

Ն. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

ՆԵՐՍԵՍ ԸՆՈՐՀԱԼԻՆ ԵՎ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՔՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԸ

Մեծ ու տարողունակ երևոյթ է արևելյան քրիստոնեական երգարվեստը: Իր տարածական զարգացմամբ այն ընդգրկում է աշխարհագրական հակայածավալ մի սահման՝ հարավային Հնդկաստանից ու Եթովպիայից, Մերձավոր Արևելքի, Անդրկովկասի և Փոքր Ասիայի վրայով, մինչև Բայկասները և Մուսասատան: Նշված վիթխարի տարածըների վրա մինչև այժմ էլ ապրող և կամ միջնադարում ծաղկած մի ամբողջ շարք քրիստոնյա ժողովորդներ ստեղծել են պատամոնքային բազմահազար երգեր ու մեղեդներ: Վերջիններս ներկայացնում են արեվելյան զգացողության ու (դրան այս կամ այն չափով ու ձևով ընդելուզված) արևմտյան մոտածողության ալլազան զուգորդումներ, ցեղային, դաւանական, բայց ավելի (ու գիտավորակեա) ազգային լեզուների ու ճաշակի տարբերություններով պայմանավորված արվեստի յուրատիխ գործեր¹: Դը-

րանց ամբողջությունը կազմում է արևելյան քրիստոնեական երգ-երաժշտությունը, որ արևմտյանից տարբերվում է՝ միաձայնացին (մոնողիկ) կոյտողների մեղեդիական հանգամանալի մշակումով, ելեւչի գունագեղությամբ և կշռույթի հիմատալից ազատությամբ²:

Արևելյան քրիստոնեական երգարվեստի ազգային ու տեղական անհատի բոլոր հյու-

² Այժմ խոր հասկացողություն գործուուն ունի արևելյան միաձայնացին երաժշտության մեղեդիական արտահայտչականության ուժի և տիափի, հրա գեղարվեստական ինքնահատուկ արժանիքների մկանում: Արդեն ընդունված ճշմարտություն է, որ բազմաձայն արվեստում, որ ստեղծագործական լարումը տարածվում է մի քանի ծայնագծների վրա (մեկի մեջ կենտրոնավոր փոխարեն), բնականարար, շրանում են միշյալ արժանիքներից կարերագոյնները: Այն է՝ ելեւչի հարուստ նորերանձավալորմը (որ արդյունք է՝ հնչունային հիմքի ոչ հավասարեցված նկարագրի), զարդողորումների հմտու կիրառումը (որ կոչված է մշտանորոգ հոսունություն հաղորդելու մեղեդին, ի հարկին օշանակալի ուղղումներ մոցներով համաշափ կառուցվածքների փոխարարերության մեջ). և արվեստական հատածներից (տակտներից) բոլորովին անհայտ, ազատ շնոր ու ճախրոտ կշռութը (որը, նայած տեղին, կարող է և համաձայնեցված լինել՝ գրական բնագրերի և կամ ալլազանորեն չափած մարդկային տարբեր շարժումների կառուցվածքի մեջ): Հմտ.՝ Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. II (5-th ed.), New York, 1966, էջ 860 (Eastern Church Music).

¹ Նոյնական կամ գրեթե նոյնական ձայնեղանակներ, «քափառող» մեղեդներ, մեղեդիական հատվածներ ու դարձվածքներ և այլն, սովորական երևոյթներ են արևելյան քրիստոնեական արվեստի շրջանակներում, հատկապես աշխարհագրականորեն ամփոփ և որովան մարգերի սահմաններում: Եվ սակայն, ի տարբերություն արևմտյանի, արևելյան քրիստոնեական երգ-երաժշտությունը ավելի երփարանգ ու բազմազան է: Ու ճախ և առաջ այն պատճառով, որ Արևելքում պաշտամունքն ու պաշտոններությունը ձևավորվելով զարգացել են ազգային լեզուների հիման վրա:

ηερή վրա մեկ առ մեկ կանգ առնելու կարիք չկա պատեղ:

Հեղիկ և արար քրիստոնյաների, մարո-
նիտների, մելքիտների և մի քանի ուրիշ հա-
մայնքների կյանքում պահպանված տարրեր
արժեթիվ ու հշանակության արվեստները
ընդհանուր առմամբ չեն բարձրանում ար-
վելյան քրիստոնեական երգաւտեղծության
ճարտարակերտական (տերթիկական) ու
գեղարվեստական միջին մակարդակին:

Արդի երածտափական սրչին սակարդակին: Մեջ ըստ ամենայնի լուսաբանված չեն տակավին ղրպտական ու եթովպական հշանակալի արվեստների պատմա-տեսական հարցերը: Մինչեղու մասնագետ ունկնդիրների վրա իսկ մեծ տպավորություն են գործում այդ երածտարվեստները. դպտականը՝ արտահայտչականության արտասովոր ուժով, եթովպականը՝ զմալլոն և կարագրով: Հայունի է, սակայն, որ դպտի երգարիկատը ևս խարսխված է ութ-ձայնի համակարգի վրա, մինչ եթովպականը հիմքում ունի երեք գըլխալիքը ձայնեղանակների մի դրություն: Դպտական միջնադարյան երածտական ձեռագրերում կիրարկված է՝ ութ-ձայնի եղանակների, ու նաև՝ ընդունված ուրիշ երգերի սկզբանաբառերի օգնությամբ հիշեցվող տիպական մեղեդիների հշման հին սկզբունքը: Իսկ Եթովպիհայում XVI դ. Կեսերից գործածության մեջ է դրվում խազակին ուրույն մի գրություն, և այն:

Կարևոր է մատնանշել, որ դպտական երաժշտարվեստի զարգացման բարձրակետային շրջաններու ընկնառությունը մասնաւոր է՝ ժողովից մինչև Եգիպտոսի արաբական Ար-վաճումը ձգվող ժամանակահատվածի³, ետովականը՝ VII հարյուրամյակի վրա⁴:

Ժամանակային զարգացման առողջության վեհական պահանջմանը պատճենագրությունը կազմակերպվել է ՀՀ Կառավարության կողմէ 2005 թվականի մայիս ամիսի վերջում՝ Արևածագ քաղաքում:

Մասնավորապես ուսական հոգերը երգի մշակները, X—XII դարերում գործոն կերպով լորացնելով բյուզանդական և ղաղհանոր պալատնական երգ-երաժշտության կենտրոնական տարրերը, XIII—XV հարյուրամյակներում լիովին հայտաբարում են բոլոր օտարաբանությունները, ամեն տեսակեսով ամրապնդու կապերը սեփական ժողովրդի բանահյուսության հետ։ Եվ բյուզանդիայի անկումից հետո իրենց ձեռքերում կենտրոնաց-

³ A. Atiya, Coptic Mystic, New York, 1960. A. Atiya, A History of Eastern Christianity, London, 1968, p. 138.

⁴ E. Wellesz, Studien zur ägyptischen Kirchenmusik, „Oriens Christianus“, N-S., IX, s. 74.

Աելով արևելյան քրիստոնեական արվեստի ապագա առաջընթացի կարևորագույն լծակ-ները, այն բարձրացնում զարգացման նոր աստիճանի⁵: Դա արևելյան քրիստոնեական երաժշտության ուշ միջնադարյան ծաղկումն է:

Մեզ համար հատուկ հետաքրքրություն է Անդրկայացնում նույն երգ-երաժշտության պատմական զարգացման դասական այն շրջափուլը, որի վերին սահմանը հասնում է մինչև Կ.Պոլսի գրավումը:

Դրա շրջանակներում (հաչվի առնելով ոչ
միայն նախընթացը, այլև բյուզանդակ-վրա-
ցական երաժշտական կապերի տակալին
պարզելի հանգամանքները)⁶, մեռու է անդ-
րադառնա՝ ասորական, բյուզանդական և
հայկական արվեստներին:

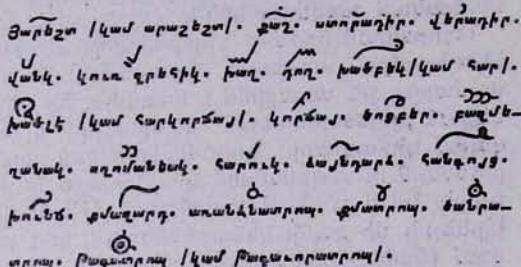
Սարդական հոգևոր երգ-երաժշտությունը
եկեղեցական արվասի պատմության մեջ
համարյա թէ առաջինն է հստակել իր արե-
վելյան քրիստոնեական և կարագիրը և ազ-
գային դիմագծերը: Նրա նախնական խմո-
րումներն ու սկզբնական կազմավորումը ըն-
թացել են մ. թ. I—II դարերում, Մերձավոր
Արևելքի մի քանի կենտրոններում, այդ թը-
կում (նաև հայարձնակ Եղեսչայում) և արե-
վելյան (Քրեական, պարսկական) ու արև-

⁵ Н. Успенский, Древнерусское певческое искусство, М., 1971.

М. Бражников, Древнерусская теория музыки (по рукописным материалам XV—XVIII веков), Л., 1972.

⁸ Երաժշտական միջնադարագիտության հարցերը վրացական երաժշտագիտության էջերում առ պայօք շոշափվել են ընդհանուր գծերով (տես օրինակ՝ **Դ. Արակիշվիլի**, Կրատкий исторический обзор грузинской музыки, Тбилиси, 1940): Դա բացարձություն է երանով, որ վրաց բանափորության ու գրականագիտության մեջ ևս, միջնադարյան երաժշտա-ծիստական գրքերի կապակցությամբ խոպվել է դրանց կարևորության, բովանդակության ու շշանակության մասին ավելի (հնմտ. **Կ. Կեկелиձե**, Литургические грузинские памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение, Тифлис, 1908): Այդ գրքերի մասնավոր տումանափորությունն ու երաժշտականությունը նոր է սկզբունք: Եվ պարզվում է, որ վրացի երաժշտագիտությունը լուրջ անելիքներ ունեն՝ սեփական ժողովորդի հոգեւոր երգ-երաժշտության IV—VII դարերի վիճակի լուսաբանության, VII—XI հարյուրամյակների ընթացքում հումանիտար

մըլոյան (հելլենական, հունական) մշակովաների խոշոր հաստարան Անտիոքում: Առաջի վերջերից մինչև IV դարի սկզբները աստրական երաժշտությունը իր առաջին ծաղկումն է ապրում, առայժմ գաղափարական տեսակետով երերուն այն գետնի վրա, որը հետագայում աղանձավորական, ներտիկոսական հոչակլիթեց: Այս շրջանումն է, որ ստեղծագործական տաղանդավոր ու բեղուն գործունեությամբ աչքի են ընկերությարդանը⁷ և որդին՝ Հարմոնիուր (գնուտիկան հակոսում), մանիքանանության քարոզիչ Արիոսը և այն, հիշատակելով լոկ ամենակարկառուն բանատեղծ-երաժիշտ-



Խաղանական արաշեցու / շաշ. ստորաշեր. Վերադիր.
Վանե. կուռ զրեհիկ. իառ. դող. խեթեկ/կամ առ. .
Չառեկ / կամ առակորաց/. Կորճայ. եռցեր. բազմե-
ռանակ. ողուանեակ. օտրուկ. ձայնարե. հանդուց.
իունս. բազարդ. առանձնատրուա. քմատրուա. եռց-
տրուա. Բազարդուա / կամ բազառուատրուա/.

Խաղանական արաշեցու, որի «Բանատիշն» է
Ընդուակին

Աերին: Նրանց հարուստ ժառանգության միզգայի մասը վերահմատավորելով փոխակերպեց և ուղղափառ հավատի ոլորտը ներքաշեց աստրական երգարվեստի մեծագույն ներկայացուցիչը՝ Եփրեմ Խորին Աստրին (IV դ.)⁸, որի հետինակորությունները մինչև մեր օրեր իսկ հարատել են պատրագի ու ժամերգության մեջ: Նրանց հետո էլ աստրական երգ-երաժշտությունը, որը նույնական բարգավաճեց մինչև արաբական արշավանքները, դոները լայն քացեց արևելյան ու արևմտյան ոլորտներից ներհոստող տարրերի դիմաց, ու ինքը ևս նշանակալի ազդեցություն գործեց երկուսի վրա: Հորինվածքի հարցերում հաշվի առնելով նաև արևմտյան ճաշակի պահանջները, այն իր ողջ առաջնաթագությունը կազմուեց հաստատող տարրերի հիմաց, ու ինքը ևս նշանակալի ազդեցություն գործեց երկուսի վրա: Հորինվածքի հարցերում հաշվի առնելով նաև արևմտյան ճաշակի պահանջները, այն իր ողջ առաջնաթագությունը կազմուեց հաստատող տարրերի հիմաց, ու ինքը ևս նշանակալի ազդեցություն գործեց երկուսի վրա:

Հափությունն ու ակրոտիփություն հնարավորությունները, իսկ երգարվեստում ասերգի ու սաղմասացության տարրեր ձևերը, շարականերգության (հոպոդի, հիմնուական կապված «կցորդ» (madhrâš) և «կացորդ» կամ «կոնուակ» (soghîthâ) կոչված տեսակները (ժաները) և ուժ-ձայնի վարդապետությանը վերաբերող կարևոր դրույթները: Նշված ժամանակամիջոցում աստրական հոգևոր երգաստեղծության զարգացմանը գործուն մասնակցություն բերեցին՝ Նարսեր կամ Ներսեսը (V դ.), Հակոբ Սարոգեցին (V—VI դ.), Սեւերին Անտիոքիցին (V—VI դ.), Սիմոն Գեզիրացին (VI դ.), Հակոբ Եղեսիացին (VII դ.) և այլն⁹:

Մի ամբողջ շարք ուրիշ դեմքեր էլ իրենց ստեղծագործական ուժերը սպառեցին առաքելական-լուսավորական վիճակարի գործունեության զուգընթաց ու նրա մեջ. դեպի արևմուտք՝ մինչև Խոտիխ, Ֆրանսիա, Գերմանիա և Անգլիա, դեպի արևելք՝ մինչև Պարսկաստան, Թուրքաստան, Չինաստան, Հնդկաստան Եվ գոյն նաև դա է պատճառը, որ աստրական արվեստի զարգացումը տևեց մինչև VII դարի կեսերը: Հետո այն ձեռագործերի օգնությամբ (թող որ անխազ)¹⁰ ու ավանդության ուժով հասավ մինչև մեր ժամանակները մի վիճակում, որն այս կամ այն չափով ու ձեռվ ցուց է տալիս նրա բնորոշ առանձնահատկությունները, այդ թվում՝ բյուզանդականի և հայկականի համեմատությամբ՝ ավելի արևելյան նկարագիրը (հատկապես եկեղեցի հարթության վրա):

Անվիճելի է, որ աստրի բանատեղծ-երաժիշտների սկսած գործը հաջողությամբ շարունակեցին, առաջին հերթին, բյուզանդացիները:

Մ. թ. առաջին երեք հարյուրամյակների ընթացքում բյուզանդական հոգևոր երգ-երաժշտությունը աստիճանաբար դուրս է գալիս անտիկ ավանդությունների ոլորտից¹¹: Նրա

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

Dom J. Jeannin, Dom J. Puyade, L'Octoéchos 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 աստրական երաժշտական հարուստ ասպարեզում հաղանակների որևէ չափով զարգացած համակարգ այնպես էլ չստեղծվեց: Տե՛ս մեր հետազոտությունը՝ «Հիմնական դրույթներ խաղագործության արվեստի վերաբերյալ», «Բանքեր Մատենադարանի», № 10, Երևան, 1971, էջ 182:

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

⁷ Ծահեկան է դիտել, որ Խորենացու հասդրդաց համարդաց տվյալների համաձայն, III դարի սկզբներին Բարդանը ացկուում է Հայուստան: «Մովսիսի Խորենացության պատմութիւն հայոց», Թիֆլիս, 1918, էջ 201:

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

⁹ C. Emerician, Saint Ephrem le Syrien, Paris, 1910.

ձևավորման մեջ վճռական նշանակություն են ունենում IV—VI դարերը: Հոռմեական Կայսրության մի ամրող շարք լուրատիպ միջավայրերից՝ կարևորագույն դեր են կատարում, այս տեսակետով, մասնավորապես, հայերով և բնակեցված Կապադովիկան ու Երակենորոն՝ Կեսարիան¹³: Հոյն արվեստագետների շարքում Գրիգոր Նազիանզացին առաջիններից մեկը՝ գիտակցարք աշխատում է ասորական երգարվեստի նվաճումները փոխադրել բյուզանդական երգերաշտության բնագավառը¹⁴: Այդ միտումը գրեթե լիակատար իրագործման է հասնում բյուզանդացի հանճարեղ բանաստեղծ-երաժիշտ Ռումանու Երգեցողի մեծածավալ ստեղծագործության մեջ¹⁵:

VII—VIII դարերում հրապարակ են իշխում մեծատաղանդ որիշ արվեստագետներ՝ Անդրեաս Կրետացին, Հովհան Դամակացին, Կոսմաս Երուսաղեմացին և այլք, որոնք բյուզանդական արվեստը հարստացնելով երուսաղեման, հատկապես Մար-Սարայի վանքի որույն ավանդույթներով, վերընթաց նոր շարժում են առաջ բերում: Ծագում և զարգանում է կանոնի ժամերը, իրագործվում է ուժ-ձայնի (ինքնուրույն երգերին վերաբերող) համակարգի խմբագրում-հաստատում, տարածվում և ընդունելություն է գտնում հոգերու երգերի երաժշտական բաղադրիչի ինչ-ինչ կետերը Ըստերի (խազերի) օգնությամբ հաստատագրելու գաղափարը:

Վերջապես, պատկերամարտության աղետայի պատմաշրջանից հետո, բյուզանդական երգարվեստը դարձալ վերելիք ճամփան դուրս են բերում Թուոդորոս Ստուղեացին և առհասարակ Ստուղեի վանքին (որով և արդեն բուն իսկ Կ. Պոլի դպրոցին)

սիրիակում (Կամիիրի մոտ) գտնված պահիրուսը, հնագույն օրիներգի ամրողական հատվածով, որի մոլուխին՝ գրառված հին հունական տառային սիստեմի օգնությամբ՝ վերծանված ու վերլուծված է արդեն: O. Ursprung, Der Hymnus aus Oxyrhynchos, das älteste Denkmal christlicher Musik (տե՛ս՝ Bulletin de la société Union musicologique, III, 1924):

¹³ Անեքսամերիայի դերը, որպես երգարվեստի մարզում նոր պաշտամության պատշաճող լեզվա-ռանկան համաձայնվածքի ստեղծման Կենտրոն, թվում է, համարիաստեական նշանակություն ունի ավելի (քան արևելյան քրիստոնեական):

¹⁴ P. Грубер, 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.

կապիված մյուս ճանաչված արվեստագետները, որոնք վերականգնում են արևելյան քրիստոնեական երգի բնականու նեղաշրջման ընդհատված գիծը, զարգացնում մեղեդիական զարդուրուն ոճը և գործնականում առաջ մղում նևմային գրությունը: Նրանց գրծունեությամբ լիցքավորված ընթացքը ձգվելով մինչև XI դարի վերջերը, իր ավարտին է հասցնում բյուզանդական եկեղեցական երգարվեստի դասական այն

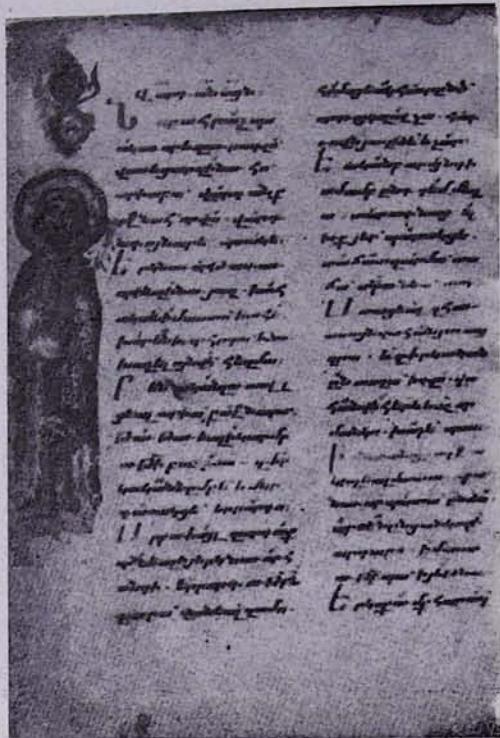


Ս. Ներսես Շնորհալի. «Աշխարհ ամենայն», Ժամագիր (Մատենադարան, ձև. № 485, Էջմիածին—Նորագավալիթ, 1885 թ.)

շրջանը, երբ բանաստեղծն ու երաժիշտը հանդես էին գալիս մեկ անձնավորության մեջ: Այս առումով բյուզանդական արվեստի վերջին մոթիկանեներից մեկն է հանդիսանում Հովհան Մատորոպոսը: Եթե տեսադաշտում ընդգրկենք նաև բյուզանդական արևմտյան գաղութներում ծաղկած երգիշների փաղանգ՝ սիցիլիացի և հատկապես գրուտաֆերատացի բանաստեղծ-երաժիշտներին, ապա մեզ հետաքրքրո շրջանը կարող է երկարել մինչև 1140-ական 50-ական թվականները, բայց, մինենում է, առանց XII դարին վերաբերող որևէ կարկառուն դեմքի:

Պետք է ասել, որ Կ. Պոլի անկուսից և զարգացման ոչ միջնադարյան փուլը թվակիսերուց առաջ բյուզանդական հոգերու երաժշտությունը մի ծաղկում և ապրեց

XIII—XIV դարերին: Հանդէս եկան ուժոցուտ կոչված նոր տիպի երաժիշտ-արվեստագետներ, որոնք ոչ թե նոր երգեր էին հորինում, այլ որոշ հին ստեղծագործությունների մեջեղական բաղադրիչը վերանայելով ծաղկեցնում՝ զարդողորուն երգառնի հունի մեջ: Սրանք (որոնց մեջ ամեն տեսակետով նշանավոր եղավ Հովհանն Կոկորդեկաը «հրեշտակաձայն» կոչված), կատարելագործելով մշակման բարձր աստիճանի հաս-



Ա. Ներսես Շնորհալի. «Նորահրաշ պահաւոր», Շարակնոց (Մատևադարան, ձեռ. № 9888, Երևան դեմ) (և) Խաչիկ նոր անապատ, 1193 թ.)

ցըրին ինչպես երօշային (կատարողական) արվեստը, այնպես և նևմային գրության համակարգը:

Սուանց որևէ չափով թերագնահատելու հեղաշրջման այս վերջին փուլի նշանակությունը, պետք է նշենք հետևյալը (ինչպես հաստատված է մասնագիտական միջազգային գրականության էջերում ևս): Արևելյան-քրիստոնեական իրականության մեջ X—XI դարերում հիմնականում ավարտվում են բյուզանդական արվեստի, որպես համաձուլվածքային տիպի խոչորագոյն երևություն, գոյացման ընթացքը և, դուռ հետ մեկտեղ, նաև դեպի Սրբելք ու Արևմուտք իրագործած միանգամայն դրական, հզոր ներթա-

փանցումները: Առավել հստակ դրսւորիում են նրա համարդական նկարագիրը, և ասուրականի ու հայկականի համեմատության՝ ավելի արևմտյան բնույթը (մասնակիրապես կառուցողական հարթության վրա):¹⁶

Բայց անկախ բյուզանդական հոգևոր երգաստեղության արվեստական հեղաշրջման յուրահատկություններից, արևելյան քրիստոնեական արվեստի գրական-երաժշտական հնարավորությունները սպառված չեն տակալին: Մեզ հետաքրքրող ժամանակներում և շրջանակներում էլ, երգաստեղության հայկականից ավելի աշքառու ազգային որևէ այլ դպրոց գոյություն չունենալով, արևելյան քրիստոնեական երգ-երաժշտության առաջանայացման դեկը XII դարում բնականորեն անցնում է հայ արվեստագետների ձեռքը, որոնք մասսամբ նույնին հաջորդ հարյուրամյակի ողջ ընթացքում պահպանում են բանաստեղծին ու երաժշտին մի անձնավորության մեջ ներկայացնելու դասական ավանդույթը ևս:

Հայկական հոգևոր մասնագիտացված երգարվեստը, ծագումով ուղղակի կախման մեջ լինելով գրերի գյուտից, հրապարակ եկավ ավելի ուշ, քան աստրականն ու բյուզանդականը, և, բնականարար, կրեց երկուսի ևս ազդեցությունը: Մեծ ու բարերար է եղել մասնավանդ բյուզանդական հոգևոր երգաստեղության ներգործությունը հայ իրականության վրա: Վերջինս տևապես ու գիտակցական մղումով հետևել է բյուզանդիային՝ նեղենցու կազմակերպման և ծեսի ու արարողության սկզբունքները մշակելիս, հոգեվոր երգի տարրեր տեսակները զարգացնելիս, և ութ-ձայնի հոր համակարգի, ինքնուրուց ներգերի կանոնացման ու երաժշտության ծավալման առանձին կետեր խազագործությունները բյուզանդիային:

Սակայն, գիտենք, որ հայ իրականությունը իր գործուների թվին ունեցել է հեթանոս Հայաստանի քրմական դասերի շահերով հաստատված երաժշտական ձևերը, մ. թ. II—III դարերում հայկական զաղութերում և բուն Հայաստանում, քրիստոնեական համայնքների շրջանում, պաշտամունքային տարրեր խոսքեր սիրված ու տարածված հին եղանակների զուգորդությամբ հնչեցնելու տարերայնորեն կոտակված փորձը, IV հարյուրամյակի ընթացքում թարգմանչաց դասերի անմիջական մասնակցությամբ՝

¹⁶ J. Pitra, *Hymnographie de l'église grecque*, Paris, 1867. P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, I Teil, Leipzig, 1910. L. Tardo, *L'Antica Melurgia Bizantina*, Grottaferrata, 1938. E. Wellesz, A. History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford, 1962.

սայմուներ և աստվածաշնչային այլ բնագրեր բանակոր թարգմանությամբ լուրացնելով երգելու մշակված սկզբունքները, այլև լեզվա-ոճական կենսունակ նորանոր տարրեր մշտապես փոխ տալով ընդունակ անսպառ մի շտեմարան, ի դեմու հայ ժողովրդական և գուսանական երածխարպեստի: Որով այն, դրսից կատարած փոխառությունները հմտորեն ծառայեցնելով հոգևոր ազգային երածխա-բանաստեղծական մշակույթի կառուցման գործին, մինենուն ծամանակ լուրջ ներդրումներ է արել արևելյան քրիստոնեական ու դրանով իսկ, նաև բյուզանդական հոգևոր երգարվեստում, նույնիսկ տակավին վաղ միջնադարում. մինչև գրեթի գյուտը՝ այդ արվեստի ժողովրդական ուղղության հնագույն ձևերի գոյացմանը մասնակցելով (ինչպես Հայաստանում, այնպես և Երանեց դուրս) ¹⁷, V դարում ութ-ձայնի հին, ավանդական (աստվածաշնչային) երգերին վերաբերող համակարգի հաստատման գործում, և VII—VIII հարյուրամյակներում զարդուրուն երգանձի բյուրեղացման մեջ ¹⁸:

Եվ ահա, քաղաքական ու տնտեսական նոր ու նպաստավոր պայմաններում, գաղափարական մեղմացած, լուսավորված միջնուրոտում, շենացող քաղաքների ու ծաղկող վանքերի երիխներանգ, տարաբնույթ, բայց հարուստ միջավայրում վերանորոգելով զարգացման արհեստականորեն խաճարված դեմքացը, հայ երգաստեղծությունը ոչ միայն շարունակում է սեփական բարգավաճումը և առանձին ներդրումները համարդիտնեական մշակույթի մեջ, այլ, ինչպես պարզվում է այժմ, գրական-երածխուական ստեղծագործության կարևորագույն բնագավառում և պատմականորեն մի զգալի ու աշքառու ժամանակահատվածում գլխավորում է ողջ արևելյան քրիստոնեական արվեստի առաջնորդացը:

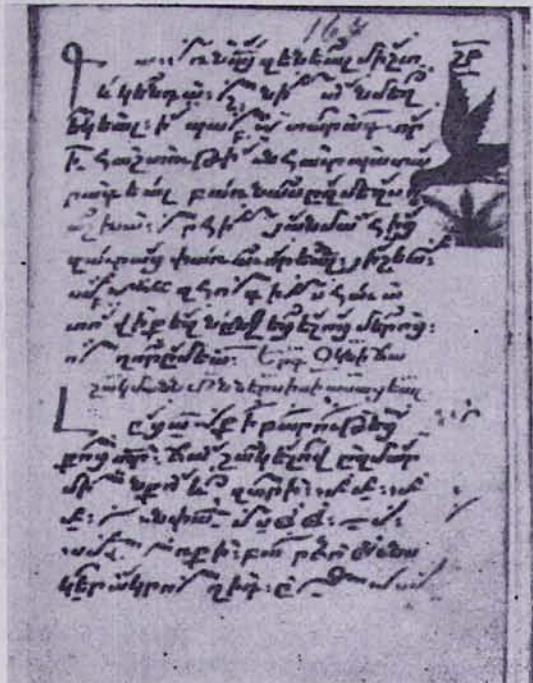
Հայ հոգնոր երգաստեղծությունը, թևակոխելով իր զարգացման բարձրակետային ուժությունը, աչքի էր ընկենում, բյուզանդական համեմատությամբ՝ ավելի արևելյան, և ասորականի վերաբերությամբ՝ ավելի արևմտյան հնքանատիպ մի հնարազորով ու, հնչապես դարձաւ հշվում է միջազգային երաժշտական առաջատար կերպությունը:

¹⁷ Համսչ E. Wellesz, Eastern Elements in Western Chant. Studies in the Early History of Ecclesiastical Music (*անկախ* M. M. B., Subsidia, v. II, 1947).

¹⁸ Հման՝ մեր գեղոցումը՝ Արմաно-վիզանտիйские музикальные связи в эпоху раннего средневековья (Բյուզանդակիտական Ի համամիտքնական գիտական հաստադրամի նյութեր, Երևան, 1971, 11—18 մայիսի):

Ժշտագիտության էջերում էլ՝ երկուսի ևս բաղդատությամբ՝ մեղեդիական ուշագրավ հարստություններով¹⁹:

Եվ նշանակալին այն է, որ հայ արվեստի զարգացման հիշյալ բարձրակետային ուղրութերը հանդիսացան նաև արևելյան



Ա. Ներսէս Շնորհայի. «Էցար ի բարութեանց Քոց,
Տէր», Մանրուստմն (Մատևեանդարան, ձեռ. № 591,
Սուրբայար, 1852 թ.)

¹⁹ Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. II, p. 862. իսկ ընթանարապես ասած՝ հայկական միջնադարյան երաժշտության մասին վերը շարադրված ենքում է, մասնավորապես, մեր համարդ հոդվածների և ուսումնասիրությունների միակցության վրա: Դրանք, հայ երաժշտագիտության մեջ 50-ական թվականների երկրորդ կեսից կատարված տեղաշարժերի պայմաններում, երևացին պարբերական վամուխ տարրեր օգաճններում: Այս Է՝ «Եղիշիածին», (1958-ից), «Բաների Մատենադարան», ՀՍՍՀ Գ.Ա. «Տեղինկազիր» (Բան. գիտություններ), ԳԱ «Էլարել», ՀՍՍՀ Գ.Ա. «Պատմա-քանակիրական հանդես», «Բաների Երևանի համալսարանի», «Սովորական արվեստ» և «Советская Музыка», «Revue des Etudes Arméniennes» (N. S.) ու «Beiträge zur Musikwissenschaft» (Berlin). նաև տարրեր ժողովածուներում Մայզկալիա էստերիկա սրան Յուսոկա (Մ., 1967), «Կոմիտասական» (Երևան, 1969) և այլն: Զատ են Հայկական հանրագիտարանի համար գրած մեր հոդվածները ևս, որոնք ընդգրկում են հայկական (և ոչ միայն հայկական) երաժշտական միջնադարը:

բրիստունեական երգաւառեղծության գրա-
կան-երաժշտական բարգավաճման վերջին
փուլը՝ դասական շրջանում:

Հասկանալի է, որեմն (և այժմ մի նոր հիմնավորում էլ է ստանում), այն պարագան, որով XII—XIII դարերի կենտրոնական Հայաստանի ու մասնավոր հայկական Կիլիկիայի հոգևոր մշակույթը իր ժամանակին նկատելի հետաքրքրություն է ստացացրել Հռոմի և Բյուզանդիայի շրջաններում: Բորբոքվել են դավանական խնդիրներ, վերահսկությունը է միրության հարցը, ի մոտ քննվել, ուսումնասիրվել ու հավանության է առժանացել հայ Շարականը²⁰ և այլն:

Ի դեպ, վերջինս հայկական հոգևոր երգաւտեղ ծովոյան մի կարևորագույն մասը ուղղակի ելրկայացնում էր, իսկ մնացածն էլ՝ խորիրդանշում: Եվ նրանում իր բազմաւեսակ ու բազմաքանակ երգերով իսկույն ուշադրություն էր գրավում որիշ շատ գործերով ևս հանրածանոթ Ներսես Շնորհալի²¹: XIII—XIII դարերով տարրորշվող պատմաշրջանի հայ մեծագույն բանաստեղծերածիւոր, որի անունը հայունի և հասկանականի պատճառներով հոլովվում էր աստրափո Միհիայել պատրիարքի ժամանակագրության մեջ՝ թե՛ բյուզանդացի Կիո Մանուել կայսրի

²⁰ Պահ իմացել ու Զշել է Ն. Էմինը ևս. Հմտն՝
Шаракан, «Богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви», перевел с древнеармянского языка Н. Эмин, М., 1914 (*Առև. Սովորաբեր*):

²¹ Ավելի քան տասը տարի առաջնա հարցեր ըստ կարելվուս մշակելու հետո, նախ համարձակվեցինք նայ ինն ու միջնադարյան երաժշտության պատմական զարգացման ընթացքի մեր մոտահայացը Աերկապացնել ընթերցողին, ամենահակիրճ շարադրածքով: (Տե՛ս «Հենական տեսություն հայոց ինն և միջնադարյան երաժշտության պատմության», ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր», 1970, № 10, 1971, №№ 1, 5, 9): Եղածըլտա-պատմական զարգացման ընթացքի մեջ առավել հստակ երևակից նայ մեծագոյն երգահանի հնկա կերպարանքը, որպես մի կենտրոն, որը հավաքվելով խունում են և որտեղից դարձայ տարածվում միջնադարի հայ երաժշտական մարմնի կենսական ուժեղը պարունակող գրեթե բղոր երակները: Ուստի, ամեն տեսակետով հարմար Ակատեգինք անցյալի հայ երաժշտական մշակութիւն ուսումնասիրման հետագա խորացումը սկսել Շնորհալուն Անդրիազ մի ամփոփ մեծագորության աշխատասիրությունից, որն և լույս է տեսնում արդեն մեծ բանաստեղծ-երաժշտի մարման 800-ամյակի առիթով (Ներսես Շնորհալին եղահան և երաժշտ): Դրա բովանդակությունը ամբողջապես ի մտի ունենք այստեղ:

²² Ժամանակագրութիւն տեառն Միջնադիմ Ասոր-
ոց պատրիարքին, Երուսաղեմ, 1871, էջ 460—462,
470:

ասույթներում²³, պապական շրջանակներում
թե՛ խաչակիր իշխանների միջավայրում:

Նախ՝ բարձր են եղել Ընդհապու, մասնաւորաբար, ողպես երաժշտի ու երգահանի, անհատական արժանիքները. երգիչ, տեսաբան, խաղագետ, գեղագետ, ուսուցիչ և նշանավոր բարենորդիչ: Բարենորդոգիչ՝ ինչպես պաշտոներգության ծիսական կողմի բարեկարգությանը ուղղված հասարակական բեղուն գործունեությամբ, այնպես և բազմաբռվանդակ ստեղծագործությամբ: Բանաստեղծ, որ հավասարապես ազատ կիրառել է թե՛ արձակ բանաստեղծությունը, և թե՛ ազատ ուսանավորի ու խատորեն չափավածքերթվածի այլազան տեսակները: Երաժիշտ, որ նախանձելի վարպետությամբ օգտագործել է հին ու նոր և հիմնական ու օժանդակ ձայնելանակներին, այլև խորովային ու գարտողի կոչված եղանակներին ու դրանց տարատեսակներին հատուկ արտահայտչական գորեթե բոլոր հնարավորությունները: Իրացրել է գրական խորերի ու երաժշտության փոխկապվածության մի ամբողջ շարք տիպեր: Հորինել է վանկային, գևալուն-մելոդիական և չափավոր²⁴ կամ առատորեն

²³ Ա. Զամշեանց, Պատմութիւն Բայրո, Բա. Գ, Վկնաշիկ, 1786, էջ 111:

²⁴ Այս երեք տիպի երգերում կշռույթի կազմակերպման ու ձևի գոյացման մակարդակի վրա որոշիչ է գրական բնագրի կառուցվածքը: Դա առավել պարզ որսայի է տաղաչափյալ կողործերում, որտեղ երաժշտական բաղադրիչը նատուրալ պարզություն է ըստ ուսանակության կառուցղական պաշտոն ունեցող մասերի: ուսքերի, անդամների, կիսասողերի, սողերի, երկտողերի (կամ կիսատների) և տների: Թվարկված կառուցղական միավորներից երաժշտության համար առավել մեծ հաշանակություն ունի բանաստեղծական սողը: Ծնորթալու երգերի մեջ կան հմտություն (օրինակ՝ «Սրբաւեղծեաք»-ը), որը բանաստեղծական սողին համապատասխանում է մի հիմնական եղանակ (Փրազ), որը տարրերակվելով կրկնվում է ուսան մլուս սողերի գորգողությամբ ևս, ու վերջին (տվյալ դեպքում չորրորդ) սողի հետ եղրափակվում համազանուվ (կատան): Ավելի երկարաշունչ լուրություն (օրինակ՝ «Արարիշ և մարդաւեր» երգերում, մասնակիրակել ժԱ տան մեջ վեց սող), երաժշտական շենքը կառուցված է այնպէս, որ բանաստեղծության կենսու ու զոյզ սողերին համապատասխանող եղանակներն են տարրերակվելով կրկնվում: Համամի՛ երգի հիմնական եղանակը համապատասխանում է քառասոր բանաստեղծության առաջի ըլքու սողերին, որը կրկնվելով եղրափակվում է հանգանուվ: Որպես ընթանուր կանոն, երաժշտական կառուցղը ավարտվում է բանաստեղծական տաև եւս միասին: Խնկ այն դեպքերում, եթե բանաստեղծության տները կարճ են (օրինակ՝ «Առասու լուսոյ»), երգի եղանակը ուսանակություն ունենալու մեջու ունունում

զարդողորուն հոգեսոր հարյուրավոր երգեր, յորպաքանչյուր խմբում թողնելով ինքնարտահայտման, ինքնահաստատման ու անհատականացված կերպարների երաժշտական համակրողմանի մշակման անկրկնելի նմուշներ:

Բայց Ընորհալու ստեղծագործության անանց նշանակությունը, նրա առինքնոր ուժն ու անփոխարինելի տեղը համաքրիստոնեական արվեստում հատկապես նրանում է կայանում, որ այն՝ բովանդակության առումով սույն կրոնական խորը ապրումներ չեն, որ արտահայտում են, և արվեստի տեսակենույն է՝ ոչ միայն հեղինակի անհատական ճաշակն ու վարպետությունը:

Ընորհալու ստեղծագործության մեջ նույնիկ լոկ բովանդակության (թեմատիկայի) հարթության վրա պարզ երևում է հայն ու հայրենասերը, որը Հարության տոնին և Պետականություն, Վարդավառին, Աստվածածին և Խաչի օրերին նվիրված շարականների կողքին, հոգածարավ երգեր է ձուել նաև՝ Գրիգոր Լուսավորչին և Սահմանադրության հայության մեջ առաջարկության մասին առաջարկի կողքին, հոգածարավ և մարմնավորման պահեղության մաշակի, հորինվածքի և մարմնավորման պահեղության ու դրանց զարգացման տեսանկյունով, այն ներկայանում է նույնիսկ որպես հայ հոգեսոր ողջ երգարվեստի յորատեսակ մահրահամայնապատկերը։ Հավանաբար հեթանու Հայաստաճի պաշտամունքային երգ-երաժշտության տարրեր՝ Արևագայի երգերում, և մաշտոցյան ու մահավանդ սահմանական կցուրդներում անդրադարձված:

Ե զուգ-զուգ։ Սուատորեն զարդողորուն կտրներում կշռույթի կազմակերպման ու ձևագոյացման առումով երաժշտական բաղադրիչը ինքնարավ է (աշխաքը անկախ գրական բնագրից)։ Այստեղ գրական բնագրիը համախն նաև կարճ է լինում, երբեմն բարկացած մի քանի խորքից, անգամ մեկ խորքից (օրինակ՝ «Ալէյուհա»), որը երաժշտությանը ձևակառոցման իմաստով լոկ տարբեր գունավորության կամ երանիք (տեմբրի) ձայնավոր տառեր է տրամադրում։ Նման կտրներում, ոչ համարեա, երաժշտության ձավարման ընթացքում նշանակալի դեր է խաղում տեմբրային դրամատորգիան։ Իսկ ընդհանրապես՝ որպես երաժշտության զարգացման միջոց են ծառայում ոչ միայն ձայնելանակային տիպական պատումների (մոտիվների) ազգագան զուգորդումներն ու տարբերակումները, այլև մեղեդիական փոքր քիչեների, նույնիսկ առանձին ձայնամիջոցների այս կամ այն չափով հետևողական մշակումը (հատկապես ոթանիքի համակարգից անկախ, ազատ ոճի գործերում)։

Ինագույն ավանդույթների ստեղծագործական յորացում՝ Մեծ պահին ու Ավագ շարաթին նվիրված շարականներում։ Մովսես Խորենացու և Ստեփանոս Սյունեցու (Բ-ի) ու Վերշինիս ժամանակակիցների երաժշտաբանակությանը հատուկ գծերի շարունակումն ու լրացումը՝ Թաղման և Հարության երգերում, ինչպես և Ղևոնդյանց շարականներում։ Կոմիտաս կաթողիկոսի և Հովհաննես Սարկավագ վարդապետի հիացած կոթողների կատարելագործված, նորովի հմատավորված վերակերտումը Վարդանանց «Նորահրաշ»-ում։ Վերջապես՝ տաղային ստեղծագործության ողբարձություն Նարեկացու ավանդների հետագա վնական զարգացումը—ահա այն տարրերի բնավ ոչ լրիվ թվարկումը, որոնք Ընորհալու ստեղծագործության մեջ յորովի անդրադանում են հայ երգարվեստի զարգացման հայաշնորհավական գրեթե ողջ ճանապարհը։ Այս բոլորի հետ մեկտեղ, քննարկվող ստեղծագործության մեջ, բնականարար, երեսում են նաև Ընորհալու ինքնահաստուկ ոճի բյուրելացման բարձրագույն կետերը ներկայացնող կոթողները (թե՛ աղմսոսատիպ, թե՛ ծորեգային և թե՛ զարդորուուն ծանր տիպարների շրջանակներում՝ Հայրապետաց կանոնի օրինությունը, Պահոց Յ-րդ կիրակի օրինությունը, Հրեշտակապետաց կանոնի օրինությունը, Հակոբ Մծբնացուն նվիրված կանոնի հարցը և այլն)։ հուշարձաններ, ու-

25 Սույն տերմինները փոխ ենք առնում հայ պատմական ճարտարապետությունից, համոզված լինելով, որ դրանց օգնությամբ բնորոշվող երևույթները միշնադրայի հայկական արվեստում իրենց գլուխիութական համապատասխաններն ունեն նաև մահրանկարչության, հուտորական խորքի, բանաստեղծության և երաժշտության մեջ։ Հարմար առիթով մենք հասուկ կանոնադատներ երաժշտության և հայկական միշնադրայան մուս արվեստների կապերի հարցին։ Այստեղ հշենք լոկ մի կետ։ Այժմ մեզ համար կասկածից դուրս է, որ միշնադրայի հայ ճարտարապետության ու երաժշտության մեջ ոճականորեն զուգաներ ընթացող շարքեր են, մի կողմից՝ 1) ուղղանկյուն-երկայնական (բազիկ) կառուցվածքը (իր տարատեսակներով՝ պարզ, նուանավ, եռարսիդ-գմբեթակիր), 2) բառակուսի միմրով կենտրոնագմբեթ կամարակապ նորինվածքը (բառարսիդ-բառաթռ, հավասարաթռ և այլն), 3) և բանդակներով ու նորագեղ զարդարանքներուն հագեցված բազմարիդի կառուցվածքը, վանքային կոմպելքսները, մուս կողմից՝ 1) սաղմուկ-գլուխություն (տարատեսակներով), 2) շարականերգությունը («կցուրդ»—ըրություն, «կացուրդ» կամ «կանոնակ»—ոչություն, և «կանոն»—չոչություն մաքրերով), 3) ու զարդողորուն երգը (տապ, մեղեդի, հորդորակ, սրբասացություն և այլն անվանված տեսակներով)։

րոնց մեջ փայլուն կերպով իրացված է անցումը՝ մեծակերտ ձևերից դեպի մեծակերտ-զարդարական ձևերը (օրինակ՝ Շաշու երկու «Գովկեա»-ները)։ անագին բանակությամբ խորովային, ստեղի և զարտովի եղանակներով շարականներ, տաղեր, պատարագի երգեր և սրբացացություններ, որոնցում գեղարվեստական համազարդարացման մեջ ուժը հաստատվում են հայ մոնողիկ երաժշշ-տության դարավոր զարգացման գլխավորա-գույն միտումները. ու գործեր ևս, որոնք մի ամբողջ պատմաշրջանով կանխելով հայ հոգևոր երաժշտարվեստի զարգացման հե-ռանկարները, «երգ» կոչված նոր ժամանության ամենաշրջանանակ հիմնական ուղիներից մեկը: Մեկ խորով՝ հայ մասնագիտացված երգաստեղության անցյալը, երեկան և ա-պազան խուցած անհատական բազմանք ստեղծագործության մեջ²⁶:

Ընորհալու գործունեությունն ու ստեղծագործությունը համընդհանուր ուսադրության արժանացել է այն հանգամանքով ևս, որ ևս հաջող կերպով շարունակելով արևելյան քրիստոնեական երգարվեստի գրական-երաժշտական զարգացման՝ ասորի և բյուզանդական միջավայրում արդեն կորպած գիծը, գեղարվեստական արտադրանքի բարձր որակով, վիթխարի քանակով և առհասարակ բազմակողմանի երաժշտի²⁷ իր

26 Անհրաժեշտ է ծակ, որ այս եզրակացությունները հաստատվում են Ծնորիալու եղքերի՝ ինչպես Միջնադարյան խաղավոր ձեռագրերում տեղադրված, այնպես էլ նողանակի հետ միասին ավանդաբար պահպանվելով XIX դարում հայկական ճավանահիշերով գրառված Ամուշերի զուգակշռման (համապատասխան «զոյզ»-երի համակդրմանի համեմատության) տվյալներով։ Կարող ենք ստեղծացնել ան, թե մեր խաղափոխական հոդվածներում որպես դիտարկումների առարկա առաջին հերթին նկատի ենք ունեցել Ծիցա Ծնորիալու ստեղծագրությունները։ Հիշալ նորվաճները հասնում են շորոշ երկու տասնյակի, և արդեն մնում են գիտական շրջանառության մեջ, ինչքան էլ որ դա անտեսողներ լինեն (Բմնու՝ «Մузыка народов Азии и Африки» вып. 2, М., 1973, էջ 188—189):

²⁷ Σωτηρία που ήταν σωτηρία της Θεοπροσόπου μαζί με την θεοπροσόπη της Αγίας Κυριακής την οποία κατέβασε στην γη την Αγία Κυριακή την οποία έφερε στην Ελλάδα ο Άγιος Ιωάννης της Κρήτης.

ող կերպարանքով վերակենդանացրել է կարծես այդ երգարվեստի հիմ հսկաների՝ Եփրեմ Աստրու, Ռոմանոս Երգեցողի և Հովհանն Դամասկացու լուսավոր կերպարները: Մանավանդ, որ նա, արտահայտելով ընտանեանոր կրոնական, մարդասիրական, ժողովրդասիրական և (ինչպես տեսանք) ազգային-հայրենասիրական գաղափարներ ու գացանութեներ ևս, միևնույն ժամանակ չի մոռացել տիեզերական եկեղեցու մեծ հայրապետներին էլ: Որով տերունական տոներին, հրեշտակապետներին, մարգարեներին, առաքյալներին և լիլիրված երգերի կողքին շարականներ է ընծայել Թեոդոր Կայսեր և Գևորգ զորավարին, Բարսեղ Կեսարացուն և Հովհանն Ուկերերանին, Գրիգոր Աստվածաբանին և Կյուրեղ Երուսաղեմացուն²⁸:

«արուեստաւոր» նշանների միակցությունը՝ նշանակալի է, նաև այս տեսակներով, «Ընդհանրականում» քահանաներին տված Ծնորհալոր խրատը. «զմանը ուսմուն ձագնաւորացն պաշտել յեկեղեցին, և ապա գալ ի ձեռնադրութիւն քահանապոտեան» (Նկրաս Ծնորհալի, Թուղթ Ընդհանրական, Էջմիածին, 1865, էջ 78): Ինչպես ցույց են տալիս մեր դիտումները, «մանր ուսմունք» ասելով միջնադարյան Բայ կրածիշտները, Անդ իմաստով, Բաևացել են՝ եկեղեցական երգարվեստի ձայնեղանակներին կապված մողետիական տիպական բազմաքանակ պտուղների (Մոտիվ-ների) տարրերացման և ոճավոր կատարման նորր արվեստը: Այդ պտուղների կատարումը հնարավոր էր ոչ այլ կերպ, քան հայոց լազմի տարրեր գոնավորություն (երանգ, տեմբր) ունեցող ձայնավոր տառերի զուգորդությամբ, որով Բավկանակի է նաև, թե ինչու և ինչպես է Ընդհանրացել՝ «զմանը ուսմուն ձագնաւորացն» բնորոշ դարձվածքը:

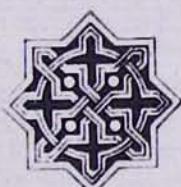
²⁹ Հայկական ծայբամիջնորդ գրալված, վավերացված և Բրատարակիված երեք հայտնի ժողովածուների մեջ (Ծարականց, Ժամագիրը և Պատարաց), մեր դիտումների համաձայն, առկա է Ծնորհալու հոգևոր երգերի մոտ երկու երրորդը (ավելի քան 200 կտոր): Մինչև XIX դարը դրանք պահպանվել են, մասսամբ՝ ձեռագիր խազավոր տարրեր ժողովածուների կենցաղավարման պայմաններում, և մասսամբ՝ քաշավոր պահպանությամբ, մասնավանդ ուշ միջնադարում, որ նկեղեցական պահպանողական միջավայրում ընդհանրապես եղել է հուսալի միջոց: Բայց այնպիսի մի պատմաշրջանում, երբ մեր մասնագիտացված երգարվեստը ևս նոր ժամանակներին փոխանցվում էր ինչպես քանակական, այնպես և որակական գգալի կորուստներով: Ծնորհալու երգերի ուշադիր համեմատություններից պարզվել է, որ կը դրանց գրալված բնագրերը պահպանվել են, մեծավանական, անաղարտ, ապա և լաւանակները, դարձաւ մեծավանական, բավական գծեր են կորցրել իրենց կրթելունից գելեցկություններից, բազմազանություններից, ամբողջականություններից, միաձուլված նկարագրից և ընթեանուր սարեւենություններից:

Ի վերջո, Ծնորհալին տվել է արևելյան-քրիստոնեական արվեստի համաձուլվածքին Հույսան նոր դրսուորումներ, և դարձյալ՝ ամուր կանգնելով ազգային հողի վրա: Նրա խառնվածքը արդեն բնականից լիովին ներդաշնակ է եղել հայ ազգային արվեստի ոգում՝ որպես արևելյան գունագեղության, հարուստ երևակայության, տաք գգացմունքայնության և արևմտյան կարգավորող, ձեւվակառուց, ճարտարակերտ մտածողության զոգորդումից յորահասուկ արտահայտություններից մեկին: Իսկ իր գիտակցական գործունեությամբ նաև մեծապես նպաստել է նաև նույն ոգու խորացմանը և նոր կողմերի հայունաբերմանը, այս տեսակենուով ևս նաւրեկացուց հետո ստեղծելով նոր որակ ու մակարդակ թե՛ հայ, և թե՛ արևելյան-քրիստոնեական իրականության չափացուցերով: Մի կողմից Ծնորհալին լայնորեն կիրառել է մեղեդիական վերոհիշյալ «խոսրվածին» (տակավին պարսից խոսրով Ապրուեզի գահակալության տարիներին նաև հայ երաժիշտների մասնակցությամբ կանոնացված) բուն արևելյան գունավորություն ունեցող տիպարներ, իսկ մյուս կողմից, էական ուղղումներ մոցնելով հայ հոգևոր երգարվեստում անհամաշատի (ասիմետրիկ) կառուցվածքների գործնական կիրառության կերպերի մեջ, մշակել է համաշափության (սիմորիայի) և անհամաշափության (ասիմորիայի) նորր ու վարպետ զոգորդման վրա հիմնված (ուստի նաև արևմտյան ճաշակի մի այլ պահանջը գոհացնող) դասական ձևեր²⁹:

²⁹ Այս կապակցությամբ նույնպես պետք է նշել, որ Ծնորհալու (և առևասարակ նին) երգերի խազային հյուսվածքներում այժմ կողմնորոշվում ենք ավելի (քան երբեկին) նուսադի կերպով: Աստիճանաբար ավելանում են դրա համար անհրաժեշտ կովանեները, առաջնորդաց բայց ենք կատարում «ոլորակ», «խունա», «ծուներ», «ծնններ», «քաշտիկ», «քաշու» և «զարկ» նշանների առաջնային (կամ հիմնական) գո-

նվ այսպես, հանգամանալից ծանոթությունը Մերձավոր Արևելքի արվեստի աշխարհին XII դարում ցուց է տալիս, որ Ծնորհալին հրանում հայտնվել է որպես ստեղծագործական հազվագյուտ հանճարի տեր վաս անհատականություն, մասնագիտացված երգաստեղծության հայլական ազգային դպրոցի ամենակարկառուն ներկայացուցիչը, ինչպես և արևելյան քրիստոնեական երգ-երաժշտության լավագույն ավանդությունների բաշ գիտակ ու դրանք զարգացնելու ընդունակ և նախանձախնդիր մեծ հետինակ:

բությունների լմբոնման գործում: «Ոլորակ»-ը, յայն իմաստով, որոշակի վերաբերություն ունի բոլոր պըտոյսների նկատմամբ, որոնցում ձայնը ալիքան շարժումներ և ոլորումներ է կատարում: Ներ իմաստով (որպես «ծոցքեր»), այն՝ «պարոյկ»-ի խորացումն է: «Խունա»-ը՝ զար իր առաջնային իմաստի չափական մեկ միավորի առհմաններում, կշռության տարրեր գծագրերի մեջ, երեք ձայնների վարչեացաց շարժում է ներկայացնում: Չարժման ողղությամբ ու չափական արժեքով սրա նետ նույնանում է: «Ծունկ»-ը, միայն՝ բաղկացած է երկու ձավից: «Ծննկներ»-ը՝ «ծուներ»-ի կրկնապատկումն է: «Թաշտիկ»-ը (չափական մեկ) և «քաշու»-ը (երկու և ավելի) միավորի արժեքով, ամենայն հավանականությամբ, սերվում են պարսկական (և արարական) Täschidid -ից, որ իր մեջ ունի՝ կրկնապատկում ուժեղացնելու իմաստը: Որովհետև երկու նշանների և առաջնային նշանակությունը նմանադրում է՝ երաժշտական ու բանական շեշտերի միացում (այսինքն շեշտի կրկնապատկում, ուժեղացում): Իսկ «զարկ» անունը նայերենով (բառարանային իմաստով) բացահայտելով «կոմշ»-ի գորովունը, շատ համարակալի կերպով կապվել է նաև վերշինիս: Մինչդեռ, չափական երկու (կամ ավելի) միավորի արժեք ցուցանող «զարկ»-ը (որ և «կոտ զրեմիկ» կամ «սոմոդիր»), նին նշանական Zárka (բառացի՝ «սերմանոյ») կոչված երաժշտաշեշտի անվան հաբացումն է, ու, ինչպես պարզվում է, երկու նշանների մեղեդիական զորության մեջ ևս որոշ ընդհանրություններ պահպանվել են:



ՆՈՐԱՍՏԵՂԵՑԵԼ

ՆԵՐՄԵՍ ՃՆՈՐՆԱԼԻ

Մշակումը՝ Ն. ՇԱՀՄԻՖԱՆԻ

Moderato con sentimento antico

mf

Sopr. solo
Coro
A.
T.
B.

Նո - րա - սպեղ - թեալ բան յա - նէ - ից իւ - կը - բա - նէ
նո -
նո -
նո -
նո -

Վեր - կինս երկ - նից, - րա -
- րա -
Ten. solo
Եւ վերկ - նային զօրս ան - մարմ - նոց ի - մա - նա - լեա -
- րա -
նո -

Sopr. solo

Եկ ըւ-գա-լի փա-րնրյ քա-ռից հա-կա-ռա-կայ

S.

սպեղ-

A.

-կըն վբ-ուարթ-նոց,

սպեղ-

T.

սպեղ-

B.

սպեղ-

մի-ա-բա-նից, ՃՅ - ալ:

ՃՅ -

Ten.solo

ո-րով յա-ւէփ փա-ռա-բա-նի եր - րոր - դու թին, ան-

ՃՅ -

ՃՅ -

Sopr. solo

Ե - բետ սըր - բեան մի գէ - րու - թիւն

S.
Ե -
Ա.
Ե -
Տ.
Ե -
Բ.
Ե -

ծա - ռէ - լի:

Ալ:

Ալ:

Ալ:

Ալ:

Մի - ով ընու - թեամբ Ասք - ուա - ժու - թիւն, -րնք -

-րնք -

Ten. solo

լոյն որ ա - նեղ - ա - հար - շ - կան

-րնք -

-րնք -

-րնք -

Sopr. solo

Վրո նւ ծա - գմապյառն ս - ռա - զին
սըր -
Ա.
սըր -
Տ.
սըր -
Բ.
սըր -

w - սակ լի - նել լոյս ն - դա - կան,

մի - ա - դա - բար կիւ - րա - կւ - ին, բն -
բն - ան
Sopr. e Ten. soli
ո - րով յա - ւէք փա - ռա - բա - նի
բն -
բն -

A musical score for voice and piano. The vocal line is in soprano C-clef, and the piano line is in bass F-clef. The music is in common time. The vocal part consists of four staves of lyrics in Armenian, with melodic markings such as eighth and sixteenth notes, slurs, and grace notes. The piano part provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The lyrics are as follows:

ան: ,
ան: ,
եր - բոր - դու - թիւն ան - ծա - ռէ - լի:
- ան:)
ան: