

ՔԱՐՈՋԻ ԺԱՆՐԸ ՀԱՅ ՀՈԳԵՎՈՐ
ԵՐԳԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Ա. Ս. ԱՐԵՎԵԱՏՅԱՆ

Հայ հոգևոր երգաստեղծության հնադրւոյն տեսակներից է քարոզը, որը, սակայն, մինչև այսօր չի արժանացել առանձին ուսումնասիրության: Սեր- աորեն կապված լինելով, մի կողմից՝ թվերգին, սաղմոսասացությանը, իսկ մյուս կողմից՝ հոգևորական արվեստի տեսակներին, քարոզը հաստատուն տեղ գրավեց հայ պաշտոններգության մեջ, ստանալով ժամանակի ընթաց- քում բնորոշ հատկանիշներ և հող նախապատրաստելով ավելի ուշ շրջանի «գանձ» երաժշտաբանաստեղծական տեսակի ձևավորման համար:

Որպես եկեղեցական գրականության ամենատարածված տեսակներից մեկը, քարոզը¹ իր ծագումով առնչվում է քրիստոնեության առաջին դարե- րին և արտացոլում նոր կրոնի գաղափարական ուղղվածությունն ու ներքին հակամարտությունների ոգին²: Ինչպես հայտնի է, հայկական քարոզագրու- թյունը ձևավորվել է դեռևս IV—V դդ. հույն և ասորի նշանավոր մատենա- գիրների (Բարսեղ Կեսարացի, Գրիգոր Նազիանզացի, Ծվսեբիոս Կեսարացի, Ծփրեմ Ասորի, Ափրատ Զգոն, Հովհան Ոսկեբերան և ուրիշներ) ճարտա- սանական երկերի թարգմանության և մեկնության շնորհիվ: Ազգային քա- րոզագրությունն ունեցավ մեկ հազարամյակից ավելի տևած երևելի քարո- ղիչների մի շղթա, որն ընդգրկում է Գրիգոր Լուսավորչից մինչև Գրիգոր Տաթևացու և Մատթեոս Զուղայեցու այդ տեսակի ստեղծագործություն- ները:

Սակայն դեռևս վաղնջական ժամանակներից քարոզ տերմինը նույնաց- վում էր նաև երաժշտական արվեստի ոլորտի հետ, օգտագործվելով «երա- ժիշտ», «նուագածու», մասնավորապես «փողհար» իմաստներով³, ինչը հա- մաձայնեցվում է սանսկրիտում karu — «գուսան, երգիչ» բառերի հետ⁴: Ուս- տի պատահական չէ երգվող քարոզի առկայությունը հայկական պաշտոնե- րության մեջ: Այդ տիպի քարոզը խորապես արտահայտել է վաղ շրջանի քրիստոնյա եկեղեցու պահանջները հոգևոր երգեցողության բնույթի վերա- բերյալ: Դրանցից էին մտքի առավել մատչելիությունը, խոսքի գերիշխումը մեղեդու հանդեպ, վերջինիս զուտ ենթակայական դերը, որտեղից էլ բը- խում է քարոզի վանկային կառուցվածքը և առհասարակ երաժշտաարտա- սանական բնույթը: Այն մեծապես կապված էր երգեցիկ ընթերցանության ավանդույթների հետ, որոնց արմատները շատ ավելի խորն են ու տանում

¹ Հստ 2. Աճառյանի քարոզ նշանակում է մոնետիկ, բարձրաձայն հրապարակող կամ հայտարարող — ասոր. kārōzā, արամ. kārōz, եբր. kəraz, արաբ. karaza, հուն. χήρυξ (տե՛ս 2. Աճառյան. Հայերեն արմատական բառարան. հ. Գ, Երևան, 1979, էջ 563):

² Հայտնի է, որ, օրինակ, ինչպես Բարդաժանի, այնպես էլ Ծփրեմ Ասորու ճառերից և չափածո քարոզներից շատերը ուղղված էին զնոստիկների և սկեպտիկների ուսմունքի դեմ՝ և ունեին խրատական-հորդորական և մեղադրական բնույթ: Այդ մասին տե՛ս, օրինակ, Rubens Duval. Anciennes littératures Chrétiennes. La littérature Syriacque, Paris, 1907, p. 14.

³ Տե՛ս նոր Բազիլիք հայկազեան լեզուի. հ. Բ, Վենետիկ, 1837, էջ 999:

⁴ Տե՛ս 2. Աճառյան. Հայերեն արմատական բառարան. հ. Գ, էջ 563:

են դեպի հեռավոր անցյալը՝ հին երրայական աստվածաշնչային Օրինաց և Մարգարէից գրքերի երգեցիկ ընթերցանությունը, հին հունական պրոսոդիկ ընթերցանությունը, մեհենական պաշտոններգությունը և այլն: Ուշագրավ է, որ երգեցիկ ընթերցանությունը, որը շատ մասնագետների կողմից արգարացիորեն դիտվում է որպես քրիստոնեական պաշտոններգության հիմնարար տեսակ (protogenre)⁵, դարերի ընթացքում իր հիմնական գծերով մնացել է անփոփոխ: Ահա թե ինչ է ասել հունական պրոսոդիայի մասին հոետոր Դիոնիսիոս Հալիկարնասացին, որն ապրել է մ. թ. ա. 30-ական թթ. ճեռսքի մեղեդին փոփոխվում է մոտավորապես հնգյակին (δίαπεντε) հավասար ինտերվալով, իսկ ձայնը չի անցնում երեքուկես տոնի սահմանները⁶: Անցյալ դարի վերջում Կոմիտասը, անդրադառնալով քարոզին, դրում էր հետևյալը. «Քարոզը ընթանում է ձայների որոշ հաջորդականությամբ, թեև էպոսն միևնույն ձայնի վրա կանգնած են մնում: Ունի մաքուր հենգյակի ծավալ: Գործածական չեն թռիչքները: Յուրաքանչյուր բառի ամեն մի վանկ ունի միայն մի ձայն, բացառություն է կազմում վերջին հատվածի վերջընթեր վանկը»⁷:

Այս հատկանիշները համընդհանուր էին վաղ շրջանի ողջ քրիստոնյա եկեղեցիների պաշտոններգության համար, ծնելով գրական տեսքերի եղանակավորման մի շարք նմանատիպ ձևեր (lectio solennis, liturgische recitativ, распевное чтение և այլն): Հայտնի է, որ մեզանում էլ Հին կտակարանի մարգարեական գրքերի և Ավետարանի թվաստեղծությունը եղանակավոր է և երգվում է ըստ կետադրության⁸, Հայ եկեղեցում մշակված երգեցիկ ընթերցանության՝ թվերգի սկզբունքներին վերահիշյալ հոգվածում թավական մանրամասն անդրադարձել է Կոմիտասը, բերելով կետադրության և առոգանության նշանների երգեցիկ մեկնաբանության մի շարք օրինակներ⁹: Սակայն խոսելով քարոզի մասին, որը նա որակում է իբրև ճառ, Կոմիտասը սահմանափակվում է թվերգի տարբեր տեսակների (փոխ, քարոզ, թվասացություն) հնչյունային ծավալման օրինաչափությունների նկարագրությամբ՝ տալով դրանց կազմության սխեմատիկ տախտակները¹⁰, Հեղինակի տեսադաշտից դուրս է մնում այն փաստը, որ, օրինակ, քարոզ տեղիները օգտագործվում է նաև այլ իմաստով: Ուստի անհրաժեշտ ենք համարում հստակեցնել այդ իմաստների նշանակությունը:

Թվերգի տեսակներից առաջինը, որը նույնանում է liturgische recitativ¹¹ հասկացության հետ և համընդհանուր է քրիստոնյա եկեղեցիների համար իբրև ժամերգության ընթացքում գործածվող ասերգ (տարբերությունները վերաբերում են այս կամ այն ժողովրդին հատուկ մեղեդային

⁵ Տե՛ս, օրինակ, Т. Ф. Владышевская. К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения.— IX Международный съезд славистов, Киев, 1983. Доклады. М., 1983, с. 5.

⁶ E. Wellesz. A history of Byzantine music and hymnography. Oxford, 1961, p. 250.

⁷ Կոմիտաս. Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ. Հայ եկեղեցական երաժշտություն. Երևան, 1941, էջ 156.

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Նույն տեղում, էջ 158—164.

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 154—155: Նշված օրինակները և տախտակները բերված են նաև Ն. Քաճմիզյանի «Теория музыки в древней Армении» գրքում (Երևան, 1977, էջ 154—159).

¹¹ Այս տերմինը մենք փոխ ենք առել Գ. Վազների գրգորիական երգեցողությանը նվիրված բազմահատոր ուսումնասիրությունից, Տե՛ս Р. Wagner. Einführung in die gregorianischen melodien Teil III. Leipzig, 1921: Վազների աշխատության մեջ այդ տերմինը ընդգրկում է երգեցիկ ընթերցանության բոլոր տեսակները:

եկեղծման ազգային առանձնահատկություններին), առհասարակ սարկավազի կողմից կատարվող բոլոր մասերն են¹²։ Այդ իմաստով ցայտուն օրինակ է պատարագի քարոզը, որը սարկավազի ազգարարող ռեպրիկների և կանխադրող միջամտությունների ձևով կարևոր դեր է կատարում պատարագի առանձին ավարտուն երգեցիկ մասերը իրար կապելու գործում։ Սարկավազի քարոզի և քահանայի կողմից ընթերցվող մասերի շնորհիվ է, որ ստեղծվում է պատարագի բնորոշ միջանցիկ ծավալուն երաժշտածիսական ձևը։

Երկրորդը ժամագրքի մաս կազմող քարոզն է, որը հանդես է գալիս իբրև ինքնուրույն երաժշտաբանաստեղծական տեսակ (ժանր) և որպես այդպիսին հատուկ է միայն հայկական ժամերգությանը¹³։ Ժամագրքային քարոզը կրում է հնդինական ստեղծագործության դրոշմը՝ ի տարբերություն պատարագի քարոզի, որը հիմնված է համընդհանուր քրիստոնեական ծիսական բանաձևերի վրա, թեև՝ այդ ծիսական բանաձևերը մասամբ առկա են նաև ժամագրքային քարոզում, ինչպես կտեսնենք ստորև։

Եթե խոսելու լինենք ժամագրքային քարոզների ակունքների մասին, ապա մեր կարծիքով, դրանք նախ և առաջ պետք է փնտրել վաղ քրիստոնեական ասորական պաշտոնեությունների մեջ։ Պատահական չէ, որ ի թիվս այլ՝ պաշտամունքի մեջ գործածվող խոսքերի, հենց ասորերենից են հայերենին անցել *kāroza* — քարոզ և *kārczi* — քարոզչություն բառերը¹⁴։

Ժամագրքային քարոզների ձևավորման վրա ամենայն հավանականությամբ առավելապես ազդել են ասորի հնդինականների՝ հիմնականում Եփրեմ Ասորու, արձակ և լափածո քարոզների և ասացվածքների ոճական առանձնահատկությունները¹⁵։ Ռուս հայտնի ասորագետ Պիգուլևսկայան, վերլուծելով Եփրեմ Ասորու գրական ժառանգությունը և բնորոշելով այն հսկայական ազդեցությունը, որը կրել են նրանից բյուզանդական և հայկական հիմնեղությունների ժանրերը, նշում է, որ Եփրեմի նույնիսկ արձակ քարոզը, ճառը, ասացվածքը (մեմրան) հաճախ ունեն որոշակի երաժշտական հստակություն, կշռույթ, որոնք գոյանում են զուգահեռականության (պարալելիզմի) հնարանների օգտագործման շնորհիվ¹⁶։ Սակայն ի տարբերություն ասոր-

¹² Վաղ քրիստոնեության պայմաններում սարկավազի (δισκογος) պաշտոնը կապված էր դպրագետի պարտականությունների, իսկ համապատասխան օժտվածության դեպքում՝ նաև երգաստեղծությունների հորինման կամ կազմության պարտականության հետ, այսինքն՝ հաճախ սարկավազը հանդես է գալիս որպես բանաստեղծ և երաժիշտ։ Հատկանշական է, որ և՛ Եփրեմ Ասորին, և՛ Ռոմանոս Երզնցոզը՝ վաղ քրիստոնեական հիմնեղության այդ առավել նշանավոր ներկայացուցիչները, սարկավազներ են եղել և երբեք առաջ չեն անցել այդ աստիճանից տե՛ս С. С. Аверинцев. Между «изъяснением» и «прикровением»: ситуация образа в поэзии Ефрема Сиринна.— Восточная поэтика (специфика художественного образа), М., 1983, с. 227.

¹³ Այդ է հավաստում նաև Վ. Հացունին. տե՛ս Պատմություն հայոց Ազգային պատմության, 1965, էջ 166։

¹⁴ Տե՛ս Երվանդ Տեր-Մինասյանց. Հայոց եկեղեցու հարաբերությունները ասորյան եկեղեցիների հետ. Ս. էջմիածին, 1908, էջ 32։

¹⁵ Ասորական քրիստոնյա գրականության տեսակների մասին մանրամասն տե՛ս R. Duval. Op. cit., p. 13—18; A. Baumstark. Geschichte der syrischen literatur. Bonn. 1922, S. 40—52; E. Wellesz. A history of Byzantine music and hymnography, p. 184—185; Н. В. Пигулевская. Культура сиринцев в средние века, М., 1979, с. 138—140; С. С. Аверинцев. Указ. соч., с. 227—228; Կցուրդք Ս. Եփրեմի երկերի Ասորու, հրատ. Ն. Ակինյան. Վիեննա, 1957, էջ Թ. 2. Գ. Ահլբոռյան. Հայ-ասորական հարաբերությունների պատմություն (III—V դդ.). Երևան, 1970, էջ 131—133։

¹⁶ Н. В. Пигулевская. Указ. соч., с. 138.

բական քարոզչների, որոնք դուրս չեկան սովորական եկեղեցական ասերգի և ճարտասանական-բանաստեղծական տեսակների շքանակներից, հայկական քարոզչները ունեցան նաև երգվող մի յուրատեսակ ճյուղավորում, որն իրենից ներկայացնում է «արձակ երգ»¹⁷։ Բանասեր Ա. Քյոչկերյանը, անդրադառնալով Գրիգոր Նարեկացու գանձերի աներկբա կապին հին քարոզչների հետ, հշել է, որ «քարոզչները կայուն ծավալ չունեն, Ավելի հաճախ դրանք փոքրիկ պարբերություններ են, որոնք սկսվում են «Եւ ես խաղաղութեան շէր աղաչեսցուք» ու ավարտվում՝ «Ամենակալ Տէր Աստուած մեր, կեցո և ողորմեա» բառերով։ Պատահում են նաև համեմատաբար ընդարձակ քարոզչներ, որոնք ունեն առավել ամբողջական տեսք՝ կազմված մի շարք տներից։ Այդ տներից յուրաքանչյուրը հաճախ վերջանում է «Աղաչե՛ք», «Ի Տեառնէ խնդրեսցուք» և նման կոչերով, որոնց ժողովուրդը արձագանքել է ասելով՝ «Լուր, Տէր և ողորմեա»։ Ամենից հատկանշականը, սակայն, քարոզչների գրեթե անփոփոխ կրկնվող յուրատեսակ ավարտն է, որից զուրկ են ինչպես աղոթքները, այնպես էլ ժամերգության մասը կազմող մյուս ընթերցվածքները»¹⁸։

Քարոզչները հիմնականում զետեղված են հայոց ժամագրքում կամ Աղոթամատուցում։ Նրանք հանդիսացել են հեղինակային առաջին կարևոր ներմուծումները մեր հնագույն Սաղմոսարան-ժամագրքում, որոնք իրարից անջատում էին տարբեր ժամերի համար նախատեսված սաղմոսների խմբերը՝ կանոնները և դրանց կցվող մարգարեական օրհնությունները։ Քարոզչների ներմուծումով փառաբանող նոր փուլ է սկսվում Աղոթամատուցի աղոթականացման գործում և ձևավորվող ժամագրքը ստանում է ավելի որոշակի տեսք։ Այդ նորույթի մասին մեզ տեղեկություններ է հաղորդում «Մաշտոց» ծիսարանի հնագույն հիշատակարանը՝ «Օրհնությունաբեր ցուցակը»։ Այն հատվածում, ուր խոսվում է Սահակ Պարթևի և Հովհան Մանդակունու նորամուծությունների մասին, ասված է. «Արար սուրբ Սահակ եւ զԴ քարոզսն զգիշերոյ եւ նոցին աղաթսն։ Իսկ ղՀիմնարկեք եւ զԵկեղեցի արհնեք, եւ զՍրբի տաճարի, եւ ժամահարի եւ Մկրտութիւն առնել, եւ Խաչ արհնել եւ Պսակ դնել, եւ ղՊահոց քարոզսն եւ աղաթսն, զայդ Մանդակունի է արարեալ»¹⁹։ Այստեղ ըստ էության հիշատակված են Սահակ Պարթևի անունով մինչև մեր օրերը հասած գիշերային ժամի՝ «Վասն ի վերուստ», «Վասն ի գիշերի», «Վասն ուղղելոյ» և «Վասն գտանելոյ» չորս քարոզչները, ինչպես նաև՝ Հովհան Մանդակունու ավելացրածներից գիշերային ժամի նախադաս «Չարթուցեալքս ամենեքեան», Գ ժամի «Միաբան ամենեքեան», Զ ժամի «Արթուն մտօք», Թ ժամի «Սուրբ սրտիւ» և երեկոյան ժամի «Աղաչեսցուք զամենակալն» քարոզչները՝ իրենց աղոթքներով²⁰։

Ժամագրքի քարոզչներից է Գրիգոր Լուսավորչին ընծայվող առավոտյան ժամի մի երգասացություն։ Ինչպես ավանդում է Հայսմավուրքը, Գայանեանց սուրբ կույսերի հիշատակի օրվա (6 հոկտեմբերի) առթիվ «...ասաց (սուրբն Գրիգոր) ի պատիւ սրբոց կուսանաց զերգս զայս. «Աստուած մեծ, հզօր եւ փառաւորեալ, լուսաւորիչ սրբոց, եւ ի սուրբս հանգուցեալ

17 Վ. Հացունի. նշվ. աշխ., էջ 256։

18 Տե՛ս Գրիգոր Նարեկացի. Տաղեր և գանձեր, աշխ. Ա. Քյոչկերյանի. Երևան, 1981, ներածություն, էջ 25—26։

19 Տե՛ս Ա. Ս. Արեշտյան. «Մաշտոց» ժողովածուն որպես հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի հուշարձան. Երևան, 1991, էջ 21։

20 Գիշերային ժամի կառուցվածքի պատմական զարգացմանը նվիրված վերջին տարիների աշխի ընկնող ուսումնասիրություններից տե՛ս G Winkler. The Armenian Night Office I: The historical background of the introductory part of Գիշերային ժամ.— Journal of Society for Armenian Studies, Los Angeles, 1984, p. 93—113; The Armenian Night Office II: The Unit of Psalmody, Canticles and Hymns.—Revue des Etudes Armeniennes, 17, 1983, p. 471—551.

զճգնութիւն սրբոց Հոհիսիմեանցն բարեխօս ունիմք առ քեզ»²¹։ Անկախ նրա հեղինակային պատկանելութունից, որը կասկածներ է հարուցում բանասերների մոտ²², այդ միավորի թե՛ գրական և թե՛ երաժշտական տեքստերի հնամեննութիւնը բացահայտ է, ինչը կաշխատենք ցույց տալ ստորև, մյուս քարոզների համեմատութեամբ։

Սրանով չի սահմանափակվում ժամագրքային քարոզների շրջանակը։ Վերը փոքրիշատե անդրադարձանք հայտնի գործիչների և հեղինակների անվան հետ կապված ստեղծագործություններին, սակայն բացի դրանից՝ ժամագրքում տեղ են գտել մի շարք այլ անանուն երգվող քարոզներ, որոնք կազմում են այդ ժողովածուի երաժշտագրական կառուցվածքի անքակտելի մասը։

Այժմ անդրադառնանք վերոհիշյալ քարոզների երաժշտաոճական առանձնահատկություններին։ Աղբիւրք և թե՛ նշենք, որ դատելով Ն. Բաշճյանի կատարած ձայնագրություններից, որոնք հրատարակվել են հայ եկեղեցու կողմից²³, լրիվ, և, ընդհանուր առմամբ, հարազատ ոճով պահպանված են Սահակ Պարթևի հորինած շորսը²⁴։ Հովհան Մանդակունու քարոզներից ձայնագրված է դիշերային ժամի «Ջարթուցեալքս»-ը, երեք տարբերակներով՝ ծանր, չափավոր և հորդոր, որոնցից, ըստ Ն. Բաշճյանի, հնագույն դրոշմ է կրում երրորդը²⁵։ Գ, Զ, Թ ժամերի քարոզների՝ «Միաբան ամենեքեան», «Արթուն մտօք» և «Սուրբ սրտիւ», ինչպես նաև երեկոյան ժամի «Աղաչեսցուք»-ի եղանակները չեն հասել մեզ։ Տեսնենք, թե ինչ են իրենցից ներկայացնում Սահակ Պարթևի քարոզները։ Նախ բերենք գրական տեքստը, ոճի և ծավալի մասին պատկերացում տալու համար։

Եւ եւս խաղաղութեան զՏէր աղաչեսցուք։

Տէր, ողորմեա։

Վասն ի վերուստ խաղաղութեան եւ փրկութեան անձանց մերոց, զՏէր աղաչեսցուք։

Տէր, ողորմեա։

Վասն լսելի լինելոյ Տեառն Աստուծոյ ձայնի աղաչանաց մերոց, զՏէր աղաչեսցուք։

Վասն քաղի եւ ներող լինելոյ Աստուծոյ ի վերայ մեղաց մերոց, զՏէր աղաչեսցուք։

Վասն թողլոյ մեզ զամենայն յանցանս մեր զկամայ եւ զակամայ, զՏէր աղաչեսցուք։

Վասն զի մի ընդ խոտանս գտանիցիմք յաւուրն պատասխանատուութեան, զՏէր աղաչեսցուք։

Վասն հոգւոց հանգուցելոց՝ որք ճշմարիտ եւ ուղիղ հաւատով ի Քրիստոս ննչցին, զՏէր աղաչեսցուք։

Յիշեա, Տէր, եւ ողորմեա։

Յիշեա, Տէր, եւ ողորմեա։

Եւ եւս միաբան վասն ճշմարիտ եւ սուրբ հաւատոյս մերոյ, զՏէր աղաչեսցուք։

Տէր, ողորմեա։

Ձանձինս մեր եւ միմեանս Տեառն Աստուծոյ ամենակալին յանձնարացուք։

Քեզ Տեառնդ յանձն եղիցուք։

21 Տե՛ս Գրիգոր որ կոչի Այսմաւուրք. Կ. Պոլիս, 1730, էջ ԺԺ։

22 Գրիգոր Լուսավորչի անվան առկայութիւնը խորագրում գիտվում է որպէս բացառութեան կարոտ վրիպում, քանի որ հենց տվյալ քարոզի վերջում, իբրեւ բարեխոս թվարկվող սրբերի մեջ հիշված է նաև ինքը՝ Գրիգոր Լուսավորիչը (տե՛ս Գրիգոր Նարեկացի. Տաղեր և գանձեր, Ներածութիւն, էջ 24)։

23 Տե՛ս Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրքոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ. Վաղարշապատ, 1877, էջ 182—188 (ի պէտս հասարակ աւուրց) և 175—181 (վասն հանդիսաւոր աւուրց)։

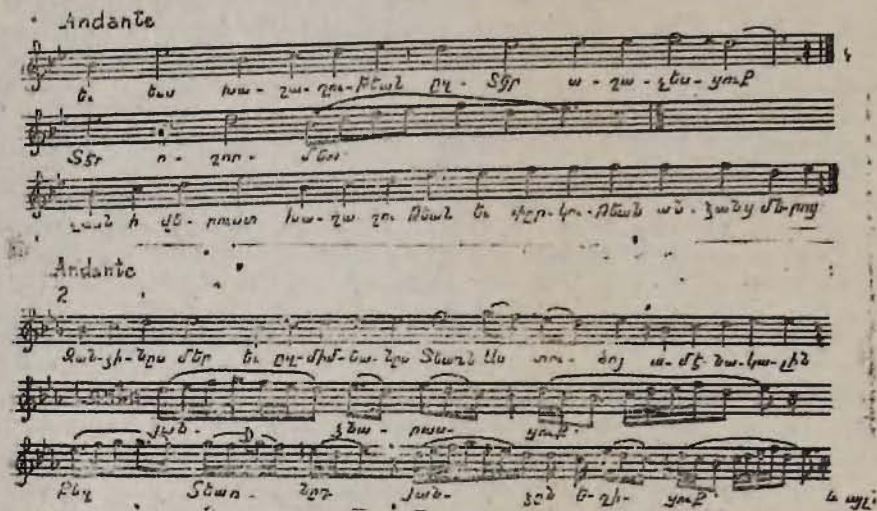
24 Տե՛ս Ն. Թաճմիզյան. Հասարակ օրերի կանոնադրութիւնները. — «Էջմիածին», 1971, № 4, էջ 40։

25 Նույն տեղում։

Ողորմեա մեղ, Տէր Աստուած մեր, ըստ մեծի ողորմութեան քում. աստուծոյ ամենեքեան միաբանութեամբ:

Տէր, ողորմեա, Տէր, ողորմեա, Տէր, ողորմեա²⁶:

Այստեղ ակներև է շարադրանքի հռիտորական-քարոզչական ոճը, միա-
ժամանակ՝ սեպր կապը սլափարադի քարոզչի և սաղմոսներից եկող դարձ-
վածքների հետ: Խոսքը վերաբերում է մի շարք համընդհանուր քրիստոնեա-
կան ծիսական բանաձևերին, որոնցից առատորեն օգտվել է տվյալ քարոզի
կազմողը կամ հեղինակը: Սահակյան քայույններին անդրադառնալով, Հա-
ցունին նշել է. «Իր քարոզները, տուներու բաժնված, արդեն Երուսաղեմ եւ
ուրիշ տեղեր կիրառված հիշատակութուններու նկարագիրն ունեն, որով և
հնութեան դրոշմը»²⁷: Իսկ խոսելով «Վասն ի վերստ» քարոզին հարող
աղոթքի մասին, նկատել է. «Ուշադրութեան արժանի է և Ազաթադեղոսի
մեկ խոսքը. «Տէր տունընջեան եւ հատիշ խաւարի», ուր զգալի է սահակյան
աղոթքներին մեկուն սկիզբը. «Տէր տունընջեան եւ գոյացուցիչ գիշերս», և
որ իբրեւ ծանոթագույն հասարակաց, կրնար ավելի տալ քան անել պատ-
միչեն»²⁸: Նշենք մեր կողմից, որ սահակյան քարոզները հարատեւել են մի-
ջակ (հասարակ օրերի համար) և շափավոր (հանգիստավոր օրերի համար)
եղանակների տարբերակներով²⁹: Ծանր տարբերակի բացակայութիւնը
նույնպէս հավաստում է դրանց հնամենութիւնը, քանզի հայտնի է, որ
ծանր տիպի եղանակավորումը ընդհանուր առմամբ ավելի ուշ ժամանակ-
ների երևույթ է:



Օր. 1, 2

Այժմ վերը մեջ բերված քարոզի օրինակի վրա տեսնենք, թե ինչպէս են
հնչունավորվում սահակյան շորս քարոզները (տե՛ս նոտային օրինակ 1):
Երգասացութիւնն ունի շեշտված վանկային կառուցվածք և մոտենում է
ասերգի: Երգային տարրը մի փոքր նկատելի է «Տէր, ողորմեա» և «Յանձն
արասցուք» խոսքերի վերջնականի զուգորդութեամբ: Ինչպէս նշել էր դեռ-

²⁶ Ժամագիրք. Երուսաղէմ, 1866, էջ 113—114:

²⁷ Վ. Հացունի. նշվ. աշխ., էջ 154:

²⁸ Նույն տեղում:

²⁹ Երգք ձայնադրեալք ի Ժամագրոց Հայաստանեայց ո. Եկեղեցւոյ, էջ 175—188:

ևս Կոմիտասը, ձայնաթավալը չի անցնում մաքուր հնգյակի սահմանները³⁰։ Սակայն վերջաբանում ձայնաթավալը ընդարձակվում է ևս մեկ քառալարով (b^1-es^2, es^2-as^2) և ապա իջնում նորից դեպի es^1 ։ Այնպես որ, ձայնաթավալը կարող է բավական ընդարձակ լինել՝ ներսում ունենալով քառալարների կամ հնգյակների տարբեր համադրումներ։

Այն եղանակին շատ նման (մի փոքր տարբերակումով) եղանակներով են հեշտունավորվում մյուս երեք քարոզները։ Բոլորի մեջ էլ վերջաբանը առանձնացվում է ձայնեղանակի նոր, վերին հեշտունային ոլորտի ընդգրկմամբ։

Քիչ ավելի ճոխացված եղանակներով (երգային տարրի առումով) և առանձին ծանր հատվածների ներգրավումով (տողերի վերջնամասերում) են հեշտունավորվում տվյալ քարոզները հանդիսավոր, տոնական օրերին (օր. 2)։

Սահակյան քարոզների ձայնեղանակների վերաբերյալ ուշագրավ դիտարկում է կատարել Ն. Թահմիզյանը՝ շուրջ քսան տարի առաջ լույս տեսած իր հոդվածում³¹։ Ըստ մի շարք միջնադարյան ձեռագիր աղբյուրների և ձայնագրյալ ժամագրքի, սահակյան քարոզների ձայնեղանակներն են՝ «Վասն ի վերուստ ... Բկ—Դկ», «Վասն ի գիշերի ... Աձ—Գձ», «Վասն ուղղելոյ ... Ակ—Գկ», «Վասն գտանելոյ ... Բձ—Դձ»։ Հմուտ երաժշտագետը նկատել է, որ իրականում այդ քարոզները ծավալվում են Գձ դարձվածքում։ «Այստեղ (խոսքը ձայնագրեալ ժամագրքի մասին է) քարոզների հիմնաձայնն է՝ երկրորդ վերնախաղ կիսվարը (այսինքն՝ es^2), որը շփոթության տեղիք պետք չէ տալ։ Բավական է ձայնագրությունը փոխադրել փոքր հույակ ցած, և այդ դեպքում հիմնաձայնը կդառնա երկրորդ փուլը (c^2)։ Կարևորը ձայների բացարձակ բարձրությունները չեն, այլ՝ դրանց հարաբերությունները», — իրավացիորեն եզրահանգում է նա³²։ Եվ իսկապես, նրան կրկնակի նշումները բարձրվին բնորոշ չեն մյուս՝ եղանակներով հասած քարոզներին, որոնք, ինչպես կտեսնենք, մեծ մասամբ ընթանում են Գկ ձայնեղանակում։

Ապա ի՞նչ են ուրեմն սահակյան քարոզները մշտապես ուղեկցող Բկ—Դկ, Աձ—Գձ և այլ նշումները։ Հենվելով Հացունու դիտարկումների վրա³³, Թահմիզյանը առաջ է բերել այն համոզեցուցիչ գաղափարը, որ դրանք ոչ թե երաժշտական ձայների կամ օրվա ձայների ցուցիչներ են, այլ համապատասխան սաղմոսականոնները խորհրդանշող հնագույն պայմանական նշաններ³⁴։ Հետագայում, սակայն, այդ նշումները դուրս են եկել գործածությունից, պահպանվելով միայն Սահակ Պարթևի քարոզներին կից, ինչը ինքնին ուշագրավ փաստ է։

Ինչ վերաբերում է սահակյան քարոզների բուն ձայնեղանակին, ապա դա այսօր էլ մինչև վերջ չպարզված խնդիր է։ Հայոց հին ձայնեղանակների դասակարգումն ու բացատրությունը պարունակող ամենավաղ գրավոր վկա-

30 Կոմիտաս. նշվ. աշխ., էջ 156։

31 Տե՛ս Ն. Թահմիզյան. Հասարակ օրերի կանոնադրվածները, էջ 39։

32 Նույն տեղում։

33 Տե՛ս Վ. Հացունու ի. նշվ. աշխ., էջ 155—156։

34 Ն. Թահմիզյան. նշվ. աշխ., էջ 39—40։ «Հենում,— գրում է նա,— գիշերային հսկման ժամանակ, երբ կատարվել են բոլոր ութ կանոնները, սահակյան շորս քարոզները, կրկնվելով կցվել են երկուական (բայց ոչ հաշորդական) կանոնների։ Եվ այստեղից էլ դրանց հիշատակությունը ձեռագրերում՝ «Քարոզ Երանելույ և Իբրեւս ու Նման ձևերով» (այսինքն՝ զույգ կանոնների սկզբնաբառերի մեջբերումով)։ Ըստ այդմ, աղավաղումներից ազատ գրչագրերում սաղմոսականոնները հիշատակվում են 1—5, 2—6, 3—7 և 4—8 զուգորդումներով։ Արդ, սաղմոսականոնները հայտնի են եղել ըստ իրենց ձայնեղանակների ևս, որով թնայնակող քարոզները հիշատակվել են նաև համապատասխան զույգ ձայնեղանակների նշումով։

յությունն է VII դարի հեղինակ Մովսես Սյունեցուն (Քերթովին) վերագրվող «Զաղագս կարգաց եկեղեցւոյ» գրվածքը, որին մի առանձին հոդված է նվիրել ժամանակին Ն. Թահմիդյանը, հրատարակելով դրա քննական բնագիրը³⁵։ Մովսես Սյունեցու ձայնեղանակներին վերաբերող ասույթները մեկնաբանելու ընթացքում, հրատարակողի աչքից չի վրիպել այն իրողությունը, որ ձայնեղանակներից «բոլորը չէ, որ կարող են համապատասխանել արդի ընկալումներին»³⁶, Այսպես, նա ընդունում է, որ հնում սահակյան քարոզները երգվել են Գծ-ում, ինչպես հաղորդել է Մովսես Սյունեցին. «Սոսկալ յարիւնեցան քարոզութիւնք տունջեան եւ դիշերոյ»³⁷։ Սակայն այսօր մեր ձեռքի տակ են սահակյան քարոզների ձայնագրությունները Գծ դարձվածքում, ինչպես մատնանշել է հենց ինքը՝ Թահմիդյանը, և մնացած քարոզները՝ ներառյալ Հովհան Մանդակունու մեկ քարոզը. Գկ ձայնեղանակում³⁸։ Գծ դարձվածքը, մեր այսօրվա ընկալմամբ, օժտված է հստատատեսական, առնական, մեծալար (մաժորային) ելևէջային նկարագրով, որը լիովին համապատասխանում է քարոզի ազդարարող, միասնական աղոթքի հրավիրող առաքելությանը և ոչ մի կերպ չի համաձայնեցվում Մովսես Սյունեցու բերած երրորդ ձայնի բնորոշման հետ, ըստ որի՝ «երրորդ ձայն՝ դիզական աղաչողութիւնս ունի»³⁹։ Նշենք, որ Մովսես Սյունեցու գրվածքում հիշատակված են չորս ձայն, չորս կողմ և երկու ստեղծ ձայնեղանակները։ Դարձվածքների երևույթը ոչ միայն տվյալ հեղինակի, այլ նաև միջնադարյան մի շարք ուրիշ երաժշտա-տեսական բնութի զգրվածքներում արտացոլված է։ Նույնիսկ ուշ ժամանակներում ձայնագրված երգերում դարձվածքները յայդպես էլ հատուկ նշանակում չունեցան⁴⁰։ Մնում է ենթադրել, որ դարերի ընթացքում ձայնեղանակների դասակարգման կամ վերանախման ժամանակ ոչ բոլոր կենցաղավարող ձայնեղանակներն են արձանագրվել, որտեղից էլ ծագել են նման հակասությունները։ Կամ՝ վերանախմանը միջնադարյան քարոզները, փոխելով իրենց ձայնեղանակները։ Մի բան կարող ենք պնդել, որ բոլոր դեպքերում քարոզները մշտապես եղանակավորվել են Գծ-ի հնչյունային համակարգի ուղղորդմամբ, ներառյալ ածանցյալ ձայնեղանակները։

Այժմ դիտարկենք Հովհան Մանդակունու՝ եղանակներով հանդերձ տհաճ պանված գիշերային ժամի «Ջարթուցեալքս ամենեքեան» քարոզը, իր երեք տարբերակներով՝ հորդոր, չափավոր և ծանր⁴¹ (տե՛ս օր. 3, 3 ա, 3 բ)։ Նշենք, որ տվյալ քարոզի գրական տեքստը ներկայացնում է Հովհան Մանդակունուն բնորոշ բարձր հոստորական ոճը, որը մեծապես ազդել է հետագա դարերի հայ բաղմամբիվ հեղինակների ստեղծագործության վրա։ Ժա-

35 Տե՛ս Ն. Թահմիդյան. Մովսես Սյունեցին և նրա «Զաղագս կարգաց» գրվածքը. — «Լրարբեր հասարակական գիտությունների», 1972, № 11, էջ 85—94.

36 Նույն տեղում, էջ 89:

37 Նույն տեղում, էջ 90:

38 Քարոզների ձայնեղանակներին ծանոթանալու ընթացքում պարզվեց, որ ևս մեկ նմուշ է հասել մեղ Գծ դարձվածք-ում։ Դա «Վասն սուրբ տեղոյս» քարոզն է, որը ձայնագրված է միջակ և չափավոր տարբերակներով։ Այստեղ նույնպես ձայնեղանակը ճշտելու համար նպատակահարմար է հիմնադանը (Դ') տեղափոխել մաքուր հնգյակ վեր (Ը2) (տե՛ս Երգք ձայնագրեալք ի ժամադրոց, էջ 276—278)։

39 Տե՛ս Թահմիդյան. Մովսես Սյունեցին ..., էջ 90։ Ի դեպ, տվյալ բնորոշումը ամենևին չի հակասում Գծ-ի արդի հուղական ընկալմանը, որտեղ որոշիչ դեր է կատարում մեծացրած սեկունդայի միջոցով առաջացող տվյալ ձայնեղանակում ընթացող մեղեդիների քնարական, աղայական երանգավորումը։

40 Տե՛ս Ռ. Աթայան. Հայկական խաչային նոտագրությունը. Երևան, 1959, էջ 160:

41 Մենք տեղադրել ենք այդ տարբերակները Ձայնագրեալ ժամագրքի դասավորությանը հակառակ ուղղությամբ։ Ձայնագրեալ ժամագրքում համապատասխանաբար տե՛ս էջ 25, 39 և 55:

Moderato

3

ձար-թու-ցեալքս ա մե-նե-քեան ի հան-գըս-տե-նէ քը-նոյ.
 զոր շնոր-հեաց մօզ մար-դա-սէրն կ'ստանան ի մը-խի-թա-րու-թիւն եւ ի
 սգո-փա-նոս տը-կա-րու-թեան մե-րում:

Andante

ձար-թու-ցեալքս ա մե-նե-քեան
 հան-գըս-տե-նէ քը-նոյ, զոր շնոր-հեաց մօզ մար-դա-սէրն կ'ստանան

Lento

3բ

ձար-թու-ցեալքս ա մե-նե-քեան
 ի հան-գըս-տե-նէ քը-նոյ, զոր շնոր-հեաց մօզ մար-դա-սէրն կ'ստանան
 -նոյ զոր շնոր-հեաց

Moderato

4

կ'ստանան մօզ հը-զոր եւ փա-ռա-ւոր-եալ լու-սա-ւոր-իչ տը-րոյ եւ
 ի ստը-քըս հան-գու-ցեալ ըզ-ձըգ-տու-թիւն սը-րոյ (այս աշուն)
 ու-նիք առ թե՛ ա-շա-նէսք լոր Տէր եւ ո-ղոր-մեաւ և այլն

Andante

5

Մայր տարր ըս-թան-չե-լի լու-սոյն, որ կ'կ'ստանան
 ա-մե-նայն յա-վի-տեանց յի-րո-վայն նի քու-յրն-ցերն եւ գըն-ձու-թիւն
 աշ-խար-հի ճը-նար ըս-թանն կ'ստոր-ուա-ն
 եմք լուր Տէր եւ ո-ղոր-մեաւ

Օր. 3, 3ա, 3բ, 4, 5

մագրքային քարոզները Մանդակունու հոնտորական արձակի հոգևոր վեհապարտմաներով ներշնչված և վարպետորեն ներհյուսված ամենագեղեցիկ էջերից են:

Ձտրթուցեալքս ամենեքեան ի հանգստենէ քնոյ, զոր շնորհաց մեզ մարգասէրն Աստուած, ի մխթարութիւն եւ ի սփոփանս տկարութեան մերում: Եւ եկեալքս միարան հոգևոր երգով ի փառաբանութիւն եւ ի պատիւ ամենասուրբ անուան տևաոն մերոյ եւ փրկչին ճիստաի՝ Քրիստոսի:

Ահիւ եւ գողութեամբ կացցուք յաղօթս առաջի նորա՝ Եւ գոհացարուք զնմանէ, ի գիշերային ժամուս, այսմիկ, վասն իրաւանց եւ արգարութեան. նորա՝ (և այլն)⁴²:

Իրենց բնութիւնով Մանդակունու երգվող քարոզները աղոթք են հիշեցնում, աղերսվելով հայ պաշտոններգութեան մեջ գոյություն ունեցող երգվող աղոթքներին: ավանդութիւն⁴³, Հովհան Մանդակունու քարոզներում՝ Սահակ Պարթևի քարոզների համեմատությամբ, շատ ավելի նկատելի է հեղինակային անհատական ոճը: Սակայն պետք է նշել, որ այն առավելապես դիտելով է գրական խոսքի, այլ ոչ թե՛ երաժշտական մասի մեջ: Վերջինս ամբողջությամբ կապված է մնում քարոզների ձայնային բնութիւնից բխող ծրագրված երաժշտական կառուցվածքին: Ձաթթուցեալքս ամենեքեան քարոզի երեք տարբերակն էլ ընթանում են Գկ ձայնեղանակում:

Քարոզի առաջին բերվող տարբերակը, անշուշտ, թվում է ամենից անխաթարը և հնագույնը: Երկրորդը՝ ընկալվում է որպես առաջինի շատ բնական, ավելի երգայնացված և, ըստ էության, նրանից քիչ տարբերվող մի նմուշ: Ինչ վերաբերում է երրորդին (ծանր), ապա այն կարող է ավելի ուշ ժամանակների մեղեդային մի եղանակավորում լինել: Այդ են հուշում և՛ զարգուորումների առատությունը, և՛ անսովոր թռիչքները (սեքստայով), և՛ տարբեր տեմպերի (ծանր, չափավոր) հաճախակի ընդմիջարկումները⁴⁴:

Վերը դիտարկված քարոզներին (մանավանդ՝ վանկային կառուցվածք ունեցողներին) լիովին հարում է Գրիգոր Լուսավորչի անունով հասած «Սըրբոց Հոփսիմեանց» քարոզը (տե՛ս օրինակ 4):

Մի շարք քարոզներ, որոնցից են՝ «Հայրապետաց եւ վարդապետաց» ու «Մարտիրոսաց եւ ճգնաւորաց» քարոզները, երգվում են գրեթե նույն եղանակով, ընդ որում, ինչպես երևում է բերված օրինակներից, գերակշռում է Գկ ձայնեղանակը⁴⁵: Հենց այդ հանգամանքն էլ պայմանավորում է այդ քարոզների ելեջային ընդհանրությունները:

Ժամագրքային քարոզների թվում կարևոր տեղ են զբաղում հիմնական եկեղեցական տոներից՝ «Մենդեան Քրիստոսի եւ աւետեաց այլ տօնից, սուրբ Աստուածածնի եւ Տեառնըդառաջի» օրերին նվիրված քարոզները, որոնք հնչյունավորվում են հետևյալ եղանակով: Բերենք «Սուրբ Աստուածածնի եւ Տեառնըդառաջի» քարոզի բնորոշ եղանակի չափավոր տարբերակը (տե՛ս օրինակ 5):

⁴² Տե՛ս Ժամագրք, էջ 21—24:

⁴³ Այդ տիպի ամենահայտնի աղոթքներից կարելի է հիշատակել «Հայր մեր»-ը և Գրիգոր Նարեկացու «Հնկալ քաղցրութեամբ»-ը:

⁴⁴ Մանր տարբերակում դարձյալ ակնհայտ է ձայնային փոխադրման երևույթը: Մաքուր քառյակ ներքև փոխադրելով մեղեդու ձայնագրությունը, կատանանք հորդոր և չափավոր տարբերակների հետ նույնացվող Գկ սովորական հնչյունաշարը:

⁴⁵ Հետաքրքրական է, թե՛ ինչպես է բնորոշել Մովսես Սյունեցին երրորդ կողմ (Գկ) ձայնեղանակը. «Իսկ կողմն նորին՝ բերկրալից ձայն, որ եւ վառ իսկ կոչի, այսինքն է՝ խիստ ձայն»,—գրել է նաև Ըստ Աճառյանի «վառ» ածականը այստեղ սերում է հունարեն βαρυς խոսքից և նշանակում է «ծանր», երամբ ձայն, ցածր ձայն» (տե՛ս Արմատական բառարան. հ. Գ, Երևան, 1979, էջ 308): Եվ եթե առաջին երկու բնորոշումները այնքան էլ ընկալելի չեն այսօրվա ունկնդրի համար, ապա վերջին բնորոշումը բավական ճիշտ է. հաղորդել Գկ ձայնեղանակում ծավալվող մեղեդիների բնույթը:

ն. Թաշճյանի ձայնագրած ժամագրքում հանդիպում ենք նաև «Քարոզ վասն Անդաստանի» կոչվող մի եզակի նմուշի, որը փաստորեն կապ չունի տվյալ ժողովածուի կազմի հետ: Այն արձանագրվում է «Մաշտոցում» կամ այլ ժողովածուներում, կենցաղավարելով, ըստ էության, ինքնուրույն կերպով:

Հիշեցնենք, որ «Անդաստան» կոչվող ծեսը կապված է հայկական պաշտոներության մեջ պահպանված հնագույն երկրագործական պաշտամունքներից սերող և քրիստոնեության օրոք փոխակերպված ծեսերի խմբին⁴⁶: Դրանց արձագանքները առավելապես պահպանվել են «Մաշտոց» ծիսարանի մի շարք կանոններում, որոնցից են, օրինակ, սերմ, շեղջ, կալ, հրնձան, խաղողօրհներգները, ինչպես նաև՝ մատաղի և հատի օրհներգությունները: «Անդաստան» ծեսը հետևում է երաշտի դեմ ուղղված աղոթքին: Ժամանակին իր հոգևածներին մեկում այդ ծեսի՝ որպես ծիսական պարի՝ մասին, հիշատակել է Կոմիտասը⁴⁷, իսկ մեր օրերում, նրա ազդագրական նկարագրությունը տվել է բանասեր-բանահավաք Գր. Հակոբյանը⁴⁸: Եզակի է այն փաստը, որ, ի տարբերություն քրիստոնեական ծիսակարգի մեջ ներթափանցած այլ հնամենի ծեսերի, այստեղ պահպանվել են հնագույն սինկրետիկ ծեսի բոլոր բաղադրիչները, այն է՝ խոսքը, երգեցողությունը, պարի տարրերը և հմայական շարժումները: Բնականաբար, մենք շնք կարող դատել այդ ծեսի հեթանոսական կամ նախնադարյան նախատիպերը ուղեկցող երաժշտության մասին, սակայն ուշագրավ է, որ հնագույն սինկրետիկ ծեսի վերահիշյալ բոլոր հատկանիշները եկել-միախառնվել են քրիստոնեական երգեցողության հնագույն տեսակներից մեկին՝ քարոզին, որը, իր հերթին, նույնպես ունի, ինչպես արդեն նշվեց, հնագույն պատմամշակութային արմատներ:

«Անդաստանի» քարոզի գրական տեքստը տարբեր է մինչև հիմա դիտարկված քարոզների տեքստերի սխեմատիկ կաղապարից: Պահպանելով նրա հետ որոշ ընդհանրություն (օրինակ, սկզբնամասը՝ «Եւ եւ խաղաղութեան զՏէր աղաչեսցուք. Տէր ողորմեա: Վասն ի վերուստ խաղաղութեան եւ փրկութեան անձանց մերոց զՏէր աղաչեսցուք: Տէր ողորմեա»), տվյալ նմուշի սկզբնամասում են տեղադրված քարոզի ավանդական ձևին բնորոշ և անփոփոխ վերջաբանի տողերից մի քանիսը («Ողորմեա մեզ Տէր Աստուած մեր ըստ մեծի ողորմութեան քում. ասացուք ամենեքեան միաբանութեամբ: Տէր ողորմեա, Տէր ողորմեա, Տէր ողորմեա»)⁴⁹, որից հետո տեքստի բովանդակությունը շեղվում է ընդունված ձևից՝ զուգորդելով աղոթքի և օրհնության տարրերը: Դրանք ընդմիջարկվում են «ամէն. ալելուիա» խոսքերով՝ կրկներգային մասում, ինչը նույնպես տարբեր է մնացած քարոզներից: Դարձյալ նույնն է ձայնեղանակը՝ Գկ, սակայն տվյալ քարոզն ունի ավելի երգային բնույթ (տե՛ս օր. 6): Այն առավել նկատելի է կրկներգային հատվածներում, իսկ ընդհանրապես՝ ավելի շեշտված է տոնական օրերի համար նախատեսված տարբերակում:

Մի շարք ձեռագիր Գանձարաններում, ինչպես նաև Մաշտոցներում, Հայսմավուրքներում և Ճաշոցներում, հանդիպում է Բարսեղ Կեսարացու անունով հասած՝ «Ժողովեալքս ի տաճար փառաց» սկզբնատողով սկսվող բավական ընդարձակ «Քարոզ Զատկաց»-ը⁵⁰: Ըստ Գ. Զարհանայանի, կա-

⁴⁶ Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Ա. Ս. Արեշատյան. «Մաշտոց» ժողովածուն ..., էջ 13—17:

⁴⁷ Տե՛ս, Կոմիտաս. Հոգևածներ և ուսումնասիրություններ, Պարն ու մանուկը, էջ 64:

⁴⁸ Գր. Հակոբյան. Հայրենի եզերք. Երևան, 1973, էջ 17:

⁴⁹ Հմմտ. Սահակ Պարթևի քարոզների տեքստի հետ. տե՛ս վերը, էջ 203—204:

⁵⁰ Տե՛ս, օրինակ, Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 2061, Գանձատեր, 1310 թ., էջ 2 ա—2 բ, № 8557, Առձեռն Մաշտոց, XIV դ., էջ 309 ա—312 ա. Վենետիկ, Ս. Ղազար, ձեռ. № 1159, Մաշտոց երկաթագիր, XI—XII դդ., էջ 51 ա—56 բ. Երուսաղեմ, Սրբոց Հա-

պաղովկացի եպիսկոպոսի երկերի մեծ մասի հետ մեկտեղ, այն նույնպես պատկանում է հայկական հնագույն թարգմանությունների թվին⁵¹։ Որոշ հեղինակներ կասկածներ են հայտնում «Քարոզ Զատկաց»-ի Բարսեղ Կեսարացուն պատկանելու վերաբերյալ⁵²։ Ուշագրավ է, որ այդ ստեղծագործությամբ հաճախ բացվում են հին խմբագրության Գանձարանները, այսպես կոչված՝ Գանձորքերը, որոնք ներկայացնում են Գանձարանի ձևավորմանը նախորդող յուրատիպ մի փուլ։ «Քարոզ Զատկաց»-ը ընդհանրություններ ունի և՛ ժամագրքային քարոզների, և՛ Գրիգոր Նարեկացու գանձերի հետ, որոնց մեջ նկատելի է այդ քարոզի որոշակի ազդեցությունը⁵³։ Սակայն ամենահատկանշականն այն է, որ տվյալ ստեղծագործությունը ձևագիր մատյաններում մշտապես բերվում է խաղաղրված, և այդ հատկանիշը, մեր կարծիքով, այն ձեռք է բերել հայկական միջավայրում։ Ցավոք, նրա մեղեդին, գանձարանային տասնյակ այլ երաժշտաբանաստեղծական միավորների նման, նույնպես չի հասել մեզ։

Անշուշտ, ժամագրքային քարոզը, ունենալով հաստատված կանոնական ձևեր, այնուամենայնիվ, քարացած ժանր չէր։ Այն ուներ իր կարևոր տեղը պաշտոնեղբայրության մեջ և պահանջում էր հետագա մշակում, որը պիտի արտացոլեր նոր ժամանակների գեղարվեստական ճաշակը և մասնագիտացված մակարդակը։ Լինելով հոգևոր երգաստեղծության ավանդական տեսակներից մեկը, քարոզը գրավել է զարգացած ավատատիրության շրջանի մի շարք նշանավոր երաժիշտ-բանաստեղծների ուշադրությունը։ Դրանց թվում էին Գրիգոր Նարեկացին, որն եղավ այդ ժանրի բարենորոգիչը և ստեղծեց «գանձ» երաժշտաբանաստեղծական տեսակը, ներսես Շնորհալին, որը, հետևելով իր հանձարեղ նախորդի օրինակին, կերտեց մի քանի բարձրարժեք քարոզներ, Հովհաննես Պլուզ Երզնկացին, որից ի թիվս այլ երգասացությունների, հասել է Ջրօրհների հայտնի քարոզը և ուրիշներ։

Գրիգոր Նարեկացու օրոք է, որ հնագույն քարոզները էական և որակական փոփոխություններ են կրում, ինչպես բովանդակության ուղղվածության, այնպես էլ՝ ձևի ու ներքին կառուցվածքի ոլորտներում։ Հնագույն քարոզները խրատական բնույթի, արձակ շարադրանքի գոհաբանություններ էին, որոնք կոչված էին աղոթքի հրավիրելու տաճարում հավաքված հասարակությանը։ Նարեկացուց սկսած, նորաստեղծ քարոզները դադարում են խրատներ կամ աղոթքներ լինելուց և դառնում եկեղեցական տոներին նվիրված պատմողական-նկարագրական բնույթի բարձրարվեստ տաղաշափված ներբողներ⁵⁴։ Ընդարձակվում են դրանց ծավալն ու կրկնակը, առանձին տուն է դառնում վերջաբանը՝ ստանալով յուրատեսակ բովանդակություն, լայնորեն օգտագործվում է ծայրակապը՝ արտահայտված տների սկզբնատառերով⁵⁵։ Այսպես, հնագույն ժամագրքային քարոզների հիման

կորյանց վանք, ձեռ. № 2027, Մայր Մաշտոց, 1266 թ., էջ 224 ա—238 բ, № 2015, Գանձորք, 1387 թ., էջ 1 ա—9 բ։

⁵¹ Տե՛ս Գ. Զարհանյան. Մատենադարան հայկական թարգմանութեանց նախնաց. Վենետիկ, 1889, էջ 334։

⁵² Գրիգոր Նարեկացի. Տաղեր և գանձեր, Ներածություն, էջ 26—27։ Այստեղ հրատարակող Ա. Քյոչկերյանը կասկածի տակ է առնում Բարսեղ Կեսարացու հեղինակ լինելը, սակայն ոչ մի փաստարկ կամ աղբյուր որպես ապացույց չի բերում։

⁵³ Նույն տեղում, էջ 27—28։

⁵⁴ Թեև որոշակի ընդհանրություն պահպանվում է հին քարոզների հետ, օրինակ, բնորոշ դիմում-կոչերը կրկնակների վերջում և այլն։

⁵⁵ Տե՛ս Գրիգոր Նարեկացի. Տաղեր և գանձեր, Ներածություն, էջ 30։ Ցավոք, հրատարակողի ուշադրությունից վրիպել է հին քարոզների երգային բնույթը, որը չեն հուշել նույնիսկ բազմաթիվ ձեռագիր մատյաններում մշտապես հանդիպող ժամագրքային քարոզների ձայնեղանակների նշումները և խաղաղրումները։ Այդ հանգամանքը տեղիք է տվել

վրա հայ երգարվեստում ստեղծվում է «մեծ զարգացում ապրելու ընդունակ մի նոր տեսակ»⁵⁶։

Թե երաժշտականապես ի՞նչ էին իրենցից ներկայացնում Գրիգոր Նարեկացու և Ներսես Շնորհալու քարոզները, դժբախտաբար. հայտնի չէ։ Բազմաթիվ ձեռագիր Գանձարաններում պահպանվել են լոկ դրանց խաղաղությունները։ Դատելով այդ խաղաղությունների նոսր նկարագրից⁵⁷, կարելի է ենթադրել, որ երաժշտական առումով գանձերը հիմնականում պահպանում էին հին քարոզի վանկային կառուցվածքը և ասերգային բնույթը։ Այդ է ապացուցում նաև Հովհաննես Երզնկացու Ջրօրհնեքի քարոզի հարատևված մեղեդին, որի և՛ ձայնեղանակը, և՛ երաժշտական մտքի ծավալման կերպը հար և նման են հին քարոզներին։ Ի տարբերություն Ն. Թահմիզյանի կարծիքի, ըստ որի հետագայում «գանձերի երաժշտական բաղադրիչը մեղեդիապես զգալի հաստացել է, առանձին չեպքերում ձեռք բերելով անգամ տաղային արվեստին հատուկ հատկանիշներ»⁵⁸, մենք հակված չենք այդպես մտածելու։ Թահմիզյանի վերոհիշյալ պնդմանը հակասում են քարոզ-գանձի պատմողական-նկարագրողական բնույթը, որը հելլոնավորվել է մեղեդիական պատմողական ասերգի արտահայտչամիջոցներով, նրա ներածական տեղը և դերը գանձ-շարքում և, ամենագլխավորը, գանձերի խաղաղությունների պարզ, վանկային նկարագիրը, ինչը տարակուսելով արձանագրում է ինքը՝ վաստակաշատ երաժշտագետը⁵⁹։ Բերելով Մխիթար Այրիվանեցու Ավագ Հինգշաբթի օրվա «Միրտ իմ սասանի» նշանավոր ստեղծագործությունը, որպես մեղեդիապես զարգացած գանձի օրինակ, Թահմիզյանը հետևել է ուշ միջնադարից սպրդած մի սխալի, որը հարատևել է մինչև Կոմիտասի ժամանակները⁶⁰։ Այստեղ անտեսվել է այն փաստը, որ «Միրտ իմ սասանի»-ն կազմում է մի մեծ գանձ-շարքի պատկերներից մեկը, որը մեղեդիապես չի հասել մեզ իր ամբողջական տեսքով։ Ընդ օրում, մեղեդիներով հանդերձ պահպանված կտորներից առաջինը՝ «Այս խորհուրդ լցաւ»-ը գանձ-շարքում գրավել է առաջին (այսինքն՝ բուն գանձի) տեղը, իսկ երկրորդը՝ «Միրտ իմ սասանի»-ն, զբաղեցրել է հաջորդ համարներից (տաղ, մեղեդի) մեկի տեղը։ Ամենայն հավանականությամբ, նշված երգասացությունը հանդիսացել է տվյալ գանձ-շարքի տաղը, ինչը և փորձել ենք ապացուցել մեր նախորդ ուսումնասիրության մեջ, հենվելով այդ երգասացությունների երաժշտաոճական քննության վրա⁶¹։

Վերադառնալով ժամագրքային քարոզների պարագային, նշենք, որ գրեթե հետ մեծ առնչություն ունեն «Մաշտոց» ծիսարանի Ջրօրհնեքի և Ունավայի կանոններում ընդգրկված քարոզները⁶²։ Դրանք պարզապես նույն երաժշտաբանաստեղծական տեսակն են ներկայացնում, նմուշներ են, որոնք,

սխալ երգակցության, որ դրանք լոկ ընթերցվող, արտասանվող միավորներ էին՝ ի տարբերություն նորաստեղծ քարոզ-գանձերի։

56 Ն. Կ. Թահմիզյան. Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V—XV դդ. Երևան, 1985, էջ 82։

57 Հիմնական նշաններն ին «չեղաղ», «բուբը», «փուշը» և «խունձը», «երկարն» ու «սուղը», իսկ յուրաքանչյուր սան վերջում՝ մեղեդիական ասերգի հանգանկը ցույց տվող առավել տարածված մեկ-երկու բանաձևեր (տե՛ս Ն. Թահմիզյան. Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը ..., էջ 82—83)։

58 Նույն տեղում, էջ 83։

59 Նույն տեղում։

60 Տե՛ս Կոմիտասի վրդ. Տաղք և ալելուք Հայաստանեայց Առաքելական ս. Ծկեղեցույ. Փարիզ, 1946, էջ 14—16, որտեղ այդ երկու՝ իրարից բնույթով բոլորովին տարբեր երաժշտաբանաստեղծական կտորները նշված են որպես «Գանձ Ա» և «Գանձ Բ»։

61 Տե՛ս «Մաշտոց» ժողովածուն..., էջ 123—124։

62 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Ջրօրհնեքի և Ունավայի կանոնները «Մաշտոց» ծիսարանում. — «Էջմիածին», 1986, Ա, էջ 40—49։

Andante

6

Եւ եւս խա-ղա-ղու-թեան ըստ Տէր ա-ղա-ջեա-
 -յուն
 Տէր ո-ղոր-մեա-
 Ա-մեն ա-լի-լու-իս, ա-լի-լու-իս, ա-լի-լու-իս
 Ա-մեն

Andante

7

Յա-մե-նայն ժամօրհնէք զօրհնեալ փրկիչ Է-մա-նու-էշ Ժր-նար
 Ի կու-սն եւ վե-րա-սին ճշմարտեալ ժր-կոր-դե-ցար այ-սօր Ի Յոր-դա-նան Ի Յով.
 Խա-ն շէ Նո-րի-ն Բա-րե-հո-սե-թեալ լե-նալ զա-ղա-
 շա-նըս քոյ պաշ-տօ-նէ-հց ա-ղա-ջեալ

Andante

8

Աս-տուած մեծ եւ սքան-չի-լա-գործ զօ-րու-թիւն
 ա-նձա-նե-լի բը-նու-թիւն որ ո-ղոր-մու-թեա-մէ
 Խա-ն-ցար առ Նէ-զա-րա-րան ա. մե-նայն յո-շոն-չէ
 զա-ջեալ
 լոր Տէր եւ ո-ղոր-մեա

Օր. 6, 7, 8

ինչպես վկայում են բազմաթիվ ձեռագիր աղբյուրները, բավական երկար ժամանակ զուգահեռաբար գոյակցել են և օգտագործվել գանձերի հետ միա-սին⁶³,

Բերենք Հովհաննես Նրզնկացու «Յամենայն ժամ օրհնեմք» Զրօրհնեքի քարոզի մեղեդին⁶⁴։ Սույն քարոզը օժտված է անվանական ծայրակապով, որը հոգում է հեղինակի անունը՝ «Յովաննիսի երգ» (տե՛ս օր. 7)։

⁶³ Տե՛ս Գրիգոր Նարեկացի. Տաղեր և գանձեր, Ներածություն, էջ 25։

⁶⁴ Տե՛ս Զայնազրեալ երգեցողութիւնը Սրբոյ Պատարագի. Վաղարշապատ, 1878, էջ 212—213։

Տվյալ քարոզի մեղեդին ոչնչով չի տարբերվում մի շարք հնադույն քարոզների մեղեդիներից (տե՛ս օր. «Սրբոց Հովհաննիսանց», «Աստուածածնի եւ Տեառնընդառաջի», «Հայրապետաց եւ վարդապետաց» և այլն), պահպանելով սկզբնամասի բնորոշ վերընթաց ելևէջային շարժումը քառայարի աստիճաններով, ասերգային ելևէջումը (մեկ—երկու ձայների վրա) հիմնական շարադրանքում, յուրաքանչյուր տան վերջընթեր վանկի հետ զուգորդվող ավարտական մեղեդիական բանաձևերը։ Այս բոլորը վկայում է այն մասին, որ V դարից սկսած քարոզի ժանրում ձևավորվում են եղանակավորման բավական կայուն ձևեր, որոնք պահպանվում են և X—XIII դդ. պայմաններում։

Նույնն է հավաստում և Ունևվայի կանոնի երգվող քարոզը, որի հեղինակության հարցը դեռևս բաց է մնում։

Ինչպես հայտնի է, Ունևվայի կանոնը մեզ է հասել երկու տարբերակով։ XIII—XIV դդ. գրչագիր «Մաշտոցների» մեջ կանոնի խորագրում մշտապես հիշատակվում է Եփրեմ Ասորու անունը, որպես այդ կանոնի հեղինակ և կարգադրող, իսկ որպես կանոնի թարգմանիչ նշված է Գրիգոր Վկայասերի։ Ըստ ամենայնի, Եփրեմին է պատկանել նաև այդ ծեսի երաժշտական ձևավորումը ասորական ծիսակարգում, ինչը, իր հերթին, իր ազդեցությունն է թողել հայկական տարբերակի կազմավորման վրա։ Գրիգոր Վկայասերի թարգմանությունից տարբեր հնադույն համառոտ տարբերակի խորագրում Եփրեմի անունը բացակայում է⁶⁵, Անհայտ է մնացել նաև այդ տարբերակի թարգմանչի անունը։ Այդ տարբերակում ոչ մի հիշատակություն չկա և խնդրո առարկա քարոզի մասին։ Այն ի հայտ է գալիս միմիայն Գրիգոր Վկայասերի վերակազմված և ճոխացրած թարգմանության մեջ, որի համար, ըստ երևույթին, ի տարբերություն հնադույն թարգմանության, հիմք է հանդիսացել կանոնի ասորական բնագիրը։ Եփրեմի անվան առկայությունը կանոնի խորագրում, կարծես, նորից ակնարկում է քարոզի ասորական ակունքների մասին։ Բացառված չէ նաև, որ այս քարոզը Ունևվայի նորացված կազմում Գրիգոր Վկայասերի միակ սեփական երաժշտաբանաստեղծական հորինվածքը լինի⁶⁶ (տե՛ս օր. 8)։

Ինչպես պարզ երևում է, այստեղ մեղեդիական պատկերը նույնանում է վերը բերված քարոզների եղանակների հետ, իսկ գրական տեքստը բացահայտում է մի շարք հնադույն քարոզների ոճի ազդեցությունը (հմմտ. թեկուզ տվյալ քարոզի և Գրիգոր Լուսավորչին ընծայվող «Սրբոց Հովհաննիսանց» քարոզի սկզբնատողերը՝ «Աստուած մեծ եւ սքանչելագործ զօրութիւն», որը հանդիպում է նաև «Աստուած մեծ, հզօր եւ սքանչելագործ զօրութիւն» տարբերակով և «Աստուած մեծ, հզօր եւ փառաւորեալ» տողերը)։

Այսպիսով, հստակվում են ժամագրքային քարոզների երաժշտաոճական առանձնահատկությունները, ինչպես նաև այդ քարոզներին սերտորեն առնչվող այլ երաժշտածիսական մատյաններում ընդգրկված մյուս քարոզների շրջանակը։

Ձևավորվելով դեռևս V դարում, երգվող քարոզը եզակի մի երաժշտաբանաստեղծական տեսակ է արևելաքրիստոնեական եկեղեցիների պաշտոններգության մեջ, որը բնորոշվում է հեղինակային բնույթով։ Հայ պաշտոններգության մեջ այն հարատևել է մինչև մեր օրերը, գրեթե անփոփոխ պահելով իր հիմնական հատկանիշները։ Երաժշտական առումով երգվող քարոզը պատկերացում է տալիս պատմողական, մեղեդիական ասերգի տիպերի և այն տարբերությունների մասին, որոնք ունեցել է պարզ թվերգի համեմատությամբ։ Ինչպես հնադույն ծագում ունեցող այլ երգասացու-

⁶⁵ Տե՛ս, օրինակ, Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 1001, էջ 132 ա։

⁶⁶ Այդ մասին տե՛ս նաև մեր հոգվածը՝ Զորահեծի և Ունևվայի կանոնները «Մաշտոց» Միսարանում, էջ 46—47։

թյունները, քարոզները նույնպես խարսխված են եկեղեցական երաժշտության մեջ արմատավորված ձայնային համակարգին: Նրանց եղանակավորման կերպը առավելապես պայմանավորված է տվյալ ձայնի բնորոշ ելևէջային բանաձևերով: Այստեղից էլ քարոզի երաժշտական կառուցվածքի բանաձևային բնույթը, որը ցայտունորեն գրանորվում է սկզբնամասի, միջին հատվածների, կրկնականների և վերջաբանի մեղեդիական պտույտներում: Կա նույնիսկ մի ձայնեղանակ, որը, կարծես, հատկապես վերապահված է եղել երգվող քարոզների համար, այն է՝ Գկ ձայնեղանակը: Թե ինչու է այդպես եղել, ներկայումս դժվար է բացատրել: Համենայն դեպս, Թաշճյանի ձայնագրության մեջ հասած քարոզների մեղեդիների գերակշռող հատվածը այդ ձայնեղանակին է պատկանում: Այսօր էլ եկեղեցում քարոզը երգվում է նույն ձևով:

Պարերի ընթացքում բյուրեղացել է քարոզների խազագրման մի կայուն ավանդույթ, որը փոխանցվել է նաև գանձերի խազագրմանը: Այդ խազագրությունները մոտ են վանկային կառուցվածք ունեցող շարականների խազագրմանը և լիովին արտացոլում են մեզ հասած քարոզների մեղեդիական նկարագիրը: Միաժամանակ նրանք հավաստում են այն իրողությունը, որ նորաստեղծ գանձերը երաժշտականապես գրեթե չէին տարբերվում հին քարոզներից:

Քարոզի հնագույն նմուշները, որոնք ներկայացված են Սահակ Պարթևի և Հովհան Մանդակունու անուններով, հայ հոգևոր երգարվեստի կարևոր օղակներից են: Առաջին կցորդների հետ մեկտեղ, դրանք հանդիսանում են մեր ազգային հիմներդության սկզբնավորման շրջանի անդրանիկ հեղինակային խիզախումները:

ЖАНР К'АГОЗ-А В АРМЯНСКОМ ДУХОВНОМ ПЕСНЕТВОРЧЕСТВЕ

А. С. АРЕВШАТЯН

Резюме.

Одним из древнейших жанров армянского духовного песнетворчества является к'агоз (мелодизированная проповедь). Будучи тесно связан, с одной стороны, с псалмодией, а с другой — с жанрами риторического искусства, к'агоз занял устойчивое место в армянском богослужении уже в V веке. Характерные черты к'агоз-а легли в основу более позднего по времени музыкально-поэтического жанра гапј, сформировавшегося в творчестве Григора Нарекаци (X в.). В статье в основном рассматриваются мелодизированные проповеди из армянского Часослова, их культурно-исторические истоки, место и значение в армянском духовном песнетворчестве, анализируются их музыкально-стилистические особенности. Древнейшие образцы к'агоз-а, которые принадлежат перу Саака Партева и Иоанна Мандакуни, являются важными звеньями ранне-средневекового армянского духовного песнетворчества. Вместе с ксигд-амн — тропарями, они представляют первые опыты авторского творчества периода становления армянской гимнографии.