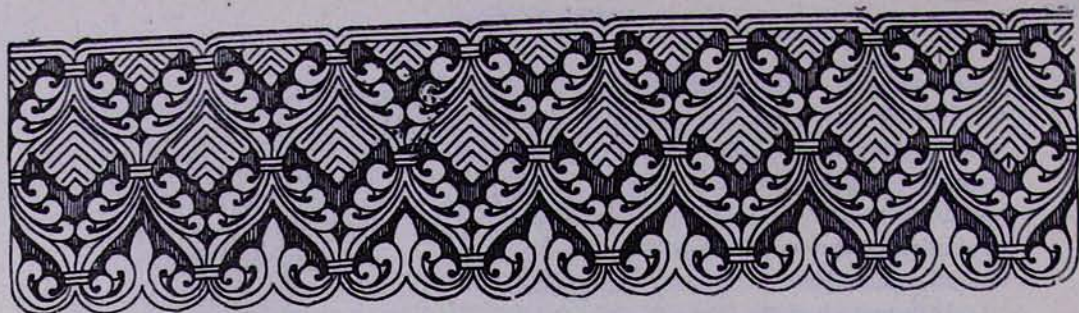




Ն. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

ՆԵՐՍԵՍ ԾՆՈՐՀԱԼԻՆ ԵՎ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՔՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԸ

Մեծ ու տարողունակ երևույթ է արևելյան քրիստոնեական երգարվեստը: Իր տարածական զարգացմամբ այն ընդգրկում է աշխարհագրական հսկայածավալ մի սահման՝ հարավային Հնդկաստանից ու Եթովպիայից, Մերձավոր Արևելքի, Անդրկովկասի և Փոքր Ասիայի վրայով, մինչև Բալկանները և Ռուսաստան: Նշված վիթխարի տարածքների վրա մինչև այժմ էլ ապրող և կամ միջնադարում ծաղկած մի ամբողջ շարք քրիստոնյա ժողովուրդներ ստեղծել են պաշտամունքային բազմահագար երգեր ու մեղեդիներ: Վերջիններս ներկայացնում են արևելյան զգացողության ու (դրան այս կամ այն չափով ու ձևով ընդելուզված) արևմտյան մտածողության այլազան զուգորդումներ. ցեղային, դավանական, բայց ավելի (ու գլխավորապես) ազգային լեզուների ու ճաշակի տարբերություններով պայմանավորված արվեստի յուրատիպ գործեր¹: Դը-

րանց ամբողջությունը կազմում է արևելյան քրիստոնեական երգ-երաժշտությունը, որ արևմտյանից տարբերվում է՝ միաձայնային (մոնոդիկ) կոթողների մեղեդիական համաձայնալի մշակումով, ելևէջի գունագեղությամբ և կշռույթի իմաստալից ազատությամբ²:

Արևելյան քրիստոնեական երգարվեստի ազգային ու տեղական անխտիր բոլոր նյու-

¹ Նույնական կամ գրեթե նույնական ձայնեղանակներ, «թափառող» մեղեդիներ, մեղեդիական հատվածներ ու դարձվածքներ և այլն, սովորական երևույթներ են արևելյան քրիստոնեական արվեստի շրջանակներում, հատկապես աշխարհագրականորեն ամփոփ և ուրույն մարզերի սահմաններում: Եվ սակայն, ի տարբերություն արևմտյանի, արևելյան քրիստոնեական երգ-երաժշտությունը ավելի երփներանգ ու բազմազան է: Ու նախ և առաջ այն պատճառով, որ Արևելքում պաշտամունքն ու պաշտոնեղբայրությունը ձևավորվելով զարգացել են ազգային լեզուների հիման վրա:

² Այժմ խոր հասկացողություն գոյություն ունի արևելյան միաձայնային երաժշտության մեղեդիական արտահայտչականության ուժի և տիպի, նրա գեղարվեստական ինքնահատուկ արժանիքների նկատմամբ: Արդեն ընդունված ճշմարտություն է, որ բազմաձայն արվեստում, ուր ստեղծագործական լարումը տարածվում է մի քանի ձայնագծերի վրա (մեկի մեջ կենտրոնանալու փոխարեն), բնականաբար, չբանում են հիշյալ արժանիքներից կարևորագույնները: Այն է՝ ելևէջի հարուստ նրբերանգավորումը (որ արդյունք է՝ հնչյունային հիմքի ոչ հավասարեցված նկարագրի). զարդողորմների հմուտ կիրառումը (որ կոչված է մշտանորոգ հոսունություն հաղորդելու մեղեդիին, ի հարկին նշանակալի ուղղումներ մտցնելով համաչափ կառուցվածքների փոխհարաբերության մեջ). և արվեստական հատածներից (տակտերից) բոլորովին անկախ, ազատ շնչող ու ճախրող կշռույթը (որը, նայած տեղին, կարող է և համաձայնեցված լինել՝ գրական բնագրերի և կամ այլազանորեն չափված մարդկային տարբեր շարժումների կառուցվածքի հետ): Հմտ. Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. II (5-th ed.), New York, 1966, էջ 860 (Eastern Church Music).

մըլտյան (հեղինակյան, հոռմեակյան) մշակույթների խոշոր խառնարան Անտիոքում: II դարի վերջերից մինչև IV դարի սկզբները ասորական երաժշտությունը իր առաջին ծաղկումն է ապրում, առայժմ գաղափարական տեսակետով երերում այն գետնի վրա, որը հետագայում աղանդավորական, հերետիկոսական հռչակվեց: Այս շրջանումն է, որ ստեղծագործական տաղանդավոր ու քեղուն գործունեությամբ աչքի են ընկնում Բարդաճանը⁷ և որդին՝ Հարմոնիոսը (գնոստիկյան հակումով), մանիքեականության հիմնադիր Մանին⁸, արիստակամության քարոզիչ Արիոսը և այլն, հիշատակելով լոկալ մեծակարկառուն բանաստեղծ-երաժիշտ-

Թարծն / կամ արաշեշտ / Զաշ. ստորագիր. վերջերս.
վանկ. կոռ. զրեհիկ. իսթ. դոշ. խեբեկ / կամ հար /
Խեծե / կամ հարկորհայ / կորհայ. ծոցբեր. բաղմե-
ղանկ. ռդումանեակ. հարոհ. ձայնդար. հանգոյց.
իռնե. քմադարդ. առանձնատրոպ. քմատրոպ. ծանրա-
տրոպ. Բազադրոպ / կամ Բազադրատրոպ /

Խազանշանների այն խումբը, որի «հաստատիչն» է Ծնորհալին

ներին: Նրանց հարուստ ժառանգության մի զգալի մասը վերահիմաստավորելով փոխակերպեց և ուղղափառ հավատի ոլորտը ներքաշեց ասորական երգարվեստի մեծագույն ներկայացուցիչը՝ Եփրեմ Խորին Ասորին (IV դ.)⁹, որի հեղինակությունները մինչև մեր օրերն իսկ հարատևել են պատարագի ու ժամերգության մեջ: Նրանից հետո էլ ասորական երգ-երաժշտությունը, որը նույնպես բարգավաճեց մինչև արաբական արշավանքները, դռները լայն բացեց արևելյան ու արևմտյան ոլորտներից ներհոսող տարրերի դիմաց, ու ինքը ևս նշանակալի ազդեցություն գործեց երկուսի վրա: Հորինվածքի հարցերում հաշվի առնելով նաև արևմտյան ճաշակի պահանջները, այն՝ իր ողջ առաջընթացում փայլուն կերպով հաստատեց. հոգեվոր բանաստեղծության մեջ՝ զուգահեռականության սկզբունքը, շեշտական տաղա-

չափությունն ու ակրոստիքոսի հնարավորությունները, իսկ երգարվեստում՝ ասերգի ու սաղմոսասացության տարբեր ձևերը, շարականերգության (hymnody, гимнодия) կապված «կցորդ» (madhrāše) և «կացորդ» կամ «կոնդակ» (soghithā) կոչված տեսակները (ժանրերը) և ութ-ձայնի վարդապետությանը վերաբերող կարևոր դրույթներ: Նշված ժամանակամիջոցում ասորական հոգևոր երգաստեղծության զարգացմանը գործոն մասնակցություն քերեցին՝ Նարսեհը կամ Ներսեսը (V դ.), Հակոբ Սարուգեցին (V—VI դդ.), Սելվերիոս Անտիոքացին (V—VI դդ.), Սիմոն Գեզիրացին (VI դ.), Հակոբ Եդեսիացին (VII դ.) և այլն¹⁰:

Մի ամբողջ շարք ուրիշ դեմքեր էլ իրենց ստեղծագործական ուժերը սպառեցին առաքելական-լուսավորական վիթխարի գործունեության զուգընթաց ու նրա մեջ. դեպի արեւմուտք՝ մինչև Իտալիա, Ֆրանսիա, Գերմանիա և Անգլիա, դեպի արևելք՝ մինչև Պարսկաստան, Թուրքեստան, Չինաստան, Հնդկաստան: Եվ գուցե նաև դա է պատճառը, որ ասորական արվեստի զարգացումը տևեց մինչև VII դարի կեսերը: Հետո այն ձեռագրերի օգնությամբ (թող որ անխազ)¹¹ ու ավանդության ուժով հասավ մինչև մեր ժամանակները մի վիճակում, որն այս կամ այն չափով ու ձևով ցույց է տալիս նրա բնորոշ առանձնահատկությունները, այդ թվում՝ և՛ բյուզանդականի և հայկականի համեմատությամբ՝ ավելի արևելյան նկարագիրը (հատկապես ելևէջի հարթության վրա):

Անվիճելի է, որ ասորի բանաստեղծ-երաժիշտների սկսած գործը հաջողությամբ շարունակեցին, առաջին հերթին, բյուզանդացիները:

Մ. թ. առաջին երեք հարյուրամյակների ընթացքում բյուզանդական հոգևոր երգ-երաժշտությունը աստիճանաբար դուրս է գալիս անտիկ ավանդույթների ոլորտից¹²: Նրա

¹⁰ Dom J. Jeannin, *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes*, Paris, 1923.

Dom J. Jeannin, Dom J. Puyade, *L'Octoëchos syrien*, «Oriens Christianus», N. S., III, 1913.

H. Besseler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance* (E. Bücken, *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam, s. 49—50).

¹¹ Հայտնի է, որ ասորական երաժշտական հարուստ մշակույթի ապարեզում խազանշանների որևէ չափով զարգացած համակարգ այնպես էլ չստեղծվեց: Տե՛ս մեր հետազոտությունը՝ «Հիմնական դրույթներ խազագրության արվեստի վերաբերյալ», «Բանբեր Մատենադարանի», № 10, Երևան, 1971, էջ 182:

¹² Մ. թ. առաջին դարերին հատուկ՝ հունական քրիստոնեական երգի անտիկ նկարագրի մասին որոշակի գաղափար է տալիս վերջերս (1922-ին) Օք-

⁷ Ծանկան է դիտել, որ Խորենացու հաղորդած տվյալների համաձայն, III դարի սկզբներին Բարդաճանը այցելում է Հայաստան: «Մովսիսի Խորենացու պատմություն հայոց», Թիֆլիս, 1913, էջ 201:

⁸ G. Widengren, *Mani and Manichaeism*, London, 1965.

⁹ C. Emerean, *Saint Ephrem le Syrien*, Paris, 1910.

ձևավորման մեջ վճռական նշանակություն են ունենում IV—VI դարերը: Հռոմեական կայսրության մի ամբողջ շարք յուրատիպ միջավայրերից՝ կարևորագույն դեր են կատարում, այս տեսակետով, մասնավորապես, հայերով ևս բնակեցված Կապադովկիան ու նրա կենտրոնը՝ Կեսարիան¹³: Հույն արվեստագետների շարքում Գրիգոր Նագիանգացին առաջիններից մեկը՝ գիտակցաբար աշխատում է ասորական երգարվեստի նվաճումները փոխադրել բյուզանդական երգերաժշտության բնագավառը¹⁴: Այդ միտումը գրեթե լիակատար իրագործման է հասնում բյուզանդացի հանճարեղ բանաստեղծ-երաժիշտ Ռոմանոս Երզնցողի մեծածավալ ստեղծագործության մեջ¹⁵:

VII—VIII դարերում հրապարակ են իշխում մեծատաղանդ ուրիշ արվեստագետներ՝ Անդրեաս Կրետացին, Հովհան Դամասկացին, Կոսմաս Երուսաղեմացին և այլք, որոնք բյուզանդական արվեստը հարստացնելով երուսաղեմյան, հատկապես Մար-Սարայի վանքի ուրույն ավանդույթներով, վերընթաց նոր շարժում են առաջ բերում: Ծագում և զարգանում է կանոնի ծանրը, իրագործվում է ութ-ձայնի (ինքնուրույն երգերին վերաբերող) համակարգի խմբագրում-հաստատումը, տարածվում և ընդունելություն է գտնում՝ հոգևոր երգերի երաժշտական քաղաղորհի ինչ-ինչ կետերը նկատելի (խազերի) օգնությամբ հաստատագրելու գաղափարը:

Վերջապես, պատկերամարտության աղետալի պատմաշրջանից հետո, բյուզանդական երգարվեստը դարձյալ վերելքի ճամփան դուրս են բերում Թեոդորոս Ստուդեացին և առհասարակ Ստուդեի վանքին (որով և արդեն բուն իսկ Վ. Պոլսի դպրոցին)

սիրինքսում (Կահիրեի մոտ) գտնված պապիրուսը, հնագույն օրհներգի ամբողջական հատվածով, որի մեղեդին՝ գրառված հին հունական տառային սխեմայի օգնությամբ՝ վերծանված ու վերլուծված է արդեն: O. Ursprung, Der Hymnus aus Oxyrhynchos, das älteste Denkmal christlicher Musik (սեպ. «Bulletin de la société „Union musicologique“, III, 1924):

¹³ Ալեքսանդրիայի դերը, որպես երգարվեստի մարզում նոր պաշտամունքին պատշաճող լեզվա-ոճական համաձուլվածքի ստեղծման կենտրոն, թվում է, համաբարիստոնական նշանակություն ունի ավելի (քան արևելյան քրիստոնեական):

¹⁴ P. Губер, История музыкальной культуры, Т. I, часть первая, М.—Л, 1941, стр. 425.

¹⁵ P. Maas, Das Kontakion, Byzantinische Zeitschrift, Leipzig, 1909 (XIX), s. 285. E. Mioni, Romano II Melode, Turin, 1937. Н. Успенский, Св. Роман Сладкопевец и его кондаки, «Журнал Московской Патриархии», 1966, №11.

կապված մյուս ճանաչված արվեստագետները, որոնք վերականգնում են արևելյան քրիստոնեական երգի բնականոն հեղաշրջման ընդհատված գիծը, զարգացնում մեղեդիական զարդուրուն ոճը և գործնականում առաջ մղում նկմային գրությունը: Նրանց գործունեությամբ լիցքավորված ընթացքը ձգվելով մինչև XI դարի վերջերը, իր ավարտին է հասցնում բյուզանդական եկեղեցական երգարվեստի դասական այն



Ս. Ներսես Շնորհալի. «Աշխարհ ամենայն», Ժամագիրք (Մատենադարան, ձեռ. № 435, էջմիածին—Նորազարիթ, 1685 թ.)

շրջանը, երբ բանաստեղծն ու երաժիշտը հանդես էին գալիս մեկ անձնավորության մեջ: Այս առումով բյուզանդական արվեստի վերջին մոնիկաներից մեկն է հանդիսանում Հովհան Մատրուպոսը: Եթե տեսադաշտում ընդգրկենք նաև բյուզանդական արևմտյան գաղութներում ծաղկած երգիչների փառանգը՝ սիցիլիացի և հատկապես գրոտաֆերատացի բանաստեղծ-երաժիշտներին, ապա մեզ հետաքրքրող շրջանը կարող է երկարել մինչև 1140-ական 50-ական թվականները, բայց, միևնույն է, առանց XII դարին վերաբերող որևէ կարկանդակ դեմքի:

Պետք է ասել, որ Վ. Պոլսի անկումից և զարգացման ուշ միջնադարյան փուլը թևակոխելուց առաջ բյուզանդական հոգևոր երաժշտությունը մի ծաղկում ևս ապրեց

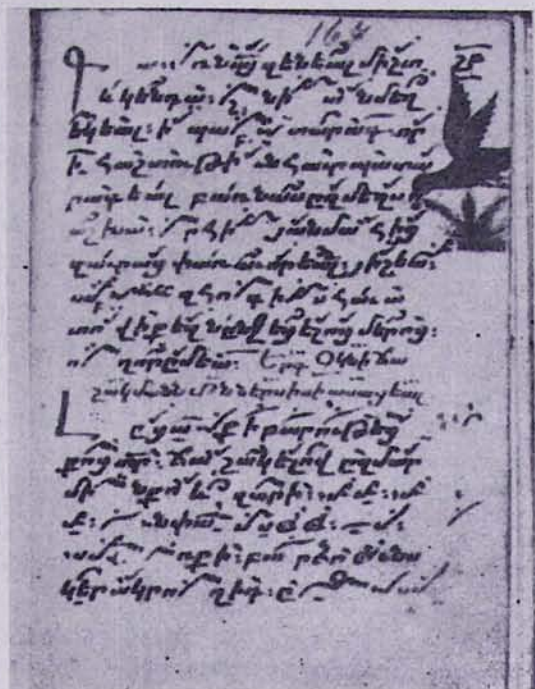
ասղմուններ և աստվածաշնչային այլ բնագրեր բանավոր թարգմանությամբ յուրացնելով երգելու մշակված սկզբունքները, այլև լեզվա-ոճական կենսունակ նորանոր տարրեր մշտապես փոխ տալու ընդունակ անսպառ մի շտեմարան, ի դեմս հայ ժողովրդական և գուսանական երաժշտարվեստի։ Որով այն, դրսից կատարած փոխառությունները հմտորեն ծառայեցնելով հոգևոր ազգային երաժշտա-բանաստեղծական մշակույթի կառուցման գործին, միևնույն ժամանակ լուրջ ներդրումներ է արել արևելյան քրիստոնեական ու դրանով իսկ, նաև բյուզանդական հոգևոր երգարվեստում, նույնիսկ տակավին վաղ միջնադարում. մինչև գրեթե գյուտը՝ այդ արվեստի ժողովրդական ուղղության հնագույն ձևերի գոյացմանը մասնակցելով (ինչպես Հայաստանում, այնպես և նրանից դուրս)՝ V դարում՝ ութ-ձայնի հին, ավանդական (աստվածաշնչային) երգերին վերաբերող համակարգի հաստատման գործում, և VII—VIII հարյուրամյակներում՝ զարդոլորում երգաոճի բյուրեղացման մեջ¹⁷։

Եվ ահա, քաղաքական ու տնտեսական նոր ու նպաստավոր պայմաններում, գաղափարական մեղմացած, լուսավորված մթնոլորտում, շենացող քաղաքների ու ծաղկող վանքերի երփներանգ, տարաբնույթ, բայց հարուստ միջավայրում վերանորոգելով զարգացման արհեստականորեն խանգարված ընթացքը, հայ երգաստեղծությունը ոչ միայն շարունակում է սեփական բարգավաճումը և առանձին ներդրումները համաքրիստոնեական մշակույթի մեջ, այլ, ինչպես պարզվում է այժմ, գրական-երաժշտական ստեղծագործության կարևորագույն բնագավառում և պատմականորեն մի զգալի ու աչքառու ժամանակահատվածում գլխավորում է ողջ արևելյան քրիստոնեական արվեստի ստալընթացը։

Հայ հոգևոր երգաստեղծությունը, թեև կոխելով իր զարգացման բարձրակետային ոլորտները, աչքի էր ընկնում, բյուզանդականի համեմատությամբ՝ ավելի արևելյան, և ասորականի վերաբերությամբ՝ ավելի արևմտյան ինքնատիպ մի նկարագրով ու, ինչպես դարձյալ նշվում է միջազգային երա-

ժշտագիտության էջերում էլ՝ երկուսի ևս բաղդատությամբ՝ մեղեդիական ուշագրավ հարստություններով¹⁸։

Եվ նշանակալից այն է, որ հայ արվեստի զարգացման հիշյալ բարձրակետային ոլորտները հանդիսացան նաև արևելյան



Ս. Ներսիսյան Մանրագիր. «Լցար ի բարությունս Բոց, Տէր», Մանրատուն (Մատենադարան, ձեռ. № 591, Սուրխաթ, 1852 թ.)

¹⁷ Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. II, p. 862. իսկ ընդհանրապես ասած՝ հայկական միջնադարյան երաժշտության մասին վերը շարադրվածը հենվում է, մասնավորապես, մեր նախորդ հոդվածների և ուսումնասիրությունների միակցության վրա։ Դրանք, հայ երաժշտագիտության մեջ 50-ական թվականների երկրորդ կեսից կատարված տեղաշարժերի պայմաններում, երևացին պարբերական մամուլի տարբեր օրգաններում։ Այն է՝ «Էջմիածին», (1958-ից), «Բանբեր Մատենադարանի», ՀՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հաս. գիտություններ), ԳԱ «Լրաբեր», ՀՍՀ ԳԱ «Պատմա-բանասիրական հանդես», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», «Սովետական արվեստ» և «Советская Музыка», «Revue des Etudes Arméniennes» (N. S.) ու «Beiträge zur Musikwissenschaft» (Berlin). նաև տարբեր ժողովածուներում՝ «Музыкальная эстетика стран Востока» (М., 1967), «Կոմիտասական» (Երևան, 1969) և այլն։ Զատ եմ Հայկական հանրագիտարանի համար գրած մեր հոդվածները ևս, որոնք ընդգրկում են հայկական (և ոչ միայն հայկական) երաժշտական միջնադարը։

¹⁷ Հմմտ.՝ E. Wellesz, Eastern Elements in Western Chant. Studies in the Early History of Ecclesiastical Music («mba» M. M. B., Subsidia, v. II, 1947).

¹⁸ Հմմտ.՝ մեր զեկուցումը՝ Армяно-византийские музыкальные связи в эпоху раннего средневековья (Բյուզանդագիտական IX համամիութենական գիտական նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 1971, 11—18 մայիսի)։

քրիստոնեական երգաստեղծության գրական-երաժշտական բարգավաճման վերջին փուլը՝ դասական շրջանում:

Հասկանալի է, որեւմ (և այժմ մի նոր հիմնավորում էլ է ստանում), այն պարագան, որով XII—XIII դարերի կենտրոնական Հայաստանի ու մանավանդ հայկական Կիլիկիայի հոգևոր մշակույթը իր ժամանակին նկատելի հետաքրքրություն է առաջացրել Հռոմի և Բյուզանդիայի շրջաններում: Բորթրքվել են դավանական խնդիրներ, վերահարուցվել է միության հարցը, ի մոտոքնվել, ուսումնասիրվել ու հավանության է արժանացել հայ Ծարակնոցը²⁰ և այլն:

Ի դեպ, վերջինս հայկական հոգևոր երգաստեղծության մի կարևորագույն մասը ուղղակի ներկայացնում էր, իսկ մնացածն էլ՝ խորհրդանշում: Եվ նրանում իր բազմատեսակ ու բազմաբանակ երգերով իսկույն ուշադրություն էր գրավում ուրիշ շատ գործերով ևս համընթացող Ներսես Շնորհալիս²¹ XII—XIII դարերով տարրորոշվող պատմաշրջանի հայ մեծագույն բանաստեղծ-երաժիշտը, որի անունը հայտնի և հասկանալի պատմադրություն հղովվում էր ասորվոց Միխայել պատրիարքի ժամանակագրության մեջ²² թե՛ բյուզանդացի Կիո Մանուել կայսրի

ատույթներում²³, պապական շրջանակներում թե՛ խաչակիր իշխանների միջավայրում:

Նախ՝ բարձր են եղել Շնորհալու, մասնավորաբար, ռուպե երաժշտի ու երգահանի, անհատական արժանիքները. երգիչ, տեսաբան, խազագետ, գեղագետ, ուսուցիչ և նշանավոր բարենորոգիչ: Բարենորոգիչ՝ ինչպես պաշտոնագրության ծիսական կողմի բարեկարգությանը ուղղված հասարակական քեղուն գործունեությամբ, այնպես և բազմաբովանդակ ստեղծագործությամբ: Բանաստեղծ, որ հավասարապես ազատ կիրառել է թե՛ արձակ բանաստեղծությունը, և թե՛ ազատ ոտանավորի ու խստորեն չափված քերթվածի ալլազան տեսակները: Երաժիշտ, որ նախանձելի վարպետությամբ օգտագործել է հին ու նոր և հիմնական ու օժանդակ ձայնեղանակներին, այլև խոսքովային ու զարտուղի կոչված եղանակներին ու դրանց տարատեսակներին հատուկ արտահայտչական գրեթե բոլոր հնարավորությունները: Իրացրել է գրական խոսքերի ու երաժշտության փոխկապվածության մի ամբողջ շարք տիպեր: Հորինել է վանկային, գնայուն-մեղեդիական և չափավոր²⁴ կամ առատորեն

²³ Մ. Չամչեանց, Պատմություն հայոց, Բու. Գ. Վեներիկ, 1786, էջ 111:

²⁴ Այս երեք տիպի երգերում կշռույթի կազմակերպման ու ձևի գոյացման մակարդակի վրա որոշիչ է գրական բնագրի կառուցվածքը: Դա առավել պարզ որսալի է տաղաչափյալ կտորներում, որտեղ երաժշտական բաղադրիչը հատույթալորվում է ըստ ոտանավորի կառուցողական պաշտոն ունեցող մասերի. ոտքերի, անդամների, կիսատողերի, տողերի, կրկնողների (կամ կիսատողերի) և տների: Թվարկված կառուցողական միավորներից երաժշտության համար առավել մեծ նշանակություն ունի բանաստեղծական տողը: Շնորհալու երգերի մեջ կան մուշներ (օրինակ՝ «Նորաստեղծեալ»-ը), որ բանաստեղծական տողին համապատասխանում է մի հիմնական եղանակ (Ֆրազ), որը տարբերակվելով կրկնվում է տան մյուս տողերի զուգորդությամբ ևս, ու վերջին (տվյալ դեպքում՝ չորրորդ) տողի հետ եզրափակվում հանգամանով (կադանս): Ավելի երկարաշունչ կտորներում (օրինակ՝ «Արարիչ և մարդաւեր» երգում, մասնավորապես ԺԱ տան մեջ՝ վեց տող), երաժշտական շենքը կառուցված է այնպես, որ բանաստեղծության կենտ ու զույգ տողերին համապատասխանող եղանակներն են տարբերակվելով կրկնվում: Համախ՝ երգի հիմնական եղանակը համապատասխանում է քառատող բանաստեղծության առաջին երկու տողերին, որը կրկնվելով եզրափակվում է հանգամանով: Որպես ընդհանուր կանոն, երաժշտական կառույցը ավարտվում է բանաստեղծական տան հետ միասին: Իսկ այն դեպքերում, երբ բանաստեղծության տները կարճ են (օրինակ՝ «Առաւօտ լուսոյ»), երգի եղանակը ոտանավորի տները ընդգրկում

²⁰ Դա իմացել ու նշել է Ն. Էմինը ևս. Հմմտ.՝ Шаракаш, «Богослужбные каноны и песни армянской восточной церкви», перевел с древнеармянского языка Н. Эмин, М., 1914 (տես Առաջաբանը):

²¹ Ավելի բան տալու տարի առանձին հարցեր ըստ կարելիվ մշակելուց հետո, նախ համարձակվեցինք հայ հին ու միջնադարյան երաժշտության պատմական զարգացման ընթացքի մեր մտահղացքը ներկայացնել ընթերցողին, ամենահակիրճ շարադրանքով: (Տե՛ս «Հիմնական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության», ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր», 1970, № 10, 1971, №№ 1, 5, 9): Երաժշտա-պատմական զարգացման ընթացքի մեջ առավել հստակ երևակվեց հայ մեծագույն երգահանի հսկա կերպարանը, որպես մի կենտրոն, ուր հավաքվելով խտանում են և որտեղից դարձյալ տարածվում՝ միջնադարի հայ երաժշտական մարմնի կենսական ուժերը պարունակող գրեթե բոլոր երակները: Ուստի, ամեն տեսակետով հարմար նկատեցինք անցյալի հայ երաժշտական մշակույթի ուսումնասիրման հետագա խորացումը սկսել Շնորհալուն նկիրված մի ամփոփ մեծագրության աշխատասիրությունից, որն և լույս է տեսնում արդեն մեծ բանաստեղծ-երաժշտի մահվան 800-ամյակի առիթով (Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ): Դրա բովանդակությունը ամբողջապես ի մտի ունենք այստեղ:

²² Ժամանակագրություն տեսան Միխայելի Ասորւոց պատրիարքին, Երուսաղէմ, 1871, էջ 480—482, 470:

գարդոլորում հոգևոր հարյուրավոր երգեր, յուրաքանչյուր խմբում թողնելով ինքնարտահայտման, ինքնահաստատման ու անհատականացված կերպարների երաժշտական համակողմանի մշակման անկրկնելի նմուշներ:

Բայց Շնորհալու ստեղծագործության անանց նշանակությունը, նրա առիներող ուժն ու անկոխարկելի տեղը համաքրիստոնեական արվեստում հատկապես նրանում է կայանում, որ այն՝ բովանդակության առումով սոսկ կրոնական խորը ապրումներ չէ, որ արտահայտում է, և արվեստի տեսակետով էլ ոչ միայն հեղինակի անհատական ճաշակն ու վարպետությունը:

Շնորհալու ստեղծագործության մեջ նույնիսկ լոկ բովանդակության (թեմատիկայի) հարթության վրա պարզ երևում է հայն ու հայրենասերը, որը Հարության տոնին և Պենտեկոստեին, Վարդավառին, Աստվածածնին և Խաչի օրերին նվիրված շարականների կողքին, հուզաթաթալ երգեր է ձուլել նաև՝ Գրիգոր Լուսավորչին և Սահակ Պարթևին, Տրդատ թագավորին և Սարգիս զորավարին, Վարդանանց և Ղևոնդյանց հիշատակներին: Իսկ երբ նույն ստեղծագործությունը քննում ենք լեզվի ու ոճի, ոգու և գեղագիտական ըմբռնումների, գունավորության, ճաշակի, հորինվածքի և մարմնավորման ավանդույթների ու դրանց զարգացման տեսանկյունով, այն ներկայանում է նույնիսկ որպես հայ հոգևոր ողջ երգարվեստի յուրատեսակ մանրահամայնապատկերը: Հավանաբար հեղինակն Հայաստանի պաշտամունքային երգ-երաժշտության տարրեր՝ Արևելայի երգերում, և մաշտոցյան ու մանավանդ սահակյան կցուրդներում անդրադարձված

հնագույն ավանդույթների ստեղծագործական յուրացում՝ Մեծ պահքին ու Ավագ շաբաթին նվիրված շարականներում. Մովսես Մորենացու և Ստեփանոս Սյունեցու (Բ-ի) ու վերջինիս ժամանակակիցների երաժշտաբանաստեղծական ժառանգությունը հատուկ գծերի շարունակումն ու լրացումը՝ Թաղման և Հարության երգերում, ինչպես և Ղևոնդյանց շարականներում. Կոմիտաս կաթողիկոսի և Հովհաննես Սարկավագ վարդապետի հղացած կոթողների կատարելագործված, նորովի իմաստավորված վերակերտումը՝ Վարդանանց «Նորահրաշ»-ում. վերջապես՝ տաղային ստեղծագործության ոլորտներում՝ Նարեկացու ավանդների հետագա վնասված զարգացումը—ահա այն տարրերի բնավ ոչ լրիվ թվարկումը, որոնք Շնորհալու ստեղծագործության մեջ յուրովի անդրադարձնում են հայ երգարվեստի զարգացման նախաշնորհային գրեթե ողջ ճանապարհը: Այս բոլորի հետ մեկտեղ, քննարկվող ստեղծագործության մեջ, բնականաբար, երևում են նաև Շնորհալու ինքնահատուկ ոճի բյուրեղացման բարձրագույն կետերը՝ ներկայացնող կոթողներ (թե՛ աղանդաստիպ, թե՛ ծորերգային և թե՛ գարդոլորում ծանր տիպարների շրջանակներում՝ Հայրապետաց կանոնի օրհնությունը, Պահոց Ե-րդ կիրակիի օրհնությունը, Հրեշտակապետաց կանոնի օրհնությունը, Հակոբ Մծբնացուն նվիրված կանոնի հարցը և այլն). հուշարձաններ, ո-

²⁵ Սույն տեքստները փոխ ենք առնում հայ պատմական ճարտարապետությունից, համոզված լինելով, որ դրանց օգնությամբ բնորոշվող երևույթները միջնադարի հայկական արվեստում իրենց գեղագիտական համապատասխաններն ունեն նաև մանրանկարչության, հուստորական խոսքի, բանաստեղծության և երաժշտության մեջ: Հարմար առիթով մենք հատուկ կանդրադառնանք երաժշտության և հայկական միջնադարյան մյուս արվեստների կապերի հարցին: Այստեղ նշենք լոկ մի կետ: Այժմ մեզ համար կաևածից դուրս է, որ միջնադարի հայ ճարտարապետության ու երաժշտության մեջ ոճականորեն գուգահեռ ընթացող շարքեր են, մի կողմից՝ 1) ուղղանկյուն-երկայնական (բազիլիկ) կառուցվածքը (իր տարատեսակներով՝ պարզ, եռանավ, եռաբսիդ-գմբեթակիր), 2) քառակուսի հիմքով կենտրոնագմբեթ կամարակապ հորինվածքը. (քառաբսիդ-քառաթև, հավասարաթև և այլն), 3) և քանդակներով ու նրբագեղ զարդարանքներով հագեցված բազմաբսիդ կառույցները, վանքային կոմպլեքսները. մյուս կողմից՝ 1) աղանդներությունը (տարատեսակներով), 2) շարականերությունը («կցուրդ» — շրջծրուց, «կացուրդ» կամ «կանդակ» — չոշտշուց, և «կանոն» — չոշու կոչված ժանրերով), 3) ու գարդոլորում երգը (տաղ, մեղեդի, հորդորակ, սրբասացություն և այլն անվանված տեսակներով):

Է գույգ-գույգ: Առատորեն զարդոլորում կտորներում կշռության կազմակերպման ու ձևագոյացման առումով երաժշտական բաղադրիչը ինքնարավ է (այսինքն՝ անկախ գրական բնագրից): Այստեղ գրական բնագիրը հաճախ նաև կարճ է լինում, երբեմն բաղկացած մի քանի խոսքից, անգամ մեկ խոսքից (օրինակ՝ «Ալեկոյիս»), որը երաժշտությանը ձևակառուցման իմաստով լոկ տարրեր գունավորության կամ երանգի (տեմբրի) ձայնավոր տառեր է տրամադրում: Նման կտորներում, ոչ հազվադեպ, երաժշտության ծավալման ընթացքում նշանակալի դեր է խաղում տեմբրային դրամատուրգիան: Իսկ ընդհանրապես՝ որպես երաժշտության զարգացման միջոց են ծառայում ոչ միայն ձայնեղանակային տիպական պտույտների (մոտիվների) այլազան գուգորդումներն ու տարբերակումները, այլև մեղեդիական փոքր բջիջների, նույնիսկ առանձին ձայնամիջոցների այս կամ այն չափով հետևողական մշակումը (հատկապես ութ-ձայնի համակարգից անկախ, ազատ ոճի գործերում):

Ի վերջո, Շնորհալին տվել է արևելյան-քրիստոնեական արվեստի համաձուլվածքային էության մոր դրսևորումներ, և դարձյալ՝ ամուր կանգնելով ազգային հողի վրա: Նրա խառնվածքը արդեն բնականից լիովին ներդաշնակ է եղել հայ ազգային արվեստի ոգուն՝ որպես արևելյան գունագեղության, հարուստ երևակայության, տաք զգացմունքայնության և արևմտյան կարգավորող, ձեվակառույց, ճարտարակերտ մտածողության գուգորդումի յուրահատուկ արտահայտություններից մեկին: Իսկ իր գիտակցական գործունեությամբ նա մեծապես նպաստել է նաև նույն ոգու խորացմանը և մոր կողմերի հայտնաբերմանը, այս տեսակետով ևս Նարեկացուց հետո ստեղծելով մոր որակ ու մակարդակ թե՛ հայ, և թե՛ արևելյան-քրիստոնեական իրականության չափացույցերով: Մի կողմից Շնորհալին լայնորեն կիրառել է մեղեդիական վերոհիշյալ «խոսքովային» (տակավին պարսից Խոսրով Ապրուեզի գահակալության տարիներին նաև հայ երաժիշտների մասնակցությամբ կանոնացված) բուն արևելյան գունավորություն ունեցող տիպարներ, իսկ մյուս կողմից, էական ուղղումներ մտցնելով հայ հոգևոր երգարվեստում անհամաչափ (ասիմետրիկ) կառուցվածքների գործնական կիրառության կերպերի մեջ, մշակել է համաչափության (սիմետրիայի) և անհամաչափության (ասիմետրիայի) մուրթ ու վարպետ գուգորդման վրա հիմնված (ուստի նաև արևմտյան ճաշակի մի այլ պահանջը գոհացնող) դասական ձևեր²⁹:

²⁹ Այս կապակցությամբ նույնպես պետք է նշել, որ Շնորհալու (և առհասարակ հին) երգերի խազային հյուսվածքներում. այժմ կողմնորոշվում ենք ավելի (քան երբևիցե) հուսալի կերպով: Աստիճանաբար ավելանում են դրա համար անհրաժեշտ կովանները. առաջընթաց քայլեր ենք կատարում՝ «ոլորակ», «խունճ», «ծունկ», «ծնկներ», «թաշտիկ», «թաշտ» և «զարկ» նշանների առաջնային (կամ հիմնական) գո-

ծել այսպես, հանգամանակից ծանոթությունը Մերձավոր Արևելքի արվեստի աշխարհին XII դարում ցույց է տալիս, որ Շնորհալին նրանում հայտնվել է որպես ստեղծագործական հազվագյուտ հանճարի տեր վառ անհատականություն, մասնագիտացված երգաստեղծության հայկական ազգային դպրոցի ամենակարկառուն ներկայացուցիչը, ինչպես և արևելյան քրիստոնեական երգ-երաժշտության լավագույն ավանդույթների քաջ գիտակ ու դրանք զարգացնելու ընդունակ և նախանձախնդիր մեծ հեղինակ:

րությունների ըմբռնման գործում: «Ոլորակ»-ը, լայն իմաստով, որոշակի վերաբերություն ունի բոլոր պլուտոյների նկատմամբ, որոնցում ձայնը ալիքան շարժումներ և ոլորումներ է կատարում: Նեղ իմաստով (որպես «ծոցեր»), այն՝ «պարուկ»-ի խորացումն է: «Խունճ»-ը՝ ըստ իր առաջնային իմաստի՝ չափական մեկ միավորի սահմաններում, կշռության յուրաքանչյուր գծագրերի մեջ, երեք ձայների վարչության շարժում է ներկայացնում: Ծարժման ուղղությամբ ու չափական արժեքով սրա հետ նույնանում է: «Ծունկ»-ը, միայն՝ բաղկացած է երկու ձայնից: «Ծընկներ»-ը՝ «ծունկ»-ի կրկնապատկումն է: «Թաշտիկ»-ը (չափական մեկ) և «թաշտ»-ը (երկու և ավելի) միավորի արժեքով, ամենայն հավանականությամբ, սերվում են պարսկական (և արաբական) Tāschedid-ից, որ իր մեջ ունի՝ կրկնապատկելով ու ժողացնելու իմաստը: Որովհետև երկու նշանների ևս առաջնային նշանակությունը ենթադրում է՝ երաժշտական ու քննային շեշտերի միացում (այսինքն՝ շեշտի կրկնապատկում, ուժեղացում): Իսկ «զարկ» անունը հայերենով (բառարանային իմաստով) բացահայտելով «փուշ»-ի գորությունը, շատ հավանալի կերպով կապվել է նաև վերջինիս: Մինչդեռ, չափական երկու (կամ ավելի) միավորի արժեք ցուցանող «զարկ»-ը (որ և «կոտ գրեհիկ» կամ «առուդիր»), հին հրեական Zārka (բառացի՝ «սերմանող») կոչված երաժշտաշեշտի անվան հայացումն է, ու, ինչպես պարզվում է, երկու նշանների մոտեցիկական գորության մեջ ևս որոշ ընդհանրություններ պահպանվել են:



ՆՈՐԱՍԵՂԾԵԱԼ

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻ

Մղակումը՝ Ն. ՔԱՅՄԻՋՅԱՆԻ

Moderato con sentimento antico

mf

Sopr. solo

Նո - րա - սփռեղ-ժեալ բանն յա - նէ - ից իս - կըզ - բա - նէ

pp

S.

Նո -

pp

A.

Նո -

pp

T.

Նո -

pp

B.

վեր-կինս երկ-նից, -րա -

-րա -

Ten. solo

Եւ վերկ-նա-յինս վօրս աւ - մարմ - նոց ի - մա - նա - լեա -

pp

Նո -

-րա -

Sopr. solo

Եվ ըզ-գա-լի փա- ռեց քա - ռից հա - կա - ռա - կաց

S.

ստեղ-

A.

- պշն սը - ուարթ - նոց,

ստեղ-

T.

ստեղ-

B.

ստեղ-

մի ա - քա - նից, քս -

քս -

Ten. solo

ո - թով յա-ւէր փա - ռա - քա - նի եր - թոր - դու թիւն, առ -

քս -

քս -

Մեր հայրենիք

2/4

Sopr solo

Երկիրս հայրենիքս քեզ հանձնեմ

S.

Ե -

A.

Ե -

T.

Ե -

B.

Ե -

Մի փոքր թռչն
Հասարակական-թռչն -
թռչն -
Են, solo
Երբ որ աշուն-աշուն-աշուն
թռչն -
թռչն -

Sopr. solo

Վրո՞ն ծա-ղիկայրն ա - ռա - գիտ

S.

սըր -

A.

ա - սալ լի - նել լոյս ց - դա - կան,

սըր -

T.

սըր -

B.

սըր -

Դի - ա - ղա - բաթ կի-րա - կհ - ին, բե -

բե -

առ

Sopr. e Ten. soli

ո - թով յա-ւէփ փա - ռա - բա - նի

բե -

բե -

- ա՛ն:

Եր - րոր - դու - թիւն ա՛ն - ծա - ռն - լի:

- ա՛ն:

ա՛ն: