջ 71ա—բ։

132 Առաքել Սյունեցի, *Մեկնութիւն Քերականին*, Մատենադարան, ձեռ. № 1770, էջ 271բ։

133 Հակոբ Ղրիմեցի, *Մեկնութիւն Տումարին*, Մատենադարան, ձեռ. 2011, էջ 13բ։

134 Գիրք սահմանաց սրբոյն Դաւթի Անյաղթ փիլիսոփայի՝ Հայոց իմաստասիրի, եւ յետ ժամանակի արարեալ լուծումն սորին Հոգեշահ մեկնութեամբ տեառն Առաքելի եռամեծ վարդապետի... Մադրաս, 1797, էջ 615 («Արդ ձեռօք՝ որպէս դուֆուլ, և նաղարայ, և դաբ, և ծնծղայք, և չաղթա, և լաւառն, և զանկ, չաղանա, իսկ փչմամբ և ձեռօք՝ որպէս սուռնա, և նաֆիր, և շուի, և տրկզարկ, որ զտիկն փչէ և զանազան ձայն հանէ»)։

Պատկերազարդ գրչագրերում հանդիպող նվագարաններից սույն պատմաշրջանին վերաբերողներն են՝ կոթավոր մինչև վեց լարանի սազատիպ քնարները (Մատենադարան, ձեռ. № 6288, էջ 15ա, № 349, էջ 286ա, № 1925, էջ 7բ, № 184, էջ 127ա, № 5634, էջ 9ը), ուդատիպ քնարը (կամ հայկական ուդը) և նրանից սերված բազմալար բարդ կազմության գործիքները (ձեռ. № 2660, էջ 140բ, № 5511, էջ 4ա, № 5472, էջ 18), իր կաղմում սազ-սրափողդափ ու ձեռնափայտիկներ (կաստանետներ) ունեցող գուսանական նվագարդը (ձեռ. № 6776, էջ 40ա) և այլն։

գուսանական երգ-երաժշտության, զարգացած ավատատիրության պատմաշրջանում, արձագանքելով հայկական քաղաքային կյանքի զարգացման հաջորդական աստիճաններին (X—XI դդ., XII—XIII դդ., XIV—XV դդ.), իր սեփական զարգացումը ևս իրագործեց որոշակի փուլերով։

X—XI դդ. հայ երաժիշտները յուրացնում են նախորդ հարյուրամյակների մեր դասական երգիչ-բանաստեղծների թողած ժառանգությունը։ Այս շրջանում ունեցանք մի շարք բարձրագույն տիպի դպրոցներ, ինչպես Սանահընի, Տաթևի, Անիի և Նարեկա վանքի դպրոցները, որոնցում երգ-երաժշտության ուսուցումը նորոգելու ուղղությամբ լուրջ ճիգեր գործադրեցին բազմահմուտ ուսուցչապետեր։ Դրանցից է նաև երաժշտական հարցերի գիտակ Գրիգոր Մագիստրոսը[135], որն իր թղթերից մեկում հիշում է Սանահնի դպրոցի սաներին՝ «որք ի վարժարանսն, հռետորական և երաժշտական զնոցայն ըմտաւ ածեալ հանդէս և զմըցումն և զգեղեցիկ մոլութիւնս և զմանկանցն սաղմոսերգութիւնս քաղցրաձայնութեամբ վերառեցեալ»[136]։ Ժամանակի մյուս նշանավոր երաժիշտներից հայտնի են՝ Խաչիկ վարդապետը, որ թաղված է Սամուել երաժշտի գերեզմանի մոտ, և «որ էր երաժիշտ ի վերայ ձայնաւոր եղանակաց»[137], Մագիստրոսի հիշատակած Դանիել Երաժիշտը[138], Թեոդորոս Ալախոսիկ «մեծ երաժիշտն և սիւնն սրբոյ եկեղեցւոյ»[139], Պետրոս Գետադարձ կաթողիկոսը (որին միջնադարյան գրչագիր աղբյուրներում վերագրվում են մի ամբողջ շարք «Մանկունք»-ներ ու չափազանցորեն՝ նաև «Հանգստեան» ու «Մարտիրոսաց» կարգերը). Հակոբ վարդապետ Սանահնեցին (որ ասել է ներնչեցելոց Գկ ողորմեան՝ «Յանսկզբնական ծոցոյ հօրն»[140] և գիտությանը տակավին անհայտ ուրիշ հեղինակներ, որոնց ստեղծագործության մեջ իր հետագա զարգացումը գտավ գանձերի ու մանավանդ տաղերի հորինման արվեստը։

Հիրավի, Հայաստանի երաժշտական կյանքում X—XI դդ. իրագործված մեծագույն տեղաշարժի ներքին բովանդակությունը կազմում է Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության կերպավորումն ու տաղերի արվեստի ծաղկումը առհասարակ։ Այդ արվեստի ոլորտում է, որ քննարկվող ժամանակաշրջանում մի կողմից՝ հիանալիորեն ոսկվում ու շարունակվում է VII—VIII դդ. հայկական մասնագիտացված երգաստեղծության բնականոն զարգացման ընդհատված գիծը, և մյուս կողմից՝ հաստատուն հիմքեր են ստեղծվում նորա (երգաստեղծության) հետագա թռիչքի համար։

Տաղերը զարգացման մեծ ուղի են անցել հոգևոր արվեստի շրջանակներում։ Սակայն նախատեսված չլինելով պարտադիր-կիրառական նպատակների համար, նրանք ազատ են մնացել եկեղեցական խիստ դավանաբանական մտածողությունից։

135 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքը Հայաստանում միջին դարերում (X—XV դդ.)», «Բանբեր Մատենադարանի» № 8, էջ 96—97։

136 Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը (ի լոյս ընծայեց Կ. Կոստանեանց), Ալեքսանդրապոլ, 1910, թուղթ ԿԱ։

137 Մատթէոս Ուռհայեցի, նշվ. աշխ., էջ 244։

138 Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը, էջ 124։

139 Մատթէոս Ուռհայեցի, նշվ. աշխ., էջ 252։

140 Տե՛ս Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, էջ Չ։

Տաղը հիմնականում քնարական երգ է՝ վիպականության, դրամատիզմի, կամ կենտրոնացված հայեցողականության ու մտասույզ խորհրդածության տարրերով։ Քնարականությունն այստեղ ենթակայական է՝ գեղջուկ երգի համեմատությամբ, և նուրբ ու գեղագիտական՝ գուսանականի հարաբերությամբ։ Տաղի հուզական բովանդակության դրսևորմանը հատուկ են՝ բարձր տրամադրությունը, ընդհանուր հանդիսավորությունը, ոգեշունչ ճառումը, զմայլանքն ու հափշտակությունը։ Նրա մտահղացքը հաճախ բացահայտվում է երաժշտական երկու և ավելի հիմնանյութերի զարգացման, այն է՝ բախման, փոխներգործության ու միահյուսման հիման վրա։ Տաղի, որպես մասնագիտացված երգաստեղծության հատուկ տեսակի, զուտ հորինվածքային առանձնահատկություններն են՝ ձևի ու ձայնածավալի ընդարձակությունը, ութ-ձայնի համեմատությամբ մեղեդիական ազատ ոճը, զարդաերգումների և գործիքային տիպի անցումների առկայությունը, բազադրականությունը (քրոմատիզմը), համաձայնույթային ու կշռույթային հարստությունը, հյուսվածքի հանկարծաբանական բնույթը և, դրա հետ մեկտեղ, ճարտարակերտության տրամաբանականությունը։ Տաղը վերարտադրվում է միայնակ (սոլո) կատարմամբ, համերգային տիպի մեծահմուտ վարպետությամբ ու փայլով, հաճախ բարդ անցումներով աչքի ընկնող ձայնառության ընկերակցությամբ։ Ճիշտ է, տաղերի վերոհիշյալ հատկանիշները իրենց բյուրեղացած վիճակում հանդես են գալիս XII—XIII դդ. երկերում, բայց դրանք սկզբնապես դրսևորված են Գրիգոր Նարեկացու և ընդհանրապես X—XI հարյուրամյակներին վերաբերող ստեղծագործություններում։

Հատկապես Գրիգոր Նարեկացու ավանդները զարգացնող կենտրոնների շարքում առաջին տեղերից մեկը, ըստ եղած տվյալների, պատկանել է Անիին, և ոճական առանձնահատկություններով Նարեկացու երգերին հարող վշտագին-հուզական «Տիրամայրն» սքանչելի տաղը, ամենայն հավանականությամբ, անեցի մի հեղինակի գործ է։

Վերջապես, խիստ հատկանշական ու նշանակալից է, որ տաղերի արվեստին հատուկ երգաստեղծության նոր ոճը շուտով արձագանք է գտնում շարականների վերսկսված ստեղծագործության բնագավառում ևս, ուր ծաղկում են «ստեղի» տիպի ծանր ու բազմաճյուղ երգերը։ Վերջիններիս հեղինակների մասին նույնպես տեղեկություններ չունենք, բայց դատելով ոճական առանձնահատկություններից, դրանց մի մասը քննարկվող պատմաշրջանի արգասիք է։

X—XI դդ. վերաբերող ստեղծագործություններն, իրենց բնույթով, ավելի զուսպ են՝ զերծ հուզառատության առավել դրսևորումից։ Չնայած դրանց համաձայնույթային հիմքի բազմաճյուղ բնույթին, նրանցում հստակ և հաստատուն է բնուղիղ (դիատոնիկ) հիմունքը։ Անցումը դեպի հաջորդ շրջանի (XII—XIII դդ.) բազադրականությունը (քրոմատիզմը) դուրս ինչ-որ չափով նախապատրաստված է Գրիգոր Նարեկացու «Հաւիկի» համեմատաբար բարդ եղանակով։

Այդ շրջանին հատուկ մեծագույն առաջընթացը սկսվում է XII դ.՝ Հայաստանում և, միաժամանակ, Հայկական Կիլիկիայում։ Հետո, երբ Հայաստանում նախ՝ մոնղոլական, ապա և՝ թուրք-թաթարական աննախադեպ ավերածությունների պայմաններում մշակութային օազիսներ են միայն փրկվում, սկսված հզոր շարժման ալիքները կենտրոնանալով կուտակվում են Կիլիկիա-

յում, որոնք այստեղ, XIII հարյուրամյակում, լիակատար իրագործման են հասցնում հայ մասնագիտացված երգաստեղծության՝ որպես միաձայնային արվեստի, զարգացման գլխավոր միտումները։

Պատմական օրինաչափությամբ առաջացած լայնահուն այս ընթացքը, որի հարկատուների թվին պիտի հիշատակել, մասնավորապես, Կիլիկիայի հայկական մշակութային կապերը նաև մի կողմից՝ Լևանտի արաբների, և մյուս կողմից՝ լատինական Եվրոպայի հետ, XIV դ. դանդաղորեն նոսրանում ու թուլանում է, ի վերջո նորից անցնելու համար Հայաստան, մասամբ ուղղակի՝ անմիջական կապերի շնորհիվ, մասամբ էլ միջնորդաբար՝ Ղրիմի և հայկական այլ գաղութների վրայով։

Քննարկվող ժամանակահատվածում Հայաստանում մեծապես զարգանում են վանքերին կից բարձրագույն տիպի դպրոցները, որով՝ նաև մասնագիտացված երգարվեստի մշակման կենտրոնները։ XI դ. վերջերին և XII-ի սկզբներին Անիի բարձրագույն դպրոցը գլխավորում է Հովհաննես Սարկավագ վարդապետը, որ և շնորհաշատ երաժիշտ է եղել, և իր բեղուն գործունեությամբ կանխորոշել է՝ կենտրոնական Հայաստանի երաժշտական մշակույթի հետագա զարգացման ուղիներն ու դեպի կիլիկիա անցումն կատարած արվեստի յուրահատկություններ[141]։

Այստեղ (այլև Հաղպատում ու Սանահինում) և այս ժամանակ է, որ ծայր է առնում մեր մասնագիտացված երգարվեստի և առհասարակ հրաժշտական մշակույթի հերթական նոր ծաղկումը, որն և ավելի ուշ, նոր Գետիկի, Գլաձորի և Տաթևի դպրոցների գործունեության շրջանում, գիտակցվում է որպես կատարված ոստյուն։ Ողջ հայաշխարհի ամենատարբեր վայրերում հանդես են գալիս պատրաստված երաժիշտ-կատարողներ, ստեղծագործողներ, դիտնականներ ու դասախոսներ։ Այսպես, XII դ. երկրորդ կեսին և XIII-ի սկզբներին «փիլիսոփա» կոչվող մի ամբողջ շարք մասնագետ-երաժիշտներ գործել են Մշո ս.Առաքելոց կամ Ղազարու վանքում, դատելով թեկուզ այն փաստից, որ վանքիս նշանավոր ճառընտիրի հիշատակարանում հանվանե հիշատակվում են «փիլիսոփանեց» Հուսիկը, Ոստակեսը, Ավետիսը, Ստեփանոսը, Ներսեսը և Խաչատուրը, որպես մի ժամանակ գերված սույն գրչագիրը 1205—ին ետ գնելու օգնողներ. ու նաև Հովհաննես «փիլիսոփան»՝ որպես «անհաս խոնարհությամբ բոլորին սպասավորող»[142]։

Նույն այս (Սարկավագ վարդապետից հետո եկող) ժամանակներում խարբերդում գործել է «ընտրեալ երաժիշտ» հայր Թորոսը[143], իսկ Վանում՝ Հովհաննեսը, որը ժամանակակիցների կողմից գովաբանված է որպես «ընտիր բնմբական և անյաղթ երաժիշտ»[144]։ XIII դ. կաւրինում ապրել է Հովասափ «փիլիսոփան»[145] և այլն։ Որպես երաժիշտներ վերոհիշյալներին գերազանցում

---

141 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերը և հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթը», «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1978, №3—4։

142 Ղ. Ալիշան, Հայապատում, Վենետիկ, 1901, էջ 449—450։ Ե. Սարգսյան, Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ, հատ. Բ, 1914, էջ 472—473։

143 Ե. Սարգսյան, Մայր ցուցակ, հ. Ա, էջ 399—400։

144 Հայապատում, էջ 442։

145 Գ. Հովսեփյան, Մխիթար Այրիվանեցի, նորագիւտ արձանագրութիւն և երկեր, Երուսաղեմ, 1931։

են հինգ-վեց հեղինակներ. Հաղարծնի վանահայր Խաչատուր Տարոնեցին, «այր սուրբ և առաքինի և գիտութեամբ հռչակեալ՝ մանաւանդ երաժշտական արուեստիս»[146], քիչ ավելի ուշ՝ Դանձասաց Մխիթար Այրիվանեցին[147], Հավուց Թառի հայր Եղիա մեծ վարդապետը, «այն, որ գեղեցիկ կարգաւորեաց զպաշտօն վանից իւրոց, որպէս թէ՝ ամենեցունց ընդ մի բերան հնչել՝ եթէ բարձր և կամ ցած»[148], էլ ավելի ուշ՝ Խորվիրապի դպրոցի ուսուցչապետ Վարդան Արևելցին (Մեծն), որը, ինչպես հայտնի է, նշանակալի մասնակցություն է ունեցել շարական երգերի ստեղծման գործին[149], վերջապես՝ Հովհաննես Երզընկացի Պլուզը, որպես երաժիշտ-տեսաբան, շարականագիր[150] ու նաև տաղասաց, և Դրիգոր Տաթևացին, որն իր համալսարանում «ուսուցանէր ընտիկին երգիչ վարդապետաց զերաժշտութիւնս քաղցրալուր ձայնի եղանակաւ»[151]։

Հայաստանի XII—XIII դդ. երաժշտագեղարվեստական արտադրանքի անկրկնելի նմուշներից են՝ Խաչատուր Տարոնեցու «Խորհուրդ խորին» զգեստավորման մեծիմաստ շարականը, ամենայն հավանականությամբ՝ Վարդան Արևելցու վերաեղանակավորած «Անթառամ ծաղիկ» շարականը, Մխիթար Այրիվանեցու «Սիրտ իմ սասանի» գանձը, Հովհաննես Երզնկացու «Այսօր ձայնն հայրական» հորդորակը, այլև շատ ուրիշ գործեր, որոնք դեռևս սպասում են վերծանման։

Վերոհիշյալ երաժիշտներից մի քանիսը, և հատկապես Վարդան Արևելցին ու Հովհաննես Երզնկացին, իրենց գործունեությամբ սերտորեն կապված են նաև Կիլիկիայի հետ։ Բայց Կիլիկիան ևս ունեցել է մասնագիտացված երգարվեստի իր կենտրոններն ու երևելի մշակները, որոնք իրենց հերթին բեղմնավոր կապերի մեջ են եղել Հայաստանի գիտական ու գեղարվեստական շրջանների, ինչպես և մոտակա գաղթավայրերի հետ։ Վերջիններից պետք է առանձնացնել Երուսաղեմի հայ վանական կենտրոնը, որի նշանակալի դերը հայ և ընդհանրապես արևելյան-քրիստոնեական դասական երաժշտության փորձի ու տեսության զարգացման մեջ նույնիսկ գիտակցված չէ տակավին։ Մինչդեռ այդ կենտրոնը հնուց ի վեր գտնվելով հայ և ասորի, հույն և լատին վանականների, այլև հրեա ու արաբ երաժիշտների անմիջական շրջապատում, հայ արվեստի համար դարեր շարունակ ծառայել է որպես շփման ու փոխկապերի իրացման

---

146 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Հաղարծնի վանքը և Խաչատուր Տարոնեցի երաժիշտ վարդապետը», գիտական աշխատությունների միջբուհական ժողովածու (արվեստագիտություն), Երևան, 1975, № 2։

147 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Մխիթար Այրիվանեցին և Ավագ հինդշաբթի օրվա «Սիրտ իմ սասանի» գանձ-երգը», Հայկական արվեստ (գիտական հոդվածների ժողովածու), Երևան, 1983, № 2։

148 Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց, Երևան, 1961, էջ 172։

149 Շարական հոգեւոր երգոց, Կ. Պոլիս, 1815, էջ 5։

150 Նույն տեղում։

151 Ձեռագրական հատված, Մատենադարան, ձեռ. № 7823, էջ 42—43 (տե՛ս նաև Լ. Խաչիկյան, Գլածորի համալսարանը և նրա սանների ավարտականատենախոսությունները, Երևանի պետական համալսարանի գիտական աշխատություններ, հ. 23-րդ, Երևան, 1946, էջ 428)։

մշտական կետ[152]։ Նրանից առաջին հերթին օգտվում էր, անշուշտ, հայկական Կիլիկիան, մանավանդ քննարկվող ժամանակաշրջանում։

Բուն Կիլիկիայի և նրա հետ մշակութային մեկ ամբողջություն կազմող հայկական գաղթավայրերի բազմաթիվ վանքերից ու գրչության արվեստանոցներից հարկ է հիշատակել Սկևռան, Արքակաղինը, Ակները, Դրազարկը, Հոռմկլան ու Կարմիր վանքը, որոնցից չորսը Կոմիտասը համարում է «մանրուսման ականավոր կենտրոններ»[153]։ Դրանք և ուրիշ շատ վանքեր, որոնց թվում նաև Սսի դպրոցը, եղել են առհասարակ մասնագիտացված երգարվեստի կենտրոններ, որ իմացնում է Ալիշանն էլ[154]։ Դրանցից ոմանք աչքի են ընկել մի շարք յուրահատուկ գծերով։ Կարմիր վանքն, օրինակ, մի կենտրոն էր, որտեղ, ըստ բոլոր տվյալների, հատուկ ուշադրություն էին դարձնում հայոց երաժշտական հին ավանդների ու ժառանգության, ինչպես և, մասնավորապես, Գրիգոր Նարեկացու տաղային ստեղծագործության յուրացման հարցին, դատելով թեկուզ և նրանից, որ այստեղ է դաստիարակվել հիշյալ ավանդների ու տաղային արվեստի մեծագույն գիտակ ու լավագույն գնահատող Ներսես Շնորհալին։ Սկևռան սկսած XII դ. կեսերից, շուրջ մեկ ու կես հարյուրամյակ, հանդիսացել է «ոչ միայն կենտրոն գրական շարժման, այլև արվեստանոցը հայ գրչության արվեստին»[155], որով պարզ է, թե ինչպիսի նպաստ է բերել նաև մեր խազագրությանը։ Իր տեղում կտեսնենք, որ Սկևռայում խմբագրվել է Գրիգոր Նարեկացու վարքը, և բարձր մակարդակով գաղափարվել ու մեկնվել է «Ողբերգության մատյանը» և այլն։ Վերջապես, վաղուց հաստատված է, որ մանրուսման արվեստի գլխավորագույն կենտրոնն էր Արքակաղինը[156], հատկապես 1266-ի ահավոր երկրաշարժից առաջ, երբ կործանվեց այն։ Իսկ դրանից հետո վերականգնվե՞ց, արդյոք, վանքի ու նրա դպրոցի բնականոն գործունեությունը. «Հաջորդ հիշատակագրությունները կուգան հաստատելու, որ Արքակաղինի վանքը կվերաշինվի և արդյունավոր գործունեություն կունենա»[157]։ Այսուհանդերձ, կարող ենք ասել, գեթ երաժշտության շուրջ մասնավորեցնելով խոսքը, որ դեռևս XII դ. ծաղկած Դրազարկը, XIII հարյուրամյակի կեսերից ժառանգելով հիշյալ մյուս վանքերի լավագույն ավանդույթները ևս, մոտակա Սսի հետ աստիճանաբար վեր է ածվում հայ երգաստեղծության կիլիկյան դպրոցի գլխավոր կենտրոնի։

---

152 Խիստ ուշագրավ փաստ է, որ առ այսօր հայտնի խազավոր հնագույն (XII դ.) շարակնոցն ու մանրուսման արժեքավոր պատառիկը գաղափարված են Երուսաղեմում։ Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 9838), հատկապես հիշատակարանը՝ էջ 249ա «ի թուականութեան ՈԽԲ գրեցաւ երգարանս այս, զկնի զի-ից անցնելոց ամաց առման քաղաքին սրբոյ Երուսաղեմի»)։

153 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, Երևան, 1941, էջ 113։

154 Ղ. Ալիշան, *Սիսուան և Լևոն մեծագործ*, Վենետիկ, 1885, էջ 517։

155 Ն. Ակինյան, *Սկևռայի Ավետարանը 1197 թվականեն Լվովի հայ Արքեպիսկոպոսարանի գրադարանին մեջ*, «Հանդէս ամսօրյա», 1930, № 1—2։

156 Ղ. Ալիշան, *Սիսուան*, էջ 245։ Ս. Էփրիկյան, *Բնաշխարհիկ բառարան*, Ա, էջ 330, Լ. Խաչիկյան, *ԺԵ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարանները*, մաս Ա, Երևան, 1955, էջ 53։

157 Հ. Ոսկյան, *Կիլիկիայի վանքերը*, Վիեննա, 1957, էջ 127։

Կիլիկյան մի շարք երաժիշտներ կան, որոնց անունները կապված են վերոհիշյալ և ուրիշ վանքերի կամ Սսի դպրոցին, ինչպես օրինակ «իմաստուն երաժիշտ Մանուելը» (XII դ.)՝ Ականց անապատին[158], Թորոս «փիլիսոփան» (XII դ.)՝ Ջորոյն Ս. Թորոս վանքին[159], Ստեփանոս Մանուկ վարդապետը (Ներսես Շնորհալու ուսուցիչն ու դաստիարակը)՝ Կարմիր վանքին[160], Սիմեոն «փիլիսոփան» և Վարդան երգեցողը (XIII դ.)՝ Արքակաղինին[161], Գրիգորիս երգեցողը (XIII դ.) և Հեսու «փիլիսոփան» (XIV դ.)՝ Սսին[162], Մանուել «փիլիսոփան» (XIII—XIV դդ.)՝ Դրազարկին[163], Մարգար «փիլիսոփան» (XIV դ.)՝ Թյուրքթի վանքին[164] և այլն։ Անկախ սրանից, նույն այդ վանքերում ու դպրոցներում են դաստիարակվել «քաջ երգահան» Կոստանդին Սրիկը[165], պարականոն մի շարք երգերի հեղինակ Վարդան Բարձրաբերդցին[166], Գրիգոր Գ. Պահլավունի կաթողիկոսը (XII դ.)՝ տաղասաց և շարականագիր[167], պատմաշրջանիս մեծագույն երաժիշտ-բանաստեղծը՝ Ներսես Շնորհալին, որի բեղմնավոր գործը նարեկացուց հետո մեծապես հարստացրեց հայոց ծիսական, երաժշտական գրեթե բոլոր գրքերը և բարենորոգեց պաշտոներգությունը[168], ջրհոր օրհնեաց կանոնի[169] և մի շարք գեղեցիկ տաղերի ու շարականների հորինիչ Ներսես Լամբրոնացին[170], Գրիգոր Սկևռացին[171], «պատուական վարժապետն և երաժիշտն և առաջին քարտուղարն Սսոյ»՝ Գրիգոր Խուլը (XII—XIII դդ.), «որ եբարձ զաւելորդն, և զպակասն լցոյց զՇարականին»[172], երաժշտապետ Հուսեփ Դրազարկցին (XIII դ.)՝ «կարի հասու ամենայն իմաստից երաժըշտից, մինչև ի բաւանդակն, որոյ չաւուրս ոչ գտանի հանգոյն»[173]։ Այնուհետև, Հակոբ Ա. Կլայեցի կաթողիկոսը՝ «երգեցէք որդիք» նշանավոր շարականի հեղինակը, «որ իր գեղեցիկ ոճովն ու վսեմ իմաստներովը մեծ փաստ մը կընծայէ Հակոբի արժանիքին»[174], Գևորգ Սկևռացին, որ Գրիգոր Խուլի խմբագրած Շարակնոցը նորից ուղղեց, «զի արհեստն առողանութեան՝ խառնեալ լիցի չերգսըն»[175], վերջապես, Գրիգոր Է. Անավարզեցի կաթողիկոսը (XIII—XIV դդ.),

---

158 Գ. Ջարպհանալյան, *Մատենադարան հայկական բարգմանութեանց*, Վենետիկ, *1889*, էջ *472*։

159 Գ. Ջարպհանալյան, *Հայկական հին դպրութիւն*, Վենետիկ, *1897*, էջ *714*։

160 Ղ. Ալիշան, *Շնորհալի և պարագայ իւր*, Վենետիկ, *1873*, էջ *51*։

161 Ղ. Ալիշան, *Սիսուան*, էջ *517*։ Տրդ. եպ., Պալյան, *Յուցակ հայերեն ձեռագրաց Ս. Աստվածածնա եկեղեցվույն Կեսարիո*, Կ. Պոլիս, *1893*, էջ *46*։

162 Ղ. Ալիշան, *Սիսուան*, էջ *230*։ Կ. Բասմաջյան, *Լևոն Ե Լուսինյան*, Պարիս, *1903*, էջ *161*։

163 Մ. Բարխուդարյան, *Արցախ*, Բագու, *1895*, էջ *153*։

164 Ղ. Ալիշան, *Սիսուան*, էջ *517*։

165 Նույն տեղում։

166 Ս. Ամատունի, *Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ*, Վաղարշապատ, *1911*։

167 Ղ. Ալիշան, *Շնորհալի և պարագայ իւր*, էջ *113*։

168 *Տե՛ս* Ն. Թահմիզյան, *Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ*, Երևան, *1973*։

169 Ս. Այուրմեյան, *Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Հալեպի և Անթիլիասի ու մասնավորաց*, հ. Բ, Հալեպ, *1936*, էջ *80*։

170 *Շարական հոգևոր երգոց*, Կ. Պոլիս, *1815*, էջ *4*։

171 Նույն տեղում, էջ *5*։

172 Ղ. Ալիշան, *Սիսուան*, էջ *517*։ *Տե՛ս* մեր հոդվածը *ՀՍՀ*-ում (հտ. *3*, Երևան, *1977*, էջ *261*) և համմ.՝ «*Էջմիածին*», *1983*, № *7*, էջ *33*, ծթ. *52*։

173 Գ. Հովսեփյան, *Հիշատակարանք ձեռագրաց*, Անթիլիաս, *1951*, էջ *946*։

174 Մ. Օրմանյան, *Ազգապատում*, Բ հատ., մասն Ա, Բեյրութ, *1960*, էջ *1675*։

175 Սո. Այունեցի, *Լուծումն Սահմանաց Դաւթի*, Մաղրաս, *1797*, էջ *532—534*։

որի բազմաթիվ երգերից շատ-շատերը եթե պարականոն էլ մնացին[176], ապա պաշտոներգության ինչ-ինչ հրահանգներ ընդունվելով մինչև մեր օրերն իսկ հարատևեցին[177], և Ռուբինյանց արքունիքի ավագերեց՝ «հանճարեղ և իմաստուն երաժիշտ» Թորոս Թափրոնցը (XIV դ.)[178]։

Ամբողջությամբ առած, հայկական Կիլիկիայի մատուցած ծառայությունն այն է (զուտ ստեղծագործական տեսակետով), որ այստեղ կատարելության հասավ ազգային մասնագիտացված երգաստեղծության՝ իր ժամանակի շափանիշով ամենահեռանկարային ոճը, որի համապատասխանը նույն շրջանի հայ ճարտարապետության ու մանրանկարչության մեջ անվանվեց մեծակերտ-զարդարական (մոնումենտալ-դեկորատիվ)[179]։ Այս ոճի օրինակներ են Ներսես Շնորհալու սքանչելի տաղերն ու փոխերը, ծանր ու ստեղի շարականները, նրա ջանքերով բացառիկ փայլ ու հանդիսավորություն ստացած պատարագի զարդուղի եղանակներն ու սրբասացությունները՝ «Ամենակալ ես տէր զօրութեանց», «Բազմութիւնք հրեշտակաց», «Հրեշտակային կարգաւորութեամբ», «Ով է որպէս տէր Աստուած մեր», «Սրբութիւն սրբոց», «Վասն լիշատակի հանգուցելոց», «Որ ի վերայ նստիս» և այլ գործեր։ Սրանցում բանեցված մեղեդիական ոճը, հետագա ճոխացումն ու նրբացումն է X—XI դդ. տաղային ստեղծագործությանը հատուկ ուղղության, ու վերջինիս կենտրոնական դեմքի՝ Գրիգոր Նարեկացու արվեստի հատկանիշների։ Եվ պատահական չէ, որ Նարեկացու տաղերից ու մեղեդիներից մի քանիսը ճիշտ այս պատմաշրջանում վերաեղանակավորվում են, ինչպես, օրինակ՝ Աստվածածնի, Ծննդյան ու Ավետյաց «Աչքըն ծով» հոյակերտ մեղեդին, որի երաժշտական նոր մարմնավորումը ամենայն հավանականությամբ XII—XIII դդ. կիլիկյան մի երաժշտի գործ է։

Երաժշտամտածողության նույն մակարդակի վրա են գտնվում նաև «Քրիստոս փառաց թագաւոր», «Խաչն ի նախնումն երեւեալ» տաղերը, «Ի կոյս վիմէն», «Այսօր մեռեալք», «Այսօր հարսն լուսոյ», «Ընտրեալդ յԱստուծոյ», «Ազատեա զգերեալսն» մեղեդիները և ուրիշ ստեղծագործություններ, որոնցից շատերի հեղինակները տակավին անծանոթ են մեզ[180]։ Անկախ դրանից, վերոհիշյալ և նման տիպի գործերը, որոնք մտահղացման բարդությամբ «մեզ ծանոթ միաձայնային ողջ գրականության մեջ գրավում են համարյա թե առաջին տեղը»[181], անցյալի հայ մասնագիտացված երգարվեստի դարավոր զարգացման բուն իսկ կատարն են գոյացնում, որին նա մեկ էլ չհասավ, բայց որը մնաց որպես հետագայում վիճակված վարընթացը կարգավորող, երբեմն

---

176 Ղ. Ալիշան, Սիսուան, էջ 242։

177 Ազգապատում, Բ հտ., մաս Ա, էջ 1751—52։

178 Ղ. Ալիշան, Սիսուան, էջ 235։

179 Թեև հաչող, բայց վերջին հաշվով պայմանական մի բնորոշում է սա, որի փակագծերը բացելու դեպքում անհրաժեշտ է նշել, որ նաև հայ արվեստում արտաքնապես «զարդարական» (դեկորատիվ) թվացող շատ տարրեր հանդիսանում են բուն հուզական բովանդակության վառ ընդգծված կրողները։

180 Այս հանգամանքը, որ ինքնուրույն հարց է, արժանի մասնավոր հետազոտության, հառնում է ոչ միայն մեր, այլ միջնադարյան երաժշտական ուրիշ մշակույթների, այդ թվում բյուզանդական երգաստեղծության ուսումնասիրողների առջև ևս (տե՛ս E. Wellesz, A History of Byzantine music and Hymnography, Oxford, 1982, p. 191)։

181 Քր. Քուշնարյան, նշվ. աշխ., էջ 208։

այն նույնիսկ կասեցնող, այլև ժամանակ առ ժամանակ հեղաշրջման սլաքը նորից դեպի վեր ուղղելու ներքին մղումներ տվող հզոր ազդակ[182]։

Պատմաշրջանիս երաժշտամշակութային պիմանկարին հատուկ են նաև երկու հույժ կարևոր գծեր։ Շնորհալու ստեղծագործության մեջ բյուրեղանալով լայն տարածում է գտնում հոգևոր (և սկզբնապես արտապաշտամունքային) ստեղծագործության մի նոր տեսակ՝ «Առաւօտ լուսոյ», «Աշխարհ ամենայնի», «Յիշեսցուքի» և «Զարթիքի» տիպի հանրամատչելի ու հանրահաղորդ «երգը»։ Այն աչքի է ընկնում ազգային բանահյուսությունից համարձակորեն քաղված տաղաչափությամբ ու կշռույթաձևերով, ձայնեղանակի արտահայտչական հնարավորությունների սրամիտ օգտագործմամբ ու կառուցվածքի դասական պարզությամբ, որով մեծ ժողովրդականություն է վայելում նաև ողջ ուշ միջնադարում, և ի վերջո, գալիս միախառնվում է նոր շրջանի հայ քաղաքային (կամ ազգային) երգի ելևէջներին։ Վերոհիշյալ գծերից երկրորդը սերտ կապերի մեջ է առաջինի հետ, բայց սկզբունքորեն ավելի վճռական հեղաբեկում է։

Շնորհալուց հետո (որի հանելուկների գեթ մի մասը պետք է երգված լիներ), Ցրիկից սկսվում է աշխարհիկ կամ նաև աշխարհիկ տաղերի հորինման փորձը, որ շարունակվելով ամրապնդվում է Հովհաննես Երզնկացու (Պլուզի), Կոստանդին Երզնկացու, Հովհաննես Թլկուրանցու և այլոց ստեղծագործության մեջ։ Դատելով միջնադարյան խազավոր գրչագրերից, այս աշխարհիկ տաղերի երաժշտական բաղադրիչը հոգևոր նույնատիպ երգերի երաժշտության համեմատությամբ հաճախ շատ ավելի պարզ մի պատկեր է ներկայացնում։ Կարևորն այն է, սակայն, որ աշխարհիկ տաղերի ստեղծագործությունը հայ երաժշտության մեջ նոր հորիզոններ է բացում, որոնք ավելի ուշ, և անգամ հայ մշակույթի ընդհանուր անկման պայմաններում, նվաճվում են որպես նոր բնագծեր։

Միաձայնային արվեստը Միջերկրականի ավազանի և Մերձավոր Արևելքի մի քանի հին քաղաքակրթություններում, այդ թվում և Հայաստանում, XII—XIII դդ. հասնելով զարգացման բարձրակետին, մասնագիտացված երգաստեղծության ասպարեզում տեղը պետք է ղիջեր իր իսկ ծոցից ծնված բազմաձայնությանը, որպես երաժշտության հետագա կյանքի նոր ու հեղաշրջման վիթխարի հնարավորություններով օժտված ձևին։ Դա տեղի ունեցավ Արևմուտքում, դեպի ուր թեքվել էր արդեն նաև երաժշտության զարգացման համաշխարհային մայրուղին՝ տակավին երկրորդ հազարամյակի սկզբներից։

Հայաստանը, հայկական Կիլիկիան, ողջ հայ իրականությունը, արհեստականորեն կտրվելով տնտեսական ու մշակութային կյանքի քրիստոնեական միջազգային նոր կենտրոններից, հեռու մնացին նաև երաժշտական առաջավոր շարժումից։

Մոնղոլական անզուսպ ասպատակությունները Հայաստանում և մամլուքների հետևողականորեն կործանիչ արշավանքները Կիլիկիայում, հետո Լենկ-

---

182 Կարևոր է նշել, որ հայկական մասնագիտացված երգարվեստի զարգացման հիմնական միտումների փայլուն իրագործումը XII—XIII դդ. երաժշտության համընդհանուր պատմության տեսակետով էլ հատուկ կշիռ ու նշանակություն է ձեռք բերում։ Մանավանդ, երբ հաշվի ենք առնում, որ մոտավորապես նույն ժամանակներում է, որ զարգացման բարձրակետին է հասնում նաև բյուզանդական, այլև պարսկա-արաբական, նույնիսկ հեռավոր չինական կրճ՝ առհասարակ համաշխարհային միաձայնային արվեստը։

թեմուրի ավերածությունները և թուրքմեն քոչվոր ցեղերի տիրապետության տխուր շրջանը ոչ միայն խափանեցին հայ մշակույթի վերելքը, այլև նույնիսկ ակամա հետընթացի վերածեցին այն։

Փոխվում էր ամբողջ Մերձավոր Արևելքի մշակութային դեմքը։ Ջափաղանց դժվար պայմաններ ու փորձություններ սկսեց դիմագրավել հայ տոհմիկ երգ-երաժշտությունը ևս[183]։ Բուն հայկական խորքը (պաթոսը) ավելի ու ավելի էր ամփոփվում իր պատյանի մեջ։ Այն սաոտիկ խտանում էր գեղջուկ ժողովրդական և բուն գուսանական արվեստում և պահածոյացվում՝ եկեղեցականում։

Կիլիկիայի հայկական թագավորության անկումից և Սսի ավերումից հետո մեծանում է մայր երկրում ծաղկող «արևելյան» վարդապետների հեղինակությունը, մի նոր հմայք ու նշանակություն են ձեռք բերում Տաթևի, իսկ քիչ ավելի ուշ՝ նաև Սուխարու և Մեծոփա վանքերի համալսարաններն ու նրանց ուսուցիչ-ուսուցչապետերը, որոնց մեջ քիչ չէին ուղղություն տալու ընդունակ հմուտ երաժշտապետեր ևս։

Շարակնոցի բովանդակությանն ու նրա զարգացմանը մասնակցություն բերած երգիչ-բանաստեղծների նկատմամբ ցույց տրված վերաբերմունքը պարզ երևում է թեկուզ շարականների հեղինակների՝ Գրիգոր Տաթևացու կազմած ցուցակից, որն եզրափակվում է գրեթե հրամանի հասնող մի նկատողությամբ. «Այսքան շարականս ընդունելի է յեկեղեցի, և աւելին քան զայս՝ խոտելի է և անպիտան»[184]։ Ճիշտ է, հայ Շարակնոցը ի վերջո դարձավ ավելի հարուստ մի ժողովածու, քան ենթադրվում էր Տաթևացու ցուցակով, բայց փաստ է նաև, որ այդ ժողովածուից դուրս մնացին Գրիգոր Անավարզեցու հորինած բազմաթիվ երգերը։ Եվ ընդհանրապես՝ հայ պաշտոներգության և առհասարակ ծիսական ու երաժշտածիսական գրքերի վերախմբագրման հարցում Գրիգոր Տաթևացին, երևում է, մշակած է եղել որոշակի մի մոտեցում, ու այդ է, որ աստիճանաբար կիրառվում է Թովմա Մեծոփեցու, նրա աշակերտների, Գրիգոր Խլաթեցու և նրա հետևորդների կողմից։ Ժամագրքի վերախմբագրման գործում Մեծոփեցու վաստակը հայտնի է[185] ու նրա համոզումն էլ, նույն գրքի նախկին խմբագրություններուի մասին, շոշափելի՝ ձեռագրի բնորոշ հիշատակարանից[186]։ Մեծոփեցու կենդանության օրոք, նրա աշակերտների ջանքերով, նորովի խմբագրվել են Մանրուսմունքը[187], Շարակնոցը[188] և այլ մատյաններ։ Ինչպես գիտենք, Գրիգոր Խլաթեցին վերանայեց ու նոր նյութերով հարստացրեց Հայսմավուրքն ու Գանձարանը[189], երկու մատյաններում էլ խմբագրական աշխատանքները կատարելով այնպես, որ նրանցում ավելի հրատակ արտացոլվեն հայոց ազգային տենչերն ու իղձերը։

---

183 Այն ստիպված եղավ դարեր շարունակ դիմադրել գեղազգայական խորքով մեզ համար օտար (զուտ արևելյան) ու նաև իրենց դարն ապրած (ավատատիրական) ձևերի մխահեծան տիրապետությանը։

184 Գրիգոր Տաթևացի, Գիրք հարցմանց, Կ. Պոլիս, 1729, էջ 638։

185 Վ. Հացունի, Պատմութիւն հայոց աղօթամատոյցին, Վենետիկ, 1965, էջ 313—14։

186 Լ. Խաչիկյան, Ժե դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Ա, Երևան, 1955, էջ 597—598։

187 Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 5667։

188 Նույն տեղում, ձեռ № 5114։

189 Հ. Անասյան և Հ. Մանանդյան, Հայոց նոր վկաներ, նշվ. հրատ-ը, էջ 264։

Հարկ է նշել, որ Թովմա Մեծոփեցու, Գրիգոր Խլաթեցու ջանքերով կամ նրանց խորհուրդով ու հսկողության տակ վերախմբագրված ծիսական մատյանները խազագրության տեսակետով էլ որոշակի տարբերություններ ունեն կիլիկյան համապատասխան գրքերի համեմատությամբ։ Այստեղից էլ պարզ է, որ հիշյալ գրքերի վերախմբագրման աշխատանքները ենթադրել են երաժշտա-ստեղծագործական մի մոտեցում ևս։ Անկախ դրանից, սույն ժամանակահատվածում հոգևոր տաղերի ու գանձերի ստեղծագործության բնագավառում բեղմնավոր աշխատանք են տարել թե՛ Տաթևացու աշակերտները Առաքել Սյունեցին ու Մատթեոս Ջուղայեցին[190], և թե՛ Խլաթեցին ու նրա աշակերտ Առաքել Բաղիշեցին։ Սրանց գեղարվեստական արտադրանքը, դատելով թեկուզ բանաստեղծական ոլվեստից, մի վարընթաց է գծում արդեն, նախորդ պատմաշրջանի համեմատությամբ, բայց այս կամ այն չափով ձայնակցում է տակավին այդ շրջանի ավանդույթներին։ Ավելի խոր մի հեղաբեկում, այս տեսակետով, կատարվում է XV դ. վերջերից մինչև XVII-ի սկզբները ընկած ժամանակամիջոցում։ Ու նախ և առաջ՝ դպրոցական կյանքի աստիճ լճացման պատճառով։

XIII—XIV դդ. ստեղծագործական գործունեության դուգընթաց, լրացվում են հայոց ծիսական հին մատյանները և ձևավորվում նորերը։ Գործը Հայաստանում[191] և Կիլիկիայում սկսվում է գրեթե միաժամանակ, բայց շարունակվելով կատարելության է հասնում հատկապես հայկական կիլիկյան պետականության պայմաններում։ Այստեղ է, որ (զարգացած ավատատիրության շափացույցերով) ավարտուն տեսք են ստանում Շարակնոցը[192], Ճաշոցը[193], Մաշտոցը[194], Տոնացույցը[195], Ճառընտիրը[196], Պատարագամատույցը[197] և Ժամագիրքը[198], ձևավորվում են Գանձարանն[199] ու Մանրուսման գիրքը[200]։ Պակաս կամ կիսատ մնացած ծրագրերը (կամ առանձին գրչագրերն) էլ մասամբ լրացվում են XIV—XV դդ., Ղրիմի հայ գաղութներում, նաև Կիլիկիայից գաղթած մտավորականների գործուն մասնակցությամբ։ Աղդեն նշեցինք, որ XV դ. առաջին կեսին Հայաստանում Թովմա Մեծոփեցին, Գրիգոր Խլաթեցին ու նրանց աշակերտները նախաձեռնում են ծիսական մատյանների հետագա ճոխացումն

---

190 Տե՛ս Լ. Խաչիկյան, *Մատթեոս Ջուղայեցու կյանքն ու մատենագրությունը*, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, № 3, 1956, էջ 65—66։

191 Հայտնի է, օրինակ, Հայամավուրքի կաղմավորման Վանական վարդապետի աշակերտներից Տեր Իսրայելի և Կիրակոս Արևելցու բերած նպաստը։

192 Նախ՝ Գրիգոր Խուլի, ապա և Գևորգ Սկևռացու (XIII դ.) աշխատասիրությամբ (տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Հիմնական խազերի միակցությունը», «Բանբեր Մատենադարանի», № 9, էջ 109—110)։

193 Որի լավագույն գաղափարումներից մեկն է Հնումս Բ Թագավորի Ճաշոցը (տե՛ս Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 979)։

194 Որ լրացվից Ներսես Լամբրոնացու գործունեության օրերում։

195 Չմմա. N. Ter-Mikaelian, Das armenische Hymnarium, Leipzig, 1905, s. 105.

196 Որի ճոխացմանը մեծ նպաստ բերեց հատկապես Գրիգոր Բ Վկայասեր կաթողիկոսը։

197 Հ. Գաբրիյան, *Սրբազան պատարագամատույցք հայոց*, Վիեննա, 1897, Զ, էջ 341—500։

198 Վ. Հացունի, *Պատմութիւն հայոց աղօթամատոյցին*, Վենետիկ, 1965, Ե—Զ, էջ 228—301։

199 Մեզ հասած հնագույն Գանձարանը, գաղափարված XIII դ. կեսերին, գանձերի ու տաղերի տակավին առանձին մասերով, գալիս է Կիլիկիայից (տե՛ս Fr. Macler, Cataloque des manuscrits arméniens... de la bibliothèque nationale, Paris, 1908, էջ 36-37)։

200 Արքակաղնում (ինչպես տեսանք) ու նաև Սսում։

ու վերաիմբաստավորումը։ Այստեղից էլ սկսվում է այդ մատյանների ուշմիջնադարյան կյանքը։

Դառնալով քննարկված ողջ պատմաշրջանի տեսական մտքին, հակիրճ նշենք հայ երաժշտագիտության ու երաժշտական գեղագիտության նվաճումները, որոնք խիստ նշանակալից են։ Երաժշտագիտության բնագավառում իրենց հետագա զարգացումն են գտնում՝ ձայնի մասին ուսմունքը (որից հիանալիորեն օգտվում են թե՛ աշխարհիկ, և թե՛ հոգևոր արվեստի գործիչները)[201] և հնչակարանության ու ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքները (որոնց շնորհիվ նորովի մեկնաբանվում են Դավիթ Անհաղթի գաղափարները)[202]։ Այնուհետև, հոգևոր երգերում մի կողմից՝ ոտանավորի բազմազան տեսակների, և մյուս կողմից՝ ինչպես ծորերգային, այնպես էլ երկարաձիգ-ղարդոլորուն տիպի այլազան եղանակների վարպետ կիրառմամբ լայնանում ու խորանում են երաժշտական չափ ու կշռույթի մասին հին պատկերացումները։ Աննախադեպ հարստանում է ձայնեղանակների կամ չափանմուշ եղանակների ողջ համակարգը, որով նշանակալի տեղաշարժեր են կատարվում դրանց գիտական դասակարգման գործում ևս (հիմք ընդունելով համաձայնույթային կազմը)[203]։ Եվ այս բոլորի (մանավանդ պերճ ճյուղավորված ձայնեղանակների համակարգի) վրա հիմնվելով է[204], որ սույն պատմաշրջանում զարգացման բարձր աստիճանի են հասնում նաև խազագրության արվեստը (գործնականում) և խազագիտությունը։

Ինչ վերաբերում է երաժշտական գեղագիտությանը, X—XV դդ. հայ գիտնականները, զինված այդ բնագավառում մեր մեջ դեռևս վաղ միջնադարում ձեռք բերված նվաճումներով, բարձրացրել ու իրենց ժամանակի չափանիշով փայլուն կերպով լուծել են այնպիսի ծանրակշիռ հարցեր, ինչպիսիք են՝ երաժշտական արվեստի ծագումը, երաժշտության էությունը, նրա ներգործության ուժն ու բնույթը, աշխարհիկ և հոգևոր երաժշտության փոխհարաբերությունն ու երաժշտական արվեստի հարաբերությունը առարկայական իրականության հետ[205]։

Ամբողջապես առած, ողջ պատմաշրջանի հայկական երաժշտաստեղծագործական ու տեսական մտքի բարձր արժանիքը պիտի համարել, որ նա լիովին գիտակցեց սկզբունքային նշանակություն ունեցող մի իրողություն. այն, որ ազգային երաժշտաբանաստեղծական մասնագիտացված արվեստի միջնադարյան շքեղ կամարը հաստատուն պահող հզոր սյուներն են Գրիգոր Նարեկացու և Ներսես Շնորհալու ժառանգության էությունը կազմող անմահ կոթողները։ Ճիշտ այդ կողմնորոշումն էլ փոխանցվեց նաև ուշ միջնադարին ու, մասնավորաբար, վերանորոգության երկու հարյուրամյակներին։ Մի հանգամանք, որ յուրահատուկ անդրադարձում է ունեցել հիշյալ հարյուրամյակներից եթե ոչ առաջնի, ապա գեթ երկրորդի (XVIII դարի) նույնիսկ գեղարվեստական արտադրանքում։

---

201 Տե՛ս մեր հոդվածը «Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում», «Բանբեր Մատենադարանի», № 6, 1962։

202 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում», «Հայկական արվեստ», № 1, Երևան, 1974։

203 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը», «Կոմիտասական» (ժողովածու), 1, Երևան, 1969։

204 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասը և հայկական խազերի վերծանության խնդիրը», «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 4։

205 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Էջեր միջնադարի հայկական երաժշտական գեղագիտությունից», «Էջմիածին», 1963, № 11։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՑԻՆ ԵՎ ՆՐԱ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՔՆՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՆԱՐԵԿԱՑՈՒ ՕՏԵՂՇԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԴԻՄԱՊԱՏԿԵՐԸ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՀՇՏՆԱԽՈՐՔԻ ՎՐԱ

Հայոց պատմության «հարյուրամյա խաղաղության շրջանը»՝ ներսես Շնորհալու նման, Գրիգոր Նարեկացին էլ իր արվեստի բարձունքներից տիրաբար իշխում է նախընթաց պատմական համառոտ ակնարկով ընդգրկված հազարամյա ողջ ժամանակամիջոցի վրա։

Ավելի որոշակի, սակայն, նրա անձն ու գործը ներկայացնում են Հայոց պատմության «հարյուրամյա խաղաղության շրջանի» երևույթներից մեկը։ Այստեղ ևեթ նկատենք, որ այդ շրջանը, մանավանդ իր երկրորդ կեսում, երբ ապրել ու գործել է գերիմաստ բանաստեղծ-երաժիշտը, գնալով լցվում էր մեծ ազետներին նախորդող լարված սպասողականությամբ, որն զգացել են ժամանակակիցները և նախ, անկասկած ինքը՝ Նարեկացին[1]։ Նաև հիշենք, որ քննարկվող ժամանակահատվածում արտաքին կարճատև բախումներ, համեմատաբար, եղել են, իսկ ներքին կյանքն էլ ալեկոծվել է գյուղացիական, հատկապես, քոնդրակյան շարժումներից[2]։

Այսուհանդերձ, հարյուրամյա խաղաղությունը, ինչ խոսք, բարենպաստ պայմաններ ապահովեց հայկական միջնադարյան հասարակության հերթական առաջընթացի համար։ Հայաստանից վտարված էին օտարերկրյա կեղեքիչները։ Բագրատունի և Արծրունի իշխանական տները հզորանալով վերածվել էին անկախ թագավորություններու։ Եվ արտադրողական ուժերի բնական բարգավաճումով՝ երկիրն օրինաչափորեն թևակոխում էր զարգացած ավատատիրության պատմաշրջանը։ Շեշտակի վերելք էին ապրում գյուղատնտեսությունն ու արհեստագործությունը, ներքին ու միջազգային տարանցիկ առևտուրը, ինչպես նաև շինարարությունը գյուղերում և մանավանդ քաղաքաշինությունը, այլև բուն իսկ քաղաքային կյանքը։ Այս բոլորն ու, հարկավ, արտաքին մեծ վտանգների թեկուզ ժամանակավոր թուլացումը ևս[3], նյութական միջոցների կուտակման ու հոգևոր արժեքների կերտման պայմաններ և նոր մթնոլորտ են ստեղծել։

---

1 Այս առթիվ տեղին է մտաբերել, որ Ողբերգության մատյանի ավարտից և Նարեկացու մահից ոչ երկու տասնամյակ էլ չէր անցել, երբ Սևենքերիմ Արծրունին ստիպված եղավ թողնել հայրենի տունն ու տեղը։

2 Հայ ժողովրդի պատմություն, հատ. 3, Երևան, 1976, էջ 278—306։

3 Հիշենք այստեղ, որ քննարկվող ժամանակահատվածում Արաբական խալիֆայությունը փաստորեն կազմալուծված էր արդեն. Բյուզանդիան զբաղված լինելով այլ հարցերով, հայկական թագավորությունների վրա ուշադրությունը պիտի սևեռեր XI դարի սկզբներից, իսկ սելջուկյան ասպատակությունները չէին սկսվել տակավին։

Այդ մթնոլորտի ջերմությունից օգտվել են հասարակության գրեթե բոլոր խավերը, և առիթ ու ժամանակ գտել մտորելու քնարական ապրումների մարմնավորման ձևերի նորոգման, կենցաղի ու պատմության իմաստավորման, ազգային գաղափարաբանության խորացման ու գեղագիտական իդեալների բյուրեղացման խնդիրների շուրջ, որ երևում է նրանց ստեղծագործական ջանքերի արդյունքներից։ Արդարև, այժմ, երբ քննարկվող պատմաշրջանի հատկապես մշակութային դիմագծերի մասին մեր գիտանքն հարստանում է արդեն ամբողջականացման նշանաբանի ներքո, առավել խոր գիտակցում ենք նրա պայմաններում նվաճված բնագծերը՝ այն մեծ ծաղկումը, որ ապրել են հայ իրականության մեջ գիտությունն ու դպրոցական կյանքը, աշխարհիկ ու հոգևոր արվեստները։ Նոկ կարևորագույն երևույթների մեկտեղված հիշատակությունն իսկ բավական է բնութագրելու ընդամենը հարյուր տարի ընդգրկող շրջանը։

Այսպես՝ ժողովրդական երգ-երաժշտության մեջ ճիշտ այս շրջանից է, որ նկատվում է «երգի»՝ որպես քնարական անհատականացված բովանդակության ամբողջանում[4] հայ վիպերգության անմահ կոթողը՝ «Սասնա ծռերը»։ Եկեղեցական գրականության ասպարեզում հաջողությամբ են պսակվում ծիսական մի քանի կարևորագույն մատյանների կարգավորման աշխատանքները։ Պատմագրությունը հարստանում է Հովհաննես Դրասխանակերտցու, Թովմա Արծրունու և (կեղծ) Շապուհ Բագրատունու[5] արժեքավոր երկերով, մանրանկարչությունը՝ Մլքե թագուհու և էջմիածնի պատկերազարդ նշանավոր ավետարաններով, վերջապես, ճարտարապետությունը՝ մեծատաղանդ գեղարվեստագետներ Մանուելի և Տրդատի աշխարհահռչակ գործերով՝ Աղթամարի Սուրբ Խաչ եկեղեցիով և Անիի Մայր տաճարով։

Այսպիսով, ուրեմն, նաև ազգային մշակույթի նման հարուստ և շատ կողմերով եզակի «հարյուրամյա խաղաղության շրջանով» պայմանավորված հետևախորքի վրա է, որ հայտնվում են Գրիգոր Նարեկացու հանճարեղ ստեղծագործությունները՝ Ողբերգության մատյանն ու, մասնավորապես, տաղերը, որպես հայկական մասնագիտացված երգաստեղծության նախընթաց ողջ զարգացման պսակն ու հետագա առաջընթացի մեկնարկային հաստատուն հարթակը։

Քննարկվող պատմաշրջանի մշակութային դիմագծերին կապված հարցերի շրջանակներում հատուկ կարևորություն ունի նոր վանքերի հիմնադրումը, նրանց կից բարձրագույն տիպի դպրոցներում գիտության ու արվեստի

---

4 Ասում ենք՝ գլխավոր գծերով, որովհետև, ինչպես գիտենք, վեպի բովանդակության հարստացման ժամանակագրանական վերջնագիծը հասնում է նույնիսկ մինչև XIII դարի կեսերը (Մ. Աբեղյան, Երկեր, Ա, Հայ վիպական բանահյուսություն, Երևան, 1966, էջ 354)։

5 Հմմտ. Պատմութիւն Անանուն Ջրուցագրի, Երևան, 1971 (ուր բնագիրը բովանդակությամբ փաստորեն պատմական զրույցների շարք է Արծրունի իշխանական տան մի քանի սերունդների ներկայացուցիչների մասին)։ Աբեղյանը այս հեղինակին նախընտրում է կոչել «Անանուն զրուցագիր» (Մ. Աբեղյան, Երկեր, Գ, էջ 514)։ Բայց եթե այսպես՝ հիմնովին պիտի փոխվի մի անգամ ընկուզ սխալմամբ առաջարկված անունը, ավելի ստույգ կլինի ասել՝ «Անանուն Արծրունի»։

ուսուցման և ընդհանրապես կրթական գործի բարելավումը։ Դա զորեղ մղումներ է ստացել ինչպես երկրի տնտեսական-մշակութային վերելքի պայմաններից, այնպես և արտաքին մի հանգամանքից։ Հույն եկեղեցու համառ նկրտումներից հոգնած շատ հայ վանականներ Փոքր Հայքի տարբեր վայրերից տեղափոխվում են հայկական իշխանությունների սահմանները, և անհրաժեշտաբար լծվելով նախ շինարարական աշխատանքների, հիմնում նոր վանքեր[3]։

Դրանցից մեկն էլ Ուշտունյաց գավառի Նարեկա վանքն է։ Հարկ է հնարավորին չափ մոտիկից ծանոթանալ նրա հոգևոր ուսումնական կյանքին, այն միջավայրին, ուր կրթվել, դաստիարակվել ու հետո էլ գործել է Գրիգոր Նարեկացին, մանավանդ, որ մեր կատարած որոնումները[7] հնարավորություն են տալիս նոր լուսաբանությամբ ներկայացնելու դրան կապված կարևոր հարցեր։

Անանիա Նարեկացին և Նարեկա վանքի երաժշտական ավանդույթները։ Միջնադարի մեր երկու խոշորագույն բանաստեղծ-երաժիշտներից Ներսես Շնորհալու ուսուցչի՝ տասնութամյա հասակում վարդապետական գավազանի արժանացած հռետորի, երաժշտի, համբավավոր գիտնականի ու մանկավարժի՝ Ստեփանոս Կարմիրվանեցու մասին որևէ ամբողջական գրվածք և կամ նրանից գոնե մի-երկու երկ չեն հասել մեզ։ Որով այժմ դժվարանում ենք որոշակի խոսք ասել նրա մեծ տաղանդի իրական տարողության շուրջ և բավարարվում Ղ. Ալիշանի հետևողությամբ հիշելով հնագույն իմաստալի ասացվածքը. «ծածկեալ գիտութեան վարդապետի՝ բերան են աշակերտքն»[8]։

Այս տեսակետից բարեբախտաբար փոքր-ինչ ավելի նպաստավոր պայմաններում է Գրիգոր Նարեկացու ուսուցիչն ու դաստիարակը՝ Անանիա Նարեկացին։ Մի քանի թեպետ կցկտուր, բայց հատկորոշ տվյալներ կան, որոնք վերաբերում են ինչպես առհասարակ նրա մատենագրական ժառանգությանը[9],

---

6 Հ. Ոսկյան, Վասպուրական-Վանի վանքերը, Ա մաս, Վիեննա, 1940, էջ 194։

7 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Անանիա Նարեկացու և Նարեկա վանքի երաժշտական ավանդույթների մասին», «Էջմիածին», 1976, № 8—9։

8 Ղ. Ալիշան, Շնորհալի և պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873, էջ 51։

9 Մեր հին մատենագիրները (Կիրակոս, Ուխտանես և ուրիշներ) հիացմունքով և մեծ գովասանքներով են հոսում Անանիա Նարեկացու մասին, նրան ընծայում տարբեր ճառեր, մեկնություններ, գավառական գրվածքներ և այլն, բայց այդ բոլորը չեն ստեղծում արվեստագետ-գիտնական վարդապետի կյանքի ու գործունեության քիչ թե շատ ամբողջական պատկերը։ Այդ բացն ըստ էության տակավին լրացված չէ նաև արդի հայագիտության մեջ։ Մ. Չամչյանից մինչև մեր օրերն իսկ Ան. Նարեկացու գործունեությունը հիմնականում արժեքավորվում է քոնդրակյան շարժման ուսումնասիրության տեսակետով։ Հայտնաբերված չեն Ան. Նարեկացու նույնիսկ այն աշխատությունները, որոնց մասին հիշատակություն կա հների մոտ։ Անցած հարյուրամյակի կեսերից բանասիրական միտքն արդեն իսկ հաջողություններ էր արձանագրում Ան. Նարեկացու գործերի հայտնաբերման ասպարեզում։ Մ. Մսերյանցը հրապարակում էր գեղեցիկ «Ներբողեանս»-ը «Առաջեալ ի սուրբ կաթուղիկէ եկեղեցի» (Ճուսբաղ, հտ. Ա, 1859, էջ 259, 265), Գր. Աշըգյանը տպագրում էր «Խրատք սգեշահ»-ը (Պատկեր, Թ տարի, 1898—1899, էջ 197, 217, 241, 426), Գարեգին Զարպհանալյանը հիշատակում էր նաև «Խրատս հոգևոր»-ը (Հայկական հին դպրութիւն, Վենետիկ, 1897, էջ 534) և այլն։ Բայց այս բոլորը վերաքննելի կամ թեական է համարվում այսօր (հմմտ. Հ. Անասյան, Հայկական մատենագիտություն, Ա, Երևան, 1959, էջ 726, 786)։ Այնպես որ, ձեռագրական պրպտումների արդյունքներից առ այսօր անվիճելի են երկուսը. «Ընդդէմ քոնդրակեցւոց» աշխատությունից Հովհաննես Երզնկացու կատարած քաղվածքը, որ հրատարակեց Գ. Հովսեփյանը («Արարատ», 1914, էջ 921) և «Գիր խոստովանութեան»-ը, որն ամբողջապես հրապարակեց Մխաքանը՝ Գալուստ Տեր-Մկրտչյանը

նույնպես և երաժշտական վաստակի ուսումնասիրմանը կապված հարցերին։ Մեզ հետաքրքրում են հատկապես վերջինները, որոնց մեկտեղումն ու խմաստավորումը շահեկան են հայ երաժշտագիտության համար։ Ուրվագծվում է երգիչ-երգահան, տեսաբան ու մանկավարժ երաժշտապետի գրավիչ դիմանկարը, երաժշտապետ, որը հանդիսացել է Նարեկա վանքի առաջնորդը, նրա երաժշտական ավանդույթների կաղապարողը և դաստիարակել այնպիսի մի արվեստագետի, ինչպիսին է Գրիգոր Նարեկացին։

Նարեկա վանքի շինության մասին պատմական տեղեկության աղբյուրն Ասողիկն է, որ X դարում հիմնարկված Կամրջաձորի և Հռոմոսի վանքերի մասին խոսելուց հետո ավելացնում է (դրան մասամբ ծանոթացել ենք վերը). «Այսպէս և յայսմ ժամանակիս շինեցաւ Նարեկ ի Ռշտունեաց գաւառին նոյն կարգաւորութեամբ, բազմազարդ պաշտօնապայծառ երգեցողովք և գրական գիտողօք։ Նոյնպէս և ի գաւառին Դերջանայ Խլաձորին անուանեալ վանք»[10]։

Սեն-Մարտենը մոտավոր հաշիվներով 935 թվականին է վերաբերում վանքիս շինարարությունը[11], և դրան չի առարկում Հ. Ոսկյանը[12]։

Մի ավանդության համաձայն վանքիս հիմնադիրն է Գրիգոր Նարեկացին[13]։ Դա, հարկավ, հետահնար է։ Սակայն եթե նկատենք, որ այդ ավանդության պատմական հիմքը կարող էր սերտ կապված լինել վանքիս աննախադեպ ծաղկման փաստի հետ, Նարեկացի մականվամբ վարդապետի ջանքերով, ապա, ի դեմս նրա, առանց դժվարության կտեսնենք Անանիա Նարեկացուն։ Իրոք, եթե Անանիա Նարեկացին Նարեկա վանքի հիմնարկողն էլ չէ (ինչ որ հավանականությունից զուրկ չէ), ապա նրա առաջին նշանավոր ներկայացուցիչն[14] է, հմուտ առաջնորդը[15], դպրանոցի հիմնադիրը[16] և վանքն ըստ ամենայնի պայծառացրած, նրա ավանդույթներն ու, առաջին հերթին, երաժշտական ավանդույթները հաստատած մեծ գործիչը։

Ինչպես տեսանք, Ասողիկի վկայությամբ, Նարեկա վանքը նույնպես աչքի էր ընկնում «բազմազարդ պաշտօնապայծառ երգեցողովք և գրական գիտո-

---

(«Արարատ», 1892, № 1, էջ 6, 18. «Ծրաննելոյ հաւր Անանիա վրդ խոստովանութեան» և այլն)։ Վերջին տարբերներին զարձյալ արծարծվում է բանասիրական հետաքրքրությունը Ան. Նարեկացու ժառանգության հետ կապված խնդիրների նկատմամբ, եվ որոնումները արդյունք են տալիս։ Հմմտ. Հ. Քյոսեյան, Անանիա Սանահնեցու «Հակաճառութիւն»-ը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1982, № 2։

10 Ստեփանոսի Տարօնեցւոյ Ասողկան Պատմութիւն տիեզերական, Ս. Պետերբուրգ, 1885, էջ 174։ «Նոյն կարգաւորութեամբ» ասածը մի պարզ ակնարկ է Նարեկա վանքում ընդունված Բարսեղյան միևնույն սահմանադրության ու մեկ էլ՝ այստեղ ևս երաժշտությանն ու պաշտոներգությանը տրված մեծագույն կարևորության վերաբերյալ։

11 *Saint-Martin*, Mémoires historiques et géographiques sur l'Arménie, t. second Paris, 1819, p. 466.

12 Հ. Ոսկյան, Վասպուրական- Վանի վանքերը, նշվ. հրատ-ը, էջ 195։

13 Նույն տեղում։

14 «Փիլիսոփայն մեծ, որ և վանական Նարեկի» (Ստեփանոսի Տարօնեցւոյ Ասողկան Պատմութիւն տիեզերական, էջ 178)։

15 Հայամատենագրություններում ոչ հազվադեպ հանդիպող տեղեկություն է. «Եւ մայր սրբոյն Գրիգորի [Նարեկացոյն] էր դուստր եղբաւր հաւր Անանիայ Ճգնաւոր վարդապետի եւ Նարեկայ վանաց՝ առաջնորդի» (Հ. Տաշյան, Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա, 1895, էջ 77)։

16 Մ. Օրմանյան, Ազգապատում, Ա հատ., մասն Գ, Բեյրութ, 1959, էջ 1144։

ղօք»։ Բայց դրանց մեջ կարկառուն և հեղինակավոր դեմքը եղել է Անանիա Նարեկացին, որի երաժշտական տաղանդի ու բացառիկ կարողությունների մասին արժեքավոր մի վկայություն է թողել նրա կրտսեր ժամանակակից, աշակերտ և մոտիկ բարեկամ[17] Ուխտանես եպիսկոպոսը։ Հայտնի է, որ վերջինս իր «Պատմութիւնը» գրել է անսալով Անանիա Նարեկացու հորդորներին։ Նրան էլ նվիրել է պատմիչն իր աշխատության առաջին դլուխը, որի բովանդակության մեզ հետաքրքրող կարևորագույն մասը զարմանալիորեն վրիպել է շատ բանասերների ուշադրությունից։ Այնտեղ Ուխտանեսը Անանիա Նարեկացուն բնութագրում է որպես ժամանակի տիպար գործչի, որ նախ համբավ է ձեռք բերել իր ճգնավորական կյանքով։ «Իսկ դու կենդանախարուկեալ քոյին սուրբ և պարկեշտ վարուք,— գրում է պատմիչը,— և յարաճգնեալ խստակիր վշտամբերութեամբ, և կենդանի վկայեալ ի մարմնի զանմարմնոցն բերելով նմանութիւն, մարգարէաքարոզ և առաքելաշնորհ բանիւ ուռկանաւորեալ զբազում վշտոց և ի նեղութենէ նեղ և նուրբ կենաց ծովածուփ կենցաղոյս արտաքս բերելով»[18]։

Կարևոր է դիտել, որ մեր պատմիչի հասկացողությամբ այսպիսի վարքն ինքնանպատակ չի եղել։ Այն բարի ներգործություն է ունեցել ողջ միաբանության վրա ու նրա շրջանակներից դուրս։ Առավել ևս, որ վարակիչ օրինակ, ինչպես և, ըստ բոլոր տվյալների, կազմակերպական արտակարգ ընդունակություններ, ցույց է տվել ոչ այլ ոք, քան ինքը՝ վանքի առաջնորդը. «Զի իբրև ընդ հայելի հայելով ի քեզ,— բացատրում է նա,— տեսանեմք զամենայն բարեկարգութեան ձև և նմանութիւն և իր և օրինակ։ Նախ առաջնորդական պետութեամբդ բարգաւաճեալ, և ապա խորհրդով յաւելեալ լաւագունիւ։ Իսկ աստուածայնօքն առաւել ևս պայծառացեալ փառօք»[19]։

Սրտառուչ են Ուխտանեսի այն խոսքերը, որոնք կոչված են պատկերելու Անանիա Նարեկացուն որպես հմուտ և հոգատար մանկավարժի, և որոնք պսակվում են հետևյալ բանաստեղծական արտահայտությամբ. «Քանզի այլազգ վարդապետին անհնար է ծագել, եթէ ոչ զաշակերտին լապտերս դոցէ վառեալ ուսումնասիրութեան ձիթով»[20]։

Վերջապես՝ մեր պատմիչն իր նշանավոր ուսուցչին անվանում է «երկրորդ Կեփաս և առաջին առաքեալ», «պատուական գլուխ» և «հրեշտակահանգէտ անձ», «հոգևոր հեղինակ», «բանիբուն պուետիկոս», «հռչակաւոր հռետոր» և «քնար հոգւոյն»[21]։ Ու դարձյալ՝ հիշատակելով մարդկային մի շարք այլ արժանիքներ, հավաստում է. «Արդ զայսոսիկ գրեալս ի քեզ տեսանեմք կատարեալ, և աստուածային շնորհիւ պայծառացեալ, և ձրիւք սուրբ Հոգւոյն առլցեալ գիտութեամբ, և հոգևորական երգով գեղգեղմամբ գեր ի վերոյ քան զամենեսեան, և ամենայն պաստուիրանաց Աստուծոյ հասնել և հաստատեալ քան զբազումս, ով Աստուածազարդ և Վսեմական Տէր

---

17 Համմ. Ն. Ակինյան, Կիւրիոն կաթողիկոս վրաց, Վիեննա, 1910, էջ 55—56։ Հր. Անատյան, Հայոց անձնանունների բառարան, հատ. Դ, Երևան, 1943, էջ 200։

18 Ուխտանէս Եպիսկոպոս, Պատմութիւն Հայոց, Վաղարշապատ, 1871, էջ 9—10.

19 Նույն տեղում, էջ 3։

20 Նույն տեղում, էջ 13։

21 Նույն տեղում, էջ 2—15։

իմ Տէր և տիեզերական վարդապետ, իբր ծառ իմն բազմապտուղ և բարձր ի մէջ վայելուչ և աստուածատունկ դրախտիդ Նարեկայ կոչեցեալ ուխտի»[22]։

Նման ներշնչված տողեր, գրված մի ժամանակակցի մասին, այն էլ նրա կենդանության օրոք, հաճախ չէ, որ հանդիպում են մեր մատենագրության մեջ։ Դրանք պերճախոս են մի քանի առումներով։ Մենք առանձնացնում ենք զուտ երաժշտական առումը։ Ըստ այդմ, նախ մեր ուշադրությունը սևեռենք Անանիա Նարեկացուն որպես երգիչ-կատարող ներկայացնող խոսքերի վրա. «Հոգևորական երգով զեղգեղմամբ գեր ի վերոյ քան զամենեսեան», վկայում է պատմիչը։ Եվ եթե սույն «ամենեսեան»-ի տակ հասկանանք լոկ Նարեկա վանքի միաբանությունը, դարձյալ արժեքավորվում է հավաստումը։ Բայց այն, ապահովաբար, վերաբերում է ավելի լայն շրջանակների։ Չէ՞ որ «Պատմութիւնը» շարադրելու ժամանակ Ուխտանեսն արդեն վաղուց հեռացել էր Նարեկա վանքից և որպես բարձրաստիճան եկեղեցական գաղափար ուներ Հայաստանի երաժշտամշակութային կյանքի մասին ընդհանրապես։

Վերջինս տակավին IX դարի կեսերից թևակոխել էր զարգացման մի նոր փուլ։ Արդեն գիտենք, որ, Ստ. Օրբելյանի հաղորդած տեղեկությունների համաձայն, Տաթևի վանքը 896 թ. «պայծառանայր քահանայական և կրօնաւորական դասուք ի չափ 500 եղբարց. լի էր և ծովամատոյց փիլիսոփայիւք երաժշտական երգոց, ճոխ էր և վարժարանն վարդապետական կրթութեամբ, նա և արհեստաւորք նկարչացն և գրողաց անհամեմատք»[23]։ «Երաժշտական երգոց» այս «փիլիսոփաները» ժամանակի բարձրագույն կրթություն ստացած, ճարտար, հմուտ և մասնագիտացած երգիչ-կատարողներ էին։ Եվ հետաքրքիր է, որ նրանք կարող էին կոչվել նաև պարզապես փիլիսոփաներ, առանց «երաժշտական երգոց» բացատրության։ Ոչ այլ ոք, քան Ներսես Շնորհալին հաստատում է. «Ունիմք սովորաբար փիլիսոփայ ասել որք յերաժշտական արհեստս կատարեալք են»[24]։

Արդ, նախ և առաջ ճիշտ այս իմաստով փիլիսոփա է եղել Անանիա Նարեկացին։ Դա բնականորեն պարզվում է՝ Ուխտանեսի քննարկվող խոսքերի և Գրիգոր Նարեկացու շարադրած մի հիշատակագրության համադրումից, ուր մեծ բանաստեղծ-երաժիշտը վկայում է. «Ես Գրիգոր՝ յետին վարժապետաց և կրտսեր բանասիրաց, որդի դստեր եղբօր հոր Անանիայի հոգեղարդ և [հ]մտավարժ փիլիսոփայի»[25]։

Ուխտանեսից մեջբերված խոսքերում ամենալուրջ խորհրդածության ենթարկվող առիթ տվող հաջորդ կետն այն է, որ պատմիչն Անանիա Նարեկացուն անվանում է «բանիբուն պուետիկոս» ու «հռչակաւոր հռետոր»։ Ան. Նարեկացուց մեզ չի հասել սրևէ բանաստեղծություն կամ հոգևոր երգ։ Մինչդեռ քննարկվող արտահայտությունները, այն էլ այդքան ընդգծված, մանավանդ «հռետոր» կոչումը, ենթադրում են ստեղծագործող բանաստեղծ-երաժիշտ հեղինակություն։ Ուստի ամենայն հավանականությամբ Անանիա Նարեկացին ոչ միայն ստեղծագործել է, այլև կատարել իր երգերը։ Ինչպես տեսանք, Ուխտանեսը նրան անվանում է նաև «բանիբուն պուետիկոս»։ Ինչպես հայտնի է, պոետիկա ասելով հին հեղինակները հասկացել են ոչ միայն բանաստեղծություն, այլև երաժշտություն։ Ուստի Անանիա Նարեկացին կարող էր կոչվել նաև պարզապես փիլիսոփա, առանց «երաժշտական երգոց» բացատրության։ Ոչ այլ ոք, քան Ներսես Շնորհալին հաստատում է. «Ունիմք սովորաբար փիլիսոփայ ասել որք յերաժշտական արհեստս կատարեալք են»[24]։

Արդ, նախ և առաջ ճիշտ այս իմաստով փիլիսոփա է եղել Անանիա Նարեկացին։ Դա բնականորեն պարզվում է՝ Ուխտանեսի քննարկվող խոսքերի և Գրիգոր Նարեկացու շարադրած մի հիշատակագրության համադրումից, ուր մեծ բանաստեղծ-երաժիշտը վկայում է. «Ես Գրիգոր՝ յետին վարժապետաց և կրտսեր բանասիրաց, որդի դստեր եղբօր հոր Անանիայի հոգեղարդ և [հ]մտավարժ փիլիսոփայի»[25]։

Ուխտանեսից մեջբերված խոսքերում ամենալուրջ խորհրդածության ենթարկվող առիթ տվող հաջորդ կետն այն է, որ պատմիչն Անանիա Նարեկացուն անվանում է «բանիբուն պուետիկոս» ու «հռչակաւոր հռետոր»։ Ան. Նարեկացուց մեզ չի հասել սրևէ բանաստեղծություն կամ հոգևոր երգ։ Մինչդեռ քննարկվող արտահայտությունները, այն էլ այդքան ընդգծված, մանավանդ «հռետոր» կոչումը, ենթադրում են ստեղծագործող բանաստեղծ-երաժիշտ հեղինակություն։ Ուստի ամենայն հավանականությամբ Անանիա Նարեկացին ոչ միայն ստեղծագործել է, այլև կատարել իր երգերը։ Ինչպես տեսանք, Ուխտանեսը նրան անվանում է նաև «բանիբուն պուետիկոս»։ Ինչպես հայտնի է, պոետիկա ասելով հին հեղինակները հասկացել են ոչ միայն բանաստեղծություն, այլև երաժշտություն։ Ուստի Անանիա Նարեկացին կարող էր կոչվել նաև պարզապես փիլիսոփա, առանց «երաժշտական երգոց» բացատրության։ Ոչ այլ ոք, քան Ներսես Շնորհալին հաստատում է. «Ունիմք սովորաբար փիլիսոփայ ասել որք յերաժշտական արհեստս կատարեալք են»[24]։

Արդ, նախ և առաջ ճիշտ այս իմաստով փիլիսոփա է եղել Անանիա Նարեկացին։ Դա բնականորեն պարզվում է՝ Ուխտանեսի քննարկվող խոսքերի և Գրիգոր Նարեկացու շարադրած մի հիշատակագրության համադրումից, ուր մեծ բանաստեղծ-երաժիշտը վկայում է. «Ես Գրիգոր՝ յետին վարժապետաց և կրտսեր բանասիրաց, որդի դստեր եղբօր հոր Անանիայի հոգեղարդ և [հ]մտավարժ փիլիսոփայի»[25]։

Ուխտանեսից մեջբերված խոսքերում ամենալուրջ խորհրդածության ենթարկվող առիթ տվող հաջորդ կետն այն է, որ պատմիչն Անանիա Նարեկացուն անվանում է «բանիբուն պուետիկոս» ու «հռչակաւոր հռետոր»։ Ան. Նարեկացուց մեզ չի հասել սրևէ բանաստեղծություն կամ հոգևոր երգ։ Մինչդեռ քննարկվող արտահայտությունները, այն էլ այդքան ընդգծված, մանավանդ «հռետոր» կոչումը, ենթադրում են ստեղծագործող բանաստեղծ-երաժիշտ հեղինակություն։ Ուստի ամենայն հավանականությամբ Անանիա Նարեկացին ոչ միայն ստեղծագործել է, այլև կատարել իր երգերը։ Ինչպես տեսանք, Ուխտանեսը նրան անվանում է նաև «բանիբուն պուետիկոս»։ Ինչպես հայտնի է, պոետիկա ասելով հին հեղինակները հասկացել են ոչ միայն բանաստեղծություն, այլև երաժշտություն։ Ուստի Անանիա Նարեկացին կարող էր կոչվել նաև պարզապես փիլիսոփա, առանց «երաժշտական երգոց» բացատրության։ Ոչ այլ ոք, քան Ներսես Շնորհալին հաստատում է. «Ունիմք սովորաբար փիլիսոփայ ասել որք յերաժշտական արհեստս կատարեալք են»[24]։

---

22 Նույն տեղում, էջ 8։

23 Մատթէոս Օրբելեան, Պատմութիւն նահանգին Սիսական. Թիֆլիս, 1910, էջ 226։

24 Տե՛ս Ն Թաւմիզեան, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973, էջ 15—16։

25 Սրրոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1840, էջ 422։ Սրանով, իհարկե, բնավ չի բացառվում, որ Անանիա Նարեկացին փիլիսոփա էլ եղած լինի նաև բառիս ուղղակի իմաստով։ Միայն սրանից հետո այլևս անհնարին կլինի անտեսել նրա երաժիշտ-փիլիսոփա լինելու հանգամանքը։

ղինակ։ Ուստի պետք է հուսալ, որ ձեռագրերում դեռևս կարող են հայտնաբերվել նրա գրչին պատկանող տաղեր և այլ երգեր։ Բայց սա դեռ բոլորը չէ։ Ըստ բոլոր տվյալների, Ան. Նարեկացին նաև երաժիշտ-գիտնական է եղել, հմուտ ոչ միայն եկեղեցական տարվա երգեցողությունների, այլև դրանց հիմքում ընկած ձայնեղանակների տեսության ու երաժշտական նշանագրության (խազագրության) մարզերում։

Հայ երաժշտության տեսության ու երաժշտական գեղագիտության զարգացման մեջ IX—X դարերը հատկորոշվում են նրանով, որ, ինչպես նշեցինք վերևում էլ, վանական կյանքում, փոքր-ինչ ավելի քան առաջ, տարածվում են, մասնավորապես, ձայնեղանակների ծագման վերաբերյալ կրոնախորհրդապաշտ դաղափարներ։ Դրանց ազդեցությունը կրել է նաև Ան. Նարեկացին։

Երաժշտության նշանագրության բնագավառում Ան. Նարեկացու գիտելիքների ու հմտության մասին առայժմ կարող ենք խոսել թեև լոկ մեկ, և սակայն բացառիկ արժեքավոր գրչագիր մատյանի հիման վրա։ Դա Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 10434 ձեռագիր Ավետարանն է, որը Նարեկավանքում կատարված պաշտոներգության վերաբերող բովանդակությամբ, այլև ստեղծման ու կենցաղավարման մի շարք հանգամանքներով մեծ նպաստ է բերում նաև առհասարակ հայ հոգևոր թվերգի ու նրա խազագրության պատմական զարգացման հարցերի լուսաբանմանը։ Ինչպես գիտենք, գրչագիր Ավետարաններում V—VIII դարերում բնագրի հետևողական տնտեսումը զուդահեռ կիրառվել է մեկ նշան՝ կետը (երեք պաշտոնով՝ «ստորակետ», «միջակետ» ու «վերջակետ», ըստ տողի համեմատ նրա գրաված դիրքի), որն ունեցել է նաև թվերգի երաժշտական նախադասություններն ու դրանց ներքին բաժանումները ցուցանող ուշագրավ զորություն։ Սկսած VIII—IX դարերից, դանդաղ ընթացքով տարբերացվում են տրոհության երեք նշանների գծագրաձևերը և աստիճանաբար գործածության մեջ են դրվում նաև առոգանության շեշտանշանները («երկար», «պարույկ», «շեշտ»)[26]։

Մեզ հետաքրքրող ձեռագրում պարզ արտացոլված են հոգևոր թվերգի երաժշտական նշանագրության զարգացման բնութագրված երկու շրջանները ևս։ Այն գաղափարել է Հովհաննես գրիչը, 1069 թվականին, Անանիա Վարագեցի կրոնավորի պատվերով, մի նվիրական նախօրինակից, որը պատկանել է Անանիա Նարեկացուն և, տվյալ պատմաշրջանում տարածված ավանդության համաձայն, գրված է եղել Մեսրոպ Մաշտոցի ձեռքով[27]։

---

26 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Խազագրության արվեստն իր պատմական զարգացման մեջ», «Բանբեր Մատենադարանի», № 12, 1977։

27 Պետք է ասել, որ այստեղ, ըստ բոլոր տվյալների, հարցը միայն ավանդության մեջ չէ։ Նախ որ Անանիա Նարեկացուն Մաշտոցից բաժանում էր ընդամենը կես հաղարամյակ։ V դարից եկող ձեռագրեր կարող էին պահպանված լինել ոչ միայն X, այլև հաջորդ դարերում։ Եվ հետո, ուշագրավ երևույթ է, որ X—XII դարերում հայ գիտնականները նաև դիտակցված ջանքեր են գործադրել՝ տարբեր մատյանների հին, ընտիր, հետագա աղճատումներից զերծ, Թարգմանչաց շրջանում և կամ ուղղակի Սահակի և Մաշտոցի ձեռքով գրված նախօրինակները գտնելու և դրանցից օգտվելու ուղղությամբ։ Անանիա Վարագեցու վկայությամբ, որ բերում ենք վերը, ինքը հատուկ հետաքրքրվել է և շատ գիտնականներից տեղեկություններ հավաքել նախօրինակ մատյանի մասին, «վասն լաւութեան սորա», ինչպես արտահայտվում է նա, «որ էր վկայեալ աւրինակն յամենայն գիտնականաց», «զոր ասէին յաւանդութենէ գրնալ ձեռամբ որոյն Մաշտո-

«Ի ՇԺՀ թուաբերութեանս հայոց,— տեղեկացնում է Վարագեցին,— ես՝ Անանիա Վարագացի[28], նուաստ ի կրանաւորս և տրուպ և կրտսեր ի գիտնաւորս, ցանկացաւղ եղէ սրբոյ Աւետարանիս, և մեծաւ վաստագանաւք և սրտաջան յաւժարութեամբ իմով զոր ունէի յոգւոջ իմում, ի բազում ամաց զցանկութիւն սորին և զմեծ անձուկ սէրն, որ ի հայր և զորդի և ի հոգին սուրբ, ըստ իմում կարի քրիստոսասէր գոլով, եառու գրել զսուրբ Աւետարանս Յովհաննէսի գրչի, և առացայ զսա յիմոց արդար և [իր]աւացի արդեանց, զոր ի վեր համարիմ քան զամենայն աշխարհս և զփառս և զմեծութիւն սորա. և հանապազ ուրախանամ և փարթա[մա]նամ անթափելի ճոխութեամբ ի սորին աստուածային և անհամեմատ լիութենէս, մանաւանդ վասն [աստուածա]թեան սորին և ընտրութեան բանի[ն Աւետար]անի և տնհատի և ամենայն արուեստի, որ էր վկայեալ աւրինակն յամենայն դիտնականաց հայոց, զոր ասէին յաւանդութենէ դրեալ ձեռամբ սրբոյն Մաստրովբայ (sic) վարդապետի և թարգամանչի, և իմ այսմ ամենայնի՝ հասու եղեալ և տեղեակացեալ վասն լաւութեան սորա, զոր ոչ արժէ աշխարհ զփոքրիկս զայս, որ է մեծ և պատուական ի սրտի իմում և ամենայն գիտնականաց, որք ճանաչեն զղաւրութիւն սորա, և ես զամ մի ողջոյն աշխատասէր վաստակաւք իմով անձամբ և ծախիւք շատ ջանացեալ մինչ ի կատարումն գրչութեան սորա, զոր ստացայ ի պայծառութիւն սրբոյ եկեղեցւոյ և յուրախութիւն ընթերցողաց, յիշատակ ինձ և ծնաւղաց իմոց և եղբարց կենդանեաց և ննջեցելոց»[29]։

Այստեղ «տնհատ» և «ամենայն արուեստ» ասածը մեր հիշատակած տնատումն է ճիշտ, և այն լրացնող՝ տրոհութեան և առոգանութեան նշանների արվեստավոր կիրառումը, որոնցով հիացած է եղել Վարագեցին, և որոնք նա հիշատակում է որպես նախօրինակ մատյանի արժանիքներ։ Եվ իրոք, ամեն ինչից երևում է, որ քննարկվող ձեռագրի գրիչ Հովհաննեսը երկյուղած բարեխղճությամբ արտագրել-արտանկարել է նախօրինակ մատյանն իր բովանդակությամբ և հիմնական առանձնահատկություններով (բնագիրը, տնատումն ու նշանագրությունը և ծաղկումը), գուցե փոխելով լոկ գրքի չափսը (փոքրացնելով այն)։ Բարեբախտաբար նա նույնությամբ գաղափարել է նախօրինակ մատյանի կարևոր հիշատակագրությունները ևս, որոնցից պարզվում է թե՛ այդ մատյանի պատկանելությունը, և թե՛ Անանիա Նարեկացու վայելած մեծ հեղինակությունը։ Այսպես՝ ձեռագրի 1բ էջում նկարված խաչի տակ գրված է. «Անանիայի է սուրբ Աւետարանս. Աստուած վայելել տացէ

րովբայ» և այլն։ Դրազարկում 1113-ին ստեղծված Ավետարանի հիշատակարանում հաստատագրված է, որ այն ընդօրինակված է «ի ստոյգ եւ յ[ը]նտիր գաղափարէ սրբոյն Սահակայ Թարգմանչի՝ յստակ եւ ականակիտ որպէս եւ ի Փրկչէն աւացան» (Գաւեզին Ա կաթուղիկոս, Յիշատակարանք ձեռագրաց, Անթիլիաս, 1951, էջ 321)։ Վերջապես հայտնի են Հովհաննես Սարկավագ վարդապետի երկար, նպատակամետ որոնումները գտնելու «Թարգմանչաց» շրջանին վերաբերող մի Սաղմոսարան, նրա հաջողությունը (Հաղպատում) և գործադրած եռանդուն ջանքերը՝ V դարից

ի կամս իւր առէնի», իսկ 85բ էջում (Մատթեոսի ավետարանի վերջում)՝ «Անանիայի Նարեկացւոյ աստուածազան հռետորի և հզաւր վարդապետի է սուրբ Աւետարանս այս։ Եւ որք ընթեռնուք չիշեսցի ի տէր զստացող սորին աղաչեմ»։

Արդ, ահա թե ինչ պատկեր է ներկայացնում սույն ձեռագիրը (ու նաև Անանիա Նարեկացուն պատկանած մատյանը) թվերգի նշանագրության հարթության վրա։ Հետևողականորեն տնատված բնագրում սովորական նույն (սև) թանաքով գծագրված մեկ կետն իր երեք պաշտոններով բաժանում է նախադասությունների հատվածներն ու ամբողջական նախադասություններն իրարից։ Դա V հարյուրամյակում օգտագործված երաժշտաքերականական տրոհություն է։ Այդ մասին պիտի դառնել ինչպես հայ գրչության ավանդույթների վերաբերյալ հետզհետե խորացող ընդհանուր գիտելիքներից, նույնպես և V դարի հոմնական աստվածաշնչերից, որոնք նկատելի են եղել թե՛ տնատումով, և թե՛ կետի գործածությամբ[30], և որոնք օրինակ են ծառայել հայ գրիչների համար։ X դարը բնութագրող մի մակարդակ էլ հաստատագրված է կարմիր թանաքով։ Կարմրով տեղաբաշխված են առոգանական շեշտերից «երկար»-ն ու «պարոյկ»-ը և ճշտված են, այսինքն՝ հավելյալ կարգով և իրենց ուրույն ձևերով են գծագրված մեկ կետի այն նշանակությունները, որոնք համապատասխանում են «ստորակէտ»-ին ու «վերջակէտ»-ին[31]։

Ի մտի ունենալով նախընթացը, այլև այն, որ հայկական երաժշտական նշանագրության մեջ կարմիր թանաքի գործածությունը, որն առայժմ առավելապես երևում է մի քանի հնագույն ձեռագրերում և ձեռագրական պատառիկներում, հատուկ չէ սովորական, շարքային, հետևակ մատյանների ստեղծմանն աշխատանքներին, առանց դժվարության կհանգենք մի բնական եզրակացության. դիտարկվող ձեռագրի նախօրինակում կարմիր թանաքով կատարված աշխատանքի հեղինակը (գրիչը և կամ վերջինիս ցուցմունք տվողն ու նրա վրա հսկողը) եղել է ոչ այլ ոք, քան Անանիա Նարեկացին՝ պաշտոներգության, այդ թվում և Ավետարանի եղանակավոր ընթերցման մեջ հմտացած երաժիշտ-վարդապետը։

Վերը տեսանք, թե ինչպես Ուխտանես Ան. Նարեկացուն բնութագրում է նաև որպես սիրված ու հեղինակավոր ուսուցիչ, տվյալ դեպքում՝ լայն առումով։ Բայց կասկածից դուրս է, որ վարդապետը դասավանդել է երաժշտարվեստի բնագավառին կապված իր գիտելիքները ևս. եկեղեցական տարվա երգեցողությունները (ամենօրյա, կիրակնօրյա, տոնական), ձայնեղանակների համակարգը, խազերով գրելու և կարդալու կանոնները, երաժշտագեղագիտական ըմբռնումներ և այլն։ Այն բոլորի մասին իր գիտանքը նա պետք է փոխանցած լիներ խմբերգային երգեցողության մասնակից դպիրներին, առհասարակ իր բոլոր սաներին, և ավելի՝ մեներգիչ-փիլիսոփա ու ստեղծագործող երաժիշտ-բանաստեղծ-հռետոր դառնալու ձգտող և պատրաստվող ընտրյալներին։ Նրանցից ամենակարկառունը Գրիգոր Նարեկացին էր, որի

---

30 Encyclopaedia Britannica (a dictionary of arts, sciences and general literature), ninth ed., vol. XVIII, p. 163-164 (Palaeography—punctuation).

31 *Կարմիր թանաքով կատարված աշխատանքը տեղ-տեղ իրացված է նաև սևով։ Ըստ բոլոր տվյալների, Հովհաննես գրիչը սույն գործը ևս նախապես սկսել է սև թանաքով, բայց քիչ անց հաստատապես անցնելով կարմրին, կրկին սկզբից, այն հասցրել է վախճանին։*

կազմավորումն ու փայլուն դրսևորումն ինքնին վկայում են ոչ միայն անհատական մոտեցման առկայությունը հանճարի դաստիարակության մեջ Նարեկա վանքում, այլև վանական ողջ միչավայրին հատուկ երաժշտաբանաստեղծական ընդհանուր բարձր մակարդակի և հարուստ ավանդույթների մասին, ավանդույթներ, որոնք ստեղծել ու զարգացրել է Ան. Նարեկացին։

Նրա մահից հետո էլ կանգ չի առել հիշյալ ավանդույթների ծաղկումը, քանի որ «զկնի վախճանի տեառն Անանիայի՝ ընտրեցաւ յառաջնորդութիւն ուխտին աւագ եղբայրն Գրիգորի [Նարեկացւոյ— Ն. Թ.] Յովհաննէս վանական. իսկ ինքն Գրիգոր ձեռնադրեալ ի քահանայութիւն՝ էր որպէս վարժապետ միանձանց և գործակից եղբօր իւրոյ, առաւելեալ յոյժ յոյժ եռանդեամբ հոգւոյն»[32]։ Նշանակում է, Անանիայի գործը շարունակում էր նրա կարողագույն աշակերտը։ Բայց Հովհաննես և Գրիգոր Նարեկացիների մահից հետո շուտով լճանում է վանական կյանքը։ Ինչո՞ւ։ «Այսպիսի անվանի անձեր ազգին տվող վանք մը դարերով լոութեան կմատնվի։ Ո գիտե ինչպիսի ուժեղ հարվածի տակ»[33],— գրում է Ոսկյանը, առանց որևէ բացատրության։ Թվում է, որ այդ «ուժեղ հարվածը» Սենեքերիմ Արծրունու նախաձեռնած զանգվածային չափաբաստիկ արտագաղթն էր 1021 թվականին։ «Յորժամ Սենեքերիմ արքայ վասպուրականի չու արար ի Սեբաստիա՝ առեալ ընդ իւր և զվարագայ սուրբ Նշանն, յամի Նշ,— տեղեկացնում է Ավգերյանը,— ասի՝ թէ գնացին ընդ նմա և բազումք ի միաբանից Նարեկայ. և շինեալ վանս բնակութեան ի գիւղ ուրեք մօտ Ակնայ՝ Նարեկ անուամբ, անդ հանգուցին զնշխարս սրբոյն [Գրիգորի]. ուր և ցարդ պատուի գերեզման սրբոյն ի տեղւոջն՝ որ կոչի գիւղ Արակայ»[34]։

Նարեկա նոր վանքը, կառուցված Ակնի մոտ՝ Արեկ գյուղի բարձունքին, մինչև այժմ էլ գոյություն ունի[35], միայն հայտնի չէ, թե ծաղկման ինչպիսի շրջաններ է ունեցել անցյալում։ Այստեղ, սակայն, մեզ համար դա չէ կարևորը։ Նախընթացը մեզ բնականորեն բերում է հետևյալ համոզման։ Պատմական Նարեկա վանքը (Ռշտունիքում) ունեցել է զարգացման ու երաժշտաբանաստեղծական ավանդույթների վառ ծաղկման մի շրջան, որ սերտ կապված է Անանիա Նարեկացու անվան հետ։ Դա այն շրջանն է, երբ վանքում փայլել է Անանիան որպես առաջնորդ, ուսուցիչ, գիտնական և հռետոր ու երգիչ, երբ հռչակված են եղել վանքի երգչաց դասերն ու փիլիսոփա-երաժիշտները, և դաստիարակվելով, ստեղծագործական ասպարեզ է դուրս եկել մեծ բանաստեղծ-երաժիշտ Գրիգոր Նարեկացին։

Գրիգոր Նարեկացու կյանքի և գործի մասին տվյալները։ Գրիգոր Նարեկացու կյանքի մասին քիչ տեղեկություններ ունենք։ Կյանք, որն առանց այդ էլ հարուստ չի եղել դեպքերով, իրադարձություններով։ Նույնիսկ չգիտենք նրա ծննդյան ստույգ տարեթիվը, որ, ամենայն հավանականությամբ, պետք է որոնել X դարի 40-ական թվականների վերջերին։ Ծնվել է Վասպուրականի գավառներից Ռշտունիքում, տիպար կրոնավորի և գիտնականի՝ խոսրով

---

32 Մ. Ավգերյան, *Հակատար վարք և վկայաբանութիւն սրբոց*, ե, Վենետիկ, 1813, էջ 322։

33 Հ. Ոսկյան, *Վասպուրական-Վանի վանքերը*, Վիեննա, 1940, էջ 196։

34 Մ. Ավգերյան, նշվ. աշխ.-ը, էջ 328։

35 Հ. Ոսկյան, *Սեբաստիայի, Խարբերդի, Տիարբեքիրի և Տրապիզոնի նահանգներու վանքերը*, Վիեննա, 1962, էջ 71։

Անձևացի հմուտ ծիսագետի և ինքնատիպ մատենագրի ընտանիքում[36]։ Փոքր հասակից զրկվել է մորից, հայրն էլ եպիսկոպոս ձեռնադրվելով՝ Գրիգորին հանձնել է Անանիա Նարեկացուն[37], որ նաև իր ընտանիքի հարազատներից էր՝ վաղամեռիկ կնոջ հորեղբայրը։

Այսպես Գրիգորը կապվել է իր նոր տանը՝ Նարեկա վանքին, ուր մեծացել, դաստիարակվել է և ինքնամռուց սովորել։ Ուսումնառությունից հետո էլ մնացել է այստեղ՝ դարձել նույն վանքի վանական, օծվել վարդապետ, դասավանդել, աղոթել և ստեղծագործել։ Կյանքից հեռացել է Ողբերգության մատյանն ավարտելուց գրեթե անմիջապես հետո, 1003 թվականին[38] և թաղվել Նարեկա վանքում, Սանդուխտ կույսի եկեղեցու մոտ[39]։

Գրիգոր Նարեկացու ուսումնակիցն է եղել ու նրա հետ կրոնավորել է իր ավագ եղբայրը՝ Հովհաննեսը[40], որ Անանիա Նարեկացու մահից հետո ստանձնել է վանքի առաջնորդությունը։ Հովհաննես Նարեկացու մասին մեր գիտանքի աղբյուրը Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործությունների հիշատակարաններն են, որոնցում մեծ բանաստեղծ-երաժիշտն իր ավագ եղբորը կոչում է «հանճարեղ իմաստասէր», այլև շահեկան խորհուրդներով ու շինարար առաջարկություններով (— «գործակցութեամբ») Ողբերգության մատյանի հորինմանը նպաստած իմաստուն ընթերցող և նվիրված օգնական[41]։ Վերը տեսանք, թե ինչպիսի ակնածանքով է արտահայտվել Գրիգոր Նարեկացին իր ուսուցչի՝ Անանիա Նարեկացու մասին, որպես «հոգեզարդ և [հ]մտավարժ փիլիսոփայի»։ Նմանապէս՝ մեծ համարում է ունեցել արվեստագետը նաև իր հարազատ հոր՝ Խոսրով Անձևացու վրա, որ և գրով դրոշմել է վերջինիս հիշյալ «Մեկնութիւն Աղօթից Պատարագին» աշխատության հիշատակարանում (էջ 67)։

Ինչպես հարազատների այս նեղ շրջանակի, նույնպես և Նարեկա վանքի ինքնատիպ շրջապատի կենտրոնական դեմքը, սակայն, ինքն է եղել ճիշտ՝ Գրիգոր Նարեկացին, որ սիրով է ընդունել անմիջական միջավայրի բերումով պայմանավորված կրթության և դաստիարակության պտուղները՝ քրիստոնեական ոգին և գաղափարաբանությունը։ Նա սեփական համոզմունքով ևս եղել է նորպղատոնական և ողջ կյանքն ապրել աստվածանմանության նըշանաբանի ներքո։ Եթե սրան ավելացնենք Նարեկացու բնածին միստիցիզմը, որ արձագանք գտնելով պատմաշրջանիս մտավոր մեծ հոսանքներում ևս, արևելքցու հոգին միաձուլում էր աստվածային Լույսի և Սիրո հետ, ինչպես

36. Խոսրով Անձևացուց մեզ հասել են ժամակարգության և պատարագի արժեքավոր մեկնություններ։ Տե՛ս Մեկնութիւն ժամակարգութեան, արարեալ երանելւոյն Խոսրովու Անձևացեաց եպիսկոպոսի (և կարգադրեալն Մովսէսի գիտնական վարդապետի), Կ. Պոլիս, 1840։ Նվ՝ Խոսրովու Անձևացեաց եպիսկոպոսի Մեկնութիւն Աղօթից Պատարագին, Վենետիկ, 1869։

37 Համոզիչ է Մ. Աբեղյանի դիտողությունն այն մասին, որ Խոսրով Անձևացին եպիսկոպոս ձեռնադրվել տիկնոջ մահից հետո։ Տե՛ս նրա՝ «Ս. Գրիգոր Նարեկացի», «Ազգագրական հանդես», գիրք XXVI, Թիֆլիս, 1917, էջ 90—91։

38 Մ. Չամչեանց, Պատմութիւն հայոց, հատ. Բ, Վենետիկ, 1785, էջ 857։

39 Ավելի ուշ մի փոքրիկ մատուռ է կառուցվել Գրիգոր Նարեկացու գերեզմանի վրա։ Հմմտ.՝ Հ. Ոսկյան, Վասպուրական-Վանի վանքերը, էջ 191։

40 Գրիգոր Նարեկացին ունեցել է երկու մեծ եղբայրներ։ Ավագը՝ Հովհաննես և միջնեկը՝ Սահակ, որ նույնպես հոգևորական է եղել։

41 Սրբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրութիւնք, նշվ. հրատ.-ը, էջ 422։

և բանաստեղծ-երաժշտի խառնվածքին հատուկ բնապաշտությունը և անհուն մարդասիրությունն ու ժողովրդասիրությունը, ճիշտ գաղափար կազմած կլինենք նրա աշխարհայացքի մասին։

Սա է, գլխավոր գծերով, այն ամենը, ինչ ստուգապես հայտնի է Նարեկացու կենսագրությունից։ Ստորև հիշատակելու ենք մի-երկու այլ փաստեր ևս, անդրադառնալու ենք նրա «փիլիսոփա» և «հռետոր» կոչումներին և այլն։ Սակայն, միևնույնն է, մի մեծ բաց է մնում հանճարեղ բանաստեղծ-երաժշտի յուրօրինակ ներաշխարհն ու նրա ապրումների անկրկնելի որակը ժամանակի, միջավայրի ու պայմանների հետ կապելու և այդպես քննելու ու հասկանալու առումով։ Ասենք, վաղուց գիտակցել ենք[42], որ Գրիգոր Նարեկացու կյանքին ու գործին վերաբերող հատուկենտ տվյալները, ինչքան էլ կարևոր, ակնհայտորեն սակավաթիվ լինելով, էական օգնություն ցույց չեն տալիս նրա ժառանգության մեկնաբանության ու համակողմանի իմաստավորման հարցերում։

Նույնիսկ վերոհիշյալ, «հարյուրամյա խաղաղության շրջանին» կապված հարուստ իրականությունը, որն անշուշտ մեծապես նպաստել է, ասացինք, գրականության և արվեստների ծաղկմանը, և որով մասամբ բացատրվում են Նարեկացու ստեղծագործության որոշ կողմերը, արվեստագետի ամբողջական դիմանկարի ուրույն նկարագրի ու նրա ժառանգության գաղափարական-գեղագիտական բովանդակության խորքերը թափանցելու բոլոր բանալիները չի տալիս բնավ։

Այստեղից պարզ է, որ Նարեկացուն և նրա դարակազմիկ ստեղծագործությունը, մասնավորապես, արտասովոր լարումով ու ծավալման խռովահույզ ընթացքով աչքի ընկնող նրա Ողբերգության մատյանն ու վերջինիս հետ յուրատիպ հակադրության սկզբունքով կապված նրա տաղերն ըստ ամենայնի հասկանալու համար անհրաժեշտ է բանաստեղծ-երաժշտի հսկա կերպարանքը դիտարկել ժամանակային ավելի լայն շրջանակների մեջ ու ավելի ընդարձակ տարածքների վրա։

Փորձը ցույց է տալիս, որ հարցի հարմարագույն լուծումը պահանջում է հաշվի առնել IX—XI դարերը, որպես ժամանակագրական ամբողջական շրջանակ, և ոչ՝ Մերձավոր Արևելքը՝ որպես որոշակի միջավայր, ուր, նշված դարերում, նաև հայերի անմիջական մասնակցությամբ գոյացել է պատմական մի ընդհանուր և շատ յուրաքանչյուր իրականություն։

Մերձավոր Արևելքի գրական շարժումները IX—XI դարերում և Գրիգոր Նարեկացու Ողբերգության մատյանը։ Արևելքն Արևմուտքի և Հարավը Հյուսիսի հետ միացնող վերակառուցված աշխուժացող խոշոր մայրուղիները նշված դարերում մի կողմից նպաստում են ժողովուրդների փոխադարձ ծանոթության ու մերձեցման հետագա խորացմանը, մյուս կողմից՝ ծառայում տարբեր դավանանքի աշխարհակալ կայսրությունների նվաճողական-զավթողական նկրտումներին։

---

42 Եվ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի XV գիտական նստաշրջանին էլ, որ տեղի ունեցավ 1980 թ. հունվարի 29—30-ին, հատուկ զեկուցում ենք կարդացել այդ մասին՝ «Մերձավոր Արևելքի գրական շարժումները IX—XI դարերում և Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործությունը» խորագրով։

Մեծ չափեր ընդունած տարանցիկ առևտուրը տնտեսական-մշակութային աննախադեպ բարգավաճում է բերում երկրամասին, ու դրա հետ մեկտեղ՝ ընկերային (սոցիալական) հակասությունների անօրինակ սրում։

Վերջապես, միջնադարի չափանիշներով գիտական ու քննադատական մտքի անդրանիկ խիզախումները մարդկային բանականության հնարավորություններ նկատմամբ հպարտության զգացումներ են առաջացնում, «երկուացող» ճշմարտության տարատամ խորհուրդներ ու, միաժամանակ, հավատի նորոգման հրամայական պահանջ։

Ճիշտ այս բոլորի հետնախորքի վրա դրամատիկ մեծ ուժով բախվում են մի կողմից՝ ինչպես քրիստոնյա, նույնպես և մահմեդական աշխարհում զարգացման բարձրակետային ոլորտները թևակոխող ճգնավորականությունը, մյուս կողմից՝ գաղափարապես անդառնալիորեն մեզմացող մթնոլորտում բարոյական ավելի ու ավելի խոր արատների մեջ ընկղմվող քաղաքների կյանքին կապված հոգեբանությունը։ Այդ բախումը տեղի էր ունենում իմաստասիրող գիտնականների և մտածող արվեստագետների հոգում ու գիտակցության մեջ, որն և պայմանավորում էր նրանց ներաշխարհի կլիման, ապրումների ուղղվածությունը և մեծ ու փոքր շատ ստեղծագործությունների հուզական-գաղափարական բովանդակությունը։

Հիմա մեզ համար ավելի քան պարզ է, որ այդ բախման ելքը կանխորոշված էր, ընդհանրապես ասած, հօգուտ հակաճգնավորականության։ Բայց այն ժամանակ ամեն ինչ այսպես հստակ չէր բնավ։ Համենայնդեպս, ճգնավորականությունը, որպես մտայնություն ու ապրելակերպ, դարավոր զարգացման ընթացքում գրաված իր անհասանելի բարձունքներից իջնում էր անշտապ, կազմակերպված նահանջի բոլոր օրենքների հաշվառմամբ, և ժամանակ առ ժամանակ դեռևս ահարկու մարտեր տալով՝ հանուն մարդկային ցեղի փրկության գաղափարի հաստատման։

Մարդու մեղավորության մասին հինավուրց մտորումներին զուգընթաց, նոր ուժով բորբոքվում էին հասարակության արատավորության մասին խորհրդածությունները։

Լույսի և խավարի, երկնայինի ու երկրայինի, իմացականի և զգայականի, հոգևորի ու մարմնավորի արդեն ավանդական դարձած հակադրություններին այժմ նորովի կրակված ձևով ավելանում էր անապատական և քաղաքային կյանքի հակադրությունը։

Անշուշտ, հիշյալ և համատիպ բոլոր հակադրություններն ըմբռնվում էին վերացված երկվության (снятый дуализм) շրջանակներում։ Հավատում էին երկնայինի առաջնության՝ երկրայինի նկատմամբ ու նրա վերջնական հաղթանակին, որով չէին վախենում առայժմ դեռևս հակընդդեմ կողմերի կշռադատված մոտեցումից։

Մասնավորապես՝ անապատը կամ ճգնարանն ու վանքը, աստիճանաբար ընդունելով գիտության ու արվեստի բնագավառներում քաղաքային կյանքին կապված մտքի ու ճաշակի ընկերային նոր պատվերները, նույնիսկ եռանդով կատարում էր դրանք[43]։

---

43 Մասամբ՝ ուղղակիորեն, ու մասամբ էլ՝ թեպետ քաղաքային կյանքին ու միջավայրին արդեն մերված, սակայն իրենց կրթությունն ու դաստիարակությունը դարձյալ վանքերում ստացած նիհղեցականների ջանքներով։

Փոխադարձաբար, սակայն, հանրության մտածող խավը քաղաքային կյանքից պահանջում էր անհատի բարոյական կատարելագործման և հասարակական արատների բուժման բացահայտ ձգտումներ։ Ու չստանալով սպասածը, ողջ իրականությունն հաճախ ընկալում էր խորապես ողբերգական դույներով։

Դրան նպաստում էին մի ամբողջ շարք առարկայական այլ պատճառներ ևս։ Քաղաքական անկայուն վիճակը, չարագուշակորեն միգապատ հեռանկարներով, ընդդիմամարտ խոշոր ուժերի սևական առճակատումն ու անխնա մարտնչումը, փոքրաթիվ ժողովուրդների դաժան գոյապայքարը, ճնշված ղանգվածների զինված հուժկու ելույթներն ու բոլորի համար ճակատագրական վտանգներով լի՝ նոր, մութ ուժերի հետևողական կուտակումները։

Իրոք, քննարկվող ժամանակամիջոցում Մերձավոր Արևելքի տարածքների վրա կայունության ստեղծելու ընդունակ մեծագույն ուժը Բյուզանդիան էր, որն այս՝ հայազգի միապետների տիրապետության դարերում ապրում էր իր տնտեսական ու ռազմական հզորության ամենափայլուն շրջանը։ Եվ կայսրությունը այդ կայունության էլ ձգտել է ճիշտ, բայց շատ փոփոխակի հաջողություններով։

Խնդիրն այն է, որ նախ՝ լոկ արտաքին թշնամիների դեմ Բյուզանդիան պայքարում էր երկու, երբեմն ևս՝ երեք ճակատով. Իտալիայում, Բալկաններում և Արևելքում։ Եվ հետո, այստեղ՝ Արևելքում մինչ կայսրությունը երկու հարյուր տարի շարունակ հիմնականում մտահոգված էր բյուզանդական դենքի հեղինակությունը վերականգնելու խնդրով հաչս արաբական խալիֆայության, ի վերջո այնպես էլ չնկատեց անաղմուկ հասունացող սելջուկյան ահավոր վտանգը, որ և, հատկապես Հայաստանի նկատմամբ տարվող անհեռատեսորեն նենգ քաղաքականության ցավալի հետևանքների պատճառով, ճակատագրական եղավ թե՛ նրա, և թե՛ ողջ Մերձավոր Արևելքի համար[44]։

Այս վտանգը, գիտակցաբար թե ենթագիտակցաբար, և այս կամ այն չափով, վազուց զգում էին մտածող մարդիկ։ Դրան գումարած՝ ավատատիրական կարգերին հատուկ ներքին երկպառակությունները, արքունիքում տիրող մթնոլորտի ոչ հազվադեպ մթագնումը՝ դավերի ու խարդավանքների հետևանքով, փոքրասիական զինվորական վերնախավի և կենտրոնական իշխանության երկարատև ընդդիմամարտությունը, եկեղեցական և աշխարհիկ վեհապետների պայքարները, Պոլսի և Հռոմի պատրիարքությունների անվերջանալի բախումները, գյուղացիական սպառնալի շարժումները գավառներում և ընչազուրկ խավերի աղետաբեր ընդվզումները մայրաքաղաքում, կայսրության սահմաններում իսկ անապահովության և վաղվա օրվա նկատմամբ անորոշության, անվստահության ու վախի զգացումներ էին առաջ բերում մարդկանց մեջ[45]։

---

44 *Տե՛ս* М. *Левченко*, История Византии, М.—Л., 1940, с. 173—174.

45 Այս պայմաններում, նույնիսկ բյուզանդացու աչքում, կամ բոլորովին արժեքազուրկ էին դառնում, և կամ շատ հարաբերական արժեքների էին վերածվում՝ անհատի ազատությունն ու անկախությունը, աշխատանքն ու սեփականությունը, գիտելիքներն ու մարդկային կապերը, այլև անգամ ինքը՝ կյանքը։ *Տե՛ս* А. *Каждан*, Византийская культура X—XII вв., М., 1968, с. 142—143.

Հետաքրքրական փաստ է, որ մեզ զբաղեցնող ժամանակներից լոկ փոքր-ինչ ուշ, Մանուել Ա կայսեր իշխանության օրերին՝ բյուզանդացի աստղահմանները կանխագուշակել են Տիեզերքի շուտափույթ ցնցումն ու մեծագույն աստղերի բախումը (նույն տեղում, էջ 146)։

Սկզբունքորեն նույն վիճակը, անգամ զգալիորեն ավելի վատթար կողմերով, տիրում էր նաև արաբական աշխարհում։ IX դարից աստիճանաբար թուլացող Բաղդադի խալիֆայությունը X հարյուրամյակի կեսերին փաստորեն քայքայված էր արդեն և ասպարեզը զիջել իրար հետ կատաղորեն մրցող էմիրություններին։

Ռազմական արյունալի բախումները, քաղաքական լարված իրադրությունը, ընկերային կյանքի քաոսն ու կույր մոլեռանդությամբ բորբոքվող կրոնական պայքարները ողջ պատմաշրջանին հաղորդում էին տագնապալի ժամանակներին հատուկ դաժան դիմագծեր։

Իրանում IX—X դարերում, խալիֆայության թուլացման պայմաններում, ազգային վերածնության ալիքներ են բարձրանում, որոնք, սակայն, մեծ երազների իրականացում չեն բերում իրենց հետ։ Հաջորդաբար առաջացած Թահիրյանների, Սաֆարյանների, Սամանյանների, Բուվայհիների և այլ իշխանությունները երկրում փոքրիշատե տևական կայունություն չեն ստեղծում։ Իսկ Ղազնևիների տիրապետության շրջանից և մանավանդ XI դարի սկզբներից, երբ ծայր են առնում օղուզ թուրքերի ներխուժումներն ու հետո էլ՝ սելջուկյան աշխարհավեր նվաճումները, ազգային վերածնության ընթացքը խափանվում է երկար ժամանակով[46]։ Հասարակության պատում են մութ ու մռայլ տրամադրություններ։

Վերջապես՝ արտաքին չափերով ավելի փոքր, բայց որակապես համատիպ մի երևույթ է գոյանում նաև Հայաստանում։ Ազգային պետականության վերականգնման նույն ձգտումները, փաստական անկախության ձեռք բերումը, և սակայն, նրա թույլ, ժամանակավոր լինելու գիտակցությունը, վերահաս վտանգների զգացողությունն ու վերջիններիս հայտնությունը X—XI դդ., անգամ «Սասնա ծռերի» կենցաղավարման փայլուն շրջաններից մեկում, հասարակական տրամադրություններում և մատենագրության մեջ մինչև իսկ կյանքի ունայնության գաղափարն են հարուցում և առիթ տալիս աշխարհի վախճանը մոտենալու մասին տխուր մարգարեությունների ծնունդին[47]։

Այս ամենն ուղղակի կամ անուղղակի արձագանք է գտնում արվեստում և գրականության մեջ, ուր իրենց գեղարվեստական արտահայտությունն են ստանում ներքին ամենատարբեր ապրումներ, մտքեր, հույզեր, կամային վիճակներ. վարանում և տարակույս, ճարահատություն և հոռետեսություն, բողոք, ընդվզում և դատապարտում, հույս և օգնության կանչ, գութ, կարեկցանք, սեր և խղճահարություն, բարոյական ինքնամաքրման խիզախ ձգտումներ, ինքնակատարելագործման հերոսական ճիգեր ու, ի վերջո, բարձրյալի հետ միանալու միստիկ երազանք[48]։

Նշված կետերի խտացումը մեկ անձի ստեղծագործության, և կամ, առավել ևս, մեկ ստեղծագործության մեջ հազվադեպ է պատահում։ Փոքր-ինչ առաջ անցնելով նշենք, որ դա նկատվում է Նարեկացու Ողբերգության մատ-

---

46 Հմմտ.՝ *М. Иванов*, Очерк истории Ирана, М., 1952, с. 44—46։

47 Հ. Մանանդյան, *Հայաստանի քաղաքները X—XI դարերում*, Երևան, *1940*, էջ *45—46*։ Տե՛ս նաև *Н. Марр*, Сказание о католикосе Петре и ученом Иоанне Козерне, СПб., 1895.

48 Փրկության գաղափարը ճիշտ այսպես էր ըմբռնվում Արևելքում (որպես բարձրյալի հետ միաձուլում), ի տարբերություն Արևմուտքից, ուր նույն գաղափարը հասկացվել է որպես բարձրյալի առաջ արդարացում։ Տե՛ս Ա. Կաժդան, նշվ. աշխ.-ը, էջ *153*։

յանում, որ բացառիկ երևույթ է։ Իսկ առհասարակ այդ կետերով հատկանշվում է մեզ զբաղեցնող պատմաշրջանի բազմալեզու գրականության մի շարք ակնառու ներկայացուցիչների ստեղծագործությունը, ամբողջապես առած։

Այս առումով բյուզանդական գրականության մեջ աչքի է ընկնում IX դարի միանձնուհի Կասիայի, Սիմեոն Աստվածաբանի (X—XI դդ.) և Միքայել Պսելլի (XI դ.) գեղարվեստական արտադրանքը։

Կասիան հեղինակել է, բացի հոգևոր երգերից, կարճ բանաստեղծությունների ձևով բարոյագիտական բովանդակության ասացվածներ։ Նրանցում բանաստեղծուհին ձայն է բարձրացնում հանուն մարդկային բարոյական արատների վերացման։ Ուշագրավ են «Ատում եմ» խոսքով սկսվող նրա ասացվածները, որոնք գրված են առանձին կրքով[49]։ Հեղինակը դժգոհ է հասարակությունից։ Նա գտնում է, որ «ավելի լավ է մենակությունը, քան վատ հասարակությունը» և ջատագովում վանական կյանքը[50]։

Սիմեոն Աստվածաբանը արևելյան-քրիստոնեական ոգեպաշտության կարկառուն ներկայացուցիչն է, որն իրենց իրավունքների մեջ ավելի ու ավելի հաստատվող բանական դիրքորոշումներին խոր համոզվածությամբ հակադրում է՝ նորոգվող անհատի ներքին ապրումների ողջ ընդերքը, վերածնվող մարդու հուզական հարուստ ներաշխարհի տարերքն ու միստիկ հափշտակվածությունը։ Նրա քարոզների, խրատների ու չափածո գրվածքների բովանդակության առանցքն են կազմում՝ ընդհանրական Սիրո և Լույսի գաղափարները։ Բանաստեղծն ուսուցանում է, որ սրբակյացը պետք է իր անձի վրա զգա մարդկային բոլոր տեսակի մեղքերը և, չնայած դրան, սիրի մարդկանց։ Բոլորին։ Ոչ միայն մոտիկներին ու հարազատներին, այլ ողջ մարդկությունը։ Ավելին՝ շրջապատող ամբողջ իրականությունը։ Բայց ոչ թե հարընդմիշտ ծագող և ոչնչացող, վազանցիկ ու հեղհեղուկ երևույթները, այլ դրանց ետևում գտնվող նախահավիտենականը, որն և ուղի է հարթում՝ հոգու զորությամբ միանալու նախագոյի հետ[51]։

49

Ненавижу убийцу, осуждающего вспыльчивого.
Ненавижу обольстителя, когда клеймит прелюбодея.
Ненавижу глупца, когда он мнит, что философствует.
Ненавижу должника, спящего беззаботно.
Ненавижу малого, когда не ценит он большого.
Ненавижу молчание, когда время говорить.

Տ'ես Е. Липшиц, Очерки истории Византийского общества и культуры (VIII—первая половина IX века), М.—Л., 1961, с. 322—323.

50 Лучше одиночество, чем дурное общество

. . . . . .

... Նույն տեղում, էջ 323։

51 Памятники Византийской литературы IX—XIV веков, М., 1969, (Т. А. Миллер, Симеон Новый Богослов).

Այստեղ ավելորդ չէր լինի մի քանի տող ևս ասել բերել Սիմեոն Աստվածաբանի «Աստվածային սիրո տաղեր»-ից։ Գրում է բանաստեղծը.

Я сижу в моей келейке,
Целодневно, целонощно,
И со мной любовь незримо,
Непостижно обитает:

Սիմեոնի աշխարհընդունման ընդհանուր կարևոր կողմեր ունի ոչ միայն Նարեկացու հայացքների, այլև նրան ժամանակակից պարսկա-արաբական քաղաքակրթության մեջ արդեն լայն հունով զարգացող սուֆիզմի գաղափարների հետ։ Դրանց անդրադառնալու ենք ստորև։ Նախքան այդ, սակայն, մի քանի խոսք էլ XI դարի բյուզանդացի տաղանդավորագույն արձակագիր Միքայել Պսելլի մասին։

Իր ժամանակի ու շրջապատի ամենազարգացած մարդկանցից մեկի, պետական փորձված գործիչ, երբամիտ դիվանագետ և բոցաշունչ հռետոր Պսելլի գրական ժառանգությունը հիմնականում բաղկացած է ճառերից (մասնավորապես «հանդիսավոր» կոչված տեսակի), մի քանի հարյուրի հասնող նամակներից և հուշավիպական տիպի ծավալուն ստեղծագործությունից, որ պայմանականորեն կոչվել է «ժամանակագրություն», և որում նկարագրված են Բյուզանդիայի քաղաքական պատմության հարյուր տարիների իրադարձությունները (Հովհան Զմշկիկի մահից՝ 976 թ., մինչև Միքայել Դուկասի իշխանության շրջանը՝ 1071—1077 թթ)։

Նրանում հեղինակը ռազմական արշավների, ճակատամարտերի, բանակների ու սպառազինությունների սովորական նկարագրություններ չէ, որ անում է (թեև հիշատակում է դրանք)։ Նա իր խնդիրը տեսնում է, գլխավորապես, տարբեր նկարագրերի դրամատիկական բախումները բացահայտելու մեջ և, ըստ այդմ, պատումի կառուցվածքը ենթարկում հռետորական խանդավառից խոսքի զգայացունց շեշտերին։ Ավելին, Պսելլը գործի է դնում գեղարվեստական կերպավորման բազմապիսի հնարանքներ (փոխաբերություն և այլաբանություն, համեմատություն և չափազանցություն, համադրություն, զուգահեռականություն և այլն), հարուստ, պատկերավոր, գունագեղ արձակին հաղորդում է ելևէջային նպատակամղված գիծ, գործուն կշռույթ ու մեծ շարժում[52]։ Եվ հասնելով ընդհանրացման բարձր աստիճանի, նա արտահայտում է ոչ միայն իր հերոսների, այլև ողջ ժամանակաշրջանի բյուզանդական

Вне вещей, вне всякой твари,
Но во всем и в каждой вещи,
То как жар, как пламя в блеске,
То как облак светозарный

. . .

Словно жаром, греет душу,
И в гореньи сердце тает,
И пронзают дух порывы
Умиленья о Предвечном.

. . .

Созерцать, любить Нетварность,
Отрешиться совершенно
От всего, что возникает
И тотчас же исчезает,
И умом соединиться
С Безначальным, Бесконечным,
И Нетварным, и Незримым.
Вот любви и суть и сила.

Նույն տեղում, էջ 129—131։

52 *Տե՛ս* Памятники Византийской литературы IX—XIV веков, М., 1969, (*Т. А. Миллер,* Михаил Пселл).

անհանգիստ կյանքի ներքին խռովքները։ Դրանով էլ Պաելլը նույնպես մոտիկ է Նարեկացուն։

Դառնալով սուֆիզմին, իսլամական խստաբարոյության այդ ծնունդին, ապա այն՝ քրիստոնեական ճգնավորականության և նորպղատոնական, գնոստիկական ու մանիքեական գաղափարների ազդեցության ներքո դեռևս VIII դարից հագենում է միստիկ ապրումների էական տարրերով[53]։ IX—XI դարերի ընթացքում հիմնավորվում և լայն տարածում են ստանում սուֆիզմի տեսական գլխավոր դրույթները։ Շարիաթը՝ իսլամի անառարկելի օրենքների լրիվ կատարումը, որ ինքնակատարելագործման առաջին, անհրաժեշտ փուլն է։ Թարիկաթը՝ աստծուն որոնող հոգու երկար ճանապարհը, որ բաղկացած է յոթ հանգրվանից. թաուբա (ապաշխարություն), վառա (ղգուշավորություն), զուհդ (ժուժկալություն), ֆաքր (աղքատություն, թե՛ ուղղակի, և թե՛ փոխաբերական իմաստով), սաբր (համբերություն), թավակկուլ (լիակատար ապավինություն աստուծո) ու ռիդա (խոնարհություն)։ Եվ վերջապես հակիկաթը՝ իրական, անկղծ կեցությունը, որ երրորդ և վերին փուլն է, ուր ճամփորդը ներըմբռնումով ճանաչում է աստվածությունը և գիտակցում իր համամասնությունը նրան։ Այդ ներըմբռնմանը օգնող կարևորագույն ազդակներն են հուզավառ հոգեվիճակն ու ինքնամոռաց հափշտակությունը, որին և հասնելու համար սուֆիական համայնքներում մեծ նշանակություն է տրվել երգերաժշտությանը[54]։

Սուֆիական գրականությունը նշանակալի հաջողություններ է արձանագրում IX—XI դարերում թե՛ ձևի ապշեցուցիչ կատարելության ձգտող արաբ նեղինակների, և թե՛ քիչ ավելի ուշ հանդես եկած ու վարակիչ ջերմության, հուզականության և անմիջականության վրա շեշտը դնող պարսիկ քերթողների երկերում։ Նախ զարգանում է միստիկ քնարերգությունը՝ աշխարհիկ սիրային երգերի գրեթե ողջ դարձվածաբանությունը այլաբանորեն կիրառելու սկզբունքով։ Այս ասպարեզում պարսիկները փոխ են առնում արաբական սուֆիական գաղելի ձևը, բայց վերակերտում են ա՛յն՝ իրենց իսկ ժողովրդական երգերի դարավոր ավանդույթների հաշվառմամբ։ Հետո՝ հանգավոր արձակով գրված սուֆիական խրատների, քարոզների և նմանների հիման վրա X դարի կեսերին ծագում է ուսուցողական պոեմի զուտ պաոսկական տեսակը՝ մեսնևին։

Ավելի ուշ՝ Սանայիի, Աթթարի և Ռումիի ստեղծագործության մեջ սուֆիական մեսնևին հասնում է գեղարվեստական նախանձելի բարձունքների[55]։ Սակայն, քննարկվող ժամանակահատվածում ևս սուֆիական գաղափարները զգալի ազդեցություն են գործում ոչ միայն հասարակական մտքի, այլև առհասարակ արաբ և պարսիկ գրականության մշակների, անգամ մեծերի վրա։

---

53 *Միստիկ ապրումների հստակ դրսևորումներով են աչքի ընկնում, օրինակ, VIII դարի արաբ բանաստեղծուհի Ռաբիա ալ-Ադավիայի հանկարծաբանական աղոթքները։ Ահա.* — «О господи, звезды светят, сомкнулись очи людей, закрыли цари врата свои... Всякий влюбленный уединился со своей возлюбленной, а я теперь одна с Тобою».

Ռաբիայի սիրո նպատակը՝ միացումն է աստուծո հետ, գրում է Բերտելսը։ Տե՛ս *Е. Бертельс*, Избранные труды, Суфизм и суфийская литература, М., 1965, с. 18.

54 *Նույն տեղում, էջ 13—43։*

55 *Նույն տեղում, էջ 63—82։*

Այսպես, պարսկական գրականության մեջ Ռուդակիի՝ մարդկային բանականության, կամքի ու գործունեության նկատմամբ հավատով թրթռուն քնարվածներից[56] և Ֆիրդուսու՝ հերոսական գծերով աչքի ընկնող մեծակերտ ստեղծագործությունից հետո[57], Օմար Խայամի քառյակներում, կարծես անսպասելիորեն (բայց իրականում՝ վերը նշված ազդակների ազդեցության ներքո), բանաստեղծական ապրումների առաջնային առանցքը կազմում են՝ գոյության աննպատակ և կեցության փուչ ու անցավոր լինելու մասին տրտում ժպիտով պարուրված ծանր խոհերը[58]։

IX—X դարերում պարսկերենից թարգմանված «Հազար հեքիաթի» («Հեզար աֆսանե») զրույցներով և ալ-Մուքանաբբի գովերգական ու երգիծական կասիդաներով ճոխացող արաբ գրականությունը XI հարյուրամյակում միանգամից առաջին գիծ մղեց գրեթե «տիեզերական թախիծով» առլցված հանճարեղ քնարերգու Աբու-լ-Ալա-ալ-Մաարրին։

Նրա բանաստեղծությունների «Լուզումիյաթ» (—«Ոչ պարտադրի պարտադրականությունը», ռուս.՝ «Обязательность необязательного») կոչվող ժողովածուն լարված ողբերգականությամբ ներթափանցված բեյթերի մի շարան է[59], ուր քնարական-փիլիսոփայական խորհրդածությունների նյութն են

---

56 *Համմ.*

Тебе следует смотреть на мир очами сердца
Ибо твои очи не видят сокрытого...

Կամ՝ На этот мир взирай глазами разума *և այլն* (*А. Мирзоев,* Рудаки, М., 1968, с. 162, 169, 172, 179).

57 *Ստեղծագործություն, որում, ի դեպ, հայերին էլ, որպես հավաքական կերպարի, կարևոր տեղ է հատկացված։ Համմ.՝* Восток (сборник второй, литература Ирана X—XV вв.), М.—Л., 1935, с. 91—96.

58 *Օրինակ՝*

Рождение наше миру красы не придает,
И наша смерть вселенной вреда не принесет.
Я никого не встретил, кто мог бы мне сказать,
Кому, зачем был нужен приход наш и уход.

(Տե՛ս նույն տեղում, էջ 226)։

Նվ կամ՝

Вчера зашел я в лавку гончаров,
Проворны были руки мастеров.
Но не кувшины я духовным взором
Увидел в их руках, а прах отцов.

Այլև՝ Знай — великий грех не верить в милосердие Творца.
Если ты, в грехах увязший, превратился в сквернеца,
Если ты в питейном доме спишь теперь, смертельно пьяный,
Он простит твой остов тленный после смертного конца.

Տե՛ս Омар Хайям, Рубайят (Перевел с таджикского фарси Вл. Державин), Душанбе, 1965, с. 16, 35.

59 *Արժան է փոքր-ինչ ավելի մոտից ծանոթանալ այս հիանալի բանաստեղծին, որն իր ներաշխարհով այնքան հոգեհարազատ է ոչ միայն Գրիգոր Նարեկացուն, այլև Մեսրոպ Մաշտոցին, Պետրոս Դուրյանին և, անշուշտ, Ավետիք Իսահակյանին։ Սգավոմ ենք հետևյալ հրատարակությունից. Абу-ль-Аля аль-Маари,* Стихотворения, М., 1971. (Предисловие— И. Фильштинский).

կազմում մարդու առաքինազրկությունը[60], նրա եղկուացած էությունը[61], հոգու և մարմնի պայքարը[62], կյանքի ու մահվան առեղծվածը[63], ճակատագրի խորհրդավոր ուժը[64], հույսն ու հուսալքությունը[65], աշխարհիկ կյանքի ունայնությունը[66], ընկերային (սոցիալական) հարաբերությունների տխուր պատկերը[67], անհատի և հասարակության հակընդդեմ դիրքերը[68], հասարակական արատների, ավելին՝ չարիքի աներևակայելի չափերը[69], մարդու անչափ հե-

---

60 Когда присмотришься к живущим на земле —
Что человек, то нрав. Но все равны во зле.

61 Словарь — что человек: в нем и добро и зло.
Есть в наших душах все, что мрачно и светло.

62 С природой нашей вечное боренье
Приводит разум наш в изнеможенье.

63 Все повторяется: рождение детей
И бегство стариков на волю из сетей.

64 За ночью день идет, и ночь сменяет день,
Густеет злой судьбы губительная тень.

. . .

Не может человек бежать велений бога,
От неба и земли отвлечься хоть немного.

65 Два полчища — надежд и разочарований
Глумятся над людьми, рубясь на поле брани.

66 Мирская жизнь—мираж, и пусть ее обманы
Не выпьют по глотку твой разум богоданный.

67 Ученых больше нет, и мрак объемлет нас,
А человек простой в невежестве погряз.

. . .

Если низкий вознесся превыше горы,
То высокий — посмешище смутной поры.

. . .

О земные цари! Вы мечтаете смерть обмануть,
Но коварством и злобой означили жизненный путь.

68 Возвышенных надежд моя душа полна,
Столкнут ее с горы дурные времена.

69 И если ты, земля, когда-нибудь любила,
То в гневе своего избранника губила.

. . .

О жалкая земля, обитель горя, плачь!
Тебя хулил бедняк и посрамлял богач.

. . .

Познало бы солнце, что блещет впотьмах,
Жалело бы о расточенных лучах.

. . .

Мир в замешательстве, как зверь в морских волнах,
Как птица в грозовых кипящих облаках.

. . .

Повсюду власть свою распространило зло,
Проникло в каждый дом и на горы взошло.

. . .

Кляну, о злобный мир, обман коварный твой,
Опутавший людей в пучину мировой.

ռավորությունը աստծուց[70], հասարակության շինծու կեցվածքը արարչին հանդիման[71], այլև հավատքի[72] ու նրա նորոգման անհրաժեշտության մեծ հարցը[73]։

Այսպիսին են եղել Մերձավոր Արևելքը և, մասնավորապես, նրա գրական դիմանկարը քննարկվող ժամանակամիջոցում։

Մեկ հայացքով ընդգրկելով ողջ պատկերը, տեսնում ենք, որ Գրիգոր Նարեկացու Ողբերգության մատյանը ճիշտ այդ հետնախորքի վրա խոյացած մի բացառիկ կոթող է, որով հասկանալի են դառնում նրանում հարուցված խնդիրների համապարփակությունը, արտացոլված հուզաշխարհի շիկացած վիճակն ու ծավալման փոթորկահույզ բնույթը։

Ողբերգության մատյանը լեռնացել է՝ ի պատասխան ընկերային քաղաքական, կրոնական և առհասարակ գաղափարական հուժկու շարժումների հետևանքով ողջ երկրամասով մեկ երբոլ սկսած հավատի տագնապալի տարուբերումներին։

Նրանում Նարեկացին փաստորեն հավատն է նորոգում և հույս է ներարկում՝ ջերմագին զգացումների և ներըմբռնման թելադրած միստիկ ապրումների հուզական ներգործության հսկա ուժով։ Նա հզոր ճիգերով նորովի է հաստատում մարդու բարոյական կատարելագործության և փրկության գաղափարը, սրբակյաց վանականին բարձրացնելով մինչև Արարչի տեսության արժանացած երանելիի աստիճանին։

Նարեկացու հանճարն ընդհանրացրել է ոչ միայն հայ հոգևոր երգաստեղծության նախորդ զարգացման ողջ ընթացքում արտացոլված բարձր մտորումներն ու խոր ապրումները, մանավանդ մաշտոցյան շարականների վշտագին քնարականությանը կապված զանազան հոգեվիճակները, մինչև իսկ աշխարհիկ լալյաց երգերի կողկողագին հառաչանքները։ Նրան հայտնի, ներհատուկ ու սեփական են եղել նաև՝ թե՛ օմարխայամական տրտմագին խորհրդածությունները, թե՛ ալ-մաարիական անսահման թախիծը, մեծամեծ բողոքներն ու ընդվզումները, թե՛ պսելլյան ոգեշունչ, հորդառատ, դրամատիզմով լի հռետորաբանությունը, թե՛ սուֆիզմի վերակերտած ճգնավորի որոնող հոգին, տանջալից, այլ փրկարար երկար ճանապարհը, և թե՛, ի վերջո, Սիմեոն Աստվածաբանի քարոզած ընդհանրական Սիրո և Լույսի գաղափարը, ավելին՝ պաշտամունքը։

Գրիգոր Նարեկացու գեղագիտական ու երաժշտագեղագիտական գաղափարների մասին։ Ողբերգության մատյանում Նարեկացին միաձուլել է քնարական պոեմի և աղոթքի՝ որպես արարածի և Արարչի անմիջնորդ հարաբերության ձևի սեռերը (ժանրերը), հասնելով դեղարվեստական եղակի արդյունքի։ Դա հազիվ թե արված լիներ ենթագիտակցաբար։ Անհրաժեշտ էր ունենալ

---

70 Хоть разум и велик в суждениях о боге,
Но мал окажется у бога на пороге.

71 И денно и нощно в толпе правоверных
Искал я молящихся нелицемерных

. . .

Все тайны проницает всевидящее око,
А наши мысли лживы, сердца полны порока.

72 Ты болен разумом и верой, приди за Словом.

73 Кто веру обновит? Где чистая вода...

գեղագիտական ձևավորված համոզումներ։ Եվ Նարեկացին ունեցել է այդպիսիք. արվեստի մասին շահեկան, ու, իր ժամանակի համար, անտարակույս ինքնատիպ ըմբռնումներ։

Վկայակոչելով Ողբերգության մատյանի հիշատակարանի խոսքերը[74], Մ. Աբեղյանը իրավացիորեն հետևցնում է, որ դրանք իրենց մեջ խտացնում են մի ամբողջ տեսություն ոչ միայն նույն մատյանի, այլև ընդհանրապես բանաստեղծական արվեստի մասին։ Ըստ այդ տեսության, գեղարվեստական երկը բազմազանության մեջ միություն է ներկայացնում նյութի (հիմնական գաղափարի) և արտահայտվելակերպի (ոճի, եղանակի) տեսակետով[75]։

Նարեկացին խորհրդածել է նաև երաժշտագեղագիտական հարցերի շուրջ։ Դրանց վերաբերող նրա իմաստալից ասույթներից մեկ-երկուսը հանդիպում են Ողբերգության մատյանի 92-րդ գլխում։ Այն նվիրված է կոչնակին, որը Նարեկացին անվանում է «սրինգ նորոգ այլ իմն տեսակաւ առեալ մեզ ընդ հնոյն փոխանորդութեամբ, ոչ հեթանոսօրէն ուրուաձայն հնչման և կամ հրէաբար խակախորհութեան, զոր մարգարէն տերամբ ազդեցոյց՝ ի բաց արա յինէն[76], այլ զսա սիրեաց և կրկին պատուեաց մաքրական տածմամբ՝ ահարկու դիւաց և ամենայն չար պատահարաց»[77]։ Ի դեպ, երաժշտական գործիքների ու գործիքային արվեստի մասին նման միտք հայ մատենագրության մեջ առաջին անգամ այստեղ է հանդիպում։ Սա ևս (ի թիվս այլ փաստերի), ցույց է տալիս, որ հայ եկեղեցին, վաղ ավատատիրության շրջանում, հանդուրժող է եղել նվագարանների կիրառության նկատմամբ, ի տարբերություն բյուզանդական եկեղեցու, որի հայրերը սուր պայքար են ծավալել՝ արմատներով հեթանոս անցյալին կապված գործիքային երաժշտության դեմ[78]։

Վերը մեջբերված խոսքերում էլ որևէ խիստ արտահայտություն չկա ընդհանրապես նվագարանների հասցեին։ Պարզապես հաստատվում է, որ նվագարանների կիրառությունը (հասկանալի է՝ բացի բուրվառից, քշոցից, կոչնակից, զանգակներից, հետագայում՝ զանգերից), ընդունելի չէ եկեղեցում, պաշտամունքի ժամերին։ Իսկ եկեղեցուց դուրս, և մանավանդ անկախ պաշտամունքային արարողություններից, տարբեր նվագարաններ կենցաղավարել են նույնիսկ վանական կյանքում։ Ինքը Նարեկացին, Ողբերգության մատյանի հիշյալ գլխում առիթներ է ստեղծում համեմատության կարգով խոսելու այլ նվագարանների մասին ևս ու ըստ այդմ շոշափում է պղնձե զանգակը, փողը, եղջերափողն ու ավագափողը, սրինգը, սաղմոսարանը, տավիղը, քնարը, բամբիռը և «աղէյարմաղ» ջութակը[79]։ Եվ նույն գլխում մեծ մտածողը տե-

74 Մասնավորապես՝ «ստացեալ հիմնեցի, կառուցի, կարգեցի, կուտեցի, արձանացուցի, դիզի, բարդեցի, կացուցի, ցուցի, հաստատելով ի հրաշակերտութիւն միագոյ իրի զբազմատեղնեան դրուագս դրութեան այսմ սռփերի արգասաւորիս» և այլն։

75 Մ. Աբեղյան, Երկեր, Գ, Երևան, 1968, էջ 586—587։

76 Ամովս. Ե, 23 (ի բաց արա յինէն զձայն երգոց քոց. և զնուագս սրընգաց քոց ես ոչ լուայց)։

77 Սրբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրութիւնք, նշվ. հրատ-ը, էջ 243—244։

78 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխները», «Էջմիածին», 1971, № 9։

79 Նույն տեղում, էջ 241—244։ Տեղին է նշել, որ Նարեկացին տաղերում ևս ոչ հազվադեպ հիշատակում է երաժշտական գործիքների մի շարք անուններ, որոնցից վերը բերվածների համեմատությամբ նոր են՝ «քաղցրանուագ» բուրվառը, քնարն ու «ևռաստուիչ» (եռալա՞ր) տավիղը (ուտի՝ կոչնակի հետ միասին՝ 14 անուն)։

ստական-գեղագիտական կարգի խորունկ միտք է արտահայտում՝ երաժշտական արվեստը համարելով «բարացուցական» (այն է՝ վարքի, բարքի, սովորության, մտայնության, հոգեբանության, կարճ՝ քաղաքակրթվածության աստիճանի ցուցանող)[80]։ Նա օրինակ է բերում «բամբռան բառացի բարառնութիւն»-ները, այսինքն՝ բամբիռի կենդանի, խոսուն; արտահայտիչ նվագը (և առհասարակ բամբիռի նվագակցությամբ կատարվող երգ-երաժշտությունը), ասելով (դարձյալ կոչնակի մասին). «Սկզբնապար նախընթացութեան աղէկարմար ջութակաց բարետաւիղ ողբերգարկութեանց՝ բարացուցական բամբռան բառացի բարառնութեանց...»[81]։

Այս մտքերը ցույց են տալիս երաժշտարվեստի հարցերի մասին ևս երկար ու մասնագիտորեն խորհրդածած մի հեղինակի։ Եվ իրոք, բոլոր տվյալները կան հաստատելու համար, որ Նարեկացին անցել է նաև երաժշտաստեղծագործական բարդ ու տևական մի ուղի։

ՆԱՐԵԿԱՑՈՒ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԵՐԵՍԱԿՆԵՐԻ ԼՈՒՍԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ողբերգության մատյանի վերաբերությունը հայ երգարվեստի միջնադարյան ավանդույթներին: Հայտնի է, որ Ողբերգության մատյանը հիմնականում իշխող հնգավանկ անդամներով խառն չափի ոտանավոր է[82], քնարական կըշռույթի առոգանական քերթված (պոեմ), որի բնական ելևէջումը տեղ-տեղ դրսևորում է անգամ ժողովրդական (հին) առոգանության հատկանիշները[83]։ Քերթվածում առկա է նաև հայ միջնադարյան գուսանական երգի ելևէջումներին կապված առոգանությունը։ Սրա հիմնավորումը մենք տեսնում ենք այն փաստում, որ Նարեկացին Մատյանի 26-րդ գլխում նաև «հայրենի» չափն է բանեցրել և «ի» հանգը, ըստ որում վկայելով, որ դրանք վերցրել է ժամանակի աշխարհիկ երգասացներից, «որք զլալեացն յեղանակեն բանաստեղծութիւն»[84]։ Եվ սակայն, Ողբերգության մատյանը ամենից շատ ու առավել հետևողականորեն ներծծված է հայ միջնադարյան հոգևոր արվեստին հատուկ առոգանության, թվերգության ու երգասացության հետ կապված հատկորոշ գծերով։

Նրա բնագիրը, սկսած հնագույն գրչագրերից[85], օժտված է ոչ միայն տրոհության կետերով, այլև առոգանության նշաններով, իսկ առանձին դեպքե-

---

80 Ինչպես դա այս կերպ բացատրել է Նարեկի միջնադարյան մեկնիչներից մեկը ևս, բնագրի «բարացուցական» բառի դիմաց տալով լուծումը. «Երաժշտականութիւն՝ զբարսն լսողին յայտնէ» (Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 59, էջ 192 ա)։

81 Սրբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրութիւնք, նշվ. հրատ-ը, էջ 243։

82 Մ. Աբեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն (Երկեր, Ե), Երևան, 1971, էջ 523։

83 Նարեկ «Մատեան ողբերգութեան» (գրաբար բնագրի հանդիպադրութեամբ աշխարհաբարի վերածեց Գ. եպ. Տրապիզոնցի), Բուենոս Այրես, 1948, էջ ԻԹ (Ներածություն)։

84 Սրբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1840, էջ 422։

85 Հնագույն ասելով նկատի ունենք Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 1568 գրչագիրը 1173 թվականից (ստացող՝ Ներսես Լամբրոնացի)։ Ամենայն հավանականությամբ՝ Ողբերգության մատյանը պարունակող սրանից ավելի հին ձեռագիր առհասարակ չի էլ հասել մինչև մեր օրերը։ Իսկ ընդհանրապես XII—XIX դարերին վերաբերող շուրջ հարյուր ձեռագիր ունենք

րում՝ հատվածաբար նաև երգեցողության խաղերով։ Տրոհության կետերը՝ «ստորակետը», «միջակետն» ու «վերջակետը», որոնք, ինչպես դիտենք, կարևորագույն նշանակություն ունեն նաև թվերգում[86], ընդհանրապես կիրառված են ըստ գաղափարող գրչի զգացողության[87], ուստի և տարբեր ձեռագրերում տարբեր տեղաբաշխումով ու հաճախականությամբ[88]։ Առոգանության նշանները ևս, մասնավորապես՝ եղանակավոր արտասանության տեսակետով առավել կարևորները[89] («շեշտ», «բութ», «պարույկ», «սուղ» ու «երկար»), ուշադրավ համարվելու չափ զգալի կերպով գործածված են ձեռագրերում։ Դրանց դծագրական ձևերը ձեռագրերում հստակ են, այնպես՝ որ չեն շփոթվում իրար հետ, բացի, գուցե, այն դեպքերից, երբ «երկարն» ունի փոքր-ինչ երկարեցված «շեշտի» պատկերը, որով և խառնվում է նրա հետ[90]։ Անկախ դրանից, հիշյալ նշաններից «բութը» աստիճանաբար շարահյուսական դադար ցույց տվող նշանի վերածվելու ընթացքի մեջ է արդեն, որով այնքան էլ հաճախ չի գործածվում։ Դիլ է հանդիպում նաև «սուղ» նշանը, որ շատ բնական է ազատ ոտանավորի կառուցվածք ունեցող քերթվածի համար։

Մնացած նշանները կիրառված են անկաշկանդ կերպով, ըստ անհրաժեշտության, և սակայն՝ դարձյալ տարբեր ձեռագրերում տարբեր խտությամբ և ոչ անպայման հար և նման տեղաբաշխումով։ Միևնույն ձեռագրում բնագրի տարբեր հատվածներին հատուկ առոգանության նշանների տարբեր խտությունն արդեն բացատրվում է այդ հատվածների հուզական բովանդակության բնույթով։ Երբեմն դա այնքան է կարևորվում, որ բնագրի տվյալ հատվածում առոգանության նշանները գծագրվում են կարմիր թանաքով, ինչպես է պարագան, ասենք, վերոհիշյալ № 1568 ձեռագրի 87ա—89ա էջերում[91]։

միայն մեր Մատենադարանում, Ողբերգության մատյանի ամբողջական բնագրով։ Նկատառելի պարագա է, որ դրանց մեջ ամենամեծ խումբը գալիս է XIV դարից (իսկ երկրորդ խոշոր խումբը՝ XVII դարից)։

86 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասի մտորումները տրոհության և առոգանության նշանների հարաբերության մասին», ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր» (հաս. գիտ.) 1970, № 8։

87 Մանավանդ «ստորակետն» ու «միջակետը»։

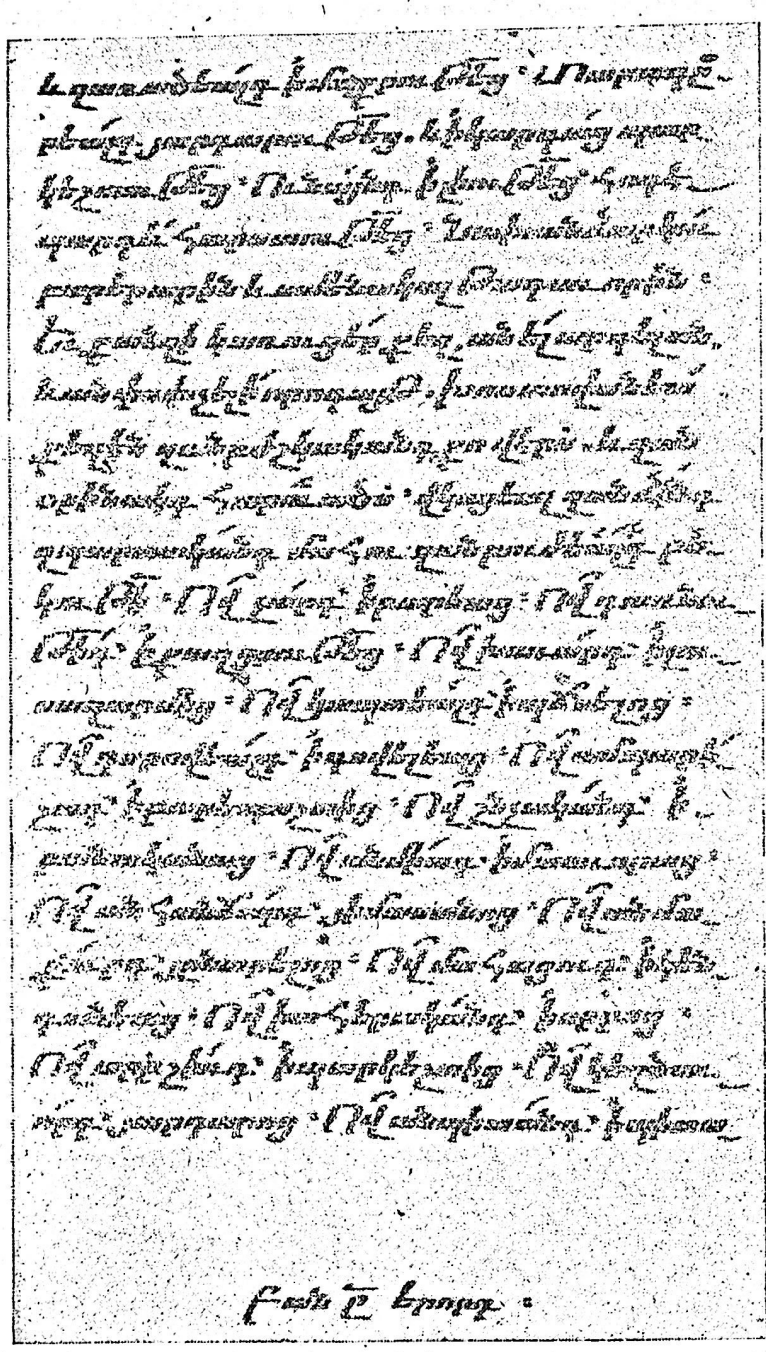
88 Մատենադարանի ձեռագրերից վերոհիշյալ հնագույնում, օրինակ (№ 1568), երեք կետերն էլ գործածված են այս կամ այն չափով կանոնավոր հաճախականությամբ։ Մինչդեռ, ասենք, № 3929 ձեռագրում (Դրազարկ, 1247 թ.), առավելապես բանեցված են «ստորակետն» ու «վերջակետը» (իսկ այլ գրչագրերում՝ «միջակետն» ու «վերջակետը»)։

89 Այսինքն՝ տվյալ դեպքում մի կողմ դնելով «հագագիի» ու «կրքի» նշանները («քաւ», «սոսկ», «ապաթարց», «ենթամնա» ու «ստորատ». նաև՝ «աւ»-ը «օ» կարդալու նշանն ու նմանները), որոնք նույնպես հանդիպում են Ողբերգության մատյանի միջնադարյան գրչագրերում։

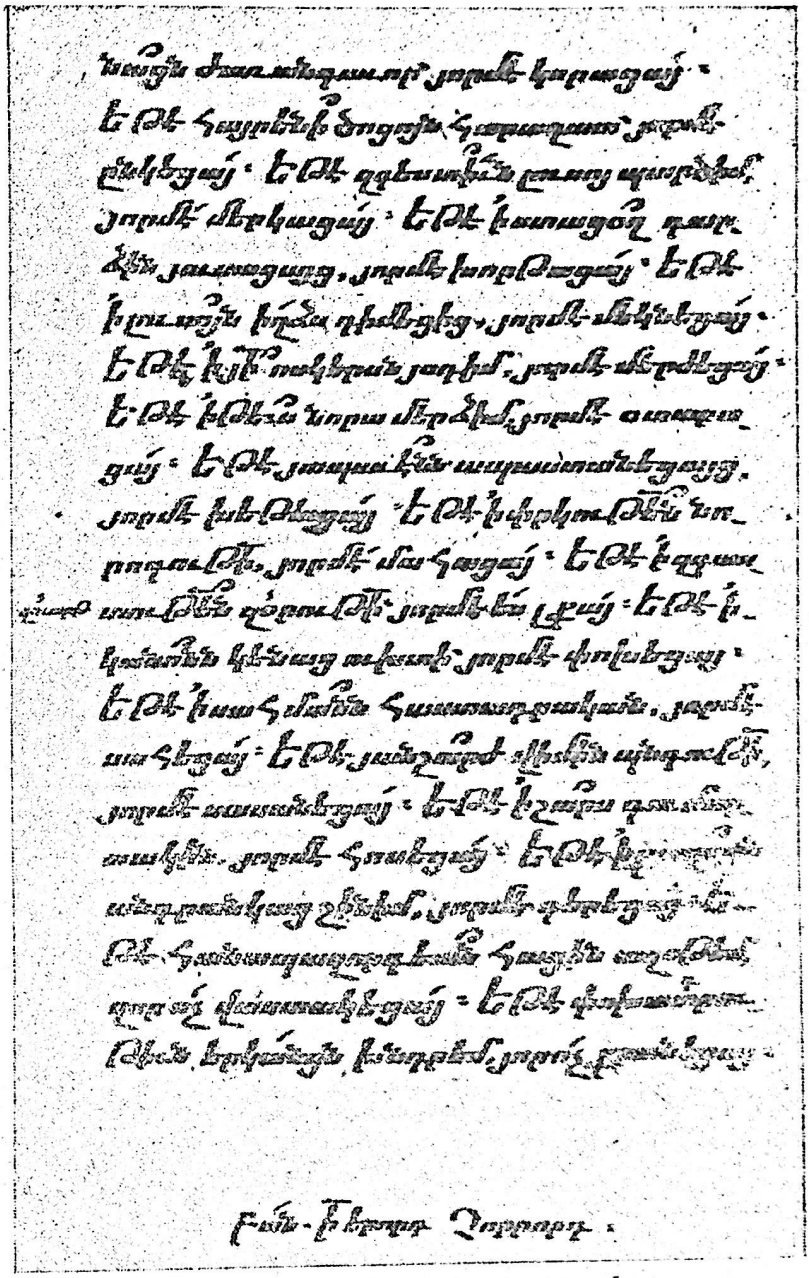
90 Այդպես է, օրինակ, Մատենադարանի № 1563 ձեռագրում (1283 թ., Խորանաշատ), թեպետև այստեղ էլ «շեշտը» հաճախ գծագրված լինելով «փշաքարձի» ձևով, ի վերջո, տարբերվում է «հրկարից»։

91 Բնագրի իէ գլխի երկրորդ հատվածի սկիզբն է ընկնում այդ էջերի վրա, ուր նույնպես ուշադիր պիտի լինել՝ «երկարը», «շեշտից» տարբերելու համար («մեղայ» խոսքի երկրորդ պանկի վրա երևացող նշանը միշտ «երկարն» է)։ Հիշյալ ձեռագրերում կարմիր թանաքով նշանագրված նման հատվածները երբեմն նաև այն տպավորությունն են թողնում, որ վերանայված են օգտագործողի կողմից (հմմտ. օրինակ, Մաշտոցի անվան Մատենադարանի ձեռ. № 3929, էջ 25ա, 61ա, 119ա, 113բ, 168ա և այլն)։ Բայց դա, մեզ զբաղեցնող խնդիրների տեսանկյունով, չնչին նշանակություն չի կարող ունենալ։ Եթե ձեռագիրն օգտագործած եկեղեցականը ավելի հմուտ է եղել հոգևոր թվերգի, եղանակավոր արտասանության և նման հարցերում, քան գրիչը, մենք պետք է հաշվի առնենք նրա (օգտագործողի) մոտեցումը։

Ստորև բերում ենք երկու էջ Ողբերգության մատյանի միջնադարյան պրշապիր բնագրում տրոհության կետերի և առոգանության նշանների նպատակամետ կիրառումը ցուցանող մի ընտիր ձեռագրից[92]։



92 Մատենադարան, ձեռ. № 2089 (1645 թ., Տաթև կամ Էջմիածին), էջ 24բ (հատված Ը. գլխից), և էջ 62ա (հատված ԻԴ գլխից)։



Գալով երգեցողության նշաններին՝ խազագրերին, պետք է ասել՝ դրանք բոլոր ձեռագրերում չէ, որ հանդիպում են, և, բացի այդ, դրանց կիրառումն իսկ կախման մեջ է գրչի անձնավորությունից (կրթական մակարդակից, տրվյալ միջավայրի հետ ունեցած կապերի բնույթից), ինչպես և նրա մոտեցումից: Եվ սակայն, բնավ պատահական չէ, որ խազագրերը Ողբերգության մատ-

յանի միջնադարյան գրչագիր բնագրերում, այսուամենայնիվ, հանդիպում են։ Ամեն ինչից երևում է, որ խազագրերի օգնությանը դիմած գրիչները, այս կամ այն չափով հետևողականորեն, աշխատել են գեթ մասամբ գրի առնել այն, ինչ բանավոր ավանդության մեջ վաղուց արմատավորված է եղել արդեն։ Ձեռագրեր կան, որոնցում առոգանության նշանների կիրառումն այնպիսի մակարդակի վրա է, որ կարծես երգեցողության խազերին անցնելու բուն իսկ սահմանի վրան է գործում գրչի ձեռքը, տեղ-տեղ նույնիսկ անցնելով այդ սահմանը։ Այդպիսին է, օրինակ, Դրազարկում 1247 թվականին Խաչատուր կրոնավորի գաղափարած մատյանը[93]։ Այն՝ առոգանության նշանների կիրառության տեսակետով մի առանձնահատկություն ունի, որ է՝ «շեշտի» ու «երկարի» բավականին առատ գործածությունը։ «Երկարն» այստեղ ևս առհասարակ գծագրված է երկարացված «շեշտի» ձևով[94]։

Ոչ հազվադեպ, սակայն, և հատկապես այն խոսքերի վրա, որոնք հարկ է արտաբերել հուզականորեն ավելի արտահայտիչ կերպով, հիշյալ «երկարին» տրվում է ալիքավոր գծի[95] ձև։ Առանձին դեպքերում «երկարն» ընդունում է նույնիսկ «պարույկի» արտաքին տեսքը[96]։ Իսկ ավելի հաճախ՝ նույն «երկարը» ալիքավորվում է այնպես, որ բուն երգեցողության խազագրերից հիշեցնում է՝ մերթ «յարեշտը» կամ «ձայնդարձը»[97], և մերթ «խունճը» և կամ նույնիսկ «էկորճը»[98]։ Այս բոլորը հատուկ է մեղ արդեն ծանոթ № 2089 ձեռագրին ևս։ Բայց սրանում (վերջինում) հանդիպում է նաև ուղղակի խազագրված մի նախադասություն. 81-րդ գլխի երկրորդ հատվածի վերջին նախադասությունը՝ հղացված որպես մարդկանց համար բարեխոսող հրեշտակների երգ-աղոթքը («ողորմեա, դու ստեղծեր, մի կորուսաներ»)։ Խազավորված են նախադասության գրեթե բոլոր վանկերը՝ «փուշ», «բենկորճ», «վերնախազ» ու նաև՝ «բութ» ու «երկար» (որպես երգեցողության, այլ ոչ թե առոգանության) նշանների օգնությամբ, այսպես[99].

Ողորմեա [,] դու ստեղծեր, մի՝ կորուսա՛ներ։

Վերջապես, Ողբերգության մատյանում երգեցողության խազագրերի կիրառման առումով շատ ուշագրավ մի գաղափարում է արտասահմանում գըտնըվող հայկական ձեռագրերից ամերիկահայ Ջորջ Մարտիկյանի (Ֆրեզնո) անձնական հավաքածուում գտնվածը, որի մանրաժապավենը պահվում է Մատենադարանում[100]։ Նրանում նույնպես, տրոհության կետերի և առոգա-

93 Մատենադարան, ձեռ. № 3929։

94 Տե՛ս նույն տեղում, ասենք՝ էջ 131ա։

95 Նույն տեղում, էջ 172ա, 178բ և այլուր։

96 Նույն տեղում, էջ 186ա։ Ուշագրավ է, որ յուրահատուկ «երկարների» տեղ դրված նման «պարույկներ» նույն ձեռագրի 159ա էջում կարմիրով են գծագրված։

97 Այս երկու խազագրերի մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Հիմնական խազերի միակցությունը», «Բանբեր Մատենադարանի», № 9, Երևան, 1969, էջ 106—108։

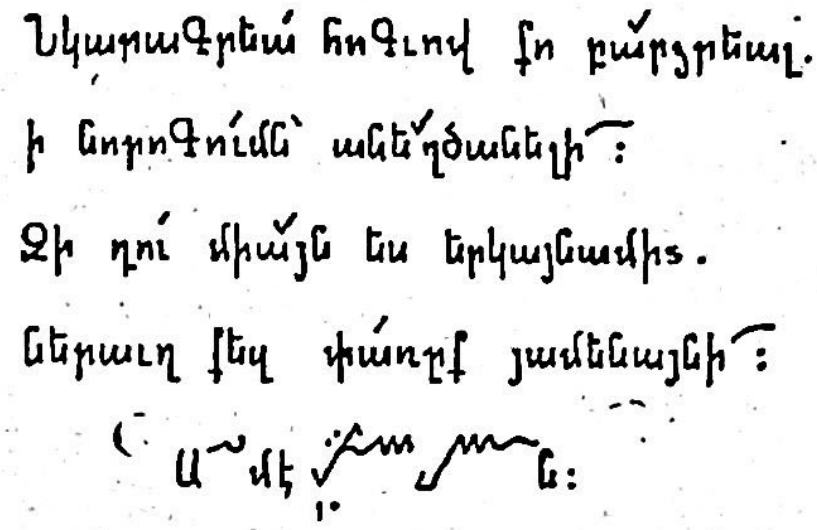
98 Մատենադարան, ձեռ. № 3929, էջ 25բ, 26ա, 26բ, 27ա, 32բ, 33բ և այլուր։

99 Մատենադարան, ձեռ. № 2089, էջ 240ա։

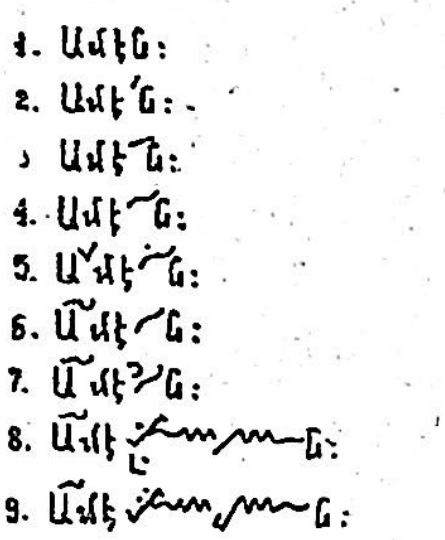
100 Մատենադարան, մանրաժապավեն № 447 (Նարեկ, 1417 թ., Ղրիմ, Քեմհակի ս. Աստուածածին վանք, գրիչ՝ Քրիստոսատուր կրոնավոր)։ Այս մանրաժապավենի վրա մեր ուշադրությունը հրավիրեցին բանասերներ Պ. Խաչատրյանն ու Ա. Ղազինյանը, որի համար նրանց հայտնում ենք մեր շնորհակալությունը։

նության նշանների լայն կիրառման հետ մեկտեղ, գործածված են զգալի քանակությամբ երգեցողության խազագրեր ևս, այդ թվում՝ «փուշ», «զարկ», «վերնախաղ», «ներքնախաղ», «խոնձ», «խոսրովային», «բեկնկորձ», «մենկորձ» (կամ «վանկ»), «վերադիր» և այլն։ Սրանց մի մասի բանիմաց կիրառումը հանդիպում է «Ողբերգության մատյանի» 26-րդ գլխում, հատկապես սկսած երկրորդ հատվածից։ Այդ կապակցությամբ Քրիստոսատուր գրիչը հատուկ լուսանցագրություն էլ է թողել՝ «շեշտեր» անվանելով բանեցրած բոլոր նշանները։ «Զշեշտերն յաղագս եղանակի եդի՝— գրում է նա,— որ ոտն չափն ուղ[ղ]որդ գայ և ի գոյնն՝ զի լալիք է»[101]։ Նույն (26-րդ) գլխի վերջին տողերն աչքի են ընկնում «Ամէն» խոսքի անգամ ճոխ խազավորումով, այսպես[102] (տես «Նկարագրեա՛» և այլն).

Քննությունից պարզվեց, որ սա ամենևին պատահական չէ։ Ինչպես գիտենք, Ողբերգության մատյանի շատ գլուխներ ավարտվում են «Ամէն» խոսքով։ Արդ,



Քրիստոսատուր գրիչը տարանջատ մոտեցում է հանդես բերում։ Կան դեպքեր, երբ այդ խոսքը չի կրում որևէ նշան։ Այլ դեպքերում նույն խոսքին հատկացվում են 1—3 նշաններ. իսկ երբեմն էլ՝ մինչև իսկ 7—8 խազագրեր, գծագրված տարբեր կապակցումխմբավորումներով և իրենց հատուկ օժանդակ տառ-խազերով։ Միանգամայն հստակ է, որ այդ խազավորումները ցույց են տալիս տվյալ գլուխն ավարտելու երաժշտական պարզ, ավելի բարդ ու առավել ճոխ հնգաձևերը (ավարտող բանաձևերը)։ Ի մոտո ծանոթանալով դրանց, մենք ողջ ձեռագրում պատորոշել ենք «Ամէն» խոսքի գրության տասը տարբեր ձևեր (ներառյալ անխազ տիպը, այլև 26-րդ գլխի վերջում եղածը)։ Հետևյալ տախտակում ի մի են բերված դրանք[103]։



Այս բոլորը ցույց են տալիս, որ Ողբերգության մատյանը, ամբողջապես առած, միջնադարում եղանակավոր արտասանվել ու հատվածաբար նաև երգվել է։ Երգվող հատվածներն հանդիպել են մի շարք գլուխների ավարտին մոտիկ տեղիներում, որ ապացուցվում է նաև այդ գլուխների վերջին՝ «Ամէն» խոսքի խազավորման փաստով։

Անցնելով առաջ անհրաժեշտ է նշել, որ տակավին XI—XII դարերից Ողբերգության Մատյանի առանձին գլուխներ կամ հատվածներ մուծվել են երաժշտածիսական տարբեր ժողովածուների մեջ ևս, որոնցից այստեղ պետք է հիշատակել նախ և առաջ Պատարագամատույցը, Ժամագիրքն ու Մաշտոցը։

101 Նույն տեղում, էջ 71ա («գոյն» խոսքն այստեղ, ինչպես և հայկական միջնադարյան երաժշտական այլ ձեռագրերում, օգտագործված է եղանակի «որակի», այն է՝ ձայնեղանակի իմաստով)։

102 Նույն տեղում, էջ 73ա։

103 Ձեռագրի էջերը ցույց ենք տալիս ըստ տախտակում արտացոլված համարակալության։ Տե՛ս նույն տեղում՝ 1 (էջ 46ա և այլուր), 2 (էջ 182ա և այլուր) 3 (էջ 66բ); 4 (էջ 128ա 197բ, 199բ այլուր), 5 (էջ 89ա), 6 (էջ 120ա, 272բ), 7 (էջ 101ա), 8 (էջ 185ա), 9 (էջ 73ա, ինչպես հիշատակել ենք արդեն), և 10 (էջ 85բ)։

Պատարագը ինչպես համաքրիստոնեական, այնպես և հայ պաշտոներդության մեջ գրավում է կենտրոնական տեղ և քրիստոնեական ծեսերի շարքում ամենահներից է։ Թե՛ գրական բնագրի ու նրա երաժշտական ձևավորման, և թե՛ ծեսի ու արարողության առնսակետներով հայոց Պատարագը ապգայնացման հազարամյա ուղի է անցել՝ III—IV մինչև XIII—XIV դարերը։ Այդ գործին իրենց մասնակցությունն են բերել՝ Գրիգոր Լուսավորիչն ու Ներսես Մեծը (IV դ.), Սահակ Պարթևը, Մեսրոպ Մաշտոցն ու Հովհան Մանդակունին (V դ), Գրիգոր Նարեկացին (X դ.), Հովհաննես Սարկավագ վարդապետը (XI—XII դդ.), Ներսես Շնորհալին ու Ներսես Լամբրոնացին (XII դ.), Խաչատուր Տարոնեցին (XII—XIII դդ.), Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը (XIII դ.) և ուրիշներ։ Մասնավորապես Ողբերգության մատյանից մեր Պատարագին անցնելով, նրանում հաստատուն տեղ են գրավել 33-րդ գլխի չորրորդ և հինգերորդ հատվածները («Ամենակալ բարերար» ու «Աղաչեմք և աղերսեմք»), որպես «պատրաստութիւն» կոչվող առաջին մասի կարևոր աղոթքներ[104]։

Սկզբնապես կազմավորվելով IV—V դարերում[105], ազգային մատենագրության մի ամբողջ շարք հիանալի նյութերով աստիճանաբար հարստացել է նաև հայոց ժամագիրքը, որ զարգացած ավատատիրության շրջանում, և ավելի ուշ, Ողբերգության մատյանից առանձին հատվածներ է ներառնում իր մեջ, հանպըստյան ժամի երգեցողությունների շրջանակներում։ Մասնավորապես երեք հատվածներ կարող ենք ընտանի համարել ձեռագիր ժամագրքերի հանգստյան ժամի մասի համար։ Նախ՝ 12-րդ գլխի երրորդ հատվածը («Ընկալ քաղցրութեամբ»), հետո՝ 41-րդ փոքրիկ գլուխն ամբողջությամբ («Որդի աստուածոյ») ու մեկ էլ 28-րդ գլխի հինգերորդ հատվածը («Արդ, այսքանևացս»)։ Շատ սովորական է առաջին երկուսի առկայությունը։ Այսպես, դրանք (Ներսես Շնորհալու «Հաւատով խոստովանիմ» աղոթքի հետ մեկտեղ), դեռևս XIV դարի ձեռագիր ժամագրքերից մեկում եղրափակում են հանգստյան ժամի արարողությունը[106]։ Եվ նույնը տեսնում ենք 1686 թվականին էջմիածնում Եղիազար կաթողիկոսի համար գաղափարված ատենի հոյակապ ժամագրքում[107], ինչպես նաև անցած հարյուրամյակի վերջերին Իգն. Կյուրեղյանի հրատարակած «ժամակարգութեան» մեջ[108]։

Հիշյալ ատենի ժամագրքում սակայն, ի տարբերություն ձեռագիր, հնատիպ և նոր ժամանակներում հրատարակված շատ ուրիշ ժամագրքերի, Նարեկացու մեզ հետաքրքրող աղոթքները խազավորված են[109]։ Եվ դա, որ վկայում է

---

104 Հով. Գաբրիեան, *Սրբազան Պատարագամատոյցք հայոց*, Վիեննա, 1897, գլ. է (Հայոց այժմու խորհրդամատոյցը ԺԱ դարուն սկիզբներէն մինչև ցայսօր)։

105 Վ. Հացունի, *Պատմութիւն հայոց աղօթամատոյցին*, Վենետիկ, 1965, (Երկրորդ մաս)։

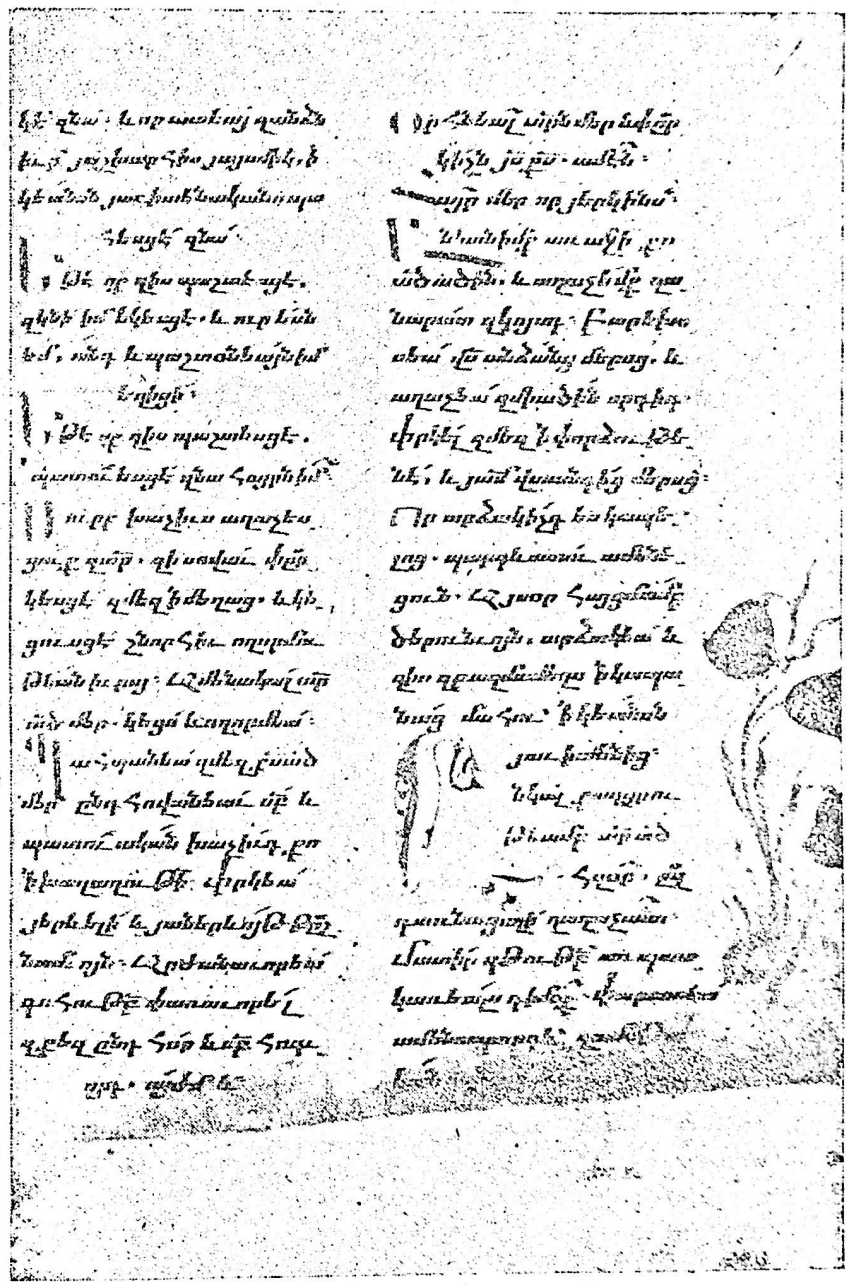
106 *Մատենադարան*, ձեռ. № 4531— էջ 164ա և 166ա։

107 *Մատենադարան*, ձեռ. № 435 (գրիչ՝ Գրիգոր Երևանցի) էջ 151ա և 153ա։ Ինչպես պարզվեց մեր քննությունից, այս հիանալի ձեռագրում վարպետորեն ավելացված մի թերթ կա՝ 152ա-բ, ուր առաջ է բերված «Ողբերգության մատյանի» 92-րդ գլուխը («Աստուած յաւիտենական»)։ Բայց սա մի կողմ ենք դնում մենք։ Բանն այն է, որ ձեռագրի գրիչը՝ Գրիգոր Երևանցին, ծիսական երաժշտության հարցերում ավելի հմուտ է, քան հիշյալ աղոթքը ավելացնողը։

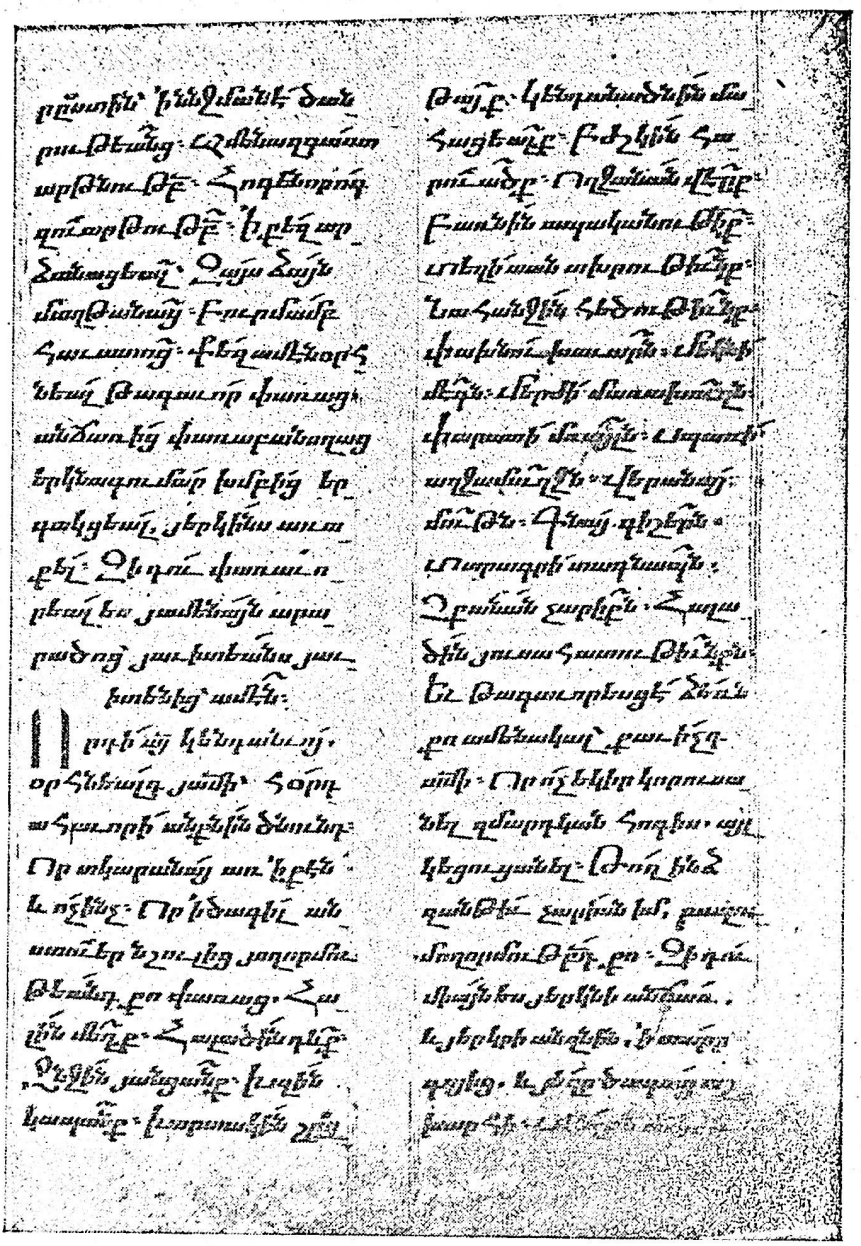
108 Կարգաւորութիւն հասարակաց աղօթից Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Վենետիկ, 1898, էջ 257—259։

109 Բացի 152ա-բ թերթի վրա հետագայում ավելացված աղոթքից (ձեռ. № 435, էջ 151ա, 153ա)։

դիտարկվող աղոթքների երգված լինելը, անշուշտ, հնուց եկող մի ավանդույթ է, ավանդույթ, որն հաստատագրել է գրիչ Գրիգոր Երևանցին (հնարավոր է՝ կաթողիկոսի հատուկ խնդրանքով)։ Խազավորումը շատ պարզ է, և սակայն, արտահայտում է երևույթի էությունը, ինչպես կանդրադառնանք տակավին։ Ահա այն (էջ 77 և 78)։



Ինչպես արդեն ակնարկել ենք, կան ժամագրքեր էլ, որոնք ներառել են Նարեկացու աղոթքների մի այլ միակցություն (միշտ հանգստյան ժամի արա-



բողոքյան վերջում)։ Օրինակ՝ 1642 թվականին Խաչատուր Կեսարացու հրատարակած ժամագիրքը (առենի), որ պարզ է, թե արտացոլում է ձեռագրական մի նաւտուկ ավանդույթ։ Նրանում Նարեկացուց բերված է լոկ «Ընկալ քաղցրութեամբ»-ը (որին անմիջապես հետևում է Շնորհալու «Հաւատով խոստովանիմ»-ը[110])։ Մինչդեռ Հ. Տաշյանի նկարագրած ժամագրքերից մեկում (XVII

110 Ժամագիրք առենի, Նոր Ջուղա, 1642, էջ ՄՂԴ (294)։

դ.), Ողբերգության մատյանից քաղված աղոթքների թիվը հասնում է երեքի (նորը լինելով 28-րդ գլխի հինգերորդ հատվածը՝ «Արդ, այսքանեաց»)[111]։

Գալով «Մաշտոց» գրքին, որն հայ եկեղեցու ծիսական կարևորագույն մատյաններից մեկն է, նախ նշենք նրա պատմական զարգացման հետ կապված հարցերի ուսումնասիրության անբավարար վիճակը[112]։ Իրոք, մեր ծիսագիտության ամենահրապուրիչ խնդիրներից մեկն է, որ հառնում է հայ գիտնականի առջև, ամեն անգամ, երբ նա, մատչելի գրականության կցկտուր տվյալներից ստիպված է լինում հետևցնել՝ թե ինչպես V դարում Սահակ Պարթևի կարգադրությամբ և Մեսրոպ Մաշտոցի անմիջական հսկողությամբ սկսեց գոյանալ «Օրհնութիւնաբեր ցուցակում» նշված թարգմանական և այլ նյութերի միակյությունը, ինչպես այդ նյութերը ճոխացան աստիճանաբար, հայ հեղինակների նոր գրվածքներով, մինչև որ IX դարում Մաշտոց Եղիվարդեցի կաթողիկոսը բոլորն ամփոփեց «Մաշտոց» անունը կրող մատյանում, և թե ինչպես հետագա դարերում, ի վերջո, կազմավորվեց այժմ մեզ ծանոթ նույնանուն մեծածավալ ծիսարանը[113]։

Ամեն դեպքում հայտնի է սակայն, որ Մաշտոց Եղիվարդեցու կազմած մատյանը հարստացրած առաջին նյութերից մեկը՝ Ողբերգության մատյանի 18-րդ գլուխն է («Արդ ես ծընունդըս մեղաց»)։ Դա մատնանշել է տակավին Հ. Աճառյանը։ Մեսրոպ Մաշտոցի երկասիրությունների քննության կապակցությամբ առաջ բերելով «Մաշտոց» գրքի գլխավոր նյութերի ցանկը, 31-րդ համարի տակ նա արձանագրել է «Աղօթք բժշկութեան» ու բացատրել, որ դա Գրիգոր Նարեկացու Ողբերգության մատյանից է[114]։ Հեռուն չգնալու համար, ընթերցողին հղենք հայկական «Մաշտոցի» օրինակելի հրատարակություններից մեկին, որտեղ Ողբերգության մատյանի 18-րդ գլուխը բերված է ամբողջապես (երեք հատվածներով) ու տեղադրված բժշկության ավետարաններից հետո[115]։

Մեզ առաջին հերթին հետաքրքրող ծիսական երեք գրքերի մեջ, ուրեմն, (Պատարագամատույց, Ժամագիրք և Մաշտոց), Ողբերգության մատյանից ներառված են (հատվածաբար, թե ամբողջապես) հինգ գլուխներ (12, 18, 28, 33 և 41)։ Սակայն կան և այլ տիպի ձեռագրեր, որոնք քննելի են այս առումով։

---

111 Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիէննա, կազմեց Հ. Յակոբոս Վ. Տաշեան, Վիէննա, 1895, էջ 516—517։

112 Այդ հարցերի հետազոտության մի հիանալի սկիզբ դրեց անգլիացի հայագետ Ֆր. Կոնիբիրը, որի գործն, ավաղ, առ այսօր դեռ չի գտել իր արժանի շարունակողին։ Համմ. *Fr. Conybeare*, Rituale Armenorum, Oxford, 1905։

113 Համմ. Մ. Զամչեան, Պատմութիւն հայոց, Ա, Վենետիկ, 1784, էջ 768—769։ Գ. Ջարպհանալեան, Մատենադարան հայկական թարգմանութեանց նախնեաց, Վենետիկ, 1889, էջ 269—270։

114 Հ. Սճեոյան, Մեսրոպ Մաշտոց, գլուխ տասնհինգերորդ (Մեսրոպ Մաշտոցի երկասիրությունները), «Էջմիածին», 1962, № 2։

115 Մաշտոց Հայաստանեայց ուղղափառ եկեղեցւոյ, Վիէննա, 1880, էջ 167 («Արդ ես ծընունդըս մեղաց» և այլն)։ Իսկ առհասարակ միջնադարյան խաղավոր մատյաններում ևս Մաշտոց գրքին վերաբերելի նյութերի մասին համապատասխան լուսանցագրություններ կան՝ «Պըսակի տ

Մի կողմ դնենք հմայիլները, ուրբաթագրքերն[116] ու նմանները։ Ծանոթանալով ժամագրքերին այս կամ այն չափով մոտ աղոթագրքերին (կամ ժողովածու տիպի գրչագրերի աղոթագրքային բաժիններին), տեսնում ենք, որ մեզ հետաքրքրող նյութերի թվաքանակը ավելի քան կրկնապատկվում է։

Այսպես, XV—XVI դարերին վերաբերող աղոթագրքերից մեկում Ողբերգության մատյանից քաղված է չորս հատված, որոնցից վերն հիշատակվածների համեմատությամբ նոր են՝ 8-րդ գլխի առաջին հատվածը («Եւ արդ, ո՞նչ գործեսցես») և 84-րդ գլխի առաջին հատվածը («Արքայ երկնաւոր»)[117]։ Տրապիզոնում 1638—57 թվականներին գաղափարված ժողովածուի աղոթագրքային բաժնում ամփոփված են վեց հատվածներ, որոնցից նոր է՝ 31-րդ գլխի առաջին հատվածը («Եւ արդ, ի վերայ այսքանեաց»)[118]։ Վերջապես, 1762 թվականին Կ. Պոլսում գրիչ Հակոբ դպրի գաղափարած փոքրիկ աղոթագրքում հանդիպում են երեք բոլորովին նոր հատվածներ՝ 89-րդ գլուխը («Աստուած և Տէր»), 91-րդ գլխի առաջին հատվածը («Տէր, Տէր գթութեանց») և 93-րդ գլխի առաջին հատվածը («Արեգական արդար»)[119]։ Սրանց հետ միասին Ողբերգության մատյանից միջնադարում քաղված աղոթքների թիվը բարձրանում է 12-ի։ Ի մի բերենք դրանք հետևյալ ցանկով (ըստ իրենց բնական հերթակարգի, կողքից նշելով՝ պատ.=Պատարագամատույց, ժամ.=Ժամագիրք, մաշտ.=Մաշտոց և աղթ.=Աղոթագիրք)։

I. 8-րդ գլ., հատվ. 1 («Եւ արդ, ո՞նչ գործեսցես») աղթ.
II. 12-րդ գլ., հատվ. 3 («Ընկալ քաղցրութեամբ») ժամ.
III. 18-րդ գլ., ամբողջ («Արդ, ես ծրնունդըս մեղաց») Մաշտ.
IV. 28-րդ գլ., հատվ. 5 («Արդ, այսքանեացս») ժամ.
V. 31-րդ գլ., հատվ. 1 («Եւ արդ, քանզի բազմացուցի») աղթ.
VI. 33-րդ գլ., հատվ. 4 («Ամենակալ, բարերար») պատ.
հատվ. 5 («Աղաչեմք և աղերսեմք») պատ.
VII. 41-րդ գլ. ամբողջ («Որդի Աստուծոյ») ժամ.
VIII. 80-րդ գլ., հատվ. 1 («Եւ արդ, ի վերայ այսքանեաց») աղթ.
IX. 84-րդ գլ., հատվ. 1 («Արքայ երկնաւոր») աղթ.
X. 89-րդ գլ. ամբողջ («Աստուած և Տէր») աղթ.
XI. 91-րդ գլ., հատվ. 1 («Տէր, Տէր գթութեանց») աղթ.
XII. 93-րդ գլ., հատվ. 1 («Արեգական արդար») աղթ.

Ողբերգության մատյանի սույն նյութերը[120] միջնադարում անցնելով

---

116 Բայց որ այդ տիպի գրքերում ևս Ողբերգության մատյանից քաղվածքներ կան, փաստ է։ Տե՛ս Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա, կազմեց Հ. Յակոբոս վ. Տաշեան, Վիեննա, էջ 878 (Ուրբաթագիրք), էջ 916 (Համայիլ)։

117 Նույն տեղում, էջ 1026։

118 Նույն տեղում, էջ 353։

119 Նույն տեղում, էջ 403։

120 Շահեկան է դիտել, որ միջնադարում սկսած «Ողբերգության մատյանի» մեզ հայտնի հնագույն ձեռագրից, հրատարակվել է աղոթագրքիս կարևոր աղոթքների մի ցանկ էլ՝ «Բանք նշանաւորք որ ի գիրս յայս խորագրով։ Այն նույնպես միավորում է 12 անուն հետևյալ կերպ (ինչպես վերևում, այնպես էլ այստեղ, հռոմեական թվանշաններով տալիս ենք մեր համարակալումը, իսկ արաբականով՝ բնական հերթակարգը, ըստ Մատյանի).

I. 12 — Վասն արհաւրաց գիշերայնոց։

հայկական ծիսական գրքերի մեջ, վերջիններիս միջնորդությամբ ևս կապվել են հայ հոգևոր թվերգի ու երգեցողության տարբեր ձևերի հետ։ Միաժամանակ, սակայն, և հատկապես ուշ միջնադարի պայմաններում, Ողբերգության մատյանի ու նրա տարբեր հատվածների երաժշտական կենցաղավարման հետ կապված շատ բան նաև մոռացության է մատնվել հետզհետե։

XIX դարին վերաբերող երկու փաստ ունենք միայն ձեռքի տակ։ Նախ, Մ. Աբեղյանը, խոսելով Ողբերգության մատյանի տաղաչափական յուրահատկությունների մասին նշում է, որ այն «շատ նուրբ ոտանավոր է և շատ հարմարվում է բովանդակությանը»։ Հիշում է, թե ինչպես էջմիածնում, իր մանկության օրերին, «աղոթողներն իրենց մենավոր խցերում... այդ ոտանավորի ամեն առաջին անդամի հետ գլուխներն իջեցնում էին դանդաղ և ապա ամեն երկրորդի հետ բարձրացնում։ Դրանով, կարծես, որոշվում էր այդ երկի չափը» և այլն։ Եվ ավելացնում, որ Գրիգոր Նարեկացին ինքը «իր այդ երկը ոչ միայն բանաստեղծություն է անվանել, այլև երգ, նվագ և նույնիսկ «չափաբերականք», այսինքն՝ ոտանավոր[121]։ Բերված խոսքերում կարևոր են շոշափված բոլոր կետերն էլ, և մանավանդ այն, որ, ինչպես հիշում է գրականագետը, իր մանկության օրերին Ողբերգության մատյանը վանքի խցերում վերարտադրելիս են եղել երաժշտական յուրահատուկ մի արտասանությամբ։ Հաջորդ փաստը վերաբերում է «Ողբերգության մատյանի երգվող հատվածներից մեկին՝ «Ընկալ քաղցրութեամբ» աղոթքին։ Այն՝ մեղեդիով հանդերձ ամբողջապես բերված է 1877-ին էջմիածնում հրատարակված Ջայնագրյալ ժամագրքում՝ հանգստյան ժամի արարողությունների բաժնում։

Վերջին հանգամանքը, ինչպես և նույնիսկ այն, որ այստեղ բացակայում է «Որդի Աստուծոյ» հատվածը[122], ընդհանուր առմամբ չեն հակասում Ողբեր-

---

II. 27 — Թէ զի զաւրեղ է մեղայն, ընդէ՞ր ոչ ապրեցան Յուդա և Սաւուղ։

III. 28 — Ընդդէմ դիւապարսուռ չերման։

IV. 33 — Ազաւթք նախ քան զպատարագն։

V. 34 — Աւռ հոգին սուրբ մաղթանք ի հանդէս բանի։ Յորում համաձայնութիւն Նիկիական հաւատոյ։

VI. 48 — Կշռամբանք անձին՝ աւրինակաւ Սողոմոնի։

VII. 53 — Վասն մեծ զաւրութեան սուրբ Պատարագին։

VIII. 75 — Առաքելական աւանդութիւն եկեղեցւոյ։ Յորում դարձեալ սահման հաւատոյ ըստ Նիկիոյ դրուատ ի սուրբ եկեղեցի ընդդէմ մանիքեցւոց։

IX. 77 — Յաւր մեծի Ուրբաթին։

X. 80 — Մաղթանք առ սուրբ Աստուածածինն։

XI. 92 — Ի ժամահարն։

XII. 93 — Ի սուրբ Միւռոնն]։

(Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 1563, էջ 4բ)։ Այս ցանկում ամբողջական գլուխներ են նշված, որով սա խիստ տարբերվում է վերը բերվածից։ Բայց երբ մի կողմ ենք դնում դա, նկատում ենք, որ, համենայն դեպս, մի քանի համարներ (ինչպես՝ I, III, IV, X) համընկնում են երկու ցանկերում։ Եվ հետո, սրանում թեև առանձնապես կարևորվել են հավատի, վարդապետության ու եկեղեցու դերի և նրա խորհուրդների հարցերը (տե՛ս V, VIII, XI և XII համարները), սակայն այստեղ ևս հիմնարար նշանակություն ունեն՝ աղոթքի, խնդրվածքի, ինքնաձաղկման ու ցավության, այլև ծեսի ու արարողության հետ կապված նկատառումները։

121 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Գ (Հայոց հին գրականության պատմություն, Գիրք առաջին), Երևան, 1968, էջ 616։

122 Վերը տեսանք, որ այդպես էր նաև Խաչատուր Կեսարացու հրատարակած առենի ժամագրքում։

գության մատյանը հայոց ժամերգությանը կապելու միջնադարյան ավանդությունների։ Ջայնագրյալ ժամագիրքը տարբերվում է այլ առումով։ Գրեթե ողջ միջնադարի ընթացքում ձեռագիր ու հնատիպ ժամագրքերում (և անգամ ավելի նոր հրատարակություններում) Ողբերգության մատյանից քաղված մեկ, երկու կամ երեք աղոթքները (Ներսես Շնորհալու «Հաւատով խոստովանիմի» հետ) ընդհանրապես բերվել են հանգստյան ժամի արարողությունների վերջում, կարծես որպես յուրահատուկ հավելվածներ։ Ջայնագրյալ ժամագրքում նույն ժամի երգեցողությունների կենտրոնական կարևորագույն համարն է կազմում «Ընկալ քաղցրութեամբ»-ը, որից առաջ մի քանի տուն սաղմոս է միայն կատարվում, իսկ հետո՝ մի-երկու փոքրիկ աղոթք ու եղրափակվում է «Ամէն»-ով[123]։

Նարեկացու գանձերն ու նրա միակ շարականը։ Երաժշտական բաղադրիչի արտաքին հյուսվածքի առումով՝ «Ընկալ քաղցրութեամբ» աղոթքից հետո դասելի են Նարեկացու գանձերը (դատելով խաղավոր ձեռագրերից), և ապա, ամենայն հավանականությամբ, նրա՝ դեռևս նորահաս գրչին պատկանող միակ շարականը։

Նարեկացին իր գանձերով հին «քարոզներից» սերված ու հետագայում մեծ զարգացում ապրելու ընդունակ մի նոր տեսակ է ստեղծել փաստորեն հայոց երգաստեղծության մեջ։ Ցավոք, սակայն, մեր գիտանքը թերի է գանձերի ծագման ու սկզբնական հեղաշրջման երաժշտական առաջին, հատկապես Նարեկացու ժամանակակից, դրսևորումների մասին[124]։ Եվ ընդհանրապես՝ գանձերի, որպես երաժշտաբանաստեղծական նորատիպ կոթողների պատմական զարգացման հարցերը մշակված չեն տակավին։

Ներկայացնելով միջնադարյան խազավոր ձեռագրերի հանգամանալից ծանոթության վրա խարսխված մեր նախնական հետազոտության արդյունքները[125], կարող ենք հավաստել հետևյալը։

Սկսած Գրիգոր Նարեկացուց, գանձերը, որպես պատմողական բնույթի գործեր, կատարվել են մեղեդիական պատմողական ասերգի արտահայտչական միջոցներով։ Դրա հիման վրա մինչև XIII դարն արդեն արմատավորված է եղել խազավորման մի ավանդույթ, որով գանձերի սկզբնատողերը օժտելով մի քանի պարզ նշանագրերով[126], յուրաքանչյուր տան վերջում առաջ են բերել մեղեդիական ասերգի հանգաձևը ցուցանող խազային առավել տարածված մի-

---

123 Տե՛ս երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց ս. եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, 1877, էջ 429—431։

124 Այժմ հայագիտության մեջ բոլորվում է, կարծես, Նարեկացու գանձերի հայտնաբերման և քննական բնագրերի կազմման ու տպագրության շրջանը։ Ինչպես գիտենք, Նարեկացու երեք գանձերի՝ Մխիթարյանների իրագործած հրատարակությունից հետո, մեծ բանաստեղծի անունով երեք նոր գանձ կարելի եղավ հրապարակել Երուսաղեմի ս. Հակոբյանց վանքի հայկական ձեռագրերի հիման վրա (Նկատի ունենք Ն. Պողարյանի հրատարակած գանձերը 40-ական թվականների վերջերին և 50-ականների սկզբներին) ու բոլորովին վերջերս էլ՝ ևս չորս գանձ՝ ըստ Մատենադարանի գրչագրերի։ Այսօր Նարեկացու անունով հայտնի է տասը գանձ։ Տե՛ս Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և գանձեր (աշխատասիրությամբ Ա. Քյոշկերյանի), Երևան, 1981։

125 Տե՛ս նաև գանձի, գանձարանների, այլև գանձ-տաղ-մեղեդի-հորդորակ տիպի տոնական շարքերի ու դրանց բաղադրիչներից յուրաքանչյուրի բնույթի և պաշտոնի մասին մեր հոդվածները ՀՍՀ-ում. «Գանձ» (հատ. 2, Երևան, 1976, էջ 685), «Գանձարան» (նույն տեղում, էջ 687), «Հորդորակ» (հատոր 6, Երևան, 1980, էջ 589) և այլուր։

126 Դրանցից են «սուղն» ու «երկարը», «շնչաը», «բութը», «փուչն» ու «խոնճը»։

երկու բանաձևեր[127]։ Հետագայում, և հատկապես XIII—XIV դարերի ընթացքում, գանձերի երաժշտական բաղադրիչը մեղեդիապես զգալի հարստացել է, առանձին դեպքերում (կամ տվյալ գանձի տարբեր հատվածներում) ձեռք բերելով անգամ տաղային արվեստին հատուկ հատկանիշներ[128]։ Դրանց խազավորման հին ավանդույթները, սակայն, ինչ-ինչ պատճառներով, ընդհանուր առմամբ էական փոփոխություններ գրեթե չեն կրել։ Նման իրավիճակում տարբեր հեղինակներ, երաժիշտ գործիչներ և ստացիչներ ձեռագրերում ուղղակի գրավոր ցուցմունքներ են թողել այն մասին, որ տվյալ գանձը և կամ նույնիսկ գանձերն առհասարակ՝ անհրաժեշտ է երգելով («եղանակաւոր ձայնիւ») կատարել[129]։

Հավանական է, որ Գրիգոր Նարեկացու գանձերից ևս առանձին հատվածներ XIII—XIV դարերում արդեն լայնաշունչ երգերի վերածված լինեին, գոնե երբեմն պահելով իրենց նախնական եղանակավորման հիմնական գծերը։ Սակայն, ցավոք, Նարեկացու գանձերից և ոչ մեկը, ներառյալ նաև Մխիթարյանների հրատարակած երեք լավագույնները (լավագույնները՝ դատելով գրական խոսքերից), երաժշտական բաղադրիչով հանդերձ չի հարատևել։ Դրանց խազավորման ընդհանուր պատկերն արդեն կայունացած մի վիճակ է ցույց տալիս XIV դարի գանձարաններում[130]։ Մի-երկու օրինակ բավական է գա-

---

127 Դրանք գոյացնող խազագրերից գլխավորներն են՝ «վտաթուքը», «բենկորճն» ու «վերնախազը», «բենկորճն» ու «ներքնախազը», «զարկը», «պարոյկը», «երկարը»։ Գանձերի՝ պատմողական ասերգի միջոցներով կատարման կերպն այս կամ այն չափով կապվում է սաղմոսատիպ եղանակավորումների արվեստին, և, որպես այդպիսին, իսպառ չքացած երևույթ չէ։ Ե. Տնտեսյանը՝ Շարական Ջայնագրեալ ժողովածուի վերջում (Իսթանբուլ, 1934, էջ 770—776), և Ն. Թաշճյանը՝ Ջայնագրեալ պատարագի հավելվածում (Վաղարշապատ, 1878, էջ 206—223), ի լրացումն արդեն ընդգրկված ծավալուն նյութերի, զետեղել են նաև Ջրօրհնեաց և Ոտնլվայի կարգերի իրենց հայտնի եղանակները (մի-երկու այլ տաղերի հետ միասին)։ Այդ կարգերը երկու երաժիշտների իրագործած բավական մոտիկ ձայնագրություններում բացվում են համապատասխան եղանակավոր քարոզներով։ Դրանցից մեկն է՝ Հովհաննես Օրղնկացու գրչին պատկանող Ջրօրհնեաց Գկ միջակ «Յամենայն ժամ օրհնեմք» կտորը (տների՝ «Յոհաննիսի երգ» ծայրակապով). մյուսը՝ Ոտնլվայի Գկ (զարտուղի կիրահանգաձևով) միջակ «Աստուած մեծ և սքանչելագործ» ստեղծագործությունը, որի հեղինակային պատկանելությունը պարզելի է դեռևս։ Արդ, իրենց ձայնեղանակներով հանկակից այս քարոզները, կշռույթով և հյուսվածքով էլ նմանատիպ են, ներկայացնում են սաղմոսատիպ կտորներ, որով անպայման մի մոտավոր գաղափար տալիս են գանձերի պատմողական ասերգային կատարման հին ավանդույթների մասին (առհասարակ՝ պատմողական ասերգը տարբեր է Հին և Նոր կտակարանների բնագրերի սաղմոսատիպ հռետորաշունչ թվերգից, և, որպես այդպիսին, ուսումնասիրված չէ տակավին)։

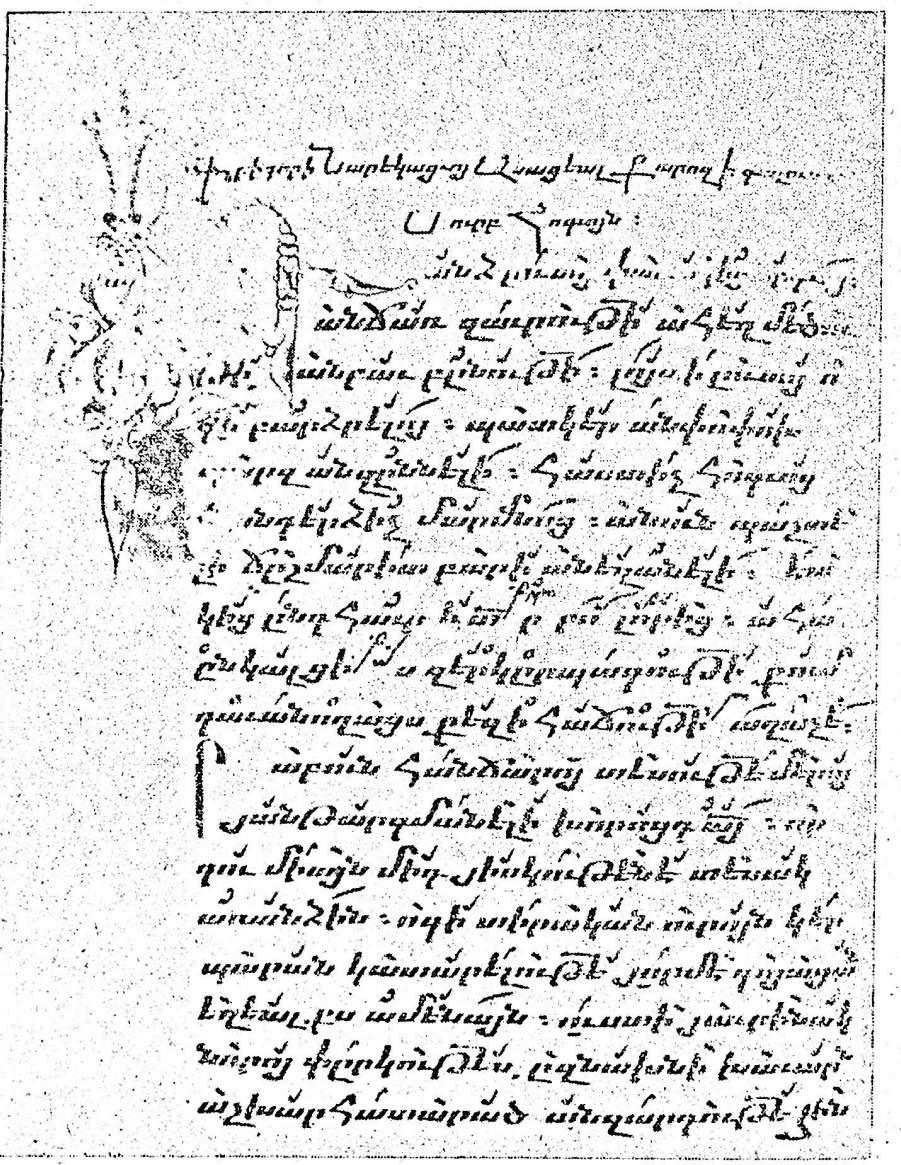
128 Դա հրևում է իրենց մեղեդիներով հանդերձ պահպանված մի քանի գանձերի (այդ թվում, օրինակ, Մխիթար Այրիվանեցու «Սիրտ իմ սասանի» նշանավոր գանձի) երաժշտական բաղադրիչի կառուցվածքից, հյուսվածքից և առհասարակ՝ ոճական առանձնահատկություններից։

129 Տե՛ս, ասենք, Մատենադարան, ձեռ. №5521, էջ 6ա (ցանկից հետո զետեղված Մինասենց Թումայի հիշատակարանը), էջ 80ա և էջ 365բ (լուսանցագրությունները). նաև ձեռ. № 2736, էջ 11 (ցանկից հետո բերվող ոտանավորը), էջ 20 (ոտանավոր-լուսանցագրությունը), այլև նման լուսանցագրություններ՝ ձեռագրի 36, 44, 48, 99, 108, 141, 158 և 168 էջերում։

130 Մեզ հասած բոլոր գանձարաններում չէ, որ հանդիպում են Նարեկացու գանձերը։ Մատենադարանի ձեռագրերից № 429-ում, օրինակ, չկա և ոչ մի հատ, № 9053-ում զետեղված է լոկ 6 գանձ։ Այլ գանձարաններում հանդիպում են 6, 8, 9 գանձեր։ Նարեկացու գանձերից 2—3 մեկ գանձ։ Այլ գանձարաններում հանդիպում են լինում ժողովածու տիպի գրչագրերում (տե՛ս Մաշտոցի անմիավորներ երբեմն զետեղված

պափար կազմելու համար։ Ահա խազավորված հատվածներ ս. Հոգու գալըստյան[131], եկեղեցուն[132] և խաչին[133] նվիրված Նարեկացու գանձերից (էջ 84, 85, 86)։

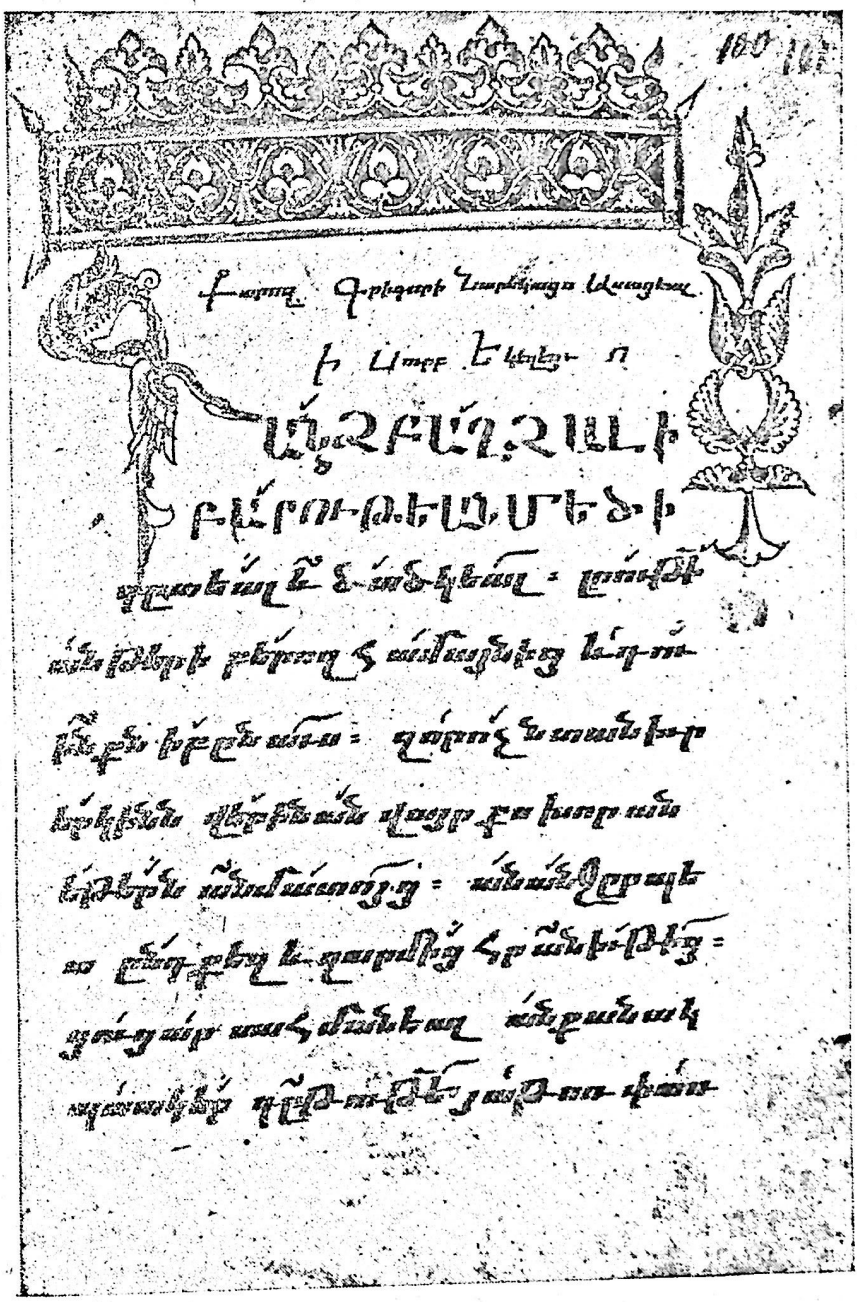
Ինչպես տեսնում ենք, խազավորումը սրանցում հյուսվածքով պարզ է։ Բայց որ սրանք ևս ժամանակին երգվել են (և ոչ թե, ասենք, կատարվել թիվ), ապացուցվում է նաև հետևյալ փաստերով։ Խազային նման պարզ հյուսվածք ունեն շատ շարականներ ևս։ Դիտարկվող գանձերի տնագլուխ տառերը հոդում են «Գրիգորի երգ» խոսքերը։ Ապա և՝ ձեռագրերում այդ գանձերի (այլև



131 Մատենադարան, ձեռ.՝ № 7785, էջ 312բ։
132 Մատենադարան, ձեռ. № 2061, էջ 101։
133 Մատենադարան, ձեռ. № 4068, էջ 147ա։

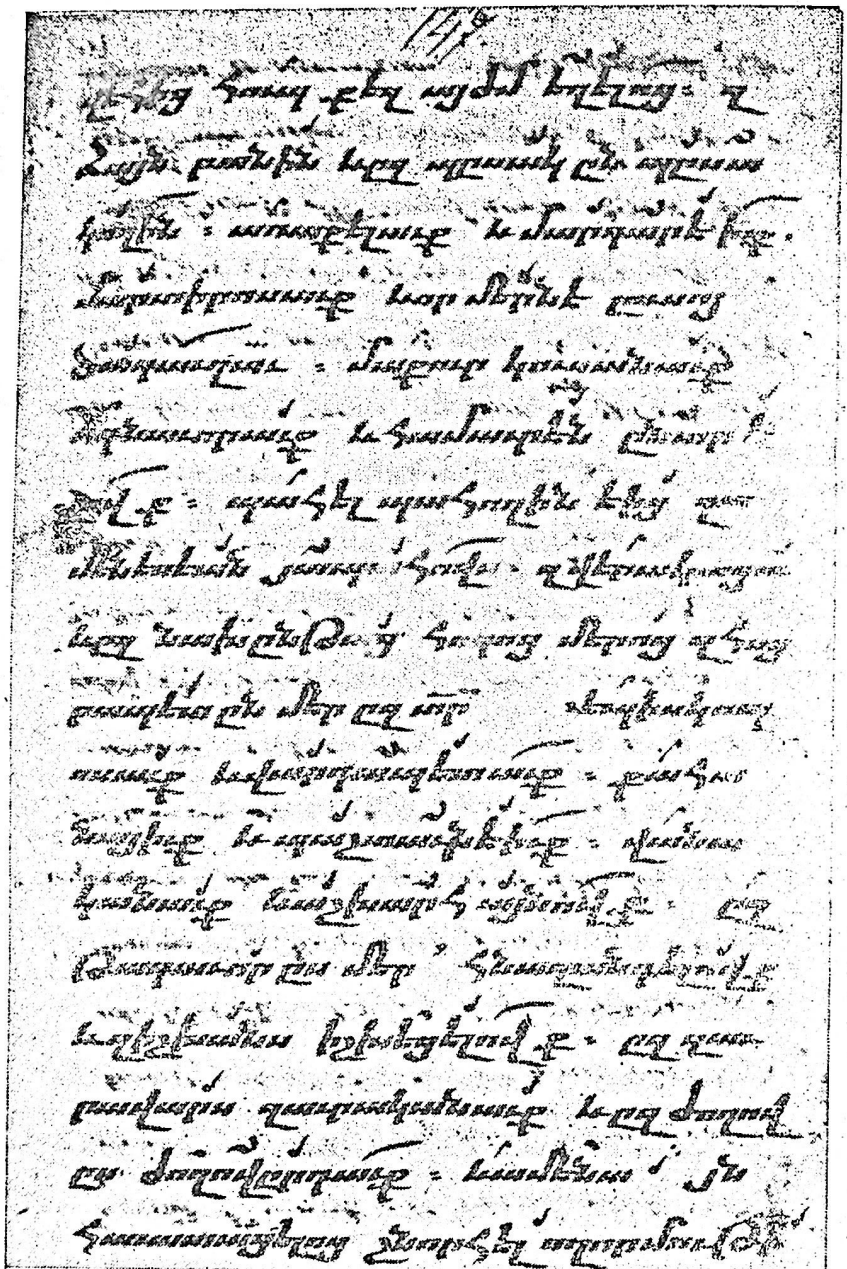
ուրիշների) ծավալման որոշակի մի փուլում երևում է «փոխ» նշումը, որ նշանակում է փոխել եղանակը։

Շարականոցում Գրիգոր Նարեկացու դրչին պատկանող թերևս միակ երգի հեղինակային պատկանելության հարցն առաջին անգամ շոշափել է Մ. Աբեղյանը։ Ուշադրություն դարձնելով Նարեկացու Հարության «Սայլն այն իջանէր» հայտնի տաղի վերջում երևացող, «Այսօր արձակեցաք» խոսքերի վրա, «որոնք



չին կապվում ամբողջ տաղի հետ և մնում են իրենց համար անկախ», նա այդ խոսքերը որոնել և գտել է Հարության Դկ երգաշարքից հետևյալ տեր երկնիցէ. երրորդ տան սկզբում.

— Փառք Քրիստոսի ամենազօր յարութեանն.
Քրիստոսի ամենազօր յարութեանն
երկրպագեն քերովբէքն.
Եւ վիճթևեան սերովբէքն



Հոգևորական հնչմամբ երգեն ասելով.
— Փառք Քրիստոսի ամենազօր յարութեանն։
Այսօր անուշահոտ բուրմամբ ընթանային սուրբ կանայքն,
Տեսանելով զհրեշտակն արեգակնակերպ փայլմամբ
ի վերայ վիմին գոչէր ասելով.
— Փառք Քրիստոսի ամենազօր յարութեանն։
Այսօր արձակեցաք ի կապանաց նախահարն,
եւ վերստին նորոգմամբ
Յաւիտենական կենացն եղաք ժառանգորդք.
— Փառք Քրիստոսի ամենազօր յարութեանն։

Նկատելով նաև մի ամբողջ շարք այլ նույնություններ ու նմանություններ տաղի և շարականի միջև, Աբեղյանը գրել է. «Այս շարականի կրկնակը, որ նույնն է «Յարութեան» տաղի կրկնակի հետ («Փառք Քրիստոսի...»), շարականի բովանդակությունն ու փառաբանական բնավորությունը, սերովբեների ու քերովբեների երևան գալը, «Այսօր արձակեցաք» բառերը, և վերջապես ազատ ոտանավորը երկուսի մեջ էլ,— այս ամենը ցույց են տալիս, որ այդ «Յարութեան» շարականն եղել է Նարեկացու «Յարութեան» տաղի շարունակությունն իբրև Սիոնի որդիների երգ, որ պետք է լիներ տաղի վերջում և պակասում է։ Որովհետև շարականը շատ ծանոթ է եղել, տաղն արտագրողը բավականացել է տաղի վերջում դնել շարականի երրորդ տան սկզբի երկու բառերը միայն՝ «Այսօր արձակեցաք», դրանով հիշեցնելով, թե ինչ է տաղի վերջը»[134]։

Պետք է ավելացնել սակայն, որ, ինչպես պարզվում է այժմ, կան ձեռագրեր էլ, որոնցում «Սայլն այն իջանէր» տաղի՝ տվյալ գրչին հայտնի վերջին տողից հետո բերվում է Հարության Դկ շարականի առաջին տունը (ամբողջապես)[135]։ Այնպես որ քննարկվող տաղի ու շարականի ձևական հարաբերության (և կամ՝ մեկը մյուսի մասը կազմելու) հարցը դեռևս մնում է քննելի։ Աբեղյանից հետո այդ հարցին անդրադարձած Գ. Աբգարյանը ճիշտ նկատում է, որ դիտարկվող տաղը այլաբանական քերթված է, մինչդեռ նույն տոնին նվիրված Դկ շարականում (հատկապես երկրորդ տան մեջ), առանց որևէ այլաբանության, պատկերվում են «Քրիստոսի Հարության ավետարանական մանրամասնությունները»։ Այստեղից՝ նա գալիս է համոզիչ հետևության, որ շարականս «ոչ թե տաղի մասն է, այլ նրա օգտագործմամբ հորինված» առանձին երգ, որը կարևոր օգնություն է ցույց տալիս տաղում բացակայող տողերը վերականգնելուն[136]։

Աբգարյանը չի շոշափում այն հարցը, թե ով է հորինել շարականս. ինքը՝ Նարեկացի՞ն, թե՞ մեկ ուրիշը։ Աբեղյանը հակված է մտածելու, որ շարականս նույնպես Նարեկացու գործն է։ Եվ դա, ըստ բոլոր տվյալների, իրոք այդպես է։ Անկախ դրանից, թե՛ Աբեղյանը, և թե՛ Աբգարյանը, բնականաբար, խնդրո առարկա տաղն էլ, շարականն էլ քննել են՝ մի կողմ թողնելով նրանց երաժշտական բաղադրիչը։ Երկու ստեղծագործությունները ևս մեզ հասել են իրենց եղանակներով հանդերձ (ինչպես կտեսնենք ստորև)։ Արդ՝ դրանց երաժշտա-

134 Մ. Աբեղյան, Երկեր, Գ (Հայոց հին գրականության պատմություն), Երևան, 1968, էջ 626։

135 Տե՛ս Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և գանձեր, Երևան, 1981, էջ 65։

136 Գ. Աբգարյան, Վերծանություն Գրիգոր Նարեկացու «Հարության տաղի», «Էջմիածին», 1974, № 1, էջ 42—48 և № 2, էջ 48—49։

բանաստեղծական արվեստին բնորոշ գծերի ու, մասնավորապես, երաժշտաճական առանձնահատկությունների հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ հարության Դկ շարականը հորինվել է նույն տոնին նվիրված տաղից շատ առաջ:

Նարեկացու տաղերը՝ Ողբերգության մատյանի հարաբերությամբ: Գրիգոր Նարեկացու դարակազմիկ ստեղծագործության ամենանշանակալի ոլորտներից մեկը ներկայացնում են նրա տաղերը. Ճիշտ է, Նարեկացու գանձերը ևս, ինչպես նշեցինք, մի նոր հանգրվան են կազմում հայ երգաստեղծության զարգացման դարավոր ուղու վրա, սակայն նա հատկապես իր տաղերով է անփոխարինելի դեր խաղացել հայոց միջնադարյան երաժշտարվեստի պատմության մեջ:

Նարեկացու տաղերն իրենց խորքում հակադրության յուրահատուկ սկզբունքով կապված են Ողբերգության մատյանում արտացոլված տրամադրությունների հետ: Ժամանակին դիտել էինք, որ Նարեկացու տաղերը ներկայացնում են դեպի արտաքին աշխարհը, բնությունն ու մարդն ուղղված մի հայացք, ի տարբերություն Ողբերգության մատյանի, ուր այդ հայացքը հիմնականում մխրճվում է հեղինակի անձական ներաշխարհի մեջ[137]:

Արտաքին-ձևական առումով՝ եթե Ողբերգության մատյանը բովանդակությամբ վերաբերում է վանական կյանքի կամ եկեղեցական տարվա ապաշխարանքի շրջաններին, տաղերն, ընդհակառակը, աղերսվում են տերունական ուրախարար տոների հետ[138]: Սա ևս մի առնչություն է ցուցանշում:

Սակայն, արվեստագետի ստեղծագործության քննարկվող երկու երեսակների ներքին կապն ավելի խորն ըմբռնելու համար նախ անհրաժեշտ է ի մտի ունենալ հետևյալը: Ողբերգության մատյանը թեպետ Նարեկացու վերջին գործն է, բայց դրան հատուկ խորհուրդներն ու զգացումները հեղինակը ներապրել է գիտակցական ողջ կյանքի ընթացքում: Դրա ապացույցն են ոչ միայն անզուգական պոեմի ձևի ու բովանդակության կատարյալ ներդաշնակությունը, այլև հեղինակի երբեք չընդմիջարկված վանական կյանքը և մանավանդ այն հանգամանքը, որ բանաստեղծի միստիկ խառնվածքը պարզորոշ երևում է նրանից մեզ հասած նույնիսկ առաջին երկում՝ «Երգ երգոցի» մեկնության մեջ, ինչպես ճիշտ նկատեց Մ. Մկրյանը[139]:

Արդ, Նարեկացու լավագույն տաղերից յուրաքանչյուրն ուրիշ բան չէ, քան եթե մի ուրույն լցահանում-խաղաղեցում, հանգստացում և հաշտեցում արտաքին աշխարհի հետ. փաստորեն շատ ուշ մարմնավորված, բայց գիտակցական կյանքի սկզբներից եթե հղացված Ողբերգությունից եկող ներքին հերթական ալեկոծությունից[140] հետո, երբ կատարելապես լռում է փոթորկից խռովյալ հոգու աղեկտուր ձայնը:

Ստացվում է ապրումների այսպիսի մի կարգ. ներքին ալեկոծություն, բարձրակետ, մարում, խորհրդով լի լռություն և դրանից (լռությունից) ծագող հու-

---

137 *Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասը և Նարեկացու տաղերը», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1969, № 3, էջ 41:*

138 *Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Գ, Երևան, 1968, էջ 619—620:*

139 *Տե՛ս Մ. Մկրյան, Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1955, էջ 131—132:*

140 *«Նարեկը ալեկոծություն մըն է», հանճարին հատուկ կարճ ու դիպուկ ոճով գրում էր տակավին Միսաք Մեծարենցը, և դա այսօր էլ ըստ արժանվույն գնահատվում է հայ գրականագիտության մեջ: Տե՛ս Մ. Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, 1934, էջ 268:*

զամթամավ տաղ։ Եթե շարհամարհենք իրենց եղանակներով հանդերձ մեզ հասած Նարեկացու տաղերի անմիջական ընկալմանը կապված տպավորությունները ևս, ապա պետք է հաստատենք հետևյալը։ Այդ տաղերից գոնե մի քանիսն այնպիսին են, որ ստեղծագործությունը մինչև վերջ ուշադիր լսելուց հետո հասկանում ենք, որ նրա սկզբում պարզ զգալի մի լռություն կար՝ կարծես տարկայական արձագանքը վերն ակնարկված հոգու ձայնի լռության։ Այսպես թե այնպես, Նարեկացու լավագույն տաղերից գրեթե յուրաքանչյուրը՝ Ողբերգության մատյանի բովանդակությանը կապված զգացումների հարուցած փոթորիկներից մեկի յուրատեսակ շարունակությունն է։ Շարունակություն, ուր, հասկանալի պատճառներով, ավելի սերտ են առնչությունները աշխարհիկ-գուսանական արվեստի հետ, ուր նորովի-դիպուկ է օգտագործված այլաբանության հնարանքը, և ուր հռետորական տաք շունչը, զմայլանքն ու հափշտակությունը պարուրված են նաև երաժշտության ներգործության անդիմադրելի ուժով։

Արդեն ասել ենք, որ Ողբերգության մատյանին հատուկ խոհերն ու տրամադրությունները Նարեկացին վերապրել է գրեթե գիտակցական ողջ կյանքի ընթացքում։ Խոսելով նրա տաղերի մասին, ավելի ևս վստահ կարող ենք հաստատել, որ դրանց հորինումը նա սկսել է երիտասարդական հասակից։ Նույնիսկ այն փաստը, որ «Երգ երգոցի» մեկնությունը 977 թվականին Նարեկացին շարադրել է Արծրունի Գուրգեն թագավորի առաջարկով, ցույց է տալիս, որ դրանից առաջ նա արդեն իսկ ճանաչված է եղել որպես մտածող ու ստեղծագործող անձնավորություն։

Կան սրա օգտին խոսող այլ տվյալներ էլ։ Եվ նախ՝ Նարեկացու տաղերի լեզվառճական առանձնահատկությունները, ինչպես և այն հանգամանքը, որ դրանք (տաղերը), իրենց գեղարվեստական արժանիքներով հավասարարժեք չեն. առավել կատարյալներն, անտարակույս, ստեղծվել են հասուն տարիքում, ոչ միայն ներքին հրայրքով, այլև վարպետ գրչով։

Պետք է ասել, որ Նարեկացու տաղերը, նրա Ողբերգության մատյանի համեմատությամբ, ունեցել են բոլորովին այլ ճակատագիր։ Վաղուց ի վեր ցրված լինելով գրչագիր գանձարաններում, այլ ձեռագրերում և հնատիպ գրքերում, հատվածաբար կամ ներքին տարբեր ստորաբաժանումներով, գրական խոսքի փոփոխակներով, տարընթերցումներով թե տարբեր վերնագրերով (տաղ, մեղեդի, փոխ, հորդորակ), ըստ էության, լոկ այսօր են դառնում քննական հրատարակության նյութ և բանասիրական-բնագրագիտական ուսումնասիրության առարկա[141]։

141 Մի կողմ թողնենք հնատիպ գրքերում XVI դարից երևացած հատուկենտ հրապարակումները։ XIX դ. առաջին կեսին Մխիթարյանները երեք անգամ լույս ընծայեցին Գրիգոր Նարեկացու տաղերից առանձին փնջեր, որոնցից ամենածավալունը տեղադրված է մեր արդեն վկայակոչած հրատարակության մեջ (Մատենագրութիւնք, 1840)։ Ավելի ուշ պարբերական մամուլում հրապարակվեցին փոքրաթիվ նոր նյութեր (տե՛ս, օրինակ, «Արարատ», 1874, № 4, էջ 138—140). կատարվեցին նոր ուսումնասիրություններ (հմմտ.՝ Կ. Կոստանյան, Ուսումնասիրություն Գր. Նարեկացու կյանքի և գրական գործունեության մասին, ՉԱԳԱԹ, Կ. Կոստանյանի դիվան, նյութ № 30) և այլն։ Ներկա հարյուրամյակի 50-ական թվականներին Մխիթարյանների կողմից վաղուց ի վեր հրատարակված և Նարեկացու գրչին պատկանող 19 տաղերի վրա հնարավոր եղավ ավելացնել չորս միավոր (տե՛ս Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր, Երևան, 1957)։ Հաջորդ (և վերջին) հրատարակությունը՝ քիչ առաջ մեր հիշատակածն է (Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և

Դեռևս առջևում է լեզվագիտական ու գրականագիտական համակողմանի հետազոտությունը։

Նարեկացու տաղային ստեղծագործության առ այսօր հայտնի շրջանակներն ու «Հալիկ»-ի հեղինակային պատկանելության հարցը։ Իրենց ողջ ծավալով առած, տակավին հաղթահարված չեն Նարեկացու տաղերի հեղինակային պատկանելության հարցերը ևս։

Գիտենք, որ ժամանակին Ա. Զոպանյանը ներշնչման ու լեզվաոճական առումով իրավացիորեն երեք խմբի բաժանելով Նարեկացու անունով հրատարակված տաղերը (ա. հայկական միջնադարի հոդևոր լավագույն քերթվածների ոգով, ոճով ու լեզվով հորինված երգեր, բ. ժողովրդական բանահյուսության վառ դրոշմը կրող գործեր, գ. հռետորական խրթնաբանությամբ գրառված ոտանավորներ), լուրջ երկմտանքի առաջ կանգնեց[142], թեև հետագայում ինքն իսկ վերանայեց իր կասկածները[143], ի վերջո խորաթափանց հայացքով նշմարելու համար, թե անզուգական ճգնավորի «բազմաձև արտադրության մեջ մտայնության բացարձակ նույնություն մը կա»[144]։

Հիշյալ երկմտանքներն ուրիշ պատասխաններ էլ են ստացել, թեև անուղղակիորեն և ոչ լիաձայն։ Դրանցից մեկն է Հ. Աճառյանի տվածը, որ հաստատում է, թե «երեք տեսակ լեզու ունի Նարեկացին 1. ճոխ, փարթամ, պերճ գրաբար, 2. արդի աշխարհաբարին գրեթե նման պարզ ու հասարակ լեզու և 3. իր ժամանակի գավառական բառերով լցված մի լեզու, որ մեզ համար անհասկանալի է մնում»[145]։ Գրականության մեջ զգուշավոր կերպով նշվեց նաև, որ Նարեկացու տաղերը (ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ դրանցից մի քանիսը) հավանաբար երիտասարդական շրջանի գործեր են[146]։ Այդ մասին ավելի համարձակ արտահայտվել էր տակավին Մ. Աբեղյանը, նկատելով, որ կրկնությամբ բառախաղություններ պարունակող տաղերը (դարձյալ հնարավոր էր վերապահություն անել՝ ոչ բոլորը, այլ մի-երկուսը) «երիտասարդական անկիրթ ճաշակի արդյունք են»[147]։

Վկայակոչված մտքերը դեռևս լոկ նախադրյալներ են մեծ բանաստեղծի տաղերի հորինման ժամանակն ու հաջորդական կարգը գեթ մոտավոր հիմնավորմամբ որոշելու համար։ Սակայն դրանք այսօր էլ մեզ զոնե հուշում են,

---

գանձեր, Երևան, 1981)։ Նրանում աշխատասիրողը Նարեկացու անունով հայտնի տաղային միավորներին ավելացնում է մեկը, իսկ գանձերին՝ ինչպես նշեցինք՝ չորսը, «Ներածության» մեջ անդրադառնում է բանասիրական, բնագրագիտական ու ձեռագրագիտական հարցերի, ներկայացնում է համապատասխան քննական բնագրերը, նաև բերում է հավելվածներ ու տալիս անհրաժեշտ ծանոթություններ։ Մեր ներկա աշխատության մեջ մենք օգտվել ենք բնութագրվող հրատարակության «Բնագրեր» բաժնից։

142 Ա. Զոպանյան, Յեղային նոթը, «Անահիտ», Փարիզ, 1905, էջ 197—198։ Նույնի՝ Նարեկացվո վերաբերված տաղերը, «Անահիտ», 1907, № 3—4—5, էջ 49—56։

143 Ա. Զոպանյան, Հայ էջեր, Փարիզ, 1912, էջ ԼԱ—ԼԲ։

144 Ա. Զոպանյան, Դիմքեր, Փարիզ, 1924, էջ 9։

145 Հ. Աճառյան, Հայոց անձնանունների բառարան, հ. Ա, Երևան, 1942, էջ 545։

146 Gregoire de Narek, Le Livre des prières, Paris, 1961, p. 36 (Introduction par Isaak Kēchichian).

147 Մ. Աբեղյան, Ս. Գրիգոր Նարեկացի, «Ազգագրական հանդես», 26-րդ գիրք, Թիֆլիս, 1916, էջ 99 (առաջարկված վերապահությունը ենթադրում է, որ կրկնություններով «բառախաղություններ», հռետորաբանություններ և այլն Նարեկացին կարող էր գործադրել հասուն շրջանում ևս՝ գիտակցաբար խրթնաբան ոճ բանեցնելու միտումով)։

որ Նարեկացին տաղային ստեղծագործության բնագավառում որոնումներով չի ճանապարհ է անցել։

Մեզ համար կարևոր է շոշափել մի մասնակի հարց ևս՝ «Հաւիկ»-ի հեղինակային պատկանելության խնդիրը։ Գրականագիտական պրպտումները ցույց են տվել, որ Նարեկացու «Ես ձայն զառիւծուն ասեմ» տաղում և «Հաւիկ»-ում առկա են ժողովրդական միևնույն երգերից եկող արձագանքներ[148]։ Տաղիս գրական բնագրին վերաբերող այս դիտումին մենք կգումարեինք հետևյալն էլ։ «Հաւիկ»-ում այլաբանության հնարանքի կիրառման կերպը ևս մատնանշում է Գրիգոր Նարեկացու փորձված գրիչը։ Եվ վերջապես՝ «Հաւիկ»-ի երաժշտական բաղկացուցչի քննությունը ևս բերել է համոզման, որ այն ոճականորեն հարում է Նարեկացու տաղերին[149]։

Այժմ հնարավոր է ավելի ևս ընդգծել այս պարագան և հաստատել, որ «Հաւիկ»-ը Նարեկացու հայտնի մյուս տաղերի շարքում գտնում է իր բնական ու ներդաշնակ միջավայրը։ Նաև փաստ է, որ Մատենադարանի № 6998 գրչագրում «Հաւիկ»-ը ունի «Տաղ յարութեան Նարեկացոյ» խորագիրը[150]։ Ճիշտ է, ձեռագիրը գաղափարված է նոր ժամանակներում, 1893-ին, Պետերբուրգում, բայց Նարեկացու, ինչպես և այլ հին հեղինակների տաղերն այստեղ օրինակված են նախագաղափար հին խազավոր ձեռագրերից, որ հայտնի երևում է գրչի՝ նաև խազերն օրինակելու մի շարք անհաջող փորձերից[151]։

Ավելացնելով այս բոլորին, որ Ղազար Ճահկեցին էլ, թվելով Նարեկացու՝ իրեն ծանոթ տաղերը, հիշատակում է «Հաւիկ»-ը ևս (տե՛ս վերը) և որ ունենք նաև ընտիր գրչագրեր, որոնցում այս տաղը տեղադրված է Նարեկացու իրար մոտ բերված մյուս տաղերի շարքում[152], կարող ենք, մի կողմ թողնելով գրականության մեջ հիշատակված ոմն Արիստակես գրչին[153], եզրակացնել հետևյալը. «Հաւիկ»-ի այն տարբերակը, որ վերականգնել է Կոմիտասը, և որն հայտնապես հայկական միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստի նմուշ է, ըստ եղած տվյալների՝ պատկանում է Գրիգոր Նարեկացու գրչին։

Նարեկացու տաղերը որպես երաժշտաբանաստեղծական ամբողջական կոթողներ և կանոնացումից ազատ երգեր։ *Նարեկացին իր տաղերը ինքն է հղացել որպես երաժշտաբանաստեղծական ամբողջական ստեղծագործություններ։ Դրա օգտին են խոսում ժամանակի երաժշտաբանաստեղծական փորձն ընդհանրապես (երբ բանաստեղծն ու երաժիշտը անջատաբար հանդես չէին գալիս*

---

148 Ա. Մնացականյան, *Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր*, Երևան, 1956, էջ 525։

149 *Տե՛ս Хр Кушнарев*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, с. 133.

150 *Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 6998, էջ 46ա։*

151 *Մատենադարան, ձեռ. № 6998, էջ 25ա, 53ա, 71բ. 72ա—բ, 73ա—բ և այլուր։*

152 *Մատենադարան, ձեռ. № 7129, էջ 134ա։ Ի դեպ հիշենք, որ Ղ. Ճահկեցին Նարեկացու անվան հետ կապում էր, գարձյալ այլաբանական, «Յարեաւ հաւն» տաղը ևս (տե՛ս վերը)։ Արդ, Կան ձեռագրեր, ուր այդ տաղն էլ, ճոխ խազավորումով, տեղադրված է լինում Նարեկացու ստեղծագործությունների մոտ հարևանությամբ։ Տե՛ս Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 4767, էջ 183։*

153 *Չոպանյանն է հիշատակել նրան, Վենետիկի № 556 տաղարանում «Հաւիկ մի տեսայ» երգը տեսնելով «Տաղ Արիստագէսի» խորագրի տակ («Անահիտ», 1907, № 3—5, էջ 50)։ Այս Արիստակեսը սակայն, ըստ եղած տվյալների, «Հաւիկ»-ի ժողովրդական տարբերակներից մեկի հեղինակն է, որ երևում է տաղի՝ վերը բերված առաջին խոսքերից էլ։*

տակավին), Նարեկացու ստացած կրթությունը, նրա քերթվածների գրական խոսքերի կառուցվածքը, դարձերի կամ կրկնակների առկայությունը, տողերում՝ առանձին խոսքերի և տներում՝ առանձին տողերի կրկնությունները (այս վերջին պարագան Նարեկացու տաղերի գրական բնագրերի հրատարակություններում չի արտահայտվում առհասարակ, մինչդեռ խաղավոր ձեռագրերում դա ոչ հազվադեպ նույնիսկ ընդգծվում է), ձայնավորների կազմն ու դերը, դրանց հետ վարվելու հեղինակային կերպը[154], իրեն՝ «բանահիւս»[155] և իր գործերը՝ «երգ» անվանելը (ծայրակապով)[156]. այնուհետև՝ գրչագրերում մեզ ղբաղեցնող տաղերը երաժշտական բաղադրիչի հետ Նարեկացու անունով առաջ բերելու փաստը («Գրիգորի Նարեկացւոյ ասացեալ» ու նման վերնագրերի տակ), ինչպես և գրական ուղղակի տվյալներ։

Մեր նյութի տեսակետով չափազանց ցուցանշական են նաև Նարեկացու «փիլիսոփայ» և «հռետոր» կոչումները, որ տալիս են նրան հայ միջնադարյան մատենագիրները։ Ողբերգության մատյանի XII դարից մեզ հասած հնագույն և ընտրագույն գաղափարումներից մեկում բնագրի խորագրում իսկ Նարեկացին անվանվում է «Հոգեմատեան հռետոր» և «հայոց փիլիսոփայ»[157]։

«Փիլիսոփայ» կոչման վերաբերությունը երաժշտարվեստին և միջնադարյան Հայաստանում երաժշտական բարձրագույն կրթություն ստացած արվեստագետներին բացատրել ենք[158]։

Այստեղ շեշտենք «հռետոր» կոչումի կապը երաժշտության հետ։ Նախ հիշենք, որ հոգևոր գործիչները, որոնց մի զգալի մասը եղել է նաև բանաստեղծ ու երաժիշտ, հռետորական արվեստը մեծապես արժեքավորել և նրանում հմտացել են սկսած IV—V դարերից։ «Ծղեալ կատարելապէս հմուտ երգողական տաւիղն և հռետորական յորդասաց յայտնաբանութեանն», գրում է Ղազար Փարպեցին Սահակ Պարթևի ու նրա ստացած բարձր կրթության մասին[159], եվ այստեղ երգեցողությունն ու հռետորությունը պատահաբար չէ, որ հիշատակվում են մոտիկ հարևանությամբ, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից։ Նույնպիսի կրթություն էր ստացել նաև Մեսրոպ Մաշտոցը[160]։ Կրթականն նույն համակարգի բովով էին անցել նաև նրանց ավագ ու կրտսեր աշակերտները, իսկ քիչ ավելի ուշ, VI դարում, երբ բարձրագույն կրթական հաստատությունների ավելի լայն ցանցի ստեղծումը Հայաստանում ընթանում էր բնականոն հունով, եղրաս Անգեղացին «զդասս ճարտասանիցն բազմացուցանէր»[161]։ VII

---

154 Նկատի ունենք հատկապես «ը» ձայնավորի ազատ գործածության դեպքերը եղանակավորման նպատակով, ասենք «Ի նոյն նորոյ» տաղում, ուր «Նորին Ընդոյն Ընդութ» կիսատողում այդ ձայնավորը իմաստ է ստանում լոկ երգեցողության տեսակետից, ինչպես դա լինում է ժողովրդական խաղերում ևս (հմմտ. օրինակ՝ «Ոսկիցը կուգասը հուշիկը հուշիկը» և այլն. տե՛ս Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, հ. 2-րդ Երևան, 1950, էջ 76)։

155 Սրբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի Մատենադրութիւնք, նշվ. հրատ.-ը, էջ 268։

156 Նույն տեղում, էջ 457, 460, 462, 469։

157 Մատենադարան, ձեռ. № 1568, էջ 8ա։

158 Տե՛ս սույն աշխատությունը, էջ 53։

159 Ղազարայ Փարպեցւոյ Պատմութիւն Հայոց և Թուղթ առ Վահան Մամիկոնեան, Վենետիկ, 1891, էջ 47։

160 «Ի մանկութեան տիսն վարժեալ հելլենական դպրութեամբ», ինչպես վկայում է Կորյունը։ Տե՛ս Կորյուն, Վարք Մաշտոցի, Երևան, 1941, էջ 36։

161 Ստեփաննոս Ասողիկ, Պատմութիւն Տիեզերական, Պետերբուրգ, 1885, էջ 82։

հարյուրամյակում հռետոր կամ ճարտասան-բանաստեղծ-երաժիշտներ էին Կոմիտաս կաթողիկոսը և Դավթակ Քերթողը: Ահա թե ինչ է դրում հատկապես վերջինիս մասին Մովսես Կաղանկատվացին՝ խոսելով Ջիվանշիր իշխանի եղերական մահվան և այդ առթիվ Դավթակի հորինած նշանավոր ողբի շուրջ. «Յայնժամ ճարտասան ոմն ի մէջ անցեալ, տեղեակ արհեստական իմաստից, Դաւթակ անուն կոչեցեալ... սկսաւ նա երգել ըստ ալֆավիտաց գլխակարգութեանց ղողբս զայս»[162]: VIII դարի մեր հռետոր-երաժիշտներից հիշատակելի է առնվազն Ստեփանոս Սյունեցի Բ-ն, որին Օրբելյանն անվանում է «իմաստասէր և սնյաղթ հռետոր»[163]: IX դարից ունենք տեր Մուշեղ ճարտասան-երաժիշտը, որը, ըստ Թովմա Արծրունու, արաբական և աղվանական զորքերի միջև մի տպավորիչ ճակատամարտ դիտելիս, հանպատրաստից երգ է հորինել Փրկչի երկրորդ գալստյան վերաբերյալ: Պերճախոս է այստեղ պատմիչի հաղորդման եղանակը, դրան հատուկ դարձվածաբանությունը, որով բացահայտվում է ճարտասանության, բանաստեղծության ու երաժշտության սերտ կապը. «Եւ զի էր վարժեալ Աստուածաշունչ գրոց,— տեղեկացնում է Արծրունին տեր Մուշեղի մասին,— և ընդել և ծանօթ էր ճարտասանական հրահանգից՝ եդ առ յայն ժամու իմացական տեսութիւնն զերգս՝ որոյ սկիզբն է՝ «Անզբաղել ական սրտի նայեցող անձն իմ ի միւսանգամ գալուստն», ե տուն ի յութերորդ վանգէ»[164]:

Անշուշտ, VII—VIII դարերում գործել են և այլ ճարտասան-երաժիշտներ, որոնց մասին մեզ տեղեկություններ չեն հասել պարզապես: Եվ դարձյալ, չենք կարծում, որ IX դարում տեր Մուշեղը եղած լիներ աչքի ընկած միակ ճարտասան-երաժիշտը: X հարյուրամյակում ծաղկած մեր ճարտասան-բանաստեղծ-երաժիշտների մեջ նշանավոր են Անանիա Նարեկացին, որին Ուխտանեսը կոչել է «Հռչակաւոր հռետոր» և «քնար հոգւոյն»[165] ու նրա աշակերտ Գրիգոր Նարեկացին, որի թե՛ «փիլիսոփայ» և թե՛ «հռետոր» կոչումները հաճախ կրկնվում են հայ միջնադարյան մատենագրության էջերում:

Այս փաստերն այլևս կասկած չեն թողնում, որ Գրիգոր Նարեկացին, իրոք, նաև երաժիշտ է եղել և իր քերթվածները հղացել որպես երաժշտաբանաստեղծական ամբողջական գործեր: Միայն խնդիր է, թե նա մասնավորաբար տաղերը հորինել է որպես պաշտամունքային-կիրառակա՞ն ստեղծագործություններ, և ինչպե՞ս է անվանել դրանք սկզբնապես[166]: Սույն հարցի վերջնական լուծմանը պետք է նպաստի Նարեկացու գանձերի և տաղերի գրականագիտական ու ծիսագիտական հետազոտությունը, դրանց հարաբերակցության խնդրի պարզաբանումը՝ բովանդակության առումով, ինչպես և դրանց համեմատությունը՝ ձևի (արվեստի) ու տարիքային հատկանիշների տեսակետով: Մինչ այդ տեսնենք, թե ինչ են հուշում, մասնավորապես, մի քանի ուրիշ մատչելի նյութեր:

---

162 Մովսէս Կաղանկատուացի, Պատմութիւն Աղուանից Աշխարհի, Երևան, 1983, էջ 224—225:

163 Ստ. Օրբելեան, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 131:

164 Թովմայի վարդապետի Արծրունւոյ Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917, էջ 297—298:

165 Ուխտանէս եպիսկոպոս, Պատմութիւն հայոց, Վաղարշապատ, 1871, էջ 2—15:

166 Հմմտ. Մ. Մկրյան, Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1955, էջ 142:

Դարձյալ պիտի նշենք, որ Նարեկացու կենսագրությունից առհասարակ քիչ բան է հայտնի։ Ձեռքի տակ եղած նրա վարքերն էլ համառոտ են ընդհանրապես, մանավանդ, եթե մի կողմ թողնենք դրանց բովանդակության հրաշապատումային մասերը։ Եվ սակայն, դրանք որոշ օգնություն էլ ցույց են տալիս բնականաբար, հատկապես երբ լրացվում են մատենագրական այլ նյութերով։ Ասենք՝ շուրջ 20-ամյա Ներսես Լամբրոնացին իր շարադրած կարճառոտ վարքում մոռանում է հիշատակել Նարեկացու տաղերը, նշելով միայն դանձերը, ըստ որում՝ լոկ տերունականները[167]։ Իսկ Ղազար Ձահկեցին, ընդհակառակը, շեշտը դնում է տաղերի վրա, ինչպես տեսանք։

Ի դեպ, այս և նման տիպի նյութերում Նարեկացու երաժիշտ լինելը հաստատագրվում է որպես ինքնըստինքյան հասկանալի իրողություն։ Անկախ դրանից, նման նյութերում երբեմն այն միտքն է անցկացվում, թե Գրիգոր Նարեկացու տաղերը պաշտամունքային-կիրառական նպատակներով են հորինված, ինչպես Մ. Ալգերյանի «Վարք սրբոց»-ում[168]։ Համեմատությունը ցույց է տալիս, որ ինչպես այլք, այնպես էլ Ալգերյանը, տվյալ դեպքում օգտվել են Հայսմավուրքի՝ Գրիգոր Խլաթեցու իրագործած խմբագրությունից (XV դ.)։ Իսկ վերջինս, Նարեկացու գործերի վերաբերյալ գրում է. «նաև գանձս քարոզից տէրունական տաւնից և սրբոց վկայից, մեղեդովք և տաղիւք, անոյշ եղանակաւ և ձայնիւ»[169]։

Այստեղ, ուրեմն, հիշված են թե՛ վկաներին նվիրված գանձեր (բացի տերունականներից), և թե՛ մեղեդիներ ու տաղեր։ Ըստ որում, գանձերը, մեղեդիներն ու տաղերը այս վարքում հիշատակվում են մի կապակցության մեջ, որտեղից դժվար չէ կռահել, թե այն շարադրվել է մի ժամանակ, երբ Հայ եկեղեցական շրջաններում ձևավորված էր արդեն «Գանձարան» ժողովածուն՝ միևնույն տոնին նվիրված գանձ, մեղեդի և տաղ կոչվող երգերի շարքերով։ Նշանակում է՝ Խլաթեցու խոսքերին հատուկ սույն կապակցությունը արդյունք է գոնե XIII—XIV դարերից ավելի ուշ եկող ժամանակների ազդեցության։ Եվ սրա ապացույցն այն է, որ տեր Իսրայելի անունով հրատարակված Հայսմավուրքում[170] Նարեկացու գանձերն (կամ քարոզներն) ու մեղեդիները հիշատակվում են պարզապես թվարկման կարգով, այլ ոչ որպես միևնույն շարքի բաղկացուցիչներ։ Այսպես՝ «Արար և զմեկնութիւն երգոց երգոյն Սողոմոնի լուսաւոր բանիւք, և ճառս ներբողականս, զքարոզս և զմեղեդիս հոգելից հռետորութեամբ և խորին իմաստիւք»[171]։

Արդ, նկատելով նաև, որ գրչագիր տարբեր գանձարաններում Նարեկացու միևնույն տաղը ոչ հազվադեպ վերագրվում է եկեղեցական տարբեր տոների ու տեղադրվում՝ մեկ «տաղ» կամ «մեղեդի», և մեկ էլ «յորդորակ» անուններով,

---

167 Գ. Հովսեփյան, Յիշատակարանք ձեռագրաց, Անթիլիաս, 1951, էջ 141—144 և 143—146։ Տե՛ս նաև Հ. Ոսկյան, Ներսեսի Լամբրոնացւոյ վարք Գրիգորի Նարեկացւոյ, «Հանդէս ամսօրեայ», Վիեննա, 1940, էջ 214—219։

168 Մ. Ալգերյան, Լիակատար վարք և վկայութիւն սրբոց, Վենետիկ, 1813, հ. 5, էջ 327։

169 Հ. Ոսկյան, նշվ. հոդվածը, էջ 219 (մեջբերումը՝ Վիեննայի № 10 ձեռագրից)։ Տե՛ս նաև «Գիրք որ կոչի Այսմաւուրք», կ. Պոլիս, 1730, էջ ԳՃՂԴ։

170 Իսկ այն իրականում Գրիգոր Անավարզեցի կաթողիկոսի խմբագրածն է, ինչպես ցույց տրվեց «Բազմավէպ»-ի էջերում։ Տե՛ս Գ. Սարգսյան, Գրիգոր կթղ. Անավարզեցի մատենագիր, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1949, էջ 58—66։

171 «Ձայսմաւուրք, ըստ կարգի ընտրելագոյն օրինակի Յայսմաւուրաց Տէր Իսրայէլի», կ. Պոլիս, 1834, էջ 99։

և որ ընհանրապես «տաղ» համարված «Գունդք սուրբ վկայիցն» ստեղծագործությունը, օրինակ, ակրոստիքոսի միջոցով Նարեկացին ինքը «երգ» է անվանել («Գրիգորի է երգս այս»), հանգում ենք հետևյալ համոզման. ըստ բոլոր ավյալների՝ Գրիգոր Նարեկացին իր տաղերը հղացել է որպես կանոնացումից ազատ, տոնական ստեղծագործություններ ու դրանք անվանել «երգ»։ Եվ հետո միայն (ամենայն հավանականությամբ՝ Ողբերգության մատյանի շնորհիվ Նարեկացու հեղինակության համընդհանուր ճանաչման արմատավորմանը զուգընթաց), եկեղեցին հավանություն է տվել դրանց և ըստ բովանդակության վերագրելով առանձին, հարմար տոների, ճիշտ կերպով անվանել «տաղ», «մեղեդի» կամ «յորդորակ», ի հակադրություն շարականների։ Քանի որ այդ ստեղծագործությունները բովանդակությամբ, ձևով ու կառուցվածքով նման չեն շարականներին, Ս. Գրքի հատվածների հարաստությամբ կամ նմանությամբ հորինված կցուրդներ չեն, մեկնաբանական կամ դավանաբանական բնավորություն չունեն և տաղաչափությամբ ու եղանակներով էլ տարբերվելով ութձայնի հին դրությանը կապված շարականներից, դուրս են մնում հոգևոր երգերի կանոնացված շարքերից։

Դրանք նոր տիպի տոնական երգեր են եղել, որոնք մի քանի հարյուրամյակ ազատ են մնացել կանոնացումից[172] (հաճախ կատարվելով նույնիսկ որպես արտապաշտամունքային ստեղծագործություններ)։ Եվ լոկ XIII—XIV դարերում գիտակ ու նախանձախնդիր ձեռքեր դրանք ևս հավաքելով հոգևոր երգի յուրատիպ մատյաններում՝ գանձարաններում, ստեղծել են եկեղեցական միևնույն տոնին նվիրված նոր շարքեր (գանձ-տաղ-մեղեդի-հորդորակ հաջորդությունների)՝ դարձյալ կանոնացնելու նպատակով[173]։

Բայց Գանձարանը այնպես էլ չի հասցնում դառնալ պարտադիր կանոնական ժողովածու, նրանում կատարման-մեկնաբանման առումով լոկ հատուկ պատրաստված երգիչ-երաժիշտներին մատչելի նյութերի մեկտեղման ժամանակներից քիչ անց՝ հայ իրականության մեջ սկսված մշակութային անկման պայմանների բերումով։

Նարեկացու տաղերը, որոնց գրական խոսքերը ևս հանդիսանալով անհատական ներշնչման և բնության ու ընդհանրական սիրո ղգացողության արգասիք, նաև աչքի ընկնելով ժողովրդագուսանական բանահյուսությունից եկող տաղաչափական ուրվագծերի (սքեմաների), հանգերի, այլև արտահայտության ձևերի համարձակ օգտագործմամբ, կազմում են հայ միջնադարյան արվեստի, փաստորեն, կանոնացումից դուրս մնացած բաժնի կարկառուն հատվածներից մեկը, թեև գեղարվեստական տեսակետով դրանք բոլորը միևնույն մակարդակի վրա չեն գտնվում։

---

172 Ճիշտ այնպես, ինչպես V—VIII դարերի ընթացքում էլ ազատ կենցաղավարել էին հայկական հոգևոր առաջին ինքնուրույն երգերը, նախքան Շարակնոց ժողովածուի մեջ հատուկ շարքերով ամփոփվելը։

173 Առհասարակ, գրերի գյուտից հետո հայ եկեղեցական երաժշտության մեջ մշտապես կենցաղավարել են կանոնական (կատարման համար պարտադիր) և ազատ երգեր։ Վերջիններս պատմական հեղաշրջման որոշ փուլում նույնպես կանոնացվել են, բայց դրանց փոխարեն ստեղծվել են նորերը, որոնց կատարումը դարձյալ միաժամանակ ազատ է եղել։ Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխները, «Էջմիածին», 1971, № 9։

Նարեկացու տաղերի խազավորման պարագաներն ըստ ձեռագրական տարբեր խմբերի: Նկատեցինք, որ Նարեկացու տաղերը ցրված են գրչագիր տարբեր գանձարաններում և այլ տիպի ժողովածուներում: Բնականաբար, այս հանգամանքը լուրջ դժվարություններ է հարուցում հետազոտողին, ըստ որում, տվյալ դեպքում մի քանի տեսակետներով: Փորձը ցույց է տալիս, որ առայժմ հնարավոր չէ որոշել անգամ Նարեկացու տաղերի ճիշտ թվաքանակը: Կան գանձարաններ, որոնցում նույնիսկ իսպառ բացակայում են Նարեկացու տաղերը[174]: Իսկ այն ձեռագրերում, որոնք ներփակում են հիշյալ տաղերը, վերջիններիս թիվը տատանվում է 1—3-ից[175], մինչև 4—10[176] և 18—20[177]: Ընդհանուր առմամբ կարելի է հաստատել, որ քննարկվող ստեղծագործությունները առավել մեծ թվաքանակով առկա են լինում Կիլիկիայում գաղափարված ձեռագրերում և կամ սրանցից կատարված ընդօրինակություններում:

Այնուհետև, ուշագրավ պարագա է, որ Նարեկացու առ այսօր հայտնի բոլոր տաղերի բնագրերը ձեռագրերում հանդիպում են խազավորված կամ նաև խազավորված ձևով: Ավելի մանրակրկիտ քննությունից պարզվում է, որ միևնույն տաղի խազավորումը տարբեր գրչագրերում աչքի է ընկնում մերթ թեթևակի տարբերակումներով և մերթ շատ զգալի փոփոխություններով: Այս առումով խազավոր Գանձարանները ևս (ինչպես հայկական միջնադարյան երաժշտական մյուս ձեռագրերը) բաժանվում են երեք խմբի. Կիլիկիայում գաղափարված, Հայաստանում վերախմբագրված և այս կամ այն չափով հմուտ միաձուլմամբ ընդհանուր հայտարարի բերված պատկերով:

Ժամանակին համեմատել ենք Նարեկացու «Էին աջոյ» տաղի խազավորումը (Հատվածաբար)[178] ըստ 1394-ին Սսում Եսայի Սասնեցու գաղափարած (Ա) և շուրջ 1388-ին Յիսնա վանքում Գրիգոր Խլաթեցու կազմած (Բ) Գանձարանների: Այստեղ ցույց տանք երկու այլ միավորների համեմատական

---

174 Տե՛ս օրինակ՝ Մատենադարան, ձեռ. №№ 2061, 4068, 6527, 8238, 8373, 10156 և այլն:

175 Մատենադարան, ձեռ. №№ 426, 2541, 2672, 8251, և այլն:

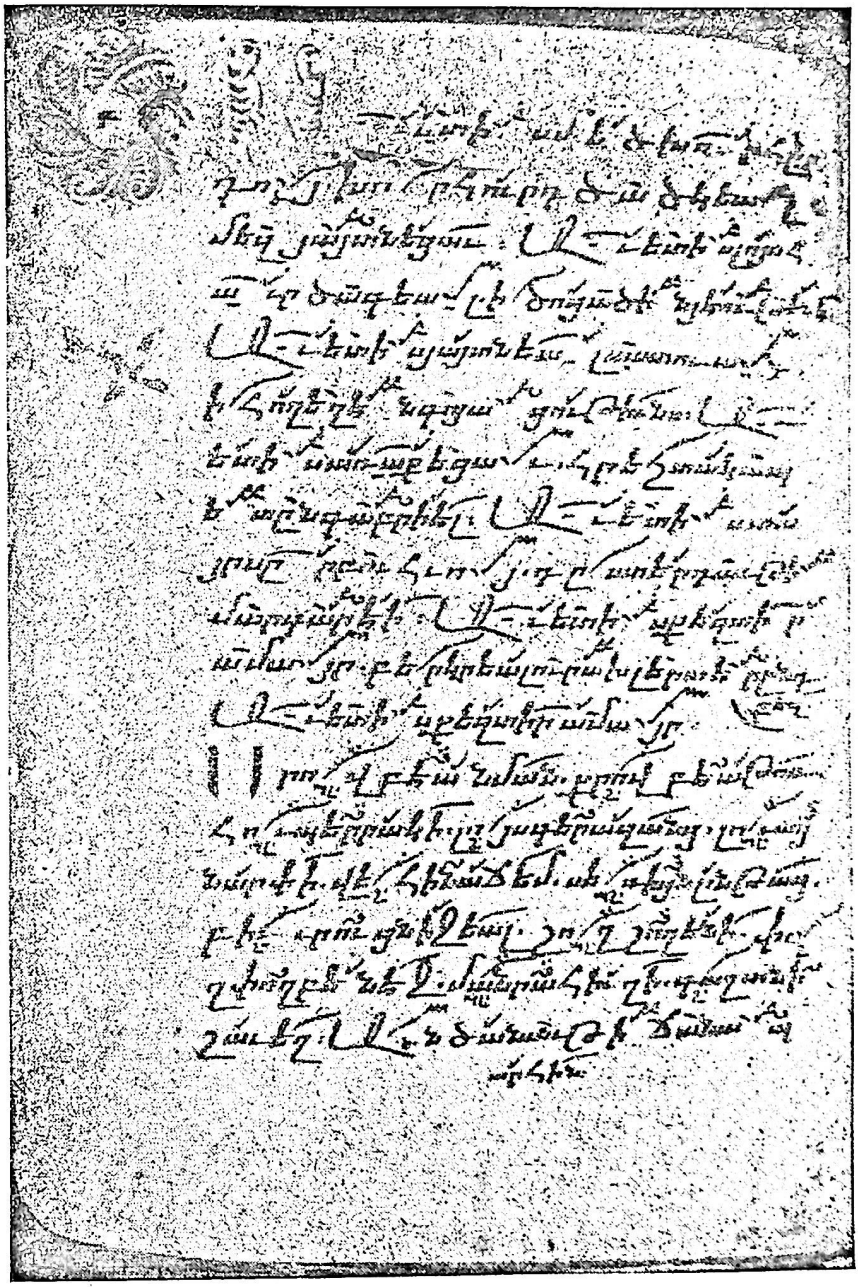
176 Մատենադարան, ձեռ. №№ 423, 424, 425, 427, 428, 430, 473, 474, 475, 3540, 3555, 4011, 4091, 4117, 4277, 4350, 4844, 5228, 5330, 5376, 5423, 5521, 5620, 5785:

177 Մատենադարան, ձեռ. №№ 3503 և 7785: Բոլոր հիմքերը կան հաստատելու համար, որ սույն երկու գրչագրերը մեզ հասած խազավոր ամենաընտիր Գանձարաններից են, ինչպես առհասարակ իրենց նյութերի հարստությամբ ու գաղափարման-նշանագրման բարձր մակարդակով, այնպես էլ հայ հին ու միջնադարյան երգաստեղծության զարգացման դասական շրջանի հեղինակների և մասնավորապես Դրիդոր Նարեկացու տաղերից առավել մեծ թվով միավորներ պարունակելու առումով, թե՛ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, և թե՛ հայկական ձեռագրերի արտասահմանյան հավաքածուների մեջ:

178 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Խազագրության արվեստն իր պատմական զարգացման մեջ», «Բանբեր Մատենադարանի», № 12, Երևան, 1977 (էջ 99, 101):

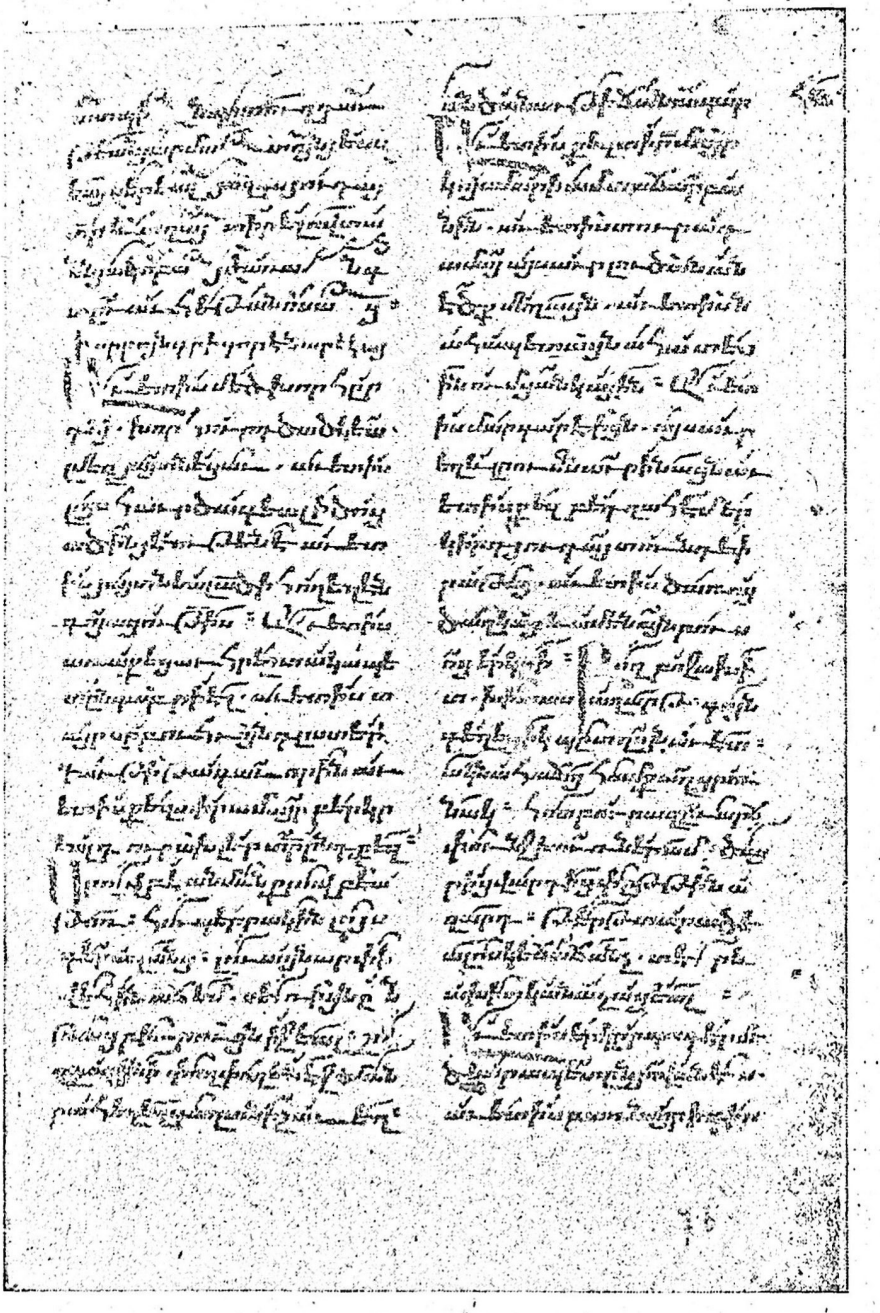
Այստեղ «էին աջոյ» տաղն էինք ընտրել որպես մեր ասելիքը հիմնավորելու կոչված օրինակ, որովհետև, իրոք, Նարեկացին այն հեղինակներից է, որոնց տաղերի խազավորումները համեմատական վերլուծության հարուստ նյութ են ներկայացնում: Ավելին, եթե ուղեցույց չլիներ մեզ համար ընդհանրապես միջնադարյան խազավոր ձեռագրերի երեք խմբերի մասին մեր կատարած վերոհիշյալ դիտումը, նույնիսկ չափազանց դժվար կլիներ գլուխ հանել, ասենք, հետևյալ ու նման պատկերներից: «Աչքըն ծով» տաղը, օրինակ, № 3540 ձեռագրում (էջ 62ա) ավելի պարզ խազավորում ունի, քան № 5328-ում: Նույնի խազավորումը № 428 ձեռագրում (էջ 72բ) տարբեր է, քան № 4117-ում, ուր այն (խազավորումը) զգալիորեն ավելի հավաք-ամփոփ է: Դարձյալ «Հաւուն-հաւուն» տաղը № 4117 ձեռագրում (էջ 146ա) խազավորմամբ ավելի պարզ է, քան № 4768-ում, և ավելի ամփոփ ու հավաք (առանց դառնալու պարզունակ), քան № 3503-ում կամ № 428-ում և այլն:

պատկերը ևս, տեսադաշտում ունենալով նաև Ղրիմում XIV դարում կազմված (Դ) ու Աղթամարում 1445-ին Մինասենց Թովմայի գաղափարած (Դ) Գանձարանները։ Ա[179] և Բ[180] ձեռագրերից համեմատության համար վերցնենք «Ավետիս մեծ խորհրդոյ» տաղը (հատվածաբար. էջ 97, 98)։



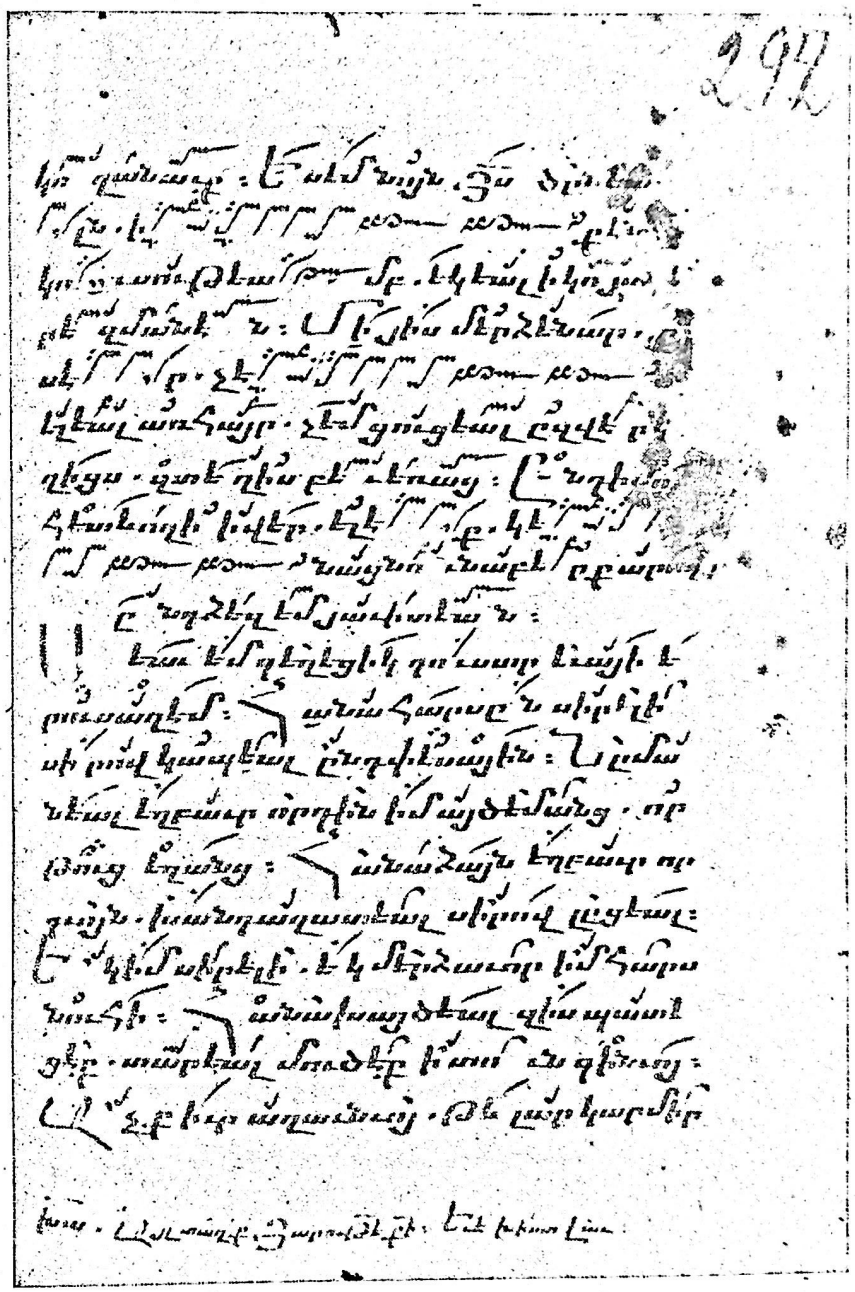
179 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 15բ։
180 Մատենադարան, ձեռ. № 5328, էջ 76ա։

Ակներև է, որ այս դեպքում էլ (ինչպես և «Էին աջոյ» ստեղծագործության պարագայում), կիլիկյան ձեռագրում ավելի բարդ խազավորում ունի տաղը։ Նրանում գրական խոսքի տվյալ վանկի հետ զուգորդվում են ավելի մեծ թվով երգչային նշաններ։

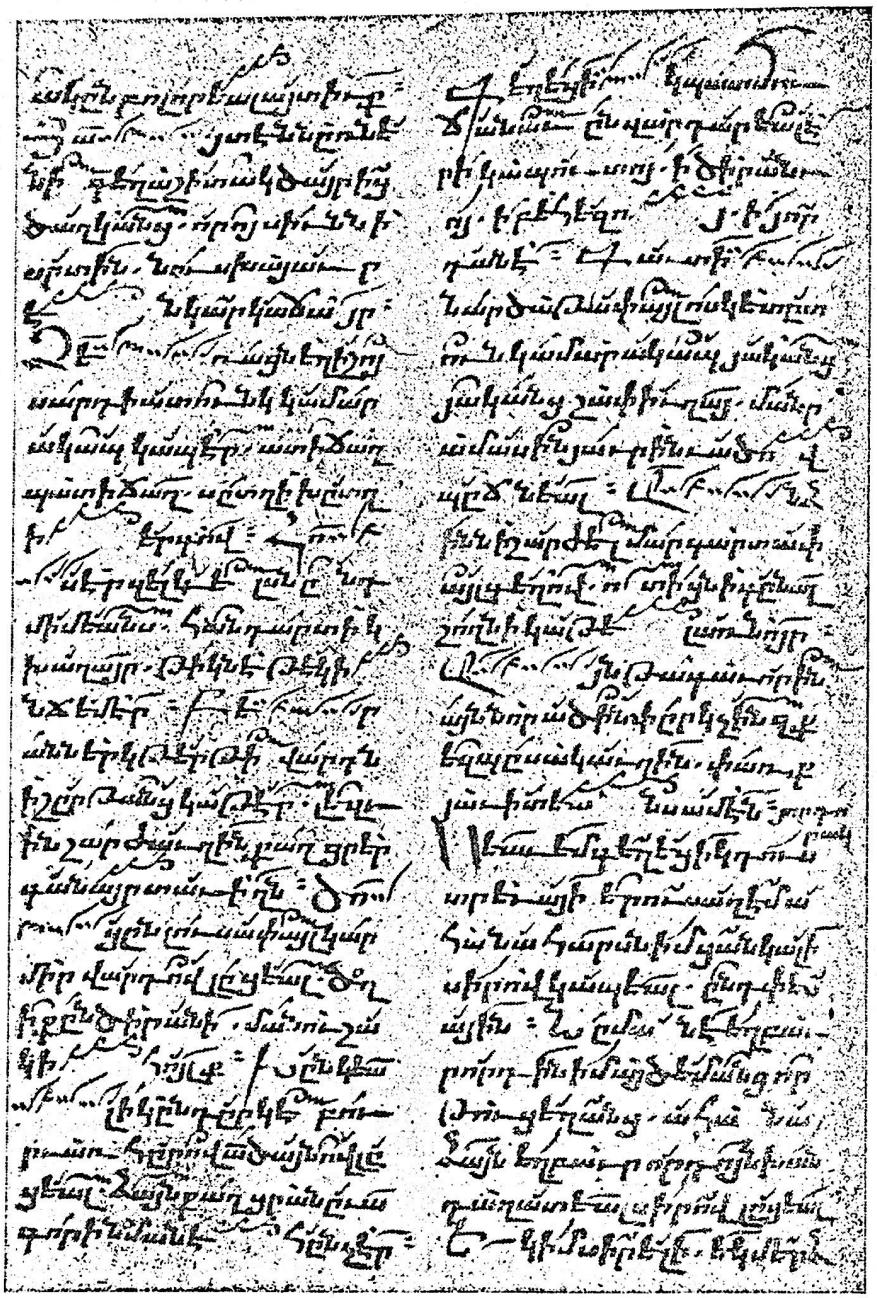


Ընդհանուր առմամբ միևնույն հարաբերությունն է ցույց տալիս նաև, օրինակ՝ «Սեաւ եմ գեղեցիկ» տաղի համեմատությունը, համապատասխանա-

բար, Ց181 և Բ182 ձեռագրերից, որովհետև Ղրիմում գաղափարվածը (Գ), արտացոլում է կիլիկյան ավանդույթները։ Ահա (էջ 99, 100).

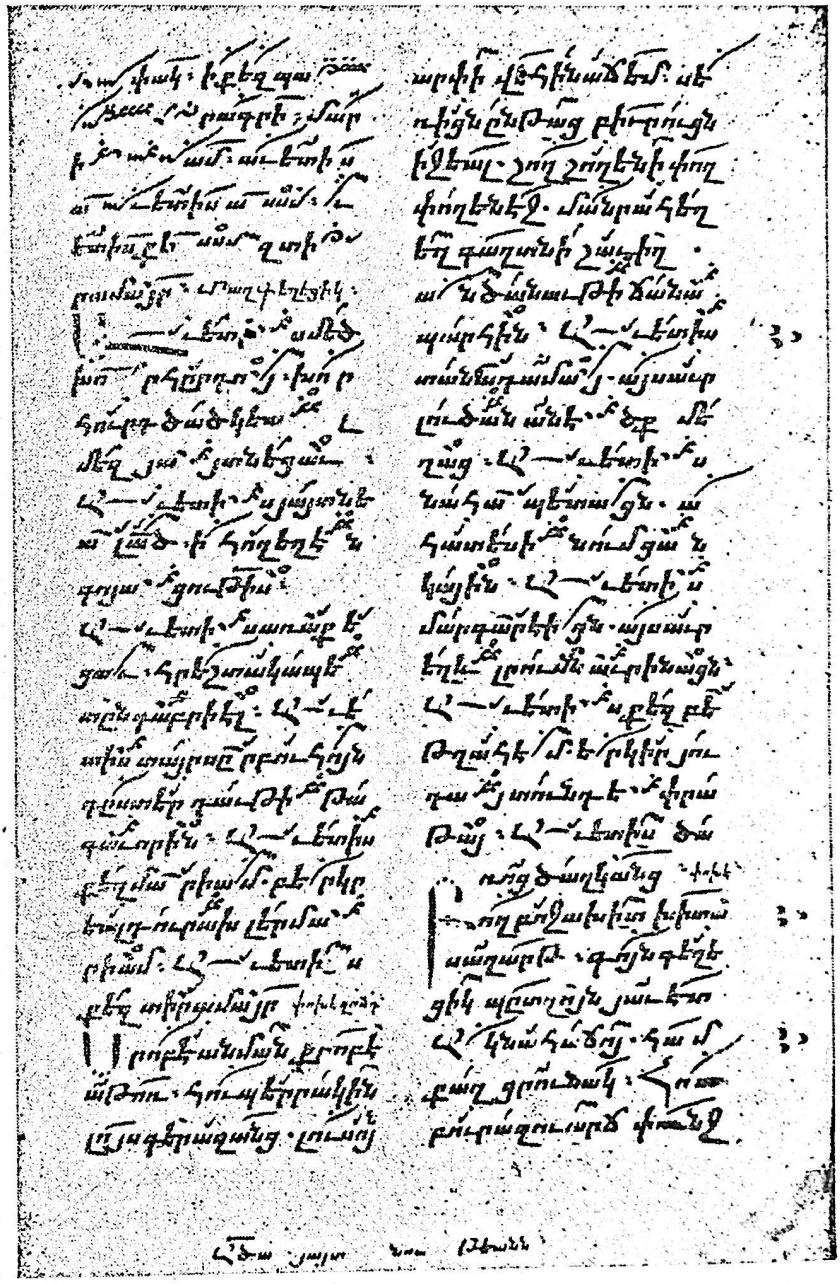


181 Մատենադարան, ձեռ. № 7785, էջ 292ա։
182 Մատենադարան, ձեռ. № 5328, էջ 78բ։



Ահա տարբերություններն արտահայտում են թե՛ կիրառված խազագրության մասնագիտական մակարդակը, և թե՛ կիլիկյան ու հայաստանյան երգչային դպրոցների ինքնահատուկ գծերը (առաջինը՝ ավելի զարդոլորուն, երկրորդը՝ ավելի ամփոփ մեղեդիական)։ Դրանք մեկտեղելու բեղմնավոր հնագույն փորձերից մեկը նկատվում է Դ գանձարանում։ Ուշադիր ծանոթանալով,

ասենք, նույն «Ավետիս մեծ խորհրդոյ» տաղի խազավորմանը ըստ այդ ձեռագրի[183], առանց դժվարության կնկատենք հետևյալ հետաքրքրական երևույթը։



Խազագետ գրիչը (Մինասենց Թովման) մի ամբողջ շարք բարդ խազագրերի վրա «սուղի» նշանն է տեղադրել, որով ձեռագրից օգտվող երգիչներին հու-

183 Մատենադարան, ձեռ. № 5521, էջ 24ա։

չել է թե՛ տվյալ զարդոլորումները հաշվի առնելու անհրաժեշտությունը, և թե՛ դրանք ամփոփելով վերարտադրելու հնարավորությունը։

Անցնենք առաջ։ Կիլիկյան գանձարանները իրենց ստեղծման ժամանակով են ավելի մոտ Նարեկացուն, բայց նրա տաղերից մի քանիսը, ըստ բոլոր տվյալների, նորովի են եղանակավորվել այստեղ, հատկապես XIII—XIV դարերի երաժշտական ճաշակի համաձայն։ Հայաստանյան մի շարք գանձարաններ իրենց ստեղծման վայրով են շատ մոտ Ռշտունիքին կամ ճիշտ այստեղ են օրինակվել, բայց սրանցում էլ միշտ չէ, որ խազագրությունը աչքի է ընկնում բարձր մակարդակով։ Այսուամենայնիվ, կիլիկյան և հայաստանյան, ինչպես և, սկսած XV դարից, երաժշտական այդ երկու դպրոցների լավագույն կողմերի մեկտեղմամբ ստեղծված ձեռագրերի համեմատական ուսումնասիրությունը մեծ օգնություն է ցույց տալիս հետազոտողին՝ Նարեկացու տաղերի երաժշտաոճական հատկանիշների ու երգչային ավանդույթներում դրանց պահպանման ու փոխանցման հարցերից զեթ կարևորագույնների պարզաբանման տեսակետով։

Խազավոր ձեռագրերի ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս հանգելու նաև մի շարք այլ կարևոր եզրակացությունների։ Այսպես, գանձարաններում Նարեկացու տաղերի խազավորումներն առհասարակ աչքի են ընկնում խիտ ու բարդ մի հյուսվածքով, որից դժվար չէ հետևցնել, թե դրանք իրենց խազավորման շրջանում իսկ ներկայացրել են մեծ մասամբ հայ երգաստեղծության զարդոլորուն ոճի նմուշներ։ Այնուհետև, գանձարաններում զարդոլորուն ոճի ստեղծագործություններով ներկայացված են նաև մի քանի վաղմիջնադարյան երգիչներ, ինչպես Սահակ Պարթևը[184], Մովսես Քերթողը (Խորենացին)[185] և Ստեփանոս Սյունեցին (Երկրորդը)[186]։ Բայց Նարեկացին ամենահին հեղինակն է, որ հանդես է գալիս ընդհանուր առմամբ քննարկվող երգաոճին վերաբերող գործերի պատկառելի թվաքանակով՝ 20-ից ավելի տաղերով։

Եվ վերջապես, պիտի նշել, որ գանձարաններում ընդհանրապես առկա են երկու կարգի ստեղծագործություններ. դրանց մի մասն ունեցել է իրե՛ն հատուկ ձայնեղանակներ, որոնք անգիր են իմացել հին երաժիշտները, իսկ մյուս մասը կատարվել է առաջինների ձայնեղանակներով։ Երկրորդ կարգի ստեղծագործությունները գանձարաններում ունեն մասնավոր լուսանցագրություններ կամ խորագրային նշումներ, կազմված առաջին տիպի երգերի սկզբնաբառերից, որոնք ցույց են տվել, թե տվյալ (խազավորված) խոսքերը ո՞ր ձայնեղանակով պիտի կատարել։

Արդ՝ Նարեկացու տաղերը հին, ընտիր գրչագրերում նման լուսանցագրություններ չունեն, բայց այլ հեղինակների գործերին վերաբերող լուսանցագրություններում հանդիպում են Նարեկացու տաղերի սկզբնաբառերը ևս[187]։ Նշանակում է՝ Գրիգոր Նարեկացու տաղերի եղանակները ծառայել են նաև որպես յուրահատուկ չափանմուշներ, որոնք այս կամ այն ձևով տարբերակ-

---

184 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 48ա—բ («Տաղ ծընընդեան»)։

185 Նույն տեղում, էջ 70ա և 70բ (երկու մեղեդի՝ «Տրպատայ թագաւորին» և «Սուրբ Լուսաւորչին»)։

186 Նույն տեղում, էջ 226ա ու 234բ (երկու տաղ՝ երկուսն էլ «Ի սուրբ խաչն»)։

187 Մատենադարան, ձեռ. № 4117, էջ 159բ, 216ա և 249ա («Գուհար վարդ[ի ձայն]», էջ 122ա, 170ա («Ծրգ. զարմանալուն ձայն է»), էջ 289ա («Երկինքն ի յերկիրս ձայն»), էջ 294ա («մտանէ՝ «յԷին աջոյն ձայնն»), էջ 343ա («Աւետիս մատուցանեմք ձայն է») և այլն։ Տե՛ս նաև ձեռ. № 7785, էջ 270ա՝ («Էն ի միշտ էէն» ձայնն է), 4768, էջ 120 ա («Ես ձայն զարհուրծուն ասմա»-ի գոյն է») և այլն։

ված վիճակում պետք է զուգորդվեին այլ երգերի խոսքերի հետ էլ։ Ըստ որում հատկանշական է, որ մի-երկու դեպքում Նարեկացու տաղի սկզբնաբառերին հանդիպում ենք անգամ Շնորհալու ստեղծագործությունների լուսանցքներում[188]։ Դժվար է ենթադրել, թե դա արած կլինեին Շնորհալու բարձր հեղինակության առաջ խոնարհվող նրա հետնորդները, որտեղից և պարզ է, որ մեծագույն երգահան Շնորհալին ինքն է ժամանակին ցուցում թողել՝ իր տվյալ ստեղծագործությունը կատարել Նարեկացու տաղի եղանակով։ Գրիգոր Նարեկացու նաև երաժշտական բացառիկ տաղանդի ճանաչման փայլուն վկայություններից մեկն է սա անկասկած, ճանաչում, որն ի վերջո սրբագործվել է ողջ հայ իրականության չափացույցներով։ Եվ զարմանալի չէ, որ Նարեկացու տաղերից գեթ մի քանիսի եղանակները, նույնիսկ խազերի բանալիի կորստյան պայմաններում, ավանդաբար հարատևել են մինչև մեր օրերն ու ձայնագրվել՝ սկսած անցյալ հարյուրամյակի վերջին քառորդից։

Գրիգոր Նարեկացուց եղանակներով հանդերձ մեզ հասած ստեղծագործությունների արդի ձայնագրությունները (հայկական ու եվրոպական ձայնանիշերով)։ *XIX* դարի վերջերից հայկական ձայնագրության նոր համակարգի (իսկ ավելի ուշ՝ նաև եվրոպական նոտագրության) նշանների օգնությամբ գրառվել են նաև ժամագրքում ու Շարակնոցում ընդգրկված երգերից Նարեկացու վերը դիտարկված աղոթքն ու հարության Դկ տեր երկնիցը։ Այդ գործին ձեռնամուխ եղած առաջին երաժիշտներից մեկն է Ն. Թաշճյանը, որ մասնագիտական բարձր մակարդակով գրառել ու ձայնագրյալ ժամագրքում, Շարակնոցում և Պատարագում տեղադրել է համապատասխանաբար՝ «Ընկեալ քաղցրութեամբ» աղոթքը[189], «Փառք Քրիստոսի ամենազօր յարութեան»[190] շարականը և «Աչքն ծով»[191] ու «Հաւուն, հաւուն»[192] տաղերը (վերջինում հավանաբար ծիսաարարողական նկատառումներով զանց առնելով բանաստեղծության առաջին տողը՝ «Հաւուն, հաւուն արթնացեալ», որ ձեռագրերում կա, այն էլ ճոխ խազավորված)։

«Ընկեալ քաղցրութեամբ»-ը (որի եղանակը, ի դեպ, այլուստ հայտնի չէ մեզ), Ողբերգության մատյանի խաղաղական, մեղմահոս հատվածներից է, որով և անցել է հանգստյան ժամի աղոթքների կարգը, ինչպես տեսանք։ Նրանից ութ-ինը տող եվրոպական ձայնագրության փոխադրելով բերել էինք Ներսես Շնորհալուն նվիրված մեր մենագրության մեջ[193], ցույց տալու համար, թե ինչպես է օգտվել Նարեկացուց միջնադարի մեր մեծագույն բանաստեղծ-երաժիշտներից մեկը իր հիասքանչ «Աշխարհ ամենայն»-ը հորինելիս։ Այժմ ամ-

---

188 Մատենադարան, ձեռ. № 428, էջ 50ա և 63բ («Սեաւ եմ գեղեցիկ [ձայն է]»)։ Շատ հատկանշական է, որ ձեռագրերում պատահում են նաև հետևյալ տիպի լուսանցագրություններ՝ «Տաղ սրբոց քառասնից, որք ի Սեբաստիա կատարեցան. ի Գրիգորէ Նարեկացւոյ ասացեալ։ Թէ զդորա ձայնն չգիտես, դու «զԱյսպաւր Գաբրիէլին» ձայնն ասա» (ձեռ. № 7785, էջ 153ա)։ Վերջինս Ներսես Շնորհալու հայտնի տաղերից է։ Միանգամայն ակներև է, որ Շնորհալու տաղային երաժշտական ոճը համարվել է հարազատ Նարեկացու երգաշխարհին։ Այս տեսակետով ուշագրավ է նաև այն փաստը, որ № 4768 ձեռագրում, օրինակ (էջ 31բ—32ա), Շնորհալու «Ստեղծող մանկանց» տաղը բերվում է որպես Նարեկացու «երգ զարմանալի» մեղեդիի հորդորակը։

189 Երգք Ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, 1877, էջ 429—431։

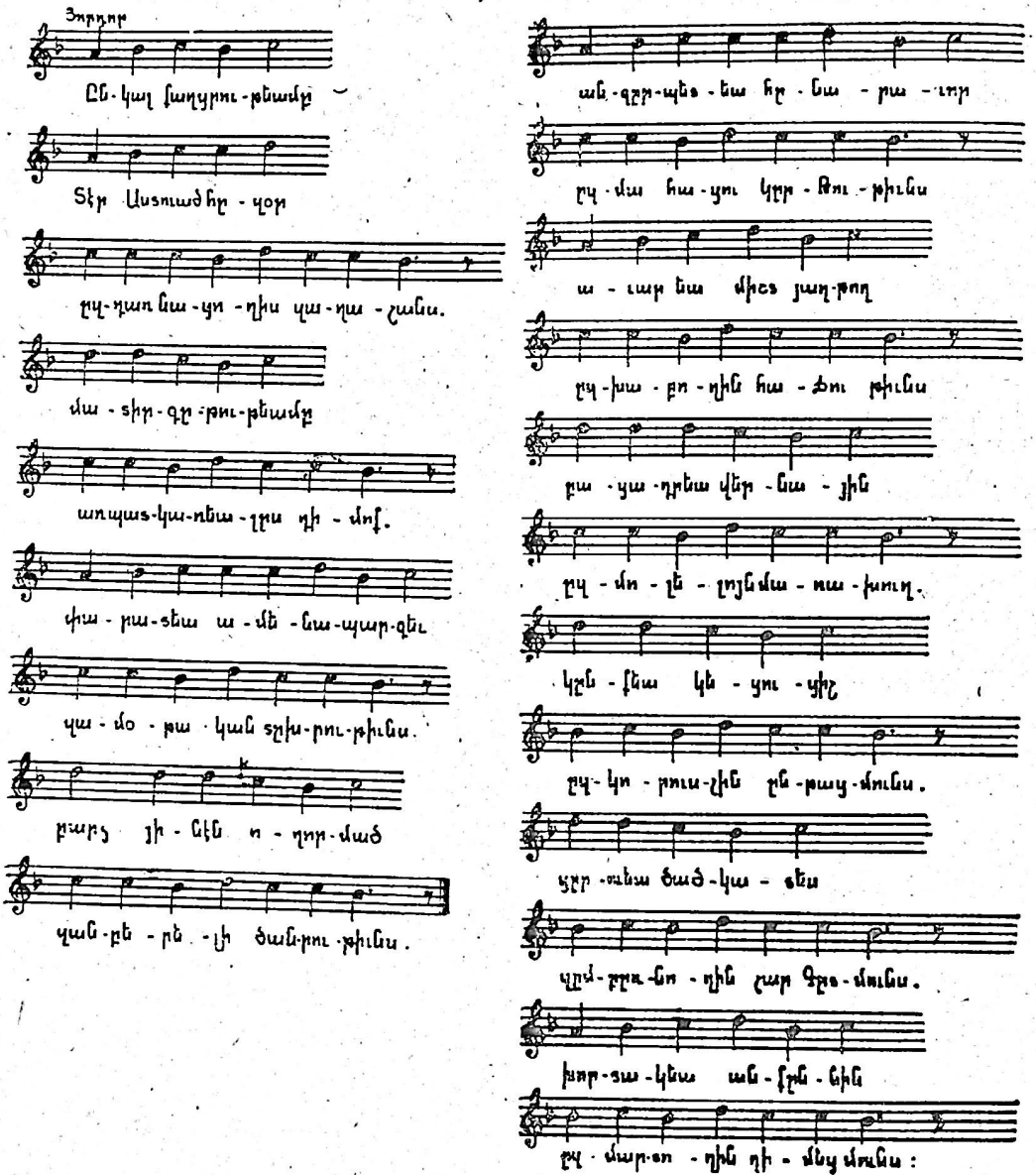
190 Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, էջ 613։

191 Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878, էջ 96—98։

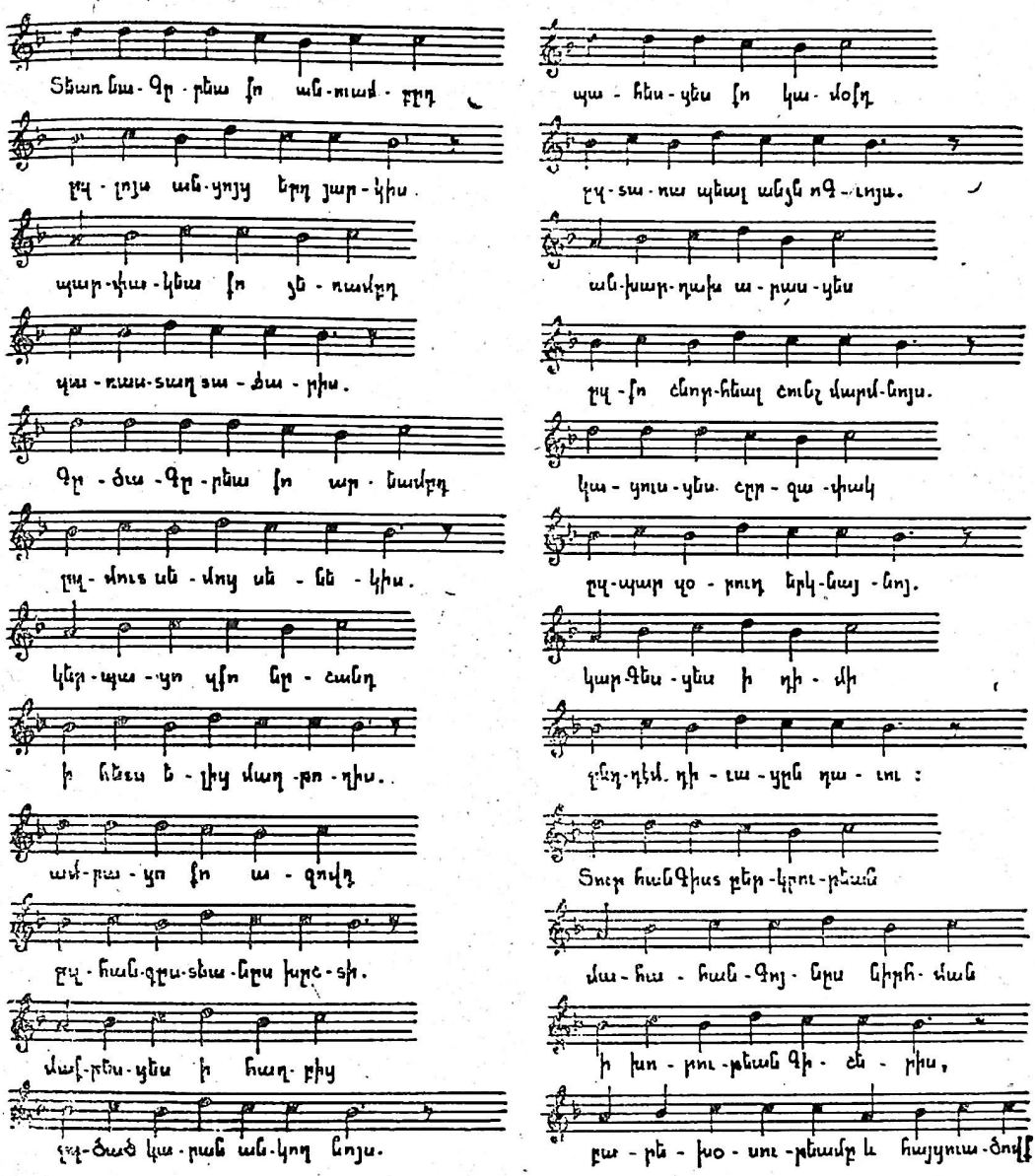
192 Նույն տեղում, էջ 99—101։

193 Ն. Թանմիջյան, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973, էջ 79։

բողջապես ներկայացնելով այդ աղոթքը, դարձյալ մեղեդին հայկական ձայնանիշներից եվրոպականի փոխադրված ձևով, տալիս ենք նրա ընդհանուր ընութագիրն ու հորինվածքի վերլուծությունը (էջ 104, 105, 106)։



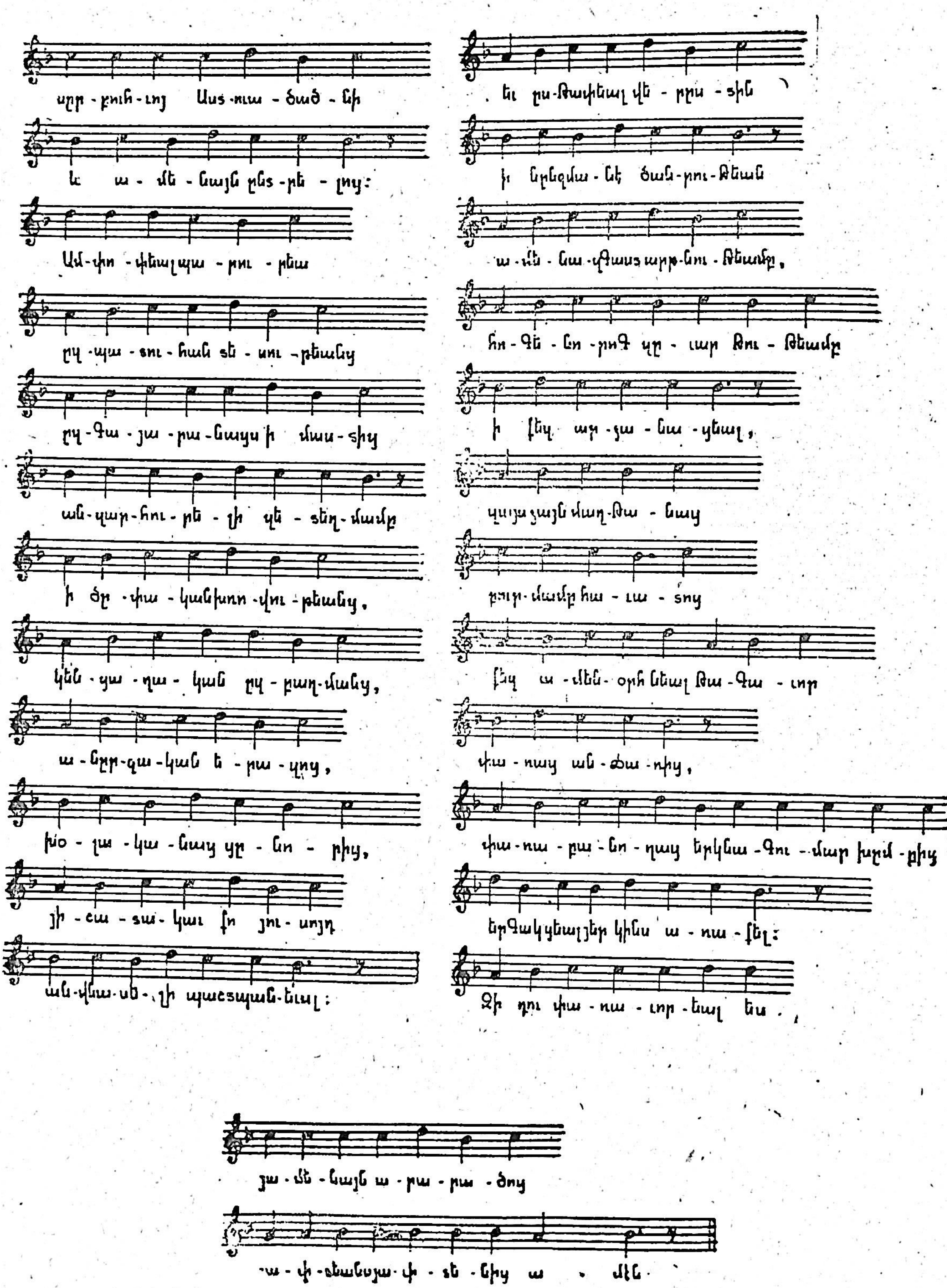
Գրական խոսքերի ու երաժշտության կապի տեսակետով ավելի քան պարզ մի պատկեր է ներկայանում մեզ այստեղ։ Ողջ կառույցը բաղկացած է հիմնականում 5—8 վանկանի տողատիպ շարույթներից (սինտագմաներից, որ լրիվ երևակված է բերված նոտային օրինակում, նրա համապատասխան տողատման միջոցով)։ Դրանց շրջանակներում գրական խոսքի յուրաքանչյուր վանկ, որպես ընդհանուր կանոն, զուգորդում է չափական մեկ միավորի արժեքով մեկ հնչյունի հետ, որն երկարացվում է շարույթի վերջին վանկի հետ։ Առաջանում է մի հյուսվածք, որը մանավանդ «յորդոր» ընթացքով կատարման



պայմաններում, նույնիսկ թվերգի տպավորություն է թողնում։ Իրականում, սակայն, աղոթքս մոտիկ է սաղմոսերգության, որում մեղեդին գրական խոսքի նորովի (հատուկ ելևէջումով) արտասանելու միջոց է միայն[194]*։ Դրան նպաստում է նաև սահմանափակ թվով հնչյունների գործածությունը, ինչպես և վերջիններիս հարաբերությունների յուրօրինակ կազմակերպությունը։*

---

194 *Այդ միջոցի կիրառմամբ, բնականաբար, մի կողմ է դրվում տվյալ գրական խոսքերի հուզական բովանդակությանը համապատասխանող երաժշտական հարուստ կերպար ստեղծելու խնդիրը։*


սրբ-ուհ-ւոյ Աստ-ուա-ծած-նի
և ա-մե-նայն ընտ-րե-լոց:
Ամ-փո-փեալ պա-րու-րեա
ըղ-պա-տու-հան տե-սու-թեանց
ըղ-գա-յա-րա-նայս ի մա-տից
ան-կար-հու-թե-ւի կե-տեղ-մամբ
ի ծը-փա-կանխոո-վու-թեանց,
կեն-ցա-ղա-կան ըղ-բաղ-մանց,
ա-նըր-զա-կան ե-րա-կաց,
խօ-լա-կա-նաց կը-նո-րից,
յի-ըա-տա-կաւ ֆո յու-սոյդ
ան-վնա-սօ-, լի պաշտպան-եալ:
եւ ըս-թափեալ վե-րըս-տին
ի նըբըզմա-նէ ծան-րու-թեան
ա-մե-նա-վՅասս արդ-նու-թեանց,
հո-գե-նո-րոգ կը-սար թու-թեամբ
ի լեզ. ապ-շա-նա-ցեալ,
կայծ շայն մաղ-թա-նաց
բոլր-մամբ հա-ւա-տոց
լեզ ա-մեն-օրհ նեալ թա-գա-ւոր
փա-ռաց ան-ճա-ռից,
փա-ռա-բա-նո-ղաց երկնա-գու-մար խըմ-բից
երգակցեալ յեր կինս ա-ռա-ջել:
Զի դու փա-ռա-ւոր-եալ ես,
յա-մե-նայն ա-րա-րա-ծոց
-ա-փ-ստանեսա-փ-ստ-նից ա-մէն.

Աղոթքի մեղեդին ընթանում է լուսավոր մեծալար հիմքի շատ ինքնատիպ մի ձայնեղանակում, որ հայկական տեսական երաժշտագիտության մեջ դիտված էլ չէ տակավին[195]։ Եղանակի հիմնաձայնը (կամ վերջավորող ձայնը) «պարոյկին» է, երկրորդ «էկորճ» վերին եռյակով։ Բայց ելևէջում տիրապետում է ոչ թե հիշյալ «էկորճը» (այդ դեպքում ձայնեղանակը անմիջապես հստակորեն կպայծառանար), այլ երկրորդ «փուշը» (c^2) որը լինելով ավելի չեզոք մի դիմող ձայն, և իր դիրքով շատ մոտ (ընդամենը երկյակի հեռավորության վրա) գտնվելով «պարոյկից», ապահովում է առանձնապես աչքի ընկնող որևէ բարձրակետային ոլորտի բացակայությունը ևս։ Այս ամենը ընդհանուր առմամբ հեզ ու խաղաղական մի նկարագիր է հաղորդում աղոթքին, ճիշտ ու ճիշտ համապատասխան հանգստյան ժամի խորհրդին։ Ուշագրավ է նաև եղանակի շեշտադրության կարծես ճիշտ խաղաղեցնող միաձևությունը։ Երկարացվելով փաստորեն ընդգծվում է, ինչպես նշեցինք, գրական խոսքի շարույթներից ամեն մեկի վերջին (առանց այդ էլ շեշտակիր) վանկը։

Նշված կետերը նույնիսկ ձանձրալի միապաղաղություն կարող էին հաղորդել եղանակին, եթե չլինեին կանխող ազդակները։ Գրական խոսքի տողատիպ շարույթները վանկերի քանակով անհավասար են։ Դրանց երաժշտագրման վանկային ոճն էլ այդ մասին որևէ ուղղում չմտցնելով, եղանակի ծավալումն իրացվում է անհամաչափ (ասիմետրիկ) դասույթների (ֆրազների) շարահարմամբ։ Այդ դասույթներում վերջին վանկի հետ զուգորդված հնչյունն ընդհանրապես երկարացված է, ասացինք։ Սակայն, նախ՝ միշտ չէ, որ դա այդպես է։ Հետո՝ երբեմն նման վանկում «ը» ձայնավորի արտասանությանը ևս չափական մեկ միավորի արժեք հատկացվելով, այն (վանկը) երգվում է նույն բարձրությամբ երկու առանձին հնչյունների զուգորդությամբ։ Այլ դեպքերում երկար հնչյունը հանդես է գալիս նաև երաժշտական դասույթի սկզբում և այլն, որով պարբերականության խախտումներ են առաջ գալիս այս հարթության վրա՛ևս։ Այնուհետև, ձայնեղանակի դիմող ձայնը թեև «փուշ» աստիճանն է, սակայն պատահում է նաև, որ այդ պաշտոնը ստանձնելու նկրտումներ է հանդես բերում երկրորդ «էկորճն» էլ։ Եվ վերջապես, ամբողջ կառույցում երաժշտական դասույթները խմբավորվում են հիմնականում երկուերկու, իրենց վերջին (երկար) հնչյուններով գոյացնելով դիմող ձայն-վերջավորող ձայն (c^2—b^1) հարաբերությունը։ Բայց ահա, այս հարթության վրա ևս նկատվում են աչքի զարնող խախտումներ։ Մի շարք դեպքերում հիշյալ խմբավորումները կազմվում են երեք (տե՛ս քննարկվող աղոթքի թեկուզ սկիզբը), չորս և անգամ ավելի երաժշտական դասույթներից։

Պետք է հատուկ ընդգծել, որ «Ընկալ քաղցրությամբ» աղոթքի երաժշտական բաղադրիչի վերլուծության տվյալներն ընդհանուր առմամբ համապատասխանում են նրա վերն հիշատակված խաղագրությանը։ Այն իրագործված է ընդամենը չորս-հինգ նշանների օգնությամբ (չհաշված նաև մեղեդիական հոսանքի տրոհությունը ցույց տվող կետերը), որոնք իրենց նոսր տեղաբաշխման մեջ իսկ հստակ ընկալվող կարևոր պաշտոններ են կատարում։ «Շեշտը» կիրառված է որպես բարձրության շեշտի նշան, «բութը» կիսահանգաձև է ցույց տալիս (դիմող ձայնի վրա), «ձայնդարձը»՝ հանգաձև (վերջավորող ձայնի վրա) և այլն։ Անշուշտ, ամեն ինչ չէ, որ ճիշտ ու ճիշտ համապատասխանում է

---

195 *Հմմտ.՝ Хр. Кушнарев,* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, с. 496—519.

ձայնագրված բնագրում եղածին։ Ասենք՝ շարույթների խմբավորումը երբեմն չի համընկնում։ Եվ կամ՝ ձեռագրում մի ամբողջ շարք դեպքերում «ը» ձայնավորի վրա «սուղ» նշանն է դրված. մինչդեռ ձայնագրված բնագրում այդ ձայնավորը ևս ընդհանրապես միջակ վանկի տևողություն ունի (փոխանակ կարճ վանկի)։

Այս և նման կետերը, վերջին հաշվով, մանրամասներ են։ Խազագրված մեղեդին հյուսվածքի գլխավոր գծերով նույնն է Ձայնագրյալ ժամագրքում բերվածի հետ։ Դատելով խազագրությունից, «Ընկալ քաղցրութեամբ» աղոթքի երաժշտական բաղադրիչին շատ մոտիկ մի մեղեդի ունեցած պիտի լիներ նաև «Որդի Աստուծոյ» կտորը։ Հիմքեր ունենք հավաստելու, որ ապագայում ընթերցող հասարակայնությանը երաժշտությամբ հանդերձ կներկայացնենք այն ևս։ Անկախ դրանից, նախընթացն էլ բավական է հաստատելու, որ հայ գրականության անմահ գրքերից մեկը՝ Գրիգոր Նարեկացու եզակի Ողբերգության մատյանը անցյալի հայ իրականության մեջ կենցաղավարել է հոգևոր երգարվեստի հինավուրց ավանդույթների հետ սերտ կապերի պայմաններում։ Կապեր, որոնց ստեղծման մեջ նախաձեռնությունը հարկավ պատկանում է հեղինակին՝ Գրիգոր Նարեկացուն։

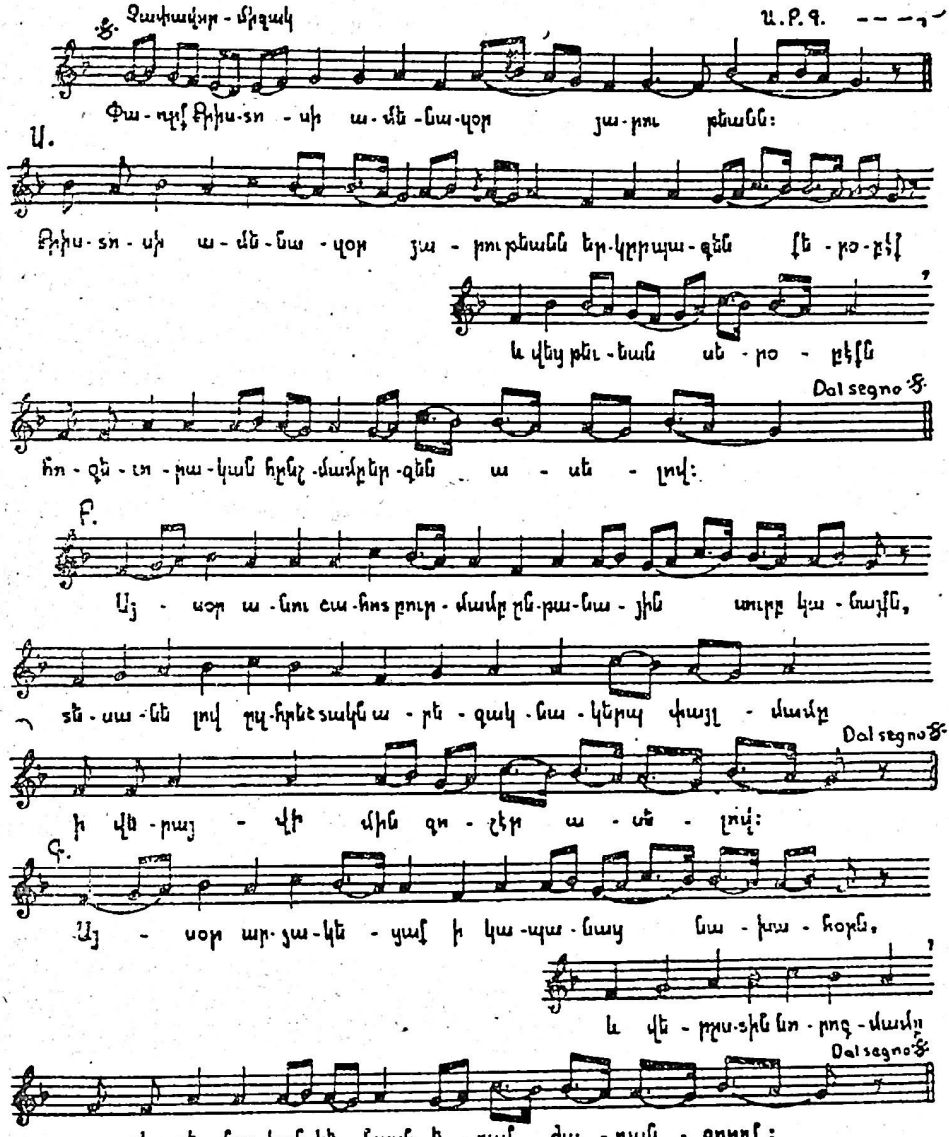
Նարեկացու-Հարության տեր երկնիցը Դկ սովորական շարականներից է։ Բաղկացած է երեք մնից, որոնցում եղանակը թեթևակի տարբերակվում է, և որոնցից յուրաքանչյուրի սկզբում, այլև շարականի վերջում, հնչում է «Փառք Քրիստոսի ամենազօր յարութեանն» դարձը կամ կրկնակը։ Այս ձևը հին է, բանեցված է դեռևս Մեսրոպ Մաշտոցի ապաշխարության շարականներում[196]. և դա է, որ կիրառել է Նարեկացին նաև «Սայլն այն իջանէր» տաղում (օգտագործելով նույն կրկնակի խոսքերն էլ), բայց գեղարվեստական հետաքրքրքրականության առումով անհամեմատ ավելի բարձր մակարդակի վրա։

Պետք է ասել, որ հին և միջին դարերում, մեր մեջ և այլուր, թե՛ գեղջուկ ժողովրդական, թե՛ գուսանական և թե՛ հոգևոր մասնագիտացված երաժշտության մարզերում հորինվել ու կենցաղավարել են երկու կարգի ստեղծագործություններ. սովորական՝ որոնք ամուր թելերով կապված են եղել ավանդական ըմբռնումների և դարերի ընթացքում հավաքական ջանքերով բյուրեղացած կաղապարների հետ[197], և իմֆնօրինակ՝ որոնք հանդիսանալով առավելապես տվյալ հեղինակի անհատական ապրումների, վերաբերմունքի և ճիգերի արգասիքը, իրենց ժամանակի չափանիշով ներկայացրել են նոր ձևեր։ Միջնադարյան հեղինակները, սակայն, չեն բաժանվում լոկ սովորական և կամ լոկ ինքնօրինակ երգեր հորինողներից։ Որպես ընդհանուր կանոն, նրանք իրենց գրիչը փորձել են թե՛ մեկ, և թե՛ մյուս տեսակի ստեղծագործությունների ոլորտում։ Արդ, առ այսօր մենք նույնիսկ չգիտենք, թե Գրիգոր Նարեկացին կարող էր հորինած լինել սովորական տիպի գոնե մեկ երգ, որով Հարության առտու բերվող շարականը յուրովի լրացնում է այդ մասին մեր պատկերացումների թերին (տե՛ս էջ 109)։

---

196 Տե՛ս օրինակ, ապաշխարության Ա՛ շարքից «Ողորմեա ինձ Աստուած, ի լսել ձայն պողոյն» ողորմյան, հաջորդ տեր երկնիցը՝ «Փառք քեզ Աստուած» և այլն։

197 Մեր այս սովորական կոչած երգերը առավել մեծ չափով առկա են ժողովրդական ստեղծագործության մեջ։ Դրանք համեմատաբար ավելի քիչ են գուսանական արվեստում և է՛լ ավելի պակաս՝ հոգևոր երաժշտության մեջ։



«Աչքըն ծով» և «Հաւուն, հաւուն» տաղերի թաշճյանական գրառումներում արտացոլված է հայ երգաստեղծության-երգեցողության համապատասխանաբար՝ XII—XIII և XIII—XIV դարերին հատուկ մակարդակը, այլև, մասնավորապես, կիլիկյան երաժշտական նուրբ ճաշակը: Այսուհանդերձ, քննությունից պարզվում է, որ «Աչքըն ծով»-ի երաժշտական բաղադրիչը՝ ինչքան էլ վերապահված Կիլիկիայում XII—XIII դարերում, մեծ բանաստեղծի մեղեդիական ոճի մի քանի էական գծեր էլ պահպանել է: Նվ պատահական չէ, որ Կոմիտասը լուրջ նշանակություն է տվել Ն. Թաշճյանի սույն ձայնագրությանը և անգամ գործիքային տիպի մշակման մի ուրվագիծ է թողել, ուր օգտագործված են տա-

դիպ դիտարկվող գրառմանը հատուկ սկզբնական տիպական ելևէջները[198]։ Այնպես որ, Նարեկացու տաղերի կոմիտասյան չորս վերականգնումների շարքում «Աչքըն ծով»-ը ևս, Թաշճյանի ձայնագրությամբ, վերլուծելու ենք սույն աշխատության հաջորդ գլխում։

Ինչ վերաբերում է «Հաւուն, հաւուն» տաղի Թաշճյանական գրառմանը, ապա նրանում երաժշտական ինքնին գրավիչ բաղադրիչը իր ելևէջային-կըշռույթային կառուցվածքով զգալիորեն հեռանում է Նարեկացու ինքնարտահայտմանը հատուկ մեղեդիական ոճից։ Մենք սա կարող էինք հաստատել, եթե անգամ ձեռքի տակ չունենայինք նույն տաղի կոմիտասյան վերականգնումը։ Հարցն այն է, որ նարեկացիական երաժշտական մարմնավորումներին հատուկ է կառուցիկ ձևը, և հուզականորեն նույնիսկ ամենապողպեկուն ստեղծագործություններին՝ մեղեդիական գլխավոր բարձրակետի անսքող դրսևորումը։ Երկու տեսակետներով էլ այլ պատկեր է ներկայացնում «Հաւուն, հաւուն» տաղի կիլիկյան տարբերակը, որ գրառել է Ն. Թաշճյանը։ Նրա մեղեդին մի հատկանշական նմուշ է կիլիկիայում XIII—XIV դարերում ծաղկած այն երաժիշտների գեղարվեստական արտադրանքից, որոնք նախորդ հարյուրամյակների տարբեր ստեղծագործություններ վերաեղանակավորում էին ըստ երգաստեղծության զարդոլորուն ոճի նոր պահանջների։ Տաղիս ձայնեղանակային նշումն է՝ Բձ, որ պայմանական է։ Երևում է սակայն, որ այն հնուց է գալիս և մասամբ արդարանում է ստեղծագործության սկզբնական հատվածի երաժշտության հիմնական շրջագծերով[199]։ Ընդհանրապես, տաղի երաժշտական բաղադրիչն իր մեջ ներառել է թե՛ Բձ-ի ու Բկ-ի, թե՛ Բձ դարձվածք, և թե՛ զարտուղի ու ստեղի եղանակներին հատուկ գծեր, ինչպես կտեսնենք։

Բացի Ն. Թաշճյանից, Գրիգոր Նարեկացու տաղերի ավանդաբար պահպանված եղանակների գրառումներ կատարել են նաև այլ երաժիշտներ։ Որոշ շահեկանությունից զուրկ չեն Մ. Խումաշյանի մեկ[200] և Ալ. Հակոբյանի երկու[201] ձայնագրությունները, բայց, ընդհանրապես, ի հայտ են բերում մի դեպքում՝ ձայնագրագիտական ցածր մակարդակ (Խումաշյան), մյուսում՝ բուն երգերի մի խանգարման վիճակը։ Առհասարակ ուշադրության արժանի, բայց և քննության ենթակա են այն գրառումները ևս, որոնք հանդիպում են XIX դարի վերջերից մինչև XX-ի կեսերն ստեղծված հայ եկեղեցական երգիչների ձեռագիր ժողովածուներում (դրանցից մեկին վերն անդրադարձել ենք արդեն)։ Այդ երգիչների մեջ կան ակնհայտորեն արևելահայաց երաժիշտներ էլ, որոնց կատարած ձայնագրություններն ընդհանրապես աչքի ընկնելով գրական խոս-

---

198 Տե՛ս Զարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի դիվան, նյութ № 473/8։

199 Համմ. Մաշենադարան, ձեռ. № 3 (Նորագույն ձեռագրերի հավաքածու), Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, էջ 11բ—13բ, ուր տաղն ունի ձայնեղանակային նույն նշումը և այն արդարացնող մի-երկու ավելի ավանդական մեղեդիական պտույտներ (դարձյալ առաջին մասում)։ Դրանք, սակայն, ողջ կառույցին, Թաշճյանի ձայնագրության համեմատությամբ, ավելի նախաստեղծ շեշտեր չեն հաղորդում։

200 «Ձայնագրեալ Տաղարան», Վաղարշապատ, 1900, էջ 24—25 («Հաւիկ մի պայծառ», տարբերակ)։

201 Էդ. Հակոբյան, Հայկական Պատարագի տաղեր և մեղեդիներ, Գահիրե, 1963, էջ 23 («Հաւուն, հաւուն», տարբերակ՝ Կ. Պոլսում կենցաղավարած մի եղանակով) և էջ 40 («Հաւիկ», տարբերակ՝ 1926-ին «Տաթև» տարեցույցում հրատարակված եղանակով)։

քի վանկերի չափազանց երկարաձգումներով, պահանջում են զգաստ, քննական մոտեցում[202]։

Վերջապես, ներդաշնակյալ Պատարագի բաղմաձայն մշակման առիթով մի շարք մեղեդիներ և սրբասացություններ, այդ թվում և «Աչքն ծով» տաղը եվրոպական ձայնանիշերի փոխադրել է նաև Մակար Եկմալյանը (օգտվելով ձայնագրյալ Պատարագի 1874 և 1878 թվականների հրատարակություններից)։ Առհասարակ մասնագիտական բարձր մակարդակով կատարած նրա փոխադրումներն աչքի են ընկնում մի-երկու ուրույն առանձնահատկություններով, որոնք պայմանավորված են տաղերն ու մեղեդիները ևս ներդաշնակյալ Պատարագի ընդհանուր հյուսվածքին ադուցանելու, ինչպես և երաժշտական արդի ավանդույթներով դաստիարակված հայ մեներգիչներին միաձայնային հին, վաղուց մոռացված կոթողները չափական կառուցվածքի և կշռույթային կազմության առումով մատչելի դարձնելու մտահոգությամբ։

Դա երևում է «Աչքն ծով» տաղի փոխադրությունից էլ, որի երաժշտական բնագիրը բաժանված է հատածների (տակտերի) և որի չափա-կշռույթային կառուցվածքը որոշ չափով պարզեցված է։ Ձայնակայքը (տոնայնությունը) իջեցված է մեկ աստիճանով, դարձյալ կատարողական դժվարությունները հարթելու համար։ Բայց համաձայնությիը (լադը) նույնիսկ ավելի բարդ է, քան 1878 թվականի հրատարակությունում եղածը, մասնավորապես տաղի սկզբնական պտույտի սահմաններում, որտեղ առկա են բաղադրյալ (քրոմատիկ) երկու աստիճաններ։ Պտույտ, որին մի շարք անգամներ վերադառնում է տաղի մեղեդին[203]։

Նարեկացու տաղերի՝ Կոմիտասի կատարած ձայնագրություններ։ Առանձնահատուկ տեղ են գրավում Նարեկացու տաղերի կոմիտասյան գրառումները։ Ընդհանրապես ասած, մասնագիտորեն զբաղվելով հայ միջնադարյան հոգևոր երգարվեստի հարցերով, նա մասնավոր ուշադրություն է դարձրել չափանմուշ եղանակները վերաիմաստավորած, դրանց տարբերակմանը անհատականացված բնույթ հաղորդած, կամ նոր չափանմուշներ, այն է՝ ինքնօրինակ գործեր հորինած հեղինակների ժառանգությունը վերակենդանացնելու խնդրին, որով, բնականաբար, մեծ նշանակություն է տվել տաղերին ու տաղային երաժշտության ոլորտին։ Առանց հատուկ հիմնավորելու իրեն համար պարզ այս իրողությունները և շատ դեպքերում նույնիսկ չնշելով մշակված կամ լոկ գրառված երգերի իրեն հայտնի հեղինակները, Կոմիտասը տարբեր առիթներով ձայնագրել կամ ի նորո մեկնաբանել-ընթերցել է XI դարի անանուն բանաստեղծ-երաժշտի «Տիրամայրն» տաղը[204], Խաչատուր Տարոնեցու (XII—XIII դդ.) «Խորհուրդ խորին» զգեստավորման տաղատիպ գանձ-շա-

---

202 Համմ. օրինակ՝ «Աչքըն ծով» տաղը, արևելահայաց երաժիշտների շրջանակներում կազմված հրկու ձեռագրերում. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, նորագույն ձեռագրերի հավաքածու, ձեռ. № 5, էջ 159ա—162ա և № 103, էջ 5ա—6ա։

203 Համմ.՝ Ն. Թահմիզյան, Մակար Եկմալյան (կյանքն ու ստեղծագործությունը), Երևան, 1981, էջ 117—120։

204 Այն, ամենայն հավանականությամբ, նշված ժամանակաշրջանում Անիում ապրած ու գործած մի հեղինակի երկ է (տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության», «Էրեբեր» Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ (հասարակական գիտություններ), 1971, № 4։

րականը[205], Գրիգորիս Պահլավունու (XII դ.) «Ով զարմանալի» տաղը, Ներսես Շնորհալու (XII դ.) «Որ ի վերայ նըստիս» սրբասացությունն ու «Յիշեսցուք ի գիշերի», «Զարթիք փառք իմ» և «Աշխարհ ամենայն» երգերը, Հովհաննես Երզնկացու (XIII դ.) «Այսօր ձայնն հայրական» հորդորակն ու Մխիթար Այրիվանեցու (XIII դ.) «Այս խորհուրդ լցաւ», «Սիրտ իմ սասանի» գանձերգերը[206], այլև ուրիշ հզակի ստեղծագործություններ։

Կոմիտասի նախորդ կամ նրան ժամանակակից մի քանի երաժիշտներ ձայնագրել ու եվրոպական ձայնանիշերի են փոխադրել ղզալի թվով տաղեր և տաղային տիպի այլ ստեղծագործություններ։ Կոմիտասը գերազանցում է նրանց իր կատարած ձայնագրությունների որակով, տաղային արվեստի կոթողների ոճական և այլ առանձնահատկությունների ավելի խոր իմացությամբ, ինչպես և այդ կոթողները հետսամուտ տարրերից ու անկման շրջանի խանգարումներից ձերբազատելու, դրանց նախասկիզբ գեղեցկությունը վերականգնելու հազվագյուտ ձիրքով։ Այս իմաստով հայկական միջնադարյան տաղերի կոմիտասյան լավագույն ընթերցումներից են նաև, մասնավորապես, Գրիգոր Նարեկացու մի քանի տաղերի վերականգնումները։ Վերջիններս ընդամենը չորսն են՝ «Հաւուն, հաւուն արթնացեալ», «Ահեղ ձայնս, որ ես լըուայ», «Սայլն այն իջանէր» և «Հաւիկ մի պայծառ տեսի», բայց ունեն պատմական (ճանաչողական) ու այժմեական հսկայական արժեք։ Դրանք իրենց ճարտարակերտական (տեքնիկական) ու գեղարվեստական մակարդակով ներկայացնում են հայ տաղերգության զարգացման X դարին հատուկ վիճակը և մեծակերտ (մոնումենտալ) բնույթով, ինքնաարտահայտման անմիջականությամբ, հզոր թափով ու շնչով, ինչպես և հուզականության որակով առհասարակ հարազատ են Նարեկացու արվեստի ոգուն։

Բոլոր դեպքերում չէ, որ Կոմիտասը նշել է, թե տվյալ տաղը կամ նրա տարբերակը ում կատարածից է սովորել կամ ձայնագրել։ Սակայն պարզ երեվում է, որ չորս տաղերն էլ վերարտադրելիս նա ի վերջո ցուցաբերել է գործուն-քննադատական մոտեցում։ Եվ մենք այսօր մեծ վստահությամբ ենք վերաբերվում Կոմիտասի կատարած աշխատանքին, նկատի առնելով հետևյալը։ Նա լավագույն գիտակն էր հայ երգաստեղծության ճյուղերի, ոճերի ու տեսակների. քաջ հմտացել էր այդ արվեստի կոթողները անկման շրջանի խանգարումներից ու խորթ շերտավորումներից մաքրելու գործում, մշտապես ձգտում էր, իր խոսքերով ասած՝ «ոչ թե նոր եղանակ ստեղծել, այլ եղանակը կանոնավորել յուր ոգու համաձայն»[207], շուրջ քսան տարվա ընթացքում ծանոթացել էր հայկական խազավոր ձեռագրերին[208], յուրացրել էր հայ տաղերգության հայաստանյան (մասնավորապես էջմիածնական) կատարողական առանձնահատկությունները և, ինչպես ցույց տվեցին մեր դիտողությունները, հատ-

---

205 Կոմիտասի ներդաշնակած պատարագի առաջին կտորը, տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Դաշնաւորեալ երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց առաքելական ս. եկեղեցւոյ, Փարիզ, 1933։

206 Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Տաղք և Ալէլուք Հայաստանեայց Առաքելական ս. եկեղեցւոյ, Փարիզ, 1946։

207 Կոմիտաս, երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի, «Արարատ», 1898, № 3—4, էջ 112։

208 Տե՛ս մեր հետազոտությունը՝ «Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը», «Կոմիտասական» (ժողովածու), № 1, Երևան, 1969։

կապես Նարեկացու թեկուզ մի քանի տաղերի եղանակների վերականգնման հարցերով զբաղվել էր գիտակցական գրեթե ողջ կյանքի ընթացքում[209]։

Այսպես, հայկական հոգևոր երգերի իր առաջին ժողովածուներից մեկում, որ վերաբերում է 1893 թվականին, Կոմիտասը տեղադրել է «Հաւիկ մի պայծառ», «Ահեղ ձայնս, որ ես լըւայ» և «Հաւուն, հաւուն» տաղերը, առաջինը ձայնագրելով Սահակ Ամատունու, իսկ երկրորդն ու երրորդը՝ Գևորգ աբ. Աբրահամյան Ռշտունու երգածից[210]։ Դատելով պահպանված նյութերից, «Հաւուն, հաւուն» տաղի ձայնագրությանը Կոմիտասն այլևս չի անդրադարձել, հավանաբար այն համարելով հիմնականում ավարտված։ Նմանապես, նա գոհ է եղել կարծես նաև «Ահեղ ձայնս» տաղի ձայնագրությունից, որովհետև մի տարի անց հրատարակել է այն իր անդրանիկ հոդվածում, խմբագրական ոչ մեծ շտկումներով[211]։ Իսկ «Հաւիկ»-ի համեմատաբար բարդ եղանակը ճշտությամբ ձայնագրելով Ս. Ամատունու երգածից, Կոմիտասը այն իրավացիորեն համարել է տվյալ տաղի երաժշտական բաղադրիչի տակավին մոտավոր մի մարմնավորումը և շարունակել որոնումները՝ մեղեդիական կերպարի ավելի հարազատ դրսևորմանը հասնելու նպատակով։

Այդ ճանապարհի վրա մի նոր փուլ է գոյացնում նույն տաղի եղանակի Կոմիտասի ձեռագրերում պահպանվող մեկ այլ տարբերակը, որին հանդիպեցինք երեք նյութերի մեջ։ Առաջինը՝ եղանակի ձայնագրության սևագիրն է (հայկական ձայնանիշերով)[212], երկրորդը՝ դրա մաքրագիրը (դարձյալ հայկական նիշերով)[213], երրորդը՝ նույնի արտագրությունը, որ կատարել է Սպ. Մելիքյանը, հոգևոր մի-երկու այլ երգերի հետ, վերջում տեղեկացնելով հետևյալը. «Երգեց Գառնակերյան, ձայնագրեց Կ. վ. Գևորգյան, արտագրեց Ս. ս. Մելիքյան»[214]։ Ընդհանուր առմամբ այս տարբերակը, որն ստեղծված պետք է լինի մինչև 1904 թվականը, նախորդից զգալիորեն ավելի կատարյալ է, հատկապես եղանակի ելևէջային զարգացման բուն պատկերը վերագտնելու առումով։ Սակայն սրանով էլ չբավարարվելով, Կոմիտասը մի երրորդ անգամ անդրադարձել է «Հաւիկ»-ին, ի վերջո ինքն էլ երգել է այն՝ տաղի նաև կատարողական առանձնահատկությունների փայլուն իմացությամբ ու գրառել տվել ձայնասկավառակի վրա[215], որ վերաբերում է երաժշտի գործունեության վերջին շրջանին։ Այս երրորդ տարբերակում է, որ լրիվ բացահայտված են «Հաւիկ»-ի կոթողային գծերը։

Վերջապես «Սայլն այն իջանէր» տաղը նույնպես Կոմիտասի դիվանում պահպանված է երեք անտիպ ձեռագրերում, որոնցից յուրաքանչյուրը ներկա-

---

209 *Տե՛ս մեր հրապարակումը՝ «Կոմիտասի 1893 թ. հոգևոր երգերի ժողովածուն», «Կոմիտասական», № 2, Երևան, 1982։*

210 *«Հոգևոր եղանակներ», հավաքեց Սողոմոն սարկավագ Սողոմոնյանց (Ձեռ.-ը՝ հայկական ձայնանիշերով՝ տե՛ս Ե Ջարենցի անվ. Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի դիվան, նյութ № 332)։*

211 *Տե՛ս Կոմիտաս, «Հայոց եկեղեցական եղանակները», «Արարատ», 1894, № 7, էջ 223։*

212 *ՋԱԳԱԹ, Կոմիտասի դիվան, նյութ № 1540։*

213 *Նույն տեղում, նյութ № 336 (նյութին կից կա նաև եղանակի փոխադրությունը եվրոպական ձայնանիշերի, որ կատարել է Կ. Մանկասարյանը, և որը կարիք ունի խմբագրման ու ճշգրտման)։*

214 *Նույն տեղում, նյութ № 339։*

215 *Բարեբախտաբար «Հաւիկ»-ի գրառումով ձայնասկավառակներից մեկը այժմ պահպանված է Կոմիտասի Երևանյան դիվանում։*

յացնում է երգի վերականգնման մի նոր աստիճան։ Մեկը դարձյալ Սպ. Մելիքյանի արտագրությունն[216] է, հայկական ձայնանիշերով և Կոմիտասի նշումներով[217]. մյուսը՝ Կոմիտասի մաքրագիրը եվրոպական ձայնանիշերով[218]։ Այն թերավարտ է, բայց կարելի է և պետք է գոնե մասամբ լրացնել։

Հարկ է հիշատակել նաև այս տաղերի երաժշտական բնագրերը հայկական ձայնանիշերից եվրոպականի փոխադրելու աշխատանքները։ «Ես ձայն զարիծուն»-ը փոխադրել է Ռ. Թերլեմեզյանը[219], «Հաւիկ»-ը՝ Մ. Աղայանը[220] (Կոմիտասի կատարումից). «Հաւուն, հաւուն»-ը՝ Ռ. Աթայանը[221]։ «Սայլն այն իջանէր»-ը փոխադրված է երկու կերպ. մեկն իրագործել է Մ. Աղայանը[222], մյուսը՝ քիչ ավելի ճշգրտված՝ Ռ. Աթայանը[223]։

Կոմիտասյան ձայնագրություններն ու նրանց փոխադրումները միջնադարյան գրչագրերի հետ համեմատված չեն եղել։ Կատարելով այդ համեմատությունը, տեսնում ենք, որ խազավոր գրչագրերը նույնիսկ իրենց չվերծանված վիճակում նկատելի օգնություն են ցույց տալիս մի շարք խնդիրներում կողմնորոշվելու գործում։ Այսպես օրինակ, «Սայլն այն իջանէր» տաղում՝ թե՛ Կոմիտասի ձեռագրերում, և թե՛ Մ. Աղայանի ու Ռ. Աթայանի փոխադրումներում «Փառք Քրիստոսի ամենազօր յարութեան» խոսքերը լոկ եզրափակում են երգի առաջին ու երկրորդ հատվածները, մինչդեռ գրչագրերում այդ խոսքերը նույն խազերով երևում են նաև տաղի սկզբում[224]։

Ավելի կարևոր է, սակայն, հետևյալ պարագան։ Նարեկացու քննարկվող տաղը բավական ծավալուն է (շուրջ 60 տող) և ունի բարդ կառուցվածք։ Այն բաղկացած է երկու հատվածից, որոնք սկսվում և ավարտվում են վերը բերված «Փառք Քրիստոսի ամենազօր յարութեան» խոսքերով։ Վերջիններս, ուրեմն, որ հանդես են գալիս նաև ուրույն մի եղանակով էլ, ողջ տաղում հնչում են երեք անգամ. առաջին հատվածի (և միաժամանակ ամբողջի) սկզբում, առաջին հատվածի վերջում (որ և, միևնույն ատեն, երկրորդի սկիզբն է) ու ամենավերջում։

Տաղի հիշյալ հատվածներից առաջինը (13 տող), որ փաստորեն արքայական շքեղ սայլի ինքն իր մեջ ամբողջական մի նկարագրություն է, ունի ինքնուրույն նշանակություն ևս ու տակավին միջնադարում էլ կատարվել է որպես առանձին երգ[225]։ Երկրորդ հատվածը (46 տող), ուր Նարեկացին աներեր սայլը «հաստաբազուկ, լայնաթիկունք, խարտիշագեղ» ճորտի դյութական հրամա-

216 Ինչպես հաստատում է Ռ. Աթայանը ևս (տե՛ս նրա հոդվածը՝ «Գրիգոր Նարեկացու «Սայլն այն իջանէր» տաղի կոմիտասյան ձայնագրության մասին», «Էջմիածին», 1966, № 4։

217 Տե՛ս ԶԱԳԱԲ, Կոմիտասի դիվան, նյութ № 334/3։

218 Նույն տեղում, նյութ № 335/10։

219 Տե՛ս Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ (հավաքեց Ռ. Թերլեմեզյան), Երևան, 1941, էջ 107։

220 Տե՛ս Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, հ. 2 (կազմ. Մ. Աղայան, խմբ. Քր. Կուշնարյան), Երևան, 1950, էջ 100։

221 «Էջմիածին», 1967, № 12։

222 Տե՛ս Մ. Աղայան, Հայկական տաղային արվեստը (ձեռ.), Երևան, 1953։

223 «Էջմիածին», 1966, № 4։

224 Մատենադարան, ձեռ. № 3498, էջ 286բ—287բ, № 3189, էջ 13—14ա և այլն։

225 Հատկանշական է, որ քիչ առաջ վկայակոչված № 3189 ձեռագրում, օրինակ, բերված է քննարկվող տաղի միայն առաջին հատվածը։

նով ի վերջո շարժում է և Մասիսի լանջերից հասցնում մինչև երուսաղեմ, առաջինից անկախ, բնականաբար, չի երգվել, բայց եղանակը «Ածեալ են ածեալ զսայլիկն» խոսքերից փոխվել է[226]։

Այս հատվածը ոչ միայն ծավալուն այլև կառուցվածքով ավելի բարդ է առաջինից, ու դեռևս միջին դարերում այս կամ այն վայրում խաթարված լինելով, անգամ բովանդակության ամբողջականությունն է կորցրել երբեմն, ինչպես ցույց են տալիս գրչագրերը[227]։ Ուստի զարմանալի չէ, որ Կոմիտասի սևագրում և անավարտ մաքրագրում տվյալ տաղի ամենաթերի մասը ճիշտ երկրորդ հատվածն է։ Նույնիսկ Ռ. Աթայանի փոխագրության մեջ, որը, ինչպես նշեցինք, Մ. Աղայանի կատարածից քիչ ավելի ճշգրտված է, տաղի երկրորդ հատվածում առկա է այնպիսի խեղաթյուրում, ինչպիսին է, օրինակ, «Ես ահա չշարժէր սայլիկն այն, եւ ահա չխաղայր անիւն այն» խոսքերին անմիջապես հետևող «Ես ճըրընչալով գայր մըտանէր չերուսաղէմ» անկապակցվածությունը։

Մենք այժմ հնարավոր ենք համարում լրացնելով վերականգնել տաղի առաջին հատվածը։ Նրա մի թերին (սկզբի «Փառք Քրիստոսի...» տողը) վերն արդեն նշել ենք։ Մյուսն այն է, որ և՛ Կոմիտասի ձեռագրերում, և՛ դրանց հիշյալ երկու փոխադրություններում (եվրոպական ձայնանիշերի), այդ հատվածը միջում ևս 6 տողով պակաս է։ Եվ դա զգալի չի համարվել այն պատճառով, որ գիտակցված չի եղել ինքն իր մեջ ամբողջական հատվածի ուրույն կառուցվածքը։ Մինչդեռ այստեղ Նարեկացին վարպետորեն համաձուլել է երգի կառուցման երկու սկզբունք. ավելի ասերգին կամ երաժշտական արտասանության մոտեցող մի մարմին՝ վառ-երգային նկարագրի «դարձով» (կամ «կրկնակով») շրջանակելու սկզբունքը[228], և շրջանակվող ասերգին էլ՝ բարդումնային հորինվածք հաղորդելու սկզբունքը, որ գալիս է ժողովրդա-գուսանական աշխարհիկ արվեստից[229]։

Տվյալ դեպքում «դարձի» պաշտոնը կատարում է «Փառք Քրիստոսի...» խոսքերով սկսվող առաջին տողը, որն իր եղանակով սկզբում հնչում է որպես տաղի «ներածությունը», իսկ վերջում՝ որպես նրա (կամ հատվածի) «եզրափակումը»։ Երկրորդ տողը («Սայլն այն...») երաժշտականորեն զարգացումնային (մոդուլյացիոն) պաշտոն ունի՝ փոխում է ձայնեղանակը և ցուցանշում ասերգին մոտեցող մասի հիմնական ելևէջը։ Հաջորդ՝ 3—11-րդ տողերը բարդումնային հորինվածքով գոյացող մի փայլուն պատկեր են գծում (սայլի վրա՝ կահույքը, կահույքի վրա՝ բեհեղն ու ծիրանին, ծիրանու վրա՝ արքայի որդին և այլն)։ 12-րդ տողը («Որք երգէին») համաձայնությունն ու ձայնակայքը նորից ետ է բերում դեպի սկզբնական ոլորտը, որից հետո էլ հնչում է շրջանակող «դարձը» («Փառք...» և այլն, 13-րդ տող)։

---

226 Դա երևում է և Կոմիտասի ձեռագրերից և միջնադարյան գրչագրերից, ուր նշված խոսքերի վրա խաղագրությունը փոխվում է։ Հմմտ.՝ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 2498, էջ 236բ—287բ)։

227 Մատենադարան, ձեռ № 3637, էջ 720բ—721ա։

228 Ինչպես նշել ենք, այս ձևը հայկական հոգևոր երգարվեստում յուրացված է եղել տակավին Մհսրոպ Մաշտոցի ժամանակներից։ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը», «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, Երևան, 1964, էջ 203։

229 Տե՛ս Ա. Մնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956, էջ 101։

Արդ, հիշյալ 3—11-րդ տողերը (այսինքն՝ 9 տող) պետք է կատարվեն միևնույն եղանակով, որ հետևում է թե՛ քննարկվող տաղի միջնադարյան խազավորումներից, թե՛ Կոմիտասի ձեռագրերի քննությունից, և թե՛ հայկական (ու ոչ միայն հայկական) ժողովրդագուսանական արվեստում բարդումնային հորինվածքի կտորներն հնչեցնելու հին, տիպականացված մեթոդների իմացությունից։

Այս առթիվ անհրաժեշտ է ամենից առաջ նշել, որ բարդումնային հորինվածքի նախնական ձևերից մեկն հանգում է պարզ թվարկման միջոցով բարդում (դիզում, քանակական մեծացում) գոյացնելու հնարանքին։ Այն կիրառված է «Սասունցի Դավիթ» էպոսի (տիպաբանական առումով) հնագույն շերտերում, ասենք՝ նշանավոր «զողորմիներում», որոնք հաջորդաբար երգվել կամ «ասվել» են միևնույն եղանակով[230]։ Բարդումնային հորինվածքի զարգացած ձևն այն է, երբ մի մեծ ու ամբողջական պատկերի վրա կարգադիզվող մասերն են հատ-հատ թվարկվում։ Երաժշտական վերարտադրման ընթացքում, սակայն, այս դեպքում ևս գրական խոսքի կառուցողական միավորները՝ տողերը, անցյալում երգվել են դարձյալ միևնույն եղանակով, ինչպես հստակ երևում է Ս. Ամատունու ձայնագրած և Գ. Հովսեփյանի առաջ բերած միջնադարյան ժողովրդական գեղեցիկ տաղից[231]։ Նման կառուցվածք ունի նաև Նարեկացու տաղի մեզ հետաքրքրող հատվածի միջնամասը, որն իր բնույթով մոտենում է ասերգին և, ի հակադրություն «դարձի» ծորերգային մեղեդու խաղաղ ու հանգիստ ընթացքի, պետք է կատարվի ավելի աշխույժ[232]։

Այսպիսով, ուրեմն, խազավոր դրչագրերի ընձեռած տվյալների հիման վրա ճշգրտում ենք քննարկվող տաղի առաջին հատվածի կառուցվածքը և լրացնում ծավալը։ Մեղեդիական նյութի առումով, սակայն, այն, ինչ այստեղ կա՝ առկա է Կոմիտասի ձեռագրերում ևս։

Ինչ վերաբերում է Նարեկացու մյուս երեք տաղերի կոմիտասյան վերականգնումներին, ապա դրանք իրենց գլխավոր գծերի մեջ (կառուցվածքով, հորինվածքով և այլն) համապատասխանում են խազավոր գրչագրերում կամ խմբագրական առումով նրանց մի խմբում հաստատագրված ընդհանուր պատկերին, երբեմն անգամ մանրամասներին։ Անպայման հիշատակելի է այս տեսակետից, օրինակ, հետևյալ փաստը։ «Ես ձայն զառիւծուն» տաղը Կոմիտասը ձայնագրել է սկսելով չորրորդ երկտողից («Ահեղ ձայնս, որ ես լուայ»)։ Քննելով ձեռագրերը, տեսնում ենք, որ այդ երգն առհասարակ բաժանված է լինում երկու մասի. տաղ կամ մեղեդի և յորդորակ կամ փոխ, տարբեր խազավորումներով, և որ գրչագրերի մի խմբում յորդորակը կամ փոխը սկսում է «Ջամուրս իմ քակել կամի» երկտողից[233], իսկ մյուսում՝ ճիշտ «Ահեղ ձայնս, որ ես լուայ» խոսքերից[234]։

---

230 Տե՛ս Սպ. Մելիքյան, *Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության*, Երևան, 1953, էջ 57։

231 Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, «Ժողովրդական բանահյուսության հետքեր միջնադարյան տաղարաններում», «Արարատ», 1899, էջ 44։ Հմմտ. Ս. Մնացականյան, նշվ. աշխ., էջ 304. «Տաղ ուրախալինան խաղու ի վերայ ծովու և նաւի»։

232 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասը և Նարեկացու տաղերը», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1969, № 3։

233 Մատենադարան, ձեռ. № 5328, էջ 183բ, № 4350, էջ 138ա, № 425, էջ 49ա։

234 Մատենադարան, ձեռ. № 4117, էջ 220ա, 428, էջ 82բ, № 4767, էջ 171բ։

Այս բոլորը իրավունք են տալիս մեզ՝ վերոհիշյալ չորս տաղերի կոմիտասյան ձայնագրությունները հիմք ընդունելով, Նարեկացու, որպես տաղերգուի մասին ավելի որոշակի դատողություններ անելու, ընդհմին տեսադաշտում ունենալով Ն. Թաշճյանի գրառած «Աչքըն ծովը» ևս, ինչպես բացատրել ենք վերը։

Իր տեղում պայմանավորվել ենք, որ հանուն մեր եզրահանգումների համոզիչ առարկայականացման, սույն աշխատության հաջորդ՝ երաժշտական վերլուծություններին նվիրված գլխում Նարեկացու տաղային ստեղծագործությունից մեզ հասած նմուշները դիտելու ենք որպես հայ մասնագիտացված երգաստեղծության պատմական դարավոր զարգացման որոշակի և բնական (օրգանական) օղակներից մեկը։

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՑՈՒ ՏԱՂԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԸ, ՆՐԱ ՆԱԽԱՊԱՏՐԱՍՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԴԱՐՈՒՄ ԵՎ ԲԱՐԵՐԱՐ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆԸ XI—XV ԴԱՐԵՐԻ ՀԱՅ ԵՐԳԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՎՐԱ

ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԴԱՐԻ ԾԱՆՐ ԵՎ ՋԱՐԳԱՑՈՂՈՒՆ ԵՐԳԵՐԸ

Նախնական դիտողություններ: *Ինչպես տեսանք, Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործությունը որոշակի կապեր ունի թե՛ հայ հոգևոր թվերգության, և թե՛ սաղմոսերգության ու շարականերգության հետ: Այդ կապերն առավել սերտ և լայն ու խորն են օրհներգության բնագավառում:*

Օրհներգությունը (ГИМНОДИЯ), *ընդարձակ նշանակությամբ, ընդգրկում է ինչպես մարգարեական օրհնությունների երգեցողությունն ու շարականերգությունը, նույնպես և տաղերգությունը:*

Իր հերթին, տաղերգությունը կամ տաղային արվեստն ևս տարողունակ հասկացություն է: Եվ արդեն ակնարկել ենք, որ երաժշտաբանաստեղծական հորինվածքի ու ոճական առանձնահատկությունների տեսակետով այդ արվեստի ոլորտին են վերաբերում ոչ միայն տաղերը, երգվող գանձերը, մեղեդիները, հորդորակները, սրբասացությունները և նմանները, այլև զարտուղի, ստեղի և ծանր շարականները:

Հայոց հոգևոր երգաստեղծության թվարկված տեսակների սաղմերը պարզ տեսանելի են նույնիսկ V դարի երաժիշտ-բանաստեղծների գեղարվեստական արտադրանքում: Սաղմեր, որոնք սկզբունքորեն բարենպաստ պայմաններում անցնելով բարգավաճման դարավոր ուղի, տարբեր կողմերով նախապատրաստել են տաղային արվեստի ծագումն ու նախնական կազմավորումը վաղ ավատերության շրջանում և, ի վերջո, նրա առաջին մեծ ծաղկումը X դարում:

Մեր առաջին խնդիրն է հետևել պատմական զարգացման այդ ընթացքին:

Պայմանավորվենք, որ ստորև մեր վերլուծություններում ուշադրությունը սևեռելու ենք հետևյալ կետերի վրա, որոնք զատորոշել ենք նախապես հատուկ քննելով մեջբերվող երաժշտական ողջ նյութը, հայ արդի երաժշտագիտության մեջ կուտակված համապատասխան տվյալների հաշվառմամբ:

— Երգայնության սկզբունքի դրսևորումը հայոց հնագույն աղոթամատույցի նյութերում և հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխների ոլորուն եղանակների ծագումը:

— Երգայնության սկզբունքի հաստատումը հնագույն վանկային կցուրդներում և ծանր տիպի կցուրդների ծնունդն ու նրանց տեսակարար կշռի աստիճանական մեծացումը:

— Գրական խոսքի վանկերի երկարաձգումը երգերում, որով ճոխանում է մեղեդիների հյուսվածքն ու ազատագրվում է նրանց կշռույթը (նույն խոսքի արտաքին կառուցվածքի կապանքներից):

— Երաժշտական հիմնանյութի հղկման ուղղությամբ տարվող աշխատանքների հաջորդական խորացումները, որով այն դառնում է ավելի վառ, ցցուն, միաժամանակ՝ նաև ջերմ և հուզական, ու ձեռք է բերում արտահայտչականության դիպուկ որոշակիություն։

— Երգերում ձայնածավալի ընդարձակումը, համաձայնությային օժանդակ երկու հենակետերի բանեցումն ու առհասարակ տարածական ու ժամանակային ընդգրկման մեծացումը։

— Ստեղծագործության կերպարային բովանդակությունը երաժշտական երկու հիմնանյութերի փոխներգործության վրա հիմնելու փորձը (պրակտիկան) և զարտուղությունների (մոդուլյացիաների) ավելի անկաշկանդ կիրառումը (տարբեր ձայնեղանակների համադրումը, հակադրությունը, անցումների ազատությունը և այլն)։

— Մեղեդիական տիպականացված և նոր պատկերների լարված զարգացումը (տարբերակման և մշակման միջոցներով), դրանց ազատագրումն այն կախումից, որ ունեցել են համաձայնությային հնչյունաշարի որոշակի աստիճաններից, ինչպես և որոշակի ոլորտներից։

— Վերջապես՝ մեղեդիական նոր (ութ-ձայնի հին համակարգի կաշկանդումներից ձերբազատված) ոճի բյուրեղացումն ու երաժշտական բովանդակության կազմակերպման ձևերի (դրամատուրգիայի) բարդացումը։

Հայոց հնագույն Սաղմոսարան-ժամագիրքն ու դրան կապված երգեցողությունները։ Գրերի գյուտից հետո հայոց կանոնացված հոգևոր երգարանի՝ Սաղմոսարան-ժամագրքի հիմքը թեև կազմել է Սաղմոսարանը, սակայն աղոթամատույցս ներփակել է ոչ միայն Սաղմոսներ, այլև ուրիշ նյութեր։ Այդ թվում՝ ութ սաղմոսականոններից յուրաքանչյուրին կցվող մեկ կամ երկու մարգարեական օրհնություններ, որոնք կատարվել են ծանր ու հանդիսավոր եղանակներով. դրանց հետևող քարողներ և աղաղթքներ, որ հորինել էին Սահակ Պարթևն ու Հովհան Մանդակունին, և համաքրիստոնեական երկու երգ՝ առավոտյան ժամու «Փառք ի բարձունս»-ը և երեկոյան ժամու «Լոյս զուարթ»-ը։

V դարասկզբում կանոնացված և հետո Հովհան Մանդակունու ձեռքով բարեկարգված աղոթամատույցի երաժշտական բովանդակությունը, բնականաբար, իր ամբողջության մեջ ու բոլորովին անփոփոխ կերպով չէ, որ հասել է մինչև մեր օրերը։ Դատելով Ն. Թաշճյանի իրագործած և հայ եկեղեցու կողմից վավերացված ձայնագրություններից, պատկերն, այստեղ, հետևյալն է։ Գրական խոսքերի առումով համաքրիստոնեական վերոհիշյալ երկու երգերից «Լոյս զուարթ»-ը երկար զարդոլորումներով է ճոխացվել[1], հավանաբար VII—VIII դարերում։ Ավելի նախնական (թեև ոչ սկզբնական) վիճակով է հարատևել «Փառք ի բարձունս»-ը, մանավանդ «յորդոր» տարբերակի մեջ[2]։ Քարոզներից լրիվ և, ընդհանուր առմամբ, հարազատ ոճով պահպանված են Սահակ Պարթևի հորինած չորսը[3]։ Հովհան Մանդակունու ավելացրածներից ձայնագրված ունենք գիշերային ժամի նախադաս «Զարթուցեալքս»-ը, երեք տարբերակով,

---

1 Տե՛ս երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, 1877, էջ 409—411։

2 Համմ. նույն տեղում, էջ 289—291 և 291—293։

3 Նույն տեղում, էջ 182—188 (հասարակ օրերի համար) և 175—181 (տոնական օրերի համար՝ նույն եղանակով, քիչ ավելի ճոխացված)։

որոնցից հնագույն դրոշմ է կրում երրորդը[4]։ Բացակայում են՝ Գ. Զ. Ք. ժամերի քարոզների («Միաբան ամենեքեան», «Արթուն մտօք» և «Սուրբ սրտիւ») ու երեկոյան ժամի «Ադաչեսցուք»-ի եղանակները։ Մարգարեական օրհնությունների երբեմնի ճոխ խազագրված եղանակներին[5] նույնպես չենք հանդիպում։ Սաղմոսականոնների առաջին վեց գուբղաների երգեցողության ոճի մասին մեզ գաղափար են տալիս որոշ թվով Ա՛[6], Գ՛[7] և Գ՛[8] սաղմոսներ միայն։ Դրանց մանրամասն անդրադարձել ենք ժամանակին[9]։ Առավել լրիվ պահպանված են կանոնագլուխները[10], որոնք ևս ըստ ամենայնի քննելով, երկու ընդարձակ ուսումնասիրություններ ենք հրատարակել շուրջ տասը տարի առաջ[11]։ Վերջիններիս արդյունքները ևս հարկ է ի մտի ունենալ այստեղ։

Սաղմոսականոնները բավական ընդարձակ միավորներ են եղել, բաղկացած յոթական գուբղայից (իսկ գուբղաներից ամեն մեկը՝ 2—6 սաղմոսից, նայած սրանց ծավալին), մեղեդիական մարմնավորման տեսակետից մի կարևոր տարբերացումով։ Յուրաքանչյուր կանոնի յոթերորդ գուբղան կոչվել է «կանոնագլուխ» ու երաժշտականորեն որոշակի սահմանազատվել մյուսներից։ Սաղմոսականոնների առաջին վեց գուբղաները ունենալով երաժշտական առավել պարզ կառուցվածք, կատարվել են բոլորովին անպաճույճ, սովորական-ընթացիկ մի կերպով, կարելի է ասել՝ թվերգի պես (quasi recitativo)։ Մինչդեռ կանոնագլուխները աչքի ընկնելով վառ մեղեդայնությամբ, պահանջել են նաև կատարողական համապատասխան ընդգծում։

«Արդ եօթն գուբղայիւք կարգեալ է կանոն ըստ եօթն դարու կենցաղոյս,— կրում է Հովհան Օձնեցին,— և եօթն անգամ յաւուրն օրհնի Աստուած, և եօթն անգամ շուրջ դալն զերիքովիւ, և յետ վեցիցն կատարելոյ, յեօթներորդին հընչեաց զփողն և ուժգին աղաղակել ըստ հրամանին Յեսուայ՝ ի կործանումն Երիքովի. ըստ այսմ օրինակի և մեր վեցիւք գուբղայիւք շրջապատեմք զմեքենայիւքն սատանայի, ըստ հրամանին մերոյն զօրավարի Յիսուսի, և եօթն

---

4 Համմտ. նույն տեղում, էջ 25, 39 և 55։

5 Դրանցից մի քանիսին՝ տուն առ տուն խազագրված խոսքերով, կարելի է ծանոթանալ դիմելով ձաշոցներին։ Տե՛ս օրինակ՝ Հեթում Բ-ի հայտնի ձաշոցը։ Մատենադարան, ձեռ. № 979, էջ 15ա և 290բ՝ «Աւրհնեսցուք զՏէր զի փառաւք է փառաւորեալ» ...(Մովսէսի և որդւոցն Իսրայէլի), էջ 20բ և 209բ՝ «Աւրհնեալ ես դու (Sic!) տէր Աստուած հարցըն մերոց»... (Դանիէլի Գ), էջ 200ա՝ «ի նեղութեան իմում ես առ Տէր կարդացի»... (Յովնանու մարգարէին)։

6 Երգք Ջայնագրեալք ի ժամագրոց... էջ 146—157 (ի բաց առյալ Ակ պարունակող էջերը)։

7 Նույն տեղում, էջ 356—395։

8 Նույն տեղում, էջ 334—356։

9 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ „Monodische Denkmäler Alt-Armeniens (Die Tradition der armenischen Psalmodie)", „Beit räge zur Musik-wissenschaft", Berlin, 1970, Heft 1։

10 Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց... էջ 88—105 (հասարակ օրերի համար), էջ 66—87 (հանդիսավոր օրերի համար), և էջ 106—112 (բուն Բարեկենդանի, Նոր կիրակիի և Ավագ ուրբաթու համար ու «Մահու դատեա»-ն)։ Սրանց կապակցությամբ ահա, ե. Տեռեձյանը խորթ բախանց հայացքով նախ նկատում էր, թե հայոց «ութ ձայն եղանակները ս. Թարգմանչաց օրերն սկսած են, որոց ութն թիվերու բաժանումը հիմնված ըլլալու է հավանականաբար՝ ութն լանոն սաղմոսներու բաժանման վրա», և դռնում, որ «այսօրվա կանոնագլուխներն ալ.... նույն վաղեմի սաղմոսերգությանց մնացորդներն են»։ Տե՛ս նրա՝ «Նկարագիր երգոց Հայաստանեայցս եկեղեցւոյ» ը. տպ., Իսթանպօլ, 1933, էջ 109 և 75։

11 Ն. Թաւմիզյան, Հասարակ օրերի կանոնագլուխները, «Էջմիածին», 1971, № 4, էջ 37—50։ Եվ նույնի՝ «Հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխները», «Էջմիածին», 1971, № 9, էջ 41—47 և № 11, էջ 33—40։

գոշեմ գութղայս բարձրահնչիւն բարբառով զկանոնագլուխսն ի բեկումն զօրութեան բանսարկուին»[12]։

Երաժշտականորեն՝ քննարկվող կանոնագլուխները համապատասխան ձայնեղանակների մյուս սաղմոսերգությանց ճոխացումն են ներկայացնում։ Ինչպես դիտենք, իրենց ծնունդով նույն այդ սաղմոսերգություններին են կապված հոգևոր ինքնուրույն հնագույն երգերը՝ կցուրդները ևս, որոնք ավելի ուշ կոչվել են շարականներ։ Այնպես որ, կանոնագլուխների եղանակները համեմատելի են մի կողմից (և հիմնականում)՝ սաղմոսների, և մյուս կողմից՝ մասամբ նաև շարականների հետ։

Կանոնագլուխներում նույնպես (ինչպես և սովորական սաղմոսներում) երաժշտական ձևի հիմքը կազմում է գրական խոսքի ձևը։ Կանոնագլխի ողջ ձևը, գլխավոր գծերի մեջ, գոյանում է մեղեդիական հարաբերականորեն ավարտուն և միատիպ կառուցումների շարահարումով։ Կառուցումներ, որոնք համապատասխանում են սաղմոսատանը, և որոնց ներքին բաժանումները երաժշտական համարժեքներն են գրական նախադասության՝ կետադրության որևէ նշանով կամ որևէ շաղկապով անջատված քիչ թե շատ ծավալուն մասերի։

Ի տարբերություն, սակայն, սովորական սաղմոսների, կանոնագլուխներում նախ՝ «փոխ» կոչված մասերից ընդհանրապես տարբերակվում են հիշյալ կառուցումների ելևէջը, հանգաձևն ու հորինվածքը։ Եվ հետո՝ այստեղ յուրաքանչյուր սաղմոսատան մեջ որպես «դարձ» օգտագործված է «ալէլուիա» խոսքը։

Վերջին կետը գեղարվեստական զգալի հետաքրքրություն է հաղորդում կանոնագլուխների սաղմոսատներին, մանավանդ որ նրանցում հիշյալ «դարձը» հանդես է գալիս երեք ձևով։ Յուրաքանչյուր կանոնագլխի առաջին սաղմոսատունը բաժանված է լինում երկու մոտավորապես հավասար մասերի, որոնցից ամեն մեկի վերջում հնչում է «դարձը» (մեկական «ալէլուիա»)։ Կանոնագլխի հաջորդ կառուցումներում, մինչև «փոխը», միայն սաղմոսատան վերջում է երևում «դարձը»՝ մեկ «ալէլուիա»-ով։ Իսկ «փոխ»-ից սկսած՝ դարձյալ սաղմոսատան վերջում, բայց երկու հաջորդական «ալէլուիա»-ներով[13]։

Այս «ալէլուիա»-ները տարբեր ձայնեղանակներում զուգորդվում են մեղեդիական վառ պտույտների հետ, որոնք երբեմն միևնույն ձայնեղանակում ևս (սկսած «փոխ»-ից) տարբերակվում, իսկ կանոնագլուխների վերջին սաղմոսատան մեջ հաճախ ուղղակի նորոգվում են։ Եթե սրան ավելացնենք, որ այստեղ երաժշտական կառուցումների մնացած հատվածներում էլ ելևէջն ավելի հարուստ է ոլորուն պտույտներով և կշռույթը՝ արտահայտիչ շեշտերով ու այլազան տևողություններով, ապա պարզ կլինի, որ կանոնագլուխների երաժշտությունը, սովորական սաղմոսների համեմատությամբ, ավելի երգային բնույթ ունի։

Տիպական պտույտների (мотив, попевка) *կազմով կանոնագլուխները ևս չեն մնում հնագույն և անգամ ավելի ուշ ստեղծված վանկային մի ամբողջ*

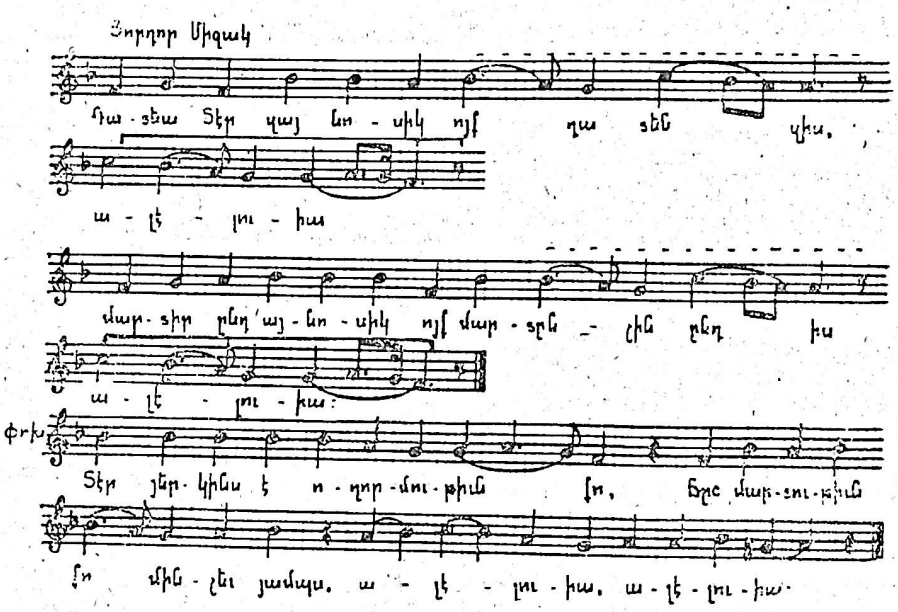
---

12 *Յովհաննու Իմաստասիրի Աւծնեցւոյ Մատենագրութիւնք. Վենետիկ, 1953, էջ 130։*

13 *Բացառություն է կազմում լոկ Դ ձ կանոնագլխի «փոխ»-ը, որի առաջին և մնացած տների «դարձ»-երն իրենց տեղաբաշխումով կրկնում են մինչև «փոխ»-ն ընկած մասի պատկերը։*

շարք շարականներից։ Ավելի կարևոր է դիտել, որ կանոնագլուխների ութ ձայները շարականի երաժշտության, նույնիսկ ստեղի ու դարձվածք տիպիր որոշ երգերի համեմատությամբ, ընդհանրապես հանդես բերելով համաձայնության միևնույն հիմքը, VIII դարում կանոնացված և հոգևոր ինքնուրույն ստեղծագործություններին վերաբերող մեղեդիական համակարգի համանուն ձայնեղանակների հետ հաճախ չեն համընկնում և տարբերվում են տիպականացված պտույտների վառ ինքնատիպ կազմով։

Այսպես, քննարկվող կանոնագլուխների Ա ձ եղանակն, օրինակ, մինչև «փոխ»-ը բենկորճի վրա հանգչող ստեղիի գույն ունի. և «փոխ»-ից սկսած միայն՝ ներքնախաղը հաստատող վերջնահանգաձև[14]։



Այս եղանակն համաձայնությամբ Ա ձ է։ Ուշադրություն են գրավում նրանում օգտագործված մեղեդիական պտույտները, որոնք միանգամայն ինքնատիպ են, իսկ մի քանիսը, բաղկացած երբեմն նույնիսկ անշեշտ վանկերի հետ զուգորդված երկարաձգումներից՝ նաև զգալի երգայինն[15]։ Հատկապես հիմնական սաղմոսատան «ալէլուիա»-ների հետ զուգորդված գեղակերպ պտույտները (օրինակում դրանք ցույց են տրված ուղիղ փակագծերով), որոնք ազդեցությամբ իրենց անմիջապես նախորդող մեղեդիական հատվածների վրա ևս (օրինակում նշված են կետ-գծերով) ողջ սաղմոսատանը հաղորդում են տպավորիչ երգ-կանչի ուրույն նկարագիր։

Մեղեդիապես ավելի ևս հարուստ ու երգային է նույն սաղմոսատան՝ տոնական օրերի համար նախատեսված տարբերակը։

Պետք է ասել՝ եկեղեցական շրջաններում վաղուց ի վեր գոյություն է ունեցել տոնական օրերի արարողություններին համապատասխան շուք ու

---

[14] Հմմտ. երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, 1877, էջ 88։

[15] Վերջին հանգամանքը բացատրվում է նրանով, որ սաղմոսերգությունը Հայաստանում մինչև գրերի գյուտն իսկ զարգացման բավական երկար ուղի է անցած եղել արդեն՝ բանավոր ծարգմանված բնագրերի յուրացման հիման վրա։

միայն տալու գիտակցական ձգտումը։ Այդ հիման վրա ծագել ու զարգացել է ոչ միայն ամբողջ պատշաճի հատուկ երգեր որոշելու (կամ, ի հարկին՝ հորինելու), այլև ընթացիկ երգերի եղանակներն ըստ եկեղեցական տվյալ օրի նշանակության տարաձևելու հինավուրց ավանդույթը։

Նախքան հայ եկեղեցու կազմավորումը, համաքրիստոնեական երաժշտարվեստը (որի ժողովրդական ճյուղի ձևավորման ընթացքին, հատկապես Մերձավոր Արևելքում, մասնակից են եղել հայ զանգվածները ևս)[16], զարգացման երկու խոշոր շրջան էր բոլորել արդեն[17]։ Առաջինը, որ տևել է մինչև II դարի վերջերը, հատկորոշվում է պաշտամունքային արարողությունների երաժշտական ձևավորման սկզբունքների նախնական պեսպիսությամբ (տարբեր համայնքների մեջ), ինչպես և հեթանոսական ու աշխարհիկ արվեստից ներհոսող զգայապաշտական (սենսուալիստական) տարրերի, այլև ավարտուն կերպարների (ասենք՝ ամբողջական եղանակների) տարերային օգտագործմամբ, այլազան նվագարանների և նույնիսկ ծափ ու պարի կիրարկումով։ Երկրորդ շրջանում, մինչև IV դարի սկզբները, երբ բազմացած ու ամրապնդված համայնքների գլուխ են կանգնում եկեղեցու մի ամբողջ շարք բազմակողմանի, համայնագիտական կրթություն ստացած լուսավորյալ հայրեր, ծեսն ու արարողությունը դրվում են կազմակերպական լուրջ հիմքերի վրա։ Ավելի ու ավելի են գիտակցվում հոգևոր կյանքի ճգնավորական (ասկետական) ձգտումները և քրիստոնեական միաձայնային երգեցողության ոգեպաշտական (սպիրիտուալիստական) միտումները, պաշտամունքից աստիճանաբար վտարվում են ծափը, պարն ու նվագարանները[18]։

---

[16] E. Wellesz, Byzantine Music *(տե՛ս* Proceedings of the Musical Association, 1932, I*)*։

[17] *O. Ursprung.* Katholische Kirchenmusik *(տե՛ս E. Bücken,* Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam, s. 12-14*)*։

[18] Շարժումն սկսեցին ընդհանրական եկեղեցու հույն և արևմտյան հայրերը։ Ասորի հովվապետները դանդաղեցին ընդառաջելու, հատկապես նվագարանների պիտառումն արգելելու հարցում։ Ներեմ Խորին Ասորին ինքն իսկ նվագակցել է տավիղով իր կցուրդները կատարող երգեցիկ խմբերին *(տե՛ս Rubens Duval,* Anciennes Littératures Chrétiennes, La Littérature Syriaque, Paris. 1907. էջ *14-15)*։ Այդ ժամանակ *(IV դ.)* Հայաստանում Ներսես Մեծի ձեռնարկումներն ընդհանրապես ժխտելով հեթանոսական սովորույթները՝ ուղղվում էին նաև նվագարանների գործածության դեմ (մասնավորապես՝ հուշարկավորության ընթացքում)։ Սակայն պատմությունից գիտենք, որ Ներսես Մեծի մահից հետո նվագարանները դարձյալ երևացին թաղման ծեսում ու դարեր շարունակ կիրարկվեցին նրա մեջ, որովհետև այլևս չհալածվեցին հայ եկեղեցու կողմից, ինչպես ցույց տվեց Վ. Հացունին *(տե՛ս* նրա հոդվածը՝ «եկեղեցական երաժշտության մասին», «Բազմավէպ», 1917, № 5, էջ 207)։ Երաժշտական գործիքների պիտառումն ընդունված ավանդույթ է եղել մեր մեջ նաև եկեղեցուց դուրս տեղի ունեցած հոգևոր ուրիշ շքերթների ու բացօթյա արարողությունների ժամանակ։ Բուն եկեղեցում, ըստ հղած տվյալների, գործածվել են բոժոժավոր քշոցն ու բուրվառը, ծնծղան, կոչնակն ու զանգիրը։ Ամեն ինչից երևում է, սակայն, որ այդ տվյալներն այնքան էլ հին չեն։ Համենայն դեպս՝ այլ բան են հուշում վաղ միջնադարյան մի քանի կարկառուն դեմքերի բնորոշ արտահայտությունները, որոնցից երկուսն առաջ բերեց դարձյալ Վ. Հացունին *(տե՛ս* «Բազմավէպ», *1897, № 9, էջ 432)*. մաշտոցյան շարականներից մեկի պերճախոս սկզբնատողը՝ «Հընչումամբ փողոյ, սաղմոսարանաւ և քնարիւ օրհնեցէք ըզտէրն ի յերկինս» (պահոց Բձ. տր.) և Հովհան Օձնեցու խոսքերը՝ «պարտ է ուսումնասիրացն..., նուագարանօք քնարահարու լինել երաժշտական հոգւոյն» *(տե՛ս* Յովհաննու Իմաստասիրի Աւծնեցւոյ Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, *1953, էջ 31)*։ Սրանց կարող ենք ավելացնել Թեոդորոս Քռքենավորի հետևյալ ասույթը, որին հանդիպում ենք Աստվածածնին նվիրված գովեստում. «Ընդհանրական առաքելաշէն եկե-

Պատմական զարգացման այսպիսի ընթացքը, մի կողմից (այսինքն՝ ճգնավորական ոգու խորացումով) հանգեցնում էր պաշտամունքային երաժշտության մեջ պարզ ու խիստ ոճի հաստատմանը[19], մյուս կողմից, սակայն, պատմական նույն ընթացքն իր հետ բերում էր նաև եկեղեցական արվեստը նոր հիմքերի վրա ճոխացնելու անհրաժեշտությունը։ IV դարի սկզբներից քրիստոնեական երաժշտությունը թևակոխում էր զարգացման երրորդ՝ ամենավճռական փուլը։ Հաղթանակող եկեղեցին կատարելագործելով իր կազմակերպական հիմունքները, ծեսի ու արարողության կատարումը բաժանում էր հստակ տարանջատված դերերի ու դրանք վստահում միայն խստորեն աստիճանավորված սեփական պաշտոնյաներին (դպրից մինչև եպիսկոպոս), զատորոշված վերաբերմունք մշակում դեպի եկեղեցական տարվա շրջանները (մեծ պահք, հինունք), ամիսներն ու շաբաթները (օրինակ՝ Ավագ շաբաթը), հատարակ օրերը, կիրակիները և սրբոց ու տերունական տոները, կանոնական ընթացիկ երգերն ևս երաժշտական մարմնավորման առումով տարբերակելով ըստ ավուր պատշաճի։

Այս շարժումը Հայաստանում՝ քրիստոնեությունը աշխարհում առաջինը պետական կրոն հռչակած երկրում, որոշ չափով և հատկապես մեծ, երևելի կենտրոններում, ծավալվել է նույնիսկ IV դարում, չհոսելով V հարյուրամյակի մասին։

Ե. Տնտեսյանը անցած դարասկզբներին հրատարակված և դպրաց դասերին վերաբերող մի շահեկան կոնդակ է առաջ բերում (հաստատելու համար, և իրավացիորեն, թե «անկից առաջ ալ այս տեսակ կանոններ ունին եղեր»), ուր, ի միջի այլոց, ասվում է. «Ամենայն ժամերգութիւնք պարտին ըստ պատուոյ աւուրն և ըստ վայելչութեան բանին երգել. այսինքն՝ ի հատարակ աւուրս միջակ ձայնիւ, յորդոր ասացուածովք. յապաշխարութեան աւուրս պահոց՝ ողորմագին մեղմ եղանակաւ, և յերեւելի աւուրս՝ բարձր և ծանր եղանակելովք, ըստ ամենայնի հրամանաւ ժամօրհնողին, և մի ոք հակառակ գրելոցս ըստ ախորժակին անբանաբար ղօղանջեսցէ»[20]։

Եթե մտաբերենք, որ ժամերգության մի շարք հատվածներ կան, որոնք իրենց գրական բնագրերով կրկնվում են հատարակ, պահոց և տոնական օրերին, ապա պարզ կլինի, որ այստեղ խոսքն այդ հատվածների եղանակավորման ու կատարման մասին է։

ղնցիք Քրիստոսի, փառատրողական երգաբանությամբ, հոգեպարարճ նուագարանօք վերագոչեցուք ի սերկեան աւուրս դասախմբութեամբ» (տե՛ս նույն տեղը, էջ 199)։ Կարո՞ղ ենք այս բոլորից հետևցնել, թե Հայաստանում, ասենք, վաղ միջնադարում, գոնե մինչև VII—VIII դդ., նվագարանների գործածությունն արգելված չէր եկեղեցում։ Գուցե կարիք չկա շտապելու։ Սակայն, առ այսօր հայտնի փաստերը վկայում են, որ մեր մատենագիրներից առաջինը Գրիգոր Նարեկացին է հստակ արտահայտվել պաշտոներգության մեջ հին, հեթանոսական նվագարանների արդեն մերժված լինելու մասին։ Ինչպես տեսանք, Ողբերգության մատյանում նա եղբայրությունը աղոթելու հրավիրող կոչնակն անվանում է «սրինգ նորոգ, այլ իմն տեսակաւ առեալ մեզ ընդ հնոյն փոխանորդութեամբ, ոչ հեթանոսօրէն ուրուածոյն հնչման և կամ հրէաբար խակախորհրդեամն»... (տե՛ս նույն աշխ-ը, էջ 69)։

19 Որոշակի սահմանների մեջ դնելով բարձր զարգացած հեթանոսական արվեստի նվաճումներից օգտվելու փորձը, ինչպես նշել ենք ուրիշ առիթներով էլ։

20 Կանոնական կոնդակ դպրաց Հայաստանեայց Սուրբ Եկեղեցւոյ, հաստատեալ երանաշնորհ տեառն Ցօհաննիսի սրբազան Արքեպիսկոպոսին... յամի Տեառն 1811, Կ. Պոլիս (Կանոնք Ջ) (տե՛ս Ե. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց... էջ 129)։

Արդ, բոլոր հիմքերը կան հաստատելու, որ հատուկ պատրաստված երգեցիկ խմբերի գոյության ու նրանց միջոցով եկեղեցական տարվա երգեցողության սույն ու նման ձևերով զանազանելու ավանդույթը մեր մեջ վաղեմի արմատներ ունի։ Դպիրներ, փոխ առ փոխ կատարում, երգչաց դասեր, դասապետներ կամ դասերի առաջնորդներ, սարկավագներ և այլն հիշատակվում են տակավին Ագաթանգեղոսի, Փավստոս Բուզանդի, Եղիշեի, Հովհան Մանդակունու և այլոց աշխատություններում[21]։ Մովսես Խորենացին «սարկավագապետ» է անվանում Սահակ Պարթևի աշակերտներից Երեմիային[22], որին Կորյունն էլ «աստվածասեր պաշտոնյաների գլխավոր» կոչելով[23], նույնիսկ երաժշտապետի գոյությունն է վկայվում դեռևս V դարում։ Բայց որ առավել կարևորն է, հայկական առաջին աղոթամատույցի՝ Սաղմոսարան-ժամագրքի մեզ հասած հնագույն նյութերի մեջ իսկ հանդիպում ենք նմուշների, որոնց եղանակները պահպանված են «յորդոր», «միջակ» ու «ծանր» և կամ սովորական. ու տոնական օրերի համար նախատեսված տարբերակներով, ինչպես նշեցինք վերը։

Այդ կարգի նյութերի մեջ առաջին տեղերից մեկը գրավում են կանոնագլուխները։ Հաստատուն և օրինաչափ հարաբերություններ են նկատվում ինչպես վերոհիշյալ մյուս նյութերի, նույնպես և կանոնագլուխների եղանակների հասարակ ու տոնական օրերին վերաբերող տարբերակների միջև։ Բոլոր դեպքերում վերջինները (տոնական եղանակներով կատորները), հորինված են առաջինների հիման վրա, համապատասխան նախօրինակի հորդոր-միջակ ընթացքը հանգուցային տեղերում ծանրացնելու, չափական միավորը մասնատելով կշռույթը կոտորակելու ու ելևէջը ազատ տարբերակելու միջոցներով։

Տոնական եղանակներով մեզ հետաքրքրող նյութերը և, մասնավորապես, կանոնագլուխները, իրենց գլխավորագույն գծերի մեջ, հրապարակ են եկել (դա կարող ենք հաստատել՝ ի մտի ունենալով ողջ նախընթացը) V դարում, բայց որպես տոնական կատորներ ենթակա լինելով հետագա ճոխացման (մեկ՝ որ առաջ է գալիս տոն օրերին երգերի եղանակներն ուռճացնելու միտումը՝ իրացվում է հարաճուն կերպով), հետզհետե ծանր ընթացքի նոր հատվածներ են ընդունել, որոնք, այլև նախապես եղածները՝ մեղեդիապես ստարբեր չափով հարստացել են մինչև զարգացած ավատատիրության շրջանի վերջերը (նաև որոշ խաթարումներ կրելով ուշ միջնադարում)։

Նշված կետերի միահամուռ առկայությունը նկատելի է քննարկվող (տոնական) կանոնագլուխների առաջին սաղմոսատների եղանակներում։ Բայց նույնիսկ սրանց մեջ ծանր ընթացքն, օրինակ, չի հասցրել դառնալ բացարձակ ու համատարած, որ ուշագրավ և կարևոր պարագա է։ Մյուս տներում (մինչև «փոխ»-ը) նվազում են ծանր ընթացքի հատվածները։ «Փոխ»-երի

---

21 Նրանցից վկայություններ քաղելով և մեկտեղելով Վ. Հացունին կազմել է մեր հասարակաց աղոթքի, պաշտոնյաների աստիճանավորված ընդհանուր պատկերը (տե՛ս նրա՝ «Պատմություն հայոց աղօթամատոյցին», Վենետիկ, 1965, գլ. Ը)։

22 Հմմտ. «Բայց զպատուական մարմին նորա [մեծին Սահակայ] բարձեալ սարկաւագապետին նորին Երեմիայի հանդերձ աշակերտակցօքն» (Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն Հայոց, աշխատասիրությամբ Մ. Աբեղյանի և Ս. Հարությունյանի, Տփղիս, 1913, էջ 356)։

23 Կորիւն, Վարք Մաշտոցի, Երևան, 1941, էջ 88 («Զոր և առեալ վաղվաղակի ամենայն հանդերձելովք ձեռնասուն աստուածասէր պաշտօնէիցն իւրոց, որոց գլխաւորին Երեմիա անուն ճանաչէր, այր սուրբ և բարեպաշտօն... Բարձեալ զսուրբն [Սահակ] սաղմոսիւք և օրհնութեամբ և հոգևոր բարբառով»)։

առաջին տներում դարձյալ փոքր-ինչ խտանում է եղանակի հյուսվածքը, հետո նորից նոսրանում։

Սաղմոսատների եղանակների ընդհանուր պատկերն, ուրեմն, հյուսվածքի առումով, կանոնագլուխներից յուրաքանչյուրի շրջանակներում, բազմաշերտ է[24]։ Կանոնագլուխների ու դրանց «փոխ»-երի առաջին տներն իսկ բացարձակ միատիպ չեն։ «Փոխ»-երի շարքում, օրինակ, Ակ և Դձ կտորները քիչ ավելի ոլորուն ելևէջ ու կոտորակված կշռույթ ունեն, քան մյուսները[25]։

Ավելի ուշագրավ մի աստիճանավորություն է նկատվում կանոնագլուխների առաջին տների եղանակների մեջ։ Այս կապակցությամբ նախ ասենք, որ բոլոր կտորներում ևս, ընթացքի թեկուզ հատվածական ծանրացման շնորհիվ (որ ենթադրում է կշռույթի կոտորակում ու ելևէջի տարբերակում), մեծացել է եղանակների ծավալը (սրանց առաջնային ձևերի համեմատությամբ), և փոխվել է խոսքի ու երաժշտության ձևակառուցողական դերերի հարաբերությունը հօգուտ երաժշտական բաղադրիչի։ Վերոհիշյալ ծանր հատվածները հաճախակ են երգերի ծավալման որոշակի փուլերին։ Վերջիններից պետք է նշել նախ՝ «ալէլուիա»-ները և ապա՝ սրանց անմիջապես նախորդող հանգաձևերը, որոնք զարդոլորված են բոլոր ութ կտորներում։ Նղանակների սկզբնական պտույտները, սակայն, մի քանի կտորներում ծանրացված են ամբողջապես, ուրիշ երգերում՝ մասամբ միայն, իսկ երբեմն էլ անփոփոխ են մնացել։

Այստեղից պարզ է, որ հիշյալ սկզբնական պտույտների պահպանվածության հանգամանքները մեզ համար կարող են կռվան ծառայել ամբողջական եղանակների հնության աստիճանը որոշելու հարցում։

Արդ, Ա՛ձ կտորում եղանակի սկզբնական պտույտն ամբողջապես պահել է իր առաջնային սաղմոսատիպ բնույթը։ Բկ-ում զարդոլորված է այդ պտույտի երկրորդ կեսը, նմանապես՝ Դկ եղանակում։ Ընդ որում սա, ամբողջապես առած, աչքի է ընկնում ելևէջի ավելի ազատ տարբերակումով էլ։ Գձ և Գկ եղանակներում, «ալէլուիա»-ների ու նախորդող հանգաձևերի հետ ամբողջապես զարդոլորված են նաև սկզբնական պտույտները։ Նույնն է պարագան Դձ կտորում։ Սրա տարբերիչ հիմնական հատկանիշը, սակայն, կայված է ելեվէջին։ Մեղեդիի առաջնային ձևի վճռական տարբերակման շնորհիվ գոյացել է նույնիսկ Դձ դարձվածք տիպի եղանակ[26]։ «Մահու դատեա»-ն արդեն ստեղի տիպի ստեղծագործություն է։ Ակ եղանակը, բացի բոլոր ծանրացումներից ու զարդոլորումներից, իր առաջնային ձևի համեմատությամբ նաև մաքուր քառյակ ցած է փոխադրվել ու դրանով իսկ ավելի հստակ դրսևորել Ակ դարձվածք տիպը։ Գալով Բձ կտորին, պիտի նշել, վերջապես, որ նրանում ճիշտ է, եղանակի սկզբնական պտույտը սաղմոսատիպ է։ Բացի դրանից, ողջ սաղմոսատունն էլ իր Բձ- Գձ- Դկ խառնուրդով հադիսադրում է բուն հին Բձ եղանակը

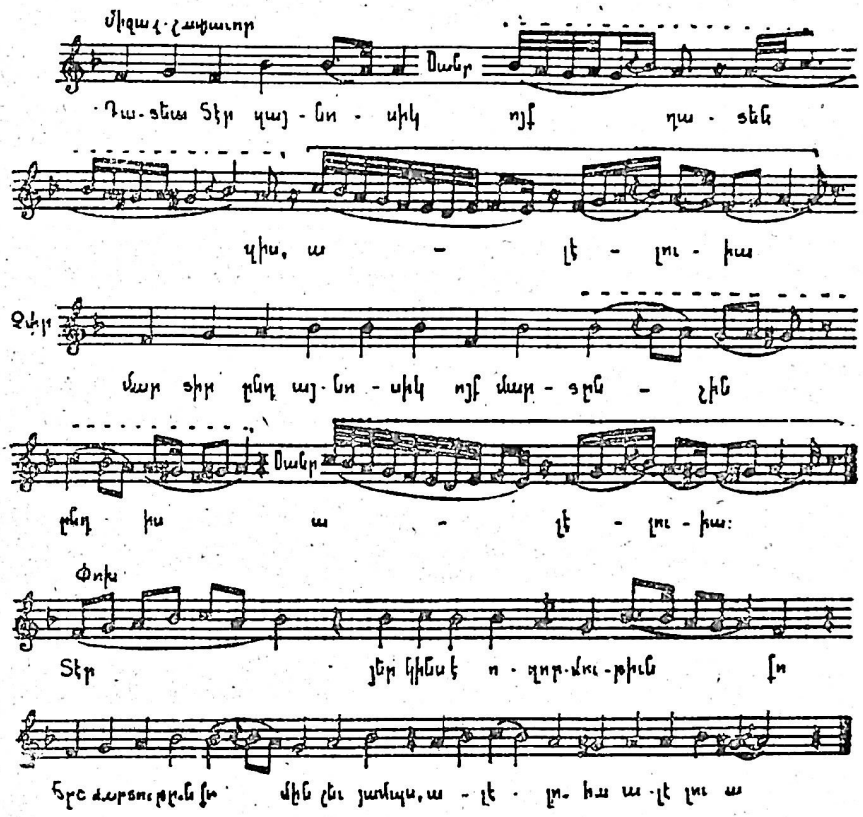
---

24 Այդ պատկերի մեջ ամենապարզ շերտերն հանդիսադրող ձևերն ուրիշ բան չեն, քան հասարակ օրերին վերաբերող նույն եղանակների անփոփոխ թողնված համապատասխան հատվածները։ Ուստի, հանդիսավոր պարագաների երգեցողությանց մակարդակի վրա, դրանք չէ, որ համարվելու են, ասենք, մեղեդիական հյուսվածքի նախնական կազմակարներ։

25 Դրանցից Դձ կտորը (որին ամեն տեսակետով մոտիկ է «Մահու դատեա»-ն) շատ էլ չի հեռացել իր առաջնային (սովորական օրերին կատարվող) ձևից, որովհետև վերջինս նույնպես համեմատաբար հարուստ հյուսվածք ունի և ստեղիատիպ ձայնեղանակ։ Ակ «փոխ»-ի վրա, սակայն, հատկապես մինչև «ալէլուիա»-ն, նկատելի է ժամանակի ազդեցությունը, իսկ բուն «ալէլուիա»-յի եղանակի այդքան կրճատված լինելը շատ տարիմաստ է թվում։

26 Սրա ինչպես ա., նույնպես և բ. տեսակներին հատուկ պտույտների օգտագործմամբ։

(անշուշտ, որոշ փոփոխություններով)[27]։ Բայց վերջինիս՝ հասարակ օրերի տարբերակը չի պահպանվել, ինչպես գիտենք։ Ուստի, որպես V դարին վերաբերելի նմուշ, ամեն տեսակետով հիմնավոր է ստորև ծանոթանալ Ա.ձ կտորին[28]։



Դժվար չէ նկատել, որ սա վերը բերված եղանակի՝ մի-երկու ծաղրացումներով, ոլորումներով ու նաև՝ եղանակը երգչային ձայնի մեկ հնչամասից մյուսը անմիջաբար տեղափոխելու կոչված, ճկուն անցումներով ճոխացած տարբերակն է. նույն խոսքերով և սկզբունքորեն նույն, բայց ավելի ծավալուն ձևի մեջ և ավելի ընդարձակ ձայնածավալով։ Համեմատելի տեղիներն օրինակում ցույց ենք տվել կետ-գծերով և ուղիղ փակագծերով։ Դրանք են՝ առաջին կիսատան մեջ «ալէլուիա» խոսքի հետ զուգորդված պատյան ու նրան անմիջաբար նախորդող մեղեդիական հատվածը. երկրորդում՝ նմանապես, միայն թե այստեղ «ալէլուիա»-ին նախորդող պատյանը ծանր չէ, այլ լոկ ոլորուն. և «փոխ»-ի առաջին տողի առաջին ու վերջընթեր ոլորուն վանկերը։ Դիտելի է, որ նույնիսկ բերված օրինակի սահմաններում եղանակի ծանր հատվածները հետզհետե նվազում են։ Առաջին կիսատան մեջ դրանք երկուսն են, երկրորդում լոկ մեկն է մնում, իսկ «փոխ»-ում ծանր հատված չկա։

---

27 Դրանք երևում են նշված խառնուրդի Բձ բաժնի ավելացման մեջ։ Այս տեսակետով հին Բձ-ի ավելի անխառն մի ձևը ներկայացնում է «Զարմանալի է ինձ» շարականը (տե՛ս սույն աշխ-ը, էջ 192)։

28 Նրգք Ջայնագրեալք ի ժամագրոց, նշվ. հրատ-ը, էջ 66։

Վերը նշել ենք, որ, դատելով խազգրքերից, միջին դարերում (հատկապես XII—XIII դդ.) կանոնագլուխների տոնական եղանակների հյուսվածքն ավելի հարուստ է եղել։ Այստեղ ևս, ուրեմն, գործ ունենք ուշ միջնադարի ընթացքում խունացած մի պատկերի հետ։ Սակայն, տվյալ դեպքում (ինչպես և մի ամբողջ շարք այլ դեպքերում), աստիճանաբար խունանալով, քննարկվող եղանակները ոչ թե կամայականորեն փոփոխվել ու աղճատվել են, այլ հատվածաբար վերածվել իրենց նախնական, հին ձևերին։ Ընդհանրապես ասած, դա ազգային արժեքների կորուստի արտահայտություններից է։ Սակայն գիտությունը, ըստ հարկին, պիտի կարողանա օգտվել անգամ նման երևույթներից։

Վերադառնալով առաջ բերված սաղմոսատանը, պետք է ասել՝ բոլոր հիմքերը կան հաստատելու, որ այն ուշ միջնադարի պայմաններում, աստիճանաբար թոթափելով VI—XIII հարյուրամյակների ընթացքում ձեռք բերած երաժշտական ողջ պերճանքը, մեզ հասել է մեղեդիական առաջին տարբերակումների ենթարկված մի վիճակում։ Չկարծենք, որ այդքանն իսկ անհնարին էր V դարում[29]։ Առհասարակ հեթանոս Հայաստանի երաժշտական մշակույթի զարգացման ընդհանուր մակարդակն այնպիսին էր, որ դրանով լիովին նախապատրաստված էր V դարում ոչ միայն վերը բերված, այլև ավելի բարդ երգերի հանդես գալը։ Սակայն, ինչպես այլուր, այնպես էլ Հայաստանում, վաղ քրիստոնեական եկեղեցու հայրերի զգուշավորությունը անցյալի երգերաժշտության նվաճումներից օգտվելու հարցում, թույլ չի տվել, որ կանոնական երգեցողություններն աչքի ընկնեն մեղեդիական լայնարձակ շնչով ու, առավել ևս հորդառատ ճոխությամբ։

Ըստ էության, նույնը կարող ենք վերաբերել հայոց հոգևոր ինքնուրույն երգի անդրանիկ հղացումներին ևս, երկու-երեք կարևորագույն վերապահումներով։

Հայոց հոգևոր ինքնուրույն երգը։ Հայոց հոգևոր ինքնուրույն երգը գրերի գյուտից հետո շուրջ երեք հարյուրամյակ (մինչև VII—VIII դդ.), կանոնացված աղոթամատույցից դուրս է մնացած եղել, որով և նրա հորինումն ու կատարումը եկեղեցում՝ ազատ։

Այս հանգամանքը որոշ բարենպաստ պայմաններ է ստեղծել աշխարհիկ-ժողովրդական և գուսանական երգարվեստի հարուստ փորձից (թեկուզ հաշվենկատորեն) օգտվելու տեսակետով։

Այնուհետև, ճիշտ է, հայկական հոգևոր ինքնուրույն երգի անդրանիկ նմուշները (մանավանդ խմբով կատարելու համար նախատեսվածները), ծնունդով կապված են սաղմոսներին, որպիսի պատճառով էլ սաղմոսատիպ են կոչվում։ Եվ սակայն, այդ ստեղծագործություններն իրենց տեսակային հատկանիշներով, այդուամենայնիվ, սաղմոսներ չեն, այլ՝ երգեր, որոնց մեջ սկզբից ևեթ այս կամ այն չափով առկա է եղել արագորեն զարգանալու և հետագայում վերջնականապես արմատավորվելու ընդունակ երգային սկզբունքը (երգայնությունը)։

Դրան հասնելու համար մասնագիտացված երգարվեստի մեր առաջին գործիչներն իսկ դիմել են երաժշտական մի շարք յուրահատուկ հնարանքների, որոնք հիմնականում հանգում են հետևյալին. ի տարբերություն սաղմոսների,

---

[29] Հանկանալի պատճառներով՝ սաղմոսերգության քննության կապակցությամբ չենք փորձում նշել դարիս առաջին ու երկրորդ կեսերին վերաբերող հատկանիշները, բավարարվելով ողջ պատմաշրջանին հատուկ ընդհանուր-էական գծերի հաստատմամբ։

հոգևոր երգում հրաժարվել գրական խոսքի վանկերի մեծագույն մասը միևնույն ուժով «ոգելուս» փորձից (պրակտիկայից), տարբերելով շեշտակիր ու անշեշտ վանկերը. մեծացնել մեղեդիների ելևէջային կորագծի լայնույթը՝ համաձայն գրական խոսքի հուզական բովանդակության. աստիճանաբար անցնել երգի չափական ընդհանուր միավորի մասնատումներից, ինչպես նաև գրական խոսքի մեկ վանկի հետ զուգորդված չափական երկու կամ ավելի միավորների արժեքով մի քանի ձայներից բաղկացած գեղակերպ կշռույթաձևերին. և, որ գլխավորն է, եղանակի երգայնությունը, այսինքն անբռնազբոս ու արտահայտիչ հոսունությունն ապահովել հայկական ժողովրդական երգի ծավալման համար այնքան հատուկ՝ մեղեդիական բնորոշ պտույտների տարբերակված կրկնությունների ու շղթայակցման միջոցով։

Սաղմոնների համեմատությամբ այս նոր տարրերի տեսակարար կշռի շարունակական ավելացումով էլ պայմանավորվում է մեր հոգևոր երգի երաժշտական կողմի զարգացումը, նույնիսկ հնագույն սաղմոսատիպ ստեղծագործություններում, ինչպիսին են, օրինակ, Մաշտոցյան ապաշխարության շարականները։

Մեսրոպ Մաշտոցը և ապաշխարության շարականները։ Ապաշխարության շարականների՝ մեր կատարած մանրազնին ուսումնասիրությունը ժամանակին, ըստ ամենայնի, դրական արդյունքներ էր տվել այստեղ քննարկվող հարցերի տեսակետով[30]։ Որոշելով գրեթե բոլոր այն ստեղծագործությունները, որոնք այս կամ այն չափով ենթարկված են հետագա դարերի ազդեցությանը, կանգ էինք առել հնագույն ոճը բավականաչափ անաղարտ պահպանած 10—12 նմուշների վրա, դրանք բաժանելով երեք խմբի։ Վերլուծությունից պարզվում էր, որ թվով սահմանափակ այդ շարականներում իսկ պարզ նկատելի է առաջընթաց մի գիծ, որը, ըստ բոլոր տվյալների, մի կողմից՝ արտացոլելով առհասարակ Մաշտոցի երաժշտաբանաստեղծական ստեղծագործության զարգացման հիմնական օրինաչափություններից մեկը, մյուս կողմից՝ լրիվ համաձայնվում է հայկական հոգևոր ինքնուրույն երգի հնախնական շրջանին հատուկ բարեշրջության ընդհանուր միտումի հետ։

Այսպես, առաջին խմբի երգերում[31] եղանակներն առավել սաղմոսատիպ են, հատկապես իրենց կշռույթով, որն առաջանում է գրական խոսքի յուրաքանչյուր վանկին, հիմնականում, չափական ընդհանուր միավորի արժեքով մեկ ձայն հատկացնելու միջոցով, ինչպես դա լինում է սաղմոսներում։ Բայց սրանք էլ բուն սաղմոսներից իսկույն տարբերվում են, նախ՝ իրենց համեմատաբար ավելի շարժուն ելևէջային կողմով, ու նաև՝ առաջին հայացքից գուցե աննշան թվացող կշռույթային մասնակի մեկ յուրահատկությամբ. իրենց թեկուզ փոքրաքանակ այն վանկերով, որոնք զուգորդվում են չափական երկու միավորի արժեքով մեկ կամ երկու ձայնի հետ։ Էլ չխոսելով վերջնահանգաձևերի մասին, որոնցում չափական ընդհանուր միավորը կոտորակված է լինում, ելևէջի կորագիծն՝ ընդլայնված, և գրական խոսքի մեկ վանկի

---

30 Տե՛ս մեր հետազոտությունը՝ «Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը», «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, Երևան, 1964, էջ 161—203։

31 Դրանք են՝ «Տէր որ ի մէջ լերինն» (Դկ), «Վտանգիմ ի բազմութենէ մեղաց» (Ա՛ձ), «Ի նեղութեան իմում» (Ա՛ձ), «Յամենայն ժամ» (Բկ), «Աննկանիմ առաջի քո» (Դձ) և «Բազում են քո գթութիւնքդ» (Բձ), բոլորն էլ «ողորմեա»-ներ։

հետ զուգորդվում են չափական մինչև չորս միավորի արժեքով 4—5 տարբեր տևողության ձայներ:

Այս բոլոր կետերն ավելի վառ են արտահայտված երկրորդ խմբի երգերում: Մասնավորապես նրանց այն հատվածներում, որոնք երաժշտականորեն ևս կատարելով ուրույն կառուցվածք ունեցող «դարձի» կամ «կրկնակի», ներածության կամ վերջաբանի պաշտոն ու լինելով ավելի ծավալուն, քան հանգաձևի վերոհիշյալ բանաձևերը, բնականաբար հանդես են գալիս որպես երգայնության սկզբունքի առավել նշանակալից կրողներ: Այսպես, դա նկատելի է քննարկվող խմբի երգերից «Ողորմեա ինձ Աստուած» Գձ կտորում: Նրա առաջին տունը ներածական բնույթի մի երկտող է: Երգի բուն եղանակը, որ հայտնվում է ոտանավորի երկրորդ տան հետ ու կրկնվում երրորդում, սաղմոսատիպ է: Եվ, որպես այդպիսին, չի տարբերվում վերը բնութագրված առաջին խմբի երգերի եղանակներից: Բայց այն նախապատրաստված է Ա տան մեղեդիով, որն իսկույն աչքի է ընկնում ելևէջային արտահայտիչ կորագծով ու երգայնորեն կոտորակված կշռույթով:

Դա բացատրվում է նրանով, որ բանաստեղծական առաջին երկտողի հետ զուգորդված եղանակին, ամբողջ երգի ձևագոյացման տեսակետով, տվյալ դեպքում, հատկացված է՝ մեղեդիական գծի հետագա ծավալմանն անհրաժեշտ թափ տալու կոչված «առաջին զարկի» նշանակություն ունեցող, ներածության պաշտոնը: Այսպիսով, քննարկվող օրինակում արդեն մուտք են գործում երգային կշռույթն ու ելևէջները, որոնք դեռևս նախապատրաստում են շարականի բուն եղանակի հայտնությունը: Ինչպես ժողովրդական նախերգչի սկզբնական գեղակերպ կանչը, որին պետք է հետևի խմբական վանկային երգը:

Այս նույն (երկրորդ) խմբի ստեղծագործություններից «Մաքսաւորն հառաչանօք» Գկ կտորում երգային սկզբունքը կրող հատվածն արդեն մտնում է սաղմոսատիպ շարականի բուն եղանակի մեջ և օրգանապես միաձուլվում նրա հետ: Այստեղ երգային կշռույթներին ու ելևէջներին դիմելու անմիջական շարժառիթն հանդիսացել է՝ նախերգ-կրկներգի ձևով գրված ոտանավորը, որում կրկներգը բանաստեղծական առույգ մի կերպար է ներկայացնում: Եվ որովհետև այդ կերպարի կրկնությունը յուրաքանչյուր տան մեջ պահանջել է նրան հատկացնել դյուրությամբ հիշելի և, միևնույն ժամանակ, ձանձրույթ չպատճառող գրավիչ մի մեղեդի, կրկներգում բնականորեն կիրառվել է երգային սկզբունքը: Այս ստեղծագործության մեջ նույնպես առկա է միայնակ կատարման և միաձայն խմբերգի հակադրությունը, սակայն այստեղ ճիշտ խմբային մասն է, որ ունի երգային բնույթ:

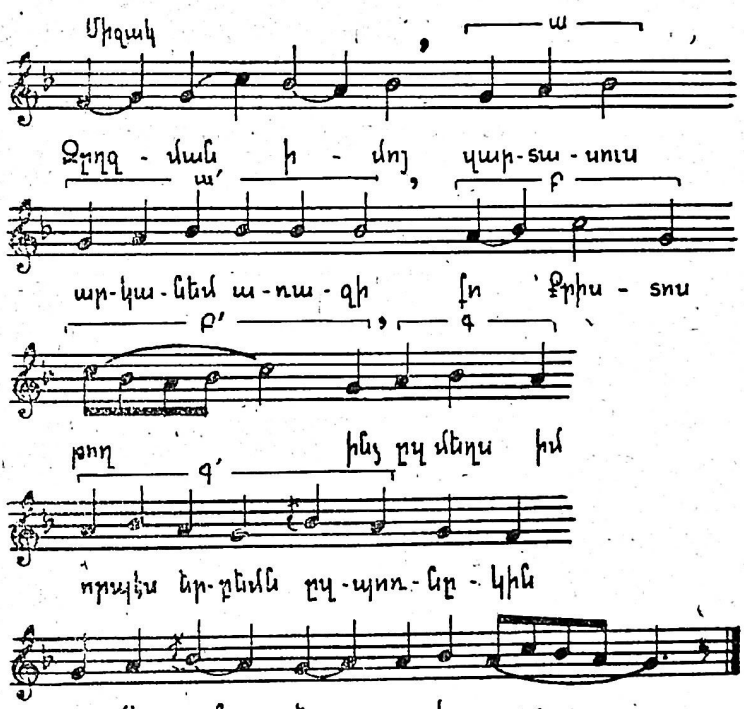
Վերջապես «Ողորմեա ինձ Աստուած՝ ի լսել զձայն փողոյն» (Ա՛) շարականում «դարձի» երգային վառ մեղեդին ոչ միայն սերտ կապված է սաղմոսատիպ մասին և օրգանապես բխում է նրանից, այլև երգի ամեն մի տան մեջ շրջանակելով այդ մասը, որոշակիորեն աղդում է նրա վրա: Ուշագրավ է, այս տեսակետով, որ մեզ զբաղեցնող երգում վերջնահանգաձևի ոլորուն պտույտները, կոտորակված կշռույթն ու չափական երկու միավորի արժեքով ձայների հետ զուգորդված վանկերն իրենց զգալ են տալիս եղանակի սաղմոսատիպ մասի ծավալման միջին փուլերում ևս:

Մատնանշված կետերը ճանապարհ են հարթում, որ բնութագրված շարականների երաժշտության ծավալման որոշակի փուլերում տեղափոխված երգային կշռույթներն ու ճկուն ելևէջներն աստիճանաբար տարածվեն ամբողջական եղանակների վրա: Այդ ուղղությամբ կատարված առաջին որոշիչ քայլերը

պարզ նկատելի են մաշտոցյան երրորդ խմբի երգերում։ Դրանցից են՝ «Ծով կենցաղոյս» (Ակ)[32], «Մեղայ քեզ տէր» (Բկ), «Ջըղզման իմոյ զարտասուս» (Ազ) և մի-երկու այլ կտորներ, որոնք անկասկած ստեղծված են վերը բազմիցս հիշատակված տիպի երգային կշռույթներն ու ելևէջները շարականի եղանակում ավելի ազատ կիրառելու, ինչպես և ավելի հավասար տեղաբաշխելու նշանաբանի վերքու։

Այս բոլորը մի կողմից՝ հիմքեր են ստեղծում վանկային կցուրդների շըրջանակներում իսկ ավելի ծորերգային կտորների առաջացման համար, մյուս կողմից՝ զգալի բարձրացնում են, տվյալ դեպքում, մաշտոցյան շարականների (մանավանդ երրորդ խմբի նմուշների) արհեստագիտական մակարդակն ու գեղարվեստական հետաքրքրությունը։ Շարականներ, որոնք առանց այդ էլ աչքի են ընկնում վարակիչ հուզականությամբ, և որոնց, ընդհանուր առմամբ, զղջական բնավորության գրական խոսքերը, զուգորդվելով տարբեր ձայնեղանակների հետ, ձեռք են բերում մերթ խստորեն ճգնավորական և կամ նույնիսկ ընդգծված կերպով առնական մի նկարագիր, մերթ զգացումների սրտաբաց զեղման և կամ իմաստնորեն զուսպ ու հանդիսավոր մի բնույթ, և մերթ անվերապահորեն խնդրական-աղաչական մի երանգ։

Ահա, օրինակ, մի դասական նմուշ, որպիսին է «Ջըղզման իմոյ զարտասուս» Ազ դարձվածք ողորմյան[33]։



32 Ապաշխարության հարցերի Ակ շարքի առաջին ողորմյան է սա, որը քննելիս անցյալում չափազանց զգուշություն էինք հանդես բերել, հաշվի առնելով Մ. Աբեղյանի կարծիքը՝ նրա գրական բնագրի ստեղծման կամ վերախմբագրման ժամանակի մասին։ Այժմ մեր կասկածները փարատված են, և համոզված ենք, որ «Ծով կենցաղոյս» շարականը մաշտոցյան երգերի Ակ շարքի անկապտելի բաղադրիչներից է։

33 Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, էջ 200։

Այն հորինված է ազատ ոտանավորի հիման վրա, որպես վանկային կցուրդ-շարական, որ տեղ-տեղ (առաջին տողում, երկրորդի՝ վերջում, երրորդ տողում) մոտենում է ծորերգին։ Ձևը՝ գրական տան երաժշտական համարժեքն է, որում մեղեդիի տարբեր հատվածները համապատասխանում են ազատ ոտանավորի անհավասար տողերին։ Դիտելի է երաժշտական «տողերի» հանգաձևերի փոխհարաբերությունը (b—g—a—f—g), որով առաջ նախապատրաստվում, հետո շրջազարդվում ու լիովին հիմնավորվում է վերջավորող «խոսրովային» ձայնը։

Հուզական բովանդակության առումով խնդրական-ազաչական բնույթ ունեցող ստեղծագործություններից մեկն է սա։ Երգն հագեցած է ներքին անհուն մի վշտով, «կատարվածի ծանրությունը» գիտակցած մարդու թախծալի տրամադրությամբ։ Այս տեսակետով աչքի են զարնում մեղեդիի շարժումը ուրույն հունի մեջ փոխադրող երաժշտական «ոտքերի» արցունքով լի վարընթաց «իգական վերջավորությունները»։ Բայց դա հիանալիորեն զուգորդված է ողջ մեղեդիի հանգիստ բարձրացող ու իջնող ելևէջային ավելի մեծ ալիքների պարզ ու վսեմ գեղեցկության հետ այնպես, որ վիշտն ստանում է մարդկայնորեն չափավոր արտահայտություն, և թախիծը զերծ է մնում ճնշող, հալածող զգացումից։

Մի կողմից՝ կարծես ընդգծված է երգի տրոհումը տարբեր երկարության մեղեդիական «տողերի» և ավելի փոքր պտույտների, «ոտքերի», մեծ ու նաև երկարաձգված վանկերի, որ տվյալ դեպքում արտահայտում է մարդկային հեկեկանքին հատուկ ընդհատվածությունը ամբողջի ելևէջային կորագծում։ Մյուս կողմից, սակայն, մեղեդին զարմանալիորեն հոսուն է շնորհիվ այն բանի, որ այստեղ մեծ վարպետությամբ կիրառված է տարբերակման ենթարկված պտույտների շղթայակցման վրին հիշատակված սկզբունքը։ Եթե չհաշվենք երգի 5-րդ տողը, որն ընդհանրացնում է երաժշտության նախընթաց զարգացումը և ավարտում տունը, ապա նրանում յուրաքանչյուր հաջորդ տողի առաջին պտույտը տարբերակված կրկնությունն է նախորդ տողի վերջին պտույտի (տե՛ս օրինակում ուղիղ փակագծերով նշանակված ա—$ա^1$, բ—$բ^1$, գ—$գ^1$ պտույտները)։

Անհրաժեշտ է նշել, որ ապաշխարության կցուրդները, ննջեցելոց երգերի հետ ուրույն տեղ են գրավում շարականների ողջ զանգվածի մեջ, որովհետև մյուս բոլոր շարականները նվիրված են կամ տերունական տոներին, և կամ եկեղեցու հայրերի, սրբերի ու մարտիրոսների հիշատակին։ Որով դրանք բոլորն էլ տոնական երգեր են փաստորեն։ Եվ դա լիովին հասկանալի է դառնում, երբ մտաբերում ենք, որ կանոնացումից դուրս մնացած հոգևոր ազատ երգերը (որպիսիք էին կցուրդ-շարականները մի քանի դար), ինչպես այլուր, այնպես էլ մեր մեջ հիմնականում կատարվել են տերունական տոներին և կամ որևէ հիշատակի կապակցությամբ։

Այսպես, հայտնի է, օրինակ, որ Եփրեմ Խորին Ասորու կցուրդները (տակավին հեղինակի կենդանության օրոք ու նրա մասնակցությամբ), կատարվել էն կիրակի օրերին, տերունական տոներին և մարտիրոսաց հիշատակների առթիվ[34]։

---

[34] *Rubens Duval*, Anciennes Littératures Chrétiennes (La Littérature Syriaque), Paris, 1907, p. 14-15.

Վարդան Արևելցին և Կիրակոս Գանձակեցին պատմելով Ներսես Գ կաթողիկոսի օրոք հոգևոր ինքնուրույն (ու դեռևս ազատ) ստեղծագործությունների փոխերգեցողության ընթացքում տեղի ունեցած նշանավոր շփոթի դեպքը[35], այն կապում են Վարդավառի տոնի հետ[36]։ Ապա և՝ խոսքը մասնավորելով Յարգմանչաց ժամանակաշրջանում ու հետագա մի քանի դարերում (մինչև կանոնացումը) հորինված կցուրդների կամ շարականների ու նրանց հեղինակների շուրջ, Գանձակեցին մի ամբողջ շարք տոներ է հիշատակում, որոնց նվիրված են եղել այդ երգերը, որպես առանձին խումբ հիշատակելով նաև ապաշխարության և ննջեցելոց կտորները։

«Արարին և երգս շարականաց քաղցր և դեղեցիկ եղանակաւ և մեծ խորհրդով,— գրում է պատմիչը,— ծննդեանն Քրիստոսի և քառասնօրեայ գալըստեանն ի տաճարն, մկրտութեանն և եկաւորութեանն ի Բեթանիա և յերուսաղէմ, մեծի շաբաթուն չարչարանացն և յարութեանն, Համբարձմանն և հոգւոյ գալստեանն, խաչի և եկեղեցւոյ, և այլ տօնից տէրունականաց, և սրբոց ամենեցուն, ապաշխարութեան և ամենայն ննջեցելոց»[37]։

Սահակ Պարթևը և Ավագ շաբաթվա ու այլ տոների շարականները։ Տոնական շարականների մեր առաջին խոշոր հեղինակն է Սահակ Պարթևը, որի բեղմնավոր գրչի վաստակն են, ինչպես գիտենք[38], Ղազարի հարության կանոնի երգերը, Ծաղկազարդի կանոնի երգերը (որոնցից հարցը XII—XIII դարերից հետո պարականոն է մնացել)[39], երկրորդ Ծաղկազարդի հին կանոնի երգերը (որոնցից հարցն ու մեծացուսցեն XII դարից հետո պարականոն են մնացել)[40] և Ավագ շաբաթվա բոլոր օրերի կանոնների երգերը (ի բաց առյալ

---

35 Այդ մասին մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Բարսեղ Ձորը և մասնագիտացված երգաստեղծության ծագումը Հայաստանում VII դարում», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1973, № 1։

36 Հաւաքումն պատմութեան Վարդանայ վարդապետի լուսաբանեալ, Վենետիկ, 1862, էջ 69։ Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց, աշխատասիրությամբ Կ. Ա. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1961, էջ 61—62։

37 Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց, նշվ. հրատ.-ը, էջ 29—30։

38 Տե՛ս մեր հոդվածը «Ս. Սահակ Պարթևը և հայ եկեղեցական երգարվեստը», «Էջմիածին», 1973, № 8։

39 Տե՛ս Գ. Ավետիքյան, Բացատրութիւն Շարականաց, Վենետիկ, 1814, էջ 210։ Կանոնիս այժմյան հարցը՝ «Որ ի քրովբէականն», Շնորհալունն է։

40 Երկրորդ Ծաղկազարդի տոնը հանդիպել է Համբարձման հաջորդ կիրակիին։ Այդ տոնին վերաբերող սահակյան երգերը յոթն են նղել, Դձ Ձայնեղանակում. օրհնության երկու պատկերով («Թագաւոր գոլով» և «Յորժամ եկն Յիսուս»), հարց («Բարեբանեալ ես» գործառնով), մեծացուսցէ («Ուրախ լիր մայր լուսոյ»), ողորմյա («Զգալուստ քո») և տեր երկնից («Ի յարութենէն աւուրս»)։ XII դարում Գրիգորիս Գ Պահլավունի կաթողիկոսը (Ներսես Շնորհալու եղբայրը) տոնիս համար նոր կանոն է հորինում՝ «Մեծահրաշ այս խորհուրդ» (իր սարքով)։ Հետագա հարյուրամյակների ընթացքում սահակյան երգերը աստիճանաբար կցվում են բուն կամ առաջին Ծաղկազարդի (այսինքն՝ «Գալստեան տեառն յերուսաղէմ» խորագրով հայտնի) կանոնի երգերին։ Հարցն ու մեծացուսցեն ի վերջո պարականոն են մնում, իսկ մնացած չորս կտորները, որպես մի երգի պատկերներ կատարվում են բուն Ծաղկազարդի օրհնությունից առաջ, իբրև հետևակ շարական։ Այս ընթացքը, սակայն, այնքան դանդաղ է ճամփա հարթում, որ միջնադարյան նույնիսկ ընտիր շարակնոցներում հանդիպում ենք հակասական պատկերների։ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 1597 ձեռագրում, օրինակ, երկրորդ Ծաղկազարդի սահակյան երգաշարքը լրիվ է (տե՛ս էջ 100բ—102ա)։ Իսկ № 1578 ձեռագրում (էջ 100ա—100բ) ինդիրը լուծվել է հետևյալ կերպ։ Բուն Ծաղկազարդի կանոնի ՌԿ ողորմյային հաջորդող երեք երգերի փոխարեն առաջ են բերված՝ երկրորդ Ծաղկազարդի երգաշարքից «Ուրախ լիր մայր լուսոյ», «Զգալուստ քո» և «Ի յարութեան աւուրս»։ Այլ ձեռագրերում ևս տեսնում ենք ուրիշ դասավորումներ և այլն։

Բշ, Գշ, Դշ օրհնութիւնները՝ «Անեղն ի հօրէ», «Իմաստուն կուսանքն» և «Որ յաթոռ փառաց», ուրբաթ օրվա «Այսաւր ի կատարումն» ու շաբաթ օրվա «Կենդանին յաւիտենից» և «Կուսածին մարմնով» շարականները)[41]։ Օրհնութիւնների ինքնուրույն պատկերները և հարցերին կից գործատները առանձին-առանձին հաշվելով՝ 62 երգ[42]։

Բոլորն էլ առկա են ինչպես Զայնագրյալ Շարակնոցում[43] այնպես և, բնականաբար, գրչագիր խազավոր շարակնոցներում։ Համեմատութիւնը ցույց է տալիս, որ առհասարակ համապատասխանութիւն կա այդ երգերի գրական բնագրերի, տեսակների ու ձայնեղանակների նշման[44] և մեղեդիների հյուսվածքի[45] առումներով՝ ձայնագրյալ և ձեռագիր խազավոր շարակնոցներում։ Ճիշտ է, մեզ հետաքրքրող ստեղծագործութիւնները զննելով համաքրիստոնեական և հայկական մասնագիտացված երգարվեստի հնագույն շերտերին հատուկ արհեստագիտական ու գեղարվեստական մակարդակի մասին մեր գիտանքի լույսի տակ, հասկանում ենք, որ դրանց մեղեդիները հնթարկվել են ժամանակի նկատելի ազդեցութիւնը։ Մասամբ՝ մինչև դրանց գրական բնագրերի խազավորումը, և մասամբ՝ խազավոր ժողովածուների մեջ անցնելու ընթացքում։

Վերաբերվելով երկու երևելի տոների ու Ավագ շաբաթվա նշանակալի պաշտոներգութիւնը, քննարկվող ստեղծագործութիւններն արդեն սկզբից ենթակա են եղել կատարողական ճոխացման։ Դա, ինչպես և առհասարակ ժամանակի ներգործութիւնը[46], ի վերջո հանգեցրել են երաժշտական բաղադրիչի բարդացմանը երգաշարքի զգալի մասում[47]։ Անշուշտ, պարզ հատվածներում

---

41 Այս վից երգերը նույնպես Շնորհալունն են։ Տե՛ս «Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ», Երևան, 1973, էջ 38—40։

42 Պարականոններն էլ միասին առած՝ 67 կտոր։ Համմտ. Ս. Ամատունի, Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911, էջ 60, 65, 84, 86, 88, 89, 90 և այլուր։

43 Նկատի ունենք էջմիածնական հրատարակութիւնը (Վաղարշապատ, 1875, էջ 373—487)։

44 Հարկավ, մի կողմ թողնելով վրիպակի տպավորութիւն ստեղծող այնպիսի փաստեր, ինչպիսին է, ասենք, Մատենադարանի № 6101 ձեռագրում Ավագ երեքշաբթի օրվա կանոնի «Ահաւոր ես բազաւոր» Գձ մանկունքը անսպասելիորեն «Բկ» նշանակելը (էջ 6) և այլն։

45 Հյուսվածքի վերաբերութիւնը առավել ևս պիտի շեշտել, որ համապատասխանութիւնը գլխավոր գծերի մեջ է։ Որովհետև խիստ մոտեցման դեպքում հարկ է դիտել հետևյալ հանգամանքներն ու նմանները։ Երգաշարքերում ծանր կատարվելու ենթակա կտորների խազային հյուսվածքը աչքի է ընկնում խտութիւն տարբեր աստիճաններով։ Ծանր հարցերում գործատները, որպես ընդհանուր կանոն, հյուսվածքով ավելի հագեցած են լինում։ Ավագ հինգշաբթի օրվա մեծ օրհնութիւնը (վից պատկերով) խազավորված է լինում այնպես, որ հյուսվածքը աստիճանաբար է խտանում։ Այս կետերը Զայնագրյալ Շարակնոցում համահարթնցված են։ Վերն արդեն նշեցինք մի քանի ձեռագիր շարակնոցներ։ Համմտ. նաև Մատենադարանի № 1576 գրչագիրը (էջ 102ա—127ա)։

46 Հատկապես զարգացած ավատատիրութիւն շրջանում, երբ կենտրոնական Հայաստանում և մանավանդ Նիլիկիայում, նոր ստեղծագործութիւնների հորինմանը զուգընթաց՝ վերանայվում էր նաև հին երգերի մի նկատելի մասի երաժշտական բաղադրիչը։

47 Այստեղ անհրաժեշտ է նշել մի երկու կետ ևս, ի լրումն վերը խազավորումների հյուսվածքի կապակցութիւնամբ ասվածին։ Նկատելիորեն ընդգծված է Բձ, Գձ և Բկ ծանր երգերի եղանակների ոլորուն և զարդոլորուն բնույթը, հատկապես հետսամուտ տարրերի օգնութիւնամբ։ Շեշտված է Ավագ շաբաթի կանոններում ծանր կտորների աստիճանական ավելացումը, այդ

ևս ամեն ինչ չէ, որ հնուց է գալիս։ Ուշադիր քննությունը ցույց է տալիս, սակայն, որ նույնիսկ անկախ արտաքին պարզության կամ հարաբերական բարդության ցուցիչներից, սահակյան երգաշարքերում էլ պահպանված են ինչպես մի քանի ընդհանուր, կարևոր, դարաշրջանային հատկանիշներով աչքի ընկնող վստահելի գծեր, այնպես և ոճական առումով նախնական ու հեղինակային անհատականության դրոշմ կրող ամբողջական ստեղծագործություններ։

Մասնավոր ուշադրության արժանի կետեր են՝ այս տեսակետով՝ իրացված ձայնեղանակների միակցությունը[48], կշռույթի կազմակերպման սկզբունքները վանկային, ծորերգային և կառուցվածքային տիպի ծանր կտորներում[49], այլև խոսքի ու երաժշտության փոխկապվածության առաջնային ձևերի պահպանումը հանկարծաբանական ծանր երգերում[50]։

Այստեղ մեզ հետաքրքրում են ծանր երգերը՝ կառուցվածքային և հանկարծաբանական, որոնք վաղմիջնադարյան շարականների զանգվածում քանակապես թեև քիչ են եղել, բայց ունենալով բարեշրջման առավել լայն հեռանկարներ, էապես նախապատրաստել են տաղերի արվեստի ծագումն ու զարգացումը։

Մենք կառուցվածքային ենք անվանում տաղաչափյալ ոտանավորների հիման վրա ստեղծված այն ծանր երգերը, որոնց մեղեդիները ձևագոյացման առումով լրիվ կախման մեջ են գրական բնագրի կառուցվածքից։ Դրանցից պարզագույնները հորինված են այնպես, որ գրական բնագրի յուրաքանչյուր վանկին համապատասխանում է չափական մեկ միավորի արժեքով երաժշտական միջակ վանկ, բաղկացած մեկ, երկու կամ ավելի հնչյուններից։ Երաժշտական մեծ (առավել ևս՝ մեծագույն) վանկերը քննարկվող երգերում հանդես են գալիս վերջնահանգաձևերում, երբեմն նաև՝ կիսահանգաձևերում, իսկ մեղեդիների ծավալման միջին հատվածներում՝ չափազանց հազվադեպ, այն էլ ընդհանուր համաչափությունը պահպանելու մտահոգությամբ։ Նման ստեղ-

---

կտորներին հատուկ երաժշտության քանակական աճման միջոցով։ Վերջապես, երգերի տվյալ շարքերում XII դարից հետո հայտնված մեղեդիներ են՝ Ղազարի հարության կանոնի ստեղին՝ «Յիսուս Միածին», որ գալիս է Հովհան Մարգարեի կանոնի ողորմյայից (Շնորհալի), բուն Սաղկազարդի Բկ ծանր ողորմյան ու տեր երկնիցը՝ «Ուրախ լեր եկեղեցի» և «ԶՔրիստոս թագաւորն», որոնք վերաեղանակված են Վարդավառի երկրորդ օրվա կանոնի Բկ ստեղի մանկունքի ագգեցության ներքո («Օրհնեցէք մանկունք»— Շնորհալի) և Ավագ ուրբաթ ու շաբաթ օրերի ստեղիները՝ «Էկայք հաւատացեալք» և «Յովսէփ քեզ հաւատացեալ»։

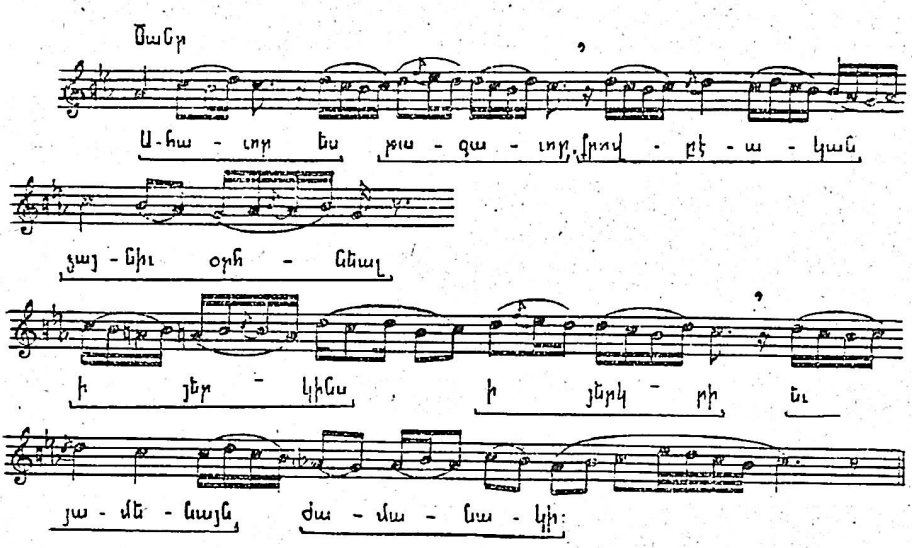
48 Այդ միակցության մեջ են՝ Աձ-Դկ գրեթե բոլոր ձայնեղանակները. Աձ, Ակ, Գձ և Դձ դարձվածքները և նույնիսկ ստեղի եղանակը (անկախ այն փաստից, որ վերջինս տվյալ դեպքում առավել մեծ փոփոխությունների է ենթարկվել դարերի ընթացքում)։ Ուշագրավ պարագաներ են նաև՝ Բձ ձայնեղանակի լայն կիրառումը, որ հատուկ է եղել հոգևոր ինքնուրույն երգերի նատվածին. և Բձ ծանր մեղեդիներում ոչ հազվադեպ դեպի Գձ և Գկ ուղղված շեղումների առկայությունը, որ խոսում է համապատասխան մեղեդիների հնագույն արմատների մասին։

49 Հատկապես միջակ ու մեծ և կարճ ու մեծագույն երաժշտական վանկերի փոխհարաբերությունը գոնե ընդհանուր գծերի մեջ կայունացնելու միտումը։

50 Դարձյալ՝ գլխավոր գծերով։ Որովհետև հանկարծաբանական ծանր երգերում երաժշտական կարճ, միջակ, մեծ ու մեծագույն վանկերի անկայուն (կամ լոկ երաժշտական կշռույթի օրենքներով պայմանավորված) փոխհարաբերության պատճառով է ճիշտ, որ գրական բնագրի ու երաժշտության ձևակառուցողական դերերը, ընդհանրապես ասած, փոխվում են հօգուտ երաժշտական բաղադրիչի։ Բայց տարբեր տևողության վանկերի նման փոխհարաբերությունը անտիճանաբար է ճանապարհ հարթում։ Այնպես, որ հնագույն հանկարծաբանական ծանր երգերում գրական բնագրի ձևակառուցողական պաշտոնը տակավին էական է և դյուրավ որսալի։

ծագործություններն հին ու միջին դարերի երաժշտական շրջանակներում այնքան պարզ են համարվել, որ դրանց մեղեդիական գծի առանձնահատկությունները խազային հյուսվածքներում հավելյալ նշանների օգնությամբ արտացոլելն առհասարակ անհրաժեշտ չեն սեպել։

Սահակ Պարթևի ստեղծագործության մեջ այս կարգի երգերի գեղեցիկ օրինակ է ավագ երեքշաբթի օրվա կանոնի Գձ մանկունքը՝ «Ահաւոր ես թագաւոր»[51]։



Շարականիս դրական բնագիրը հայկական չափով հորինված և կամ բարդ յամբական ոտքերով քառանդամանի ոտանավոր է։ Տունը, ավյալ դեպքում, բաղկացած է երկու տողից, տողը՝ չորս ոտքից (կամ անդամից), և ոտքը՝ որպես ընդհանուր կանոն՝ չորս վանկից, երբեմն վերածվելով եռավանկի։ Ողջ մեղեդին համապատասխանում է երկտող տանը, այնպես որ երկրորդ տողի վերջին վանկը զուգորդված է երաժշտական մեծագույն վանկի ծավալով վերջնահանգաձևի հետ։ Տան առաջին տողում ոտքերից լոկ մեկն է եռավանկ (երկրորդը. օրինակում բանաստեղծության ոտքերը ցույց ենք տվել ուղիղ փակագծերով), ուստի համաչափությունը պահպանելու հարց չի առաջացել։ Երկրորդ տողում սակայն, եռավանկ երկու ոտքեր, ճիշտ սկզբից իրար հաջորդելով, փոքրացնում են առաջին կիսատողի ծավալը (օրինակում կիսատողերը ցույց ենք տվել վերադիր ստորակետերով)։ Որով այն (տողի մեջ այդ կիսատողի կշիռն ու հարմարագույն ծավալը) ապահովելու համար, առաջին ոտքի վերջին վանկը զուգորդվել է երաժշտական մեծ (չափական երկու միավորի արժեքով) վանկի հետ։

Գրական բնագրի մնացած բոլոր վանկերին համապատասխանեցված են երաժշտական միջակ վանկեր։ Այս տեսակետով շարականս զուգակշռելի է նույնիսկ Գձ վանկային սաղմոսատիպ երգերի հետ։ Բայց անհամեմատ ավելի նշանակալի են այն տարբերությունները, որոնց շնորհիվ իսկույն զատորոշվում է ծանր շարականը։ Դրանք հանգում են՝ ընթացքի (տեմպի) զգալի դանդաղեցմանը (ծանրացմանը), կշռույթի կոտորակմանը, ելևէջի շատ ավելի ո-

51 Ձայնագրեալ Շարական, նշվ. հրատ.-ը, էջ 403։

բապտույտ նկարագրին և, բնականաբար, ձայնածավալի, ինչպես և երաժշտական ձևի (ժամանակային-տարածական) ընդարձակմանը։ Վերջին կետը բացատրվում է նրանով ևս, որ այստեղ մեղեդիի հարաբերականորեն ավարտուն հատվածները համապատասխանում են ոչ միայն ոտանավորի ամբողջական տողերին, այլև կիսատողերին[52] ու երբեմն էլ՝ ոտքերին։ Ի վերջո, նկատողության արժանի է նաև երգի ձևագոյացմանը վերաբերող մի այլ կարևորագույն հանգամանք։ Գրական բնագիրը բաղկացած է երկու տողից, ինչպես ասացինք։ Մեղեդին, սակայն, ուրվագծում է եռմասնյակի մի ձև շնորհիվ այն բանի, որ երկրորդ տողի առաջին կեսում ձայնեղանակային շեղում է կատարվում՝ բնական «ներքնախաղ» (a^1) աստիճանի օգտագործմամբ։ Որով նույն տողի երկրորդ կեսը, ուր դարձյալ հայտնվում է Գձ-ին հատուկ «ներքնախաղ» կիսվարը (as^1), ընկալվում է որպես երաժշտական սկզբնական պատկերների վերականգնում։ Սրանով հիմնականության (թեմատիկ յուրահատուկ կազմավորման) նշանակություն են ձեռք բերում առաջին տողի մեղեդիական պտույտները։ Եվ ողջ երաժշտական հորինվածքն էլ՝ դուրս գալով գրական տան համապատասխանեցված նախադասության շրջանակներից, զգալիորեն մոտենում է ավելի բարձր մի կառույցի՝ պարբերության։

Սահակյան կառուցվածքային տիպի ծանր երգերի շարքին դասելի են նաև Ավագ ուրբաթ օրվա կանոնի օրհնության Բձ երկրորդ պատկերը («Ի գիշերին յորում մատնէր»), բուն Մաղկազարդի կանոնի Ա՛ձ օրհնությունը («Որ վերօրհնիս») և մի-երկու այլ կտորներ, որոնցում երաժշտական մեծ վանկերը թեև հանդիպում են փոքր-ինչ ավելի հաճախ (քան բերված օրինակում), և սակայն, դրանք քանակապես դեռևս զգալիորեն նվազ են կիրառված միջակ վանկերի համեմատությամբ։ Մինչդեռ մեծ ու մեծագույն վանկերի լայն, անկաշկանդ օգտագործումն է, որ ցուցանշական է հանկարծաբանական ծանր երգերի համար, որոնց մեջ կշռույթն ու ձևը հիմնված են զուտ երաժշտական օրինաչափությունների վրա։

Ընդհանրապես, վաղմիջնադարյան և, մասնավորապես, սահակյան ծանր երգերի մեջ կառուցվածքային տիպարներից դեպի ավարտուն հանկարծաբանականը տանող միջին ձևեր էլ կան։ Եվ գուցե դրանց հիման վրա է, որ գաղափար պետք է կազմենք հանկարծաբանական երգերի V դարում ունեցած մակարդակի մասին։ Այդ միջանկյալ ձևերին հանդիպում ենք մի քանի ձայնեղանակներում։ Ուշադրությունը սևեռելով Բձ ձայնեղանակի վրա, ուր առկա է 12 ծանր կտոր, պետք է ասել, որ վերջիններիս ճոխացման մեջ նշանակալի դեր են խաղացել, դարձյալ՝ ներսես Շնորհալու երաժշտականորեն համատիպ շարականները, որոնք ընդմիջարկում են սահակյան երգերը[53]։

---

52 Նոտային օրինակում դրանք ցույց ենք տվել խոշորանիշ ստորակետերով։

53 Հարկ է նշել, որ Շնորհալին գիտակցական մղումով ինքն է ժամանակին ստեղծագործաբեն յուրացրել Սահակ Պարթևի երաժշտաբանաստեղծական լավագույն ավանդույթները և բողբոջեցրել ու ծաղկեցրել է նրա երգերի ինչպես մի-երկու տրիշ, այնպես և Բձ եղանակներն իր շարականներում։ Բայց վերջիններիս ազդեցության տակ փոխվելով, նոր ժամանակների (XII—XIII դարերի) ճաշակին են համապատասխանեցվել նաև սահակյան նախօրինակները։ Իրագործման այսպիսին են փոխհարաբերությունները Ավագ շաբաթ «Ըրվա կանոնի օրհնության երեք պատկերների միջև, որոնցից առաջինը («Պարգևատուն ամենեցուն») Սահակինն է, իսկ մնացած երկուսը («Կենդանին յաւիտենից» և «Կուսածին մարմնով»)՝ Շնորհալունը, և որոնք, սակայն, երեքն էլ այսօր ունեն Բձ ծանր եղանակի ոչ միայն նույն կաղապարը, այլև հյուսվածքի մեկ-

Այս տեսակետով՝ միջանկյալ ձևերի շարքում առաջին կամ սկզբնական աստիճանի վրա կարելի է դնել նույնիսկ վերոհիշյալ «Ի գիշերին» շարականը, ուր, թեկուզ միջակ վանկերի բացարձակ գերակշռության պայմաններում, ծայր է առնում ոլորումների ընդգծման մի նոր ընթացք։ Նմանատիպ եղանակ ունի նաև դրան անմիջապես նախորդող «Արծաթսիրությամբն մոլեալ Յուդա» պատկերը։ Թեպետև սրանք էլ արդեն բավական են՝ նաև տաղային արվեստի անդրանիկ նմուշների մեղեդիական հյուսվածքի մասին գեթ մոտավոր գաղափար կազմելու համար, բայց սահակյան ծանր շարականներում հանդիպում են ընդհանուր առմամբ ելևէջի նախնական կորագծերը պահպանած փոքր-ինչ ավելի ոլորուն երգեր ևս, երգեր, որոնցում աստիճանաբար ավելանում է երաժշտական մեծ ու երբեմն ևս մեծագույն վանկերի տեսակարար կշիռը։ օրինակ՝ Սվագ հինգշաբթի օրվա կանոնի հարցը, «Լոյսդ ի հայրական ծոցոյ», և կամ՝ Ղազարի հարության կանոնի հարցը, «Աստուածային գոչմամբ»[54]։ Այս երգերը գուցե և ուռճացել են հետագա դարերում՝ մի-երկու ոլորումների երկարաձգման առումով, և սակայն, միաժամանակ, դրանք աներկբայորեն պահպանել են հնագույն հանկարծաբանական ծանր երգի՝ որպես ուրույն տեսակի հիմնական շրջագծերն ու նկարագիրը։

Սահակ-մեսրոպյան շրջանին հատուկ հանկարծաբանական ծանր երգի մեղեդիական հյուսվածքի մասին ավելի որոշակի դատողություններ անելը դժվար է։ Սակայն, այդ շրջանում հիշյալ երգի գոյության վերաբերյալ տարակույսներ տածելն էլ միանգամայն անտեղի է։ Եվ բնավ պատահական չէ, որ Կոմիտասն էլ հակված է եղել՝ հանկարծաբանական ծանր երգի հետ ամենասերտ առնչություններ ունեցող տաղային արվեստի սկզբնավորությունը V դարում որոնելու[55]։

Հարցն այն է, որ հայկական միջնադարյան ձեռագիր խազավոր գանձարաններում մեկտեղված տաղային արվեստի հնագույն հուշարձանները կապված են Սահակ Պարթևի և Մովսես Խորենացու անուններին։ Խորենացուն կանդրադառնանք իր տեղում։ Ինչ վերաբերում է Սահակ Պարթևին, պետք է ասել, որ ձեռագրերում նրան ընծայվող Ծննդյան «Պարագրի անպարագրելի բանն» տաղին կամ մեղեդիին[56] հանդիպել ենք երկու խմբագրությամբ։ Առաջինը, որ ծանոթ է Կ. Կոստանյանին ևս[57] և որը առկա է նաև Մաշտոցի անվան Մատենադարանի գրչագիր ընտիր գանձարաններից մեկում[58], բավական ծավալուն քերթված է, բաղկացած 10—11 հատվածից։ Դրանց (հատվածների) սկզբնատառերը հոդում են «Պարթև Գիտրգ» (sic!) խոսքերը, որոնցից երկրորդը պար-

---

Նույն բարդությունը։ Մի քայլ ևս առաջ գնալով կարող ենք ասել նաև թե՝ Բձ ծանր երգեցողության այս մակարդակն է, որ ազդել է Ավագ ուրբաթի երկրորդ օրհնության պատկերների վրա ևս (ինչքան էլ որ սրանց եղանակները փոքր-ինչ այլ կաղապարով են) և, առհասարակ, դուռ բացել՝ սահակյան Բձ ծանր մյուս երգերի եղանակների նորանոր ճոխացումների համար։

54 Սրանում ուշագրավ են նաև Բձ-ից դեպի Գկ ու Գձ կատարված նախնական-տարերային շեղումների վաղնջական ձևերը։

55 Հմմտ. Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական եղանակները, «Արարատ», 1894, էջ 223։

56 Ձեռագրերում միևնույն ստեղծագործությունը մեկ՝ տաղ ու մեկ էլ՝ մեղեդի անվանելու սովորույթը, հրևում է՝ հնուց է գալիս. քանի դրան բախվում ենք տաղային արվեստի նույնիսկ անդրանիկ նմուշները բացահայտելիս։

57 Ս. Ջարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան, Կ. Կոստանյանի դիվան, նյութ № 221։

58 Ձեռ. № 3503 (1394 թ., Սիս, գրիչ՝ Եսայի Սասնեցի), էջ 48ա—բ։

զապես անհասկանալի է, եթե աղճատում և կամ պատահականություն չէ։ Առաջին խոսքը («Պարթև») շատ խոսուն փաստ է, և վերոհիշյալ ձեռագրում տաղիս խորագիրն իսկ ըստ այդմ է կազմված՝ «Տաղ ծնընդի ի Պարթևէ»։ Սակայն լոկ այդ խոսքի տառերին համապատասխանող հատվածներն ևս, միասին առած, ծավալով զգալիորեն ավելի մեծ միավոր են գոյացնում, քան այն՝ ինչ ստեղծված պիտի լիներ հայոց հոգևոր ինքնուրույն երգի ծագման շրջանում։

Առ այսօր հայտնի տվյալները հիմք են տալիս հաստատելու, որ Սահակ Պարթևի գրչի վաստակն է տաղիս լոկ առաջին հատվածը։ Այն ազատ անդամներով մի ոտանավոր է՝ բաղկացած վեց երկար (11—16 վանկանի) տողերից. այսպես.

Պարագրի անպարագրելի բանն
ի մարմնի մարդ յերկրէ.
Երկրորդ Ադամ յերկրի մարքն յայտնեալ.
Հաւր պատկեր և կուսիւ կերպարանեալ կնիք.
Սկզբնատրպին պատուղ Դաւթեան յարմատոյն Յեսսեայ.
Սերեալ յազգս ցուզայ, տէր և տղայ.
Տիրելով տանն Յակոբայ ժառանգ տրւաւ հեթանոսաց։

Ձևով ավարտուն և իմաստային առումով ևս խիտ ու կուռ այս շարադրանքը հետագայում զանազան հավելումներ է ընդունել։ Առ այս պետք է վկայակոչենք ձեռագրական երկու փաստ։ Նախ այն, որ Մատենադարանի սրդեն հիշատակված ձեռագրում խազագրված է լոկ մեր առաջ բերած հատվածը։ Իսկ դա նշանակում է, որ դարեր շարունակ լոկ այդ հատվածն է երգվել որպես Սահակ Պարթևի ստեղծագործություն։ Եվ հետո՝ Մատենադարանի ձեռագրերից մի այլ ընտիր Գանձարանում, որի գրիչն է միջնադարի հեղինակավոր երաժիշտ-բանաստեղծ, երգիչ և խազագետ Մինասենց՝ Թումա վարդապետը, «Մեղեդի անույշ ի Սահակայ Պարթևէ» խորագրի տակ բերված է տաղիս ճիշտ քննարկվող հատվածը միայն[59]։

Վերջինիս գրական բնագիրը տարընթերցվածներ ունի երկու ձեռագրերում։ Դրանք ճշտելիս օգտվել ենք երկուսից էլ։ Գալով քերթվածի խազավորմանը, այն՝ առավել ևս նկատելի տարբերություններ ունի երկու ձեռագրերում։ Տարբերություններ, որոնք բացատրելի են՝ խազագրության արվեստի կիլիկյան և հայաստանյան դպրոցներին հատուկ գծերով[60]։ Կարևոր է դիտել սակայն, որ երկու գրչագրերում էլ քերթվածի խազավորումն աչքի է ընկնում բավական ճոխ հյուսվածքով։ Ահա այն, համապատասխանաբար, ըստ կիլիկյան և ըստ հայաստանյան հիշատակված գանձարանների (տե՛ս էջ 140, 141)։

Այստեղ դիտելի կետեր են՝ գրական բնագրի մի ամբողջ շարք վանկերի հետ զուգորդված բարդ խազագրերի առատ տեղաբաշխումը, այլ վանկերի հատկացված տարբեր խազախմբերի առկայությունը, օժանդակ նշանների կիրառությունը (որ հատուկ է ծանր երգեցողություններին), և առհասարակ խազավորման հագեցած բնույթը։ Հարկավ, անհրաժեշտ է դիտակցել, որ խազավորման սույն մակարդակը XII դարից ավելի շուտ իրացված չէր կարող լինել։ Ուստի և V դարի առաջին կեսում հղացված ստեղծագործության մեղեդիական

59 Մատենադարան, ձեռ. № 5521 (1445 թ., Աղթամար), էջ 10բ—11ա։

60 Այդ մասին տե՛ս մեր հետազոտությունը՝ «Խազագրության արվեստն իր պատմական զարգացման մեջ», «Բանբեր Մատենադարանի», № 12, Երևան, 1977։

սկզբնական հյուսվածքի վերաբերյալ որոշակի հետևություններ չենք անի առայժմ։ Սակայն գոնե սա կարող ենք ամենայն իրավամբ հաստատել, որ այլևս պարզապես անհնարին է խոսել տաղային արվեստի ծագման մասին և հաշվի չառնել կամ անտեսել, որ միջնադարյան խազավոր ձեռագրերում առկա հնագույն տաղը հարատևել է Սահակ Պարթևի անունով։

Հայ երգաստեղծության Սահակ-Մեսրոպյան շրջանի մասին մեր խոսքն ամփոփելուց առաջ հարկ է շոշափել մի հարց ևս՝ երկու ռահվիրաների երաժշտաբանաստեղծական ժառանգությանը հատուկ ընդհանրությունների և տարբերությունների հարցը։

Խոսքը երգերի նյութի (բովանդակության) և գրական ու երաժշտական արտահայտության եղանակների տարբերությանց մասին է։ Վաղուց նկատված այս երևույթը անցյալում ճիշտ չի բացատրվել։ «Սահակ հունական կրթություն ստացած լինելով, —գրել է Կ. Տեր-Մկրտչյանը,— մի նոր հոսանք է մտցրել (իմա՝ ի հակադրություն ասորականի), որով սկսել են մեզանում հունական ուղղության հետևել և գուցե դրանից է, որ ս. Սահակի անվամբ մնացած շարականները իրենց կազմությամբ և ոգով տարբերվում են այն մյուս հնագույն շարականներից»[61]։ Այս տեսակետը հիմնավորապես մերժելու համար բավական է թեկուզ հիշել, որ Մաշտոցը ևս հունական կրթություն էր ստացել մանկուց. «ի մանկութեան տիսն վարժեալ հելլենական դպրութեամբն», ըստ Կորյունի։

Իրողությունն այն է, որ նախ՝ մաշտոցյան ապաշխարության երգերը, որոնք, ինչպես արդեն ասել ենք, վերաբերում են եկեղեցական տարվա բոլորովին ուրույն մի շրջանի, իրենց գրական դարձվածաբանությամբ ու մեղեդիական պատկերներով սերում են սաղմոսներից և սաղմոսերգությունից։ Այնինչ սահակյան երգերը՝ նվիրված երկու տոների և Ավագ շաբաթվա օրերին, ստեղծված են ավետարանական պատումների հարաստությամբ։ Եվ հետո՝ Սահակն ու Մաշտոցը խառնվածքով տարբեր արվեստագետներ են եղել, որոնց ստեղծագործությամբ հայ հոգևոր ինքնուրույն երգի ծագման շրջանում իսկ, ազգային ոճական միասնական հունի մեջ սկզբնավորվել են կենսական ուժերով լեցուն երկու երակներ։ Դրանք իրենց պաշտոնը կատարել են՝ թե՛ դուգահեռ ընթացքով, և թե՛ զարգացման խաչավորվող ուղիների վրա։

Արդարև, ներքնապես պոռթկոն, վշտագին քնարականությամբ առլցված մաշտոցյան ապաշխարության երգերից մի ուղի է մեկնում, որ հասնում է մինչև Նարեկացին, նրա Ողբերգության մատյանն ու մասամբ նաև՝ տաղերը։ Իսկ սահակյան հեղասահ ու մեղմանուշ, լուսավոր թախիծով հագեցած վիպաքնարական լայնաշունչ երգերը ճանապարհ են հարթում դեպի Շնորհալու արվեստը[62]։

Այս բոլորով հանդերձ, իրենց ամբողջության մեջ սահակյան և մաշտոցյան երգերը նաև կարևոր ընդհանրություններ են հանդես բերում, ինչպես դարաշրջանային մի քանի հիմնական հատկանիշների հավասարապես վառ արտա-

---

61 Տե՛ս նրա՝ Հայոց եկեղեցվո պատմություն, մասն Ա, Վաղարշապատ, 1908, էջ 121։

62 Վերջին պարագան ակնարկել է տակավին Ղ. Ալիշանը, խոսքը մասնավորելով սահակյան շարականների հստակ, մաքուր, ողորկ ու վսեմ լեզվի շուրջ (հմմտ. «Ծաղկիք հայրենեաց հայոց», Ա, Վենետիկ, 1920, էջ 297)։ Բայց Սահակ—Շնորհալի զուգահեռը այժմ պարզ նկատելի է երաժշտաբանաստեղծական արվեստի միացյալ մակարդակով ևս։

ցոլման[63], նույնպես և գեղարվեստական համատիպ որոշակի հնարանքների (ասենք՝ սկսելու և ավարտելու տիպական ձևերի) կիրառման առումներով, մանավանդ վանկային ու (դրանցից սերված) ծորերգային շարականներում[64]։

Առավել նշանակալից փաստն այն է սակայն, որ Սահակն ու Մաշտոցը միասին նաև համազգային լեզվաոճի կերտման մայրուղու վրա կանգնեցրին հայ հոգևոր ինքնուրույն նորաստեղծ երգը և հզոր ճիգերով այն միանգամից բարձրացրին երկրում մասնագիտացվող արվեստների մակարդակին։

Ընդհանրապես ասած, ողջ հայ աշխարհի ու նաև Կիլիկիայի տարածքների վրա V—XV դարերի ընթացքում հոգևոր երաժշտությունը թե՛ ստեղծագործական և թե՛ կատարողական տեսակետով զարգացել է երկու ուղղությամբ։ Պարզ, անպաճույճ, գեղջուկ-ժողովրդական երգեցողության մոտիկ մի կաղապարի մեջ՝ կրթական կենտրոններից հեռու գտնված գյուղական-գավառական եկեղեցիներում[65], ուր, հատկապես կիրակնօրյա պատարագներին, պաշտոներգությանը անհրաժեշտաբար մասնակցել են աշխարհականներ ևս[66]։ Ու մասնագիտացված (պրոֆեսիոնալ) արվեստի բարձր ոճով՝ նշանավոր վանքերին կից այլև քաղաքային կաթողիկե մեծ եկեղեցիներում, մանավանդ կաթողիկոսանիստ կենտրոնների մայր տաճարներում, ուր գործել են դպրոցավարտ եկեղեցականներ, սարկավագներ ու սարկավագապետներ, դպրաց դասեր, դասապետներ ու դպրապետներ։

---

63 Դրանք են՝ «ձևի պարզությունը, բովանդակության հստակությունը, կերպարների ինքնատիպությունն ու տրամադրության հանդիսավորությունը», որ նշում է Կոստանյանը Շարականի Հին հայերեն թարգմանության երկրորդ հրատարակության առթիվ գրած առաջաբանում (տե՛ս Шаракан, Богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви, М., 1914, էջ 15)։

64 Այսպես, սահակյան շարականներում ապաշխարության երգերի հետ շփման եզրեր հանդիսացող հիանալի նմուշներ են, օրինակ, Ավագ երկուշաբթիի Բձ տեր երկնիցը, Ավագ չորեքշաբթիի Գձ ողորմյան, Ավագ հինգշաբթիի Ակ գարձվածք մանկունքը և այլն։

Հիշյալ վանկային և ծորերգային (բայց ոչ ծանր) շարականները մեծամասնություն են կազմում վաղ միջնադարյան երգերի զանգվածում (ինչպես նշել ենք այլ առիթներով էլ), և դրանց շրջանակներում է, որ կազմավորվել է ողջ պատմաշրջանիս համար հատկանշական մեծակերտ (մոնումենտալ) ոճը։ Այլ հարց է, որ այստեղ մեզ հետաքրքրում են տակավին փոքրաթիվ այն երգերը, որոնք իրենց ծանր բնույթով զարգացած ավատատիրության շրջանում լիակատար ծաղկում ապրած մեծակերտ-զարդարական (մոնումենտալ-դեկորատիվ) ոճը հեռուներից նախապատրաստած ստեղծագործություններն են, այդ ոճի առանձին տարրերի նախնական կրողները։

65 Այս ուղղությունը հնագույն ծագում ունի ինչպես այլուր, այնպես էլ հայկական կյանքում։ Նրա արմատները թաղված են քրիստոնեական գաղտնի համայնքների կազմակերպությանը վերաբերող վաղ ժամանակներում։ Ըստ այդմ Հայաստանում երգեցողության սույն ոճը ձևավորվում է առնվազն II—III դարերից (հմմտ. մեր հոդվածը՝ «Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության», Բ, Գև, «Լրաբեր», 1971, № 1)։ IV հարյուրամյակի ընթացքում նույն այդ ոճն ամրապնդվում ու զարգանում է եկեղեցիներում այլալեզու պաշտոներգությունների կատարմանը զուգընթաց, գրական խոսքերի յուրացման գործում՝ թարգմանությունների հաստատ

Առաջին ուղղությունը, որը դարեր շարունակ սնել է գյուղական-գավառական համեստ ճաշակի զանգվածներին, ըստ բոլոր տվյալների, աչքի է ընկել գլխավորաբար, հոգևոր եղանակների կազմության ու վերարտադրության ազգային-ժողովրդական առանձնահատկությունների առավել անխաոն պահպանումով[67]։ Երկրորդի հիմքում են եղել նույն առանձնահատկությունները։ Սակայն այն, որպես մասնագիտացված ուղղություն, զարգացել է շատ ավելի լայն մի հունով։ Օգտվել է ոչ միայն գեղջուկ-ժողովրդական, այլև գուսանական աշխարհիկ արվեստից, հետևողականորեն հաղորդվել է Արևելքի և Արևմուտքի երաժշտական առաջավոր մշակույթներին, նաև հենվել է սեփական ոեսուրսյան վրա։ Եվ օրինաչափորեն դառնալով հին ու միջնադարյան հայկական հոգևոր երգարվեստի պատմական զարգացման ու գաղափարական-գեղարվեստական իդեալների հիմնական կրողը, ավանդական արժեքները ճոխացրել է նորանոր գանձերով, ի բավարարություն աշխարհիկ ու հոգևոր ազնվականության, քաղաքային բնակչության վերնախավի, այլև պալատական շրջանների հարատևորեն աճող ու ներբացող ճաշակի։

Մեզ այժմ հետաքրքրում է հոգևոր եղանակների ստեղծման ու կատարման ահա այս՝ մասնագիտացված ուղղությունը[68]։ Ճիշտ դրա հիմնադիրներն են Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևը։ Եվ իսկապես դրանով է նշանավորվում մեր հոգևոր երգաստեղծության Սահակ-Մեսրոպյան շրջանը։ Երկու խոշոր բանաստեղծ-երաժիշտների, լայն իմաստով՝ լեզվաշինարարների ջանքերով ստեղծվեց մեկնարկային անփոխարինելի նշանակություն ունեցող այն մակարդակը, որից հետո օրինաչափ հաջորդականությամբ ձևավորվեցին հայ հոգեվոր մասնագիտացված երգաստեղծության պատմական զարգացմանը ներհատուկ և մասնավոր կարևորման արժանի մյուս բոլոր փուլերը։

Տէր», «կեցո Տէր» և ուրիշ պատասխան-բացականչություններով և կամ միանալով երկրաց դասերին, ասենք՝ «Տէր ողորմեա»-ին (ինչպես տեղեկացնում է դևոնա Խորով Անձևացին), այլ՝ հղերական փոքրագույն ասույճանավորների՝ օրհնված դպիրների իսպառ բացակայության ոչ հազվադեպ դեպքերը (որոնց ժամանակին ակնարկել է նույնիսկ Ներսես Լամբրոնացին), երբ երգեցիկ դպիրներ պաշտոնը ամբողջապես կատարել են աշխարհական մանուկներ և կամ պարզապես տարբեր հասակի աշխարհականներ (հմմտ. Վ. Հացունի, Պատմութիւն Հայոց աղօթամատոյցին, Վենետիկ, 1965, էջ 89 և 94—96)։

67 Եվ պատահական չէ, որ այն ժամանակին գրավել է Կոմիտասի հատուկ ուշադրությունը, ինչպես կանդրադառնանք իր տեղում։

68 Ջասելու համար՝ լոկ մայրաքաղաքային կաթողիկե եկեղեցիներում և կաթողիկոսանիստ վանքերի մայր տաճարներում կիրարկված երգեցողություն։ Ցավոք, պատմական ճակատագրի բերմամբ, դարերի ընթացքում չափազանց շատ են փոփոխվել մեր մայրաքաղաքներն ու քաղաքական բարձրագույն իշխանությանց նստավայրերը, և էլ ավելի կաթողիկոսանիստ կենտրոնները։ Նույնիսկ մի կողմ դնելով Արտաշատ, ստանում ենք՝ Վաղարշապատ-Դվին-Աղթամար-Արգինա-Անի-Ծամնդավ-Հռոմկլա-Սիս (ու դարձյալ) էջմիածին (մանրամասնությանց մեջ տակավին ոչ լրիվ) երկար շարքը, ավելի ճիշտ՝ աշխարհագրական հսկա տարածք ընդգրկող շրջանակը։ Այս տեսակետով բոլորովին հակառակ պատկեր է ներկայացնում, օրինակ, Բյուզանդիան, որն իր գոյության ամբ ընթացքում (IV-ից մինչև XV դարի կեսերը) որպես մայրաքաղաք (այն է՝ քաղաքական ու հոգևոր իշխանության և տնտեսական ու մշակութային կենտրոն) պահպանեց ու զարգացրեց միևնույն միջնակետը՝ Կոստանդնուպոլիսը։ Այնպես, որ բյուզանդագետ արվեստաբաններն այսօր իրենց ուսումնասիրություններում կարող են հիմնական ուշադրությունն ուղղել այդ միջնատեղի գեղարվեստական արտադրանքի վրա, ինչպես իրավացիորեն վարվում է, ասենք, Վ. Լազարևը գեղանկարչության հետազոտության աստարեզում (տե՛ս նրա՝ «История Византийской живописи» երկհատորյակը, М., 1947—48)։

Եվ նախ՝ երկու ուսուցիչների կրտսեր աշակերտների գործունեության կապված փուլը։ Մի կողմ ենք դնում Հովհան Մանդակունու և Ստեփանոս Սյունեցի Առաջինի չափավոր կամ միջակ ընթացքով հղացված շարականների զանգվածը, նույնիսկ գեղեցկագույն նմուշները։ Մեզ զբաղեցնող խնդիրների հարթության վրա առաջնակարգ տեղ է գրավում Մովսես Խորենացու ստեղծագործությունը։

Մովսես Խորենացին և Ծննդյան ու այլ տոների շարականները: Խորենացին մեր ամենանշանավոր շարականագիրներից մեկն է[69]։ Ինչպես արդեն հավաստել ենք, մեր հանճարեղ պատմահոր գրչին են պատկանում Ծննդյան, Տյառնընդառաջի, Աստվածածնի վերափոխման և այլ տոների նվիրված շուրջ 120 շարականներ (զատ-զատ հաշվելով օրհնությունների պատկերները և հարցերին կից գործառները)։ Դրանց գրական բնագրերում, ինչպես սահակ-մեսրոպյան շարականներում, առհասարակ քանակապես գերակշռում է ազատ ոտանավորը։ Անհավասար տողերով այդ ոտանավորներում, սակայն, շեշտերն հաճախ այնպես են տեղաբաշխվում, որ գրական խոսքն ընդհուպ մոտենում է տաղաչափյալ բանաստեղծության։ Խորենացին դիմել է վերջինիս էլ։ Ըստ որում, քննությունից պարզվում է, որ նա որոշակի նախընտրություն է տվել 3—4 + 4—3 կամ 4—3 + 4—3 կառուցվածքով տողերին ու, բնականաբար, կիրառել է նաև 12—16 վանկանի քառանդամանի տողերով (կամ «հայկական» չափով) բանաստեղծությունը[70], որն արդեն հայտնի էր իր ավագ ժամանակակիցների գործերից։

Հայ հոգևոր երաժշտության ութ հիմնական ձայնեղանակներն առավել կամ պակաս չափով օգտագործված են Խորենացու երգերում, բացի Ակ-ից։ Սա նկատողության արժանի կետ է։ Այս կապակցությամբ ծավալվելը մեզ հեռուն կտաներ[71]։ Բայց գոնե հիշեցնենք, որ մաշտոցյան երգաշարքերում ևս Ակ նշումն ունեցող բոլոր կտորները փաստորեն Ակ դարձվածք ձայնեղանակումն են ընթանում։ Համեմատաբար քիչ են օգտագործված նաև Բկ և Գկ ձայնեղանակները։ Մյուսներն ավելի առատ են ներկայացված։ Ընդհանրապես, այս հիմնական կամ գլխավոր ձայնեղանակներում ընթացող մեղեդիների մեջ հանդիպում են նախնական տարբեր հատկանիշներ պահպանած հետաքրքիր նմուշներ[72]։

---

69 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Մովսես Խորենացին և հայ հին ու վաղ միջնադարյան երգարվեստը», «Էջմիածին», 1979, № 5—6։

70 Այդ բանաստեղծությունը, որպես բարդ ոտքերով յամբական քառանդամանի ոտանավոր և մեր վաղ միջնադարյան գլխավոր չափերից մեկը (հիմնականում՝ 4—4 + 4—4), առաջին անգամ մանրամասն վերլուծեց Ա. Բագրատունին։ Տե՛ս Պօբլիոս Վիրգիլեայ Մարօնի, Մշակականք (թարգմ. ի չափս հայկականս... ի Արսենէ Բագրատունւոյ), Վենետիկ, 1847 («Յառաջաբան», էջ 7—32)։

71 Հայտնի է, որ պոլսահայ հմուտ երաժիշտների շրջանում առաջ է քաշված եղել այն կարծիքը, թե ժամանակի ընթացքում բուն Ակ-ն և Ակ դարձվածք ձայնեղանակները փոխադարձաբար շփոթվել են իրար հետ։ Տե՛ս Ե. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, բ. տպ., Իսթանպոլ, 1933, էջ 65—66։

72 Օրինակ՝ Ծննդյան Զ օրվա Բձ ճաշուն, որի վերջնահանգաձևը երեք տներում էլ ավարտվում է «պարոյկով» (փոխանակ «խոսրովայինի»). և կամ Ծննդյան Ը օրվա Աձ դարձվածք ճաշուն, որի վերջնահանգաձևը երրորդ տան մեջ մի նոր պտույտով եզրափակվում է դարձյալ «պարոյկ» աստիճանի վրա (փոխանակ «խոսրովայինի» կամ «ներքնախաղի») և այլն։

«Դարձվածք» տիպի ձայնեղանակներում երաժշտագրված երգերից պատմաշրջանի ոճական գլխավոր գծերը պահպանած Ա դարձվածք գեղեցիկ կտորներ են՝ Թեոդոս Թագավորին նվիրված կանոնի հարցն ու գործատունը և Ննդյան Ը օրվա կանոնի մեծացուսցեն, ողորմյան, տեր երկնիցն ու ճաշուն, որոնք «չափաւոր» կամ «միջակ» ընթացքով են։ Ինչ վերաբերում է վերջին կանոնի «ծանր» հարց-գործին («Տնօրինեցաւ յարգանդի կուսին»), պետք է ասել, որ նրա մեղեդիում առկա մի ամբողջ շարք հնագույն գեղեցկության խորհրդավոր պատկերներ թվում է (գոնե Ն. Թաշճյանի ձայնագրությունից դատելով) երկարաձգվել ու ընդգծվել են հետագա դարերում[73]։ Գրեթե նման օրինակներ են նաև Ննդյան Ճրագալուցի Ա օրվա Դ ծանր հարցը[74] և Ը օրվա Դ դարձվածք ծանր օրհնության, որոնք թեև ավելի լավ են պահպանել իրենց նախնական կուռ կազմությունը, և սակայն, նրանց ստեղիատիպ կամ դարձվածքատիպ պատկերները, ինչքան էլ ճարտար ագուցված, V դարում հղացված պարագաների տպավորություն չեն թողնում[75]։ Բ և Գ դարձվածք ծանր երգերը[76], ըստ բոլոր տվյալների, նույնիսկ ամբողջապես առած վերաեղանակավորվել (կամ, համենայնդեպս, սկզբնական ձայնեղանակում վերակերպավորվել) են զարգացած ավատատիրության շրջանում։ Նույնը կարող ենք հաստատել Ննդյան Դ օրվա Դկ դարձվածք ողորմյայի կապակցությամբ էլ, ու նաև Գ օրվա Գձ դարձվածք մանկունք-ճաշուի մասին, չնայելով սրանց «չափաւոր» ընթացքին։ Առաջինը զարտուղի եղանակ է պարզապես (շատ նման պահոց Բկ «Ամենայն արարածք» երգին, միայն՝ տեղափոխված էջելով), իսկ երկրորդը համաձայնությային (լադային) որոշակի նորույթ է հաղիսադրում, Գձ դարձվածքի վերջնահանգաձևում «վերնախաղ կիսվարի» օգտագործմամբ։

«Ստեղի» նշման թեև չենք հանդիպում, սակայն փաստորեն Դկ ստեղի է Ննդյան Գ օրվա հարցը (գործատան հետ միասին), որով և՝ երաժշտականապես ավելի ուշ շրջանի ծնունդ։ Եվ կամ՝ Ննդյան Ա օրվա օրհնության երրորդ պատկերն հայտնապես ստեղիատիպ է դառնում վերջավորության մեջ։ Հետաքրքրական զարգոլորումներ նկատվում են մի-երկու «Յոյժ ծանր» երգերում էս, որպիսիք են Ննդյան Ա օրվա հարցը, Տյառնընդառաջի կանոնի հարցի գործատունը և այլն։ Ի վերջո, քննարկվող երգերում որոշ խանգարումներ սպրդած կարող էին լինել դրանք ըստ կանոնների վերադասավորելու շրջանում[77]։

---

73 Բայց սրանով ամենևին չի ժխտվում անշուշտ, քննարկվող ստեղծագործությանը Դ. Ավետիքյանի տված սքանչելի բնութագիրը։ «Հարցն այսր կանոնի,— նշել է նա,— է մի յերևելի շարականաց ըստ գիրազանց կազմութեան իմաստիցն, և ըստ ահաւոր ներգաշնակութեան եղանակին. մինչև պատկառանս բերել երգողացն և լսողաց» (տե՛ս նրա՝ «Բացատրութիւն շարականաց», Վենետիկ, 1814, էջ 93)։

74 Այն է՝ «Որ դասուց երկնաւորաց»։

75 Հմմտ. նաև՝ Ն. Տմտեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայցս եկեղեցւոյ, Իսթանպօլ, 1933, էջ 68—69։

76 Դրանք են. Ննդյան Ե օրվա ճաշուն՝ նշանավոր «Անթառամ ծաղիկը» (որ տեղադրված է նաև Աստվածածնի վերափոխման Ա օրվա կանոնում), և Ննդյան Ա ու Բ օրերի հարցերի գործատները։

77 Այսինքն VIII—IX դարերում, նաև ավելի ուշ, հայոց Շարակնոցի տարբեր խմբագրություններն իրացնելիս։ Իրոք, հիմնականում դրանով պիտի բացատրել կարծես Խորենացու վարպետ գրչին պատկանող երգերում երևացող մի քանի անհարթությունների առկայությունը։ Ասենք, Ննդյան Դ օրվա կանոնի օրհնության «ծանր» նշումը (այն դեպքում, երբ երգը, դատելով

Անկախ այս ամենից, մեզ զբաղեցնող երգերն իրենց գեղարվեստական արժանիքներով հավասարարժեք չեն։ Եվ ընդհանրապես՝ այդ երգերի մանրակրկիտ, բազմակողմանի հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ դրանք մեր քերթողահոր երաժշտաբանաստեղծական արվեստի հեղաշրջման նույնիսկ բազմամյա մի ճանապարհ են գծում, գլխավոր կողմերով։ Այսպես. Խորենացու երգերում մի խումբ են կազմում այն կտորները, որոնք ակներևաբար հղացված են նրա մեծ ուսուցիչների՝ Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի ստեղծագործական ավանդույթների յուրացման նշանաբանի ներքո։ Մեննդյան Ը օրվա Ա֊ն դարձվածք «չափաւոր» մեծացուսցեն, օրինակ («Յանճառ փառից», և կամ Թեոդոս Թագավորի կանոնի հարցը՝ «Օրհնեմք զքեզ»), ուղղակի ներշընչված է կարծես մաշտոցյան «Ջրղջման խմոյ» հիանալի կցուրդից։ Դրիգոր Լուսավորչի կանոնի Բ֊ն օրհնությունը՝ «Ով երջանիկ տէր», անմիջական կապերի մեջ է֊պահոց Բ֊ն կարգի մի շարք կտորների հետ։ Սրանք և նմանները, ամենայն հավանականությամբ, երիտասարդության շրջանի գործեր են[78]։

Մի այլ աստիճանի վրա են գտնվում ծանր տիպի այն երգերը, ասենք՝ Աստվածահայտնության Երագալուցի Բ֊ն ծանր ողորմյան («Անկանիմք առաջի քո»), Տյառնընդառաջի կանոնի Դ֊ն ծանր հարցը («Օրհնեմք զքեզ»), որոնք յուրովի զարգացնում են սահակյան համատիպ փոքրածավալ կտորների լավագույն գծերը։ Նշված և դրանց հարող երգերը նաև բացահայտորեն նախապատրաստում են իր իսկ՝ Խորենացու ամենաընտիր ստեղծագործություններըր։ Բայց կան կտորներ էլ, որոնցում շատ որոշակի է զգացվում ապագա երեվելի դործի ելևէջային շրջագծերի կանխահայտնությունը. օրինակ, Տյառնընդառաջի կանոնի Դ֊ն «չափաւոր» մեծացուսցեն կամ Գրիգոր Լուսավորչի կանոնի Դ֊ն «չափաւոր-ծանր» մանկունքը, ուր աստիճանաբար բյուրեղանում են կարծես Աստվածահայտնության Երագալուցի «Ծագումն հրաշալի» հոյակերտ երգի տիպական պատկանները։

հյուսվածքից, բնավ էլ ծանր պիտի չկատարվի)։ Եվ կամ, օրինակ, Տյառնընդառաջի կանոնի երգերից ճաշուում զգացվող անհամապատասխանությունը գրական վսեմ խոսքերի և Դկ «չափաւոր» շատ սովորական, նույնիսկ շնշտադրությամբ տեղ֊տեղ անհարազատ եղանակի միջև։ Միևնույն; նույն «չափաւոր» կամ «միջակ» ընթացքով երգվող և գրական բնագրի ու երաժշտության ամենաբնական կապի ինչ գեղեցիկ նմուշներ են՝ Աստվածահայտնության Երագալուցի Դ֊ն ճաշուն, Մեննդյան Ա օրվա կանոնի Դ֊ն մեծացուսցեն ու ողորմյան, Բ օրվա Դկ ճաշուն, Աստվածածնի վերափոխման Ա օրվա Դ֊ն մեծացուսցեն և այլն։

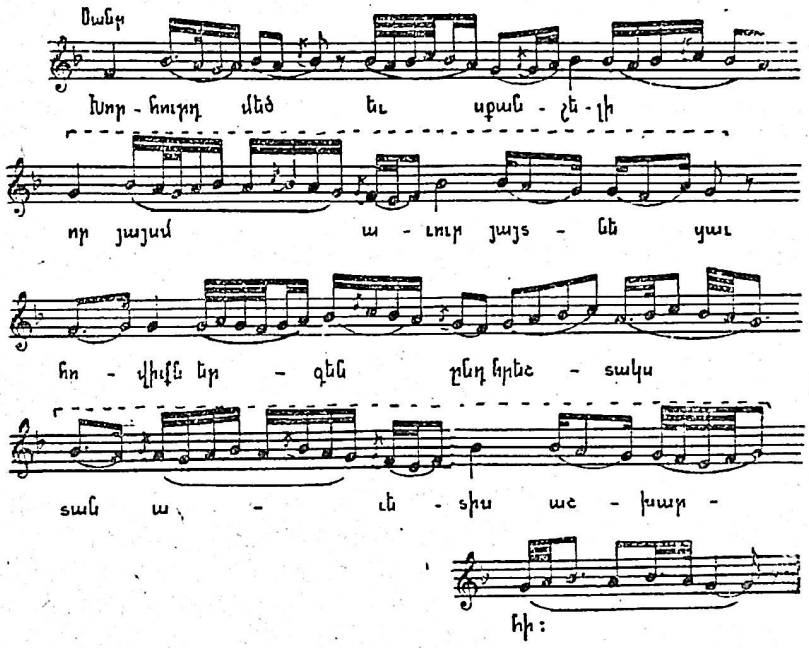
78 Նշելով Խորենացու շարականների բարձր արվեստը, Ղ. Ալիշանը «եկեղեցական եղանակաց երաժշտապիտ» էր անվանում մեր պատմահորը, և իրավացիորեն. բայց ավելացնում էր նաև, թե «այս երգերս կերևի թե ծերության և վերջի աուեններն երգած է», որն իր հաստատումը չի գտնում այսօր (համմտ. «Բազմավէպ», 1849, էջ 51)։ Ընդհակառակը, բոլոր տվյալներն ասում են այն մասին, և դա առարկայականորեն բխում է նույնիսկ Ալիշանի վկայակոչված հղվածից, որ Խորենացին շատ կանուխ է սկսել հորինել դիտարկվող շարականները, հնարավոր է՝ անգամ Ալեքսանդրիայում սովորելու տարիներից։ Համենայնդեպս, Մեննդյան Ը՛ օրվա կանոնի օրհնության երրորդ պատկերի երրորդ տան վերաբերյալ ունենք Գ. Ավետիքյանի հետևյալ արժեքավոր նկատողությունը. «Այլ յաղագս այսր տան դիտելի է,— գրում է նա,— զի ըուի յօրինեալ ի վաղ ժամանակաց և երգեալ ի զանազան եկեղեցիս քրիստոնէից. վասն զի գտանեմք ամենեկին նովին բանիւ երգեալ առ լատինս, ի կանոն ջրօրհնեաց ասելով. «Մկրտի Քրիստոս, և սրբի ամենայն աշխարհ. և տայ մեզ թողութիւն մեղաց, ջրով և հոգւով ամենեքեան մաքրիմք» (տե՛ս «Բացատրութիւն շարականաց», էջ 93)։

Այս բոլորից հետո է ահա, որ դասվում են Խորենացու մի շարք կոթողային գործերը. հիշյալ «Ծագումն հրաշալիի» լայնաշունչ հանդիսական շարականը, նույն կանոնի օրհնության առաջին պատկերը՝ քնարական ջերմագույն ղգացումներով հագեցած «Ուրախացիր սրբուհի» երգը, Սննդյան Ա օրվա կանոնի օրհնության առաջին պատկերը՝ առնական վիպականությամբ տոգորված «Խորհուրդ մեծ և սքանչելի» կտորը և նմանները, որոնք նոր հիմքեր ստեղծեցին հայ շարականերգության հետագա (VII—VIII դարերում իրագործված) զարգացման համար։

Ընդհանրապես ասած, երբ մի կողմ ենք դնում հայ հոգևոր երգաստեղծության տեսակային բազմազանությունն ըստ հին ու միջնադարյան հասկացությունների վերապատկերելու դեռևս լուծելի հարցը[79], ավանդաբար մեզ հասած ողջ ժառանգության մեջ՝ ձևագոյացման առումով գրական խոսքերին ու երաժշտությանը հատկացվող դերի հարաբերության շրջանակներում մեր նկատած չորս հիմնական տիպերից երեքը հանդիպում են Խորենացու ստեղծագործություններում։ Դրանք են՝ ազատ ոտանավորների հիման վրա հորինված վանկային (կամ տարբեր վանկերի ոչ մեծ ոլորումներով վանկային-ոլորուն), տաղաչափյալ բանաստեղծությունների հիման վրա ստեղծված երաժշտաարտասանական ու ծորերգային, և կառուցվածքային տիպի ծանր կտորները։ Մնում է հանկարծաբանական տիպի ծանր (երբեմն էլ՝ ծանրագույն) երգը, որ հանդես է գալիս VII—VIII դարերում։ Սակայն, բացի հիշյալ չորս հիմնական տիպերից, եղել են նաև միջանկյալ ձևեր, որոնցից առավել կարևոր նշանակություն ունի կառուցվածքային տիպի ծանրից դեպի հանկարծաբանականը տանող միջանկյալ ձևը։ Վերջինիս շրջանակներում է, որ սկզբունքային տեղաշարժ է կատարվում ձևագոյացման և կշռույթի կազմակերպման ասպարեզում երաժշտության դերի զգալի մեծացման տեսակետով, որից հետո՝ հանկարծաբանական ծանր երգերում երաժշտության այդ դերը դառնում է միանգամայն անկախ, ինքնուրույն։ Արդ, եթե սահակյան երգերում դիտարկվող միջանկյալ ձևի առկայությունը հարցական է տակավին (համապատասխան կտորների երաժշտական բաղադրիչն իր բոլոր զարդոլորումներով V դարի առաջին կեսին վերաբերելու դժվարության իմաստով), ապա Խորենացու ստեղծագործության մեջ մենք բախվում ենք շատ ավելի հստակ մի պատկերի։ Այստեղ կառուցվածքային տիպի ծանր երգերի համեմատությամբ որոշակիորեն ավելի բարդ հյուսվածքի հիանալի նմուշներ կան, որոնք V դարի հայ հոգևոր երգաստեղծության բարձրագույն նվաճումները, ներկայացնելով, միաժամանակ ուղղակի նախապատրաստում են VII—VIII հարյուրամյակներում հանդես գալիք հանկարծաբանական տիպի ծանր շարականները։ Այդպիսիք են, մասնավորապես, «Խորհուրդ մեծ» և «Ուրախացիր սրբուհի» անկրկնելի երգերը։ Ի մոտո ծանոթանանք դրանց։ Երկուսի մեջ էլ մեղեդիներն իրենց ձևով տակավին որոշակի կապեր ունեն բանաստեղծական տան ընդհանուր կառուցվածքի հետ,

79 Դժվարությունն այն է, որ եկեղեցական երգերի շատ տեսակներ, ինչպես այլուր, այնպես և Հայաստանում, հին և միջին դարերում, առանձին տեսակ են համարվել ոչ միայն և ոչ այնքան ղուտ գրական կամ երաժշտական նկատառումներով, որքան ծեսի ու արարողության մեջ նրանց կատարած պաշտոնի տեսակետով։ Այնպես, որ հաճախ տարբեր տեսակներ են նկատվել ու պայմանական տարբեր անվանումներ են ընդունել երաժշտաբանաստեղծական միևնույն կամ զրեթե միևնույն կառուցվածքի մի ամբողջ շարք միայնակ կամ խմբական ստեղծագործություններ։

բայց դրանք սկզբունքորեն ծավալվում են այդ կապերի հետևողական թուլացման նշանաբանի ներքո։ Այնուհետև, երկու երգերում էլ մեղեդիների հյուսվածքի գոյացման մեջ առաջնակարգ դեր է խաղում գրական բնագրի վանկերի երկարաձգման հնարանքն ու ոլորումների և զարդոլորումների կիրառումը։ Սակայն, առաջինում դա արտահայտված է փոքր-ինչ ավելի զուսպ, որ բացատրվում է երգի կերպարային բովանդակության հանգամանքներով ևս։ Ահա այն[80]։



Շարականիս գրական բնագիրը տաղաչափյալ ոտանավոր է։ Տունը բաղկացած է երկու տողից։ Տողերը 4—3 + 4—3 կառուցվածքով են (երկրորդ անդամից հետո զգալի դադարով)։ Մեղեդին ծավալվում է Դկ ձայնեղանակում։ Այն՝ ոչ միայն առնականորեն վիպական է բնույթով, այլև ստեղծված է որոշակիորեն մարտական շեշտերով։ Եվ չնայած դրան, առաջ բերված գրական տան 28 վանկերից 21-ը երաժշտականապես ոլորուն է։ Ու վերջիններիս շարքում էլ 7 վանկ հնչյունավորված է չափական մեկ միավորից ավելի արժեքով։ Մեկը՝ տան վերջին վանկը, որ զուգորդված է վերջնահանգաձևի հետ, մեծազույն վանկ է պարզապես։ Մնացած 6-ը չափական երկու միավորի արժեքով մեծ ոլորումներ են, որոնցից 4-ը զուգորդված են գրական բնագրի շեշտված, և երկուսը՝ անշեշտ վանկերի հետ։ Երաժշտականապես մեծ այս վանկերի տեղաբաշխումը մեղեդիում հետաքրքիր պատկեր է ներկայացնում։

Ինչ վերաբերում է չափական երկու միավորի արժեքով այն ոլորումներին, որոնք զուգորդվում են բանաստեղծական ոտքերի ուժեղ մասերի (շեշտված վանկերի) հետ, ապա դրանց հետևողականորեն համաչափ տեղաբաշխումը փոքրածավալ ծանր մեղեդիներում տեղ է գտած եղել սահակ-մեսրոպյան շարականներում իսկ։ Բայց հետագայում դրանց մեծամասնությունը ենթարկվել է

80 Ձայնագրեալ Շարական, նշվ. հրատ.-ը, էջ 66։

ժամանակի զորեղ ազդեցությանն այնպես, որ այժմ հիշյալ հնարանքի կիրառման առանձին հետքերն են մնացել լոկ[81]։ Գրական բնագրի նաև անշեշտ վանկերի ոլորում-երկարաձգումները վերաբերում են գլխավորապես V դարի երկրորդ և VI հարյուրամյակի սկզբներին, որով Խորենացու ստեղծագործության մեջ դրանց հայտնությունը միանգամայն օրինաչափ է։ Եվ դա հատկապես այն միջոցներից է, որոնց օգնությամբ երգի երաժշտական բաղադրիչն աստիճանաբար ձերբազատվում է գրական բնագրի կառուցվածքի առաջադրած կապանքներից։ Իսկ միասին առած՝ ոլորուն-երկարաձգված երկու տիպի վանկերը հանդես են գալիս ինչպես համաչափ, նույնպես և անհամաչափ հաջորդություններով, որն անընդմեջ հոսունություն է հաղորդում մեղեդիի ծավալմանը։ Այսպես, բերված օրինակում մեծ ոլորումների կանոնավոր հաջորդություններ են ներկայացնում բանաստեղծական տան երկու տողերի 7-րդ և 9-րդ վանկերը. մինչ, համապատասխանաբար, 3-րդ և 6-րդ վանկերի երկարաձգումները (այլև վերջնահանգաձևը) խախտում են այդ համաչափությունը։

Աչքառու է շարականիս երաժշտական ձևը։ Այն ավարտուն պարբերություն է ներկայացնում, որ բաղկացած է ոտանավորի տողերին համապատասխանող երկու մեծ նախադասություններից։ Իրենց հերթին՝ այդ նախադասությունները բաժանվում են ոտանավորի կիսատողերին[82] և ոտքերին համապատասխանող դասույթների (ֆրազների) ու վերջիններիս շրջանակներում էլ՝ նաև ենթադասույթների (մոտիվների) ու երբեմն ևս՝ կցույթների (սուբմոտիվների)։ Ստացվում է ողջ կառույցի մեծ ու փոքր մասերի կուռ տրամաբանական մի ենթակարգություն, որ ծանր ընթացքի և ոլորուն ելևէջի պայմաններում չի խանգարում մեղեդիի բնական հոսունությանը։

Անպայման ուշագրավ են հետևյալ կետերը ևս։ Մեղեդիի 2-րդ և 4-րդ դասույթները (օրինակում ցույց են տրված կետ-գծերով) նաև հիմնանյութային հստակ պարբերականություն են առաջ բերում ամբողջի մեջ։ Եվ վերջապես՝ երկու նախադասությունները թեպետև ավարտվում են միևնույն («խոսրովային») աստիճանի վրա, սակայն այդ աստիճանը առաջին նախադասության վերջում հանդես գալով ձայնեղանակի դիմող ձայնի՝ «պարոյկիի» մի քանի տիրական դրսևորումներից անմիջապես հետո, որպես վերջավորող ձայն չի հաստատվում դեռևս։ Մինչդեռ երկրորդ նախադասության ծավալման ընթացքում և վերջնահանգաձևում այն հիմնավորվում է ըստ ամենայնի։

Հորինվածքի նշված բոլոր կողմերով նույնիսկ ավելի կատարյալ նմուշ է «Ուրախացիր սրբուհի» երգը, բայց կերպարային բոլորովին այլ բովանդակությամբ[83] (տե՛ս էջ 151)։

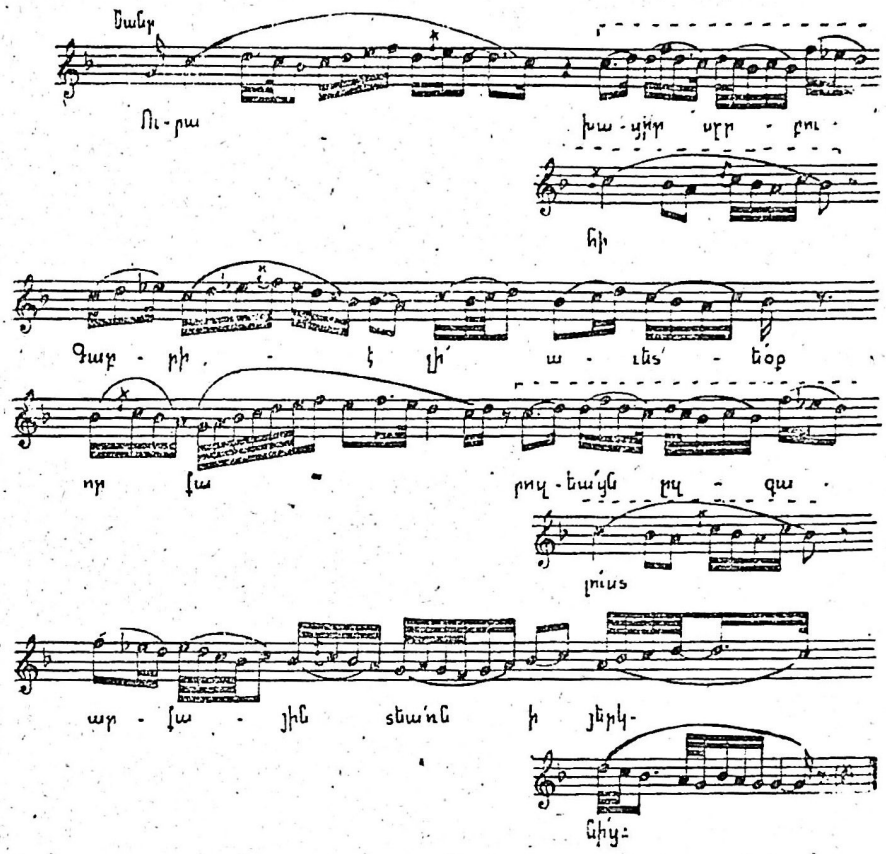
Ձևական առումով այս երգի գրական բնագիրը հար և նման է նախորդ օրինակին։ Նույն երկտողանի տունը և տողերի նույն չափը (4—3 + 4—3)։ Բովանդակությամբ, սակայն, այն խորապես քնարական է, և դա է, որ թեև-

---

81 Համմտ. օրինակ՝ պահոց Ակ ծանր «Օրհնեալ և փառաւորեալ» հարցի գործածությունը մինչև դարձը։

82 Մասնավորապես ոտանավորի կիսատողերին համապատասխանող երաժշտական դասույթներն այնքան ծավալուն են, որ բերված նոտային օրինակում մենք ըստ այդ դասույթների ենք տողատել մեղեդին։

83 Ձայնագրեալ Շարական, նշվ. հրատ.-ը, էջ 58։



վորված է երաժշտական բաղադրիչի միջոցներով։ Ձայնեղանակը Բձ է։ Մի ձայնեղանակ, որ հայ ժողովրդական ու գուսանական երգաստեղծության մեջ Աս մշտապես ծառայել է քնարական սրտաբաց զեղումների մարմնավորմանը։ Իսկ տվյալ դեպքում, անգամ հոգևոր երգի շրջանակներում այդ ապրումներն ստացել են որշակիորեն անհատականացված բնույթ։ Ուշադրության արժանի պարագա է, որ ներքին անոտակ ջերմությամբ պարուրված մեղեդիին հարազատ են այնպիսի պտույտներ էլ, որոնք ուղղակի հիշեցնում են աշխարհիկ սիրային երգերին հատուկ գորովագին կանչերը (տե՛ս, օրինակ, մեղեդիական երկրորդ դասույթը)։

Բացառված չէ, որ սա հայ հոգևոր արվեստում աշխարհիկ սիրային երգերից եկող այլևայլ տարրերի խորհրդանշական կամ այլաբանական օգտագործման առաջին օրինակներից՝ է, որով այն ստանում է սկզբունքային նշանակություն, քանի որ հետագայում, և մանավանդ Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության մեջ, այդ հնարանքը կիրառվում է լայնորեն։ Մի այլ ու կարևորագույն հանգամանք էլ այն է[84], որ շարականիս երաժշտության մեջ հիանալիորեն զուգորդված են մտերմիկ քնարականությունն ու ելևէջի առանձհատուկ փայլը, հմուտ վարպետություն (վիրտուոզ կատարողականություն) պահանջող ոլորումների ու անցումների (պասաժների) ողջ պերճանքը։

84 Եվ սա նույնպես գալիս է աշխարհիկ, մասնավորապես՝ գուսանական ձայնային-գործիքային արվեստից։

Իրոք, այս մեղեդին ավելի զարդոլորուն է, որ դժվար չէ նկատել։ Նրա հոխ դասույթներն այստեղ նույնիսկ խոսքն են հատում, զուգորդվելով նրա լոկ մեկ կամ երկու վանկերի հետ։ Այնպես, որ բանաստեղծության կիսատողերում մեղեդիական դասույթները գոյանում են ոտքերի կառուցվածքից անկախ։ Եվ սակայն՝ ձևագոյացման առումով գրական բնագրի ու երաժշտության կապերը տակավին շոշափելի են երգում։ Դրան նպաստում են մեղեդիական մեծ դասույթների սահմանների համընկնումը կիսատողերին, ինչպես և երաժշտական նախադասությունների համապատասխանությունը՝ ամբողջական տողերին։

Ընդհանուր համաչափության հաստատման ու նրա մասնակի խախտման հնարանքները դիտելի են այս երգում ևս, ընդ որում թե՛ չափական հիմքի, և թե՛ կշռույթային կենդանի կառուցվածքի հարթությունների վրա։ Այսպես, երգի չափական հիմքն այնպիսին է, որ եթե այն հատածների (տակտերի) բաժանենք[85], կստանանք երկու անգամ կրկնվող հետևյալ հաջորդականությունը. 5/4, 5/4, 5/4, 3/4, 5/4։ Շարականիս կշռույթային կազմվածքում գերակշռող ղեր են խաղում մեղեդիի ծավալման տրամաբանական շեշտերը, որոնք, մեծ մասամբ համընկնելով չափական գլխավոր շեշտերի հետ, իրենց են ենթարկում ու իրենց շուրջն են հավաքում անշեշտ և կամ թույլ շեշտված շատ հընչյուններ։ Դա հատակ երևում է մեղեդիի ոլորումների և զարդոլորումների կառուցվածքից էլ։

Գալով վերջիններիս տեղաբաշխմանը, պետք է ասել, որ համեմատելի են բանաստեղծական տան երկու տողերի 2-րդ և 7-րդ վանկերի ոլորումները և դրանց հաստատած համաչափությունը խախտող 9-րդ երկարաձիգ վանկն առաջին տողում, 14-րդը՝ երկրորդ տողում, այլև վերջնահանդաձևը։ Համաչափությունը խախտող նման տարրերի առկայությամբ մեղեդիի ծավալումը որոշ չափով ձեռք է բերում նույնիսկ միջանցիկ զարգացման նկարագիր (որ բնական է հանկարծաբանական տիպի երգերի համար)։ Այսուհանդերձ, հակակշիռ ստեղծող այլ կետեր նպաստում են ձևի հոդակապված բնույթի ընկալմանն ու ամբողջի ավարտվածության ապահովմանը։ Եվ նախ՝ հիմնանյութի վառ, ցայտուն բնույթը։ Հետո՝ հիմնանյութային պարբերականությունը, որն արտահայտված է երաժշտական երկու նախադասությունների երկրորդ դասույթների գրեթե տառացի համընկնման մեջ (օրինակում այդ դասույթները ցույց են տրված կետ-գծերով)։ Ու վերջապես՝ եզևջի ծավալման ընթացքում համաձայնության չորս հանգուցային աստիճանների խիստ ենթակարգումը։ Այդ աստիճաններն են՝ «խոսրովայինը», որով սկսվում և որի վրա ավարտվում է մեղեդին, «պարոյկը», որպես զուգահեռ մեծալար ձայնակայքի գլխավոր աստիճանը, երկրորդ «էկորճը», որ հիմնական ձայնեղանակի «դիմող ձայնն» է ու սրան անմիջաբար ենթակա երկրորդ «բենկորճը»։



Ամբողջապես առած, քննարկվող շարականը նախորդի համեմատությամբ ավելի ընդարձակ է, ձայնածավալն արդեն իննյակ միջոցն է ընդգրկում (f^1—g^1), ու հնչամասն էլ ավելի բարձր է և ընտրված է այնպես, որ հարմարվի տպավորիչ մեներգի պահանջներին։

---

85 Նման փորձ մենք կատարել ենք։ Տե՛ս մեր աշխատությունը՝ «Теория музыки в древней Армении», Ереван, 1977, էջ 274 (այստեղ վրիպակով բացակայում է վերջից 3-րդ և 4-րդ հատածները բաժանող գծիկը)։

Նախընթացի լույսի տակ ավելի քան խոսուն պետք է դառնա այն փաստը, որ ըստ միջնադարյան մի շարք գրական ու ձեռագրական տվյալների, Մովսես Խորենացին, Սահակ Պարթևից հետո, երկրորդ հեղինակն է, ում անունով տաղ կամ մեղեդի է պահպանվել, ըստ որում, երկու հատ։

Հայտնի է, որ ինչպես Խորենացին, այնպես և նրա ընկերակիցները, արտասահմանում բարձրագույն կրթություն ստանալուց հետո Հայաստանում սառն ու թշնամական վերաբերմունքի են հանդիպում, ի զարմանս իրենց և շատերի։ Վախճանվել էին Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևը և, օգտվելով դրանից, «հունասիրության» խնդիրը մատի փաթիթոց դարձրած հետադեմ հոգևորականներն այստեղ վիրավորական արհամարհանքի ու հետզհետե ատստկացող հալածանքների ենթարկեցին նրանց։ Իսկ Խորենացուն նրանք շուրջ երեսուն տարի թափառական կյանքի, ամոթալի աղքատության և անլուր զրկանքների դատապարտեցին։ Լոկ երջանիկ դիպվածը, Գյուտ կաթողիկոսի գահակալության վերջին տարիներին, իսպառ կործանումից փրկեց Խորենացուն ու նրա դեռևս չգրված «Պատմությունը»։

Ըստ նվիրական մի ավանդության, որն հրատարակել է Գ. Սրվանձտյանը, և որը, ինչպես իրավացիորեն նշում է Ստ. Մալխասյանը, «համապատասխանում է» թե՛ Ղ. Փարպեցու հաղորդած տեղեկություններին, և թե՛ Խորենացու «Պատմությունից» բխող հետևություններին[86], մեր պատմահայրը տարիներ շարունակ նույնիսկ ծպտյալ թաքնվելիս է եղել Վաղարշապատի գյուղերից մեկում, մինչև որ, ի վերջո, ճանաչել են նրան, այն էլ մի չքնաղ մեղեդի երգելիս։ Գրվածքում, որ ունի «Յաղագս սրբոց վարդապետացն Հայոց Մովսէսի և Դաւթի» խորագիրը, ընդհանրապես պատմվում է երկու հեղինակների մասին, որոնք «Աթենականք» են անվանվում։ Տեղ-տեղ սակայն շարադրանքն անհրաժեշտաբար մասնավորվում է մեկի կամ մյուսի շուրջ։ Բերենք մեր նյութին վերաբերող հատվածը։

«Արդ արեգականակերպն այն Մովսէս և Դաւիթ ելեալ յաշխարհն Հայոց, տեսանելով աւերեալ և քանդեալ զվայելուչ աշխարհն իւրեանց, յիշելով զկոչումն զօրացն Հայոց յանօրէն Յազկերտէն. լային և զմահ վարդապետացն իւրեանց. լային լալով և նստէին վիրաւորեալ. և ոչ ոք էր որ մխիթարէր զնոսա։ Մխիթարիչքն և պարծանքն Հայոց աղգին ահա վիրաւորեալ նստէին։ Ահա հնչողական փողքն՝ և ոչ ոք էր որ հարկանէր զձայն բարբառոյն քաղցր։ Ահա լոյսն՝ և ի խաւարի նստէին տեսողքն։ Իբրև զայս ամենայն կատարած տեսեալ Մովսէս և Դաւիթ, ոչ կամելով յայտնել զինքեանս աշխարհին Հայոց. այլ գաղտ ի ծածուկ կամելով կալ։ Զի էին աթենականքն ծերացեալ և էր աշխարհն Հայոց աւերեալ։ Իսկ Դաւիթ յայտնի կացեալ յաշխարհին Հայոց, և Մովսէս ծածկէր զինքն կարկատուն զգեստով և գծուծ կերպարանօք գնացեալ ի գեղ մի ի քաղաքադաշտին և կացեալ անդ որպէս մուրացիկ և ոչ ոք էր որ ճանաչէր զնա. իսկ Դաւիթ և Մամբրէ, և Պօղոս և Աբրահամ, ընկերք Մովսէսին կացին յերեւանի։ Եւ էր ի ժամանակին յայնմիկ կաթողիկոս Հայոց Տ. Գիւտ աշակերտակից Մովսէսի։ Արդ ոչ զբովանդակ զվարսն ասացաք, այլ զբազումս թողուլով զվարս ճգնութեան նոցա։ Եւ արարին խնդիր Մովսէսի ընդ ամենայն աշխարհն Հայոց և ոչ գտին զնա. և կաթուղիկոսն և եպիսկոպոսունքն և իշխանքն առ հա-

86 Հմմտ. Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն (թարգմանություն, ներածություն և ծանոթագրություններ ակադ. Ստ. Մալխասյանի), Երևան, 1961, էջ 18 (ներածություն)։

սարակ ունէին սուգս ոչ սակաւ վասն ոչ գտանելոյ զնա։ Իսկ հայրապետն Գիւտ ելեալ հաստատէր զկարգս եկեղեցւոյ աշխարհին Հայոց. և հաստատեաց զաթոռ իւր ի Դվին քաղաքի։ Իսկ ի շրջելն իւրում եկեալ ի գեղն յայն՝ յոր էր թագուցեալ անթագչելի գանձն և անօթն, ամանն լուսոյ՝ Մովսէս, և ելեալ ընդ նորա առ հաւատարակ ծեր և տղայ, և բերեալ իշուցին զհայրապետն ի տեղի պատուական, և արարին ուրախութիւն մեծ զօրն զայն. և ի զինարբուս սկսեալ իշխանքն և քահանայքն առաջի հայրապետին, նստեալ էր և Մովսէս ի բազմականին, և ոչ ոք ճանաչէր զնա՝ բաց յաշակերտէն. և սկսան ուրախ լինել. և մի առ մի յարուցեալ երգէին երգ առաջի հայրապետին։ Եւ մի ոմն ասէ ցնա. Ո՞վ պատուական ծեր, ասա բան ինչ շնորհաց հայրապետիս։ Իսկ նա արտասուեալ և ասէ. Օտարական եմ. և նա համբուրէր զաչիս նորա։ Եւ յիշեաց Մովսէս զբան Փրկչին, թէ ոչ կարէ ոք լուցանել զճրագ և դնել զմահճօք, այլ ի վերայ աշտանակի զի լոյս տացէ։ Եւ յարուցեալ եկաց առաջի հայրապետին, և սկսեալ բանս երաժշտականս այսպէս. «Ո՞վ Արքայակերպ, Տէր, Քահանայապետ, Սուրբ, և Հովուապետ բարի, որ երկնայնոց նմանեալ»... և որ ի կարճին ասացեալ երիս տունս։ Իսկ հայրապետն և բազմականքն հիացեալ և սկսան քննել զնա. և աշակերտ նորին յառաջ անցեալ և ասէ. Ո՞վ սուրբ հայրապետ, այս է կորուսեալն ի ձէնջ Աթենացին Մովսէս՝ աշակերտ սուրբ հարցն Սահակայ և Մեսրովպայ։ Իսկ որպէս ի քնոյ ընդոստուցեալ հայրապետն և արտասուօք ձայնեալ, Ո՞վ արուեստականս ձայնս, ո՞վ տայր ինձ տեսանել զնա։ Եւ ոչ կարաց ճանաչել զնա, զի էին լ. ամք որ հեռացեալ էր ի նոցանէ յաշխարհ հեռի։ Եւ ասէր աշակերտն. Արդարութեամբ ասեմ, այս է ծերացեալն Մովսէս։ Եւ յարուցեալ հայրապետն լալով համբուրէր զսուրբ երես նորա և զաչիս։ Եւ նստեալ լային զառաջ իսկ այն անցեալ նեղութիւնսն։ Եւ դարձեալ ուրախանային ուրախութեամբ մեծաւ։ Եւ եղեւ օրն այն մեծ և երեւելի. և ձեռնադրեաց հայրապետն զՄովսէս արքեպիսկոպոս. և ընթանային աշխարհն ամենայն ի տեսիլ Մովսէսի։ Եկն և Դաւիթ և ընկերք իւր, և ուրախ լինէին առաւել քան զառաւել. և խնդրեցին ի Մովսիսէ գրով տալ նոցա զպատմութիւն Հայոց։ Իսկ նա սկսեալ գրէր զպատմութեան Հայոց պատմագիրն, և այլ բազում ինչ արար քննութիւն պէս պէս ճառեալ՝ ի տնօրէնութիւն Փրկչին. և բազում ինչ արար, և զքերականին մեկնութիւնն և արարին և ղեղանակս երաժշտականացն ձայնաւորս բազումս ի պէտս եկեղեցւոյ»[87]։

Գրավոր մեզ հասած այս ավանդության մեջ, որին ծանոթացանք հատվածաբար, կան և առանձին քննելի կետեր։ Դրանք, սակայն, չեն վերաբերում մեր նյութի հետ ուղղակի կապված հարցերին։ Մեզ համար կարևոր է, որ դրանից մենք մի ընդհանուր գաղափար ենք կազմում պատմահոր երգիչ-կատարող ու ընդհանրապես՝ նաև երաժիշտ լինելու վերաբերյալ և տեղեկանում ենք նրա երաժշտաբանաստեղծական բացառիկ ուշադրավ մի ստեղծագործության մասին, որը ոչ ժամագրքի երգ է, և ոչ էլ կցուրդ-շարական, այլ՝ մեղեդի։

Նախ ասենք, որ ձեռագրերում քննարկվող ավանդությանը դեռևս Սրվանձթյանից էլ առաջ հանդիպել է Ղ. Ալիշանը։ Նա մատչելի ձևով և իրեն հատուկ հուզաթաթավ ոճով վերապատմել է այն, առաջ բերել նրանում հիշա-

87 Դար. Սրվանձտյանց, Հնոց և նորոց, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 79—86։

տակված «Ով արքայակերպ» մեղեդիի գրական բնագիրը (ուրեմն՝ օգտվելով նաև գրչագիր մի Գանձարանից) և ավելացրել, որ ավանդության մի այլ տարբերակի համաձայն՝ խորենացին Գյուտ կաթողիկոսի առաջ երգել է Սննդյան ճրագալուցի Ա օրվա վերոհիշյալ Դձ ծանր հարցը՝ «Որ դասուց երկնաւորաց»։ Սա, ամենայն հավանականությամբ, հնագույն ավանդության հետագա փոփոխության արդյունք է, ինչպես եզրակացնում է ինքը՝ Ալիշանը ևս[88]։ Անկախ դրանից, սույն տվյալները խոսում են մեզ զբաղեցնող ավանդության բավական տարածված լինելու, ինչպես և նրանում հիշատակված խորենացու ստեղծագործության՝ ձեռագրերում պահպանված լինելու մասին, որոնք կարևոր հանգամանքներ են։

Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվող մեծարժեք Գանձարաններից մեկում մենք հանդիպել ենք խորենացու անունով հարատևած երկու մեղեդիի։ Դրանցից մեկը վերոբերյալ ավանդության մեջ հիշատակված ստեղծագործությունն է՝ նվիրված Գրիգոր Լուսավորչին, հետևյալ խորագրի տակ. «Մեղեդի սուրբ Լուսաւորչին Մովսէս[ի] Քերթողի ասացեալ»[89]։ Մյուսը նվիրված է Տրդատ Գ-ին. «Մեղեդի Տրդատա թագաւորին ի Մովսէս Քերթողէ»[90] (տե՛ս էջ 156, 157)։

Ինչպես երևում է ձեռագրական էջերից, երկու մեղեդիները բավական բարդ խազավորում ունեն և իրենց երաժշտանշանագրային հյուսվածքով, իրոք, շատ մոտիկ են այն ստեղծագործություններին, որոնք գանձարանային կանոններում տեղադրված են լինում գանձերից ու տաղերից հետո և կոչվում են «մեղեդի»։ Նրանցում (մանավանդ առաջինում) դիտելի են նաև գրական բնագրի առանձին վանկերի կրկնության, ինչպես և «ը» ձայնավորի կիրառման կերպերը՝ զուտ երաժշտական նկատառումներով, որոնք յուրահատուկ են երկարաձիգ, ծանր երգերին։ Այս բոլորն այնքան աչքառու են, որ վաղուց նշմարել են նույնիսկ ոչ երաժիշտ դիտնականները։

Ղ. Ալիշանն, օրինակ, հատկապես անդրադարձել է «Ով արքայակերպ» մեղեդիի խազագրությանը ևս, գրելով, որ «խաղերն ալ կցուցնեն թե շատ վարպետ և անոյշ եղանակ պիտի ունենա, շենքն ալ նման է այն հին մեղեդեաց՝ որոնց ոճն հայտնապես կցուցնեն թե թարգմանչաց դարեն նոր չեն»[91]։ Բազմավաստակ հայագետը նկատել է նաև մեղեդիում «ը» ձայնավորի օգտագործման և տարբեր վանկերի կրկնության երաժշտական նշանակությունը։ Ալիշանից հետո նույն մեղեդիի վրա ուշադրություն դարձրեց Կ. Կոստանյանը, նմանապես՝ միջնադարյան ձեռագրերից քաղելով այն, այլև Տրդատ Գ-ին նվիրված կտորը[92]. նրանից հետո էլ Ա. Մնացականյանը[93] դարձյալ մատնա-

88 Ղ. Ալիշան, *Մովսէս Քերթողահայր Հայոց*, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1849, էջ 51—54։

89 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 274բ։

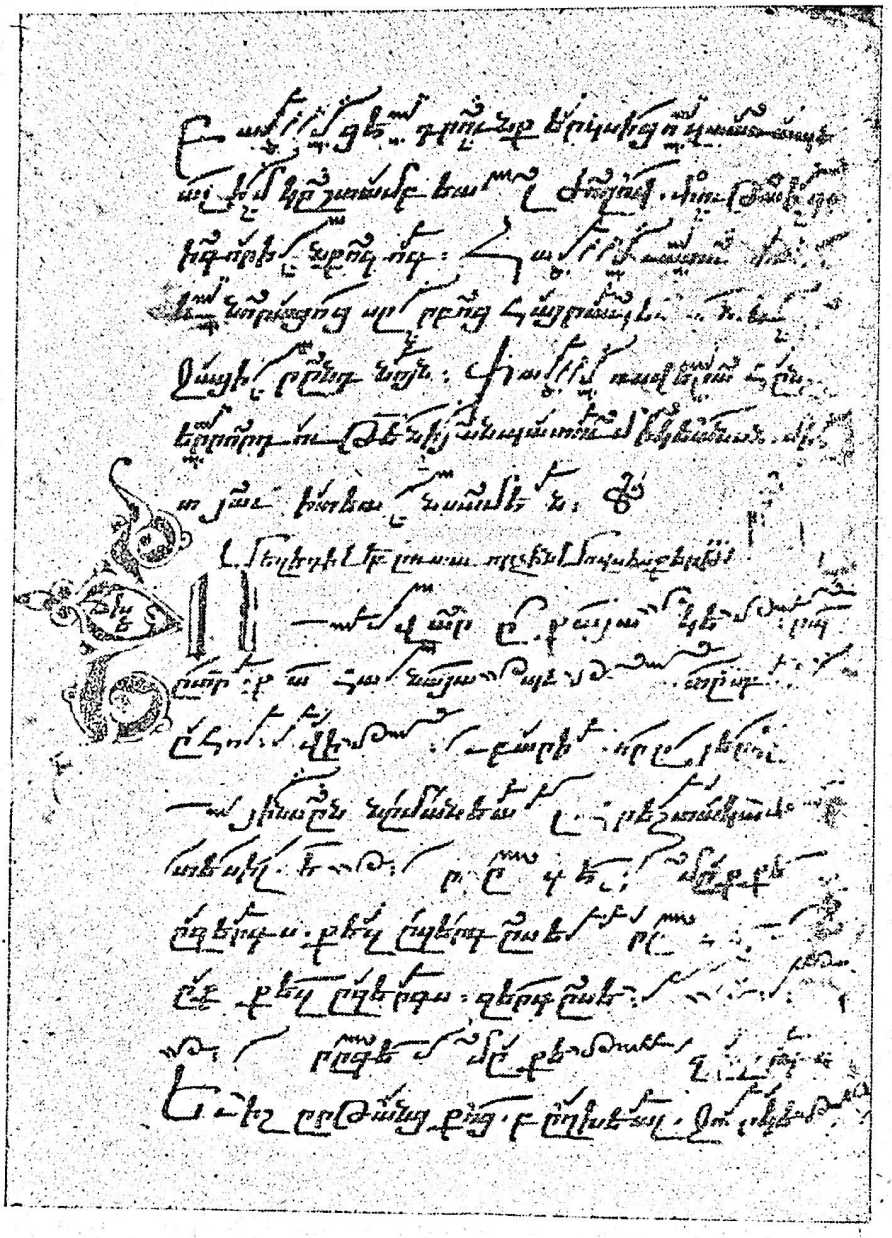
Պետք է ասել՝ սա միակ ձեռագիրը չէ, որում հանդիպել ենք մեղեդիիս, այլ լավագույնը։ Այսպես, օրինակ, Մատենադարանի № 7785 գրչագիր Գանձարանում նույնպես առկա է այն (տե՛ս էջ 174բ), բայց խազագրությունը թերի է (հատկապես վերջում) և խորագիրն է՝ «Այլ մեղեդի սրբոյն Գրիգորի Լուսաւորչին Հայոց»։

90 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 70ա։

91 «Բազմավէպ», 1849, էջ 54։

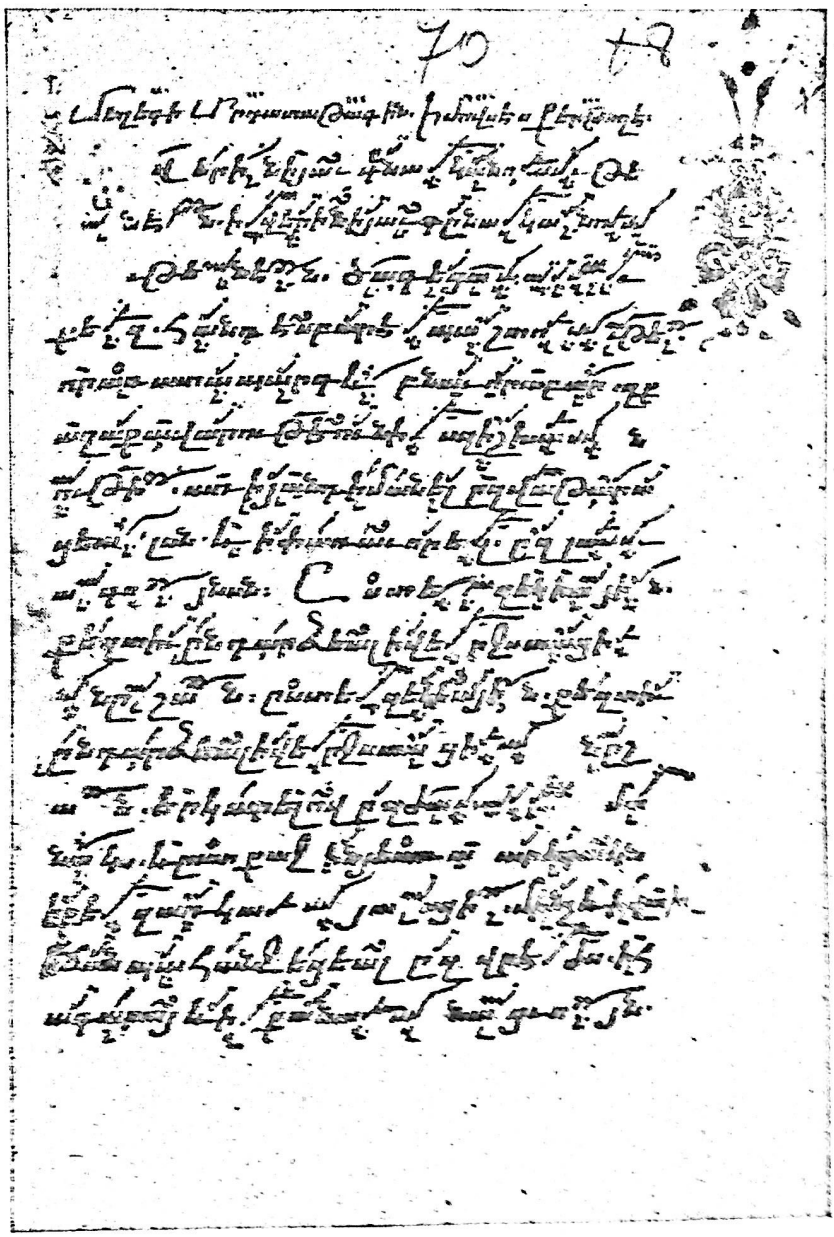
92 Տե՛ս Գրականության և արվեստի թանգարան, Կ. Կոստանյանի դիվան, նյութ № 209։

93 Հմմտ. «Գրական թերթ», Երևան, 1967, 28 ապրիլի, էջ 4։



նշելով «ը» ձայնավորի կիրառման հանգամանքները և այլն։ Այսուամենայնիվ, Սահակ Պարթևի անունով մեզ հասած տաղի խազավորման մակարդակի կապակցությամբ մեր ասածն այստեղ վերաբերում ենք նաև քննարկվող երկու մեղեդիներին։ Սակայն մեզ համար կարևոր է նշել, որ երկու ստեղծագործություններն էլ որպես մեղեդիներ են մատուցված եղել սկզբից ևեթ, որով մեծապես արժեքավորվում է Մովսես Խորենացու երաժշտաբանական-ստեղծական գործունեության բուն իսկ ուղղվածությունը։ Եվ ընդհանրա-

պես՝ նույնիսկ նրա այն շարականները, որոնք հիշատակեցինք իր տեղում և վերլուծեցինք վերը, կրելով թարգմանչաց շրջանի ոճական գլխավոր գծերը, գեղարվեստական առանձնահատկություններն ու իրենց մեծ հեղինակի անհատական վառ կնիքը ևս, դոյացնում են V դարի հայ հոգևոր երգաստեղ-



ծության պայծառ գագաթը և կանխորոշում նրա հետագա զարգացման ուղիները:

Արդարև, Խորենացու «Ուրախացիր սրբուհի» շարականից հետո ընդամենը մեկ քայլ էր պետք հասնելու համար VII—VIII դարերի հանգարծաբաձական

ծանր երգերին։ Սակայն, դեռևս վանկային ու ծորերգային տիպի ստեղծագործությունների գրեթե բացարձակ տիրապետության շրջանում այդ քայլը չէր կարող կատարվել կտրուկ, միանգամից։

Ակ և Բձ կանոնագլուխները հանդիսավոր օրերի եղանակներով։ Ինչպես նշել ենք իր տեղում, VI դարը շարականագրության բնագավառում նորույթ չբերեց։ Այն անհրաժեշտ նոր կուտակումների շրջան եղավ գլխավորապես։ Ժամագրքին կապված երգեցողությունները, սակայն, և հատկապես տոնական օրերին հնչող կանոնագլուխների կատարումները զարգանում էին հետևողականորեն, նոր հատվածների ծանրացման և ոլորումների խորացման, մեծացման ու մշակման հունի մեջ։ Այս տեսակետով հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխներից Ակ կտորը (փոխի հետ միասին) բավականաչափ հավաստիությամբ կարող է ներկայացնել VI հարյուրամյակի ընթացքում հայ պաշտոներգության մեջ տեղի ունեցած բարեշրջությունների ընդհանուր ուղղվածությունը (տե՛ս էջ 159)։

Ինչպես պարզ երևում է, այստեղ, վերը բերված Ա4 կանոնագլխի (հանդիսավոր օրերի համար նախատեսված տարբերակի) համեմատությամբ (տե՛ս էջ 127), ծանրացված հատվածներն ավելի շատ են։ Շեշտակիր և անշեշտ երկարաձգված վանկերն ավելի ոլորուն, ու զարդարուն են, և ավելի հաճախ են գոյացնում 2—4 չափական միավորի արժեքով տևողություններ։ Որով երաժշտական կառույցների ընդհանուր ծավալը ևս համապատասխանաբար մեծանում է։

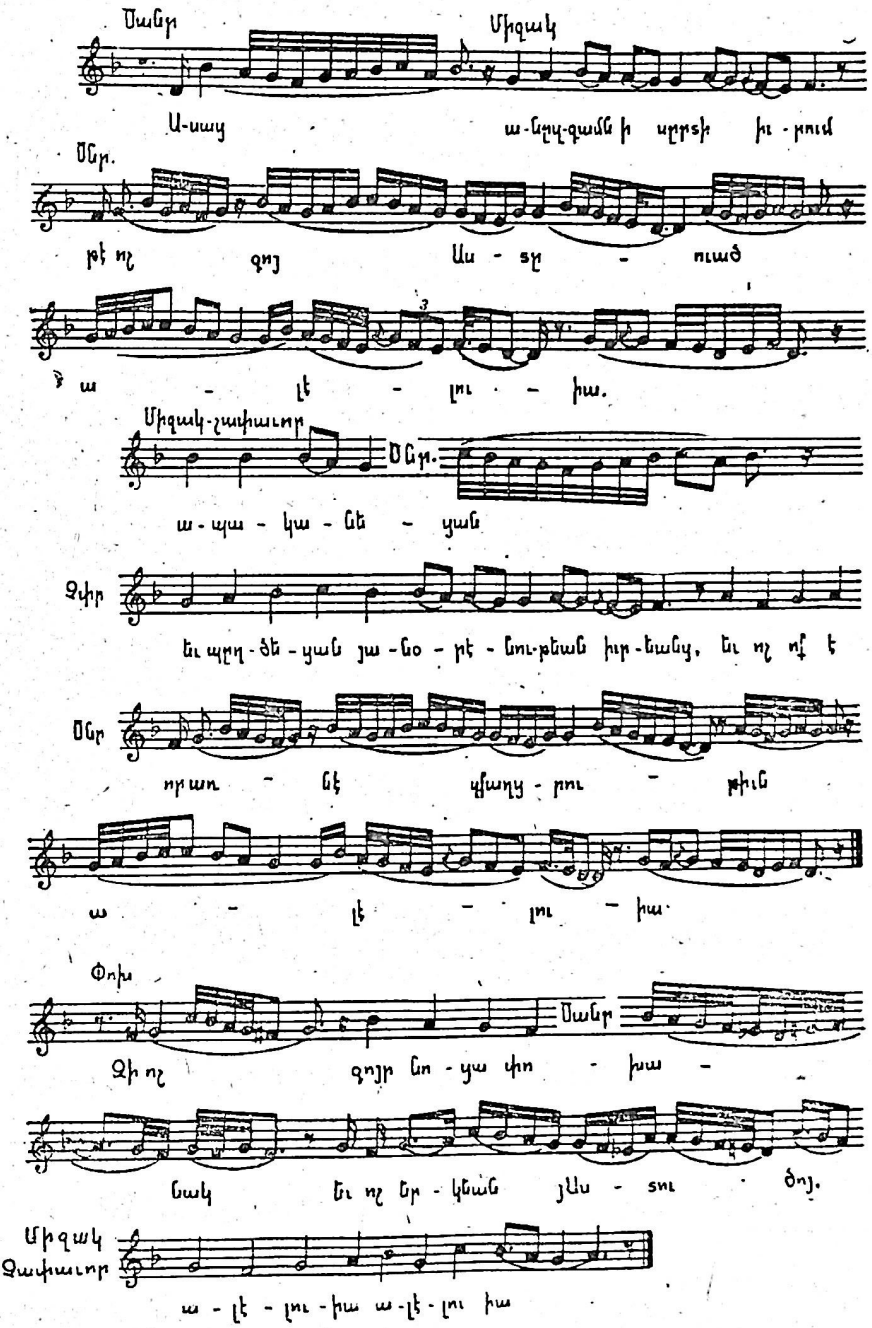
Ըստ բոլոր տվյալների, VI—VII դարերում հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխների երգեցողությունը հարստանում է մեղեդիական զարգացման մի հնարանքով ևս՝ զարտուղությամբ (մոդուլյացիայով)։ Հետաքրքրական օրինակ է, այս առումով, Բձ կանոնագլխի եղանակը (մինչև փոխը. էջ 169)։

Այս մեղեդին, իր Բձ-Գձ-Գկ խառնուրդով հանդիսանում է հին (ժամագրքի երգեցողությանը կապված) Բձ եղանակը։ Նրա հնագույն ձևը, հասարակ օրերի կանոնագլուխներում, ցավոք, չի պահպանվել[94]։ Ուստի հիշյալ խառնուրդի գոյացման պատմական ընթացքի մասին որոշակի խոսք չենք կարող ասել։ Ամենայն հավանականությամբ, առավել հին ժամանակներում այդ խառնուրդը ներկայացրել է տակավին հստակ չտարանջատված միություն։ Բերված եղանակը, սակայն, զարգացման մի այլ աստիճանի վրա է գտնվում։ Նրանում Բձ-ից Գձ անցումը, որն հնչում է երկու անգամ (համաչափորեն՝ սաղմոսատան երկու հատվածներում) և որն ընդգծվում է նաև չափավոր ու ծանր բաժանումով, կատարվում է երկու ձայնաստիճանների («ներքնախաղի» և «պարույկի») բարձր ու ցած տարբերակների օգնությամբ; միանգամայն գիտակցական մղումով։ Վերադարձը երկու դեպքում էլ իրագործված է մի փոքրիկ, բայց հատկորոշ պտույտով, որ զուգորդված է «ալէլուիա» խոսքի վերջին վանկի հետ։ Այդ պտույտն իր համաձայնույթային հիմքով վերահաստատում է Բձ-ը. իսկ մեղեդիական կողմով հարուցում է Գկ-ի նկարագիրն ու

---

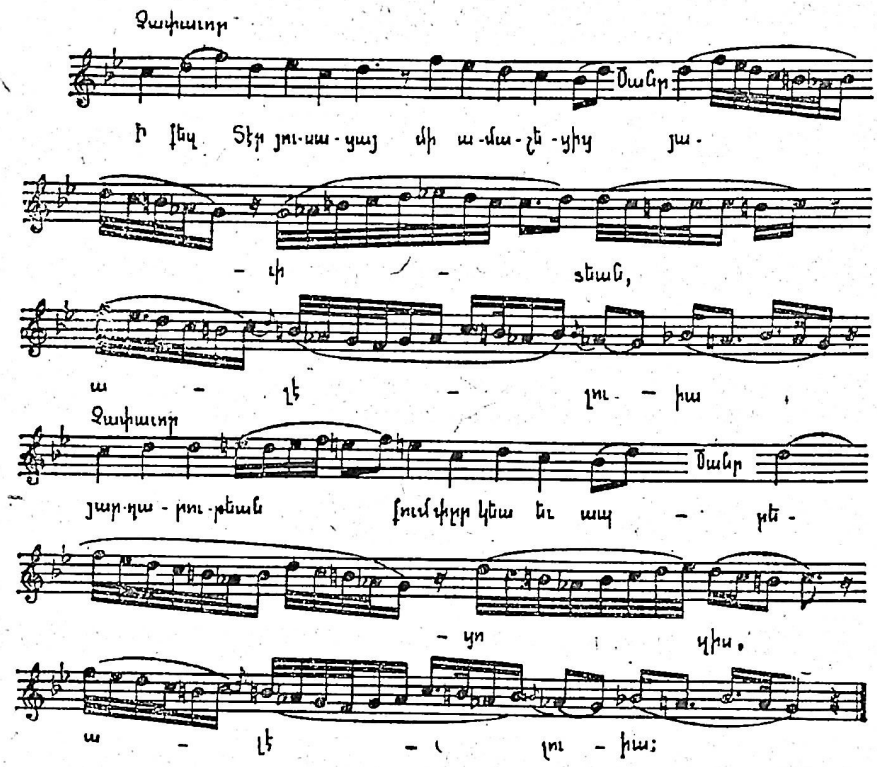
94 Համմ. մեր հոդվածները՝ «Հասարակ օրերի կանոնագլուխները», «Էջմիածին», 1971, № 4, էջ 42։ «Հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխները», «Էջմիածին», 1971, № 9, էջ 47։

վգացողությունը[95]*, վերջապես դիտելու արժանի հանգամանք է նաև մեզ ղբաղեցնող նմուշի երկմասանի հստակված ձևը։*



95 *Ջարտուղության դիմելու այս ձևը, այսինքն՝ երաժշտական միևնույն կառույցի սահմաններում մեկ ձայնեղանակից մյուսին անցնելը, նաև նտ վերադառնալը և այլն, ավելի բարդ հնարանք է, քան մի խոշոր հատվածից հետո (ասենք՝ հարցից հետո գործատունը) տվյալ ձայնեղանակի Դարձվածքում երգելը, և կամ, առավել ևս, մի երգ սկզբից և ամբողջապես դարձ-*

Վերն արդեն նշել ենք, որ Հայաստանում սաղմոսերգությունը հնագույն ավանդույթներ ունենալով, երգայնության սկզբունքի դրսևորմանը նպաստած առանձին հնարանքների կիրառման իմաստով գրերի գյուտի շրջանում նույնիսկ ավելի առաջ էր, քան հոգևոր ինքնուրույն նորաստեղծ երգը։ V հարյուրամյակի սկզբներից կցուրդներում նկատելիորեն արագ ընթացքով հաստատվում էր երգային սկզբունքը, բայց առավելապես վանկային և ծորերգային կտորներում։ Ծանր շարականները ոչ միայն V դարում, այլև ավելի ուշ բանակապես դեռևս քիչ են եղել։



Անշուշտ, այն հանգամանքը, որ Կոմիտաս Աղցեցին չի հորինել, ասենք, և ոչ մի ծանր շարական, ստվեր չի գցում նրա, որպես երաժշտի, բարձր արժանիքների վրա։ Հարցն այն է, որ Կոմիտասի «Անձինքը» մղիչ մեծ ուժ ուներ իր մեջ՝ նաև ծանր երգեցողությունների հետագա զարգացման առումով, հատկապես Դ-Զ դարձվածք ձայնեղանակի համաձայնության հարուստ հիմքով, մեղեդիական ցայտուն հիմնանյութով և ծավալուն (բարդ պարբերության ներկայացնող) ու, միաժամանակ, կուռ, ավարտուն ձևով[96]։ Միայն թե ցուցանշական է, որ VII դարում իսկ, մանավանդ առաջին սաստնամյակներում, շարականագրության նոր վերելքի սկզբին հոգևոր ինքնուրույն երգի շրջանակներում դրեթե լիապես տիրապետող ձևերն եղել են վանկային և ծորերգային տիպի ստեղծագործություններ։

վածք ձայնեղանակում կատարելը, ինչպես պարզաբանել ենք ուրիշ առիթով էլ (տե՛ս «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, Երևան, 1964, էջ 196)։

96 Շարականիս ավելի մանրամասն վերլուծությունը տե՛ս մեր աշխատության մեջ՝ «Теория музыки в древней Армении», Ереван 1977, *էջ 260—262։*

Ուստի զարմանալի չէ, որ ծանր երգեցողությունների ասպարեզում ժամագրքի կտորներից մասնավորապես հանդիսավոր օրերի համար նախատեսվածները այս շրջանում ևս ուշագրավ պարագաներ են ունեցել՝ գրական միևնույն բնագիրը չափավոր ու ծանր, մեղեդիապես զույգ ձևերով մարմնավորելու, դարձվածք ձայնեղանակներին դիմելու, չափավոր կտորներում առանձին հատվածներ ծանրացնելու, այդ ծանրացման սկզբունքներն հստակելու, ինչպես և երաժշտական զարդոլորուն կառույցներում զարտուղություններ կիրառելու առումներով։ Եվ իրոք, VII դարում նշված պարագաների վրա լուրջ ուշադրություն են դարձրել Բարսեղ Ճոնը, Անանիա Շիրակացին և Սահակ Ջորափորեցին։ Որով VII դարը, ամբողջապես առած, հատկորոշվում է ծանր, այլև դարձվածք ձայնեղանակների և այլազան զարտուղությունների կիրառման ասպարեզում իրագործված կարևոր տեղաշարժերով։

Բարսեղ Ճոնը և Աշխարհամատոան կիրակիի հարցն ու գործառույթը։ Գձ-ի ու նրա դարձվածքի համադրության մի գեղեցիկ օրինակ վաղուց շրջանառության մեջ դրել էինք արդեն Բարսեղ Ճոնին վերագրելի երգերից[97], երգեր, որոնց հնությունն ընդհանրապես կասկած չի հարուցում։ Իսկ հատուկ ընտրված հիշյալ օրինակը, որ է՝ Աշխարհամատոան կանոնի հարցն ու գործառույթը, աչքի է ընկնում հորինվածքային (կոմպոզիցիոն) առանձնահատկություններով, որոնք հայ շարականագրության զարգացման մեջ բյուրեղացել են առավելապես VII դարում։ Ահա այն[98] (տե՛ս էջ 162)։

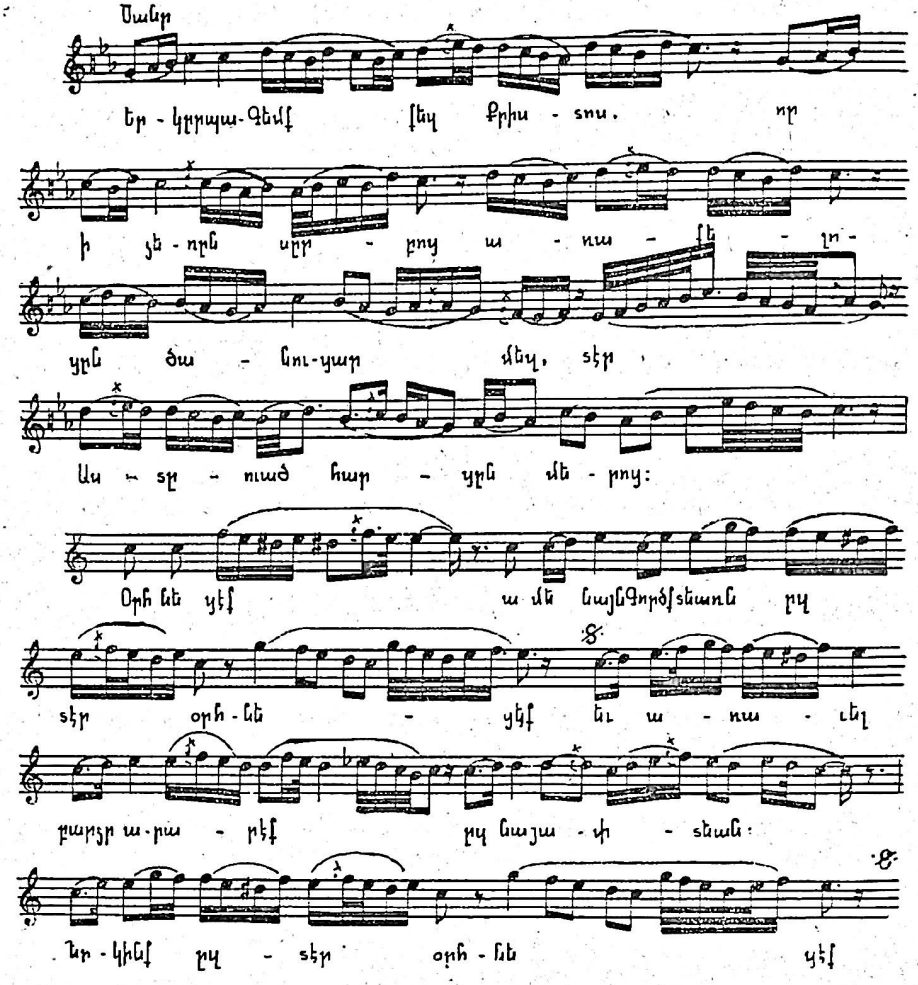
Այստեղ մեկական տուն է բերված հիշյալ հարցից և գործառնից։ Առաջինում գրական բնագրի շեշտակիր վանկերի հետ զուգորդված չափական երկու միավորի արժեքով ոլորումներն ընկալվում են որպես ըստինքյան հասկանալի պարագաներ։ Մասնավոր դիտողության արժանի է մեղեդին, եթե կարելի է ասել, արձակ շարադրանքը ազատ բանաստեղծության հիման վրա։ Նրանում գրական բնագրի շեշտակիր բոլոր վանկերը չէ, որ երկարաձգված են։ Իսկ վերջիններին էլ միշտ միևնույն տևողությունը չէ, որ հատկացված է։ «Տէր» խոսքին համապատասխանող ոլորումը, օրինակ, չափական երեք միավորի արժեք ունի։

Գործառույթ երաժշտությունն սկզբից ևեթ (համադրության-հակադրության սկզբունքով) ընթանում է դարձվածքում։ Հիմքում մեծալար համաձայնության ունեցող մեղեդին, որ նվաճում է երգչային ավելի բարձր մի հնչամաս էլ, «երկրորդ վերնախաղ» դիմող ձայնով ու նրա դիրքերը զորացնող «երկրորդ էկորճ» կիսվերով, արտահայտում է լույսով համակված հանդիսավոր մի տրամադրություն, որում անմիջական հուզականությունը մոտենում է անգամ ինքնամոռաց զմայլանքի։ Այս պայմաններում ծանր եղանակը բնականորեն դառ-

---

97 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Բարսեղ Ճոնը և մասնագիտացված երգաստեղծության ծագումը Հայաստանում VII դարում», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1973, № 1։ Հիշեցնենք, որ այստեղ քննել ենք Բարսեղ Ճոնի երաժշտամիմբագրական ու գիտական կարևոր գործունեությունը և, հնարավորության սահմաններում, լուսաբանել նշանավոր վարդապետիս երաժշտաբանաստեղծական ժառանգության հարցերը ևս։ Պարզվել է, որ Բարսեղ Ճոնի գրչին են պատկանում, ամենայն հավանականությամբ, Հարության մեծացուցակների Ա&-ԴԿ հատուկ շարքի հիմնական մասը (որի բաղադրիչներն ըստ հարկին կատարվում են կիրակի օրերին, երբ տվյալ կանոնը հատուկ մեծացուցակ չունի, այլև Հինանց երգեցողությունների շարքում) և Աշխարհամատոան կանոնի կտորները։

98 Ձայնագրեալ Շարական, էջ 492—493։



նում է ավելի զարդարուն և գրական բնագրի առանձին վանկերի հետ ղուգորդվող գեղեղանքները գոյացնում են նույնիսկ մինչև չափական հինգ միավորի արժեքով տևողություններ։ Առավել ուշագրավն այն է, որ քննարկվող կտորում վարպետորեն կիրառված է գրական բնագրի շեշտակիր ու անշեշտ վանկերի փոխեփոխ երկարաձգման հնարանքը ևս, որով մի քանի խոսքեր հնչում են երաժշտական ուրույն ընդգծումներով[99]։

Սանր երգեցողությունների և նրանցում կիրառված այլազան հնարանքների ավելի լայն օգտագործմանը հանդիպում ենք Անանիա Շիրակացու և Սահակ Ջորափորեցու շարականներում։ Երկուսն ևս ապրելով մի շրջանում, երբ հայ հոգևոր ինքնուրույն երգի մարզում տակավին տիրապետող են եղել վան-

---

99 Այսպես, օրինակ, քննարկվող գործատան չորս տողերի ընդհանուր շեշտադրությունը հետևյալ հետաքրքրական պատկերն է ներկայացնում.

ա—օրհնե՛ ցէք
բ—օրհնե՛ ցէք
գ—(բարձր) արա՛ րէք (ըզնա) յաւի տեառն
դ—օրհնե՛ ցէք

կային ու ծորևրդային շարականները, այդ տիպի բաղմաթիվ ստեղծագործություններ են թողել։ Միաժամանակ, խոհուն արվեստագետները առաջընթաց նշանակալի քայլ են կատարել ծանր շարականների հորինման ու տարածման գործում։ Օգտվելով ինչպես ժամագրքի տոնական երգեցողություններում, այնպես էլ շարականագրության մեջ կուտակված փորձից, նրանք նորովի ամրապնդել ու ընդհանրացրել են կառուցվածքային ծանր, համեմատաբար պարզ, երգերից մինչև հանկարծաբանական ծանր, բարդ կտորները տանող միջանկյալ կարևորագույն ձևերը, որպես կայունանալու ընդունակ յուրահատուկ տիպարներ։

Անանիա Շիրակացին և Հարության ու այլ տոների շարականները։ Ժամանակագրական կարգով նախ պետք է անդրադառնալ Շիրակացուն։ Նա վաղ միջնադարի հայկական երաժշտական մշակույթի խոշոր դեմքերից է թե՛ որպես տեսաբան, և թե՛ որպես բանաստեղծ-երաժիշտ։ Որպես տեսաբան Անանիա Շիրակացին մաթեմատիկոս-երաժիշտ ականավոր գիտնական է, որը Հայ իրականության մեջ առաջին անգամ՝ ամբողջական շրջագծերով ներկայացրել է երաժշտական հնչականության մասին ալեքսանդրյան առաջավոր ուսմունքը[100]։ Ի դեպ՝ այս տեսակետով Շիրակացին առաջինն է նաև ողջ Մերձավոր Արևելքի չափագուլյուններով[101]։ Որպես բանաստեղծ-երաժիշտ՝ նա հեղինակել է Հարության Աձ-Դկ ութ ծավալուն հարցնակարգերի մեծ մասը և Հոգեգալստյան ու Վարդավառի առաջին օրերի կանոնների երգերը[102]։

Նախ անդրադառնանք Հարության հարցնակարգերի հեղինակային պատկանելության կարևոր խնդրին, որի լուծումը առարկայական հիմքերի վրա կդնի հետագա բոլոր դատողությունները։ Զարմանալի թող չթվա, եթե ասենք, որ շարականների հեղինակների ցուցակագրություններից Անանիա Վարդապետ ու Սարգիս Երեցը շատ հստակ պատկերացում են ունեցել մեզ զբաղեցնող երգաշարքերի հեղինակի մասին։ Այն, նրանց համոզմամբ, Անանիա Շիրակացին է[103]։ Խնդիրն սկսել է մշուշապատվել Վարդան Արևելցու «Անթառամ ծաղիկ» շարականի մեկնության հրապարակման ժամանակներից։ Մեկնություն, ուր Արևելցին Մովսես Խորենացու և Բարսեղ Ճոնի անունները կապում է Ծննդյան

---

100 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Մի էջ հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական տեսությունից», «Բանբեր Մատենադարանի», № 5, Երևան, 1960։

101 Համմ. մեր հոդվածը՝ «Роль Анании Ширакаци в развитии музыкально-акустической теории на Востоке», Музыка народов Азии и Африки, вып. 3, М., 1980.

102 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Անանիա Շիրակացին և Հարության հարցնակարգերը», «Էջմիածին», 1984, № 5։

103 Այսպես՝ «զՅարուրենան հարցնակարգն զրովանդակն Անանիա Շիրակացին»— հաղորդում է Վանական վարդապետը (տե՛ս Ն. եպ. Պողարյան, Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց, Դ, Երուսաղեմ, 1969, էջ 485)։ Իսկ Սարգիս Երեցը նույնիսկ ավելի մանրամասն է տեղեկացնում. «զՅարուրենան կարգն բաւանդակ, զհարցներն և զողորմէքն և զտէր յերկնցերն Անանիայ Շիրակացին առաց» (տե՛ս Հ. Անպսյան, Հայկական մատենագիտություն, Ա, Երևան, 1959, էջ LXVI)։ Չնայած այս հավաստումներին, մենք որոշակի վերապահություն ենք անում, պնդելով, որ խնդրո առարկա հարցնակարգերի բաղադրիչների մեծ մասի հեղինակն է Շիրակացին։ Ինչպես իր տեղում տեսանք, Դկ կարգի «Փառք Քրիստոսի ամենազօր յարութեանն» տեր երկնիցը, ըստ բոլոր տվյալների, Գրիգոր Նարեկացունն է։ Բացառված չէ, որ հետագայում հաստատվեն նաև այլ հեղինակների իրավունքները՝ մի-երկու երգի վերաբերությամբ ևս։ Բայց դրանից չի փոխվի մեր արձանագրած իրողությունը, ամբողջապես առած։

և Հարության երգաշարքերին, առանց զատորոշման[104]։ Ավելի ուշ նույն երգաշարքերի հետ մասամբ կապվել է նաև Հովհան Մանդակունու անունը։ Մեզը (որը փարատելու չանքեր են թափվել միջնադարում իսկ)[105], գոյատևել է այն պատճառով, որ դրան նպաստել են մի-երկու հանգամանք։ Հարության հարցնակարգերն ընդմիջվում են մի քանի կանոններով, այդ թվում և, մասնավորապես, Տապանակի կանոնի երգերով, որոնց հեղինակը Մանդակունին է։ Եվ հետո՝ Հարության ու Ննդյան կարգերի համար ընդհանուր են եղել և այդպես էլ հարատևել են մի ամբողջ շարք մեծացուցեներ, որոնց մեծ մասի հավանական հեղինակը Բարսեղ Ճոնն է, ինչպես նկատել ենք։

Արդ, հայ նոր բանասիրության էջերում Բ. Սարգսյանի կատարած հետազոտությամբ արդեն բավականին լուսաբանվում էր Հովհան Մանդակունուն ընծայվող շարականների հարցը[106]։ Մովսես Խորենացուն և Բարսեղ Ճոնին նվիրված մեր վերոհիշյալ ուսումնասիրություններում էլ ճշտելով քննարկվող խնդրի հետ կապ ունեցող ևս երկու երաժիշտ-բանաստեղծների ժառանգությունը, Անանիա Շիրակացու ստեղծագործությունների որոշումը առավել դյուրացավ։ Որով այժմ վերականգնվում է Հարության հարցնակարգերի հեղինակի վերաբերյալ Վանական վարդապետի և Սարգիս երեցի հավաստի կարծիքը։ Իսկ Հոգեգալստյան ու Վարդավառի առաջին օրերի կանոնների երգերի հեղինակային պատկանելության խնդիրը փոքր ի շատե պարզ է արդեն։

Հարկ է նշել, որ Հարության հարցնակարգերի սկզբնական կամ հեղինակային դասակարգության, և այդ կարգերում ամփոփված հարց, դործ, ողորմյա, տեր երկնից և Ճաշու անվանվող 186 երգերի[107] տեսակների և նախնական նշման մասին քիչ բան է հայտնի այսօր։ Ձեռագրերի հետ համեմատությունը ցույց է տալիս, որ հիշյալ երգերը մեզ հասել են հիմնականում այն դասավորությամբ, որն ընդունված է եղել եռշնորհալիական Շարակնոցում[108]։

---

104 Տեսութիւն Անթառամ ծաղկի արարեալ Վարդանայ մեծ վարդապետի, Երուսաղէմ, 1834, էջ 6։

105 Դիտելի է, օրինակ, որ Գրիգոր Տաթևացու և հետնորդների ցուցակներում Արևելցու և այլոց արծանագրած տեղեկությունները ճշգրտելու և հստակելու միտում էլ է արտահայտվում։ Որով Մանդակունուն ընծայվող շարականների շրջանակը նեղանում է։ Իսկ Խորենացու և Շիրակացու հեղինակությունների ցանկը մեծանալով դուրս է գալիս, համապատասխանաբար, Ննդյան և Հարության շարականների սահմաններից։ Այնպես, որ թափանցիկ ակնարկներ են արվում, մասնավորապես, Շիրակացու հեղինակությունների խմբում դասելու նաև Հոգեգալստյան ու Վարդավառի առաջին օրերի կանոնների երգերը։

106 Հմմտ. Բ. Սարգսյան, Քննադատութիւն Յովհան Մանդակունւոյ և իւր երկասիրութեանց վրա (նշ. հրատ.-ը, էջ 28) և մեր զեկուցումը՝ «Հովհան Մանդակունին և հայ հոգևոր մասնագիտացված երգարվեստը» (Հայաստանի մշակույթի և արվեստի պրոբլեմներին նվիրված հինգերորդ հանրապետական համաժողովի (կոնֆերանսի) նյութերում, Երևան, 12—16 հոկտեմբերի, 1982 թ.)։

107 Սա մենք ընդունում ենք որպես Անանիա Շիրակացու հեղինակած Հարության շարականների մոտավոր քիվը։ Դրան գումարելով Հոգեգալստյան ու Վարդավառի առաջին օրերի կանոնների 21 բաղադրիչները ևս, կստանանք Շիրակացու երաժշտաբանաստեղծական ժառանգությունը ներկայացնող առ այսօր հայտնի միավորների ընդհանուր, մոտավոր, բայց և պատկառելի քանակը՝ շուրջ 200 երգ։

108 Այսպես, օրինակ, մեզ զբաղեցնող հարցնակարգերն իրենց միավորների քանակով, կազմությամբ, հաջորդականությամբ ու երգերի տեսակների նշումներով գրեթե նույնական են մի կողմից՝ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 1576 ձեռագրում (շարականոց, 1328 թ., Դրազարկ), մյուս կողմից՝ Զայնագրեալ Շարականում։ Մի քանի, վերջին հաշվով, աննշան տար-

Հարության հարցնակարգերի գրական բնագրերի գեղարվեստական արժեքի ու, միաժամանակ, դրանց հնության խնդիրներին ժամանակին անդրադարձել է Գ. Ալեքսիքյանը և հաստատել հետևյալը. «Եւ արդարև ի կազմութենան շարականացս երևի վայելուչ հնութիւն, հանդերձ ճարտարութեամբ ի զանազան ձևս բանից փոփոխելով զնոյն իմաստս. թող ղվսեմութիւն ոճոյ, և ղգերազանց ասացուածս՝ որք երևին առաւել ի ձայնսն Բկ, Գձ, Գկ, Դձ, Դկ»[109]։

Սրան կարող ենք ավելացնել, որ Շիրակացին իր շարականներում հանդես է եկել նաև որպես վարպետ տաղաչափ։ Ինչպես Հոգեգալստյան ու Վարդավառի երգերում, այնպես էլ, մասնավորապես, Հարության հարցնակարգերում, նա հմտորեն կիրառել է արձակ բանաստեղծությունը[110], ազատ ոտանավորը[111], «հայկական» չափը[112] և ուրիշ, այդ թվում և VII դարում բյուրեղացել սկսած ձևեր[113]։

Գալով այդ հարցնակարգերի, ինչպես և Հոգեգալստյան ու Վարդավառի վերոհիշյալ երգերի երաժշտական բաղադրիչի հարցին, նախ ասենք, որ ինչպես երևում է մատչելի նյութերից, Շիրակացին ընդհանրապես աչքի է ընկել թե՛ հայ շարականերգության, և թե՛ ժամագրքի երգեցողությունների կապված հին ու իրեն ժամանակակից ավանդույթների խոր իմացությամբ և ստեղծագործորեն օգտվել է դրանցից։ Այսպես, ժամագրքի մի շարք երգերի օրինակով, նա առնվազն մի շարական է թողել ծանր ու չափավոր զույգ մեղեդի-

---

բերություններ հանգում են հետևյալին. Ձեռագրում հարցերին կից գործատների սկզբնական հանրածանոթ բանաձևերը (ինչպես՝ «Օրհնեցէք ամենայն գործք Տեառն զտէր օրհնեցէք. բարձր արարէք զնա յաւիտեան» և այլն), որոնց հետևում են երգի տները, շատ դեպքերում կրճատ են բերված։ Դարձյալ, ձեռագրում մի ամբողջ շարք դեպքերում գրիչը համապատասխան տեղերում մեծացուցիչների հղումներ չի նշանակել, ամենայն հավանականությամբ, մտածելով, որ դրանք ըստինքյան հասկանալի կետեր են։ Վերջապես, Ա՛ն կարգում երկրորդ հարցի ողորմյա ու տեր երկնից կտորներից մի-մի փոքրիկ տուն պակաս է ձեռագրում, որ կարող է տվյալ գրչագրի առանձնահատկությունը լինել։ Համոզված ենք՝ լուծում չի պահանջում նաև այն հանգամանքը, որ, ասենք, Սարգիս Երեցը, խոսելով Հարության հարցնակարգերի բաղադրիչների մասին, հիշատակում է հարցերը (պարզ է՝ գործատների հետ միասին), ողորմյաներն ու տեր երկնիցները. մինչդեռ թե՛ Զայնագրեալ Շարականում, և թե՛ ձեռագրերում Ա՛ն-Դկ յուրաքանչյուր կարգի վերջում երևում են նաև մեկական՝ ճաշուներ։ Բանն այն է, որ միջին դարերում շարական երգերի ուեսակների նշումը (հատկապես հարցնակարգի փոքրածավալ բաղադրիչների վերաբերությամբ) խստորեն սահմանված սկզբունքների վրա հիմնված չի եղել։

109 Գ. Ալիտիքյան, Բացատրութիւն շարականաց, Վենետիկ, 1814, էջ 285։

110 Արձակ բանաստեղծության լավագույն նմուշներից է Հարության Դկ երգաշարքից «Յարեաւ սէրն» գեղեցիկ տեր երկնիցը։

111 Բազմապիսի ազատ ոտանավորներից հիշենք թեկուզ Հարության Ակ շարքից «Սուրբ աստուածն ողորմյան և «Որ վասըն մերոյ փրկութեանն» հարցը, Գձ շարքից «Յամենայնի աստուածն» ողորմյան, Դձ շարքից «Կանանցըն կանխելով» տեր երկնիցը և այլն։

112 Տե՛ս օրինակ, Հարության Ձձ շարքից «Պատրանօք նախաստեղծին» տեր երկնիցը, կամ Բձ շարքից «Կանխելով սուրբ կանանցն» տեր երկնիցը։

113 Այստեղ նկատի ունենք, նախ՝ «հայկական» չափից ուերված 4—3 + 4—3 տողերի կանոնավոր հաջորդականությամբ ոտանավորը, որի հիմնական օրինակներից են՝ Հարության Բկ շարքից «Ահաւասիկ սուրբ կանայքն» ու «Ըզյարութիւն Քրիստոսի» տեր երկնիցները և Դկ շարքից «Իշէր յերկնից միածին» ողորմյան, հետո՝ 4—3 տողերով ոտանավորը (Հարության Դկ շարքից «Վասըն մերոյ փրկութեանն» ողորմյան)։ Այլև եռանդամ ու քառանդամ տողերի կանոնավոր հաջորդականությամբ ոտանավորը, որի սքանչելի մի օրինակն է Հարության Բկ շարքից «Իշէր սէր և մարմնացար ի կուսէն» ողորմյան և որն, ամենայն հավանականությամբ, նոր ձև է ներկայացրել Շիրակացու գործունեության տարիներին։

ներով, որ է՝ Հոգեգալստյան առաջին օրվա կանոնի օրհնության Ա պատկերը՝ «Առաքելոյ աղաւնոյ»[114]։ Դարձյալ ժամագրքի երգերի օրինակով, Շիրակացին երաժշտական բաղադրիչի ծանր ու ծանր-չափավոր և ուղղակի՝ ծանր ու չափավոր հատվածներ է համադրել միևնույն շարականի սահմաններում։ Առաջինին հանդիպում ենք Հոգեգալստյան Ա օրվա կանոնի Ա՛ձ «Զհոգւոյն զգալուստն տօնեմք» հարցի ու գործատան շրջանակներում։ Երկրորդը պահպանված է Հարության Դկ հարցնակարգերից «Իւղաբերից կանանցն» տեր երկնիցում։ Սա հետագայում նույնիսկ զգալի փոփոխությունների է ենթարկվել, մանավանդ ծանր-հատվածներում, սակայն, ամեն դեպքում, չի կորցրել հորինվածքի՝ մեզ հետաքրքրող նախնական առանձնահատկությունը։

Ամենայն հավանականությամբ, սույն և նման երգերի հորինումը նախապատրաստական անհրաժեշտ փուլ է ներկայացրել, անցնելու համար առհասարակ ծանր, այլև դարձվածք ու ստեղի կամ ստեղիատիպ շարականների ավելի ազատ հորինմանը։ Եվ իրոք, Շիրակացու ժառանգության մեջ պարզ նկատելի է այդ կարգի շարականների շրջանակի ընդլայնումը։

Ամբողջապես առած, Շիրակացու ստեղծագործության մեջ ուշագրավ կարևորագույն պարագաներ են՝ մեղեդիական սկզբնական պտույտների հետագա մշակումն ու, ըստ հարկին, թարմացումը, երգերի ծավալման միջին (ու երբեմն ևս ծայրագույն) հատվածներում մեղեդիական կցույթների ու ենթադասույթների, տարբերակված ու բարձրության առումով տեղափոխված կրկնությունների (սեկվենցիաների) կիրառումը, ինչպես և գրական բնագրի տարբեր խոսքերի երաժշտական յուրահատուկ ընդգծումները առանձին վանկերի երկարաձգման, ոլորման ու զորդոլորման միջոցներով[115]։

---

114 Դձ ձայնեղանակում ընթացող երևելի այս շարականը միջին դարերում ևս ուշագրավ է համարվել որպես այդ ձայնեղանակի ուրույն ձևերից մեկի ցուցիչը։ Գրում է Առաքել Սյունեցին. «Զի մի ձայնումն զանազան եղանակ գոյ, որպէս ի Դձ ձայնն՝ այլ է այն որ ասի՝ Առաքելոյ աղաւնոյ. և այլ է այն՝ Որ ի վերայ բղխեալ գաւազանին. և այլ է այն՝ Ընդ երկնայնոց հոգեղինաց» և այլն (տե՛ս Գիրք ստհմանաց սրբոյն Դաւթի անյաղթ փիլիսոփայի՝ և յետ ժամանակի արարեալ լուծումն սորին հոգեշահ մեկնութեամբ Տեառն Առաքելի եռամեծ վարդապետի, Մադրաս, 1797, էջ 524)։

115 Այսպես, մեղեդիական սկզբնական պտույտների հետագա մշակման ու նաև թարմացման տեսակետով ուշագրավ են՝ Ա՛ձ դարձվածք «Պայծառացիր եկեղեցի» ծանր հարցի գործատունը (որի սկզբնական պտույտը Շիրակացին կիրառել է նաև Հոգեգալստյան կանոնի Ա՛ձ «Զհոգւոյն զգալուստն» ծանր հարցի դարձվածք գործատան մեջ), Բկ չափավոր «Օրհնութիւն ի բարձունս» ճաշուն, Դձ «Փառաւորելով զանուն քո» ծանր հարցը, Դձ միջակ «Անժամանակ Աստուած» ողորմյան և այլ կտորներ։ Մեղեդիական այլալան բջիջների տարբերակված ու տեղափոխված կրկնությունների կիրառումը դիտելի է Դձ չափավոր կամ ծանր «Արարիչդ արարածոց» հարցի դարձվածք գործատան մեջ (հմմտ. Դ, ե ու Զ տներում կրկնակին անմիջապես նախորդող վանկերը), Բկ ծանր «Այսօր զնաւ մեզ պատարագ» հարցի սկզբում (հմմտ. առաջին երեք վանկերը), Դձ ծանր «Ծագումըն միածնին» հարցի գործատան մեջ, Բկ ծանր «Փառաւորեալ է անուն քո» հարցի գործատան մեջ և այլն։ Վերջապես, գրական բնագրի առանձին խոսքերի երաժշտական հետաքրքիր ընդգծումներ պարունակող երգերից կարելի է հիշատակել՝ Ա՛ձ դարձվածք «Փառք յարութեան քո տէր» չափավոր տեր երկնիցը (ուր «Փառք» խոսքի հետ զուգորդված երկար ոլորումը նաև նորովի մշակված մի սկզբնական պտույտ է, որ ավելի նախնական ձևի մեջ երևում է մաշտոցյան շարականներում էլ), Բկ ծանր «Անըսկիզբն Աստուած» հարցը (ուր տպավորիչ կերպով երկարաձգված է առաջին խոսքի առաջին վանկը), Դձ միջակ «Անժամանակ Աստուած» ողորմյայի երկրորդ տունը («Որ ա ոաքեցար ի հօրէ), Դձ չափավոր «Զանճառելի յարութիւնըն» տեր երկնիցի երրորդ տունը («Յարեաւ տէրն») և այլն։ Ի դեպ,

Ուրույն հարց է, թե ինչպես են պահպանվել Շիրակացու շարականների, մասնավորապես Հարության հարցնակարգերի, եղանակները։ Այս կապակցությամբ անհրաժեշտ է հաստատել հետևյալը։ Հիշյալ շարականների երաժշտական բաղադրիչը զգալի փոփոխություններ է կրել մինչև XIX դարը։ Եվ սակայն, մանրազնին քննության ու համեմատության միջոցով, հնարավոր է լինում, ընդհանուր առմամբ, կողմնորոշվել այդ փոփոխությունների ուղղվածության հարցերում։

Հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ Հարության հարցնակարգերը, վերաբերվելով եկեղեցական մեծագույն տոներից մեկին, մինչև XII—XIII դարերը ներառյալ, իրենց որոշ հատվածների շրջանակներում ուռճացել են նոթանոր գեղգեղանքներով ու երկարաձիգ ոլորումներով։ Իսկ ուշ միջնադարի ընթացքում էլ՝ ընդհակառակը՝ մասնակիորեն ենթարկվել են հայկական ավատատիրական մշակույթի անկման հետ կապված աղճեցություններին։

Նախ անդրադառնանք առաջին կետին։ Ուշադիր քննությունից պարզվում է, որ Անանիա Շիրակացու երգերի եղանակներում հանդիպում են ոչ միայն ժամագրքից[116] և V—VII հարյուրամյակների մեծ շարականագիրներ Մեսրոպ Մաշտոցի[117], Սահակ Պարթևի[118], Մովսես Խորենացու[119] և այլոց ժառանգությունից եկող դրական (մեծ մասամբ ստեղծագործորեն յուրացված ու հաղթահարված) ազդեցություններ, այլև հետագա դարերի երաժիշտ-բանաստեղծների դեղարվեստական արտադրանքը բեղմնավորած արժեքավոր տարրեր։ Հիշարժան են, այս տեսակետով, Հարության Բ՛ երկրորդ ծանր հարցի («Անապական բանդ») գործատան Դ, Ե ու Զ տների մինչև դարձն ընկած հանգաձևերը (իրենց Բ՛—Գ՛—Բ՛ զարտուղությամբ), այլև Հոգեգալստյան Ա. օրվա կանոնի Բ՛ դարձվածք ճաշուի («Որ ի հարաշարժ ի յաղբերէն») ծավալման միջին մասերը (իրենց բարձրահնչեղ, արտահայտիչ ոլորումներով), որոնք կանխանշում են Գրիգոր Նարեկացու «Աչքըն ծով» տաղի մեղեդիական որոշ պտույտները։ Եվ կամ՝ Հարության Գ՛ ծանր հարցերի դարձվածք գործատները, որոնք (ինչպես և Բարսեղ Ճոնի ու Սահակ Զորափորեցու՝ երաժշտականորեն համատիպ երգերը) հիմնապես նախապատրաստում են հետագա դարերի մի ամբողջ շարք երաժիշտ-բանաստեղծների՝ համանուն ձայնեղանակում ընթացող շարականները (նույնիսկ անկախ ծանր ու չափավոր բաժանումից), այդ թվում

Շիրակացու շարականներում աչքի է զարնում նաև այն հանգամանքը, որ երգերի եղանակները շատ դեպքերում զգալիորեն ազատ տարբերակման են ենթարկվում՝ նայած խոսքերի իմաստին։

116 Համմտ., օրինակ, «Որ յաթոռ փառաց նըստիս» Ակ դարձվածք ծանր հարցի ծավալման միջին փուլերը («օրհնաբանիս» և այլն) Ակ տոնական կանոնագլխի հետ։

117 Մաշտոցյան շարականների շնչով պարուրված կտորներ են, օրինակ, Հարության Ա՛ երկրորդ հարցնակարգի ոլորմյան («Ոլորմեա ինձ Աստուածս», անմիջապես հաջորդող տեր երկնիցը («Փառք յարումնեան քո տէր»), նույն ձայնեղանակի չորրորդ հարցը («Ընդ երիս մանկունսն», գործատան հետ միասին), Դկ երրորդ հարցնակարգի ոլորմյան («Ոլորմեա ինձ Աստուածս Որ ի հորէ առաքեցար») և այլն։

118 Սահակ Պարթևի շարականների հետ կապ ունեն Հարության հարցնակարգերից մի շարք փոքրածավալ Ա՛ չափավոր կամ ծանր կտորներ, ինչպես, ասենք, առաջին հարցը («Որ եկիր ի փրկութիւն տիեզերաց»)։

119 Մովսես Խորենացու շարականներից եկող որոշակի արձագանքներ են հնչում, ասենք, Հարության Բ՛ երկրորդ հարցի գործատան մեջ «Օրհնեցէք ամենայն գործք տեառն»), և կամ՝ Դ՛ հինգերորդ հարցնակարգի ոլորմյանում («Եկիր ի փրկութիւն թագաւոր անմահ») և այլն։

և այնպիսի մի կոթող, ինչպիսին է, ասենք, Հովհաննես Երզնկացու «Այսօր զուարճացեալ տօնեն» տեր երկնիցը՝ Ներսես Մեծին նվիրված կանոնից։

Պետք է հատուկ ընդգծել, որ հայ շարականերգության, և ավելի լայն՝ պաշտոներգության մեջ վերն ու ընդհանրապես նախընթացում նշված տիպի կապերը դարերի հոլովման մեջ ի վերջո վեր են ածվել փոխադարձ առնչակցություններիւ Այնպես, որ եթե ժամանակագրական կարգով կանխածին երեվույթները նախապատրաստել են հետագա կերպավորումները, ապա վերջիններս էլ, իրենց հերթին, հետադարձ ազդեցություն են գործել առաջիններիվրա։ Այս իմաստով Շիրակացու շարականների երաժշտական բաղադրիչի կրած փոփոխությունները բացատրելի են (բացի հանկարծաբանության արվեստի տիրապետության պայմաններում տոնական երգեցողությունների զարգացման բնական ընթացքից) դրանց փոխադարձ կապերով՝ հայ պաշտոներգության մեղեդիական հարստությունների երկու խոշոր պահեստարանների հետ, որոնք են՝ Ներսես Շնորհալու ստեղծագործությունը և Պատարագի արարողությունը։

Մենք արդեն առիթ ունեցել ենք նշելու, որ Շարակնոցի մեղեդիներից նույնիսկ ամբողջական կտորներ անցել են Պատարագին և զուգորդվել գրական այլ բնագրերի հետ[120], իսկ մեղեդիական առանձին հատվածներ, տիպական պտույտներ և այլն ավելի մեծ չափով են հոսել Պատարագի մեջ և այնտեղից էլ վերադարձել Շարակնոցին՝ նորովի հղկված ու հարստացած ձևով։ Խոսքը մասնավորելով Շիրակացու ստեղծագործության շուրջ, նշենք, որ Պատարագի երգեցողությունների հետ վերոհիշյալ տիպի կապերի մեջ են Հարության Բձ ծանր երկրորդ և երրորդ հարցերի մեղեդիների միջին հատվածները, որոնք ուղղակի հարություն են «Ամէն։ Հայր սուրբ»-ի ամենաարտահայտիչ տեղիները։ Նմանապես՝ Գկ և Դձ մի քանի ծանր երգերի տիպական որոշ պտույտները։ Ասենք՝ Հարության Դձ ծանր երկրորդ հարցի կրկնակի սկզբում երեվացող («օրհնեալ» խոսքի երկրորդ վանկի հետ զուգորդված) մեղեդիական ոլորուն տիպական պտույտը, որ հանդիպում է նույն հարցի գործատան, ինչպես և նույն ձայնից «Յորժամ ի խաչին» հարցի գործատան մեջ, Պատարագում ևս հնչում է մի շարք անգամներ, այն էլ աչքի զարնող, հանգուցային կտորներում (օրինակ՝ «Առաջի քո Տէր»-ում), այդ թվում և Շնորհալու գրչին պատկանող երգերում (ինչպես՝ «Ամէն։ Հայր երկնաւոր») և այլն։

Շիրակացու երգերի և Շնորհալու ստեղծագործության հարաբերության խնդիրը սրանով չի սպառվում, բնավ։ Ինչպես գիտենք, Շնորհալին օգտվել է իր նախորդ գրեթե բոլոր շարականագիրներից, շատ դեպքերում նոր մակարդակի է բարձրացրել հին չափանմուշ ամբողջական եղանակները և կամ դրանց հատուկ տիպական տարբեր պտույտները։ Ավելի ուշ գործած երգիչ-կատարողներն էլ ձեռք բերված նվաճումները տարածել են նաև V—XI դարերի հեղինակների մի ամբողջ շարք երգերի վրա։ Այդ հեղինակների շարքում է Շիրակացին ևս, որի երգերի երաժշտական բաղադրիչը ներշնչանքի աղբյուր է ծառայել Շնորհալու համար ու նաև հարստացել է նրա ստեղծագործական գյուտերով ևս։

---

120 Օրինակ՝ Ներսես Շնորհալու շարականներից պահոց վեցերորդ կիրակիի կանոնի Բձ ծանր օրհնության («Որ զխորհուրդ քո գալստեանդ») մեղեդին, որ նույնությամբ զուգորդվել է Պատարագի երգերից հանրահայտ «Տէր ողորմեա»-ի խոսքերի հետ։

Շիրակացու գեղարվեստական արտադրանքում բավականաչափ խառնուրդներ կան, որոնք վկայում են փոխադարձ նման կապերի մասին նաև նախ՝ Դկ ստեղիատիպ շարականները. «Փառաստրեալ է անուն քո» և «Իւղաբերից կանանցն» Հարության հարցնակարգերից) և «Վերինք ցնծասցեն» ու «Այսօր ի լերինն Թաբօր»՝ Վարդավառի Ա կանոնից։ Այնուհետև՝ ծանր երգերից Դձ և Դկ մի քանի նմուշներ (ինչպես՝ «Ծագումն միածնի» Դձ վեցերորդ հարցի դործածությունը, «Այսօր ցնծան» Դկ երկրորդ հարցը), այլև Բձ ու Գկ շարականներ (ասենք՝ Բձ երկրորդ հարցը, մինչև գործածությունը, Գկ առաջին հարցը և այլն)։ Դարձվածք տիպի շարականներից սովյալ կապակցության մեջ հիշատակելի է «Վասն մերոյ փրկութեանն» Դկ դարձվածք հոյակապ ողորմյան, որի երաժշտության ինքնատիպ, հայեցի կորագծերը մի անգամ չէ, որ գրավել են Շնորհալու ուշադրությունը։ Վերջապես, կարելի է մատնացույց անել նաև մեղեդիական առանձին, տիպական այնպիսի պտույտներ, որոնք սկզբնապես լինելով Շիրակացու հղացումները, Շնորհալու ստեղծագործության մեջ նոր գույներով են շողշողացել։ Օրինակ՝ «Ընդ կանայսն իւղաբերսն» Ա՛ձ տեր երկնիցի Գ տան առաջին տողի մեղեդին, «Իւղաբերից կանանցն» Դկ տեր երկնիցի մեղեդիական չափավոր-ծանր առաջին պտույտը, կամ՝ Վարդավառի Ա կանոնից «Ուրախացիր պսակ կուսից» Դկ Ճաշուին նախադաս «Մեծացուսցէ անձն իմ զտէր» խոսքերի եղանակը և այլն։

Գալով այն փոխհարաբերություններին, որոնք Շիրակացու երգերի եղանակներում տեղ են գտել եաղնորհալիական Շարակնոցի հրապարակումից մինչև այդ եղանակների ձայնագրության ժամանակները՝ XIX դարում, ապա դրանց մասին ընդհանուր գաղափար ենք կազմում, համեմատելով Ձայնագրեալ Շարականը կիլիկյան ընտիր ձեռագրերից մեկի հետ[121]։ Պարզվում է, որ ուշ միջնադարի ընթացքում նախ՝ մի քանի ծանր երգերի եղանակները կամ նրանց հատվածներն ավելի ևս ծանրացվել են։ Դրանցից են՝ Հարության Բկ երկրորդ ու երրորդ հարցերը և Դձ երկրորդ ու երրորդ հարցերի գործածները (հատկապես «Ցոյժ ծանր» նշումն ունեցող մասերը)։ Իսկ առհասարակ, նույն Հարության երգերից մի ամբողջ շարք կտորներ՝ Ձայնագրեալ Շարականում հորդոր, միջակ կամ չափավոր նշումներով հատատագրված ողորմյաներ, տեր երկնիցներ, Ճաշուներ ու մի հարց, դատելով համապատասխան խազավորումներից, կորցրել են իրենց նախկին ոլորուն ու գեղգեղուն բնույթը, և գուցե՝ նախկին ընթացքն էլ (տեմպը), որ հավանաբար չափավոր-ծանր է եղել[122]։

Դարձվածք տիպի ծանր երգերից խազավորման պատկերին չի համապատասխանում լոկ մեկը՝ Հարության Բձ առաջին հարցը՝ «Որ ի յերկնից իջեր»։ Հարցիս գրական բնագրին ագուցված խազային նշանները ցույց են տալիս, որ այն՝ Բձ ըստ (ոչ դարձվածք) մեղեդիով է (գուցե չափավոր-ծանր ընթաց-

---

121 Նկատի ունենք Մատենադարանում պահվող № 1576 ձրչագիր շարակնոցը (Դրազարկ, 1328 թ.)։

122 Դրանք են՝ Բկ երրորդ հարցնակարգից ողորմյան ու չորրորդ կարգից հարցը («Որ էիր յառաջ քան զյաւիտեանս»), Գձ չորրորդ հարցնակարգից տեր երկնիցը և երրորդ ու հինգերորդ կարգերից ողորմյանները, Գկ երկրորդ հարցնակարգից ողորմյան և երրորդ կարգից ողորմյան, տեր երկնիցն ու Ճաշուն, Դձ առաջին, երկրորդ և չորրորդ հարցնակարգերի ողորմյանները և Դկ երրորդ հարցնակարգի ողորմյան ու վեցերորդ կարգի Ճաշուն։

քով), որ ավելի ոլորուն է դառնում գործառան մեջ[123]։ Վերջապես՝ համեմատությունը երևան է հանում նաև մանր «տարընթերցվածների» տալավորություն թողնող մի քանի կետեր[124], որոնց մասին ավելի որոշակի խոսք ասելու համար անհրաժեշտ է քննության ոլորտը ներգրավել առնվազն մի խումբ միջնադարյան գրչագիր շարականոցներ։

Այս բոլորով հանդերձ, ուսումնասիրությունը հիմքեր է տալիս հավաստելու, որ Անանիա Շիրակացու երաժշտաբանաստեղծական ժառանգության մեջ մինչև մեր օրերն իսկ պահպանվել են նշանավոր շարականագրի ժամանակն ու նաև նրա՝ արվեստագետի անհատականությունը բնորոշող արժեքավոր բազմաթիվ ստեղծագործություններ՝ թե՛ վանկային ու ծորերգային, և թե՛ ծանր երգեցողությունների շրջանակներում։

Առաջիններից, որպես լավագույն նմուշներ, կարելի է հիշատակել Հարության Բկ շարքից հնագույն ալելուների ինքնատիպ գունավորությամբ աչքի զարնող «Օրհնութիւն ի բարձունս» չափավոր ճաշուն, Գձ շարքից՝ ջերմ զգացումներով պարարուն «Կամաւորութեամբ եկիր» միջակ-չափավոր հարցը, Դձ շարքից՝ պարզ ու զարմանալի անմիջական «Ի խաչ ելեր» միջակ ողորմյան և խստաշունչ շեշտերով ոլորուն «Անժամանակդ Աստուած»-ը, Դկ շարքից՝ վերոհիշյալ «Վասըն մերոյ փրկութեան» հուզառատ ողորմյան և այլն։ Հոգեգալստյան ու Վարդավառի Ա օրերի կանոններից էլ՝ համապատասխանաբար՝ «Որ ի հարաշարժ ի յաղբերէն» Բձ դարձվածք դեղեցիկ, սրտաշարժ ճաշուն և «Քրիստոս Աստուած մեր» լուսազեղ-հանդիսավոր Դձ չափավոր-միջակ տեր երկնիցը։

Այստեղ անհրաժեշտ է կանգ առնել Շիրակացու հատկապես ծանր շարականների վրա։ Մի կողմ թողնենք հետագա դարերի գեղարվեստական արտադրանքի հետ վերը նշված տիպի փոխադարձ, և արդեն կարծես անքակտելի դարձած, կապերի մեջ գտնվող երգերը։ Շիրակացու ժառանգության մեջ քիչ չեն ծանր, դարձվածք[125], երբեմն նույնիսկ ստեղիատիպ այնպիսի կտորներ ևս, որոնք, գեթ գլխավորագույն գծերով, պահպանել են իրենց սկզբնական նկարագիրը։ Ասենք՝ Հարության Ա՛ շարքից «Պայծառացիր եկեղեցի» հարցը կամ Ակ շարքից «Որ եկիր ի փրկութիւն» հարցը և նմանները, որոնք իրենց հեղինակի անհատական հակումների, ինչպես և շարականագրության պատմական զարգացման հիմնական միտումների վառ ցուցիչներ են, որպես պարզագույն

---

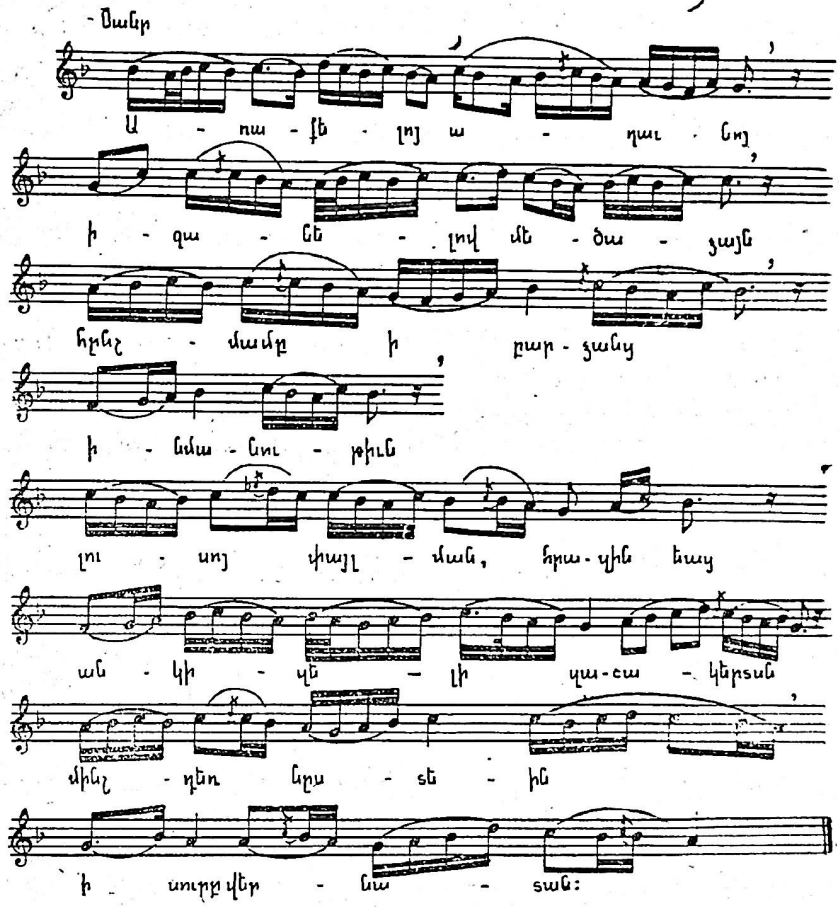
123 Քննարկվող հարցի մասին Ե. Տնտեսյանն էլ ժամանակին նկատել է, որ նրա դարձվածք լինելու պարագան «նորամուտ կերևի, թեև եղանակը գեղեցիկ է և հարմար»։ Տե՛ս նրա՝ Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ, բ. տպ., Իսթանպոլ, 1933, էջ 66։

124 Ինչպես օրինակ՝ Գձ առաջին ու երկրորդ հարցերի գործառների, Դկ առաջին հարցի և Դկ երրորդ հարցի սկզբի կարճ վանկերը (ըստ Զայնագրեալ Շարականի), որոնք կարճ չեն մեր օգտագործած ձեռագրում։ Կամ՝ դարձեալ՝ Զայնագրեալ Շարականից Հարության Դկ առաջին հարցի, Դկ առաջին հարցի և Հոգեգալստյան Ա կանոնի օրհնության սկիզբները (երեք-չորս վանկ) երաժշտական շեշտի ու կշռույթի առումով փոքր-ինչ տարբեր են վերոհիշյալ ձեռագրի համեմատությամբ և այլն։

125 Ավելի ստույգ՝ ծանր ու դարձվածք կտորներ առկա են թե՛ Հոգեգալստյան և Վարդավառի Ա օրերի կանոններում, և թե՛ Հարության Ա՛-Դկ բոլոր շարքերում։ Դուրս մի վերապահություն պետք է անել Բկ դարձվածք եղանակի մասին, որն իրոք, կամ տարրալուծվել է դարերի ընթացքում, ըստ որում ողջ Շարակնոցի չափաբաժիններով, և կամ, որ նույնպես հավանական է, դարձվածք եղանակների համակարգի մասին մեր գիտանքը դեռ ամբողջական չէ։

ծանր երգերից դեպի հանկարծաբանական բարդ կտորները տանող միջանկյալ ձևերի կայունացմանը, հաստատմանն ու տարածմանը սատարած հատկորոշ օրինակներ։

Շանթոթանանք դրանցից հինգի հետ։ Առաջինն է Հոգեգալստյան Ա օրվա կանոնի օրհնության ծանր տարբերակը՝ «Առաքելոյ աղաւնոյ»[126]։



Սա Դե-ի առաջին դարձվածքում ընթացող ակնառու շարականներից է, որ անցյալում գրավել է նաև Առաքել Սյունեցու ուշադրությունը՝ ինչպես տեսանք[127]։ Բացի զուտ գեղարվեստական այնպիսի արժանիքներից, ինչպիսիք են գրական բնագրի ու երաժշտության օրգանական կապը, երգային կերպարի բնական արտահայտչականությունն ու անսեթևեթ անմիջականությունը, շարականս գրավում է ոճական հարթության մի ուրույն որակով։ Պարզ զգացվում է, որ այն հորինվել է ծանր երգեցողությունների հնամենի ավանդույթներն ունե-

126 Ջայնագրեալ Շարական, էջ 615։

127 Տե՛ս սույն աշխ.-ը, էջ 166։ Կարևորագույն պարագա է, որ Սյունեցու հիշատակած շարականները մինչև այժմ էլ պահպանել են նրա մատնացույց արած ձայնեղանակային-ելևէջային հատկությունները։ Եվ ի դեպ՝ ճիշտ այս ու նման հիմնարար կետերն են, որ նկատի ենք առնում ամեն անգամ, երբ հաստատում ենք, որ այս կամ այն երգը ընդհանուր առմամբ և կամ գլխավորագույն գծերով պահպանվել է, ասենք, իր սկզբնական ձևի մեջ։

ցող երկրում և փորձված հեղինակի վարժ, վստահ ձեռքով։ Հատկապես առինքնող է երգում մեղեդիի սահուն ընթացքը, նրա ծավալման արձակ բնույթն ու ազատ շունչը։

Վերջին կետերը պայմանավորված են հետևյալ հանգամանքով։ Երդի գրական բնագիրը ազատ ոտանավոր է։ Տունը (ավյալ դեպքում՝ բերված առաջին տունը) բաղկացած է հինգ անհավասար տողերից, որոնք ունեն տարբեր թվով անդամներ (ոտքեր) և վանկեր[128]։ Այն պայմաններում երաժշտական տարբեր տևողության դասույթներ զուգորդվում են ոտանավորի երբեմն մեկ ու երբեմն ևս երկու անդամների հետ այնպես, որ մեղեդիական փոքր դադարները[129] անկախ լինեն խոսքի իմաստային միություններից, որոնք համապատասխանում են տողերին։

Այսուամենայնիվ, շարականը Շիրակացու ծանր երգերի շարքում համեմատաբար պարզ նմուշներից է։ Ջնայած ձայնեղանակի դարձվածք բնույթին ու ելևէջի գեղարվեստական հետաքրքրականությանը, մեղեդիի համաձայնության հիմքը բարդություններ չունի։ Կշռույթի մասին չի կարելի ասել, որ պարզ է։ Օգտագործված են թե՛ կարճ, թե՛ միջակ, և թե՛ մեծ (չափական երկու միավորի արժեքով) վանկեր։ Վերջիններս մի քանի անգամ հանդիպում են երաժշտական դասույթներն ավարտող, շեշտակիր վանկերի զուգորդությամբ ու երկու անգամ էլ՝ մեղեդին դեպի դասույթների ամփոփումը տանող հատվածներում, անշեշտ վանկերի զուգորդությամբ։ Առհասարակ, սակայն, ողջ երգում նկատելի է միջակ (չափական մեկ միավորի արժեքով) վանկերի բացարձակ գերակշռությունը։

Գրական բնագրի ու մեղեդիի կառուցվածքի, այլև դրանց փոխհարաբերության տեսակետով քննարկված ծանր, երդին մոտիկ (բայց ոչ նույնական) մի պատկեր են հանդիսադրում գեղարվեստական առումով ոչ պակաս շահեկան հետևյալ երկու կոթողները, որ են՝ Հարության Գկ շարքից «Անճառելի բնութիւն», և Դկ շարքից «Որ զամենաղօր զօրութիւնդ քո» հարցերը[130] (տե՛ս էջ 173)։

Երկու ստեղծագործություններն էլ ներկայացնում են դարձով կամ կրկնակով շարականներ, որոնցում կրկնակները (տե՛ս նոտային օրինակներում մեծ աստղանիշով ցույց տրված հատվածները) երաժշտական ուրույն կառուցվածք ունեն։

Արդ, դժվար չէ նկատել, որ բերված երկու շարականներն ևս իրոք մոտիկ են վերը քննված երգին, հատկապես մինչև իրենց կրկնակները։ Վերջիններում գրական բնագրի ու երաժշտության փոխհարաբերության շրջանակներում ուշագրավ նոր կողմ է հանդես գալիս և ընդգծվում տարբեր չափով։ Այն է՝ չափական երեքից մինչև հինգ միավորի արժեքով զարդոլորումների կիրառումը։

---

128 Այսպես՝

Առաքելոյ աղաւնոյ (4—3)

Իջանելով մեծաձայն հնչմամբ ի բարձանց (4—3—2—3)

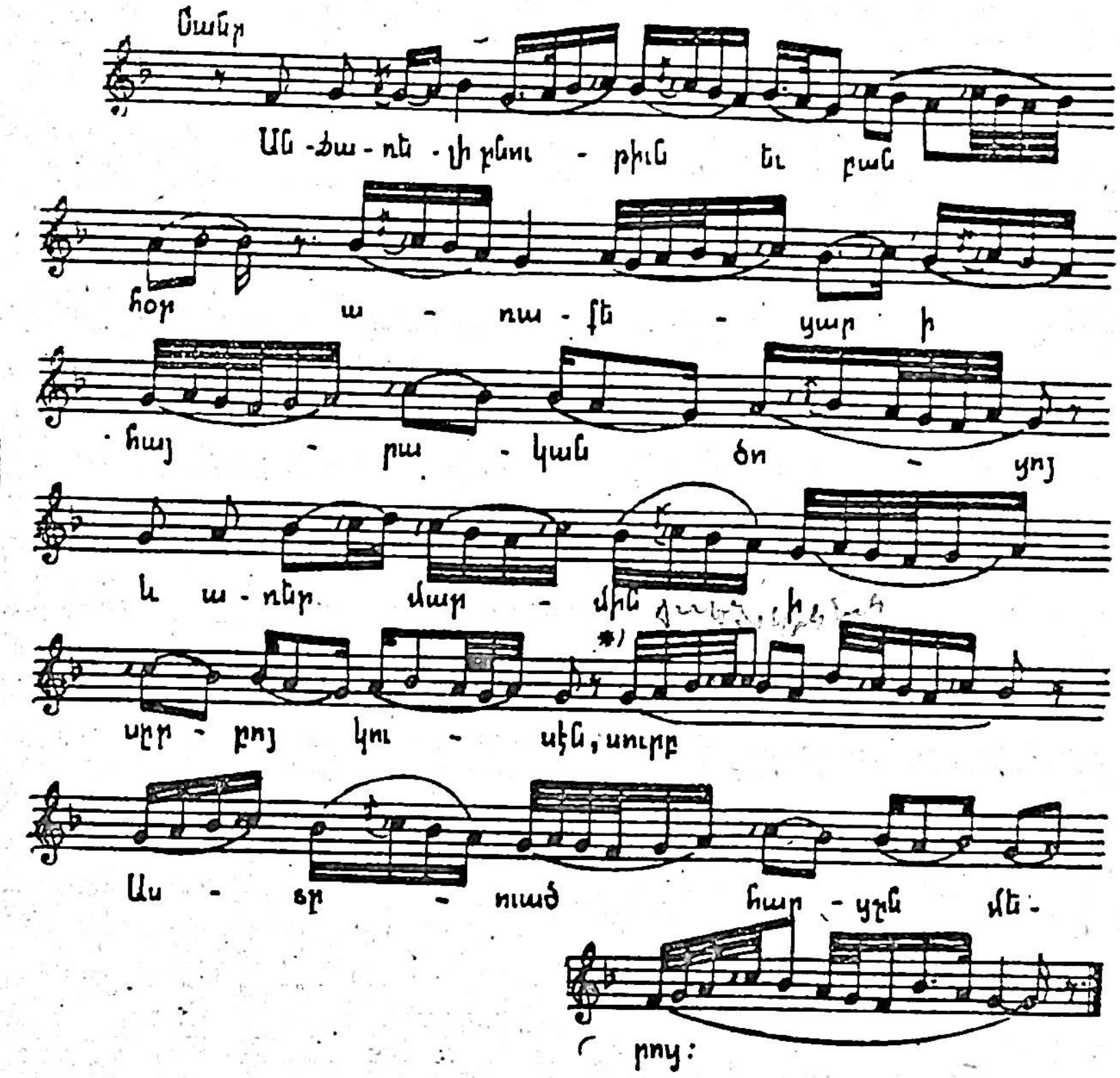
Ի նմանութիւն լուսոյ փայլման (4—4)

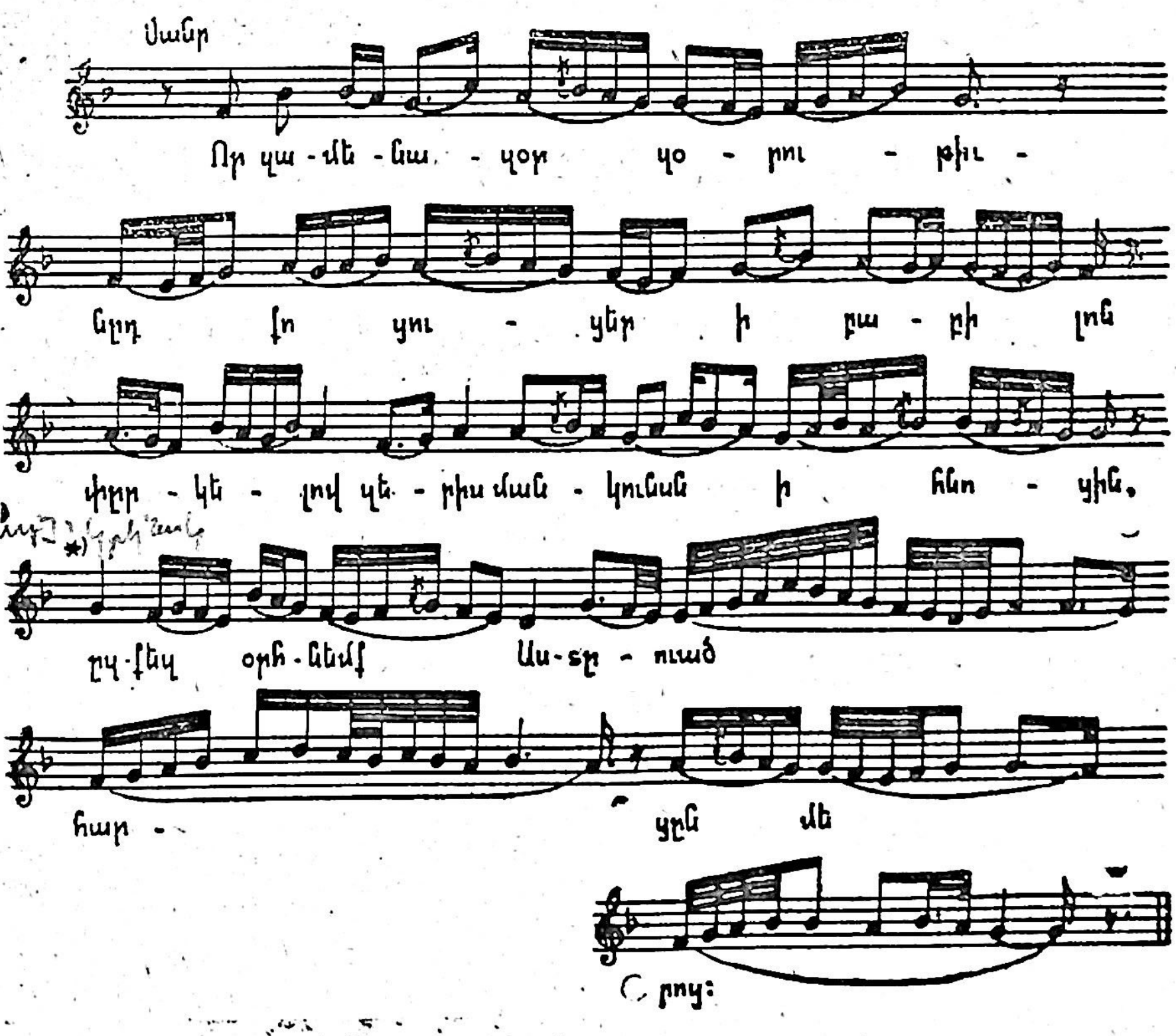
Հրաշինաց անկիղելի զաշակերտան (4—4—3)

Մինչդեռ նրստէին ի սուրբ վերնատան (2—3—2—3)։

129 Այդ դադարները, որոնք փաստորեն շունչ առնելու տեղեր են, նոտային օրինակում ցույց ենք տվել վրանից դրված խոշոր ստորակետերով։

130 Ձայնագրեալ Շարական, էջ 544 և 594։

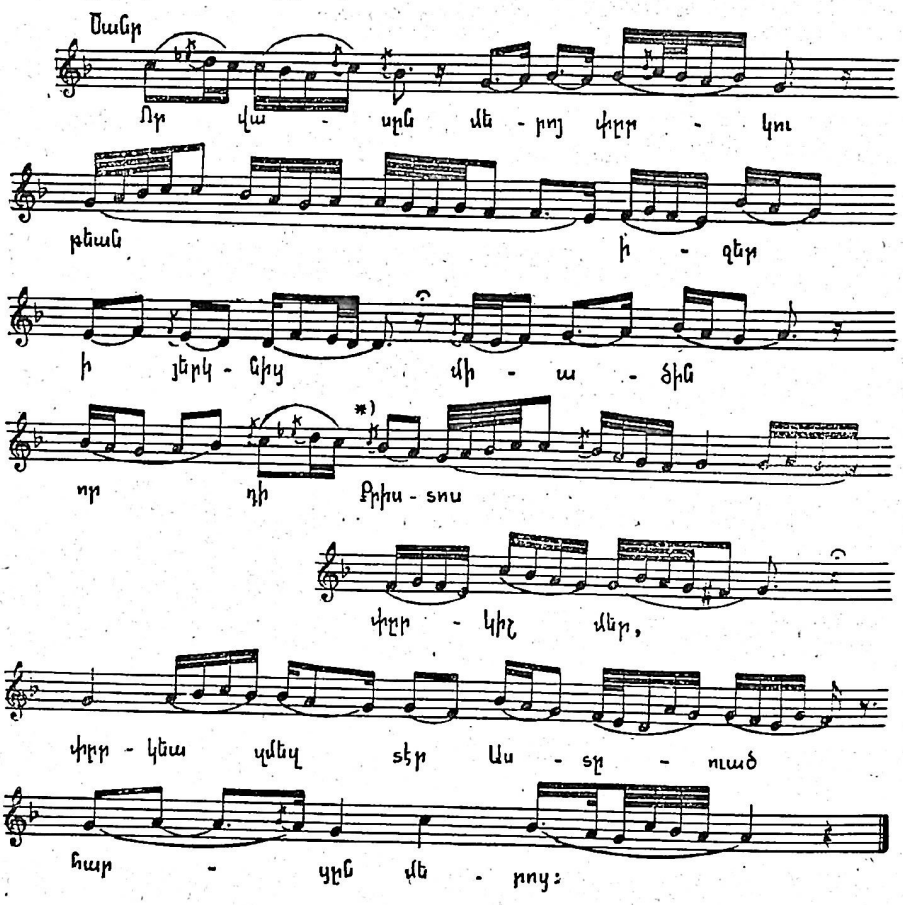

Ձայն
Ան-ձա-ռե-լի բնու-թիւն եւ բան
հօր ա-ռա-քե-ալ ի
հայ-րա-կան ծո-ցոյ
և ա-ռեր մար-մին
սըր-բոյ կու-սէն, սուրբ
Աս-տը-ուած հար-ցըն մե-
րոց:


Ձայն
Որ պա-տե-նա-կոր փո-րու-թիւ-
նըդ կը յու-ղեր ի բա-բե-լոն
փըր-կե-լով պե-րիս ման-կունսն ի հնո-ցին,
ըղ-կեղ օրհ-նեմք Աս-տը-ուած
հար-ցըն մե
րոց:

«Անճառելի բնութիւն» հարցում կրկնակն ուղղակի սկսվում է երկարաձիգ, զարդոլորուն վանկով, որով կարևորվում է «սուրբ» բառը։ Երաժշտականապես շեշտված է նաև հաջորդ բառը («աստուած»), որ բաժանված է միջակ-ոլորուն երեք վանկերի։ Վերջապես, երգի տան հանգաձևում դարձյալ հայտնվում է գրական բնագրի մեկ վանկի հետ զուգորդված երկարաձիգ մի նոր ոլորում, որով եզրափակվում է նախընթացը։

«Որ զամենազօր զօրութիւնդ քո» հարցի կրկնակում ավելի ևս ընդգծված է մեղեդիի զարդոլորուն բնույթը։ Այն (կրկնակը) նախընթացի հետ կապվում է սահուն անցումով, առանց նկատելի հակադրության։ Աստիճանաբար, սակայն, զգալի փոխվում, բարդանում է երաժշտության չափակշռույթային կառուցվածքը։ Ոտանավորի առաջին իսկ անդամի շեշտակիր վանկը հնչում է մեծ (կամ կրկնակի) տևողությամբ, որից հետո մեղեդիում մինչև վերջ գերակշիռ տեղ են բռնում չափական երեք կամ չորս միավորի արժեքով, այլև կոտորակված կշռույթով ոլորումները։

Դիտարկման ենթակա հետևյալ նմուշը Հաղության Ակ շարքի «Որ վասըն մերոյ փրկութեանն» հարցն է[131]։



131 Ձայնագրեալ Շարական, էջ 474։

Նախորդ օրինակների համեմատությամբ այստեղ ուշադրություն են գրավում առաջընթաց նոր քայլեր, որոնք կատարված են ինչպես ձայնեղանակի չափակշռությային կազմակերպման, նույնպես և նրա ելևէջային հնարավորությունների բացահայտման առումներով։ Մեղեդին ընթանում է Ակ դարձվածքում՝ ընդգրկելով իննյակի սահմաններով որոշվող բավական լայն մի ձայնածավալ (առաջին «էկորճից» մինչև երկրորդ «վերնախաղ» կիսվար)։

Ընդհանրապես ասած, տվյալ ձայնեղանակն իր զարգացած ձևերի մեջ ունի համաձայնությային չորս հենակետ։ Դրանք են՝ դիմող ձայնը («պարույկ»)[132], հանգչող ձայնը («խոսրովային»), վերջավորող ձայնը («ներքնախաղ») և վերջին վերջավորող ձայնը («էկորճ»)։ Բերված օրինակում օգտագործված է մի հավելյալ հանգչող ձայն էլ՝ «բենկորճը», որով մեղեդիապես շրջազարդվող և սեփական շրջապատով ու այլազան հանգաձևերով ներկայացվող հենակետերի թիվը բարձրանում է հինգի։ Այս հանգամանքն իսկ բավական է հաստատելու, որ շարականում առավել ամբողջական, բազմակողմանի են բացահայտվում ձայնեղանակի համաձայնությային-ելևէջային հնարավորությունները։ Բայց կան այլ կետեր ևս, որոնք ուրույն նկարագիր են հաղորդում մեղեդիի արտահայտչականությանը։

Վերոհիշյալ հինգ հենակետերը, անկախ ոտանավորի կրկնակով (երկմասանի) կառուցվածքից, երաժշտության զարգացման մեջ եռմասանիություն ուրվագծող յուրօրինակ գիծ են անցկացնում, ղույգ-ղույգ։ Այսպես, եղանակի սկզբնական պտույտները ի հայտ են բերում դիմող և հանգչող («պարույկ» և «խոսրովային») ձայների սովորական հարաբերությունը (b—g)։ Հետո, լայնաշունչ մի պտույտով վառ կիսահանգաձև է գոյացնում «էկորճը», հանդես գալով լոկ այստեղ, ծավալման միջին հատվածում (այլ ոչ թե որպես վերջին վերջավորող ձայն)։ Մի պահ, կարճամփոփ պտույտի օգնությամբ նախնական կարգով հայտնվում է «ներքնախաղը», որին հետևում է «խոսրովային» հիմնավորող մեղեդիական երկրորդ երկարաշունչ հատվածը, ըստ որում նույնիսկ «բենկորճ» կիսվեր ձգտող ձայնի առկայությամբ։ Սա դեռևս զարգացություն չի ստեղծում, սակայն մոտենում է դրան, հստակ ընկալվելով որպես զգալի կշիռ ունեցող, իմաստավորված շեղում։ Գծագրվում է միջին հատվածին հատուկ հակադրվող հարաբերությունը d(a—fis)—g երկու հենակետերով։ Ի վերջո, «խոսրովայինի» մասնակցությամբ շրջազարդումները հանգեցնում են նախ՝ «բենկորճին», ապա և՝ «ներքնախաղին», որն և հիմնավորվում է վերջնահանգաձևով։ Երրորդ հատվածում գլխավոր հենակետերի ղույգը ներկայացնում է f—a հարաբերությունը։

Նվազ հետաքրքրական չէ նաև շարականիս չափակշռությային կառուցվածքը։ Ոտանավորը հորինված է այնպես, որ կրկնակը ծավալով հավասարվում է տան երկրորդ կեսին։ Առաջ է գալիս երկմասանի մի կառուցվածք, որն ընդհանուր գծերով անդրադարձված է մեղեդիի կշռությային կողմի մեջ էլ (տե՛ս շարականում խոշոր աստղանիշով ցույց տրված հատվածը)։

---

132 Ձայնագրյալ ժողովածուներում սա թեև արտահայտվում է «ներքնախաղ» կիսվերով, բայց դա լոկ գրության ձև է՝ ձայնեղանակը արտաքին տվյալներով ևս իսկույն զանազանելի դարձնելու մտահոգությամբ կիրառված։ Ապացույց՝ որ տեսության մեջ միշտ էլ նշվում է, թե Ակ դարձվածքը նման է ճիշտ Ավագ կողմին և գրվում է տեղափոխված էջելով։

Այս երկմասանիությունը, սակայն, ոչ միայն ընդգծված չէ, այլև վարպետորեն ընդհուպված է՝ ելևէջի միջոցներով գոյացած վերոհիշյալ եռմասանիության հետ։

Շարականի եղանակում քանակապես քիչ են միջակ վանկերը։ Բայց դրանց կշռույթի ձևավորման մեջ զգալի դեր են կատարում զարդարող, անցիկ, օժանդակ և կարճագույն տևողության մեղեդիական այլ հնչյուններ, որոնք հարբուստացնում են ամբողջ պատկերը։ Բացի այդ, այստեղ օգտագործված են յոթ մեծ վանկեր (ներառյալ վերջնահանգաձևն էլ), ու նաև երկարաձիգ երկու ոլորումներ։ Շահեկան է դիտարկել վերջիններիս տեղաբաշխումը։

Առաջինը, որ եղանակն ուղղում է դեպի «էկորճի» գլխավորության կերպավորվող կիսահանգաձևը, զուգորդված է ոտանավորի առաջին տողի երկրորդ անդամի վերջին վանկի հետ։ Դիտարկվող ոլորումներից երկրորդն սկրսվում է առաջնի մեղեդիական պատկերով, ուրվագծելով նույնիսկ հիմնանյութային, որոշ պարբերականություն։ Սակայն, նախ՝ ընթացքում շեղվելով հանգեցնում է «խոսրովային» հիմնավորմանը։ Եվ հետո, այն զուգորդվում է կրկնակի կամ դարձի առաջին անդամի երկրորդ վանկի հետ, որով մասնակիորեն խախտվում է համաչափությունը։

Ամբողջապես առած, շարականս, նախորդ երգերի համեմատությամբ, ներկայացնում է՝ համաձայնությային զարտուղության մոտեցող ուշագրավ շեղման վարպետ կիրառման և, միաժամանակ, երկարաձիգ ոլորումները դարձի կամ կրկնակի շրջանակներից դուրս բերելով դրանք բանաստեղծական ամբողջ տան վրա տարածելու միտումների իրագործման հնագույն և խոսուն նմուշ։

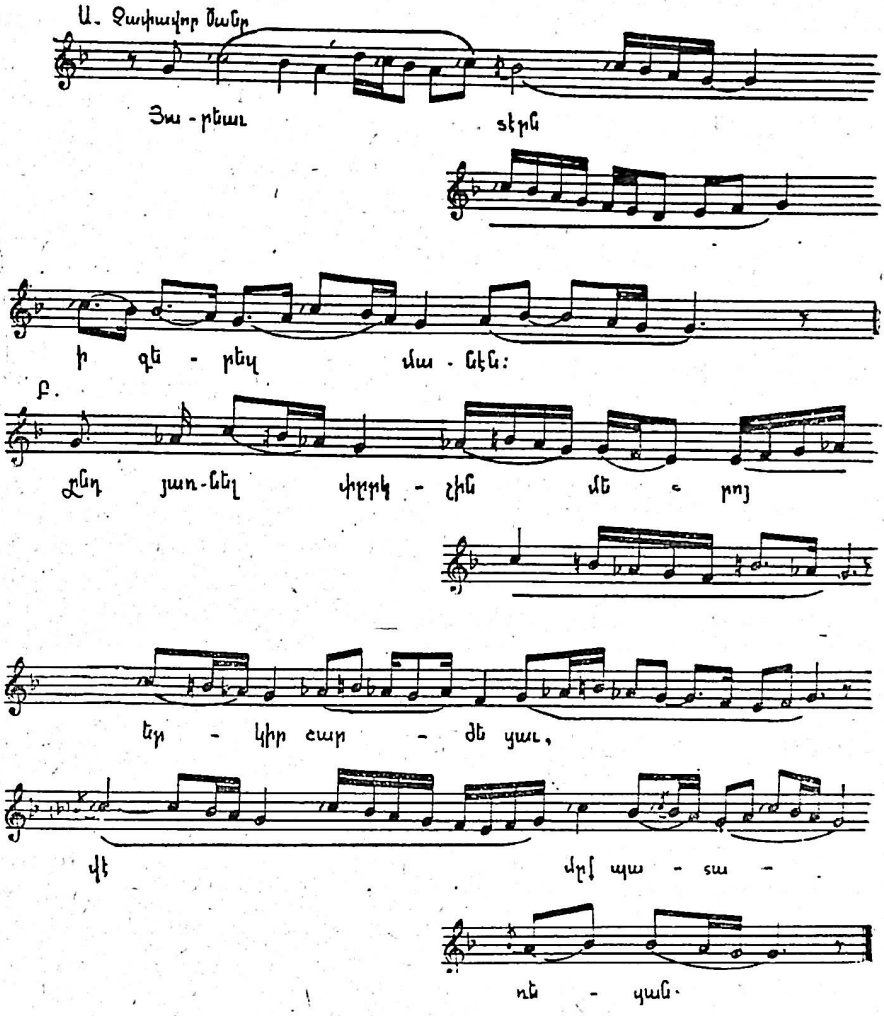
Երկու առումներով էլ հաջորդ և շատ նշանակալի քայլը կատարված է հետևյալ օրինակում (տե՛ս էջ 177)։

Սա ևս Հարության երգերից է։ Գկ շարքից «Յարեաւ տէրն» տեր երկնիցը[133]։ Ստեղծագործությունը բաղկացած է երեք տնից։ Առաջին տունը, սակայն, ընդամենը մի տող է, որ ներածական բնույթի ավետիս է։ Ուստի մենք բերել ենք երկրորդ տունը ևս, երաժշտական կերպարն առավել ամբողջական ներկայացնելու մտահոգությամբ։ Երաժշտական բաղադրիչը, որում զգալի խորացված է գրական բնագրի հուզական բովանդակությունը, աչքի է ընկնում վառ կերպարայնությամբ ու վիպաքնարական լայն շնչով։

Ոտանավորի առաջին տունը կազմող գրական տողի վերոհիշյալ նկարագրի (ու պաշտոնի) համեմատ երաժշտությունը ևս ներածական բնույթի է։ Այդ սահմաններում մեղեդին ընթանում է Գկ-ում։ Երկրորդ տան սկզբից այն (մեղեդին) կարուկ անցումով մտնում է Գկ դարձվածքի ոլորտը, երևակում է նրա կենտրոնն ու շրջապատը և ետ դառնում դեպի Գկ[134]։ Գոյանում է ձայնեղանակային տպավորիչ զարտուղություն, որ կարի հարստացնում է շարականիս երաժշտության համաձայնությային-ելևէջային կառուցվածքը։ Չափակրշռույթային պատկերի հարստությունն այնքան ակներև է (կարճ, միջակ ու ավելի շատ՝ մեծ ու մեծագույն վանկերի ներդրավումով), որ այդ մասին ավելորդ է երկարաբանել։ Միայն նշենք, որ բերված օրինակում հնչում է չափական 60

133 Ձայնագրեալ Շարական, էջ 546։

134 Ի դեպ, նույն պատկերը (այսինքն՝ Գկ դարձվածք— Գկ), ավելի սեղմ շրջանակներում, կրկնվում է նաև շարականիս երրորդ տան մեջ։



միավոր, որից 45-ն ընդգրկված են մեծ ու երկարաձգված վանկերի կշռույթային ձևավորման մեջ, վանկեր, որ կիրառված են երաժշտական ողջ կառույցի չափացույցերով։ Կարևորագույն այս երևույթը, որ զուգակշռելի է մաշտոցյան սաղմոսատիպ պարզ կցուրդների որոշակի հատվածներում տեղակայված երգային կշռույթների աստիճանական տարածման հետ՝ ամբողջական ստեղծագործությունների վրա, սկզբունքային նշանակություն ունի շարականագրության պատմական հեղաշրջման, և հատկապես VIII դարում նրա ձեռք բերելիք նոր նվաճումների տեսակետով։

Այսպիսին է մեր միջնադարյան գիտության ու մշակույթի խոշոր ներկայացուցիչներից մեկի՝ բանաստեղծ-երաժիշտ Անանիա Շիրակացու անփոխարինելի ավանդը հայ մասնագիտացված երգաստեղծության զարգացման մեջ։ Նրաժշտի, որն հորինել է եկեղեցական տարվա գլխավորագույն ու երկարատև մի շրջանում՝ Հինանց ժամանակամիջոցում կատարվող Հարության երգաշարքերը, այլև Հոգեգալստյան ու Վարդավառի առաջին օրերի շարականները։

Սահակ Զորափորեցին և Խաչի ու եկեղեցվո շարականները: *Սահակ Զորափորեցին Շիրակացուց հետո, VII հարյուրամյակում ապրած երկրորդ մեծ*

շարականագիրն է, որ համանման դեր է կատարել ծանր երգեցողությունների զարգացման մեջ, անհատական յուրահատուկ դրոշմ կրող տաղանդավոր բազմապիսի ստեղծագործություններով։ Թեոդորոս Քոթենավորի ամենաիայլուն աշակերտներից մեկը, հետագայում պարսկահայոց Ռոտակաց գավառի եպիսկոպոս, ապա և Հայոց կաթողիկոս (677—703), Սահակ Գ Զորափորեցին իր ստեղծագործական ուժերի մեծագույն մասը հատկացրել է գրեթե բացառապես խաչի ու Եկեղեցվո տոներին նվիրված երգերի հորինմանը[135]։

Խոսելով խաչի ու Եկեղեցվո տոներին վերաբերող հատկապես կանոնական շարականների մասին[136], պետք է ասել, որ դրանց մեջ մի շարք առանձին նմուշներ պատկանում են տարբեր հեղինակների, այդ թվում և նույնիսկ երկու աշխարհականների գրչին։ Այսպես, խաչի Ե օրվա ողորմյան՝ «Զորս ըստ պատկերի քում», երգել է Աշոտ Պատրիկ Բագրատունին (VII դ.), և Դ օրվա կանոնի օրհնությունը՝ «Խաչն կենարար», Գրիգոր Մագիստրոսը (XI դ.)։ Նույն կանոնի երկրորդ օրհնությունը՝ «Սրբութիւն սրբոց», հեղինակել է Մոկաց եպիսկոպոս Ստեփանոս Ասպարանեցին (X դ.)։ Ներսես Շնորհալին (XII դ.) հորինել է Խաչին նվիրված երեք երգ. է օրվա կանոնի հարցը՝ «Այսօր զենար դառն Աստուծոյ» և Վարագա խաչի հարցն ու մեծացուսցեն՝ «Որ զլոյսն անճառելի» և «Մայր լուսոյ Մարիամ»։

Բազմաթիվ ու բազմապիսի մյուս կտորները, այն է՝ Շողակաթի, Նավակատեաց և վերացման ութ օրերի, Վարագա խաչի և Գյուտ խաչի կանոնների մնացած գրեթե բոլոր շարականները՝ շուրջ 60 երգ, հորինված են VII դարի երկրորդ կեսում և հանդիսանում են Սահակ Զորափորեցի մեծատաղանդ կաթողիկոսի արդյունավոր գրչի վաստակը։ Դրանց հեղինակային պատկանելության հարցում միաձայն են շարականների հեղինակների միջնադարյան համարյա բոլոր ցուցակագիրներն ու նաև՝ արդի շարականագետ բանասերները։ Այս հանգամանքը, սակայն, մեզ չի ազատել և չի ազատում բնավ հիշյալ կանոնների բանասիրական, գրական և մանավանդ՝ երաժշտական քննությունից։ Քանի որ Զորափորեցին էլ, Շիրակացու նման, որպես շարականագիր, փաստորեն նոր է ուսումնասիրվում։ Ստորև հակիրճ շարադրենք մեր դիտումներից ամենաէականները։

Ընդհանուր բանասիրությանը վերաբերող մեր ասելիքներն հիմնականում հանգում են հետևյալին։ Զորափորեցու՝ Խաչի ու Եկեղեցվո երգերն սկզբնապես այլ, մեզ համար այժմ անծանոթ, մի դասավորություն են ունեցել, որ հետա-

---

135 Զորափորեցու կաթողիկոսության խոովահույզ տարիների բնութագրի, Խաչի և Եկեղեցվո շարականների հորինման պարագաների ու հեղինակային պատկանելության խնդրի լուսաբանության, այլև դրանց բանասիրական քննությանն ու գրական-երաժշտական վերլուծությանը կապված հարցերի ավելի մանրամասն վերլուծությունը տե՛ս մեր հոդվածներում՝ «Սահակ Զորափորեցին և Խաչի ու Եկեղեցվո շարականները», «Էջմիածին», 1980 № 11, «Սահակ Զորափորեցին և նրա ավանդը հայ մասնագիտացված երգարվեստի զարգացման մեջ», «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1982, № 1։

136 Շեշտում ենք այս պարագան, որովհետև, ընդհանրապես ասած, Խաչին նվիրված շատ երգեր են հորինվել հետո ի վեր (նույնիսկ մի կողմ թողնելով տաղերն ու նմանները)։ Եվ պատահական չէ, որ հրատարակված պարականոն շարականների մեջ մեծագույն խումբը կազմում են քննարկվող տոնին վերաբերող կտորները։ Սրանց մեջ ևս կան Սահակ Զորափորեցու առանձին հեղինակություններ, ինչպես ակնարկում է Ս. Ամատունին։ Հմմտ. նրա՝ «Հին և նոր պարականոն կամ անվավիր շարականներ», Վաղարշապատ, 1911, էջ 120—137։

զայում խախտվել է, երբ դրանք այս կամ այն չափով հաջող վերակարգավորվել են ըստ VIII—IX դարերում ընդունված նոր կանոնների։ Բարեբախտաբար դա մեծ աղճատումների պատճառ չի դարձել, որով Զորափորեցու շարականներն իրենց ներկա վիճակի մեջ էլ, և նույնիսկ որպես լոկ գրական գործեր, պարզորոշ վկայում են, որ նրանց հեղինակը եղել է իմացական բարձր կարողությունների, ինչպես և ջերմագույն ու աղնվագույն զգացումներով առլցված սրտի տեր, տաղանդաշատ մի երգիչ[137]։

Հատուկ ուշադրության արժանի է Զորափորեցու տաղաչափական արվեստը։ Նա ծանոթ է եղել իրեն նախորդած մեծ շարականագիրների՝ Կոմիտաս Աղցեցու, Մովսես Խորենացու, Ստեփանոս Սյունեցի Ա-ի, Սահակ Պարթևի, Մեսրոպ Մաշտոցի ստեղծագործությանը և հմտորեն օգտվել է նրանց ձեռքբերումներից։ «Այբբենական ծայրակապը» և «Հայկական չափի» երկու հիմնական ձևերն ևս հանդիպում են Զորափորեցու շարականներում։ Այն է՝ գլխավորապես բարդ յամբական ոտքերով քառանդամանի[138] և հիմնականում անապեստյան ոտքերով քառանդամանի տողեր[139]։ Ոչ հազվադեպ քառանդամանի ոտանավորի այս երկու ձևերի մի խառնուրդ էլ է օգտագործում հեղինակը, ուր բարդ յամբական և անապեստյան ոտքերն անկաշկանդ հաջորդում են միմյանց[140]։ Սրանցում և նմաններում նույնիսկ բնական մի ընթացքով դոյատևվել է անդամների 4—3 տիպական հաջորդությունն էլ։ Բայց վերջինիս առավել գիտակցված ու սրամիտ կիրառումը տեսնում ենք Շողակաթի կանոնի մանկունքում[141]։ Ավելի հաճախ հանդիպում են աղատ ոտանավորի տարբեր ձևերը։

---

137 Ճիշտ է, Շողակաթի կանոնը նա հղացել է ըստ ս. Գրիգոր Լուսավորչի հայտնի տեսիլքի, խաչի երգերն հորինելիս հաշվի է առել Դավիթ Անհաղթի և իր ուսուցիչ Թեոդորոս Քռքենավորի «ներբողյանները» («ի ս. Խաչն»), առհասարակ ս. Գիրքը, դավանաբանական գրականությունը, մեկնողական երկեր և այլն։ Ուստի չենք կարող նրա երևակայության արգասիքը համարել օգտագործած պատկերները, նրա գյուտերը սեպել արտահայտության տարբեր ձևերը։ Կարևորը, սակայն, հետևյալն է։ Բանաստեղծական ապրումը միանգամայն անկեղծ ու առինքնող է Զորափորեցու շարականներում։ Զգայական աշխարհը՝ ջերմ ու անմիջական։ Բովանդակությունը՝ վսեմ։ Լեզուն՝ հարուստ, մաքուր, հղկված։ Ձևը՝ կոկ և ավարտուն։

138 Այսպես (Վարագու խաչի կանոնից).

Քեզ Քրիստոսի կաթուղիկէ եկեղեցւոյ շնորհողի
Զյաղթական զպատուական զաստուածընկալ սուրբ նշանս,
Մատուցանեմք զօրհներգութիւն միշտ ի բարձունս։

139 (Գիւտխաչի կանոնից).

Հրաշակերտ և զօրիղ փայտ խաչի քո Քրիստոս
Գաւազան զօրութեան ի յերկրի երևեալ.
Եկայք ժողովուրդք երկրպագեսցուք։

140 (Խաչի Գ օրվա կանոնից).

Ի ստունգանէն Ադամայ ի կենագործ ի դրախտին,
Խաբմամբ պատրանօք փայտին ծառոյն գիտութեան,
Օձաջամբ պատրանօքըն ճաշակեալ ի պղտղոյն,
Եւ եղև վայրաբնակիլ մայրաքաղաքն Երուսաղէմ։

141 Էջ միածինն ի հօրէ և լոյս փառաց ընդ նմա,
Զայնք հընչեցին սանդարամետք անընդոց։
Տեսեալ զլոյս մեծ Հայրապետին Գրիգորի,
Պատմէր ցընծութեամբ հաւատացեալ արքային։ (և այլն)

Ասենք՝ 7 կամ 8 վանկանի տողերով և երկրորդ կամ երրորդ տողում չափի զգալի խախտումով տունը[142]. այլև բոլորովին անհավասար տողերով ոտանավորը[143]։ Վերջապես, տաղաչափական ձևի տեսակետով VII դարի համար նորույթ եղած պիտի լիներ Զորափորեցու բանեցրած անապեստյան, յամբական և բարդ յամբական ոտքերով եռանդամանի ոտանավորը[144]։

Այս բոլորից պարզ է, որ հայոց բանաստեղծության պատմության մեջ Սահակ Զորափորեցուն պատկանում է արժանավորագույն տեղերից մեկը։ Բայց Զորափորեցին նաև անցյալի մեր ամենավավերական երաժիշտներից է[145], և երբ խորամուխ ենք լինում նրա շարականների մեղեդիական բաղադրիչի բաբեմասնությունների մեջ ևս, հարկավ, ավելի ևս բարձրանում է նրանց արժեքը։ Զորափորեցու, որպես առաջնակարգ երաժշտի մասին մեր գիտանքն ու պատկերացումները հիմնվում են գլխավորապես նրա շարականների բազմակողմանի հետազոտության վրա։ Այստեղ չենք կարող մեր հանգամանալից քննությունն ընթերցողին ներկայացնել ողջ ծավալով։ Նկատենք, սակայն, որ այս դեպքում ևս քննությունն իրագործել ենք ըստ երկու խոշոր պատմաշրջանների։ Մինչև եռշնորհալիական շարակնոցի կազմավորումը (հաստատուն հենակետ ընդունելով Դրազարկում 1328 թվականին գաղափարված ընտիր Շարակնոցը)[146], և դրանից հետո՝ մինչև Ձայնագրեալ Շարականի հրատարակությունը։

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Զորափորեցու շարականների տեղաբաշխումը ըստ նոր (VIII—IX դարերում ընդունված) կանոնների, դրանց (շարականների) թվաքանակը, տեսակների որոշումն ու ձայնեղանակների նշումը, հավելյալ (առանց տեսակի նշման) երգերի առկայությունը, առնվազն

---

142 (Շողակաթի կանոնից).

Ուրախ լեր սուրբ եկեղեցի,
Քանզի Քրիստոս արքայն երկնից
Այսօր պսակեաց ըզքեզ խաչիւն իւրով.
Եւ զարդարեաց զամուրըս քո
Սքանչելի փառօքն իւրովք։

143 (Խաչի Զ օրվա կանոնից).

Անպատումըն կարք,
Անքննելի խորհրդոյն ընդունարան (և այլն)։

144 (Խաչի Դ օրվա կանոնից).

Զօրութիւն /սուրբ խաչի/ քո Քրիստոս
Որ կանգնեցեր /ի փըրկութիւն/ աշխարհի.
Սա պահեսցէ /զմեզ յամենայն/ փորձութենէ։

145 Ավելորդ չի լինի նշել, որ Զորափորեցու երաժշտական խառնվածքը հստակ երևում է նրա Արմավենյաց օրի գեղեցիկ ճառից էլ, ուր բնության գարնանային զարթոնքը նաև ու առավելաբար շրջապատող իրականության երիտերանգ ձայնաշխարհի և երգի ու օրհնության հարուցած կերպարներով է ընկալում զգայուն կաթողիկոսը։ Տե՛ս Սահակայ կաթուղիկոսի Ճառ Յարմաւենեացն օր (Յովհաննու Իմաստասիրի Աւձնեցւոյ մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1953, էջ 213)։

Նմանապես՝ հիշատակության արժանի պարագա է, որ իր շարականներում էլ, երաժշտական նկատառումներով, երբեմն նույնիսկ քերականության տարրական օրենքներն է անտեսել երգիչը, ինչպես դիտել տվեց Գ. Ավետիքյանը, խաչի Գ օրվա կանոնի ողորմյայի 4-րդ տան վերլուծության կապակցությամբ, ասելով. «յօրինողն հայեցեալ յաղաւթութիւն երաժշտութեան, ղանց արար զկանոնաւ քերականութեանն» (տե՛ս նրա՝ «Բացատրութիւն շարականաց», էջ 514)։

146 Մատենադարան, ձեռ. № 1576։

ձրեք շարականների (Խաչի Դ օրվա տեր երկնիցի, Է օրվա օրհնության և Գյուտ-խաչի տեր երկնիցի) գրական բնագրերի մեծ կրճատումները, ինչպես և հղումները դեպի այլ կանոններ այն ձևով, ինչ այժմ ծանոթ է մեզ, գլխավորապես դծերով հաստատված է եղել արդեն մինչև XIII—XIV դարերը[147]։

Դիտարկվող շարականները (ինչպես և առհասարակ VII—VIII դարերում և ավելի ուշ հորինված երգերը), երաժշտական բաղադրիչով հանդերձ, մեծ մասամբ սկզբունքորեն պահպանել են իրենց նախնական վիճակը՝ մեզ առաջնորդ ծառայող գրչագրի գաղափարման ժամանակներից մինչև XVIII—XIX դարերը։ Այլ կերպ ասած՝ ընդհանրապես համապատասխանություն կա Զայնագրեալ Շարականում առաջ բերված մեզ հետաքրքրող շարականների մեղեդիների և գրչագրում ընդգրկված նույն երգերի խազային հյուսվածքի միջև։ Առ այս մենք կարող ենք վկայակոչել Զորափորեցու շատ երգեր և նույնիսկ ամբողջական կանոններ[148]։ Ասվածը պետք է որ հասկանալի լինի մանավանդ հետևյալ փաստի լույսի տակ։ Ինչպես առհասարակ հայկական շարականներում, այնպես և Զորափորեցու երգերում, գրական բնագրի ու երաժշտության փոխկապվածության ու դրան համապատասխանող խազային հյուսվածքի մի տիպ կա, որը հավասար հիմքեր է ընծայում տվյալ ստեղծագործությունը թե՛ «չափաւոր», և թե՛ «ծանր» (առավելապես կառուցվածքային տիպի չափավոր-ծանր) կատարելու համար։ Եվ զարմանալի չէ, որ այդպիսի ստեղծագործությունների Շողակաթի կանոնի երկու օրհնություններն ևս՝ «Ուրախ լեր սուրբ եկեղեցի» և «Խորան սրբութեանն» պահպանվել են ծանր և չափավոր տարբերակներով[149]։

Այլ գործեր, ինչպես՝ Շողակաթի կանոնի հարցը, Խաչի Բ օրվա կանոնի օրհնությունը և հարցը, Ե օրվա կանոնի հարցը, Զ, Է և Ը օրերի, այլև Վարադա խաչի ու Գյուտխաչի կանոնների օրհնությունները (պատկերներով) և այլն, մեզ հասել են լոկ ծանր կամ լոկ չափավոր տարբերակներով։ Սակայն, խնդրի էությունը դրանից չի փոխվում։ Նշված բոլոր երգերն էլ սկզբունքորեն կարող են երգվել, անշուշտ՝ ըստ հարկին, թե՛ ծանր և թե՛ չափավոր ընթացքով, առանց հակասելու նույն երգերի խազագրության պահանջներին։ Երբեմն նույնիսկ հնարավոր է լինում կռահել, թե ինչու այս կամ այն երգը լոկ չափա-

---

147 Մի քանի կարևոր տարբերություններն հանգում են հետևյալին (միշտ համեմատելով Զայնագրեալ Շարականը գրչագիր վերոհիշյալ շարակնոցի հետ). Խաչի Բ օրվա կանոնի վերջում երկու հավելյալ երգ կա, ասացինք։ Գրչագիր շարակնոցում երկրորդ երգն սկսվում է «Փառք սուրբ խաչին» ալելուով, որից հետո նշված է սղ (= սաղմոս), և իրոք՝ «ընշանեցաւ առ մեզ լոյս երեսաց քոց» և շարունակությունը՝ Դավթյան Դ սաղմոսի 7-րդ և 8-րդ տներից են, որոնց հետևում են փառատրությունը և դարձյալ՝ ալելուն (նշվ. ձեռ., էջ 229ա)։ Զայնագրեալ Շարականում (էջ 768—769) ալելուով ավարտվում է առաջին հավելյալ երգը («Խաչի քո Քրիստոս»)։ Երկրորդն սկսվում է հիշյալ սաղմոսատնից (առանց հատուկ ճշգրտման) և ավարտվում է լոկ փառատրությամբ։ Այնուհետև, Խաչի Ը օրվա կանոնի օրհնությունը գրչագրում (էջ 236բ—237բ) երկու պատկեր ունի՝ «Որ ծագեցեր մեզ լոյս» (Գձ) և «Այսպէս երևումն մեծի ճառագայթի» (Գկ)։ Զայնագրեալ Շարականում (էջ 790—797) երկրորդ պատկերը տեղափոխված է կանոնիս վերջը որպես համբարձի։ Վերջապես, Գյուտխաչի կանոնի Բձ հարցը («Որ փափագելի տենչմամբ»), գրչագրում իրեն հատուկ գործառույթն ունի, այն դեպքում, երբ Զայնագրեալ Շարականը այդ գործառույթ համար երգչին հղում է Հարության Բձ շարքերից մեկին (Զայնագրեալ Շարական, էջ 810, նշվ. ձեռ., էջ 242ա)։

148 Համմ., օրինակ՝ Խաչի Դ օրվա կանոնը։

149 Զայնագրեալ Շարական, էջ 733 և 738. նշվ. ձեռ.-ը՝ էջ 217բ։

վոր կամ լոկ ծանր ընթացքով է կատարվել և այդպես հարատևել։ Գյուտ խաչի հարցը, օրինակ, միայն ծանր է կատարվել ու այդ ձևով է հասել մեզ, գլխավորապես՝ իրեն հատուկ գործատան աղդեցությամբ, որն առկա է. ասացինք, գրչագրում, և որի խաղագրությունը, իրոք, միայն ծանր կատարում է ենթադրում։

Համեմատությունից պարզվում է նաև, որ Զորափորեցու որոշ շարականներ էլ մի դեպքում՝ կորցրել են իրենց ոլորումների նախկին փայլն ու հարստությունը, այլ դեպքում՝ ընդհակառակը, ուռճացել են նոր ոլորումներով։ Այսպես, խազագրությունից դատելով, ավելի ոլորուն եղանակներ են ունեցել՝ Շողակաթի կանոնի ողորմյան, Գյուտխաչի կանոնի մեծացուցեն, Խաչի Ը և Բ օրվա կանոնների ճաշուները[150]։ Բացի այդ, այստեղ (Բ օրվա կանոնում) հավելյալ երկու երգերից երկրորդը, ըստ ձեռագրի, մեղեդիական հյուսվածքով նկատելիորեն ավելի բարդ է, քան առաջինը։ Մինչդեռ ձայնագրեալ Շարականում պատկերը ճիշտ հակառակն է։ Եվ երկրորդ երգի ձայնեղանակային Ակ նշումը ճիշտ (ձեռագրին համապատասխան) լինելով, բուն ձայնագրությունը տիպական ԲԿ է[151]։ Վերջապես, Նավակատեաց խաչի կանոնի երկու օրհնությունները Ձայնագրեալ Շարականում «չափաւոր» ընթացքով ԲԿ սովորական եղանակներ ունեն, այն դեպքում՝ երբ խազավոր գրչագրի համապատասխան լուսանցքում «ԲԿ ստեղ[ի]» նշումը կա[152]։

Ոլորումների վերոհիշյալ ուռճացումները վերաբերում են Խաչի Ը օրվա կանոնից երկու երգի։ Մեկն է կանոնիս երկրորդ օրհնությունը (ըստ ձեռագրի), որ հետո դարձել է համբարձի, ինչպես նշեցինք (ԴԿ դարձվածք, ծանր, «Այսաւր երևումն»), մյուսը՝ մանկունքը (ԴԿ ստեղի, ծանր, «Պարունակեալ պահէին»)։ Խազագրությունից դատելով, երկուսն էլ վաղուց ի վեր, իրոք, ծանր ընթացքով են երգվել ու ներկայացրել են եթե ոչ ստեղի, այլ գոնե ստեղիատիպ եղանակներ։ Բայց երկուսն էլ ժամանակի ընթացքում ուռճացել են նոր ոլորումներով, որ պարզ երևում է գրական բնագրի տարբեր վանկերին հատկացված խազագրերի ու նշանախմբերի ուշադիր համեմատությունից[153]։

Այս բոլորով հանդերձ, Զորափորեցու երաժշտաբանաստեղծական ժառանգությունը, ամբողջապես առած, մինչև մեր օրերն իսկ պահպանել է նախնական, հարազատ շատ գծեր, որով առարկայական հիմքեր է տալիս բավական ճշգրիտ գաղափար կազմելու հեղինակի գեղարվեստական արտադրանքի որակի ու մակարդակի մասին։

Ինչքան բանաստեղծ, նույնքան և գուցե ավելի՝ երաժիշտ է եղել իմաստուն կաթողիկոսը։ Ստեղծագործորեն կիրառել է հայ հոգևոր երաժշտության

---

150 Ի դեպ, նույնը պետք է հաստատել նաև Խաչի երգաշարքերի մեջ ընդգրկված՝ Աշոտ Բագրատունու, Գրիգոր Մագիստրոսի և Ներսես Շնորհալու շարականների վերաբերյալ ևս։ Շարականներ, որոնց խազագրության հյուսվածքը ենթադրում է զգալիորեն ավելի ոլորուն եղանակներ։ Հատկապես տուժել է Աշոտ Բագրատունու «Զորս ըստ պատկերի քոմ» երգը։

151 Ձայնագրեալ Շարական, էջ 768; Մատենադարան, ձեռ. № 1576, էջ 229ա։

152 Նշվ. ձեռագիրը, էջ 226ա (այստեղ խնդիրը «չափաւոր» ընթացքի մեջ չէ, այլ նրանում, որ Ձայնագրեալ Շարականում եղանակը գոնե ստեղիատիպ էլ չէ)։

153 Նշվ. ձեռագիրը՝ էջ 237բ և 238բ։ Ձայնագրեալ Շարական, էջ 794 և 797։

գրեթե բոլոր հիմնական ձայնեղանակները[154]։ Դրաձվածք տիպի եղանակներից առավելապես օգտագործել է Աձ, Ակ և Գձ դարձվածքները։ Բանեցրել է նաև Գկ և Դձ դարձվածքները, այլև ստեղի կամ ստեղիատիպ եղանակներ, մեղեդիական նշված բոլոր հուների մեջ ևս կերտելով վանկային, ծորերգային, կառուցվածքային ծանր և հանկարծաբանական տիպի ծանր սքանչելի կտորներ։ Դրանց միակցությունը հայ հոգևոր արվեստի պատմական հեղաշրջման մեջ նշանակալից հանգրվան է, որին ի մոտո ծանոթանալիս առանց դժվարության նկատում ենք ոչ միայն V—VII դարերի հայ շարականագրության լավագույն ավանդույթների յուրացումն ու հետագա զարգացումը, այլև խոհուն հեղինակի սեփական անհատականության հաստատումն ու նույնիսկ մինչև Նարեկացու և Շնորհալու դարակազմիկ ստեղծագործությունը երկարող հեռանկարների նրևակման կարևոր աստիճաններից մեկը։

Վանկային և ծորերգային շարականների մի շարք հոյակապ նմուշներ է թողել Ջորափորեցին[155]։ Այստեղ, սակայն, մեզ հետաքրքրում են գեղարվեստորեն նույնքան (եթե ոչ ավելի) տպավորիչ նրա ծանր երգերը։ Ինչպես արդեն նշել ենք, այս բնագավառում բանաստեղծ-երաժշտի կատարած աշխատանքը նաև սկզբունքային նշանակություն ունի։ Հիրավի, ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Ջորափորեցին հետևողական ճիգեր է գործադրել՝ շարունակելով կիրառել կառուցվածքային տիպի ծանր երգի ձևը. միաժամանակ, աստիճանաբար դեպի հանկարծաբանական տիպի ծանր շարականները տանող հորինվածքներն ընդհանրացնելու առումով։ Ստորև Ջորափորեցու մի ամբողջ շարք հաջողված ծանր երգերից[156] առաջ կբերենք չորսը միայն։ Գյուտխաչի կանոնի Աձ օրհնությունը՝ 1 «Հրաշակերտ և զորեղ», Շողակաթի կանոնի Գձ օրհնությունը, հայկական շարականների մեջ ամենասիրված, տարածված ու ժողովրդականացած երգերից մեկը՝ 2 «Ուրախ լեր սուրբ եկեղեցի»[157], Վարագա խաչի կանոնի Ակ դարձվածք օրհնությունը՝ 3 «Նշանաւ

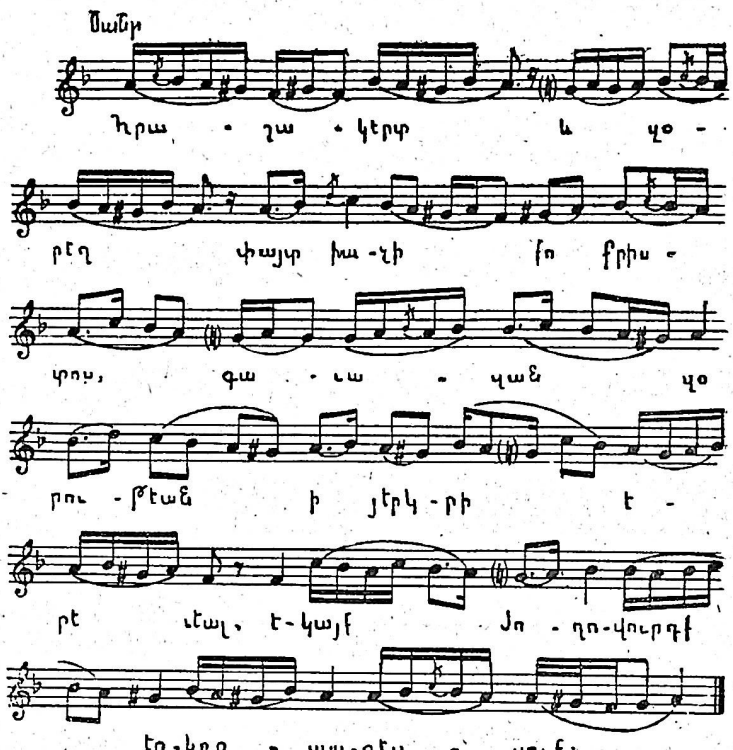
[154] Ասում ենք՝ գրեթե, որովհետև բացառություն է կազմում Ակ ձայնեղանակը։ Ինչպես Մաշտոցյան երգաշարքերում և Մովսես Խորենացու ստեղծագործության մեջ, նույնպես և Ջորափորեցու շարականներում Ակ նշումն ունեցող բոլոր երգերը Ակ դարձվածք են։

155 Դրանցից են՝ Գյուտխաչի կանոնի մեղեդիական հնագույն շեշտաչափումներով մարմնավորված Բձ միջակ-չափավոր ողորմյան («Այսօր խնդրի»), Նավակատեաց խաչի կանոնի հեզասահ վանկային Բկ չափավոր օրհնությունը («Ի վերայ վիմի հաւատոյ»), Շողակաթի կանոնի զարմանալի ուրախարար Դձ չափավոր հարցը («Ուրախ լեր այսօր»), խաչի Ե օրվա կանոնի Գձ դարձվածք պայծառաձայն մանկունքը («Այսօր ուրախացեալ»), Շողակաթի կանոնի Դկ չափավոր մանկունքը («էջ միածինն ի հօրէ»), որն իր մեղեդիական առնական-ուժական պտույտներով աչքի է ընկնում, եթե կարելի է ասել, խորենացիական ներշնչմամբ (բառիս ամենադրական իմաստով), խաչի Գ օրվա կանոնի Դձ չափավոր երկրորդ օրհնությունը («Ի սատանգանելն Ադամայ»), որն իր վիպական լայն շնչով Դձ լավագույն շարականներից է առհասարակ, և այլն։

156 Որպիսիք են՝ խաչի Բ օրվա Աձ օրհնությունները («Որ զանարատ բազուկս քո» և «Սուրբ խաչն օգնական»), Գկ հարցը («Այսօր պատուական խաչիւ քո») և գործատունը, Գ օրվա Դձ օրհնությունը («Զօրութիւն սուրբ խաչի քո Քրիստոս»), նույն կանոնի Դձ հարցը («Այսօր ընդ ամպըս լուսաւորս»), Ե օրվա հարցի Գձ դարձվածք գործատունը («Ընդ անմարմնական բազմութիւնսն») և այլն։

157 Դիտելի է, որ շարականս գրավել է նաև Կոմիտաս վարդապետի ուշադրությունը, որ ձայնագրել է այն՝ ճիշտ ծանր տարբերակին շատ մոտիկ մի ձևի մեջ։ Ընթացքի կոմիտասյան արդնշումն է՝ «Փոքր ինչ ծանր», բայց չափական միավորը երկու անգամ մեծացված լինելով արդյունքը լինում է նույն ծանր շարժումը։ Հմմտ. Կոմիտաս վարդապետ, Տաղք և Ալէլուք Հայաստանեայց Առաքելական Ս. Եկեղեցւոյ, Փարիզ, 1946, էջ 20։

ամենայաղթ» և խաչի է օրվա Բձ երկրորդ օրհնությունը՝ «Որ նշանաւ ամենայաղթ»։



Առաջինը[158] (տե՛ս վերը) տիպականորեն կառուցվածքային ծանր երգ է, որում եղանակի չափական հենքը արտացոլում է բանաստեղծության ոտքերի թույլ և ուժեղ մասերի հարաբերությունը։ Երգն հորինված է այնպես, որ գրական բնագրի անշեշտ վանկերին համապատասխանում են չափական մեկ միավորի արժեքով ոլորումներ, շեշտված վանկերին՝ երկու[159]։

Հաջորդ երկու նմուշներում[160] (տե՛ս էջ 185) մեծ ոլորումների հետ հեղինակը վարվում է ավելի ազատ։ Դրանք նա երբեմն հատկացնում է նաև անշեշտ վանկերին։ Շեշտված վանկերը միշտ չէ, որ երկարաձգում էր։ Այլ դեպքերում՝ դրանց հատկացնում է ավելի քան չափական երկու միավորի արժեքով ոլորումներ։ Վերջապես՝ խախտում է միջակ ու մեծ վանկերի համաչափ հաջորդականությունը։

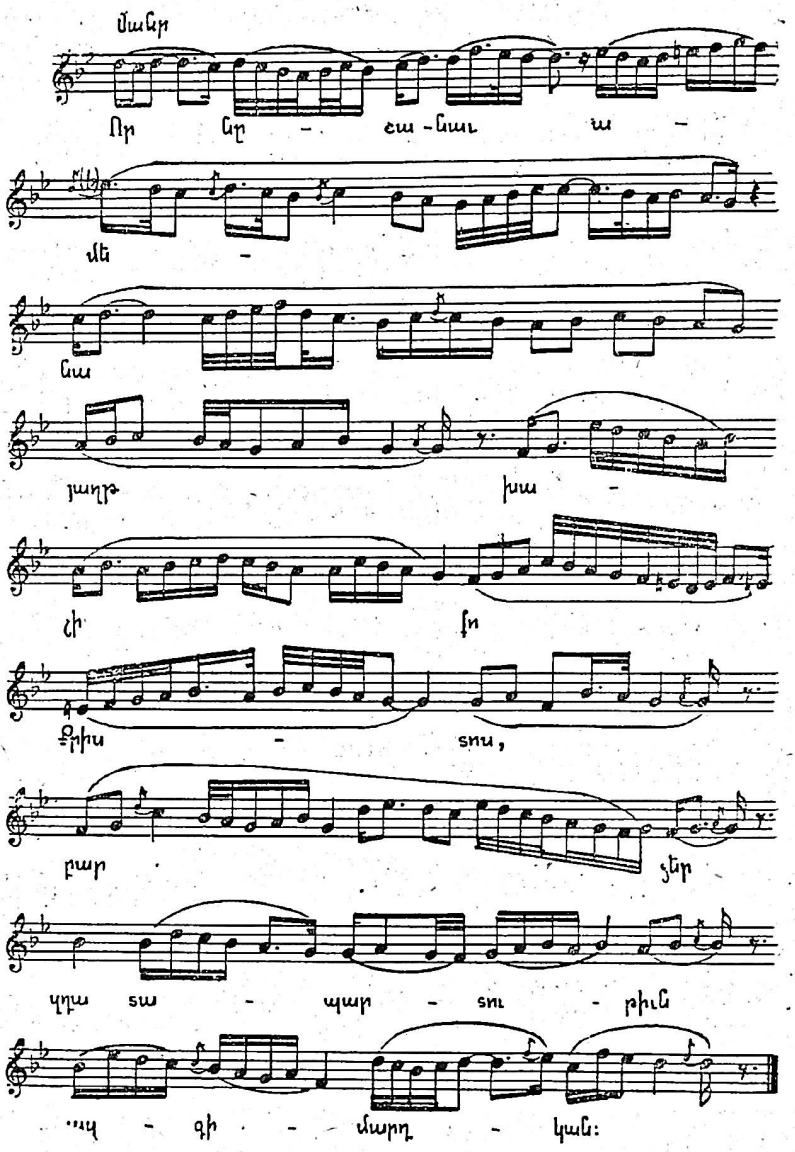
---

158 Ձայնագրեալ Շարական, էջ 807։

159 Բերված օրինակում, որ շարականի առաջին տունն է, բացառություն է կազմում լոկ մի վանկ, դարձին («Հեկայք ժողովուրդք») նախորդող շեշտված վանկը։ Ասպահովաբար միօրինակությունից խուսափելու համար նրան համապատասխանեցված է չափական մեկ միավոր։ Դիտումները ցույց են տալիս, որ Զորափորեցին նաև չափավոր ընթացքի երգեր է հորինել այստեղ բացատրվող սկզբունքով. օրինակ՝ խաչի Գ օրվա կանոնի Դձ տեր երկինքը՝ «Գնաւազան զօրութեան» (Ձայնագրեալ Շարական, էջ 773)։ Եվ առհասարակ, երևում է՝ Զորափորեցին առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձրել երգերում գրական բնագրի ու երաժշտության փոխադարձ կապերի, խնդրին, ձևակառուցման առումով։

160 Նույն տեղում, էջ 733 և 801։

Նշված կետերը ճանապարհ են հարթում հետևյալ՝ չորրորդ նմուշի[161] հայտնության համար։



Նրանում գրական բնագրի վանկերի արտահայտիչ երկարաձգումները, ոլորումներն ու զարդոլորումները կիրառված են դրեթե բոլորովին ազատ՝ ղուտ երաժշտական կշռույթի օրինաչափությունների համաձայն և չեր զդացումների ու ճոխ երևակայության պահանջով։ Սա իսկապես հանկարծա բանական տիպի ծանր երգ է, որա՝ VII դարին հատուկ մակարդակի ամբողջա կան դրսևորմամբ[162]։

161 Նույն տեղում, էջ 786։

162 ԵՒյս տեսակետով «Որ նշանաւ ամենայաղթ» օրհնությունը միակ օրինակը չէ։ Դրան շատ մոտիկ է նաև Դյուտիայի կանոնի Բ ձ հարցը («Որ փափագելի տենչմամբ»), որում մեղեդին մի զարմանալի զարգացում է ապրում՝ սկսելով Մովսես Խորենացու «Ուրախացիր սըր-

Ամփոփելով VII դարի վերաբերությամբ շարադրվածը, պետք է հաստատենք, որ ծանր երգեցողությունների զարգացման մեջ շատ կարևոր ու նշանակալի են Բարսեղ Ճոնի և մանավանդ Անանիա Շիրակացու և Սահակ Զորափորեցու ավանդները։ Որով մեծ լիցք է ստացել հայ մասնագիտացված երգաստեղծությունն առհասարակ և անմիջաբար նախապատրաստվել են VIII հարյուրամյակում նաև շարականագրության ասպարեզում կատարվելիք ավելի ևս խոր տեղաշարժերը։ Տեղաշարժեր, որոնք ըստ ամենայնի արժեքավորվում են համաքրիստոնեական արվեստի չափանիշներով ևս։

Հիրավի, IV—V դարերից ի վեր բյուզանդական պաշտոներգության զարգացմանը ուշադիր հետևող հայ եկեղեցին, VIII հարյուրամյակում հեռատեսորեն միտում էր կայսրության մայրաքաղաքում իսկ պաշտոնապես ընդունված պատկերամարտությունը։ Հայկական մասնագիտացված երգաստեղծության մեջ զարդոլորումների ավելի ու ավելի ազատ կիրառությամբ աչքի ընկնող արևելյան-քրիստոնեական ոճական ուղղության բնականոն հեղաշրջումը գաղափարական արդելքների չէր հանդիպում։ Այս պայմաններում հայ երաժիշտ-բանաստեղծները առաջընթաց կարևոր քայլ կատարելով՝ ծանր, զարդոլորուն երգերի հորինման ասպարեզում մի ամբողջ դարով կանխում են բյուզանդացի երաժիշտներին[163]։ Գիտենք, որ մինչև VIII դարի 30-ական թվականները գործած հայ անվանի երաժիշտները՝ Գոգիկ Այրիվանեցին, նրա ընկերակից Ստեփանոս Սյունեցի Երկրորդը[164], ինչպես և վերջինիս քույր Սահակադուխտը զարդոլորուն տիպի բազմատեսակ ստեղծագործություններ են հորինել՝ ստողոգիական սաղմոսներ, առավոտերգեր, ալելուներ, մեսեդիներ, մեղեդիներ և այլն։ Այդ բոլորն հետագայում ամփոփվել են մանրուսման մատյաններում կամ խազգրքերում, որոնք, ցավոք, դեռևս վերծանված չեն, և բանավոր ավանդությամբ էլ չեն հասել մեզ դրանց եղանակներից գեթ մի քանիսը։

բուհի» երգի սկզբնական հնչէջներից, հասնելու համար մինչև իսկ շնորհալիական տիպի մեղեդիական գեղակերպ պտույտների ու երկարածիգ ոլորումների։ Անշուշտ, վերջին կետն ընդգծված արտահայտություն է ստացել XII դարից հետո (գուցե և ոչ առանց Շնորհալու սկզբնական միջամտության)։ Նորից ու նորից պետք է նկատել սակայն, որ նման ընդգծումներ կամ երևակումներ կատարողական արվեստում նույնիսկ ենթագիտակցարար հաստատվում են այն ստեղծագործությունների վերաբերությամբ, որոնց նախնական հնչէջումներն իրենց որակով ու հետագա զարգացման ներքին միտումներով առիթ են տալիս դրանց։

163 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Գրիգոր Գոգիկը և հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերը», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1968, № 3։

Շահեկան է դիտել, որ հայկական հոգևոր երգարվեստի զարգացման ուղիների և բյուզանդականի հետ ունեցած հարաբերությունների պատմությանը վերաբերող այս երևույթը, կրելով առավել ընդհանուր բնույթ, ուրույն անդրադարձում է ունեցել նաև հայ մանրանկարչության մեջ։ Այսպես, խոսելով պատկերամարտության շրջանի բյուզանդական մանրանկարչության մասին, Վ. Լազարևը օրինակ է բերում Մլքե թագուհու Ավետարանը (862 թ.) իբրև կրողը արևելյան-քրիստոնեական արվեստի անընդմեջ հեղաշրջված այն ուղղության, որի ալիքները IX դարի երկրորդ կեսից միայն տարածվում են Բյուզանդիայի մայրաքաղաքի վրա։ В. Лазарев, История Византийской живописи, т. I, М., 1947, с. 71—72. Ավետարանիս թվականի մասին տե՛ս «Հայկական մանրանկարչություն», Վենետիկ, 1966, էջ 23)։

164 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտներ և Հարության ավագ օրհնություններ», «Էջմիածին», 1973, № 2։

Սակայն, նրանց բանեցրած ոճը նախապատրաստված է եղել ոչ միայն ժամագրքի երգեցողություններով, այլև, ու առավելապես՝ շարականագրության վերը բնութագրված նվաճումներով, և VIII դարի առաջին կեսում իսկ վառ անդրադարձումն է ունեցել նոր շարականներում։ Առ այս՝ մենք պետք է մեկական շարական առաջ բերենք Հովհան Օձնեցուց և Խոսրովիդուխտից։

Հովհան Օձնեցին և ավագ տոների շարականները: Նշանավոր մատենագիր, հայոց կաթողիկոս Հովհան Գ Իմաստասեր Օձնեցին (717—728) նաև ականավոր բանաստեղծ-երաժիշտ է։ Շարականների հեղինակների միջնադարյան ցուցակներում հնուց ի վեր նրան է հատկացվում չորս ավագ տոների երգեցողությունների մեծագույն մասը։ Այն է՝ Դավիթ մարգարեի և Հակոբ առաքյալի կանոնը (օրհնություն՝ երկու պատկերով, հարց, գործք, ողորմյա, տեր երկնից և մանկունք), Ստեփանոս Նախավկայի կանոնը (օրհնություն՝ երեք պատկերով, հարց, գործք, ողորմյա, տեր երկնից, մանկունք և ճաշու), Պողոս և Պետրոս առաքյալների կանոնի հարցը (գործատնով), ողորմյան ու տեր երկնիցը և Որոտման որդիների կանոնի հարցը (գործատնով), ողորմյան, տեր երկնիցը և մանկունքը։

Շուրջ երեք տասնյակի հասնող այս կտորներից միայն վերջին (Որոտման որդիների) մանկունքն է, որ չի պահպանել երաժշտական սկզբնական բաղադրիչը։ Նրա մեղեդին գրեթե տառացիորեն համընկնում է Ներսես Շնորհալու շարականներից՝ Հովհան Ոսկեբերանին նվիրված մանկունքի Դկ չքեղ ստեղիի հետ[165]։ Պարզ է, որ այն վերաեղանակավորվել է XII դարից հետո։ Մնացածները (բոլորն էլ) ընդհանուր առմամբ պահպանել են իրենց սկզբնական շրջագծերը, ձայնեղանակային հիմքն ու կշռույթային կառուցվածքը։ Քննությունը ցույց է տալիս, որ Օձնեցին հատուկ սեր է տածել դեպի Գձ, Գկ, Դձ ու Դկ ձայնեղանակներն ու նրանց դարձվածքները[166] և դրանց շրջանակներում ստեղծել ինչպես վանկային[167] ու ծորերգային[168], նույնպես և ծանր գեղեցիկ կտորներ։ Վերջիններս, որ են՝ Դավիթ մարգարեի կանոնի օրհնության Դձ երկու պատկերները («Յաղթող գլտաւ յօրհնաբանսն» և «Որ երջանիկ լուսովըն զուարճանայր»), և Ստեփանոս Նախավկայի կանոնի օրհնության Գկ դարձվածք առաջին պատկերը («Նահատակ բարի Քրիստոսի»), Գձ հարցն («Ընդ երկնային հոգեղինաց») ու Գձ դարձվածք գործատունը, մեր նյութի հետ կապ-

165 Համտ.՝ Զայնագրեալ Շարական, էջ 157—158 և 857։

166 Դձ-ի դարձվածքներից Օձնեցին կիրառել է թն՛ առաջինը (Պետրոսի և Պողոսի կանոնի «Երանելի սուրբ առաքեալքն» տեր երկնիցում), և թն՛ երկրորդը (Դավիթ մարգարեի և Հակոբ առաքյալի կանոնի մանկունքում՝ «Օրհնեցէք ըզտէր յօրհնութիւն ի նոր»)։

167 Վանկային բնույթի տպավորիչ երգեր են՝ Դավիթ մարգարեի կանոնի Դձ միջակ ողորմյան՝ «Անըսկիզբն Աստուած» (որն, ի դեպ, միջնադարում առիթ է տվել Հռիփսիմյանց «Անըսկիզբն բանն Աստուած» համբարձին ևս Օձնեցուն վերագրելու), Ստեփանոս Նախավկայի կանոնի Դկ միջակ ճաշուն «Ցընծայ այսօր եկեղեցի» (իր հնագույն տիպի վերջին վերջավորությամբ), Որոտման որդիների կանոնը և այլն։

168 Ծորերգային կտորներից հիշատակելի են՝ Դավիթ մարգարեի կանոնի Դձ չափավոր հարցը՝ «Մեղաք յամենայնի» (որ հնուց ի վեր հանվանե նշվել է որպես Օձնեցու հեղինակությունը), Ստեփանոս Նախավկայի կանոնի օրհնության Դկ չափավոր երրորդ պատկերը՝ «Առաքեալ և նախավըկայ Քրիստոսի» (որ վերջնահանգաձևում վերածվում է դարձվածքի), Պետրոս և Պողոս առաքյալների կանոնի հարցի գործատունը, Որոտման որդիների կանոնի հարցի գործատունը և այլն։

վում են առավել սերտ[169]։ Արդարև, եթե վանկային ու ծորերգային կտորներն արտացոլում են Օձնեցու ստեղծագործական կենսական կապերը շարականագրության հին ավանդույթների հետ, ապա ծանր երգերն արտահայտում են հայ հոգևոր երաժշտության՝ VII դարի երկրորդ կեսին և VIII-ի սկզբներին հատուկ մակարդակն ու ճաշակը։ Դրանց մեջ իր նորակերտ բնույթով մասնավոր ուշադրություն է գրավում Ստեփանոս Նախավկայի կանոնի օրհնության առաջին պատկերը[170] (տե՛ս էջ 190)։

Նախ պայմանավորվենք, որ այստեղ (և այսուհետև) մեր վերլուծումներում այլևս հատուկ չենք զբաղվելու գրական բնագրերի շեշտակիր ու անշեղ վանկերի հետ զուգորդվող տարբեր ոլորտումների, դրանց տևողությունների և առհասարակ կշռույթի կազմակերպման հարթության վրա երաժըշտությանը հատկացվող դերի հարցերով։ Ողջ նախընթացը մեզ բերում է համոզման, որ հայ շարականագրության մեջ, ծանր երգեցողությունների շրջանակներում, Շիրակացու և Յորափորեցու ջանքերով արդեն բավականաչափ տարածվել ու կայունացել էր երաժշտաբանաստեղծական կոթողների մեղեդիական բաղադրիչը ձևակառուցողական առումով ինքնաբավ դարձնելու միտումը։ Այնպես որ, առաջիկա շարադրանքում գլխավոր ուշադրությունը պետք է ուղղել քննարկվող նմուշների երաժշտական կառուցվածքի այլ կողմերի վրա։

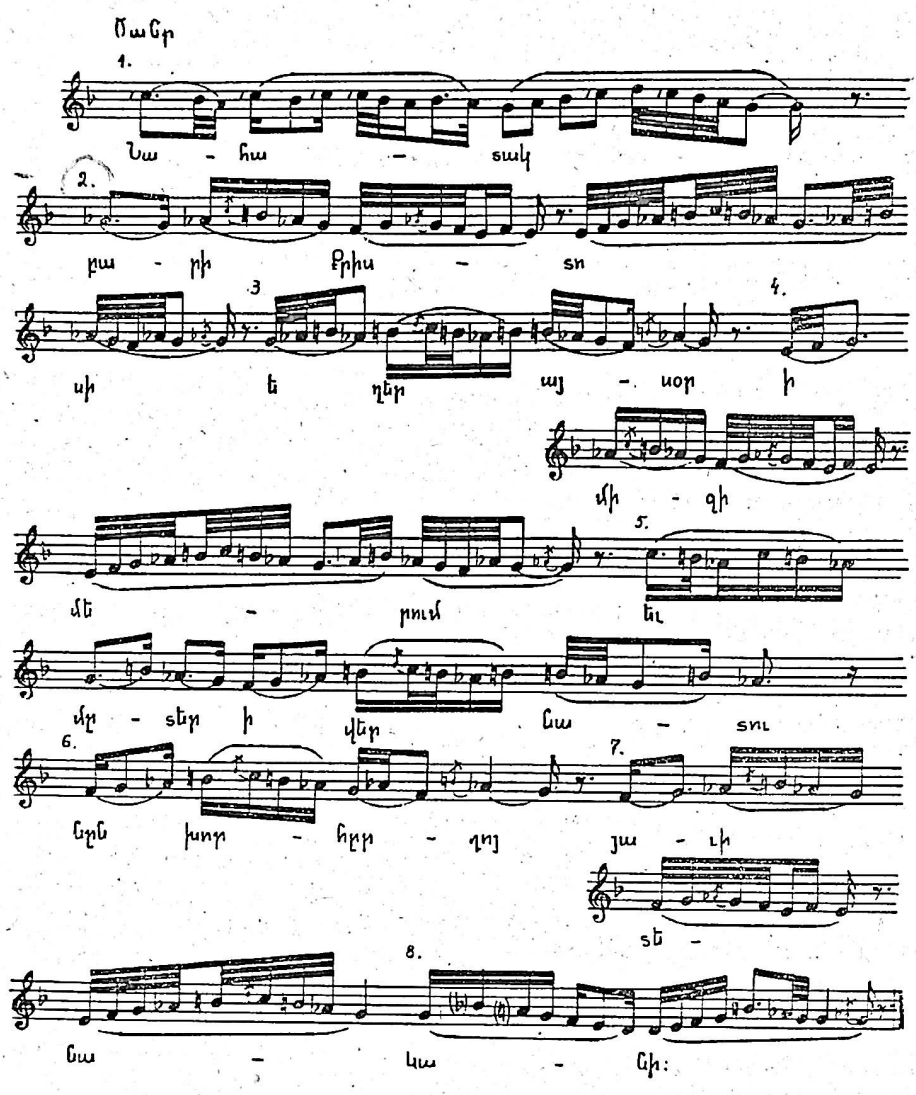
Դառնանք բերված օրինակին։ Զայնեղանակը Գկ դարձվածք է, ասացինք։ Երգում այդ ձայնեղանակի արտահայտչական հնարավորություններն իրացված են շատ յուրահատուկ կերպով։ Այնպես, որ նկատելիորեն շոշափվում են «խոսրովային» կոչված մեղեդիական կազմավորումներից մեկի շրջագծերը[171]։ Դա մի ինքնատիպ գունավորություն է հաղորդում ելևէջին։ Դրան լիո-

---

169 Անհրաժեշտ է նշել, որ Օձնեցու շարականների գրական բնագրերը ևս, ընդհանրապես ասած, ընտիր գրվածքներ են։ Գ. Ավետիքյանը բարձր է գնահատում, մասնավորապես, Ստեփանոս Նախավկային, Պետրոս և Պողոս առաքյալներին և Որոտման որդիներին նվիրված երգերի բանաստեղծությունները, հաստատելով, որ դրանց «կազմությունն ոչ է հեռի ի վսեմական ոճոյ իմաստասիրին» (տե՛ս նրա՝ «Բացատրութիւն շարականաց», էջ 122)։ Ավետիքյանը Օձնեցու գրչին արժանի չի համարում լոկ Դավիթ մարգարեի կանոնի երգերի գրական բաղադրիչը, որով և կարևոր կապակ է հայտնում դրանց հեղինակային պատկանելության մասին։ Մեզ թվում է, թե Ավետիքյանին ավելի մեղմ արտահայտվելու խանգարել է, գլխավորապես, կանոնիս բովանդակության այն կետը, որով հարց է ծագում. Հակոբ տյառնեղբայրը 12 առաքյալների, թե՞ 70 աշակերտների «գլուխն» էր։ Սեթե ճիշտ է մեր տպավորությունը, ապա ասենք, որ նախ՝ ընդհանում ենք հիշյալ հարցի կապակցությամբ հմուտ գիտնականի տված բացատրությունները (տե՛ս նույն տեղում, էջ 123—124)։ Երկրորդ, քննարկվող կանոնի գրական բաղադրիչը, համենայնդեպս, Օձնեցու գրչին անվայել գործ չենք նկատում։ Մանավանդ երբ հաշվի ենք առնում (ցավոք, շատ բանասերների կողմից հաճախ անտեսվող) այն հանգամանքը, որ մի հեղինակ ստեղծագործական ասպարեզ կարող է մտնել նույնիսկ շատ երիտասարդ հասակում, արվեստի առումով գուցե և «խակակուր» երկերով, որոնք շրջանառությունից դուրս չեն գալիս, եթե երգիչը հետագայում համբավավոր է դառնում։ Եվ երրորդ, Դավթի և Հակոբ առաքյալի կանոնի երգերը միանգամայն նպաստավոր տպավորություն են թողնում իրենց երաժշտական բաղադրիչի հետ միասին։

170 Զայնագրեալ Շարական, էջ 136։

171 Այստեղ անհրաժեշտ է հիշել, որ «խոսրովային» ածականը և, միաժամանակ, անունը, հայ հին մատենագրության և նոր շրջանի գրականության մեջ կիրառվել է և կիրառվում է լայն, նեղ ու մասնահատուկ մի ամբողջ շարք առումներով։ Խոսքը մասնավորելով երաժշտության շուրջ, և մեզ հետաքրքրող փաստերը հիշատակելով նորից-հինը ընթացքով, նշենք, որ Հ. Լիմոնճյանի



ստեղծած հայկական ձայնագրության տեսության մեջ «խոսրովային» է կոչվում հայ երաժշտության հիմնական ձայնաշարի 5-րդ աստիճանը։ Հայ միջնադարյան խազագրության մեջ նույն անունն է կրում կարևոր նշանագրերից մեկը, որ ունի դեպի վեր ուղղված ալիքավոր երկարի ձևը։ Շատ ավելի ծավալուն իրակությունների՝ հայկական միջնադարյան հոգևոր (մասնագիտացված) երաժշտության ձայնեղանակների համակարգում էլ՝ «խոսրովային» է կոչվում ածանցյալ (ալտերացված) հնչյունաշարով զարտուղի մեղեդիների այն խումբը, որ, ըստ ֆ. Կուշնարյանի բացատրության, սերվում է Գձ-ից ու նրա գլխավոր քառալարից հաջորդաբար ցած իջնող աստիճանների շուրջ գոյացնում տարբեր գունավորության ուրույն ոլորտներ (տե՛ս մեր աշխատությունը՝ «Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ», Երևան, 1973, էջ 25, ուր Գձ-ի գլխավոր քառալարը տեղափոխված էջիլով բերված է c²—f² հնչամասում, քանի խոսքը հայոց Պատարագի մասին է)։ Այստեղ դիտարկվող օրինակում, որ Շարականից է, Գձ-ի գլխավոր քառալարը զբաղեցնում է g¹—c² հնչամասը, և զարտուղի կամ «խոսրովային» կոչված եղանակներից մեկի ոլորտը հատակ շրջագծվում է այդ քառալարից ցած գտնվող e¹ աստիճանի շուրջ, որի վրա մի քանի անգամ կիթահանգաձև է առաջանում մեղեդիի ծավալման ընթացքում։

Վերջապես, նշենք նաև, որ հնում «խոսրովային» է հորջորջվել բնութագրված եղանակների վրա հիմնված երգեցողության ոճը ևս, որը տեսականորեն իմաստավորվել է տակավին VII

վին ներդաշնակ է երգի կշռույթային ընդհանուր պատկերը ևս, որն ընդհուպ մոտենում է հանկարծաբանական տիպի ծանր շարականների հյուսվածքին։ Միաժամանակ աչքի է զարնում ստեղծագործության ավարտուն ձևը, որի հենքը կազմում է եռամասնությունն ենթադրող մի ուրվագիծ (սքեմա)։ Ավելի քան հետաքրքրական է շարականիս հորինվածքը։ Այն՝ ամբողջապես հիմնված է մեղեդին սկսելու, շարունակելու (ծավալելու, զարգացնելու) և ավարտելու պաշտոն կատարող պտույտների ճարտար միահյուսման վրա։

Այսպես, ողջ մեղեդին բաղկացած է ութ պտույտներից (տե՛ս օրինակում 1—8 թվհամարներով ցույց տրված մեղեդիական հատվածները)։ Դրանցից առաջինը, որ ընթանում է Գկ-ում, ծանուցող-ազդարարող-սկզբնավորող պաշտոն է կատարում։ Երկրորդից՝ երաժշտությունն իսկույն մխրճվում է դարձվածք եղանակի ոլորտը և, միաժամանակ, ծավալման, խորացման ու ընդլայնման մի փուլի մեջ, որ երկարում է մինչև ութերորդ պտույտը։ Վերջինս, ուր ելևէջը մի պահ վերականգնում է Գկ ձայնեղանակը, բայց և շուտով դարձյալ անցնում դարձվածքին, եզրափակում է նախընթաց զարգացումը։

Ինչպես տևողությամբ, նույնպես և տրամադրությամբ կարևորագույն նշանակություն է ձեռք բերում մեղեդիի այն հատվածը, ուր հնչում են 2—7-րդ պտույտները։ Դրանց հատկացված են տարբեր դերեր։ 4-րդ և 7-րդ պտույտները, որոնցում ելևէջը կիսահանգաձևեր է գոյացնում մեկ առաջին «վերնախաղի» (e^1) ու մեկ էլ առաջին «խոսրովայինի» (g^1) վրա, փաստորեն 2-րդ պտույտի կրկնություններն են ներկայացնում, սկզբնական հնչյունների թեթևակի տարբերակումով։ 5-րդը զարգացնող տիպի պտույտ է, որում «խոսրովայինը» հանդես է գալիս իր ողջ շրջապատով։ Որպես Գկ և Գկ դարձվածք ձայնեղանակների վերջավորող հնչյուն՝ «խոսրովայինն» է ավելի ու ավելի հիմնավորվում նաև 3-րդ և 6-րդ պտույտներում, որոնք իրենց նախորդող պտույտների վերաբերությամբ յուրատեսակ լրացումներ են, և հաջորդողների հարաբերությամբ՝ անցումներ։ Անկախ այս բոլորից, հիշատակված բոլոր պտույտները (բացի 1-ից և 8-ից) ամենասեռտ կապերի մեջ են 2-րդի հետ. կրկնում են այն (թեթևակի տարբերակումներով), և կամ սերվում են նրանից։ Որով փաստորեն ամբողջ երգը ներթափանցված է այդ (2-րդ) պտույտի մեղեդիական գծերով։ Դա բացատրվում է նրա առանձնահատուկ կառուցվածքով և յուրահատուկ բնույթով։

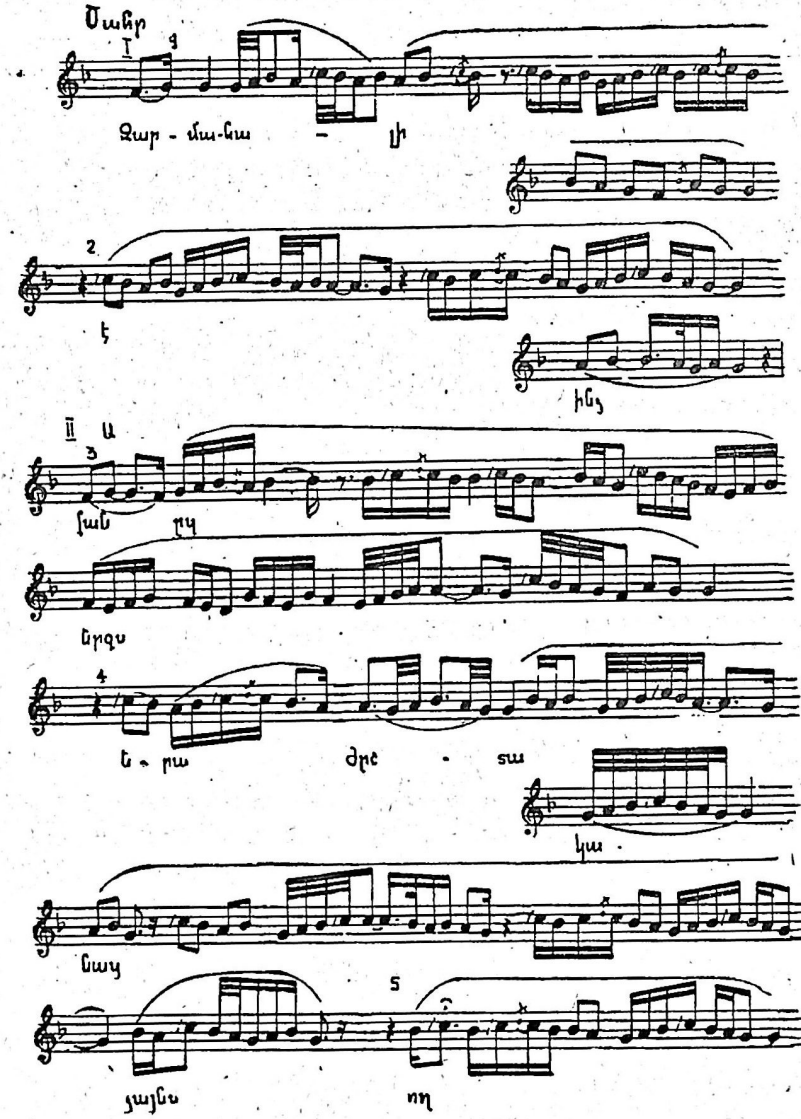
Արդեն նշել ենք, որ դիտարկվող պտույտը մեղեդին միանգամից փոխադրում է Գկ դարձվածք եղանակի հունը, որ ելևէջին հաղորդում է ներքին ապրումների հետ կապված մի սրտագին քնարականություն։ Կշռույթն այստեղ ավելի ևս կոտորակվում է։ Այնպես, որ ծանր ընթացքի պայմաններում, գրաբական բնագրի գրեթե բոլոր վանկերի ոլորուն երկարաձգումները դրանց (վանկերին) մի առանձնահատուկ շեշտ ու կշիռ են տալիս։ Պտույտը բաղկացած է երկու դասույթից, որոնց գեղակերպ ալիքները ելևէջը նախ իջեցնում են մինչև առաջին «վերնախաղի» համաձայնույթային մթագնված (փոլուգիական) տե-

---

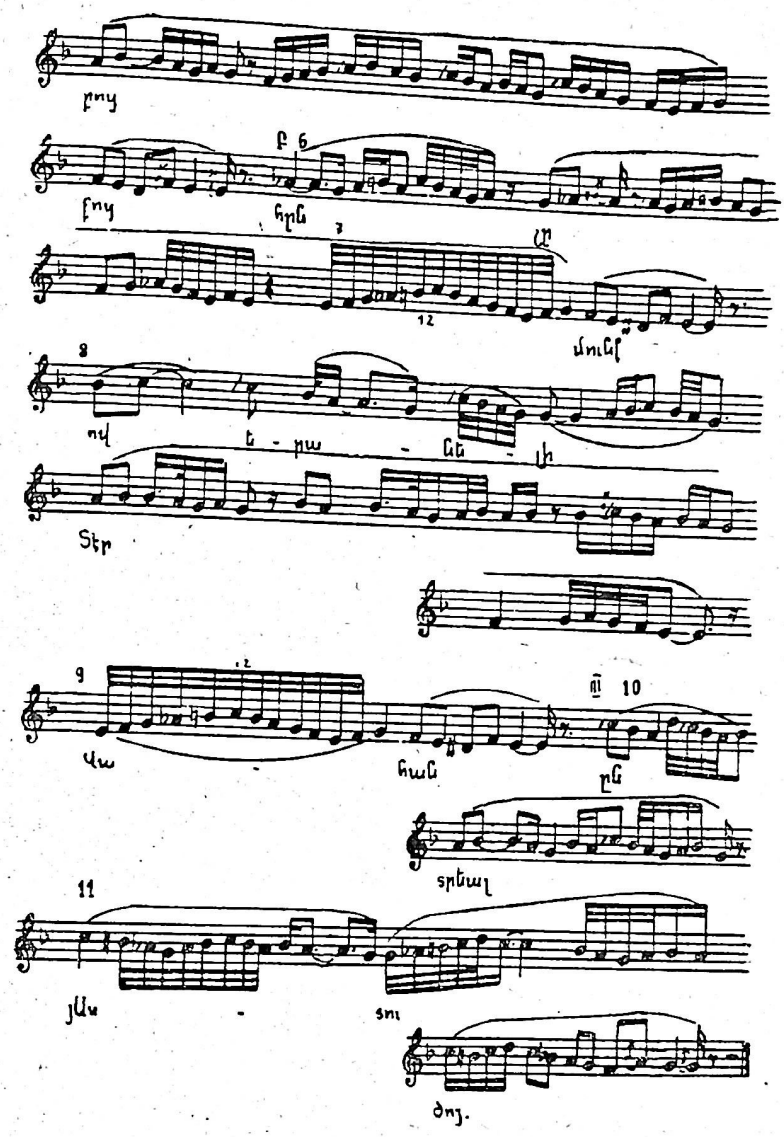
դարի կեսերին, պարսից Խոսրով Ապրվեզ երաժշտասեր արքայի նախաձեռնությամբ, Տիզրոնում, պարսիկ և հայ (աշխարհիկ) երաժիշտների, այդ թվում և հայ նշանավոր երգիչ Սարգսի անմիջական մասնակցությամբ։ Երգ-երաժշտության «խոսրովային» ոճին հավանություն է տվել նաև հայ եկեղեցին, և, ինչպես տեսնում ենք, արդեն VIII հարյուրամյակի սկզբներին դրան արձագանքել է ոչ այլ ոք, քան հայոց կաթողիկոսը, ի դեմս բանաստեղծ-երաժիշտ Հովհան Օձնեցու։

դինները, հետո խաղում անցումով դարձյալ բարձրացնում են այն «խոսրովայինի» ավելի լուսավոր ոլորտը։ Եվ ահա, ձայնեղանակի այս լույս ու ստվերները, մեղեդիական գծի իմաստավորված խոնարհումներից, անցումներից ու ամբարձումներից գոյացող այս շարժումն է, որ տարածվելով ողջ ստեղծագործության վրա, հանգեցնում է՝ նրանում երաժշտության մեղմ-քնարական բնույթի ու կատարողական բարձր վարպետություն ենթադրող կշռույթային հարուստ հյուսվածքի նորակերտ համաձուլվածքին։

Խոսրովիդուխտ. Վահան Գողթնեցուն նվիրված գովքը։ *Թե՛ հիշյալ նորակերտ բնույթով, և թե՛ նույնիսկ ձայնեղանակային որոշակի տարրերով Հովհան Օձնեցու վերլուծված շարականը անմիջաբար նախապատրաստում է Խոսրովիդուխտի հետևյալ զմայլելի գովքը կամ ողբը*[172]*.*



172 *Ձայնագրեալ Շարական, էջ 879։*



Հայտնի է, որ այս ստեղծագործությունը հորինված է Վահան Գողթնեցի իշխանի նահատակության առիթով, ուստի՝ 737 թվականին։ Ջնայած հեղինակը աշխարհիկ անձնավորություն է՝ նահատակի քույրը[173], հայ եկեղեցին ընդունել է երգը, կանոնացրել է այն և մուծել Շարակնոցի մեջ, անշուշտ, նկատի առնելով նրա դրական բնագրի վսեմ բովանդակությունն ու երաժշտական տաղանդավոր մարմնավորումը։ Քերթվածում խոսրովիդուխտը աշխարհիկ («արտաքին») մտածողների և բանաստեղծների ստեղծագործությունները, այդ

---

173 «Ասի անգիր աւանդութեամբ, թէ քոյր երանելի նահատակին երգեալ իցէ զայս», տեղեկացնում էր Գ. Ավետիքյանը («Բացատրութիւն շարականաց», էջ 592)։ Ավելի ուշ Ղ. Ալիշանը հանգամանալից գրեց նույն ավանդության մասին և վերակենդանացրեց Գողթնի տեր իշխան Խոսրովի, նրա որդու՝ Վահան Գողթնեցու և դստեր՝ Խոսրովիդուխտի կերպարները (տե՛ս նրա «Յուշիկք հայրենեաց հայոց», Վենետիկ, Բ, 1921, էջ 115)։

թվում և երաժշտական հեղինակությունները, անվանում է «բանք սընոտեացն ի պատրուհին». դրանց հակադրելով շուրջ տասը տարի անապատ վայրերում թափառած և իրեն սրբազան գրքերի ընթերցմանն ու եղանակավոր կատարմանը նվիրած եղբոր ողբական ձայներն ու «աստուածարեալ և ոգեշահ» երգերը։ Քերթվածս ուշագրավ է ոչ միայն բովանդակության ոգով, աշխարհիկ, և այն էլ հազվագյուտ զգացումներով տոգորված կին հեղինակով (որ պարզ երևում է եղբորը «տէր Վահան» կոչելու բնորոշ կերպից), այլև շարադրանքի աղատ ձևով և հատկապես մի քանի այնպիսի մանրամասներով, որոնց շնորհիվ հոգևոր կանոնացված երգում դրեթե աննախադեպորեն ընդգծվում է, արժեք ու կշիռ է ստանում բանաստեղծուհու ես-ը[174]։

Այս ամենի շնորհիվ, շարականս իրոք ակնհայտորեն տարբերվում է վաղ միջնադարի հայկական հոգևոր ինքնուրույն մյուս երգերից՝ ներկայացնելով մի ժամանակ հեթանոս Գողթան երգ-երաժշտության արձագանքներից մեկը Եկեղեցական արվեստում[175]։ Ղ. Ալիշանը նույնիսկ որոշակիորեն պնդեց, թե շարականիս հեղինակը վերջին ներկայացուցիչն է երբեմնի ողջ հայաշխարհով մեկ անուն հանած Գողթան ձայնային-գործիքային արվեստի, որը, թափանցելով հոգևոր երաժշտության մեջ, միախառնվել է նրան[176]։

Եվ արդարև, դիտարկվող ստեղծագործությունը իր մեղեդիով ևս գրեթե եղակի տեղ է գրավում Շարակնոցում[177]։ Ոչ միայն Ն. Թաշճյանի, այլև Ե. Տնտեսյանի կատարած ձայնագրությունների համաձայն, այն կրում է ձայնեղանակային «Բձ» նշումը, որ սխալմունք կամ վրիպակ չէ։ Բայց այդ «Բձ»-ն ոչ մի կապ չունենալով ձայնեղանակների՝ Ստեփանոս Սյունեցու (Երկրորդի) վերակարգավորած դրությամբ ենթադրվող և Շարակնոցում Բձ նշումն ունեցող մյուս երգերի հետ, մասամբ առնչվում է Բձ կանոնագլուխներին (որոնք շատ ավելի հնուց են գալիս)[178] և մասամբ էլ՝ Հովհան Օձնեցու վերը քննված Գկ դարձվածք երգին։

Շարականիս երաժշտությունը, գրական բնագրի կառուցվածքից բոլորովին անկախ կշռույթով, հանդես է գալիս որպես միաձայնային հուշարձանի ինքնաբավ բաղադրիչ։ Ամբողջությամբ առած, այն ներկայացնում է վշտագին մի երգ, որ ստացել է «պոեմի» կամ «ֆանտազիայի» ծավալուն, ազատ ձև։ Նրա մեղեդիում կիրառված է ու հետագա զարգացումն է գտել մտերմիկ քնարականության և մեծահմուտ վարպետության (վիրտուոզ նախասկզբի)

---

174 «Ջարմանալի է ինձ
Քան զերգս երաժշտականաց ձայնս
Ողբոց քոց հընչմունք,
Ով երանելի տէր Վահան
Ընտրեալ յաստուածոյ» և այլն։

175 Տե՛ս Կ. Տեր-Սահակյան, «Գողթան երգեր», «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1903, № 9։

176 Ղ. Ալիշան, «Յուշիկք Հայրենեաց հայոց», Բ, էջ 178։

177 Ասում ենք՝ գրեթե որովհետև Շարակնոցում կա նույն ձայնեղանակում ընթացող մեկ (միայն մեկ) ուրիշ երգ ևս՝ Ղևոնդյանց «երգեմք ձեզ երգս» համբարձին։ Կ. Տեր-Սահակյանը վերջինս նույնպես փորձեց դասել VII—VIII դարերում ստեղծված շարականների կարգը։ Մինչդեռ այն ներսես Շնորհալուն է հորինել, «Ջարմանալի է ինձ» գովքի եղանակն ընդունելով որպես չափանմուշ և հետաքրքիր փոփոխության ենթարկելով նրա հորինվածքը։ Տե՛ս մեր մենագրությունը՝ «Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ», Երևան, 1973, էջ 69 և 165—167։

178 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխները», «Էջմիածին», 1971, № 9, էջ 47 (Բձ-ի մասին), և № 11, էջ 34—35 (նոտային օրինակը)։

ղուգորդության այն սկզբունքը, որ բնութագրական է ծանր ընթացքի մի շարք ուրիշ շարականների համար էլ և, մասնավորապես, Հովհան Օձնեցու վերը քննված ստեղծագործությանը։ Այդ քնարականությունը տվյալ դեպքում անմիջականորեն կապված լինելով հոգեմաշ վշտալի ապրումների հետ, այստեղ, բնականաբար, ավելի ևս խորացված (ենթակայացված) է։ Ով, չնայած դրան, մեծահմուտ վարպետությունը գտնում է առավել վառ արտահայտություն։ Այն դրսևորված է, ի թիվս այլ կետերի, բազմահնչյուն զարդոլորումների, մեղեդիական բարդ գծագրերի, գործիքային տիպի փայլուն անցումների (պասաժների), ելևէջի սահուն ամբարձումների և անկումների ճարտար կիրառման մեջ, որոնք ստեղծագործությանը հաղորդում են պերճ վոկալիզի նկարագիր[179]։ Առավելագույն են, վաղ միջնադարյան շարականների զանգվածում, գովքիս ծավալն ու զարգացման տպավորիչ չափացույցները ևս։

Գովքում հստակված ձևով հաստատվում է նաև շարականերգության համար սկզբունքային մի նորույթ, որն աշխարհիկ-գուսանական համերգային տիպի երգերի օրինակով ապահովաբար ծագած պիտի լիներ արդեն եկեղեցական տաղերի ու մեղեդիների արվեստում ևս, Գոգիկ Այրիվանեցու, Ստեփանոս Սյունեցու, վերջինիս քույր Սահակադուխտի և ընդհանրապես նրանց շրջանակին պատկանող երաժիշտների ստեղծագործության մեջ (երաժիշտներ, որոնցից մեկն էլ խոսրովիդուխտն էր ճիշտ), այն է՝ միաձայնային կոթողի ծավալման ընթացքում մեղեդիական երկու հիմնանյութերի (թեմաների) օգտագործումը։ Մեզ զբաղեցնող ստեղծագործությունը գուցե և զերծ չէ որոշ երկարաբանությունններից, որոնք պայմանավորված են ինքնարտահայտման հանկարծաբանական (իմպրովիզացիոն) բնույթով։ Ամեն դեպքում, դրանք չեն խանգարում երկի ամբողջականության ընկալմանը, ինչպես և նրա զարգացման գլխավոր փուլերի հարաբերակցության ըմբռնմանը։ Այն եռմասնի է (տե՛ս օրինակում հռոմեական թվանշաններով ցույց տրված մասերը)։

Առաջին մասում հանգիստ, անշտապ շարադրվում է շարականի խորունկ մորմոքով լեցուն գլխավոր հիմնանյութը, որ ներկայացնում է Գկ գույնի ավարտուն մի կառույց՝ բաղկացած երկու նախադասություններից։ Դրանցից յուրաքանչյուրն իր հերթին բաժանվելով երկու դասույթի (ֆրազի), հանգաձևով լրանում է միևնույն ձայնաստիճանի՝ «խոսրովայինի» (g՛-ի) վրա (տե՛ս օրինակում 1 և 2 թվահամարները)։

Հետևում է շարականի միջին՝ բովանդակությամբ առավել հարուստ մասը, ուր երաժշտության զարգացումը իրագործված է որոշակիորեն սահմանազատվող երկու փուլերով։ Առաջինում (II Ա) մեղեդին ծավալվում է գլխավոր հիմնանյութի ընդլայնման, տարբերակման ու հարստացման նշանաբանի ներքո (տե՛ս 3 և 4 թվահամարները)։ Այդպիսի խորացումը լարում է երաժշտության զարգացման ընթացքը։ Հառաչանք արտահայտող բացականչությամբ սկսվում է հաջորդ, շաղկապող պաշտոն ունեցող կառույցը (5), որի վերջում ելևէջն ընկղմում է առաջին «վերնախաղի» (փոյուգիական e՛ հիմնաձայնի) ոլորտն ու հանգաձև գոյացնում այնտեղ։ Նայր է առնում միջին մասի երկրորդ հատվածը (Բ)։ Հանդես է գալիս հիմնանյութային նոր կազմավորում։ Նրա ցավա-

179 Նշված կետերի և մանավանդ առաջին «վերնախաղը» (e¹) աստիճանի վրա գոյացող զարտուղի եղանակով պտույտների ու հանգաձևերի շրջանակներում դժվար չէ նկատել սույն ողբի կամ գովքի երաժշտական մոտիկ կապերը Հովհան Օձնեցու շարականի հետ։

պին-հարցարկող պատւյտներն ընթանում են Գձ-ից սերված զարտուղի այն եղանակով, որի հիմնաձայնն է առաջին «վերնախաղը»: Մեղեդիի հոսքը այս դեպքում էլ հանգեցնում է փոյուգիական e՛ աստիճանի հաստատմանը: Նրա դիրքերն այժմ ավելի ևս ամրանում են շնորհիվ վերին-քառյակային as՛ իջեցված ձայնաստիճանի առկայության: Եղանակում բռնկվում է մի կոքետ պոռթկում (7): Դրան հետևում է ելևէջի ակնթարթային անկումը, որն ավելի վճռաբար հաստատում է փոյուգիական հիմնաձայնը: Վերջինս այստեղ ընդունում է արդեն ներքին ածանցյալ ձգտող dis՛ ձայնն էլ, որն as՛-ի հետ e՛-ի շուրջ ստեղծում է կրկնակի փոքրացված հնգյակի «օղակային» ձայնամիջոցը:

Դարձյալ և ավելի ուժգնորեն հնչում է հառաչանք-բացականչությունը (8), մինչ ելևէջը անխափանելիորեն վարընթաց է գծագրում, և զգացումների մի վերջին սլացքից հետո (9) հեղիկ հանգաձև է գոյացնում: Այնպես էլ չի հաղթահարվում փոյուգիական հիմնաձայնի հնչողության մռայլ ոլորտը:

Սակայն դեռ առջևում է երրորդ մասը (III): Եվ այստեղ էլ ճիշտ անհետանում է հիշյալ ոլորտը: Մեղեդիի վերջին, եզրափակիչ դասույթներն (10, 11) իրենց մեջ համաձուլում են թե՛ առաջին, և թե՛ երկրորդ հիմնանյութի կըշռույթային ու մեղեդիական էական տարրերը: Ելևէջը դիմելով մեկ՝ Գկ-ին հատուկ «ներքնախաղ», «պարոյկ», «փուշ» կիսվար, և մեկ էլ՝ Գձ-ին բնորոշ «ներքնախաղ» կիսվար «պարոյկ» կիսվեր և «փուշ» ձայնաստիճաններին, ի վերջո «խոսրովայինի» վրա ավարտվում է այնպես, որ արտահայտում է հույսի ու համակերպման լուսավոր, մխիթարիչ և խորապես մարդկային մի զգացում:

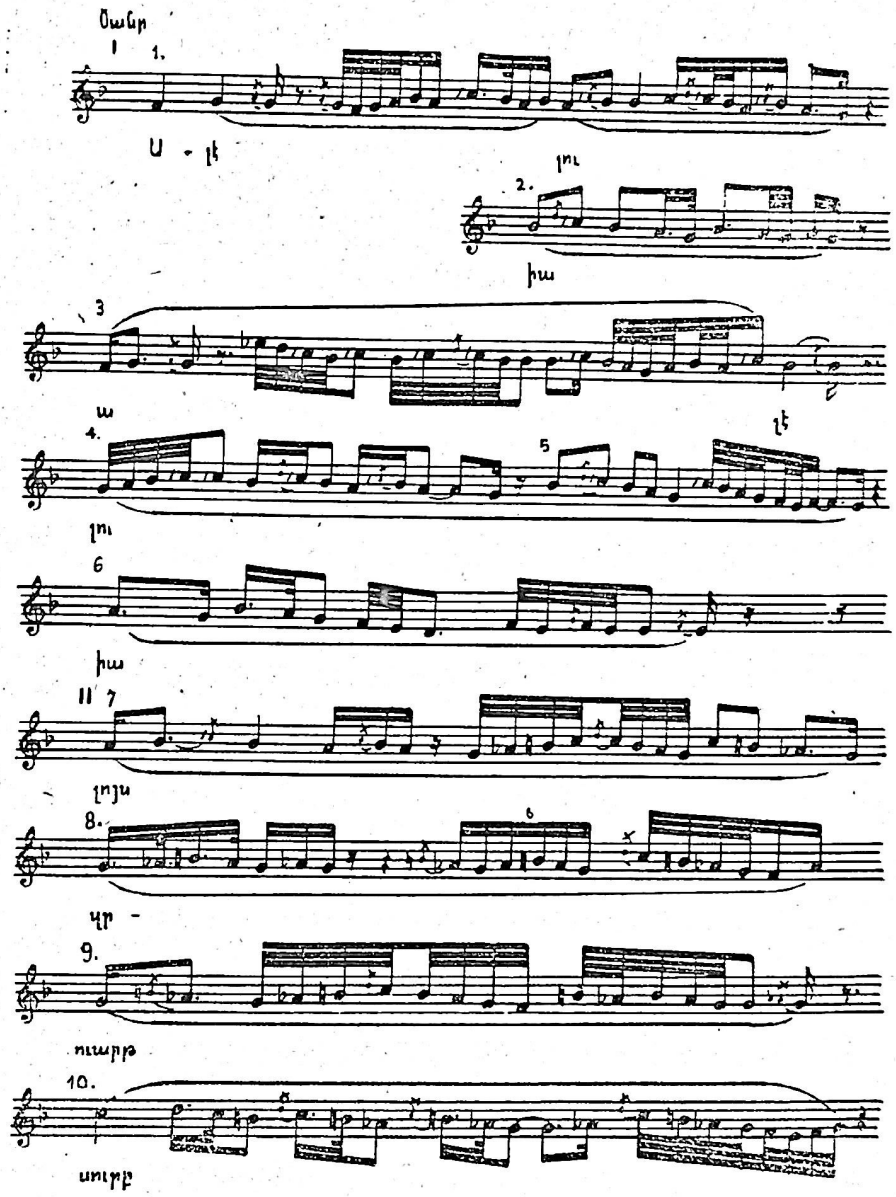
Այսպիսին է վաղ միջնադարյան ծավալուն ստեղծագործություններից մեկը, որը լինելով ոչ միայն բուն շարականագրության օրինակաւի հեղաշրջման փայլուն արդյունքը, այլև VII—VIII դարերի տաղերի ու մեղեդիների արվեստի շոշափելի արձագանքը, միաժամանակ գրեթե լրման է հասցնում IX—X հարյուրամյակներին հատուկ սկզբունքային տեղաշարժերի համար անհրաժեշտ նախադրյալների կուտակման ընթացքը:

Ժամագրքի երգեցողությունների և շարականերգության հարաբերությունը VIII—X դարերում: *Տեղն է մի նոր հայացք գցելու ժամագրքի երգեցողությունների վրա: Սնուցիչ ինչպիսի՞ տարրեր կարող էին մնացած լինել տակավին այդ երգեցողություններում, որոնք, ինչպես վերը տեսանք, նույնիսկ մինչև VII դարի կեսերը, ծանր շարականների հղացման ու մարմնավորման առումով աչքի են ընկել գրավիչ, ուսանելի հատվածներով: Քննությունից պարզվում է, որ ժամագիրքը VIII դարում մղիչ ազդակի նշանակություն ունեցող երաժշտական որևէ երևույթ գրեթե չէր պարունակում արդեն, և դեռ ավելին՝ ինքն էր ազդվում նորակերտ շարականների մեղեդիական բաղադրիչներից:*

Որպես ապացույց այստեղ պետք է առաջ բերենք հայոց ժամագրքի ամենասիրված, խորհրդով լի ստեղծագործություններից մեկի՝ իրիկնային «Լոյս ղուարթ սուրբ փառաց» հուզաթաթավ երգի առաջին խոշոր հատվածը (մինչև «Ընկալաք ի մըտանել արեգականն» և այլն), նախադաս երկու «ալէլուիա»-ով[180] (տե՛ս էջ 197, 198, 199):

---

180 Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց, նշվ. հրատ.-ը էջ 410:

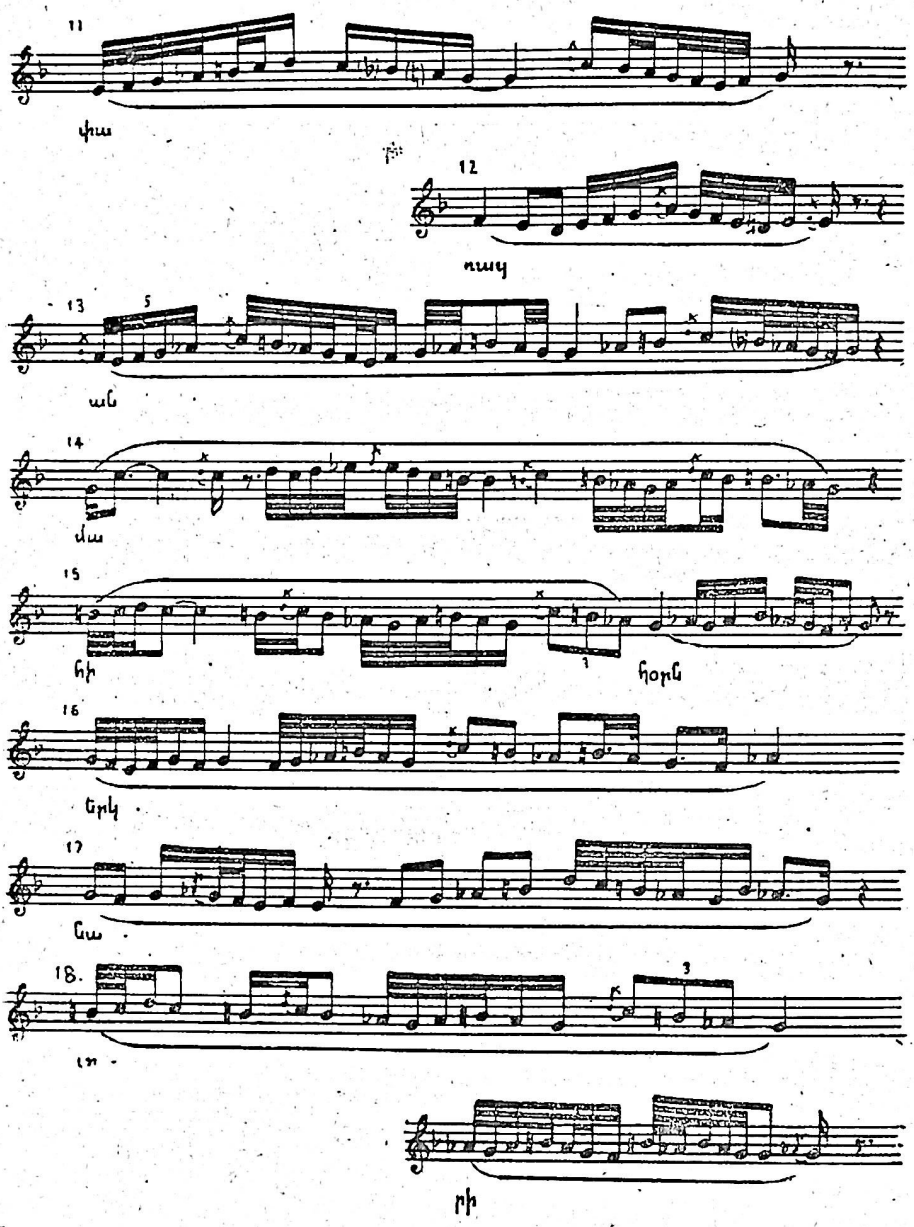


Իր գրական բնագրով սա համաքրիստոնեական հնագույն երգերից է, որ հիշատակված է դեռևս Առաքելական Սահմանադրություններում, և, առավոտյան ժամու «Փառք ի բարձունս»-ի նման, հայերեն թարգմանությամբ պատշաճ տեղ է գտավել մեր հնագույն աղոթամատույցի մեջ իսկ՝ V դարում[181]*։ Թարգմանությունը կատարվել է հունարենից (Φῶς ἱλαρόν ἁγίας δόξης և այլն), մի քանի մանր շեղումներով, ինչպես ցույց տվեց Հ. Գաթրճյանը*[182]*։*

---

181 Վ. Հացունի, *Պատմութիւն Հայոց աղօթամատոյցին*, Վենետիկ, 1965, Բ մաս, գլ. Բ (Աղօթամատոյցը Դ—ի դարերուն)։

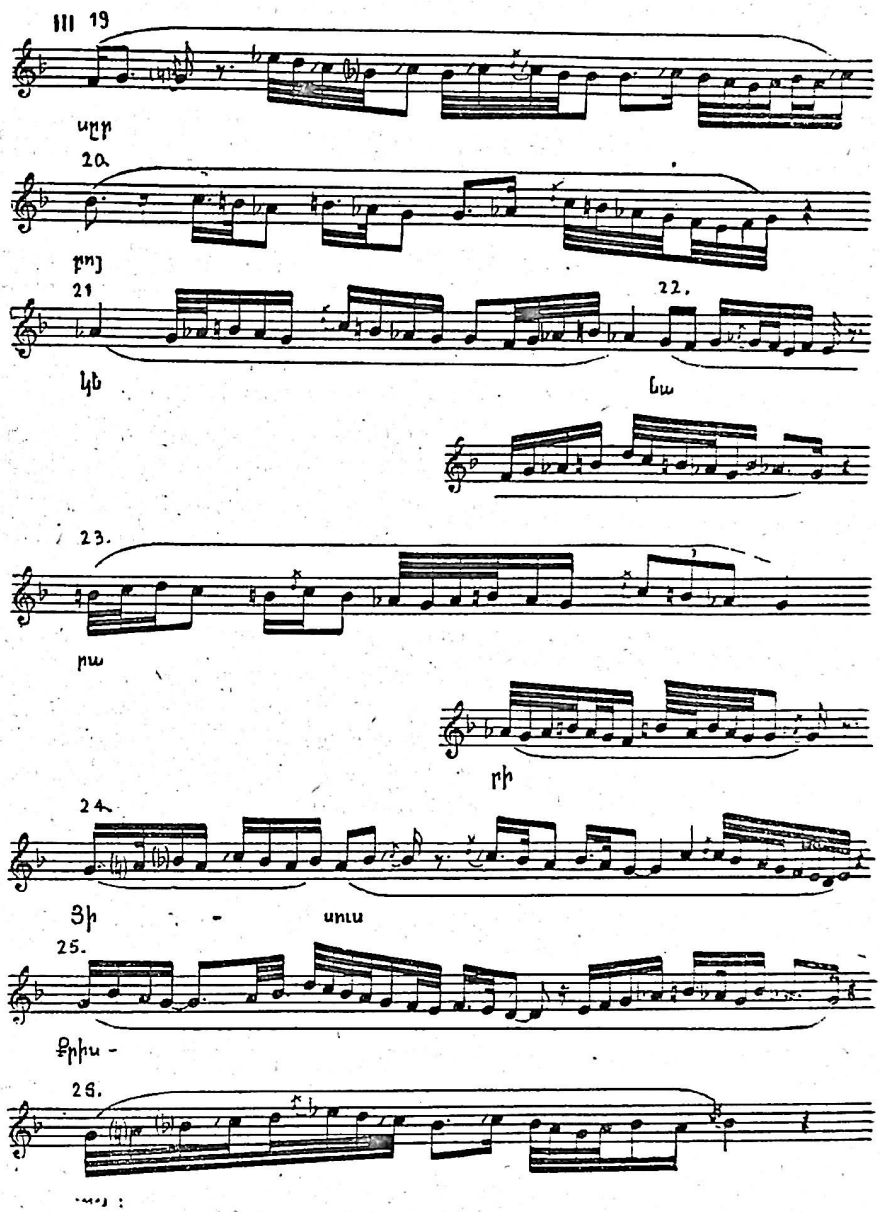
182 *Տե՛ս նրա՝* Սրբազան պատարագամատոյցք Հայոց, Վիեննա, 1897, էջ 418։



Այդ շեղումները կարող էին առաջացած լինել դեռևս IV դարում՝ պաշտամունքային տարբեր բնագրերի բանավոր թարգմանության շրջանում։ Անկախ դրանից, վ. Հացունու պես մի ծիսագետ, օրինակ, չի էլ կասկածում, որ «Լույս զուարթը» Հայաստանում երգված պիտի լիներ ճիշտ IV դարից։

Այսպես թե այնպես, քննարկվող ստեղծագործության երաժշտական կենցաղավարումը մեր մեջ վաղնջական է։ Ըստ որում, նրա թարգմանական խոսքերը (ինչպես և սաղմոսների, մարգարեական օրհնությունների ու նմանների դեպքում), հնուց ի վեր ունեցել են հայկական տոհմիկ մի եղանակավորում, որը գրերի գյուտից հետո մինչև XII—XIII դարերը զարգացել, բարեփոխվել և ուռճացել է՝ երգայնության սկզբունքի ու զարդոլորուն երգառճի

տարերքի հաստատման, այլև ազգային նկարագրի խորացման նշանաբանի ներքո։



Երգի երաժշտական բաղադրիչի հնումն ունեցած կառուցվածքի մասին տարածվել չենք կարող։ Մեզ հասել և XIX դարում ձայնագրվել ու վավերացվել են նրա եղանակի՝ VIII—XIII դարերում բյուրեղացած երկու տարբերակները։ Ավելի ստույգ, առհասարակ իրար մոտիկ երկու տարբերակով է ձայնագրված երգիս ճիշտ մեզ հետաքրքրող խոշոր հատվածը (մինչև «ընկեալքս ի մըտանել» խոսքերը)։

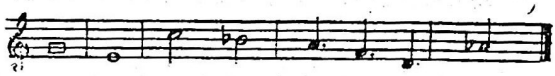
Դրանցից առաջինը, սակայն, համաձայնությային հիմքով ավելի բարդ է։ Արտաքնապես դա արտահայտված է եղանակում «բեննկոճ» կիսվերի (fis′)

առկայությամբ[183], որը գրեթե առավելագույն չափով բարդացնում է այդ աստիճանից վեր և վար գտնվող հնչյունասերի ձայնային հարաբերությունները։ Այդ տարբերակը վերաբերում է XII—XIII դարերին։

Երկրորդը, որ մեր առաջ բերածն է, ըստ բոլոր ովյալների, մարմնավորված է VIII—X (գուցե մասամբ և XI) հարյուրամյակների ընթացքում։ Դժվար է ասել՝ հայ հոգևոր երգի ստեղծագործական-կատարողական հատկապես ո՞ր կենտրոնում։ Բայց որ դա տեղի է ունեցել վերը քննված «Զարմանալի է ինձ» շարականի կանոնացումից և տարածումից հետո ու նրա անմիջական աղդեցության ներքո, կասկածից դուրս է։ Հարցն այն է, որ երգս թե՛ ձայնեղանակով, թե՛ ելևէջային-կշռույթային կառուցվածքով, և թե՛ ձևով խոսրովիդուխտի հիշյալ շարականի երաժշտական բաղադրիչի ստեղծագործական տարբերակումն է ներկայացնում[184]։

Երգի ձայնեղանակը ժամագրքում թեև նշված չէ, բայց երևում է, որ այստեղ ևս (ինչպես Շարակնոցում), այն համարվել է մի յուրօրինակ բն։ Հատկանշական է, որ միայնակ (solo) կատարվող այս ստեղծագործության համար լուսանցքում (երգեցիկ խմբից) պահանջվում է ձայնառություն պահել «խոսրովայինի» (g′) ու երկրորդ «էկորճի» վրա (d²)[185] այն դեպքում, երբ մեղեդիում քանակապես և որակապես զգալի տեղ է վերապահված Գկ դարձվածք կամ Գձ գունավորության ելևէջումներին։

Առհասարակ ելևէջն ու կշռույթը ևս այստեղ ամենասերտ կապերի մեջ են խոսրովիդուխտի շարականի երաժշտական բաղադրիչի հետ, ավելին՝ նույն որակն ունեն և հյուսվածքի գրեթե նույն տիպն են գոյացնում։ Միայն թե, որպես ավելի ուշ մարմնավորված երևույթ, «Լոյս զուարթ» երգի քննարկվող մեղեդին իր ներքին կազմակերպությամբ ավելի բարդ է[186] և, միաժամանակ, ավելի կառուցիկ։ Նրանում Գկ, Գկ դարձվածք և զարտուղի կառուցվածքի ելևէջումների ձևաստեղծ հերթափոխությունը ժամանակային ու տարածական ընդարձակ միջոց է ըբաղեցնում, ուր հավաքող, կազմակերպող դեր են խաղում օժանդակ հենակետեր, հանգաձևեր, կիսահանգաձևեր և այլ դադարներ գոյացնող մինչև իսկ ութ ձայնաստիճաններ։ Դրանք, ըստ պաշտոնի և կարևորության, դասակարգվում են հետևյալ կերպ։



183 Հմմտ. Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց, էջ 409։

184 Ինչպես արդեն նշել ենք, նույն շարականի մեղեդիական մեկ այլ, և, անշուշտ, ոչ պակաս գեղեցիկ տարբերակումն էլ իրագործել է Ներսես Շնորհալին Ղևոնդյանց «Երգեմք ձեզ երգս» համբարձիում։

185 Իվ դա վրիպակ չէ, կրկնված է երգի ինչպես առաջին, նույնպես և երկրորդ տարբերակների սկզբում։ Հմմտ. Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց, էջ 409 և 410։

186 Շահեկան է դիտել, այս կապակցությամբ, որ Հ. Գաթրճյանը «տաղ» է անվանում «Լոյս զուարթը»։ Տե՛ս նրա՝ «Սրբազան պատարագամատոյցք Հայոց», Վիեննա, 1897, էջ 418 (ծն. 16— «Լոյս զուարթ» տաղն, որ մեր ժամերգության մեջ «երգ կիրակամտից» եղած է» և այլն)։ Եվ իրոք, քննարկվող երգը տաղային արվեստին հատուկ գծեր ունի, և ոչ միայն երաժշտության ընդհանուր հոսքի լայն ծալքերում։ Դիտելու արժանի պարագա է, այս տեսակետով, այնպիսի մի մանրամաս, ինչպիսին է՝ «Լոյս» խոսքից անմիջապես առաջ երկու 16-ականներից բաղկացած յուրօրինակ խմբավորումը, որ «զարտուղի ամանակ» է (նոտային օրինակում վերջինիս կողքին, ուղղանկյուն փակագծերի մեջ ցույց ենք տվել պակասող 8-ականը, երևույթն ընթերցողին ավելի հասկանալի դարձնելու մտահոգությամբ)։

Առաջինը, որ և «խոսրովային» (տես՝ սքեմայում «բրեվիսիս» նշանով գծագրված ձայնաստիճանը), ողջ ստեղծագործության գլխավոր կամ «վերջավորող» հնչյունն է։ Երկրորդը՝ «վերնախաղ» (սքեմայում ցույց է տրված որպես «համբողջ» տևողություն), զարտուղի կազմավորումների հիմնաձայնն է։ Երրորդն ու չորրորդը (տե՛ս «կես» տևողության ձայնանիշերը՝ երկրորդ «փուշ» և «պարոյկ») համաձայնությային հակաթեզեր են կամ «դիմող» ձայներ, համապատասխանաբար, մեկը՝ Գկ դարձվածքում, մյուսը՝ Գկ-ում։ Վերջապես, տարբեր կշիռ ունեցող դադարներ արտահայտելու են ծառայում կետավոր «քառորդներիթ» ձևով գծագրված երեք ձայնանիշերը՝ «ներքնախաղը», «բենկորճն» ու «էկորճը», այլև նույնիսկ ձևափոխված մի հնչյուն՝ «ներքնախաղ» կիսվարը (տե՛ս սքեմայում «քառորդ» տևողությամբ ցույց տրված ձայնանիշը)։

Քննարկվող երգը ձևով ու հորինվածքով ևս աչքի զարնող նմուշ է։ Երաժշտաբանաստեղծական ամբողջությունը եռմասնի է, եղրափակիչ ուրույն և ծավալուն հատվածով («եկեալքս ի մտանել» և այլն, ու նաև ողջ կառույցն ավարտող յուրատեսակ Coda-ով՝ «Որ տայ զկենդանութիւն»), որն այստեղ բացակայում է։ Մեզ անհրաժեշտ է ծանոթանալ երգի բուն երեք մասերին ու դրանց սահմաններում մեղեդիի ծավալման ընթացքը ցուցանող տարբեր պաշտոնի ու տևողության դասույթներին, որոնք վերը բերված օրինակում նշել ենք, համապատասխանաբար, հռոմեական և արաբական թվանշաններով։

Ուշագրավ է մեղեդիական ծանր ու լայն շարժումների ներքնապես ավելի խաղուն, հոսուն բնույթը։ Դա պայմանավորված է ոչ միայն փոքր տևողության հնչյունների առատությամբ, այլև նրանով, որ մեղեդիի գլխավոր ձայնաստիճանը՝ «խոսրովայինը», ըստ ամենայնի հաստատվում է վերջին հանգաձևում միայն։ Ստեղծագործության երեք հիմնական մասերն օժտված են հարաբերական կայունության արտահայտող այլ ավարտաձևերով։ Այդ մասերից առաջինը (I), ուր ելևէջը ծավալվում է Գկ ձայնեղանակի ու նրան կապված մի զարտուղի եղանակի ոլորտում, պարբերույթ է ներկայացնում։ Այն բաղկացած է երկու անհավասար նախադասություններից, որոնք և իրենց հերթին կազմվում են համապատասխանաբար երկու և չորս դասույթներից։ Առաջին նախադասությունն իր երկու դասույթներով (որոնցից երկրորդը լրացում է, ըստ կատարած պաշտոնի), բացահայտում է Գկ-ի համաձայնությային երկու հենակետերի՝ «խոսրովայինի» և «պարոյկի» հարաբերությունը։ Նույնը, մեղեդիական ավելի ճոխ շարադրանքով, հաստատվում է նաև երկրորդ նախադասության առաջին կեսում (տե՛ս օրինակում 3-րդ և 4-րդ դասույթները)։ Այդ նախադասության երկրորդ կեսում, սակայն (տե՛ս 5-րդ և 6-րդ դասույթները), հայտնվում է զարտուղի եղանակը. ելևէջը իջնում է մինչև առաջին «էկորճը» ու հանգաձև գոյացնում «վերնախաղի» վրա։ Ոչ միայն կշռույթային, այլև համաձայնությային առումով խախտված համաչափությունը հանգամանալից շարունակություն կամ զարգացում է պահանջում։

Դա իրագործվում է երկրորդ մասում (II), որը տարածվում է 7-րդից մինչև 18-րդ դասույթը ներառյալ։ Այստեղ երևան են գալիս հիմնանյութային նշանակություն ունեցող նոր ելևէջումներ, որոնք ընթանում են Գկ դարձվածք (կամ Գձ) ձայնեղանակում, այլև սրանից սերված զարտուղի եղանակում։ Մեղեդին դարձյալ պտտվում է երեք հենակետերի շուրջ. «խոսրովայինը» (սա գլխավորն է), երկրորդ «փուշը», որ հակաթեզ է ներկայացնում, և «վերնա-

խաղ»։ Վերջինս այստեղ էլ գլխավորում է զարտուղի եղանակի օժանդակ ոլորտը։ Ըստ որում այդ ոլորտն այժմ նաև ավելի սրված է, նրա մեջ ևս մտնում են մեծացրած երկյակ գոյացնող ածանցյալ հնչյունները։ Հակաթեզային երկու ոլորտների առկայությունը, ինչպես և (դրան գումարած), «խոսրովայինի» հաստատման ոչ համակողմանի կամ վճռական բնույթը, չեն խանգարում սակայն, որ դիտարկվող մասը աչքի ընկնի տրամաբանված, ընկալելի ճարտարակերտությամբ։ Նրանում երկրորդ «փուշի» ու «վերնախաղի» շրջաձարգումները (տե՛ս օրինակում 10-րդ, 14-րդ, 12-րդ և 17-րդ դասույթները), ոչ միայն հաջորդված, այլև նախադասված ու եզրափակված են «խոսրովայինի» ու նրա շրջապատի տպավորիչ դրսևորումներով։

Երրորդ մասում (III) սկիզբ է առնում մինչ այդ հանդես եկած Գկ, Գկ դարձվածք և զարտուղի տիպական ելևէջումների անմիջական փոխներգործության մի ընթացք (որն, ի դեպ, վախճանին հասնում է ողջ ստեղծագործության եզրափակիչ ուրույն հատվածում)։ Այն բացվում է առաջին մասի երկրորդ նախադասության Գկ պատյտի վերահարուցմամբ (հմմտ. 3-րդ և 19-րդ դասույթները)։ Դրան իսկույն հաջորդում են երկրորդ մասից ծանոթ Գկ դարձվածք ու, հոգ չէ թե հարևանցի, նաև զարտուղի մեղեդիական պտույտներ (տե՛ս 20-րդ, 21-րդ, 22-րդ, և 23-րդ դասույթները)։ Հետո դարձյալ հաստատվում են Գկ կազմավորումները (24, 25, 26), որոնք ավարտվում են «պարոյկի» վրա գոյացած կիսահանգաձևով (ինչպես նշել ենք՝ «խոսրովայինի» հաստատումը վերապահելով ընդհանրացնող վերջնահանգաձևին)։

Այսպիսով, ուրեմն, «Լոյս զուարթ» երգում երաժշտության ծավալումը կազմակերպված է այնպես, որ նախ ստեղծագործության առաջին երկու մասերում հաջորդաբար հանդես են գալիս երկու հիմնանյութեր Գկ և Գկ դարձվածք կամ Գձ ձայնեղանակներում, իսկ հետո զարգացումն ընթանում է դրանց մերձեցման ու փոխներգործության նշանաբանի ներքո, ինչպես, ընդհանուր առմամբ, նույնը տեսանք նաև «Զարմանալի է ինձ» շարականում։

Կատարված վերլուծությունը մի կողմից՝ հավաստում է հայ պաշտոներգության առաջընթաց զարգացումը VIII—IX դարերում, ժամագրքի երգեցողությունների ոլորտում, մյուս կողմից՝ այն բավարար հիմքեր է տալիս համոզվելու, որ նշված հարյուրամյակներում շարականագրությունը պատմական հեղաշրջման տվյալ փուլում ոչ միայն սպառել էր ժամագրքի երգեցողություններից իր զարգացման համար անհրաժեշտ կենսական տարրեր քաղելու խընդիրը, այլև արդեն ինքն էր ազդում այդ երգեցողությունների վրա։

Ամփոփելով նախընթացը, պետք է հաստատենք, մասնավորապես, հետևյալը. հայկական տաղային արվեստի աննախադեպ ծաղկումը X դարում, խիստ օրինաչափորեն, մեր հոգևոր երաժշտության պատմական դարավոր զարգացմամբ, ըստ ամենայնի նախապատրաստված էր երեք ուղղություններով։ Նախ՝ իր իսկ՝ տաղային արվեստի ներքին կուտակումներով, մեղեդիների ու նմանների հորինմամբ V և VII—VIII դարերում, ինչպես տեսանք։ Հետո՝ շարականագրության զարգացմամբ, նրա շրջանակներում, ժամագրքի երգեցողությունների ու նաև տաղերգության բարերար ազդեցության ներքո՝ ծանր ու դարձվածք տիպի կտորների ոլորտի հետևողական խորացմամբ և ընդլայնմամբ։ Եվ վերջապես՝ ժամագրքի երգեցողությունների բնականոն հեղաշրջմամբ ու նրանց վրա շարականագրության իսկ թողած անդրադարձ ազդեցության արդյունքներով։

Դառնանք նարեկացու տաղերի քննությանը։ Դրա հետ կապված բանասիրական հարցերի լուսաբանությունը կատարել ենք իր տեղում։ Մնում է պայմանավորվել, որ մեզ հետաքրքրող ձայնագրություններին անդրադառնալու ենք հետևյալ հաջորդականությամբ. «Հաւուն, հաւուն», «Ահեղ ձայնս», «Սայլն այն իջանէր», «Հաւիկ» (կոմիտասյան երեք տարբերակներով) և «Աչքըն ծով»։

Բայց նախ՝ դարձյալ հիշեցնենք, որ մեր հետագա վերլուծությունները պետք է իրագործվեն ավելի լայն մոտեցումով՝ բաղդատմամբ այն կետերի, որոնք նշել էինք աշխատության սույն գլխի սկզբում, և որոնք, ինչպես տեսանք, դարերի ընթացքում էապես նախապատրաստել են տաղային արվեստի ծաղկումը X հարյուրամյակում։ Բացատրել ենք նաև, որ տաղային արվեստը, ընդարձակ իմաստով, ընդգրկում է հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգաստեղծության բավական ծավալուն մի ոլորտը։ Տեղն է ճշտելու, որ դա՝ մեծակերտ-զարդարական (մոնումենտալ-դեկորատիվ) ստեղծագործությունների ոլորտն է առհասարակ, որի խորացմամբ ու ընդլայնմամբ էլ հայ երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ նշանավորվում է զարգացած ավատատիրության շրջանը։

Այս շրջանում թե՛ կենտրոնական Հայաստանում, և թե՛ Կիլիկյան հայկական պետության սահմաններում հայ հոգևոր մասնագիտացված երգարվեստն ավելի մեծ ընդգրկումով, քան երբևիցե, արտացոլում է կյանքը, խորապես արտահայտելով իրականության (տիեզերքի, բնության, հասարակության և անհատի) միջնադարյան ըմբռնումը, համաքրիստոնեական զգացումներն ու գաղափարները, ինչպես և ազգային տենչերն ու գեղեցիկի իդեալը։ Մարմնավորվում են բարդ մտահղացումներ, որոնցում գեղարվեստորեն ի մի են բերվում բազմածալ իրականության այլազան կողմերը, մարդու (ավատատիրական առաջավոր մտավորականության ներկայացուցչի) ամենատարբեր բնույթի ներքին ապրումները։

Հաստատվում և զարգանում է երաժշտական մի նոր ոճ, որի նմանակը հայ միջնադարյան ճարտարապետության մասին արդի գիտության մեջ հայտնի է «մեծակերտ-զարդարական» (монументально—декоративный) անունով[187]։ Նրանում դեռևս վաղ միջնադարում բյուրեղացած մեծակերտ նկարագիրը պահպանում է առաջատար նախասկզբի նշանակությունը, իսկ զարդարումը, այն է՝ ոլորումների, դրվագումների, գեղգեղանքների, փայլուն անցումների և նմանների կիրառումը, գրական խոսքի վանկերի երկարաձգման պայմաններում, հանդես է գալիս որպես հիմնական բովանդակությունը հարստացնող արտահայտիչ տարր։ Այս ոճի աստիճանական ձևավորումը չորս-հինգ հարյուր տարիների ընթացքում կազմում է հայ հոգևոր մասնագիտացված երգարվեստի մինչնարեկացիական շրջանի ողջ բարեշրջության հիմնական արդյունքը։ Նվ այս ոճն է, որ հայ իրականության մեջ նարեկացու ստեղ-

187 *Տե՛ս А. Якобсон*, Очерк истории зодчества Армении V—XVII вв., М.—Л., 1950, с. 47. *Տե՛ս նաև А. Свирин*, Миниатюра древней Армении, М.—Л., 1930, с. 31—35 (որտեղ խոսվում է նույն «մեծակերտ-զարդարական» ոճի հատկանիշների մասին դիտարկվող պատմաշրջանի հայկական մանրանկարչության վերաբերությամբ)։

ծագործությամբ դառնալով տիրապետող, զարդացած ավատատիրության պատմաշրջանում անցնում է բարգավաճման երեք փուլերով, համապատասխանաբար՝ X—XI, XII—XIII և XIV—XV դարերում[188]։

Սրանցից առաջինը տաղային արվեստի և, միաժամանակ, մեծակերտ-զարդարական ոճի պերճ ծաղկման շրջանն է մեր մեջ։ Այդ փուլում՝ զուսպ, չափի հատուկ զգացումով կիրառվող զարդարումը հիանալիորեն նրբերանգավորում, ընդգծում է մեծակերտ վսեմ հորինվածքների գլխավոր գծերը։ Բնութագրվող երգաոճի լայն տարածման ու զարգացման տվյալ փուլում ստեղծված գործերի մեջ դասական կոթողներ են Գրիգոր Նարեկացու տաղերը։

Անցնենք ձայնագրված նմուշների քննությանը։ Ողբերգության մատյանին կապված փոթորկալի ապրումների հետ յուրօրինակ միություն կազմող տաղերի շարքում աչքի զարնող գործ է «Հաւուն, հաւուն» տաղը։ Քիչ է ասել, որ այն բնույթով քնարական-հայեցողական է։ Նրա գրական բնագիրը պարուրված է լուսաստվերով շաղախուն թեթևակի տխրամած տրամադրությամբ, որ արտաքնապես արտահայտվում է, մի տեսակ, հոգնածությամբ կրկնվող խոսքերում։ Խոսքեր, որոնք վերաբերելով Հարության խորհրդին, կրում են շատ ինքնահատուկ փոխաբերական իմաստներ։

Հաւուն, հաւուն արթնացեալ,
դիտելով զհեթանոսս՝
Ձայնէր, ձայնէր տատրակին,
սիրասնունդ սիրելւոյն...

Երաժշտական բաղադրիչում զարմանալի անվրեպությամբ որսված ու խորացված է ճիշտ այդ տրամադրությունը։ Ավելին, մեղեդիում շեշտված կերպով խորհրդապաշտ մթնոլորտ է ստեղծվում դիտարկվող խոսքերի շուրջ, դեպի հեռու-հեռուներն ուղղված առաջին իսկ ելևէջային քայլով՝ հնգյակային բնութագրական թռիչքով (տե՛ս էջ 205)։

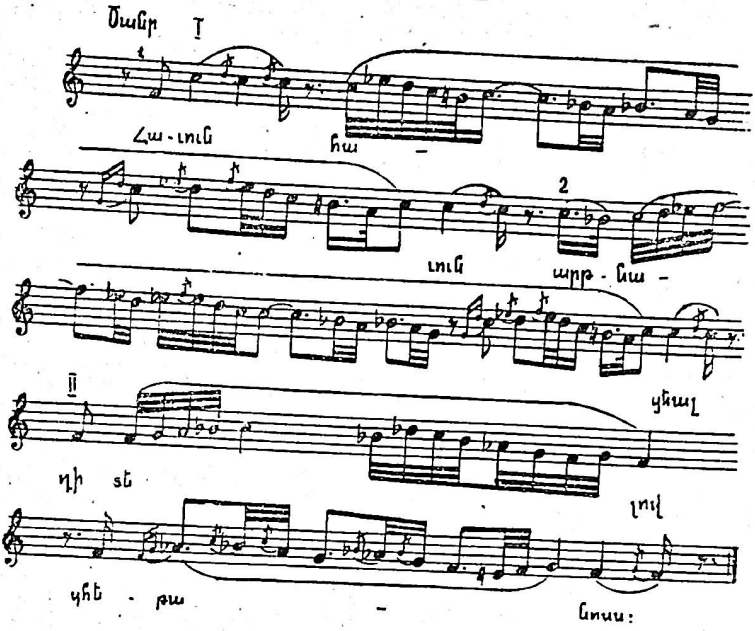
Ամբողջ հարցն այն է, սակայն, որ ելևէջի հիշյալ առաջին քայլից առաջ էլ մի խորհրդավոր լռություն կա[189]։ Ներքին ցնցող բռնկումներից հետո հայտնված ու դրանց դեռևս մխացող հետքերը կրող մի լռություն, որից և ծնվում է տաղը։ Եվ Նարեկացու խառնվածքին ու նրա ստեղծագործությանը ծանոթ ուշադիր ունկնդիրը առանց դժվարության զգում է դա, ինչպես և այն, որ հիշյալ բռնկումներն ուրիշ բան չեն կարող լինել, քան Ողբերգության մատյանում պատկերված տիպի սարսուռներ։

Տաղն ընթանում է Դ֊ի առաջին դարձվածքին մոտիկ յուրահատուկ ստեղիատիպ մի ձայնեղանակում, որ նորույթ է ութ-ձայնի հին (շարական երգե-

---

188 Տե՛ս մեր զեկուցումը՝ «Մեծակերտ-զարդարական ոճը հայ մասնագիտացված երգարվեստում X—XIV դարերում» (Հայ արվեստի միջազգային 3-րդ գիտաժողովի նյութերի մեջ)։ Terzo Simposio Internazionale di Arte Armena (Milana-Vicenza-Castelfranco Veneto-Piazzola sul Brenta-Venezia), 25.IX-1.X, 1981.

189 Բերված նոտային օրինակի սկզբում երևացող ութերորդական դադարի մասին չէ այստեղ խոսքը, և ոչ էլ երաժշտական որևէ ստեղծագործության կատարումից անմիջապես առաջ կենտրոնանալու բնական պահանջով գոյացող արտաքին լռության մասին, թեպետև այս մեկն առհասարակ ֆիզիկական անհրաժեշտ պայման է մեր ասած՝ հնգինակային ներքին ձայնի լռությունը զգալու համար (եթե այն կա)։ Վերջինս պայմանավորված է լինում ստեղծագործության հղացմանը նախորդած հոգեկան ահագնալուր խռովքների տեղատվությամբ։



րին կապված) համակարգի բաղադրամասը։ Կոմիտասն այն համարել է Դ֊ի (նրա հիշյալ դարձվածքի) և Ակ֊ի խառնուրդ։ Վերջավորող ձայնաստիճանը «բենկորճն» է, դիմողը՝ երկրորդ «փուշը»[190]։

Ուշագրավ է տաղիս գեղարվեստորեն արդարացված, խիստ անհամաչափ երաժշտական հորինվածքը։ Այն ներկայացնում է մի ծավալուն պարբերություն, բաղկացած երկու նախադասություններից (տե՛ս օրինակում I և II թվանշաններով ցույց տրված հատվածները), որոնցից առաջինը կրկնվում է շատ կարևոր՝ բարձրակետ ստեղծող տարբերակումով (տե՛ս 1 և 2 թվահամարներով նշված տեղինները)։

Ձևը գոյանում է դիմող և վերջավորող հնչյունների՝ երաժշտության զարգացումը գլխավորելու հնարավորությունների բացահայտման ու հակադրության հիման վրա։ Պարբերության առաջին նախադասությունը, իր տարբերակված (ըստ էության՝ մշակման ենթարկված) կրկնությամբ հանդերձ, ծավալվում է դիմող հնչյունի տիրապետության նշանաբանի ներքո։ Երկրորդ նախադասության երկու դատարկներում իր իրավունքների մեջ հաստատվում է վերջավորող հնչյունը։ Բայց այն հնչում է լոկ մեկ անգամ, որով ո՛չ իր տևողությամբ, և ո՛չ էլ մեղեդիական (ելևէջային) բովանդակությամբ չի հավասարակշռում նախընթացը։ Անխուսափելիորեն առաջանում է տղջ պարբերությը կրկնելու անհրաժեշտությունը։

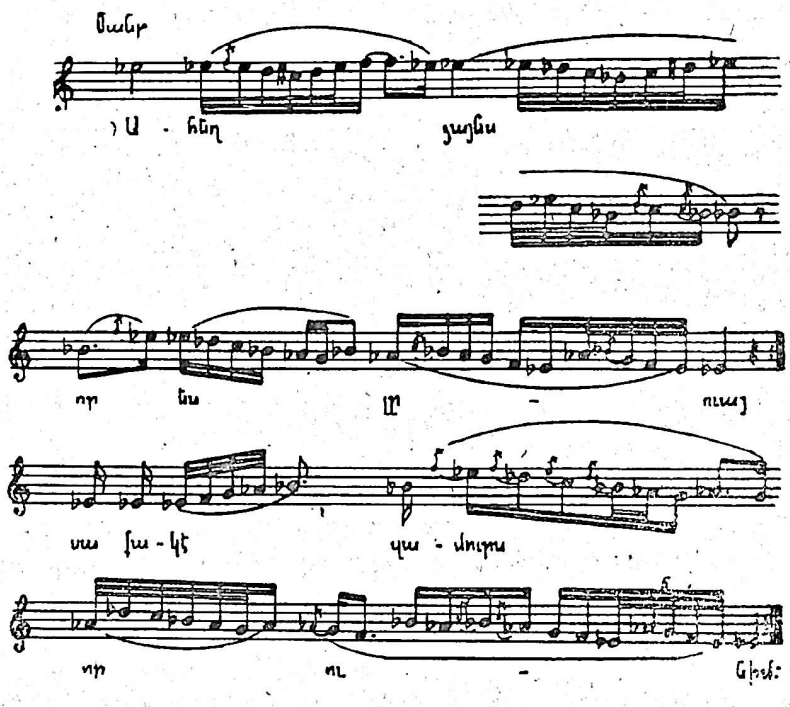
Այն, որ սա՝ գիտակցաբար կիրառված հնարանք է, պարզ երևում է հետևյալ հատկորոշ փաստից։ Տաղի ամբողջ մեղեդին զուգորդված է գրական

---

190 *Հայկական ձայնանիշներից եվրոպականի փոխադրելով տարբեր տաղեր, առանձին երաժշտներ երբեմն «փուշը» հավասարեցնում են* d^1*-ին (փոխանակ* c^1*-ի)։ Պետք է նկատել սակայն, որ հայկական ձայնանիշերով կատարված գրառումների վերծանման այս երկու սկզբունքներից մեկին կամ մյուսին դիմելու մասին մտածելը նշանակություն ունի լոկ ութ-ձայնի հին համակարգին վերաբերող շարական երգերի (որոշ դեպքերում՝ գուցեև ժամագրքի երգերի) փոխադրության աշխատանքներում։ Տաղային արվեստի նմուշների վերծանությունների ժամանակ երկմտելն անիմաստ է պարզապես, և միշտ նախընտրելի է «փուշը»* c^1*-ին հավասարեցնելը։*

բնագրի լոկ մեկ տողի հետ։ Նշանակում է՝ այն ստեղծված է բազմիցս կրկնելու հաշվառմամբ։ Եվ իրոք, նույնիսկ մեր օրերում՝ դիտարկվող մեղեդին մի քանի անգամ կրկնելուց հետո է, որ ունկնդիրը հանգստանում է, ունենում լրման, ավարտի հասած երաժշտական կերպարի զգացողությունը[191], ինչ վերաբերում է տաղիս զուտ գեղարվեստական արժանիքներին, ապա դրանք խտացած են գրական բնագրի վանկերի նշանակալի երկարաձգումներով և արտահայտիչ զարդոլորումներով հագեցած գեղակերպ մեղեդիի խորհրդով լեցուն հուզականության մեջ։

«Ահեղ ձայնաւ»։



Արտասովոր պոռթկումով սկսվող այս ստեղծագործությունը միանգամից համակում է լուսավոր-տոնական, հանդիսավոր-լավատեսական ու, միաժամանակ, կամային-ուժական բնույթով։ Աչքառու են լայնաշունչ տաղի հորինվածքային (կոմպոզիցիոն) առանձնահատկությունները։ Այն ընթանում է մեծալար համաձայնությամբ (մաժոր լադով) ձայնեղանակում[192], որ ունի հնգյակուինյակային ուրույն կառուցվածք։ Նրանում «վերնախաղ» կիսվարին (որ վերջավորող հնչյունն է), հակադրվում են օժանդակ երկու հենակետեր. վերին հնգյակային («պարոյկ») և վերին ութնյակային (երկրորդ «վերնախաղ» կիս-

191 Միջնադարում, երբ այլ է եղել ժամանակի զգացողությունը թե՛ կյանքում, և թե՛ արվեստում, ըստ բոլոր ովյալների, ավելի շատ անգամներ են կրկնվել այս և նման տիպի մեղեդիները, ընդգրկելով համապատասխան գրական բնագրերի ավելի մեծ հատվածներ, զուցե և բնագրերն ամբողջապես։

192 Ինչպես այս, նույնպես և մի շարք այլ մեծալար եղանակներ Բկ է նշում Կոմիտասը։ Բայց սրանք տարբեր են շարական երգերի Բկ եղանակներից, որոնք փոքրալար (մինոր) են իրենց համաձայնությամբ։

վար) ձայնաստիճանները։ Այստեղ ամեն ինչ որոշում է մեղեդիի՝ դեպի վերջավորող ձայնն ուղղված կորովի շարժումը։

Նվագը իր ընթացքն առնում է ձայնեղանակի ամենալարված, բարձրակետային ոլորաններից, և ընդգրկելով մեծ ձայնածավալ, հզոր թափով ու պիրկ, ալիքավոր շարժումներով աստիճանաբար իջնում է ցած՝ խաղաղվելու համար վերջավորող հնչյունի հիմնավոր հաստատմամբ։ Չափն ազատ է, կշռույթը՝ բարդ (տարբեր տևողության հնչյունների վառ համադրություն-հակադրություններով), ինքնատիպ և անբռնազբոս կեպով հոսուն։ Ուշագրավ է, որ գրական բնագրի վանկերի մեծ մասը (թե՛ շեշտակիր, և թե՛ անշեշտ) երկարաձգված կամ զարդոլորված է այնպես, որ բանաստեղծական տան կառուցվածքը երևակվում է ընդհանուր գծերով միայն։ Չևն արտաքին հատկանիշներով հանկարծաբանական է, բայց իրականում՝ խիստ տրամաբանված ու ավարտուն։ Մեղեդին իր ընթացքի մեջ երկու խոշոր կորագծեր է գոյացնում, որոնք համապատասխանում են բանաստեղծության երկու տողերին[193]։

Ամբողջապես առած՝ հռետորական բարբառումներով լեցուն տաղը կարծես մի մեծ ավետիս է տալիս համայն մարդկությանը։ Նման տրամադրությունը հասկանալի կլինի, եթե հիշենք, որ զարգացած ավատատիրության շրջանի իրականությունը (շրջան, որի սկիզբն այնքան հուսադրիչ եղավ ողջ հայ ժողովրդի համար), բարձրագույն ոգևորության հաղվագյուտ պահեր է նվիրել ազգային իդեալներով տոգորված արվեստագետներին, և առաջին հերթին՝ Գրիգոր Նարեկացուն։

«Սայլն այն իջանէր»։

Նարեկացու ամենաինքնատիպ գործերից մեկն է սա և ափսոս, որ ամբողջապես բերելու ու վերլուծելու հնարավորություն չունենք դեռևս, այլապես մեր առաջ հառնելու էր երգային մեծածավալ, յուրահատուկ մի պոեմ։ Ինչպես պայմանավորվել ենք, կանգ ենք առնում տաղիս առաջին, ինքն իր մեջ ամբողջական և մեր կողմից ճշգրտված մասի վրա (տե՛ս էջ 208—209)։

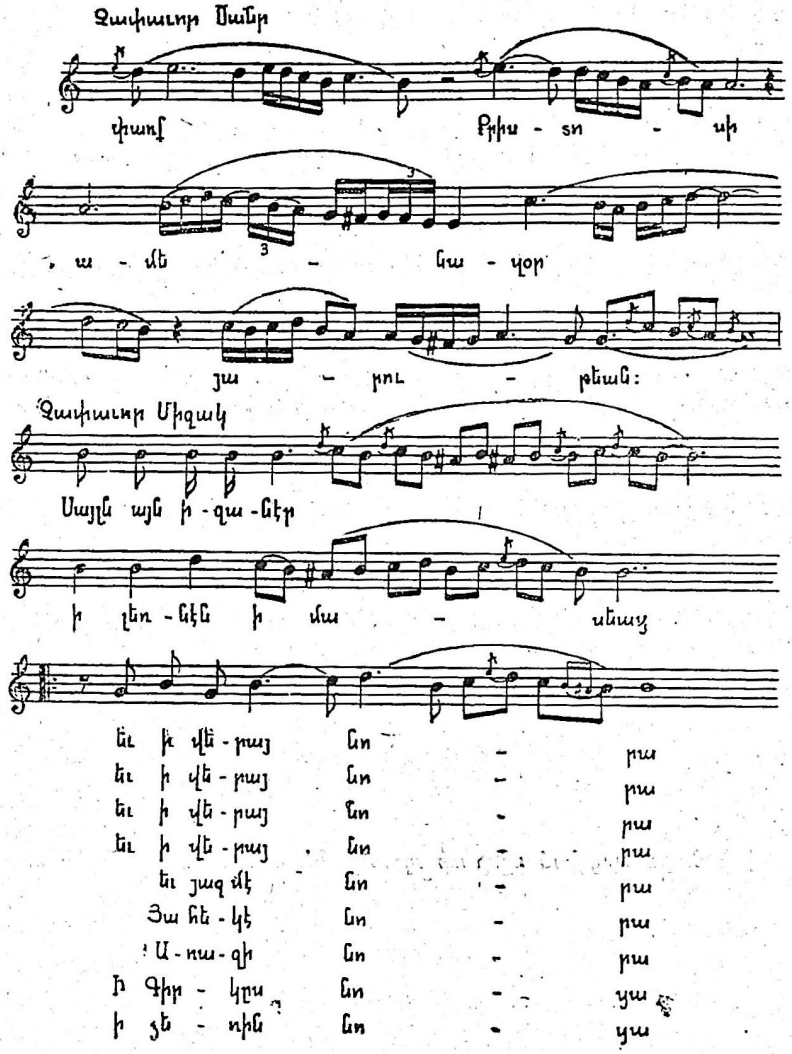
Նրա հորինվածքը, որ և ուղղակի «տեսանելի» է առաջ բերված օրինակում, հիմքում ունի ծորերգ-ասերգ-ծորերգ նախագիծը։ Ասերգն այստեղ մեղեդիական է և հարստացված ոլորում պատկերներով, որոնք հանդես են գալիս դասույթների վերջում։ Ըստ ձևի այն ներկայացնում է ծավալուն և հուզական դարձով շրջանակված մի հանգիստ պատում՝ բարդումնային պատկեր։ Շատ ուշագրավ են տաղիս համադրված ձայնեղանակն ու նրա համաձայնույթը։

Դարձը կամ կրկնակը տիպական Բձ է։ «Սայլն այն իջանէր» խոսքերից եղանակը փոխվում է Ակ-ի։ Այս հատվածի վերջում, «Որք երգէին» խոսքերի զուգորդությամբ, որպես Բձ-ի նախապատրաստություն, մի պահ հնչում է Դկ եղանակը, որին, կրկնակի հայտնությամբ, դարձյալ հետևում է Բձ-ն։ Ստացվում է Բձ—Ակ—(Դկ)—Բձ հաջորդությունը։ Այս ձայնեղանակներից յուրաքանչյուրն ինքնին (կամ առանձին) բաղմիցս կիրառված է շարականի հին երգերում։ Բայց դրանց նման զուգորդումը նոր ու գեղարվեստորեն հետաքրքրքիր ստեղծագործական հնարանք է։

Ամբողջապես առած, քննարկվող տաղն աչքի է ընկնում միջնադարյան աշխարհիկ (գուսանական) արվեստի հետ ունեցած առավել սերտ ու շահեկան կապերով։ Դրա խոսուն վկաներն են՝ երգային ծավալուն դարձի կիրառումը

193 Բերված օրինակում դրանք բաժանված են կրկնության նշաններով։

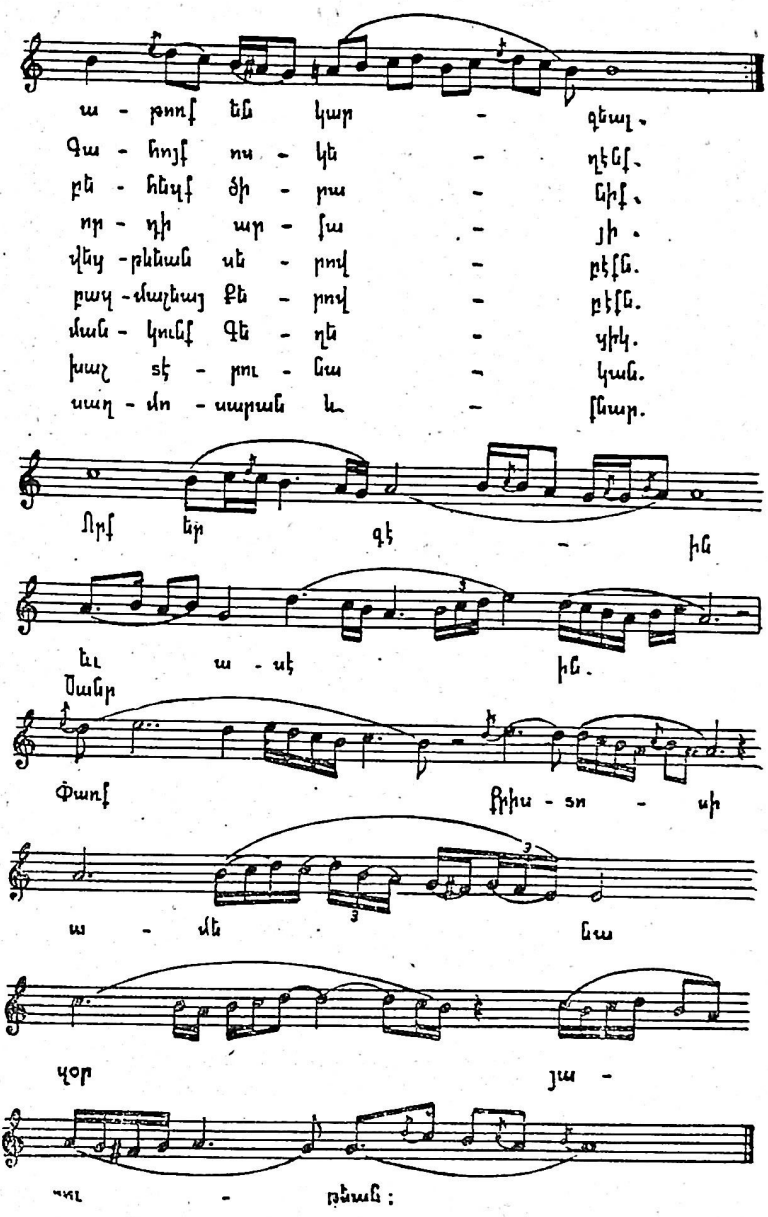
հորինվածքի ծայրագույն հատվածներում, բարդումնային ձևի օգտագործումը միջին հատվածում, և առհասարակ նշված հատվածները վառ հակադրության սկզբունքով իրար կապելու բանեցված պատշաճավոր այն կերպը, որ թարմացներով հոգևոր երգարվեստի երաժշտական լեզուն, միաժամանակ չի հակասում նրա գեղագիտական իդեալին։



«Հաւիկ»։

Կոմիտասյան երեք գրառումները (տե՛ս էջ 210, 211, 212), որոնցից առաջին երկուսի փոխադրությունը հայկական ձայնանիշերից եվրոպականի՝ մեր.է[194], *ներկայացնում են տաղիս վերականգնման աստիճանական ընթացքը ան-*

194 *Ըստ որում, երկրորդ տարբերակի փոխագրությունն իրագործել ենք երկու նյութերի հիման վրա։ Դրանք են. ՁԱԳԱՔ, Կոմիտասի դիվան, նյութ № 336 (պարունակում է Կոմիտասի ձեռագիրը՝ հայկական ձայնանիշերով, և Կ. Մանկասարյանի փոխադրության մի ընդօրինակությունը, որ սխալներով է) և նյութ № 339 (ուր մի քանի այլ գործերի հետ զետեղված է դիտարկվող տարբերակի կոմիտասյան գրառման՝ Սպ. Մելիքյանի կատարած արտագրությունը, գրված՝ հայկական ձայնանիշերով)։*

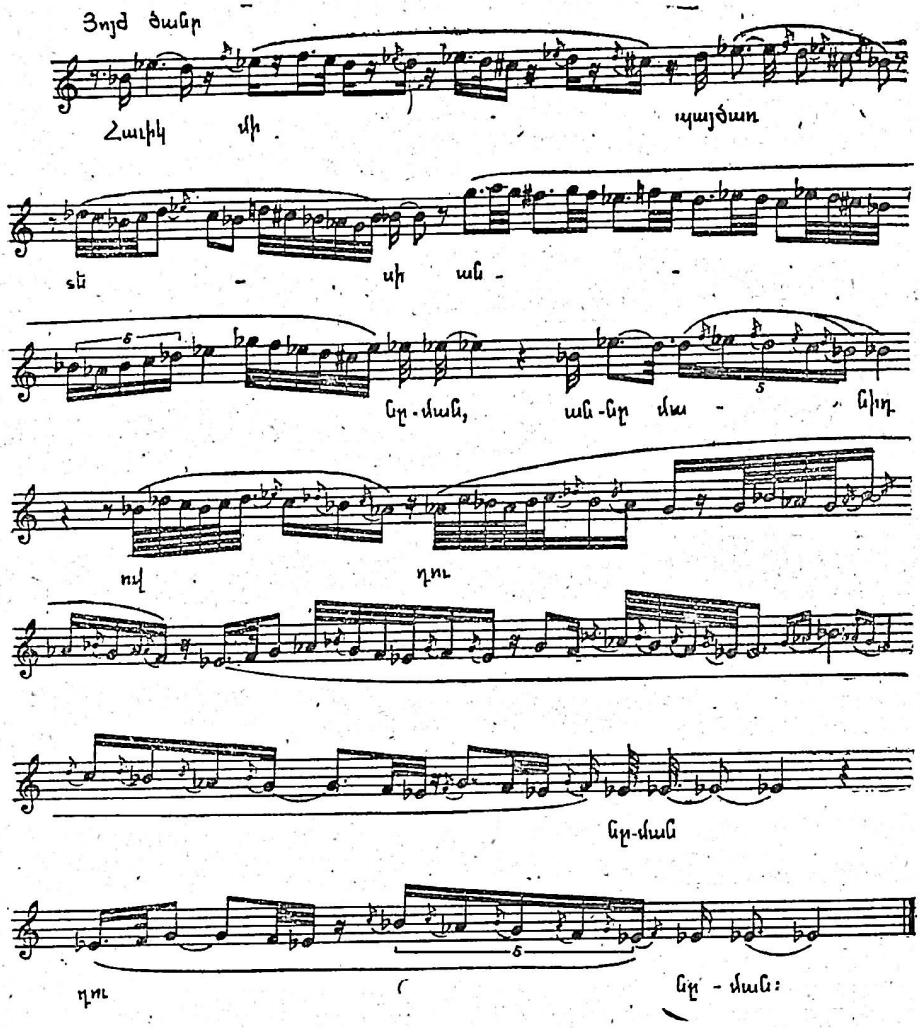


ցած հարյուրամյակի 90-ական թվականներից մինչև ներկա դարի երկրորդ տասնամյակի սկիզբները։ Ճիշտ է, առաջին հայացքից, սրանք՝ մեղեդիական ընդհանուր շրջագծերով, ձայնեղանակով ու համաձայնության հիմնական կետերով[195] իրար նման են, կարծես։ Եվ այդպես էլ է առհասարակ։ Ուշադիր քննության ենթարկելիս պարզվում է, սակայն, որ այս փոփոխակներն ունեն նաև էական տարբերություններ։ Դրանցից գլխավորը հետևյալն է։

---

195 *Դիտարկվող փոփոխակներից առաջինի սկզբում (ինչպես և «Ահեղ ձայնս» տաղի դեպքում), «Բկ» նշումն է թողել Կոմիտասը իր՝ 1893 թվականի հոգևոր երգերի ժողովածուում։ Մյուս երկուսն այդ նշումը չունեն։ Անկախ դրանից՝ հիշյալ «Բկ»-ն դարձյալ՝ բոլորովին նոր եղանակ է շարական երգերի ԲԿ ձայնեղանակի համեմատությամբ։*

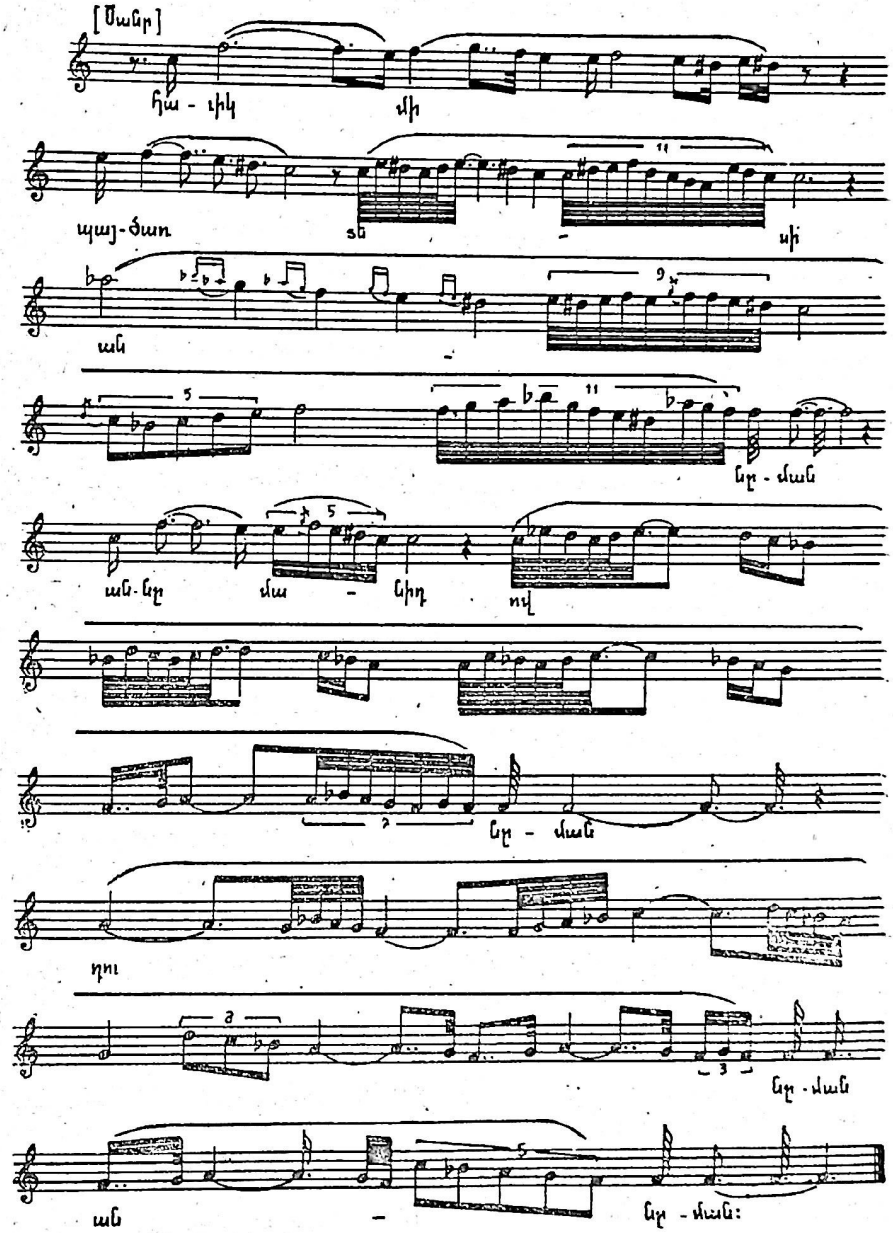
Փոփոխականերից առաջինը գրեթե ամբողջապես հիմնված է մանր տևողությյան հնչյունների ու մեղեդիական սեղմ, «զսպանակված» դծագրերի վրա։ Աչքի ընկնելով ինքնին շատ հետաքրքիր կշռույթային պատկերով, այս փոփո-



խակը, միաժամանակ, հատկորոշվում է «կենսական ծավալի» սուր պակասով, բաղդատմամբ երաժշտական այն զգացման, որն ամփոփված է, ավելին՝ մի տեսակ դժվարությամբ «խտացված» է շուրջ 50 չափական միավորների սահմաններում[196]։ Երկրորդ փոփոխակում սկզբից ևեթ մուծված են նաև մեծ տևողության հնչյուններ ու մեղեդիական ընդլայնված դծագրեր այնպես, որ ամբողջապես առած այն զբաղեցնում է արդեն շուրջ 90 չափական միավոր։ Բայց սրանում էլ դեռևս գտնված չէ մեծ ու փոքր տևողությունների և սեղմ ու ընդլայնված դծագրերի այն հարաբերությունը (դրանց զուգորդման, համադրման ու հակադրման այն կերպը), որ ծնում է ներդաշնակության զգացողությունը։ Դա ձեռք է բերված երրորդ փոփոխակում, որ և ընդգրկում է շուրջ 125 չափական միավոր։

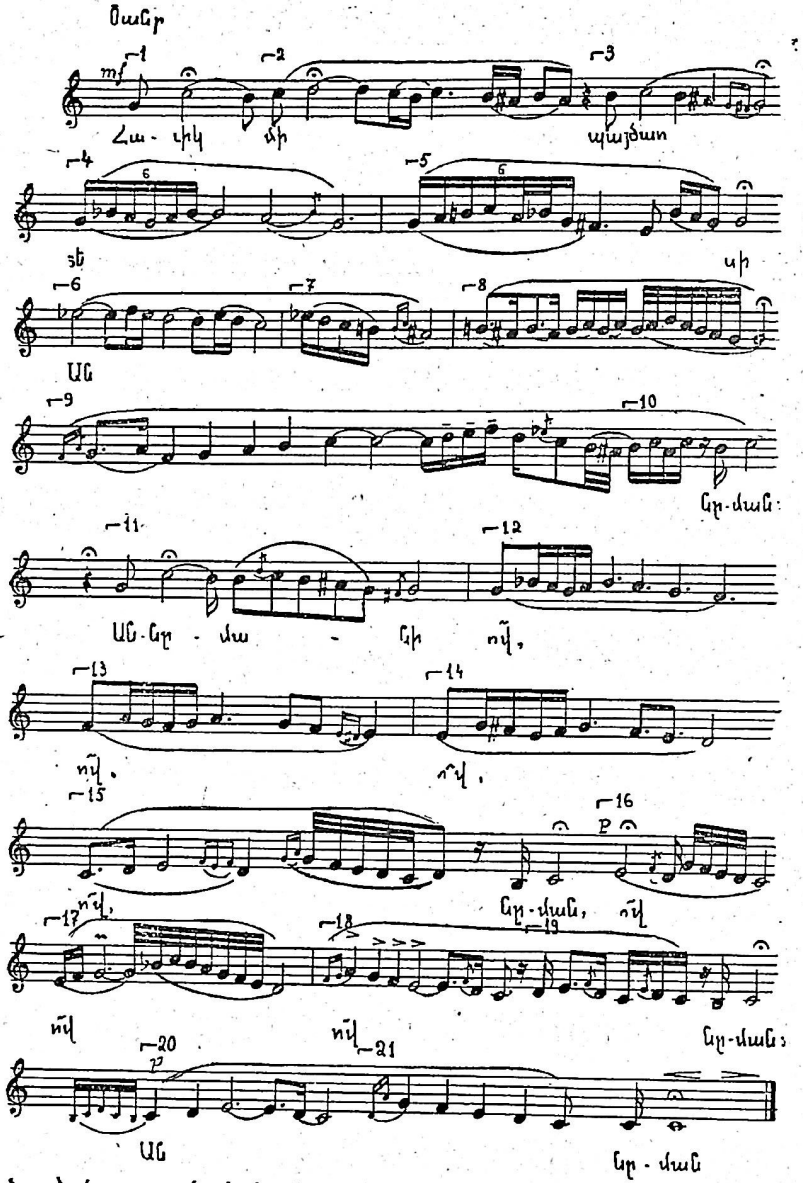
196 Այստեղ և ստորև՝ չափական միավորը միշտ դիտելով որպես «քառորդ» տևողություն։

Մյուս տարբերությունները գուցե այդքան արմատական չեն, բայց կարևոր են։ Մեկը վերաբերում է ելևէջի ծավալմանը տաղիս առաջին կեսում, մյուսը՝ գրական բնագրի վանկերի տեղաբաշխմանը՝ երկրորդ կեսում կամ կրկնակում։ Բավական է համեմատել, ասենք, «տե-սի» և «ան-նը-ման» վան-



կերի հետ զուգորդված ելևէջային քայլերը, որպեսզի համոզվենք, որ առաջին փոփոխակում դրանք տակավին անկերպարան են, երկրորդում այդ քայլերը ձևավորվելու ընթացքի մեջ են, երրորդում՝ առավել բյուրեղացած վիճակ են ցույց տալիս։ Գալով գրական բնագրի հետ կապված խնդիրներին նախ նշենք, որ տաղիս ձայնագրության քննարկվող փոփոխակներում (երեքում էլ) ծավալուն մեղեդին զուգորդված է բանաստեղծության մեկ տողի («Հաւիկ մի

պայծառ տեսի աննըմանն») ու կրկնակի հետ՝ վերջինիս խոսքերը, սակայն, փոքր-ինչ տարբեր են փոփոխակներից յուրաքանչյուրում։ Պարզ երևում է, որ Կոմիտասն այս կապակցությամբ ևս որոնել ու մտորել է։ Ըստ որում, այդ մտորումների բուն առարկան եղել է՝ կրկնակի մեղեդիական լայն, ընդարձակ դասույթներին համապատասխան վանկեր հատկացնելու հարցը։ Այն լուծված



է՝ դարձյալ՝ երրորդ փոփոխակում, կրկնակի կամ դարձի «ով» խոսքը 6—7 անգամ կրկնելու միջոցով, որ դյուրացնում է երգեցողությունը, այլև յուրահատուկ երանգ հաղորդում երաժշտությանը։

Այսպես ուրեմն, «Հավիկ»-ի բերված պրառումներից կատարելագույնը երրորդն է, որ ներկայացնում է Կոմիտասի սեփական ջանքերով վերականգնված եղանակը, ինչպես նշել էինք վերը։

Դա է, որ հայտնի է եղել մեր մեջ սկսած 50-ական թվականների սկիզբներից[197], երաժշտագիտական գրականության էջերում հարուցել հիացական կարծիքներ[198] ու մանրամասն վերլուծվել մեր աշխատություններում[199]։ Այստեղ էլ կանգ ենք առնելու դրա վրա, ցույց տալու համար տաղիս մեծավայելուչ գծերը, բայց արդեն զինված նրա վերականգնման հետ կապված բարդ պատմության գեթ մի մասի իմացությամբ, ինչպես և նրան նախորդած առնվազն երկու՝ շատ հատկանշական գրառումների ծանոթությամբ։

Ընդհանուր առմամբ ակնբախ են «Հաւիկ»-ի գեղարվեստական բացառիկ արժանիքները (մանավանդ Կոմիտասի անզուգական կատարումով)։ Դրանք արտահայտված են հանդիսական լրջության ու խանդավառ ապրումների, լայն վիպականության, տաք զգացումների, կամային կորովի գծերի ու անմիջական հուզականության զարմանալի դուզորդություններում, ինչպես և հորինվածքի ամբողջականության ու ձևի ավարտվածության մեջ։ Ստորև փոքրինչ մանրամասն քննենք երաժշտության զարգացման ներքին տրամաբանությունը։

Ելևէջը ծավալվում է հնգյակ-ութնյակային կառուցվածքի, հնարավորություններով լեցուն, ստեղիատիպ մի ձայնեղանակում, ուր վերջավորող ձայնը առաջին «փուշն» է, իսկ դիմող ձայնի պաշտոնը կատարում են երկու հընչյուններ՝ երկրորդ «փուշն» ու վերջինիս հետ բարդ հարաբերությունների մեջ գտնվող «խոսրովայինը»։ Ինչպես գիտենք, նման կառուցվածքներում վերին ութնյակային հենակետը ոչ հազվադեպ աչքի է ընկնում համաձայնութային նշանակության երկակիությամբ։ Նայած կապակցության, այն կամ ենթարկվում է վերին հնգյակային հենակետին (տվյալ դեպքում՝ «խոսրովայինին», ու նրա միջոցով՝ վերջավորող ձայնին), կամ էլ դրսևորում է նույնիսկ մեղեդիի զարգացումը գլխավորելու՝ սովելի կամ պակաս որոշակիությամբ զգացվող, ընդդիմամարտ մի հակում։ Ամեն դեպքում, սակայն, վերին ութնյակային հենակետը, խաղաղվելով, ի վերջո զիջում է վերջավորող ձայնին[200]։ Այլ խոսքով, վերին ութնյակային հենակետն անկասկած է նույնիսկ այն ժամանակ, երբ իրոք գլխավորում է երաժշտության զարգացումը։ Ըստ էության, այն մի լրացուցիչ և շատ դործուն համաձայնութային հակաթեզ է, ուստի և նրանով գլխավորվող մեղեդիական ոլորտներում սովորաբար գոյանում են ելևէջի զարգացման հանգույցներ, բարձրակետային ալիքներ։

Նշված կետերն առկա են դիտարկվող տաղում։ Հետաքրքիր է դարձով կամ կրկնակով ամբողջացող նրա ձևը, ուր կրկնակը հակակշռում է բանաստեղծության մեկ տողը[201]։ Ըստ հորինվածքի, այն ներկայացնում է ընդլայնված պար-

---

197 Երբ լույս տեսավ Մ. Աղայանի կազմած վերոհիշյալ ժողովածուն (Կոմիտաս, Ազգագրական ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1950, էջ 100)։

198 Տե՛ս Хр. Кушкарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, с. 132.

199 Տե՛ս Н. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, с. 279—285.

200 Տե՛ս Ք. Քուշնարյան, նշվ. աշխ., էջ 398—400։

201 Ընդհանրապես՝ բանաստեղծության երկու տողին է պատասխանում կրկնակը, հետևյալ կամ նման մի ձևով («Հաւիկը» միջնադարում մի քանի տարբերակներով է կենցաղավարել).

Հաւիկ մի պայծառ տեսի, աննըման,
Յայն քառաթևին վերայ, աննըման,

բերույթ՝ երկու բարդ նախադասություններով և հիմնանյութի միջանցիկ զարգացմամբ։ Այդ նախադասություններն համընկնում են մեղեդիի ծավալման ընդհանուր կորագծի երկու մասերի հետ։ Դրանցից առաջինում (տե՛ս օրինակում մինչև մեղեդիական չորրորդ տողը ներառյալ), վերին ութնյակային օժանդակ հենակետի ոլորտում, բարձրակետային հնչողության դասույթներում առաջադրվում է ելևէջային հանգույցը, մինչ երկրորդում իրագործվում է ստեղծագործության բազմափուլ հանգուցալուծումը՝ աստիճանական ներքընթաց շարժումով և վերջավորող ձայնի գլխավորությամբ կազմավորված հանգաձևի հիմնապես նախապատրաստված, տրամաբանորեն համոզիչ հաստատմամբ։

Ելևէջը նույնիսկ սկզբնական հնչյունները մխրճվում է համաձայնույթի հուզականորեն ամենալարված ոլորտը։ Մեղեդիական առաջին պտույտն[202] արդեն իսկ բևեռում է ուշադրությունը, իր ուժական (դինամիկ) և ինքնարտահայտման ու ինքնահաստատման առումով բացառիկ զորությամբ թռիչքով, ուղղված վեր՝ դեպի երկրորդ «փուշը», որն այստեղ հայտնվում է անգամ վերջավորող ձայնին հատուկ իրավունքներով[203]։ Ասենք, պտույտիս ներքին կառուցվածքի տրամաբանությունն այնպիսին է, որ ելևէջը երկրորդ «փուշի» վրա երկար հապաղելուց հետո կարծես «նահանջում» է մի քայլ՝ դեպի «պարույկ» կիսվեր անկայուն աստիճանը (այն է՝ երկրորդ «փուշի», որպես հենակետի, ներքին ձգտող ձայնը)։

Հաջորդ դասույթում (2) ելևէջը մի նոր խոյանքով բարձրանում է մինչև երկրորդ «էկորճը», որն այստեղ ընկալվում է իբրև նույն հենակետի վերին ձգտող ձայնը։ Շուտով սակայն «ներքնախաղ» կիսվեր աստիճանի հայտնությամբ երկրորդ «փուշի» համաձայնույթային նշանակությունը ենթարկվում է վերահմաստավորման վտանգին։ Եվ իրոք, երրորդ դասույթում «խոսրովայինը» հանդես գալով իր սեփական ձգտող ձայնով («բենկորճ» կիսվեր) և իր կողմը քաշելով «ներքնախաղ» կիսվերը (իբրև վերին երկյակային ածանցյալ աստիճան) հավասատում է իր՝ որպես համաձայնույթային գլխավոր հակաթեզի իրավունքները։ Ենթակարգվում է նաև երկրորդ «փուշն» իր անմիջական շրջապատով։ Նրա պաշտոնի նման փոփոխությունը դեռևս վերջնական չէ։ Ահա ինչու, մեղեդիական առաջին տողից ստացվող տպավորությունն այնպիսին է, որ կա-

---

Աննըման, աննըման,
Աննըմանիդ ո՞վ նըման։

Հմմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 2389, էջ 147ա։ Եթե մի կողմ դնենք զրական բնագրի տարբերակված լինելու հանգամանքը, զուտ երաժշտական նշանագրության առումով «Հաւիկ»-ի ճոխացույն խազավորումներից մեկը հանդիպում է Մատենադարանի № 3503 ձեռագրում (էջ 237բ)։

202 *Տե՛ս նոտային օրինակում տեղադրված թվահամարները (1—21), որոնցով նշված են մեղեդիական առաջին պտույտն ու տարբեր ծավալի մյուս դասույթները։*

203 *Պետք է ասել՝ եվրոպական երաժշտության ավանդույթներով կրթված ունկնդրի համար այժմ այնքան սովորական այդ պտույտը, իր քառյակ-հնգյակային (տոնիկա-դոմինանտային) կարծես մերկացված կապերով, համաձայնույթի ավյալ ոլորտի կապակցության մեջ, ժամանակին նույնիսկ խիզախ քայլ է ներկայացրել իր ելևէջային կառուցվածքով ևս։ Այն երևակել է նաև ութնյակային (եվրոպական) համաձայնույթների կառուցվածքի համար ինչ-որ ընդհանուր շրջագծեր։ Հիրավի, 5-ից դեպի 8-րդ աստիճանն ուղղված շեշտակի թռիչքը, որ ենթադրում է հետադարձ շարժում մինչև 1-ինը, ստեղծում է ճիշտ ութնյակային համաձայնույթի հենակետերի հարաբերության ուրվագիծը։ Սակայն վերջինս միս ու արյունով լցնող կենդանի ելևէջը, որ հատուկ ղարտուղության միջոցով է թեքվում ցած՝ դեպի բուն վերջավորող ձայնը, այդ ուրվագիծը լիովին ենթարկում է միաձայնային երաժշտամտածողության տրամաբանությանը։*

բևեռ վեճ առաջացավ 8-րդ և 5-րդ ձայնաստիճանների միջև՝ համաձայնույթի տվյալ բարձր, լարված, ուժականությամբ լեցուն ոլորտը գլխավորելու համար։

Մեղեդիի երկրորդ տողն իր երկու նախադասություններով (4 և 5) ծավալվում է «խոսրովային» շրջագարդման նշանաբանի ներքո, որի դիրքերն զգալիորեն ամրանում են՝ այն շրջանակող «օղակաձև» ձայնամիջոցի՝ «վերնախաղ»— «պարույկ» փոքրացրած կենտրոնաձիգ հնգյակի գոյացմամբ։ Միաժամանակ, այստեղ երևան են գալիս նաև համաձայնույթային սույն հենակետի անմիջական շրջապատին հատուկ ներքին էական հակասություններ։ Տողի սկզբում (դասույթ 4) բավականին անսպասելի հայտնվում է փոքրալար դունավորության վերին եռյակային «պարույկ» աստիճանը (ելևէջում՝ g—a—b, նախընթաց G—ais—h-ի փոխարեն)։ Ճիշտ է, այս «պարույկը» որոշ իմաստով կարծես կանխագուշակում է հանգիստ-առնական ու լուսավոր «միքսոլիդիականո» մեծալար համաձայնույթի հաստատումը ողջ տաղի չափացույցերով, բայց տվյալ պահին՝ այդ ձայնաստիճանն անկասկած մթագնման տարրեր է ներմուծում ելևէջի ծավալման մեջ։ Նրա առաջ միանգամից չէ, որ տեղի է տալիս «պարույկ» կիսվերը։ Մինչև երկրորդ «փուշն» հատնող վերընթաց սլացիկ շարժման մեջ մի թռուցիկ շողշողումից հետո (դասույթ 5), այն վերականգնում է իր դիրքերը մեղեդիական երրորդ տողում։ Վերջինս սկսվում է ելևէջի շեշտակի թռիչքով դեպի տաղի գլխավոր բարձրակետի ոլորտը։ Թափով շեշտված երկրորդ «վերնախաղ» կիսվար ձայնաստիճանն արտահայտում է նույնիսկ համաձայնույթային մի նոր հակաթեզի զորությունը։ Սակայն անմիջապես հետևող առաձգական պտույտների ներքընթաց նպատակամղված շարժումները դարձյալ ամեն ինչ հանգեցնում են «խոսրովային» հաստատմանը։ Ըստ որում նրա շուրջ նորից գոյանում է G—ais—h մեծալար ոլորտը, չնայած որ սույն կապակցության մեջ երկրորդ «վերնախաղ» կիսվարը (es²) զգալիորեն բարդացնում է ձայնային հարաբերությունները (հատկապես 7-րդ դասույթի շրջանակներում, ուր դժվար երգելի պտույտը շրջանակված է es²—ais¹ կրկնակի փոքրացրած հնգյակով)։ Ավելի չմանրամասնելով մեղեդիական դիտարկվող ոլորտի համաձայնույթային կառուցվածքին կապված հարցերը, նկատենք, որ թվով արդեն չորրորդ դասույթն է հանդում «խոսրովային» վրա (3, 4, 5 և 8) և, այդուամենայնիվ, ելևէջը հանգստության զգացողություն չի հարուցում դեռևս։ Դրան խանգարում է, մասնավորապես, մեղեդիական ներքընթաց մեծ ալիքը ևս, որն ընդգրկում է ողջ երրորդ տողը, և որը պահանջում է հավասարակշռող հետադարձ շարժում։

Այն առաջանում է չորրորդ տողում։ Ըստ որում, ելևէջի պիրկ, հաստատակամ, շեշտաչափված վերընթաց շարժումը, չխուսափելով անգամ եռաձայնային (տրիտոնային) տարահնչյուն հաջորդականությունից (f¹—g¹—a¹—h¹, որը լուծվում է մեղեդիական հետևյալ տողում, «պարույկի» հայտնությամբ), վճռականորեն հասնում է երկրորդ «փուշով» գլխավորվող հույժ ինքնատիպ մի հանգաձևի (դասույթ 10)։ Նրանում «խոսրովայինի» վերին երկյակային բարձրացված հնչյունը շատ սրամիտ կերպով, ելևէջի նախընթաց քայլերի ուղղվածության հաղթահարման միջոցով, վերաիմաստավորվում է որպես երկրորդ «փուշի» ներքին ձգտող ձայներից մեկը (ais¹—h¹—c²)։ Հաստատվում է վերին ութնյակային, մեծալար շրջապատ ենթադրող, հենակետը (հանգաձևից առաջ որպես նախահարուկ հնչող երկրորդ «վերնախաղ» կիսվարը, հանդիսանալով մեղեդիական զարդարանք, հնչողությանը փոքրալար

բնույթ չի հաղորդում), որով մի պահ վերակենդանանում են տաղի առաջին պատյտի հարուցած հույզերը։ Սրանով ընդհատվում է համաձայնույթային երկու հակաթեզերի հրայրքով լեցուն վեճը։ Ներքին բախումը, սակայն, մնում է չլուծված, որն և հետագա ծավալման անհրաժեշտություն է ծնում։ Ելևէջը, ֆողնելով հակաթեզների հնչողության բարձր, անկայուն, հուզականորեն լարված ապրումների ոլորտները, իր համաձայնույթային-ուժական միտումներն ուղղում է ցած։ Զարգացման մեջ բեկում է առաջ գալիս, շրջադարձ՝ դեպի ելևէջի աստիճանական խաղաղումը, որն և զգացվում է մեղեդիի երկրորդ նախադասության սկզբից (դասույթ 11)։ Նրա (նախադասության) ելակետային ելևէջները ներկայացնում են տաղի մեղեդիական առաջին պատյտի ու նրա երրորդ դասույթի յուրատիպ միաձուլում[204]։ Այդ պատյտը տվյալ կապակցության մեջ հնչում է առանց նախկին լարման ու կրքոտության և շուտով թեքվում է դեպի «խոսրովայինը»։ Վերջինս դեռևս շրջազարդվում է մեծալար գունավորության հաղորդող «պարոյկ» կիսվեր աստիճանով, «ներքնախաղ» կիսվերով, ու նաև «բենկորճ» կիսվեր՝ ներքին ձգտող ձայնի օգնությամբ։ Եվ սակայն, նա էլ այստեղ չունի նախկին հնչողությունը։ Ելևէջը չի հապաղում նրա սեփական շրջապատման ոլորտում։ Անմիջականորեն հետևում են մեղեդիական մի լայն, գունագեղ, հաստատուն պատյտի ներքընթաց կրկնվող երեք օղակներ։ Դրանցից առաջինում (դասույթ 12), զարտուղություն է տեղի ունենում։ «Պարոյկ» (բնական) աստիճանի միջնորդությամբ (աստիճան, որը նաև լուծում է նախորդ տողում հնչած վերահիշյալ եռաձայնային կարծրավուն հաջորդությունը), ելևէջը մտնում է առաջին «փուշով» գլխավորվող «միքսոլիդիական» համաձայնույթի ոլորտը և, առայժմ, բոլորվում «բենկորճ» (բնական) աստիճանի շուրջ։ Երկրորդում (դասույթ 13) այն, համապատասխանաբար, բոլորվում է առաջին «վերնախաղ» աստիճանի շուրջ (որն հանդես է գալիս իր սեփական ներքին ձգտող ձայնով՝ «էկորճ» կիսվեր)։ Վերջապես, երրորդում (դասույթ 14) ելևէջը մի պահ կանգ է առնում «էկորճ» (բնական) աստիճանի վրա։ Սա՝ թեպետ դարձյալ հայտնված «բենկորճ» կիսվերի հետ միասին «խոսրովայինից» ցած ու նրան միտող d^1—fis^1 մի ոլորտ էլ է ուրվագծում[205], սակայն, մյուս կողմից, իր իսկ հաստատումով՝ ելևէջն ընդհուպ մոտեցնում է առաջին «փուշին»։

Այսպիսով, հիշյալ երեք օղակների միջով անցնող մեղեդիական գիծը հետևողականորեն երևակում է համաձայնույթային նաև այլ հենակետերը (բայի հակաթեզերից)։ Ամբողջապես առած, այն ելևէջը քայլ առ քայլ, տրամաբանորեն հանգեցնում է առաջին խաղաղեցմանը։ Հնչում է երկար սպասված, երկու հակաթեզերի պայքարից ծնված, համաձայնույթային ուրախարար ոլորտը գլխավորող առաջին «փուշը» (դասույթ 15)։ Այդ պայքարն այնքան լարված ու երկար էր, որ լիակատար խաղաղեցման համար պահանջվում է վերջավորող ձայնի բազմակի շրջազարդումն ու համակողմանի հիմնավորումը։

---

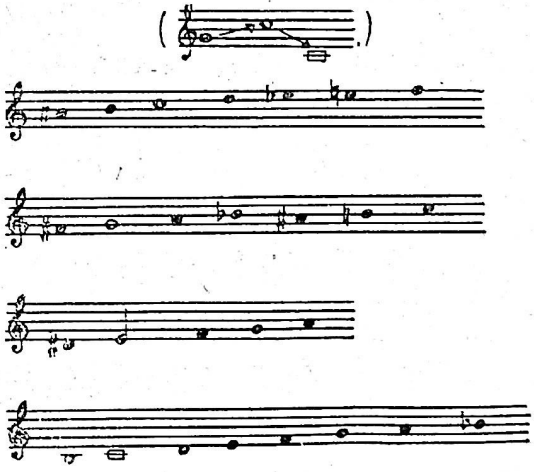
204 Այս հնարանքով գոյացած 11-րդ դասույթը փաստորեն իր մեջ խտացնում է տաղի մեղեդիական առաջին տողը (զնջելով նրա 2-րդ դասույթը)։

205 «Բենկորճ» կիսվերի համաձայնույթային նշանակությունը դրանով չի սահմանափակվում։ Նրա մասնակցությամբ գոյանում է fis^1—e^1—d^1—c^1 ներքընթաց տարահնչյուն եռաձայնային հաջորդությունը, որ լուծվում է հաջորդ դասույթում, «բենկորճ» բնական աստիճանի հայտնությամբ։ Բացի այս ամենից, «բենկորճ» կիսվերը ձեռք է բերում նաև յուրատեսակ «վերանգավորիչ» ձայնաստիճանի դերություն։

Եվ ահա, ծայր է առնում համաձայնության լուսավոր կողմերի՝ իմաստության և առնականության, լավատեսության և հավասարակշռվածության արտահայտող երեսակների բացահայտման մի նոր փուլ։ Ելևէջի բովանդակության կազմակերպման (դրամատուրգիայի) տեսակետով, սակայն, այստեղ ամեն բան այնքան էլ հարթ չէ, ինչպես կարող է թվալ։ Վերջավորող ձայնը շրջազարդող մեղեդիական սահուն, արտահայտիչ, ալիքաձև պտույտներում դրսևորվում է նաև առաջին «վերնախաղի» հենակետային նշանակությունը ընդգծելու մի հակում։ Ավելին, զգացվում է «վերնախաղը» (որպես հենակետ), «խոսրովայինին» հակադրելու մի ձգտում էլ։

Դա նոր «վեճ» չի ծնում, բայց դրանով պայմանավորվում է եղանակի տվյալ գծամասի առաձգականությունը, զարգացման ուժականությունը։ Վերջավորող ձայնի առաջին հայտնությունից ու հիմնավորումից հետո ելևէջը շեշտված կերպով ու երկար հապաղում է «վերնախաղի» վրա (դասույթ 16)։ Ի պատասխան դրան՝ հաջորդ դասույթում «խոսրովայինը» հանդես է գալիս իր հարուստ, անմիջական ողջ շրջապատով (17)։ Հետևյալ երեք դասույթներում համաձայնությային հենակետերից զարձյալ «վերնախաղն» է, որ առանձնացվում է տարբեր միջոցներով։ Հապաղումով նրա վրա՝ «ներքնախաղ»— «փուշ» ընթացքի կեսին (18), «վերնախաղ»— «փուշ» կարճ, բայց ըստ շարժման ուղղաձիգ հանգաձևով, ուր, ի դեպ, երկրորդ անգամ շոշափվում է ստորին «պարույկ» կիսվեր ձգտող ձայնը (19), և «փուշ»— «վերնախաղ»— «փուշ» ալիքաձև կշռական պտույտով (20)[206]։ Մնում է վերջին դասույթը (21)։ Եվ ահա այստեղ ելևէջը նորից դիմում է «խոսրովայինին», լավնական կերպով շրջազարդում է այն ու թեքվում ցած, դեպի վերջավորող ձայնը, երևան հանելով հմաձայնությային V—I առանցքը։ Եվ միայն այժմ հասնում է վերջնական խաղաղեցման պահը՝ առաջին «փուշի» հաստատուն, անվերադարձ հիմնավորումը։ Զարգացումն ավարտվում է լիովին։

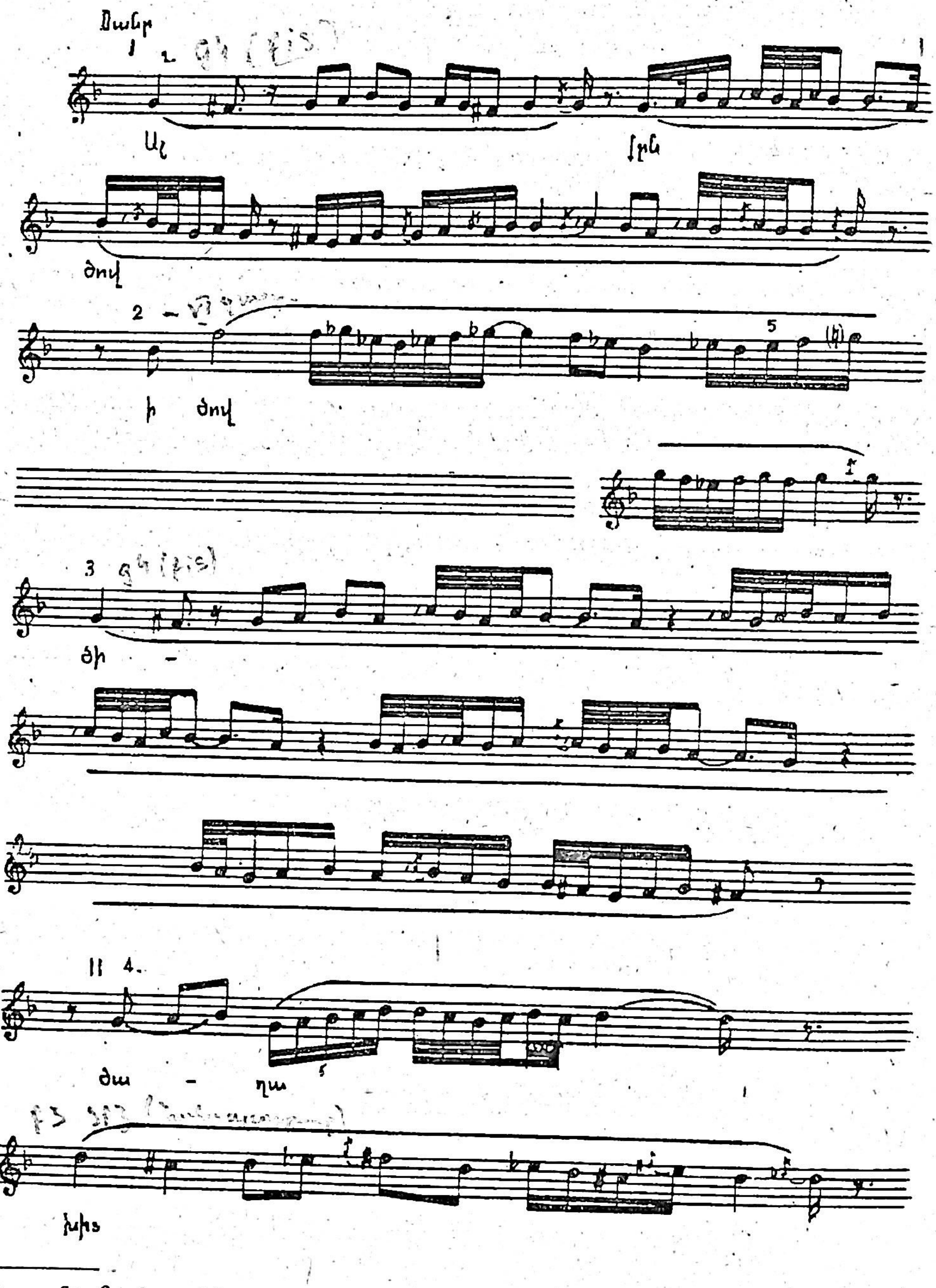
Դիտարկված բոլոր դասույթները խմբավորվում են տաղիս համաձայնությային երեք օժանդակ ու վերջին՝ գլխավոր հենակետերի շուրջը։ Առավել պարզության համար ստորև բերում ենք այդ հենակետերն ու դրանց անմիջական շրջապատը ցուցանող մի ուրվագիծ։



206 Այս միջոցներով այնքան էլ ընդգծվում «վերնախաղի» նշանակությունը, որ նույնիսկ տրվագծվում է III—I առանցքով մեծալար համաձայնությը։ Շահեկան է դիտել, որ վերջինս,

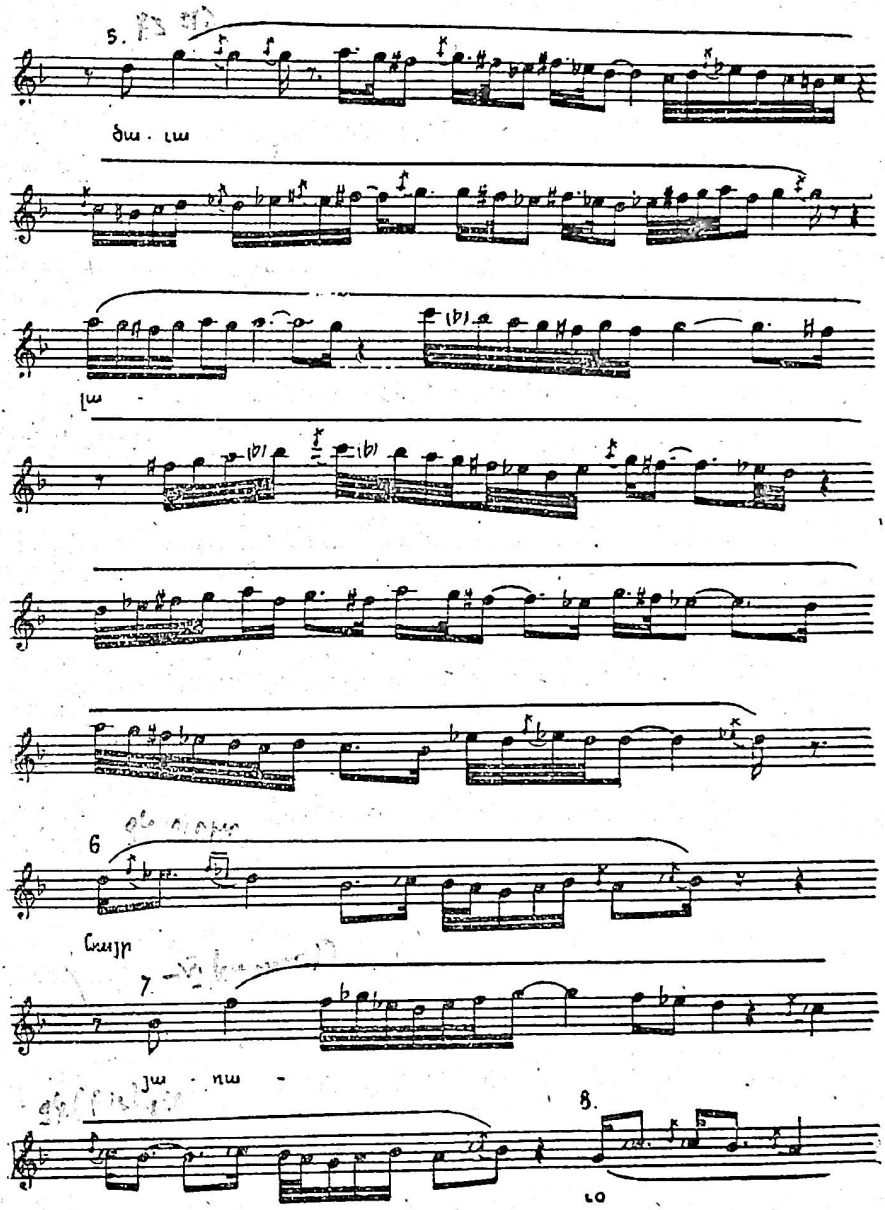
Ամփոփելով նկատենք հետևյալը։ «Հաւիկը» որպես մեծակերտ-զարգաբական ոճի բարգավաճման առաջին փուլին վերաբերող նմուշ, իր մեծ ծավալով, հյուսվածքի բարդությամբ և առհասարակ հորինվածքի ճարտարագործ բնույթով ներկայացնում է ոչ միայն ստեղծման ժամանակը (հավանաբար՝ X դարի վերջը և XI-ի սկիզբը), այլև դիտարկվող ոճի հետագա բարգավաճման հեռանկարները։ Նրա մեղեդին այն գործոններից է, որոնց միջոցով իրագործվել է անցումը դեպի զարգացման հաջորդ փուլերը։

«Աչքըն ծով»։



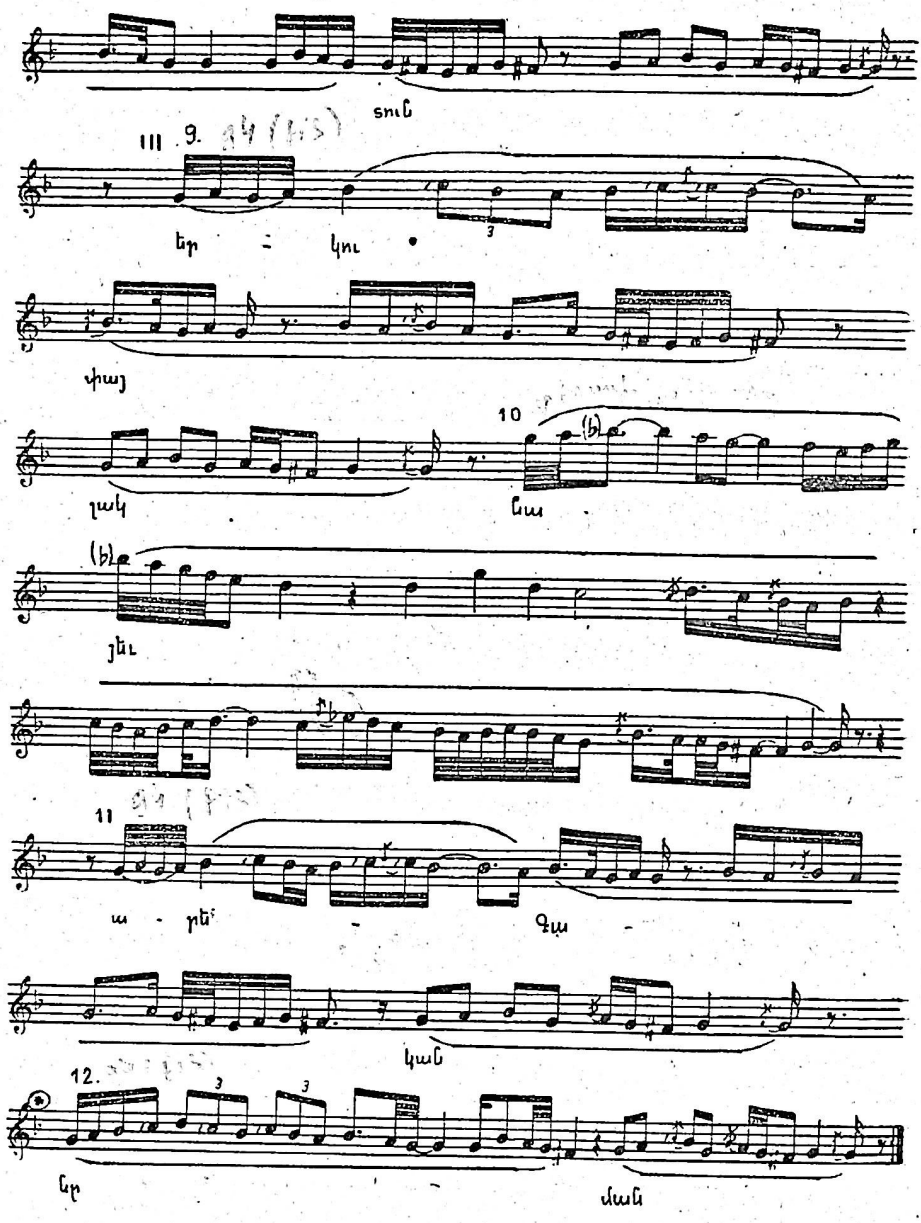
ըստ պրոֆ. Քուշնարյանի, պատմական զարգացման ընթացքում ուղղակի նախորդել է V—I («խոսրովային»- «փուշ»). առանցքով մեծալար համաձայնությինւ

Այս կոթողի երաժշտական բաղադրիչը վերանայված է Կիլիկիայում, XII—XIII դարերում, ասացինք։ Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե դա վերաբերում է տաղիս մեծ ձայնածավալին ու եռամաս ընդարձակ ձևին, բայց այդպես չէ (տե՛ս էջ 218, 219, 220)։



Ինչպես, երևի հիշում է ընթերցողն էլ, քննարկվող տաղին բավական մոտեցող ընդգրկումով եռամաս ձև ուներ նաև «Լոյս զուարթ» երգը։ Ձայնածավալի մեծության առումով քիչ առաջ վերլուծված «Հաւիկը» ևս նույնքան աչքառու է (մեկ և կես ութնյակ)։ Այստեղ սակայն, հնչադասությունը (տեսիտուրը) բարձր է և դա բնավ էլ երկրորդական կետ չէ։ Ըստ բոլոր տվյալների, XII—XIII դարերին վերաբերող հիմնական նորույթն այստեղ ստեղծագոր-

ծուլթյան միջին մասում ներառնված հետևյալ տարրերի միակցությունն է. երգչային ձայնի լարումն պահանջող բարձր հնչամասը, հնգյակ վերև տեղափոխված Գ-ձ ձայնեղանակի համաձայնությիը (մեծացրած երկյակով), այդ հոնի մեջ ծավալվող ելևէջի՝ նույնիսկ զգայական գրգռման հասնող հուզա-



ռատությունը և բաղադրման (քրոմատիզմի) բավական ազատ կիրառումը։ Սրանք հատուկ չեն՝ ոչ X—XI դարերի հայ երաժշտագեղարվեստական արտադրանքին, և ոչ էլ Նարեկացու ոճին։ Մենք դեռևս հնարավորություն չունենք դարեր առաջ մեծ. վարպետությամբ ներծուլված հիշյալ տարրերը տաղի երաժշտական բուն մարմնից անջատելու և նախաստեղծ եղանակը վերակերտելու, հիմնվելով ընթերցողին մատչելի, առարկայական տվյալների վրա։

Այնպես որ, ասվածն ի գիտություն ընդունելով, քննենք տաղն այնպես, ինչպես այն հարատևել է յոթ-ութ հարյուր տարի։

Տաղի լայնածավալ մեղեդին զուգորդված է գրական բնագրի ընդամենը երկու տողի հետ, չընդգրկելով նույնիսկ մի փոքրիկ երրորդ տող էլ, որով կամրողջանար տունը։

«Աչքըն ծով ի ծով ծիծաղախիտ
ծաւալանայր յառաւաւտուն,
Երկու փայլակնաձև արեգական նմանօ.

Ձևը եռամասնի է, ինչպես ակնարկեցինք վերն էլ (տե՛ս օրինակում I, II և III նշումները), մի փոքրիկ հավելյալ եղրափակումով՝ Coda-ով, որ նույնպես ցույց ենք տվել օրինակում, բոլորակի մեջ առնված խաչանիշով։ Ավելացնենք, որ եռամասնիությունը, որպես ձևակերտող սկզբունք, այստեղ ստացել է անգամ ակնհայտորեն ընդգծված արտահայտություն նրանով ևս, որ ամբողջ կառույցի առաջին ու երրորդ մասերն իրենք իրենց մեջ էլ եռամասնի են։

Մեղեդիի գրեթե բոլոր հատվածներն ու ենթահատվածները բաժանվում են ըստ նրանց ելևէջի հիմքը կազմող ձայնեղանակային համաձայնուլթենների։ Եվ ընդհանրապես՝ համաձայնուլթային խիզախ անցումներն ու վառ համադրություն-հակադրուլթյուններն այս տաղում ձեռք են բերում արտահայտչական բացառիկ նշանակուլթյուն։ Ուստի, տվյալ դեպքում, վերլուծուլթյունը կատարելու ենք ըստ հիշյալ համաձայնուլթենների ներկայացնող մեղեդիական այս կամ այն ծավալի կազմավորումների, ինչպես ցույց է տրված օրինակում արաբական թվանշանների օգնուլթյամբ (1—12)։ Հետևենք այդ համարակալուլթյան։

Տաղի ծավալումն սկիզբ է առնում միջին հնչամասում, խոր քնարական, կենտրոնացված, մտասույզ խորհրդածուլթյուններ արտահայտող նախադասուլթյամբ (1)։ Այն ընթանում է Գ-կ ձայնեղանակում, որում նեղքին ձգտող աստիճանը բարձրացված է («բենկորճ» կիսվեր)։ Սա արդեն իսկ մի քողարկված լարվածուլթյուն է հաղորդում մեղեդիական գծին։ Բացի այդ, նախադասուլթյունն սկսվում է վերջավորող ձայնի շրջաղարդումով և ավարտվում դիմող հնչյունի շուրջ հյուսված հանգաձևով, որ խախտելով առաջնածին դասուլթեներում դրսևորված արտաքնապես հանգիստ, հավասարակշռված վիճակը, բացահայտում է պոռթկալու պատրաստ, անհանգիստ, խռովյալ հոգեկան մի դրուլթյուն։ Եվ իրոք, նախընթացին, առաջին հայացքից անսպասելի, հախուռն թռիչքով հակադրվում է երաժշտական մի նոր կազմավորում (2), որն ընթանալով իջեցված վեցերորդ աստիճանով (երկրորդ «խոսրովային» կիսվերով) զարտուղի եղանակում, մի կողմից՝ արտացոլում է կամային հուժկու գծեր, մյուս կողմից՝ բացահայտորեն դրամատիկ տարրեր է ներմուծում զարգացման մեջ և այն ուղղում դեպի բարձրակետային անդրանիկ ոլորտը։ Այստեղ «խոսրովային» աստիճանը թեև հնչում է նաև իր բնական տարբերակով, բայց լարումը չի նվազում։ Այն միանգամից թուլանում է հաջորդ նախադասուլթյան մեջ (3), ուր վերականգնվում են առաջինի (1) թե՛ հնչամասը, և թե՛ ելևէջներն ու տրամադրուլթյունը։ Այսպիսով լրանում է ստեղծագործուլթյան առաջին, հարաբերականորեն ամբողջական մասը։ Սրա վերջում «բենկորճ» կիսվերի վրա իրագործված դադարը մի հնարանք է պարզապես։ Սպաս-

վող «խոսրովայինը» հայտնվում է հաջորդ մասի սկզբում, որով ապահովվում է սահուն անցումը և, միաժամանակ, զարգացման տրամաբանական կապը։

Տաղի միջին մասը (II) բաղկացած է տարբեր պաշտոններ կատարող մեղեդիական հինգ կազմավորումներից։ Առաջինը (օրինակում՝ 4) իր երկու դասույթներով մեղեդին «խոսրովայինից» տանում է վեր, մինչև երկրորդ «էկորճը», և շրջազարդում այն՝ միաժամանակ անցում իրագործելով դեպի Բ՛ դարձվածք ձայնեղանակը։ Դիտարկվող մասի կարևորագույն հատվածը մեղեդիական երկրորդ կազմավորումն է (օրինակում՝ 5), որը նաև ողջ ստեղծագործության բարձրակետային ոլորտն է ներկայացնում։ Այն՝ ծավալուն է, ներփակում է մեծ ու փոքր բազմաթիվ դասույթներ, որոնք գոյացնում են երկու հղոր ալիքներ։ Մեկն իր ծավալումն սկսում է երկրորդ «էկորճ»— երկրորդ «խոսրովայինի» պոռթկում-թռիչքով, որից հետո երաժշտությունը ձիգ, պրկված գալարուն ու երերուն ընթացքով հետևողականորեն շրջազարդում է Բ՛ դարձվածքի այդ անկայուն վերին հենակետը (երկրորդ «խոսրովային»), հիմնականում շոշափելով նրա անմիջական շրջապատի դեպի ցած, մինչև երկրորդ «փուշ» և «պարոյկ» կիսվեր գտնվող հատվածը։ Մյուսում ավելի ևս լարվում է երաժշտական հոսանքը։ Ելևէջը կարծես մագլցելով անցնում է երկրորդ «խոսրովայինի» անմիջական շրջապատի՝ դեպի վեր տարածվող հատվածին. ու երկրորդ «ներքնախաղի» վրայով բարձրանալով մինչև երրորդ «փուշ», նույնիսկ՝ երրորդ «էկորճ», ինքնամոռաց զմայլանքի ու հափշտակության մեջ իր ընթացքը հագեցնում է կրքոտ վերելք-վայրէջքներով՝ հանկարծահաս ամբարձումներով ու անսպասելի անկումներով և, ի վերջո, վերադառնում երկրորդ «էկորճին»՝ Բ՛ դարձվածքի հիմնաձայնին։ Հետևում է երաժշտական հոսանքը Գկ-ի ոլորտներին մոտեցնող մի դասույթ (6), որին հաջորդող ելևէջում (7) մի պահ վերարծարծվում են՝ առաջին մասի մեղեդիական 2-րդ կազմավորման հուժկու թռիչքն ու զարտուղի ձայնեղանակի շրջագծերը։ Բայց տվյալ կապակցության մեջ դրանք հնչում են զգալիորեն լիցքահանված մի որակով։ Մեղեդիական գիծը, թող որ ալիքաձև շարժումներով, հետևողականորեն իջնում է ցած։ Միջին մասը շրջանակվում է նախընթաց ալեկոծումները խաղաղեցնող մի կազմավորումով (8)։ Այն՝ ելևէջը բերում է տաղի սկզբնական պտուտներին և նույնիսկ հանգաձև կապում «խոսրովայինի» վրա։

Վերջինս, սակայն, տաղի բնութագրված զագաթնակետային բարբառումների ահագին լարումից հետո, բնականաբար, ավելի համակողմանի հիմնավորում է պահանջում, որով օրինաչափորեն հետևում է երրորդ մասը (III)։ Սա ևս ինքն իր մեջ եռահատված է, ինչպես արդեն նշել ենք։ Եվ այնպես, որ առաջին ու երրորդ հատվածները (օրինակում՝ 9 և 11), դարձյալ՝ ներկայացնելով տաղի մեղեդիական 1-ին ու նաև 3-րդ և 8-րդ կազմավորումների թեթեվակի տարբերակված մի ձևը, նույնականորեն ընթանում են «բենկորճ» կիսվերով Գկ ձայնեղանակում և լրանում «խոսրովայինի» շուրջ հյուսված հանգաձևով։ Այլ հանգամանքներում, ամենայն հավանականությամբ, սրանով էլ կավարտվեր ստեղծագործությունը։ Տվյալ դեպքում, սակայն, հարկ է զգացվել ավելացնել վերը նշված հավելյալ եզրափակումն էլ՝ Coda-ն, որ ներկայացնում է մեղեդիական Գկ նույն կազմավորման տարբերակումը (12), և որում շրջազարդվելով կրկին հաստատվում է վերջավորող ձայնը («խոսրովա-

յինը»)[207]։ Դա բացատրվում է նրանով, որ տաղիս երրորդ մասում հնչում է մի նոր բարձրակետ (տե՛ս 10-րդ կազմավորումը)։ Ճիշտ է, այն ունի ավելի տեղական նշանակություն և, ընթանալով համաձայնուլթային բնուղիղ ձայնաշարով ձայնեղանակում, որոշ չափով կարծես մեղմացնում, «առարկայացնում» է նախընթաց ներքին ապրումները։

Այդուամենայնիվ, հիշյալ բարձրակետը զգալի լարում է առաջ բերում։ Ելևէջն սկսելով ութնյակային մեծ թռիչքով, միանգամից հեղաշրջում է եղանակը՝ տեղափոխված էջելով Դ֊ի (հմմտ. երկրորդ «էկորճ»— երկրորդ «խոսրովային» համաձայնուլթային առանցքը), որից հետո զարտուղուլթյամբ (երկրորդ «վերնախաղ» կիսվարի միջոցով) անցնում է Բ֊ին։ Վերջինիս սահմաններում ելևէջը վատարում է ներքընթաց մեղմ պտույտներ էլ, սակայն բարձրացված ներքին ձգտող ձայնատեիճանը («բենկորճ» կիսվերը), սույն կապակցուլթյան մեջ ևս անհանգիստ շեշտեր է հաղորդում մեղեդիական կազմավորմանը[208]։ Ահա ինչու, անհրաժեշտ է եղել հավելյալ կարգով առաջ բերել մեղեդիական վերջին կազմավորումը։

Ամբողջապես առած «Աչքըն ծովը» նարեկացու ամենաբարդ տաղերից է։ Ըստ որում, այն նաև վերանայվել է, ասացինք, XII—XIII դարերում, սակայն, այնպես, որ պահպանվել են նրա նախաստեղծ հիմքը՝ երաժշտական բուն մտահղացքը, ինչպես և սկզբնական ելևէջներից ու պտույտներից շատերի գլխավոր շրջագծերը։

Այսպես ուրեմն, դատելով բնուլթագրված ձայնագրուլթյուններից, նարեկացու քննարկվող տաղերը աչքի են ընկնում գեղարվեստական խոշոր արժանիքներով, որոնք արտահայտված են նրանց մեղեդիների լայնաշունչ վիպաքնարական բնույթի, անհատական ապրումների անմիջականուլթյան, ինչպես և հուզական֊իմաստային բովանդակուլթյան ընդհանրացման բարձր աստիճանի ու կամային աննախընթաց ցայտուն գծերի մեջ։ Հորինվածքային առանձնահատկուլթյունների առումով այդ տաղերում ակնառու են ձայնելևէջային ու կշռույլթային հարստուլթյունը, համաձայնուլթային անցումների շքեղ երանգապնակը և ճարտարակերտուլթյան ավարտվածուլթյունը։ Կարևոր է նշել, որ սույն տաղերի եղանակներում առկա են երաժշտական միտքն սկսելու, զարգացնելու և վերջացնելու ոճական նշանակություն ունեցող մի շարք ընդհանուր ձևեր։ Այսպես՝ «Հաւիկ» ու «Ահեղ ձայնս» տաղերը նման սկիզբ ունեն, որ կայանում է՝ քառյակային թռիչքի միջոցով և կամ ուղղակի համաձայնուլթային ձայնաշարի բարձր հնչամասում տեղադրված հիմնաձայնին դիմելու, նրա վրա կանգ առնելու և այն շրջազարդելով բարձրակետային պահ ստեղծելու մեջ, որից հետո եղանակի ծավալումը, բնականաբար, ընթանում է աստիճանական էջքով։ Այս երկու երգերը «Հաւուն, հաւուն» տաղի հետ, ունեն նաև համանման վերջավորուլթյունները, որոնք ներկայացնում են համաձայնուլթի 5-րդ աստի-

---

207 Այսպիսով, որոշ տարբերակումներով, տաղում վեց անգամ հնչում է մեղեդիական մեկ արմատական կազմավորում (հմմտ. օրինակում՝ 1, 3, 8, 9, 11 և 12 թվահամարներով նշված տեղիները)։ Դոյանում է մի ամբողջ շեղոտ, որ հակադրվելով ստեղծագործուլթյան ավելի շարժուն-ուժական (դինամիկ) տեղիներին, արտահայտում է կարծես ակամա համակերպումից առաջացող, արտաքնապես հանդիստ (ստատիկ) հոգեկան վիճակ։

208 Ի դեպ, այդ աստիճանը հնչում է հաջորդ երկու (11 և 12-րդ) կազմավորումներում ևս, որով նրա մասնակցուլթյամբ հյուսված հանգաձևերն արտահայտում են նաև՝ հոգեկան տվյալ վիճակին հատուկ այնպես էլ ստեղծված մի հակասուլթյուն։

ձանից դեպի հիմնաձայնն ուղղված ներքընթաց սահուն շարժումներ: Իրար մոտիկ սկզբնաձևեր ունեն «Հաւուն, հաւուն» և «Սայլն այն իջանէր» տաղերը: Ան. սրանցում շեշտված, երկար տևողություն ունեցող և շրջազարդվող ձայնը համաձայնության 5-րդ աստիճանն է, որին դիմում է եղանակը, դարձյալ՝ վերընթաց թռիչքով (հիմնաձայնից) և կամ ուղղակի: Ի դեպ՝ համաձայնության և կամ նրա ինքնուրույն մի ոլորտի հիմնաձայնից դեպի 5-րդ աստիճանն ուղղված թռիչքը ունենում է և շատ ավելի կամային նկարագիր, ինչպես դա հանդիպում է «Աչքն ծով» տաղում: Միայն թե այստեղ հիշյալ թռիչքը, հաջորդելով եղանակի ծավալման արտաքնապես խաղաղ սկզբնական փուլին և հանդես գալով զարտուղության պահին, ստեղծում է վառ հակադրություն և երաժշտական կերպարը հագեցնում է ծանր ապրումներով (ենթարկում դրամատիզացիայի): Այնուհետև, «Հաւուն, հաւուն» և «Սայլն այն իջանէր» երգերում մոտիկ են վերջավորող ներքընթաց հանգաձևերում զարդարող օժանդակ ձայների օգտագործման ձևերը ևս: Ոճական ընդհանրությունների առումով հիշատակելի են նաև եղանակների ծավալման միջին մասերին հատուկ ներքընթաց նմանակում-կրկնություններ (սեկվենցիաները) և համաձայնության հիմնաձայնից դեպի 5-րդ աստիճանն ուղղված սահուն վերընթաց շարժումները և այլն: Վերջապես, քննարկվող բոլոր տաղերն էլ ունեն անհամեմատելի կառուցվածք, որը, սակայն, գեղարվեստորեն արդարացված ու համոզիչ է:

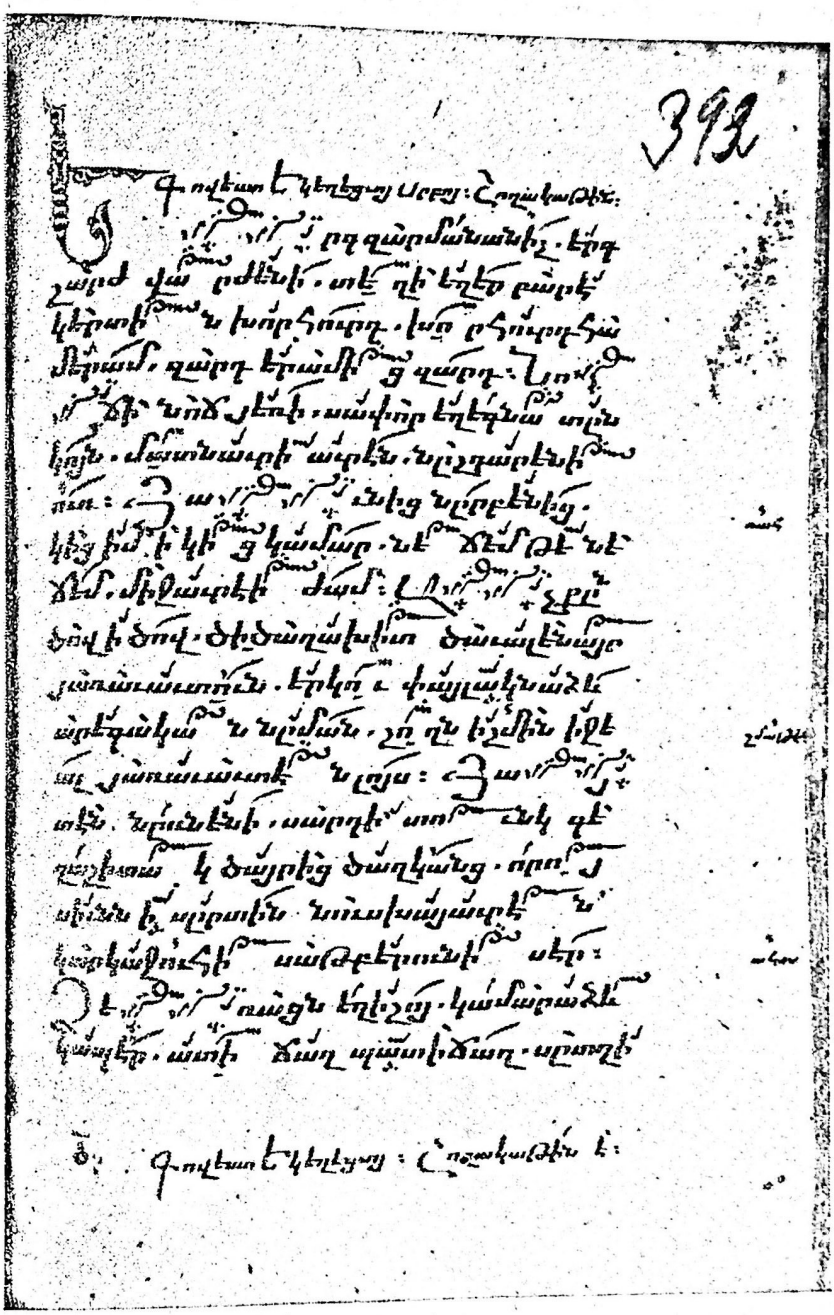
Այս ընդհանուր գծերի առկայությամբ հանդերձ, Նարեկացու քննարկված տաղերն ունեն մեկը մյուսից տարբեր նկարագիր: Ինչպես արդեն նկատել ենք, «Հաւուն, հաւուն»-ը խոհական-քնարական բնույթի գործ է, որ աչքի է ընկնում փոքր ծավալի մեջ ներդրված հուզական-իմաստային մեծ բեռնվածությամբ ու խորհրդավոր ենթաբնագրով[209]. «Ահեղ ձայնս»-ը՝ ոգեշունչ հռետորական, «Սայլն այն իջանէր»-ը՝ պատմողական (քնարական զեղումներով), «Հաւիկ»-ը լայնաշունչ վիպական, և «Աչքըն ծով»-ը՝քնարադրամատիկական: Յուրովի լրացնելով իրար, սրանք գոյացնում են հոգևոր մշակույթի ինքնատիպ ամբողջական մի երևույթ: Այն հանդիսանալով հայ մասնագիտացված երգաստեղծության նախընթաց ողջ զարգացման բնական ու տրամաբանական արդյունքը, ընդհանուր առմամբ հարազատորեն արտահայտում է որոշակի պատմաշրջանի, միջավայրի ու նաև մեծատաղանդ մի հեղինակի գաղափարական-գեղարվեստական ձգտումները և մեր առջև պարզում անցյալի հայ երաժշտարվեստի փայլուն էջերից մեկը, որի նշանակությունը դժվար է գերագնահատել:

Այսպիսով, գեթ ինչ-որ չափով փոխհատուցվում է կարծես այն մեծ թերին, որով Նարեկացու քսանից ավելի տաղերից լոկ հինգի մասին ենք խոսում այսօր: Գոնե գիտակցելու համար, թե հրապուրիչ ինչպիսի խնդիրներ են սպասում ապագա հայագետ-երաժիշտներին, այստեղ բերենք Նարեկացու մյուս տաղերից մի քանի խազագրված նմուշներ: Ահա՝ «Երգ զարմանալի» (եկեղեցվո տաղ)[210].

---

209 Իրոք, ամեն ինչից երևում է, որ նրանում արտահայտված հարաբերական հանգստությանը նախորդել է հոգեկան ահագին մի խռովք, անհատից դեպի տիեզերք ուղղված մեծ, անպատասխան մի հարցի հարուցած փոթորիկ:

210 Մատենադարան, ձեռ. № 7785, էջ 393ա:

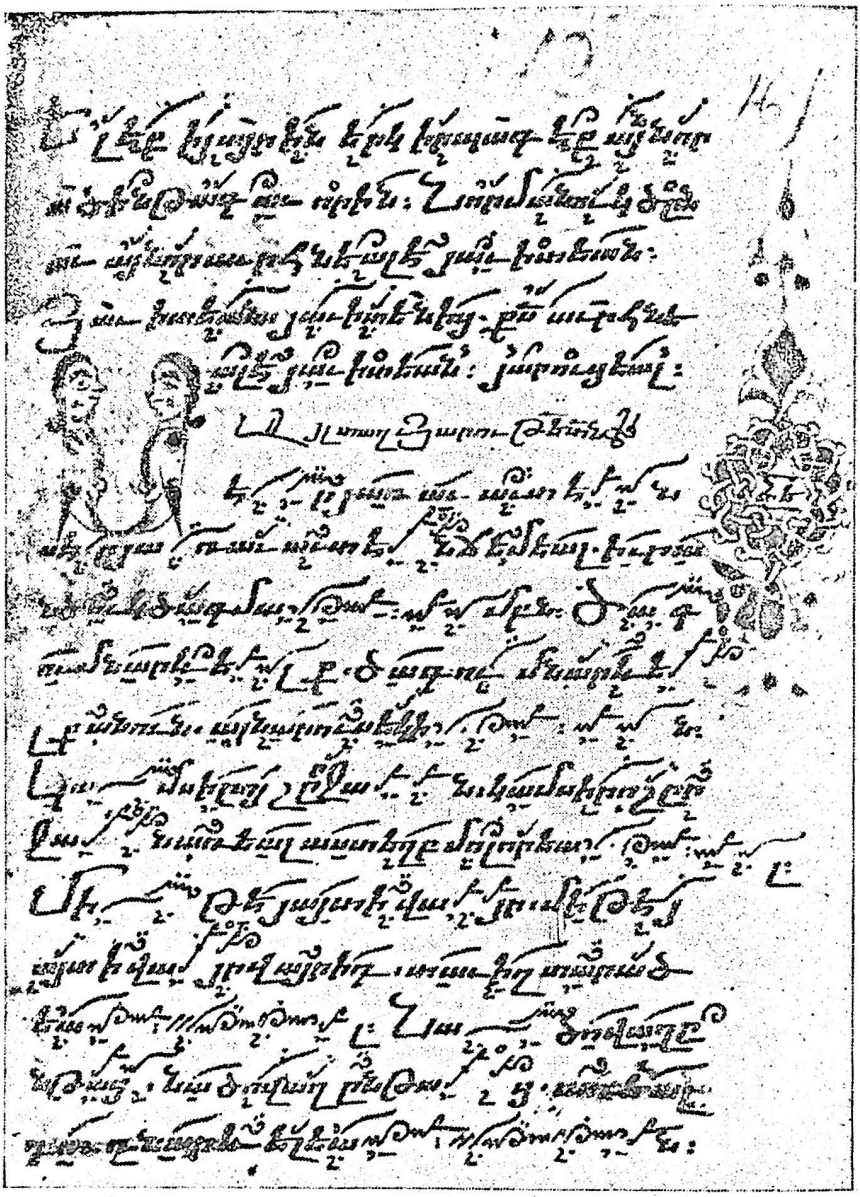


«Սէր յառաւաւտէ» (հարության տաղ)[211] (տե՛ս էջ 226).
«Գոհար վարդն» (վարդավառի տաղ)[212] (տես էջ 227)։

Այս օրինակների պերճ խազավորումներից, խազաշարքերի բարդ հյուսվածքից, այլև գրական բնագրի վանկերի հետ ունեցած իրենց հարաբերու-

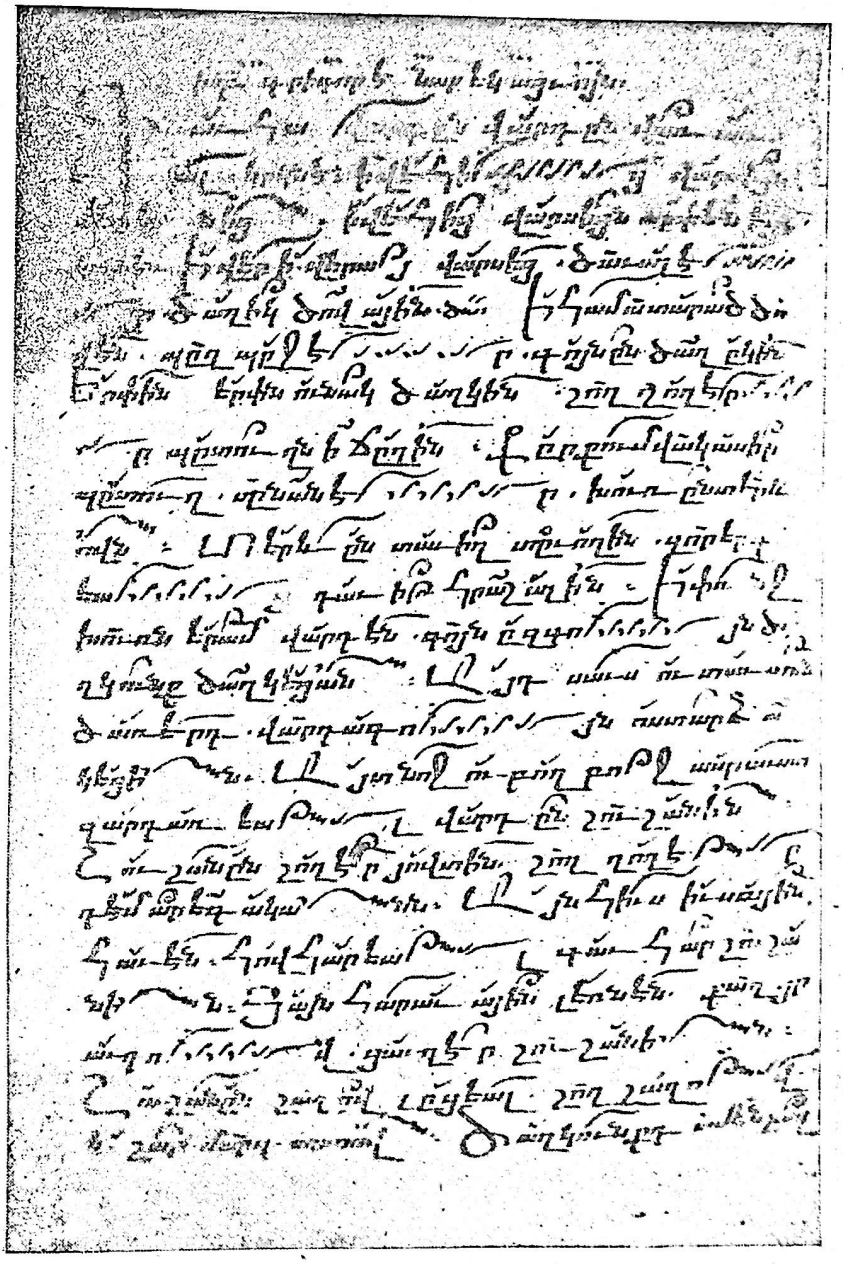
211 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 172ա։
212 Նույն տեղում, ձեռ. № 3540, էջ 287բ։

թյուններից դժվար չէ հետևցնել, որ սրանք (ու մնացածները) ևս վերը քննարկված տիպի ստեղծագործություններ են։ Բոլորը միասին ներկայացնում են այն մեծ երևույթը, որը մի կողմից՝ ընդհանրացնում է հայ մասնագիտացված երգաստեղծության վաղ միջնադարյան ողջ բարեշրջումը, և մյուս կողմից՝ դառնում հիշյալ արվեստի զարգացման հաջորդ փուլի փայլուն սկիզբը, ավե-



լին՝ նրա հետագա վերելքը պայմանավորող երկու խոշոր մղիչ ուժերից մեկը։ Մյուսը՝ Շնորհալու ժառանգությունն է, ինչպես գիտենք։ XI—XV դարերի հայ մասնագիտացված երգաստեղծության զարգացումը սույն դիրքերից հանգամանալից կերպով հետազոտելու համար անհրաժեշտ երաժշտական գրառումները քանակապես սակավ են։ Սակայն այն հանգամանքը, որ ձեռքի տակ

պտնվող ձայնագրությունները լուկ վերն ասվածի ու կատարված քննության լույսի տակ են որոշակի խմաստ ստանում, որպես հրաժշտապատմական ընթացքի տվյալ հատվածին վերաբերող կոթողներ, անկասկած խոսում է մեր թեզերի օգտին։



Անիի մշակութային մթնոլորտին կապված հեղինակներ: Անանուն հեղինակ: Շարունակելով վերլուծումների շարքը, նախ դիմենք Բագրատունիների մայրաքաղաք Անիի մշակութային մթնոլորտում գործած և կամ նրան կապված հեղինակների գեղարվեստական արտադրանքի բնորոշ բեկորները ներկայացնող երկու ձայնագրություններին:

Դրանցից առաջինը Անանուն հեղինակի «Տիրամայրն» տաղի կոմիտասյան գրառումն է: Տաղն իր նյութով՝ Ավագ ուրբաթ օրվա և կամ խաչելության կոչվող հին, սիրված, լայնորեն տարածված և մեծ ժողովրդականություն վայելած ստեղծագործություններից է, որը ճիշտ այդ պատճառով էլ (ինչպես, ասենք, Նարեկացու «Հաւիկը»), կենցաղավարել է այլազան տարբերակներով, Ըստ եղած տվյալների, ուշ միջնադարում վերանայվելով նորոգվել է նրա գրական բնագիրը: Ջուտ եկեղեցական նպատակների համար էջմիածնում, անցած հարյուրամյակի վերջին քառորդում, հոգևոր երգերի ձայնագրյալ ժողովածուների, մասնավորապես՝ ձայնագրյալ Պատարագի ստեղծման ու վավերացման ժամանակ, բավական է համարվել գրական բնագրի հետևյալ քառատողը (4+4+4+3 հին տաղաչափությամբ).

Տիրամայրն հանդէպ որդւոյն ի խաչին կայր տրտմագին
Եւ լսելով, ըզծարաւին հառաչմամբ լայր ցաւագին,
Ի փուշ պըսակըն դիտելով՝ ողբ, կոծ, վայ տայր իւր անձին.
«Աչացըս լոյս որդեակ Յիսուս, [զի] ես ընդ քեզ մեռանիմ. ո՜հ»:

XVII—XIX դարերի ձեռագրերում հաճախ հանդիպող այս խոսքերը ավելի մեծ մի քերթվածի սկիզբն են միայն[213]: Որպես խաչելության ողբ, ձեռագրերում այդ քերթվածը երբեմն բերվում է նաև Հակոբ Նալյանի գրական նմանատիպ մշակումների շարքում[214]: Կարո՞ղ է պատահել, որ մեզ զբաղեցնող քերթվածը ևս Նալյանի փորձված գրչի բովով անցած լինի: Այսպես թե այնպես, թվում է, որ քննարկվող տաղի գրական բնագիրը փոփոխությունների երկար ուղի է կտրել: Ամենայն հավանականությամբ, նրա նախնական (ասենք՝ XI—XII դարերին վերաբերող) լեզվական տարազն սկզբից ևեթ աչքի է ընկել աշխարհիկ (գուսանական) արվեստից եկող զգալի տարրերով: Ավելի ուշ, տաղիս լայն տարածմանը զուգընթաց, գնալով ավելացել է այդ տարրերի տեսակարար կշիռը, որով XVII—XVIII դարերում հարկ է զգացվել գրական նոր մշակման ենթարկել բնագիրը: Եթե նույնիսկ ընդունենք, որ հայոց Պատարագի մեջ հատվածաբար, հնագույն եղանակի զուգորդությամբ անցած գրական բնագիրը Հակոբ Նալյանի գրչի վաստակն է, ապա դա ևս զարմանալի չէ, որովհետև XVIII դարի համար բացառիկ չէ որպես երևույթ:

Ինչպես գիտենք, XVIII դարում հայոց պաշտոնեդրության մեջ մտել ու ձայնագրյալ Պատարագում էլ ներառնվել են հոգևոր մի-երկու այլ գրական բնագրեր ևս: Մեկն է Պետրոս Ղափանցու «Կանայք ամենայն»-ը, փոխանակ

---

213 Տե՛ս, օրինակ, Մատենադարան, ձեռ. № 4285 (XVII—XVIII դդ.), էջ 180բ:

214 Մատենադարան, ձեռ. № 8274, էջ 30ա—բ (այստեղ էջ 29բ—30ա-ում՝ «Ողբ խաչելութեան ի Յակոբ պատրիարքէ» խորագրի տակ զետեղված է «Այ իմ Յիսուս որդեակ բաղձալի» ողբը, որին և, նոր խորագրով ու համարակալությամբ հաջորդում է մեզ հետաքրքրող նյութը:

«խոսրովայինի»՝ առաջին «վերնախաղի» վրա հանդչող Գկ զարտուղի հին, ավանդական եղանակի զուգորդությամբ[215], Ավելի բնորոշ է մյուսը, որ՝ Սիմոն Երևանցու «Արի աստուածծ» հուզաթաթավ աղոթք-մաղթանքի գրական բնագիրը։ Այն զուգորդված է «Տէր ողորմեա»-ի լուր օրերի համար նախատեսված Բձ ծանր եղանակի հետ[216]; Իսկ վերջինս, ինչպես ցույց ենք տվել ժամանակին, ոչ այլ ինչ է, քան (ճիշտ ու ճիշտ) Ներսես Շնորհալու՝ աղուհացիկ վեցերորդ կիրակիի կանոնի «Որ վխորհուրդ քո գալստեանդ» օրհնության երաժշտական բաղադրիչը[217]։

Ահա նման երևույթի հետ է, որ բախվում ենք նաև «Տիրամայրն» տաղը քննելիս։ Սրա գրական ներկա բնագիրը ևս ուշ միջնադարում է անցել հայոց պաշտոներգության մեջ։ Եղանակը, սակայն, հնուց է գալիս և մեզ հասել է երկու տարբերակով։ Ն. Թաշճյանի գրառմամբ, որ ներկայացնում է XIII—XIV դարերում, Կիլիկիայում, եղեցղության զարդոլորուն ոճի սկզբունքների կիրառմամբ վերանայված նմուշներից (սա տեղադրված է Պատարագում)[218] և Կոմիտասի ձայնագրությամբ, որում արտացոլված է երաժշտական նույն բաղադրիչի նախնական, XI (առավելն՝ XII դարի սկզբներին) վերաբերող մեղեդիական կերտվածքը։ Վերջինս այժմ գտնվում է Կոմիտասի երևանյան դիվանում և մասնագետներին հայտնի է մի քանի երաժիշտների փոխադրությամբ (հայկականից եվրոպական ձայնանիշերի)[219]։ Մենք բերում ենք Մ. Աղայանի իրագործած փոխադրությունը (մի-երկու վրիպումների սրբագրությամբ, որ կատարել ենք հիմք ընդունելով Կոմիտասի ձեռագիրը)[220]։ Ահա այն[221] (տե՛ս էջ 230)։

Երաժշտական խորքով այս եղանակը որոշակի կապերի մեջ է միջնադարյան գուսանական եղբարվեստի հետ[222] և իր սկզբնական բնորոշ ելևէջներով

---

215 Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878, էջ 222։

216 Նույն տեղում; էջ 67։

217 Ն. Թամմիզյան, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973, էջ 44։

218 Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878, էջ 168—169։

219 Դրանցից մեկը, քննարկվող տաղի հրապարակումով ու մասնագիտական մեկնաբանություններով՝ տե՛ս Ա. Հարությունյան, Միջնադարյան մի քանի տաղերի մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1965, № 3։

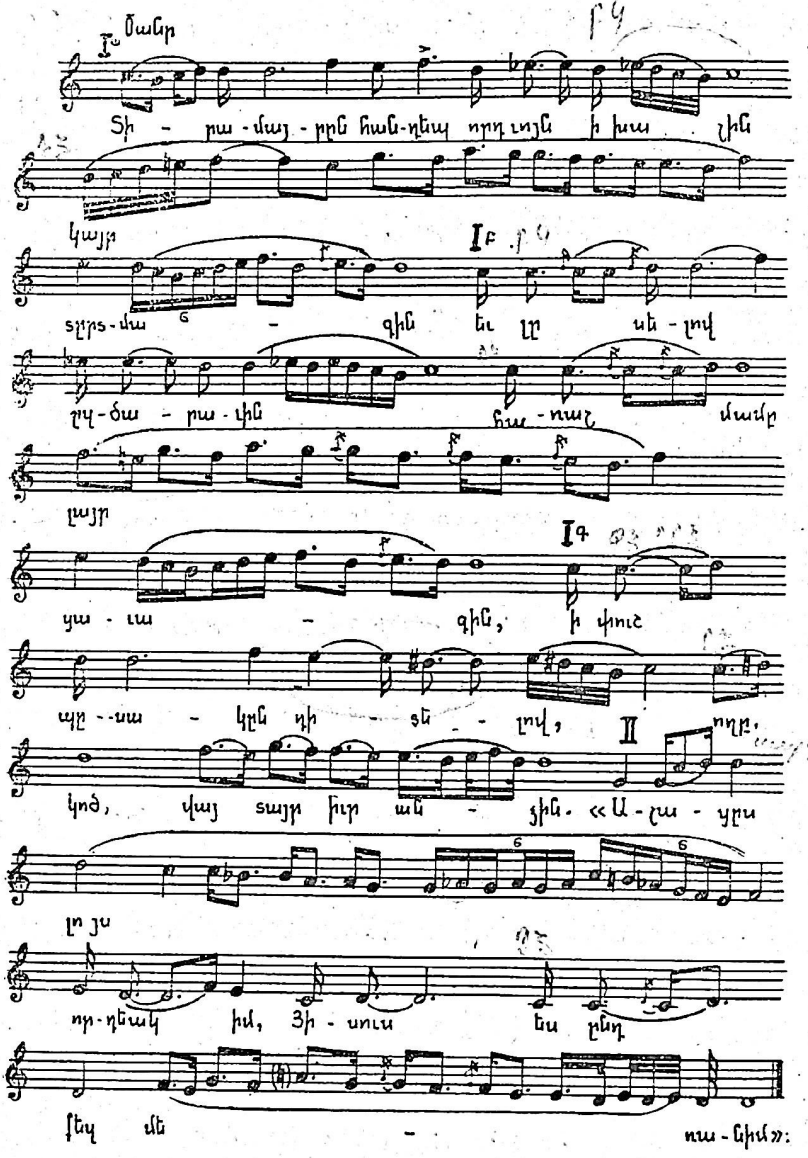
220 Հայկական տաղերի մասին բեկնածուական քննաճառ է պաշտպանել Մ. Աղայանը տակավին 1953 թվականին (մի փաստ, որ զարմանալիորեն նշված անգամ չէ երաժշտի՝ «Հայկական Սովետական Հանրագիտարանում» հրապարակված կենսագրության մեջ. հատ 1, Երևան, 1974, էջ 244)։ Ավելի ուշ, հեղինակն այդ քննաճառը վերանայելով, մի մենագրություն էր պատրաստել՝ «Հայկական տաղերը» խորագրով՝ (Երևան, 1962), հրատարակելու նպատակով։ Հանգուցյալի ցանկությունն այն էր, որ տողերիս գրողը լինի աշխատության խմբագիրը։ Մենք սիրով համաձայնեցինք, ծանոթանալով մենագրությանը դիտողություններ արեցինք, որոնք պայմանավորված էին՝ աշխատությունը ավելի կատարյալ տեսնելու մեր ցանկությամբ։ Մ. Աղայանն ընդունեց դրանք, համաձայնվեց վերանայել Ն. Թաշճյանի ձայնագրած մի շարք տաղերի իր փոխադրություններն (որոնք իրագործված էին ազատ, փաստորեն ներկայացնելով մեղեդիների նոր խմբագրություններ, առանց բացատրության կամ հիմնավորման, ուստի և՝ անտեղի տվյալ մենագրության մեջ) և նույնիսկ սկսել էր աշխատել այդ ուղղությամբ, երբ վրա հասավ մահը (1966 թ.) և գործը խափանվեց։ Ընթերցողին այստեղ հղելով Աղայանի «Հայկական տաղերը» (1966 թ.) և գործը խափանվեց։ Ընթերցողին այստեղ հղելով Աղայանի «Հայկական տաղերը» ձեռագիր աշխատության, մեր հարգանքի տուրքն ենք մատուցում հայրենանվեր երաժշտի հիշատակին։

221 Հմմտ. ՋԱԳԱՔ, Կոմիտասի դիվան, նյութ № 341։

222 Որից դժվար չէ հետևցնել, թե տաղիս գրական հին (մեզ չհասած) բնագրի մեջ ևս արդեն թափանցած են եղել աշխարհիկ արվեստից եկող լեզվաոճական տարրեր։

քավական պարզ հուշում է մեր հանրահայտ «Կռունկի» մեղեդիական բաղադրիչը հեռուներից նախապատրաստած գուսանական հին տաղերի կենցաղավարման մասին։

Երաժշտաոճական ընդհանուր հատկանիշներով, սակայն, մասնավորապես մեղեդիի ծավալման հնարանքներով և ամբողջական կառույցի հուզական և տրամաբանական (ճարտարակերտական) նախասկիզբների փոխկապվածու-



ժյան բնույթով դիտարկվող ստեղծագործությունը շատ մոտ է նարեկացու տաղերի՝ իրենց համաձայնույթային բնուղիղ (դիատոնիկ) հիմքով, կշռույթային-ելևէջային գծագրերի դասական պարզությամբ, համաչափության իմաստավորված խախտում պարունակող հորինվածքով, այլև արտահայտվելակերպի զուսպ նկարագրով, լայն շնչով ու ջերմ քնարականությամբ աչքի զարնող նմուշներին («Հաւուն, հաւուն», «Սայլն այն իջանէր», «Ահեղ ձայնս»)։ Այն-

քան, որ մի ժամանակ նույնիսկ Նարեկացուն է վերագրվել այն։ Ք. Քուշնարյանն, օրինակ, որպես Նարեկացու ստեղծագործություն է քննել տաղս[223]։ Սակայն, ինչպես նշել ենք այլ առիթով էլ[224], «Տիրամայրը» XI—XII դարերի Անանուն հեղինակի վաստակն է, հեղինակ, որն ապրել ու գործել է Նարեկացու ավանդները յուրովի շարունակող մի կենտրոնում, ամենայն հավանականությամբ՝ Անիում[225]։

Բերված ձայնագրյալ օրինակում զանց է առնված ձեռագրերում հանդիպող գրական բնագրի չորրորդ տողի «զի» խոսքն ու վերջին «ո՛հ» բացականչությունը։ Մնացածը համընկնում է։ Գալով եղանակին, պետք է նախ անդրադառնալ նրա չափազանց հետաքրքիր հորինվածքին։

Կառույցի հիմքը կազմում են երաժշտական երկու ընդարձակ նախադասություններ։ Մեկը, որ բաղկացած է երկրորդ «փուշի» ու երկրորդ «էկորճի» վրա հանգչող երկու մեծ դասույթներից, տարբերակումներով հնչում է երեք անգամ՝ գրական տան երեք տողերի զուգորդությամբ (տե՛ս օրինակում՝ Ia, Ib և Ig նշումները)։ Մյուսը (տե՛ս օրինակում՝ II), զուգորդվում է ոտանավորի չորրորդ տողի հետ և բաղկացած է «բենկորճի» ու առաջին «էկորճի» վրա հանգչող երեք դասույթից։ Երրորդ դասույթը վերջավորող հանգաձև է, որով ավարտվում է ամբողջը։ Այստեղից պարզ է, ուրեմն, որ մեղեդին՝ նախադասություն առ նախադասություն՝ շարադրված է ըստ ոտանավորի տողերի։ Դա անմիջականորեն չի ընկալվում, և ահա թե ինչու։ Նախ այն պատճառով, որ երաժշտական հիշյալ նախադասությունների ներքին բաժանումները դասույթների՝ անկախ են գրական տողերի կառուցվածքից։ Եվ հետո՝ շնորհիվ մեղեդիում չափական հերկար ու կարճ միավորների ազատ հաջորդության, ինչպես և տարբեր վանկերի գեղատիպ երկարաձգումների ու ղարդոլորումների, որով զգալիորեն հաղթահարվում է երաժշտական ու գրական կառուցվածքային մեծ միավորների համապատասխանության երևույթը։

Հարկ է հատուկ լուսաբանել տաղիս երաժշտական դասույթների, նախադասությունների և ողջ կառույցի ձայնեղանակային-համաձայնույթային հիմքի հարցը, ընդ նմին շոշափելով նաև մեղեդիական տարբերակման ելևէջային ու չափակշռույթային միջոցներն ու հնարանքները ևս։ Ամբողջ կառույցը յուրատեսակ ստեղի է՝ գոյացած տեղափոխված էջելով մի քանի ձայնեղանակների, այլև դարձվածք ու զարտուղի երկու եղանակների ներհյուսումից։ Տիրապետողը սակայն, Դձ—Բձ գունավորության մի ուրույն եղանակ է, որը տաղի սկզբներում աստիճանաբար ուրվագծվում է երկրորդ «էկորճի» շուրջ, իսկ վերջում հաստատվում է առաջին «էկորճի» գլխավորությամբ, դեպի ուր

---

223 Տե՛ս նրա՝ «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», Л., 1958, էջ 133 (ուր «Տիրամայրն» իր երաժշտական բաղադրիչի ոճական հատկանիշների թելադրությամբ է ընծայվում Նարեկացուն. ավելի ուշ վերջինիս հատկացվեց, մասնավորապես, տաղի գրական բնագիրը ևս, որն ուղղակի սխալ է արդեն)։

224 Ն. Թահմիզյան, Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության, Գ, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր» (հասարակական գիտությունների), 1971, № 5, էջ 36։

225 Բնականորեն հանդում ենք այս մտքին, մանավանդ երբ մտաբերում ենք, որ Սենեքերիմ Արծրունու գլխավորած մեծ արտագաղթից հետո՝ Անին միաժամանակ դրեթե միակ մեծ կենտրոնն էր, ուր գուսանական երգ-երաժշտության հարաճուն զարգացման պայմաններում, օրինաչափորեն խորանում էր նաև հայկական մասնագիտացված երգարվեստի աշխարհականացման ընթացքը։

շրջվում է մեղեդին լարված զարգացումից հետո և հատուկ զարտուղության (մասնավորաբար՝ «պարոյկ» բնական ձայնաստիճանի) միջոցով։ Երաժշտության մեծագույն մասը ծավալվում է ներքնապես բախումնալի ելևէջներով լեցուն բարձր, լարված հնչամասում, որտեղ զարգացման ուժական բնույթը պայմանավորվում է նաև մեղեդիական գծի հագեցվածությամբ՝ ձայնեղանակային-համաձայնութային անցումներով, համադրություններով և հակադրություններով։

Այսպես, ստեղծագործության մեղեդիական առաջին պտույտն իսկ՝ բազմանշանակ է ձայնեղանակային պատկանելության առումով։ Այն՝ ելևէջը կատրող էր տանել Բ♭-ի, նույնիսկ Գ♭ դարձվածք եղանակի հունով։ Տվյալ դեպքում երկրորդ «վերնախաղ» կիսվարի հայտնությամբ, մեղեդին, առաջին դասույթի վերջում, երկրորդ «փուշի» շուրջ գոյացող կիսահանգաձևի շնորհիվ ստանում է Բկ-ի գունավորություն։ Հաջորդ դասույթը, որում դարձյալ վերականգնվում է երկրորդ «վերնախաղ» բնականը, ամբողջապես ընթանում է Գ♭ եղանակում, երկրորդ «էկորճ» հիմնաձայնով, որով լրանում է առաջին նախադասությունը (Ia)՝ չափական երեսուն միավոր ծավալով։

Մեղեդիի հետագա զարգացման ընթացքում ձայնեղանակային-համաձայնութային կարգի բոլոր տեղաշարժերը տեղի են ունենում նախադասությունների սկզբնական հատվածներում, մինչև եզրափակիչ դասույթների հայտնությունը. իսկ վերջիններում մշտապես հնչում է «էկորճի» շուրջ գոյացող Գ♭ եղանակը։ Ահա, երկրորդ նախադասության մեջ (Iբ), որն, ի դեպ, կըշռութային տարբերակման միջոցներով տարածվել ու ընդգրկել է երեսուն և հինգ չափական միավոր, առաջին դասույթի Բկ գունավորությունն սկզբից ևեթ ավելի որոշակի է զգացվում, նաև շնորհիվ երկրորդ «վերնախաղ» կիսվար աստիճանի ավելի լայն օգտագործման։ Երրորդ նախադասության (Iգ) առաջին դասույթում եղանակն անսպասելիորեն փոխվում է Գ♭ դարձվածքի, որով վառ հակադրություն է ստեղծվում և զգալիորեն սրվում է զարգացման ընթացքը։ Բացի այդ, այստեղ, առաջին հայացքից դարձյալ անսպասելիորեն, երաժշտական նախադասությունը (հատկապես իր երկրորդ դասույթի ծավալի հաշվին) սեղմվում է չափական քսանչորս միավորների շրջանակները։ Դրանով ընդգծվում է վերջին նախադասության միագումարող բնույթը (տե՛ս II)։

Այն ներառնում է երեսուն և չորս չափական միավոր և բաղկացած է մեղեդիական երեք դասույթից, ասացինք։ Դրանցից առաջինը ներկայացնում է մեղեդիի զարգացման ամենավճռական փուլերից մեկը։ Նրանում մեղեդին «պարոյկ» բնական աստիճանի միջոցով իր համաձայնութային-ելևէջային հարելիություններն ուղղում է ցած, և այդ ճանապարհին է, որ Տիրամոր սրտատոչոր, աղեկեզ խոսքերի զուգորդությամբ («Աչացս լոյս, որդեակ իմ, Յիսուս»...) մի պահ հնչում է նաև զարտուղի ձայնեղանակը («պարոյկ» կիսվար ու «ներքնախաղ» կիսվար առանցքով), որից հետո երաժշտությունը վերջնականապես խաղաղվում է առաջին «էկորճի» գլխավորությամբ կազմավորված Գ♭ եղանակի ոլորտում։ Անշուշտ, այդ խաղաղեցումը հարաբերական է, որովհետև համաչափության զգալի խախտում է առաջ գալիս շատ ուրույն երկմասանի այս ձևում, որտեղ երեք անգամ կրկնվող «հարցը» մեկ պատասխան է ստանում միայն, ի դեմս երաժշտական երկրորդ նախադասության։ Սրանով հանդերձ երաժշտական կերպարն ավարտված, ամբողջական

է, և դա պայմանավորված է նրանով, որ համաձայնությային երկու հենակետեր՝ վերին ու ներքին «էկորճները» կուռ շրջանակում են մեղեդիական ողջ զարգացումը։ Այսպիսին է Նարեկացու ավանդույթների՝ տարբեր ձայնեղանակների համադրության, անհամաչափ երկմասանիության և այլ սկզբունքների ստեղծագործական կիրառությամբ հորինված և XI կամ, առավելն՝ XII դարի սկզբներին վերաբերող ամենաինքնատիպ կոթողներից մեկը՝ «Տիրամայրն» տաղը։

Պետրոս Գետադարձն ու նրա երաժշտական վաստակը։ Գրեթե նույն ժամանակաշրջանում (XI հարյուրամյակում) և մշակութային նույն միջավայրի (Անիի) բարերար պայմաններում հորինված գործերը ներկայացնող վերոհիշյալ գրառումներից երկրորդն հանդիպում է Զայնագրեալ Շարակնոցում։ Խոսքը Վարդանանց կանոնի «Արիացեալք» ստեղի մանկունքի մասին է, որն, ըստ բոլոր տվյալների, պատկանում է Պետրոս Գետադարձի գրչին և որը, XII դարից հետո միշտ կատարվելով Ներսես Շնորհալու «Նորահրաշ պսակաւոր» շարականին կից, կրել է թե՛ այդ նշանավոր կտորի, և թե՛ մեծ երգչի Դկ ստեղծանոր երգերի ազդեցությունը։ Ինչպես գիտենք, Վարդանանց հիշատակին նվիրված շարականների խումբը, որից այսօր երկու երգ է մնացել միայն, հայ շարակնոցում զգալի վերիվայրումների ենթարկված նյութերից է։ Ըստ որում այն իսկ պատճառով, որ ազգային մեծ հերոսի կերպարը հրապուրել է շատ երգիչ-բանաստեղծների, որոնք երկարաշունչ կտորներ են հորինել, միշտ ձգտելով անպայման կանոնացված տեսնել դրանք։

Շարակնոցի նյութերի աստիճանական կուտակման ընթացքի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Վարդանանց հիշատակը հայ եկեղեցին մինչև XI դարի կեսերը նշել է՝ մարտիրոսաց երգաշարքից զանազան կտորներ երգել տալով։ Անիի անկումից հետո, սակայն, մի նոր նշանակություն է ստանում Վարդանանց տոնը և պահանջ է առաջ գալիս՝ այն իմաստավորող հատուկ երգեր ունենալու։ Դրան ներքին մղումով արձագանքած առաջին հեղինակներից մեկը եղել է Պետրոս Գետադարձը, Անին բյուզանդացիներին հանձնելու տխուր արարքի խարված մասնակիցներից մեկը, որը, ինչպես հայտնի է, հետագայում խորապես ղղջաց իր գործած մեծ սխալը և հոգեկան կիզիչ խոովքն ու հայրենասիրական վառ զգացումները զեղեց մի ամբողջ շարք շարականներում, որոնց հորինմանը նվիրվել էր հավանաբար տարագրության տարիներին[226]։ Սկսած Գրիգոր Տաթևացուց, Գետադարձ կաթողիկոսի անունով երեք խումբ երգեր են հիշատակվում՝ Հանգստյան (կամ Ննջեցելոց) և մարտիրոսաց երգաշարքերն ու բազմաթիվ «մանկունք» կոչված շարականներ. «զՀանգիստեանն և զՄարտիրոսացն՝ Պետրոս Գետադարձն, և զրազումս ի մանկունս»[227]։

Բայց այդ բոլորը, մանավանդ Հանգստյան և մարտիրոսաց մեծ երգաշարքերը մեկ հեղինակի գործ չեն, ինչպես նշում է Կոստանյանցն էլ[228]։ Այստեղ մեզ հետաքրքրում են «մանկունք» («մանկտիք») անվանվող, առավոտյան ժամին երգելի շարականները, որոնք ճիշտ այդպես՝ «Առաւաւտերգեր» ան-

226 Կ. Կոստանյանց, Տէր Պետրոս Ա Գետադարձ, Վաղարշապատ, 1897, էջ 42—53։

227 Գիրք հարցմանց հրիցս երանեալ սրբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Տաթեացւոյն, Կ. Պոլիս, 1729, էջ 637։

228 Կ. Կոստանյանց, Տէր Պետրոս Ա Գետադարձ, նշվ. հրատ.-ը, էջ 47։

վանելով Գետադարձին է հատկացնում շարականների հեղինակների մեր հնագույն ցուցակագիրներից մեկը՝ Սարգիս Երեցը (XIII—XIV դդ.). «զՄարտիրոսացն և զԱռաւաւտերգերն տէր Պետրոս կաթողիկոսն ասաց» գրում է նա, ուր, ինչպես տեսնում ենք, տակավին չկա Հանգստյան (կամ Ննջեցելոց) երգաշարքի հիշատակությունը[229]։

«Մանկունք» կոչվող շարականներն հատուկ առանձնացնելու միտումը բացատրելի է։ Հայ Շարակնոցում մի ամբողջ շարք սրբերի տոներին հատկացված են լոկ մեկական շարականներ, և են՝ առավոտյան ժամերին երգելի «մանկունքներ», չնայած ձեռագրերում դրանք հաճախ բերվում են «շարական» խորագրի տակ («շարական սրբոյն Դաւթի Դվնեցւոյն», «շարական սրբոյն Եփրեմի» և այլն), երբեմն միայն լուսանցքում ունենալով նաև մկ (= մանկունք) նշումը։ Ահա այս կարգի մանկունքների շարքումն է եղել ժամանակին «Արիացեալքը» ևս։ Ընդհանրապես ասած, հատուկ (այսինքն, ոչ թե որպես համապատասխան կանոնների մասեր, այլ առանձին) մանկունքներ հորինած երկու նշանավոր հեղինակներ գիտենք։ Մեկն է ճիշտ Գետադարձ կաթողիկոսը, մյուսը՝ Ներսես Շնորհալին։ Դա հավաստում են շարականների հեղինակների միջնադարյան գրեթե բոլոր ցուցակագիրները։ Իսկ Սարգիս Երեցը իր գաղափարած շարակնոցում նաև հստակ տարանջատում է հին (մինչև XI դարը) և նոր (XII դարում և ավելի ուշ) հորինված շարականները, այդ թվում և մեզ հետաքրքրող մանկունքները. առաջինները զետեղելով կրճատ գրությամբ[230], որպես վաղուց ի վեր հայտնի երգեր, երկրորդները՝ բաց գրությամբ, որպես յուրացման, կատարման ու տարածման համար հանձնարարվող նոր ստեղծագործություններ։

Արդ, ինչպես ճիշտ կողմնորոշվել էր տակավին Ս. Ամատունին[231], Սարգիս Երեցի գաղափարած շարակնոցում բաց գրությամբ առաջ բերված մանկունքներից շատերը[232] Շնորհալունն են. մինչ կրճատ գրությամբ զետեղվածների մեծ մասը[233] պատկանում է Պետրոս Գետադարձի գրչին։ Այս վերջին խմբի մեջն է ճիշտ «Արիացեալքը»։ Այն, Սարգիս Երեցի տվյալներով, ունեցել է «Շարական սուրբոց Վարդանացն» խորագիրը, որն և այդպես («շարական» եզակի ձևով) ընդհանրացել ու մնացել է, հակառակ հետագայում այդ մանկունքին կցված նոր երգերի առկայությանը, որոնցից ի վերջո հարատևել է Շնորհալու «Նորահրաշը»[234]։

---

229 Մատենադարան, ձեռ. № 2092 (շարակնոց, գրիչ՝ Սարգիս երեց), էջ 223բ։

230 Տե՛ս վկայակոչված ձեռագիրը (2092) բացի նրա տոնացույցի և ավետարանացույցի մասերից։

231 Տե՛ս նրա՝ «Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ», Վաղարշապատ, 1911, էջ 64—65։

232 Շատերը՝ բայց ոչ բոլորը։ Ինչպես ճշտեցինք ժամանակին, օգտագործելով Ամատունուն ևս հայտնի փաստերը, Նիկողայոս հայրապետի մանկունքը հորինել է Հովհաննես Երզնկացին (Շնորհալու հրաժշտաբանաստեղծական ոճի ազդեցության ներքո)։

233 Նույն վերապահությունն է, որ անում ենք կրկին։ Մեծ մասը, այլ ոչ թե բոլորը։ Բավական է հիշեցնել այս կապակցությամբ, որ Սարգիս Երեցի կրճատ ընդօրինակած մանկունքների շարքումն է նաև, ասենք՝ «Սրբոյն Վահանա [Գողթնացւոյն]» շարականը («Զարմանալի է ինձ»), որ VIII դարի ստեղծագործություն է։

234 Հմմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 6101 (շարակնոց, 1604 թ.), էջ 171ա («Շարական սուրբոց Վարդանաց», «Արիացեալք») և շարունակությունը՝ էջ 171բ («Նորահրաշ պսակաւոր»)։

Հիրավի, Պետրոս Գետադարձից հետո Վարդանի կերպարն ու Վարդանանց հիշատակը բորբոքել է Հովհաննես Սարկավագ վարդապետի երևակայությունը։ Ազգային-եկեղեցական արդեն ժողովրդականացող այս տոնի համար նա հորինել է ԳԿ ընդարձակ ու հիասքանչ մի օրհնություն («Անթառամ սիրոյ ծնունդըք»)՝ հայկական չափով և քառատող տների ա-ք այբբենական կարգով[235], որ ժամանակին երգվել է, իսկ ավելի ուշ, ցավոք, պարականոն է մնացել։ Եվ Սարկավագ վարդապետից հետո էլ Շնորհալին է անդրադարձել տոնիս, ստեղծելով իր հոյակերտ «Նորահրաշը» որպես համբարձի։ Սարգիս Երևցին հայտնի է եղել Վարդանանց հիշատակին նվիրված մի ամբողջ կանոն, հետևյալ կառուցվածքով[236]։

Աւրհնու[թիւն] — «Անթառամ սիրոյ ծնունդըք»...
Հարցն — զմարտիրոսացն «Որ զհրաշափառն» ասայ.
Մանկունք — «Արիացեալք»...
Համբարձի — «Նորահրաշ»...

Այս շարքում օրհնությունն ու համբարձին օրինակված են բաց գրությամբ։ Հարցը (որի տակ կարելի է հասկանալ նաև Ողորմյան ու տեր երկնից ը ևս) հղված է մարտիրոսաց Դկ շարքի երկրորդ միավորին («Որ զհրաշափառ քո զօրութիւնդ ծանուցեր»), իսկ մանկունքը կրճատ գրությամբ է, ինչպես ասացինք։ Վարդանանց հիշատակին կապված այս բոլոր երգերից, ի վերջո, հարատևել են երկուսը. «Արիացեալքը», միշտ որպես մանկունք, և «Նորահրաշը», որը Սարգիս Երեցի ժամանակներից հետո դիտվել է որպես օրհնություն, բայց ձեռագիր ու տպագիր գրեթե բոլոր շարականոցներում օրինակվելով մանկունքից հետո, ի խախտումն կանոնի կառուցվածքի[237]։ Պարզ է, որ դա արվել է վաղնջական ավանդույթի զորությամբ, որով դարձյալ ամրապնդվում է մանկունքիս հին և Գետադարձ կաթողիկոսի հեղինակությունը լինելու համոզումը։ Մեզ այստեղ հետաքրքրում է ճիշտ այդ մանկունքը, որպես XI դարում հորինված ծանր ու ստեղծ երգ։ Ստորև դիտարկում ենք նրա առաջին տունը[238] (տե՛ս էջ 235—236)։

Սրա «ստ[եղծ]» նշմանը հանդիպում ենք նույնիսկ հնագույն շարակնոցներում, որոնցում խազագրությունը ևս համապատասխանաբար բարդ է[239]։ Ընդհանուր առմամբ համապատասխանություն կա նաև բուն մեղեդիական և

---

235 Ն. Թահմիզյան, Հովհաննես Սարկավագ իմաստասերը և հայ միջնադարյան նրաժշտական մշակույթը, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1979, № 3—4, էջ 349—352։

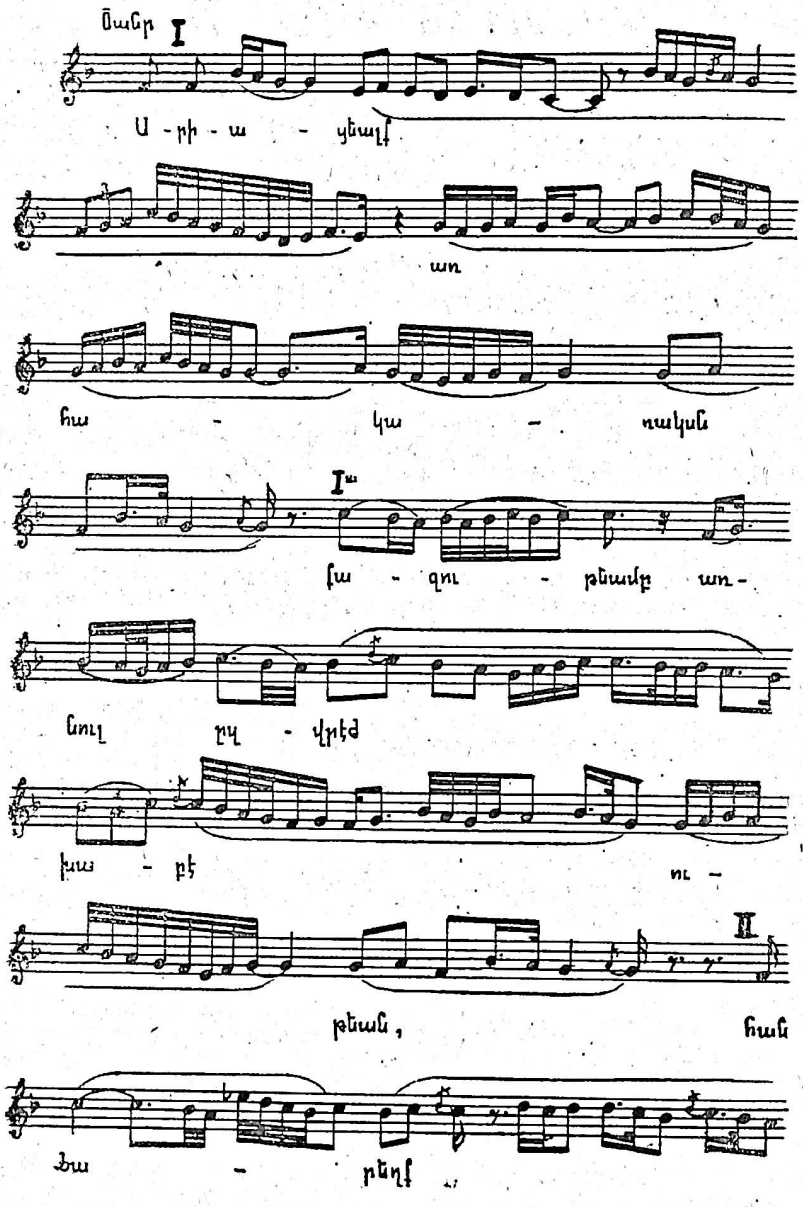
236 Նույն տեղում, էջ 350։

237 Պատկերն այդպիսին է Զայնագրեալ Շարակնոցում ևս (երգերի մանկունք և օրհնություն նշումներով), որ առաջին հայացքից զարմանք է հարուցում, որովհետև օրհնությունն է, որ նախադաս պետք է լիներ։ Վերնագիրն այստեղ էլ հատկանշական է. «Շարական (!) սրբոց Վարդանանց»։ Հմմտ.՝ Զայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, էջ 889—894։

238 Նույն տեղում, էջ 889։

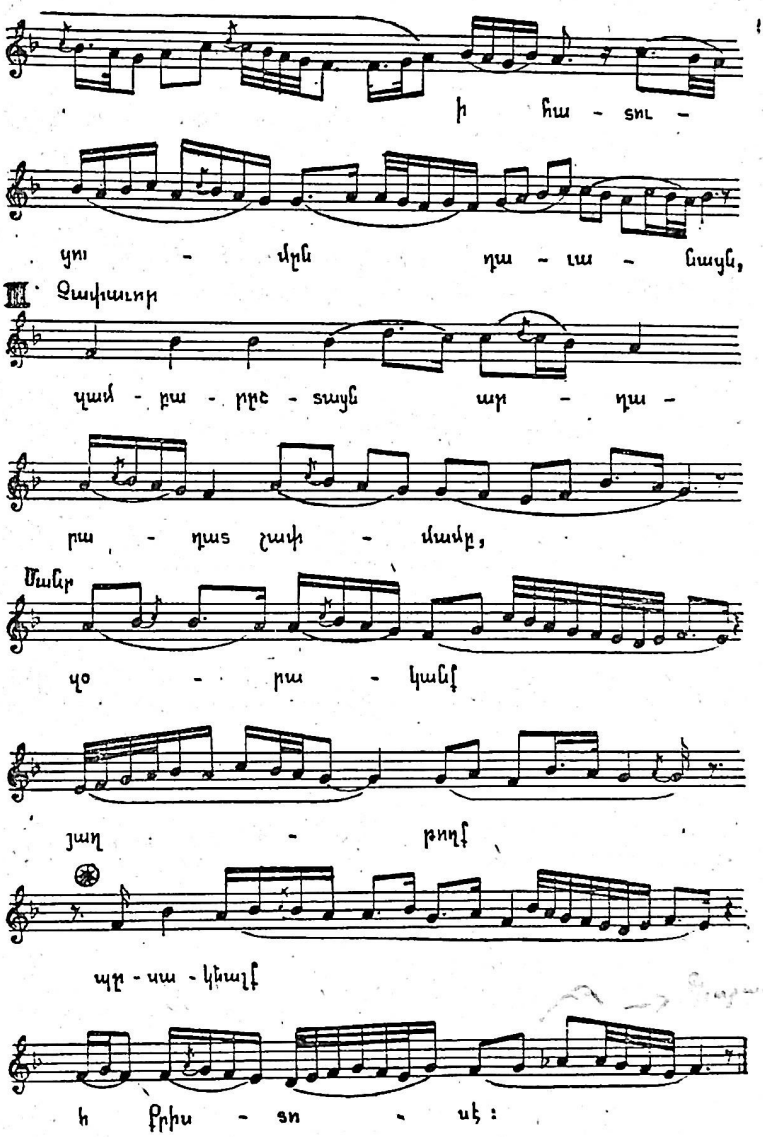
239 Հմմտ. Մատենադարան, ձեռ. № 9838 (XII դ.), էջ 105ա (այս գրչագրում, որ գաղափարված է երուսաղեմում, նախադաս է «Նորահրաշը», էջ 104բ, բայց առանց երգի տեւական նշման, մինչդեռ «Արիացեալքը» լուսանցքում ունի թե՛ «Ստ» և թե՛ «մկ» նշումները). ձեռ. № 1577 (XIII դ.), էջ 254բ և № 1576 (Դրազարկ, 1328 թ.), էջ 266բ։

խազային հյուսվածքների միջև[240]։ Արդեն ասել ենք, որ քննարկվող մանկունքը, կատարողական դարավոր փորձի ընթացքում, ենթարկվել է Շնորհալու երգերի ազդեցությանը (ինչպես դա նկատելի է նաև Սահակ Պարթևի, Սահակ Ջորափորեցու և այլոց առանձին ստեղծագործությունների երաժշտական բաղադրիչում)։ Իրոք, հարևանցի ակնարկն անգամ բավական է հաստատելու, որ



240 Գուցե միակ կետը, որին հարկ է հատուկ անդրադառնալ այս կապակցությամբ, հետևյալն է։ Ն. Թաշճյանի ձայնագրության մեջ «չափաւոր» նշումն ունեցող հատվածներ կան (ինչպես բերված օրինակում, նույնպես և շարականի բ և գ տներում), որոնք, ըստ բոլոր տվյալների, պետք է լինեին «չափաւոր-ծանր»։ Որովհետև երգիս միջնադարյան խազավորումները հիմք չեն տալիս մեղեդիի ընթացքը (տեմպը), ավելի սուր (ասենք՝ ուղղակի «ծանր» և «չափաւոր») հակադրություններով իրացնելու։

շարականս շուշափելի տարրեր է ներառել Շնորհալու Դկ ստեղի այնպիսի երգերից, ինչպիսիք են՝ «Երանելի սուրբ մանկունք» («Մանկանցն Բեթղեհէմի» կանոնից), «Երկնատուր հօտ ընտրեալ» («Հրեշտակապետացն Գաբրիէլի և Միքայէլի» կանոնից), «Լերինք ամենայն» («Գ աւուր Վարդավառի» կանոնից) և այլն։ Վերջին հանգաձևի «ներքնախաղ» կիսվարն էլ, թվում է, ուղղակի «Նորահրաշից» է գալիս և կոչված է ճիշտ այն նախապատրաստելու։



Այս բոլորով հանդերձ XI դարում ստեղծված ծանր ու ստեղի մանկունքը չէր կարող կորցրած լինել իր երաժշտական բաղադրիչի նախնական հիմքը։ Ինչպես մի շարք այլ հին շարականներում, այս մանկունքում ևս, մեղեդիական տարբեր պտույտներ սկզբից ևեթ հետագա զարգացման հնարավորություններ են ունեցել։ Դրանք իրագործել է, մասնավորապես, Շնորհալին, որից հետո, դարերի հոլովման մեջ կատարողական-հանկարծաբանական արվեստի

գոյատևման պայմաններում, բնական է, փոխադարձաբար աղդվել են նաև նախօրինակ երգերը։ Վերջիններիս մեղեդիներն, այսպիսով, հարստացել են պարզապես, և ոչ թե, ասենք, փոխարինվել նորերով։ Անհրաժեշտ է, ճիշտ այս ի մտի ունենալով, ծանոթանալ մանկունքիս մեղեդիական գեղակերպ պատյաններին և առաջ բերված տան ամբողջ մեղեդին։ Ինչպես երևում է օրինակից (տե՛ս նրանում մեր արած նշումները), կառույցն ունի ավելի հին շարականներից մեզ հայտնի՝ յուրահատուկ եռմասանի ձև (մի լրացուցիչ եղրափակումով)։

Շենքը բաղկացած է մեղեդիական չորս մեծ կազմավորումներից (օրինակում՝ I, Ia, II, III) և ավելի փոքր ծավալի հիշյալ լրացուցիչ եղրափակումից՝ վերջավորող նոր ձայնաստիճանի շուրջ կառուցված հանգաձևով (տե՛ս օրինակում աստղանիշով ցույց տրված տեղին)։ Այդ կազմավորումները մոտավորապես նույն մեծությամբ նախադասություններ են, որոնք, սակայն, բաղկացած են տարբեր ծավալի դասույթներից։ Այնպես, որ երաժշտությունը հոսում է հանգիստ շարժումով և արձակ կշռույթով, ինչպես առհասարակ հատուկ է հանկարծաբանական տիպի ծանր երգերին։ Ձևը գոյանում է անշտապ, սահուն անցումներով։ Առաջին նախադասությամբ, որն ավարտվում է «խոսրովայինի» վրա, շարադրվում է մեղեդիական մի առնաշունչ կերպարի հիմքը կազմող թեզ, աստիճանաբար բացահայտվելիք համաձայնույթային ոլորտներով ու ամփոփման, ընդարձակման և առհասարակ ստեղծագործական տարբերակման ենթակա արտահայտիչ պատյաններով[241]։ Մեղեդիի ծավալման նշված հնարանքների զուսպ կիրառությամբ է աչքի ընկնում երկրորդ նախադասությունը (I a))։ Նրանում ելևէջն իր սկզբնական պատյանով թեև շոշափում է երկրորդ «փուշի» շուրջ գոյացող համաձայնույթային մի նոր ոլորտ, սակայն շուտով կրկին թեքվում է դեպի «խոսրովայինը» ու հանդչում դրա վրա։ Երկրորդ «փուշի» ոլորտն ավելի հարուստ բացահայտվում է երրորդ նախադասության մեջ (II), որը փաստորեն ստեղծագործության միջին մասն է։ Այստեղ ելևէջը ծավալվում է՝ երկրորդ «փուշ»—«բենկորճ»—«պարոյկ», նպատակամետ, ամբարձուռ մի առանցքի շուրջ (ի վերջո «պարոյկը» հիմնավորող հանգաձևով), որն և համաձայնույթային-մեղեդիական պատշաճ հակադրություն է ստեղծում նախընթացի մակատմամբ։ Հաջորդ նախադասության մեջ (III) ելևէջը «պարոյկ»— «բենկորճ» ոլորտի միջով բնականորեն վերադառնում է «խոսրովայինն» աստիճանին, տարբեր ձևերով շրջազարդում այն, ու, թե՛ չափավոր, և թե՛ ծանր ընթացքների մեջ, հաստատում նրա՝ որպես վերջավորող ձայնի՝ բոլոր իրավունքները։ Լրացում-եղրափակում ներկայացնող ավելի փոքր նախադասությանը, սակայն, առանց հակասելու երաժշտական մտքի զարգացման տրամաբանությանը, եղանակը բերում է մի նոր վերջավորող ձայնի՝ «բենկորճին»։

Առանց հակասելու, ասացինք, որովհետև Դկ ստեղի ձայնեղանակի համար հավասարապես օրինական վերջավորող ձայներ են թե՛ «խոսրովայինը», և թե՛ «բենկորճը»[242]։ Ձևի այս ընդհանուր շրջանակներում, բայց քիչ ավելի

---

241 Դիտելի է, որ երաժշտական առաջին նախադասության հետ զուգորդված խոսքերը ևս՝ «Արիացեալք առ հակառակսընն», գրական ողջ բնագրի իմաստը խտացնող կարևորագույն արտահայտություններ են։

242 Ահա ինչու, «Արիացեալքին» մեղեդիի ամենավերջին պատյանում «Նորահրաշը» նախապատրաստելու մտահղությամբ ավելացված միակ ձայնաստիճանը ևս համարում եմ «ներք-

պարզ մեղեդիական գծագրով, «Արիացեալքը» ևս, «Տիրամայրն» տաղի նման, հանդիսացել է Անիի երաժշտամշակութային դիմանկարի հարաղատ կողմերից մեկն արտացոլած ստեղծագործություն։

Հովհաննես Սարկավագ վարդապետի տաղային ստեղծագործության մասին։ Վերջապես, Անիի կրթական, գիտաստեղծագործական ու գրական-երաժշտական մթնոլորտում է ծաղկել ու գործել նաև միջնադարի մեր նշանավոր արվեստաբան-արվեստագետ վարդապետը՝ Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերը (+1129 թ.)։ Դժբախտաբար, նրա գեղարվեստական արտադրանքի բառեմասնությունները չենք կարող մատչելի միջոցներով հանդիսադրել այստեղ, որևէ ծանր ձեռքի կամ տաղի օրինակով։ Հեղինակի այդ կարգի ստեղծագործությունները մնացել են ճոխ խազավորված միջնադարյան ձեռագրերում, ուր նրանց երաժշտական նշանագրության հարուստ հյուսվածքը ցույց է տալիս համապատասխան մեղեդիների զարդոլորուն նկարագիրը։ Նման տաղերից է, օրինակ, հետևյալը[243] (տե՛ս էջ 240)։

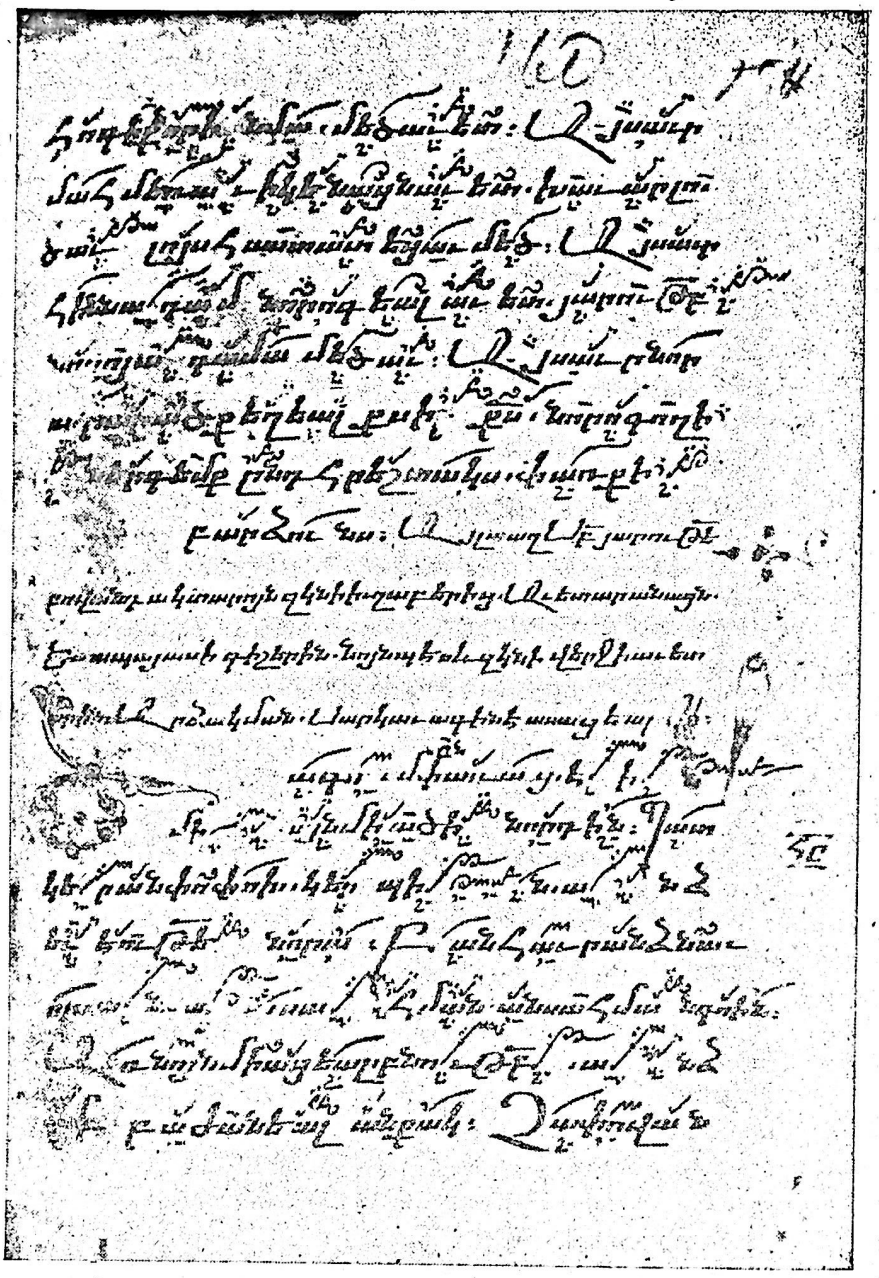
Դատելով խորագրից[244], տաղս կատարվել է ոչ միայն Հարության տոնին, այլև վերջինս խորհրդանշող՝ եկեղեցական տարվա շուրջ երեսուն կիրակիներին, պատարագի ժամին։ Հակառակ դրան, այն՝ ի վերջո մոռացության է մատնվել, որով այսօր չի երևում հայոց հոգևոր երգերի ձայնագրյալ ժողովածուներում։ Այսպես և ուրիշ արժեքավոր ստեղծագործություններ։ Սրանով հանդերձ, Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերի գիտական-գեղարվեստական գործունեության երաժշտական երեսակը մեր ջանքերով ընդհանուր առմամբ ղգալիորեն հստակվեց վերջերս[245]։ Այնպես, որ այժմ երաժիշտ-բանաստեղծ խոհուն վարդապետի մասին կարող ենք խոսել հենվելով ոչ միայն նրա խորհրդավոր Աղոթագրքի, սարյակ թուղթին նվիրված և ուրիշ հազվագյուտ քերթվածների, այլև չափավոր ընթացքի մի քանի բարձրարվեստ շարականների և այլ նյութերի վրա։ Դրանց բազմակողմանի քննությունը դարձյալ ու դարձյալ բերում է համոզման, որ Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերի գեղարվեստական արտադրանքում առավել տաղանդավոր կերպով դրսևորվել են XI դարի երկրորդ կեսի և XII-ի սկզբների հայկական բարգավաճեալ քաղաքային կյանքի պայմաններում մշակված ըղեգիտական առաջադեմ ըմբռնումներն ու վերջիններիս կապված արվեստի մոր գծերը։ Այն է՝ բանաստեղծական ապրումների ավելի մարդամոտ (ոչ ճգնավորական) որակը, հարթ, սահուն, մատչելի ոճի լեզվական ազնվաշունչ մշակույթը և խոր ու լայն հունով արտաքնապես հանգիստ ծավալվող հուզաթաթավ մեղեդիականությունը (մելոսը)։ Այս ամենի համախումբ միակցությունը հիմնականում ճիշտ Անիից էլ անցնելով կիլիկիա, առաջընթաց հաջորդ շարժումների համար ծառայեց որպես մեկնարկային բարձրադիր պատվանդան։

նահապաղ» կիսվարը։ Ըստ բոլոր տվյալների, այդ ձայնաստիճանը սկզբնապես եղել է «ներքնախաղ» բնական։

243 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 160ա։

244 «Այլ տաղ Սուրբ Յարութեան բովանդակ ամարայն զկնի իւղաբերից Աւետարանացն. և ապա ասի գիշերին, նույնպես և զկնի վերջի աւետարանին Արձակման. Սարկաւագին է ասացեալ» (ընդգծումը մերն է— Ն. Ք.)։

245 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Հովհաննես Սարկավագ իմաստասերը և հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթը», «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1979, № 3—4, էջ 328—356։



Կիլիկյան հայկական երաժշտական մշակույթը։ Գրիգորիս Պահլավունին և նրա երաժշտական վաստակը։ Կիլիկիան և նրա հետ մշակութային մի ամբողջություն կազմող մոտակա գաղթավայրերն այս շրջանում արդեն բնակեցված էին հայկական հոծ բնակչությամբ։ Կայունանում էր գրավոր միջին հայերենը և ձևավորվում (մոր համաձուլվածքի գոյացման առումով) կիլիկյան ժողովրդական բանահյուսությունը։ Գործում էին մի շարք նշանավոր վանքեր ու գրչակենտրոններ, այդ թվում՝ Արքակաղինը, Դրազարկը, Մլիճո վանքը և ուրիշներ. իսկ բուն Կիլիկիայի սահմաններից դուրս՝ նաև Կարմիր վանքը,

Հռոմկլան և այլն։ Կիլիկյան ողջ իրականությունը մեծագույն ջանքեր էր գործադրում հնարավորին չափ լայն ու խոր ընդգրկմամբ ընկալելու, մասնավորապես, հին և նոր (V—XII դարերի) հայ մասնագիտացված երգարվեստի նվաճումները և որ կարևորն է, առանց ընդհատման շարունակելու երաժշտապատմական նպատակամղված ընթացքը։ Եվ իրոք, Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերի կյանքից հեռանալու ժամանակներում էր ճիշտ, որ Կիլիկիայում, և առհասարակ այդ կողմերում, սկսվում էր հայկական գրական-երաժշտական կյանքի ամենալուսավոր շրջաններից մեկը, այսպես կոչված «արծաթե դարը»։ Այն վերտած նշանավոր դեմքերից հանճարեղ երաժիշտ-բանաստեղծ Ներսես Շնորհալու վիթխարի ժառանգությունը, նրա ավագ եղբայր Գրիգորիս Գ Պահլավունի կաթողիկոսի և Ներսես Լամբրոնացու մի շարք երգերի հետ միասին, ներկայացնում է հայ միջնադարյան երաժշտության պատմական զարգացման շղթայի կարևորագույն օղակներից մեկը։

Գրիգորիս Պահլավունին, որ կոչված է նաև Փոքր Վկայասեր, ի տարբերություն Գրիգոր Բ (կամ Մեծ) Վկայասերի, հայոց պատմության մեջ հայտնի է որպես իմաստուն հովվապետ, զանազան սրբերի վկայաբանությունների ճարտար թարգմանիչ, լուսամիտ մատենագիր, դպրության, արվեստի ու երաժշտության զարգացման աննախանձ կազմակերպիչ և տաղանդավոր երաժիշտ-բանաստեղծ։ Նրա գրչի վաստակն են, մասնավորապես, Շարակնոցում՝ Աստվածածնի Ավետյաց կանոնը («Խորհուրդն անճառ») և երկրորդ Նաղկազարդի կանոնը («Մեծահրաշ այս խորհուրդ»)[246], իսկ Գանձարանում՝ Գրիգոր Լուսավորչին նվիրված «Ի յելս արևու արև ծագեցաւ մեզ յարևմտից» տաղը[247], ինչպես և Ջրօրհնեաց «Ով զարմանալի» անդուգական տաղը, որ նոր ժամանակներում, ու երբեմն միջնադարում էլ[248] սխալմամբ հորդորակ է անվանվել։ Գրիգորիս Պահլավունու շարականները գեղեցկահարմար կտորներ են ընդհանրապես, ընտիր իմաստներով և պատշաճավոր երաժշտությամբ[249]։ Դարաշրջանիս հատուկ գրական-բանաստեղծական ու երաժշտաոճական առանձնահատկությունները, սակայն, վառ դրսևորված են նրա վերոհիշյալ տաղերում։ Դրանցից Գրիգոր Լուսավորչին նվիրվածն այնպես էլ մնացել է խազավոր ձեռագրերում։ Իսկ Ջրօրհնեաց տաղը մեզ հասել է նաև բանավոր ավանդությամբ ու գրառվել Ե. Տնտեսյանի, Ն. Թաշճյանի և Կոմիտասի ջանքերով։

Իր տեղում արդեն նշել էինք, որ Տնտեսյանը՝ Շարական Ձայնագրեալ ժողովածուի վերջում, և Թաշճյանը՝ Ձայնագրեալ Պատարագի հավելվածում ղետեղել են նաև Ջրօրհնեաց և Ոտընկվայի կարգերի իրենց հայտնի եղանակները։ Երկու երաժիշտների իրագործած ձայնագրություններն ըստ էության մոտիկ են միմյանց։ Դա բացատրվում է նրանով, որ երկուսն էլ օգտվել են միևնույն միջավայրին (ավյալ դեպքում՝ Կ. Պոլսին) կապված աղբյուրից։ Միայն,

---

246 Գիրք հարցմանց երից երանեալ սրբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Տաթևացւոյն, Կ. Պոլիս, 1729, էջ 627—628 («Իսկ վհորհուրդն անճառ, և զՄեծահրաշն՝ Գրիգոր Վկայասէրնն)։

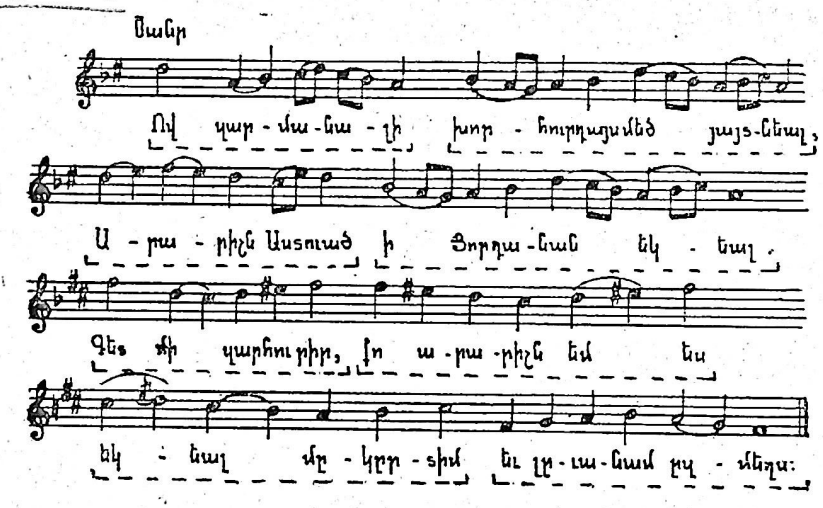
247 Մատենադարան, ձեռ. № 2672, էջ 116բ («Տաղ Գրիգորի Լուսաւորչին, ասացեալ ի Գրիգորիս կաթուղիկոսէ, եղբայր տեառն Ներսիսի Կլայեցւոյ»)։

248 Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Մխիթարեան մատենադարանին ի Վիեննա, հատ. Բ (կազմեց Հ. Ոսկեան), Վիեննա, 1963, էջ 511 («Յորդորակ ի Գրիգորէ կաթուղիկոսէ յաւուր մկրտութեան Տեառն մերոյ՝ Ով զարմանալի խորհուրդ այս մեծ յայտնեալ» և այլն)։

249 Տե՛ս Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, էջ 50—58 և 587—594։

երևում է, Թաշճյանը ձայնագրել է ավելի փորձված երգչի կատարածից։ Մասնավորապես Ջրօրհնեաց (կամ Մկրտութեան) կարգից թե՛ Տնտեսյանը, և թե՛ Թաշճյանը առաջ են բերել երեքական կտոր. Հովհաննես Երզնկացու (Պլուզի) «Յամենայն ժամ օրհնեմք» եղանակավոր քարոզը, Գրիգորիս Պահլավունու «Ով զարմանալի» տաղը (այն կոչելով հորդորակ) և, ինչպես ստորև կտեսնենք, դարձյալ Երզնկացու գրչին պատկանող մի գործ՝ «Այսօր ձայնն հայրական» հորդորակը, որն և անվանում են տաղ, կարծես անտեսելով, որ հորդորակն է հաջորդում տաղին, և ոչ հակառակը[250]։

Ավելի կարևոր է, սակայն, հետևյալը։ Նախակոմիտասյան մեր երևելի եկեղեցական երաժիշտների ջանքերով գրառված՝ Ջրօրհնեաց տաղի ու նրա հորդորակի ինքնին հետաքրքիր եղանակներն իրականում յուրահատուկ տարբերակներ են, որոնք առաջացել են համապատասխան ստեղծագործությունների լայն տարածման հետևանքով[251]։ Բարեբախտաբար, Ջրօրհնեաց ու նաև Ոսնկվայի կարգերի երգերը ձայնագրել է նաև Կոմիտասը[252]։ Եվ ինչպես ուրիշ շատ դեպքերում, տվյալ պարագայում էլ՝ կոմիտասյան գրառումներն են, որ երևան են բերում դիտարկվող երգերի եղանակների ավելի հին, ու ելևէջային-կշռույթային առումով ավելի ընտիր ու հարազատ ձևերը։ Այստեղ մենք պետք է կանգ առնենք «Ով զարմանալի» տաղի վրա, առաջ բերելով նրա կոմիտասյան գրառումը։



Ջրօրհնեաց հինավուրց հանդեսի համար Գրիգորիս Պահլավունու հորինած այս տաղը ժամանակի ընթացքում մեծապես սիրվել, լայնորեն տարածվել ու դարձել է համապատասխան ծիսակատարությունների երաժշտական կենտրոնական համարը։ Դժվար է ասել՝ երաժշտական բաղադրիչի գեղար-

250 Հմմտ. Ե. Տնտեսյան, Շարական Ձայնագրեալ, Իսթանբոլ, 1934, էջ 770—772։ Ն. Թաշճյան, Ձայնագրեալ Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878, էջ 206—212։

251 Հանգամանք, որն այս կամ այն չափով հատակ հետևում է հիշյալ գործերի երաժշտական նշանագրության քննությունից էլ, ըստ XV—XVIII դարերի խազավոր գրչագրերի։

252 Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Տաղք և Ալէլուք Հայաստանեայց Առաքելական Ս. եկեղեցւոյ, Փարիզ, 1946, էջ 7—9, «Ով զարմանալի» («Երգ Ջրօրհնէքի» խորագրով), և 9—10, «Այսօր ձայն հայրական» («Ջրօրհնեաց շարական» վերնագրի տակ)։

վեստական խոշոր արժանիքների, թե՛ իսրապես բանաստեղծական գրական հազվագյուտ բնագրի շնորհիվ։ Վերջինս բաղկացած է ինը տնից։ Տները երկտողանի են, տողերը՝ երկանդամանի, 5—7 կամ 5—6 կառուցվածքով։ Թափերականության տարրերով հագեցած և բարառնության ու դիմառնության վարպետ կիրառումներով աչքի ընկնող քերթվածը, ամբողջապես առած, բացառիկ գեղեցկության և ներգործուն ձայներով հարուստ մի պատկեր է, ուր տեսանելի կերպարներով բացահայտվում է Մկրտության խորհրդի վերին իմաստը։ Կոմիտասի ձայնագրած տարբերակը[253] քննարկվող տաղի երաժշտաբանաստեղծական կերպարային բովանդակության մի յուրահատուկ խտացումն է, որում երգային տունն ընդգրկում է քերթվածի չորս տողը (տվյալ դեպքում՝ առաջին և չորրորդ երկտող տները)։ Դրա շնորհիվ ընդգծվում և ավելի վառ ու տպավորիչ է դառնում դրամատիկ մի հակադրության, որը կազմում է գեղարվեստական մտահղացքի հիմքը, ինչպես կհամոզվենք։

Երաժշտական բաղադրիչը լայնածոր է։ Արտաքնապես սահուն ծավալվող ելևէջն ընթանում է, փաստորեն, զարտուղի եղանակում[254], որ բացահայտվում է աստիճանաբար։ Նախ, գրական բնագրի առաջին երկու տողերի զուգորդությամբ, հնչում է Գ♯ ձայնեղանակը, որում ելևէջը պտտվելու պատրաստ մի վիճակում ալիք-ալիք տարուբերվում է համաձայնության երկու գլխավոր հենակետերի՝ երկրորդ «փուշի» և «խոսրովային» միջև, ի վերջո հանգչելով երկրորդի՝ հիմնաձայնի վրա։ Երրորդ տողի սկզբից[255] ձայնեղանակային, համաձայնության, հնչամասային և ուժական (դինամիկ) ցնցող հակադրության համբ հանդես է գալիս Գ♯ դարձվածքը։ Ելևէջում միանգամից հայտնվում է երկրորդ «վերնախաղը», որն և շրջապարդվում է երկու-երեք անգամ։ Ստեղծվում է բարձրակետային հրաբորբ ոլորտ, որից հետո մեղեդին խաղաղվում է տակավ, քայլ առ քայլ իջնում մինչև առաջին «վերնախաղը», և զարտուղության կազմելով, հիմնավերում այն՝ որպես վերջավորող ձայն։

Հետաքրքիր է նաև ստեղծագործության կշռույթը։ Գրական բնագրի տողերի անդամներից ամեն մեկին համապատասխանում է երաժշտակառուցողական մի միավոր՝ մեղեդիական դաստյթ (տե՛ս օրինակում կետ-գծերով բաժանված հատվածները)։ Դրանք (դաստյթներն) ունեն կշռույթային յուրատիպ կառուցվածք։ Որպես ընդհանուր կանոն, երկարելով շեշտվում են դրանց առաջին ու վերջին վանկերը։ Այդ դաստյթները, սակայն, նախ՝ տարբեր ծավալի են, և հետո, դրանցից երկուսը թեթևակի տարբերակումով կրկնվում են այնպես, որ խախտվի համաչափությունը։ Ահա. առաջին տողի երկրորդ դաստյթը կրկնվում է երկրորդ տողի վերջում, իսկ երրորդ տողի առաջին

---

253 Վկայակոչված «Տաղք և Աւէլուած» տետրում ներկայացված է տաղիս կոմիտասյան ներդաշնակության երկու տարբերակ քառաձայն խմբի համար (էջ 7—8 և 8—9)։ Մայր մեղեդին սակայն, գրիթե նույնն է երկրորդում ևս։ Մենք բերել ենք հիշյալ տետրի 7—8 էջերում զետեղվածը։

254 Մենք զարտուղի ենք անվանում այն եղանակները, որ Գ♯-ում և կամ Գ♯ դարձվածքում ծավալվելով, իրենց հանգաձևում որպես վերջավորող ձայն հիմնավորում են առաջին «վերնախաղ» աստիճանն ու ավարտվում դրա վրա (ճիշտ այնպես, ինչպես ընդունված է զարտուղի համարել՝ նույն «վերնախաղի» վրա հանգչող-ամբողջացող Գկ եղանակները)։

255 «Գետ մի զարհուրիր» և այլն (տե՛ս օրինակում)։ Ձեռագրերում հանդիպում է թե՛ այս ձևը (Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 424, էջ 6բ), և թե՛ «Մի՛ գետ զարհուրիր» ձևը, որն ապահովաբար արված է տողասկզբին ավելի հուժկու շեշտ հաղորդելու մտահղությամբ (Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 423, էջ 67բ)։

դասույթը՝ նույն տողի հաջորդ կետում։ Արդյունքում, ծանր ընթացքի ու երաժշտահոռոգողական միավորների միջում ևս հանդիպող երկար, ոլորուն վանկերի առկայության պայմաններում, դասույթների պարբերական հաջորդությունը միապաղաղության առաջ չի բերում։ Վերջապես նկատելի է, որ տողի երրորդ-չորրորդ տողերում որոշ փոփոխության է ենթարկվում նաև կշռույթը։ Մեղեդին ծավալվում է խոշորացված ալիքներով, ուր տեղ չեն գրտնում ութերորդական տևողությունների ընդգրկմամբ կազմվող գծագրերը։ Նշանակում է՝ երաժշտության զարգացման բարձրակետային ոլորտի կազմավորմանն ու վերը մատնանշված սուր հակադրության ստեղծմանը մասնակցում է մի հինգերորդ գործոն էլ։ Դա այդպես է, և բացատրվում է նրանով, որ հիշյալ հակադրությամբ առավել հստակվում է տողի երկմասանի շենքն ու լիակատար արտահայտվում նրա ձևի ներքին իմաստը. այն է՝ զարմանք, վերացում և բնկրում ու հանգստացում։

Ամեն ինչից երևում է, որ Ջրօրհնեաց տողի հեղինակը քաջ ծանոթ է եղել Նարեկացու ստեղծագործությանը, առհասարակ այն սկզբունքային տեղաշարժերին, որոնք կատարվել էին հայ մասնագիտացված երգաստեղծության բնագավառում X—XI դարերում, ու գիտակցաբար լծվել դրանք (տեղաշարժերը) ամրապնդելով նորովի շարունակելու շնորհակալ աշխատանքին։ Եվ իրոք, ընդհանրապես հայտնի է, որ Գրիգոր Նարեկացու անձի ու գործի նշանակության հարցը բարձրացրած և համապատասխան նյութերի հավաքումն իսկ ձեռնարկած-կազմակերպած մեր միջնադարյան մատենագիրների շարքում ամենալավատեղյակ հեղինակների շղջանակն հատկապես այն է, որը գլխավորել են Գրիգորիս Պահլավունին և Ներսես Շնորհալին, Գրիգոր Տղան և Ներսես Լամբրոնացին։ Մասնավորապես Գրիգորիս Պահլավունին հնարավորություն չի ունեցել շատ ժամանակ հատկացնել զուտ ստեղծագործական աշխատանքներին։ Սակայն նա գիտակցել է հայոց պաշտոներգության ճերին ու պակասը, նկատել ազգային մասնագիտացված երգաստեղծության զարգացման փայլուն հեռանկարները, և բարձր գնահատելով իր կրտսեր եղբոր՝ Ներսես Շնորհալու երաժշտաբանաստեղծական բացառիկ տաղանդը, հանձնարարել նրան հատուկ զբաղվել հոգևոր երգ-երաժշտության կարգավորության ու հարստացման գործով։

Ներսես Շնորհալու երաժշտաբանաստեղծական արվեստը։ Շնորհալու երաժշտաբանաստեղծական բազմատեսակ հեղինակություններից այստեղ հատուկ ուշադրության արժանի են նրա տաղերն ու տաղային արվեստի ոլորտին վերաբերող ստեղծագործությունները։ Ինչպես գիտենք, տաղային արվեստի բնագավառում Շնորհալին շարունակեց Նարեկացու ավանդությները, իր ստեղծագործական ուժերի զգալի մասը նվիրեց դրան ու դարձավ, Նարեկացուց հետո, երկրորդ մեծ տաղասացը։ Իր տեղում արդեն նշել ենք, որ գրշագիր գանձարաններում Շնորհալու ստեղծագործություններից մի քանիսի լուսանցքներում՝ հանդիպում ենք Նարեկացու տաղերի սկզբնաբառերին։ Դրանք կոչված են եղել հիշեցնելու երգիչներին, որ Շնորհալու տվյալ (այն էլ խազավորված) երկը հարկ է կատարել Նարեկացու վկայակոչվող տաղի «ձայնով», այսինքն եղանակով, նրա տարբերակումով։ Մեր որոնումները դարձյալ ու դարձյալ բերում են համոզման, որ Շնորհալին եթե ոչ առաջինը, գոնե առաջիններից մեկն էր և, անշուշտ, ամենահեղինակավորը՝ այն երաժիշտներից, որոնք ստեղծագործաբար օգտվելով Նարեկացու արվեստից, օրինականացրին նրա

տաղերի եղանակներին որպես չափանմուշների դիմելու բեղմնավոր փորձը։ Բայց սա դեռ բոլորը չէ։

Ջուգակշռելով բանավոր ավանդությամբ մեզ հասած Շնորհալու բազմապիսի գործերի ձայնագրությունները դրանց միջնադարյան համապատասխան խազագրությունների հետ հասկանում ենք, որ մեծ երաժիշտ-բանաստեղծի հարուստ ստեղծագործությունը, նույնիսկ ամբողջապես առած, հիմնականում զարգացել է մեղեդիական ազատ ոճի շրջանակների ընդլայնման և յուրահատկությունների խորացման նշանաբանի ներքո։ Ավելի ևս հաստակվում է երեվույթի էությունը, երբ քննության լույսն ուղղում ենք մասնավորաբար նրա այն հնդինակություններին, որոնք պատկանում են տաղային արվեստի ոլորտներին։ Միանգամայն պարզ է դառնում, որ դրանց հայտնությամբ փայլուն կերպով սկսվում է հայ մասնագիտացված երգաստեղծության վերոհիշյալ մեծակերտ-զարդարական ոճի պատմական զարգացման երկրորդ խոշոր փուլը, որում մեղեդիներն առավելագույն չափով հագենում են այլազան զարդարանքներով, առանց կորցնելու իրենց մեծակերտ (մոնումենտալ) բնույթը։ Ճիշտ է, այս դեպքում ևս խազավոր գրչագրերում ամփոփված շատ կոթողներ լոկ մասնագետ հետազոտողին են հուշում իրենց երաժշտական բաղադրիչի ինչ-ինչ բարեմասնություններ մասին, որով դրանք ամբողջապես հրապարակ հանել չենք կարող դեռևս։ Հայտնի է, որ Շնորհալու տասնյակներով հաշվվող տաղերից փաստորեն և ոչ մեկը չի երգվում այսօր և չի երևում հայկական հոգևոր երգերի ձայնագրյալ վավերացված ժողովածուներում։ Մի ճաշակ տալու համար գեթ նրանց ճոխ խազագրության մասին, հատվածաբար բերենք խաչին նվիրված նրա տաղերից մեկը[256] (տե՛ս էջ 246)։

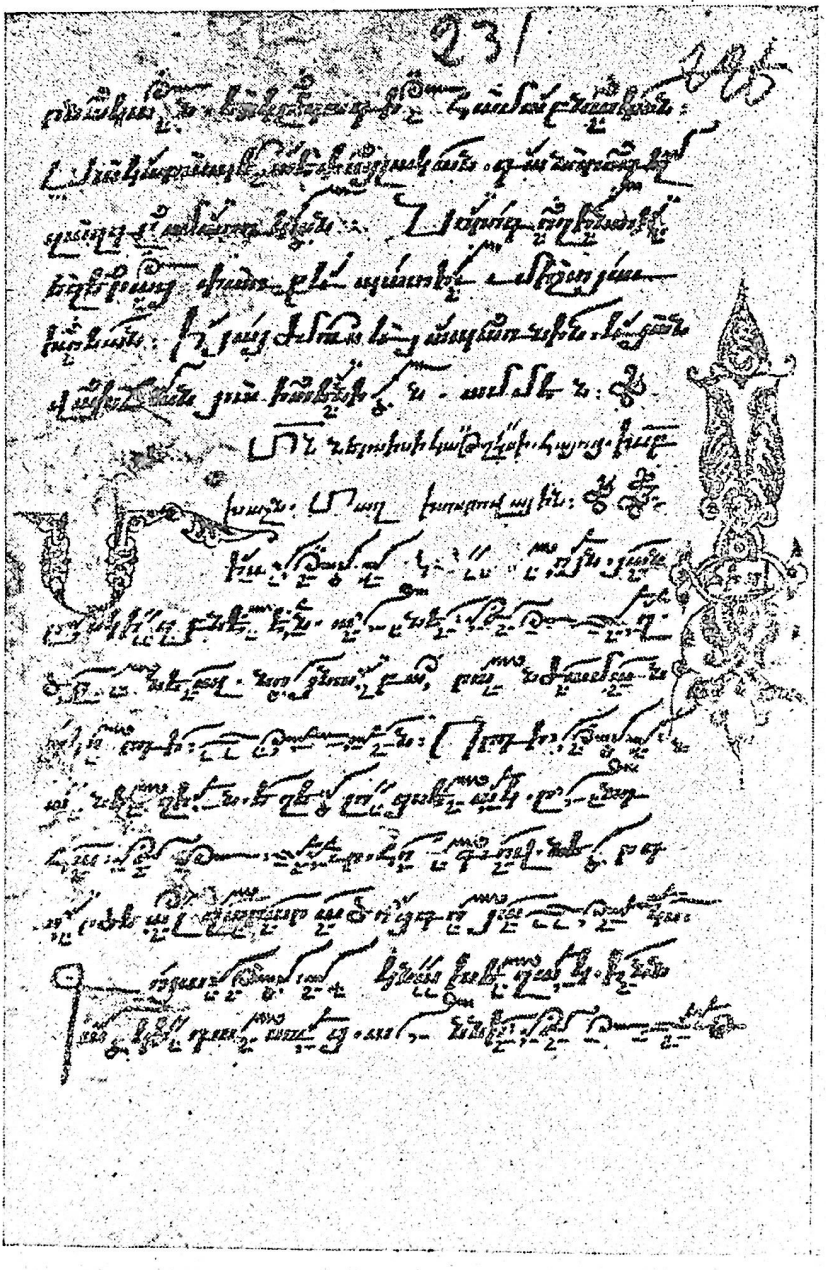
Տաղի խորագրում իսկ երևացող «խոսրովային» նշումը նկատի ունի երաժշտական բաղադրիչը, և ցույց է տալիս դարտուղի եղանակների ոլորտը, եղանակներ, որոնք լայնորեն կիրառել է Շնորհալին Պատարագի երգերում, շարականներում և, մասնավորապես, տաղերում։ Ահռհասարակ տաղային արվեստի բնագավառում Շնորհալու անցած ստեղծագործական նշանակալի ուղու մասին պիտի դատել նաև նրանից, որ բացի Նարեկացու երգերի եղանակների տարբերակումով կատարված նրա մի քանի գործերից, գանձարաններում հանդիպում են խոհուն արվեստագետի գրչին պատկանող շատ ստեղծագործություններ, որոնք ունենալով իրենց հատուկ ինքնուրույն եղանակները, բնականաբար, ազատ են եղել վերոհիշյալ տիպի լուսանցագրություններից. ու այնպիսիները ևս, որոնց եղանակները իրենք են ծառայել որպես ընդունված չափանմուշներ ու զուգորդվել թե՛ իր և թե՛ այլոց հորինած գրական խոսքերի հետ[257]։ Այդ բոլորը դեռևս ձեռագրական աշխարհի սեփականությունն են։

---

256 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 231ա։

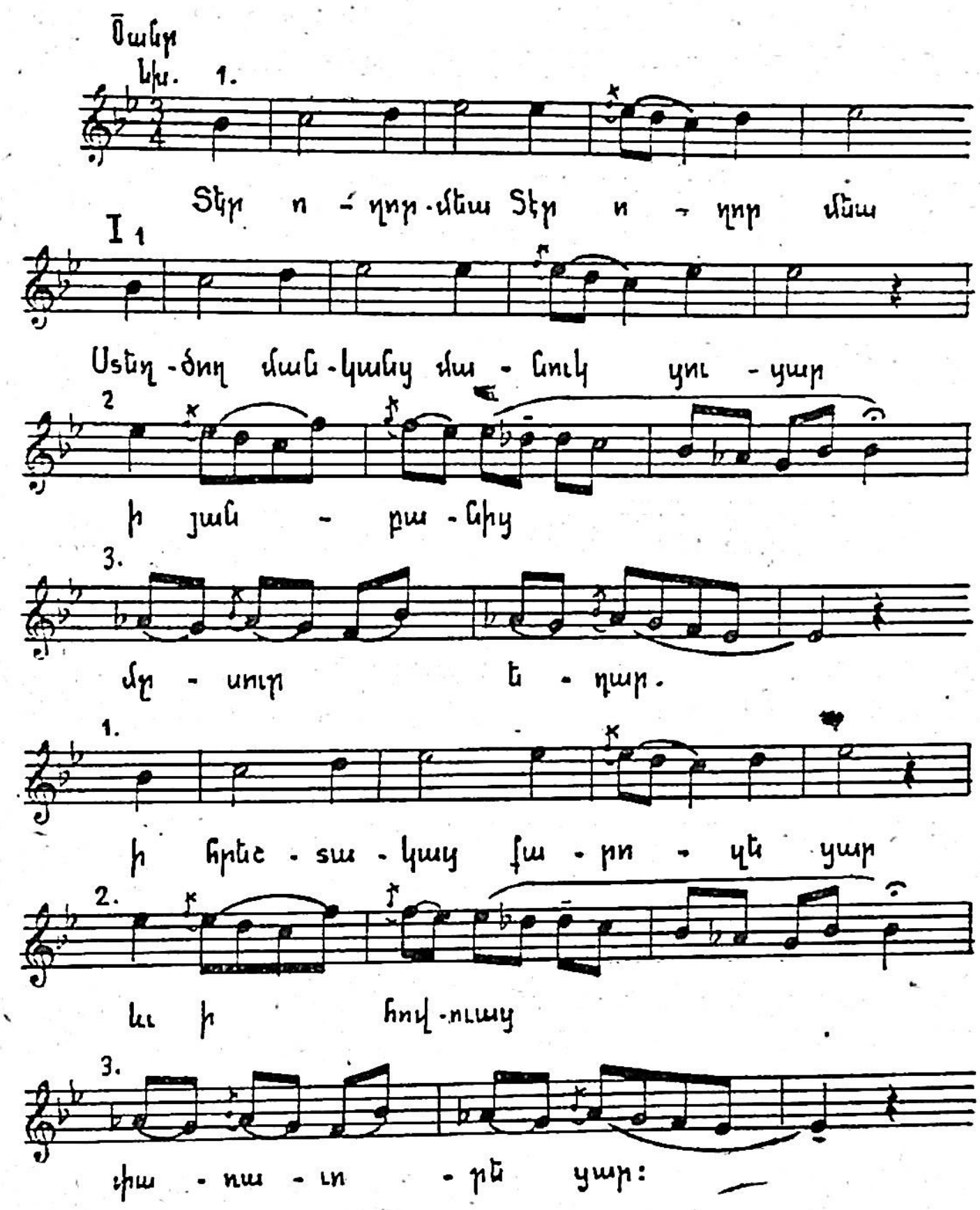
257 Այսպես, երբեմն նույնիսկ մեկ, առանձին առած ձեռագրում, տարբեր ստեղծագործությունների լուսանցքներում, բազմաթիվ անգամներ վկայակոչվում են Շնորհալու տաղերի «ձայները» կամ «գոյները» կրճատ գրությամբ, հետևյալ կամ նման ձևերով. «Հոիփսիմեանց տաղի գոյն է» (Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 428, էջ 13ա, 14բ, 20ա, 27բ, 35ա, 77ա, 90բ, 108ա, 117ա և այլուր), «Նոր իմն աւետեաց» (նույն տեղում, էջ 121բ), «Հօր կամաւ գոյն է» (նույն տեղում, էջ 39ա, 42բ, 50ա, 75ա, 121բ և այլուր), «Ինձ որդին» (նույն տեղում, էջ 138բ), «Նոր ծաղիկ պայծառ» (նույն տեղում, էջ 139բ)։ Բազմիցս վկայակոչված տեղծագործություն է նաև Աստվածածնի փոխման «Այսօր Գաբրիէլ հրեշտակապետն» տաղը

Ջնայած, սակայն, դժվարություններին, երգաստեղծության զարդոլորուն ոճի բարգավաճման մեջ Շնորհալու խաղացած դերի մասին վերն ասվածը հիմնավորելու չափ նյութեր հայթայթվում են։ Ստորև առաջ կբերենք հինգ ստեղծագործություն. «Բան հաւատոյ» քերթվածի, որպես Սնդկյան տաղ կենցաղավարած հատվածներից մեկը՝ «Ստեղծող մանկանց», Վարդավառի «Օրհնեցէք մանկունք ընդ երկնայնոցն» մանկունք-համբարձին, Հովհան Ոս-



(Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 165ա), նրա հորդորակը՝ «Անարատ տաճարս» (նույն տեղում, էջ 87ա, 176ա, 180բ, 182ա, 221ա, 226ա) և այլն։

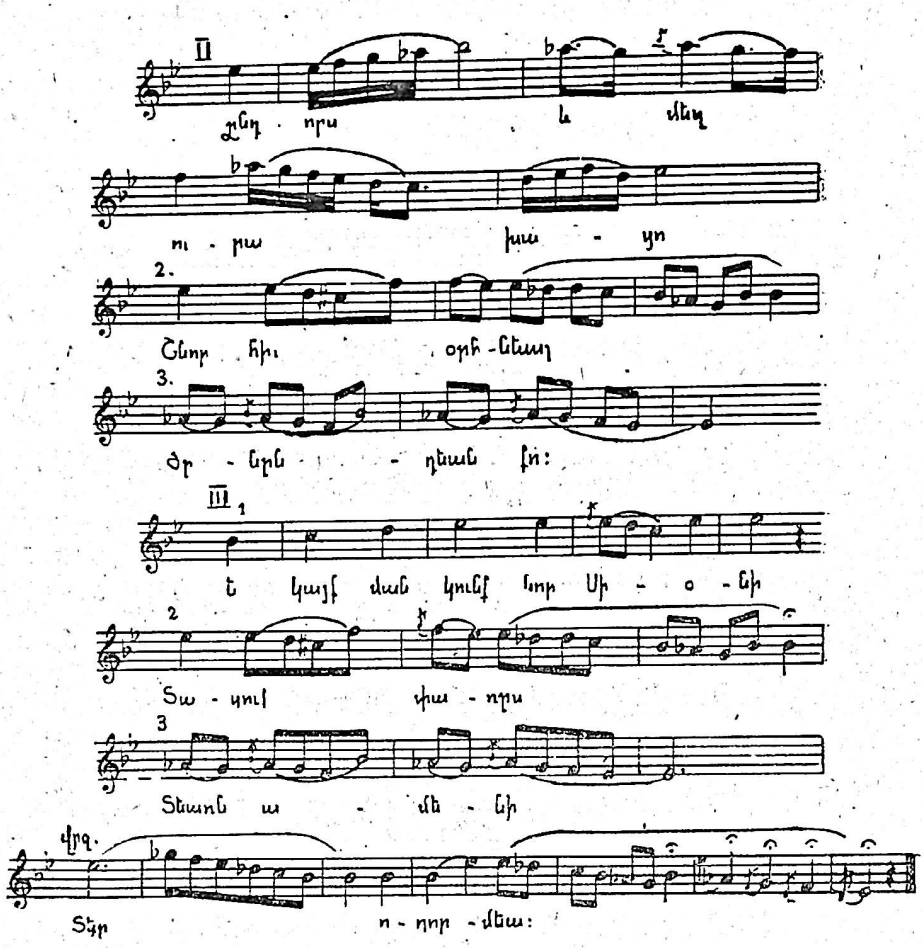
ձևերրանի հիշատակին կապված շարականը, Պատարագի երգերից «Որք ըզ-քրովբէիցն» ծավալուն կտորի ինքն իր մեջ ամբողջական ալելուն, և Բար-սեղ Կեսարացուն նվիրված մանկունքը։ Սույն հերթականությամբ էլ կատա-րենք վերլուծությունը. «Ստեղծող մանկանց» (էջ 247—248)։



Ասացինք, որ սույն ստեղծագործության գրական բնագիրը «Բան հաւա-տոյ» քերթվածի հատվածն է։ Վերջինս ընդամենը մի քառատող է (տարբե-րակված), որը, սակայն, կազմում է տաղի գրական բնագրի հիմքը։ Այդ քա-ռատողի շուրջ են համախմբված նախադաս ու վերջադաս «Տէր ողորմեա»-ները, ինչպես և «Ընդ որս և մեզ»... խնդրվածքն ու նրա շարունակությունը[258]։

258 Այսպես (տե՛ս մեր կողմից ընդգծված տողերը).

Տէր ողորմեա, Տէր ողորմեա։
Ստեղծող մանկանց մանուկ ցուցար
Ի յանբանից մըսուր եղար.
Ի հրեշտակաց խառնուեցար
Եւ ի հովուաց փառաւորեցար:
Ընդ որս և մեզ ուրախացո
Հնոր հիւ օրհնեալ ծննդեան քու
Եկայք մանկունք նոր Սիոնի
Տացուք փառըս Տեառն ամենի։
Տէր ողորմեա։



Նման մի համադրում լոկ հեղինակը կարող էր կատարած լինել, որով միջ-նադարյան խազավոր ձեռագրերում էլ այն իրավամբ բերվում է Շնորհալու անվան հիշատակությամբ։ Գալով դիտարկվող քառատողի տարբերակման խնդրին, ապա երևում է, որ այն կատարվել է ուշ միջնադարի ընթացքում և տաղիս տարածման ու ժողովրդականացման հետևանքով։ Ըստ որում առաջին հայացքից այդ տարբերակումը կարծես բավականին զգալի է[259]*։ Սակայն եթե հաշվի առնենք, որ հիմնականում պահպանված է նախօրինակ քառատողի կառուցվածքն ու չափը, ապա պարզ կդառնա, որ տեղ գտած փոփոխություններն ընդհանրապես թեթև տարբերակումներ են՝ երգարվեստի միավորների՝ միջնադարյան կենցաղավարման ձևերի տեսանկյունով։ Գրական բնագրի նախնական, փոփոխյալ և հավելյալ բոլոր տողերը, միասին առած, իրենց ամբողջությունը պահպանել են շնորհիվ կանգուն մնացած տաղաչափության (4—4) և, անշուշտ, երաժշտական բաղադրիչի հիմնական կողմերի։*

---

259 *Համմտ.*

Ստեղծող մանկանց մանուկ ցուցաւ
Եւ հինաւուրցըն տղայացաւ,
Ի յանբանից մըսուր եղաւ,
Ի հրեշտակաց փառատրեցաւ։

Տն. Ներսեսի Շնորհալւոյ Հայոց կաթողիկոսի Բանք Ջափաւ, Վենետիկ, 1928, էջ 192։

Քննարկվող ստեղծագործությունը, բնութագրված գրական խոսքերով և ավանդաբար մինչև մեր օրերն հասած մեղեդիով, էջմիածնում հայկական ձայնանիշերի օգնությամբ գրառել է Կոմիտասը։ Նա չի շոշափել հեղինակային պատկանելության հարցերը։ Մեղեդին բաժանել է հատածների և ձայնեղանակային ԲԿ նշումով զետեղել այն հոգևոր եղանակների՝ 1893 թվականին կազմած իր ձեռագիր ժողովածուում՝ «Տէր ողորմեա» խորագրի տակ[260]։ Մինչդեռ Կաֆայում 1607-ին գաղափարված ընտիր գանձարաններից մեկում ստեղծագործությունն ունի «Տաղ ի Ներսէս կաթողիկոսէ ասացեալ» վերնագիրը[261], ինչևիցե, սակայն, հարցի էությունը չի փոխվում Կոմիտասի առաջարկած փաստորեն պայմանական խորագրից[262]։

Յուրատիպ է քննարկվող տաղի հորինվածքը՝ նախադաս ու եզրափակիչ «Տէր ողորմեա»-ներով (տե՛ս օրինակում նխ=նախաբան և վրջ=վերջաբան ցուցումները) և հիմնական մարմնի եռամաս կառուցվածքով (տե՛ս I, II և III նշումները)։ Երեք մասերում էլ մեղեդին կառուցվում է գրական երկատողերի հիման վրա։ Առաջին մասում դրանք երկուսն են։ Երկրորդ մասն աչքի է ընկնում բարձրակետային հզոր ալիք ստեղծող սկզբնական տողով։ Երրորդն իր հավաք ու հանգիստ բնույթով առաջացնում է եզրափակիչ «Տէր ողորմեա»-ի հայտնության անհրաժեշտությունը։ Ձևը գոյանում է առհասարակ մեղեդիական նոր հունի մեջ տիպականացվող երեք պտույտների իմաստավորված կրկնությունների ու հերթափոխության (տե՛ս օրինակում 1,2 և 3 թվահամարներով նշանակված դասույթները), ինչպես և դրանց համեմատության իրենց հետ երաժշտականապես թարմ նյութ բերող երկու նախադասությունների օրգանական ներհյուսման հիման վրա։ Այդ նախադասություններից մեկը վերոհիշյալ բարձրակետային հատվածն է. մյուսը՝ վերջին «Տէր ողորմեա»-ն, որի հետ զուգորդվող եղանակն ամփոփում-ընդհանրացնում է նախընթաց ողջ զարգացումը։

Ուշագրավ են մեղեդիի լայն ձայնածավալը (ավելի քան մեկ ու կես ութնյակ), այլև ձայնեղանակային նորակերտ համաձայնույթը։ Կոմիտասի ձեռագրում մեղեդին ԲԿ է նշանակված, ասացինք։ Բայց դա ևս պայմանական է, քանի որ այն (մեղեդին), ԲԿ ընթացիկ եղանակների բաղադրամասը աչքի է զարնում բացահայտորեն ստեղիատիպ բնույթով և ընդգծված լուսավոր, մեծալար (մաժորային) գունավորության համաձայնույթով։ Ձայնեղանակն ունի հնդյակ-ութնյակային կառուցվածք։ Վերը տեսանք, թե նման կառուցվածքի ձայնեղանակն ինչ վարպետ կիրառում էր գտել Գրիգոր Նարեկացու «Ահեղ ձայնս» և «Հաւիկ» տաղերում։ Այստեղ ավելի ևս բարդ են նմանատիպ ձայնեղանակի ներքին հարաբերությունները։ Հետևյալ ուրվագիծը կոչված է հակիրճ ցույց տալու դրանք (տե՛ս էջ 250)։

---

260 Տե՛ս մեր հրապարակումը՝ «Կոմիտասի 1893 թ. հոգևոր երգերի ժողովածուն», «Կոմիտասական», № 2, Երևան, 1982, էջ 104։ Ինչպես երևում է մեր հրապարակումից էլ, իր ձեռագրում Կոմիտասը, երաժշտական բնագրի 2-րդ և 3-րդ տողերի կրկնությունից խուսափելու համար, դրանց տակ զույգ-զույգ է արտագրել համապատասխան գրական տողերը։ Այստեղ մենք չենք պահպանում կրճատ գրության այդ ուրույն կերպը՝ ամբողջ գործի կապակցված շարադրանքի ընդհանուր պատկերը ավելի հստակ ցույց տալու մտահղությամբ։

261 Մատենադարան, ձեռ. № 2672, էջ 36ա։

262 Իրոք, հայտնի իրողություն է՝ «Տէր ողորմեա», «Ալէլու» և նման անվանումներ միշտ չէ, որ երգի տեսակ են ցույց տալիս պաշտամունքային արվեստում։



Հստակ երևում է, որ տվյալ դեպքում նույնպես վերջավորող ձայնին («վերնախաղ» կիսվար) հակադրվում են երկու օժանդակ հենակետեր՝ «պարոյկն» ու երկրորդ «վերնախաղ» կիսվարը։ Դարձյալ, դիտարկվող ստեղծագործության մեջ ևս վերջավորող ձայնի նկատմամբ ամենազորեղ հակաթեզը ներկայացնում է նրա իսկ ութնյակային կրկնությունը։ Բայց նրանում ութնյակային կրկնությամբ հանդես է գալիս նաև «պարոյկը» (տե՛ս տաղի բարձրակետում հայտնվող երկրորդ «պարոյկ» աստիճանը)։ Սրանով ավելի ևս ամրապնդվում են երկրորդ «վերնախաղ» կիսվարի դիրքերը, որով զարտուղությունը դեպի վերջավորող ձայնը, կատարվում է երկու ձայնաստիճանների համաձայնույթային նշանակության տարբերակումով. կիսվարներով ձևափոխվում են թե՛ երկրորդ «էկորճը», և թե՛ (վերջում) երկրորդ «խոսրովայինը»։ Այս բոլորը, այլև ձայնեղանակային-համաձայնույթային ուրիշ հարաբերություններ (ինչպես օրինակ՝ երկրորդ «փուշ» կիսվերի ու երկրորդ «էկորճ» կիսվարի բարդ զուգակշռումը կարճ տարածության վրա) մի տպավորիչ կենդանություն են ստանում տաղիս վառվռուն ելևէջում, նրա ճկուն, պիրկ ու կամային վերընթաց-ներքընթաց ազդու շարժումներում։ Վերջապես ուշագրավ է նաև մեջ բերված տաղի կշռույթը, վանկային ու ավելի ոլորուն պտույտներին հատուկ երկար ու կարճ տևողությունների խոսուն համադրում-հակադրումներով, որով ողջ կառույցի հյուսվածքը ձեռք է բերում «Ծնունդի» միջնադարյան վճիտ մանրապատկերները հիշեցնող պարզ ու թափանցիկ մի նկարագիր։

Շնորհալու մի ամբողջ շարք ծանր, ստեղի և զարտուղի երաժշտական բաղադրիչով այլ մտահղացումներ, Պատարագի, ժամագրքի երգերում և շարականներում մարմնավորված են շատ ավելի խիտ հյուսվածքների մեջ։ Ինչպես գիտենք, այդ ստեղծագործություններում նաև օգտագործված է հայկական միջնադարյան երգարվեստի հիմքը կազմող գրեթե ողջ ձայնածավալը[263], և իրացված են հորինվածքի առումով տաղերին հատուկ չափացույցերն[264] ու դրանց մեղեդիների հոսքին բնորոշ ելևէջային հարստությունը և կշռույթային բազմազանությունը։

«Օրհնեցէք մանկունք»[265] (տե՛ս էջ 251—252)։

Վարդավառի երկրորդ օրվա կանոնից այս մանկունքը Շնորհալու ամենասրտառուչ գործերից է, որն իր բարձրաթռիչ քնարականությամբ և հոգե-

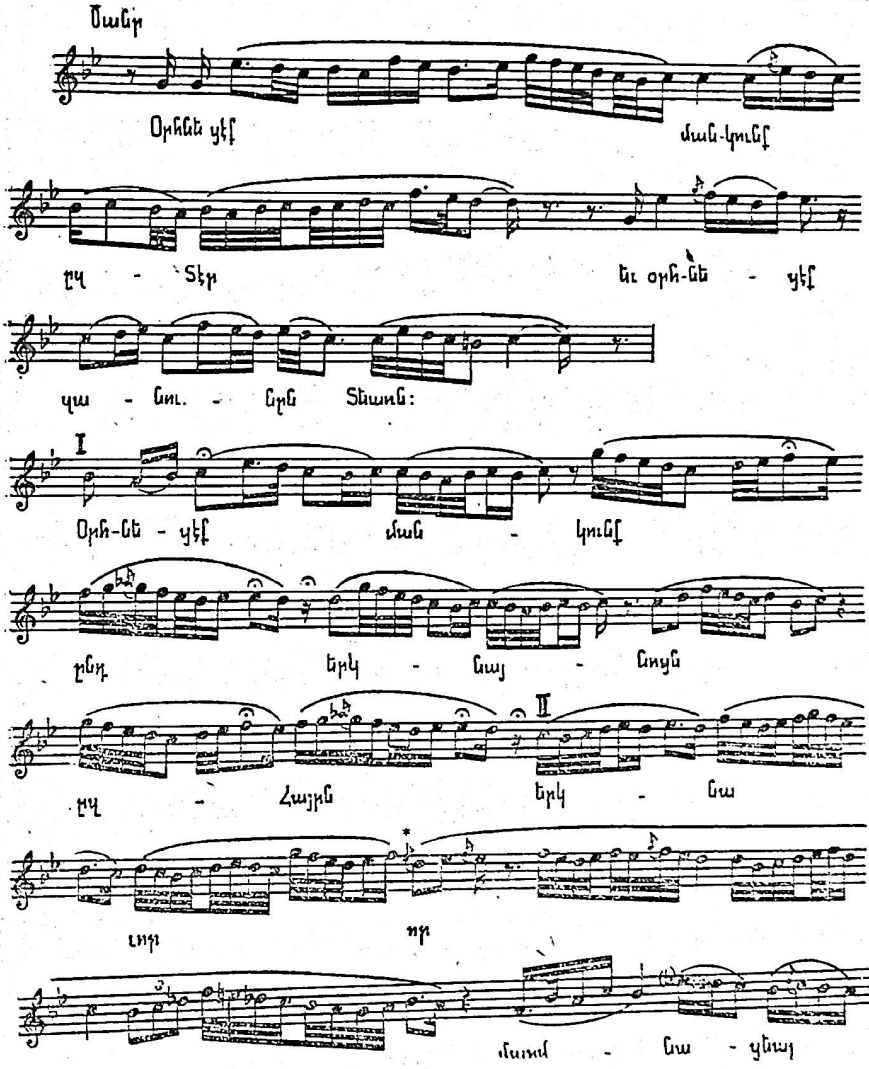
---

263 Դրանում համոզվելու համար բավական է համադրել թեկուզև այստեղ մեջ բերվող ստեղծագործություններից, ասենք՝ Վարդավառի երկրորդ օրվա կանոնի Բկ մանկունքի և Հովհան Ոսկեբերանի հիշատակին նվիրված Դկ շարականի ձայնաշարերը, որոնք ընդգրկում են, համապատասխանաբար՝ երգչային բարձր ու միջին, և միջին ու ստորին հնչամասերը։

264 Թե՛ միամասանի ու միահիմնանյութային (միաթեմային) ստեղծագործություններում (օրինակ՝ բուն Բարխկենդանի կանոնի Ա՛ դարձվածք հարցում), թե՛ երկմասանի ու երկհիմնանյութային (երկթեմային) երգերում, որպիսիք են սրբասացությունները մի քանիսը՝ մեներգ-խմբերգ ձևով. և թե՛, անշուշտ, առավել ծավալուն եռմասանի կառույցներում, որ վարպետորեն բարձրացված են Պետրոսի և Պողոսի, Վարդավառի երրորդ օրվա ու Հրեշտակապետաց կանոնների մանկունքների երևքական տների հիման վրա։

265 Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, էջ 725։

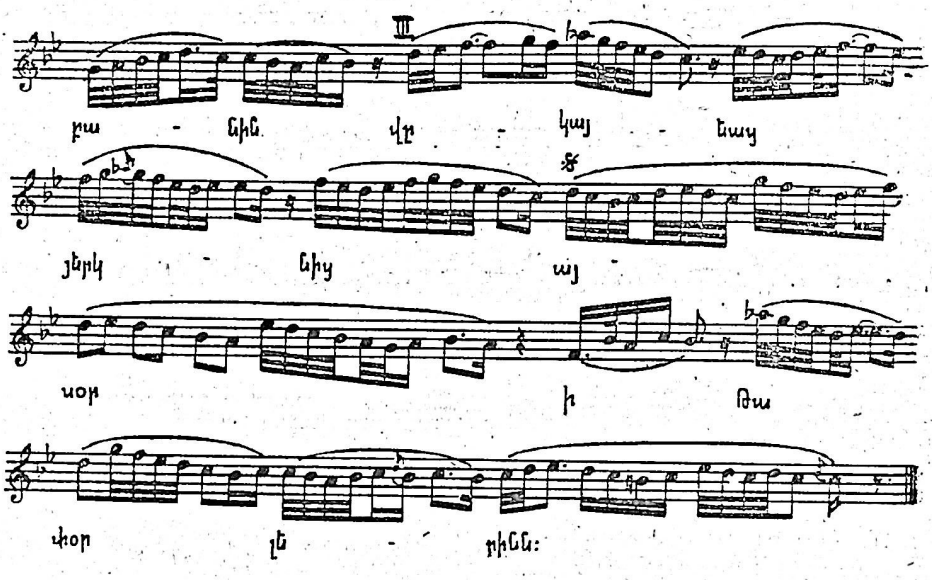
ազմայլ քաղցրությամբ բնորոշելի է մեր միջնադարյան գրավոր խոսքի դիպուկ դարձվածքներից մեկով. «հրեշտակական երգ՝ ի վերայ երկրի»։ Հորինված-քով մոտիկ է նախորդ տաղին։ Սա ևս բաղկացած է եռամաս մի մարմնից (տե՛ս օրինակում I, II և III նշումները), որ շրջանակված է նախաբանով ու վերջաբանով։ Միայն թե դրանք այստեղ ավելի մեծ կազմավորումներ են բաղդատմամբ հիշյալ եռամաս մարմնի։ Նախաբանը նորովի եղանակավորված ակումածք է, որի երաժշտական երկու նախադասություններում հանդիսադրը-



վում է եղանակի դիմող ձայնը (երկրորդ «վերնախաղ» կիավար) և մեղեդիական լայն ու ավելի մանրաքայլ տարբեր շարժումներով մի քանի անգամ շրջագարդվում է հիմնաձայնը (երկրորդ «փուշ»)։ Այն վերաբերում է եռատուն ամբողջ շարականին, բայց վերը բերված առաջին տան հետ ևս մի ուրույն միություն է կազմում, մանավանդ որ նրա կատարումը երբեմն ճիշտ այդքանով էլ սահմանափակվում է։ Վերջաբանը համընկնում է շարականի կրկնակի հետ («այսօր ի Թափօր լերինն») և նույնպես կազմված է երաժշտական երկու նախադասություններից (ի հաշիվ գրական բնաղդի երեք խոսքերի վանկերի եր-

կարաճգման)։ Դրանցից առաջինում ելևէջը բոլորվում է «պարույկով» գլխավորվող կիսահանգաձևի շուրջ, երկրորդում՝ դիմող ձայնի շրջագարդման և այնտեղից ցած ուղղված գեղակերպ ալիքների ու «պարույկ» կիսվեր աստիճանի միջոցով վերջնականապես հաստատում է եղանակի հիմնաձայնը։

«Ստեղծող մանկանց» տաղի հետ համեմատության մի այլ եղր էլ ունի շարականս։ Զայնեղանակը տվյալ դեպքում ևս ԲԿ է և ճիշտ այնպիսին, որը մենք վերն անվանեցինք ընթացիկ, կամ, իր փոքրալար համաձայնությամբ սովորական՝ շարական երգերի համար։ Շնորհալու գրչի տակ սակայն, դա էլ



մի նոր որակ է ստացել, հարստացել է գունեղ շեղումներով, այլև զարտուղությամբ, ինչպես պատշաճ իսկ է ծանր, ստեղի ստեղծագործության։ Ասվածը վերաբերում է շարականիս եռամաս հիմնական մարմնին, ուր ելևէջի համաձայնությային կենտրոնն անընդհատ տեղաշոխվում է երկրորդ «փուշից» երկրորդ «վերնախաղ» կիսվարը (տե՛ս օրինակում՝ I), և հակառակը (II)։ Այդ տարուբերումներն հանգեցնում են «պարույկով» գլխավորվող զարտուղի եղանակի ծնունդին (II), որից հետո, նորովի լուսավորված տարածության մեջ, դարձյալ հայտնվում են մեղեդիի հիմնաձայնն էլ, դիմող ձայնն էլ՝ իրենց ուրույն ոլորաններով (III)։ Ի վերջո, դիտելու արժանի կետ է շարականիս գրական բնագրի ու երաժշտության հարաբերությունը, որ խոսում է՝ մեղեդիական բաղադրիչին վստահված ձևակառուցողական նշանակալի դերի մասին։

«Շարական Յովհաննու Ոսկեբերանի»[266] (տե՛ս էջ 253—254)։

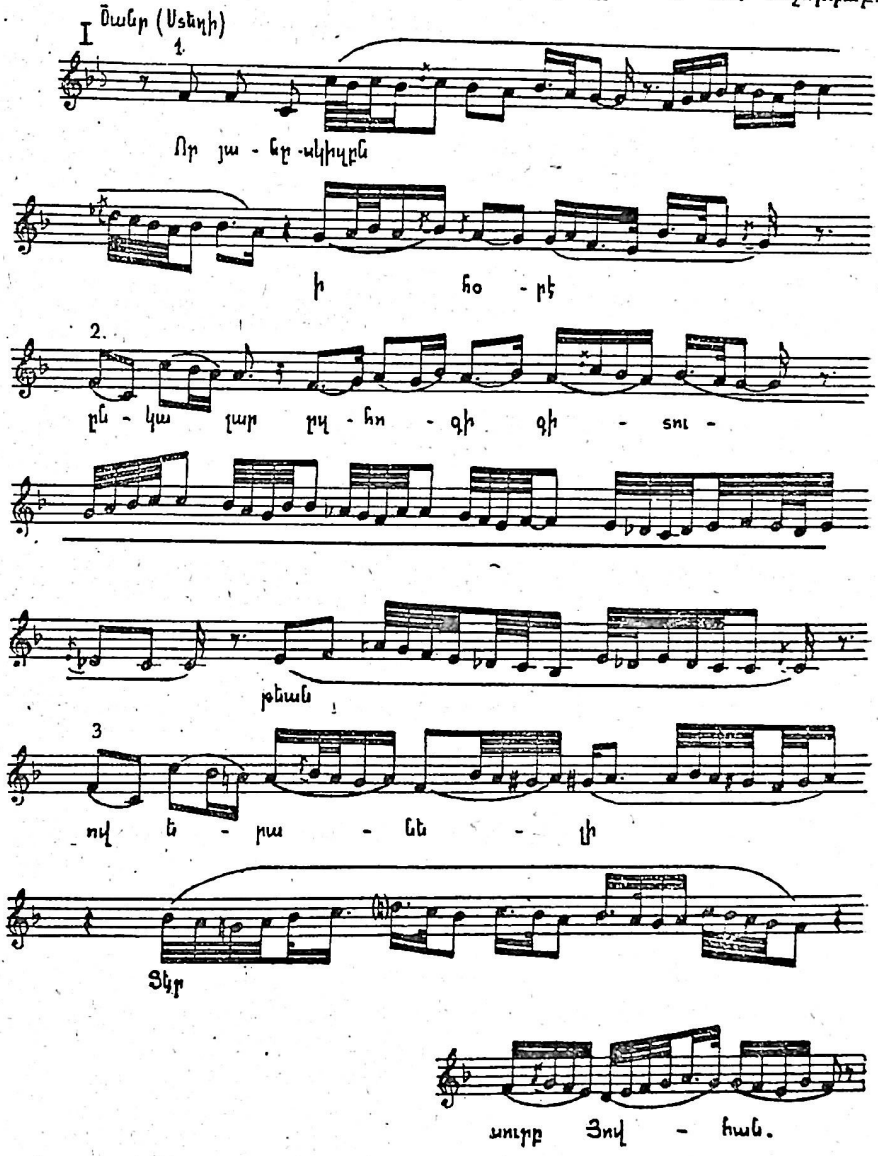
Տաղային արվեստի ոլորտին վերաբերող կոթողների առանձնահատկությունների յուրատիպ խտացման մի օրինակ է նաև այս շարականը (այլ ձայնեղանակում ու երգչային այլ հնչամասում), որ գրավում է տոնական բարձր տրամադրությամբ, կենսահաստատ ուժով և ոսկեշող հնչողությամբ։

Գրական խոսքերը կազմում են միասյն մեկ նախադասություն՝ մի փոքրիկ տուն։ Մինչդեռ նրա հետ զուգորդված է երաժշտական խոշոր մի մարմին, ուրույն կառուցվածքով, բաժանված եղկու մեծ ու միատիպ (բայց ոչ միա-

---

266 Զայնագրեալ Շարական, էջ 857։

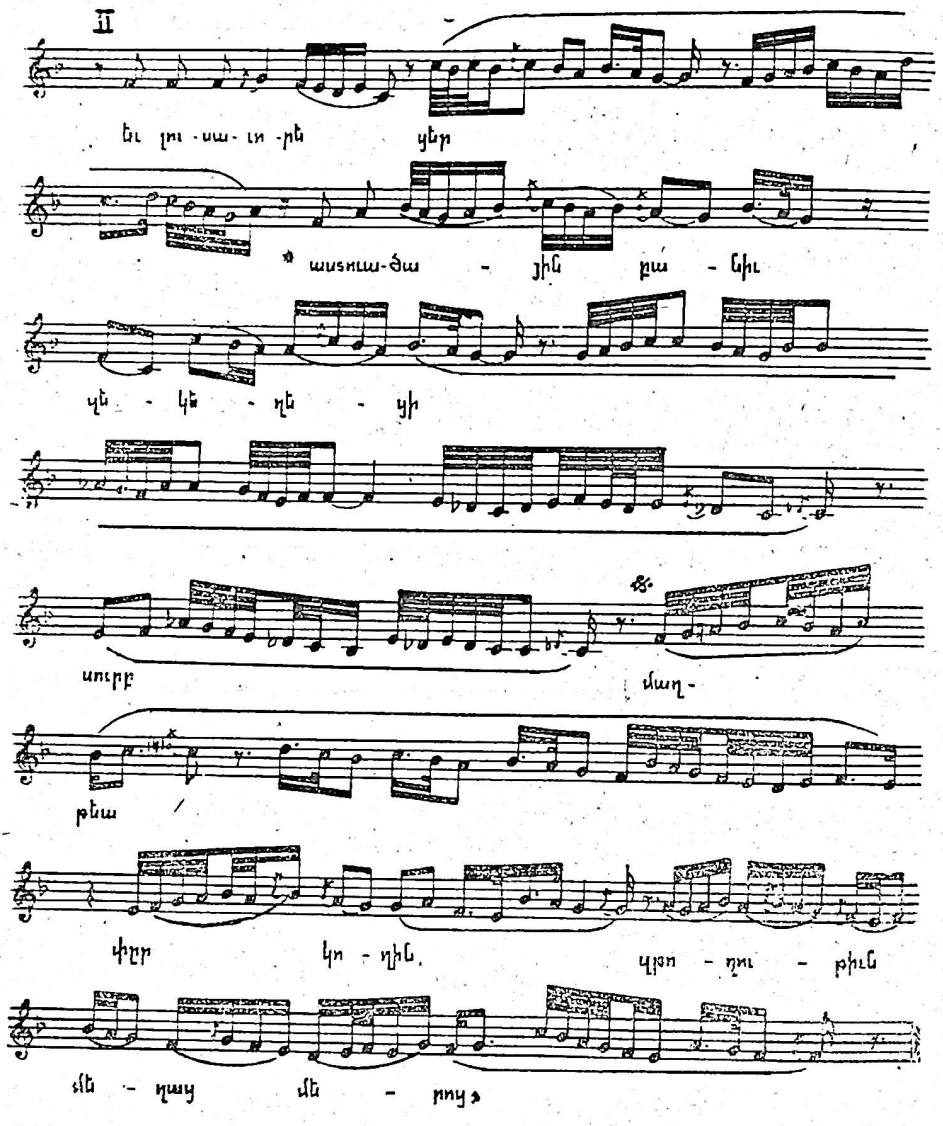
նման) մասերի, որոնցից երկրորդի վերջում ավելի վճռականորեն հաստատվում է եղանակի հիմնաձայնը (տե՛ս օրինակում I և II նշումներով ցույց տրված մասերը)։ Առաջինը բաղկացած է երեք ծավալուն նախադասություններից (տե՛ս 1, 2 և 3 թվահամարները), որոնք լրանում են, հաջորդաբար,



«խոսրովայինի» և «փուշի» վրա հանգչող կիսահանգաձևերով և «բենկորճի» վրա հանգչող վերջնահանգաձևով։ Նույնը առկա է երկրորդ մասում ևս, այն տարբերությամբ, որ սրա վերջին նախադասությունը, որը նաև ամբողջ շարականի կրկնակը կամ դարձն է, ունի մեղեդիական ներքին ընդլայնում։

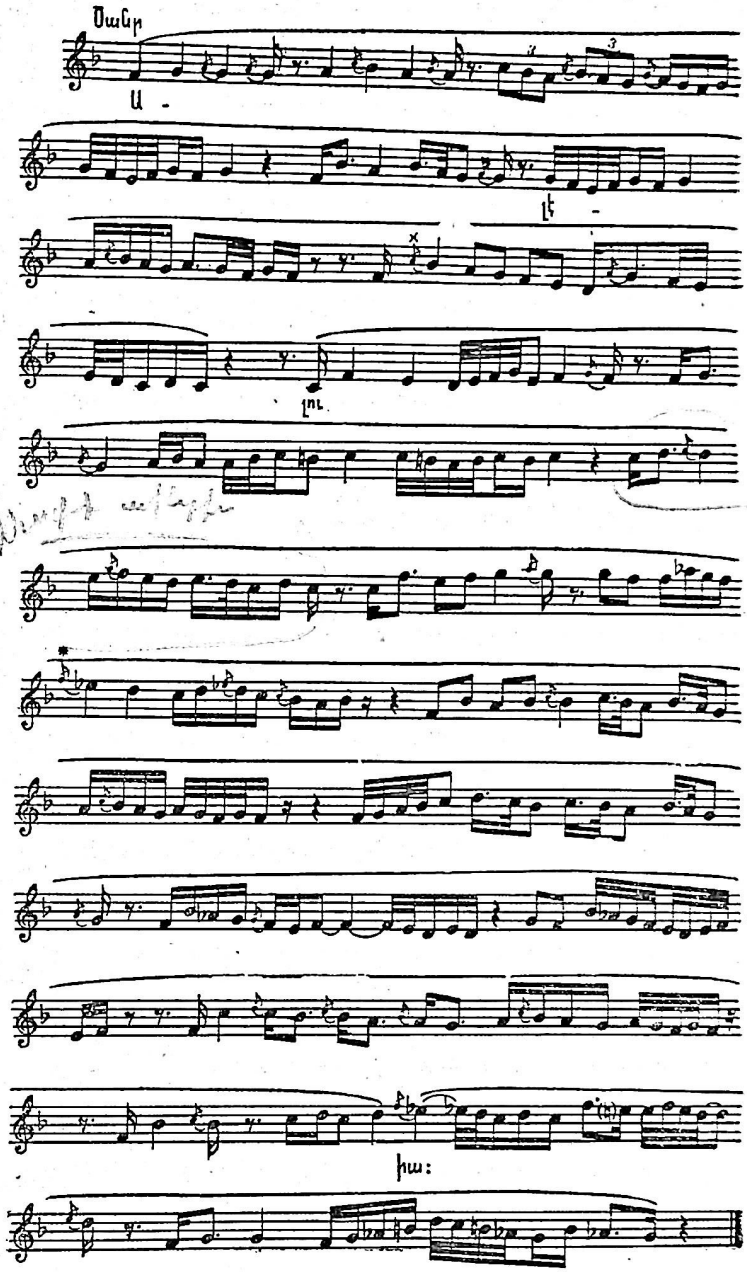
Ինչպես հիշում է ընթերցողը, նարեկացու տաղերում հանդիպել ենք նման յուրատեսակ երկմասանի հորինվածքի։ Շնորհալու ստեղծագործության

մեջ այն, ինչպես և եռմասանի ձևը, այլև երգի կրկնակը ի հարկին որպես վերջաբան մեկնաբանելու, կամ նրա (երգի) հիմնական մարմնի մեջ ներառնելու հնարանքները կիրառված են, բնականաբար, ավելի ազատ և ավելի հմուտ վարպետությամբ։ Նույնը պիտի շեշտել նաև դրական բնագրի տարբեր



վանկերի երկարաձգումների և առհասարակ այլազան զարդոլորումների կիրառության վերաբերությամբ։ Այն մեզ զբաղեցնող կոթողներում խարսխվում է խոսքի ու երաժշտության փոխկապվածության տեսականորեն ու գործնականում խորացված այնպիսի սկզբունքների վրա, որոնք ենթադրում են մեղեդիական բաղադրիչի ինքնօրենության ձևի և կառուցվածքի հարթությունների։

«Որք զքրովբէիցն»[267]։



Վերն ասվածը լավագույնս ցուցանող օրինակներից է սա՝ Պատարագի «Որք զքրովբէիցն» սրբասացության մեծ ու ավարտուն մի հատվածը, ուր զրական խոսքը ներկայացված է ընդամենը մեկ բառով՝ «ալէլուիա»։ Վերջինիս պաշտոնը, ձևակառուցողական տեսակետով, երգչին տարբեր գունավորության առանձին ձայնավորներ կամ վանկ-հնչարաններ տրամադրելն է

267 Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, էջ 201։

կարծես՝ մեղեդիական ինքնաբավ մի կառույց մարմնավորելու համար։ Ըստ այդմ, «աշ», «էշ», «ուշ» և դարձյալ «աշ» ձայնավորների զուգորդությամբ հնչող տարբեր ծավալի մեղեդիական չորս հատվածներն ընկալվում են որպես, համապատասխանաբար, բաց-լուսավոր, փակ-ստվերավոր, զգալիորեն մթագնված և, վերջապես, նորեն լուսավորված տեղիներ, որով հիշյալ երանգների նպատակամղված հերթափոխի շնորհիվ արդեն իսկ գոյանում է զարգացման որոշակի մի գիծ։ Բայց դեռ դրան էլ վարպետորեն ագուցված է մեկ ուրիշը։ Բերված օրինակում մեղեդին նաև մի մեծ ու հաստատուն կամար է գոյացնում, որի բարձրակետային ոլորտը հստակ գծագրվում է կենտրոնում՝ երկրորդ «փուշ», «վերնախաղ», «բենկորճ», «խոսրովային» և (երկրորդ) «ներքնախաղ» աստիճանների մասնակցությամբ։ Ողջ կամարը բաղկացած է ալիքաձև բարձրացող և իջնող մի շարք նախադասություններից, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի նաև իր գագաթը։ Վերջինս հայտնվելով այդ նախադասությունների ծավալման տարբեր մասերում, առաջ է բերում համաչափության խախտումներ, որով հաղթահարվում է միօրինակությունը և բացառվում հանգստի (ստատիկ) վիճակը։ Ելևէջի զարգացման ընթացքում իմաստալից կերպով համադրվում են աստիճանական ու թռիչքային քայլերը։ Կարևորագույն դեր է կատարում, մասնավորապես, քառյակային վերընթաց թռիչքը (c^1—$\hat{f}^1$, d^1—g^1, c^2—$\hat{f}^2$, և հատկապես $\hat{f}^1$—b^1 աստիճանների մասնակցությամբ), որն իր վճռական բնույթով ուժականություն և մաքառող մի նկարագիր է հաղորդում մեղեդիի հոսքին։ Կշռույթը ևս հարուստ է զույգ ու կենտ բաժանումների, չափականորեն հաստատուն ու տեղաշարժված (սինկոպացված) պատկերների, այլև սահուն-ընթացիկ և սուր կետավոր (պունկտիր) գծագրերի այնպիսի մեկտեղմամբ, որը դարձյալ նպաստում է մեղեդու կամային, ջրոծուն ու պոռթկուն նկարագիրը կերտելուն։

Դառնալով քննարկվող նմուշի ձայնեղանակին, հարկ է նշել, որ նրա Գձ վերջնահանգաձևը առավելապես կապող պաշտոն ունի, քանի որ ընդհանրապես դրան հետևում է դպիրների «երրորդությեանն ղերեքսըրբեանն» Գձ երգամասը։ Մնացած տեղիներում ողջ մեղեդին, առաջին «փուշ», «էկորճ», «պարույկ», այլև գլխավորապես «խոսրովային» ու «բենկորճ» վերջավորող իր նախադասություններով (ներառյալ ներքնախաղ կիսվարի գործածությունը), Դկ ստեղիի մի տեսակ է ներկայացնում։ Իր ծանր երգերի երաժշտական մարմնավորման համար Շնորհալին առհասարակ դիմել է հայկական գրեթե բոլոր ձայնեղանակներին։ Միաժամանակ, նա մի առանձին համակրանք է տածել Դկ-ի և հատկապես Դկ ստեղիի նկատմամբ, այդ ձայնեղանակում հորինելով զգալի քանակությամբ հաղվագյուտ կտորներ։ Դրանցից մեկն է, մասնավորաբար, հետևյալը[258]։

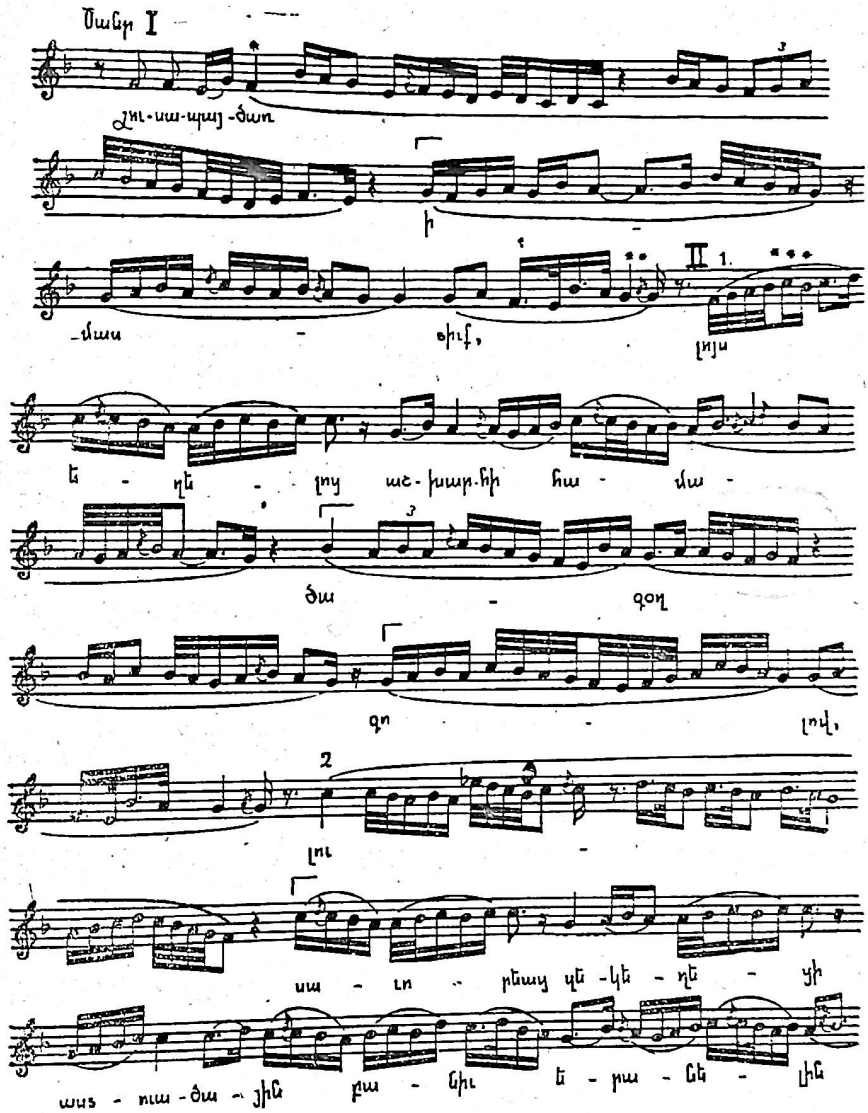
«Շարական Բարեպի Հայրապետին» (տե՛ս էջ 257—258)։

Փորձ-ինչ ավելի մանրամասն կանգ առնենք սույն կոթողի վրա, որի վերլուծությամբ էլ ըստ էության ավարտելու ենք Շնորհալու ստեղծագործության քննությունն այստեղ։ Ստեղծագործության մեղեդին, գրական բնագրի իմաստավածքից կատարելապես անկախ կշռույթով ու հորինվածքով, որպես միաձայնային կոթողի բաղադրիչ՝ լիովին ինքնաբավ է։ Այն բնորոշվում է լուսավոր, բարձր տրամադրությամբ և առնական շեշտերով, իմաստուն հանգստությամբ և, միաժամանակ, ներքին արտակարգ ուժականությամբ, վիպաքնարական

---

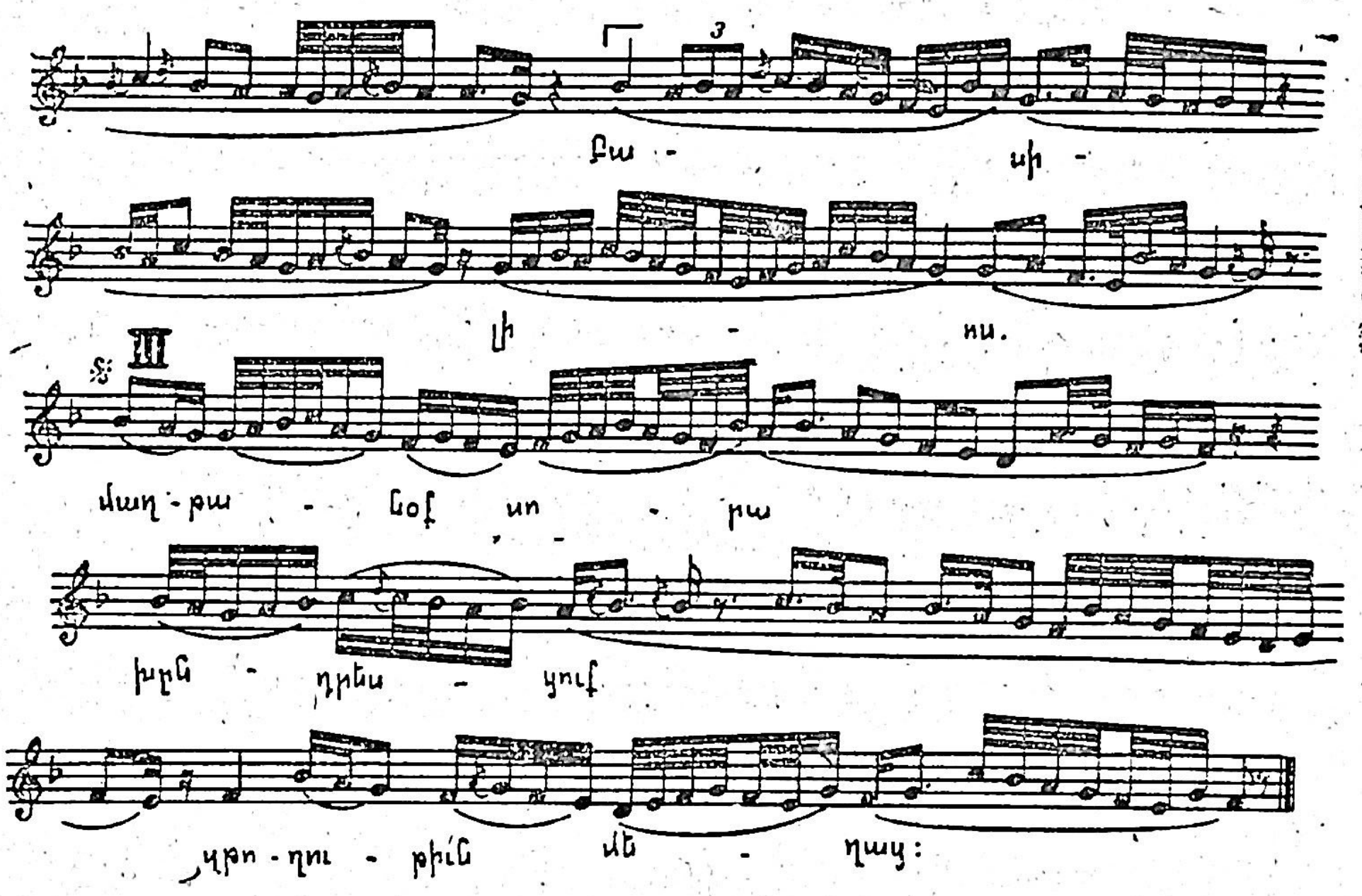
[258] Զայնագրեալ Շարական, էջ 859։

լայն շնչով ու դրա հետ յուրովի զուգորդված մեծահմուտ վարպետությամբ (վիրտուոզ նախասկզբով), որ հատուկ է Շնորհալու մի շարք այլ երգերին ևս։ Ցուտ տեսողական ընկալումն անգամ բավական է հասկանալու քննարկվող շարականի ընդգծված համերգային նկարագիրը։ Ելևէջի սահուն ամբարձումներն ու անկումները, ճարտարորեն կիրառված բազմահնչուն զարդոլորումները, գործիքային բնույթի փայլուն անցումները, մեղեդիական բարդ գծագրով տի-



պական այլազան պտույտները, ողջ շարականին հաղորդում են պերճաշուք մեներգի բոլոր հատկանիշները։ Աչքի են զարնում շարականիս տպավորիչ ձայնածավալը, մեծ ընդգրկումն ու օգտագործված մեղեդիական տիպական պտույտների նպատակամղված զարգացումը։ Ձևն ազատ է, հանկարծաբանության հինավուրց արվեստի լավագույն ավանդույթների կիրառմամբ, և, սակայն, կառուցիկ է՝ հստակ սահմանազատված երեք մասերով։

Առաջինը (տե՛ս օրինակում I թվանշանով զատորոշված մասը) մի կուռ պարբերույթ է՝ բաղկացած երկու նախադասություններից, որոնք, իրենց հերթին, կազմված են երկուական դասույթներից։ Տևողությամբ այդ նախադասությունները հավասար են և, սակայն, չեն հավասարակշռում իրար, որովհետև պարբերույթն սկսվում է մեղեդիի գլխավոր կամ վերջավորող հնչյունը՝ «բենկորճը» (f′) հանդիսավորապես հիմնավորող վառ պտույտով (օրինակում այդ հնչյունը ցույց ենք տվել մեկ աստղանիշով) և ավարտվում երկրորդ աստիճանի՝ «խոսրովայինի» (g¹)վրա կառուցված հանգաձևով (տե՛ս օրինակում երկու աստղանիշ կրող ձայնաստիճանը)։ Ներքին ճիշտ այդ հակասությունն էլ ծնում է առաջիկա զարգացման անհրաժեշտությունը։



Հետևում է մի ընդարձակ միջին մաս (II), որ բաժանվում է երկու խոշոր հատվածների (1 և 2)։ Դրանցից առաջինում մեղեդին վերընթաց վճռական շարժումով բարձրանում է մինչև «երկրորդ փուշը» (—c², օրինակում ցույց ենք տվել երեք աստղանիշով) և հապաղելով այնտեղ՝ բացահայտում նրա անմիջական ուշագրավ ոլորտը։ Դա եղանակի «դիմող ձայնն» է, երկրորդ գլխավոր հենակետը, որ մի կատարյալ հակաթեզ է թե՛ «բենկորճի», և թե՛ «խոսրովայինի» նկատմամբ։ Հակաթեզի կտրական հաստատումից հետո, եւևէջի ծավալման ընթացքը նախ՝ այն հարաբերում է «բենկորճի» հետ, որով մի պահ երևակվում են վերջինիս ներուժական (պոտենցիալ) հնարավորությունները. ապա և լրանում՝ դեռևս I մասի վերջում հանդես եկած հանգաձևով, դարձյալ «խոսրովայինի» վրա։

Միջին մասի երկրորդ հատվածում երաժշտությունը զարգանում է առաջինի բովանդակության խորացման նշանաբանով։ Այստեղ նոր թափով է հնչում «դիմող ձայնը», որի դիրքերն ամրապնդվում են այլազան շրջազարդումներով, նրա շրջապատի ավելի լայն ցուցադրմամբ, դեպի այդ հնչյունն ուղղված կենտրոնաձիգ «օղակաձև» տարբեր ձայնամիջոցներով և այլն։ Սակայն «բենկորճի» ու «խոսրովայինի» միջև ծագած յուրահատուկ «վեճը» այստեղ ևս լուծում չի գտնում։

Դրա արդյունքները որոշվում են ստեղծագործության երրորդ մասում (III), որ համընկնում է դարձի կամ կրկնակի հետ։ Այն լակոնական է, բայց իր ամփոփիչ, ընդհանրացնող պաշտոնը կատարում է սպառիչ կերպով։ Մեղեդիական շարժման ողջ ուղղվածությունը, ինչպես և հզոր ալիքով բարձրացող և իջնող հանգաձևը ազդարարում են «բենկորճի» ու նրանով գլխավորված մեծալար համաձայնույթով ձայնեղանակի վերջնական հաղթանակը։ Այս բոլորը գեղարվեստական այնպիսի հետաքրքրություն են հաղորդում շարականիս բացառիկ իմաստազեղ մեղեդուն, որ այն հնարավոր է հնչեցնել նույնիսկ գործիքային կատարմամբ, առանց դույզն-ինչ նվազեցնելու նրա ներգործության մեծ ուժը։

Այսպիսին են Ներսես Շնորհալու հարուստ ժառանգությունից քաղված մի քանի հատկորոշ էջերը։ Դրանք լավագույնս բնորոշում են իրենց հանճարեղ հեղինակին։ Վերջինս, ինչպես գիտենք, հայ երգաստեղծության կիլիկյան դպրոցի ամենափայլուն ներկայացուցիչն է և, առհասարակ, ավատատիրական Հայաստանի մասնագետ բանաստեղծ-երաժիշտներից մեծագույնը, որն իր արվեստի խորքով, տարողությամբ ու արժեքով դուրս է գալիս հայ իրականության սահմաններից և ստանում տվյալ ժամանակի համաքրիստոնեական խոշոր երևույթներից մեկի նշանակությունը։ Ավելին, Շնորհալին հայկական միջնադարի այն մեծերից է, որը Գրիգոր Նարեկացու, Մանուել և Տրդատ Ճարտարապետների, Թորոս Ռոսլինի և Սարգիս Պիծակի նման հազվագյուտ արվեստագետների շարքում իր գործունեությամբ արժեքավոր ավանդ է մուծել Վերածննդի շրջանն ու դրան հատուկ մարդասիրության (հումանիզմի) շարժումը հեռուներից նախապատրաստելու առումով[269]։

Հայ երգաստեղծության ետշնորհալիական շրջանը Կիլիկիայում: Շարունակելով երգաստեղծության մեծակերտ-զարդարական ոճի հեղաշրջության ընթացքի քննությունը, հարկ է նշել նախ հետևյալը։ Սակավաթիվ են հայ երաժշտության պատմության զարգացած ավատատիրության շրջանի ետշնորհալիական դարերին վերաբերող և մեզ պիտանի նյութերը, տարբեր պատճառներով։ Շարականերգության բնագավառում Շնորհալուց հետո ծանր ընթացքով նոր ստեղծագործություններ ընդհանրապես հայտնվել են, բայց քիչ և որպես ավելի համեստ մտահղացումների մարմնավորումներ։ Ծանր ընթացքով ստեղի բազմաճյուղ կտորներ կերտել են գրեթե միայն հին և հնագույն շարականները երաժշտական նոր պահանջների համեմատ վերաեղանակավորած երգիչները։ Հոգևոր տաղերից, հորդորակներից և նմաններից բանավոր ավանդությամբ, եղանակներով հանդերձ, մեզ հասած առանց այդ էլ փոքրաթիվ նմուշների զգալի մասի հեղինակները հայտնի չեն։ Վերջապես ձայնագրյալ

---

269 Նոր ժամանակների մեր բանասիրության ու գրականագիտության մեջ բազմիցս կրկնված սխալներից է միջնադարյան երաժշտաբանաստեղծական կոթողների լոկ գրական բաղադրիչը քննելով դատողություններ անել դրանց հեղինակների մասին։ Այդպես վարվելով անգամ Շնորհալու նկատմամբ, շատերը անկեղծորեն վարանել են նրան ճանաչելու որպես մեր մեծերից մեկը։ Նույնիսկ Հ. Օշականը, Շնորհալուն նվիրված իր հրաշափառ էջերում մի փոքր տուրք է տալիս այդ կարգի վարանումներին (արդյոք զգուշությա՞ն համար), որը, սակայն, այնպես էլ չի մերվում մեծ երգեցողի մասին խոհուն գրականագետի ամբողջական մտահղացքի հիմնական գծերի հետ (տե՛ս Հ. Օշական, Երկեր, Երևան, 1979, էջ 398—406)։ Շնորհալու հանճարը նրա կերտած երաժշտաբանաստեղծական համաձույլ կերպարների մեջ է, որ և միջնադարում իսկ գիտակցված ու հաստատագրված է եղել (տե՛ս մեր աշխատությունը՝ «Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ», Երևան, 1973, էջ 20)։

Պատարագի սրբասացություններից, մեղեդիներից և այլ երգերից մեծակերտ-զարդարական ոճը ներկայացնող օրինակներն էլ կամ դարձյալ Շնորհալունն են («Ամենակալ ես տէր զօրութեանց», «Բազմութիւնք հրեշտակաց», «Հրեշտակային կարգաւորութեամբ», «Ով է որպէս տէր Աստուած մեր» և այլն) և կամ՝ երաժշտամտածողության նույն հունի մեջ Կիլիկիայում, հաջորդ հարյուրամյակում կերտված ու դեպի տվյալ ոճի զարգացման բարձունքներն ուղղված անանուն ստեղծագործություններ են («Ի կոյս վիմէն», «Բանին հօր ծոցոյ մարմնարան», «Այսօր մեռեալքն», «Այսօր հարան լուսոյ» և այլն)։ Դրանց վրա ծանրանալն անտեղի կլիներ այստեղ[270]։ Սույն աշխատության մեջ մեր խնդիրն է առաջ բերել այն նմուշները, որոնց հեղինակային պատկանելության հարցը կամ լուծված է, կամ (մեր ջանքերով) լուծվում է, և կամ, գոնե, որոշ հիման վրա ենթադրվում է։ Կանգ կառնենք նաև մի քանի այնպիսի ստեղծագործությունների վրա, որոնց կապակցությամբ հաստատ կարող ենք ասել, թե դրանք ավելի վաղ հորինված երգերի վերաեղանակավորումներ են՝ կատարված XIII—XIV դարերում Կիլիկիայում, քանի որ այդ վերաեղանակավորող երգիչ-երաժիշտներն արդեն հնուց ի վեր մեծավ մասամբ հանվանե հայտնի չեն եղել[271]։

Իրերի սույն վիճակն ու, դրան գումարած, գիտակցաբար դրվող սահմանաբաժան խիստ պայմանները զգալիորեն դժվարացնում են անհրաժեշտ նյութերի հայթայթումն ու հետազոտությունը։ Մանավանդ երբ ձգտում ենք, ի լրումն ասվածի, զարգացած ավատատիրության վերաբերող եղշնորհալիական դարերի գեղարվեստական արտադրանքը քննել ըստ հայ մասնագիտացված երգաստեղծության կիլիկյան և հայաստանյան դպրոցների ներկայացուցիչների գործերի։ Եվ սակայն, ստորև մենք ճիշտ այդպես էլ վարվելու ենք, առավել հստակ պատկերացնելու համար թե՛ մեր նյութին կապված կենսական հարցերը, և թե՛ առհասարակ մեր հետագա անելիքները։ Այսպես, օրինակ, այժմ շատ ավելի հիմնավոր է դառնում մեր համոզումն այն մասին, որ ուշ միջնադարի ընթացքում մեր կրած երաժշտական կորուստների մեծագույն և կարևորագույն հատվածը վերաբերում է հայ մասնագիտացված երգաստեղծության կիլիկյան դպրոցի եղշնորհալիական շրջանին։ Եվ վերջինիս գեթ նախնական լուսաբանության կապակցությամբ է, որ հատկապես սրվում է նաև XIX դարում ձայնագրված մի շարք տաղերի ու մեղեդիների հեղինակային պատկանելության որոշման հարցը։ Ասվածի լույսի տակ ավելի հասկանալի պետք է լինեն հետագա շարադրանքը, ինչպես և նրանում օգտագործված նյութերի ընդգրկման ու դասակարգման հանգամանքները։

Քննարկվող ժամանակաշրջանի կիլիկյան գեղարվեստական արտադրանքից առաջ ենք բերում հինգ գործ, մեկական ծանր շարական Ներսես Լամբրոնացուց և Հակոբ Կլայեցուց, մի տաղ Կոստանդին Սսեցուց և XIII—XIV դարերում վերաեղանակավորված կոթողներից երկու նմուշ։

---

270 XIII դարին հատուկ ոճական հատկանիշներ կրող հիշյալ տիպի կոթողներից հարուրյան «Աղատեա զգերեալսն» մեղեդիի ամբողջական մի հատվածի դասական վերլուծությունը տվել է պրոֆ. Ք. Քուշնարյանը։ Տե՛ս նրա՝ «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», էջ 586—594։

271 Այս հանգամանքը սակայն, ոչ մի չափով չի արժեքազրկում հիշյալ վերաեղանակավորումները։ Դրանք անանուն են, բայց հաճախ՝ տարբեր հեղինակների աշխատության արդյունքը, որով կրում են ժամանակի, միջավայրի և այս կամ այն վառ անհատականության կնիքը։ Երևույթը

Ներսես Լամբրոնացին, նրա շարականներն ու տաղերը: Ներսես Լամբրոնացին կիլիկյան երեւելի երաժիշտ-բանաստեղծներից է, որը նաև որպես արվեստագետ ժամանակին իրավացիորեն համարվել է Շնորհալուն չափազանց մոտ կանգնած (փաստորեն վերջինիս տաղանդավոր հետևորդն հանդիսացած) փայլուն դեմքերից մեկը[272]: Լամբրոնացին հորինել է Որոտման որդիներին, Ավագ շաբաթ օրվան (կամ թաղման), Ս. Մկրտչին, Ս. Գևորգ զորավարին նվիրված և այլ տաղեր, որոնցից և ոչ մեկը, ցավոք, եղանակով հանդերձ չի հասել մինչև մեր օրերը: Հնարավոր է հաստատել, սակայն, որ դրանք առհասարակ մարմնավորված են եղել երգաստեղծության մեծակերտ-զարդարական ոճի ընդհանուր հունի մեջ: Այդ է վկայում, մասնավորապես, հիշյալ տաղերի խազային ճոխ հյուսվածքը, որում կարելի է համոզվել հետևյալ օրինակից. «Մեծի Շաբաթին թաղման Տեառն»[273] (տե՛ս էջ 262):

Ավելի երջանիկ բախտ են ունեցել Լամբրոնացու հորինած շարականները, որոնք բոլորն էլ երգվում են մինչև այսօր: Դրանք են՝ Ս. Զատկի կանոնը («Այսաւր յարեաւ»), Նոր կիրակիի կանոնը («Նորոգեալ կըղզիք»), Համբարձման կանոնը («Համբարձաւ տէրըն մեր») և Ս. Գրիգոր Լուսավորչի որդվոց և թոռանց «Որ կլոյս աստուածային» հարցը (իր սարբով): Հիշատակված կանոններում կան թե՛ վանկային ու ծորերգային, և թե՛ ծանր գեղեցիկ կտորներ: Արդեն ակնարկել ենք՝ ծանր շարականները բարդ մտահղացումներ չէ, որ ներկայացնում են, բայց, յուրովի գրավիչ են: Ահա, օրինակ, Ս. Զատկի կանոնի օրհնության առաջին պատկերի առաջին տունը[274] (տե՛ս էջ 263):

Ոտանավորը հորինված է հայկական չափով: Տունը բաղկացած է քառանդամանի երկու տողերից (որոնցում զգալի է նաև երկրորդ անդամին հետևող դադարը) ու եզրափակիչ դարձից («օրհնեա՛ ի ձայն ցընծութեան»): Երաժշտական կառույցը, որում, ծանր ընթացքի պայմաններում, նույնիսկ ընդգծվում է գրական բնագրի երկար տողերը կիսող դադարը (օրինակում մենք ըստ այդմ էլ տողատել ենք եղանակը), համապատասխանում է ոտանավորի չենքին: Եղանակը Ա՛ձ դարձվածքի հիանալի նմուշներից է, որն իր մեղմորեն ծփուն, մերթ խորհրդավոր նկարագրով զարմանալիորեն մխիթարիչ, և մերթ ավելի սրտամոտ, ջերմ ու լուսավոր բնույթով, ուրախարար ելևէջներով իրոք բանաստեղծական մի կերպար է մարմնավորում:

Հակոբ Կլայեցին և Աստվածածնի ծննդյան նոր տոնի կանոնը: Դկ ձայնեղանակում երաժշտագրված մի գողտրիկ ծանր շարական է նաև Հակոբ Կլայեցու հետևյալ ստեղծագործությունը[275] (տե՛ս էջ 264):

Հակոբ Ա Կլայեցի (կամ Սսեցի և կամ Մեծքարեցի) կաթողիկոսը (1268—1286) մեր իմաստուն հովվապետներից է, որը XIII դարում հայ եկեղեցու կողմից ընդունված Աստվածածնի ծննդյան նոր տոնի համար հորինել է «Եր-

---

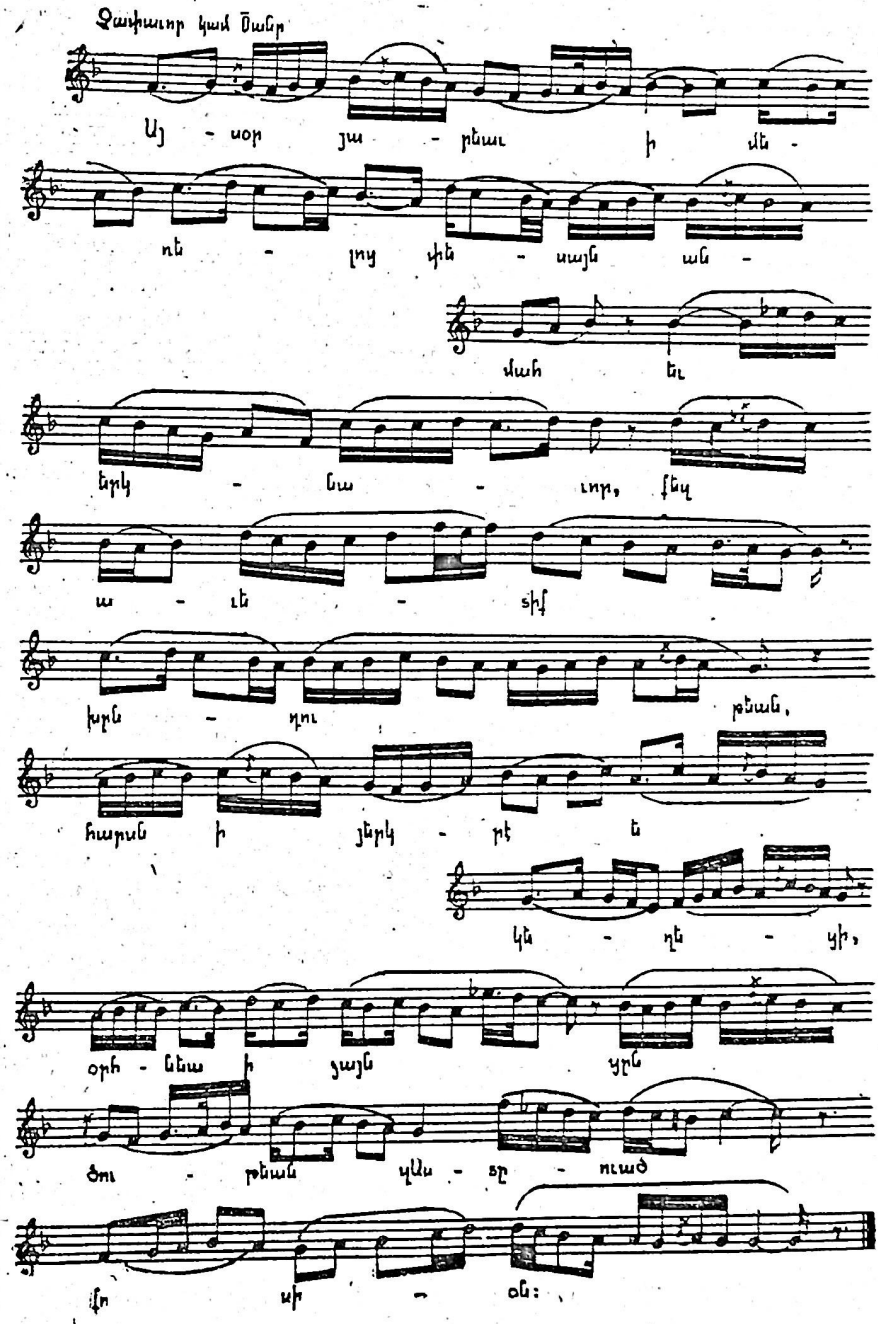
կապված է իր տիրում բացատրված ինքնօրինակ և սովորական երգերի կենցաղավարման, ինչպես և միջնադարում տարածված՝ հեղինակության տարբեր տիպերի հարցի հետ: Վերջինիս անդրադառնալու ենք առանձին:

272 Այնքան, որ, ինչպես ցույց է տալիս Մ. Ավդերյանը, Կիլիկիայում հայ եկեղեցու երկու սրբացված հայրերի հիշատակները միասին են ոգեկոչվել «Ներսիսեանք» կոչված կրկնակի տոնի առթիվ (տե՛ս «Վիճակաւոր վարք և վկայաբանութիւնք սրբոց» հատ. Բ, Վենետիկ, 1813, էջ 342—343 և 352—353):

273 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 149բ—150ա:

274 Զաքնագրեալ Շարական, էջ 441:

275 Նույն տեղում, էջ 37:

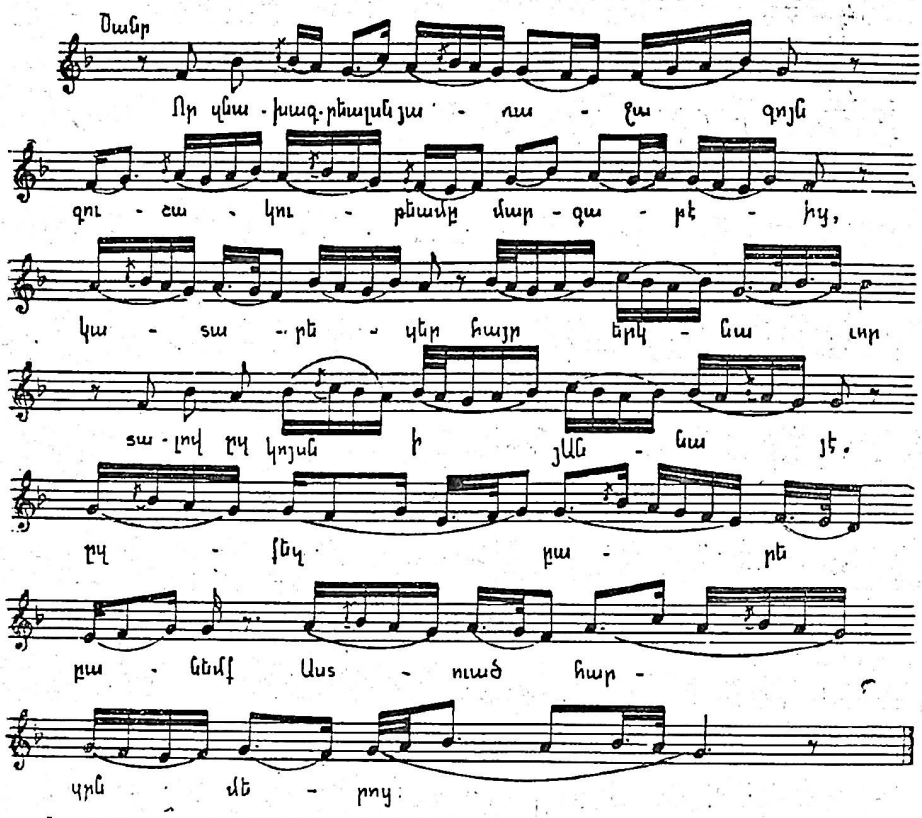


զեցէք որդիք Սիոնի» վայելուչ կանոնը, որով պատշաճապես բացվում է Շարակնոցը։ Դրանով էլ սահմանափակվում է Կլայեցու վաստակը հայ մասնագիտացված երգաստեղծության զարգացման մեջ (եթե չհաշվենք պարականոն մնացած մի-երկու կտոր)[276]։ Եվ սակայն, կանոնս իր վեմ իմաստներով,

---

276 Ս. Ամատունին առաջ է բերում Ակ մի երկրորդ համբարձի, որ գուրս է մնում քննարկվող կանոնից և մի շարական էլ՝ նվիրված Տարագոս, Պրոբոս և Անդրոնիկոս վկաների հիշատակին

գեղարվեստական արժանիքներով և շարական երգերի ժողովածուում գրաված տեղով այնպիսին է, որ անհնարին է անտեսել նրա երաժիշտ-բանաստեղծ հեղինակին։



«Երգեցէք որդիք Սիոնի» կանոնում շարական երգերի տեսակային տիպական գծերով (տաղաչափութեամբ ու դրան հարազատ երաժշտագրութեամբ) աչքի են զարնում մի շարք, ինչպես վանկային ու վանկային-ծորերգային, նույնպես և ավելի հոսուն, - ծանր ստեղծագործություններ։ Դրանցից են՝ «Նահապետացն Աբրահամու Իսահակայ և Յակոբայ» Դկ միջակ կամ հորդոր հայտնի մեծացուսցեն, «Այսօր ցընծան երկնայինքն» Բկ չափավոր հիասքանչ տեր երկնիցը, «Ծառ կենաց տընկեալ» Դկ միջակ հանրածանոթ ճաշուն։ Կանոնիս օրհնութեյան երաժշտական բնագիրը շարադրված է ծանր ու չափավոր երկու տարբերակով։ Ջուտ ծանր շարական է հարցը, որի առաջին տունն էլ ներկայացնում ենք ճիշտ, վերը բերված օրինակով։ Սա թե՛ գրական, և թե՛ երաժշտական բնագրերի կառուցվածքով շատ մոտիկ է Համբրոնացու վերը քննարկված շարականին։ Այստեղ ևս, տունը բաղկացած է քառանդամանի երկու տողերից ու եզրափակիչ դարձից («ըզքեզ բարեբանեմք»)։ Երաժշտական մարմնում այս դեպքում էլ ստորագծված կամ ընդլայնված են ոտանավորի տողերը կիսող դադարները (տե՛ս օրինակում ըստ այդմ կատարած մեր տողատումը), որով գոյանում են դարձով լրացող մեղեդիական երկու մեծ նախադասություններ։ Շարականս հորինված է Դկ ծանր երգերի արդեն բյուրե-

(տե՛ս նրա՝ «Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ», Վաղարշապատ, 1911, էջ 1 և 162)։

ղացած ավանդույթների հունի մեջ, բայց վարպետորեն, ստեղծագործաբար ու ներքին ապրումով։

Կոստանդին Սսեցու և նրա տաղերի մասին։ Կոստանդին Սսեցին (Սրիկ մականվանյալ)[277] XIII դարի կիլիկյան նշանավոր տաղասացներից է։ Ղ. Ալիշանը «քաջ երգահան և տաղաշափ» է համարում նրան[278], Հ. Տաշյանի հաշվաստմամբ, Սսեցու գրչին պատկանում է 18 տաղ[279]։ Դրանցից մի քանիսը գրական բնագրերը հրատարակված են պարբերական մամուլում, անցած հարյուրամյակի երկրորդ կեսին[280]։ Սսեցուն վերաբերող գրական-բանասիրական ու ձեռագրական տվյալները հավաքելու և ի մի բերելու ուղղությամբ ժա-

---

277 «Սրիկ-սուր ձայնիւ է մականուն այլևայլ երաժշտից» գրում են «Նոր բառգրքի» հեղինակները (հատ. Բ, Վենետիկ, 1837, էջ 762)։ Ձեռագրերում քննարկվող մականունը աղավաղման էլ է ենթարկվել։ Աղճատման հետևանքով առաջ եկած ձևերից է, օրինակ, Սիրիկ-ը (տե՛ս Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 7730, էջ 55բ, ուր գրիչը միանգամից երկու սխալ թույլ տալով «Ով զարմանալի» տաղի վերաբերությամբ տեղեկացնում է՝ «ի Սիրիկ»)։ Ի դեպ, նույն այս վերագրմանը հանդիպել է նաև Հ. Տաշյանը, որ հայտնում է, թե տաղս «այլուր Գրիգորիսի Աղճատարցւոյ կընծայուի» (տե՛ս նրա՝ Մայր ցուցակ..., էջ 1103)։ «Սրիկ» մականվան մեկ այլ աղճատումն է Սորիկ, որ հանդիպում է Ճաշոցում (Ճաշոց գիրք Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, 1872, էջ 19, «տաղ ի Սորեկայ Կոստանդեայ»), որ և հիշատակում է Հր. Աճառյանն էլ (տե՛ս նրա՝ Հայոց անձնանունների բառարան, հատ. Բ, Երևան, 1944, էջ 675)։ Այս բոլորը բացատրվում է հետևյալով ևս։ Միջնադարում տարբեր գրիչներ հաճախ լոկ իրենց հիշողությանը վստահելով է, որ վերականգնել են ինչպես տվյալ ստեղծագործության հեղինակին, նույնպես և նրա անվան գրության ձևը։ «Սրիկ» մականունը, որպես գրության հիշտ ձև, հավաստված է մեր ժամանակակից մամուլում ևս (տե՛ս Ա. Մնացականյան, Դիտողություններ հին տաղարաններում կատարված մի շարք աղավաղումների մասին, Հայկ. ՍՍՀ ժողկոմսովետին կից Պետական ձեռագրատուն (Մատենադարան), «Գիտական նյութերի ժողովածուն, № 1, Երևան, 1941, էջ 174)։

278 Ղ. Ալիշան, Սիսուան և Լևոն Մեծագործ, Վենետիկ, 1885, էջ 517։

279 Հ. Տաշյան, Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին ի Վիեննա, Վիեննա, 1895, էջ 1103։

280 Խոսքը «Սիոն» և «Բազմավէպ» հանդեսների մասին է, որոնցում տպագրված են Սսեցու երեք տաղերի գրական բնագրերը.

— Տաղ Ներսէսի հայրապետի
ի Կոստանդնէ Սրսեցւոյ
Սրիկ կոչեցելոյ
«Հնչմամբ ձայնիւ բերկրանաց
Գովիմք ըղհայրըն շնորհաց»...

և այլն, 10 տուն («Սիոն», Երուսաղեմ, 1867, էջ 170)։

— Սրիկ Կոստանդին
Տաղ ի ծնունդ Քրիստոսի
«Հըրճուիմք այսօր մեք հոգեպէս»...

և այլն, 8 տուն («Բազմավէպ», Վենետիկ, 1874, էջ 6)։

— Սրիկ Կոստանդին
Տաղ ի Ծնունդն Քրիստոսի
(կենկապ)
«Կայր կոյսն ի յայրին
Կայր և զուարճանայր.
Կամէր ծնանել
Զկեանս աղգի մարդկան»...

և այլն, 17 տուն, բոլորն էլ կենկապով, որ ցույց է տալիս Կոստանդին Սսեցու կամ Սրիկ Կոստանդի, որպես տաղաշափի, մեծահմուտ վարպետությունը (տե՛ս նույն տեղում, էջ 329)։

մանակին օգտակար ջանքեր է թափել Կ. Կոստանյանը ևս, բայց ցավոք, գործն ավարտին չի հասցրել[281]։

Մեզ ծանոթ խազավոր բազմաթիվ ձեռագրերում եկեղեցական զանազան տոներին երգելի Սսեցու տաղերը, մեղեդիներն ու հորդորակները հանդիպում են թե՛ առանց հեղինակի հիշատակության (հաճախ), թե՛ ընդհանուր կարգի հետևյալ ու նման նշումներով՝ «Կոստանդի», «ի Կոստանդեա», «ի Կոստանդեա նուաստէ», «ի Կոստանդն ոգեալ» և այլն[282], և թե՛ ավելի որոշակի ցուցումներով, ինչպես. «Ադամայ լացն ի Սրիկ Կոստանդէ» («Ադամ նստել դուռն ի դրախտին»)[283], «Տաղ ի Սրիկ Կոսդնդնէ» («Աստուածածին կոյս երանեալ»)[284], «Տաղ ի Սրիկ Կոստանդնէ» («Աստուածածին մայր լուսոյ»)[285], «Մեղեդի ի Սրիկ Կոստանդնէ» («Ի հանդիսական տօնիս»)[286], «Տաղ բազմախորհուրդ ի Սրկայ» («Խաչն ի նախնումն երևեցաւ»)[287], «Յորդորակ ի Սրկայ Կոստանդնէ» («Կայր կոյսն ի յայրին»)[288], «Տաղ Յարութեան ի Սրիկ Կոստանդէ» («Կանանցըն կանխեալ եկին ի գերեզմանն»)[289], «Մեղեդի ի Սրիկ Կոստանդէ» («Կոյս անապական»)[290], «Տաղ սրբոյն Սարգսի զաւրավարին, Սրրկան» («Պարծանք հանդիսից խմբից»)[291], «Մեղեդի անոյշ ի Սրիկ Կոստանդէ ոգեալ» («Քաջամարտիկ մեծ զինուորին, Թէոդոսի յաղթող վկային»)[292], «Մեղեդի ի Սրիկ Կոստանդէ» («Քրիստոս բանդ հաւր»)[293] և այլն։

Վերոհիշյալ ստեղծագործությունները (ներառյալ Սսեցու անունով հրատարակվածներն ու նաև Կ. Կոստանյանի հավաքած անուններից մի քանիսը) դեռևս 18-ի չեն հասնում, որով երբևիցե պետք է հայտնաբերվեն ու հաշվի առնվեն ժամանակին Հ. Տաշյանին մատչելի եղած տվյալները ևս։ Կարևոր է դիտակցել նաև, որ ձեռագրական բերված փաստերից մի-երկուսն էլ ստուգելի են տակավին։ Արդեն խոսեցինք «Ով զարմանալի» տաղը Սսեցուն վերագրելու սխալի մասին։ Այստեղ պետք է ցույց տանք Հարության «Կանանցըն կանխեալ» տաղի վերաբերյալ պահպանված տեղեկությունների հակասական բնույթը։ Տեսանք, որ մեր Մատենադարանի ձեռագրերից № 425-ի տվյալներով այն Սրիկ Կոստանդի հեղինակությունն է։ Նույն տաղը, սակայն, № 3503 ձեռագրում ունի լոկ «ի Կոստանդեա» ցուցումը[294] (որը գրական բնագրում արդեն իսկ առկա «Կոստանդինն» ծայրակապի կրկնությունն է), իսկ № 7785 ձեռագրում՝ «ի Կոստանդին կաթուղիկոսէ» խորագիրը[295]։ Վերջինս հավանա-

---

281 Տե՛ս Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Կ. Կոստանյանի դիվան, նյութ № 279, էջ 228—229, 230—231 և 232—234։

282 Այսպիսին է պարագան, օրինակ, նույնիսկ Կիլիկյան հին և ընտիր գանձարաններից մեկում (Մատենադարան, ձեռ. № 3503)։

283 Մատենադարան, ձեռ. № 3595, էջ 66բ։

284 Նույն տեղում, ձեռ. № 423, էջ 220ա։

285 Նույն տեղում, ձեռ. № 425, էջ 301ա։

286 Նույն տեղում, ձեռ. № 9053, էջ 75բ։

287 Նույն տեղում, ձեռ. № 425, էջ 257բ և 340ա։

288 Նույն տեղում, ձեռ. № 9053, էջ 10ա։

289 Նույն տեղում, ձեռ. № 425, էջ 241բ։

290 Նույն տեղում, էջ 80բ։

291 Նույն տեղում, ձեռ. № 2541, էջ 214ա։

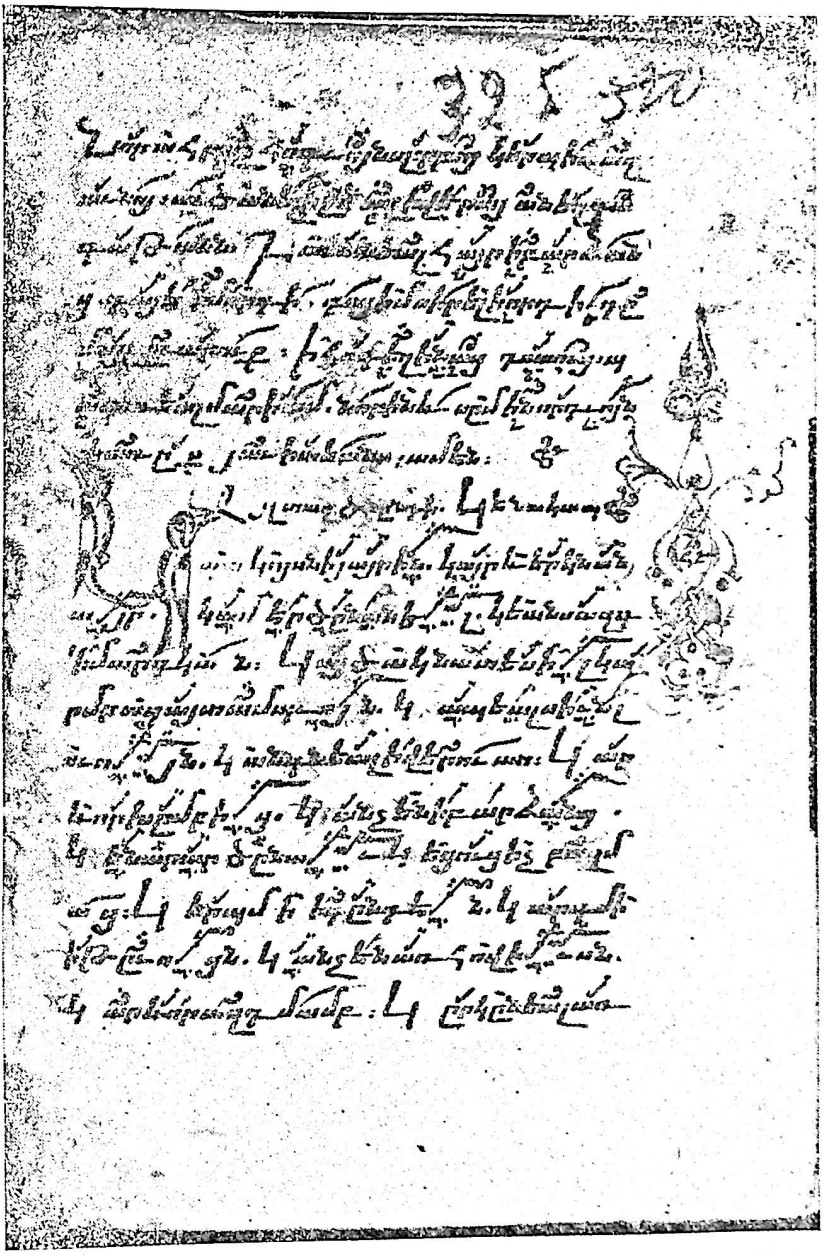
292 Նույն տեղում, ձեռ. № 425, էջ 165ա, ձեռ. № 474, էջ 115բ։

293 Նույն տեղում, ձեռ. № 425, էջ 85ա, ձեռ. № 474, էջ 29բ։

294 Նույն տեղում, ձեռ. № 3503, էջ 178ա։

295 Նույն տեղում, ձեռ. № 7785, էջ 296ա։

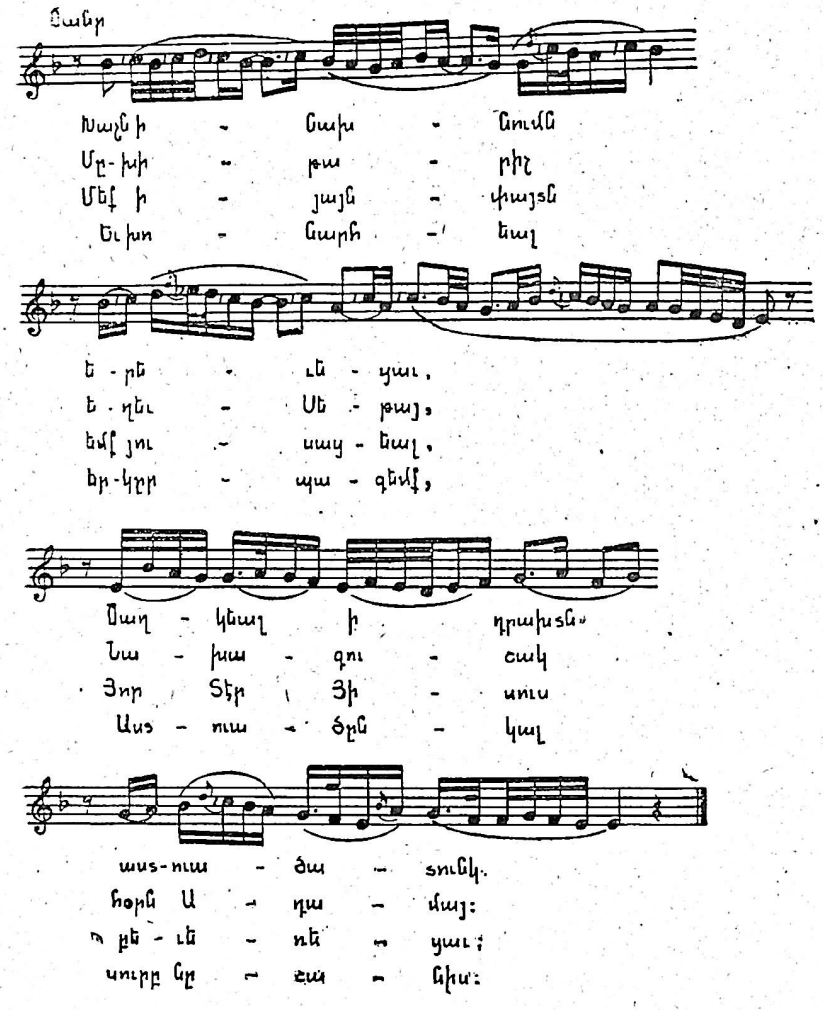
բար Կոստանդին Ա Բարձրբերդցին է (1221—1267), բայց տեղեկությունը բոլոր դեպքերում ճշտելի է։ Ապագային թողնելով այս և նման մի քանի կետերի համակողմանի քննության հարցը, այժմ հաստատենք հետևյալը։ Կաս-



ւածից դուրս է, որ վերն հիշատակված տաղերի զգալի մասն իրոք պատկանում է Կոստանդին Սսեցու գրչին։ Արդ, հեղինակային պատկանելության առումով առավել վստահելի ստեղծագործություններից երկուսն ստորև հանձնում ենք ընթերցողի ուշադրությանը։

Մեկը «Կայր կոյան ի յայրին» տաղը կամ հորդորակն է, որ բերում ենք ցույց տալու համար նրա հարուստ խազավորումը[296] (տե՛ս էջ 267)։

Մյուս ստեղծագործությունն է՝ «Խաչն ի նախնումն երևեցաւ» տաղը։ Այն Սսեցու անունով պահպանված երկերից միակն է, որ, ինչպես ցույց տվեցին մեր որոնումները, եղանակով հանդերձ հարատևել է մինչև մեր օրերը և, հետևաբար, կարող է մեզ մի ճաշակ տալ հեղինակի երաժշտական ձիրքի մասին։ Ահա[297]



Գրական բնագիրը ութ վանկանի ոտանավոր է, քառավանկ երկու անդամներով և քառատող տներով։ Մանր եղանակը սակայն, որ համապատասխանում է կիսատանը, ընդլայնում է ոչ երկար տողերի միջի դադարները ևս։ Այնպես, որ երաժշտական կառուցողական հիմնական միավորները՝ դասույթնե-

296 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 325ա (գրական բնագիրն այստեղ, տպագրվածի համեմատությամբ, որոշ տարբերություններ ունի։ Համմա.՝ «Կայր կոյան ի յայրին
Կայր և երկնանայր» և այլն)։

297 Տե՛ս Զայնագրեալ երգեցողությունք Սրբոյ Պատարագի, էջ 169—170։

րը, երևակում են ոտանավորի յուրաքանչյուր անդամը (օրինակում դա ցույց ենք տվել տողատման միջոցով)։ Ներբագեղորեն զարդոլորուն մեղեդին ինքն է խոսում իր մասին։ Ջայնեղանակը զարտուղի է՝ Գկ, որ լրանում է առաջին «վերնախաղի» շուրջ գոյացող հանգաձևով (փոխանակ «խոսրովայինի»)։ Այս եղանակը (որին ուշ միջնադարում ևս դիմել են առանձին բանաստեղծ-երգահանները), երաժշտամտածողության միջնադարյան միաձայնային սկզբունքի ամենաբնութագրական կողմերից մեկի կողոն է։ Դա պարզ երևում է մեղեդիի վերոհիշյալ դասույթների վերջավորությունների հարաբերությունից էլ։ Դրանք (հմմտ. օրինակում երաժշտական տողերն ավարտող ձայնաստիճանները) կարճ տարածության վրա գոյացնում են «վերնախաղ»— «խոսրովային»— «պարույկ» փոքրացրած դաշնյակը, որը խիստ հակացուցական է եսմիջնադարյան (մասնավորապես եվրոպական) երաժշտարվեստի գեղագիտության տեսակետով։ Վերջապես, հօգուտ Կոստանդին Սսեցու, ասենք և այն, որ վերն հիշատակված խազավոր ձեռագրերի լուսանցքներում նրա տաղերի մեղեդիները ոչ հազվադեպ նշվում են որպես գրական այլ բնագրերի հետ ևս զուգորդվելու արժանի չափանմուշ եղանակներ։

XIII—XIV դարերում վերաեղանակավորված երկու տաղեր։ Վերջիններիս ավելի նախնական ոճական հատկանիշներ ունեցող եղանակները վերլուծել ենք իր տեղում, այնպես որ ընթերցողն ինքն էլ հնարավորություն կունենա, ըստ հարկին, համեմատություններ կատարելու։ Դրանք են՝ Գրիգոր Նարեկացու «Հաւուն, հաւուն» տաղը և, ինչպես նշեցինք, ամենայն հավանականությամբ, Անեցի Անանուն հեղինակի «Տիրամայրը»[298]։ Սկսենք առաջնից։

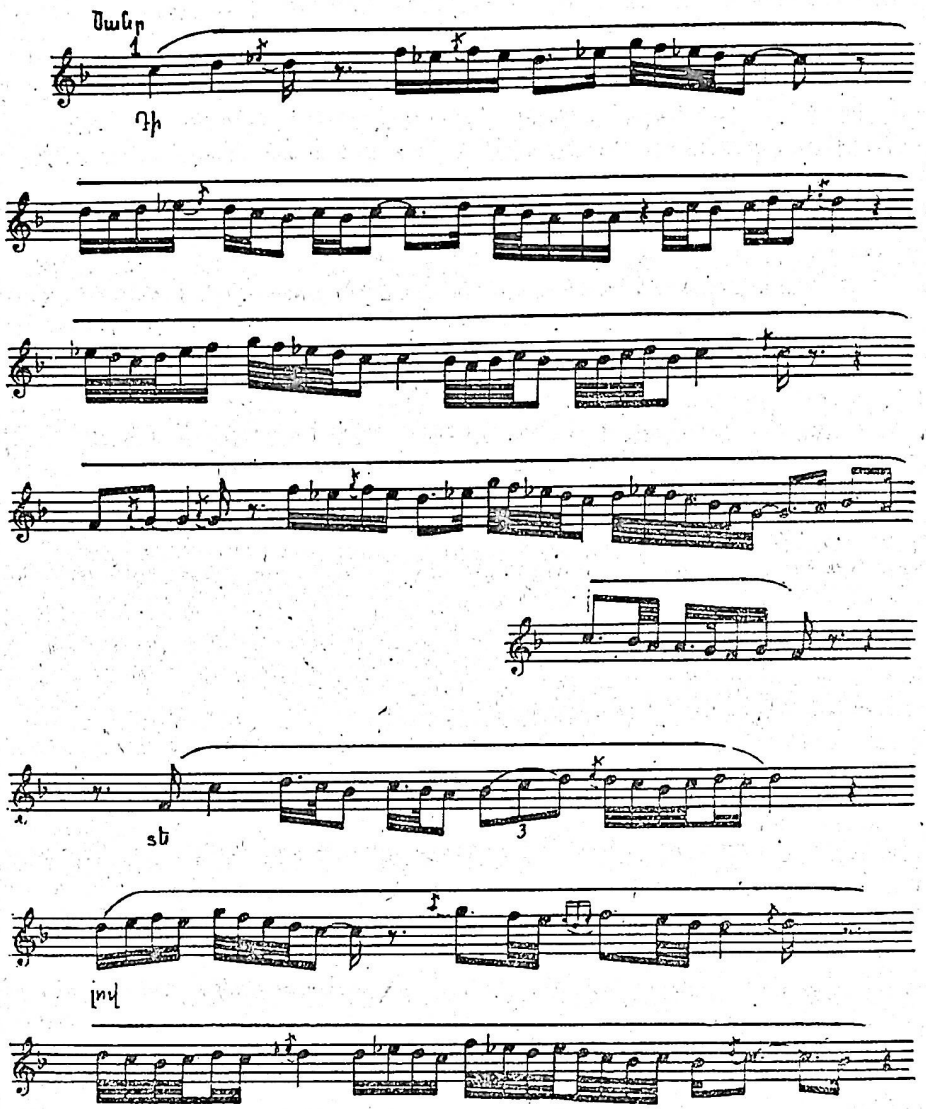
«Հաւուն, հաւուն»[299] (տե՛ս էջ 270, 271, 272)։

Ըստ ձևի՝ ստեղծագործությունը առաջին հայացքից թողնում է ազատ հանկարծաբանո՛ւթյամբ իրացված միջանցիկ զարգացման տպավորություն։ Ուշադիր քննությունը ցույց է տալիս, սակայն, որ այն բաժանվում է երեք մասի (տե՛ս օրինակում 1, 2 և 3 թվահամարները)։ Դրանցից առաջինը բաղկացած է տարբեր ծավալի ինը դասույթներից, որոնք բացահայտում են համաձայնույթի երկրորդ «էկորճ» (d^2), երկրորդ «փուշ» (c^2), «ներքնախաղ» (a^1), «բենկորճ» (f^1) և «պարույկ» (b^1) աստիճաններով գլխավորվող ոլորտներն ու, ի վերջո, հանգեցնում «խոսրովայինի» ժամանակավոր հաստատմանը։ Երկրորդ մասն ամփոփում է երկու հատված. մեկը՝ եղանակը նորից սկսելով՝ այն շարունակելու, զարգացնելու միտումով, մյուսը՝ տարածուն հանգաձևով դարձյալ «խոսրովայինը» հաստատող ելևէջներով (տե՛ս օրինակում ա և բ նշումները)։ Սակայն առաջինից հետո զգալիորեն ավելի փոքր ծավալի երկրորդ մասի վերջում հաստատուն եզրահանգումի զգացողություն, բնականաբար, չի ծագում։ Ուստի անհրաժեշտաբար հետևում է երրորդ մասը, որ նախորդի ընդլայնումն է։ Նրա սկզբում և վերջում հնչում են երկրորդ մասի երկու հատվածները, թեթևակի տարբերակումներով (տե՛ս օրինակում a^1 և b^1 նշումները), իսկ միջում՝ մի ծավալուն մշակման հատված, որպես a^1-ի շարունակությունը (տե՛ս օրինակում գ նշումը)։ Այստեղ է, որ առավել լրիվ բացահայտվում են երաժշտական բաղադրիչի զարգացման հնարավորությունները

298 Տե՛ս սույն աշխատությունը, էջ 205 և 230։

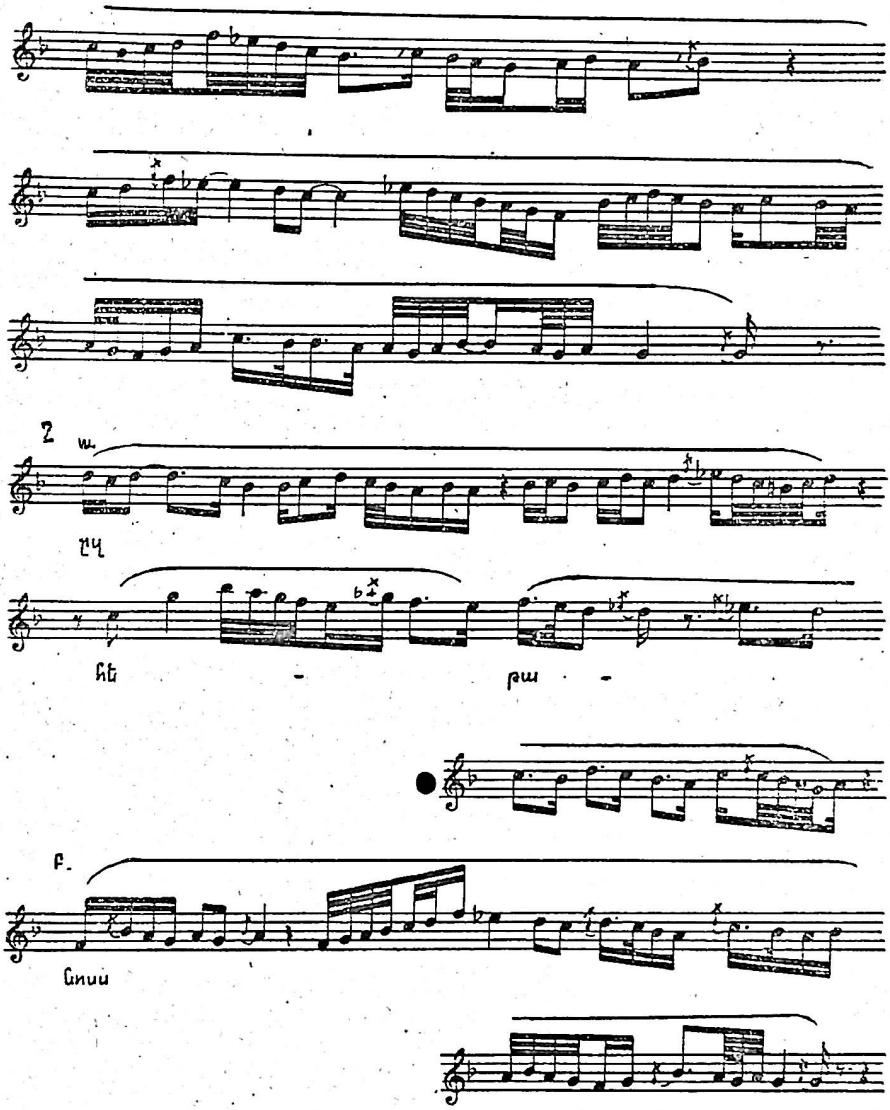
299 Ջայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878, էջ 99—101 (այստեղ տաղն սկսվում է «Դիտելով ըղհեթանոսս» խոսքերից)։

ները, և այս հատվածից հետո է, որ բ[1] տարածում հանգաձևը իրոք եղրափակում է ողջ նախընթացը։



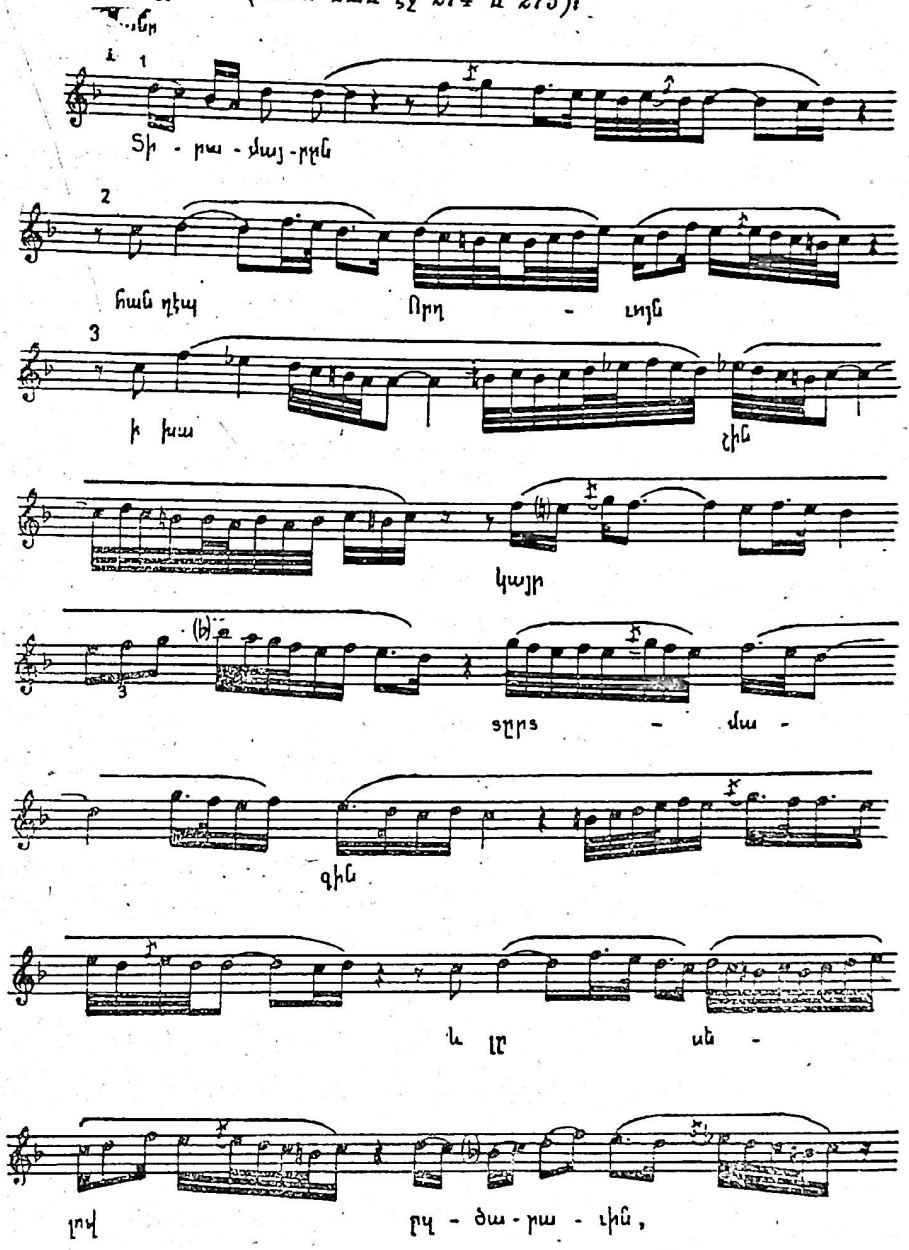
Այս բոլորով հանդերձ, երկու-երեք կետ նրբորեն քողարկում են ամբողջ կառույցի ներքին բաժանումները, որով և նրա հորինվածքի տրամաբանականությունը, առաջին գծի վրա պահելով հանկարծաբանական արվեստի՝ կարծես առանց հսկողության բխող դրսևորումները։ Նախ՝ ստեղծագործության երկրորդ փոքրածավալ մասն իր ձևակառուցողական պաշտոնով միանշանակ չէ։ Այն մի կողմից (հատկապես իր բ հատվածի բնույթով) ընկալվում է որպես առաջին մասի լրացումը, մյուս կողմից (մասնավորաբար իր ա հատվածի ուղղվածությամբ)՝ որպես երրորդ մասի նախապատրաստություն։ Բացի այդ, ստեղծագործության երեք մասերում ևս իրար անընդմեջ հաջորդող երաժշտական դասույթները գրեթե հավասար չափով զարդարուն են։ Եվ վերջապես, ընդհանուր ձայնածավալի վերին, լարված գոտիների օգտագործման առումով, նշված բոլոր մասերն էլ հագեցված են բարձրակետային պահերով։ Այս կե-

տերը, մանավանդ նման մեկտեղումով, բնորոշ չեն Գրիգոր Նարեկացու երաժշտական ինքնարտահայտման կերպին։ Ճիշտ է, Նարեկացու տաղի նախնական եղանակի հիմնական տրամադրությունը որոշ չափով մնացել է քննարկ-



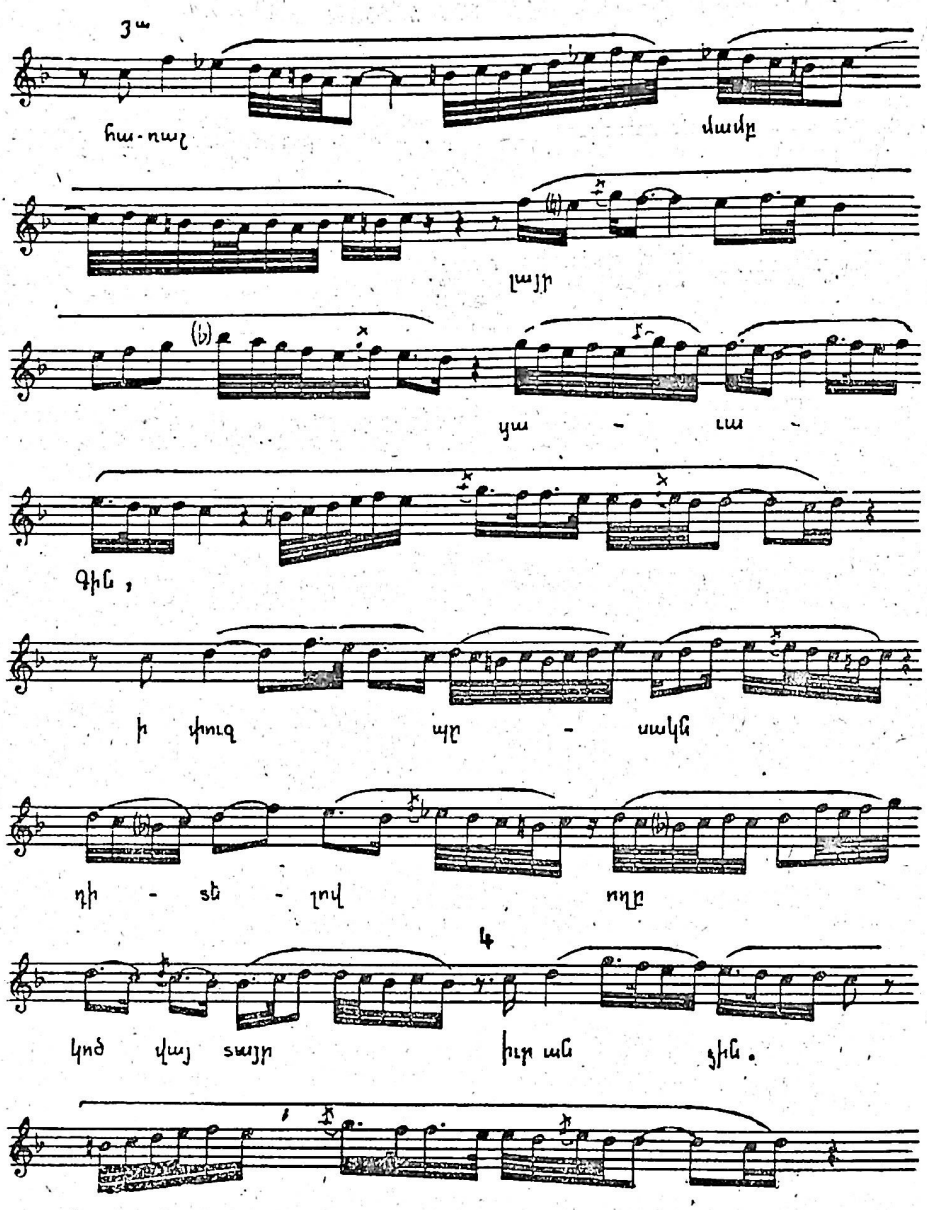
վող ստեղծագործության ներքին ծալքերում, դրանց հանգուցային գաղտնարաններում, բայց ընդհանուր առմամբ, երաժշտական ընդլայնված-ընդարձակված բաղադրիչը կրում է XIII—XIV դարերին հատուկ հովերի ու կիլիկյան դրվագազարդ արվեստի վառ կնիքը։

«Տիրամայրն»[300] (տե՛ս նաև էջ 274 և 275)։



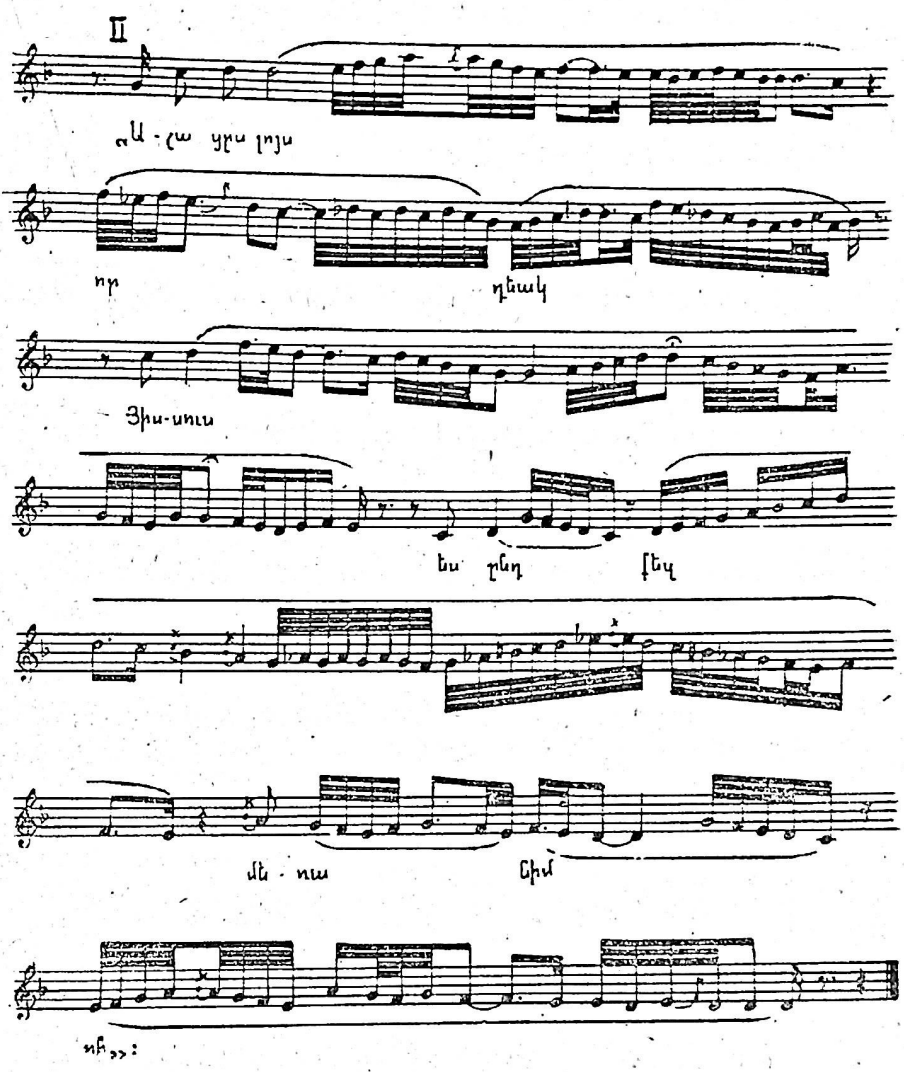
Դիտարկվող կոթողը նույնիսկ ավելի շոշափելի ընդհանրություններ ունի Անանուն հեղինակի արդեն վերլուծված տաղի երաժշտական բաղադրիչի հետ, և, սակայն, սա նույնպես որոշակիորեն այլ ստեղծագործություն է։ Անկասկած, ուշագրավ է, որ նրանում հաստատուն է մնացել ողջ մեղեդին կուռ շրջանակող համաձայնույթային երկու հենակետերի՝ երկրորդ և առաջին «էկորճների» ու դրանց շուրջ գոյացող յուրօրինակ եղանակի առանցքային ղերն ու նշանակությունը։ Ըստ որում, այստեղ ևս զարտուղությունը դեպի առաջին

300 Նույն տեղում, էջ 168—169։



«Էկոլճի» ոլորտը կատարվում է գրական բնագրի չորրորդ տողի հետ զուգորդվող երաժշտական նախադասություններում: Ձայնեղանակը սակայն, ամբողջապես առած, մի այլ ստեղիատիպ կազմավորում է, որն առանձին հատվածներում նույնիսկ զգալի հեռանում է տաղի նախնական երաժշտական բաղադրիչի հիմքից: Տարբեր են օգտագործված մեղեդիական պտույտները, և էլ ավելի ազատ՝ դրանք համադրելու-հակադրելու կերպերը: Ավելի խորն է այստեղ ելևէջի ալիքավորումը և շատ ավելի կոտորակված է կշռույթը, որով գոյանում է մեղեդիական բոլորովին նոր մի հյուսվածք:

Հատուկ պետք է նշել դիտարկվող կոթողում գրական և երաժշտական բաղադրիչների հարաբերության հարցը, ձևակառուցման տեսակետով: Նրանում կիրառված չէ ոտանավորի տողերի ու երաժշտական նախադասությունների համապատասխանության հնարանքը, որով տաղիս ոչ միայն կշռույթը, այլև



ձևն առաջանում են զուտ մեղեդիական զարգացման տրամաբանության հիման վրա։ Այն բաղկացած է իրար հետ շատ յուրօրինակ հարաբերակցված երկու մասերից (տե՛ս օրինակում I և II նշումները), որոնցից երկրորդը ծավալով թեև համեմատաբար ավելի փոքր է, բայց ըստ էության, հակակշռում է առաջինը և ստեղծում լիովին շրջանակված ու տրամաբանական ավարտին հանգեցված ամբողջություն։

Շահեկան է դիտարկել առաջին մասի հորինվածքը։ Մասն սկսվում է զարգացման հնարավորություններով լեցուն մեղեդիական երկու նախադասություններով, որոնք զուգորդված են ոտանավորի առաջին տողի կեսը կազմող երկու անդամների հետ (տե՛ս օրինակում 1 և 2 թվահամարները)։ Այդ նախադասություններից առաջինում ելևէջի ընթացքը գլխավորում է երկրորդ «էկորճ» ձայնաստիճանը, մյուսում՝ համաձայնությային կենտրոնի դերն անցնում է երկրորդ «փուշին»։ Այս հակասությունը լուծումն է պահանջում։ Հետևում է մի շարք նախադասություններից ու դասույթներից բաղկացած մեղեդիական ծավալուն մի կառույց, որ տարածվում է ոտանավորի առաջին տողի կեսից

մինչև երկրորդ տողի առաջին կեսը (օրինակում՝ 3)։ Նրանում մեղեդիական գեղակերպ տարբեր պտույտների օգնությամբ լայնորեն բացահայտվում են համաձայնույթային մրցակից կենտրոնների անմիջական շրջապատները, որով հաջորդաբար ամրապնդվում են թե՛ մեկի, և թե՛ մյուսի դիրքերը։ Այսուհանդերձ, կառույցի վերջերում ելևէջի ընթացքը երկրորդ «փուշի» գերադասությանը հանգելու միտումներ է հանդես բերում։ Այս զգացողությունը շարունակվում է հաջորդ հատվածում ևս (օրինակում՝ 3ա)։ Հատված, որում նույնությամբ կրկնվում է նախորդ կառույցի մեղեդին, զուգորդվելով ոտանավորի հաջորդ անդամների հետ (երկրորդ տողի կեսից մինչև երրորդ տողի կեսը)։ Բայց սրանով դեռևս չի շրջանակվում տաղիս առաջին մասը։ Այն ամփոփող մեղեդիական նախադասությունները (օրինակում՝ 4), մի մեծ կամար կապելով ստեղծագործության սկզբնական ելևէջների հետ (հմմտ.՝ 1), մեղեդին քաղցրորեն վերադարձնում են երկրորդ «էկորճի» ոլորտը, որն ընկալվում է որպես երկար սպասումից հետո վերահաստատվող ձայնային հարազատ միջավայր։ Առանցքային նշանակության այդ ոլորտը, իրեն իսկ հարստացնող երկու գունագեղ զարտուղություններով, վերջնականապես հաստատվում է տաղիս երկրորդ մասում, որի մեղեդին զուգորդված է ոտանավորի չորրորդ տողի հետ։ Այստեղ մեղեդին իր ընթացքն սկսելով դարձյալ դեպի երկրորդ «էկորճն» ուղղված շարժումով, շրջազարդում է այն։ Հետո գեղապատշաճ պտույտներով կատարում է մի անշտապ վայրէջք, այս կամ այն չափով ընդգծված շոշափելով երկրորդ «փուշ», «պարոյկ», «ներքնախաղ», «խոսրովային», «բենկորճ» ու «վերնախաղ» աստիճաններով գլխավորվող համաձայնույթային տեղական հենակետերը, և, մի վերջին անգամ, վերընթաց-ներքընթաց խոշոր, զարտուղությամբ հագեցած, արտահայտիչ ալիք գծագրելով հասնում է առաջին «էկորճին» ու լրանում նրա վրա։

Վերլուծված երկու ստեղծագործություններն էլ հեղինակային են իրենց բնույթով, բայց պատկանում են անանուն հեղինակների գրչին։ Պետք է ասել, որ հայ միջնադարյան մշակութային ավանդույթին հատուկ հեղինակության ու նրա հասկացության հարցը, իր տարբեր առումներով (հեղինակի ենթակայական վերաբերմունքը իր ստեղծագործությանը կամ կատարվող-վերարտադրվող գործին, հեղինակ-ստեղծագործության հարաբերության առարկայական նկարագիրն անցյալում, այլև այդ հարաբերության ըմբռնումը ժամանակակիցների կողմից և այլն), առումներ՝ որոնք վերջին տասնամյակներում առանձին ուշադրության են արժանանում եվրոպական և ռուսական միջնադարագիտության էջերում, մեր մեջ քիչ թե շատ ամբողջական ծավալով բարձրացված իսկ չեն տակավին։ Վաղուց արդեն ընդունված իրողություն է, որ միանգամընդմիշտ հաստատագրված բնագրեր չճանաչող, մշտապես հոսուն ժողովրդական անգիր բանահյուսության մեջ հեղինակ (անհատ հեղինակ) և հեղինակի հասկացություն գոյություն չունի։ Այն հավաքական ստեղծագործություն է։ Հետազոտությունները նաև ցույց են տվել՝ հեղինակի այն հասկացությունը, որ ներկայումս տարածված է ամենուր, կապված է նոր ժամանակների (հատկապես եռվերածննդյան) եվրոպական արվեստին։ Նրանում է աստիճանաբար մեծացել բոլոր տեսակի կապանքներից ազատագրված, անզուգակից անհատ հեղինակի դերը, որն իր ստեղծագործությամբ տվյալ պատմաշրջանի համար կենսականորեն կարևոր ազգային և համամարդկային խընդիրները բարձրացնում է ինքնարտահայտման ու ինքնահաստատման մեծ ուժով և կրքով։ Եվ այժմ էլ ահա (պատմական մեծ ուշացումով) պարզվում է,

որ միջնադարը (ու նրա հետ մասամբ նաև՝ նախորդ պատմաշրջանը), մեզ ըրաղեցնող հարցի տեսակետով միջին տեղ գրավելով արդի արվեստի ու ժողովրդական բանահյուսության միջև, տարբեր դարերում և ազգային տարբեր ավանդույթների շրջանակներում աչքի է ընկել հեղինակության զանազան տիպերի գոյացումով[301]։

Հայկական միջնադարյան մշակույթին բնորոշ հեղինակության տիպերի և առհասարակ հեղինակության պատմական տիպաբանության հետազոտությունը շատ ջանքեր պիտի խլի հայագետներից։ Հայկական միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստի վերաբերությամբ կարող ենք, հենվելով մեր երկարամյա ուսումնասիրությունների ընթացքում կուտակված փորձի վրա, հաստատել, որ այդ արվեստի շրջանակներում հանդիպում են թե՛ հանվանե հայտնի մեծ հեղինակների վառ անհատականության կնիքը կրող ինքնօրինակ կոթողներ, թե՛ սովորական կամ ավանդական գործեր, որոնք հեղինակներից պահանջել են, ասենք, այս կամ այն չափով ստեղծագործաբար մտնել որևէ սեռի (ժանրի) կանոնական դաշտած հունի մեջ ու նրա սահմաններում հստակել ասելիքը, թե՛ ուղղակի հավաքական ստեղծագործության դրոշմն ունեցող կտորներ, և թե՛ տաղանդավոր, հեղինակային, բայց անանուն երկեր։ Այդ շարքին են պատկանում, մասնավորապես, ավելի վաղ ստեղծված տաղերի ու այլ երգերի՝ XIII—XIV դարերում վերաեղանակավորված տարբերակները ևս, այդ թվում և վերը քննարկված երկու ստեղծագործությունները։ Երկուսն էլ մեծակերտ-զարդարական ոճի բարգավաճման երկրորդ աստիճանը ներկայացնող նմուշներից են, որոնցում սակայն, մի անցում էլ է սկսվում (մեկայն սկսվում է) դեպի նույն ոճի պատմական զարգացման երրորդ փուլը։

Վերջինիս հատկորոշ ոլորտների մեջ մտնող երգերը, որ նույնպես մեծ մասամբ վերաեղանակավորված գործեր են, ստեղծագործական ճգնաժամ արտահայտող իրենց բնույթով, այսպես թե այնպես հանգեցնելու էին որակապես նոր մի երևույթի ծագմանը, եթե հայ ավատատիրական մշակույթն ապրած լիներ բարեշրջման բնականոն ընթացք։ Բայց այդպես չեղավ, և այդ երգերը, հետագա հարյուրամյակների անկումային աննպաստ պայմաններում, անարգել սուզվելով ճգնաժամային կացության խորքերը ծանրաբեռնվեցին վանկերի ձգձգված ոլորումներով, նաև այսպես կոչված կեղծ վանկերի չափազանց կրկնություններով վրա հիմնված երկարաբան ծեքծեքուն պտույտներով և այլն, ու մեզ հասան այնպիսի վիճակում, որ այժմ բուն իսկ միջնադարն են հատկորոշում ավելի, քան XIV—XV դարերը։ Եվ պատահական չէ, որ բնութագրվող երգերը հայ եկեղեցու կողմից վավերացված ու հրատարակված ձայնագրյալ ժողովածուներում գրեթե ներկայացված էլ չեն։ Դրանք հանդիպում են հայկական ձայնագրության նոր համակարգի նշանների օգնությամբ հատուկ ձեռագրերում հոգևոր երգերի՝ XIX—XX դարերում կազմված ձեռագիր տարբեր տետրերում[302]։ Ուստի դրանք ևս մի կողմ պետք է դնենք առայժմ։ Ասվածը

---

301 Համմտ. С. Серебряный, О некоторых аспектах понятий «автор» и «авторство» в истории индийских литератур (в кн.: Литература и культура древней и средневековой Индии, М., 1979, с. 150—182).

302 Համմտ., ասենք, «Աչքըն ծով» տաղի մեզ արդեն ծանոթ եղանակը, Մաշտոցի անվան Մատենադարանի վերն հիշատակված № 103 (էջ 5ա) ու նաև № 5 (էջ 159ա) ձեռագրերում զետեղված ձայնագրությունների հետ (նոր ֆոնդ)։

վերաբերում է թե՛ կիլիկյան, և թե՛ հայաստանյան երգիչ-երաժիշտներիր XIV—XV դարերում կատարած մի շարք վերաեղանակավորումներին։

Հայ երգաստեղծության եռշնորհալիական շրջանը կենտրոնական Հայաստանում XIII—XV դարերում։ Խաչատուր Տարոնեցին և նայոց Պատարագի նախերգը։ Նախընթացից արդեն պարզ է, որ կենտրոնական Հայաստանի եռշնորհալիական երաժիշտ-բանաստեղծների գեղարվեստական արտադրանքը քննելիս, դարձյալ մնալու ենք երգաստեղծության մեծակերտ-զարդարական ոճի զարգացման երկրորդ փուլի ուղղությամբ, ցույց տալով նրա լայն շրջանակներով ընդգրկվող այլազան կոթողներ, ինչպես դա թելադրում են իրենք իսկ՝ ձեռքի տակ գտնվող հավաստի նյութերը։ Դրանք պատկանում են հայտնի հեղինակների գրչին, որոնք են՝ Խաչատուր Տարոնեցին (XII—XIII դդ.), Վարդան Արևելցին (XIII դ.), Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը (XIII դ.), Մխիթար Այրիվանեցին (XIII դ.) և Առաքել Սյունեցին (XIV—XV դդ.)։ Առաջին երեքը նաև այն գործիչներից են, որոնք ջանք չխնայեցին հայկական մասնագիտացված երգարվեստի ու երգեցողության կիլիկյան դպրոցի փայլուն նվաճումները կենտրոնական Հայաստանի տարբեր շրջաններում տարածելով, դրանք տեղական հնամենի ավանդույթներին ազուցանելու ուղղությամբ։

Խաչատուր Տարոնեցին լայն ճանաչում ու մեծ հռչակ է վայելել Հայաստանում և նրա սահմաններից դուրս, որպես գիտնական ու երաժիշտ-վարդապետ։ Մանավանդ XII դարի վերջերին, երբ նա, ստանձնելով Հաղարծնի վանքի առաջնորդությունը, վերածնել ու ըստ ամենայնի պայծառացրել է իրեն վստահված ուխտը։ Ներսես Շնորհալու կրտսեր ժամանակակիցը՝ Տարոնեցին, քաջ տեղյակ է եղել հայ հոգևոր երաժշտության կիլիկյան դպրոցի ձեռքբերումներին, ի մոտո հաղորդվել դրանց և, հիմք ընդունելով Կիլիկիայում խմբագրված-խազավորված տարբեր երգարաններ, խազագրության արվեստի նոր մակարդակ ստեղծել Հաղբատում և առհասարակ պատմական Հայաստանի հյուսիսարևելյան շրջաններում[303]։

Տարոնեցու ժառանգությանը կապված հարցերի, հատկապես՝ նրա և Խաչատուր Կեչառեցու հորինած երգերի տարբերման ու հեղինակային պատկանելության որոշման խնդիրների վրա պատմաբանասիրական-գրականագիտական հետազոտությունների լույսը ցանկալի չափով սփռված չէ տակավին։ Մենք փորձել ենք տեղից շարժել գործը՝ Տարոնեցու հեղինակած մի շարք հոգևոր գանձերի վերաբերությամբ[304]։ Հարկ չենք համարում նորից անդրադառնալ դրան, մանավանդ, որ հիշյալ գանձերի եղանակները, ցավոք, երաժիշտների հիշողության մեջ չեն մնացել։ Այստեղ պետք է կանգ առնենք շատ ավելի հավաստի, որոշակի հետևյալ փաստի վրա, որ նաև հնարավորություն կտա մեզ առաջ բերելու Պատարագի՝ մինչև օրս էլ կատարվող հազվագյուտ կտորներից մեկը։ Տարոնեցու գրչի վաստակն է ծայրակապի միջոցով հեղինակի անունը հոդող մի բացառիկ կոթող՝ զգեստավորման «խորհուրդ խորին» մեծիմաստ շարականը, որ հայոց Պատարագում պահպանվել է գրական խոսքե-

---

303 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Հաղարծնի վանքը և Խաչատուր Տարոնեցի երաժիշտ-վարդապետը», Գիտական աշխատությունների միջբուհական ժողովածու (արվեստագիտություն), Երևան, 1975, էջ 183։

304 Նույն տեղում։

րին արժանի տաղատիպ «Յոյժ ծանր» վեհաշունչ մեղեդիով հանդերձ[305]։ Շարականը ծանոթ է Տարոնեցու ժառանգության հարցերին մոտիկ կանգնած հայագետներին (Զամչյան, Ալիշան, Տաշյան, Ավետիքյան, Զարպհանալյան և այլք), որոնք այն համարում են Հաղարծնի վանահոր լավագույն գործը[306] և իրավամբ, թեպետև Տարոնեցու հոգևոր գանձերի հետ համեմատության կատարելու ուրիշ միջոց չունենք առայժմ, քան վերջիններիս լոկ գրական խոսքերին ծանոթանալը։

Նշանավոր է ստեղծագործության հորինման առիթը։ Զամչյանը և ուրիշներ էլ հաղորդում են, օգտվելով ձեռագրերից, որ Տարոնեցին այն երգել է XIII դարի սկզբներին, երբ հյուսիսարևելյան Հայաստանում իրենց վախճանին հասան Զաքարե սպասալարի նախաձեռնությունները՝ հայոց մինչ այդ այլայլված Պատարագը բարեկարգելու, եկեղեցական համապատասխան պաշտոնյաների մասնակցությունը, ինչպես և պատշաճ սպասքների ու զգեստների կիրառությունը ապահովելու ուղղությամբ, և երբ Սսից էլ հավանություն ստանալով, իշխանը հրամայեց բացօթյա պատարագ մատուցել (Լոռիի մոտերքը, հատկապես հրավիրված հոգևորականների ներկայությամբ, ուստի և, բնական է, մեծ շուքով ու հանդիսավորությամբ)[307]։

Այս բոլոր հանգամանքները գրեթե կասկած չեն թողնում, որ «Խորհուրդ խորին»-ի եղանակի հիշատակված երեք տարբեր ձայնագրություններից Տարոնեցունը պետք է լինի «Յոյժ ծանր» նշումն ունեցողը։ Մանավանդ, որ այն իր վիպական հզոր շնչով, հուզականության նոր որակով և զարդոլորումների նկարագրով կրում է ոչ միայն անհատական ստեղծագործության, այլև դարաշրջանին հատուկ մեղեդիական բարձր ճաշակի կնիքը, երբ շարականների հորինման վերսկսված ընթացքը ևս ծավալվում էր գանձերի, տաղերի ու մեղեդիների արվեստի բարերար ազդեցության ներքո։

Ստեղծվելով XIII հարյուրամյակի սկզբներին, զգեստավորման շարականը դանդաղ տարածվում է մինչև XIV դարի վերջերը և XV—XVIII դարերի ընթացքում հաստատուն տեղ գրավում մեր Պատարագում, որպես համահայկական ճանաչման արժանացած նախերգ[308]։ Վերջապես՝ XVII—XVIII հար-

---

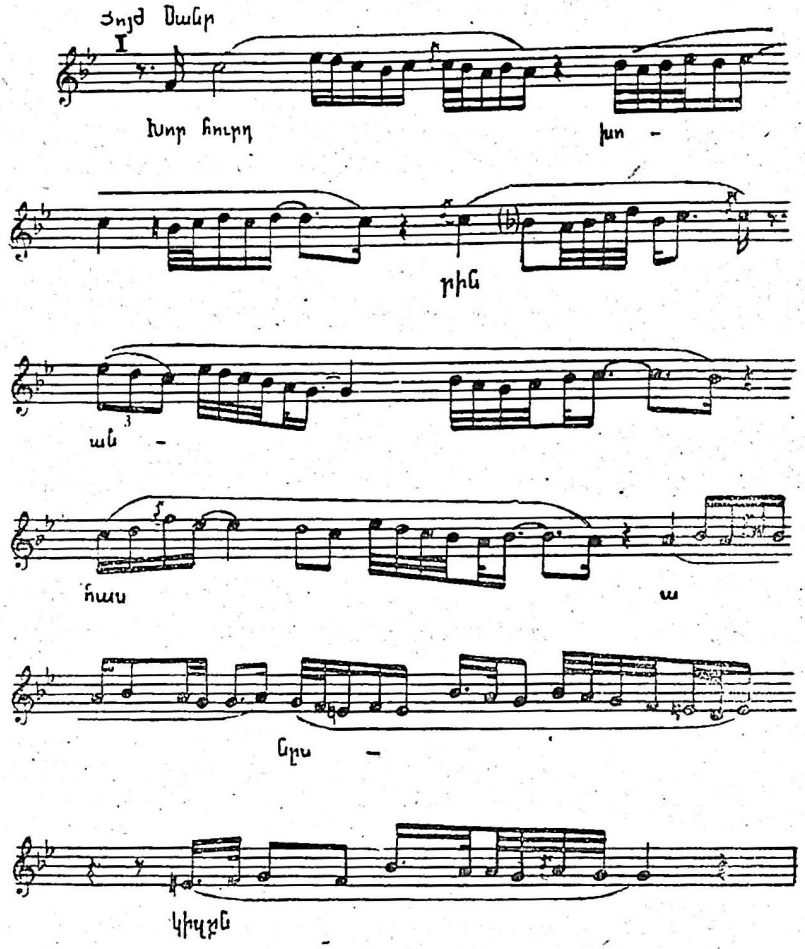
305 Ձայնագրեալ Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878, էջ 192։ Նշենք, որ նույն աղբյուրում կան նաև շարականիս եղանակի երկու այլ տարբերակներ էլ (էջ 9— Դձ ծանր և էջ 51— Դձ միջակ), որոնք փոխառնված են Շարակնոցից, մասնավորապես վազ միջնադարում հորինված Դձ երգերից։ Փոխառությունը կատարվել է նվազ հանդիսավոր պատարագների ժամանակ շարականը ավելի գնալուն և նույնիսկ հորդոր երգելու նպատակով և որպես այդպիսին ամենևին էլ բացառիկ դեպք չէ մեր Պատարագում։ Ամեն ինչից երևում է, որ Տարոնեցու ստեղծած մեղեդին «Յոյժ ծանր» կոչված հանդիսավոր տարբերակն է։ Յավոք, դրան համապատասխանող խազավորմանն առ այսօր չենք հանդիպել մեզ մատչելի գրչագիր հին պատարագամատույցներում (հմմտ. Մատենադարան, ձեռ. 3046, 1356 թվականից)։ Շարակնոցներում պահպանված խազավորումը մեր փնտրածը չէ, իսկ դպրության մի շարք հրատարակված գրքերում եղածն էլ շարակնոցներից է վերցված (հմմտ. Գիրք դպրութեան և տաղարան վայելուչ և գեղեցիկ..., Կ. Պոլիս, 1738, էջ 3, Շարական Դձ «Խորհուրդ խորին» և այլն)։

306 Դ. Ալիշանը «հրաշակերտ» իսկ անվանեց մեր Պատարագի քննարկվող նախերգը, և դա ամենևին չափազանցություն չէ։ Տե՛ս նրա՝ Բացատրութիւն Շարականաց, Վենետիկ, 1814, էջ 584—585։

307 Մ. Զամչյան, Պատմութիւն հայոց, հատ. Գ, Վենետիկ, 1786, էջ 179—182։

308 Համմտ. Յով. Գաբրճեան, Սրբազան պատարագամատոյցք հայոց, Վիեննա, 1897, գլ. է (Հայոց այժմու խորհրդամատոյցը ժԱ դարուն սկզբներէն մինչև ցայսօր)։

յուրամյակներում այն անցնում է գրչագիր ու տպագիր շարակնոցներին[309], այլև ուրիշ ժողովածուների[310], ինչպես նաև շարականների հեղինակների ցուցակների մեջ, ըստ որում, այստեղ տեղադրվելով Տարոնեցու անվան որոշակի հիշատակությամբ. «Խաչատուր վարդապետն Տարօնեցի՝ զխորհուրդ խորհինն»[311]։ Սանոթանանք դրան (տե՛ս նաև էջ 281)։



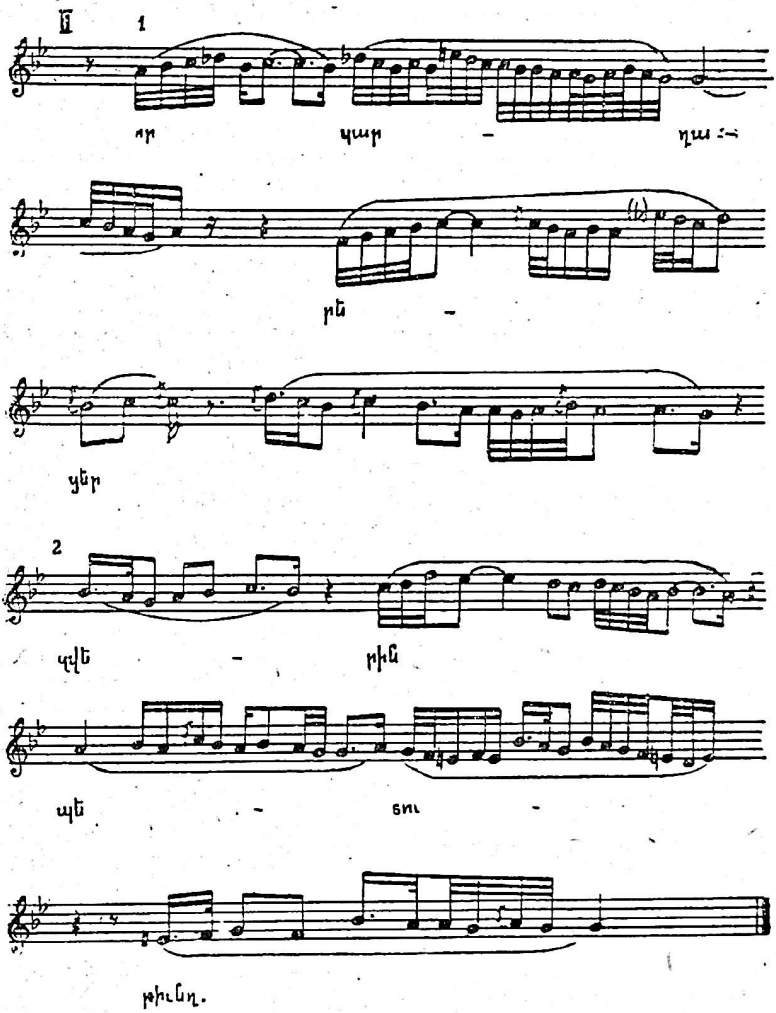
Նախ անդրադառնանք գրական բնագրին և նկատենք, որ նրա կերպարային սկզբնական կարևորագույն ոլորտը, ըստ բոլոր տվյալների, աստիճանաբար է մշակվել Խաչատուր Տարոնեցու հոգևոր գանձերի հետևյալ կամ նմանատիպ տողերում. «Խորք անքննին, անճառ անհասին», «Խորհուրդ սոսկալի, անիմանալի», «Խորհուրդ հանգըստեանն՝ [ի] եաւթներորդին», «Խորհուրդ

309 Հմմտ. Շարակնոց, Ամստերդամ, 1685, էջ 559, 1692, էջ 514, 1702, էջ 374, Կ. Պոլիս, 1710, էջ 559 և այլն։ Սրանցում ձայնային նշումը նույնն է (Դէ)։

310 Մատենադարան, ձեռ. 742 (ժողովածու, XVII դ.) էջ 98ա։ Այստեղ շարականիս խազավորումն իր հյուսվածքով չափավոր-ծանր մի եղանակ է ցույց տալիս։

311 Հ. Անասյան, Հայկական մատենագիտություն, հատ. Ա, Երևան, 1959, էջ LXVIII (Մատենագիտական բնագրեր, շարականների հեղինակներ, երեք խմբագրությամբ. տե՛ս Անանուն խմբագրություն)։ Նույն տեղեկությունը առկա է նաև տպագրված խազավոր գրեթե բոլոր շարակնոցներում (օրինակ՝ Կ. Պոլիս, 1853, էջ Գ), ինչպես և Ձայնագրեալ Շարակնոցում (էջ Զ)։

զօրեղ, հաւր անեղութեան», «խորհուրդ անյայտ, ծածկեալ յաւիտեանց», «խորհուրդ ի սկզբան, անճառ միական» և այլն[312]։



Հիրավի, ուշադիր ընթերցումը այն միտքն է հարուցում, որ Տարոնեցին հատկապես սույն և նման գանձերի հորինումով գրիչը կոփելուց հետո է կերտել զգեստավորման երգը (և դա հաստատվում է վերջինիս ստեղծման ժամանակով էլ), ուր խտացած ու բյուրեղացած դրսևորում են ստացել վերոհիշյալ բանաստեղծական խոհերն ու տրամադրությունները.

Խորհուրդ խորին՝ անհաս անըսկիզբն,
Որ զարդարեցեր՝ զվերին պետութիւնդ,

---

312 Համապատասխանաբար՝ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 423, էջ 206բ («Գանձ սուրբ մարգարէիցն»), № 424, էջ 117ա («Գանձ աւագ շաբաթուն»), № 425, էջ 220բ («Թաղման շրագալուցին»), № 2672, էջ 87բ («Գանձ համօրէն հայրապետաց»), այլև № 7853, ուր մինչև էջ 120 հանդիպում են մեզ հետաքրքրող մի ամբողջ շարք գանձեր, այդ թվում և վերն հիշատակվածները, հատկապես վերջին երկուսը։

Ի յառագաստ՝ անմատոյց լուսոյն,
Գերապանծ փառօք՝ զդասըս հրեղինաց։

Տեղին է դիտել, որ գրական տույն քնագիրը իր կառուցվածքով ևս (հատկապես՝ գերիշխող հնգավանկ անդամներով) առավել մոտիկ է գանձերին, որով ուշ միջնադարում ընդհանրացած նրա «շարական» անվանումը շատ պայմանական է։ Հայագետներից մի քանիսը[313] շարական չեն էլ անվանել քնավ գործը, այլ նրա մասին խոսելով Տարոնեցու հոգևոր գանձերը նկատի ունեցող կապակցության մեջ, այն համարել են երաժիշտ-վարդապետի լավագույն ստեղծագործությունը։

Երաժշտական բաղադրիչի հետ միասին, քննարկվող կոթողն աչքի է ընկնում որպես Նարեկացու և Շնորհալու ավանդույթների ստեղծագործական կիրառման վառ նմուշ։ Շնորհալու՝ լայն ձայնածավալի մեծակերտ-զարդարական ստեղի երգերին այն առնչվում է թե՛ իմաստուն առնականությամբ հագեցած վիպական շնչի մեղեդիական հաստատուն գծով, և թե՛ դրա հետ մեծահմուտ վարպետությամբ զուգորդված գեղատիպ, ճկուն զարդոլորումներով։ Իսկ Նարեկացու տաղային արվեստի հետ դիտարկվող երկը կապվում է արտաքին հանկարծաբանական հանդերձանքի տակ առանց դժվարության նըշմարվող կառուցիկ ձևով ու խիստ ուշագրավ հորինվածքով։ Այն ներկայացնում է երկ-եռմասանի հազվագյուտ մի շենք, որ համապատասխանում է գրական տան կեսին (երկու տողին)[314]։ Ողջ կառույցը բաղկացած է երկու մասից (տե՛ս

---

313 Մասնավորապես՝ Մ. Ջամչյանը, Հ. Տաշյանը, Գ. Զարպհանալյանը և ուրիշներ։ Ձեռագիր պատարագամատույցներում ևս շարական չի անվանվում երգը։ Համմտ. Վիեննայի Մխիթարյանց ձեռագրերից № 69-ը (էջ 111ա— «Խաչատուր վարդապետի ասացեալ վասն զգեստի։ «Խորհուրդ խորին»...) և № 267-ը (էջ 65բ «Խաչատուր վարդապետէ ասացեալ վասն զգեստաւորել քահանայի»։ «Խորհուրդ խորին»...). տե՛ս Հ. Տաշյան, Յուցակ..., էջ 311 և 684։ Ամենայն հավանականությամբ, երգը Շարակնոցի մեջ անցնելուց հետո է կոչվել «Շարական հանդերձի պատարագին» (ինչպես, ասենք, Շնորհալու «Ցայս յարկս»-ն էլ, որ նույնպես նոսր խաղավորումով է պահպանվել, չնայած իր մեղեդիական խիտ հյուսվածքին՝ «Շարական խընկարկութեան պատարագի»)։ Ի դեպ, ձեռագրերում հանդիպում է հավանարար Տարոնեցու մի ստեղծագործություն ևս՝ «Շարական հանդերձ օրհնելոյ հարսանեաց», ձայնային Դ ձևումով և անհասկանալիորեն կիսատ մնացած «Խաչա[տուր] ծայրակապով («Բազմավէպ», 1882, էջ 319)։ Արդյոք սրա՞ օրինակով է շարական անվանվել նաև Պատարագի նախերգը։

314 Պատարագի արդեն հղված միաձայն հրատարակության մեջ (ձայնագրությունը Ն. Թաշճյանի, Վաղարշապատ, 1878, էջ 193), երգի առաջին մասը հնչում է բանաստեղծական-տան լոկ առաջին տողի զուգորդությամբ։ Դրան հետևել է Մ. Եկմալյանն էլ, Պատարագի քառաձայն մշակման մեջ առաջ բերելով ծանրագույն երգի չափակշռությային կառուցվածքի իր մեկնարանությունը (տե՛ս Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական եկեղեցւոյ, փոխադրեալ և ներդաշնակեալ յիրիս և ի չորիս ձայնս ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Լայպցիգ, 1896, էջ 177)։ Առավելապես չափակշռության առումով երգի մի նոր ընթերցումը տվեց Կոմիտասը (հմմտ. Կոմիտաս վարդապետ, Դաշնաւորեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական Ս. եկեղեցւոյ, վասն միասեռ արական խմբի, Փարիզ, 1933, էջ 1—3)։ Մի կողմ թողնելով ներդաշնակման տարբեր սկզբունքների ու գեղարվեստական մակարդակի հարցերը և խոսելով երգի սոսկ մայր եղանակի մասին, անհրաժեշտ է նշել. Կոմիտասի կատարած կարևորագույն ճշգրտումն այն է, որ նա բանաստեղծական տան երրորդ տողից (*Որ յառագաստ անմատոյց լուսոյն*») վերադառնում է մեղեդու սկզբին։ Դրանով հատակվում է երգի տան և գրական տան իսկական հարաբերությունը։ Մենք այստեղ չափակշռության առումով ևս հիմք ենք ընդունում Թաշճյանի իրագործած ձայնագրությունը։

օրինակում I և II նշումները), որոնցից յուրաքանչյուրը զուգորդվում է բանաստեղծական տան մեկ տողի հետ։ Երկրորդ մասը, սակայն, իր հերթին բաժանվում է երկու հատվածի (օրինակում՝ 1 և 2)։ Դրանցից առաջինը («Որ զարդարեցեր»), աչքի ընկնելով ձայնեղանակային հակադրություն ստեղծող զարտուղի ելևէջով, կատարում է յուրահատուկ «միջինն» մասի դեր։ Երկրորդը («զվերին պետութիւնդ») վերահաստատում է հիմնական ստեղի ձայնեղանակն ու եզրափակում մեղեդին։ Առաջ է գալիս ստեղի-զարտուղի-ստեղի ձայնեղանակային կառուցվածքը՝ տեղադրված մոտավորապես հավասար երկու մասերից բաղկացած հորինվածքում։

Վարդան Արևելցին և Մովսես Խորենացու Ծննդյան շարականի վերաեղանակավորումը։ Վարդան Արևելցին միջնադարի մեր ականավոր և բազմարդյուն դեմքերից է՝ պատմիչ, մեկնիչ, թարգմանիչ և ուսուցիչ, որի գիտաստեղծագործական հարուստ գործունեությունը սերտ առնչություններ է ունեցել երաժշտարվեստի հետ ևս։ Բացի այն, որ նա իր Քերականի և Սաղմոսի մեկնություններում, ժղլանքում և Մ. Գրոց մեկնություններում առիթներ է ստեղծել երաժշտության մասին տեղեկություններ հաղորդելու և երաժշտագեղագիտական ու տեսական մտքեր հայտնելու, վանական վարդապետի աշակերտն ու Ներսես Մշեցու և Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի ուսուցիչը՝ Արևելցին նաև երաժիշտ-բանաստեղծ է եղել։

Մի կողմ թողնենք խազավոր գրչագիր գանձարաններում «Վարդան վարդապետ» անվան տակ առաջ բերվող տաղերում Վարդան Բարձրբերդցու, Վարդան Արևելցու և գուցե նաև այլ վարդանների հեղինակությունների տարբերացման դեռևս չսկսված աշխատանքների արդյունքներից մեր սպասումների հարցը։ Հայտնի է, որ կանոնացված Շարակնոցում Արևելցու գրչին են պատկանում մի շարք շարականներ[315], այդ թվում՝ Աստվածածնի Ծննդյան երկրորդ կանոնը («Որ նախիմաց իմաստութեամբ», յոթ երգ)[316], երկոտասան առաքելոց օրհնությունը (երկու պատկերով՝ «Ի յանսահման ծովէն» և «Ի մարքրագործ հոգւոյն»[317]) և սրբոց թարգմանչաց կանոնի օրհնությունը (դարձյալ երկու պատկերով՝ «Որք զարդարեցին տնօրինաբար» և «Որք թագաւորաց ազգաց»)[318]։ Ունի նաև «Աղաւթք տղայոց՝ առ Սուրբ երրորդութիւնն» («Լոյս համատարած և անճառ ճառագայթ»), «Յոյժ ընտիր և գեղեցիկ» և այլն[319]։

Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է XIII դարում վերաեղանակավորված հին շարականներից մեկը, որի երաժշտական նոր բաղադրիչը, ամենայն հավանականությամբ, հղացել և մարմնավորել է Վարդան Արևելցին։ Խոսքն Աստվածածնին նվիրված «Անթառամ ծաղիկ» բձ ճաշուի մասին է։ Այն՝ Մովսես Խորենացու հորինած շարականներից է, որը կատարվում է թե՛ Ծննդյան հինգերորդ օրվա կանոնում («Ջափաւորս»)[320], և թե՛ Աստվածածնի վերափոխման

---

315 Տե՛ս մեր աշխատությունը՝ «Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ», Երևան, 1973, էջ 26։

316 Ձայնագրեալ Շարական, էջ 43—49։

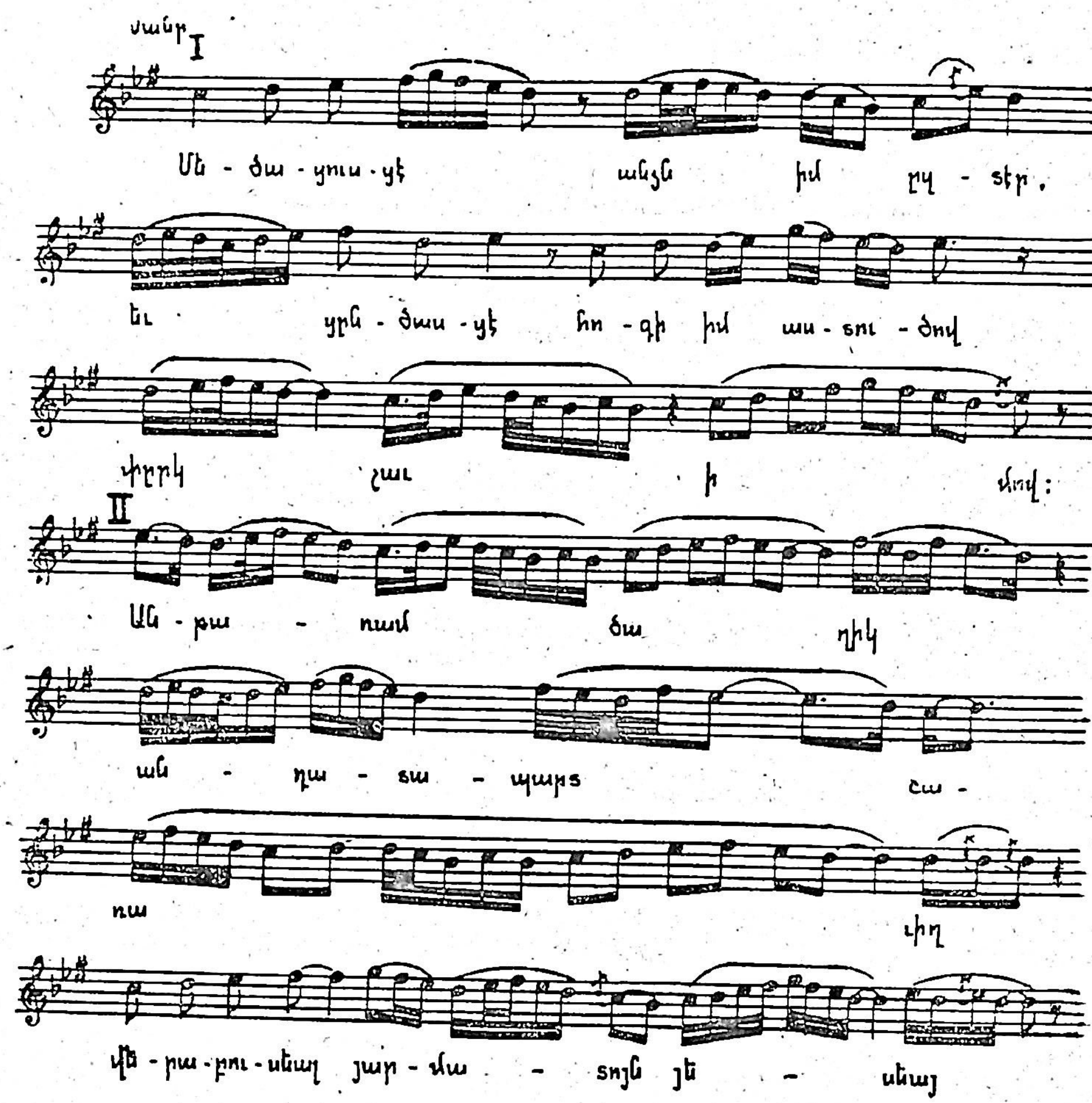
317 Ձայնագրեալ Շարական, էջ 167—168։

318 Նույն տեղում, էջ 827—828։

319 Բարսեղ Սարգսյան, Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ, հատ. Բ, 1924, էջ 866։

320 Ձայնագրեալ Շարական, էջ 94—95 (այստեղ «Ծանր» նշումը վրիպակ է, պետք է լինի «Ջափաւոր»)։

առաջին օրվա կանոնի երգաշարքում («Մանր», Բձ դարձվածք)[321]: Այս վերջին տարբերակն է, որ, դառնալով երաժշտական բաղադրիչի ոճական առանձնահատկություններից, XIII դարում վերաեղանակավորված գործերից է[322]: Ահա այն (տե՛ս նաև էջ 285):

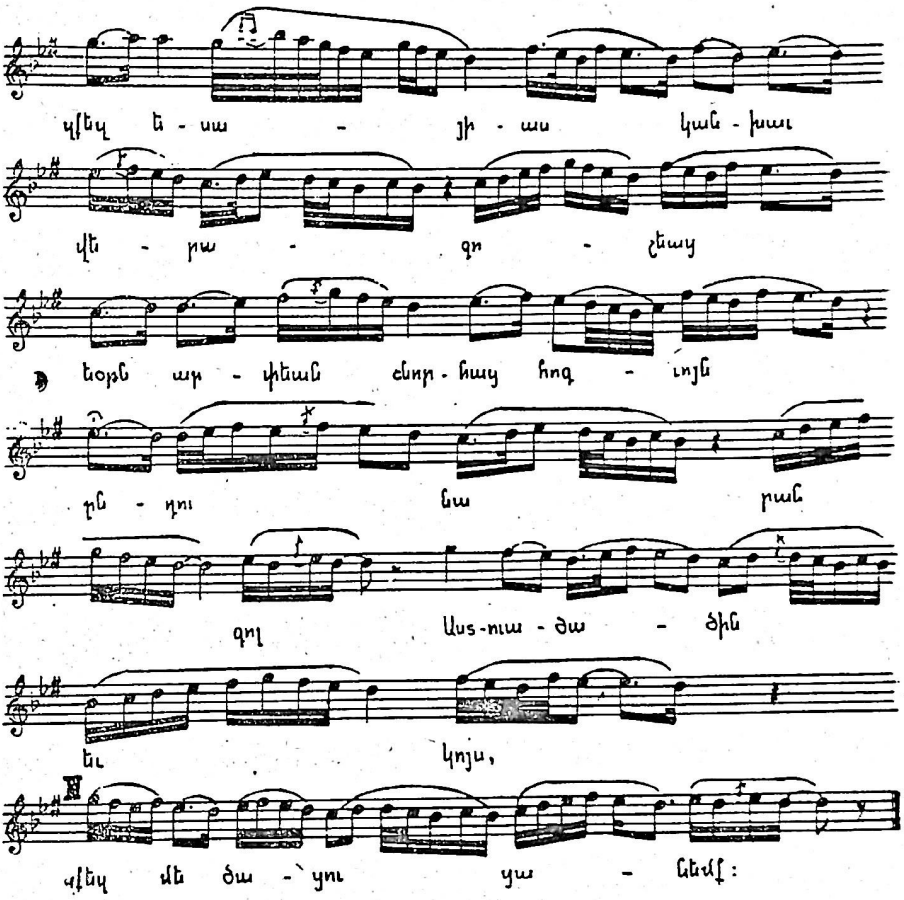


Բձ դարձվածք մուշն ծանր մեղեդին համաձայնույթային հիմքով ու եւէջի կառուցվածքով մոտիկ է Գրիգոր Նարեկացու «Աչքըն ծով» տաղի վերը քըն-

321 Նույն տեղում, էջ 745—747:

322 Մովսես Խորենացու շարականների քննության կապակցությամբ ժամանակին գրել ենք (հատկապես հիշատակելով «Անթառամ ծաղիկ» ճաշուն), որ «Բձ և Գձ դարձվածք ծանր երգերը, ըստ բոլոր տվյալների, նույնիսկ ամբողջապես առած վերաեղանակավորվել (կամ, համենայնդեպս, սկզբնական ձայնեղանակում վերակերպավորվել) են զարգացած ավատատիրության շրջանում» (տե՛ս Ն. Թահմիզյան, Մովսես Խորենացին և հայ հին ու վաղ միջնադարյան երգարվեստը, «Էջմիածին», 1979, № 6, էջ 47): Լրացման կարգով կարող ենք ավելացնել, որ այստեղ քըննարկվող շարականի վերաեղանակավորված տարբերակը ժամանակի ընթացքում ազդել է նաև նրա Բձ չափավոր նախնական եղանակի վրա (եւէջի ծավալման ու թեթևակի՝ հյուսվածքի առումով էլ), որով վերջինս նույնպես, XIII—XIV դարերից հետո, աստիճանաբար ընդունել է ԲՁ դարձվածք նկարագիրը:

նարկված եղանակի միջին մասին[323]։ Այս գործը, սակայն, ոչ այնքան ծավալուն շարական է և, տվյալ դեպքում, փոքր-ինչ ավելի զուսպ՝ իր արտահայտչամիջոցներով։ Նրա նախնական տարբերակում ևս առկա դարձը («ըզքեզ մեծացուցանեմք») առիթ է տվել շարականիս սկզբում ի նորո հորինված մի նախադաս սկսվածք ավելացնելու («Մեծացուսցէ անձն իմ զտէր»... և այլն՝ մեծացուսցեներին հատուկ ավանդական խոսքերով, չնայած վերոհիշյալ երկու կանոններում էլ այն զետեղված է որպես ճաշու)։ Ուստի բերված օրինակում



հորինվածքի տեսակետով անհրաժեշտ է տարբերել՝ մուտքի դեր կատարող այդ սկսվածքը (I), դրան հետևող երաժշտաբանաստեղծական հիմնական մարմինը (II) ու եզրափակիչ դարձը (III)։ Նշված երեք հատվածներում էլ ելևէջը պատվում է գլխավորապես երկրորդ «էկորճի» շուրջ, այլազան ձևերով շրջադարձում և հաստատում է այն։ Անգամ երաժշտաբանաստեղծական հիմնական մարմնում (II), ուր ազատ ոտանավորի անդամներին (ու երբեմն ևս նրանց հատվածներին) համապատասխանող մեղեդիական լայնածավոր, զարդուրուն նախադասությունները մի մեծ կամար են գոյացնում, հասնելով մինչև իսկ երգչային ձայնածավալի ամենավերին սահմանները, երկրորդ «խոսրովայինը» շրջազարդող բարձրակետային պտույտը («զքեզ Եսայիաս»), արագո-

323 Տե՛ս սույն աշխատությունը, էջ 218։

րեն իջնում է դարձյալ դեպի երկրորդ «էկորճը»։ Երգչային բարձր հնչամասի, ու նաև բուն իսկ համաձայնուլթային հիմքից եկող ձայնային լարված հարաբերությունների (հատկապես՝ երկրորդ «վերնախաղ» կիսվար ու երկրորդ «բենկորճ» կիսվեր ածանցյալ աստիճանների գործուն մասնակցության) այս պայմաններում, տարբեր կողմերից լուսավորվող միակ հենակետի (երկրորդ «էկորճի») բազմակի հղումը ձեռք է բերում զմայլանքի հոգեվիճակում արտահայտվող երաժշտական սևեռուն մտքի ու տևական տրամադրության նշանակություն։ Մի երևույթ, որ բնորոշ է ընդհանրապես միջնադարյան արևելյան ու արևելյան-քրիստոնեական արվեստին և հաճախ հանդիպում է նրանում։

Արդ, գալով քննարկվող ստեղծագործությունը (նրա երաժշտական հիմնապես նորոգված բաղադրիչը) Վարդան Արևելցու վաստակը համարելու մեր համոզմանը, ասենք, որ այն հիմնվում է հետևյալ փաստերի վրա։ Արևելցին, ինչպես և նրա ուսուցիչը՝ Հովհաննես Վանական վարդապետը, եղել է Աստվածածնի ծննդյան նոր տոնի տարածման ու հաստատման ջատագովներից մեկը կենտրոնական Հայաստանում։ Ու, ըստ եղած տվյալների, նա դեռևս Հակոբ Կլայեցուց էլ առաջ հորինել է յոթ շարականներից բաղկացած այն կանոնը, որն ընդունել է, ասացինք, հայ եկեղեցին[324]։ Արևելցին նաև հրապուրված է եղել հայ հին մեծ շարականագիրների հատկապես այն երգերով, որոնցում տարբեր առիթներով մեծարվում է Աստվածածինը։ Ու դարձյալ՝ Վանական վարդապետի օրինակով (որն Անանիա Շիրակացու շարականներից Վարդավառի առաջին օրվա կանոնի ճաշուի մասին գրեց «Տեսութիւն շարականին «Ուրախացիր պըսակ [կուսից տիրամայր]» մեկնողական գործը)[325] ինքը ևս անդրադառնալով Մովսես Խորենացու երգերից ճիշտ վերը դիտարկված ճաշուին, շարադրեց ջերմ զգացումներով ու հոետորաբան դարձվածներով աչքի ընկնող իր մեկնությունը՝ «Տեսութիւն «Անթառամ ծաղկի»[326]։ Սա նույնիսկ ներբողատիպ մի երկ է և այն արտասանել է Արևելցին, ըստ որում ոչ այլ առիթով, քան Աստվածածնի վերափոխման տոնի կապակցությամբ[327], որին նվիրված կանոնում էլ հանդիպում է շարականիս ծանր-դարձվածք տարբերակը։

Վերջապես, Ղ. Ալիշանի հավաստմամբ, մեր հին մատենագիրներից ոմանք՝ Վարդան Արևելցուն են ընծայել քննարկվող շարականն ընդհանրապես (այսինքն՝ գրական բնագիրն էլ հետը)[328]։ Դա, հարկավ, չափազանցություն է, որ ժխտվում է մեզ զբաղեցնող շարականի գրական բնագրի վրա իմաստները բացահայտող Արևելցու իսկ գրած «Տեսութեամբ»։ Բայց գրանից գոնե այն կարող ենք հետևցնել, որ միջնադարում էլ բարձրացված է եղել քըն-

---

324 Արևելցու վերոհիշյալ «Որ նախիմաց իմաստութեամբ» կանոնը հայ Շարակնոցի սկզբում զետեղված է Աստվածածնի ծննդյան տոնին նվիրված Հակոբ Կլայեցու շարականներից անմիջապես հետո։

325 Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Մխիթարյան Մատենադարանին ի Վիեննա, հատ. Բ, կազմեց Հ. Ոսկեան, Վիեննա, 1963, էջ 125 (ձեռ. № 642, էջ 11ա. «Ուրախացիր պըսակ», Վանական վարդապետի ասացեալ» և այլն)։

326 Տեսութիւն «Անթառամ ծաղկի», արարեալ Վարդանայ մեծ վարդապետի, Երուսաղեմ, 1834։

327 Տե՛ս Հ. Ոսկեան, Յովհաննէս Վանական և իւր դպրոցը, Վիեննա, 1922, էջ 76։

328 Տե՛ս Հաւաքումն պատմութեան Վարդանայ վարդապետի լուսաբանեալ, Վենետիկ, 1862, «Յառաջաբան», էջ ե։

նարկվող շարականի վերաբերությամբ Արևելցու հեղինակային իրավունքների խնդիրը, թող որ առանց ճշգրտելու նրա բուն վաստակը։ Կատարելով այդ ճշգրտումը, այսօր կարող ենք հաստատել, որ Արևելցուն ընծայելի է «Անթառամ ծաղիկ» շարականի՝ Աստվածածնի վերափոխման տոնի առթիվ երգվող Բձ ծանր-դարձվածք եղանակը։ Հիրավի, երաժիշտ-բանաստեղծ վարդապետը նույնիսկ առանձին եռանդով ձեռնարկած պետք է լիներ վերաեղանակավորման այդ գործը, երկու պատճառով։ Նախ, որ շարականիս դրական խոսքերը ոգևորում ու ներշնչման աղբյուր էին ծառայում նրան։ Եվ երկրորդ, իր սեփական շարականներում Արևելցին առիթ չէր ունեցել կերտելու ծանր-դարձվածք նոր տիպի որևէ մեղեդի, մինչդեռ Կիլիկիայում երկար ապրելուց ու երգաստեղծության մեծակերտ-զարդարական ոճի իրեն ժամանակակից ձեռքբերումներին, ըստ Լուցյան, հաղորդվելուց հետո, նա ներքին համապատասխան կուտակումներ էր ունեցել և դրանք արտահայտելու պահանջ զգացել։

Հովհաննես Երզնկացին և Ջրօրհնեաց հանդեսին կատարվող նրա հորդորակը։ Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը՝ XIII դարի մեր ականավոր խմաստասերն ու գիտնական վարդապետը, եղել է նաև շնորհաշատ բանաստեղծ և բազմակողմանի գործունեություն ծավալած երևելի երաժիշտ։ Նա բարձրացրել և լուծել է հայ միջնադարյան երաժշտության գեղագիտությանն ու տեսությանը վերաբերող մի շարք էական խնդիրներ, լայն ճանաչում է գտել որպես երգիչ-կատարող և թողել՝ աշխարհիկ ու հոգևոր տաղեր, կանոնացված և պարականոն մնացած շարականներ։ Որպես երաժիշտ-դիտնական, Երզնկացին կարկառուն դեմք է եղել Մերձավոր Արևելքի չափացույցներով։ Կանխելով արևելյան ու արևմտյան հեղինակավոր մի շարք մտածողների, նա երաժշտարվեստը համարել է մարդկային խմացության ձևերից մեկը, որ անմիջաբար կապված է «լսողականի», այսինքն՝ ձայնային աշխարհի հետ։

Երզնկացին մի ամբողջ ուսմունք է ստեղծել երաժշտի գիտակցության մեջ ծագող «անմարմին» ելևէջների (ինտոնացիաների) ու կատարման ընթացքում մարմնավորվող «մեծ և փոքր», «ծանր և թեթև», «սուր և բութ», «սուղ և երկար» ու այլ ձայների մասին։ Նրան հետաքրքրել է նաև ձայնի, որպես ֆիզիկական երևույթի, տեսակների ու երաժշտական ձայնի տարբերիչ հատկանիշների հարցը։ Եվ խորացնելով այդ մասին դեռևս Դավիթ Անհաղթի ձևակերպած մտքերը, կազմել է ձայների տեսակների, միջնադարի տերմինաբանական մի աղյուսակ, ուր արդեն պատշաճ տեղ է գրավում նաև «չափ» ու «կշիռ» (կշռույթով) աշքի ընկնող «արուեստաւոր» (այն է՝ երաժշտական) ձայնը[329]։ Երաժիշտ վարդապետն օժտված է եղել երգչային գեղեցիկ ձայնով ու կատարողական հազվագյուտ շնորհքով։ Միջնադարյան հայ հասարակության բոլոր խավերն էլ լուռ արժանավույն դնահատել են դա և նրան մկրտել՝ «քաղցրիկ», «քաղցրաձայն» և «Պիւլպիւլ» (բլբուլ) վարդապետ» մականուններով։ Իսկ որպես բանաստեղծ-երաժիշտ (երգահան) Երզնկացին իր նշանակալի գործունեությամբ մի կողմից՝ խորացրել է տաղային արվեստի աշխարհականացման ընթացքը, մյուս կողմից՝ կարևոր ավանդ մուծել հոգևոր երգարվեստի զարգացման մեջ։ Իր գեղեցկագույն շարականները Երզնկացին նվիրել է ազգային եկեղեցական տոներին՝ Գրիգոր Լուսավորչի և Ներսես Մե-

329 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը հայ միջնադարյան երաժշտության տեսաբան», ՀՍՍՀ ԳԱ «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1983 № 2—3։

ծի հիշատակներին, դրանց զուտ աղոթական հատվածներում իսկ շարադրելով ազգային-հասարակական առումով էական մաղթանքներ ու խնդրվածքներ։ Դա երևում է երգնկացու թե՛ կանոնական, և թե՛ պարականոն մնացած շարականներից։ Վերջիններից առ այսօր հայտնի են Ս. Ամատունու ջանքերով հայտնաբերվածները. սուրբ Սարգսին ուղեկոչող մի ամբողջ կանոն, Դրիգոր Լուսավորչի հիշատակին կապված շարականներից երեք կտոր, և Հակոբ Մծբընացուն նվիրված երկու երգ[330]։ Սրանց գրական բնագրերն ուշադրություն են գրավում իրենց լեզվաոճական բարձր արժանիքներով և բանաստեղծական ու տաղաչափական վայելուչ ոլվեստով։ Դատելով ձայնեղանակային նշումներից, բոլորն էլ երգվել են ժամանակին, բայց դրանց եղանակները մեզ չեն հասել։ Երգնկացու կանոնական շարականների խումբը, ըստ միջնադարյան հեղինակների հաղորդած տեղեկությունների, նոր շրջանի հայ բանասիրության մեջ կուտակված տվյալների, այլև մեր կատարած երաժշտագիտական-հետազոտական աշխատանքների արդյունքների, ներկայացնում է հետևյալ պատկերը[331]։

— Դրիգոր Լուսավորչին նվիրված կանոնի Դկ մեծ օրհնությունը՝ «Այսօր զուարճացեալ ցընծայ եկեղեցի» և Դկ ճաշուն՝ «Լերինք ամենայն»։

— Ներսես Մեծի ողջ կանոնը («Որ ղկոյս անճառ», յոթ երգ)։

— Նիկողայոս Հայրապետին նվիրված Դկ ստեղի ծանր մանկունքը՝ «Հիացան անմարմինքն»։

— Յոթ խոտաճարակներին նվիրված Բճ շարականը՝ «Յաւուր վերջին ժամանակի» (որ մեզ հասել է միջակ-չափավոր և ծանր երկու տարբերակներով)։

Շարականագիր երգնկացին մեր առջև հառնում է որպես հայրենանվեր բանաստեղծ-երաժիշտ, որի նեղոշնչման հիմնական աղբյուրը սեփական ժողովրդի պատմությունն է, հոգևոր մշակույթն ու այն կերտած լուսավոր դեմքերը։ Ընդհանուր առմամբ՝ երգնկացու շարականներին հատուկ են բանաստեղծական ապրումի անկեղծությունը, լեզվական բարձր մշակույթը, պատկերավոր ոճն ու առհասարակ «արվեստավոր» նկարագիրը, ինչպես դա նշել էր տակավին Գ. Ավետիքյանը՝ Լուսավորչին նվիրված շարականների մեկնության կապակցությամբ[332]։ Ուշագրավ է երգնկացու տաղաչափական վարպետությունը ևս։ Նա քաջ ծանոթ է եղել հայ շարականագրության հին ու ավելի նոր մեծ ներկայացուցիչների ստեղծագործությանը, ներառյալ նաև Ներսես Շնորհալու դարակազմիկ ժառանգությունը, և հմուտ կերպով կիրառել տաղաչափական մի շարք ձևեր ու հնարանքներ, այդ թվում՝ VII—VIII դարերում կիրառված այբբենական կարգի տներով քերթվածն ու խառն չափի ոտանավորը (Դրիգոր Լուսավորչի և Ներսես Մեծի կանոններում), արձակ բանաստեղծությունը (Նիկողայոս Հայրապետի մանկունքում) և ութ վանկանի հանգավոր ոտանավորը «Յոհանիսի է երգ» ծայրակապով (յոթ խոտաճարակներին ձոնված շարակա-

---

330 Ս. Ամատունի, Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911, էջ 51—57, 74—80 և 139—141։

331 Հմմտ. մեր աշխատությունը՝ Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973, էջ 26 և 37։

332 Տե՛ս Գ. Ավետիքյան, Բացատրութիւն շարականաց, Վենետիկ, 1814, էջ 191։

նում)։ Վերջին երկու շարականները Երզնկացին ակնհայտորեն հորինել է Շնորհալու տաղաչափական արվեստի հետևողությամբ։

Մեզ համար կարևոր է դիտել, որ Երզնկացու շարականների երաժշտական բաղադրիչի քննությունն էլ բերում է նույն համոզման. Շնորհալու երաժշտական ձեռքբերումները ևս նրա համար ունեցել են օրինակի ուժ։ Այսպես, Նիկողայոս Հայրապետի մանկունքը («Հիացան անմարմինքն»), Երզնկացին երգել է գրեթե բացարձակ ճշտությամբ՝ վերարտադրելով Շնորհալու՝ Բարսեղ Կեսարացուն նվիրված Դկ ծանր «Լուսապայծառ խմաստիւք» մանկունքի ստեղի եղանակը[333]։ Այնուհետև, «Յաւուրց վերջին ժամանակի» շարականի ծանր տարբերակը նա երգել է Շնորհալու Պահոց վեցերորդ կիրակիի կանոնի Բձ ծանր «Որ զխորհուրդ քո գալստեանդ» օրհնության մեղեդուն[334], իսկ միջակ տարբերակը, դարձյալ Շնորհալու՝ Պենտեկոստեի երկրորդ օրվա կանոնի «Նոյն և նման» Բձ օրհնության եղանակով[335]։ Բայց այս (վերջին) դեպքում Երզնկացին փոքր-ինչ տարբերակել է Շնորհալու ստեղծած մեղեդին, պարզեցրել է այն։ Շնորհալիական երաժշտության ավելի զգալի տարբերակմանը հանդիպում ենք Գրիգոր Լուսավորչի կանոնի շարականներում (օրինակ՝ «Վերինք ամենայն» ճաշուտմ) և տակավին VII—VIII դարերից կենցաղավարած չափանմուշ եղանակների ստեղծագործական զարգացմանը՝ Ներսես Մեծի կանոնի երգերում (ասենք՝ «Այսօր զուարճացեալ» տեր երկնիցում)։

Ձեռքի տակ գտնվող թեկուզ փոքրաթիվ նյութերից երևում է, որ կենցաղավարող չափանմուշ եղանակների տարբերակման, դրանց ստեղծագործական համարձակ զարգացման, այլև նոր չափանմուշների կերտման սկզբունքները Երզնկացին ազատ կիրառել է հատկապես իր աշխարհիկ ու հոգևոր տաղերում։ Ըստ որում, այս բնագավառում նրա համար մեծ ու ամուր պատվանդան են հանդիսացել թե՛ կենտրոնական Հայաստանում ու Կիլիկիայում ծաղկող արվեստի լավագույն ավանդույթներն ընդհանրապես, և թե՛ Գրիգոր Նարեկացու և Ներսես Շնորհալու ստեղծագործության անմահ էջերը, մասնավորապես։

Երզնկացու աշխարհիկ տաղերի երաժշտությանը վերաբերող ձեռագրական տվյալներն ընդհանրապես քիչ բան են հուշում մեզ։ Այնքան, որ ստիպված ենք լինում դատողությունների համար հենարաններ որոնել նույնիսկ այլ դեպքերում աննշան համարվելու արժանի նշումների մեջ։ Խոսքը խորագրային և լուսանցագրային նշումների մասին է։ Դրանցից, խոսուն լինելու առումով, մի ուրույն կարգ են գոյացնում այն նշումները, որոնք տվյալ տաղի խորագրին ավելացնում են՝ «քաղցր եղանակաւ ասա» տեղեկությունը։

---

333 Հմմտ. Զայնագրեալ Շարական, էջ 859 և 861։

334 Նույն տեղում, էջ 340 և 875։

335 Նույն տեղում, էջ 624 և 872։ Սույն կետերը հաստատագրելուց առաջ մենք դիմեցինք նաև խազավոր հին, ընտիր գրչագրերին, և, մասնավորապես Մատենադարանի № 1576 ձեռագիր շարակնոցին (Դրազարկ, 1328 թ., որում Երզնկացու երգերը տե՛ս 199բ—202ա, 259ա, 355ա, 360ա և 360բ—362ա էջերում. սրանց խազավորումները կամ նույնն են Շնորհալու համապատասխան շարականների խազավորումների համեմատությամբ կամ, եթե տարբերություններ ունեն, վիրաբերում են կատարողական իրակությունների)։ Նկատենք, որ յուրատեսակ փոխառությունների այս սկզբունքն անցյալում ընդունված և լայնորեն տարածված է եղել ստեղծագործողների տարբեր շրջանակներում, ինչպես հայ իրականության մեջ, այնպես էլ այլուր. և որ սույն երևույթի գիտական բացատրությունը սպասելի է, դարձյալ և դարձյալ, հեղինակության՝ միջնադարին հատուկ տարբեր տիպերի համակողմանի լուսաբանությունից։

Այդպիսիք են, օրինակ, «Ներկուսն ի մէկ տեղ բերած» քառյակների շարքն ու «Ուրհնեցէք զՏայրն Աստուած» տաղը, ըստ Վիեննայի Մխիթարյանների մատենադարանի ձեռագրերի[336], որոնք օգտագործել են Մ. Պոտուրյանը և Հ. Քյուրտյանը։ Ավելի որոշակի մի տեղեկություն է պարունակում «Օրհնեալ է Աստուծոյ անունն» տաղի խորագիրը, որում հաստատագրված է՝ «առաջին ձայն ասա, որ լաւ գայ»[337]։ Երզնկացու աշխարհիկ տաղերը (բովանդակությամբ՝ մեծ մասամբ հոգեշահ խրատներ), թվով թեև շատ չեն (շուրջ մեկուկես տասնյակ, առ այսօր հայտնի տվյալների համաձայն), բայց դրանց մեջ կան և բավականին ծավալուն ստեղծագործություններ։ Քիչ առաջ հիշատակված «Օրհնեալ է Աստուծոյ անունն» տաղը, օրինակ, բաղկացած է 62 քառատող տնից։ Պարզ է, որ այդ բոլորը Ձմ մեկ եղանակով չէր կարող կատարված լինել։ Բայց Ձմ եղանակը Երզնկացու ժամանակներում տասից ավելի ստորաբաժանումներ է ունեցել արդեն, ինչպես երևում է միջնադարյան մանրուսման պրքերից[338]։ Ինքը՝ Երզնկացին քաջ ծանոթ էր մանրուսման եղանակներին։ Նղել էր Կիլիկիայի հայկական վանքերում, այդ թվում և՝ մանրուսման արվեստի բուն կենտրոնում՝ Արքակաղնում։ Եվ, ինչպես կարծում էր Ղ. Ալիշանը, ճիշտ այստեղ էլ արտասանել էր նա իր երևելի ճառերից մեկը՝ «զԱսացուածն ի բան ճի Սաղմոսի՝ որ ասէ, Տէր կարդացի առ քեզ», ուր կան հետևյալ խոսքերը. «զի վոր ի լուր ականջաց լսէի, և այժմ դէմ յանդիման աչօք իմովք տեսի, և զքաղցր եղանակս ձայնից ձերոց յօրհնութիւնն Աստուծոյ լուայ»[339]։

Արդ, հավանական է ենթադրել, որ «առաջին ձայն ասա» ցուցումը, «Օրհնեալ է Աստուծոյ անունն» ընդարձակ տաղի վերաբերությամբ, կիրառվել ու հասկացվել է Ձմ եղանակն իր ստորաբաժանումներով հանդերձ հնչեցնելու նշանակությամբ։ Այս ենթադրության օգտին խոսում է երկու փաստ։ Նախ այն, որ արևելյան երաժշտության մեջ մինչև օրս էլ՝ այսինչ կամ այնինչ մուղամ (պարսկա-արաբական աշխարհում) և կամ ռագա (հնդկական արվեստում) ասելով, հասկանում են դրանց ստորաբաժանումների կամ հատվածների ողջ համակարգը ևս[340]։ Եվ հետո, Երզնկացու ծավալուն տաղերը և,

---

336 Մասնավորապես՝ № 344 գրչագիր տաղարանի, էջ 109ա (տե՛ս Հ. Տաշյան, Յուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա, էջ 795)։

337 Մատենադարան, ձեռ. № 1661, էջ 823։ Այս տաղը, Վիեննայի Մխիթարյանների մատենադարանի վերոհիշյալ № 344 ձեռագրի ցուցմունքի համաձայն, պետք է ասվի «Յովասափի գոյնով», որ նշանակում է՝ Առաքել Բաղիշեցու «Յովասափ և Բարաղամ» վեպի ձայնով (կամ ձայնեղանակներով), որը, հետևաբար, ուշ շրջանի հավելում է պարզապես։

338 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Նյութեր հայկական և ռուսական հոգևոր միջնադարյան երգարվեստների համեմատական ուսումնասիրության», «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1980, № 13, էջ 119։

339 Ղ. Ալիշան, Սիսուան և կամ Հևոն Մեծագործ, Վենետիկ, 1885, էջ 254—255։

340 Երկու եզրերն էլ (մուղամ և ռագա) նշանակում են ճիշտ այն, ինչ մեր մեջ հնուց ի վեր կոչվել է ձայն կամ ձայնեղանակ։ Եվ, ի դեպ, ահա թե ինչու, վերջերս մեր երաժիշտներից ոմանց կողմից օգտագործվող «հայկական մուղամ» դարձվածաբանությունը անիմաստություն է պարզապես։ Բացի դրանից սակայն, թե՛ մուղամ, և թե՛ ռագա խոսքերը նշանակում են նաև երաժշտական ստեղծագործության որոշակի սեռ (ժանր)։ Ահա այս առումով, երբ ասում են օրինակ, մուղամ Զարգյահ, հասկանում են մի գործ, որում ներկայացված է Զարգյահ ձայնեղանակը, «շրթեց կոչված իր գրեթե բոլոր ստորաբաժանումներով, որոնք նույնպես հայտնի են զատ-զատ անուններով։

մասնավորապես, քննարկվող տաղի գրական բնագիրն արդեն բաժանված է եղել տարբեր հատվածների՝ ըստ մտքի և բովանդակության[341]։

Վերջապես, աշխարհիկ տաղերի ոլորտում Երզնկացին, ինչպես երևում է, հորինել է նաև չափանմուշ եղանակներ։ Դրանցից մեկի հիշատակությանը հանդիպում ենք իր իսկ տաղերից մեկի լուսանցագրության մեջ։ Այսպես, «Յամենայն մեղաց ի զատ» տաղի լուսանցքում կարդում ենք. «Ադամայ ստեղծողն եկեալ»-ին գոյն է»[342], իսկ սա՝ «Ադամայ որդիք ամէն ու ծնունդ ի հողէն» տաղի յոթերորդ տան առաջին տողն է, որտեղից ակներևաբար սկսվել է հատուկ եղանակ ունեցող առանձին մի հատված։ Այս բոլորից հետևում է, որ Երզնկացու աշխարհիկ տաղերը երգվել են, այն էլ սիրված, տարածված («քաղցր» և «անուշ») եղանակներով։ Ծավալուն տաղերը բաժանվելով հատվածների, տարբեր եղանակներով, կամ տվյալ ձայնեղանակի որևէ ստորաբաժանումով, կենցաղավարել են նաև անկախ ամբողջից։ Առանձին տաղեր (կամ հատվածներ) աչքի են ընկել չափանմուշ եղանակներով։ Դժբախտաբար, սրան ուրիշ բան ավելացնել չենք կարող։ Միջնադարյան հայ իրականության մեջ աշխարհիկ ստեղծագործություններն ընդհանրապես կամ չեն խազագրվել և կամ, ինչպես ցույց են տալիս որոնումները, մի շարք դեպքերում ունեցել են ոչ լիարժեք խազավորումներ։ Ի լրումն ամենի, ավանդության ուժով ևս որևէ եղանակ՝ կապված դիտարկվող ստեղծագործություններից մեկին, մեզ չի հասել կամ առ այսօր հայտնի չէ։

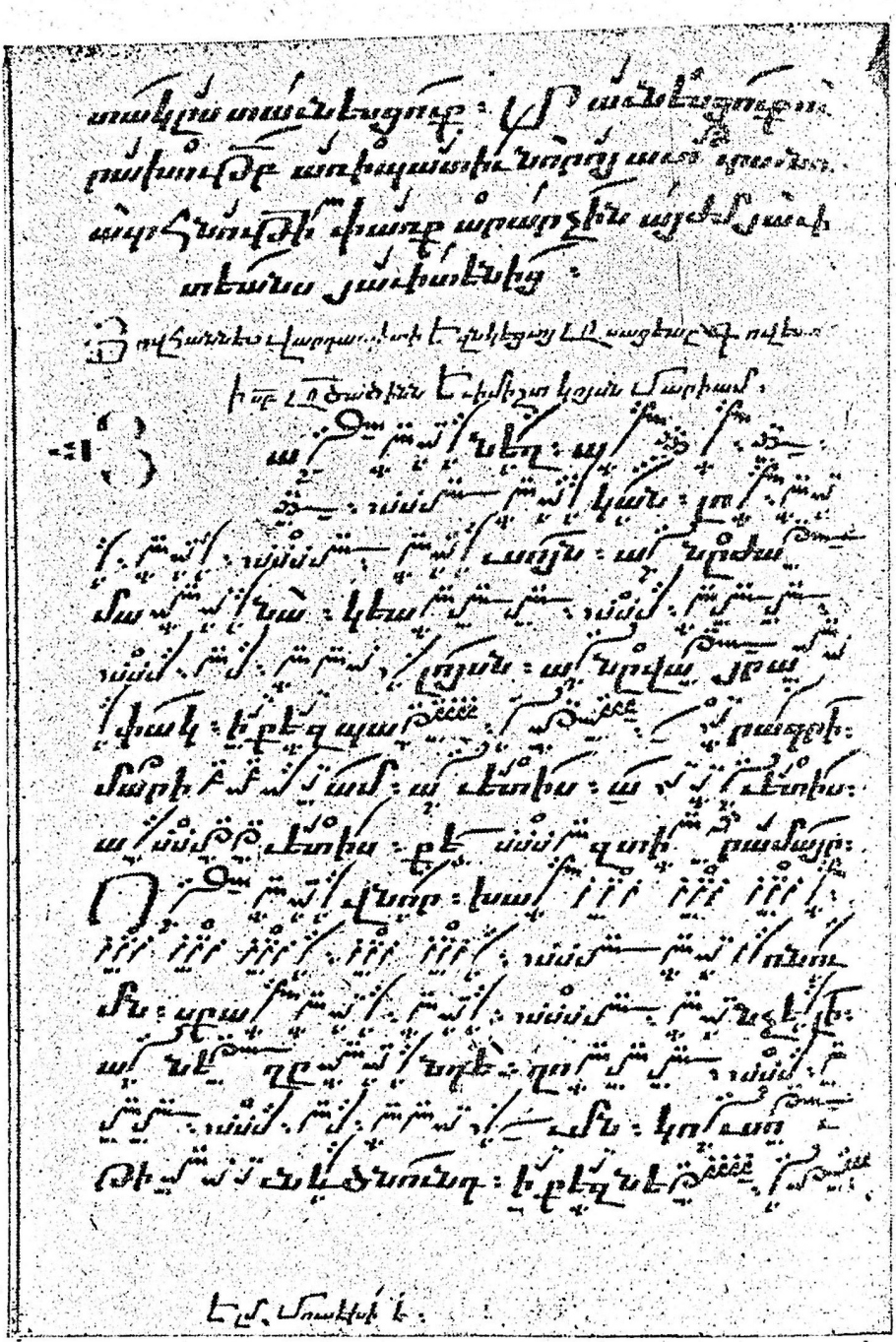
Երզնկացու ոչ միայն աշխարհիկ, այլև հոգևոր տաղերի հայտնաբերման, դրանց վերաբերող ձեռագրական տվյալների ստուգման, հեղինակային պատկանելության խնդիրների ճշտման և այլնի հետ կապված հարցերը վերջնականապես լուծված համարել չի կարելի։ Այսուամենայնիվ, հոգևոր տաղերի մասին փոքր-ինչ ավելի որոշակի խոսք ասելու հիմքեր ունենք։ Հոգևոր տաղերը խազագրված են եղել մասնագիտական բարձր մակարդակով և պահպանվել միջնադարյան ընտիր ձեռագրերում։ Իսկ մի նմուշ, մեղեդիով հանդերձ, մեզ փոխանցվել է սերնդե-սերունդ ու, ի վերջո, ձայնագրվել նաև Կոմիտասի ջանքերով։ Խազավոր ձեռագրերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Երզնկացին հոգևոր տաղերի բնագավառում հորինել է թե՛ մեծակերտ-զարդարական շքեղ ստեղծագործություններ, և թե՛ չափանմուշ եղանակներով ծորերգային կտորներ։ Երզնկացու մեծակերտ-զարդարական ոճի գործերը, դատելով համապատասխան խազավորումների հյուսվածքից, շփման որոշակի եզրեր են երևան բերում տաղային արվեստի կիլիկյան դպրոցի փայլուն նմուշների հետ։ Միայն խոր ափսոսանքի արժանի փաստ է, որ Երզնկացու մեծակերտ-զարդարական ոճի գործերն այնպես էլ մնացել են լոկ խազավոր ձեռագրերի էջերում։ Դրանց արտաքին տվյալներն իսկ խոսուն վկաներ են երաժշտական համապատասխան բաղադրիչի հարուստ, դրվագված կազմության։ Այդպիսի գործերից մեկն է Ննդյան «Յանեղական լուսոյն» մեղեդին։ Ծանոթանանք գեթ նրա խազագրությանը՝ ըստ XIV դարի ընտիր գանձարաններից մեկի[343]։

---

341 Դրանք միջնադարում կենցաղավարել են նույնիսկ որպես առանձին տաղեր, ինչպես օրինակ՝ ձեռագրերում «Ծաղ սուրբ հաւատոյ» խորագրով առաջ բերվող ինքն իր մեջ ամբողջական գործը։

342 Մատենադարան, ձեռ. № 2672, էջ 353բ։

343 Մատենադարան, ձեռ. № 7785, էջ 74բ։



Դիտելու արժանի պարագան այն է, թե որքան քիչ են այստեղ բառերը, և որքան հոծ՝ գրական բնագրի յուրաքանչյուր վանկի հետ զուգորդվող խազանշանները։ Ի դեպ, այս խազավորումը ուրիշ ձեռագրերում էլ կա[344], սակայն այստեղ բերվածը մասնագիտական առավել բարձր մակարդակով կատարված-

344 Հմմտ. Մատենադարան, ձեռ. № 428, էջ 77բ։

ներից է։ Այլ գրչագրերում դիտարկվող մեղեդին հետևում է «Գովեստ բերկրանաց հրճուողական հընչմամբ» հորդորակը, դարձյալ Երզնկացու անունով[345], մինչդեռ նույնը միջնադարյան երգչային տարբեր մատյաններում վերագրվում է նաև Գրիգոր Նարեկացուն։ Հայագիտական գրականության էջերում վաղուց դիտարկված այս երևույթը սպառիչ կերպով լուսաբանված չէ տակավին, ինչպես լուծված չէ գրչագրերում Երզնկացու անունով հայտնի այլ տաղերի հեղինակային պատկանելության հարցը ևս[346]։

Ձափանմուշ եղանակ ունեցող Երզնկացու տաղերից հիշատակելի է Աստվածածնին նվիրված «Առաջնաճաշակ պտղոյն» ստեղծագործությունը։ Նրա խազավորումը տարբեր ձեռագրերում թեև աչքի է ընկնում յուրատեսակ տարբերցվածներով[347], սակայն դրանք վերաբերում են երևույթի մանրամասներին։ Հետևյալը կարող է համարվել տաղիս խազավորումը ներկայացնող հավաստի մի պատկեր[348] (տե՛ս էջ 294)։

Ինչպես տեսնում ենք, համեմատաբար պարզ հյուսվածքի խազավորում է ցույց տալիս բերված օրինակը։ Չկարծենք սակայն, որ այն պարզունակ եղանակի նշան է։ Այդեն նկատել ենք[349], որ այս տեսակի խազային հյուսվածքների օգնությամբ անցյալում հաստատագրվել են թե՛ ծորերգային, և թե՛ նույնիսկ ծանր (հատկապես կառուցվածքային տիպի ծանր) մեղեդիներ։ Իսկ այն, որ դիտարկվող երկի երաժշտական բաղադրիչը ծառայել է նաև որպես չափանմուշ, երևում է ձեռագրերում հանդիպող մի շարք լուսանցագրություններից, որոնցում գրական այլ բնագրեր հնչեցնելու համար հանձնարարվում է տաղիս եղանակը՝ «Առաջնաճաշակի գոյնն է» և նման ցուցումներով[350]։

Գալով, վերջապես, իր մեղեդիով հանդերձ մեզ հասած Երզնկացու տաղային միակ ստեղծագործությանը՝ Ջրօրհնեաց «Այսօր ձայնն հայրական» հորդորակին, նախ նշենք, որ նաև նրա հեղինակային պատկանելության խնդիրը կարիք ունի լուսաբանության, և կամ՝ արդեն արված դրական հաստատումների[351] լրացման ու ամրապնդման։ Երզնկացին հմայված է եղել ինչպես Ջրօրհնեաց խորհրդաստ արարողություններով, նույնպես և Գրիգոր Գ. Պահլավունու «Ով զարմանալի» գեղեցիկ տաղով, ու, ի վերջո, դրան ճարտարորեն ագուցանել է «Այսօր ձայնն հայրական» չքնաղ հորդորակը։ Բարեբախտաբար, թե՛ մեկը և թե՛ մյուսը մատենագիտական բարձր մակարդակով ձայնագրել է նաև Կոմիտասը և անկրկնելի վարպետությամբ ներդաշնակել դրանք[352]։ Այստեղ մեզ հետաքրքրում է Երզնկացու հորդորակն իր մայր եղանակով։

---

345 Նույն տեղում, ձեռ. № 474, էջ 22ա։

346 Մատենադարան, ձեռ. № 5521, էջ 388ա—բ (ուր բերվում է «Դաւբի և Յակոբայ» երկու տաղ)։

347 Հմմտ. Մատենադարան, ձեռ. № 425, էջ 101ա։

348 Նույն տեղում, ձեռ. № 4117, էջ 24բ։

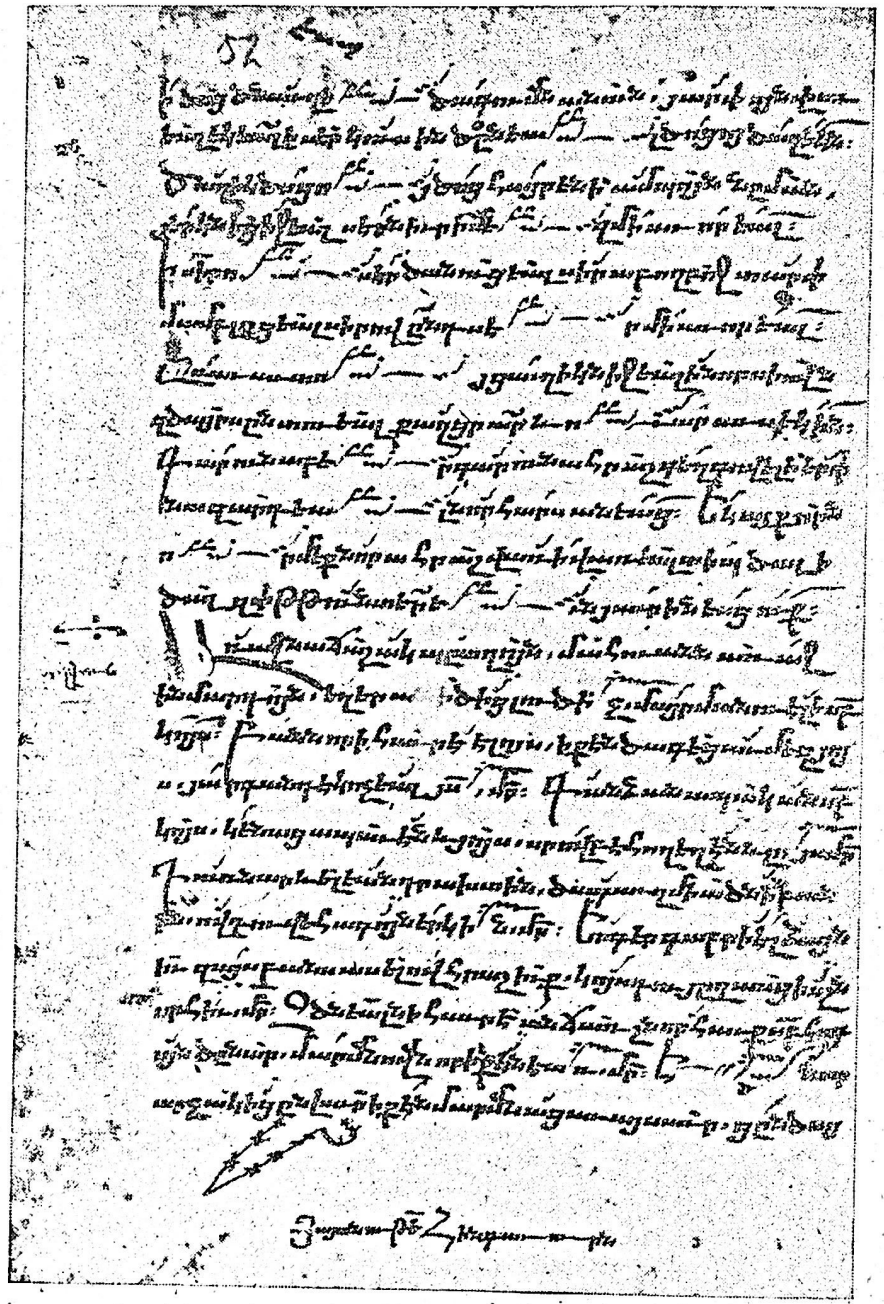
349 Տե՛ս նույն աշխատությունը, էջ 181։

350 Մատենադարան, ձեռ. № 6495, էջ 85ա, ձեռ. № 7785, էջ 102ա, 373բ, 411բ և այլն։

351 Ա. Սրապյան, Հովհաննես Երզնկացի, Երևան, 1956, էջ 131։

352 Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Տաղք և Ալէլուք Հայաստանեայց Առաքելական ս. Եկեղեցւոյ, Փարիզ, 1946, էջ 7—10։

Յավոք, մեր Մատենադարանի ձեռագրերում հակասական են նրա հեղինակային պատկանելության մասին տվյալները։ Այն բերվում է կամ առանց հեղինակի նշման[353], կամ որպես հեղինակ հիշատակվում են մեկ՝ ոմն Խաչատուր[354] (Կեչառեցի՞ն), մեկ էլ՝ Աւոմ Երեց անունով մի բանաստեղծ-երա-



353 Մատենադարան, ձեռ. № 5934, էջ 3բ։

354 Մատենադարան, ձեռ. № 8029, էջ 223բ։

ժիշտ[355]։ Հիմքեր ունենք ենթադրելու, որ նշված ձեռագրերի ստեղծման ժամանակ, տվյալ միջավայրում, գրիչների ձեռքի տակ եղած համապատասխան նյութերը պակասավոր են եղել։ Բավական է ասել, որ այդ ձեռագրերից № 5521 գանձարանի գրիչը, որն, ի դեպ, ոչ այլ ոք է, քան XV դարի կեսերին ծաղկած նշանավոր երգիչ, խազագետ և պատմիչ, Աղթամարի վանքի միաբան Մինասենց Թովմա վարդապետը, չէր կարող պատահաբար ղանց առած լինել մեզ զբաղեցնող ստեղծագործության խազագրությունը։ Նա որոնել է, բայց չի գտել այն պարունակող հին, ընտիր գրչագրեր։ Բայց որ այդպիսիք եղել են, այն էլ Երզնկացու անվան հիշատակությամբ, ու մինչև մեր օրերն իսկ հասել են՝ ապացուցվում է մի քանի խոշոր հայագետների ցուցումներով։

Այսպես, Ղ. Ալիշանը տակավին անցած հարյուրամյակի 60-ական թվականներին անդրադառնալով Երզնկացու ժառանգությանը, մատնանշում էր նրա «սրբազան երգերը, ինչպես են Ջրօրհնեաց տաղքն՝ Յամենայն ժամ օրհնեմք զքեզ, և Այսօր ձայնն հայրական»...[356]։ Հետո Եղ. Դուրյանը, խոսելով Երզնկացու «մանր երկասիրությունների» մասին, նույնպես հիշատակում էր՝ «Յամենայն ժամ օրհնեմք և Այսօր ձայնն հայրական Ջրօրհնեաց տաղերըն»[357]։ Ավելի ուշ Գ. Զարպհանալյանը ևս հաստատեց նույնը, նկատելով, որ հոգևոր տաղերում և շարականներում է իսկապես փայլում «Երզնկացւոյն բանաստեղծական հանճարն ու եռանդը, մանաւանդ Ջրօրհնեաց հանդիսին համար շինուած տաղերուն մէջ, որ են «Յամենայն ժամ օրհնեմք» և «Այսօր ձայնն հայրական»[358]։ Կասկածից վեր է, որ սույն և նման հավաստումներն արվել են ձեռագրական փաստերի հիման վրա, միայն՝ առանց համապատասխան հղումների։ Այս առումով ավելի լրիվ են Կ. Կոստանյանի հաղորդած տվյալները։ Նրա Երևանյան դիվանի «Տաղ Ջրօրհնեաց» խորագրով նյութում Երզնկացու անվան տակ բերված է ճիշտ մեզ հետաքրքրող հորդորակը («Այսօր ձայնն հայրական») ու հետևյալ ծանոթությունը. «Տաղս ընդօրինակվեցավ ԺԵ դարում գրված տաղարանից և բաղդատվեցավ մի այլ օրինակի հետ, որ թվական չունի»[359]։ Այստեղ էլ նշված չէ, թե հայկական ձեռագրական հատկապես ո՞ր հավաքածուի գրչագրից է քաղված տաղն ու նրա՝ մեզ հատուկ հետաքրքրող խորագիրը։ Բայց այլևս մի կողմ դնելով մանր նկատումները, և

---

[355] Մատենադարան, ձեռ. № 5521, էջ 15բ (ուր «Այլ տաղ ի յԱտոմ երիցու» խորագրի տակ բերվում է «Այսաւր ձայնըն հայրական»-ը, բայց՝ առանց խազանշանների)։

[356] Ղ. Ալիշան, Յուշիկք Հայրենեաց հայոց, Բ. տպ., հատ. 2, Վենետիկ, 1921, էջ 428։

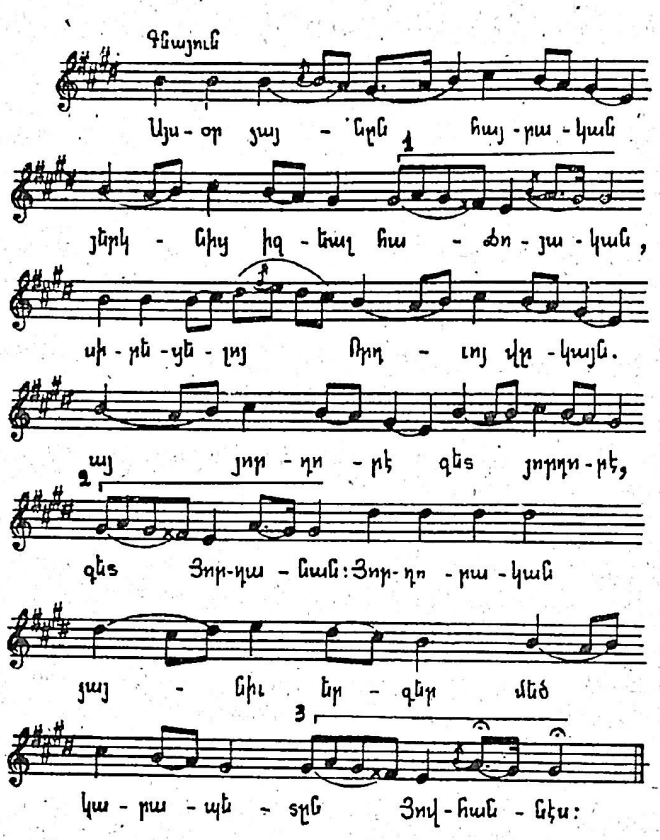
[357] Եղ. Դուրյան, Պատմութիւն հայ մատենագրութեան, Կ. Պոլիս, 1885, էջ 65—66։

[358] Գ. Զարպհանալյան, Հայկական հին դպրութիւն, Վենետիկ, 1897, էջ 767 (այստեղ հեղինակը ոգևորվելով Երզնկացու մասին ավելացնում է նաև հետևյալը. «Հաւանաբար,— գրում է նա,— իրենն է նաև «Ով զարմանալի» գեղեցիկ տաղը ի նոյն խորհուրդ», բայց սա՝ ճիշտ չէ, ի հարկե)։

[359] ՀԱԳԱԹ, Ս. Կոստանյանի դիվան, նյութ № 279, էջ 41։

Այստեղ նշենք նաև, որ վերևի մեջբերումներում մի քանի անգամ հիշատակված «Յամենայն ժամ օրհնեմք»-ը եղանակավոր մեծ քարոզ է, և ոչ թե տաղ։ Դա պարզ արտահայտված է անցած հարյուրամյակի վերջերին հրատարակված Ճաշոցում, որտեղ քարոզս զետեղված է Երզնկացու անունով և խազավորումով հանդերձ (անշուշտ՝ ըստ հին ձեռագիր աղբյուրների. տե՛ս Ճաշոց Գիրք Հայաստանեայց Եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, 1872, էջ 16)։ Քարոզս բերված է նաև Ջայնագրեալ Պատարագի հավելվածում (տե՛ս Ձայնագրեալ Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878, էջ 206)։

հիշյալ վաստակաշատ հայագետների հավաստումները որպես հիմք ընդունելով, բերենք, վերջապես, Հորդորակիս կոմիտասյան ձայնագրությունը։



Օրինակաւս Հորդորակը «Ով զարմանալի» տաղի հետ օրգանապես կապված է նախ իր նյութով ու տրամադրությամբ, արտահայտելով տվյալ տոնին հիանալիորեն պատշաճող երկնային անանձնական մի ուրախություն։ Ինչ գնայուն ընթացքով և ծորերգային բնույթով այն յուրատեսակ ու շատ անհրաժեշտ հակադրություն է ստեղծում տաղի ծանր ու երկարաձիգ-ողորմ եղանակի համեմատությամբ։ Հորդորակիս բանաստեղծական բնագիրը բաղկացած է կրկնակով տներից, որոնցում կրկնակի երեք տողերից առաջինը, քառավանկ երեք անդամներով («Այ յորդորէ, գետ յորդորէ, գետ Յորդանան»), խախտում է յոթ կամ ութ վանկանի երկանդամ ոտանավորի չափը։ Ըստ այդմ, երաժշտա-բանաստեղծական կառույցն էլ ունի քառյակային (կուպլետային) ձև, որում համաչափության գիտակցված, գեղարվեստական խախտում կա՝ կրկնակի առաջին տողի հետ զուգորդվող եղանակի ավելի մեծ ծավալի շնորհիվ։

Մեղեդին ընթանում է շատ ինքնատիպ մի ձայնեղանակում՝ Ակ երկրորդ բնական «վերնախաղով» (!)։ Կշռույթը նույնպես ուշագրավ է։ Ոտանավորի յուրաքանչյուր, անդամի հետ զուգորդվում են մեղեդիական գեղակերպ պրոլյոններ, որոնցում շեշտված ու անշեշտ վանկերի փոխհափոխ երկարացումները մի հատուկ կշռական հաջորդություն են ստեղծում։ Այս պայմաններում, կրկնակի առաջին տողը, ի տարբերություն ոտանավորի նախորդ և հաջորդ երկուական տողերի, բաժանվում է մեղեդիական երեք պտույտների, որով երաժշտությունը ևս սատարում է համաչափության՝ բանաստեղծական բնագրում

առկա խախտումը պահպանելուն։ Ճիշտ է, կրկնակը նախընթացի հետ կապվում է շատ սահուն՝ միևնույն պտույտի կրկնության միջոցով։ Բայց երաժըշտական կառույցի երեք հանգաձևերը (տե՛ս օրինակում՝ 1, 2 և 3 թվահամարներով ցույց տրված տեղիները), որոնք հայտնվում են յուրաքանչյուր երկտողի ավարտին, շրջազարդելով ձայնեղանակի վերջավորող ձայնը, ընդգծում են համաչափության հիշյալ խախտումը։ Վերջապես, հետևյալ պարագան՝ ոտանավորի հաջորդ տներում տղջ եղանակի կրկնությունը բարձրացնում է երաժըշտության ծավալման անհրաժեշտության աստիճանին։ Հորդորակի մեղեդիական բարձրակետը հնչում է գրական տան վերջին տողի սկզբում («Հորդորական ձայնիւ երգէր»...), որով մինչև ավարտը քիչ «տարածություն» է մնում՝ ելևէջը խաղաղեցնելու, հանգստության, հավասարակշիռ վիճակի ղգացողությոն առաջ բերելու համար։ Ու դրանով էլ՝ եղանակի սկզբին վերադառնալով այն կրկնելը (մյուս տներում), պահանջ է դառնում։

Ամբողջապես առած, Երզնկացու քննարկվող հորդորակը սերտ առնչությունների մեջ է հայ երգաստեղծության կիլիկյան դպրոցի հետ, դպրոց, որն արդեն ինքը ձևավորվել է նաև Գրիգոր Նարեկացու տաղային անքատակ արվեստի ստեղծագործական յուրացման հիման վրա։ Բայց հորդորակս ուղիղ գծով ևս կապվում է Նարեկացու ժառանգությանը, առնվազն, հետևյալ հանգամանքով։ Այն, թե՛ գրական քնագրի, և թե՛ երաժշտական բաղադրիչի կառուցվածքով, նույնքան ինքնօրինակ ու նորարարական է (ասենք, թեկուզ շարականների հորինման ավանդական օրինաչափություններուն համեմատությամբ), որքան եղել են ժամանակին Նարեկացու տաղերը։

Մխիթար Այրիվանեցին և Ավագ հիմգշաբթի օրը կատարվող նրա գանձերգը։ Հայ երաժշտության պատմության մեջ Մխիթար Այրիվանեցուն վաղուց արժանի տեղ հատկացված պետք է լիներ՝ առնվազն որպես XIII դարի երկրորդ կեսում ծաղկած երևելի դանձասացի։ Դրան խոչընդոտել է, սակայն, ոչ միայն մեր միջնադարյան երաժշտական նշանագրության ուսումնասիրվածության անբավարար վիճակը։ Այրիվանեցու գանձերն առ այսօր զուտ գրականագիտական առումով իսկ քննված, մեկտեղված ու հրատարակված չեն տակավին։ Եվ ընդհանրապես՝ Այրիվանեցու անձի ու գործի վրա դեռևս աղբյուրագիտական-բանասիրական կարգի աշխատանքների լույսն է, որ սփռվում է աստիճանաբար[360]։ Օգտվելով դրանից ու հենվելով մեր սեփական դիտում-

---

360 Անցած հարյուրամյակի կեսերին Մկրտիչ Էմինը գտավ և հրատարակեց Այրիվանեցու ժամանակագրական պատմությունը (Մխիթարայ Այրիվանեցւոյ պատմութիւն հայոց, Մոսկվա, 1860)։ Յոթ տարի վերջ Ք. Պատկանյանը նույնը վերահրատարակեց՝ հիմնվելով ավելի ընտիր ու ամբողջական մի ձեռագրի վրա (Մխիթարայ Այրիվանեցւոյ պատմութիւն ժամանակագրական, ՍՊԲ, 1867)։ Ջիչ անց լույս տեսավ վերջինիս ֆրանսերեն թարգմանությունը՝ Histoire Chronique de Mkhitar d'Airivank, traduite de l'arménien sur le manuscrit du Museé asiatique, par M. Brosset, st. Pétersbourg, 1869. Հայագետ Բրոսեն, նաև բավական ընդարձակ տեղեկություններ ավեց թե՛ Այրիվանեցու անձի, և թե՛ նրա ժամանակագրության արժեքի վերաբերյալ կայսերական ճեմարանի հիշատակագրություններում (Mémoires de l'Académie imperiale des sciences de st. Pétersbourg, 7e serie, t. XIII, № 5)։ Հարյուրամյակի վերջերին Ալիշանն առաջ բերեց Այրիվանեցու, առհասարակ որպես մատենագրի, ընդհանուր և շահեկան բնութագիրը (տե՛ս նրա՝ Այրարատ բնաշխարհ Հայաստանեայց, Վենետիկ, 1890, էջ 350—351)։ Նորկա դարի առաջին հիսնամյակի կեսերին Գարեգին Հովսեփյանը զգալի խորացրեց Այրիվանեցուն ու նրա ժառանգությանը վերաբերող հարցերի բանասիրական քննությունը (հմմտ. նրա՝ Մխիթար Այրիվանեցի, Նորագիւտ արձանագրութիւն և երկեր, Երու-

ների վրա ևս, ստորև կփորձենք նշմարել երաժիշտ Այրիվանեցուն։ Այդ գործում մեր աղբյուրներն են՝ նրա վարքագրական աշխատանքները, հայտնի ճառընտիրը և գանձերն ու տաղերը։

Այրիվանեցու վարքագրական աշխատություններից ուշագրավ է Ստեփանոս Սյունեցու (Բ-ի) վկայաբանությունը, որը նա շարադրել է, ինչպես ցույց տվեց Գ. Հովսեփյանը[361], օգտվելով VIII—IX հարյուրամյակներին վերաբերող ու հետագայում կորած «սկզբնական» մի բնագրից, այլև մի շարք հին ու նոր տարբեր աղբյուրներից։ Հայտնի է, որ Սյունեցու վկայաբանությունը մեզ հասել է Մովսես Կաղանկատվացու, Կիրակոս Գանձակեցու, Ստեփանոս Օրբելյանի ու մի քանի հայսմավուրքների խմբագրություններով ևս[362]։ Այդ բոլորի մեջ առավել ամբողջականները, Սյունեցու երաժշտական գործունեության վերաբերող ճշգրիտ տեղեկություններ ու նրա երաժիշտ-բանաստեղծ քրոջ՝ երգչուհի Սահակադուխտի մասին շահեկան ծանոթություններ պարունակողներն են՝ Մխիթար Այրիվանեցու և Ստեփանոս Օրբելյանի խմբագրությունները։ Բայց Այրիվանեցին, ի տարբերություն Օրբելյանի, Սյունեցու վկայաբանությանը ագուցանում է վերջինիս ընկերակից ու նույնպես նշանավոր երաժիշտ Գրիգոր Դոզիկի վարքը ևս։

Այրիվանեցու քննարկվող աշխատությունը զերծ չէ և պակասություններից, սխալներից ու աղճատումներից, որոնք Գ. Հովսեփյանը համարում է «օտար ձեռքի» միջամտության արդյունք[363]։ Գրչագիրը, որից ժամանակին օգտվել է Գարեգին կաթողիկոսը, XV դարի ոչ ընդհանրացած, յուրատիպ մի Հայսմավուրք, այժմ գտնվում է մեզ մոտ[364]։ Համեմատելով նրա՝ մեզ զբաղեցնող նյութը հրատարակվածի հետ տեսանք որ, ցավոք, մի-երկու սխալ էլ սպրդել է Գ. Հովսեփյանի գրչի տակ (որովհետև ձեռագրից օգտվելու չափազանց քիչ ժամանակ է ունեցել նա)։ Շտկեցինք դրանք և, առանձնացնելով հատկապես Գրիգոր Դոզիկի վարքը (որի միակ աղբյուրն է Այրիվանեցին), ժամանակին մասնագիտական քննության ենթարկեցինք այն ու հրատարակեցինք։ Պարզվեց, որ վարքս շահեկան նյութ է բովանդակում ոչ միայն հայ, այլև բյուզանդական հոգևոր երաժշտության պատմության, և հնարավորություն է տալիս պարզելու հայ-բյուզանդական երաժշտական հարաբերությունների մի կարևոր երեսը[365]։

սաղէմ, 1931)։ Այժմ ևս, Մաշտոցի անվան Մատենադարանում շարունակվում են նույն կարգի աշխատանքները, որոնց կանդրադառնանք իր տեղում։

361 Գ. Հովսեփյան, *Մխիթար Այրիվանեցի (Նորագիւտ արձանագրութիւն և երկեր)*, Երուսաղէմ, 1931, էջ 9—12 (այսուհետև՝ *Մխիթար Այրիվանեցի*)։

362 Մովսես Կաղանկատվացի, *Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի*, Թիֆլիս, 1912, էջ 364, 370; Կիրակոս Գանձակեցի, *Պատմութիւն հայոց*, Երևան, 1961, էջ 72—74։ Ստեփանոս Օրբելյան, *Պատմութիւն նահանգին Սիսական*, Թիֆլիս, 1910, էջ 131—144։ Հ. Տաշյան, *Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա*, 1895, էջ 45։ *Մխիթար Այրիվանեցի*, էջ 20։ Մ. Վրդ. Գրիգորյան, *Ստեփանոս Սյունեցի*, Բեյրութ, 1958, էջ 12։

363 *Մխիթար Այրիվանեցի*, նշվ. հրատ.-ը, էջ 15։

364 *Մատենադարան*, ձեռ. № 6261, էջ 628ա (*Ստորագրութիւն պատմութեան բազմերջանիկ, սուրբ և փառաւորեալ հայրապետին, Ստեփանոսի Սիւնեաց եպիսկոպոսի, յաւրինեալ ի տէր Մխիթար վարդապետէ, յեպիսկոպոսէ սրբոյ ոսկեփին Այրիվանայ*)։

365 Համմ. Ն. Թահմիզյան, Գրիգոր Դոզիկը և հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1968, № 3։

Ստեփանոս Սյունեցու երաժշտական գործունեության մասին պատմելիս, Այրիվանեցին, Կիրակոս Գանձակեցու հաղորդած[366] *«արար և երգս հոգևորս քաղցր եղանակաւ՝ շարականս և կցուրդս և այլ երգս»*[367] *տեղեկության վրա, փաստորեն, ավելացնում է. «կարգեաց շարականս և կցուրդս բազումս»*[368]*։ Սա՝ ութ ձայնի նոր համակարգի և կանոնի ժանրի ընդունմանը վերաբերող չափազանց կարևոր նկատողություն է, որ բավական հստակ մեկնաբանել է Ստ. Օրբելյանը, միաժամանակ ճշգրտելով Սյունեցու սեփական ստեղծագործությունների շրջանակները. «բաժանեաց և զութն ձայնսն և կարգեաց, շարեաց զՅարութեան օրհնութիւնսն. երգեաց և կցուրդս քաղցրահամս, յարմարեաց և զստողոգին Յինանց հօրն եղանակօք յոյժ խորհրդաւոր, և զպահոցն որ յաղուհացսն երգի»*[369]*։*

Ինչ վերաբերում է Սահակադուխտին, ապա առհասարակ նրան անդրադարձած հեղինակները երկուսն են՝ Այրիվանեցին և Ստ. Օրբելյանը, ըստ որում առաջինն արդեն համարյա թե լրիվ բնութագրում է հազվագյուտ կերպարը. «Կայր քոյր մի սրբոյն Ստեփանոսի Սահակադուխտ անուն,— գրում է նա,— ստացեալ վարս կուսականս և հրաժարեալ յամենայն սքաւսանաց աշխարհիս. ելեալ ի քաղաքէն Դվնայ՝ բնակեցաւ ի խորային ձորին Գառնոյ առ Ազատ գետով ...Սա էր զարդարեալ ամենայն առաքինութեամբ և իմաստութեամբ. սնուցանէր մանկունս անարատս, և ածեալ ի չափ հասակի, կարգէր ի քահանայութիւն. իսկ ինքն ի ներքոյ վարագուրի նստելով, ուսուցանէր զաշակերտեալսն։ Սա արար տաղս բազումս և մեղեդիս և կցուրդս Ննջնդեան և Փոխմանն, յորոց մի է Սրբուհի Մարիամ»[370]*։*

Մի վարքում երեք կարկառուն երաժիշտների մասին տրված այս տեղեկությունները, որոնք Այրիվանեցին սիրով ու համբերությամբ հավաքել է տարբեր աղբյուրներից, խոսում են առնվազն մի իրողության մասին՝ որ հեղինակն ըստ էության շատ մոտիկ է կանգնած եղել երաժշտարվեստի հարցերին։ Բայց վարքում կան Այրիվանեցու երաժիշտ ու երգահան եղած լինելն ուղղակի ցուցանող որոշակի փաստեր ևս։ Նրա վերջում Այրիվանեցին հաղորդում է, որ Սյունեցու հիշատակին նվիրված շարական էլ է հորինել (որը, ցավոք, հայտնաբերված չէ տակավին)։ «Տարժանեցայ ի յաւրինուած ճառիս և յերաժիշտ շարականիս,— գրում է նա,— ի փառս և ի պատիւ հանդիսահրաշ տաւնիս սրբազնակատար հայրապետիս մերոյ տեառն Ստեփանոսի Սիւնեաց վերադիտողի»[371]*։ Եվ այս կապակցությամբ հեղինակը հիշատակում է նաև իր գլխավորությամբ կատար-*

---

366 *Կաղանկատվացին ընդհանրապես հիշատակություն չունի Սյունեցու երաժիշտ լինելու վերաբերյալ։*

367 *Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց, նշվ. հրատ., էջ 72։*

368 *Մխիթար Այրիվանեցի, նշվ. հրատ., էջ 18։*

369 *Ստ. Օրբելյան, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, նշվ. հրատ, էջ 138—139։ Այս կետի շուրջ ավելի մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածը՝ Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտներ և Հարության ավագ օրհնությունները, «Էջմիածին», 1973, № 2։*

370 *Մխիթար Այրիվանեցի, նշվ. հրատ-ը, էջ 18—19։ Ձեռագրերում մասնավորապես վերջին երգին հանդիպել է նաև Ստ. Օրբելյանը, որ հաղորդում է թե՝ «Սրբուհին Մարիամ... իւրով անուամբն է յօրինեալ» (այն է՝ ակրոստիքոսով է հորինած եղել Սահակադուխտը)։ Եվ այստեղ հիշենք, որ այս երգը գտավ ու հրատարակեց Ն. Տոլմաչյանը (Բողարյան)։ Տե՛ս «Հասկ», Անթիլիաս, 1951, էջ 336։*

371 *Մխիթար Այրիվանեցի, էջ 22։*

ված պաշտոներգությունները. «սպասաւորութեամբ իմոյ անարժանութեանս»[372]։

Այրիվանեցու ճառընտիրը մի ստվարածավալ ու հազվագյուտ ժողովածու է պարզապես[373]։ Այրիվանեցին ձեռագրիս գրիչն ու ստացողն է միաժամանակ։ Բայց գրիչ՝ ձեռագիրն ստեղծողի, նրա գաղափարմանը մասնակցողի ու նաև՝ ընդօրինակման աշխատանքները կազմակերպողի, դրանք վերահսկողի նշանակությամբ։ Որով և հնարավոր է եղել հարուստ, ծավալուն գրչագիրն ավարտել հինգ-վեց ամսում[374]։ Այն նույնպես մի քանի փաստեր է պարունակում Այրիվանեցու երաժիշտ ու երգահան լինելու վերաբերյալ։ Ինչպես ճիշտ նկատել է տակավին Պողոս վրդ. Կոստանդնուպոլսեցին, ճառընտիրի ստեղծման աշխատանքները նրա հեղինակի մասին «վկայեն թէ իցէ ուսումնասէր և աշխատասէր ոք, որ ընդրանօք զերևելի զերևելի գործս ի հաւաւտարիմ օրինակաց յայս ամփոփեալ է իբրև ի թանգարանի, և բանադատութեամբ իմն կշռէ ուրեք»[375]։ Այդ երևելի գործերի շարքումն են՝ սրբազան գրքեր ու ծիսական մատյաններ, հայրաբանական գովածքներ ու գիտական աշխատություններ, և գրեթե բոլորն էլ, ոչ պատահական զուգադիպությամբ, նաև երաժիշտների համար անհրաժեշտ գիտանք են պարունակում, և կամ ենթակա են տևական օգտագործման։ Այդպիսիք են՝ Պորփյուրի «Ներածութիւն Ստորոգութեանցն Արիստոտէլի», Դիոն. Թրակացու «Արուեստ քերականութեան» ու Դավիթ Անհաղթի «Սահմանք իմաստասիրութեան» աշխատությունները (որոնք զգալի նյութ են ներփակում հայ հին տեսական երաժշտագիտության ու գեղագիտության), Փիլոն Ալեքսանդրացու ճառերն ու Դիոն. Արիսպագացու և Գր. Նյուսացու գրվածքները (որոնք ամփոփում են երաժշտական հնչակարգի, երգչային ձայնի ու հոգևոր երգեցողության մասին հնում ընդունված գաղափարներ) և անշուշտ, Աստվածաշունչը (նոր և հին կտակարաններով), առավոտյան ու երեկոյան ժամակարգությունները և Պատարագի կարգը։

Ուշագրավ են հատկապես վերջին խմբի գրքերի գաղափարման հետ կապված մի քանի փաստեր։ Մի կողմ թողնենք Այրիվանեցու հայտնի վկայությունը. «Կարգադրութիւնք գրոց սրբոց որք ստուգաբանեցան ի Սարկաւագ վարդապետէն և գրեցան չինէն ի տէր Մխիթար վարդապետէս պատմագրէ ի մին տուփ» և այլն[376], որ մեզ հետուն կտաներ իրեն կապված զուտ բանասիրական-բնագրա-

---

372 Նույն տեղում։

373 Մատենադարան, ձեռ. № 1500։ Համառոտ նկարագրությունը տե՛ս Յուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, հատ. Ա, Երևան, 1965, էջ 568։

374 Նրա ստեղծման ժամանակի և այլ հանգամանքների մասին տե՛ս և համմտ. Պողոս վրդ. Պետրոսյանի Կոստանդնուպոլսեցու գրավոր տեղեկությունները 1848 թվականից (Հ. Տաշյան, Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին ի Վիեննա, 1895, էջ 552 և 556—558)։ «Հանդէս ամսօրեայ», Վիեննա, 1891, № 6, էջ 163—167 (Մխիթար Այրիվանեցի և իւր նորագիւտ գրութիւնը), A. Carrière, Une version arménienne de l'Histoire d'Asséneth (Nouveaux Mélanges orientaux, Paris, 1886, p. 480), այլև Գարեգին կաթողիկոսի աշխատությունը՝ Մխիթար Այրիվանեցի, էջ 3—6։ Վերջերս լույս տեսավ ճառընտիրիս ընդհանուր բանասիրական մի նոր քննությունը ևս՝ Э. Арутюнян, Сборник, составленный Мхитаром Айриванеци, Памятники культуры (ежегодник—1979), Ленинград, 1980.

375 Հ. Տաշյան, Յուցակ..., էջ 556—557։

376 Մխիթարայ Այրիվանեցւոյ Պատմութիւն ժամանակագրական, ի լոյս ընծայեաց Ք. Պ., Ս. Պետերբուրգ, 1867, էջ 33։

դիտական հարցերի շրջանակով[377]։ Բայց չենք կարող չանդրադառնալ Սաղմոսարանին, որ հիշյալ «ստուգաբանված» (այն է՝ ստուգված, ճշգրտված) գրքերի շարքում առաջնակարգ մատյաններից մեկն է։ Հայտնի են Սարկավագ վարդապետի գործադրած նշանակալի ջանքերը սաղմոսերգության նորոգության ասպարեզում, նրա երկար որոնումները և Հաղբատի մատենադարանում ունեցած հաջողությունները (հավանաբար XII դարի սկզբներին), երբ նա, հայտնաբերելով V դարից պահպանված մի ընտիր սաղմոսարան, ընդօրինակել է տալիս և տարածում Հայաստանի բոլոր կողմերը[378]։ Շուրջ հարյուր տարի վերջ Հովհաննես Գառնեցին ստիպված է եղել նոր ջանքեր գործադրել նույն սաղմոսարանի տարածման համար[379]։ Եվ առհասարակ, սաղմոսերգության բարեկարգման ու Սաղմոսարանի ստուգման հետ կապված նույնանման խնդիրներ առաջացել են հաջորդ պատմաշրջաններում էս[380], ներառյալ ուշ միջնադարն իսկ։ Բայց Սարկավագ վարդապետից հետո այլևս միշտ էլ գտնվել են այդ խնդիրները լուծելու ընդունակ գործիչներ։

Դրանցից մեկն է Մխիթար Այրիվանեցին, որ XIII դարի վերջում, քննարկվող ճառընտիրում առաջ է բերել Սաղմոսի որակյալ մի բնագիր, ընդհանուր առմամբ կանգնելով Սարկավագ վարդապետի և Հովհաննես Գառնեցու նախաձեռնություններով հարթված ճանապարհի վրա։ Ասում ենք՝ ընդհանուր առմամբ, որովհետև, ինչպես ցույց տվեցին մեր դիտումները, բնագրային բացարձակ նույնության մասին չէ, որ պետք է խոսենք այս կապակցությամբ[381]։ Այրիվանեցին տվել է իմաստային աղճատումներից զերծ, հիմնականում ըստույգ մի բնագիր ընդառաջելով թե՛ Սարկավագ վարդապետի, թե՛ Հովհաննես

---

377 Համմ.՝ Ն. Ակինյան, *Մատենագրական հետազոտություններ*, Վիեննա, 1922, հատ. Ա, էջ 36—42։ Հ. Ոսկյան, *Մատենագրական քննություններ*, Վիեննա, 1926, էջ 36—37։ Ավելի մանրամասն՝ Է. Հարությունյան, *Մխիթար Այրիվանեցու «Ճառընտիր» ժողովածուի առնչությունը «Սարկավագյան» ցուցակի հետ*։ ՀՍՍՀ ԳԱ-ի «Լրաբեր հասարակական գիտություններին», 1976, № 12։

378 Գրում է Հ. Ոսկյանը. «Հոս կզետեղեմ մեր Մատենադարանին թ 160 ձեռագրի այս մասին ձգած տեղեկությունները։ «Բայց դու զայս [զՍաղմոսարան] ճշմարիտ վարկիր, իբր բազում նրկովք ընտրեալ եւ ստուգեալ։ Զի սայ է գաղափարն գերունակ սուրբ վարդապետին եւ մեծ սոփեստին սուրբ ոխտին՝ Հաղբատայ Սարկաւագին» (տե՛ս Հ. Ոսկյան, *Մատենագրական քննություններ*, Վիեննա, 1926, էջ 33—34)։

379 Գառնեցին գրում է. «[Զ]սաղմոս Դաւթի, մանաւանդ զերգս հոգւոյն սրբոյ՝ այլ և այլ և կամ աւելի և պակաս նուագեն մանկունքն հկղեցւոյ. ոչ ոտեալ[ք] զճշգրիտն և ոչ իմացեալ[ք] զճմարիտն։ Եւ այս եղև յանհոգութենէ ոմանց ի սխա[լա]գիր գրչացն։ Իրահամարձակ[ք] ոմանք և ինքնավստահք, մտայօր իմացմամբ՝ տարագրեցին զուղիղն և զուղորդն սաղմոս։ Եւ այլ[ք] ոմանք ծայրաքաղ առնելով բարբանչեն, անգեղջ սրտիւք և անիմաստ բանիւք»։ Եվ ավելացնում է գիտնական վարդապետը, թե՝ որոնեալ «գտի գրած ի թարգմանչացն սաղմոսարան, զոր առեալ սուրբ վարդապետին Յովհաննու, որ Սարկաւագ կոչիւր, այն որ զոտմարն երեւեցոյց զհին հային. և նա սերմանեաց զայս ուղիղ և զուղորդ սաղմոս»։ Տե՛ս Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 4913, էջ 107բ—108ա։

380 Համմ., օրինակ, ՍՍՀՄ ԳԱ-ի Արևելագիտության ինստիտուտի Լենինգրադյան բաժանմունքի հայկական ձեռագրերից № 64-ի հիշատակարանը (Մեկնութիւնք սաղմոսաց և Սաղմոս, Սուխարա վանք, 1534 թ.), և կամ՝ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, մանրաժապավեն № 201։

381 Նախ նշենք, որ այժմ ձեռքի տակ չունենք Սաղմոսարանի այն օրինակը, որ ժամանակին հայտնաբերել է Սարկավագ վարդապետը և որը տեսել է նաև Հովհաննես Գառնեցին։ Եվ հետո, համեմատելով XIII—XIV դարերից մեզ հասած հնագույն ընտիր սաղմոսարանները, այդ թվում և Այրիվանեցու գաղափարածը (Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 1500, էջ 270բ), ոչ հավատով հանդիպում ենք բնագրային այս կամ այն չափով նկատարժան տարբերությունների։

Գառնեցու, և թե՛ իր ժամանակի ու միջավայրի գլխավոր պահանջին։ Նրանում տրոհության և առոգանության նշանները կիրառված են շատ չափավոր, գլխավորապես քովանդակության հստակ ընկալումն ապահովելու նպատակով, ուստի և ամենաանհրաժեշտ դեպքերում։ Դա կապված է նաև գրչագրի ընդօրինակման ու կենցաղավարման հանգամանքների հետ։ Ողջ մատյանը, այդ թվում և՝ Սաղմոսը, գաղափարված է երբեմն շղագրին մոտեցող մանր բոլորգրով, երկայուն խիտ շարադրանքով, տեղ խնայելու ակնհայտ մտահոգությամբ։ Ամեն ինչից երևում է, որ այն ստեղծված է որպես մի շարք կարևոր բագուն գրքերի գրչական բնագրերի ժողովածու-պահեստարան, այլ ոչ թե, ասենք, նաև ամենօրյա օգտագործման ենթակա ծիսարան։ Որով հասկանալի է թե՛ Սաղմոսում, և թե՛ մարգարեական գրքերում ու Ավետարանում տեղ գտած տրոհության և առոգանության նշանագրերի նոսր հյուսվածքը։

Ճառընտիրում ժամակարգության վերաբերող հատվածներից մեր նյութի տեսակետով ուշագրավ է նախ Ճաշու ժամը կամ Պատարագի կարգը, ուր Այրիվանեցին հիշատակվում է որպես պատարագիչ։ Այսպես, սարկավագի «Գոհության և փառաբանության» քարոզում կարդում ենք. «Սովաւ շնորհեսցէ զմեր, զհաստատութիւն և զղձալի զխաղաղութիւն ամենայն աշխ[արհի]. եկեղեցւո իւրում սրբո և ամենայն ուղղափառ եպ[իսկոպոսաց]։ Հայրապետին հայոց տեառն Յակ[ոբայ] և մերո արհիեպիսկոպ[ոսին] տէր Մխ[իթարայ], որ զպատ[արագս մատուցանէ]»[382]։ Իսկ երեկոյան ժամի մասում առաջ է բերված Այրիվանեցու երեք աղոթքը՝ «Տէր Մխ[իթար վարդապետի]՝ աղ աւրհնեալ [աղօրհնէից], Աւրհնեմք և փառաւորեմք..., նորին՝ խունկ աւրհնելոյ. Ամենակալ տէր, որ աւրհնիս և բարեբանիս..., նորին՝ Առ դրան եկեղեցւոյ. Գոհանամք զքէն տէր...»[383]։ Այս փաստերը վկայում են նաև Այրիվանեցու վայելած հեղինակության մասին։ Յուրաքանչյուր ստեղծագործողի աղոթքները չէ, որ կցվում են ժամերգության կարգին, և յուրաքանչյուր պատարագչի անունը չէ, որ հիշատակվում է ձեռագրերում։ Երևում է՝ Այրիվանեցին որպես պատարագիչ աչքի է ընկել կատարողական տպավորիչ բարեմասնություններով։

Նախընթացը պետք է որ օգնի երաժիշտ-գանձասաց Այրիվանեցու ստեղծագործական դիմանկարն ավելի ճիշտ ընկալելու։ Իր տեղում դիտել ենք, որ XIII—XIV դարերում գանձերի երաժշտական բաղադրիչը զգալի հարստացել էր մեղեդիապես։ Դրանց խազավորման ավանդույթները, սակայն, էական փոփոխությունների չէին ենթարկվել (հնարավոր է՝ այն պատճառով, որ գանձերն, ասենք, տաղատիպ եղանակներով հնչեցնելը նորարարություն համարվելով դիմադրության է հանդիպել)։ Նշել ենք նաև, որ նման պայմաններում, տարբեր գրիչներ, այդ թվում և Մինասենց Թովմա վարդապետը, ուղղակի գրավոր ցուցմունքներ են թողել այս կամ այն գանձը (և կամ գանձերն առհասարակ) եղանակավոր կատարելու, երգելու մասին։ Այստեղ հիշատակենք նույն Մինասենց Թովմայի մի ցուցմունքը ևս։ Ահա, իր գաղափարած գանձարանում, Մերկյուռիոս զորավարին նվիրված գանձի վերաբերությամբ նա լուսանցքում գրում է. «Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնեցաւ». յայս ձայնս ասա զգանձս»[384]։ Մինասենց Թովմայի գաղափարած գանձարանն այս տեսակետով ամենևին էլ բացառություն չի կազմում։ Կան այլ ձեռագրեր, որոնցում անգամ ավելի շատ

382 Մատենադարան, ձեռ. 1500, էջ 79ա։

383 Նույն տեղում, էջ 80բ։

384 Մատենադարան, ձեռ. № 5521, էջ 365բ։

են նման ցուցմունքները[385], որտեղից էլ պարզ է, որ գանձերը, այդ թվում և հատկապես Այրիվանեցու գանձերը, երգվել են բառիս բուն իմաստով։

385 Մանոթանանք դրանցից մի քանիսին։ Կաֆայում 1621 թվականին Զաքարիա գրչի գաղափարած դանձարանի սկզբում, ցանկից անմիջապես հետո, կարդում ենք.

«Ով սիրելի եղբայր որ ես,
Զայս քեզ խըրատ տամ որ լսես.
Յորժամ ըզգանձս եղանակես,
Զքուղքըն թըքով չապականես...»։

(Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 2736, էջ 11, ընդգծումը մերն է—Ն. Թ.)։ Այնուհետև, Ավետյաց գանձի սկզբում, ներքևի լուսանցքում, գրված է.

«Գանձ աւետեաց աստուածածնին,
Երգեաց ըզսա Կեչառեցին.
Երգեա ըզսա ի յատենին,
Քաղցր և անոյշ և մեղմագին...»։

(Նույն տեղում, էջ 20։ Նման լուսանցագրություններ հանդիպում են ձեռագրի շատ ուրիշ էջերում ևս։ Տե՛ս, օրինակ, էջ 36՝ Սննդյան առաջին օրվա գանձի վերաբերյալ, էջ 44՝ Սննդյան երրորդ օրվա գանձի վերաբերյալ. էջ 108՝ Առաջավորաց ուրբաթ օրվա գանձի վերաբերությամբ, որ Դրիգոր Խլաթնցու երգածն է, էջ 141՝ Սրբոց թարգմանչաց գանձի վերաբերությամբ, որ Մխիթար Այրիվանեցու երգածն է, էջ 168՝ բուն Բարեկենդանի գանձի վերաբերությամբ, որ դարձյալ Այրիվանեցունն է, և այլն, և այլն)։ Ձեռագրում կան նաև ցուցմունքներ գանձերի՝ փոխանփոխ երգելու ձևի մասին (երկու կամ ավելի կատարողների մասնակցությամբ)։ Այսպես, Տեառնընդառաջի գանձի սկզբում, ներքևի լուսանցքում, գրված է.

«Յորժամ երթաս ի յատենի,
Ըզնկերտ աղէկ տար հետ քեզի.
Որ ձայնն և բանն միաբանի։
Գանձիս զոյնն է խիստ նազելի...»։

(Նույն տեղում, էջ 99։ Նույնպիսի ցուցմունք կա նաև Սնընդյան չորրորդ օրվա գանձի կապակցությամբ, էջ 48)։ Վերջապես՝ Հայրապետաց գանձի կապակցությամբ ասվում է.

«Հայրապետաց գանձս է եղբայր.
Եղանակեա զբաններս ի շար.
Երկու-երեք ընկեր ճարտար,
Պիտոյանա քեզի համար,
Որ լըծակցիք միմեանց յարմար...»։

(Նույն տեղում, էջ 158)։ Վերին աստիճանի շահեկան է «Խրատք գանձ ասողաց» վերնագրով հայտնի գրությունը, որ հանդիպում է մի շարք գանձարաններում։ Սկիզբն է.

«Ի՞նչ ձայն ունիս քաղցր ու բարակ,
Զգանձս ասա դու համարձակ.
Ապա թէ հաստ է և խառնակ,
Ազնի ի զատ կացիր յերակ»...։

(Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 424, էջ 8բ. այս ձեռագրում է, որ Կյուրեղ Հայրապետի գանձի կապակցությամբ, Նիկողայոս գրիչը առաջ է բերում հետևյալ լուսանցագրությունը ևս, այն էլ խաղերով.

«Ըզգանձս ասա մըտաւք ճարտար,
Քաղցր և անոյշ, ընդոյզ յերկար»...

(Նույն տեղում, էջ 74բ)։

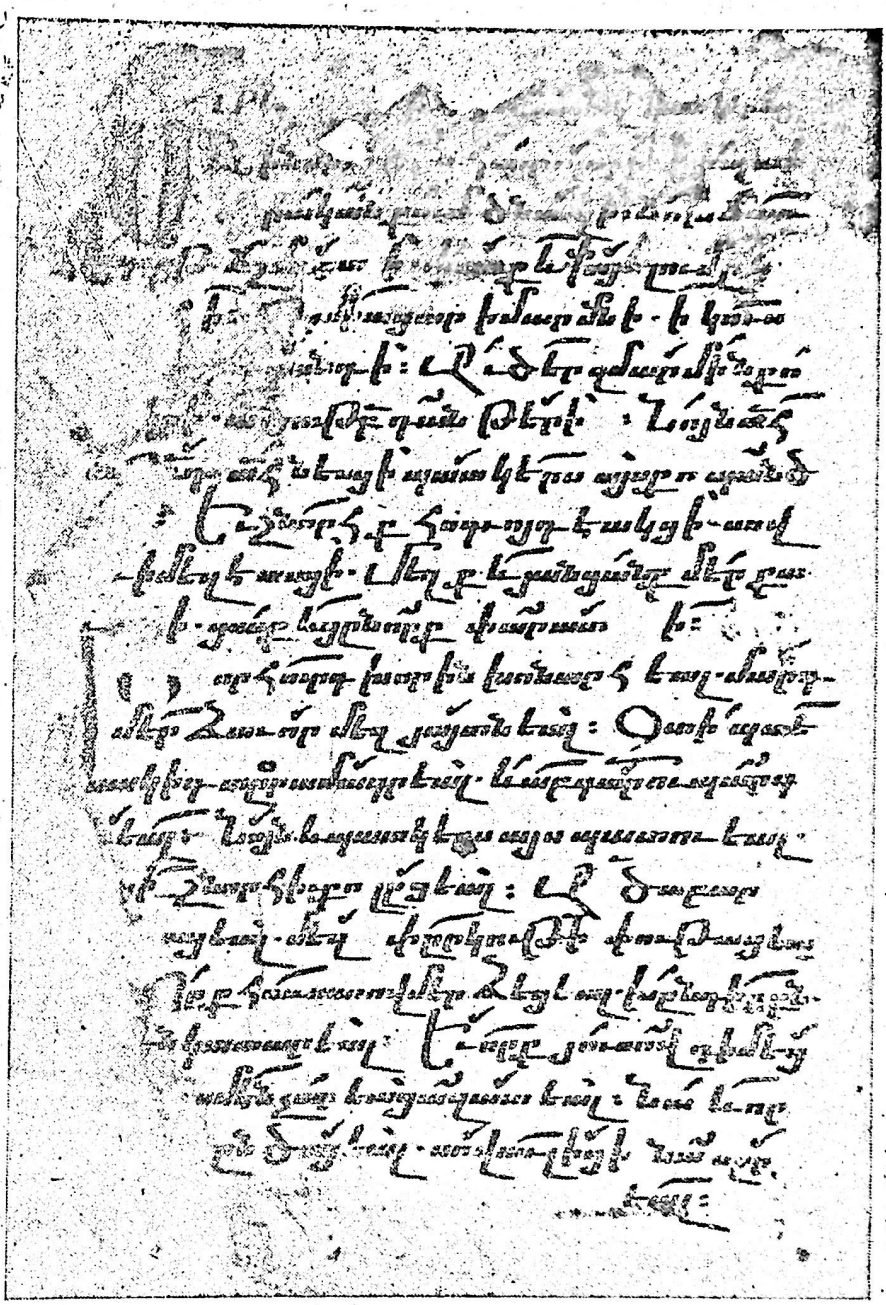
Հայտնի է, որ վերջինս իր հորինած գանձերն ու երկու երգ (կամ տաղ) դեռևս 1286 թվականին ամփոփած է եղել մի ձեռագրի մեջ։ Այդ մասին տեղեկություն է ունեցել գանձերի և գանձարանների բախտով մտահոգված Գրիգոր Խլաթեցին, որ 1387 թվականին եկել է Այրիվանք, գտել ձեռագիրն ու լայնորեն օգտվել նրանից Գանձարանի նոր խմբագրությունն իրագործելիս։ Այրիվանեցու գանձերը պարունակող ձեռագրերում Խլաթեցին հանդիպում է նաև կարևոր նկատողության՝ «Ի գանձ կայ՝ տէր Մխիթարայ Այրիվանեցոյն ի գիրքս, և Բ երգս նորկերտ գրոց և պատկերաց սրբոց։ Զկնի», այլև հեղինակային հիշատակարանին։ Ընդօրինակելով սրանք էլ, Խլաթեցին ավելացնում է իր հիշատակարանը ևս։ Գ. Հովսեփյանը, որ արդեն գիտական շրջանառության մեջ է դրել սույն հիշատակարաններն ու գանձերի թվաքանակին վերաբերող հիշյալ նկատողությունը, հրապարակել է նաև Այրիվանեցու երկու երկերը (կամ տաղերը՝ «Պատկերաց» և «Նոր գրոց»), դրանք ևս անվանելով գանձ և առանց նշելու, որ դրանք ձեռագրերում հանդիպում են բավական խիտ (առնվազն միջին խտության) հետևյալ խաղավորումով[386] (տե՛ս էջ 305)։

Մինչդեռ դա, հատկապես Այրիվանեցու երաժշտաբանաստեղծական գործերի արժեքավորման իմաստով, էական հանգամանք է։ Ալիշանը վաղուց դիտել է, որ դրանցից գեթ իրեն հանդիպածների գրական բնագրերը, տաղաչափության, պատկերավորության և բանաստեղծական արվեստի այլ առումներով, բոլորովին տպավորություն չեն գործում[387]։ Ալիշանին ծանոթ է եղել Այրիվանեցու գանձերի փոքր մասը։ Բայց այսօր էլ այդ գանձերի ողջ միակցությանը ծանոթանալու հնարավորությունն ունեցող գրականագետը, թվում է, սկզբունքորեն չի մերժի Ալիշանի բացասական կարծիքը, թեև կարող է զգալի մեղմել այն։ Միայն դարձյալ պետք է հիշել, որ նաև հայոց հոգևոր երգերը, ընդհանրապես ասած, հորինված են եղանակավոր կատարման, այլ ոչ թե ընթերցելու համար։ Հետևապես, նույնիսկ սկզբունքային սխալ կներկայացնեն, մասնավորաբար, Այրիվանեցու գանձերի գնահատությունը լոկ գրական բնագրերի արժանիքների վրա հիմնելու բոլոր փորձերը։ Անհավանական է կարծել, որ միջնադարում ևս, Նարեկացու, Շնորհալու, Երզնկացու և այլոց բարձր ստեղծագործությանը ծանոթ մեր երաժիշտները, մատենագիրներն ու գրիչները, ըստ էության հասկացած չլինեին Այրիվանեցու գանձերի գրական բնագրերի արժեքը։ Եվ սակայն, նրանց շրջանակներում Այրիվանեցին մեծ հեղինակություն է վայելել որպես գանձասաց, և նույնիսկ որոշ ազդեցություն է գործել հետագա երաժիշտ-բանաստեղծների վրա։ Նրա համբավը տարածված է եղել Հայաստանով մեկ։ Խլաթեցին, ինչպես տեսանք, երկար ճանապարհորդություն է կատարել Այրիվանեցու գանձերին ի մոտո ծանոթանալու նպատակով։ Ինչո՞վ կարող ենք բացատրել սա, եթե ոչ նրանով, որ, ամենայն հավանականությամբ, Այրիվանեցու գանձերը սիրված ու հարգված են եղել որպես երաժշտաբանաստեղծական համաձույլ կոթողներ, և որ նա, ըստ բոլոր տվյալների, ավելի երաժիշտ է եղել, քան բանաստեղծ։ Ուստի պարզ է, որ անհրաժեշտ է ելնել այդ գանձերի կենցաղավարման միջնադարյան պայմաններից, դրանց իմացությունից։

---

386 Ձմմտ. Մատենադարան, ձեռ. № 4011, էջ 1բ—4ա։

387 Տե՛ս Ղ. Ալիշան, Այրարատ (բնաշխարհ Հայաստանեայց), Վենետիկ, 1890, էջ 350։



Այս տեսակետով շահեկան են վերջին տարիների ընթացքում Մատենադարանում /կատարված բանասիրական պրպտումների արդյունքները, որոնց մի մասը հրապարակված է առանձին հոդվածով[538]։ Նրանում արվում են հետևյալ համոզիչ հետևությունները։ Ժամանակին իրոք գոյություն է ունեցել մի ձեռագիր՝ Մխիթար Այրիվանեցու 21 գանձերով (19-ը՝ նվիրված տերունական տո-

388 Տե՛ս է. Հարությունյան, *Մխիթար Այրիվանեցու «Գանձարանը»*, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1975, № 3, էջ 101—112։

ներին և տարբեր սրբերի ու վկաների հիշատակին և 2-ը՝ ծիսական բնույթի), երկու երգերով կամ տաղերով (դարձյալ ծիսական բնույթի) և հիշատակարա-նով։ Ձեռագրում գանձերը դասավորված են եղել ըստ եկեղեցական տարվա տոնակարգի[389]։ Դրանց հիմնական մասի՝ 15 գանձերի բնական հաջորդությու-նը հաստատվում է մի ընդհանուր ծայրակապով ևս։ Այն հոդում է ամբողջա-կան նախադասություն. «Տէր Միխիթարա ‖ Վարդապետի ‖ Բայիւ երգել ‖ հին-գուտասան ‖ Բան քաղոզից» և այլն, որ մեր նյութի տեսակետով ունի կարևոր նշանակություն։ Ինչպես միշտ նկատում է հոդվածի հեղինակը, «բայիւ եր-գել» նշանակում է՝ եղանակով երգել[390]։ Վերջապես, նա հիշատակում է ձեռա-գրերում Այրիվանեցու անունով հանդիպող ևս երկու տաղ («Արքայն երկնից» և «Սուրբ Աստուածածին») ու մի աղոթք էլ՝ «Նորակերտ գիրք աւրհնելոց»[391]։

Պետք է ընդգծենք, որ վերոհիշյալ ընդհանուր ծայրակապով միավորված գանձերի շարքում է նաև Ավագ հինգշաբթի օրվան նվիրվածը։ Առհասարակ, այդ գանձերը բաղկացած են 6, 7, 8 և կամ 10 հատվածներից։ Դրանք ձեռա-գրերում «տոմս» են կոչվում։ Բայց տներ չեն սովորական իմաստով, այլ՝ մի-ջին ծավալի բանաստեղծություններ տեսք ունեցող պատկերներ, որոնք զգալիորեն ինքնուրույն միավորներ են։ Բավական է ասել, որ դրանք, որպես ընդհանուր կանոն, ավարտվում են գրական եզրափակիչ դարձվածքներով և մեղեդիական հանգաձև ցուցանող խազային բանաձևով։ Տվյալներ կան հաս-տատելու համար նաև, որ միևնույն գանձի տարբեր պատկերները երգվել են տարբեր եղանակներով։ Ասվածը, եթե գանձերի անհատիր բոլոր պատկեր-ներին չվերաբերի էլ, դարձյալ պարզ է, որ Այրիվանեցու դիտարկվող ստեղծա-գործություններն անցյալում հնչել են առնվազն երեք-չորս տատնյակ գանձ-երգերի ձևով։

Արդ, ավելի քան հասկանալի պետք է լինի հայ երաժշտության զգալի կորուստներից մեկը ևս, եթե ասենք, որ Այրիվանեցու գանձ-երգերից, եղա-նակներով հանդերձ, լոկ երկուսն են հասել մեզ ավանդության ուժով, և փըրկ-վել նաև շնորհիվ Կոմիտասի փորձված զրչի[392]։ Կոմիտասը չի անդրադարձել երգերի հեղինակային պատկանելության հարցին, այլ միայն ձայնագրել ու ներդաշնակել է դրանք։ Երկուսն էլ Այրիվանեցու Ավագ հինգշաբթի օրվա գանձերից են և ներկայացնում են առանձին պատկերներ, առանձին եղանակ-ներով. ա) «Այս խորհուրդ լըցաւ» (լայն Գկ) և «Սիրտ իմ սասանի» (լայն, Գձ)։

---

389 Սկսելով Աստվածահայտնության ճրագալուցի տոնից։

390 Միջնադարյան դարձվածաբանությանը ավելի համապատասխան կլիներ եթե ասեինք՝ ձայնեղանակով երգել։ Քանի որ «բայիւ երգել»-ը տաղաշափական հարմարության համար ակնհայտորեն օգտագործված է «ձայնիւ երգել» կամ «ի ձայն ասել» դարձվածքների փոխարեն (ի հակադրություն «թիւ ասել»-ուն կամ թվերգով կատարելուն)։ Մանավանդ որ «բայ» խոսքի երաժշտական նշանակությունը «ձայն» է ճիշտ (տե՛ս Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի)։ Տեղին է նշել նաև, որ Այրիվանեցու «բայիւ երգել» ցուցմունքը ծայրակապից հանելով հատուկ լու-սանցագրությամբ կրկին է առաջ բերել Մինասենց Թովմա երաժիշտ-գրիչը, այդպիսով մի ան-գամ ևս կարևորելով պահանջը (Մատենադարան, ձեռ. № 5521, էջ 366ա)։

391 Որը նույն խորհրդին նվիրված Այրիվանեցու գանձի ու երգի կամ տաղի հետ, բնակա-նարար, դիտվում է որպես մի ամբողջություն։

392 Դիտարկվող երգերի ձայնագրությունները կատարել են Ե. Տնտեսյանն ու Ն. Թաշճյանը ևս, որոնց կանդրադառնանք ստորև։

Ավագ հինգշաբթի օրվան նվիրված Այրիվանեցու գանձը («Զահեղ դանքընևին, զխորհուրդս խորին») տարբեր ձեռագրերում զետեղված է պատկերների տարբեր քանակով, երբեմն անգամ տարբեր դասավորությամբ, մի քանի (ոչ էական) այլընթերցումներով, այս կամ այն ամբողջական կազմով, թե ընդմիջարկումով, երկու հատվածով (ասենք, մեկը նույն օրը ցերեկը, իսկ մյուսը՝ երեկոյան կատարելու համար) և այլն[393]։ Դատելով խոսքերից, գանձն իրապես կապված է ոտնլվայի խորհրդին և, ըստ պատկերների առավել ընդհանրացած դասակարգության, վերն հիշատակված երկու երգերը ձեռագրերում գրավում են, համապատասխանաբար, 5-րդ և 6-րդ տեղերը։ Կոմիտասի երաժշտագրումները բերված են Փարիզի կոմիտասյան հանձնաժողովի նախաձեռնությամբ հրատարակված «Տաղք և Ալէլուք» տետրում, «Երգ ոտընլուայի» խորագրի և «Գանձ Ա» ու «Գանձ Բ» ենթախորագրերի տակ[394]։ Առաջաբանում ասված է, որ վերջիններս «Պ. Վարդան Սարգսեան արտագրած է Կոմիտասի մեկ նոթագրութենէն զոր վարդապետը յանձնած է անոր, ինչպէս և իր աշակերտներէն բոլոր անոնց որ ծանոթ էին սոլֆեժի, Պոլսոյ մէջ իր կազմակերպված համերգներէն մեկուն առթիւ»։ Ինչպես էլ որ եղած լինի, խորագիրն ու ենթախորագրերը պետք է սրբագրվեն։ Պետք է գրվի՝ «Գանձ ոտընլուայի» և «Երգ Ա» ու «Երգ Բ»[395]։

Երկու երգերի գրական բնագրերը ծավալով ու կառուցվածքով միանման են։ Հորինված են 15-վանկանի եռոտնյա տողերով (5—5—5)։ Յուրաքանչյուրն ունի իննական տող։ Հետևում են երկուական ավարտող տողեր, որոնցից երկրորդները նույնական են, քանի որ եզրափակիչ «աղաչեմ» խոսքի հետ միասին ներկայացնում են ընդհանուր կրկնակը։ Տողերն իմաստային ու կառուցվածքային ամբողջություններ են, որով կարող են դիտվել բնագիրը երաժշտականորեն հնչեցնելու կշռույթային գլխավոր կռվանները։ Ճիշտ այդպես էլ վարվել է Այրիվանեցին։ Դիտարկվող երգերից առաջինը ջերմ, գողտրիկ և կատարման ու ընկալման առումներով սարդ ու մատչելի «երգ» է ճիշտ, բառիս նեղ կամ մասնավոր իմաստով, որ տվել էր դրան տակավին Ներսես Շնորհալին[396]։ Եղանակը ծավալով համապատասխանում է բանաստեղծության մեկ տողին և կրկնվում յուրաքանչյուր տողի հետ։ Այն բաղկացած է մեղեդիական երեք դասույթներից, որոնք համապատասխանում են բանաստեղծական տան հինգ-վանկանի տաքերին ու երգեցողության ընթացքում երևակում են դրանք («Այս խորհուրդ լըցաւ, անդ գուշակեցաւ, աստ կատարեցաւ»)։ Բանաստեղծության առաջին ինը տողերի համար ուրիշ եղանակ չկա։ Բայց միջնադարում կամ տարբերակել են այն, և կամ, որ տվյալ դեպքում ավելի հավանական է, մի-երկու-երեք տող են երգել միայն և անցել վերջաբանին։ «Տաղք և ալէլուք» տետրում հիմնական եղանակի գուգորդությամբ բերված է լոկ երկու տող, որին և հետևում է վերջաբանը (բանաստեղծության 10 և 11 տո-

393 Համմ. Մատենադարան, ձեռ. №№ 425, էջ 209ա, 428, էջ 168բ. 429, էջ 243բ. 2736, էջ 296, 3540, էջ 156ա. 4844, էջ 101. 4976, էջ 76բ. 5328, էջ 102բ. 5785, էջ 216ա. 8251, էջ 189բ և այլն։

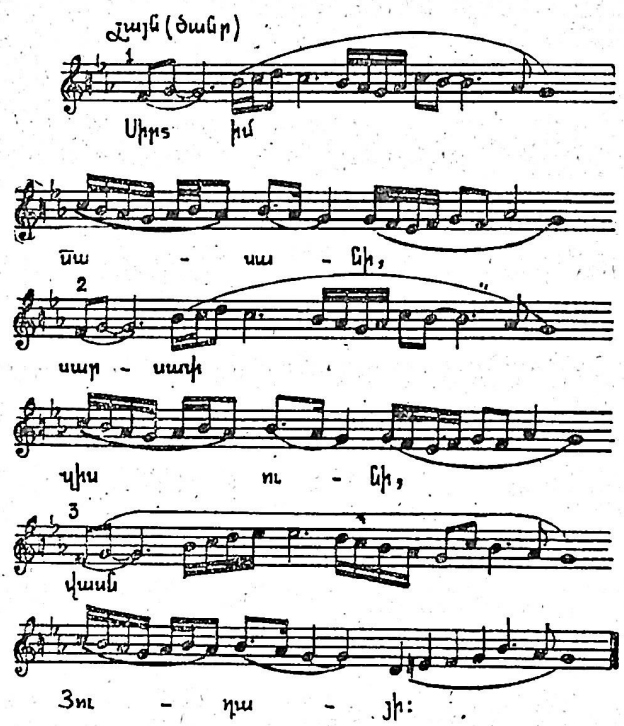
394 Կոմիտաս վարդապետ, Տաղք և Ալէլուք Հայաստանեայց Առաքելական ս. Եկեղեցւոյ, Փարիզ, 1946, էջ 14—16։

395 Իսկ ավելի ստույգ՝ «Երգ Ե» ու «Երգ Զ»։

396 Տե՛ս Ն. Թաշմիզյան, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973, էջ 75—76։

ղերը)։ Նրանում մեղեդին դառնում է ավելի ճկուն, արտահայտիչ, ու կառուցվածքով էլ՝ ավելի անկախ գրական բնագրից։ Այստեղ փոխվում է ձայնեղանակը ևս։ Վերջաբանի տողերից մեկը («Տէր քոյին շնորհաւ») ընթանում է Բկ ձայնեղանակում, մյուսում («Ահա ազատեա» կրկնակը)՝ վերականգնվում է Գկ ձայնեղանակը, իսկ եզրափակիչ «աղաչեմ» խոսքի հետ երաժշտությունը նույնիսկ վերադառնում է սկզբնական մեղեդիին։ Պարզ է, որ դա արված է գանձի տվյալ պատկերը կամ երգը շրջանակելով ավարտելու նպատակով։

Մինչդեռ քննարկվող «Տեառում» առաջին երգի վերջաբանը, ամբողջությամբ առած, անվանված է (Սարգսյանի՞ միջամտությամբ) «երկրորդ տուն» և տրված է «Բ-րդ տուն՝ գանձ Բ-էն վերջ երգելի», այսինքն՝ նաև երկրորդ երգից հետո կատարելի, ցուցմունքը։ Սակայն երկրորդ երգում, որ է՝ մեզ ուղղակի հետաքրքրող «Սիրտ իմ սասանի» տեղծագործությունը, նախ՝ վերջաբանն սկսում է ուրիշ տողից[397], և հետո՝ «Ահա ազատեա» կրկնակը վերջին խոսքի՝ «աղաչեմ»-ի զուգորդությամբ մեղեդիական պտույտն այստեղ կամ պետք է դառնար Գձ-ին, և կամ գոնե որևէ ձևով արձագանքեր հիմնական երաժշտական կերպարին։ Այդ համապատասխանությունը չկա, ուստի և քննարկվող վերջաբանը այնպես, ինչպես բերված է, կարող է վերաբերել լոկ առաջին երգին[398]։ Այս բացատրություններից հետո կարող ենք բերել՝ երկրորդ երգի կոմիտասյան ձայնագրությունը.



397 Այսինքն իր իսկ գրական բնագրի 10-րդ տողից («Տէր իմ արժանի արա վիս հացի»), որ պարզ երևում է մեր «փաթութավոր» անվանած խաչային բանաձևի կիրառումից ևս։ Համմտ. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 8251, էջ 202ա և 202բ։

398 Այստեղ, անդրադառնալով Ն. Թաշճյանի ու Ե. Տնտեսյանի համապատասխան ձայնագրումներին, պետք է ասենք, որ, ցավոք, դրանք էլ չեն տալիս հարցի լուծումը։ Թաշճյանի ձայնագրումները մոտ են Կոմիտասի կատարածներին և կարող են համարվել վերջիններիս տար-

Դաղափարական բովանդակությամբ «Սիրտ իմ սասանի» գանձ-երգը հայ հոգևոր երաժշտարվեստում վերահարուցում է Հուդայի սարսռազդեցիկ կերպարին և դավաճանության ու մատնության հետ կապված նյութը (թեման)։ Այն, դեռևս V դարում, վարպետորեն մարմնավորել էր Սահակ Պարթևը, ստեղծելով վիպաքնարական հոյակերտ մի գործ՝ Ավագ ուրբաթ օր երգելի «Արծաթ-սիրութեամբըն մոլեալ Յուդա» կցուղը կամ շարականը։ Գրական բնագրի արծանիքներով Այրիվանեցու հորինած գանձ-երգը երբեք չի հասնում Սահակ Պարթևի շարականին։ Ընաժշտության հետ միասին, սակայն, այն նույնքան արժեքավոր և հազվագյուտ մի կոթող է։ Վիպաքնարական շունչն այստեղ ավելի լայն է և, միաժամանակ, հագեցած կամքի լարումով, որ ենթադրում է դրամատիկական կիզող շեշտերի ուրույն դրսևորումներ ևս, հատկապես մեղեդիի ծավալման բարձրակետային ոլորտներում։ Ներքին ապրումը տրված է հոգեբանական նոր խորացումով ու մշակմամբ, որով երաժշտական կերպարն էլ ընդգծված կերպով անհատականացված է։ Պարզ երևում է, որ հեղինակը ծանոթ է Նարեկացու, Շնորհալու, Տարոնեցու, Ներսես Կլայեցու և այլոց ստեղծագործությանը, և իր երկին հաղորդել է XIII դարին միանգամայն վայել ճարտարակերտական գեղարվեստական մակարդակ։

Հետաքրքիր է գանձ-երգի կառուցվածքը։ Ամբողջ մեղեդին (կամ մեղեդիական տունը) համապատասխանում է գրական բնագրի մեկ տողին ու ներկայացնում ներքուստ ընդլայնված երաժշտական պարբերույթ՝ հավելյալ եզրափակիչ կարճամփոփ հանգաձևով։ Պարբերույթը բաղկացած է երեք նույնատիպ նախադասություններից (տե՛ս օրինակում՝ 1, 2 և 3 նշումները), որոնք հաջորդաբար զուգորդվում են գրական տողի հնգավանկ երեք ոտքերի կամ անդամների հետ («Սիրտ իմ սասանի, սարսափ զիս ունի, վասըն Յուդայի»)։ Բայց վերջիններս այստեղ ամենևին չեն երևակվում որպես կառուցվածքային միավորներ։ Այդպիսի միավորների պաշտոնը կատարում են մեղեդիական ծորերգային, զարդոլորուն դասույթները, որոնցում ազատ երկարաձգվում են գրական բնագրի վանկերը։ Երաժշտական ողջ պարբերույթի հիմքն առաջին նախադասությունն է։ Այն նույնությամբ կրկնվում է տողի

բերակները։ «Այս խորհուրդ լցաւ»-ից նա բերում է չորս տող (Ծնր. Ջփր. Գկ)։ Վերջաբանի առաջին տողն էլ դարձյալ Բկ է (Ծնր.) և կրկնակը՝ Գկ Ջփր. («աղաչեմք»-ից հետո կա նաև «ձուր Տէրս խնդրանքը)։ Հետևում են «Սիրտ իմ»-ը (Դձ Յոյժ ծանր)՝ դարձյալ չորս տող, վերջաբանը՝ «Տէր իմ արժանի» Բկ. Ծնր. և կրկնակը («Ահա ազատեա», Գկ Ջփր.)։ Այն, որ դարերի հոլովման մեջ մի բան խաթարվել է այստեղ, երևում է հետևյալ հանգամանքից էլ։ Թաշճյանը առաջ է բերում նույն ոտանվագի գանձից ևս երկու պատկեր՝ «Որք որ փափագին» և «Բամք քրիստոնեականք»՝ չորսական տողով և վերջաբան-կրկնակներով, հիմնական պատկերների տողերը երկու դեպքում էլ ձայնագրելով կրկնակի եղանակով («Ահա ազատեա»), որով պարզապես չեզոքանում է բուն կրկնակի երաժշտական կարևոր պաշտոնը (հմմտ.՝ Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1873, էջ 216—220)։ Տնտեսյանի ձայնագրումներն ևս ընդհանուր առմամբ մոտ են կոմիտասյան գրառումներին։ Միայն նրա գրչի տակ «Սիրտ իմ սասանի»-ն հանդես է բերում Գձ-ի՝ ավելի տարբերակված մի մեղեդի։ Տնտեսյանն էլ երգի վերջում ցուցմունք է տալիս «Ահա ազատեա» կրկնակը Գկ-ում նույնությամբ երգելու։ Նրա գրառումներում, սակայն, «Սիրտ իմ»-ի բուն մեղեդին, ինչպես և «Տէր իմ արժանի» տողը, այդ Գկ կրկնակի դարձվածքները նախապատրաստող, կետեր ունեն, որով, տվյալ դնդքում, արդարացվում է, կարծես, խնդրո առարկա ցուցմունքը։ Բայց ամբողջ հարցն այն է, որ Տնտեսյանի գրառումները հիմք ընդունելու դեպքում, պետք է հրաժարվենք կոմիտասի վերականգնած մեղեդիից, որն ամեն տեսակետով ավելի արժեքավոր է (հմմտ. Ե. Տնտեսյան, Շարական Ձայնագրեալ, Խրիմեան, 1934, Ե մաս, էջ 775—776)։

երկրորդ անդամի հետ՝ ստեղծելով սպասողական լարված վիճակ։ Եվ միայն երրորդ անդամի զուգորդությամբ ընդլայնվելով շիկացած բարձրակետ է գոյացնում և աստիճանաբար մարում ու եզրափակվում։ Պարբերույթն ամբողջապես, այն բաղկացնող երեք նախադասություններն ու սրանց սահմաններում գոյացող ավելի փոքր դասույթներն իսկ, գրեթե բոլորն էլ ավարտվում են «խոսրովային» ձայնաստիճանի վրա։ Բայց այս հանգամանքը չի մասնատում մեղեդիի ծավալման ընթացքը։ Նախ՝ դա հնարանք է, որով դրսևորվում է հոգեկան խորասուզված, սևեռուն մի վիճակ։ Եվ հետո, հարցն այն է, որ պարբերույթի հիմքում ընկած նախադասությունը բաղկացած է ծավալով երկու անհավասար դասույթներից[399]։ Նախադասության երկրորդ կրկնության ժամանակ էլ ավելի խորանում է նման կառուցվածքի անհամաչափության (ասիմետրիայի) զգացողությունը, որ ծավալման շարունակումն է պահանջում և հավասարակշռության հաստատումը։ Իսկ դա իրագործվում է երրորդ նախադասության մեջ ու հատկապես եզրափակիչ հանգաձևի շնորհիվ։ Բացի այդ, մեղեդիի ընդհանուր հնչածավալը՝ առաջին «էկորճից» (d^1) մինչև երկրորդ «վերնախաղ» կիսավար (es^2), նվաճվում է հետզհետե, աստիճանաբար բացահայտելով ելևէջային անկայուն, ներքին բախումներով լեցուն սահմանները։ Առաջին երկու նախադասություններում ելևէջն իր վերընթաց շարժման մեջ երկու անգամ բախվում է երկրորդ «փուշին» (c^2), չի կարողանում հաղթահարել նրա դիմադրությունը և նահանջում է, կարծես ակամայից հասնելով «խոսրովայինին» (g^1)։ Միայն երրորդ անգամ, դրամատիկ պայթյունով հաղթահարվում է արգելքը, որից հետո գոյացող d^1—es^2 անկայուն ինկյակը, ի հայտ բերելով իր կենտրոնաձիգ բոլոր միտումները, ելևէջի ծավալումը անխուսափելիորեն հանգեցնում է «խոսրովային» կամային ու վճռական հաստատմանը։

Առաքել Սյունեցին և նրա տաղերը։ Առաքել Սյունեցին՝ Գրիգոր Տաթևացու քեռորդին և աշակերտը, հետագայում՝ Սյունյաց աղքեպիսկոպոս ու Տաթևի վանքի վանահայր, նշանավոր մատենագիր է ու նաև՝ հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի տարբեր կողմերի հետ կապված գիտնական ու բանաստեղծ-երաժիշտ։ Սյունեցու գրչի վաստակն է Դավիթ Անհաղթի «Սահմանք»-ի՝ միջնադարում տարածված միակ ամբողջական ու ծավալուն մեկնությունը[400], որտեղ նա հատուկ անդրադարձել է նաև իմաստասիրական կարևոր այդ երկում առաջադրված երաժշտատեսական դրույթներին։ Ճիշտ է, դավիթյան գաղափարների մեկնության հարցում Սյունեցին որոշ տուրք էլ է տվել ժամանակի սքոլաստիկ մտածողությանը[401]։ Եվ սակայն, նա, այդուամենայնիվ, իր հեղինակավոր խոսքով վառ է պահել գիտական հետաքրքրությունը դավիթյան դրույթների նկատմամբ ու, դրանք յուրովի պարզաբանելիս, նաև արժեքավոր տեղեկություններ հաղորդել հայկական միջնադարյան նվագարանների, գործիքային նվագի և «ութ-ձայնի» համակարգով ընդգրկված այլազան եղանակների մասին[402]։

---

399 Մասնավորապես՝ 4+3, ըստ հատածների, որոնք Կոմիտասը նշանակել է ավելի՝ մեղեդիական ալիքների զուգակշռումը դյուրացնելու համար կատարողներին։

400 Տե՛ս Լուծմունք Յաղագս Սահմանացս Դաւթի Անյաղթ փիլիսոփայի, տէր Առաքելի՝ Նամահեծի և քաջ հռետորի, Մադրաս, 1797։

401 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Ներդաշնակության հնչքի մասին ուսմունքը Հայաստանում միջին դարերում (X—XV դդ.), «Բանբեր Մատենադարանի», № 8, Երևան, 1967, էջ 103—104։

402 Նույն տեղում։ Տե՛ս նաև «Կոմիտասը և հայկական խազերի վերծանության խնդիրը», «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1969, № 4, էջ 42։

Երաժշտարվեստի գործնական մասին և տեսության ու գեղագիտության խնդիրներին Սյունեցին արձագանքում է իր Քերականի մեկնության մեջ ևս[403]։ Այնուհետև, իր ուսուցողական քերթվածներից մեկում՝ «Վասն շարական արարողաց»; Սյունեցին հանվանե հիշատակում է հայ կարկառուն շարականագիրներին, սկսած Մեսրոպ Մաշտոցից և Սահակ Պարթևից, վերջիններիս երաժշտական գործունեության մասին տալով նաև այլ շահեկան ծանոթություններ[404]։ Դարձյալ, ուսուցողական նպատակներով, Սյունեցին «Գովասանութիւն Սաղմոսին» խորագրի տակ դասելի երկու քերթված ունի[405], որոնցում կան թե՛ սաղմոսների միջնադարյան եղերգության վերաբերյալ կարևոր դիտումներ, թե՛ օգտակար խրատներ։ Վերջապես, «Ադամգրքի» բազմագիտակ և ճարտար տաղաչափ[406] հեղինակից մեզ հասել են նաև «Աղօթք ոտնալուին ի վերայ ջրոյն և իւղոյն»[407], «Կարգ ձեռնադրութեան»[408], «Տաղ ձեռնադրութեան»[409], այլև մի ամբողջ շարք ուրիշ երգված տաղեր, որոնք ևս որպես «քերթված» է հրատարակել Պոտուրյանը և որոնցից մի քանիսն անցնելով Հայոց Պատարագի մեջ, իրենց եղանակներով հանդերձ, հարատևել են մինչև մեր ժամանակներն իսկ։ Մեկը՝ «Աստուածն ամենի»[410], ժամանակին հրատարակել ենք «Էջմիածին» ամսագրի էջերում[411]։ Ձայնագրությունը, որ Ն. Թաշճյանինն[412] է, կատարված է մասնագիտական բարձր մակարդակով (տե՛ս էջ 312)։

---

403 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում», «Բանբեր Մատենադարանի», № 6, 1962, էջ 162։

404 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, 1964, էջ 170։

405 «Իմանալի այս բուրաստանս» և «Բանք սաղմոսիս է պատուական»։ Տե՛ս Մ. Պոտուրյան, Առաքել Սյունեցի և իր քերթուածները, Վենետիկ, 1914, էջ 310—316 և 317—320։

Իր «Հայկական մատենագիտություն» պատմական երկասիրության երկրորդ հատորում (Երևան, 1976) վաստակաշատ հայագետ Հ. Անասյանը, խոսելով Պոտուրյանի իրագործած հիշյալ հրատարակության մասին, նկատում է, որ միանգամայն ընդունելի են Առ. Սյունեցու հեղինակային իրավունքները գրքում բերված քերթվածներից մինչև ԼԳ ներառյալ։ Մնացածների նկատմամբ «մենք ունեցել ենք մեր ինքնուրույն կողմնորոշումը»,— գրում է նա (էջ 3), բայց սպառիչ կերպով չի բացատրում։ Բացի այդ, նույն «Հայկական մատենագիտության» առաջին հատորում (Երևան, 1959), «Մատենագիտական բնագրեր» բաժնում, հեղինակը Առ. Սյունեցու անունով առաջ է բերում վերոհիշյալ «Վասն շարական արարողաց» քերթվածը (էջ LXIX), որը Պոտուրյանի գրքում զետեղված է ԽԸ համարի տակ (տե՛ս Մ. Պոտուրյան, Առաքել Սիւնեցի և իր քերթուածները, էջ 321—323)։

406 Հմմտ. A. *Tchobanian*, La Roseraie d'Arménie, Tome Premier, Arakel de Sunik (pages choisies), Paris, 1918, p. 9-10.

407 Հ. Տաշյան, Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա, էջ 998։

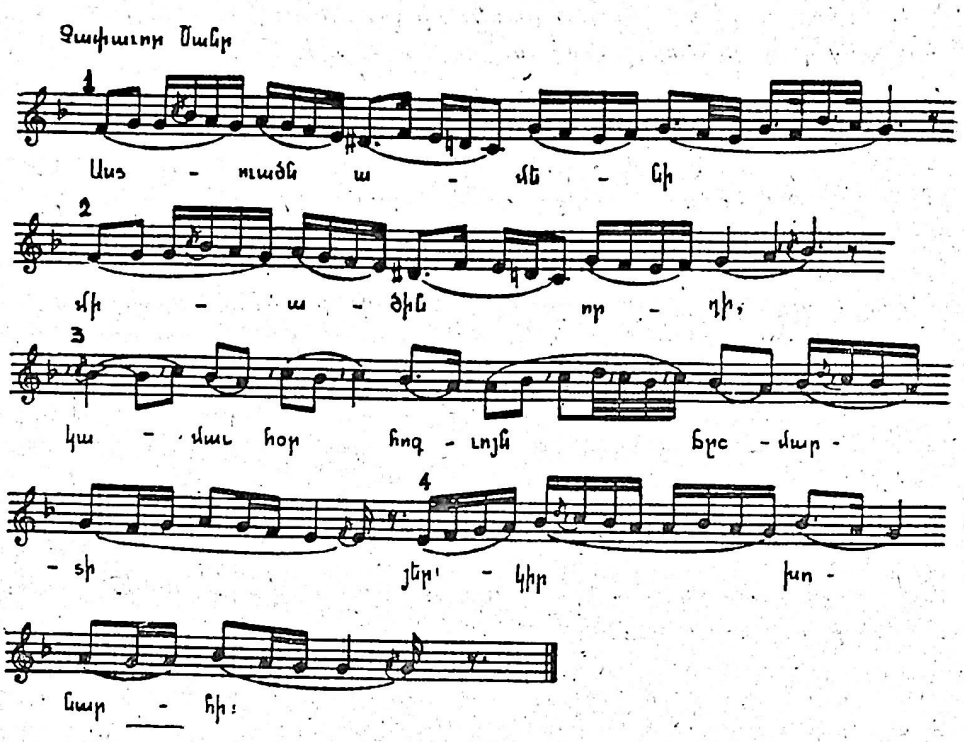
408 «Գիրք աստիճան տալոյ դպրաց և սարկաւագաց և քահանայից», Կ. Պոլիս, 1752, մասն Բ, էջ 237։

409 Նույն տեղում, մասն Ա, էջ 153 (համապատասխան խազավորումով)։

410 Մատենադարան, ձեռ. № 425, էջ 211բ, «յԱռաքելէ» (Մեծի հինգշաբաթին... միջին բարդության խազավորումով)։ Տե՛ս նաև՝ «Ճաշոց գիրք Հայաստանեայց եկեղեցւոյ», Վաղարշապատ, 1872, էջ 211 («Տաղ յԱռաքել վարդապետէ», ճոխ խազավորումով)։

411 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Մայր Աթոռի տպարանը և հայ երաժշտարվեստը, «Էջմիածին», 1972, № 12, էջ 94—96։

412 Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, նշվ. հրատ.-ը, էջ 220—221։



Ուշագրավ է նախ՝ տաղիս գրական բնագրի կառուցվածքը, մասնավորապես՝ տաղաչափական արվեստը։ Այն բաղկացած է չորստողանի տներից, որոնցում առաջին, երկրորդ և չորրորդ տողերը հինգվանկանի են, երրորդը՝ ութ (5+3 կազմությամբ).

Աստուածն ամենի
Միածին որդի,
Կամաւ հօր հոգւոյն ճշմարտի
Յերկիր խոնարհի։

Այս չափը (5—5—5+3—5), որ նորույթ է եղել XIV—XV դարերի մեր բանաստեղծության մեջ, բնականաբար, գրավել է բանասերների և գրականագետների ուշադրությունը։ Նրա մասին Պոտուրյանը գրում էր, թե այն՝ «եզական է Սիմեցւոյն»[413]*, փոքր-ինչ չափազանցորեն, ինչպես պարզվում է այժմ։ Մեր օրերում խնդրո առարկա չափին անդրադարձավ Պ. Խաչատրյանը, հաստատելով, թե բանաստեղծական դիտարկվող չափը Սյունեցուց հետո թեև կիրառվել է տարբեր հեղինակների կողմից (թող որ ոչ հաճախ), այդուամենայնիվ, այն առավել բնորոշ է հատկապես Առաքել Սյունեցու ստեղծագործությանը*[414]*։ Այնուհետև Ա. Մնացականյանը կարևոր ճշգրտումներ կատարեց քննարկվող չափի ոտանավորների տների տողատման հարցում։ Եվ ցույց տալով, որ հիշյալ չափը բանեցված է նաև XIII—XIV դարերում ստեղծված անա-*

413 Մ. Պոտուրյան, Առաքել Սիմեցի և իր քերթուածները, էջ Ը։

414 Պ. Խաչատրյան. Միջնադարյան մի անտիպ ողբ, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1965, № 2, էջ 207։

նուն մի քերթվածում ևս դարձյալ հանգեց եղրակացության, թե բանաստեղծության «այս ձևն անհամեմատ շատ է սիրել Առաքել Սյունեցին»[415]։ Վերջապես դիտելի է, որ Հ. Անասյանը ևս, մի շարք հոգևոր տաղերի նկատմամբ Առաքել Սյունեցու հեղինակային իրավունքները որոշելիս ղեկավարվում է բանաստեղծական ճիշտ դիտարկվող չափի կիրառության փաստով[416]։ Այս տվյալները մեզ համար կարևոր են նաև այն պատճառով, որ մեր ձայնագրյալ ժողովածուներում հանդիպում են, դիտարկվող չափով հորինված այլ տաղեր էլ, որոնց հեղինակային պատկանելության հարցը դեռևս քննելի է[417]։

Անդրադառնալով «Աստուածն ամենի» տաղին, պետք է նկատենք, որ նրա երաժշտական բաղադրիչում յուրատեսակ արտացոլումն է ստացել ոտանավորի չափը։ Դկ-ի և զարտուղի պտույտ պարունակող Գկ-ի խառնուրդից գոյացած եղանակը, որ զուգորդվում է ծավալուն տաղի առաջին տան հետ, բաղկացած է երաժշտական չորս նախադասություններից, ըստ գրական բնագրի չորս տողերի (տե՛ս օրինակում 1, 2, 3 և 4 նշումները)։ Դա, իհարկե, չի զգացվում չափավոր-ծանր և բավականաչափ ոլորուն եղանակի անմիջական ընկալման հիման վրա, սակայն վերլուծությունը բացահայտում է հիշյալ համապատասխանությունը։ Այսպես, եղանակի առաջին նախադասությունը, որ ավարտվում է «խոսրովային» հիմնաձայնով, կրկնվում է գրական բնագրի երկրորդ տողի հետ ևս, բայց ամփոփվելով դեպի դիմող ձայնը՝ «պարոյկը» տանող կիսահանգաձևով։ Երաժշտական երրորդ նախադասությունը հակադրության սկզբունքով է հաջորդում նախորդներին։ Նախ՝ նրանում է, որ հանդես է գալիս Գկ ձայնեղանակը, վերջում, առաջին «վերնախաղի» շուրջ գոյացնելով զարտուղի կիսահանգաձև։ Եվ հետո՝ այս նախադասությունը նաև ավելի երկար է նախորդներից, զուգորդվելով ութվանկանի տողի հետ։ Չորրորդ նախադասության մեջ վերականգնվում է թե՛ առաջնին հատուկ ծավալը, և թե՛ «խոսրովային» հիմնաձայնը։ Ամբողջապես առած, տաղս բնորոշվում է երգչային միջին ու ցած հնչամասերում հանգիստ ծավալվող վիպաքնարական վարակիչ շնչով։

Սյունեցու հղացած հաջորդ երկու երաժշտական կերպարները մեզ հասել են դարձյալ՝ 5—5—5+3—5 չափով գրված նրա նշանավոր Հարության տաղի առաջին («Դասքն հրեական») ու տասներեքերորդ («Ով պարտիզպան») տների զուգորդությամբ[418]։ Վերջինս, ինչպես պարզեցինք, պահպանվել է նորից թաշճ-

---

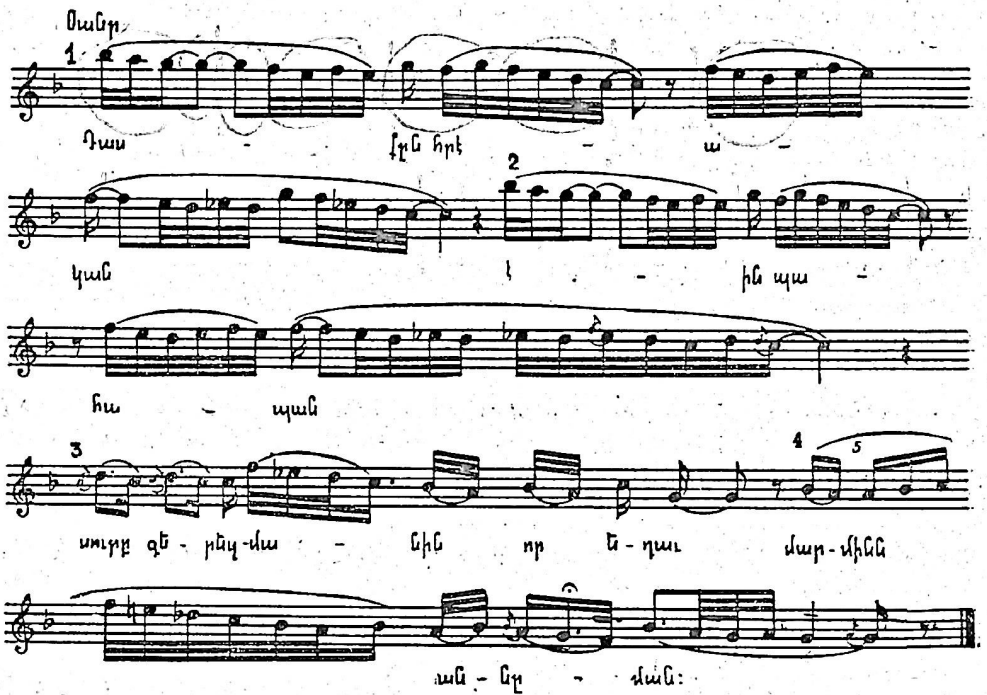
415 Ա. Մնացականյան, *Միջնադարյան հայրենասիրական մի նորահայտ պոեմ*, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1967, № 8, էջ 294։

416 *Հմմտ.* Հ. Անասյան, *Հայկական մատենագիտություն*, հատ. Բ, էջ 50 և 51։

417 Եվ ահա թե ինչու տարբեր առիթներով շեշտում ենք հայոց հին և միջնադարյան բանաստեղծության պատմության ու տաղաչափական արվեստի հարցերին նվիրված հատուկ ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը։

418 *Հմմտ.* Մ. Պատուրյան, Առաքել Սիւնեցի և իր քերթվածները, էջ 211 և 212։ Ձեռագրերում գրական բնագիրը հանդիպում է տարբերթերցվածներով և առանձին խոսքերի այլընթերցումներով։ Ավելի կարևոր է նշել, որ երաժշտականորեն առնվազն երկու տարբեր տաղերի համար հիմք հանդիսացած այս երևելի ստեղծագործության համապատասխան խազավորումը ժամանակի և պայմանների բերումով չափազանց դժվար է ճանապարհ հարթել ձեռագիր գանձարաններում։ Կան գրչագրեր, որոնցում բոլորովին անխազ է տաղս (տե՛ս, օրինակ, Մատենադարան, ձեռ. № 4011, էջ 364բ)։ Այլ գրչագրերում երկը զետեղված է լինում մի խազավորումով, որը չի համապատասխանում մեզ հասած երաժշտական բաղադրիչների ճոխ հյուսվածքին (տե՛ս, ասենք, Մատենադարան, ձեռ. № 425, էջ 233բ)։ Ավելի տպավորիչ է մեր Մատենադարանի ձեռագրերից № 424-ում հաստատագրված խազավորումը (*Հմմտ.* էջ 166բ, առաջին տունն է լրիվ

յանի որակյալ ձայնագրությամբ։ Դրան կանդրադառնանք տակավին։ Իսկ առաջինի ձայնագրությանը հանդիպելով Կոմիտասի ձեռագիր ժողովածուներից մեկում (ուր հեղինակային պատկանելության հարցեր ընդհանրապես չեն շոշափվում), մեծ երաժշտի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ կարդացած մեր զեկուցման մեջ խոսել էինք նրա հեղինակի մասին և հակիրճ բնութագրել այն[419]։ Տաղս, վերը դիտարկված նմուշի համեմատությամբ, ունի կիրառված միևնույն տաղաչափությամբ պայմանավորված երաժշտակառուցողական կարգի ընդհանրություններ և, միաժամանակ, զգալի տարբերություններ։



Նախ աչքի է զարնում տաղիս՝ առավելապես քնարական շեշտերով գրավիչ երաժշտական բաղադրիչի հարուստ հյուսվածքն ու ընդարձակ ձայնածավալը։ Ստեղիատիպ ձայնեղանակը նրանում ավելի ևս հագեցած է տարբեր հնչյունների բարձրացված կամ իջեցված փոփոխակների կիրառման հիման վրա ծագող համաձայնությային գունեղ անցումներով։ Մեղեդին ծավալվում է ուղղակի բարձրակետից, երգչային ձայնի բավական լարված հնչամասում և, աստիճանաբար իջնելով, խաղաղվում «խոսրովայինի» վրա։ Այդ շարժումն իրացվում է ճարտարակերտական հմուտ միջոցով՝ միաձայնային երաժշտամտա-

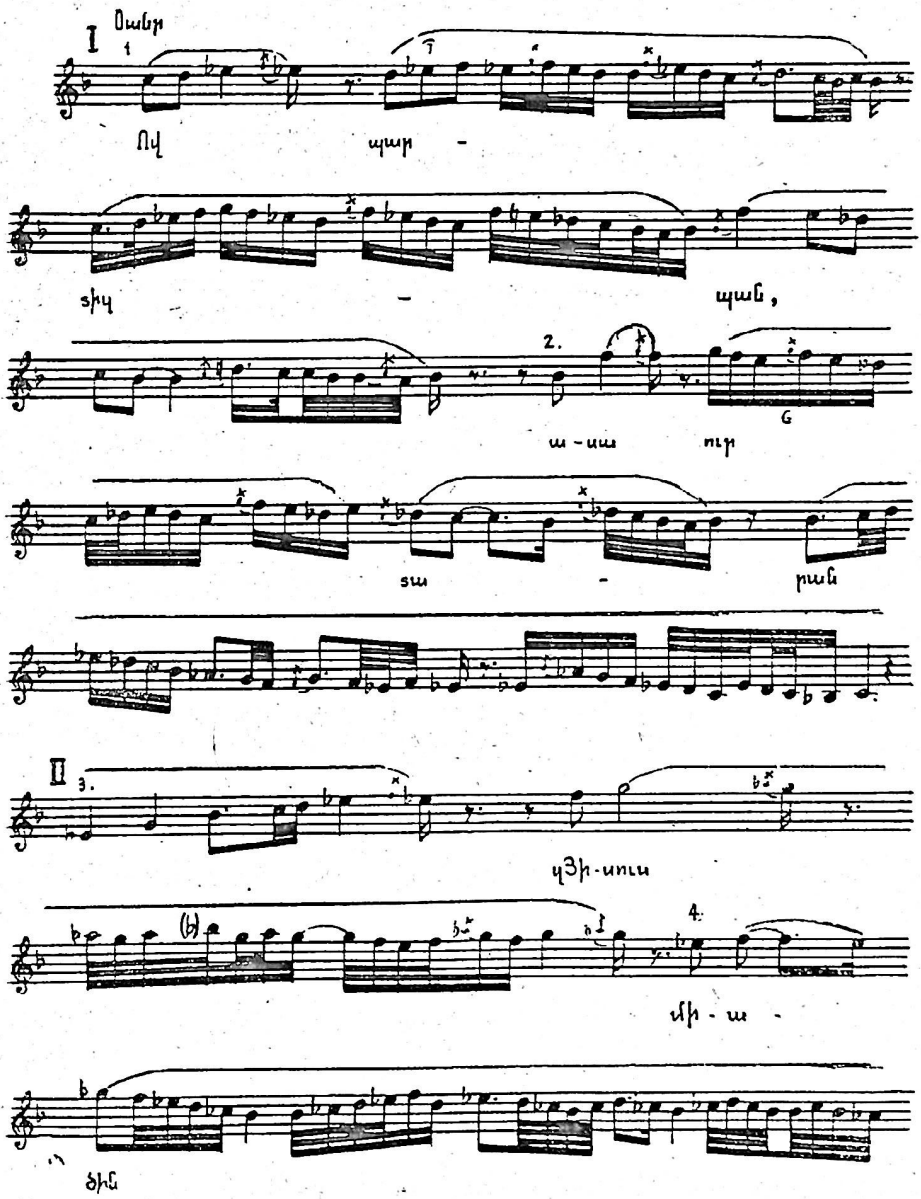


խազավորված, որ վերաբերում է նաև մնացածներին, մինչև «Ով պարտիզպան», որտեղից փոխվում է խազավորումը)։ Ճիշտ այս ձեռագրի լուսանցագրություններից էլ երևում է, որ «Դասընհրեական» տաղի եղանակը նաև որպես չափանմուշ է ընդունված եղել ու ըստ այդմ ևս կիրառվել է (նույն տեղում, էջ 99ա, 101բ, 112ա, 118ա, 164ա, 306ա)։

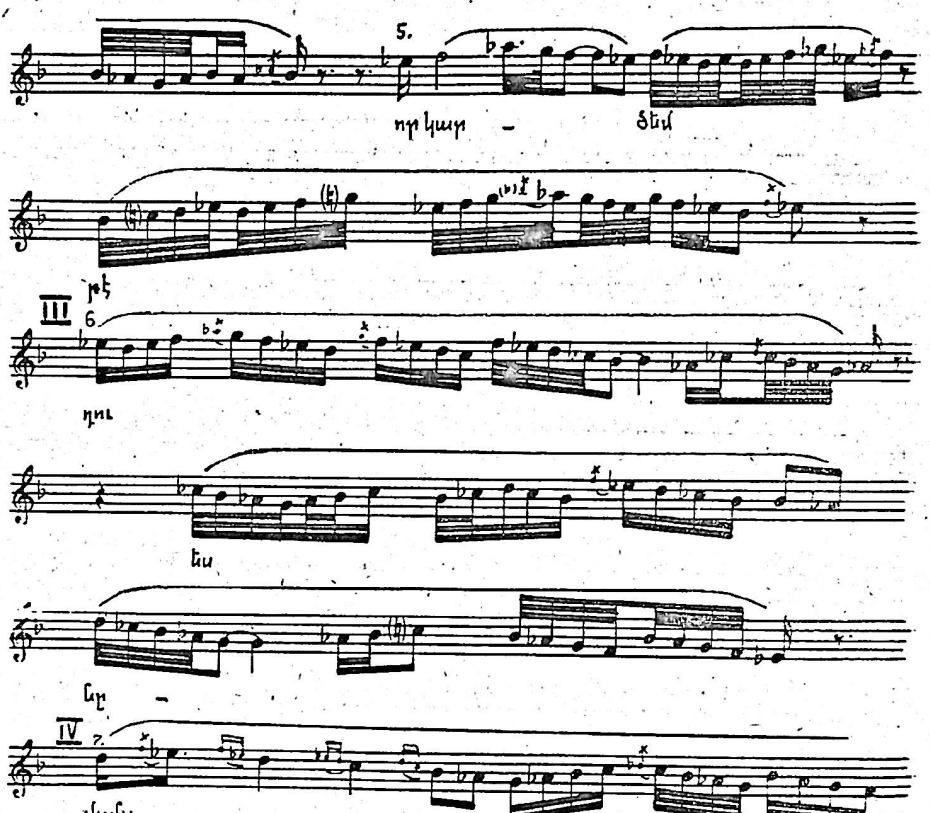
419 Տե՛ս հիշյալ զեկուցման հիման վրա շարադրված մեր հոդվածը՝ Կոմիտասի 1893 թ. հոգևոր երգերի ժողովածուն, «Կոմիտասականը», № 2, Երևան, 1981, էջ 91 և 105։

ծողությանը շատ բնորոշ վարընթաց փոքր յոթնյակների ընդելուզված հաջորդությամբ (տե՛ս էջ 314)։

Այս բոլորով հանդերձ, ուշադիր քննությունից պարզվում է նաև, որ սույն տաղն էլ («Աստուածն ամենի» շման) բաղկացած է երաժշտական չորս նախադասություններից (ըստ ոտանավորի չորս տողերի) և որ դրանցից երկրորդը տվյալ դեպքում ևս առաջինի կրկնությունն է ներկայացնում (տե՛ս օրինակում 1, 2, 3 և 4 թվահամարները)։ Սրրորդ նախադասությունը սակայն (չնայած ութվանկանի տողի հետ զուգորդված լինելուն), այստեղ ավելի սեղմված է նախորդների համեմատությամբ։ Չորրորդը՝ նույնպես։ Եվ սա համաչափության խախտման մեզ արդեն ծանոթ այն հնարանքներից է, որով երաժշտականապես հիմնավորվում է ողջ եղանակի կրկնության անհրաժեշտությունը ոտանավորի հաջորդ տներում։



Ի վերջո դիտելի է, որ քննարկված երկու տաղերը որոշ իմաստով յուրովի լրացնում են միմյանց։ Ասվածը վերաբերում է, մասնավորապես, նրանցում օգտագործված երգչային ձայնի հնչամասերին. մի դեպքում՝ ցած ու միջին, մյուսում՝ միջին և բարձր։ Այս հանգամանքն ինքնին հուշում էր, որ հիշյալ տաղերի հեղինակը, ամենայն հավանականությամբ, կերտած կլիներ նաև ստեղծագործություններ, որոնցում համադրված լինեին երգչային ձայնի երեք հնչամասերը։ Եվ իրոք, ճիշտ այդպիսին էլ պարզվում է մեր առջև «Ոմ պարտիզպան» տաղը, որ բերում ենք ըստ Ն. Թաշճյանի կատարած ձայնագրության [420] (էջ 315—316)։



Ելևէջի, կշռույթի և առհասարակ հյուսվածքի հաղստության առումով բերված օրինակը ինքն է խոսում իր մասին։ Հարկ է նկատել սակայն, որ տաղս դուրս չի գալիս մեծակերտ-զարդարական ոճի զարգացման երկրորդ փուլի շրջանակներից։ Եվ դա ի նպաստ Սյոմնեցուն խոսող փաստ է[421]։ Ստեղի-զար-

420 Ձայնագրեալ Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, էջ 161—162։

421 Ակնարկենք նորից շեշտենք, որ մեծակերտ-զարդարական ոճի երրորդ փուլի ներկայացուցիչները հայ երգարվեստում XIV—XV դարերի անանուն երգիչ-երաժիշտներ են եղել, որոնք սկսած գործը նպաստավոր հող գտնելով ուշ միջնադարի անկումային պայմաններում, սահուն անցումներով շարունակվել է նույնիսկ մինչև XIX դարի սկզբները։

տուղի երգնագեղ ձայնեղանակը շփման որոշակի եզրեր ունի Ակնա ժողովրդապատանական միջնադարյան ծանր երգերի հետ[422]։ Որով երաժշտականորեն աշխարհիկ արվեստի հետ բավական բացահայտ կապերի մեջ գտնվող նմուշներից է դիտարկվող գործը (ինչպիսին էր պարագան նաև «Տիրամայրն» տաղի դեպքում)։ Ըստ հորինվածքի, տաղը եռմասնյակ է, եզրափակիչ հավելյալ մեղեդիական կազմավորումով (տե՛ս օրինակում I, II, III և IV նշումները)։ Ըստ որում բոլոր մասերն էլ հագեցած են համաձայնույթային զարտուղուբյուններով։ Այդուամենայնիվ, միջին կամ երկրորդ մասը տարբերվում է և հատկապես՝ կշռույթով։ Նրանում երաժշտության զարգացումը իրացվում է կարճադուն ու երկարագույն տևողության հնչյունների առավել վառ հակադրության հիման վրա։

Համաձայնույթն ունի հնգյակ-ութնյակ կառուցվածք։ Այնպես, որ եղանակի հիմնաձայնը («վերնախաղ» կիսվար), իր սեփական պաշտոնով հանդես է գալիս թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ ութնյակներում։ Մեղեդիի, ընդհանուր առմամբ, վարընթաց ուղղվածությունը իրագործվում է ըստ երկրորդ «վերնախաղ» կիսվար—«պարույկ»—առաջին «վերնախաղ» կիսվար նախագծի, որ զարտուղություն է ենթադրում։ Վերջինս կատարվում է, նայած տեղին, երկրորդ «խոսրովային», երկրորդ «էկորճ» ու երկրորդ «փուշ» ձայնաստիճանների բնական և կամ կիսվարով ձևափոխված տարբերակների նպատակամետ կիրառության միջոցով։

Նման կառուցվածքի տաղեր վերլուծել ենք իր տեղում։ Դիտարկվող կոթողը, սակայն, տարբերվում է մի-երկու առանձնահատկությունների շնորհիվ։ Նրանում զգալիորեն հաճախացված է ելևէջի ամբարձումների և անկումների բնական հերթափոխությունը։ Դրանց տրված է կտրուկ ու շեշտակի բնույթ։ Երկրորդ «վերնախաղ» կիսվարից «պարույկի» միջոցով դեպի առաջին «վերնախաղ» կիսվար իջնող մեղեդիական տարողունակ շարժումը, որն այլ դեպքերում ծածկում է երաժշտական ամբողջական կազմավորումներ, այստեղ կրկնված է մի քանի անգամ։ Եվ վերջապես, ութնյակային համաձայնույթն այստեղ, որպես կանոն, զարտուղության կիրառումով է բացահայտվում, ասացինք։ Բայց հանդիպում են և առանձին մեղեդիական պտույտներ (ինչպես, օրինակ՝ տաղիս երկրորդ մասի սկզբնական վերընթաց պտույտը), որոնք շոշափելի կերպով նախապատրաստում են անցումը դեպի այնպիսի ութնյակային համաձայնույթը, որը կարող է երևակվել և ուղղակի՝ առանց զարտուղության միջնորդության։ Երաժշտաոճական այս վերջին գծերը պարզ ցույց են տալիս, որ տաղս վերաբերում է զարգացած ավատատիրության շրջանի վերջին և ուշ միջնադարի սկզբներին։ Այդ հանգամանքը սակայն, չի փոխում ստեղծագործության որակային ընդհանուր հատկանիշները։ Ամբողջապես առած, այն իր վիպաքնարական տարերքով ու դրա հետ զուգորդված զարգացման մի նոր մակարդակի վրա վերահարուցվող հմուտ վարպետությամբ, ճկուն ու պիրկ եղեվէջով և բարդ գծագրերի ազատ կշռույթով, պատշաճապես շրջանակում է կենտ-

---

422 Համմտ. Շար Ակնա ժողովրդական երգերի, ձայնագրեց Կոմիտաս վ. Գևորգյան, էջմիածին, 1895 (մասնավորապես՝ «Պեզըրկյան իջեր է խանը» երգը)։ Տե՛ս նաև՝ «Գուսանական երաժշտություն», ՀՍՀ, հատ. 3, Երևան, 1977, էջ 254 (որ մեկն է հայկական միջնադարյան երաժշտության վերաբերող 30-ից ավելի մեր այն հոդվածներից, որոնք ՀՍՀ-ի հատորներում հրատարակված են առանց ստորագրության)։

րոնական Հայաստանի եւշնորհալիական երաժշտագեղարվեստական արտադրանքը ներկայացնող նմուշների շարքը (մինչև XV դարը)։ Նրանում բաբախում է տակավին հայ երգաստեղծության զարգացած ավատատիրության շրջանի զարկերակը։

Նախընթացից պարզ է, որ կենտրոնական Հայաստանում ևս, ինչպես և Կիլիկիայում, XIII—XIV դարերի հայ բանաստեղծ-երաժիշտների ստեղծագործական գործունեությունը ծավալվել է Ներսես Շնորհալու և նրա միջնորդությամբ, կամ անմիջականորեն՝ Գրիգոր Նարեկացու տաղային արվեստի բեղմնավոր ազդեցության ներքո։ Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել։ Քանի որ առհասարակ զարգացած ավատատիրության ողջ շրջանի հայ երգաստեղծության բնականոն զարգացման ուղիներն իրենք կանխորոշված էին արդեն Նարեկացու և Շնորհալու մեծարժեք ժառանգության խաղացած վերափոխիչ, առաջմղիչ բացառիկ դերով, նրա գաղտնարաններում առկա հնարավորություններով լեցուն կենսունակ բազմապիսի տարրերով։

Ջենք կասկածում, որ սույն եզրահանգումներն ավելի ևս կամրապնդվեն հետագայում, երբ հայ բանասիրության ու երաժշտական միջնադարագիտության լույսի տակ ավելի ամբողջական գաղափար կկազմենք ոչ միայն XI—XV դարերին վերաբերող դիտարկված երկերի հեղինակների, այլև Գրիգոր Մագիստրոսի, Հովհաննես Սարկավագ վարդապետի, Գևորգ Սկևռացու, Գրիգոր Անավարզեցու, Առաքել Բաղիշեցու և այլոց գանձ-տաղային ստեղծագործության մասին։ Բայց առ այսօր հայտնի նյութերն էլ բավարար հիմք են տալիս այդ եզրահանգումների համար։ Իրոք, վերը տեսանք, թե Կիլիկիայի հայ մատենագրականության շրջաններում ինչքան վառ է պահպանվել հետաքրքրությունը Գրիգոր Նարեկացու կյանքի ու գործի նկատմամբ, տակավին XI—XII դարերից։ Այստեղ է ծագել ու ծավալվել մեծ բանաստեղծ-երաժշտի ժառանգությունը կենտրոնացնելու և նրանից ստեղծագործաբար օգտվելու շարժումը։ Շարադրվել է Նարեկացու կենսագրությունը, գաղափարվել է Ողբերգության մատյանը, գանձերն ու տաղերը աստիճանաբար հայտնաբերվելով մուծվել են նոր տիպի երգարաններում՝ գանձարաններում և, այդ կապակցությամբ, ձևավորվել են հատկապես նրա տաղերի խազավորման սկզբունքները։ Կիլիկիա են անցել նաև տաղային արվեստի նարեկացիական տարերքի հետագա (XI դ. և XII-ի առաջին տասնամյակներին հատուկ) խոցոցման՝ Անիում մշակված ավանդույթները։ Ներսես Շնորհալին հայ երգաստեղծության մեծակերտ-զարդարական ոճի նոր ու փայլուն մակարդակը կերտել է՝ ուղղակի հենվելով Նարեկացու նվաճումների վրա։ Վերջապես, ավելի ուշ ևս, Կիլիկիայում և կենտրոնական Հայաստանում, մասնագիտացված եղգարվեստը, հատկապես մեծակերտ-զարդարական ոճի ոլորտներում, բարգավաճում է Նարեկացու ստեղծագործության մեջ հստակված հունով։ Որով նրա ազդեցությունը տարածվում և խորանում է թե՛ Շնորհալու ժառանգությամբ բարձրացած հսկա ալիքների հզոր ներթափանցումներով (զարգացած ավատատիրության ժամանակահատվածում, մինչև «Ով պարտիզպան» տաղը ներառյալ), և թե՛ նույնիսկ մասամբ ուղիղ գծով ընկալված տարրերի շնորհիվ։ Դրանք առկա են, ինչպես տեսանք, Կիլիկիայում վերաեղանակավորված «Աչքըն ծով» տաղում, նրա միջին մասի հետ որոշակի առնչակցություններ ունեցող՝ Հայաստանում վերաեղանակավորված «Անթառամ ծաղիկ» շարականում և այլն։

Այսպես ուրեմն, Նարեկացու՝ վերը քննարկված տաղերի ոճական հատկանիշները մի կողմից՝ հետևողականորեն նախապատրաստված են եղել V—IX դարերի հայ մասնագիտացված երգաստեղծության պատմական զարգացման բնական ընթացքով, մյուս կողմից՝ իրենց տրամաբանական շարունակությունն են գտել XI—XV հարյուրամյակների կիլիկյան և հայաստանյան երաժշտատեղարվեստական արտադրանքում։ Նշանակում է՝ դրանք, ընդհանուր գծերով առած, իրոք X դարին վերաբերող կոթողներ են և դրանց խազավորման սկզբունքների XI—XII հարյուրամյակներում ձևավորված լինելու պարագան այլևս չի կարող բացասաբար անդրադառնալ մեր հավաստումների վրա։

Ամփոփենք։ Գրիգոր Նարեկացին՝ մեր «սուրբ, բարձրական բանաստեղծը»[1], նա, որ «մեր հոգևոր բանաստեղծությունը... միանգամից բարձրացրել է իր հանճարով, ամփոփելով այն ամենը, ինչ նախորդ դարերում մեր հոգևոր քնարերգության մեջ կար»[2], նաև որպես երաժիշտ՝ զարգացման վիթխարի մղում է առաջ բերել և նոր շունչ ու կյանք հաղորդել հայոց միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստին։ Հատկապես իր տաղերով, որոնց երաժշտական բաղադրիչում հանճարի ուժով հավաքվել, խտացել, համաձուլվել և ինքնատիպ նոր որակ են գոյացրել V—IX հարյուրամյակների հայ երգաստեղծության մեջ մեծակերտ-զարդարական ոճի առաջին փարթամ ծաղկմանն ու հետագա դարավոր զարգացմանը նպաստելու ընդունակ շատ տարրեր։ Դա բավարար չափով բացահայտված է նախընթաց շարադրանքում։ Ավելի հանգամանալից քննության կատարելու, մասնավորաբար՝ Նարեկացու տաղային ընդգրկուն ստեղծագործության և ընդհանրապես՝ X—XV դարերի հայկական երաժշտաբանաստեղծական հարուստ արվեստի ավելի ամբողջական մի պատկերը երևակելու համար անհրաժեշտ են լրացուցիչ նյութեր։

Այդ նյութերի հայթայթման (այն է՝ առկա ձայնագրյալ ժողովածուներում համապատասխան վստահելի նմուշների հայտնաբերման, դրանց հեղինակային պատկանելության որոշման, ինչպես և հիշյալ ժողովածուների ու միջնադարյան խազավոր ձեռագրերի հետազոտության հիման վրա մի ամբողջական տարբեր կոթողների վերականգնման) և ուսումնասիրության հետ կապված բազմապիսի կնճռոտ հարցեր են ծագելու ապագայում։

Ներկա աշխատությունը դրանք գիտակցելու և պատմատեսական հստակված առումներով բարձրացնելու ու աստիճանաբար լուծելու նախապայմաններից մեկն է։ Նրա բուն մտահղացքը՝ նաև մեր հետագա ամենալիքները (որոնումների կազմակերպումն ու ձեռք բերված արդյունքների գիտական իմաստավորումը) որոշակի հունի մեջ դնելու կոչված կարևոր ազդակ է։

Հիրավի, գնալով ավելի ու ավելի է ամրապնդվում մեր համոզումը, որ հայոց հին ու միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստի, իսկ որոշ իմաստով անգամ առհասարակ երաժշտարվեստի, պատմական զարգացման գլխավոր միտումները բացահայտելու բանալիներն են՝ Գրիգոր Նարեկացու ժայթքումով վեր սլացած հզոր ինքնատահայտումը տաղերում, և Ներսես Շնորհա-

---

1 *Sukias Somal*, Quadro della Storia Litteraria di Armenia, Venezia, 1829, p. 63.

2 Մ. Աբեղյան, *Երկեր*, Գ (*Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք առաջին*), Երևան, *1968*, էջ *587*։

լու ահագին ստեղծագործությունը՝ նման լայն հունով հանգիստ հոսող մեծ գետի։

Նրանց կյանքի և գործի հետազոտությունը, հայոց երաժշտական մշակույթի նախորդ և հաջորդ պատմաշրջանների հետնախորքի վրա, հնարավորություն է տալիս առավել պարզ տեսնելու (բնական է՝ ամեն անգամ հարցերի ուսումնասիրվածության տվյալ փուլի սահմաններում) թե՛ ամբողջը (երաժշտապատմական դարավոր ընթացքը), և թե՛ նրա անքակտելի կարևորագույն մասերը՝ փայլուն գագաթնները։

Տվյալ դեպքում Գրիգոր Նարեկացու երաժշտաբանաստեղծական դիմապատկերի վերստեղծումն ու նրա տաղային ստեղծագործության քննությունը նաև հարկադրաբար կատարելով մասի և ամբողջի հարաբերության պարզաբանման նշանաբանի ներքո, նոր ու ավելի (քան երբևէ) պայծառ լույսի տակ ենք տեսնում հայ հին ու միջնադարյան երաժշտաստվեստի խոշոր երևույթները, դրանց պատմական հաջորդության ընթացքն ու այն կերտած կարկառուն դեմքերը։

Այսպես, այժմ արդեն կասկածից վեր է, որ հայ մասնագիտացված երգարվեստում վաղ միջնադարում կատարված նշանակալի կուտակումներն արդյունք են մի շարք երևելի արվեստագետների անձնուրաց ջանքերի, որոնք սկզբից ևեթ իրացվել են թե՛ ավանդական, և թե՛, մանավանդ, անհատական ստեղծագործության հուների մեջ[3]։

Ավանդական և անհատական ստեղծագործության գծերը ներկայացնող երգերի հետ յուրահատուկ կապերի մեջ են և նույնքան հին են համապատասխանաբար՝ սովորական և ինքնօրինակ հորինումները (թեև հեղինակի անհատականության կնիքի հետքերը սկզբունքորեն կարող են նկատելի լինել սովորական կոչվող գործերում էլ)[4]։

Սովորականն և ինքնօրինակ երգերը միշտ զուգակշռել են իրար (չնայած ինքնօրինակ գործերի փոքր թվաքանակին, մանավանդ վաղ միջնադարում), որով և նպաստել են ստեղծագործական փորձի վերընթաց զարգացմանը, առաջինները՝ որպես երգաստեղծության դանդաղորեն ընդլայնվող ազգային հնավանդ հիմունքների պահպանիչներ, երկրորդները՝ որպես ձևի ու բովանդակության առումներով նորարարական միտումների արտահայտիչներ ու դեղարվեստական ճաշակի փոփոխության ցուցիչներ։

Այսպես, հեղինակության տիպի բարդ ու գրավիչ հարցը հայկական միջնադարյան մասնագիտացված երգաստեղծության և առհասարակ արվեստների վերաբերությամբ ստանում է ուրույն երանգներ։

Այժմ, դարձյալ ողջ միջնադարի և կենտրոնական Հայաստանի ու Կիլիկիայի տարածքների չափացույցներով ենք դատում կանոնական և կանոնացումից ազատ, կամ պարզապես ազատ (ոչ-պարտադիր) հոգևոր երգերի մասին։ Ըստ այդմ զանազանում ենք հիմնականում սաղմոսների, շարականների և տաղային արվեստի միավորների խոշոր զանգվածները։

---

3 Վերջին հաշվով, պայմանական այս արտահայտությունների (ավանդական, անհատական) միջոցով զատորոշվում են հեղինակի անհատականության դրսևորման չափն ու աստիճանը արվեստի գործում։

4 Ավելի հիշտ՝ անհատական ստեղծագործության արդյունք հանդիսացող երգը սովորական չի կարող լինել. բայց սովորականը (այսինքն ըստ տարածված նախօրինակների հորինվածը) անհատականության առանձին շեշտեր կարող է կրել։

Սաղմոսները նաև մեր մեջ հանդիսացել են պարտադիր-կանոնական երգերի առաջին, հնագույն շերտը։ Երկրորդ շերտը գոյացրել են շարականները, որոնք ծագելով գրերի գյուտից հետո, ազատ կենցաղավարել ու բաղմացել են մի քանի հարյուրամյակ և լոկ VII—VIII դարերից աստիճանաբար դառնալով պարտադիր-կանոնական՝ ազատ երգերի իրենց տեղը զիջել տաղերին, մեղեդիներին և նմաններին։

Վերջիններիս կատարումը պաշտոներգության ընթացքում այնպես էլ պարտադիր չհամարվեց բնավ, ինչպես գիտենք (բացի Պատարագում հաստատուն տեղ գրաված մի քանի միավորներից), թեև զարգացած ավատատիրության շրջանում, XII—XIII դարերից, դրանք ևս կանոնացնելու մի ձգտում գրավել է հայ հասարակության գիտակից շրջանակների միտքն ու հոգին, նախ Կիլիկիայում, ապա և՝ կենտրոնական Հայաստանում։

Հարկ է նշել, որ կանոնացման չենթարկված երգերը միշտ էլ եղել են ինքնուրույն (ոչ աստվածաշնչային) և մեծ մասամբ տոնական ստեղծագործություններ[5]։ Եկեղեցու պետերն իրենք նպաստում էին դրանց բարգավաճմանը՝ տվյալ յուրաքանչյուր պատմաշրջանում ազգային հոգևոր ինքնուրույն երգերի հորինումը խրախուսելու նպատակով։

Երաժիշտ-բանաստեղծ հեղինակների առջև միշտ բաց էին մնում տոնական, հանդիսավոր օրերին իրենց նոր հորինումներն հնչեցնելու հնարավորությունները։ Այսպիսով, ազատ մրցակցության պայմաններում, զարգանում և բազմանում էին այդ հորինումները, բռնում երկար ու ձիգ ժամանակների քննության և անցնում բնական ընտրության բովից, որից հետո, հաստնանում էր դրանք հավաքելու և կարգավորելով առանձին մատյանների մեջ ամփոփելու և կանոնացնելու պատասխանատու գործը։

Տաղերը, մեղեդիները ու նմանները ազատ երգերի հատվածին վերաբերելն ուներ նաև մի ուրիշ կարևոր պատճառ։ Մեղեդիական բարձր ոճի այդ ստեղծագործությունները կատարողական զգալի դժվարություններ էին ներկայացնում նույնիսկ փորձված երգիչներին։ Ամեն քահանա կամ վարդապետ չէ, որ կարող էր տաղ, մեղեդի երգել, որով դրանք ոչ պարտադիր համարելն ինքը կյանքն էլ էր թելադրում։

Արդ, Գրիգոր Նարեկացու տաղերը կատարողական տեսակետով լուրջ դժվարություններ են առաջադրել երգիչներին։ Եվ եթե, չնայած դրան (այլև կանոնացումից դուրս մնացած երգերի կենցաղավարման ոչ պարտադիր լինելուն, և նույնիսկ խազագրության արվեստի ապրած հետզհետե խորացող ճգնաժամին), Նարեկացու տաղերից մի շարք վառ նմուշներ, այդուամենայնիվ, պահպանվել են եկեղեցական ավանդապահ երաժիշտների շրջանակներում և

---

5 Այս իմաստով կանոնական և ազատ երգերի հետ առնչվող, բայց ոչ նույնական ստորոգություններ են գրական միևնույն խոսքերով ստեղծագործությունների երաժշտական տարբերակները, նախատեսված՝ հասարակ և հանդիսավոր օրերի համար։

Նշված երկճյուղավորումները (dichotomie) ավելի լայն հարթության վրա հիշեցնող երևույթներ են նաև վաղ միջնադարյան մեծակերտ և զարգացած ավատատիրության շրջանի մեծակերտ-ղարդարական միաձայնային կոթողները, այլև առհասարակ ողջ միջնադարում կենցաղավարած, գավառական վանքերին հատուկ անպաճույճ և քաղաքային կաթողիկե եկեղեցիներում ծաղկած ճոխ երգեցողությունները, քանի որ նշված բոլոր կարգերում զույգ-զույգ համադրվում են, վերջին հաշվով, մի կողմից՝ խիստ ու պարզ ոճի, մյուս կողմից՝ բարդ ու հարուստ հյուսվածքի ստեղծագործություններ։

հասել մինչև մեր օրերը, ապա միայն և միայն շնորհիվ դրանց գեղարվեստական արժանիքների։

Նորեն անդրադառնալով այդ հարցին, հիշենք, որ Նարեկացու տաղային ստեղծագործությանը հատուկ ապրումների ազնվությունը, անմիջական հուզականությունը, վառվռուն երևակայությունը, գունային լուծումների պայծառ դրսևորումները, միաժամանակ՝ վսեմ խոհականությունը, տրամադրությունների խորությունը, և վերջապես՝ հայրենատիրությամբ, ժողովրդասիրությամբ և մարդասիրությամբ տոգորված մեծ սրտից ճառագող անպարփակ ջերմությունը առանձնանում են մի հիմնական երանգով՝ վանական ուրույն մթնոլորտի ու դրան լիովին մերված յուրահատուկ խառնվածքի արդյունք՝ լույսի և ստվերի խստատեսիլ հանդիպադրություններով[6]։

Վանական շրջապատի որոշիչ դերը մտայնության և ճաշակների ձևավորման, հոգևոր մշակույթի զարգացման կազմակերպման և, մասնավորապես, արվեստի գործերի հղացման ու մարմնավորման մեջ, Գրիգոր Նարեկացու կենդանության օրոք դեռևս համատարած երևույթ էր հայ իրականության չափազյուցներով։ Այդ տեսակետով կարևոր փոփոխություններ են կատարվում Նարեկացու մահից հետո, և բավական արագ ընթացքով։

Արդեն Վարդան Անեցու (X—XI դդ.) «Վասն կառաց աստուածբեանն» նշանավոր ներբողում հաստատվում է քաղաքային կյանքում (այլ ոչ վանական միջավայրում) կերտված մի հոգեբանություն[7]։ Ապա՝ Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերի Աղոթագրքում և առհասարակ նրա ստեղծագործության մեջ քաղաքային կյանքի նույն մթնոլորտում մշակված գեղագիտական ըմբռնումները տարածվում են նաև բանաստեղծական ապրումի ծավալման. լեզվի ու ոճի վրա ևս, որոնք այստեղ ունեն ավելի հարթ ու սահուն նկարագիր, մեղմ շունչ ու հանգիստ ընթացք։

Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերի ստեղծագործության միջոցով էլ իրականացվում է նաև հայ մասնագիտացված երգաստեղծության նորագույն նվաճումների փոխանցումը դեպի Կիլիկիա[8], ուր քաղաքային կյանքի բուռն զարգացման և գաղափարական մթնոլորտի մեղմացման բարենպաստ պայմաններում երաժշտարվեստը ևս աննախընթաց ծաղկում է ապրում։ Վեր է սլանում Ներսես Շնորհալու հսկա կերպարանքը։ Աստիճանաբար խորանում է մտածողության աշխարհականացման ընթացքը։ Այս պայմաններում տաղերն էլ, ինչպես և տաղային արվեստի ոլորտին վերաբերող ստեղծագործությունները, երաժշտական բարդ կառուցվածքի պատճառով ընդհանրապես նախատեսված չլինելով պարտադիր-կիրառական նպատակների համար, այստեղ նույնպես ազատ են մնում եկեղեցական խստաբարբոյության հետ կապված կշռա-

---

6 Մյուս բոլոր մասնագետներից ավելի, երևի, երաժշտագետներն են, որ իրենց ամենօրյա աշխատանքներում (վերլուծել, բնորոշել, որակել, կարգել և այլն), յուրաքանչյուր քայլափոխին զգում են լեզվի անկատարությունն ու այդ կապակցությամբ Հ. Բերգսոնի բարձրացրած հարցի ճշմարտացիությունը։ Թեպետև նրանք էլ, ցավոք, քիչ բան են արել իրենց մասնագիտական լեզուն, բառագանձը, եզրաբանությունն ու դարձվածաբանությունը, արտահայտության կերպերն ու տարբեր խոսքերի՝ այլազան առումներով կիրառության ձևերը հարստացնելու, նրբացնելու և ճշգրտելու ուղղությամբ։

7 Հմմտ. Ա. Մնացականյան, Անիի բանաստեղծ Վարդան Անեցին և նրա ներբողը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 10, Երևան, 1971, էջ 261։

8 Ինչպես դա հաստատագրված էր, փաստորեն, տակավին Ղ. Ալիշանի խորաթափանց դիտումներում (տե՛ս «Բազմավէպ», 1847, էջ 214)։

դատումներից և ավելի անկաշկանդ կերպով, քան հոգևոր երգի այլ տեսակներ, հարստանում ժողովրդագուսանական երգ-երաժշտությունից եկող կենսունակ տարրերով։

Եվ ահա, չնայած հայոց հասարակական կյանքում և նյութական ու հոգևոր մշակույթի մարզերում XI դարից կատարված իրոք մեծ տեղաշարժերին, Նարեկացու տաղային արվեստը դարեր շարունակ չի դադարել հետնորդների գեղարվեստական մտածողության վրա ներգործելուց։ Հայկական միջնադարի ամենաբացառիկ երևույթներից մեկն է սա անկասկած, որ իր խորհուրդն ունի։ Ինչպես համոզվեցինք, տաղերի արվեստը մեծ ու բարդ ուղի է անցել հայ իրականության մեջ։ Իր մի քանի էական գծերը դրսևորելով տակավին թարգմանչաց պատմաշրջանում, և ավելի բարձր մի աստիճանի վրա կանգնելով VII—VIII դարերում, այն զարգացման գագաթնակետին է հասնում XII—XIII հարյուրամյակներում, դրանից հետո ևս, ծաղկուն ավատատիրության շրջանին հատուկ իր դիմագծերն ընդհանուր առմամբ պահպանելով ընդհուպ մինչև XIV—XV դարերը։ Հեղաշրջման այս երկար ուղու վրա, տաղային արվեստի լիակատար կազմավորման և սաղմոսերգության ու ավանդական շարականերգության գոյատևման պայմաններում երգաստեղծության առաջատար բնագավառը դառնալու տեսակետով վճռական նշանակություն ունեցող փուլը պարզ նշմարելի է X դարում, և նախ՝ Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության մեջ։

Մեծակերտ-զարդարական անվանեցինք Նարեկացու տաղերում կիրառված և առհասարակ զարգացած ավատատիրության շրջանում տիրապետող դարձած մեղեդիական ոճը[9] և նշեցինք, որ այն՝ X—XV դարերում անցել է զարգացման երեք փուլից։ Առաջինի (X—XI դդ.) ու երկրորդի (XII—XIII դդ.) մասին բավական է հիշեցնել, որ դրանք ներկայացնող կենտրոնական դեմքերն են Գրիգոր Նարեկացին և նրա մեծ գործի բազմարժան շարունակողը՝ Ներսես Շնորհալին։ Երրորդը, որ ծածկում է XIV—XV դարերը, առանձնանում է երգաստեղծության-երգեցողության դիտարկվող ոճի վերասերումով։ Վերջինս արտահայտող մեղեդիները՝ ծանրաբեռնված մանրադրվագ պտույտների ահագին զանգվածներով, անցնում են ուշ միջնադարին և իրենց մեջ խտացնելով տևական դարձած ճգնաժամին հատուկ ուրիշ տարրեր էլ, կազմում են հայ հոգևոր երաժշտության մի ուղույն (արևելականացած) հատվածը, որն այսօր հիմնականում հանդիպում է եկեղեցական հին երգիչների ձեռագիր տետրերում և համարյա թե տեղ չի գտել հայ եկեղեցու կողմից պաշտոնապես վավերացված ձայնագրյալ գլխավոր ժողովածուներում։

Ուշագրավն այն է սակայն, որ բնութագրվող տիպի երգերին տակավին XIV—XV դարերում ուղեկցել են մեծակերտ-զարդարական ոճի բարեշրջման երկրորդ (և բարձրագույն) փուլին կապված գրավիչ հորինումներ (որոնցից մի քանի նմուշ առաջ բերինք իր տեղում)։ Եվ, որ նվազ կարևոր չէ, այդ հորի-

---

9 «Մեծակերտ-զարդարական» բառակապակցության իմաստին անդրադարձել ենք արդեն։ Այստեղ ավելացնենք, որ նման, վերջին հաշվով պայմանական, բնորոշում-անվանումներ երաժշտագիտության մեջ միշտ էլ փոխառնվում են ընդհանուր արվեստաբանությունից, ավելորդ չփորթից խուսափելու մտահոգությամբ։ Որովհետև ոճական տարբեր ուղղություններ, դպրոցներ և այլն առհասարակ ձևավորվում են նախ ճարտարապետության, գեղանկարչության, քանդակագործության մեջ և ապա միայն անցնում արվեստներից ամենավերացականին՝ երաժշտությանը։ Տվյալ դեպքում ևս, մենք փոխառել ենք մի արտահայտություն, որ վաղուց արդեն օգտագործված է հայ պատմական ճարտարապետության և մանրանկարչության մեջ։

նումները տարածվել են, սիրվել և ավելի ուշ ընկալվել որպես ծաղկուն ավատատիրության շրջանի հայ մասնագիտացված երգարվեստի զարգացման կորագիծը բոլորած գործերի առաջնակարգ մի շարք։ Անտարակույս է, որ այդ շարքի ստեղծումն էլ, նրա համապատասխան ընկալումն էլ տեղի են ունեցել Նարեկացու և Շնորհալու մեծարժեք ժառանգության անդիմադրելի ազդեցության պայմաններում։ Հանճարեղ արվեստագետների անմահ և, փաստորեն, անընդօրինակելի ստեղծագործությունը ազդեցություն է գործել երաժշտական մտածողության, մեղեդիական լեզվի ու ոճի և ձևակառուցողական սկզբունքների հարթության վրա։

Ի վերջո՝ դժվար է գերագնահատել նրանց ստեղծագործության նշանակությունը նաև ուշ միջնադարի վերաբերությամբ։ Այն մի փրկարար արև էր, որի հզոր ճառագայթները թափանցում էին նախավերանորոգության շրջանի մղձավանջային ժամանակներում հայոց երաժշտական կյանքը ավելի ու ավելի թանձր շերտերով ծածկած սև-մութ ամպերից ներս, թույլ չտալով, որ հասատավի համատարած խավարը։ Իսկ վերանորոգության շրջանում էլ (XVII—XVIII դդ.) և ավելի ուշ, հայ երգաստեղծության երկնակամարի վրա շողացին հիշտ այդ արևից կենդանություն ստացած մի քանի նոր լուսատուներ։

Իրոք, ուշ միջնադարյան հայ երաժիշտների տարաբնույթ ստեղծագործության մեջ մի շերտ կա, որը նաև մեղեդիական իր հայկաբանություններով, գեղարվեստական բարձր մի մակարդակի վրա վերախմաստավորում է զարգացած ավատատիրության շրջանի մեր երգարվեստի ոգեկան շեշտերն ու ազգային երանգները, ու դրանով էլ առանձնանում և մնայուն է դառնում։

Այստեղ չենք կարող ծավալվել այն մասին, թե Սայաթ-Նովայի երգերն, օրինակ, ինչպիսի կապերի մեջ են հայկական միջնադարյան ժողովրդագուսանական երաժշտության հետ[10]։ Մի կողմ դնենք նաև Մխիթար Սեբաստացու հոգևոր երգերը, որոնք հորինված են գլխավորապես Ներսես Շնորհալու ժառանգության ուսումնասիրության հիման վրա[11]։ Ճապես տաղային արվեստի ոլորտին վերաբերող գործերից մի շարք նմուշներ կան, ինչպես՝ նույն Սայաթ-Նովայի «Դուն էն գլխէն»-ի ծանր տարբերակը[12], «Աշխարումըս ախ չիմ քաշի»-ն, Պաղտասար Դպրի «Ի նընջմանէդ արքայականը»-ը, Պետրոս Ղափանցու «Առաւօտեան քաղցըր և անույշ հովերըն» (ծանր տարբերակը)[13] և այլն, որոնք ներկայացնելով հայկական ուշ միջնադարի երգաստեղծության բուն խսկ սերուցքը, միաժամանակ աչքի են ընկնում նարեկացիական-շնորհալիական համաձույլ ավանդույթների շաղախով կերտված կոթողների շոշափելի հատկանիշներով։

Ավելացնենք, որ ասվածը լիովին պատշաճում է Հ. Լիմոնճյանի հոգևոր լավագույն տաղերին էլ, որով Նարեկացին շուրջ հազար տարի է, ինչ բեղմնավորիչ դեր է կատարում հայ երգի անդաստաններում, չխոսելով մեր արդի բազմաձայնային երաժշտարվեստում նրա ժառանգությունից եկող հազվագյուտ տարրերի մասին։

---

10 *Х. С. Кушнарев,* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, с. 255—258.

11 Ն. Թահմիզյան, *Մխիթար Սեբաստացին և վերանորոգության շարժումը հայ հոգևոր երգարվեստում, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1977, № 1—2։*

12 Ն. Թահմիզյան, *Սայաթ-Նովայի հայերեն երգերի եղանակների մասին, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), 1963, № 10, էջ 39, 47։*

13 *Վերջին երեքը տե՛ս մեր կազմած «Ոսկեփորիկում», Երևան, 1982, էջ 84, 86 և 88։*

Գրիգոր Նարեկացու տաղերն իրենց ավարտուն ճարտարակերտությամբ ու գեղարվեստական ներգործության մեծ ուժով ակնառու գործեր են նաև համաքրիստոնեական երաժշտության չափացույցերով։ Եվ, առհասարակ, նա առաջին հայ երաժիշտ-բանաստեղծն է, որի արվեստն իր արժանիքներով դուրս է գալիս հայ մշակույթի սահմաններից և ստանում համամարդկային նշանակություն։

ГРИГОР НАРЕКАЦИ И АРМЯНСКАЯ МУЗЫКА V—XV вв.

Н. К. ТАГМИЗЯН

Резюме

Григор Нарекаци—первый великий поэт и мелод армянского средневековья.

Он жил и творил во второй половине X века, в «период столетнего мира» истории Армении. Этот период характеризуется восстановлением государственной независимости, подъемом экономики страны, ростом городов на путях мировой торговли, проходивших через Армению, расширением сети монастырей и высших учебных заведений при них, развитием наук и расцветом искусств.

В благоприятных условиях этого времени, с одной стороны, завершается эволюция профессионального песнетворчества раннесредневековой Армении посредством воплощения крупных явлений обобщающего характера, что подводит итог накопленному в течение предшествующих столетий; с другой стороны, те же явления, обнаруживая многочисленные жизненные элементы, также составляющие новое качество, превращаются одновременно в начало подъема армянского искусства собственно средневековья, или эпохи зрелого феодализма.

Такого рода явление представляет собой, в частности, неповторимое творчество Григора Нарекаци—сына ученого епископа Хосрова Андзеваци и одного из самых выдающихся питомцев Нарекской школы в период наивысшего ее расцвета.

Григор Нарекаци гениально обобщил лучшие достижения национального духовного песнетворчества предшествующих веков. Художник светлого ума, он использовал также ряд элементов армянского народного и гусанского творчества.

Нарекаци достиг художественного и технического уровня современных ему византийского и арабского передовых литературных движений и,

благодаря своей колоссальной эмоциональной силе и страстному воображению, обнаружил новые грани в армянской профессиональной поэзии—не только в своей, не имеющей себе равных «Книге скорбных песнопений», но и в тагах (гимнических песнях с развитыми мелодиями типа арий), которые, по сравнению со старинными гимнами-шараканами, открыли совершенно новые горизонты в армянской музыкальной культуре с точки зрения как формы, так и содержания.

Таг, как особый жанр, обычно представляет собой лирическую песню с элементами эпического начала, драматизма или сосредоточенной созерцательности и глубокого раздумья. Лиричность здесь субъективна, по сравнению с крестьянской песней, и более изысканна и интеллектуальна в сравнении с гусанской. Эмоциональному содержанию тага присущи приподнятое настроение, праздничная торжественность, вдохновенная риторика, восторг и упоение. Часто его замысел раскрывается в самом развитии, то есть в столкновении, взаимодействии, переплетении двух музыкальных тем. Таги—выразители внутренних переживаний, сокровенных чаяний и светлых мечтаний передовой части феодальной интеллигенции средневековой Армении. Чисто композиционные особенности тага, как специфического жанра профессионального песнетворчества, сводятся к широте формы и диапазона, свободному от канонов древнего восьмигласия мелодическому мышлению, наличию юбиляций и пассажей инструментального типа, богатству ритма и интонации, импровизационному характеру фактуры и вместе с тем, строгой логичности архитектоники. Таг воспроизводится в сольном исполнении, с концертным блеском, высоким виртуозным мастерством в сопровождении одинарного или двойного хорового органного пункта с искусной мелодизацией и сложными переходами. Эти признаки тагов выступают в наиболее выкристаллизованном виде в произведениях XII—XIII веков. Однако первоначально они проявляются в произведениях, относящихся и к X—XI векам. Уже сравнительно сложная мелодия одного из известных тагов Григора Нарекаци «Птица» в известной мере подготавливает переход к следующему периоду.

Стиль тагов, а также других монодий, созданных под влиянием тагов или вообще близких к ним по особенностям музыкального компонента, как, например, протяжных шараканов, или мегеди—это то же, аналог которого в науке об армянском средневековом зодчестве известен под названием «монументально-декоративный». В нем (названном стиле) монументальность, кристаллизовавшаяся еще в раннем средневековье, сохраняет значение ведущего начала, а декоровка или орнаментика (применение мелизмов—фиоритур, колоратур, пассажей и др. украшений при растягивании слогов), выступает как выразительный элемент, обогащающий основное содержание.

Принцип орнаментирования имеет древние корни также в армянском искусстве, в том числе и музыкальном. С достаточной последовательностью разрабатывается он еще в древнейших праздничных

псалмопениях. Под их воздействием орнаментирование (по существу—детализация) основного мелодического рисунка применяется и в отдельных, устремленных в будущее формах раннесредневековой армянской гимнодии, в частности, в протяжных гимнах — шараканах. Это и стимулирует возникновение и эволюцию еще более динамичного жанра гимнодии—свободного от канонизации жанра торжественного гимна-тага (и очень близкого ему гимна-мегеди). Пережив первоначальный период расцвета в VII—VIII веках, в X столетии жанр этот приобретает значение ведущего. Этим и знаменуется утверждение монументально-декоративного стиля, в качестве господствующего.

Классическими образцами рассматриваемого стиля гимнодии на данном этапе развития являются волевые, насыщенные светом, ораторским пафосом и жизнеутверждающей силой таги Григора Нарекаци. Из многочисленных (более 20-и) тагов Нарекаци только пять вместе со своими мелодиями дошли до нас в устной передаче. Это—лирико-драматический «Очи—море» (на Рождество), величественный таг широкого дыхания «Птица», спокойно-величавый, повествовательный «Телега идет с Масиса-горы», лирико-созерцательный «Птица, птица» (все три—на Воскресение), и ораторско-вещательного характера «Глас грозный» (на Воздвижение Креста). Но и этого достаточно, чтобы составить хотя бы примерное представление о могучем творчестве Нарекаци и утверждать, что оно являет собой один из ярких и значительных разделов как армянского, так и восточно-христианского средневекового искусства в целом.

После него, связанное с искусством тагов новое музыкальное мышление, вобрав в себя сходные черты, присущие произведениям, называемым мегеди, вскоре находит свой отзвук также в области шараканов и песнопений литургии, где процветают протяжные, богато орнаментированные, ветвистые многотемные монодии в новом мелодическом стиле.

Надо сказать, что даже одни словесные тексты тагов Нарекаци, в которых впервые в армянской поэзии так искренне и мастерски воспеваются красоты родной природы и человека, имели несколько иную, в сравнении с его же неповторимой «Книгой скорбных песнопений» судьбу, дошедшей до нас в многочисленных рукописях и выдержавшей более 50-ти изданий. Разбросанные по многим манускриптам, таги эти и по сей день доставляют различного рода трудности кодикологам-арменоведам, источниковедам, филологам и литературоведам.

Что же касается мелодий тагов Нарекаци, то понятно, что их восстановление связано с еще большими трудностями. Воспитанник маститого «философа музыки» (как именовались в то время в Армении ученые-музыканты) Анании Нарекаци—Григор Нарекаци, по общепринятой традиции, сам слагал мелодии своих тагов. Это видно также из структуры их словесных текстов, по отличительным чертам

их вокализма, по некоторым акростихам, в которых сам поэт-мелод свои стихи называет «песнями», наконец, по хазовым (невменным) рукописям, где названные таги вместе с их мелодиями приводятся как целостные музыкально-поэтические произведения Григора Нарекаци.

Судя по тем же рукописям, таги Нарекаци некогда были широко распространены как в коренной Армении, так и в Киликийском армянском царстве, а некоторые мелодии этих тагов служили своеобразными эталонами, которые, варьировавшись, сочетались и с другими словесными текстами.

Сравнение однотипных хазовых сборников, отредактированных в Армении и в Киликии, показывает, что совокупность первоначальных характерных черт музыки тагов Григора Нарекаци—монументальность, мощь и широта дыхания, непосредственность самовыражения, лепка большими сочными штрихами, лучше сохранились именно в коренной Армении.

Необходимо отметить, что традиции хазовой записи мелодий тагов Григора Нарекаци кристаллизовались в XII—XIII веках, когда само искусство хазового письма было в достаточной степени усовершенствовано для того, чтобы отразить сложную музыкальную фактуру памятников тагового (монументально-декоративного) стиля. Однако есть веские основания утверждать, что музыкальные компоненты тагов Нарекаци, судя как по их хазовым записям, так и по их некоторым мелодиям, дошедшим до нас в устной передаче, прошедшим сквозь критическую призму научных взглядов Комитаса и зафиксированным им, по общему художественному и техническому уровню относятся к X веку.

Сказанное доказывается широким освещением предыдущего и последующего больших этапов развития армянского профессионального песнетворчества. Выявление, многостороннее научное изучение и обстоятельный музыкальный анализ достаточного количества памятников армянской монодии V—XV столетий показывают, что музыкально-стилевые особенности тагов Григора Нарекаци постепенно и последовательно подготавливались всем ходом исторической эволюции армянского духовного профессионального песнетворчества раннего средневековья (с V по X вв.); и они же (названные особенности), обусловили поистине благотворное влияние творчества выдающегося поэта-мелода на процессы дальнейшего развития тагового искусства эпохи зрелого феодализма (с X по XV вв.).

GRIGOR NAREKATSI AND ARMENIAN MUSIC OF V—XV CENTURIES

N. K. TAHMIZIAN

Resumé

Grigor Narekatsi was the first great Armenian poet and melod of the Middle Ages. He lived and created in the second half of the 10th century, in the period of „one hundred years of peace" in Armenian history. This period is characterized by the restoration of the independent state, the rise of the country's economy, the growth of towns on the world trade routes passing through Armenia, the enlargement of the network of monasteries and higher educational institutions concentrated there, the development of science and arts.

Under the favourable conditions of this period, on the one hand, the evolution of professional song-art of medieval Armenia that summed up the achievements of the previous period was being completed, and on the other hand, the same phenomena gave rise to the Armenian art of the period of advanced feudalism.

Such a phenomenon was, in particular, the creative genius of Grigor Narekatsi. The son of the learned bishop Khosrov Andzevatsi, he was one of the most renowned pupils of the Narek school in its most flourishing period.

Grigor Narekatsi brilliantly concluded the best traditions of the national spiritual music of previous centuries. Being a master with a bright mind, he also used a number of elements of Armenian folk-songs and gusan creations.

Narekatsi attained the artistic and technical level of contemporary Bysantine and Arabic progressive literary movements, and thanks to his immense emotional power and passionate imagination, he found new boundaries for Armenian professional poetry, not only in his unique „Book of Lamentations", but also in his taghs (hymns with developed melodies like arias), which when compared with ancient hymns-sharakans, opened new prospects both in form and in content, for Armenian musical art.

The tagh, as a special genre, is usually a lyrical song with epic elements, dramatism or concentrated contemplation and deep meditation. Here, compared with peasant song, lyricism is subjective and it is more refined and intellectual compared with the gusan song. The emotional content of the taghs is characterized by excitement, festive solemnity, inspired oratory, ecstasy and rapture. Often its conception is revealed in its development, that is in the clashing, interacting and interlacing of two musical themes. The taghs express inner experiences and hopes and the bright dreams of progressive feudal intellectuals of medieval Armenia. The compositional characteristics of the tagh, as a specific

genre of professional song-art, are width in form and range, a new melodic way of thinking, free from cannons of the ancient eight-modes, the presence of melismata and passages of an instrumental type, richness of rhythm and intonation, improvisational character of execution and at the same time, the strict logicality of architectonics. The tagh is performed in solo execution with concert brilliance, high mastership in the accompaniment of a single or double choral organpoint with skillful melodisation and complicated passages (transitions). These features of the tagh appear more purely in the creations of the XII—XIII centuries, though, however, it was in the X—XI centuries that they first appeared. The melody of one of the comparatively complicated taghs of Grigor Narekatsi „The Nestling" already prepared a transition to the next period.

The style of the taghs and other monodies such as the meghedies and the sustained sharakans that are close to the taghs due to the characteristic features of the musical component, is the same as the „monumental-decorative" style in medieval Armenian architecture. In this style monumentality, already crystallized in the early Middle Ages, retains its leading importance but the decorations or ornaments (the use of melismata, coloratura, passages, runs and other decorations used in prolonging the syllables) is the expressive element that enriches the main content.

The principle of decoration has ancient roots in Armenian art too, including musical. It has been successively worked out in early festive psalm singing. Under their influence the decoration (evidently detailing) of the main melodic liné is used in separate forms, looking forward to the future, of early medieval Armenian hymnody, especially in sustained hymns-sharakans. This stimulates the rise and development of a more dynamic genre of hymnody, free from the cannonization of the genre of solemn hymn-tagh (and the hymn-meghedy very close to it). Having originally flourished in the VII—VIII centuries, tn the X century, this genre acquires primary significance. Thus the monumental decorative style is asserted as the leading one.

During this period of development, the taghs of Grigor Narekatsi, being resolute, optimistic, full of oratorical pathos and joyous power are classical examples of this style of hymnody. From the numerous (more than 20) taghs of Narekatsi only five have reached us orally together with their melodies. They are the lyrico-dramatic „Sealike Eyes" (at Christmas), the majestic „The Nestling", the calm and stately „The Cart Going Down Mount Masis", the lyrico-meditative „Bird, bird" (all three at Resurrection) and the oratorical „The Voice Severe" (on Holy Cross Day). That is enough to form an idea of the powerful creations of Narekatsi and to confirm it as one of the brightest and the most significant parts of both Armenian and East-Christian medieval art on the whole.

After him new musical thought connected with the art of taghs, having the characteristic features of meghedies, soon found its reverbation in sharakans and in liturgy singing where the stately, richly decorated, branching and many-themed monodies flourished in the new melodic style.

One must say that even the oral texts of Narekatsi's taghs in which the beauty of his nat ve nature and man are so masterly and sincerely sung for the first time, had a different fortune compared with his unique „Book of Lamentations" which has reached us in numerous manuscripts and has been published more than fifty times. The taghs, scattered in many manuscripts, till now cause difficulty for codicologists-Armenologists, philologists and specialists of literature.

As for the restoration of the melodies of Narekatsi's taghs, it is connected with still more difficulties. Being a connoiseur of professional music and pupil of the great „philosopher of music" Anania Narekatsi (thus were the scientist musicians called in Armenia), Grigor Narekatsi according to the generally accepted traditions, created the melodies for his taghs himself.

That is also obvious from the structure of the oral texts of his taghs, from the characteristic features ot their vocalism, from some acrostics in which the poet-melod himself calls his poems „songs" and finally from the khaz manuscripts in which the taghs appear, together with their melodies, are considered to be complete musical poetic creations of Grigor Narekatsi.

Judging from the same manuscripts, the Narekatsi taghs were once widely spread both in Armenia and in the kingdom of Cilicia, while some of the melodies were like original standards that could go with other oral texts.

The comparison of khaz collections of the same type, edited in Armenia and in Cilicia, show that the aggregation of the characteristic features of the music of Grigor Narekatsi's taghs—monumentality, power and length of breath, spontaneity of self-expression, are well-preserved in Armenia.

It must be mentioned that in the traditions of khaz notation of the melody of Grigor Narekatsi's taghs was crystallized in the XII—XIII centuries when the art of khaz notation was sufficiently improved to express the complicated musical texture of the tagh (monumental-decorative) style. However, there are weighty reasons to insist that judging from khaz notations and from several oral melodies, the musical components ot Narekatsi's taghs, having been scientifically studied and recorded by Komitas, date from the 10th century, according to their general artistic and technical level.

The study of previous and later periods in the development of Armenian professional song-art comes to prove everything said above. Elucidation, a many-sided scientific study and the thorough musical

analysis of a sufficient number of monuments of Armenian monodies of the V—XV centuries show that the musical-stylistic peculiarities of Grigor Narekatsi's taghs were gradually and successively prepared by the historical evolution of the Armenian professional song-art of the early Middle Ages (V—X cent.). These peculiarities brought out the really wholesome influence of the great poet-melod on further development in the art of tagh during the period of advanced feudalism (X—XV cent.).

Ց Ա Ն Կ Ե Ր

ՑԱՆԿ ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՍԿԶԲՆԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ

Ձ Ե Ռ Ա Գ Ի Ր

(Հայկական ՍՍՀ Մինիստրների խորհրդին առընթեր Մաշտոցի անվան Մատենադարան)

№№ 49, 59, 184, 198, 212, 346, 349, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 435, 473, 474, 475, 742, 979, 1500, 1563, 1568, 1576, 1577, 1578, 1579, 1661, 1770, 1923, 2001, 2011, 2061, 2089, 2092, 2329, 2541, 2660, 2672, 2736, 2804, 3046, 3189, 3498, 3503, 3540, 3555, 3595, 3637, 3895, 3903, 3929, 4011, 4068, 4091, 4117, 4277, 4285, 4350, 4531, 4767, 4768, 4844, 4876, 4913, 4976, 5114, 5269, 5328, 5330, 5376, 5423, 5472, 5511, 5512, 5521, 5620, 5634, 5667, 5783, 5785, 5934, 6031, 6101, 6230, 6261, 6288, 6325, 6495, 6527, 6776, 6998, 7090, 7362, 7730, 7785, 7823, 7853, 8029, 8238, 8251, 8274, 8356, 8373, 9053, 9838, 10156, 10434։

Մատենադարանի նորագույն ձեռագրերի ժողովածուից՝ №№ 3, 5, 103։

ՍՍՀՄ ԴԱ Արևելագիտության ինստիտուտի Լենինգրադյան բաժանմունքի հայկական ձեռագրերից՝ № 64։

Արտասահմանյան ձեռագրերի Մատենադարանում պահվող մանրաժապավեններից մնր. № 447։

Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարանի ձեռագիր նյութերից՝ Կոմիտասի դիվան, նյութ 332, 334, 335, 336, 339, 341։

Կ. Կոստանյանի դիվան, նյութ 209, 221, 279։

Տ Պ Ա Գ Ի Ր

Երաժշտական երգեցմունք հոգևորականք... (շարունկնոց խազերով), Ամստերդամ, 1664—65։

Երաժշտական երգեցմունք հոգևորականք... Կ. Պոլիս, 1742։

Երաժշտական երգեցմունք հոգևորականք... Կ. Պոլիս, 1815։

Շարական հոգևոր երգոց սուրբ և ուղղափառ եկեղեցւոյս Հայաստանեայց, Կ. Պոլիս, 1853։

Շարական հոգևոր երգոց սուրբ և ուղղափառ եկեղեցւոյս Հայաստանեայց, Էջմիածին, 1861։

Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875։

Երգք Ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, 1877։

Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878։

Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի փոխադրեալ ի խազս եւրոպականս և ներդաշնակեալ ի ձեռն Մ. Եկմալեան, Լէյպցիգ, 1896։

Կոմիտաս վարդապետ, Դաշնաւորեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի Հայաստանեայց Առաքելական ս. եկեղեցւոյ, Փարիզ, 1933։

Շարական Ձայնագրեալ, Խթանպօլ, 1934։

Կոմիտաս վարդապետ, Տաղք և Ալէլուք Հայաստանեայց Առաքելական ս. եկեղեցւոյ, Փարիզ, 1946։

Ժամագիրք առենի, Նոր Ջուղա, 1642։

Գրիգոր Տաթևացի, Գիրք հարցմանց, Կ. Պոլիս, 1729։

Գիրք որ կոչի Այսմաւուրք, Կ. Պոլիս, 1730։

Գիրք աստուածաբանական որ կոչի Դրախտ ցանկալի, շարադրեալ ի Ղազարու աստուածա-բան վարդապետէ Ծահկեցւոյ, Կ. Պոլիս, 1735։

Գիրք աստիճան տալոյ դպրաց և սարկաւագաց և քահանայից, Կ. Պոլիս, 1752։

Մ. Ավգերեան, Լիակատար վարք և վկայաբանութիւն սրբոց, հատ. Ե, Վենետիկ, 1813։

Տայսմաւուրք, ըստ կարգի ընտրելագոյն օրինակի Տայսմաւուրաց Տէր Իսրայէլի, Կ. Պոլիս, 1834։

Տեսութիւն Անթառամ ծաղկի, արարեալ Վարդանայ մեծ վարդապետի, Երուսաղէմ, 1834։

Սրբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1840։

Ճաշոց Գիրք Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, 1872։

Մաշտոց Հայաստանեայց ուղղափառ եկեղեցւոյ, Վիեննա, 1880։

Սրբազան պատարագամատոյցք հայոց, թարգմանութիւնք պատարագաց Յունաց, Ասորւոց և Լատինացւոց, հանդերձ քննութեամբք, նախագիտելիօք և ծանօթութեամբք ի Հ. Յովսեփայ վ. Գա-թրճեան. հրատարակեալ հանդերձ Յաւելուածովք ի Հ. Յակովբոսէ վ. Տաշեան, Վիեննա, 1897։

Կարգաւորութիւն հասարակաց աղօթից Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Վենետիկ, 1898։

Սահակ Վ. Ամատունի, Հին և նոր պարականոն կամ անվաւեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911։

Գարեգին արք. Յովսէփեանց, Մխիթար Այրիվանեցի, Նորագիւտ արձանագրութիւն և երկեր, Երուսաղէմ, 1931։

Նարեկ, Մատեան Ողբերգութեան, գրաբար բնագրի հանդիպադրութեամբ աշխարհաբարի վերածեց Գարեգին եպ. Տրապիզոնի, Պուէնոս Այրէս, 1948։

Գարեգին Ա. կաթողիկոս, Յիշատակարանք ձեռագրաց, Ա, Անթիլիաս, 1951։

Լ. Խաչիկյան, Ժե դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Ա, Երևան, 1955։

Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր (աշխատասիրությամբ Ա. Մխիթարյանի), Երևան, 1957։

Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և գանձեր (աշխատասիրությամբ Ա. Քյոշկերյանի), Երևան, 1961։

Ց Ա Ն Կ

ՎԵՐԼՈՒԾՎԱԾ ՄԻԱԶԱՅՆԱՅԻՆ ԿՈԹՈՂՆԵՐԻ

Ընկալ քաղցրութեամբ (էջ 104)
Փառք Քրիստոսի ամենազօր յարութեանն (էջ 109)
Աձ կանոնագլուխը հասարակ օրերի եղանակով (էջ 122)
Աձ կանոնագլուխը տոնական օրերի եղանակով (էջ 127)
Զըղջման իմոյ զարտասուս (էջ 131)
Ահաւոր ես թագաւոր (էջ 136)
Խորհուրդ մեծ (էջ 149)
Ուրախացիր սրբուհի (էջ 151)
Ակ կանոնագլուխը հանդիսավոր օրերի եղանակով (էջ 159)
Բձ կանոնագլուխը հանդիսավոր օրերի եղանակով (էջ 160)
Աշխարհամատոան կիրակիի հարցն ու գործատունը (էջ 162)
Առաքելոյ աղամոյ (էջ 171)
Անճառելի բնութիւն (էջ 173)
Որ զամենազօր զօրութիւնդ քո (էջ 173)
Որ վասըն մերոյ փըրկութեան (էջ 174)
Յարեաւ տէրն (էջ 177)
Հրաշակերտ և զօրեղ (էջ 184)
Ուրախ լեր սուրբ եկեղեցի (էջ 185)
Նշանաւ ամենայաղթ (էջ 185)
Որ նշանաւ ամենայաղթ (էջ 186)
Նահատակ բարի (էջ 190)
Զարմանալի է ինձ (էջ 192)
Լոյս զուարթ (էջ 197)
Հաւուն, հաւուն (էջ 205)
Ահեղ ձայնս (էջ 206)
Սակայն այն իշանէր (էջ 208)
Հաւիկ (երեք տարբերակով) (էջ 210)
Աչքըն ծով (էջ 218)
Տիրամայրն (էջ 230)
Արիացեալը (էջ 236)
Ով զարմանալի (էջ 242)
Ստեղծող մանկանց (էջ 247)
Օրհնեցէք մանկունք (էջ 251)
Շարական Յովհաննու Ոսկիբերանի (էջ 253)
Որք զբրովբէիցն (ավարտուն հատված— «Ալէլու») (էջ 255)
Շարական Բարսղի Հայրապետին (էջ 257)
Այսաւր յարեաւ (էջ 263)
Որ զնախագրեալսն (էջ 264)
Հաչն ի նախնումն երևեցաւ (էջ 268)
Հաւուն, հաւուն (XIII—XIV դարերում վերաեղանակավորված տարբերակը) (էջ 270)
Տիրամայրն (XIII—XIV դարերում վերաեղանակավորված տարբերակը) (էջ 273)
Խորհուրդ խորին (էջ 280)
Անթառամ ծաղիկ (XIII դարում վերաեղանակավորված տարբերակը) (էջ 284)
Այսօր ձայնն հայրական (էջ 296)
Սիրտ իմ սաստանի (էջ 308)
Աստուածն ամենի (էջ 312)
Դասքըն հրեական (էջ 314)
Ով սյարտիզպան (էջ 315)

Ածանցյալ (համաձայնություն) — альтерированный (лад) — altéré (mode).
Ածանցում — альтерация — altération.
Անցում — пассаж — passage.
Ասերգ — речитатив — récitatif.
Բաղադրյալ (հնչյունաշար) — хроматический (звукоряд) — chromatique (scala).
Բաղադրում — хроматизация, хроматизм — chromatisme.
Բնական — натуральный — naturel.
Բնուղիղ — диатонический — diatonique.
Գծագիր (կշռությային) — рисунок (ритмический) — dessin (rythmique).
Դասություն — фраза — segment.
Դիմող ձայն — реперкуссия — repercussion.
Ելևէջ — интонация — intonation.
Ընթացադասություն — мотив — motif.
Զարդոլորուն — мелизматический — melismatique.
Զարտուղություն — модуляция — modulation.
Ընթացք — темп — tempo.
Մորերգ — кантилена — cantilène.
Կառուցվածք — структура — structure.
Կիսահանգաձև — полукаданс — cadence imparfaite.
Կիսաձայն — полутон — demi-ton.
Կշռություն — ритм — rythme.
Կրկներգ — припев — refrain.
Կցություն — субмотив — sousmotif.
Համահնչյուն — консонанс — consonance.
Համաձայնություն — лад — mode.
Համաչափ — симметрический — symétrique.
Հանգաձև — каданс — cadence.
Հանկարծաբանություն — импровизация — improvisation.
Հատած — такт — tactus.
Հիմնաձայն — тоника — tonique.
Հիմնանյութ — тема — thème.
Հնչադասություն — тесситура — tessiture.
Հնչամաս — регистр — registre.
Հնչասանդղակ — гамма — gamme.
Հնչերանգ — тембр — timbre.
Հնչյուն — звук — son.
Հնչյունաշար — звукоряд — scala.
Հնչուժ — динамика — dynamique.
Հորինվածք — композиция — composition.
Ձայն — тон — ton.
Ձայնածավալ — диапазон — diapason.
Ձայնակայք — тональность — tonalité.
Ձայնակապ — лига — ligue.
Ձայնահատ — пауза — repos.
Ձայնամիջոց — интервал — intervalle.
Ձայնաստիճան — ступень — degré.
Ձայնեղանակ — глас — mélodie-type.
Ձև — форма — forme.
Ձեծալար — мажор — majeur.
Մեծակերտ — монументальный — monumental.
Մեծակերտ-զարդարական — монументально-декоративный — monumental-decoratif.
Նախադասություն — предложение — phrase.
Նախահարված — форшлаг <allem.>.
Նմանակում — имитация — imitation.
Նվագուրդ — ансамбль — ensemble.
Նրբերանգ — нюанс — nuance.
Նրբերանգավորում — нюансировка — nuancement.
Չափ — метр — mètre.
Չափս — размер — mètre (de tactus).
Պարբերություն — период — neriode.
Պտույտ (միջնադարյան) — попевка — motif (relatif au Moyen Age).
Վանկային — силлабический — syllabique.
Վերջահարված — нахшлаг — nachschlag <allem.>.
Վերջավորող ձայն — финалис — finalis.
Վերջնահանգաձև — заключительный каданс — cadence perfaite.
Տարահնչյուն — диссонанс — dissonance.
Տեղափոխություն — транспонировка — transposition.
Փոքրալար — минор — mineur.

ՅԱՆԿ ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ

Աբգարյան Գ. 87
Աբեղյան Մ. 8, 49, 58, 69, 81, 85, 87, 90, 131
Աբու-լ-Ալա-ալ-Մաարի 66
Աբուսաճլ Համազասպ (թագավոր) 5
Ագաթանգեղոս 125
Աբայան Ռ. 114, 115
Աբբար 65
Ալիշան Ղ. 41, 50, 142, 147, 154, 155, 193, 194, 265, 279, 286, 290, 295, 297, 304, 322
Ալ-Մուրաճաբբ 66
Աղայան Մ. 114, 115, 213, 229
Անառյան Հր. 79, 90, 265
Անմատուճի Ս. 113, 116, 178, 234, 263, 288
Անանիա Նարեկացի 26, 27, 50—58, 93, 327
Անանիա Շիրակացի 24, 161—170, 172, 177, 187, 189, 286
Անանիա Վարագեցի 54, 55
Անանուն 228, 231, 273
Անանուն Անեցի 269
Անանուն Արծրունի 32, 49
Անանուն Զրուցագիր 49
Անանուն Մեկնիչ 18
Անասյան Հ. 311, 313
Անդրոնիկոս, վկա 263
Անձևացյաց Գուրգեն Արծրունի (թագավոր) 5
Աշըգյան Գր. 50
Աշոտ Բագրատունի 33
Աշոտ Պատրիկ Բագրատունի, որդի Վարազտիրոցի 25, 178, 182
Առաքել Բաղիշեցի 10, 46, 290, 318
Առաքել Սյունեցի 10, 36, 46, 166, 171, 278, 310—313, 316
Ասողիկ 51
Աստվածածին 5, 6, 7, 123, 283
Ավգերյան Մ. 7, 57, 94, 261
Ավետիս, փիլ. 39
Ավետիքյան Գ. 146, 147, 165, 180, 189, 193, 279, 288
Աւոմ Վարագեցի 26
Աւոմ Երեց 294
Արիստակես, գրիչ 91
Արիստակես Լաստիվերտցի 9, 33
Արծրունի Գուրգեն, թագավոր 89
Արծրունի, իշխ. 17, 49

Բագրատունի Աբսեն 145
Բագրատունիներ 228
Բարբադ 17
Բարսեղ Կեսարացի 28, 29, 247, 289
Բարսեղ Ճոն 24, 25, 133, 161, 163, 164, 167, 187
Բարսեղյան 51
Բերզսոն Հ. 322
Բերբելս Ե. 17, 65
Բրոսե Մ. 297
Բուվայիհներ 62

Գաբրիյան Հ. 197, 200
Գագիկ թագավոր 32
Գառնակերյան 113
Գարեգին կաթողիկոս տե՛ս Հովսեփյան Գ.
Գյուտ Արաքեզացի 22, 153, 155
Գոգիկ Այրիվանեցի 10, 25, 195, 298
Գրիգոր Անավարզեցի 10, 43, 45, 94, 318
Գրիգոր Դերեն 32, 33
Գրիգոր Երևանցի 76, 77
Գրիգոր Լուսավորիչ 19, 76, 147, 155, 241, 287—289
Գրիգոր Խլաթեցի 6, 45, 46, 94, 96, 303, 304
Գրիգոր Խուլ 42, 46
Գրիգոր Մագիստրոս 10, 35, 37, 178, 182, 318
Գրիգորյան Մ. 29
Գրիգոր Նարեկացի 5—12, 27, 37, 38, 41, 43, 47—51, 53, 56—59, 62, 65, 66, 68—70, 76, 78, 79, 81—83, 85, 87—96, 102, 103, 108, 110—118, 124, 142, 151, 163, 167, 183, 203, 204, 207, 220, 223, 224, 228, 230, 231, 233, 244, 245, 249, 253, 259, 269, 271, 282, 284, 289, 293, 297, 304, 309, 318—323, 325—328
Գրիգոր Նյուսացի 300
Գրիգոր Բ (Մեծ վկայասեր), կաթողիկոս 46, 241

Գրիգոր Տաթևացի 40, 45, 164, 233, 310
Գրիգոր Տղա 33, 244
Գրիգորիս Աղթամարցի 265
Գրիգորիս, երգեցող 42
Գրիգորիս Գ. Պահլավունի (փոխ. վկայաբեր), կաթողիկոս, եղբայրը Ն. Շնորհալու 10, 42, 112, 133, 240—242, 244, 293
Գևորգ Աբրահամյան Ռշտունի 113
Գևորգյան Կ., վրդ. 113
Գևորգ Սկևռացի 10, 42, 46, 318

Դանիել երաժիշտ 37
Դավթակ Քերթող 93
Դավիթ Անհաղթ 28, 47, 153, 154, 179, 287, 300, 310
Դավիթ մարգարե 182
Դավիթ (Սասունցի) 33
Դավիթ Քերական 29
Դիոնիսիոս Արիսպագացի 29, 300
Դիոնիսիոս Թրակացի 300
Դուրյան Պ. 66
Դուրյան Եղ. 295

Եզեկիել, մարգարե 29
Եզրաս Անգեղացի 24, 92
Եզր Փառաժճակերտցի 25
Եկմալյան Մ. 282
Եղիա, վրդ. 40
Եղիազար, կաթողիկոս 76
Եղիշե 125
Եսայի, մարգարե 29
Եսայի Սասնեցի 96
Եվսեբիոս Կեսարացի 20
Երեմիա Սարկավագապետ, աշակերտ Սահակ Պարթևի 22, 125
Երվանդյան Տիգրան 17
Եփրեմ Խորին Ասորի 21, 123, 132

Զարպհանալյան Գ. 7, 50, 279, 282, 295
Զաքարե սպասալար 279
Զաքարիա, գրիչ 303

Թաճիրյաններ 62
Թաշճյան Ն. 27, 83, 103, 109, 110, 117, 119, 146, 194, 229, 236, 241, 242, 282, 306, 308, 309, 311, 313, 316
Թեոդոս, բագավոր 146, 147
Թեոդորոս Ալախոսիկ 37
Թեոդորոս Քոբենավոր 123, 178, 179
Թերլեմեզյան Ռ. 114
Թովմա Արծրունի 9, 49, 93
Թովմա Մեծոփեցի 34, 45, 46

Ժառամանյան Թ. 9
Թորոս, երաժիշտ 39
Թորոս Թափրոնց 43
Թորոս Ռոսլին 259
Թորոս, փիլ. 42

Ժան Սիր դը Ժուանվիլ, ճանապարհորդ 33

Իսահակյան Ավ. 66

Լազարև Վ. 144, 187
Լենկ-Թեմուր 45
Լալաֆարյան Ս. 6
Լիմոնճյան Հ. 189, 324
Լևոն, որդի Հեթում Ա-ի 35

Խաչատրյան Պ. 74, 312
Խաչատուր, կրոնավոր 74
Խաչատուր, փիլ. 39
Խաչատուր Գեղարդեցի 10, 278, 294
Խաչատուր Կեսարացի 78, 81
Խաչատուր Տարոնեցի 10, 40, 76, 111, 278—282, 309
Խաչիկ, վրդ. 37
Խոսրով Անձևացի 56, 27, 28, 57, 58, 144, 325
Խոսրով Անուշիրվան (Քերվիզ), պարսից արքա 17, 191
Խոսրով, իշխ., հայրը Վահան Գողթնեցու 193
Խոսրովիդուխտ, քույրը Վահան Գողթնեցու 25, 188, 192, 193, 195, 200
Խումաշյան Մ. 110

Ծովական (Բողարյան) Ն. 82, 299

Կասիա, միանձնուհի 63
Կիրակոս Արևելցի 46
Կիրակոս Գանձակեցի 133, 298, 299
Կյուրեղ, հայրապետ 303
Կյուրեղյան Իգն. 76
Կոմիտաս 8, 9, 27, 31, 35, 41, 91, 109, 111—116, 144, 160, 183, 205, 206, 209, 212, 213, 229, 241—243, 249, 282, 291, 293, 306, 307, 309, 310, 313
Կոմիտաս Աղցեցի, կաթողիկոս 24, 26, 93, 160, 179
Կոնիբիր Ֆր. 79
Կոստանդին Ա Բարձրաբերդցի 267
Կոստանդին երգնկացի 33, 44
Կոստանդին Սսեցի 10, 42, 260, 265—267, 269
Կոստանյան(ց) Կ. 138, 143, 155, 233, 266, 295
Կորյուն 92, 125

Հազկերտ 153
Հակոբ՝ առաքյալ 188
Հակոբ դպիր 80
Հակոբ Մծբնեցի 7, 288
Հակոբ Ա Կլայեցի, կաթողիկոս 42, 260, 261, 263, 286, 302
Հակոբ Ղրիմեցի 34, 36, 37
Հակոբյան Է. 110
Համամ Արևելցի 26
Հացունի Վ. 123, 125, 198
Հեթում Բ 120
Հեսու, փիլ. 42, 120
Հովասափ, փիլ. 39
Հովհան Մամիկոնյան 15, 17
Հովհան Մանդակունի 22, 76, 119, 125, 145, 164
Հովհան Ոսկեբերան 188, 246, 250, 252
Հովհան Ջմշկիկ 64
Հովհան Գ (Իմաստասեր) Օձնեցի 18, 25, 28, 29, 120, 123, 188, 189, 191, 192, 194, 195
Հովհաննես Գառնեցի 301, 302
Հովհաննես, գրիչ 54—56
Հովհաննես, փիլ. 39
Հովհաննես, երաժիշտ 39
Հովհաննես Դրասխանակերտցի 9, 49
Հովհաննես Երզնկացի Պլուզ 10, 34, 36, 40, 44, 50, 76, 83, 112, 168, 234, 242, 278, 287, 288—291, 293, 295—297, 304, 309
Հովհաննես Թլկուրանցի 44
Հովհաննես Կոզեռն 35
Հովհաննես Նարեկացի (նաև՝ Հովհաննես վանական), ավագ եղբայրը Գր. Նարեկացու 57, 58, 164, 283, 286
Հովհաննես Սարկավագ (Իմաստասեր) 10, 39, 55, 76, 235, 239, 241, 300, 301, 318, 322
Հովհաննիսյան Հ. 31
Հովնան Մարգարե 120, 135
Հովսեփյան Գ. 6, 50, 116, 297, 298, 300, 304
Հուսեփ Դրազարկցի 42
Հուսիկ, փիլ. 39

Ղազար Ճահկեցի 7, 91, 94
Ղազար Փարպեցի 20, 92, 153
Ղազինյան Ա. 74
Ղազնևիներ 62

Մալխասյան Ստ. 153
Մակար Եկմալյան 111
Մամբրե Վերծանող 18
Մանանդյան Հ. 9
Մանկասարյան Կ. 113, 208
Մանուել, երաժիշտ 42
Մանուել, ճարտարապետ 49, 259
Մանուել, փիլ. 42
Մանուել Ա կայսր 61
Մաշտոց Ա Եղիվարդեցի, կաթողիկոս 26, 79
Մատթեոս առաքյալ 56
Մատթեոս Ջուղայեցի 34
Մատթեոս Ուռհայեցի 33
Մարգար, փիլ. 42
Մարկո Պոլո, ճանապարհորդ 33
Մարտիկյան Ջորջ 74
Մելիքյան Սպ. 113, 114, 208
Մերկյուրիոս, զորավար 302
Մեսրոպ Մաշտոց 21—23, 28, 54, 55, 64, 76, 79, 92, 108, 115, 129, 142—144, 147, 153, 154, 167, 179, 311
Մինասենց Թովմա 97, 101, 139, 295, 302, 306
Միսաք Մեծարենց 88
Միքայել Դուկաս 64
Միքայել Պսելլ 63—65
Մլքե, թագուհի 49, 187
Մխիթար Այրիվանեցի 10, 39, 40, 83, 112, 278, 297—304, 305—307, 309
Մխիթարյաններ 7, 82, 83, 89, 282, 290
Մխիթար Սեբաստացի 324
Մկրյան Մ. 88
Մկրտիչ Էմին 297
Մնացականյան Ա. 155, 312
Մովսես Խորենացի (Մովսես Քերթող) 10, 22, 29, 102, 120, 125, 138, 145, 147, 148, 153—156, 163, 164, 167, 179, 183, 186, 283, 284, 286
Մովսես Կաղանկատվացի 18, 93, 298
Մսերյանց Մ. 50

Նալյան Հ. 228
Ներսես, փիլ. 39
Ներսես Բ Բագրևանդցի 24
Ներսես Գ Իշխանցի 25, 133
Ներսես Լամբրոնացի 5, 6, 10, 42, 46, 70, 76, 94, 241, 244, 260, 261, 264
Ներսես Մեծ 19, 76, 123, 168, 287—289
Ներսես Մշեցի 283
Ներսես Շնորհալի 10—12, 33, 34, 41—44, 47, 48, 50, 53, 76, 78, 82, 103, 112, 135, 137, 142, 168, 169, 178, 182, 183, 187, 188, 194, 200, 226, 229, 233, 234—237, 241, 244—246, 248, 250, 253, 256, 257, 259—261, 278, 282, 288, 289, 304, 307, 309, 318, 319, 322—324
Նիկողայոս, գրիչ 303
Նիկողայոս Հայրապետ (Սքանչելագործ) 234, 288, 289

Շապուհ Բագրատունի (Կեղծ) 32, 49

Ոսկյան Հ. 51, 57, 301
Որոտման որդիներ 261

Ջամշյան Մ., վրդ. 7, 50, 279, 282
Ջոպանյան Ա. 8, 90, 91

Պալասանյան Ս. 23
Պաղտասար Դպիր 324
Պատկանյան Ք. 297
Պետրոս առաքյալ 188
Պետրոս Գետադարձ, կաթողիկոս 10, 37, 233—235
Պետրոս Գափանցի 228, 324
Պողարյան Ն. տե՛ս Մովսական
Պողոս առաքյալ 188
Պողոս Կոստանդնուպոլսեցի, վրդ. 300
Պոռուրյան Մ. 290, 311, 312
Պորփյուր 300
Պրոբոս, վկա 263

Ջանիկյան Հ. 35
Ջիվանշիր, իշխան 93

Ռաբիա ալ-Ադավիա 65
Ռոմանոս Երգեցող 24, 25
Ռոսակես, փիլ. 39
Ռուդակի 66
Ռումի 65

Սայաթ-Նովա 324
Սահակ, եղբայրը Գր. Նարեկացու 58
Սահակադուխտ, Բույրը Ստեփանոս Սյունեցու (II) 10, 25, 187, 195, 298, 299
Սահակ Պարթև 21—23, 28, 54, 76, 79, 92, 102, 119, 125, 133, 136—139, 142—144, 147, 153, 154, 156, 167, 179, 236, 309, 311
Սահակ Զորափորեցի 24, 161, 162, 167, 177—184, 187, 189, 236
Սամաճյաններ 62
Սամվել Խմաստակ 26
Սամուել Անեցի 6
Սամուել, երաժիշտ 37
Սանայի 65
Սարգիս, երգիչ 17, 191
Սարգիս Երեց 163—165, 234, 235
Սարգիս Պիծակ 259
Սարգսյան Բ. 29, 164
Սարգսյան Վ. 307, 308
Սարկավագ, վրդ. տե՛ս Հովհաննես Սարկավագ
Սաֆարյաններ 62
Սենեբերիմ Արծրունի 48, 57, 231
Սեն-Մարտեն 51
Սիմեոն, փիլ. 42
Սիմեոն Աստվածաբան 63, 64, 68
Սիմոն Երևանցի 229
Սմբատ Սպարապետ 33
Սողոմոն, արքա, որդի Դավթի 30, 94
Սողոմոն, 25
Ստեփանոս, փիլ. 39
Ստեփանոս, երաժիշտ 28, 29
Ստեփանոս Ասողիկ 26
Ստեփանոս Ապարանցի, եպս. 5, 178
Ստեփանոս Կարմիրվանեցի 50
Ստեփանոս Մանուկ, վրդ. 42
Ստեփանոս Նախավկա 188, 189
Ստեփանոս Սյունեցի Առաջին 22, 145, 179
Ստեփանոս Սյունեցի Երկրորդ 10, 16, 25, 28, 29, 93, 102, 187, 194, 195, 298, 299
Սրիկ Կոստանդ տե՛ս Կոստանդին Սսեցի
Սրվանձտյան(ց) Գ. 153, 154

Վահան Գողթնեցի, իշխ. 192—194
Վահան Կամսարական 15
Վարազ Պալունի 15
Վարդան Անեցի 322
Վարդանանք 233
Վարդան Արևելցի 10, 40, 133, 163, 164, 278, 283, 286, 287
Վարդան Բարձրաբերդցի 42, 283
Վարդան, երգեցող 42
Վելեշ է. 20

Տաշյան Հ. 78, 265, 266, 279, 282
Տարագոս, վկա 263
Տեր Իսայել 6, 46, 94
Տեր-Մկրտչյան Գալուստ, Միաբան 50
Տեր-Մկրտչյան Կ. 142
Տեր Մուշեղ, ճարտասան 93
Տեր-Սահակյան Կ. 194
Տճոեսյան Ե. 83, 120, 124, 170, 194, 241, 242, 306, 308, 309
Տրդատ, ճարտարապետ 49, 259
Տրդատ Գ. 155
Ուխտանես, եպս. 52, 53, 56, 93

Փավստոս Բուզանդ 125
Փիլոն Ալեքսանդրացի 300

Քյուրտյան Հ. 290
Քրիստոսատուր, գրիչ 74, 75
Քուշնարյան Ք. 9, 190, 218, 231, 260

Օմար Խայամ 66
Օշական Հ. 259
Օրբելյան Ստ. 26, 53, 298, 299

Ֆիրդուսի 17, 66
Ֆրիկ 44

Ալեքսանդրիա 147
Ավանց անապատ 42
Անկ 7, 16, 35, 57, 317
Անկեր, վանք 41
Ազատ, գետ 299
Աղբամար, վանք 26, 49, 97, 295
Աղբամարի ս. Խաչ եկեղեցի 49
Այրիվանք 25, 304
Անի 9, 30, 38, 39, 111, 228, 231, 233, 239, 318
Անի, մայր տաճար 37, 49
Ապարանից խաչ 7
Արաբական խալիֆայություն 48
Արեկ, գյուղ 7, 57
Արծրունի իշխանական տուն 48, 49
Արշարունիք 24
Արևելք 14, 23, 59, 61, 62, 283
Արևմուտք 14, 44, 59, 62
Արմակաղին 41, 42, 46, 240, 290

Բագրատունի իշխանական տուն 48
Բալկաններ 61
Բաղդադի խալիֆայություն 62
Բեթանիա 133
Բյուզանդիա 23, 48, 61, 187

Գառնի 299
Գեղարդ 25
Գլաձոր 193, 194
Գողթն 193, 194

Դերջան, գավառ 51
Դվին 17, 154, 299
Դրազարկ, վանք 41, 42, 55, 74, 180, 240

Եվրոպա 39
Երասխաձոր 24
Երուսաղեմ 40, 41, 82, 115, 133, 235
Երուսաղեմի ս. Հակոբյանց վանք 82

Զմյուռնիա 7

Էջմիածին 8, 49, 76, 81, 228, 249

Թյուրքիա վանք 42

Ժնև 8

Իսրայել 140
Իտալիա 61
Իրան 62

Լավոդիկե 20
Լոզան 8
Լոռի 279
Լևանտ 39

Խարբերդ 39
Խլաձորի վանք 51

Կամրջաձորի վանք 26, 51
Կարին 39
Կարմիր վանք 41, 42, 240
Կաֆա 249, 303
Կենաց Վայրք 15
Կեսարիա 19
Կեսարիո բեմ 20
Կիլիկիա 6, 12, 30, 33, 35, 38—41, 43, 44, 46, 96, 102, 109, 110, 219, 229, 239 240, 259, 260, 261, 278, 287 289, 290, 318, 320
Կիլիկիայի հայկ. թագավորություն 30, 31, 45
Կիլիկիայի հայկ. պետություն 203
Կոստանդնուպոլիս 7, 8, 61, 80, 241, 307

Հաղարծին, վանք 39, 278, 279
Հաղպատ 39, 55, 278, 301
Հայաստան (նաև՝ Հայք, Հայոց աշխարհ) 11, 12, 14—17, 19, 20, 24—26, 30—33, 37—40, 44, 46, 48, 50, 53, 61, 62, 92, 96, 123, 124, 128, 133, 148, 153, 154, 160, 198, 203, 259, 278, 279, 286, 289, 301, 304, 318, 320
Հավուց թառ, վանք 39
Հռոմոսի վանք 51
Հռոմ 61
Հռոմկլա 41, 241

Ջորոյն ս. Թորոսի վանք 42

Ղրիմ 39, 97, 99
Ղրիմի հայ գաղութ 46

Մասիս, լեռ 115
Մաքենյաց վանք 25
Մեծոփա վանք 45
Մերձավոր Արևելք 44, 45, 59, 61, 68, 123, 163, 287
Միջերկրականի ավազան 44
Միլետո վանք 240
Մշո ս. Առաքելոց կամ Ղազարու վանք 39
Մոկք 5, 178

Նարեկ, գյուղ 7
Նարեկա վանք 27, 37, 50, 51, 53, 54, 57, 58
Նիկոպոլիս 20
Նոր Գետիկ, վանք 39

Շաղատ 24
Շիրակ 24, 25

Պետերբուրգ 91
Պրովանս 34

Ռշտունյաց գավառ (Ռշտունիք) 26, 50, 51, 57, 102
Ռոտակաց գավառ 178

Սանահին 37, 39
Սանդուխտ կույսի եկեղ. 58
Սասանյան Պարսկաստան 16, 17
Սատաղ 20
Սեբաստիա 19, 20, 57, 103
Սիս 41, 42, 45, 46, 96, 279
Սկևռա, վանք 41
Սյունիք 24, 25, 310
Սուխարու վանք 45
Սևանի վանք 26

Վան 39
Վանա ծով 6, 7
Վաղարշապատ 23, 153
Վասպուրական 30, 32, 57, 58
Վիեննա 282, 290

Տարև, վանք 26, 37, 39, 45, 53, 310

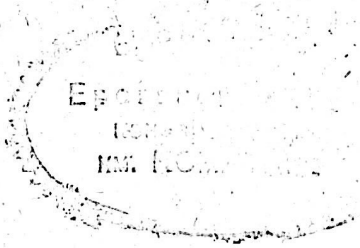
Տիգրոն 17, 191
Տրապիզոն 80

Ցիպնա վանք 96

Ֆրեզնո 74

Քաղաքաղաշտ 153

28801



Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Նախաբան 5

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

Ներածություն: Համառոտ ակնարկ հայ միջնադարյան երաժշտության պատմության վաղ միջնադար (V—Xդդ.) 30

Զարգացած ավատատիրության շրջան (X—XV դդ.) 30

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

Գրիգոր Նարեկացին և նրա ժառանգության երաժշտագիտական բնութագիրը

Նարեկացու ստեղծագործական դիմապատկերը պատմական հետնախորհի վրա

Հայոց պատմության «հարյուրամյա խաղաղության» շրջանը 48

Անանիա Նարեկացին և Նարեկա վանքի երաժշտական ավանդույթները . . 50

Գրիգոր Նարեկացու կյանքի և գործի մասին տվյալները 57

Մերձավոր Արևելքի գրական շարժումները IX—XI դարերում և Գրիգոր Նարեկացու Ողբերգության մատյանը 59

Գրիգոր Նարեկացու գեղագիտական ու երաժշտագեղագիտական գաղափարների մասին 68

Նարեկացու ժառանգության երաժշտական երեսակների լուսաբանությունը

Ողբերգության մատյանի վերաբերությունը հայ երգարվեստի միջնադարյան ավանդույթներին 70

Նարեկացու գանձերն ու նրա միակ շարականը 82

Նարեկացու տաղերը Ողբերգության մատյանի հարաբերությամբ . . . 88

Նարեկացու տաղային ստեղծագործության առ այսօր հայտնի շրջանակներն ու «Հաւիկ»-ի հեղինակային պատկանելության հարցը 90

Նարեկացու տաղերը որպես երաժշտաբանաստեղծական ամբողջական կոթողներ և կանոնացումից ազատ երգեր 91

Նարեկացու տաղերի խազավորման պարագաներն ըստ ձեռագրական տարբեր խմբերի 96

Գրիգոր Նարեկացուց եղանակներով հանդերձ մեզ հասած ստեղծագործությունների արդի ձայնագրությունները (հայկական ու եվրոպական ձայնանիշերով) . 103

Նարեկացու տաղերի՝ Կոմիտասի կատարած ձայնագրությունները 111

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

Գրիգոր Նարեկացու տաղային արվեստը: Նրա նախապատրաստությունը վաղ միջնադարում և բարեբար ազդեցությունը XI—XV դարերի հայ երգաստեղծության վրա

Վաղ միջնադարի ծանր և զարդարուն երգերը

Նախնական դիտողություններ 118

Հայոց հնագույն Սաղմոսարան-ժամագիրքն ու դրան կապված երգեցողությունները 119

Հայոց հոգևոր ինքնուրույն երգը 128

Մեսրոպ Մաշտոցը և ապաշխարության շարականները 129

Սահակ Պարթևը և Ավագ շաբաթվա ու այլ տոների շարականները . . . 133

Մովսես Խորենացին և Ծննդյան ու այլ տոների շարականները 145

Ակ և Բձ կանոնագրությունները հանդիսավոր օրերի եղանակներով . . . 158

Բարսեղ Ճոնը և Աշխարհամատեան կիրակիի հարցն ու գործատումը . . 161

Անանիա Շիրակացին և Հարության ու այլ տոների շարականները . . . 163

Սահակ Ջորափորեցին և Խաչի ու Եկեղեցվո շարականները 177

Հովհան Օձնեցին և ավագ տոների շարականները 188

Խոսրովիդուխտ. Վահան Գողմնեցուն նվիրված գովքը 192
Ժամագրքի երգեցողությունների և շարականերգության հարաբերությունը VIII—X դարերում 196
Նաբեկացու տաղերը 203
XI—XV դարերի հայ երգաստեղծության նմուշներ
Անիի մշակութային մթնոլորտին կապված հեղինակներ։ Անանուն հեղինակ . 228
Պետրոս Գետադարձն ու նրա երաժշտական վաստակը 233
Հովհաննես Սարկավագ վարդապետի տաղային ստեղծագործության մասին . 239
Կիլիկյան հայկական երաժշտական մշակույթը։ Գրիգորիս Պահլավունին և նրա երաժշտական վաստակը 240
Ներսես Շնորհալու երաժշտաբանաստեղծական արվեստը 244
Հայ երգաստեղծության հաշնորհալիական շրջանը Կիլիկիայում 259
Ներսես Լամբրոնացին, նրա շարականներն ու տաղերը 261
Հակոբ Կլայեցին և Աստվածածնի ծննդյան նոր տոնի կանոնը 261
Կոստանդին Սսեցու և նրա տաղերի մասին 265
XIII—XIV դարերում վերաեղանակավորված երկու տաղեր 269
Հայ երգաստեղծության հաշնորհալիական շրջանը կենտրոնական Հայաստանում XIII—XV դարերում։ Խաչատուր-Տարոնեցին և հայոց Պատարագի նախերգը . 278
Վարդան Արևելցին և Մովսես Խորենացու Մննդյան շարականի վերաեղանակավորումը 283
Հովհաննես Երզնկացին և Ջրօրհնեաց հանդեսին կատարվող նրա հորդորակը . 287
Մխիթար Այրիվանեցին և Ավագ հինգշաբթի օրը կատարվող նրա գանձ-երգը . 297
Առաքել Սյունեցին և նրա տաղերը 310
Եզրափակումն 319
Ամփոփում (ռուս., անգլ.) . . .
Ցանկեր

ՆԻԿՈՂՈՍ ԿԻՐԱԿՈՍԻ ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՑԻՆ ԵՎ ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ V—XV ԴԴ.

Հրատ. խմբագիր՝ Լ. Ս. Սարաֆյան, գեղ. խմբագիր՝ Հ. Ն. Գոռծակալյան, տեխ. խմբագիր՝ Լ. Կ. Հարությունյան, սրբագրիչ՝ Ա. Ա. Ավանեսյան

ИБ № 1088

Հանձնված է շարվածքի 30. 01. 1985 թ.։ Ստորագրված է տպագրության 4. 11. 1985 թ.։ ՎՅ 05260։ Չափը 70×108¹/₁₆, թուղթ № 1։ Տառատեսակ «Գրքի սովորական», բարձր տպագրություն։ Պայմ. 30,1 մամ., տպագր. 21,5 մամուլ։ Ներկ մամուլ 30,1։ Հրատ.-հաշվարկ. 26,25 մամուլ։ Տպաքանակ 1200։ Հրատ. № 6410։ Պատվեր № 102։ Գինը 4 ռ. 30 կ.

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող., 24 գ.։
Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24 г.
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24։
Типография Издательства АН АрмССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24.