

ՅՈՒՐԵԼԵԱՐ

ՄՆԵՐ ՆԱՎԱԶԱՆ

արվեստագիտության թեկնածու

ՄԻՄԵՆ Ա ԵՐԵՒԱՆՅԻՆ ԵՒ ԺԸ-ԺԹ ԴԱՐԵՐԻ ՆԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Միմեն Ա Երևանցի Ամենայն Նայոց Կաթողիկոսի երաժշտական գործունեության մասին կարելի է խոսել ԺԸ-ԺԹ դարերի հայ երաժշտական մշակույթի և, մասնավորաբար, հայ հոգևոր երաժշտության իրողությունների շարակարգում: Նկարի ունենք ուշմիջնադարյան ժամանակաշրջանում հայ հոգևոր երգի կրած որոշակի սկզբունքային փոփոխությունները, դրանց հաջորդած մշակութային «նորոգության» միարմունքը ԺԸ դարում, մոտավորապես ԺԸ-ԺԹ դարերի սահմանագծին հայ հոգևոր երգի համեմատաբար խորքային ճյուղավորումների՝ երգվածքների առաջացումը և ԺԹ դարում Նայ Եկեղեցու՝ ծեսի երաժշտական նկարագիրը միաձև դարձնելու ջանքերը:

Նախ, Միմեն Կաթողիկոսի բուն երգային ժառանգության մասին: Այսօր հայ հոգևոր երգի բնագավառում, ի թիվս այլ երգերի¹, նրա անունով հիշարակվում են Նայրապետական մաղթանքի մաս կազմող «Նոգիդ Աստուած», Եկարեթինա II կայսրուհու պարվին սարեղծված Կայսերական մաղթանքի (այժմ՝ Նանրապետական մաղթանք) «Ամենահօր Աստուած» հոգևոր երգերը², ինչպես նաև՝ Ս. Պարարագի նշանավոր «Տէր ողորմեա» երգը³:

«Նոգիդ Աստուած» և «Տէր ողորմեա» երգերի վերաբերյալ առանձին դիտողության առիթ կա: Կոմիտասի նախաբեղինյան շրջանի գրառումներում, 1893 թվականին Էջմիածնում կազմված մի ժողովածուի մեջ գերեզման է նաև «Նոգիդ Աստուած» երգը⁴: Ռ. Աթայանը մեղեդիական հարազատություն է փնտել այդ և դարձյալ Կոմիտասի գրառած «Ո՛վ հայր Աստուած» երգերի միջև⁵: Ուստի, եթե համարենք, որ «Նոգիդ Աստուած» երգի հեղինակը Միմեն Երևանցին է, ապա Աթայանի դիտողությունը հիմք է՝ ենթադրելու, որ «Ո՛վ հայր Աստուած» երգի գոնե մեղեդին նույնպես Միմեն Կաթողիկոսի հեղինակությանը կարող էր պարկանել: Բնարկե, առայժմ դա սոսկ ենթադրություն է:

«Տէր ողորմեայի» փարբերակներից առավել հայտնի են Մ. Եկմայանի և Կոմիտասի

1 Տե՛ս **Նորայր արք. Պողարեան**, Ծիսագիտություն, Նիւ Եորք, 1990, էջ 65: Նմանելով «Ազգապարտմի» վրա, հեղինակը «Տէր Ողորմեայի» կողքին առանձին հիշարակում է «Արի Աստուածը» և «Ամենասուրբ երրորդություն» մաղթանքը (ծանոթ. 3):

2 Տե՛ս **Մաղարիտ արք. Օրմանյան**, Ազգապարտմ, հ. Բ, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2001, էջ 3535: Նկարենք, որ այս երգը Օրմանյանը հիշարակում է «շարական» բառով, սակայն մենք նախընտրում ենք այն հոգևոր երգ կոչել:

3 Տե՛ս **Նորայր արք. Պողարյան**, անդ:

4 Տե՛ս **Կոմիտաս**, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Եր., 1998, էջ 154:

5 Տե՛ս անդ, էջ 239:



Միմնոն Երեւանցի, մանրանկարիչ՝ Սուսաննա Գիրակոսյան

բազմաձայնաձայն փառքերակները: Եթե Մ. Եկմայանի մշակած փառքերակներից երկուսի (մեկը՝ եռաձայն, մյուսը՝ եռաձայն եւ քառաձայն խառն կազմերի համար մշակված) վերաբերյալ⁶ բացի Սիմեոն Երեւանցուց այլ հեղինակ չի հիշարկվում, ապա երկրորդի պարագան քիչ այլ է: Կոմիտասի մշակմամբ Ս. Պարարագի երգասացություններում այդ երգն ընդգրկված է Սիմեոն Երեւանցու փառքով, սակայն մեղեդին առնված է Մեծի պահոց վեցերորդ կիրակի օրվա «Որ գիտքիւնդ քո գալստեանդ» ծանր Բձ Օրհնությունից, ոչ էական փոփոխություններով⁷: Ի դեպ, Մ. Եկմայանը նույնպես մշակել է այս փառքերակը քառաձայն արական կազմի համար՝ նախօրինակ մեղեդուն առավել հարազատ մնալով: Շարականը հիշարկվում է Ս. Ներսես Շնորհալու անունով: Առհասարակ, այս մեղեդին հեղինակը դարձրել է չար է սիրվել եւ նույնիսկ հռչակավոր հեղինակներ գրեթե նույնությամբ կիրառել են այն: Նամեայն դեպ, շարականներ են պահպանվել նույն մեղեդիական նկարագրով, օրինակ՝ Նովիանես Երզնկացի Պարզի անունով պահպանված Յոթ խորհրդարկաց կարգի «Յաւորց վերջին ժամանակի» ծանր Բձ շարականը⁸: «Տէր ողորմեա» Պարարագի երգի դեպքում այս մեղեդու կիրառությունը կարող է բացատրվել նրանով, որ հեղինակը, հետևելով միջնադարյան հիշյալ ավանդույթին, ուղղակի օգտագործել է Ս. Ներսես Շնորհալու մեղեդին⁹ եւ կամ ցանկացել է սրելով ծագործել ձայնեղանակային մրաժողությամբ եւ Բձ-ի շրջանակներում դիմել Շնորհալի Նայրասկերի արդեն չափանմուշ դարձած մեղեդիական դարձվածքներին:

«Տէր ողորմեա» երգի պարարագային կիրառությունն առնչվում է ծիսական էական փոփոխությունների հետ: Նայրնի է, որ դեռու ժԴ-ԺԵ դարերի սահմանագծին Նայ Եկեղեցու բոլոր ծիսական մատյաններն արդեն վերջնական խմբագրության էին ենթարկվել: Ներագա միջամտությունները, թվում է, էական չեն եղել: Սակայն, որոշ դեպքերում դրանց թողած հետքը խիստ նկատելի է:

Ներագա շրջանի նման ծիսական միջամտություններից կառանձնացնենք ԺԶ դարի սկզբին Մովսես Գ Տաթևացու սահմանած Օրհնության քաղվածքները, այսինքն՝ քաղվածային պարկերների հավելումը Օրհնության շարականին: Այն, թեև պարարագի չի համարվել, սակայն, գոնե վանական միջավայրում, կարգի առաջին միավորի կառուցվածքը էականորեն փոխել է դառնալով նաև նկատելի միջամտություն թե՛ ծեսի, թե՛ Շարակնոցի կառուցվածքի մեջ¹⁰:

Սիմեոն Ա Երեւանցու «Տէր ողորմեա» նույն կարգի միջամտություն էր Ս. Պարարագի կառույցի մեջ, որի առաջացրած փոփոխությունները, կարծում ենք, առավել էական եղան:

Նայոց Պարարագի երգասացությունների հիմնական զանգվածը ամբողջացրել է դեռու Ս. Ներսես Շնորհալին: Ներսեսի հարվածներն այնքան էլ շար չեն: Նման

6 «Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պարարագի», փոխադրեալ ի խազ երոտականս եւ ներդաշնակեալ ի ձեռն Մ. Եկմայան, Լայպցիգ, «Բրայթկոպֆ եւ Ներքել», Վիեննա, Մխիթարյան փարան, 1896, էջ 79, 84 եւ 216:

7 Կոմիտաս, Պարարագ. Երկերի ժողովածու, հ. 7, Եր., 1997, էջ 68, 109: Ի դեպ, հարկ է նկատել, որ փառքերակման կարիք կա «Տէր ողորմեա» երգը «Տէր ողորմեա» ծիսական բանաձեռնից: Վերջինս կարող է հանդիպել Ս. Պարարագի եւ առհասարակ Նայ Եկեղեցու փառքեր ծեսերի եւ արարողությունների զանազան դրվագներում: Դրա փառքերակներն անհամեմատ շար են եւ Սիմեոն Կաթողիկոսին չեն կարող վերագրվել:

8 Տե՛ս Ն. Թ-սահմիգյան, Գրիգոր Նարեկացին եւ հայ երաժշտությունը V-XV դարերում, Եր., 1985, էջ 289:

9 Ն. Թ-սահմիգյանը նշում է, որ Նովիանես Երզնկացու շարականը ուղղակի երգվել է Ս. Ներսես Շնորհալու շարականի մեղեդիով: Տե՛ս, անդ:

10 Մաղաքիա արք. Օրմանյան, Ծիսական բառարան, Եր., 1992, էջ 163 – 165:

ակնառու համարներից է, օրինակ, «Ընկերակալ յԱստուծոյ» երգը, որ նախադրեւած է եպիսկոպոսական դեպքը համար: «Տէր ողորմեա՛ն», այդ քիչ նորամուծություններից մեկը լինելով՝ մուտք է գործել Ս. Պարարագի այն դրվագում, որտեղ, ըստ Տաղարանի ցուցումի, երգվում էր հավոր պարշաճի փառ: Դրանով, ըստ էության, գեղջվել է Ս. Պարարագի համապարասխան հարվածում փառ երգելու փառարանային հրահանգը: Առհասարակ, Ս. Պարարագի մեջ փառը երգվում էր երեք դրվագում՝ «Բրիստոս Պարարագեալից» հետո (այժմ՝ «Տէր ողորմեա»), «Գռհանամբ գըլն Տէր»-ից հետո (այժմ՝ չի կարարվում) և ավարտին¹¹: Վերջինի փոխարեն այսօր (հավանաբար՝ ԺԹ դարի վերջից) երգվում է հայրապետական մաղթերգ: Նորայր արք. Պողարյանի դիտարկումներից կարելի է եզրահանգել, որ միմյանց փոխարեն փառ ու մեղեդի երգելու սովորությունը ուշ շրջանին է վերաբերում: Մենք էլ առիթ ունեցել ենք նկատելու, որ հենց Սիմեոն Երևանցու «Տէր ողորմեայի» ներմուծումը կարող էր հիմնական պարճառ դառնալ հայ հոգևոր երգի երկու ժանրերի՝ փառի և մեղեդու միջև շփոթ առաջացնելու համար¹²:

Այս հանգամանքը ոչ միայն էական փոփոխություն առաջացրեց Ս. Պարարագի կազմության մեջ, այլև առիթ դարձավ Տաղարանի համապարասխան ծիսական հրահանգների անփոփոխ համար: Արդյունքում առաջացավ մեկ արվեստագիտական հիմնահարց եւս՝ փառի և մեղեդու փոխհարաբերությունը: Միջնադարյան հիմներգական ժանրերի ձևավորման և փոփոխական գործում ծիսական ֆունկցիան առաջնային է այլ գործոնների համեմատ, ուստի Ս. Պարարագի կազմում ծիսական փոփոխական հնարավորությունը վերացնելը կարևոր գործոն է նաև փոփոխ պարարագային դրվագներում փոփոխ ծիսական գործառնություն ունեցող երգաժանրերի միախառնման համար¹³:

Ուղղակի կամ անուղղակի կերպով Սիմեոն Կաթողիկոսի անվան հետ էն կապվում ԺԹ դարի հայ երաժշտական մշակույթում փռվելու ունեցած մի շարք խորքային իրողություններ եւս:

Այսօր մեր պարկերացումները հայ հոգևոր երաժշտության հնչող նյութի վերաբերյալ, գոնե գիտական շրջանակներում, հիմնականում հենվում են 1870 - ականներին Գևորգ Դ Կաթողիկոսի փնտրիչությամբ ու Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ հրապարակված ժողովածուների՝ ձայնագրված Շարականի, Ժամագրքի և Ս. Պարարագի երգասացությունների վրա: Տեղին է նշել, որ այս հրապարակությունների վերաբերյալ ժամանակին ձևավորվեց վերապահություն, թե դրանք պոլսական փոփոխակներ են, անհարազատ են էջմիածնական ավանդույթին և այլն: Խնդիրը կարևոր է, եթե քննելու լինենք ԺԸ-ԺԹ դարերի սահմանագծին հայ հոգևոր երգի ձևավորած հինգ հիմնական երգվածքների համարեքստում, որոնց մեջ էջմիածնականը համարվում է մայր¹⁴, այսինքն միջնադարյան ավանդույթին առավել հարազատ: Ուստի, հիշյալ փոփոխակների

11 Նորայր արք. Պողարյան, անդ, նաև՝ էջ 89-90:

12 Տեն Մ. Նավոյան, Ճաշու շարականներ՝ Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ, «Նայասարանյայց Առաքելական Ս. Եկեղեցու Ճաշու շարականներ» ժողովածու (հայկական նորագործությունից փոխադրեց և կազմեց՝ Ա. Պապայան, Նախարար՝ Մ. Նավոյանի), Եր., 2006, էջ 4 - 6:

13 Տեն Մ. Նավոյան, Ժանրերի փոփոխականության խնդիրները հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, «Նայ արվեստի հարցեր», հ. 1, Եր., 2006, էջ 2009, 2016:

14 Տեն Ն. Թաշճյան, Մակար Եկմայան, Եր., 1981, էջ 65-66:

պոլսական լինելը կնշանակեր ոչ միայն ճյուղային ավանդույթով շարունակել հայ հոգևոր երգի հեղափոխական ընթացքը, այլև սովորել մայր ավանդույթը:

Նիշյալ ժողովածուների ձայնագրությունը Գևորգ Մեծագործ Կաթողիկոսը ձեռնարկեց Նայ Եկեղեցու ծեսի երաժշտական մարմնավորման մեջ միաձուլություն մտնելու խիստ կարևոր (ցայսօր կարևոր) նկատարումով: Կ. Պոլսից հրավիրեց Կարապետ Պաղարարյանին և Նիկողայոս Թաշճյանին, որ մեկը երգեր, իսկ մյուսը՝ հայկական ձայնակիշերով նուրբեր: Պաղարարյանը շուտով հրաժարվեց՝ պարճառաբանելով, որ Թաշճյանը նախապալությունը փախա է Կաթողիկոսի երգած մեղեդիներին¹⁵: Գործն ավարտին հասավ, հիմնականում, հենց Կաթողիկոսի, (որ անվանի շարականագետ էր), նաև Մայր Աթոռի այլ միաբանների երգած փառքերակներով:

Այսպես խնդիր կա. եթե Գևորգ Կաթողիկոսի երգածն է, Պաղարարյանի երգածն էլ պոլսական փառքերակներ էին, ինչու՞ էին էականորեն, Ամենայն Տայոց Կաթողիկոսի հրահանգը անկատար թողնելու, նրա հետ խնդիր հարուցելու աստիճան փառքեր միմյանցից: Դա կարող է նշանակել, որ Գևորգ Մեծագործի երգած փառքերակները պոլսական չէին կամ, որ Կ. Պոլսում կենցաղավարում էին շարականերգության միմյանցից փառքեր մի քանի ավանդույթ: Վերջինն առավել հավանական է, եթե նկատի ունենանք, որ ԺԹ դարի երկրորդ կեսին դարձյալ հոգևոր երգի բնագավառում նույն խնդրի՝ հայ հոգևոր երգի անաղարտությունը պահպանելու և այս դաշտում միաձուլություն հաստատելու շուրջ Պոլսում հրավիրված ժողովները արդյունք չէին փախ, փառքեր շարականագետների իմացած օրինակների միմյանցից փառքեր լինելու և այդ երաժիշտների միմյանց հանդեպ անգիջում լինելու հետևանքով¹⁶:

Այս դեպքում պոլսական ո՞ր ավանդույթն էին պարկանում Գևորգ Դ Կաթողիկոսի երգած շարականները: Կաթողիկոսի կենսագրական փնտրություններից հայտնի է, որ նա հոգևոր երգ սովորել է Գումգավուի դպիրներից, մասնավորաբար՝ Միքայել վարժապետից (հետագայում՝ Նովսեփ քահանա): Վերջինս, մի շարք այլ աշակերտների հետ, այդ օրինակները սովորել էր Սիմեոն Երևանցու սան Թեոդորոս դպիրից (հիշարարվում է նաև որպես ավագ սարկավագ)¹⁷: Այս մասին կան այլ վկայություններ ևս¹⁸: Մեսրոպ Կաթ. Սմբարյանի պնդմամբ նրա աշակերտները մինչև 1839 թվականը շարունակում էին երգել Կ. Պոլսի Ս. Աստվածածին Մայր եկեղեցում¹⁹: Այսինքն, հայ հոգևոր երգի այն պոլսական ավանդույթը, որի կրողն էր Գևորգ Դ Կաթողիկոսը, Սիմեոն Ա Երևանցի Կաթողիկոսի ժառանգության մաս էր կազմում: Այս երկու կաթողիկոսների երաժշտական գործունեության աղերսները ժամանակին, հավանաբար, գիտակցվում էին և հարույժ շեշտվում: Բացի Մեսրոպ Կաթ. Սմբարյանի հիշյալ հոգվածից, Մ. Աբեղյանն էլ խոսելով Գևորգ Չորրորդի եկեղեցական բարեկարգությունների մասին հարույժ նշում է, որ ծիսական երաժշտական

15 Տե՛ս **Արիստակես քն. Նիսարյան**, Պարմություն հայ ձայնագրության և երաժիշտ ազգայնոց. 1768–1909, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 77:

16 Տե՛ս **Կոմիտաս**, Նոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 131:

17 Տե՛ս **Մեսրոպ Կաթ. Սմբարյան**, Նայկական ձայնագրություն. «Արարատ» ամսագիր, Վաղարշապատ, Ս. Էմիլիան, 1881, թ. Ը, էջ 480 – 81 (փողարակ):

18 Տե՛ս **Մաղաքիա արք. Օրմանյան**, Ազգապատում, հ. Գ, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2001, էջ 4883: **Մ. Աբեղյան**, Գևորգ Դ. Մեծագործ Կաթողիկոս Ամենայն Տայոց (համառոտ կենսագրություն), Վաղարշապատ, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 1899, էջ 35:

19 **Մեսրոպ Կաթ. Սմբարյան**, անդ., էջ 479 – 480:

ժողովածուների խմբագրության կարևոր ոլորտում վերջին Կաթողիկոսը մինչ Գևորգ Մեծագործը եղել էր Սիմեոն Երեւանցին²⁰:

Այսինքն, հայ հոգևոր երգի մայր Էջմիածնական ավանդույթը Սիմեոն Կաթողիկոսի բարեկարգությունների և կրթական գործունեության արդյունքում հասել է Կ. Պոլիս, պահպանվել որպես Կրեդիտի որոշակիորեն ինքնուրույն և փառքերակված ավանդույթ, դպրոց, ապա Գևորգ Կաթողիկոսի միջոցով նորից դարձել Ս. Էջմիածին:

Քանի որ հիշյալ ժողովածուների նկարմամբ դեռ կարող են հնչել վերապահություններ, հավելենք նաև, որ Մեսրոպ Կաթողիկոսը վկայում է, թե անձամբ է լսել և հեղինակավոր վկայություններ էլ ունի (Գրիգոր Լալա, Տաթևացի) Արարաբյան և Սյունյաց նահանգների մի շարք ծերունազարդ քահանաների խմացած շարականների մասին և հաստատում է դրանց ու ձայնագրված փառքերակների նույնական լինելը: Մեսրոպ սրբազանը շեշտում է, որ անուն առ անուն հիշատակված քահանաներն ու դպիրներն իրենց կենսագրությամբ իսկ փաստաբանական կանխում էին թաշճյանական ձայնագրությունների ժամանակաշրջանը, ուստի նրանց կողմից հիշյալ փառքերակները կրկնօրինակելը բացառում է²¹:

Այս ժողովածուների պոլսական ավանդույթին խորթ լինելու մասին վկայում է մեկ այլ փաստ: Դրանց հրատարակումից հետո հայրապետը օրինակներ է ուղարկում Կ. Պոլիս այնպիսի նույնպես դրանք արմատավորելու նպատակով: Սակայն Արիստակես քին. Նիսարյանի վկայությամբ, չնայած Պոլսում ունեցած հմուտ շարականագետի իր համբավին, Գևորգ Կաթողիկոսի այդ ձայնագրությունները չեն ընդունվում²²:

Վերջապես, մեր ձեռքի փակ են Եղիա Տնտեսյանի պոլսական ձայնագրությունները, որ փառքեր են թաշճյանական գրառումներից:

Դրանից զատ, առիթ ունեցել ենք նշելու, որ Գևորգ Դ Կաթողիկոսից բացի, այնքան միաբաններ ու երաժիշկներ են ներգրավված եղել հիշյալ ժողովածուների գրանցման և հրատարակման աշխատանքներին (ի դեպ՝ նրանցից շատերը Մայր Աթոռի միաբաններ էին), որ դրանք այժմ ձեռք են բերում ժամանակին, եղած հնարավորությունների շրջանակում, քննահամեմատական սկզբունքով կազմված ժողովածուների արժեք²³: Նայ հոգևոր մոնոդիայի բնագավառում, դրանց համեմատ, առավել աշխատված և ճշգրտված հրատարակություններ, ցավոք, ցայսօր չկան:

Սիմեոն Կաթողիկոսի երաժշտական վաստակի անուղղակի արձագանքը այսքանով չի սահմանափակվում: Նայ կոմպոզիտորական արվեստի կայացումն ու հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորումը հենվեցին հայ մոնոդիկ երաժշտական մշակույթի փառքեր ճյուղերի, հատկապես՝ ժողովրդականի և հոգևորի վրա: Վերջինս դրսևորվեց հենց Սիմեոն Ա Երեւանցու ավանդած և Գևորգ Դ Կոստանդնուպոլսեցու երգած օրինակներով: Դրանք հիմք դարձան Մ. Եկմալյանի և Կոմիտասի բազմաթիվ բարձրարժեք սրբազանությունների, մեզանում նույնիսկ փառքեր կոմպոզիտորական ժանրերի կայացման համար:

20 Տե՛ս Մ. Արեղյան, անդ, էջ 33: Սիմեոն Ա Երեւանցու ծխական փոփոխությունների և նորոգությունների մասին փնտ նաև Մաղաթիա արք. Օրմանյան, Ազգապատմ, հ. Բ, էջ 3535– 3536, 3542 – 3548:

21 Տե՛ս Մեսրոպ Լալա, Մոսկովյան, անդ:

22 Տե՛ս Արիստակես քին. Նիսարյան, անդ, էջ 78 - 79:

23 Մ. Նավոյան, Ճաշու շարականներ՝ Ն. Թաշճյանի ձայնագրությամբ, էջ 5: