

ՎԿԱՅԱԲԱՆՈՒԹԻՒՆ ԵՒ ՇԱՐԱԿԱՆԵՐԳՈՒԹԻՒՆ. ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՒԹՁԱՅՆԻ ԴԿ ԴԱՐՁՈՒԱԾՔԻ ԱՌԵՂԾՈՒԱԾԸ

ԱՆՆԱ ԱՐԵՒՇԱՏԵԱՆ

Հայ միջնադարագիտութեան մէջ առ այսօր չի արծարծուել դեռեւս Ե. դարում Հայ միջնադարեան գրականութեան որպէս ինքնուրոյն տեսակ առաջացած՝ վկայարանութեան եւ շարականներգութեան միջեւ գոյութիւն ունեցող կապը¹, չի քննուել մարտիրոսութեան թեմայի արտացոլումը Հայ հոգեւոր երգաստեղծութեան մէջ:

Ի՞նչ են իրենցից ներկայացնում Հերոս-նահատակներին նուիրուած օրհներգերը: Արդեօք օժտուած են ինչ-որ առանձնայատուկ գծերով:

Այդ կարգի առաւել վաղ ստեղծագործութիւնը, որի ստեղծման տարեթիւը ստոյգ յայտնի է (618), սրբոց Հռիփսիմեանց յիշատակին ձօնուած է. դարի կաթողիկոս Կոմիտաս Աղցեցու «Անձինք Նուիրեալք» կացուրդ-կոնդակն է, որն առաջին անգամ հնչել է Ս. Հռիփսիմէ եկեղեցու օծման արարողութեան ժամանակ: Ազաթանգեղոսի վկայութեամբ, այդ տեղում Գրիգոր Լուսաւորիչն ի մի բերել եւ հողին է յանձնել սուրբ վկայուհու մասունքները՝ վրան կառուցելով մի Համեստ վկայարան, որը յետագայում վերակառուցուել է Սահակ Պարթեւ կաթողիկոսի օրօք²: Աղցեցու շարականը առաջին օրինակն է Հայ շարականներգութեան մէջ, որտեղ կիրառուել են ասորական մադրաշայի³ եւ րիւզանդական կոնտակիոնի⁴ աւանդութիւնները: Այն գրուած է շեշտական տաղաչափութեամբ եւ այբրէնական ակրոստիքոսով: Դառնալով չափանմուշային կոթող, «Անձինք Նուիրեալք» շարականը սկիզբ դրեց մի ուշագրաւ աւանդոյթի. այն է՝ ազգային սուրբ նահատակների օրհնարանութիւնը Հայկական Ութձայնի Դ կողմ դարձուածքում ծաւալելու, իսկ այբրէնական ծայրակապով գրուած նմանատիպ երգասացութիւնները այդուհետ սկսեցին կոչուել ըստ ներքոյի սկզբնաբառի՝ «Անձինք»:

Տուեալ Հանգամանքը արժանի է յատուկ ուշադրութեան: Բրիստոսի սիրոյն նահատակուած ազգային մարտիրոսներին ձօնուած շարականներին ձայնեղանակային պատկանելութեան ուսումնասիրութիւնը բացայայտեց բնորոշ մի օրինաչափութիւն՝ ազգային հերոս-նահատակներին նուիրուած բոլոր շարականները, որպէս կանոն ծաւալուած են Դ կողմ դարձուածք կամ Դ կողմ ստեղծի ձայնեղանակներում:

Խոնչն է այս կայուն աւանդոյթի պատճառը. աւանդոյթ, որն ստացել է իւրայատուկ կանոնի նշանակութիւն:

Յայտնի է, որ հայ միջնադարեան երաժշտական տեսութեան մէջ Դ կողմ եղանակն աւանդաբար կոչուած է վերջին, այսինքն՝ Ութձայնի հիմնական եղանակների անուանացանկն ամփոփող: Առաւել Հին պահպանուած «ձայնից» մեկնութիւններում նկատելի են ինչպէս Հնագոյն բնապաշտական, այնպէս էլ անտիկ դիցաբանութիւնից եւ երաժշտական գեղագիտութիւնից եկող պատկերացումների արձագանգները:

Ուշագրաւ է, որ օրինակ, «Ձայնից Գիւտ Ըստ Փլիսոփայից» Հնագոյն պատառիկում եւ Յայմաւուրթի սրբոց թարգմանչաց յիշատակի ընթերցման մէջ Դ-ը, որը կրում է «Ութերորդ» անուանումը, դեռեւս չենթարկուելով Ութձայնի ընդհանրացուած ներքին ստորաբաժանմանը, ըստ անանուն Հեղինակի մեկնութեան, առաջացել է «յանասնոց»: Արդեօ՞ք դա եկեղեցական աստուածաբանութեան կողմից հեթանոսական զոհի վերափոխումը չէ՞՝ յանուն բարձրագոյն գաղափարի գիտակցուած գոհաբերութեան, Միածին Աստծոյ, որը խաչի վրայ յօժարակամ նահատակուեց մարդկութեան մեղքերի քաւութեան համար: Գաղափար, որն ընկած է մարտիրոսութեան՝ իբրեւ երեւոյթի հիմքում:

Միջնադարի հայ մեկնիչ եւ քերական Մովսէս Բերթող Միւնեցու «Յաղագս Կարգաց Եկեղեցւոյ» մեկնութեան մէջ Դ կողմը բնորոշուած է որպէս «ուրախսլից ձայն. սովաւ շարադրեցան ստողոգիակամք Սաղմոսք ի սուրբ Պասեքին, ի Յարութեանն Քրիստոսի»: «Իսկ վերջին ստեղծն՝ պատրաստէ սիրելեաց իւրոց բաժակ փրկութեան եւ անմահութեան յարքայութեանն երկնից»⁶:

Ը. դ. մատենագիր-երաժիշտ Ստեփանոս Միւնեցուն վերագրուող «Յաղագս Ձայնից» գրուածքում տրուած է Դ-ի բոլորովին ուրիշ մեկնութիւն. «Չորրորդ ձայնի կողմն՝ հատեալ է վճիռ դատաստանի, զի անդարձ կորստեան հանդիպին մեղատորքն ի յախտեմից տանջանա»⁷:

Այս երկու մեկնութիւններում կարծես հակադրուած են տուեալ ձայնեղանակում առկայ մեղեդային արտայայտչականութեան փոփոխա-

կան շեշտով բնորոշուող Դկ-ի ձայնակարգային տարբեր (մեծալար՝ օրհնարանական եւ փոքրալար՝ մուայլ) ոլորտները:

Այլ կերպ է մեկնում Դկ- եղանակի խորհուրդը Ժ. դ. փիլիսոփայ Անանիա Նարեկացին «Յաղագս Գիտութեան Ձայնից» գրուածքում. «Չորրորդ կողմ՝ գտաճարին պղծին սրբէին: Նովին՝ եկեղեցօրհմէքն եւ խաչօրհմէքն: Իսկ ստեղմ՝ Եսայի լուաւ զսրովբէից սրբասացօրհմն»:

Մէջբերուած մեկնութիւնները վկայում են, որ այդ գրաւոր աղբիւրները ոչ թէ մտացածին, զուտ աստուածաբանական-խորհրդաբանական տարրերով յագեցուած երկասիրութիւններ են, որտեղ դժուարութեամբ կարելի է գատորոշել եկեղացական երգաստեղծութեան տեսութեանն ու գեղագիտութեանն առնչուող առանձին ասոյթներ, այլ կրում են իրենց մէջ, առաջին հերթին՝ քրիստոնէութեան կողմից երաժշտական էթոսի մասին վերաիմաստաւորուած անտիկ ուսմունքը եւ երկրորդ՝ իրենցից ներկայացնում են ինչպէս էզոթերիկ, այնպէս էլ գործնական անհրաժեշտ գիտելիքների հանրագումարը, որը կազմում է միջնադարեան մտածողութեան անբախտելի մասը:

Դկ- դարձուածքն ընդհանուր առմամբ բնորոշոււմ է խիստ, մի փոքր ասկետական, բայց միաժամանակ լուսաւոր երանգաւորումով, որը յատկապէս ընդգծոււմ է ձայնեղանակի երրորդ իջեցուած եւ երրորդ բնական աստիճանների փոփոխականութեամբ: Մեծացրած սեկունդայի առկայութիւնը հիմնական քառալարին յարող ներքեւի քառալարում նրան հաղորդում է ազգային վառ արտայայտուած երանգ: Դ կողմ դարձուածքի հնչիւնակարգը հետեւեալն է. C¹-des¹[d¹]-e¹-F¹-g¹-[as¹]-a¹-b¹-c², որի մէջ C¹ եւ F¹ հնարաւոր հիմնաձայներն են, իսկ g¹-դիմող ձայնն է: Երաժշտագէտ Նիկողոս Թահմիզեանը ճիշտ է նկատել, որ՝ «Կոմիտաս Աղեցեցի Հռիփսիմեանց կոյսերին մուկրուած իր յայտնի ներքողով ստեղծել է քնարական-էպիկական բնոյթի եւ բովանդակութեան պոէմի այնպիսի չափամոյշ, որ յետագայի հեղինակները, դիմելով այդ տիպի օրհներգին, չէին կարող անջատել ձայնեղանակը մարմնաւորման մնացած արտայայտչամիջոցներից, որոնք օրգանական ամբողջութիւն էին ներկայացնում»¹⁰:

Աղեցեցու ներքողի օրինակով գրուած ստեղծագործութիւնների շարքում, ժամանակի առումով նրան առաւել մօտ է Դաւթիակ Քերթովի «Ողբք Ի Մահն Ջուանշէրի Մեծն Իշխանին» պոէմը (870 թ.), որն ինչպէս եւ Աղեցեցու շարականը, գրուած է այբբէնական ակրոստիքոսով: Ջուանշիր իշխանի մասին տեղեկութիւններ է հաղորդում Է. դ. պատմագիր Մովսէս Կաղանկատուացին իր Պատմութիւն Աղուանից Աշխար-

հի ժամանակագրութեան մէջ¹¹։ Նոյն տեղում բերուած է նաեւ Դաւթակի «Ողբ»ը¹²։ Ելնելով վերը նշուածից, Թահմիզեանը ենթադրում է, որ Դաւթակի «Ողբ»ը պէտք է երգուէր Դ կողմ ձայնեղանակի դարձուածքում (նա ճշտում է՝ I դարձուածքում) եւ այնուհետեւ կատարում Դաւթակի «Ողբ»ի մեղեդու վերականգնման մի փորձ՝ նշուած ձայնեղանակին բնորոշ ելեւէջների շրջանակներում։

Յիշատակութեան է արժանի նաեւ Թ.-Ժ. դդ. պատմագիր Թովմա Արծրունու հաղորդածն այն մասին, թէ ինչպէս Ապոմուսէ սպարապետի որդի Մուշեղ Բագրատունին, մի բլրի վրայ նստած դիտում էր հայոց զօրքի եւ արաբների թէժ ճակատամարտը, եւ որն ուսմամբ «էր վարժեալ Աստուածաշունչ գրոց եւ ընդել եւ ծանօթ էր ճարտասանական հրահանգիցն» եղ առ յայն ժամու իմացական տեսութիւնն գերզոյրոյ սկիզբն է՝ Անգրադել ականք սրտի մայեցող անձն իմ ի միսսանգամ գալուստն, Ե տուն ի յութերորդ վանգէ»¹³ (ընդգծումը մերն է - Ա.Ա.), այսինքն՝ Ութերորդ ձայնեղանակում։

Ժամանակագրական առումով հայ հոգեւոր երգարուեստի յաջորդ այդ տիպի յայտնի նմուշը 737ին գրուած «Ջարմանալի է ինձ» կին երգահան Պոսրոփիդուխտի Ողբն է կամ Գովքը, ձօնուած իր եղբօր՝ սուրբ նահատակ Վահան Գողթնեցու յիշատակին¹⁴։ Վահան Գողթնեցու կանոնը Շարակնոցում բաղկացած է հենց այդ մէկ շարականից¹⁵։ Յայտնի է, որ ժամանակի ընթացքում հայկական ութմասնեայ հիմներգական կանոնից անջատուել է նրա Յրդ երգը՝ «Մանկունք» կոչուող մասը (Սղմ. 112), որը ստացել է ինքնուրոյն ժանրային տարատեսակի նշանակութիւն։ «Մանկունք»ի կանոնակարգման մասին յիշատակութիւն կայ ԺԳ. դ. մանկավարժ Յովհաննէս Վանականի «Հարցմունք Եւ Պատասխանիք»ում, որը «զՄանկունքն ո՞վ է սահմանել» հարցին՝ պատասխանում է. «Եզր կաթողիկոս»¹⁶ (+641 թ., հայոց կաթողիկոս է եղել 631ից)։

Մեր խորին համոզմամբ, ի սկզբանէ որպէս աշխարհիկ ողբ յօրինուած Պոսրոփիդուխտի «Ջարմանալի է ինձ» երգը սկիզբ դրեց ինքնուրոյն մի աւանդոյթի եւ իր ականառու երաժշտա-բանաստեղծական արժանիքների շնորհիւ կանոնակարգուեց եկեղեցու կողմից։ Միանգամայն ակնյայտ է, թէ եւ այդ մասին յատուկ ոչ մի տեղ չի նշուել, որ տուեալ երգասացութեան ժանրային պատկանելութիւնը «Մանկունք» տեսակին, կատարուել է աւելի ուշ եւ պայմանական բնոյթ է կրում։ Սակայն երգասացութեան ցայտուն ծորերգայնութիւնը, նրա պատկանելութիւ-

նր Դ կողմ ստեղին, դարձան աւանդական նաեւ յետագայի հեղինակների համար, ովքեր դիմում էին այդ ժանրին: Նրանցից են՝ զարգացած աւատատիրութեան շրջանի երկու նշանաւոր շարականագիր Կաթողիկոսներ՝ Պետրոս Գետադարձը (+1058 թ.) եւ Ներսէս Շնորհային (1101-1173): Նրանց գրչի արգասիքն են ինչպէս մի շարք համաքրիստոնէական, այնպէս էլ՝ ազգային հերոս-նահատակներին նուիրուած «Մանկունք»ներ, ինչը յանգեցրեց տուեալ ժանրային տարատեսակի վերջնական ընդհանրացմանը հայ հոգեւոր երգաստեղծութեան մէջ¹⁷:

Ոոսրովիդուխտի «Գովք»ի մասին գրել են Հ. Գարրիէլ Աւետիքեանը¹⁸, Հ. Ղեւոնդ Ալիշանը¹⁹, Քրիստափոր Կուշնարեւը²⁰, Թահմիզեանը²¹, Գրիգոր Յակոբեանը²² եւ ուրիշներ:

Վերլուծելով Ոոսրովիդուխտի «Գովք»ը՝ Թահմիզեանը արդարացիօրէն նկատել է, որ «շարականիս երաժշտութիւնը, զրական բնագրի կառուցուածքից բոլորովին անկախ կշռոյթով, հանդէս է գալիս որպէս միաձայնային յուշարձանի ինքնաբաւ բաղադրիչ: (...) Զերթուած ուշագրաւ է ոչ միայն բովանդակութեան ոգով, աշխարհիկ, եւ այն էլ հագուագիւտ զգացումներով տոգորուած կին հեղինակով (որ պարզ երեւում է եղբօրը «տէր Վահան» կոչելու բնորոշ կերպից), այլեւ շարադրանքի ազատ ձեւով եւ յատկապէս մի քանի այնպիսի մանրամասներով, որոնց շնորհիւ հոգեւոր կանոնացուած երգում գրեթէ անմախաւդէպօրէն ընդգծւում է, արժէք ու կշիռ է ստանում բնաստեղծուիւնը: Այս ամէնի շնորհիւ, շարականս իրօք ակնյայտօրէն տարբերւում է վաղ միջնադարի հայկական հոգեւոր ինքնուրոյն միւս երգերից՝ ներկայացնելով մի ժամանակ հեթանոս Գողթան երգ-երաժշտութեան արձագանգներից մէկը եկեղեցական արուեստում»²³:

Ուշագրաւ է, որ Ոոսրովիդուխտի «Գովք»ում մի քանի անգամ յիշատակոււմ է երգ-երաժշտութեան մասին, յատկապէս առաջին, երկրորդ եւ չորրորդ տներում:

Չարմանալի է ինձ

Քան զերգս հրեշտականաց

Չայնս ողբոց քոյ հընչմունք,

Ով երանի տէր Վահան

Ընտրեալ յԱստուծոյ:

Առաւել յորդորէ այս զհոգտյս մասունըս,

Յօրինել քեզ երգս ոչ զղջականըս,

Այլ հոգեւորըս, եւ ուրախականըս,
Յորդորականըս, եւ մերթողեանըս,
Ով երանելի տէր Վահան,
Ծառայ Զրիստոսի:

Արտաքնոցըն ըզգաստքըն
Ստեղծիչ բանք սնոտեացն ի պարտութիւն,
Իսկ քոյդ սիրայնոյ՝ աստուածարեալ եւ ոգեշահ
Ով երանելի տէր Վահան
Ընտրեալ հազարաց:

*Շարականի ձայնեղանակային պատկանելութեան մասին Թահմիզ-
եանը գրել է. «... Դիտարկուող ստեղծագործութիւնը իր մեղեդիով եւս
եզակի տեղ է գրաւում Շարակնոցում: Ոչ միայն Նիկողայոս Թաշճեա-
նի, այլեւ Եղիա Տնտեսեանի կատարած ձայնագրութիւնների համա-
ձայն, այն կրում է ձայնեղանակային «Բձ» նշումը (...): Բայց ոչ մի
կապ չունենալով ձայնեղանակների՝ Ը. դարի մատենագիր-երաժիշտ
Ստեփանոս Սիմեցու (Երկրորդի) վերակարգաւորուած դրութեամբ
ենթադրուող եւ Շարակնոցում Բձ նշումն ունեցող միւս երգերի հետ,
մասամբ առնչւում է Բձ կամոնագլուխներին, որոնք շատ ատելի հնուց
են գալիս»²³: Մեր կարծիքով, «Գովք»ի ձայնեղանակային յորինուածքն,
այնուամենայնիւ, աւելի մօտ է Դ կողմ ձայնեղանակի ոլորտին:*

*Տուեալ ձայնեղանակի ոլորտին դիմելու առումով մատնանշենք ա-
ւելի ուշ հեղինակների երգաստեղծութեան եւս մի քանի օրինակներ.*

*Պետրոս Գետադարձ - շարական Սբ. Վարդանանց «Արիացեալք Առ
Հակառակարն» - Դկ. I ստեղի,*

*Յովհաննէս Սարկաւազ (+1120 թ.) - շարական Սբ. Հռիփսիմեանց
«Անսկիզբն Բաննն Աստուած», որը գրուած է տողային այբբէնական
ակրոստիքոսի ձեւով,*

*Ներսէս Շնորհալի - շարական Սբ. Վարդանանց, «Նորահրաշ Պսակա-
ւոր», գրուած՝ «Ներսէսի երգ» ծայրակապով, երկուսն էլ՝ Դկ. դարձ-
ուածք եղանակով:*

*Այս օրինակները ներկայացնում են Դկ. դարձուածքի յորինուածքա-
յին իրականացման զանազան տարբերակները այլեւայլ շարականա-
գիրների ստեղծագործութեան մէջ: Այս կապակցութեամբ կուշնարելը
ժամանակին արժարժել է հերոսական սկզբի խնդիրը հայ հոգեւոր երա-
ժշտութեան մէջ: «Առաջինը, ինչ այքի է զարնում հայ հոգեւոր երաժշ-*

տութեան հերոսական շերտերը քննելիս,- *գրել է նա*,- նրանց տարաբնոյթ լինելն է, ինչպէս կերպարային բովանդակութեան, այնպէս էլ՝ յօրինուածքի առանձնայատկութիւնների իմաստով: Այստեղ ե՛ր խստաշունչ-արխաիկ սաղմոսերգութիւններն են, ե՛ր հայրենիքի համար նահատակուած Վարդան Մամիկոնեանի յիշատակին ձօնուած յայտնի շարականի տիպի ծորերգային մոնոդիաներն են, այստեղ ե՛ր Պատարագի եզրափակիչ համարների տիպի չափաքերուած քայլերգակերպ երգասացութիւններն են: Հարց է ծագում, արդե՞ս ք հերոսական սկիզբը հայ հոգեւոր երաժշտութեան մէջ ծագել է ինքնըստինքեան, իր իսկ եկեղեցու գարգացման արդիւնքում, թէ՞ ներթափանցել է այդ գործառոյթի մէջ դրսից: (...) Հաշտի առնելով բազմաթիւ դարերի ընթացքում ժողովրդական եւ ժողովրդա-մասնագիտացուած երաժշտութեան հսկայական դերը, եկեղեցու երաժշտութեան կազմաւորման մէջ առաւել եւս պէտք է մտածել, որ եկեղեցական երաժշտութեան հերոսական ձեւերը արդիւնք են ժողովրդական երաժշտութեան համապատասխան ձեւերի ընկալման: Չի բացառուած,- *գրել է Կոչնարեւն աշուհեան*,- որ եկեղեցին իւրացրել է սաղմոսերգային տիպի հերոսական երգասացութիւնների ձեւերը, որոնք քիւրեղացել էին հայ աղանդաւորական-պաւլիկեանների, իսկ աւելի ուշ՝ թոմարակեցիների պաշտօներգութեան մէջ: Բացառուած չէ նաեւ, որ առանձին դէպքերում եկեղեցին օգտագործել է նաեւ ռազմական երգերը»²⁶:

Մասնաւորապէս, Խոսրովիդուխտի «Գովք»ում առկայ սեկվենտային քայլերը, որոնք «որոշ տարածում ունեն հայ միաձայնային երաժշտութեան ժողովրդական ճիւղերում, խորք են հնագոյն շրջանի հայ հոգեւոր երաժշտութեանը, որպէս պարային համաչափ շարժումներից սերող ձեւեր: Այդ լոյսի տակ Դ կողմ մատուցող դարձուածքի մոնոդիաներում սեկվենտային յաջորդականութիւնների առկայութիւնը լրացուցիչ փաստարկ է *այդ մոնոդիաների աշխարհիկ ծագման օգտին (ընդգծումը մերն է - Ա.Ա.-)*»²⁶: *Վերջին եզրակացութիւնը հաստատում է մեր համոզմունքը Խոսրովիդուխտի «Գովք»ի ի սկզբանէ ախարհիկ բնոյթի վերաբերեալ: Այդ կապակցութեամբ տեղին է նշել, որ Կանոնի հասկացողութիւնը, որը հիմնարար բնոյթ ունի միջնադարեան արուեստի համար ընդհանրապէս, ձեւաւորուելով աստուածաբանական խորքային պատկերացումների եւ գաղափարների հիմքի վրայ, դարեր շարունակ հանդէս է եկել իրրել եկեղեցական արուեստի իւրայատկութիւնը պայմանաւորող գործօն: Այդ գործօնի շնորհիւ պահպանում էր զուտ գեղարուեստական աւանդոյթների ժառանգորդականութիւնը:*

Սակայն հայ հոգեւոր երգաստեղծութեան կազմաւորման, զարգացման եւ կենցաղավարման ողջ ընթացքի ուսումնասիրութիւնը (նկատի առնելով պահպանուած գրաւոր աղբիւրները), հիմնեղական յուշարձանների գրառումների հետազոտումը, կենդանի աւանդոյթը ապացուցում են, որ կանոնականութիւնը իր տարբեր դրսեւորումներով գործնականում երբեք միանշանակ բնոյթ չի կրել։ Այլ կերպ ասած, կենդանի ստեղծագործութիւնը, որը ծնւում էր եկեղեցական միջավայրում եւ ըստ եկեղեցական կանոնների, զարգացել է նաեւ ըստ չգրուած օրէնքների՝ ժողովրդական եւ ժողովրդա-մասնագիտացուած ազգային երաժշտական աւանդոյթների բարդ փոխկապակցուածութեան մէջ²⁷։

Հոգեւոր երգաստեղծութեան մէջ կանոնականութեան կարեւորագոյն դրսեւորումներից է եկեղեցական երաժշտութեան համապարփակ կատեգորիա դարձած Ութձայնի համակարգը։

Ութձայնի տարբեր պատկանելութեան ազգային համակարգերին նուիրուած ուսումնասիրութիւններում բաւական լուրջ փորձ է կուտակուած։ Բացայայտուել են ինչպէս դրանց զարգացման ընդհանուր օրինաչափութիւնները, այնպէս էլ՝ մի շարք տեղային առանձնայատկութիւնները, ինչպէս նաեւ՝ բնորոշ շեղումները կանոնից։ Մասնաւորապէս, ամէնուրեք գնալով աւելի մեծ տարածում եւ հաստատում է ստանում այն տեսակէտը, ըստ որի Ութձայնը որոշակի իմաստով դրսեւորուել է իբրեւ մի մտացածին, արխետիպային գաղափար, որն իրեն էր ենթարկում եւ, կարծես, քօղարկում այն ամէնը, ինչը չէր տեղաւորում ութմասնեայ կաղապարի մէջ։ Այդ է վկայում հայ միջնադարեան ձայնեղանակների շուրջ խմբաւորուող մի շարք լրացուցիչ կամ ածանցեալ ձայնեղանակների առկայութիւնը²⁸։ Սակայն, եթէ շեղուենք մինչեւ հիմա հայկական Ութձայնի շուրջ ձեւաւորուած կայունացած հայեացքներից, ապա միանգամից մեզ փակուղում առաջ կանգնեցնող հարցեր են ծագում։ Գոյութիւն ունի աւանդական մի տեսակէտ (եւ մեզանից շատերը նոյնպէս տուրք են տուել դրան), ըստ որի հայկական Ութձայնը իր զարգացման մէջ ունեցել է մի քանի փուլ՝ խստագոյն դասականից մինչեւ գրեթէ ճարտկոյտական²⁹։ Սակայն, տարբեր դարերի հեղինակների հիմնեղական ստեղծագործութիւնները ուսումնասիրութիւնը (անգամ նկատի ունենալով յետագայ ժամանակների խմբագրութիւնները), ազգային հիմնեղութեան արչալոյսին ձեւաւորուած գրական խօսքի հնչիւնաւորման տեսակները (պայմանաւորուած լինելով նախեւառաջ պաշտօնեղութեան ծիսակարգի պահանջներով), ստիպում են մտորել հետեւեալ հարցի շուրջ։ Ո՞ր փուլում է, որ Ութձայնը

կենցաղավարել է իր առաւել ղասական խիստ տեսքով եւ եղե՞լ է արդեօք նման փուլ առհասարակ, թէ՞ ոչ:

Եկեղեցու կողմից կանոնակարգուած երգասացութիւնների հիմներգական զանգուածը ստեղծել են Հոգեւոր դասի ներկայացուցիչները: Դրանց թւում են ինչպէս անանուն վարդապետ շարականագիրներն ու երգասացները այնպէս էլ՝ յայտնի մատենագիր-աստուածաբաններն ու կաթողիկոսները: Նրանց անուններն արձանագրուել են շարականի հեղինակների միջնադարեան ցուցակներում²⁰: Եկեղեցին ընդամէնը երկու անգամ է բացառութիւն արել աշխարհիկ հեղինակների երգասացութիւնները կանոնակարգելով եւ *Շարականոց* ներմուծելով: Դրանցից մէկն արդէն յիշատակուած Խոսրովիդուխտի Վահան Գողթնեցու մարտիրոսութեանը նուիրուած «Գովք»ն է, իսկ միւսը՝ Խաչի նաւակատեսց Ե. օրուայ կանոնի «Ձորս Ըստ Պատկերի Քում» Գձ. Ողորմեան, որի հեղինակն է ԺԱ. դարի Անիի Թագաւորութեան մտաւորական վերնախաւի փայլուն ներկայացուցիչ՝ Գրիգոր Մագիստրոս Պաշլաւունին³⁰:

Պաշտօններգութեան երաժշտական ձեւաւորման մէջ կանոնականի եւ ոչ կանոնականի, հաստատագրուածի եւ ոչ հաստատագրուածի փոխյարաբերութիւններ, ահա հենց այս երեւոյթների անտիթեզը յաճախ յանգեցնում էր մի շարք շեղումների, որոնք ժամանակի ընթացքում նոյնպէս ընդունւում էին եկեղեցու կողմից, ենթարկուելով որոշակի կարգաւորման կամ ստանալով այս կամ այն եկեղեցական հեղինակութիւնների աջակցութիւնը:

Կանոնական մտածողութեան առաձնայատկութիւնների յետագայ ուսումնասիրումը, ինչպէս նաեւ Հոգեւոր երգաստեղծութեան մէջ առկայ որոշակի շեղումների բացայայտումը (միւս քրիստոնեայ եկեղեցիների երգարուեստում նմանատիպ երեւոյթների համադրութեամբ) կարող է նպաստել համաքրիստոնէական երաժշտական մշակոյթի օրինաչափութիւնների աւելի խորը ճանաչմանը:

Վերադառնալով Դկ. դարձուածքի կիրառման քննութեանը, նշենք, որ վրաց երաժշտագէտ-միջնադարագէտ Մանանա Անդրիաձէի հետ ունեցած զրոյցից պարզուեց, որ վրացական օրհներգութեան մէջ ազգային սրբերին եւ մարտիրոսներին նուիրուած երգասացութիւնները, որպէս կանոն, նոյնպէս ծաւալւում են Չորրորդ ձայնեղանակի ոլորտում: Ուշագրաւ մի առանձնայատկութիւն³¹, որն ենթադրել է տալիս, որ այդ աւանդոյթը, հաւանաբար, սերում է բիւզանդական հիմներգութիւնից եւ առկայ է նաեւ այնտեղ: Առանձնայատկութիւն, որն ակնյայտօրէն

արժանի է նմանատիպ հիմներգական յուշարձանների տարրեր եկեղեցիների երաժշտական աւանդութիւնների առանձին համեմատական ուսումնասիրութեան համատեքստում:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

- 1 Տե՛ս՝ *Armynskskie Jitya I Muchenichestva (IV-XVII vv.)*, perevod s drevniarmianskogo, vspitatel'nie statii i primechaniia K. S. Ter-Davtian, (*Հայկական Վկայարանություններ, Ե.-ՏԺ. ԳԳ.*, թարգմանությունները զրաբարից, ներածական յոգուածը եւ ծանօթագրութիւնները Բ. Ս. Տէր-Դավթեանի), Երեւան, «Նայիրի» հրատարակչութիւն, 1996:
- 2 *Ազաթանգեղայ Պատմութիւն Հայոց*, քնն. բն. Գ. Տէր-Մկրտչեանի եւ Ա. Կանայեանցի, Երեւան, 1883, Երեւանի Համալսարանի հրատարակչութիւն, էջ 428-432:
- 3 Մազրաշա - ասորական հոգեւոր երգարուեստի տեսակներից, որը յատկապէս զարգացրել է Ս. Եփրեմ Ասորին:
- 4 Կոնտակիոն - բիզանդական հիմներգութեան ժանրերից մէկը, որի ծաղկումը կապուած է Ռոմանոս Երզնցողի անուան հետ:
- 5 Տե՛ս մեր յոդուածը՝ «Armianskie Srednevekovie "Tolkovania Na Glasi," sb. *Gimnologia*, vip. 1, kn. 2-ya, (Հակական Միջնադրեան «Մեկնութիւնները Զայների Վրաք, Հիմնորդիա (Օրհնաբանութիւն), Մոսկուա, 2000, էջ 510-518; նաեւ՝ «Deux Textes Arméniens Attribué a Basile De Cesaree Sur L'interprétation Des Modes Musicaux,» REArm, 26, 1996-97, էջ 339-355:
- 6 Տե՛ս՝ Թարութիւն Քրիւտեան, «Երաժշտութեան Մասին Երկու Հատուածներ Նախնեայ Մատենագրութենէր», *Անահիտ*, 1935, էջ 35; Ն. Թահմիզեան, «Մովսէս Սիւնեցիի եւ Նրա Յաղագս Կարգաց Գրուածքը», *Լրարբեր Հասարակական Գիտութիւններ*, 1972, N. 11, էջ 91; տե՛ս նաեւ մեր յոդուածը՝ «Հայ Միջնադրեան Զայնից Մեկնութիւնները Եւ Մովսէս Սիւնեցու Յաղագս Կարգաց Եկեղեցւոյ Գրուածքը», *Հայաստանը Եւ Քրիստոնեայ Արեւելքը*, Երեւան, «Գիտութիւն» հրատարակչութիւն, 2000, էջ 204:
- 7 Տե՛ս՝ «Deux Textes,» էջ 352:
- 8 Տե՛ս՝ Մաշտոցի Անուան Մատենադարան, ձեռ. 6031, 1404թ., էջ 183ա-184բ; տե՛ս նաեւ մեր յոդուածը՝ «Les Traits Arméniens Médiévaux Sur L'interprétation Des Modes Musicaux Et Leurs Parallèles Au Proche Orient,» REArm, 26, 1996-1997, էջ 380-381:
- 9 Տե՛ս՝ N. Tagmizian, «Davitak Kertog – Vidnei Poet-Melod Rannesrednevekovi Armenii», v. kn. *Davitak Kertog. Plach Na Smert Velikogo Kniaz Djevanshira*, drevnearmianskii original i perevod na sovremennii armianskii, russkii, angliskii, frantsuzskii, nemetskii, ispanskii, polskii yaziki; sostavlenie, predislovie i kommentarii L. Mkertchiana, (Դավթակ Բերթող-Վաղ Միջնադրեան Հայաստանի Յայտնի Բանաստեղծ, *Դավթակ Բերթող զրգում, «Ողբք Ի Մահն Ջևանշէրի Մեծի Իշխանին», զրաբարեան ընդգիրը եւ թարգմանութիւնները աշխարհաբար, ռուսերէն, անգլերէն, ֆրանսերէն, գերմանե-*

- րէն, իսպաներէն, լեհերէն լեզուների, կազմ., առաջ. եւ ծանօթ. Լ. Մկրտչեան), Երեւան, «Սովետական Գրող» հրատարակչութիւն, 1986, էջ 272:
- 10 Մովսէս Կաղանկատուացի, Պատմութիւն Աղուանից Աշխարհի, քնն. բն. եւ ներած. Վ. Առաքելեան, Երեւան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ. 1983, էջ 221-225:
- 11 Նոյն, էջ 225-230:
- 12 Թովմայ Արծրունի եւ Աննուն, Պատմութիւն Տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917, տպ. Աղանեան, էջ, 297-298; Պատմութիւն Արծրունեաց Տան, աշխարհարար թարգմ., ներած. եւ ծանօթ. Վ. Վարդանեան, Երեւան, հրատարակչութիւն Տպ. Աղանեանի, էջ 171-172:
- 13 Տէս' Հոգեւոր Երգեր, կազմ. եւ խմբ. Ա. Արեւշատեան, Երեւան, «Անահիտ» հրատարակչութիւն, 1998, էջ 61-65:
- 14 Ռուս ուղղափառ եկեղեցու պաշտօնեւրդութեան մէջ նման երգերը ստացել են odnopesnets անուանումը:
- 15 Մաշտոցի Անուան Մատենադարան, ձեռ. 5611, էջ 76ր:
- 16 Դրանց թուին են պատկանում Պետրոս Գետադարձի հեղինակած Ս. Սանդուխտի, Ս. Ոսկեանց, Ատովմեանց, Սուքիասեանց, Դաւիթ Դուինեցու եւ այլ Մանկունքները, ինչպէս նաեւ Ներսէս Ենորհալու Ս. Թէոդորոսի, Յովհան Ոսկեբերանի, Բարսեղ Հայրապետի, Գրիգոր Աստուածաբանի, Ս. Սարգիս զօրավարի, Գէորգ զօրավարի, Ս. Եփրեմի, Ս. Եւստրատիոսեանց, Ս. Երկուց Բիւրոց, Իսահակայ Հայոց Հայրապետի եւ այլ Մանկունքները:
- 17 Հ. Գարրիէլ Աւետիքեան, Բացատրութիւն Շարականաց, Վենետիկ, 1814, էջ 591-593:
- 18 Հ. Ղեւոնդ Ալիշան, Թուշիկը Հայրենեաց Հայոց, հ. բ., Վենետիկ, 1921, էջ 115, 178:
- 19 Kh. S. Kushnarev, Voprosi Istorii I Teorii Armianskoi Monodicheskoi Muziki, (Հայկական Մոնոդիական (մենեւրգեղական) Երաժշտութեան Պատմութեան եւ Տեսութեան Հարցերը), Լենինգրադ, «Մուզգիդ» հրատարակչութիւն, 1968, էջ 115, 613:
- 20 Նիկողոս Թահմիզեան, Գրիգոր Նարեկացին եւ Հայ Երաժշտութիւնը V-XV Դարերում, Երեւան, 1985, էջ 194; տե՛ս նաեւ նոյնի՝ Teoria Muziki V Drevnii Armenii, (Երաժշտութեան Տեսութիւնը Հին Հայաստանում), Երեւան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչութիւն, 1977, էջ 83-84, 276-278:
- 21 Գրիգոր Յակոբեան, Շարականների Ժանրը Հայ Միջնադարեան Գրականութեան Մէջ (V-XV դդ.), Երեւան, 1980, էջ 167-171: Տուեալ հեղինակը փորձել է ապացուցել որ Վահան Գողթնեցու շարականը յօրինել է ոչ թէ Խոսրովիդուխտը, այլ Ստեփանոս Միւնեցու քոյրը՝ միանձնուհի Սահակադուխտը, որի մասին իր եղբոր վարձում (տե՛ս՝ Գարեգին Յովսէփեան, Միջինար Արքիմանդիտ, Նորագիւտ Արժանապատիւն եւ Երկեր, Երուսաղէմ, 1931, էջ 18-19) եւ այլ պատմական աղբիւրներում յիշատակութիւններ կան որպէս շնորհաշատ րանաստեղծուհու եւ երգասացի, որը հեղինակել է բազմաթիւ հո-

- գեւոր երգեր, նուիրուած Ս. Մենդեան եւ Աստուածածնի ննջման տօներին: Ս. Աստուածածնին նուիրուած մէկ շարականի բանաստեղծական բնագիրը պահպանուել է: Նրա ծաղրակալը յողում է «Մահակաղուխտ» անունը եւ սկսում է «Սրբուհի Մարիամ» խօսքերով: Սակայն, ընդհանուր առմամբ, այդ տեսակէտը չարժանացաւ ավակցութեան եւ տարածման:
- 22 Թահմիզեան, Գրիգոր Նարեկացին, էջ 194:
- 23 Նոյն:
- 24 Kushnarev, էջ 117:
- 25 Նոյն, էջ 513:
- 26 Այդ կապակցութեամբ տե՛ս՝ A. Arevshatian, "Problema Kanonicheskovo V Armianskom Dukhovnom Pesnetvorchestve," Tezisi Doklada Mejdunarodnoi Muzikovedcheskoi Konferentsii "Muzikalno-Kanonicheskie Traditsii Khrist-ianskovo Mira" (Կանոնականի խնդիրը Հայ Հոգեւոր Երգաստեղծութեան Մէջ. Գրիստոնեայ Աշխարհի Երաժշտական-Կանոնական Աւանդույթները, Միջազգային Երաժշտագիտական Գիտաժողովի Չեկուցումների Հիմնադրույթներ), Երեւան, 2001, էջ 10-11; տե՛ս նաեւ՝ E. V. Volodina, "O Vizantiskom Vlianii V Ruskoj Muzikalnoi Kulture XI-XIII vv.: Usvoenie Printsipa Kanonichnosti" Muzikalnaia Kultura Srednevekovaja (Բիւզանդական Ազդեցութեան Մասին ԺԱ.-ԺԳ.-դդ. Ռուսական Երաժշտական Մշակույթի Վրայ, Կանոնականութեան Սկզբունքի Ընկալումը, Միջնադարի Երաժշտական Մշակույթը), vip. 2, Մոսկուա, 1992, էջ 108-109:
- 27 Այդ մասին նշել է դեռեւս Կոմիտասը, տե՛ս՝ Ծղուածներ Եւ Ուսումնասիրութիւններ, Երեւան, «Հայպետհրատ», 1941, էջ 125:
- 28 Յակոբ Անասեան, Հայկական Մատենագիտութիւն, հ. Ա., Երեւան, ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչութիւն, 1959, էջ LXV-LXXXIV:
- 29 Այդ հարցին նուիրել ենք առանձին յօդուած՝ Ով է «Զորս Լստ Պատկերի Բուռ» Եւրականի Հեղինակը, իջմ/ածին, 1997, Դ.-Ե., էջ 106-115:
- 30 Տրամաբանութիւնը յուշում է, որ նման հետազոտութիւն կարելի է անցկացնել նաեւ այլ ժաննեղանակներին պատկանող շարականների վերաբերեալ՝ ինչը փորձել է կատարել երաժշտագէտ Անահիտ Գրիգորեանը՝ Առաջին ժաննի օրինակով (տե՛ս՝ Ա. Գրիգորեան, «Կոմիտասի «Լօռու Գութանները»-ի Ուսումնասիրութիւնը Նոր Լոյսի Տակ», Ժուճեակի Աւանդական Եւ Հոգեւոր Երաժշտութիւն. Մարզկուլթեան Ժառանգութիւնը, II Միջազգային Երաժշտագիտական Գիտաժողովի Չեկուցումների Հիմնադրույթներ, Երեւան, 2001, էջ 18-19):

MARTYROLOGY AND HYMNOGRAPHY:
THE MYSTERY OF THE FOURTH LATERAL MODE
IN THE OKTOECHOS ('UTDZAYN')
ARMENIAN CHURCH MUSIC
(Summary)

ANNA AREVSHATIAN

Anna Arevshatian analyzes the relationship between martyrology and hymns in Armenian medieval church music. One of the oldest Armenian hymns dedicated to a martyr was written in 618. By comparing Syriac, Byzantine and Armenian hymns dedicated to martyrs, the author argues that these hymns were placed, as a rule, on the fourth lateral mode in the Oktoechos ('utdzayn') Armenian Church music.

