Ն. Կ. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻՆ ԵՐԳԱՀԱՆ ԵՎ ԵՐԱԺԻՇՏ

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆ

«МАТЕНАДАРАН»
ИНСТИТУТ ДРЕВНИХ РУКОПИСЕЙ ИМЕНИ МАШТОЦА
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ АРМЯНСКОЙ ССР

Н. К. ТАГМИЗЯН

Нерсес Шнорали
композитор и музыкант

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1973

«ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆ»

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ՄԻՆԻՍՏՐՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԻՆ ԱՌԸՆԹԵՐ

ՄԱՇՏՈՑԻ ԱՆՎԱՆ ՀԻՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ն. Կ. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻՆ ԵՐԳԱՀԱՆ ԵՎ ԵՐԱԺԻՇՏ

A III/4112

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ 1973

78 Ар
Թ 17

Աշխատության մեջ լուսաբանվում է XII դարի և հայկական ողջ միջնադարի մեծագույն երգահանի ու երաժշտի՝ Ներսես Շնորհալու ստեղծագործական ուղին, բնութագրվում է նրա երաժշտա-բանաստեղծական ժառանգությունը և երաժշտա-հասարակական բեղուն գործունեությունը։

Գիրքը նախատեսված է հայ երաժշտության պատմությամբ զբաղվող մասնագետների, ինչպես նաև միջնադարյան մշակույթի հարցերով հետաքրքրվող արվեստագետների և պատմաբանների համար։

Պատասխանատու խմբագիր
Ս. Ս. ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ

Թ $\frac{0161.071}{703\ (02).73}$ 105—73

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն. 1973 թ.

Նվիրվում է

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼՈՒ

մահվան 800-ամյակին

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ

Լոյս՝ ի ծածուկ ոչ պարփակի,
Բարձր՝ յընդհանուրքս տեսանի.
Զոր առանձինն ինչ նա խօսի,
Ընդ տիեզերս երկրի սփռի։

Այսպես է խորհրդածել Ներսես Լամբրոնացին, Շնորհալուն՝ իր ավագ ժամանակակցին և ուսուցչին նվիրված ներբողում[1]։ Եվ այս տողերի դիպուկ արտահայտչականությունը ոչ մի չափով չի թուլանում, նույնիսկ երբ ուշադրությունը կենտրոնացնում ենք Շնորհալու հարուստ դիմանկարի լոկ այն կողմերի վրա, որոնք արտացոլում են նրա գրական-երաժշտական վաստակը։

Ընդհանրապես հայտնի են Շնորհալու անձն ու գործը, դրանց կշիռը։ Ծնվել է 1101 թ., Անտիոքի երկրի Տլուք գավառի հայկական Ծովք գյուղում, Ապիրատ Պահլավունի իշխանի ընտանիքում։ Ուսումն ու կրթությունը ստացել է Քեսունի մոտ գտնվող Կարմիր վանքի դպրոցում, Ստեփանոս Կարմիր Վանեցի (կամ Մանուկ ու Գիտնական ևս կոչված) նշանավոր վարդապետի հատուկ խնամքի ու հսկողության ներքո։ Ընդամենը տասնութ տարեկան էր, երբ վարդապետ ձեռնադրվեց։ Տասով բարձրացավ նաև եպիսկոպոսության աստիճանին։ Միշտ ապրեց ու գործեց հայրապետանոցում, մինչև 1149 թ.՝ Ծովքում, հետո՝ Հռոմկլայում, և դարձավ իր երեց եղբոր՝ Գրիգորիս Գ Պահլավունի կաթողիկոսի անմիջական օգնականն ու աշխատակիցը։ Ի վերջո օծվեց կաթողիկոս՝ Ներսես Դ, և յոթ տարի (1166—1173) տիրեց հայրապետական գահին։ Վախճանվեց 1173-ին, թողնելով ստեղծագործականահագին ժառանգություն։ Այդ ժառանգության կարևորագույն մասերից մեկն է երաժշտականը։

Շնորհալին իր «Վիպասանությամբ» ստեղծագործական ասպարեզ դուրս եկավ 1121-ին, դեռևս քսանամյա պատանի, և շարունակեց ստեղծագործել մինչև իր մահը՝ ավելի քան հիսուն տարի։ Դա մի նշանավոր ժամանակահատված էր հայոց քաղաքական և մշակութային պատմության մեջ։

Բուն Հայաստանում, քաղաքների և քաղաքային կյանքի, գիտության մեջ՝ փորձի, իսկ արվեստում՝ հակաճգնավորական ու մարդասիրական իրա-

[1] Գովեստ ներբողական պատմագրական բանիւ յաղագս վարուց մեծի հայրապետին տեառն Ներսիսի Կլայեցւոյ հայոց կաթողիկոսի, ասացեալ տեառն Ներսիսի Լամբրօնացւոյ, արքեպիսկոպոսի Տարսոնի Կիլիկեցւոյ, Էջմիածին, 1865, էջ 482 (կից՝ Թուղթ Ընդհանրականին. այսուհետև՝ «Գովեստ ներբողական»)։

պաշտ ձգտումների աննախընթաց զարգացման պայմաններում, երաժշտական արվեստը ևս երկրորդ մեծ ոստյունն էր կատարում, X—XI դարերի հիմնականում մեծակերտ (մոնումենտալ) ոճի երկերից օրինաչափորեն ու վերջնականապես անցնելով մեծակերտ-զարդարական (մոնումենտալ-դեկորատիվ) ոճի ստեղծագործություններին։

Կիլիկիան այս շրջանում արդեն բնակեցված էր հայկական հոծ բնակչությամբ։ Երկրամասի գլխավորագույն քաղաքների ու գյուղերի տնտեսության մեջ առաջնակարգ դեր էին խաղում հայերը, որոնք նաև ռազմական տեսակետով համախմբված, ուժեղ ու կազմակերպված էին, և օրեցօր հզորանում էին[2]։ Կայունանում էր գրավոր միջին հայերենը[3] ու ձևավորվում (Նոր համաձուլվածքի գոյացման առումով) կիլիկյան ժողովրդական բանահյուսությունը[4]։ Գործում էին մի շարք նշանավոր վանքեր ու գրչակենտրոններ, այդ թվում՝ Արքակաղինը[5], Դրազարկը[6], Մլիճո վանքը[7] և ուրիշներ։ Այստեղ բարեշրջման շուրջ հարյուրամյա մի միջոց էր բոլորում արդեն մանրուսման արվեստը[8], որով Շնորհալին էլ իր «Ընդհանրականում» փրավացիորեն կարող էր պնդել թե՝ «զմանր ուսմունս ձայնաւորացն պաշտել յեկեղեցիս, և ապա գալ ի ձեռնադրութիւն քահանայութեան»[9]։ Վերջապես՝ քննվող ժամանակահատվածում Սկևռայում (այլև Մլիճում) ծաղկում էր մանրանկարչությունը[10]։

Կիլիկյան ողջ իրականությունն այս շրջանում մեծագույն ջանքեր էր ի գործ դնում, նախ՝ հայկական հին, նախորդ դարերի քաղաքակրթության նվաճումները պահպանելու, սերունդներին հավատարմաբար փոխանցելու, և՝ միևնույն ժամանակ՝ կենտրոնական Հայաստանի գիտության ու արվեստի նորագույն մակարդակին բարձրանալու ուղղությամբ։ Եվ պիտի ասել, որ այդ ջանքերն ի վերջո պսակվեցին այնքան փայլուն հաջողությամբ, որ քիչ ավելի ուշ, երբ Հայաստանը ոտնակոխ արին մոնղոլ և թուրք-թաթարական հորդաները, զարգացած ավատատիրության հայկական ողջ մշակույթի բարձրացող ալիքները կուտակվելով Կիլիկիայում, այստեղ էլ հասան իրենց գագաթնակետին։

Քաղաքական, տնտեսական և մշակութային կյանքի այսպիսի ազգային մի կենտրոն, անշուշտ, իր ազդեցության ոլորտը պիտի ներգրավեր շրջակա հայկական փոքրիկ գաղթավայրերը, և առաջին հերթին՝ Կիլիկիային այնքան մոտիկ՝ Սև լեռներում թե Եփրատի ափերին ծվարած հայկական վանքերն ու բերդերը՝ Կարմիր վանքը, Ծովքն ու Հռոմկլան, օգտվելով այստեղ ևս արտադրվող հոգևոր բարիքներից ու յուրացնելով դրանք։ Ծովքին, Կարմիր վանքին և Հռոմկլային կապված Շնորհալին իր ստեղծագործությամբ փաստորեն

---

2 *Г. Микаелян*, История Киликийского армянского государства, Ереван, 1952, стр. 131—134.

3 Հ. Աճառյան, *Հայոց լեզվի պատմություն, II մաս, Երևան, 1951, էջ 230—235։*

4 *Հմմտ.*՝ Մ. Աբեղյան, *Երկեր, Բ, Երևան, 1967, էջ 180—181։*

5 Ղ. Ալիշան, *Սիսուան և Լևոն մեծագործ, Վենետիկ, 1885, էջ 253։*

6 *Նույն տեղում, էջ 230. նաև՝* Ս. Էփրիկյան, *Բնաշխարհիկ բառարան, Ա, Վենետիկ, 1902—07, էջ 592։*

7 Հ. Ոսկյան, *Կիլիկիայի վանքերը, Վիեննա, 1957, էջ 254։*

8 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 113։*

9 Ներսես Շնորհալի, *Թուղթ Ընդհանրական, Էջմիածին, 1865, էջ 79։*

10 Լ. Ազարյան, *Կիլիկյան մանրանկարչությունը XII—XIII դդ., Երևան, 1964, էջ 52։*

դարձավ հայ մշակույթի կիլիկյան դպրոցի մեծ ներկայացուցիչներից մեկը։ Բայց նա իր արվեստի ատրողությամբ ու արժեքով դուրս է գալիս ոչ միայն կիլիկյան դպրոցի շրջանակներից, սահմանելով համահայկական կշիռ, այլև առհասարակ հայկականի սահմաններից։ Նրա արվեստը մի խոշոր երևույթ է համաարևելյան (մանավանդ արևելյան քրիստոնեական) մշակույթի պատմության մեջ։

Հիրավի, Շնորհալին իր հանճարի ուժով հայ հեղինակներից եթե համեմատելի է միայն Գրիգոր Նարեկացու հետ, ապա նաև գրչի բեղմնավորության առումով նրան զուգակշիռ դեմքեր որոնելիս անխուսափելիորեն դուրս ենք գալիս հայ իրականության սահմաններից և այդպիսիք տեսնում բյուզանդական երաժիշտներից՝ Ռոմանոս Երգեցողի (ինչպես ճիշտ ընդնշմարել են տաղարանի «Հայկազեան» բառարանի հմուտ հեղինակները)[11], և ասորի երաժիշտներից՝ ասենք՝ Եփրեմ Ասորու մեջ։ Ցույց տալ այսպիսի մեծության տեղը համաշխարհային միաձայնային (մոնոդիկ) արվեստի պատմության մեջ՝ ահա մի հարց, որն ինչքան հրապուրիչ, նույնքան և բարդ է, և որի լուծման համար հայ երաժիշտները, եթե նույնիսկ միայն նյութեր մատակարարեին միջազգային երաժշտագիտությանը, դարձյալ մեծապես շնորհակալ կլինեին նրանցից[12]։ Նախքան այդ, սակայն, անհրաժեշտ է որոշել Շնորհալու դերը հայ երաժշտության պատմության մեջ, խնդիր՝ որ կապված է ոչ պակաս բարդությունների։

Դատելով ձեռքի տակ գտնվող նյութերից, Շնորհալին ոչ միայն երգահան է եղել, այլև երաժիշտ՝ բառիս լայն իմաստով։ Այն է՝ երգիչ, ուսուցիչ, տեսաբան, գեղագետ և մանավանդ՝ մեծ բարենորոգիչ։ Բարենորոգիչ՝ թե՛ իր բուն ստեղծագործությամբ, և թե՛ պաշտոներգության ծիսական կողմի բարեկարգությանը ուղղված հասարակական գործունեությամբ։

Վերջին կետին հատկապես անդրադարձած հեղինակներից մեկը դարձյալ Ներսես Լամբրոնացին է, որ համառոտ, բայց հստակ արտահայտություններով բնորոշում է Շնորհալու գործունեության սույն կողմը.

Խոհեմագոյն մտօք նայի,
Թէ ի՞նչ սահման կարգաց թերի.

---

11 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հտ. Ա (տե՛ս երգեցող)։

12 Անհրաժեշտ է հիշել, այս առթիվ, թե ինչ է գրում հայ միջնադարյան երաժշտության մասին, օրինակ՝ բյուզանդական երգարվեստի հայտնի հետազոտողներից մեկը՝ Էգոն Վելեսը. «Մենք երբեք կարող պիտի չլինենք լիովին հասկանալու արևելյան-քրիստոնեական եկեղեցու երաժշտության զարգացումը, մինչև որ ավելին չիմանանք հայ երաժշտության ու նրա դերի մասին՝ արևելյան երգի զարգացման մեջ». The New Oxford History of Musik, v. II, London—New York—Toronto, 1961, p. 52։ Ինչ վերաբերում է հատկապես Շնորհալու ստեղծագործություններին, դարձյալ օտարներից Ֆելիքս Նևը, որ ծանոթ է նրա արձակ գրվածքների լատիներեն թարգմանությանը (ինչպես՝ «Ընդհանրականին»— J. Cappelletti, Epistola Pastoralis S. Nersetis, Վեն., 1829), չափազանց քիչ է համարում անդուգական բանաստեղծ-երաժշտի չափածո հեղինակությունները եվրոպական լեզուների թարգմանելու ուղղությամբ կատարվածը (տե՛ս Fèlix Nève, L'Armenie Chrétienne et sa littérature, Louvain, 1886, էջ 281—282)։ Չնայած որ ինքն իսկ Շնորհալու անունով հայտնի որոշ շարականների գրական բնագրերը առաջ է բերել ֆրանսերենով (նույն տեղը, էջ 71—72, 73—74 և այլուր) ․և, բնականաբար, գիտե Աստվածածնին նվիրված շարականների լատիներեն թարգմանությունների փունջը (ուր նույնպես կան Շնորհալու ստեղծագործություններից նմուշներ. հմմտ.՝ Loudes et hymni ad SS. Mariae Virginis honorem ex Armenorum Breviario excerpta Mechitaristicae Congregationis opera latinitate donata, Venetiis, anno MDCCCL VII)։

Արագապէս ուղղիչ լինի,
Անեալ ի կիրթ զարուեստ բանի[13]։

Քիչ ավելի մանրամասն են Շնորհալու կենսագրի խոսքերն այս մասին, որոնցից հասկացվում է, թե հայոց պաշտոներգությունը XII դարում բավականին այլայլված ու աղքատացած է եղել՝ պետականության գոյության նախկին շրջանների համեմատությամբ՝ և թե Շնորհալին այս ասպարեզում նախ ձգտել է վերականգնել հնագույն ավանդույթներից լավագույնները։ Այսպես, պատմիչի ասելով՝ Շնորհալու գործունեությամբ «հարսնացեալ եկեղեցի Հայաստանեայց պայծառապէս զարդարմամբ շքեղանայր, հալածեալ ի նմանէ աղջամղջին խաւար թանձրամած ի յանկմանէ ազգիս և ի ծուլագոյն հովուաց ի ներքս մտեալ. և լուսաւոր կարգ եկեղեցւոյ ի սուրբ լուսաւորչացն հաստեալ՝ յանփչխանութենէ ազգիս մերոյ բարձեալ, և խաւարաւ մոռացութեանն նսեմացեալ խրթնատեսակ անզարդութեամբ»։ Եվ հետո՝ «նորոգէր զառաջին սուրբ հարցն հաստատեալ կարգս եկեղեցւոյ. և զարդարէր զեկեղեցիս Հայաստանեայց անթերի լրմամբ»[14]։

Այստեղ «կարգ» ասածի տակ պետք հասկանալ՝ հասարակաց աղոթքի կարգը։ Եվ իրոք, միջնադարյան մի շարք գրչագրերում պահպանված երկու ոչ մեծ բնագրեր վկայում են, որ Շնորհալին հայոց հասարակաց աղոթքը բարեկարգելու ու նրան միաձևություն հաղորդելու նպատակով Հայաստանի Մաքենյաց ու Թեղենյաց ուխտերից հատկապես բերել է տվել հին, վավերական կանոններ, ու պակասը լրացնելուց և սխալները ուղղելուց հետո շարադրել «ժամատեղաց խրատքը»։ Դրանցից առաջինը, որ ունի գիշերային, առավոտյան, արևագալի, ճաշու, երեկոյան ու խաղաղական ժամերի և պատարագի խրատները, կրում է հետևյալ ենթախորագիրը. «Կարգաւորութիւնք եկեղեցւոյ և արարողութիւն ժամատեղաց տեառն Ներսիսի Հայոց կաթողիկոսի, զի ետ բերել ի սուրբ և ի հռչակաւոր աստուածաբնակ և ի հրեշտակակրաւն սուրբ հարցն մեծ ուխտից Մաքենեացն։ Եւ ամենայնիւ ամենայն կամաւք հաճեալ և հաւանեալ, զպակասն ելից և զսխալն ուղղեաց, և կարգեաց ամենայն Հայաստանեայց եկեղեցւոյ անջրելի և հաստատուն աւանդ, առաջնորդութեամբ Հոգւոյն Աստուծոյ՝ որ յաջողէ զամենայն բարի յամենայնի»։ Երկրորդ բնագիրը նկատի ունի լոկ երեկոյան ժամը ու ենթավերնագրված է այսպես. «Իսկ այլ արարողութիւնք երեկոյին ժամու ըստ սուրբ հարցն Թեղենեաց»[15]։

Այս բնագրերը, որոնք վերջին մի քանի հարյուրամյակների ընթացքում, գլխավորապես ժամագրքերի միջոցով, ընդհանրացել են գրեթե որպես ինքնուրույն միավորներ, ժամանակին Տոնացույցի մասն են կազմել, ինչպես պետք էր սպասել, և ինչպես վկայում է Գրիգոր Խլաթեցին, հետևյալ պատասխանը տալով Հակոբ Ղրիմեցու մեկ հարցին. «Այս է Արևելեան [տան] սահման ժամակարգութեան Վերինս կողման, իսկ զՆերքին կողմանն՝ գտանես Ներսիսի հայրապետին ի գիրս Տօնեցին»[16]։ Տոնացույցի մեջ

13 Ներսես Լամբրոնացի, Գովեստ Ներբողական, էջ 482։

14 Տե՛ս Պատմութիւն վարուց սրբոյն Ներսէսի կաթողիկոսի հայոց և տիեզերալոյս իմաստասիրի, «Սոփերք հայկականք», ԺԴ, Վենետիկ, 1854, էջ 36—37 (այսուհետև՝ «Սոփերք», ԺԴ)։

15 Երկու բնագրերն էլ հրատարակված են. տե՛ս Վ. Հացունի, Պատմութիւն հայոց աղօթամատույցին, Վենետիկ, 1965, էջ 380—93։

16 Գրիգորի Խլաթեցւոյ խրատք ժամատեղաց, Մատենադարան, ձեռ. № 9244, էջ 140ա։

Շնորհալուն են պատկանում նաև մի շարք կարևոր հրահանգներ Համբարձումից մինչև Պենտեկոստե պահք համարելու, Վարդավառի, Հոգեգալստյան ու Վերափոխման տոները ևօրյա ու բազմօրյա դարձնելու վերաբերյալ[17], որոնք մասամբ արտացոլված են Ճաշոց գրքում ևս[18]։

Այս բոլորից Ղ. Ալիշանը հանգել է նույնիսկ այն հետևության, թե «Շնորհալին է հեղինակ վերջին կարգաւորութեան մեր ամենայն եկեղեցական պաշտամանց, որոց համար նախ հաստատէր էր այն Տօնից գիրքն կամ Տօնացոյցն»[19]։ Գուցե դժվար է անվերապահորեն ընդունել այս եզրակացությունը, բայց հարկ է նշել, որ Ն. Տեր-Միքայելյանի կատարած քննությունն էլ ցույց է տալիս, թե մեր Տոնացույցը իր լրումը գտել է, համենայն դեպս, ոչ ուշ, քան XII դարի վերջին երեսնամյակը[20]։

Շատ ավելի կարևոր է, որ Շնորհալին իր բազմարդյուն գրչով գործնականում ըստ ամենայնի ճոխացրել ու նաև XII դարի համար արդեն ապաժամ մասերից և ձևերից մաքրել է հայոց պաշտոնեգրությունը, իր հեղինակությունները զետեղելով, ի հարկին, հնացած երգերի[21] կամ «անհատնում սաղմոսասացությունների» փոխարեն[22]։

Որպես երգիչ, Շնորհալին ինքն է եղել առնվազն իր բազմապիսի ստեղծագործությունների առաջին կատարողը։ Եվ նրա գործերին միջնադարում տրված՝ «քաղցր եղանակաւ» ու նման գնահատականները ենթադրել են դրանց հեղինակի երգչական հատկությունները ևս։ Նույնիսկ «Երգող» կամ «Երգեցող» մականվան մեջ կարող ենք գտնել ոչ միայն երգահանի, այլև երգչի նշանակությունը, ինչպես դիտել տվեց Ալիշանը ու շատ ճիշտ եզրակացրեց. «թե արդյոք գեղեցիկ գրվածոց և եղանակաց նման գեղեցիկ և անուշ ձայն ալ ունե՞ր. հավանական կրնանք ըսել. և եթե չկրնանք հաստատել բնական գործարանաց կամ կազմվածքին տուրքը, չեմք տարակուսիր կրթությամբ, արվեստով

---

17 Տե՛ս Հ. Տաշյան, Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա, 1895, էջ 627 (այսուհետև՝ Տաշյան, Ցուցակ)։

18 Հմմտ.՝ Ճաշոց Գիրք Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, 1872, էջ 474. «Յայս վեց օրս՝ սուրբն Ներսէս Շնորհալին կարգեաց տօնել զտօն Հոգւոյն սրբոյ գալստեանն, և զարդարեաց երգօք և ընթերցուածովք», էջ 601 (կանոն վերափոխման Սուրբ Աստուածածնին). «Եւ այսպէս երիցս անգամ կրկնէա զերիս պատկերս՝ որ լինի ինն օր, ըստ սահմանադրութեանն Սրբոյն Ներսիսի Կլայեցւոյ» և այլն։ Վերջապես դիտելի է, որ Ճաշոց գրքի հանգամանալից ուսումնասիրությունը կարող է նպաստել Շնորհալու հեղինակությունները ճշտելու գործին ևս, քանի նրանում վաղուց ի վեր բերվում են անգամ խազագրված կտորներ. գրչագիր հին օրինակներում՝ գլխավորապես աստվածաշնչային օրհնություններ (տե՛ս Հեթումի նշանավոր Ճաշոցը՝ Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 979, XIII դ. (այսուհետև՝ Մատենադարան), իսկ քիչ ավելի ուշ՝ նաև առանձին հեղինակների երգեր։

19 Ղ. Ալիշան, Շնորհալի և պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873, էջ 443 (այսուհետև՝ «Շնորհալի և պարագայ իւր»)։

20 *N. Ter-Mikaëlian*, Das armenische Hymnarium (Studien zu seiner geschichtlichen Entwicklung), Leipzig, 1905, էջ 10—11, 105։

21 Այս պարագան ճշտելու գործում լուրջ օգնություն է ցույց տալիս, մասնավորապես, շարականների հեղինակների՝ Սարգիս Երեցի կազմած ցուցակը, որ վերնագրված է՝ «Յաղագս որո, թէ հին և նոր շարականք և երգերն յումմէ ասացան» և որում հեղինակը տարբերել է նաև միևնույն տոնին նվիրված հին ու նոր ստեղծագործությունները։ Մատենադարան, ձեռ. № 2092, էջ 223բ։

22 Մ. Օրմանյան, Ազգապատում, հատ. Ա, մաս Գ, Բեյրութ, 1959, էջ 1440։

և շնորհոք քաղցրութեանը վրա»[23]: *Խոհուն երաժիշտը կենդանի կատարմամբ է ուսուցանել իր երգերը «մանկանց եկեղեցւոյ»: Դա հաստատագրված է նրա վարքագրի խոսքերում, և նույնը վկայում է Լամբրոնացին էլ, ասելով.*

Անթիւ են բանք զոր նա խօսէր,
Եւ անդանդաղ՝ մատամբք գրէր.
Յօժարական կամօք երգէր,
Եւ աննախանձ ուսուցանէր[24]:

Որպես տեսաբան, Շնորհալին զբաղվել է, ըստ բոլոր տվյալների, հայոց ձայնեղանակների ու խաղերի համակարգի հարցերով: Ինչպես գիտենք, Շնորհալուց առաջ հայոց ութ-ձայնի համակարգը նորոգել է Ստեփանոս Սյունեցին (Բ-ը) VIII դարում, որը, պատմիչ Օրբելյանի հաղորդած տեղեկության համաձայն՝ «բաժանեաց և զութն ձայնսն և կարգեաց, շարեաց զՅարութեան օրհնութիւնսն»[25]: *Գրեթե նման մի տեղեկություն էլ Շնորհալու մասին հաղորդում է Լամբրոնացին, որը «բաժանեաց» բայի տեղ նույն իմաստն ունեցող և անգամ ավելի ուժեղ մի խոսք է օգտագործում՝ «անջրպետէր», հետևյալ կերպ (ընդգծումները մերն են—Ն. Թ.).*

Տարականաց կարգ աճեցնէր,
Տաղերգութիւնս ի ճահ առնէր.
Քաղցրր ձայնիւք անջրպետէր,
Որ երաժիշտ՝ սուրբ հոգւոյն էր[26]:

Եթե այստեղ ասվածը վերաբերվեր ընդհանրապես տարբեր ձայներում կամ ձայնեղանակներում երգեր հորինելուն, ապա Լամբրոնացին կգրեր՝ «Քաղցր ձայնիւք եղանակէր»: *Իսկ նա շեշտել է՝* «անջրպետէր», *այսինքն՝ հիշյալ երգերը «ձայնիւք» և կամ ըստ ձայնեղանակների իրարից բաժանում և որոշում էր: Ենթադրվում են հատկապես այն ձայնեղանակները, որոնք չէին կարող մտած լինել VIII դարում կարգավորված ութ-ձայնի դրության մեջ, այլ իրենց տեսական իմաստավորումը (հայ հոգևոր երգարվեստում) ստացած կարող էին լինել միայն զարգացած ավատատիրության շրջանում: Դրանք են՝ տաղերի և վերջիններիս կապված ծանր ու ստեղի շարականների բազմաճյուղ եղանակները, պատարագի զարտուղի և առհասարակ «խոսրո-*

---

23 *«Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 86:*

24 *«Գովեստ ներբողական», էջ 478 (ընդգծումները մերն են—Ն. Թ.):*

25 Ստեփանոս Օրբելեան, *Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 138: Տարականի ութ-ձայնի համակարգի՝ VIII դարին վերաբերող նորոգության մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածը՝ Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտներ և հարության ավագ օրհնությունները, «Էջմիածին», 1973, № 2: Իմանալի է, որ Տարականի, կամ ավելի ճիշտ՝ հին կցուրդ երգերի ձայնեղանակների կարգավորության առաջին փորձերից մեկը նախաձեռնվել է տակավին VII դարում, այդ երգերի հավաքման և «Ճռընտիր» կոչված ժողովածուի կազմման աշխատանքներին զուգընթաց (հմմտ. մեր հոդվածը՝ Բարսեղ Ճոնը և մասնագիտացված երգաստեղծության ծաղկումը Հայաստանում VII դարում: «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1973, № 1: Այս շրջանում, սակայն, և նույնիսկ ավելի ուշ, ութ-ձայնի պաշտոնապես վավերացված համակարգը դեռևս կապված է եղել հայոց հնագույն Սաղմոսարան-ժամագրքին, որպես պաշտամունքային երգերի առայժմ միակ կանոնական ժողովածուի (հմմտ. մեր հոդվածը՝ Մովսես Սյունեցին և նրա «Յաղագս կարգաց» գրվածքը, ԳԱ «Լրաբեր», 1972, № 11):*

26 *«Գովեստ ներբողական», էջ 477:*

վային» կոչված երգերի մեղեդիները, որոնք այնքան կարևոր տեղ են գրավել Շնորհալու ստեղծագործության մեջ։

Շնորհալու կատարած խաղագիտական աշխատանքների վերաբերյալ թեև ուղղելի, բայց շահեկան մի տեղեկություն է տալիս Եփրեմ երաժիշտ վարդապետը (XVII դար), ոտանավորով գրած մի հիշատակարանում, որ ընտեղված է նաև նրա ստեղծագործությունները պարունակող ու նրա պատվերով գաղափարված տաղարանում։ Վարդապետը հաղորդում է.

Աստ գոն գըրեալ մեղեդիքներ,
պարտ և պատշաճ տաղ և գանձեր։
Սովալ երգեն վարդապետներ,
քաղցրանուագ եղանակներ։
Ուսուցանեն աշակերտներ,
զարկ դիր և լերկ բեճկորճաճեր։
Խուճճ ֆարշ և թուր ձակորճաճեր,
սուր բեր ծոցրեր էկորճաճեր։
Ու խաղ և դում վերճախաղեր,
ֆարֆաշ փարուր ճերֆճախաղեր։
Թաշ և ծընկիկ ճայճայ ճաճեր,
կրլոր վերֆաշ բարձրաճարեր։
Ատարտին փուշ միմճաուրեր,
Խոսրովային անուն խաղեր։
Զոր կանխագոյն է ասացեր,
սուրբըն Ներսէս հռետորն մեր։
Ի Հռոմկըլայն յաթոռ նըստեր,
հոգւով սրբով գայս հաստատեր։
Եւ յիշեսցուք և զարդիքներ,
կանոնագլուխ ալէլուքներ։
Եւ այլ բազում մեղեդիքներ,
տաղեր և գանձ շարականներ[27]։

27 Մատենադարան, ձեռ. № 7717, էջ 258ա—258բ։

Մեջբերման վերջին երեք տողերի վերաբերյալ անհրաժեշտ է նկատել հետևյալը։ Հայոց հնագույն Սաղմոսարան-Ժամագրքի կանոնագլուխների մեջ հասած բոլոր եղանակների մանրազնին քննությունը ցույց տվեց, որ դրանք հորինված են Շնորհալու ժամանակներից շատ առաջ (հմմտ. մեր հոդվածները՝ Հասարակ օրերի կանոնագլուխները, «Էջմիածին», 1971, № 4 և Հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխները, «Էջմիածին», 1971, № 9—10)։ Ինչ վերաբերում է հիշատակված մյուս երգերին՝ հայտնի է, որ Շնորհալին հորինել է առնվազն երեք գանձ. Վարդավառի («Ներգործական զորութիւն»), Աստվածածնի փոխման («Նորահրաշ տեսիլս կուսական») և Մեռոնի օրհնության («Նոր օրհնութիւն»)։ Բացառված չէ, որ սրանք ամբողջապես կատարելու դեպքում տեղ-տեղ առերգից շեղվելով անցնեին երգի։ Մանավանդ, որ XIII դարում բավական տարածվում է այդ փորձը։ Այնուհետև, Շնորհալու տաղերը երբեմն եզրափակվում են «յորդորակ» կոչվող ինքնուրույն կտորներով (որ երևում է «Բանք չափաւ» հատորից ևս)։ Իսկ որոշ տաղեր էլ, դառնալով բարդ ու հագեցած խաղավորումից, ապա կարող էին կատարվել նաև որպես մեղեդիներ (մեր դիտումները բերել են համոզման, որ մեղեդիների խաղային հյուսվածքը միշտ ճոխ է լինում, ի տարբերություն տաղերի խաղային հյուսվածքի, որ կարող է և պարզ լինել)։ Ինչպես նշել ենք ուրիշ առիթներով ևս, գրչագիր ժողովածուներում՝ ոչ հազվադեպ միևնույն հեղինակի միևնույն գործը մեկ կոչվում է «մեղեդի», մեկ՝ «տաղ», մեկ՝ «փոխ» ու մեկ էլ՝ «յորդորակ»։ Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է, թե Շնորհալին ինքը տարբերե՞լ է արդյոք «տաղ»-ն ու «մեղեդի»-ն՝ սեփական ստեղծագործության մեջ։ Այս հարցը լուծելու կռվաններ չունենք առայժմ։ Ա-

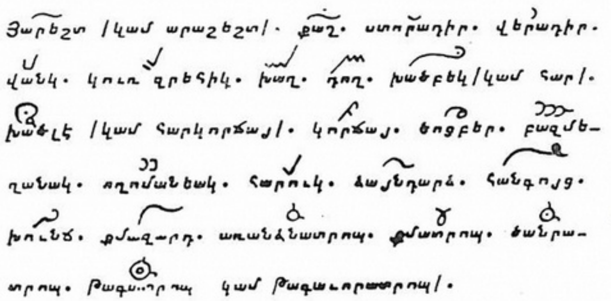
Վերևում մեր ընդգծած խոսքերը խազանշանների անուններ են։ Դրանց ամբողջությունը ներկայացնում է հիմնախազերի միակցության՝ խոր անցյալում, տարբեր ժամանակներում և տարբեր միջավայրերում բյուրեղացած ու մի ամբողջ շարք գրչագրերում ևս տախտակ-ցուցակների ձևով առաջ բերված երեք ըմբռնումներից մեկը[28], որի «հասատաիչը»՝ Եփրեմ վարդապետի համոզմամբ՝ Շնորհալին է։

Ճիշտն այն է, սակայն, որ Շնորհալին, ըստ բոլոր տվյալների, իրոք մըշակած է եղել հիմնախազերի մի միակցություն, բայց ոչ Եփրեմ երաժշտի առաջ բերածը։ Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հիմնախազերի՝ միջնադարում ու հատկապես Կիլիկիայում հղացված ցուցակներից մեկը, ներփակելով գլխավորաբար մանրուսման գրքերում առատորեն օգտագործված «արուեստաւոր» խազերը, վերաբերում է XII դարի կեսերին. և որ, ամենայն հավանականությամբ, ճիշտ սրա «հաստատիչն» է մանրուսման արվեստի ծաղկման ժամանակակից ու այդ արվեստի տիրապետումը քահանաների համար պարտադիր համարած Շնորհալին։ Այդ ցուցակը հետևյալն է, որի

մենայն հավանականությամբ, հոգևոր երգի դիտարկվող երկու տեսակները, ընդհանրապես ասած, այնքան էլ խիստ սահմանազատված չեն եղել։ Նույնիսկ «կանոն»-ի տեսակի բաղադրիչները շարակնոցներում խստագույնս սահմանազատված չեն։ Եվ պատահում է, որ միևնույն շարականը տարբեր գրչագրերում բերվում է որպես համբարձի կամ որպես ճաշու և այլն (սա նկատել է Ս. Ճեմճեմյանն էլ. տե՛ս նրա՝ Ձեռագիր շարակնոցները և անոնց կանոնները, Վենետիկ, 1970, առանձնատիպ «Բազմավեպ»-ից, էջ 7). և կամ միևնույն շարականը, միևնույն մատյանում տեղադրվում է զույգ անուններով (նայած տեղին ու հանդամանքներին կատարելու համար)։ Ինչպե՞ս է եղել բյուզանդական հոգևոր երգարվեստում։ Դարձյալ հստակ պատկերացում չունենք։ Տակավին Կրումբախերը, խոսելով բյուզանդական կանոնի բաղադրիչների մասին, գրում էր (ըստ որում վկայակոչելով Քրիստին էլ), թե տարբեր բնույթի ութ-ինը երգերից յուրաքանչյուրի կառուցվածքն ևս յուրահատուկ է։ Բայց չէր պարզաբանում, թե որոնք են հիշյալ բաղադրիչների հատկապես կառուցվածքային առանձնահատկությունները (*K. Krumbacher*, Geschichte der Byzantinischen Litteratur, München, *1897, էջ 695—96*)։ Ավելի ևս դժվար է ձեռագիր գանձարաններում դարերի ընթացքում բյուրեղացած մեծ կարգերի՝ «գանձ», «տաղ», «մեղեդի» և «յորդորակ» կոչվող բաղադրիչների քիչ թե շատ համակողմանի բնութագրությունը։ Ընդհանուր առմամբ կարող ենք հաստատել, թե դրանցից գանձը՝ պատմողական բնույթ ունի, տաղ ու մեղեդի կտորներում՝ արտահայտվում է գանձում պատմվածին հարաբերող հուզական վերաբերմունք, իսկ հորդորակը շրջանակելով եզրափակում է ողջ կարգը։ Ավելի մանրամասն քննություն հնարավոր է կատարել՝ խազագրության արվեստի և առհասարակ հայկական միջնադարյան հոգևոր երգի գեղագիտական տեսության (պոետիկայի) հարցերի հիմնավոր լուսաբանությունից հետո։

28 Հմմտ. մեր հոդվածները՝ Խաչատուր Էրզրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան, ԳԱ «Լրաբեր», 1966 № 11, էջ 66. Ոսկան Վարդապետն ու խազագրության արվեստը, «Էջմիածին», 1966 № 11—12, էջ 159. Հայկական խազագրության հիմնական նշանների երկու ցուցակների մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1968, № 1, էջ 67։ Ի դեպ, պետք է նշել, որ մինչև այժմ էլ առիթներ ունենում ենք այլևայլ գրչագրերում հանդիպելու հիմնախազերի միջնադարյան տախտակ-ցուցակների, որոնք, սակայն, դուրս չեն գալիս մեր տարբերած «Ա», «Բ» և «Գ» խմբերի շրջանակներից։ Այսպես, օրինակ, վերոհիշյալ հոդվածներում չհիշատակված աղբյուրներից Մատենադարանի № 6143 ձեռագրում հանդիպող տախտակը (տե՛ս վերջին էջը՝ «Այս է ձայնաւոր ձայնին անուանք»...), ինչպես և № 8606-ում եղեւցողը (էջ 371բ, «Այս է անուն ձայների»...), վերաբերում են «Բ» խմբին. № 8404 գրչագրում զետեղվածը (էջ 788, «Անուանք խազից շարականաց»)՝ «Ա» խմբին և այլն։ Օրերս հայագետ Հ. Պ. Ութթիեն Ֆրանսիայից մեզ սիրահոժար կերպով ուղարկեց Փարիզի Ազգային Մատենադարանի հայկական գրչագրերից № 140-ի 233ա էջի լուսատիպը, ուր, առաջին հայացքից, զետեղված է հիմնախազերի յուրատիպ մի տախտակ։ Խորին շնորհակալություն ենք հայտնում արգո գիտնականին։ Տախտակիս քննությունից պարզվեց, սակայն, որ այն ևս պատկանում է մեր «Բ» անվանած խմբին։

նըրփակած 23 խազանշանների անուններն ու գծագրաձևերը համեմատել-ճըշգրտել ենք՝ գրչագիր չորս նույնատիպ տախտակների, ինչպես և խազավոր ընտիր երգարանների ընձեռած տվյալների հիման վրա[29]։



Մասնավոր խնդիր է՝ Շնորհալու հրատարակված և անտիպ երկերում ցրըված գեղագիտական բոլոր ասույթների հավաքումը։ Դա հետագայի գործ է։ Բայց այժմ էլ գոնե պարզ է կարևորագույն մի հանգամանք։ Մեր դիտումները ցույց են տալիս, որ հատկապես Շնորհալու գեղագիտական ըմբռնումները հասկանալու համար ամենևին բավական չէ լոկ նրա համապատասխան ասույթներին դիմելը։ Ավելին, նույնիսկ կարող ենք հաստատել, թե հիշյալ ասույթներում արտացոլված չէ Շնորհալու արվեստի փիլիսոփայության ամենաէական կողմերից մեկը՝ աշխարհիկ երգ-երաժշտությանը ցույց տված նրա ստեղծագործական վերաբերմունքը (բացառությամբ «Ափրոդիտյան» կամ սիրո երգերի չափի օգտագործմանը վերաբերող նրա արտահայտած մտքերից, որոնք ուղղված են հետադեմ վանականներին, ի պաշտպանություն իր արվեստի)[30]։ Որովհետև դրանք (ասույթները) ձևակերպելիս նա միշտ կաշկանդված է եղել իր զբաղեցրած բարձր պաշտոններով։

Այդուամենայնիվ, այդ ասույթները, մանավանդ հոգևոր երգին վերաբերողները, աչքի են ընկնում բացառիկ լրջությամբ։ Օրինակ՝ «Ընդհանրականում» քահանաներին տրված խրատներից մեկը, որտեղ արվեստագետը բացատրում է, թե որևէ երգի կամ ասերգի ճշմարիտ, ապրված կատարումը կարող է և պետք է բարձրանա այն (երգը) ի նորո ստեղծագործելու աստիճանին։ «Մի իբրև ջուր ընդ խողովակ անցանէք անմտաբար ընդ խորհրդական բանս աղօթիցն՝ զոր մատուցանէք. եթէ սաղմոսերգութիւնք են, և եթէ ընթերցումն սուրբ գրոց, եթէ պաշտոներգութիւն, և եթէ քահանայական աղօթք սրբոյ պատարագին, և այլոց կարգադրեալ կանոնիցն. այլ յոյժ մտաւորաբար. և թէ գոյ հնար՝ արտասուօք, և մեծաւ երկեղիւ, որպէս թէ դուք նորոգապէս բղխէք զնոսա ի սրտէ և ի մտացն ձիրոց»[31]։ Անկասկած ուշագրավ է Շնորհալու այն ասույթը ևս, որով երաժշտական բարձրագույն կրթություն ստացած եկեղեցական երգչի վերաբերյալ նաև իր անվիճելի հեղինակությամբ

29 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հիմնական խազերի միակցությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», 1969, № 9, էջ 101։

30 Մ. Աբեղյան, Երկեր. Դ, Երևան, 1970, էջ 107—108։

31 «Թուղթ Ընդհանրական», նշվ. հրատ., էջ 68։

հաստատում է թե՝ «ունիմք սովորաբար փիլիսոփայ ասել որբ չերաժշտական արհեստս կատարեալք են»[32] և այլն։

Ակներևաբար կաշկանդվում է Շնորհալու գրիչը այն դեպքում, երբ նրան որևէ առիթով հարկ է լինում բացեիբաց վերաբերմունք ցույց տալ աշխարհիկ արվեստի նկատմամբ։ Ժողովրդական երգի մասին նա ընդհանրապես արտահայտվում է շատ զուսպ։ Այսպես՝ պսակի և հարսանիքի կապակցությամբ շոշափելով ժողովրդական երգն ու նվագը, Շնորհալին բավարարվում է նշելով դրանց բոլորովին երկրորդական նշանակություններից մեկը միայն։ «Հասարակաց տեսութեամբ յայտնի դիցի պսակն,—գրում է նա,—զի վկայեսցի յամենեցունց՝ թէ ուղիղ է, և ոչ ընդդէմ օրինացն Աստուծոյ, որով և երգոցն ձայնք և նուագարանացն՝ զնոյն նշանակեն, իբև թէ վկայս պսակելոցն՝ զամենեցունց լսելիս և զտեսանելիս կացուցանելով»[33]։ Իսկ գուսանական երգերի հասցեին Շնորհալին նույնիսկ խիստ խոսքեր է ուղղում. «Եւ ի ժամ կատարելոյ զսուրբ պսակն՝ երգք գուսանացն լռեալ դադարեսցեն, մինչև ելցեն յեկեղեցւոյն, զի մի դիւական երգքն խառնեսցին ընդ աստուածային երգոցն»[34]։

Բայց պետք է հասկանալ, որ այս խստությունը «ի պաշտոնե» է։ Իրոք՝ զգաստ դառնենք. ի՞նչ արժե այստեղ «դիւական երգք» բնութագրումը, երբ գուսանական երաժշտության կատարումը, ի վերջո, արգելվում է սոսկ եկեղեցում, որպիսի արգելքն իսկ հաստատում է, թե եղել են դեպքեր, երբ հիշյալ երաժշտությունը հնչել է անգամ եկեղեցում։ Ո՛չ. կղերական հետադեմ մտածողության ջատագովներից չէ Շնորհալին, որ և փայլուն կերպով ապացուցել է նա գործնականում, իր ստեղծագործության մեջ։

Ձգտումը դեպի գեղարվեստական կատարելությունն ու անհատականացված կերպարները՝ որ հոգևոր արվեստում բարձրացնում է երաժշտության գեղագիտական ներգործության ուժը. տաղային ստեղծագործության հատուկ մեղեդիական նոր (ազատ) ոճի զարգացումը՝ որ քնարական զեղումները ենթակայացնելով տեղափոխում է ներքին ապրումների ոլորտը. վերջապես՝ ժողովրդա-գուսանական արվեստի կենսունակ տարրերի համարձակ օգտագործումը՝ որ նոր առումներ է հաղորդում հոգևոր երգին, երբեմն նույնիսկ աշխարհընկալման տեսակետով—ահա այն կարևորագույն հատկանիշները, որոնք միանգամայն բացասելով հետադեմ մտածողությունը[35], հստակ գծագրում են Շնորհալու, որպես իմաստուն գեղագետի պայծառ դեմքը։

---

32 Սրբոյ հօրն մերոյ Ներսիսի Շնորհալւոյ, Մեկնութիւն «Բարձրացուցէք», ճառի Դավթի Անյաղթ Փիլիսոփայի ի սուրբ խաչն, «Ծըտարաղ», հտ. Գ, Մոսկվա, 1861—1862, էջ 39—40։

33 «Թուղթ Ընդհանրական», էջ 83։

34 Անդ, էջ 86։

35 Շեշտում ենք այս պարագան, և ոչ անտեղի։ 1962 թվականին, երբ նոր էինք պաշտպանել մեր թեկնածուական ընտաճառը (ուր հատուկ գլուխ էինք նվիրել հին Հայաստանի իմաստասերների երաժշտա-գեղագիտական հայացքներին), Վ. Պ. Շեստակովը մեզ առաջարկեց՝ հայագետ Ս. Ս. Արևշատյանի հետ միասին, պատրաստել „Музыкальная эстетика стран Востока" միհատորյակի «Армения» բաժինը։ Պահանջվածը կատարեցինք նույն տարվա ընթացքում և ուղարկեցինք (ներածական հոդված ու երաժշտա-գեղագիտական մի շարք սույթներ, քաղված V—XVIII դդ. հայ մատենագիրների աշխատություններից)։ Հատորը լույս տեսավ շատ ուշ (Մոսկվա, 1967)։ Մինչև այդ, գրքի խմբագիր Վ. Շեստակովը, առանց հարցնելու մեր կարծիքը, ինքնագլուխ երկու կարգի էր բաժանել մեր ներկայացրած սույթները, դրանց մի մասը դետեղելով՝ «Ասկետական միտումներ միջնադարյան գեղագիտության մեջ» ենթախորագրի տակ (էջ

Դժվար չէ ընդհանուր առմամբ հավաստել երգահան Շնորհալու զուտ ստեղծագործական գործնեության հսկա չափացույցները։ Դրա լավագույն ապացույցներն են՝ նրա «Երգող» կամ «Երգեցող» մականունը[36]. մինչև մեր օրերը հարատևած մի ամբողջ շարք ստեղծագործությունների տնագլուխ կամ տողագլուխ տառերը, որոնք կազմում են՝ «Ներսիսի է այս երգս», «Երգ Ներսիսի» «Ներսիսի երգ»[37] ու նման խոսքեր[38] (նաև միայն «Ներսէսի» կամ «Բան Ներսիսի» և այլն)[39]. ինչպես և հարյուրավոր գրչագրերում պահպանված շատ երգերի միջնադարյան խորագրերն իսկ, որոնցում որոշակիորեն հիշա-

375)։ Այդ մասին մենք իմացանք արդեն տպագրված գրքին ծանոթանալիս, և շատ զարմացանք, մանավանդ երբ տեսանք, որ հիշյալ ենթախորագրի տակ էին բերված նաև Շնորհալու առույթ-ները։

36 Ինչպես գիտենք՝ Ներսես Շնորհալին երեք մականուն ունի։ Նա «Կլայեցի» է կոչվել Հռոմկլային կապված լինելու պատճառով. «Երգող» կամ «Երգեցող»՝ որպես երգիչ, երաժիշտ ու երգահան համընդհանուր ճանաչման արժանացած լինելու առումով (ինչպես ասվել է, բյուզանդացի երաժիշտներից Ռոմանոսի մասին՝ «Երգեցող», „Сладкопевец", „Mèlode" և այլն, տես *E. Mioni*, Romano il Melode, Turin, 1937). և «Շնորհալի»՝ բնատուր բազում շնորհքներով օժտված լինելու իմաստով (Շնորհալի և պարագայք իւր, գլ. Ա)։ Պետք է ասել, որ «Շնորհալի» մականունը կրկնված է Ստեփանոս Մանուկ վարդապետի աշակերտներից Բարսեղ, Սարգիս ու Իգնատիոս մեկնիչների վերաբերությամբ ևս։ Դա է, որ հաշվի է առնում Օրմանյանը, երբ ենթադրում է, թե խնդրո առարկա պատվանունը հատուկ է եղել առհասարակ Կարմիր վանքի աշակերտությանը, նման՝ ասենք՝ Սյունյաց դպրոցի շրջանավարտների «Քերթող» մականվան («Ազգապատում», հատ. Ա, էջ 1399)։ Դարերի փորձը ցույց է տալիս, սակայն, որ քննարկվող պատվանունը մասնավոր կերպով ամրանալով Երգեցողի անվան, ընդհանրացել ու իմաստավորվել է ճիշտ այնպես, ինչպես դա հասկացավ Ալիշանը։

37 Համապատասխանաբար՝ Մնդդյան ճրագալույցի «Այսօր ստեղծ» տաղի հորդորակում («Նոր ծաղիկ»), Մնդդյան «Երգ նոր առնաց» տաղում, Վարդանանց «Նորահրաշ» շարականում (նմանապես՝ «Աշխարհ ամենայն» երգի հորդորակում՝ «Նորոգող հնութեան» և ուրիշ շատ գործերում)։

38 Երբեմն նույնիսկ ծավալուն նախադասության ձևով, ինչպես՝ «Ներսիսի երգ ի քառասուն վկայսն Սատուծոյ, որք ի Սեբաստիա կատարեցան» (քառասնից տաղում՝ «Նոր իմն է հրնչիւն») և այլն։ Տեղն է հիշելու, որ նման և անգամ ավելի ուղղաձիգ արտահայտված մի վկայություն է Հրեշտակապետաց կանոնի շարականների ու դրանց եղանակների մասին Շնորհալու ասածը՝ հրեշտակներին և Միքայել ու Գաբրիել հրեշտակապետերին նվիրված ներբողի ու դրան հետևող «Այլ պաղատիմ առ հոգեղէնսդ» չափածո մաղթանքի հիշատակարանում.

Զանձին բարեաց ծընօղ բանիս
Մի մոռանայք տօնողք վեհիցս,
Զներսէս եղբայր Հայրապետիս,
Որոյ անուն տէր Գրիգորիս։
Յորմէ խընդրոյ գիջեալ, ըստ իս
Յարմարեցաւ շինուած ճառիս,
Եւ եղանակք շարականիս
Առ ի պատիւ մեծի տօնիս։
(ընդգծումները մերն են—Ն. Թ.)։

39 Քանի որ այս վերջինները ևս, ըստ էության, դարձյալ մատնանշում են՝ տվյալ ստեղծագործության թե՛ գրական խոսքերը, և թե՛ մեղեդին հորինած հեղինակը։ Իմանալի է, որ բանաստեղծությունը ոչ այլ կերպ, քան նրան թևեր տվող մեղեդիի հետ հորինելու ավանդույթը (գիտակցված ու տեսականորեն իմաստավորված ավանդույթը), գալիս է անտիկ քաղաքակրթությունից։ Եվ, ինչպես եզրակացրեց բյուզանդական հոգևոր երգարվեստի հմուտ հետազոտողներից մեկը, մասնավորապես արևելյան-քրիստոնեական եկեղեցու աչքի ընկնող բանաստեղծ-երաժիշտները գիտակցաբար հետևել են ճիշտ այդ ավանդույթին (*Lorenzo Tardo*, L'Antica Melurgia Bizantina, Grottaferrata, 1938, էջ 27)։

427—2

տակվում է Շնորհալու անունը՝ «տեառն Ներսէսի», «տեառն Ներսէսի ասացեալ», «ի Ներսէսի Կլայեցւոյ արարեալ», «տեառն Ներսեսի հայոց կաթողիկոսի ասացեալ» և այլ ձևերով[40]։

Կան նաև գրական շահեկան տվյալներ, որոնցից կանխագույնները գալիս են նույնիսկ XII դարից, ինչպես Ներսես Լամբրոնացու ներբողում հաստատագրվածները։

XIII հարյուրամյակի կեսերին գրչագրերում հրապարակվում է Շնորհալու այն վարքը, որն այժմ ծանոթ է ոչ միայն «Սոփերքից», այլև «Հայապատումից»[41] ու այլ աղբյուրներից ևս[42]։ Նույն դարում Կիրակոս Գանձակեցին քիչ ավելի մանրամասն արձանագրեց Շնորհալու երաժշտական վաստակները[43]։ Իսկ Սարգիս Երեցը Շարականի հեղինակների վերոհիշյալ իր ցուցակում տըվեց նրա երգերի ընդարձակ, թեև ոչ լրիվ ու ճշգրիտ ցանկը։ Վերջինս է, որ մի նոր խմբագրությամբ տեղ գտավ Գրիգոր Տաթևացու կազմած ցուցակում ևս[44] ու, Ստեփանոս Ջիգ Ջուղայեցու[45] և Հակոբ Սսեցու[46] (XVII դար) ջանքերով փոխանցվելով նոր ժամանակներին, «Անանուն» հեղինակի կողմից երրորդ անգամ խմբագրված ձևով հրապարակվեց այն շարակնոցներում, որոնցից մի քանիսը օգտագործված են արդի բանասիրության մեջ[47]։ Հիշատակության արժանի է, որ Շնորհալու երաժշտական գործունեության մասին տվյալներ, թեկուզ ընդհանուր ձևով, արձանագրված են Հայսմավուրքում ևս[48]։ Վերջապես, հիշյալ աղբյուրների, ինչպես և Շնորհալու բուն ժառանգության ուսումնասիրության հիման վրա զգալի աշխատանք է կատարված հայագիտական արդի գրականության մեջ էլ, մեծ Երգեցողի նաև երաժշտա-ստեղծագործական դիմանկարը գծելու և արժեքավորելու ուղղությամբ՝ Ղ. Ալիշանի[49], Գ. Ավետիքյանի[50], Ս. Ամատունու[51], նաև Մ. Աբեղյանի և Կ. Կոստանյանի[52] ջանքերով։

---

40 Տե՛ս թեկուզ և՝ Մատենադարան, ձեռ. № 1576 (Շարակնոց, 1328 թ., Դրազարկ), էջ 54բ, 118ա, 349բ և այլուր։ Ձեռ. № 3503 (Գանձարան, 1394 թ., Սիս), էջ 42բ, 118բ, 253բ և այլուր։

41 Ղ. Ալիշան, Հայապատում, Վենետիկ, 1901, էջ 372—376։

42 Գ. Հովսեփյան, Յիշատակարանք ձեռագրաց, Անթիլիաս, 1951, էջ 423։

43 Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց, Երևան, 1961, էջ 119 (այսուհետև՝ Կիրակոս Գանձակեցի)։

44 Գրիգոր Տաթևացի, Գիրք հարցմանց, Կ. Պոլիս, 1729, էջ 637։

45 Մատենադարան, ձեռ. № 1424, էջ 247։

46 Մատենադարան, ձեռ. № 3107, էջ 138բ։

47 Տե՛ս օրինակ՝ «Շարակնոց», Կ. Պոլիս, 1815, էջ 2։ Սույն խմբագրության «Անանուն» կազմողի մասին տե՛ս Հ. Անասյան, Հայկական մատենագիտություն, հատ. Ա, Երևան, 1959, էջ LXVIII։ Մի առիթով նշել ենք, որ ցուցակիս հեղինակը հավանաբար Գրիգոր վարժապետ Փեշտըմալճյանն է («Բանբեր Մատենադարանի», № 7, էջ 173)։

48 Յայսմաւուրք (ըստ կարգի ընտրելագոյն օրինակի Յայսմաւուրաց տէր Իսրայէլի), Կ. Պոլիս, 1834, Բ, էջ 74—75։ Հնատիպերից տե՛ս «Գիրք որ կոչի Այսմաւուրք», Կ. Պոլիս, 1730, էջ 612 և 685։ Գրչագրերից հիշատակելի է առնվազն Գարեգին կաթողիկոսի ցույց տվածը (Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ.-ը, էջ 444)։

49 «Շնորհալի և պարագայ իւր» (գլ. է)։

50 Գ. Ավետիքյան, Բացատրութիւն շարականաց, Վենետիկ 1814, էջ 152, 240 380 և այլուր։

51 Ս. Ամատունի, Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911, էջ 18, 20,30 և այլուր (այսուհետև՝ Հին և նոր...)։

52 Մ. Աբեղյան, Երկեր, Դ, Երևան, 1970, էջ 96։ Ինչ վերաբերում է Կ. Կոստանյանին, ապա

Եվ սակայն, Շնորհալին, որ նախորդ հարյուրամյակների հայկական երգաստեղծական մշակույթից վերցնելով առավելագույնը և համաձուլելով այն[53], սերունդներին ավանդեց վիթխարի ժառանգություն, որպես երգահան հիմնովին ու բազմակողմանիորեն ուսումնասիրված չէ տակավին։ Քիչ է դա. մենք առ այսօր ամբողջական պատկերացում չունենք անգամ Շնորհալու գրական-բանաստեղծական ժառանգության մասին։ Ճիշտ է, «Բանք չափաւ»

նրա ձեռագրերը ցույց են տալիս, որ նա լրջորեն զբաղվել է շարականների, տաղերի և հոգևոր այլ երգերի ու դրանց հեղինակների հարցերով, այդ թվում և Շնորհալու հեղինակությունների խնդրով։ Տե՛ս ՁԱԳԱԹ, Կոստանյանի դիվան, նյութ 74,211—213, 214—216, 217։

53 Հայ հոգևոր երաժշտության պատմական զարգացման բննությունը մեզ բերել է հետևության, որ Շնորհալու ստեղծագործությունը մի մեծ հանգրվան է, ուր գալիս միանում են նախորդ դարերի հայկական մասնագիտացված երգարվեստի բարգավաճման ուղիները, և որտեղից սկիզբ են առնում նույն արվեստի հետագա առաջընթացի շավիղները։ Դա առավել հստակ ըմբռնելու համար մեր պարտքը համարեցինք ըստ կարելվույն ճշտել՝ ամենից առաջ՝ նախքան Շնորհալին ապրած շարականագիրների վաստակը։ Ի դեպ, սա այն գործն է, որը, իր ժամանակի համար ցույց և իրավացիորեն, չափազանց կնճռոտ համարեց Ն. Տեր-Միքայելյանը (Das Armenische Hymnarium, գլ. III)։ Հայագիտության զարգացման ներկա պայմաններում, սակայն, հնարավոր է հաղթահարել գործն արգելակող դժվարությունների մեծ մասը։ Հոգևոր կանոնական երգերի գրական խոսքերի ու երաժշտության ուսումնասիրության լույսի տակ համեմատելով շարականների հեղինակների՝ XIII—XIX դարերին վերաբերող հայտնի ցուցակները, ձեռագրական մի ամբողջ շարք օժանդակ փաստեր (քաղված շարակնոցներից, ստավածաշնչերից, տոնացույցերից և այլն), պատմական, գրական, վարքագրական և այլ տվյալներ, ինչպես և հայ բանասիրության մեջ կուտակված համապատասխան դիտողությունները, հանգել ենք մի արմատական համոզման, որ հետևյալն է (ընդհանուր գծերով)։ **Մեսրոպ Մաշտոց** (նրա գրչին են պատկանում)—ապաշխարության շարականները. **Սահակ Պարթև**—Ղազարի հարության կանոնի երգերը, Ծաղկազարդի կանոնի երգերը (որոնցից հարցը XII—XIII դարերից հետո պարականոն է մնացել), երկրորդ Ծաղկազարդի հին կանոնի երգերը (որոնցից հարցն ու մեծացուցեն XII դարից հետո պարականոն են մնացել) և ավագ շաբաթվա բոլոր օրերի կանոնների երգերը (ի բաց առյալ Բ2, Գ2, Դ2, օրհնությունները՝ «Աննղն ի հօրէ», «Իմաստուն կուսանքն» և «Որ յաթոռ փառաց», ուրբաթ օրվա «Այսօր ի կատարումն» ու շաբաթ օրվա «Կենդանին յափտենից» և «Կուսածին մարմնով» կտորները). **Մովսես Խորենացի**—Աստվածահայտնության ճրագալույցի, Տյառնընդառաջի, Աստվածածնի փոխման առաջին օրվա և Հովհաննես Մկրտչի գլխատման կանոնների բոլոր երգերը, Հարության երգեր, Ծննդյան ութ օրերի կանոնների երգերի ստվար բազմությունը, ինչպես նաև Անտոն Անապատականին նվիրված կանոնի կտորները (բացի օրհնության Բ պատկերից՝ «Որ ի հանդէս քո ճգնութեան»), Թագավորաց կանոնի կտորները (բացի օրհնությունից՝ «Որ զերկնաւոր թագաւորութեանդ») և Գրիգոր Լուսավորչին նվիրված կանոնի հին երգերը («Ով երջանիկ Տէր»)։ **Ստեփանոս Սյունեցի Ա**—Հարության ավագ օրհնությունները։ **Հովհան Մանդակունի**—Հինանց («Գովնա» կոչված) երգեր, Թարգմանչաց կանոնի երգերը (բացի օրհնությունից), Հովհաննես Մկրտչի նշխարների տոնին նվիրված կանոնի երգերը («Այսօր ցնծան դասք»), Տիրոջ Տապանակի կանոնի երգերը և առաքյալներին նվիրված հնագույն շարականները։ **Կոմիտաս Աղցեցի**—Հռիփսիմյանց նվիրված կանոնի օրհնությունը, և հարցը բաղկացնող երգերը։ **Անանիա Շիրակացի**—Հարության ձ-գկ ութ խոշոր շարքերը բաղկացնող երգերի մեծ մասը, և Վարդավառի ու Հոգեգալստյան առաջին օրերի կանոնների երգերը։ **Բարսեղ Ճոն**—հավանաբար՝ «Յարութեան» կոչվող մեծացուցեների ձ-գկ առանձին շարքի հիմնական մասը։ **Սահակ Ձորափորեցի**—Շողակաթի, խաչի (կամ եկեղեցվո) նավակատյաց և ութօրեից, ինչպես և Վարագա խաչի ու խաչի գյուտի կանոնների երգերը (բացի Շնորհալու և այլոց գրչին պատկանող մի շարք առանձին կտորներից, որոնք հստակ կնշենք)։ **Աշոտ Բագրատունի**—խաչի հինգերորդ օրվա ողորմյան («Զորս ըստ պատկերի»)։ **Հովհան Օձնեցի**—Դավիթ մարգարեի և սուրբ Ստեփանոսի կանոնների երգերը, Պողոս և Պետրոս առաքյալներին նվիրված երեք երգ (հարց, ողորմյա, տեր երկնից) և Որոտման որդիների կանոնի կտորները (բացի օրհնությունից)։ **Խոսրովիդուխտ**—Վահան Գողթնեցուն նվիրված ողբը («Զարմանալի է ինձ»)։ **Ստեփանոս Սյունեցի Բ**—հավանաբար՝ Մարտիրոսաց և Ննջեցելոց առանձին շարականներ։ **Ստեփանոս Ապարանցի**—խաչի չորրորդ օրվա երկրորդ օրհնությունը («Սրբութիւն սրբոց»)։ **Պետրոս Գետադարձ**—ննջեցելոց մի խումբ շարա-

հատորը[54] ամփոփում է նրա չափածո երկերի մի զգալի մասը (այդ թվում՝ «Յիսուս որդի» ողբերգությունն ու տաղերը), անցյալում մի քանի անգամ լույս է տեսել նրա «Ողբ Եդեսիոյ» մեծ քերթվածը[55] և այլն: Սակայն գրչագրերում տակավին հանդիպում են անտիպ տաղեր և տաղատիպ շատ կտորներ[56], դեռևս ձեռագրական աշխարհի սեփականությունն են Շնորհալու հանելուկների մեկ երրորդից ավելին[57] և առանձին (ու գիտական) հրատարակության են սպասում նրա հարյուրավոր շարականներն ու հոգևոր մյուս երգերը[58]:

Այսուամենայնիվ, ընդհանուր առմամբ գիտենք և կարող ենք հաստատել, որ Շնորհալին մեծապես ընդլայնեց հայկական չափածո խոսքի տեսակների շրջանակը (փոքրիկ ու գողտրիկ հանելուկներից մինչև «Յիսուս որդի» ողբերգությունն ու «Ողբ Եդեսիոյ» պատմական պոեմը): Գործնականում մշակեց հայոց լեզվի տաղաչափությունը (վարպետորեն կիրառելով 5-ից մինչև 15 վանկանի անհանգ ու հանգավոր բազմազան չափեր): Եվ ձևի, կառուցվածքի, մասամբ լեզվի ու նույնիսկ աշխարհզգացողության տեսակետով մասնագիտացված բանաստեղծությունը զգալի մոտեցրեց իր բնական ակունքներին՝ ժողովրդական բանահյուսությանը (կետեր՝ որոնք ուղղակի առնչվում են երգահանի նաև երաժշտական արվեստի հետ): Այս բոլորը կարող ենք հաստատել, որովհետև մենք այժմ ոչ միայն համեմատաբար ավելի գիտենք Շնորհալու մասին որպես բանաստեղծի, քան երաժշտի, այլև նա, մեր պատկերացման համաձայն, ավելի բանաստեղծ է, քան երաժիշտ: Մինչդեռ, ահա թե ինչ է գրում նրա մասին կենսագիրը: «Եւ թէպէտ և հրաշալիք էին բանք երգոց նորա առ մտաւ իմաստութեան, բայց ևս առաւել զարմանալի էին արուեստք զանազան եղանակացն, զոր աննման միմեանց յօրինէր, որպէս անծախելի և յառատագոյն գանձարանէ, ի ճոխ և ի հարուստ մտացն արտաբերեալ: Եւ զի վայելուչք և զօրկագոյնք էին ասացեալքն առ ի նմանէ և հոգւով սրբով լի՝ այնր աղագաւ յօժարապէս ի միտ առնուին զնոսա, զի իբրև աղիւ համեմեալք էին. և որպէս ի ճախարակս ճարտարաց քերեալ անգէզ և անգծական բայիւք»[59]:

Պիտի ավելացնել նաև, որ ոչ միայն հայ հոգևոր հնագույն երգերի, այլև Շնորհալու ստեղծագործությունների մեջ իսկ հանդիպում են նմուշներ, որոնց կշռույթի ու կառուցվածքի գեղեցկությունը երևակվում է երգելու, բայց ոչ կարդալու ժամանակ[60]: Ուստի պարզ է, որ Շնորհալու հեղինակությունների

կաններ և մի շարք մանկունքներ (նվիրված՝ սրբուհի Սանդուխտին, Դավիթ Դվինեցուն, Կիրակոսին և Հուլիտային, Սուքիասյաններին, Ոսկյաններին, Ատոմյաններին, դույն և այլ վկաների): Գրիգոր Մագիստրոս—խաչի չորրորդ օրվա առաջին օրհնությունը («Խաչն կենարար»): Սարգիս Սևանեցի—Ննջեցելոց «Մարսափելի որոտմամբ» բկ. երգը: Հակոբ Սանահնեցի—Ննջեցելոց «Յանսկզբնական ծոցոյ հօր» գկ. երգը: Հովհաննես Սարկավագ—Հռիփսիմյանց «Անսկիզբն բանն Աստուած» համբարձին ու Ղևոնդյանց «Անճառելի բանդ Աստուած» մանկունքը և «Պայծառացան այսօր» ճաշուն: Գրիգոր Դ Պահլավունի (Վկայասեր)—Աստվածածնի Ավետյաց կանոնը («Խորհուրդն անճառ») և երկրորդ Ծաղկազարդի կանոնը («Մեծահրաշ այս խորհուրդ»):

54 «Տեառն Ներսէսի Շնորհալւոյ հայոց կաթողիկոսի բանք չափաւ», Վենետիկ, 1928:

55 Տե՛ս Թեկուզ 1882 թվականի հրատարակությունը (Կալկաթա):

56 Հմմտ. Արս. վրդ. Բերբերյան, Ս. Ներսես Շնորհալու անտիպ տաղերը, «Էջմիածին», 1967, № 4, էջ 28—30:

57 Աս. Մնացականյան, Ներսես Շնորհալու հանելուկների մասին, Երևան, 1952 (անտիպ):

58 Գր. Հակոբյան, Ներսես Շնորհալի, Երևան, 1964, էջ 95:

59 «Սոփերք», ԺԴ, էջ 38—39:

60 Մ. Աբեղյան, Երկեր, Ե (Հայոց լեզվի տաղաչափություն), Երևան, 1971, էջ 322:

երաժշտական բաղադրիչի ուսումնասիրությունը կոչված է, մի կողմից՝ ըստ ամենայնի բացահայտելու նրա ստեղծագործական դիմանկարի կարևոր կողմերից մեկը, և մյուս կողմից՝ նպաստելու նույն հեղինակությունների նաև գրական խոսքերի առավել իմաստալից ընկալմանը։

Անտարակույս, շատ ավելի ճշգրիտ կլինեին մեր պատկերացումները Շնորհալու ստեղծագործական գործունեության իրական չափացույցների մասին, եթե կարողանայինք ըստ ամենայնի վեր հանել նրա նշանակալի դերը հայ-բյուզանդական, հայ-ասորական, հայ-լատինական և հայ-պարսկական կամ պարսկա-արաբական երաժշտական կապերի ասպարեզում։ Ցավոք, սակայն, ձեռքի տակ գտնվող համապատասխան նյութերը չափազանց քիչ են, որով ստիպված ենք լոկ հպանցիկ կերպով անդրադառնալու դրան։

Հիշյալ քաղաքակրթությունների հետ հայկական Կիլիկիայի պետական, տնտեսական, եկեղեցական թե մշակութային հարաբերությունները առհասարակ հայտնի են պատմությունից։ Խոսքը մասնավորեցնելով մասնագիտացված երգարվեստի շուրջ պիտի նշել, որ Շնորհալին մեկն էր այն մշակներից, որոնք իրենց գործունեության մեջ այլամերժ-պահպանողական դիրքեր չգրավելով, միևնույն ժամանակ երբեք չհեռացան հայրենի տոհմիկ ավանդույթներից, այլ լոկ զարգացրին դրանք։

Հնուց ի վեր հաստատված հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերը XII դարում այնքան էլ բուռն, գործուն նկարագիր չունեին։ Երկու դրացի արվեստները (անկախ իրենց քանակային ցուցանիշներից) զարգանում էին արդեն համարյա թե համընթաց քայլերով։ Սակայն, դրանց առնչակցությունները իրենց ավանդական ուղղությամբ նախորդ դարերի հայ մշակույթի հետ օրինաչափորեն փոխանցվելով Կիլիկիային, և, մասնավորապես, Շնորհալու տաղանդավոր ստեղծագործությանը, ընդհանուր վերելքի պայմաններում. բնականաբար, ըստ էության խորացան։ Այլ հարց է, որ Շնորհալին իրեն ժամանակակից հույն երաժշտական մշակույթից սովորելու նոր բան չուներ։ Նկատի ունենք բյուզանդական նեմային գրությունը ևս, որին Շնորհալին, ըստ բոլոր տվյալների, ի մոտո ծանոթ էր, և որը հաջորդ՝ XIII հարյուրամյակում, վերջնականապես անցնելով զարգացման մի ուրիշ հունի, տարբերվելու էր գրության լոկ իրեն հատուկ սկզբունքով[61]։ Բայց Շնորհալին դիմում էր հույն եկեղեցու հին նշանավոր հայրերի ժառանգությանը ու հմտորեն օգտվում դրանից, որի մասին պիտի դատել թեկուզ և այն փաստից, որ նրա «Որք զբրովբէիցն» սրբասացությունը, գրական խոսքերի առումով, իր համապատասխանը ունի Հովհ. Ոսկեբերանի Պատարագում, ինչպես դիտեց Հակոբոս Տաշյանը[62]։

Խազագրության արվեստի վերաբերյալ վերն ասվածը նույնությամբ չենք կարող կրկնել հայ-լատինական երաժշտական փոխհարաբերությունների կապակցությամբ։ Դրանք, ճիշտ է, սկսվել էին արդեն, շնորհիվ խաչակրաց արշավանքների, և սակայն, ցավոք, արևմտյան ու արևելյան եկեղեցիները իրարից ընդհանրապես բաժանող այնպիսի ազդակների առկայության պայմաններում, որ հայերս էլ (ինչպես նույնիսկ բյուզանդացիները), չը-

---

61 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Les Anciens Manuscrits Musicaux Arméniens et les Questions Relatives à leur Déchiffrement, „Revue des Etudes Arméniennes", Nouvelle Série, t. VII, Paris, 1970, p. 175.

62 Հ. Տաշյան, Ցուցակ..., էջ 1135։

կարողանալով ըստ արժանավույն գնահատել Արևմուտքում կատարված սկզբունքային բոլոր տեղաշարժերի[63] պատմական նշանակությունը, անհաղորդ մնացինք դրանցից մի քանիսին, մասնավորապես՝ ձայնագրության արվեստի կատարելագործման և բազմաձայնության նախապատրաստման հետ կապված շարժումներին: Մի-երկու երևույթ, այդուամենայնիվ, աննշմար չմնաց: Մեկն էր՝ լատինական ծիսակատարությունների ճոխությունը: Դա նկատեց Շնորհալին ու, լատինականի օրինակով, նախանձախնդիր կերպով հարստացրեց հայ ծեսը, մասնավորապես քահանայի ու եպիսկոպոսի ձեռնադրությունների կանոնները[64]:

Մեզ հասած հնագույն գանձարանում, որ արտագրված է Դրազարկում, Հովսեփ երեցի երաժշտապետի նախօրինակից, լուսանցքների վրա հանդիպում են՝ «պարսիկ ձայն», «ասորի ձայն» կամ ձայնեղանակ և նման ծանոթագրություններ[65]: Արևելյան այդ երկու արվեստներից էլ բանիմաց կերպով օգտվելու ճիշտ ուղիները, հայ երաժշտության զարգացման նոր փուլում, ցույց է տվել Շնորհալին:

Ասորական հոգևոր երգի հարուստ ավանդույթների կապակցությամբ այն միայն ասենք, որ XII դարում հայ և ասորի ժողովուրդների ու եկեղեցիների հարաբերությունները (մանավանդ հայկական հզորացող Կիլիկիայի առկայության պայմաններում), ինչպես և մշակութային հետագա զարգացման հնարավորությունները, իրենք արդեն այնպիսին էին, որ նրանց երաժշտարվեստների որևէ մերձեցում, որևէ ձևի տակ, անխուսափելիորեն պիտի հանգեցներ՝ ասորականը հայկականի մասնակի հարկատուն դարձնելուն, ու, փաստորեն, այդպես էլ եղավ: Դիտելի է, սակայն, որ Շնորհալին, այս դեպքում ևս, առանց շփոթվելու ասորական երգարվեստի՝ իրեն ժամանակակից վիճակից, դիմում էր նրա հին, խոշոր մշակների ստեղծագործությանը: Հատկանշական է, այս տեսակետից, որ Շնորհալին իր «Հավատով խոստովանիմ»-ը, օրինակ, հորինել է՝ «հետևելով Ս. Եփրեմ Խորին Ասորվո չափազանց ընդարձակ մեկ աղոթքին, բայց ըրած է զայն ամփոփ, գեղեցիկ, ազդու, շինիչ՝ ընտիր հայերենով մը, համապատասխան ամեն հավատացյալի կրոնախոսական վիճակին»[66]: Եվ՝ կավելացնեինք մենք սրան՝ այն դեպքում, երբ Եփրեմ Ասորու հիշյալ ստեղծագործությունն այսօր ասորագետ բանասերներին է միայն հայտնի, Շնորհալու գեղեցկագույն աղոթքը թարգմանված է արևելյան ու արևմտյան ավելի քան երեսուն լեզուների[67]:

Ինչ վերաբերում է պարսկական արվեստին, որի հետ հայկականը սերտ հարաբերությունների մեջ է եղել անհիշատակ ժամանակներից, և որի միջնորդությամբ նույն հայկականը միջին դարերում հաղորդակցվեց արաբական

---

63 Այդ մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հիմնական դրույթներ խազագրության արվեստի վերաբերյալ, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1971, № 10:

64 Մ. Չամչյանց, Պատմություն հայոց, հտ. Գ, Վենետիկ, 1786, էջ 84 (այսուհետև՝ Մ. Չամչյանց):

65 Ձեռագրի նկարագրությունը տե՛ս Fr. Macler, Catalogue des Manuscrits Arméniens... de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1908, էջ 36—37. Նաև Բ. Սարգսյան, Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց, հտ. Բ, Վենետիկ, 1924, էջ 1065. և Գ. Հովսեփյան, Յիշատակարանք Ձեռագրաց, Անթիլիաս, 1951, էջ 946—947: Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվում է գրչագրի մանրաժապավենը:

66 «Հին էջեր», «Լույս», Կ. Պոլիս, 1905 (ԺԱ տարի), էջ 308:

67 Preces Sancti Nersetis Glajensis Armeniorum patriarchae (triginta tribus lin guis), Venetis, 1862.

(հատկապես Լևանտի արաբների) երաժշտական մշակույթին ևս, ապա Շնորհալին ընտրել էր նրանից օգտվելու ամենարնական ճանապարհը՝ զարգացնելով, ինչպես շեշտում է Կիրակոս Գանձակեցին, երգ-երաժշտության այսպես կոչված «խոսրովային» ոճը: «Եւ զի էր նա այր բանաւոր,—գրում է պատմիչը,—բազում ինչ կարգեաց նա յեկեղեցիս քաղցր եղանակաւ, խոսրովային ոճով շարականս, մեղեդիս, տաղս և ոտանաւորս»[68]:

Հայտնի է, որ VII դարի կեսերին պարսից Խոսրով Ապրվեզ երաժշտասեր արքան նախաձեռնեց երկրում երգ-երաժշտությունը կանոնավորելու գործը, և այդ նպատակով հատկապես Տիզբոն հրավիրեց նաև հայ երևելի երաժիշտների, այդ թվում և նշանավոր երգիչ Սարգսին[69], որոնք, պարսից Ֆախլաբադ, Բարբադ կամ Բարբեդ և կամ Բարբուդ[70] ևս կոչված երգիչ-նվագածուի ու այլոց հետ միասին, լուրջ մասնակցություն բերեցին արևելյան երաժշտության նոր ոճի մշակմանն ու տեսական իմաստավորմանը: Այստեղից է «խոսրովային» ոճ, այսինքն՝ արևելյան ոճ ու եղանակ[17] արտահայտությունը, և այսքան՝ նրա մասին գրականությունից մեր իմացածը: Սակայն, հայկական գրչագրերում ևս պահպանված են որոշ տվյալներ, որոնք պետք է որ մի լույս սփռեն պատմական քննարկվող իրողությունը կապված հարցերից նույնիսկ գլխավորագույնի վրա: Գիտենք, որ զարգացած ավատատիրության շրջանում հայոց Պատարագի հիմնական կմախքը խազավորված ձևով բերվում էր մանրուսման գրքերում. Եվ արդ՝ ահա թե

68 Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 119:

69 Հմմտ.՝ «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 88 (դիտելի է, որ Սարգսին Պարսկաստանում «Հոռոմ» են անվանած եղել, անշուշտ՝ նրա քրիստոնյա լինելու պատճառով, ինչպես սովորություն էր այն ժամանակ). БСЭ, երկրորդ հրատ., հ. 18, էջ 430. և՝ Ալ. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959, էջ 67—68: Տե՛ս նաև մեր աշխատությունը՝ Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության (Բ), ԳԱ «Լրաբեր», 1971, № 1, էջ 43:

Սարգսի մասին հնագույն վկայություններից մեկը արձանագրել է ոչ այլ ոք, քան Ֆիրդուսին Շահ-Նամեում պատմելով Խոսրով Ապրվեզի մասին, բանաստեղծը ոգեշնչված նկարագրում է նաև նրա պալատում տեղի ունեցած մրցույթը՝ Բարբադի և Սարգսի միջև, վերջինիս անվանելով «Սարկաշ»: Այս առթիվ Բերթելսը իրավացիորեն նշում է, թե չի կարելի կասկածել, որ դա հայկական «Սարգիս» անվան աղավաղումն է: Տե՛ս Е. Бертельс, Избранные труды. История персидско-таджикской литературы, М., 1960, էջ 221:

70 Սա այն մեծ երգիչ-նվագածուն է, որի անունով էլ կոչվում էր մերձարևելյան «բարբուդ» գործիքը՝ արաբական ուդի անմիջական նախորդը:

71 Անհրաժեշտ է նշել, որ «խոսրովային» ածականը հայ հին մատենագրության մեջ գործածված է լայն, ընդհանուր և նեղ ու մասնահատուկ մի ամբողջ շարք նշանակություններով: Այն՝ կիրառության մեջ մտել է, ըստ բոլոր տվյալների, նույնիսկ Խոսրով Նուշիրվանի ժամանակներից, երբ Մովսես կաթողիկոսի նախաձեռնությամբ հաստատվեց հայոց թվականը և կոչվեց «խոսրովային» (Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի): Ոմանք մատենագիրներ, որոնք անգամ Դավիթ Անհաղթի ճառերը «խոսրովային» են անվանել, նշած լինելու համար, թե դրանք պատկանել են արևելյան ճարտասանական դպրոցին: Քիչ ավելի նեղ իմաստով «խոսրովային» նշանակել է «արքայական», «թագավորավայել» ու «թագավորական», պարսկերեն xusrav (թագավոր) և հատկապես xusravāna (թագավորական) բառից (Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան), որ հայկական շրջաններում կարող էր արտասանվել խուսրեվանի ձևով (Նոր բառգիրք): Եվ դեռ կենցաղում էլ օգտագործվել է նույն արմատով մի այլ խոսք՝ խոսրովշահի (ծիրանի տեսակ, տե՛ս Ս. Ամատունի, Հայոց բառ ու բան) և այլն: Շահեկան է դիտել, որ քննարկվող բառի երաժշտական առումները ևս աչքի են ընկնում ամենատարբեր ընդգրկումներով: «Արքայական» իմաստը այս հարթության վրա էլ ուժի մեջ է ընդհանրապես: Բարբադի և Սարգսի վերոհիշյալ մրցույթի ընթացքում Խոսրով Ապրվեզին գերել է մի «արքայական երգ ու նվագ» («խուսրավանի դուրուդ»),—տեղեկացնում է Ֆիրդուսին,— որը վերջինիս օրոք (IX—X դդ.) հայտնի է եղել

ինչ է խնդրում անանուն մի գրիչ, մանրուսման մեջ մոտ պահվող մի հին օրինակի՝ պատարագի երգերը (այդ թվում՝ սրբասացությունները, սարկավագի կարևոր քարոզները, «Քրիստոս ի մէջ մեր»-ը «Լցաք»-ը և այլն) բովանդակող հատվածի վերջում։ «Զմեղապարտ գծօղս զՍահփ[աննոս], և զծնաւղսն իմ աղաչեմ յիշել յաղաւթս ձեր, ով սուրբ ընթերցօղք, յորժամ եղանակէք խոսրովային ձայնիւ զերգս սուրբ պատարագին» *(ընդգծումը մերն է—Ն. Թ.)*[72]։

Չենք կարծում, որ անանուն գրիչը չիմանար, թե Հայոց Պատարագում հանդիպում են և տարբեր ձայնեղանակներ, կամ ձայնեղանակային տարբեր խմբեր։ Բայց հարցն այն է, որ մեր Պատարագում իրոք կա քանակապես ու ըստ էության տիրապետող մի ձայնեղանակ, և է՝ տիպիկ արևելյան զարտուղի եղանակը (իր տարատեսակներով), և անշուշտ ճիշտ դա նկատի ունեցած պիտի լիներ անանուն գրիչը, Պատարագի ողջ երգեցողությունը բնութագրելով որպես «խոսրովային ձայնիւ» եղանակավորումն։ Խնդրո առարկա այս «զարտուղի» եղանակը Ե. Տնտեսյանը անվանեց մեր Պատարագի «մայր եղանակը», ու նրա ծնունդը կապեց նույնիսկ աձ. ին[73]*։ Ն. Թաշճյանը նրա մեջ տեսավ ավելի ակ.ի ընթացքը՝ էկորճ կիսվարով և վերնախաղ կիսվերով. և կամ ակ. եղանակը՝ գձ.ի «տեղափոխված էջեւի» ընթացքով*[74]*։ Իսկ Քր. Կուշնարյանը նույն եղանակի բոլոր տարատեսակները հավաքեց գձ.ի շուրջ և դրանք համարեց գձ.ից սերված*[75]*։ Տեսական այս տարբեր ու այս կամ այն չափով հիմնավորված դատողությունների բուն առարկան, սակայն, բոլոր դեպքերում մեկն է։ Պատարագի «մայր եղանակը», վերը մատնանշված ածանցյալ (ալտերացված) հնչյունաշարով, ու՝ նայած*

տակավին (բնական է՝ որպես ոճ), և կոչվել է «դադաֆարիդ» (տե՛ս Բերթելս, նշվ. աշխ., էջ 221)։ Առավել լայն առումով, երբ «խոսրովային» ածականը վերաբերում է երաժշտաոճի ընդհանուր գծերին, արևելյան է նշանակում, ինչպես ասացինք։ Շնորհալին ինքը ևս այդ առումով է գործածել գիտարկվող խոսքը, Դավիթ մարգարեին նվիրված հանելուկում («Կայր պատանեակ մի խարտիշուկ... խոսրովային առնոյր թմբուկ» և այլն)։ Քիչ ավելի նեղ նշանակությամբ «խոսրովային» են կոչվել որոշակի հնչյունաշարի հիման վրա զարգացող տիպիկ արևելյան եղանակների մի մեծ խումբ, ինչպես կտեսնենք։ Եվ ավելի նեղ իմաստով՝ «խոսրովային» է անվանվել երաժշտական խազագրերից մեկը, որ ունի դեպի վեր ուղղված ալիքավոր երկարի գծագրաձև։ Այս «խոսրովային» անվանակոչությանը անցյալում տրված բացատրությունը, թե «որպէս թէ նմանեալ սրոյ քաջին Խոսրովու մեծի՝ Հայոց արքային» (տե՛ս Նոր բառգիրք), այնքան էլ համոզիչ չէ։ Շատ ավելի շահեկան է տվյալ դեպքում ևս հայտնաբերել նաև մեծանուն Աճառյանի մատնանշած «թագավորական» իմաստը, ասենք՝ որպես երկարի զորություն ունեցած մի քանի խազագրերի (այդ թվում՝ «երկար»-ի «բաշ»-ի, «յարեշտ»-ի և «ձայնդարձ»-ի) համեմատությամբ գլխավորագույնը, ինչպես «տրոպ»-ների ընտանիքում էլ ունենք՝ «թագաւորատրոպ» նշանը։ Այս հաշվով, ուրեմն, տվյալ խազագրի սկզբնական անվանակոչությունը կապված է եղել պարսկական xusravāna *խոսքին, որի արմատը* (xusrav = *թագավոր) հետագայում շատ հասկանալի կերպով շփոթվելով* Խոսրով *հատուկ անվան հետ, ածանցման միջոցով տվել է հայացված* Խոսրովային *ձևը։ Ինչ վերաբերում է խազագրիս մեղեդիական նշանակությանը, ապա արդեն նշել ենք, որ այդ մասին Խաչ. Էրզրումեցու և Գր. Գապասաքալյանի տված բացատրությունները փոխադարձաբար լրացնում են միմյանց (ԳԱ «Լրաբեր», 1966, №11, էջ 69)։ Այստեղ բերվող «Լոյս, արարիչ լուսոյ» երգի առաջին վանկի հետ զուգորդվող մեղեդիական հատվածը (տե՛ս էջ 78), «խոսրովային»-ի զորությամբ ենթադրվող ճոխ պտույտներից մեկն է։*

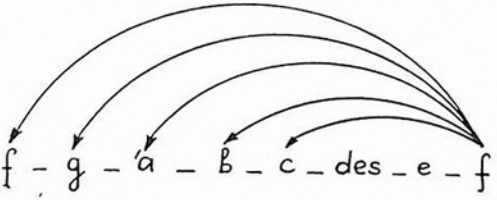
72 *Մատենադարան, ձեռ. № 6136, էջ 118բ։*

73 Ե. Տնտեսյան, *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայցս եկեղեցւոյ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 82։*

74 Ն. Թաշճյան, *Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, Վաղարշապատ, 1874, էջ 45, 46։*

75 Քր. Կուշնարյան, *նշվ. աշխ., էջ 535—536։*

տեղին՝ օժանդակ թե հիմնական հետևյալ հինգ կենտրոնների շուրջ գոյացող տարբեր գունավորության ոլորտներով (նկատի չառնելով երբեմն անգամ մինչև առաջին փուլ իջնող մեղեդիական հատվածները).



Այս եղանակն է, ահա, ավելի ճիշտ՝ այս հնչյունաշարի վրա խարսխված եղանակների գրեթե ողջ միակցությունը, որ լայնորեն կիրառելով օրինականացրել է Ներսես Շնորհալին, հիմք ընդունելով մի ժամանակ նաև հայերի մասնակցությամբ տեսականորեն իմաստավորված «խոսրովային» ոճը. և մեր հոգևոր երգ-երաժշտության զարգացման ավելի բարձր փուլում շփման նոր եզրեր ստեղծելով հայ և պարսիկ, ավելի լայն՝ հայ և արևելյան արվեստների միջև։

Բոլորովին չլուսաբանված հարց է՝ Շնորհալու ազդեցությունը իր ժամանակակից ու հետագա երգահանների վրա։ Չնայած հայ Շարակնոցին ու Գանձարանին քիչ թե շատ ծանոթ յուրաքանչյուր ոք գիտե, թե Շնորհալուց հետո եկող հայ տաղասացներից շատերը[76], ինչպես և գրեթե բոլոր շարականագիրները (սկսած Ներսես Լամբրոնացուց), այս կամ այն չափով կրել են մեծ Երգեցողի արվեստի ազդեցությունը։ Չեն կարողացել խուսափել դրանից[77]։

76 Խոսելով մանավանդ հոգևոր տաղերգության շուրջ, կարող ենք համարձակ պնդել, որ նրա պատմական զարգացման մեջ վճռական, անփոխարինելի դեր են խաղացել առավելապես երկու մեծ արվեստագետներ. Գրիգոր Նարեկացին և Ներսես Շնորհալին։ Հիրավի, հայ հոգևոր տաղերգության պատմական զարգացման մեջ հստակ տարբերվում են երեք շրջաններ։ 1. V դարի Ծննդյան երգ-ավետիսներից և Մովսես Քերթողի անունով պահպանված տաղատիպ երգերից, Ստեփաննոս Սյունեցի երկրորդի, նրա քույր Սահակդուխտի և ընկերակից Գոգիկ Այրիվանեցու տաղերի, մեղեդիների ու մեսեդիների վրայով մինչև Նարեկացու տաղային ստեղծագործությունը (ներառյալ), որ հանդիսացավ ողջ շրջանի հզոր բարձունքն ու հանգրվանը։ 2. Պետրոս Գետադարձի, Գրիգոր Մագիստրոսի, Հովհաննես Սարկավագ վարդապետի և Անեցի մի քանի ուրիշ հեղինակների տաղերից, Գրիգորիս Գ Պահլավունի կաթողիկոսի երգերի վրայով մինչև Ներսես Շնորհալու տաղային ստեղծագործությունը (ներառյալ), որ գոյացավ որպես նախորդ երկու շրջանների վիթխարի գագաթն ու կայանը։ 3. Շնորհալուց հետո՝ Ներսես Լամբրոնացու, Խաչատուր Տարոնեցու, Գևորգ Սկևռացու, Սրբիկ Կոստանդի, Վարդան Արևելցու, Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի, Մխիթար Այրիվանեցու, Խաչատուր Կեչառեցու, Գրիգոր Անավարզեցու և Սյունեցի ու Բաղիշեցի Առաքելների գանձ-տաղային ստեղծագործությունը (ավելի ուշ հոգևոր տաղերգությունը արդեն ակնհայտ վարընթացի մեջ է)։ Արդ, տարածական և ժամանակային զարգացման այս լայնահուն ընթացքի մեջ լիցքավորող, մղիչ նշանակություն ունեցած երկու հիմնական ազդակներ են նկատվում, որ սկիզբ են առնում.մեկը՝ XI հարյուրամյակում, Նարեկացու ստեղծագործությամբ, մյուսը՝ XII դարի վերջում, Շնորհալու ստեղծագործությամբ։

77 Սույն հաստատագրելուց առաջ մենք մանրազնին քննեցինք Շնորհալու կրտսեր ժամանակակից ու նրանից հետո գործած հայտնի (գրչագիր ու տպագիր համապատասխան ցուցակներում հիշատակվող) բոլոր շարականագիրների կանոնական ստեղծագործությունները և, նախապես ճշտելով նրանց ժառանգությունը (տվյալ բնագավառում), որը, մեր կատարած հետազոտության արդյունքների համաձայն, ներկայացնում է հետևյալ պատկերը։ **Ներսես Լամբրոնացի** (նրա գրչի վաստակն են)—Ս. Զատկի կանոնը («Այսօր յարեաւ»), Նոր կիրակիի կանոնը

Բայց երևույթն ընդգրկում է ոչ միայն հայկական իրականությունը։

Նկատառնելի է, այս տեսակետից, նախ այն հանգամանքը, որ Շնորհալին իր ժամանակին միջազգային ճանաչում ու համբավ է վայելել որպես Մերձավոր Արևելքի բազմակողմանի օժտված վառ դեմքերից մեկը։ Շնորհալու ժամանակակից ասորի նշանավորագույն եկեղեցականը՝ Միխայել պատրիարքը, իր «Ժամանակագրության» մեջ նրան հիշատակում է՝ «մեծ կաթողիկոսն հայոց»; «մեծն Ներսէս կաթողիկոսն», «սուրբն Ներսէս» և նման արտահայտություններով[78]։

Շնորհալու վրա նույնպիսի, և կամ գուցե ավելի մեծ, համարում ունեին նաև բյուզանդացիները, ու անձամբ Կիռ Մանուել նշանավոր կայսրը, հունաց պատրիարքը, ինչպես և շատ ուրիշ երևելի գործիչներ, որոնք նրան մոտիկից ճանաչեցին նրա կաթողիկոսության բոլոր տարիներն զբաղեցրած միության հարցի կապակցությամբ, մեծ վիշտ ապրեցին նրա մահվան առթիվ ու սրբացրին նրան։ «Լուր մահուան Ներսէսի Շնորհալւոյն հասեալ ի Կոստանդինուպոլիս,—գրում է Չամչյանը,—պատճառ եղև մեծի տրտմութեան Մանուէլի կայսերն, և պատրիարգին, և ամենայն մեծամեծաց. և ասէ կայսրն ցաւագին սրտիւ՝ «մեծ զգայարան և արթուն հովիւ բարձաւ այսօր յեկեղեցւոյն աստուծոյ. զրկեցան Հայաստանեայք յեկրորդ լուսաւորչէն իւրեանց»... և ապա պատուէր ետ յամենայն եկեղեցիս իւր յիշատակել զնա ընդ առաջին սուրբսըն»[79]։

Քիչ ավելի ուշ «հայոց մեծ կաթողիկոս Ներսէսին» ճանաչեցին Վրաստանում էլ։ Հայ-վրացական գրական փոխկապերի փոքրիշատե մշակված վիճակի շնորհիվ արդեն գիտենք, որ վրացիները տարբեր ժամանակներում նաև թարգմանել են Շնորհալու ինչ-ինչ գործերը՝ աղոթքները, «Յիսուս որդի»-ն (հատվածաբար), Ժամագրքի երգերից նմուշներ և այլն[80], ինչպես և պետք էր սպասել։

(«Նորոգեալ կըզգիք»), Համբարձման կանոնը («Համբարձաւ տէրըն մեր») և Ս. Գրիգոր Լուսավորչի որդվոց ու թոռանց կանոնը («Որ բզլոյս աստուածային»)։ Գրիգոր Սկևռացի—Հովհաննու Մկրտչի ծննդյան կանոնի օրհնությունը («Արեգականն արդարութեան»)։ Խաչատուր Տարոնցի—զգեստավորման շարականը («Խորհուրդ խորին»)։ Վարդան Վարդապետ (մեծն)—Ս. Աստվածածնի ծննդյան երկրորդ կանոնը («Որ նախիմաց իմաստութեամբ»), Երկոտասան առաքելոց օրհնությունը («Ի յանսահման ծովէն») և Ս. Թարգմանչաց կանոնի օրհնության երկու պատկերները («Որք զարդարեցին» և «Որ թագաւորաց»)։ Հակոբ Կլայեցի—Ս. Աստվածածնի ծննդյան առաջին կանոնը («Երգեցէք որդիք»)։ Հովհաննես Երզնկացի (Պլուզ)—Ներսես Մեծի կանոնը («Որ բզլոյս անճառ»), Ս. Գրիգոր Լուսավորչի կանոնի օրհնությունը («Այսօր զուարճացեալ») և ճաշուն («Լերինք ամենայն»), յոթ խոստաճարակաց շարականը («Յաւուրց վերջին ժամանակի») և Նիկողայոս հայրապետի մանկունքը («Հիացան անմարմինքն»)։ Կիրակոս վրդ. Երզնկացի—Ս. Աստվածածնի փոխման շարականը («Արևելք գերարփին»)։

Հիշյալ ստեղծագործությունների մեջ մեծ թվով եղանակներ կան, որոնք կամ հին են, ավանդական, և Շնորհալու միջնորդությամբ են անցել նրա հետնորդներին, և կամ Շնորհալու ստեղծածներն են, երբեմն բարդ ու ճոխ կտորներ, որոնք գրեթե նույնությամբ օգտագործվել են հաջորդների կողմից։ Օրինակ՝ Նիկողայոս հայրապետին նվիրված Երզնկացու մանկունքը («Հիացան անմարմինքն»), որ եղանակով նույնական է Բարսեղ Կեսարացուն ձոնված Շնորհալու շարականի հետ («Լուսապայծառ իմաստիւք»)։

78 «Ժամանակագրութիւն տեառն Միխայէլի Ասորւոց պատրիարքին», Երուսաղէմ, 1871, էջ 460—462, 470։

79 Մ. Չամչյանց, հտ. Գ, էջ 111։

80 *П. Мурадян*, Армяно-грузинские литературные взаимоотношения в XVIII веке, Ереван, 1966, էջ 196—197 և 202—203։

Իսկ հայ-ասորական և հայ-բյուզանդական գրական հարաբերությունների ուսումնասիրվածության ներկա մակարդակը, ցավոք, այնպիսին է, որ թույլ չի տալիս մեզ որոշակի խոսք ասելու քննարկվող մասնավոր խնդրի կապակցությամբ։ Մինչդեռ ձեռքի տակ եղած հատուկենտ, թեկուզ և կողմնակի, փաստերը հուշում են, որ այս ուղղությամբ ապագայում անհրաժեշտորեն տարվելիք աշխատանքները ցանկալի լույս կսփռեն մեզ զբաղեցնող հարցի վրա ևս։ Հիմքեր կան հաստատելու, օրինակ, թե երգեցողության «խոսրովային» ոճն ու համապատասխան ձայնեղանակները, զարգացած ավատատիրության շրջանում մի նոր արձագանք գտան ասորական արվեստում ևս[81] (այսպես ենք ասում, որովհետև այդ ոճին ասորիները նույնպես ծանոթ էին, ըստ երևույթին, դեռևս VII դարից), որ և, մեր համոզմամբ, տեղի ունեցած պիտի լիներ Շնորհալու գործունեության օրինակով։

Ինչ վերաբերում է բյուզանդացիներին, ապա գոնե այն կարող ենք անվարան հաստատել, թե նրանք, վերոհիշյալ միության խնդրի առիթով XII դարում հիմնավորապես ծանոթացան հայ երաժշտա-ծիսական գրքերի բովանդակությանը[82], այդ թվում և՝ առաջին հերթին՝ իրենց համար այնքան սիրելի Շնորհալու երգերին։ Ու այստեղ բնավ չէինք տատանվի ավելացնելու հետևյալն էլ. Կիռ Մանուելի՝ Գրիգոր Տղային ուղղված նամակի այն մասում, որտեղ կայսրը անդրադառնում է հայոց հոգևոր երգերին, խոսքը, ձևական խստությամբ դատելով, թեպետև վերաբերում է լոկ դավանաբանական մի խնդրի, հատվածիս «սպիտակ տողերի» մեջ մի ներքին գոհունակություն է նշմարվում, որ արտահայտում է հունական պալատական ու եկեղեցական շրջանների զսպված հիացմունքը այդ երգերի գեղարվեստական ակներև արժանիքների նկատմամբ։ «Տանիր զայս,—գրում է կայսրը,—զի զգայթակղութիւն՝ որ կայր ի սիրտս մեր յերգս ձեր և ի պաշտամունս որ առ աստուած՝ բժշկեցաք քննութեամբ. վասն զի ի մէջ ածաք և ծանեաք երևելապէս ի նոցանէ, զի ի բազում տեղիս երկու բնութեամբ զմի Քրիստոսն նոքօք փառաւորէք. և պարտ է զայս ուղղութիւնս, որ իբրև զթաքուն է, ամենեցուն ասել և ցուցանել»[83]։

Անցյալում Շնորհալու գործունեության առանձին կողմերին տրվել են ընդհանրացնող տիպի այնպիսի գնահատականներ (ինչպես, օրինակ, Ղ. Ալիշանի ասածը Տոնացույցի քննության առթիվ, թե հայ եկեղեցու «բարոյական բանալին» է Շնորհալին)[84], որոնք ամենայն իրավամբ կարող ենք տարածել վերջինիս՝ հայ հոգևոր երգ-երաժշտության բնագավառում կատարած բարենորոգչական-ստեղծագործական աշխատանքների ողջ ծավալի վրա։ Արդարև, ավատատիրական Հայաստանի մասնագետ երգահաններից մեծագույնն է Շնորհալին, որ և լրիվ գիտակցված է եղել միջին դարերում։ Ահա թե ինչպիսի տողեր է թողել նրա մասին միջնադարյան մի գրիչ, դրանք

---

81 Տե՛ս Ը. Կյուլեսերյան. Ցուցակ ձեռագրաց Անկիւրիոյ Կարմիր վանուց և շրջակայից, Անթիլիաս, 1957, էջ 1284, որտեղ բերված է Ղազարու հարության ասորական «խոսրովային» ոճի մի տաղ, սրա հայ թարգմանությամբ հանդերձ, երկուսն էլ ձայնագրված հայկական խազերով։

82 Դա նշել է տակավին Մ. Էմինը, խոսելով մասնավորապես Շարակնոցի մասին. տե՛ս Шаракан, Богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви (перевод с древнеармянского Н. Эмина), М., 1914, էջ V։

83 Մ. Չամչյանց, հտ. Գ, էջ 116։

84 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 443։

խառնելով նույն Շնորհալու հանելուկներին, ինչպես նկատեց Գ. Զարբհանալյանը[85]։

Իշխան մի կայր յեկեղեցի,
Ի ի ծայրագոյն ատրճանի.
Քան զոր չեղև որ աւելի,
Երգիչ տաղի շարականի։

Որպես ստեղծագործող՝ Շնորհալին հորինել է ոչ միայն եկեղեցական, այլև արտապաշտամունքային ու, ամենայն հավանականությամբ, անգամ աշխարհիկ երգեր։ Նրա ժառանգության մեջ զուտ աշխարհիկ երգերի տարբերումը կախված է, գլխավորապես, մի հարցի լուսաբանությունից. եղանակավո՞ր է ավել արդյոք ժամանակին նրա հանելուկների գեթ մի մասը, թե՞ ոչ, որն և ի վերջո դրականորեն պիտի լուծվի կարծես, բայց ոչ, իհարկե, մեկեն։ Այժմ խնդիրը կարող ենք լոկ ընդհանուր առմամբ շոշափել։ Մի կողմ թողնենք հիշյալ հանելուկների՝ հավանաբար խաղավորված չլինելու հանգամանքը, որ չի կարող կանխորոշել մեզ զբաղեցնող հարցի լուծումը[86]։

Հայտնի է, որ գրական տեսակի ատրճանին բարձրացնելով հանելուկները, Շնորհալին միաժամանակ հետապնդել է գործնական որոշակի նպատակ. զվարճացնելով՝ բան սովորեցնել հատկապես ժողովրդական լայն զանգվածներին։ Ու պատահական չէ, որ հանելուկներում Շնորհալին բանեցրել է ժամանակի խոսակցական լեզուն, և որ դրանց մեջ նա «գիտցած է ժողովրդական բանաստեղծութեան սեպհական գեղեցկութիւնն ճարտարութեամբ ամփոփեալ դնել»[87]։ Ավելին. դատելով Կիրակոս Գանձակեցու մի դիպուկ վկայությունից (որին ծանոթանալու ենք ստորև), քննարկվող ստեղծագործությունները հորինելիս Շնորհալին նկատի է ունեցել հայոց աշխարհիկ կյանքում հանելուկների կենցաղավարման տարածված ձևերից մեկն ու գործնական կիրառության կերպը ևս, երբ, ասենք, ընկերական ուրախ հարկի տակ, հանելուկի առաջարկման և լուծման խաղին ներկա է և կամ նույնիսկ մասնակցում է ժողովրդական մի բազմություն։

Արդ՝ փաստերը ցույց են տալիս, որ անցյալում ինչպես այլուր, այնպես էլ հայ իրականության մեջ հանելուկները սկզբունքորեն դուրս մնացած չեն եղել թե՛ ժողովրդական, և թե՛ ժողովրդային-մասնագիտացված (գուսանաշուղական) երգարվեստի ոլորտից։ Այն, որ ժողովրդական ստեղծագործության մեջ, ընդհանրապես ասած, կան նաև այսպես կոչված «երգային» հանելուկներ, գրականության մեջ արձանագրված է արդեն[88], ու ժողովրդական երգի տարբեր հավաքածոներում էլ այդպիսիք իրոք հանդիպում են, երբեմն անգամ անսպասելիորեն անսքող մի կերպարանքով[89]։ Հայ բանահավաքները, ըստ երևույթին, հատուկ ուշադրություն չեն դարձրել մեզ զբաղեցնող խնդրին։ Ուսումնասիրողները, սակայն, շոշափել են այն, և քննելով հայ ժողո-

85 Գ. Զարբհանալյան, *Պատմութիւն հայ հին դպրութեան*, Վենետիկ, 1932, էջ 637։

86 *Գոնե մեզ ծանոթ գրչագրերում Շնորհալու հանելուկները սոսկ կետադրության նշաններ ու երբեմն նաև նոր տեղադրված առոգանության խազեր ունեն։ Տե՛ս, օրինակ, Մատենադարան, ձեռ. № 9071, էջ 3ա—18բ։*

87 Ղ. Հովնանյան, *Հետազօտութիւնք նախնեաց ոամկօրէնի վրա*, Վիեննա, 1897, էջ 66։

88 *Տե՛ս* Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач, составил Д. Н. Садовников (вступительная статья, редакция и примечания В. П. Аникина), М., 1959, *էջ 28*։

89 *Տե՛ս* Русские народные песни, собранные П. В. Шейном, М., 1870, *էջ 233* (—„Загадать ли тебе, девица, пять загадок“ *և այլն*)։

վորդական հանելուկները ցույց տվել, որ դրանք իրենց տարբեր կողմերով աղերսվում են ինչպես հեքիաթների, առածների, դյութանքի բանաձև-աղոթքների (որոնք, ի դեպ, ժամանակին երգվել են), այնպես էլ մանավանդ երգերի կամ խաղիկների հետ։ Պարզվում է, թե բացի այն, որ խաղիկներից հանելուկներին անցնում են պատրաստի պատկերներ, համեմատություններ ու փոխաբերություններ, խաղիկն ու հանելուկը ունեն կառուցվածքային կարևոր ընդհանրություններ, որով առաջինի զուգահեռ առաջին անդամը հաճախ անցնում է երկրորդին, և անգամ ամբողջական երգը, ոչ էական փոփոխություններով, վեր է ածվում հանելուկի[90]։

Հատկապես ուշագրավ մի պարագա էլ այն է, որ «հայկական հանելուկների գերակշիռ մասը... չափածո է», ըստ որում չափերն ընդհանրապես կարճ են, աշխույժ[91], որով և տները՝ խաղիկների նման՝ երգելու համար շատ հարմար։ Սա՝ մի կողմից։ Մյուս կողմից՝ հայ ժողովրդական խաղիկների մեջ մի ողջ տեսակ կա՝ վիճակի խաղերը, որոնք ոչ միայն կառուցվածքով, այլև երբեմն ըստ էության գրեթե նույնանում են հանելուկի հետ, ինչպես նշմարել է տակավին Ս. Պալասանյանը, գրելով, որ վիճակախաղերի «առաջին երկու տողերը սովորաբար մութ են ու ամանք հանելուկի ձև ունին. հաջորդ տողերը լուծում են առաջարկված հանելուկը»[92]։ Շատ մոտիկ են հանելուկներին այսպես կոչված «իր պահոցի»-ները եա՝ թե՛ կառուցվածքով, թե՛ բովանդակությամբ, և թե՛ կենցաղավարման ձևով (առաջարկ և լուծում), որոնք միջնադարում նույնպես երգվել են[93]։ Վերջապես ունենք նաև Կոմիտասի ուշագրավ վկայությունն այն մասին, որ հայ ժողովրդական հարսանեկան երգերից «մի քանիսն էլ հանելուկներ են և զվարճական երգեր»[94]։

Ինչ վերաբերում է հայ աշուղներին, ապա նրանք նույնիսկ հանելուկներ երգով առաջարկելու և լուծելու գեղեցիկ ավանդույթը պահպանել են մինչև մեր օրերն իսկ, մասնավորապես իրենց ապավորիչ մրցահանդեսներում (ըստ բոլոր ավյալների՝ կանխապես հենց ժողովրդական արվեստից փոխանելով սույն փորձը և զարգացնելով այն)։ Այդ մրցահանդեսների վերաբերյալ բարեբախտաբար հստակ վկայություն ունի Գ. Սրվանձտյանը, որ բացատրում էլ է, թե մրցման վերջում վիճող աշուղներից «հաղթեալն հաղթողին անձնատուր կլինի, իր սազը տալով»[95]։ Այն մասին, թե աշուղական քննարկվող ավանդույթը իրոք մեր միջնադարյան գուսանական արվեստի կողմերից մեկի ուղղ անդրադարձումն է, պիտի դատել թեկուզ և նրանից, որ հիշյալ մրցահանդեսներում կիրառվող «երգային հանելուկները» սերտորեն աղերսվում են նույն աշուղական երգի, այսպես կոչված «տեխնիկական ձևերի» հետ, որոնց՝ հին գուսանական նախատիպերը լսել են դեռևս Գրիգոր Մագիստրոսն[96] ու Հով-

---

90 Ս. Հարությունյան, *Հայ ժողովրդական հանելուկներ (ուսումնասիրություն)*, Երևան, 1960, էջ 30—40։

91 *Նույն տեղում*, էջ 149։

92 Ս. Պալասանյան, *Պատմություն հայոց գրականության*, Թիֆլիս, 1865, էջ 221—222։

93 *Որոշ իմաստով խոսուն մի փաստ էլ այն է, որ մի քանի ձեռագրերում շփոթությամբ Շնորհալուն է վերագրվել միջնադարյան «Զայդ հօդդ, որ ի յափդ ունիս» ծավալուն խաղերգը, քանի որ նույնիմացությունը առաջ է եկել տվյալ «իր պահոց»-ին Շնորհալու հանելուկների հետ շփոթելու հիման վրա։ Համա.՝* Ա. Մնացականյան, *Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր*, Երևան, 1956, էջ 77, 335 և 594։

94 Կոմիտաս, *Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ*, էջ 12։

95 Գ. Սրվանձտյան, *Մանանա*, Կ. Պոլիս, 1876, էջ 311։

96 *Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Դիտողություն Փարպեցու Պատմության մեջ Սահակ Պարթևին վերաբերող մի արտահայտության մասին*, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1970, № 3, էջ 180։

Հաննես Երզնկացի Պլուզը[97]։ Ավելացնենք, որ մեզ հետաքրքրող նույն ավանդույթը միջնադարում հատուկ է եղել նաև այլ՝ այդ թվում թե՛ արևելյան (որ հանրահայտ է), և թե՛ արևմտյան[98] ժողովուրդների երգիչ-բանաստեղծների գործունեությանը ևս։

Նախընթացի լույսի տակ պետք է որ առավել խոսուն դառնան մեր բուն նյութին վերաբերող հետևյալ փաստերը։ Շնորհալու հանելուկները, դատելով լոկ հրատարակվածներից էլ, առհասարակ տաղաչափված են, ըստ որում մեծ մասամբ 4 + 4 չափով։ Ուշագրավ է, որ նման կառուցվածքի հանելուկներում երբեմն առաջին անդամի սկզբում մի վանկ պակաս է լինում։ Այսպիսի դեպքերում, եռավանկ մնացած առաջին անդամի առաջին վանկը կրում է «երկար»-ի նշանը[99] (որ գրչագրերից է անցել տպագրին)։ Եվ դա նշանակում է, թե ոտանավորի հաստատուն կշռույթի մեջ մեկ վանկի պակասը պիտի լրացնել՝ «երկար»-ի նշանը կրող վանկը համապատասխան չափով երկարելով, որ միջնադարում իրագործվել է՝ կամ ոգելու (եղանակավոր ասելու, ասերգելու), և կամ էլ երգելու միջոցով։ Այնուհետև. ձեռագրերում պահպանված են Շնորհալու գրչին պատկանող և նույնիսկ հայրենների չափով հորինված հանելուկներ[100], որպիսի հանգամանքը ավելի քան հավանական է դարձնում դրանց երգված լինելը։ Կիրակոս Գանձակեցին, որ Շնորհալու հեղինակությունները նշող պատմական կարևորագույն աղբյուրներից է, հանելուկները հիշատակելիս օգտագործում է «ասել» խոսքը (վերջինս գրաբարում նշանակել է նաև «երգել»)[101], ու ճիշտ այնպիսի կապակցության մեջ, ինչպիսին հանդիպում է՝ «Յիշեսցուք» և «Զարթիք» երգերին վերաբերող նրա իսկ խոսքերում (դրանք նույնպես բերելու ենք իր տեղում)։ «Եւ զի յամենայնի հանճարեղ էր Ներսէս,—գրում է պատմիչը,—արար և առակըս խորհրդաբարս ի գրոց, և հանելուկս, զի փոխանակ առասպելաց՝ **զայն ասասցեն ի գինարբուս և ի հարսանիս**»[102] (ընդգծումը մերն է—Ն.Թ.)։

Ի վերջո հիշատակելի է մի հատկորոշ փաստ ևս։ Ինչպես երևում է ձեռագրական տվյալներից, հայ ավանդապահ շրջաններում, տակավին XVII դարում, հարատևած է եղել մի պատկերացում, որի համաձայն՝ Շնորհալին իր հանելուկներով էլ հանդես է գալիս որպես «շերասաց», այն է՝ երգասաց։ Այսպես, հիշյալ հարյուրամյակում գաղափարված գրչագրերից մեկում ցետեղված է մի շատ յուրատիպ վեճ, որ ընթանում է հանելուկներով։ Վիճող կողմերն են՝ Շնորհալին և ոմն «Կաղ ալևոր», որն և վեճի վերջում, զավեշտական զայրույթով, հետևյալն է ասում Շնորհալուն (. . .«պատասխանեաց ալևորն և ասաց առ Սուրբն Ներսէս»).

---

97 Տե՛ս մեր հոդվածը (և հմմտ. բիչ առաջ հիշատակվածի հետ)՝ Զայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, «Բանբեր Մատենադարանի», 1962, № 6, էջ 166։

98 Տե՛ս օրինակ՝ գերմանական միջնադարյան երգիչ-բանաստեղծների մրցահանդեսների մասին Հեգելի հաղորդած շահեկան տեղեկությունը (Гегель, Сочинения, т. XII, М., 1938 էջ 406)։

99 Տե՛ս «Բանք չափաւ», նշվ. հրատ., էջ 609—639։

100 Աս. Մնացականյան, Հայրենների և Նահապետ Քուչակի մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 2, էջ 234։

101 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի (հատ. Ա)։

102 Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 147։

Ես գիտէի զքեզ տէր փառաց,
Եւ վարդապետ տիեզերաց.
Դու կիւէնատ ես շերասաց,
Աւեր ջաղաց, գետոր աղաց[103]:

Այսպես ուրեմն, ամենայն հավանականությամբ, Ներսես Շնորհալին. հետևելով ժողովրդական և ժողովրդային-մասնագիտացված արվեստին, իր հանելուկների գեթ մի մասը հորինել է որպես աշխարհիկ երգեր, որ ունի ակզբունքային նշանակություն:

Արտապաշտամունքային ենք անվանում այն ստեղծագործությունները, որոնք թեև արդյունք են կրոնական ներշնչման, բայց նախատեսվել են ոչ թե պաշտոներգության մեջ ներմուծելու, այլ կենցաղում (և առաջին հերթին՝ վանական կենցաղում) կատարելու համար, կամ մանկավարժական նկատառումներով: Այդպիսիք են եղել նախապես նույնիսկ այժմ գիշերային պաշտաման մեջ կատարվող «Յիշեսցուք» և «Զարթիք» երգերը, որոնց մասին Կիրակոս Գանձակեցին չափազանց ուշագրավ մի տեղեկություն է հաղորդում, ասելով, որ դրանք Շնորհալին հորինել է Հռոմկլայի բերդապահ զինվորների համար (և ուսուցանել նրանց), ու հետագայում միայն այդ ստեղծագործությունները սեփականել է եկեղեցին. «Զի այնպիսի էին կամք սրբոյն,—ասում է նա,—զի թէ հնար իցէ՝ ոչ ոք խօսեսցի ի խօսս աշխարհականս, բայց ի գրոց, ո՛չ ի գինարբուս և ո՛չ յայլ ուրախութիւնս: Վասն այնորիկ արար նա երգս և ուսոյց այնոցիկ, որ պահէին զբերդն, զի փոխանակ վայրապար ձայնիցն, զայն ասասցեն, որոյ սկիզբն է սաղմոսն Դաւթի՝ «Յիշեցի ի գիշերի զանուն քո, տէր», և այսպես խորհրդաբար ըստ կարգի՝ «Զարթիք փառք իմ», որ այժմ ասի յեկեղեցի ի ժամ գիշերային պաշտաման»[104] (ընդգծումները մերն են —Ն. Թ.):

Ամենայն հավանականությամբ, արտապաշտամունքային կարգի նպատակներ հետապնդող նախամտահղացման արդյունք են «Առաւօտ լուսոյ» և «Աշխարհ ամենայն» երգերը ևս (մի քանի եղանակավորումներով): Դա երևում է թե՛ հիշյալ երգերի ընդհանուր բնույթից, թե՛ժողովրդի կենցաղում լայն տարածում գտած լինելու հանգամանքից, և թե՛մանավանդ այն պարագայից, որ հայոց ծիսական-պաշտամունքային գրքերում դրանք հանդիպում են միայն XV դարից, ինչպես նկատել է դեռևս Վ. Հացունին[105]: Խոսելով Շնորհալու արտապաշտամունքային ստեղծագործությունների մասին, չի կարելի լռությամբ մատնել նրա «Յիսուս որդի» ողբերգությունը, որն առանձնահատուկ տեղ է գրավում: Միջնադարյան մի շարք գրչագրեր ունենք, որոնցում հաճախ «Յիսուս որդի» խոսքերը բերվում են որպես տվյալ անխաղ կամ խաղավոր երգի չափն ու ձայնեղանակը մատնանշող լուսանցա-

---

103 Մատենադարան, ձեռ. № 512, էջ 53բ (ձեռագրական սույն բնագրի վրա մեր ուշադրությունը հրավիրեց, ցույց տալով իր հավաքած նյութերն իսկ, գրականագետ Աս. Մնացականյանը, որի համար հայտնում ենք նրան մեր շնորհակալությունը):

Ռտանավորի երրորդ տողում հանդիպող «կիւէնատ» խոսքը՝ տաճկերեն կիւյէնատ բառն է, որ նույնպես նշանակում է՝ «սսող», «երգող» (այսինքն՝ «շերասաց». հմմտ.՝ Հ. Պօզաճյան, Համառօտ բառարան ի տաճկականէ ի հայ, Վիեննա, 1841):

104 Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 120:

105 Վ. Հացունի, Պատմություն հայոց աղոթամատույցին, Վենետիկ, 1965, էջ 325:

գրություններ, հետևյալ ձևերով. «Յիսուս որդի»[106], «Յիսուս որդոյն ձայն է»[107], «Թէ գիր բնական գունն չի գիտես, նա Յիսուս որդու ձայներուն ասայ»[108], «Թէ չես կարեր խաղերով, նա Յիսուս որդի ձայն ասայ»[109] և այլն: Նման լուսանցագրություններից հատկապես ուշագրավ է հետևյալը, որտեղից հասկացվում է, որ քննարկվող ողբերգությունը հանդիսացել է հայ երաժշտության ձայնեղանակների համակարգի՝ զարգացած ավատատիրության շրջանում արդեն 12-ի բարձրացված գլխավոր բաղկացուցիչները մեկտեղելու հնարավորությունն ընձեռած ստեղծագործություններից մեկը. «Յիսուս որդի է. ԺԲ ձայն, գուն և մուղում, էգկու և հաւայ ունի, զորն որ կասես՝ հրամանքն քոյ է»[110]: Այս բոլորը պարզ ցույց են տալիս, որ «Յիսուս որդին» ժամանակին եղանակավոր (ասերգի ձևով) պատմվել ու հատվածաբար նաև երգվել է (ինչպես ասենք՝ «Սասունցի Դավիթ» վեպը), ըստ որում հիմնական բոլոր ձայնեղանակների ընդգրկմամբ:

Ցավոք, տակավին ստույգ պատկերացում չունենք մեզ զբաղեցնող ողբերգության երգված հատվածների՝ անգամ մեղեդիական ընդհանուր հյուսվածքի մասին: Գոնե մեզ մոտ պահպանվող հնագույն ընդօրինակություններում «Յիսուս որդին» (Շնորհալու հանելուկների նման), կետադրության նշաններ և նոսր տեղադրված առոգանության խազեր ունի միայն[111]: Ողբերգության հնատիպ հրատարակություններում ևս (որոնցում, անշուշտ, ընտիր գրչագրերի օրինակով, առոգանության խազերը կիրառված են ավելի հետևողականորեն), երաժշտական խազեր կրող հատվածների չենք հանդիպում[112]: Բանն այն է, որ մեր գրչագիր ժողովածուներում աշխարհիկ երգերն ու արտապաշտամունքային ստեղծագործությունները, անկախ նրանց կենցաղավարման ձևից, շատ հաճախ զետեղված են լինում առանց խազերի (չըհիշատակելով այն դեպքերը, երբ նույնիսկ եկեղեցական որևէ երգ խազեր չի կրում): Այնուամենայնիվ, առայժմ գոնե սա կարող ենք հաստատել, որ հայկական միջնադարյան աղբյուրներում «Յիսուս որդի»-ն, Առաքել Բաղիշեցու «Յովասափ և Բարաղամ» վեպի նման, վերը բերված ու դրանց տիպի լուսանցագրությունների համաձայն՝ փաստորեն հիշվում է որպես հայ երաժշտության՝ շարահյուսված նյութով հորինվածքային (սյուժետային-կոմպոզիցիոն) արտապաշտամունքային հուշարձաններից մեկը: Այստեղից էլ պարզ է, որ գրական-երաժշտական այդ տեսակի բյուրեղացումը ևս, հայոց մասնագիտացված երգաստեղծության մեջ, կապված է Շնորհալու անվանը:

Նյութերի նվազության պատճառով ավելի չենք կարող ծանրանալ Շընորհալու աշխարհիկ և արտապաշտամունքային երգերի հարցի վրա: Դառնանք նրա հոգևոր-պաշտամունքային ստեղծագործությանը:

---

106 Մատենադարան, ձեռ. № 7707 (Տաղարան), էջ 48ա (և այլուր):

107 Նույն տեղում, էջ 231ա:

108 Մատենադարան, ձեռ. № 2672 (Գանձարան), էջ 18ա:

109 Նույն տեղում, էջ 34բ:

110 Նույն տեղում, էջ 36բ: Հանդիպող օտար խոսքերը՝ «էգկու» (որ և Էզկի), «հաւայ» (որ և հէվա) և «մուղամ» (կամ մէգամ) տաճկերեն են ու նշանակում են՝ «զեղգեղանք, նուագ, եղանակ» (տե՛ս Հ. Պօղաճյան, նշվ. բառարանը):

111 Մատենադարան, ձեռ. № 579 (1279 թ.), էջ 204—208, ձեռ. № 4207 (1284 թ.), էջ 150—208 և այլն:

112 Տե՛ս Բեկուց և Մատթեոս Ծարեցու և Ավետիս Ղլիճենցի հրատարակությունը. «Տեառն Ներսէսի հայոց կաթողիկոսի նուէր մաղթանաց ներբողական տաղիւ», Ամստերդամ, 1660:

Չկա հայկական միջնադարյան ծիսական-երաժշտական մի գիրք, որով զբաղված չլինի Շնորհալին։ Դրանցից մի քանիսը, ինչպես օրինակ Շարակնոցը, նա վերանայել և լրացրել է հիմնովին։ Այդ գրքերում ցրված Շնորհալու երգերը հասնում են հարյուրների։ Բայց նրանցից բոլորը չէ, որ իրենց խորագրում կամ մի այլ ձևով պահպանել են հեղինակային պատկանելությունը ցույց տվող որևէ նշում։ Դրան վերաբերող միջնադարյան ու արդի բանասիրական նյութերն էլ թերի են և ստուգման կարոտ։ Այս պայմաններում մի առանձին ու դժվարին հարց է և ապագայի գործ՝ Շնորհալու պաշտամունքային բոլոր ստեղծագործությունների ճշտված, լիակատար ցանկը կազմելը, ինչքան էլ որ դա այժմ չափազանց անհրաժեշտ լինի, թե՛ հայ բանասիրության, թե՛ գրականագիտության, և թե՛ երաժշտագիտության համար։ Այստեղ կարող ենք որոշ չափով լուսաբանել մասնակի մի խնդիր, որը կօգնի մեզ՝ վերոհիշյալ հարցը իր ողջ ծավալով շոշափելու գործում։ Շուրջ հարյուր տարի առաջ, Էջմիածնում, Գևորգ Դ կաթողիկոսի նախաձեռնությամբ և Ն. Թաշճյանի աշխատասիրությամբ, հայկական խազային նոր գրության նշաններով լույս տեսան Շարակնոցը[113], Պատարագը[114] ու Ժամագիրքը[115]։ Սրանք, որոնք, ի տարբերություն կանխապես կազմված կամ ավելի ուշ հրատարակված նման ձայնագրյալ ժողովածուների, աչքի են ընկնում հայ եկեղեցու կողմից կանոնացված նյութի առավել հետևողական ընդգրկմամբ, ներկայացնելով հայ հոգևոր երգեցողության ուշ-միջնադարյան վիճակը, միևնույն ժամանակ անդրադարձնում են բուն երգարվեստի հին ու հնագույն շատ շերտեր։

Տեսնենք, թե որոնք են սույն հրատարակություններում Շնորհալու գրչին պատկանող երգերը։ Ստորև հենց նշված հաջորդականությամբ էլ քննենք այդ ժողովածուները՝ ընդսմին Պատարագի ու Ժամագրքի մասին խոսելիս նկատի ունենալով Շնորհալու վաստակը նաև միջնադարյան Գանձարանի և Խազգրքի բյուրեղացման գործում։ Ծիսական այս չորս մատյանների առաջին երկուսը, ըստ իրենց կազմման հիմքում ընկած նոր սկզբունքի, պիտի որ ընդգրկած լինեն վերջին երկուսի բովանդակությունը ևս (այն չափով, ինչ դա հնարավոր էր XIX հարյուրամյակում)։ Այս հաշվով, ծիսական կարևոր մատյաններից մեր տեսադաշտից դուրս կարող է մնալ լոկ Մաշտոցը (Տոնացույցին ու Ճաշոցին վերն արդեն անդրադարձել ենք), բայց նրա մասին էլ այստեղ կարող ենք համառոտ շարադրել մեր ասելիքը, որ հետևյալն է։ Մաշտոց գրքին վերաբերող կամ դրա հետ առնչվող Շնորհալու ստեղծագործությունները, որոնցից հայտնիներն են՝ խաղողի օրհնության և քահանայի ու եպիսկոպոսի ձեռնադրության կանոնները, առհասարակ միայն նույն ծիսարանի նյութերում չէ, որ պիտի փնտրել։ Տակավին Ղ. Ալիշանը իրավացիորեն նշում էր, որ Շնորհալու՝ Մեռոնի օրհնության գանձը փաստորեն վերաբերում է Մաշտոց գրքին[116]։ Իսկ մեր կատարած նույնիսկ նախնական որոնումները ցույց տվին, որ 1607-ին գաղափարված լոկ մեկ Գանձարանում Շնոր-

113 «Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց», Վաղարշապատ, 1875։

114 «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի», Վաղարշապատ 1874 (երկրորդ հրատարակությունը՝ 1878-ին)։

115 «Երգք Ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցւոյ», Վաղարշապատ, 1877։

116 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 449։ Տե՛ս նաև՝ Մ. Քեշիշյան, Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Զմմառի վանքի Մատենադարանին, Վիեննա, 1964, էջ 237, որտեղ ցույց է տրված, թե XVIII դարի մաշտոցներից մեկում զետեղված Մեռոնի օրհնության կանոնի «Ի ձայն» քարոզը ևս Շնորհալունն է. քարոզիս սկզբնատառերը կազմում են «Ներսէսի երգ»։

հալու անունով պահպանվել են, մի՝ թաղման և երկու՝ քահանայաթաղի տաղեր[117]։

Դիմենք Շարակնոցին։ Սրանում այժմ պահպանված են Շնորհալու գրչին պատկանող շուրջ երկու հարյուր երգեր, չհաշվելով կանոնների հարցերին կից գործածները (չնայած վերջիններս նույնպես երբեքական տնից բաղկացած ամբողջական ու երբեմն զգալիորեն ծավալուն գործեր են), այլ տարբերելով օրհնությունների և այլ միավորների առանձին պատկերները, ինչպես ընդունված է բանասիրության մեջ։ Հիշյալ երգերի հեղինակային պատկանելության հարցի պարզաբանմանը այս կամ այն չափով օգնող աղբյուրները (սկսած միջնադարյան տեղեկություններից ու վերջացրած նոր շրջանի բանասիրության տվյալներով) այնքան շատ են ու բազմազան, որ մեզ չափազանց երկար կզբաղեցներ և ավելորդ կրկնությունների դուռ կբանար դրանք այստեղ ամբողջությամբ ներկայացնելու և մեկ առ մեկ քննելու աշխատանքը։ Ստորև մենք կտանք մեր կատարած մանրազնին քննության արդյունքը միայն, նախապես մի քանի անհրաժեշտ դիտողություններ անելով վերոհիշյալ աղբյուրներից գլխավորագույնների վերաբերյալ, որոնք են. միջնադարյան մատենագիրներից՝ Լամբրոնացին, Շնորհալու վարքագիրը և Կիրակոս Գանձակեցին, շարականների հեղինակների ցուցակագիրներից՝ վերըն արդեն հիշատակված Սարգիս Երեցը, Գրիգոր Տաթևացին, Ստեփանոս Ջիգ Ջուղայեցին, Հակոբ Սսեցին և «Անանուն» ցուցակագիրը, մի խումբ այլ գրիչներ՝ որոնցից ձեռագիր շարակնոցներում, քարոզգրքերում, ատվածաշնչերում և այլն մնացել են շահեկան լուսանցագրություններ և դիտողություններ, իսկ բանասերներից՝ Գ. Ավետիքյանը, Ղ. Ալիշանը և Ս. Ամատունին։

Ներսես Լամբրոնացին Շնորհալու շարականների մասին խոսելիս հիմնականում ցույց է տալիս լոկ դրանց բովանդակությունը, օգտագործելով՝ «Մարտիրոսացըն մեծարիչ», «Ծրգնաւորաց փառաւորիչ», «Հայրապետաց վարուց պատմիչ»[118] ու նման ընդհանուր արտահայտություններ։ Եվ սակայն, այս վկայությունները նույնպես շահեկան են, ու, տեղին համեմատ, օգտագործելի։ Այսպես օրինակ, ցուցակագիրներից թեև միայն Սարգիս Երեցն է, որ նշում է, թե Շնորհալին է հեղինակը «Հայրապետաց» կանոնի, մենք վստահում ենք Սարգսի այդ նշմանը, նաև այն համաբերակցելով Լամբրոնացու՝ վերը մեր կողմից ընդգծված խոսքերի հետ։ Շնորհալու վարքագիրը ևս լոկ ընդհանուր արտահայտություններ ունի մեծ Երգեցողի շարականների մասին, բայց այստեղ որոշակի վկայություն կա Հրեշտակապետաց կանոնի վերաբերյալ, (որ հաստատում է Շնորհալու՝ ոտանավորով ասած և վերը բերված խոսքերը). «Գրեաց և զսրբոց հրեշտակապետացն և զերկնաւոր զօրաց Դ ճառս ներբողական... արար և երգս խորհրդականս և պատշաճաւորս աւուր տօնի նոցին, և աստուածիմաստ շնորհօքն պայծառացոյց զօր յիշատակի նոցին»[119]։

Կիրակոս Գանձակեցուց սկսած մենք բախվում ենք Շնորհալու շարականների այս կամ այն չափով ճշգրիտ ու ամբողջական ցանկերի, ու այդ կապակցությամբ էլ՝ ուղղելի սխալների, մեկնաբանման կարոտ կետերի, յուրա-

117 Մատենադարան, ձեռ. № 2672, էջ 146ա-բ, 395բ—396ա և 398ա-բ։

118 Ներսես Լամբրոնացի, Գովեստ ներբողական, նշվ. հրատ., էջ 496 և այլուր։

119 «Սոփերք», ԺԴ, էջ 40։

հատուկ անվանակոչությունների և խոսուն վերապահումների։ Այսպես, օրինակ, Գանձակեցու հիշատակած շարականներից «յարութեան օրհնութիւնն՝ երրորդ կողմն»[120] (որ հանդիպում է նաև քննարկվող բոլոր ցուցակներում), ամենայն հավանականությամբ, թյուրիմացության արդյունք է, ինչպես ճիշտ եզրակացրեց Ղ. Ալիշանը, բացատրելով, որ ավագ օրհնությունների ութ երգաշարքերն էլ ոճով միանման են, ավելի հին քան XII դարը, և մեկ հեղինակի գործ[121]։ Ավելի կարևոր է նշել հետևյալ հանգամանքը. Գանձակեցին (որն, ի դեպ, Հովհան մարգարեի կանոնը անվանում է «Նինուէացւոցն», ելնելով կանոնիս բովանդակությունից), առհասարակ Շնորհալու շարականների թվարկումն ավարտում է՝ «և այլ բազում շարականս» խոսքերով, և դա լոկ հայտարարություն չէ։

Սարգիս Երեցն էլ, որի ցուցակում Շնորհալու ստեղծագործությունների ցանկը շատ ավելի ընդարձակ է, վերջում խոստովանում է. «և այլ բազում, զոր ոչ գտի»։ Սակայն Սարգիսը, ավելի ընդարձակ տալով մեզ հետաքրքրող երգերի ցանկը, նաև մի քանի սխալներ է թույլ տալիս, Շնորհալուն հատկացնելով՝ տանք՝ «զԱւետեաց Աստուածածնին նորն», որ Շնորհալու եղբոր, Գրիգոր Գ Պահլավունի կաթողիկոսի երգածն է, և կամ «զՅովաննու Արեգականն արդարութեան», որ պատկանում է Գրիգոր Սկևռացու գրչին[122]։

Գր. Տաթևացին Հոգեգալստյան յոթ կանոններից միայն չորսն է հատկացնում Շնորհալուն[123] ինչպես նույնը տեսնում ենք «Անանուն» ցուցակում էլ[124]։ Իսկ Ստեփանոս Ջիգ Ջուղայեցին (որ Հրեշտակապետաց կանոնը նախընտրում է կոչել՝ «Պատկեր իմնեակ դասուց վերին»), ճիշտ ընդգծելով Հոգեգալստյան կանոններից վեցի՝ Շնորհալու գրչին պատկանելու հանգամանքը, Հակոբ Մծբնացու կանոնը ընծայում է Հովհ. Երզնկացուն (Պլուզին)[125]։ Մինչդեռ վերջինիս՝ Հակոբ Մծբնացուն նվիրված շարականները, ըստ բոլոր տվյալների, պարականոն են մնացել[126]։ Վերջապես Հակոբ Սսեցին Շնորհալուն վերագրում է մանկունքներ, որոնք ավելի հին են, ինչպես Ատոմյանց ու Ոսկյանց շարականները[127]։

Միջնադարյան այլ գրիչների ցուցմունքներում ընդհանրապես ավելի շատ են պատահում մերժելի կետեր։ Օրինակ՝ Գ. Ավետիքյանի հիշատակած ձեռա-

---

120 Կիրակոս Գանձակեցի, *էջ 119։*

121 *«Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 445—446։ Տե՛ս նաև* Գ. Ավետիքյան, *Բացատրութիւն Ճառականաց, էջ 672 (ուր հեղինակը պարզաբանում է. «Յօրինող աւագ օրհնութեանցս ասի լինել Ստեփաննոս Սիւնեցի... բայց ի վաւ ձայնէն՝ զոր ասեն արարեալ Ներսեսի Շնորհալւոյն. ըստ որում յիշէ զայս յետինս Կիրակոս պատմիչ։ Բայց ըստ այս թերևս տարակոյս արկանիցէ այն, զի ի Մաղիստրոսի թուղթս բերի բան երկրորդ տան իններորդ շարականին, «Որ յաթոռս քերովբէականս բազմեցաւ ընդ Հօր». թէպէտ նա ոչ իբրև բան շարականի բերէ զայս»)։ Տե՛ս նաև մեր Հոդվածը՝ Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտներ և Հարության ավագ օրհնությունները, «Էջմիածին», 1973, № 2։*

122 *Հմմտ. Մատենադարան, ձեռ. № 2092, էջ 224ա—224բ։*

123 Գր. Տաթևացի, *Գիրք հարցմանց, նշվ. հրատ., էջ 637—638։*

124 *«Շարակնոց», Կ. Պոլիս, 1815, էջ 2—3 («Անանուն» կոչվող այս ցուցակի հավանական հեղինակի մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1964, № 7, էջ 173)։*

125 *Ի տէր Ստեփաննոսէ գիտնական քահանայէ ասացեալ սակաւ ոտանաւորս յաղագս շարականաց թէ յումմէ են երգեալ, Մատենադարան, ձեռ. № 1424, էջ 248ա-բ։*

126 Ս. Ամատունի, *Հին և նոր..., էջ 139—140։*

127 *Ոտանաւոր վասն ցուցանելոյ զերգող շարականացս, յօգեալ ըստ նախագիծ տանց, Մատենադարան, ձեռ. № 3107, էջ 139ա-բ։*

գրերի այն տեղեկությունները, որոնց համաձայն՝ Շնորհալունը պիտի համարել նաև Ստեփանոս Նախավկայի կանոնը, Պահոց ակ., բձ., և գձ. երգաշարքերն ու Ղազարի հարության կանոնը։ Բայց այդ գրիչները (հայտնի կամ անանուն) մեզ տրամադրում են շահեկան տվյալներ ևս, ինչպես նշել ենք։ Բավական է, ասել, որ մեզ հասել են գրչագիր շարակնոցներ, որոնցում Շնորհալու հեղինակությունները տեղադրված են իրար հետևից խոշոր խմբերով, ի խախտումն անգամ կանոնների սովորական հերթակարգի։ Այդպիսին է ոչ միայն Սարգիս Երեցի գաղափարած շարակնոցը, որտեղ գրիչը, չբավարարվելով իր իսկ կազմած ցուցակում արձանագրված համապատասխան ընդհանուր նշումով, Պահոց շարականների միջից հանում է կիրակի օրերի կանոնները և բուն Բարեկենդանի կանոնի հետ միասին դրանք խմբավորում՝ «Տեառն Ներսէսի հայոց կաթողիկոսի ասացեալ» վերնագրի տակ[128]։ Նման խմբավորումներ ունեն՝ մեզ մոտ պահվող շարակնոցներից՝ Առաքել գրչի գաղափարածը[129], Հիզանում օրինակվածը[130], Վիեննայի Մխիթարյանների ձեռագրերից՝ № 202-ը[131] և այլն։

128 Մատենադարան, ձեռ. № 2092, էջ 58ա-ից։

129 Մատենադարան, ձեռ. № 1606, էջ 61ա-ից։

130 Մատենադարան, ձեռ. № 8588, էջ 139-ից։

131 Տաշյան, Ցուցակ... էջ 524։ Հայտնի է, որ Վիեննայի Մխիթարյանց այս արժեքավոր գրչագիր շարակնոցը (գրիչ՝ Խաչատուր կրոնավոր, 1312 թ., նորոգող՝ Ավետիս քհ., 1617 թ., տեղ՝ անհայտ), ուր, Հ. Տաշյանի խոսքերով ասած՝ «կիսախորանաւ բաժանմունք և դասաւորութիւն նիւթոց քիչ մը տարբեր» են՝ «շատ ուրիշ շարակնոցներէն» (էջ 523), ժամանակին լայն ընդհանրացումներ անելու առիթ տվեց, մասնավորապես, Ն. Տեր-Միքայելյանին (Das Armenische Hymnarium, էջ 32—33)։ Ճիշտ է, հեղինակը գուցե չափազանց տարվեց ձեռագրիս ընձեռած և ընդհանրապես իրեն մատչելի տվյալներով, որոնցից բոլորը չէ, որ նաև ճիշտ էր մեկնաբանում (տե՛ս նրա աշխատության մասին լույս տեսած լուրջ գրախոսությունը «Հանդէս ամսօրյա»-ում՝ 1905, № 8—9. Խոստիկյանի թեև խիստ, բայց շահեկան գրադատությունը «Արարատ»-ում՝ 1908, № 10. և պրոֆ. Ֆինկի շատ կողմերով բովանդակալից մատենախոսությունը „Göttingener gelehrte Anzeigen"-ի էջերում՝ 1906, № 3, որին առանձին գրքույկով պատասխանեց Տեր-Միքայելյանը. Prof. Dr. F. N. Finck und Seine kritik über „Das Armenische Hymnarium„.Edschmiatsin, 1908)։ Եվ սակայն, գոնե «նախաներսեսյան» շարակնոցի բովանդակության վերաբերյալ նրա զարգացրած մտքերը, ամենաընդհանուր գծերով, հավանելի են։ Բանն այն է, որ քննարկվող գրչագիրը, իր երեք մասերով, իրոք որոշ հիմքեր տալիս է պատկերելու Շարակնոցի խմբագրման աշխատանքների ընթացքի մի-երկու փուլը։ Բայց ժամանակի շատ մոտավոր որոշմամբ, և, տարաբախտաբար, միջավայրի սկզբունքային խնդրի զեղչմամբ։ Մեզ համար կարևոր է գիտել, որ գրչագրիս նույնիսկ առաջին մասում առկա են Շնորհալու ստեղծագործություններից առանձին նմուշներ (դա ընդունում է Տեր-Միքայելյանն էլ)։ Ուստի «նախաներսեսյան» անվանակոչությունը այսպես թե այնպես դառնում է պայմանական (ի դեպ, եթե Հ. Ս. Ճեմճեմյանը հաշվի առած լիներ այս ու նման ուրիշ փաստեր ևս, այդքան շատ վերապահումներով չէ, որ պիտի նշեր Շնորհալու ստեղծագործությունների առկայությունը իր «պարզ» կամ «նախաշնորհալյան» անվանած ձեռագիր շարակնոցներում. հմմտ. նրա՝ «Ձեռագիր շարակնոցները և անոնց կանոնները», առանձնատիպ «Բազմավեպ»-ից, Վենետիկ, 1970, էջ 10—11)։ Մատչելի բոլոր տվյալները խոսում են այն մասին, որ հայկական ձեռագիր մատյանների հավաքածուներում չկա մեզ հասած որևէ հնագույն շարակնոց, որ չբովանդակի Շնորհալու երգերից գոնե մի քանիսը։ Բուն նախաշնորհալիական շարակնոցի մարմինը (որի ներքին շերտերի աստիճանական գոյացման լուսաբանությունը ևս ուրույն հարց է) բավարար չափով երևակվում է, երբ զատորոշում ենք Շնորհալու և նրա ժամանակակիցների ու հետնորդների ստեղծագործությունները։ Այդ մարմնի վրա ավելացնելով Շնորհալու և նրա ժամանակակիցների երգերը, ստանում ենք շնորհալիական (կամ Շնորհալու պատմաշրջանի) Շարակնոցը, որպես՝ նախ և առաջ՝ կենդանի կիրարկության ու պատմական ընթացքի մեջ (այլ ոչ թե թղթի վրա, միանգամից) ձևավորված երևույթ։ Ու երկուսի վրա ևս բարդելով XIII—XIV դարերի հեղինակների գործերը, ունենում ենք, վերջապես, հետշնորհալիական Շարակնոցը։

Գալով մեր հմուտ բանասերներին, պիտի ասել, որ վերոհիշյալ սկզբնաղբյուրների հաղորդած տեղեկությունների առումանը կապված նրանց աշխատանքների արդյունքները իրենց մեծագույն մասով հիմնավոր, ընդունելի և համոզեցուցիչ են, բացի հատուկենտ հետևյալ ու նման կետերից։ Այժմ արդեն գիտենք, որ 72 աշակերտների կանոնը հորինել է Շնորհալին։ Գանձակեցին, Շնորհալու շարականները թվարկելիս, սույն կանոնի մասին ի միջի այլոց գրել է՝ «և մի առաքելոցն» (նույնիսկ ոչ՝ «աշակերտացն», որ ավելի ճշգրիտ կլիներ)։ Գ. Ավետիքյանը Շնորհալու ոճի իմացության հիման վրա ճանաչեց կանոնիս հեղինակին. սակայն երևի Գանձակեցուն էլ լիովին ճիշտ դուրս բերելու մտադրությամբ եզրակացրեց թե՝ «զաստցեալն նորա մարթ է իմանալ եւ ի վերայ շարականին Երանելի սուրբ առաքեալք»[132], բայց առանց ապացույցի։ Ղ. Ալիշանը Գանձակեցու ասածի տակ հասկացավ քննարկվող կանոնի լոկ օրհնությունը՝ «Իմաստութիւն երկնային»[133], որ, անշուշտ, զգուշության արդյունք է, և սակայն, վերջին հաշվով, թերի է։ Իսկ Ամատունին, օգտագործելով մի քանի հավելյալ աղբյուրներ ևս, ցույց տվեց, որ մեզ զբաղեցնող կանոնում Շնորհալուն պատկանում են օրհնությունն ու հարցը՝ «իւր սարօք»[134], այսինքն ողջ կանոնը, բացի մանկունքից։

Ս. Ամատունին՝ հենված իր նախորդների և օժանդակ նոր նյութերի վրա՝ առհասարակ առավել ճշգրիտ է մեզ հետաքրքրող հարցերում։ Բայց նրա մոտ ևս առիթ ունեցանք հանդիպելու առանձին հակասությունների ու վրիպումների։ Հայտնի է, որ մեր միջնադարյան աղբյուրները որպես հատուկ մանկունքների հեղինակներ ցույց են տալիս գլխավորապես երկու հոգու՝ Պետրոս Գետադարձին և Ներսես Շնորհալուն, բայց ընդհանուր խոսքերով։ Շնորհալու կապակցությամբ Սարգիս Երեցը գրում է. «և մանկտիք բազում շարականներ»։ Ամատունուն հաջողվում է բաժանել իրարից հին և նոր մանկունքները, բայց նա բոլոր հները հատկացնում է Գետադարձին, ու բոլոր նորերը՝ Շնորհալուն, որ երկու դեպքում էլ չափազանցություն է։ Եվ զարմանալի չէ, որ այստեղ նա երբեմն ինքն իրեն հակասում է։ Այսպես, Նիկողայոս հայրապետի մանկունքը Ամատունին մեկ տալիս է Շնորհալուն[135], ու մեկ էլ՝ Հովհաննես Երզնկացի Պլուզին[136]։ Ճիշտը վերջինն է։ Պլուզինն է նաև մեծն Ներսեսի մանկունքը, որ արդեն գրված է որպես կանոնի մաս, այլ ոչ թե հատուկ (կամ առանձին) և այլն։

Ավարտելով աղբյուրների նկատմամբ մեր քննական մոտեցումը ցույց տվող մի քանի բնորոշ դիտողությունների կարճառոտ շարադրությունը, անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ «Ձայնագրյալ Շարակնոցում» Շնորհալու երգերի կապակցությամբ մեր համոզմունքները գոյացնելիս բնականաբար հատուկ զբաղվեցինք այդ երգերի երաժշտական բաղկացուցչի ուսումնասիրությամբ ևս։ Ըստ որում դա մեզ հնարավորություն տվեց տեղից փոքր-ինչ շարժելու մինչև այժմ անորոշ մնացած մի քանի կետեր։ Այսպես, Կիրակոս Գանձակեցուց սկսած գրվել է, թե Հարության ճաշու վեց շարականներից երկուսը հորինել է Շնորհալին։ Բայց թե ո՞ր երկուսը՝ մնացել է անորոշ։ Արդ՝

132 «Բացատրութիւն շարականաց», էջ 145։

133 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 445։

134 Ս. Ամատունի, Հին և նոր..., էջ 30։

135 Նույն տեղում, էջ 65։

136 Նույն տեղում, էջ 52։

գիտողությունները ցույց են տալիս, որ խնդրո առարկա վեց երգերից Շնորհալունը պետք է լինեն՝ առաջինը («Յարեաւ Քրիստոս») և երրորդը («Կամաւ յանձն առեր»)։ Դրանք մեղեդիապես ավելի հարուստ են, ավելի երգային, կառուցվածքով միանման, և, մյուսների համեմատությամբ, կրում են նոր, ավելի զարգացած ճաշակի կնիք։ Մնացած չորսը որոշակիորեն հին են և իրենց եղանակի կազմությամբ՝ նախնական։ Կա մի այլ հանգամանք ևս։ Մեր վեց ճաշուները կրում են ձայնեղանակային ած. նշումը. և այն դեպքում, երբ չորս հին երգերի եղանակները իրոք ընթանում են ած.-ում (դրանցից վեցերորդը ած. դարձվածք է), առաջինի ու երրորդի համար,—որոնց մեղեդիների գունավորության մեջ շատ յուրահատուկ դեր է խաղում բձ. ձայնեղանակը,—հիշյալ նշումն ունի լոկ օրվա ձայնի նշանակություն։ Իսկ օրվա ձայնի և բուն ձայնի (ձայնեղանակի) այս հակասությունը հատկանշական կամ սովորական չէ հին դարերի համար։

Վերջապես, երաժշտական նյութի ուսումնասիրությունն է, որ մեզ հնարավորություն տվեց ավելի հաստատ կարծիք կազմելու նաև Հակոբ Մծբնացու կանոնի, մի քանի մանկունքների և այլ երգերի հեղինակային պատկանելության հարցի շուրջ։

Այսպես ուրեմն՝ «Ձայնագրյալ Շարակնոցում» Շնորհալու գրչին պատկանող երգերի ցանկը հետևյալն է, որ տալիս ենք ըստ կանոնների հերթակարգի, կրճատ նշելով երգի տեսակը (օրհն.=օրհնութիւն, հրց.=հարց, մծ.=մեծացուսցէ, ող.=ողորմեա, տր.=տէր յերկնից, մնկ.=մանկունք, ճշ.=ճաշու, հմբ.=համբարձի), և առանձին դեպքերում (երբ ասենք, որևէ օրհնության ոչ բոլոր պատկերներն են նրանը) բերելով տվյալ երգի սկզբնաբառերը։ Դրանով պարզ կլինի, թե կանոններից, ինչպես և օրհնություններից որոնք են, որ նա հորինել է ամբողջապես, և որոնք՝ մասամբ։

Կանոն Անտոնի Անապատականի՝ օրհ. «Որ ի հանդէս քո ճգնութեան»։
Կանոն սրբոյն Թէոդոսի թագաւորին՝ օրհ.։
Շարական Տրդատայ թագաւորին՝ մնկ.[137]։
Կանոն սրբոց Պետրոսի և Պօղոսի՝ օրհ., մնկ., հմբ.։
Կանոն որդւոցն որոտման՝ օրհ.։
Կանոն եօթանասուն և երկու աշակերտաց Քրիստոսի՝ օրհ.; հրց., ող., տր.։
Կանոն Յովհաննու մարգարէին՝ հրց., մծ., ող., ող., տր., տր., մնկ., հմբ.։
Կանոն բուն Բարեկենդանին՝ օրհ., հրց., մծ., ող., տր.։
Սրբոյն Թէոդորոսի՝ մնկ.։
Կանոն երկրորդ Կիւրակէի աղուհացից՝ օրհ., հրց., մծ., ող., տր.։
Սրբոյն Կիւրղի Երուսաղէմայ հայրապետին՝ մնկ.[138]։
Կանոն երրորդ Կիւրակէի աղուհացից՝ օրհ., հրց., մծ., ող., տր.։
Կանոն չորրորդ Կիւրակէի աղուհացից՝ օրհ., հրց., մծ., ող., տր.։

137 Ըստ Կիրակոս Գանձակեցու՝ այս մանկունքը ևս նվիրված է Թեոդոս թագավորին. բայց Սարգիս Երեցի Տոնացույցի տվյալների համաձայն, ոչ միայն սա, այլև նախորդ օրհնությունը վերաբերում է Տրդատ թագավորի հիշատակին։

138 Ըստ Սարգիս Երեցի՝ այս մանկունքը Երուսաղեմի Հովհաննես հայրապետին է նվիրված եղել. իսկ բուն Կյուրեղ հայրապետին նվիրվածը՝ դարձյալ Շնորհալու վաստակը՝ պարականոն է մնացել, որ բերում է Ս. Ամատունին։

Կանոն քառասնից մանկանց՝ օրհ. «Այսօր զանյաղթելի», ճշ.[139]։
Կանոն հինգերորդ Կիրակէի աղուհացից՝ օրհ., հրց., մծ., ող., տր.։
Կանոն սրբոյն Գրիգորի Բ Լուսաւորչին՝ հրց., ող., տր., մնկ.։
Կանոն վեցերորդ Կիրակէի աղուհացից՝ օրհ., հրց., մծ., ող., տր.։
Կանոն Ծաղկազարդի կիրակէի Գալստեան տեառն յԵրուսաղէմ՝ հրց.։
Կանոն մեծի Երկուշաբաթին՝ օրհ.։
Կանոն մեծի Երեքշաբաթին՝ օրհ.[140]։
Կանոն մեծի Չորեքշաբաթին՝ օրհ.։
Կանոն մեծի Ուրբաթին՝ օրհ. «Այսօր ի կատարումն»։
Կանոն մեծի Շաբաթու թաղման տեառն՝ օրհ. «Կենդանին յափտենից», «Կուսածին մարմնով»։
Ճաշոյ գովեալք Յինանցն՝ «Յարեաւ Քրիստոս», «Կամաւ յանձն առեր»։
Կանոն Պենտէկոստէին երկրորդ աւուրն՝ օրհ., հրց., ող., տր.։
Կանոն երրորդ աւուրն՝ օրհ., հրց., ող., տր.։
Կանոն չորրորդ աւուրն՝ օրհ., հրց., ող., տր. ։
Կանոն հինգերորդի աւուրն՝ օրհ., հրց., ող., տր.։
Կանոն վեցերորդ աւուրն՝ օրհ., հրց., ող., տր.։
Կանոն եօթներորդ աւուրն՝ օրհ., հրց., ող., տր., հմբ.։
Կանոն ծննդեան Յովհաննու Մկրտչի՝ հրց., ող., տր., մնկ., ճշ.։
Շարական սրբոյն Իսահակայ հայոց հայրապետի՝ մնկ.։
Կանոն Բ աւուր Վարդավառի՝ օրհ., հրց., ող., տր., մնկ.։
Կանոն Գ աւուր Վարդավառի՝ օրհ., հրց., ող., տր., մնկ.։
Կանոն Բ աւուր Աստուածածնի՝ օրհ., հրց., մծ., ող., տր.։
Կանոն Գ աւուր Աստուածածնի՝ օրհ., հրց., մծ., ող., տր.։
Կանոն վերացման սրբոյ խաչին է աւուրն՝ հրց.[141]։
Կանոն Վարագայ խաչին՝ հրց., մծ.։
Կանոն սրբոց մարգարէից՝ օրհ., հրց., ող., տր., մնկ.։
Կանոն սրբոյն Յակոբայ Մծբնայ հայրապետի՝ օրհ., հրց., ող., տր., մնկ. ճշ.։
Կանոն մանկանցն Բեթղեհէմի՝ հրց., ող., տր., մնկ.։
Կանոն հրեշտակապետացն Գաբրիէլի և Միքայէլի՝ օրհ., հրց., ող., տր., մնկ., ճշ.։
Կանոն սրբոց Հայրապետացն՝ օրհ., հրց., ող., տր., ճշ.։
Շարական Իգնատիոսի հայրապետին՝ մնկ.։
Շարական Յովհաննու Ոսկեբերանի՝ մնկ.։
Շարական Բարսղի հայրապետին՝ մնկ.։
Շարական Գրիգորի Աստուածաբանին՝ մնկ.։

---

139 Այս ճաշուն («Այսաւր մեծապէս պանծացեալ»), ըստ Սարգիս Երեցի, անցյալում կազմել է նախորդ օրհնության շարունակությունը, իբրև առանձին պատկեր, ինչպես լուսաբանեց Ս. Ամատունին։

140 Շնորհալու շարականները թվարկելիս Հ. Սսեցին հիշատակում է նաև «Շնորհեա մեզ տէր՝ ըղհամբարձին»։ Դրա տակ հասկացվում է ավագ երեքշաբթի օրվա կանոնի համբարձին («Շնորհեա մեզ տէր արթնութիւն»), որը, սակայն, Սահակ Պարթևի հորինած երգերից է։

141 Այս հարցը («Այսօր զենար գառն աստուծոյ»), ինչպես և տվյալ ողջ կանոնը, ձեռագիր թե տպագիր այլ շարակնոցների համաձայն՝ խաչի վեցերորդ օրվա կանոնն է, որպիսի դեպքում՝ համապատասխան «նավակատիքի» կանոնն էլ համարվում է անկախ, այլ ոչ թե, ասենք՝ «Ա աւուրբն»։

Շարական սրբոյն Եփրեմի՝ մնկ.։
Շարական սրբոց Եւստաթէոսեանց՝ մնկ.։
Շարական երկուց բիւրոցն՝ մնկ.։
Շարական սրբոյն Ստեփաննոսի Ուլնեցւոյ՝ մնկ. «Յընծայ այսօր», «Մարտիրոս և վկայ»։
Շարական սրբոց Վարդանանց՝ օրհ.։
Կանոն սրբոց Ղևոնդեանց՝ օրհ., հրց., ողջ., տր., հմբ.։
Շարական սրբոյն Սարգսի զօրավարին՝ օրհ.[142]։
Շարական սրբոյն Գէորգեայ զօրավարին՝ օրհ.,[143], *մնկ.։*

Այս ցանկը մենք դեռևս վերջնական չենք համարում։ Բայց համոզված ենք, որ այն հետագայում քիչ փոփոխությունների պիտի ենթարկվի՝ ճշգրտման ու ավելացման իմաստով։ Ահա թե ինչու, այժմվանից էլ կարող ենք հաստատել, որ Կ. Կոստանյանցը, օրինակ, ակնհայտորեն չափազանցության մեջ է ընկնում, Շնորհալուն հատկացնելով 1812 երգեր պարունակող ներկա Շարակնոցի կեսը[144]։ *Ճշմարտության քիչ ավելի մոտ է կանգնած Հ. Մկրտչյանը, երբ գրում է, թե «այսօրվան Շարակնոցին գրեթե հինգերորդ մասը Շնորհալիի գրածներն են»*[145], *այն էլ հաշվի առնելով՝ հօգուտ Մկրտչյանի՝ որ տպագիր թե ձեռագիր շատ շարակնոցներում հաճախ տեղադրված են լինում Շնորհալու նաև այն երգերը, որոնք ներկայումս ներփակված են ձայնագրյալ Ժամագրքում կամ Պատարագում, և որ Ամատունին էլ Շնորհալուն ընծայում է շուրջ հինգ տասնյակ պարականոն շարականներ ևս. թեպետև պարականոնների ընդգրկմամբ զգալի մեծանում է նաև առհասարակ հայ Շարակնոցի ծավալը։ Բոլոր դեպքերում ճիշտն այն է սակայն, որ Շնորհալու շարականները, անկախ դրանց թվաքանակից (թեպետև դա էլ ինքնին մեծ է), հայ Շարակնոցում առաջնակարգ տեղ են գրավում իրենց թեմատիկ բազմազանությամբ ու երաժշտա-բանաստեղծական բարձր արժանիքներով։ Ճիշտ այս առումով իրավացի է անկասկած Ն. Տեր-Միքայելյանը, երբ հայ Շարակնոցի զարգացման մեջ Շնորհալու խաղացած դերը բնորոշում է որպես «դարագլուխ կազմող»*[146]։

Պատարագը վաղուց ի վեր ինչպես այլուր, այնպես էլ մեզ մոտ բաղկացած է եղել անշարժ, այն է՝ կրկնվող, և շարժական՝ եկեղեցական այլազան տոներին կապված մասերից։ Անշուշտ, դարերի ընթացքում հեղաշրջվելով բարեփոխվել է Պատարագի անշարժ մարմինը ևս։ Բայց վերջինիս գրական բնագիրն ու նրա երաժշտական ձևավորումը միշտ չէ, որ զարգացել են համաժամանակյա ընթացքով։ Նաև իմանալի է, որ հիշյալ մարմնի գրական բնագիրը սկզբից ևեթ հիմնված է տիեզերական եկեղեցու հայրերի հեղինակու-

---

142 *Ս. Ամատունին այս օրհնության («Ամենասուրբ երրորդութեան») կից մանկունքը ևս («Զինուորն Քրիստոսի») համարում է հայտնի, բայց այն չկա մեր «Ձայնագրյալ Շարակնոցում», ինչպես և մի քանի այլ հրատարակություններում։*

143 *Այս օրհնությունը («Քաջամարտիկ սուրբ նահատակ») Ս. Ամատունին բերում է իբրև պարականոն, բայց այն կա «Ձայնագրյալ Շարակնոցում», որ օգտագործել է Ամատունին էլ։*

144 Шаракан, Богослужебные каноны, *Նշվ. հրատ., էջ* XIII։

145 *Հ.* **Մկրտչյան**, *Շարականախոսություն (շարականի հեղինակները), «Լոյս», Կ. Պոլիս, 1905, № 44, էջ 1064։*

146 Das Armenische Hymnarium, s. 103:

թյունների վրա[147]։ Մինչդեռ նույն բնագրի երաժշտական ձևավորումը սերտ կապված է երգեցողության հայկական ազգային ավանդույթներին, ոճին և ճաշակին։ Այդ պատճառով, ի տարբերություն ծիսական այլ ժողովածուներում ներփակված սաեղծագործությունների, մեր Պատարագի երգերի մեկ կարևոր մասի հեղինակային պատկանելության հարցը կարող է քննվել այդ երգերի սոսկ երաժշտական բաղկացուցչի առումով։

Անցած հարյուրամյակում ձայնագրված մեր Պատարագը, մասնավորապես կիրակի և տոնական օրերի համար նախատեսվածը, իր երաժշտական ձևավորմամբ գալիս է, հիմնականում, զարգացած ավատատիրության շրջանից (բայց, հասկանալի է, ոչ իր նախկին ողջ պերճանքով)։ Իսկ այդ շրջանում էլ՝ հայոց Պատարագի երաժշտական բաղադրիչը նոր ժամանակների ճաշակին համապատասխանեցնելու իմաստով վճռական հեղաշրջումը կատարվել է հատկապես XII դարում, որն և, ըստ հնագույն աղբյուրների, կապվում է, գլխավորապես, Շնորհալու անվանը։ Տարաբախտաբար, սակայն, աղբյուրները դա վկայում են առավել ընդհանուր խոսքերով։ Շնորհալու կենսագիրը գրում է. «Եւ հոգևոր երգովք և քաղցրանուագ եղանակօք վայելչացուցանէր զսուրբ պատարագին խորհրդական երգսն. որպէսզի թանձրագոյն միտք տեսողացն զսուրբ խորհուրդն, նայելով յայնպիսի պայծառագոյն սպասաւորութիւն և սարսափելի խորհրդածութիւն, կակղացեալ անօսրացին զգալի տեսութեամբն, և յիմանալին դիտաւորութիւն հասեալ օգտեսցին…։ Երգէր և երգս տաղից քաղցրանուագ եղանակօք՝ յիմաստս բանի դաշնակեալ՝ ի տօնս տէրունիս, և յիշատակս առաքելոց և մարգարէից և մարտիրոսաց»[148]։

Իմիջիայլոց, այս խոսքերը ասված են Շնորհալու երաժշտա-բարենորոգչական գործունեությանը վերաբերող և մեզ արդեն ծանոթ այնպիսի կապակցության մեջ, որ կասկած չի մնում, թե դրանք Պատարագի վերաբերությամբ ևս նկատի ունեն սաեղծագործական հիմնավոր, վերափոխիչ աշխատանք։ Եվ սակայն, բերված խոսքերից քաղվող մասնավոր տեղեկությունները, վերջին հաշվով, լոկ ընդհանուր ձևով մատնացույց են անում՝ Շնորհալու տաղերը (որոնք ճիշտ մեր շարժական կոչած համարներից են, հատուկ օրերում կատարվելու սահմանված). հոգևոր այն երգերը, որոնք իրենց թե՛ խոսքերով և թե՛ երաժշտությամբ մտել են Պատարագի բուն մարմնի մեջ. ինչպես և նրա «քաղցրանուագ եղանակները», որոնցով նա նորովի վերահնչեցրել է Պատարագի վաղուց ընդունված բնագրից էական մասեր։

Քիչ ավելի մասնավորեցված են Կիրակոս Գանձակեցու հետևյալ խոսքերը. «Արար նա զքարոզ սրբոյ պատարագին քաղցր եղանակաւ, և տունս շարականաց նմին խորհրդաբար, և երկու գանձս ըստ գրոյ անուան իւրոյ՝ մի Վարդավառին և մի Փոխման աստուածածնին»[149]։ Գանձերը, որոնցից այստեղ միայն երկուսն է հիշատակում պատմիչը, կրկին դուրս են Պատարագի հիմնական կմախքից։ Այնպես որ, առայժմ մեկ կողմ թողնենք դրանք։ Մեջ-

---

147 Տե՛ս Հ. Գաբրեյան, *Սրբազան պատարագամատոյց հայոց (թարգմանութեամբ պատարագաց հունաց, ասորվոց և լատինացվոց)*, Վիեննա, 1897 (այսուհետև՝ Սրբ. պատարագամատոյցը)։

148 «Սոփերք», ԺԴ, էջ 37—38։

149 Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 119։

բերման մնացած մասին ժամանակին հետևյալ բացատրությունը տվեց նրբամիտ Ալիշանը։ «Պատարագի տունք շարականաց թուին՝ Յայս յարկ նուիրանաց. Որ Գերագոյն .Խնդա յոյժ դուստր լուսոյ. իսկ քարոզքն՝ սարկաւագաց երգածներն»[150]։ Հիշյալ շարականներից Շնորհալունը՝ ըստ բոլոր տվյալների՝ առաջինն է։ Սրան համամիտ է բանասերներից Ամատունին էլ[151]. ու սրա օգտին է խոսում նաև շարականի եղանակը։ Առավել ճիշտ է Ալիշանը Պատարագի եղանակավոր քարոզների կապակցությամբ, որոնք նա իրավացիորեն հիշատակում է հոգնակիով։ Իրոք, «զքարոզ» ասելով Գանձակեցին էլ կարող էր հասկացած լինել Պատարագի բոլոր եղանակավոր քարոզները միասին առած։ Բայց եթե այդպես էլ չէ, դարձյալ ճիշտ է Ալիշանը, հետևյալ պատճառներով։

Ընդունենք, որ Գանձակեցին միայն մեկ քարոզ է հիշատակում, բայց «զքարոզ»՝ որոշակի ձևով։ Սա նշանակում է, որ հեղինակը տվյալ դեպքում նկատի ունի մի հայտնի, քիչ-շատ ծավալուն, ինքնուրույն ու ամբողջական միավոր։ Մեր Պատարագում սարկավագի քարոզներից այդպիսին է լոկ մեկը՝ «Եւ եւս խաղաղութեան... Ամենայն սրբբովք զորս յիշատակեցաք» (հետևյալ մի քանի հատվածներով)։ Սարկավագի մյուս քարոզները՝ մասնավորապես «Մի ոք յերեխայից», «Սաղմոս ասացէք», «Ողջոյն տուք միմեանց», «Ահիւ կացցուք» և «Ըզգըունս ըզգըունս», որ մեկական տնից բաղկացած փոքր կտորներ են, բոլորն էլ (ներառյալ Պատարագի փոքրագույն քարոզները ևս) երգվում են մեկ ընդհանուր (զարդուղի) եղանակով։ Ըստ հերթակարգի սրանցից (հատկապես հիշատակվածներից) առաջինն է «Մի ոք յերեխայից»-ը, որի մասին գրչագրական վստահելի տվյալներ ասում են, թե այն ևս Շնորհալունն է, անշուշտ նկատի ունենալով երաժշտությունը։ Այսպես՝ Մատենադարանում պահվող ընտիր մանրուսումներից մեկում քննարկվող քարոզը վերնագրված է՝ «Տեառն Ներսէսի արարեալ երգ»[152]։ Հետևությունը, ուրեմն, մեկ է. այսպես թե այնպես՝ ձայնագրյալ Պատարագում սարկավագի քարոզների եղանակները (իսկ որոշ դեպքերում՝ դուցե և խոսքերի վերախմբագրումը) պատկանում են Շնորհալու գրչին։

Քանի արդեն խոսք բացվեց ձեռագրական տվյալների մասին, նշենք, որ դրանց օգնությամբ պարզվում է նաև երկու այլ (ու խոշոր) միավորների հեղինակային պատկանելության հարցը։ Սուրխաթում 1352 թ. գաղափարված ընտիր խազգրքում Պատարագի եզրափակիչ երգերից «Լըցաք ի բարութեանց քոց տէր»-ը բերված է՝ «Երգ զկնի ճաշակմանն, տեառն Ներսիսի ասացեալ» խորագրի տակ[153]։ Իսկ Կ. Պոլսում 1636 թ. օրինակված ձեռաց Մաշտոցի բոլորագիծ և ուղղագիծ երկաթագրով գրված խազավոր հին պահպանակներում «Երգ պատարագի զոր ասացեալ է տեառն Ներսիսի հայոց կաթողիկոսի» վերնագրի տակ պարզ կարդացվում են՝ «Հայր երկնաւոր։ Որ զՈրդիդ [քո ետուր ի մահ]» խոսքերը (առանց նախադաս «Ամէնի»[154]), որոնք մի մեծ միավորի սկզբնաբառերն են։ Միավորի, որն, ինչպես հայտնի է, իր սարքով պարունակում է չորս երգ. «[Ամէն.] Հայր երկնաւոր», «Յամենայնի», «Որդի Աստուծոյ»

---

150 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 447—448։

151 «Հին և նոր...», էջ 174։

152 Մատենադարան, ձեռ. № 752, էջ 96։

153 Մատենադարան, ձեռ. № 591, էջ 167ա։

154 Մատենադարան, ձեռ. № 8620 (պահպանակ)։

և «Հոգի Աստուծոյ» (սարկավագի և դպիրների երաժշտական կապակցող փոքր նախադասությունների հետ միասին)[155]։

Ձեռագրական մեզ հայտնի տվյալներից ստորև բերելու ենք մի-երկուսըն էլ, բայց մեկ է. դրանք նույնպես չեն տալիս Պատարագում Շնորհալու հեղինակությունների լրիվ պատկերը։ Դ. Ալիշանը վկայում է, որ խազտետրի՝ իրեն ծանոթ մի հին օրինակի գրիչը սույն ծիսական գրքում իր զաղափարած Պատարագի ու մանրուսման բոլոր երգերը միասին ընծայում է Շնորհալուն, հետևյալ կերպ. «Կատարեցի զհոգիաբուխ երգս տեառն Ներսիսի հայոց կաթողիկոսի ...ի զարդ և ի պայծառութիւն սուրբ եկեղեցեաց»[156]։ Սա, անշուշտ, չափազանցություն է։ Բայց սրանից գոնե այն կարող ենք հետևցնել, թե մասնավորապես մեր Պատարագի ձևավորման մեջ իրոք շատ մեծ է եղել Շնորհալու դերը, և թե, տվյալ դեպքում, մեզ զբաղեցնող հարցի լուսաբանության դեթ մի մասին էլ պետք է որ հասնենք՝ պատմա-քննական մոտեցման միջոցով։

Դա նախ արել է Ալիշանը ու հանգել այն եզրակացության, որ հավանաբար Շնորհալունն են նաև սրբասացություններն ու «Քրիստոս ի մէջ մեր» խմբերգը ևս։ Երկու ենթադրություններն էլ համարելով ճշմարտության խիստ մոտիկ, դրանց օգտին բերում ենք հետևյալ փաստերն ու դատողությունները։ Սրբասացություններից «Որք զՔրովբէիցն» կոչրի վերաբերյալ (հարակից բոլոր մասերով՝ «Խորհրդաբար կերպարանիմք», «Յարևու եհար», «Ճանապարհ արարէք» և այլն) արդեն ձեռքի տակ ունենք Վիեննայի խազգրքերից № 179-ում հանդիպող՝ «Տեառն Ներսէսի ասացեալ հայոց կաթողիկոսի Կլայեցւոյ» ցուցմունքը[157]։ Մնացածների մեծագույն մասը, այն է՝ «Բազմութիւնք հրեշտակաց»-ը, «Ով է որպէս»-ի թե՛ տոնական, և թե՛ հասարակ օրերին վերաբերող տարբերակները, «Հրեշտակային կարգաւորութեամբ»-ի ինչպես կիրակի, նույնպես և Պահոց օրերի համար նախատեսված տարբերակները. և Պահոց «Վասն յիշատակի»-ն, «Ամենակալ ես տէր»-ն ու «Սրբութիւն սրբոց»-ը՝ միևնույն կառուցվածքն ունեցող երգեր են, ծանր ու չափավոր ու, ըստ այդմ, մեներգ-խմբերգ բաժանումներով։ Եվ բոլորն էլ ընթանում են միևնույն ձայնեղանակում, որ է՝ վերն հիշատակված «Մի ոք յերեխայից» ու սրա հետ միասին մի խումբ կազմող քարոզների զարտուղի եղանակը, ավելի ևս ծաղկեցրած ու ընդլայնած։ Այնուհետև, նույն եղանակն ունի նաև Մարտիրո-

---

155 «Հայր երկնաւոր»-ի այժմյան կանոնացված եղանակն իր կազմությամբ ու եւէշային դարձվածքներով շատ մոտիկ է դրան անմիջապես նախորդող «Սուրբ սուրբ»-ի մեղեդիին (սրա հանրահայտ տարբերակին)։ Չափազանց գայթակղիչ է այն ևս Շնորհալուն հատկացնելու ներքին մղումը։ Խնդիրը լուծված կլիներ, եթե «Հայր երկնաւոր»-ի խորագրում լինեին՝ «Նորին տեառն Ներսիսի» խոսքերը, որոնց, սակայն, չենք հանդիպում։ Արդյոք երկու երգերի եղանակներից մեկը՝ մյուսի՞ օրինակով է հղացված եղել սկզբնապես, թե՞ դարավոր կենցաղավարման ընթացքում են փոխադարձաբար ազդել իրար վրա։ Դժվար է ասել։ Ի դեպ, նույնանման խնդիրների առջև են կանգնեցնում մեզ Պատարագի ուրիշ երգեր ևս։ Օրինակ՝ «Մարմին տէրունական» կոչրը, որ հաջորդում է «Մի ոք յերեխայից» քարոզին և ընթանում վերջինիս ձայնեղանակում։ Շնորհալո՞ւնն է այդ խմբերգն էլ (որն ընդհանուր ոճով ևս հարազատ է նրա ստեղծագործությանը), կամ մի ա՞յլ հեղինակի գործ է, որ հորինված է Շնորհալու մեղեդիական ոճի ազդեցության ներքո, թե՞ դարավոր կատարման ընթացքում է խմբերգն ստացել հիշյալ քարոզի մեղեդիական գույնը։ Հմմտ.՝ «Ճաշոց գիրք Հայաստանեայց եկեղեցւոյ», նշվ. հրատ., էջ 262 և 270։

156 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 448։

157 Տաշյան, Ցուցակ, էջ 883։

սաց «Սրբութիւն սրբոց»-ի երկրորդ կեսը։ Իսկ առաջին կեսի եղանակը ուղղակի բխում է Վարդավառի Բ օրվա տեղի մանկունքի («Օրհնեցէք մանկունք») երաժշտական առաջին բնորոշ նախադասություններից. ինչպես նույնն է պարագան՝ մարգարէից «Ամենակալ ես տէր»-ի առաջին կեսի եղանակի դեպքում ևս։

Ինչ վերաբերում է «Քրիստոս ի մէջ մեր»-ին, ապա իմանալի է հետևյալը։ Նրա եղանակը նույնպես զարտուղի է, վերջինիս մի տարատեսակը, որը՝ ինչպես և զարտուղիների ողջ խումբը՝ ըստ պրոֆ. Քր. Կուշնարյանի հետազոտությունների արդյունքների՝ մեր միջնադարյան մասնագիտացված երգաստեղծության մեջ լայնորեն կիրառվել է սկսած XII—XIII դարերից[158]։ Քննարկվող երգի կշռույթը ընդգծված կերպով քայլերգային է, ինչպես ակնհայտնի և պարզ զգալի է, որ և գալիս է աշխարհիկ արվեստից։ Իսկ հայոց աշխարհիկ արվեստի կշռույթներից ու չափերից, այդ թվում և քայլերգերի կշռույթից առավել անկաշկանդ օգտված հայ եկեղեցական խոշորագույն երգահանը՝ Շնորհալին է։ Եվ հետո, մեզ զբաղեցնող երգի երաժշտական բաղադրիչի աշխարհիկ նախօրինակին հանդիպում ենք զեյթունցիների հանրահայտ քայլերգում, որի խոսքերը թեև նոր, բայց եղանակը հնագույն ծագում ունի և աշխարհագրականորեն կապված է Կիլիկիային։

Վերջապես այս բոլորի վրա ավելացնելու ենք երկու անուն ևս։ Վերը տեսանք, թե ինչպես Շնորհալու շարականներից Վարդավառի Բ օրվա մանկունքի եղանակը աղբյուր է հանդիսացել երկու սրբասացությունների եղանակների համար։ Դիտողությունները ցույց են տալիս, որ նույնիսկ ամբողջական եղանակների հոսքը՝ Շարակնոցից դեպի Պատարագ, մասնակի կամ պատահական երևույթ չէ, և որ Շնորհալու շարականներից նաև ուրիշ եղանակներ անցել են Պատարագի երգերին։ Դրանցից այստեղ առավել վստահությամբ պիտի նշել՝ «Յայս յարկ»-ին անմիջապես հաջորդող «Բարեխօսութեամբ»-ի ոչ տոնական օրերին երգվող չափավոր տարբերակը (նրանից ըստ էության չի էլ հեռանում ծանրը ևս), որ երաժշտականապես հիանալիորեն նախապատրաստված է Պենտեկոստեի Ե օրվա գկ. օրհնության («Զանըսկըզբնաբար»), և աղուհացից Գ կիրակիի օրհնության երկրորդ պատկերի («Լոյս ի լուսոյ») եղանակով։ Եվ մեկ էլ՝ «Տէր ողորմեա»-ի նույնպես ոչ տոնական օրերի համար նախատեսված (և առհասարակ ամենատարածված) բձ. ծանր տարբերակը, որի հետ նույնանում է աղուհացից Զ կիրակիի օրհնության («Որ ըղխորհուրդ») մեղեդին։

Մեզ մոտ պահվող խազգրքերից մի քանիսում Շնորհալու անունով են պահպանված նաև բաշխման բշ-շբ. բոլոր երգերը[159] («Լոյս ճշմարիտ», «Հաց կենաց» և այլն), որոնք «Տեառն Ներսէսի» ցուցմունքն ունեն Կոնիբերի[160], Տաշյանի[161] ու Պողարյանի[162] նկարագրած գրչագրերում էլ. և որոնք, սակայն,

---

158 *Х. Кушнарев,* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, стр. 199.

159 *Մատենադարան, ձեռ. № 591, էջ 165, ձեռ. № 6136, էջ 116բ։*

160 *Fr. Conybeare,* A Catalogue of the Armenian Manuscripts in the British Museum, London, 1913, p. 84.

161 Տաշյան, *Ցուցակ..., էջ 499 ու 529։*

162 Ն. Պողարյան, *Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց, հտ. Բ, Երուսաղէմ, 1967, էջ 503։*

դժբախտաբար, ներկայիս Զայնագրյալ Պատարագում չեն երևում։ Ցավոք՝ այստեղ չեն երևում նաև ժամանակին մեր գանձարանների զարդը կազմած՝ Շնորհալու գանձերը, տաղերն ու հորդորակները։ Առավել ցավալին այն է, որ այս մեծ կորուստը իր ատտիճանական ընթացքն ավարտել է ոչ հեռավոր անցյալում։ Այսպես, Շնորհալու թե՛ շարականների, և թե՛ տաղերի, մեղեդիների ու գանձերի կապակցությամբ Մ. Չամչյանցը որոշակի վկայում է՝ «յոր վայելեմք մինչև ցայսօր»[163]։ Ղ. Ալիշանը, խոսելով հատկապես տաղերի մասին, քիչ ավելի պակաս որոշակիությամբ նշում է, թե «հայտնի է որ տաղից մեծ մասն այս սուրբ խորհրդոյս (իմա՝ Պատարագի—Ն. Թ.) առեն նուագելու համար շինած է, ինչպես որ հիմա ալ երգվին զանազան միջոց»[164]։ Ավելի ուշ այս կարգի վկայությունների արդեն չենք հանդիպում[165]։

Այդուամենայնիվ, Շնորհալու անունով պահպանված տաղատիպ մի գործի (մասնավորապես՝ «Բան հաւատոյ» պոեմից անջատված և ինքնուրույն միավորի վերածված Ծննդյան «Ստեղծող մանկանց» կտորին), եղանակի հետ միասին, ծանոթանալու առիթ ունենալու ենք ստորև։

Զայնագրյալ Ժամագրքում պահպանված Շնորհալու երգերն են՝ գիշերային ժամի «Յիշեսցուք»-ն ու «Զարթիք»-ը, «Առաւօտ լուսոյ» և «Աշխարհ ամենայն». առավոտյան ժամի «Նորաստեղծեալ»-ը (կիրակի օրերի համար) և «Արարչական»-ը (բոլոր պատկերներով, ըստ շաբաթվա մյուս օրերի). արևա-

---

163 Մ. Չամչյանց, հտ. Գ, էջ 84։

164 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 448։

165 Միանսարյանը մի տաղ է բերում «Քնար հայկականում» Շնորհալու անունով (Հարությյան «Միաշաբաթ օր հանդստեան»), որը սակայն Շնորհալունը չէ (տե՛ս Մ. Միանսարյանց, Քնար հայկական, Ս. Պետերբուրգ, 1868, էջ ııı և 93)։

Շնորհալու գրչին պատկանող տաղերից Հարության «Նոր ծաղիկ պայծառ ցուցաւ»-ը, ավանդաբար պահպանված ձևերից մեկի մեջ հրապարակեց էդ. Հակոբյանը (տե՛ս նրա՝ «Հայկական պատարագի տաղեր և մեղեդիներ եվրոպական ձայնագրությամբ», Գահիրե, 1963, էջ 14—15)։ Երաժշտագետը չի շոշափել տաղիս հեղինակային պատկանելության խնդիրը։ Աչքի զարնող պարագան, տվյալ դեպքում, այն է սակայն, որ տաղն սպասվածից շատ ավելի է ենթարկվել ժամանակի ազդեցությանը։ Եվ նախ՝ խոսքը։ «Բանք չափաւ»-ում (էջ 432) տաղս ունի հետևյալ սկիզբը.

Նոր ծաղիկ պայծառ ցուցաւ
  Այսօր ի նոր գերեզմանէն.
Երփնազարդ հոգւոցըն տունկք
  Կանաչացան կենդանութեամբ.
Բենական լուսոյ սաղարթք
  Ի հոգևոր գարնան փըթթեալք։ (Եվ այլն)։

Հակոբյանի առաջ բերած տարբերակում տաղի առաջին տան խոսքերն են՝

Նոր ծաղիկ պայծառ ցուցաւ, այսօր ի նոր Գերեզմանէն։
  Երևեալ լոյս յարութեան, աւետիս.
  Ի խաւարի ստուերաց մահու, աւետիս։
Յարեաւ Քրիստոս, աւետիս։

«Աւետիս»-ով վերջավորող երեք տողերն այստեղ կրկնակի պաշտոն են կատարում։ Դրանցից առաջին երկուսը (առաջինը՝ առանց «աւետիս»-ի) վերցված են տաղի շարունակությունից. երրորդը ավելացված է։ Այսպես են նաև հաջորդ երեք տները, որով տաղի գրական հիմքի կառուցվածքը բոլորովին խախտված է։ Ցավոք, նույնքան փոփոխված է նաև եղանակը, որ կորցրել է ամենակարևոր հատկանիշը՝ անհատական դրոշմը։

գալի ժամի երգերը՝ «Յարևելից մինչ ի մուտս», «Ծագնաւորք Աստուծոյ», «Լոյս, արարիչ լուսոյ», «Աննդանելիդ Աստուած», «Ճանապարհ և ճշմարտութիւն». երրորդ (կամ ճաշի) ժամի «Օրհնեմք ըզքեզ»-ը, «Խաւարեցաւ», «Զարչարակցեալ» և «Նահապետին Աբրահամու». խաղաղական ժամի «Նայեաց սիրով»-ն ու «Ի քէն հայցեմք»-ը, ինչպես նաև հանգստյան ժամի «Հաւատով խոստովանիմ» աղոթքը, որ զուտ աներգ լինելու պատճառով ձայնագրված չէ։ Բացի բուն ժամասացության մասը կազմող այս երգերից, ներկայիս Ջայնագրյալ ժամագրքում են տեղավորված նաև Շնորհալու՝ չարչարանաց «Այսօր անճառ»-ը (բոլոր պատկերներով) և «Նորագող տիեզերաց»-ը (նույնպես պատկերներով). Ննջեցելոց «Աստուած անեղ»-ը (պատկերներով) ու «Արարիչ և մարդասէր, անոխակալ և բարեգութ»-ը։ Սրանց հեղինակային պատկանելության հարցն ընդհանրապես այնքան հստակ ու անվիճելի է, որ ավելորդ համարելով այս կապակցությամբ երկար-բարակ դատողություններով զբաղվելն ու զբաղեցնելը, ընթերցողին հղենք ասվածը որոշակի հաստատող ձեռագրական մի շարք հատկանշական էջերի ու առաջ անցնենք։ Դրանք են՝ բացի վերը քննարկված բոլոր ցուցակներից՝ մեզ մոտ պահվող մի քանի արժեքավոր շարակնոցների[166], խազգրքերի[167] և ժամագրքերի[168] համապատասխան երեսները, որոնցում՝ դարձյալ՝ հանդիպում են թեպետև Շնորհալու անունով պահպանված, բայց ներկայիս Ջայնագրյալ ժամագրքի մեջ չմտած ստեղծագործություններ ևս[169]։ Նույնանման ցուցմունքներ պարունակող ձեռագրերի պատահում ենք նաև Տաշյանի, Պողարյանի ու այլոց նկարագրություններում[170]։

Ինչպե՞ս են պահպանվել վերը մատնանշված ստեղծագործությունները մինչև XIX հարյուրամյակը։ Մի քանի դար՝ խազագրության արվեստի նշանակալի օգնությամբ։ Հարկ է նշել, որ Շնորհալու պաշտամունքային երգերը, ընդհանրապես ասած, խազագրվել են սկսած նրա կենդանության օրերից. և այնուհետև՝ շարունակաբար՝ մինչև XVIII հարյուրամյակը ներառյալ, հաճախ (նույնիսկ ուշ միջնադարի պայմաններում) որակյալ խազագետների ջանքերով։ Համոզվելու համար բավական է ծանոթանալ թեկուզ հետևյալ օրինակներին։ Դրանցից առաջինը ձեռաց Մաշտոցի վերոհիշյալ պահպանակներից մեկն է, երկաթագրի հետ զուգորդված խազագրության հնագույն ձևերից մեկի մեջ (պատարագի երգի հատվածով). երկրորդը՝ 1193 թվականից մեզ հասած հնագույն շարակնոցի 88ա էջը (Վարդավառի երկրորդ օրվա օրհնությամբ)[171]. երրորդը՝ դարձյալ վերն հիշատակված խազգրքի (Սուրխաթ, 1352 թ.) 167ա երեսը («Լըցաք ի բարութեանց» երգով). և չորրորդն ու հինգերորդը՝ 1686-ին

---

166 *Մատենադարան, ձեռ. № 1576, էջ 118ա, 123ա, 349բ. № 2424, էջ 118բ, 278ա-285ա. № 8588, էջ 139ա-ից և այլն։*

167 *Մատենադարան, ձեռ. 591, էջ 4ա։*

168 *Մատենադարան, ձեռ. № 435, էջ 22ա—30ա, 91բ, 104ա և այլուր։*

169 *Մատենադարան, ձեռ. № 8416, էջ 229բ («Արթունք եղերուք» երգը) կամ՝ ձեռ. № 3658, էջ 266ա. «Նորին տեառն Ներսէսի ասացեալ քարոզ փոխմանն աստուածածնին. «Նորահրաշ տանիս կուսական» (խազերով) և այլն։*

170 *Տե՛ս, օրինակ, Զմմառի ձեռագրերից № 44-ի էջ 32բ-ն, որտեղ լուսաբանող ցուցմունք կա արևագալի կանոնի հաստատիչի, ինչպես և կոնոնիս՝ այժմ հայտնի երգերի հեղինակի վերաբերյալ (Մ. Քեշիշյան, Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Զմմառի վանքի, էջ 73. տե՛ս նաև նույն հրատարակության էջ 124-ը և այլն)։*

171 *Մատենադարան, ձեռ. № 9838։*

Եղիազար կաթողիկոսի համար գաղափարված ժամագրքի 22ա ու 23ա երեսները («Աշխարհ ամենայն» և «Առաւօտ լուսոյ երգերով)[172] (տե՛ս էջ 48 և 49)։

Պիտի հաշվի առնել սակայն, որ նախ՝ Շնորհալու պաշտամունքային այսօր հայտնի անխտիր բոլոր երգերը չէ, որ ծիսական մատյանների մեջ մուծվել են XII կամ գոնե XIII դարում[173]. և հետո՝ հետզհետե ներմուծվող բոլոր երգերը չէ, որ առաջին իսկ անգամից ձեռագրում հայտնվել են համապատասխան խազավորումով։ Այստեղ մենք չենք վերահարուցում սկզբնապես որպես արտապաշտամունքային հորինված ու հետո միայն եկեղեցու կողմից սեփականացված ստեղծագործությունների խնդիրը։ Դիտելի և կարևոր պարագա է, որ «Յայս յարկ նուիրանաց»-ը, օրինակ, XIII և անգամ XIV դարերում գաղափարված շարակնոցներից մի քանիսում գրեթե անխազ է տակավին[174] այն դեպքում, երբ խնդրո առարկա երգի մեղեդին ունի բավական հարուստ հյուսվածք։ Եվ հետո՝ նաև Շնորհալու երգերի խազագրությունները տարբեր գրչագրերում երբեմն զգալի տարբերություններ են հանդես բերում։ Մի կողմ թողնենք այնպիսի տվյալ, ինչպիսին է, ասենք, Աստվածածնի վերափոխման երկրորդ օրվա կանոնի օրհնությունը («Այսօր զանճառելի ծննդեան քո տէր») XVI դարում գաղափարված շարակնոցներից մեկում անսպասելիորեն բձ. նշանակելը[175] (դկ.-ի փոխարեն), որ կարող է և պատահական սխալմունք լինել։ Պատահականությամբ չենք կարող բացատրել արդեն այն, երբ Վարդանանց հանրահայտ «Նորահրաշ» երգի մեջ առաջին խոսքի երրորդ (որոշիչ) վանկի վրա մի գրչագրում «փուշ» է դրված լինում, մյուսում՝ «թաշտ» (հմմտ. 9838 և 8542 վկայակոչված ձեռագրերի համապատասխան երեսները՝ 104բ և 377ա) (տե՛ս էջ 50)։

Այնպես որ, նույնիսկ խազագրության արվեստի բարձր ծաղկման ժամանակաշրջանում, Շնորհալու ստեղծագործության պահպանման հիմնական մի-

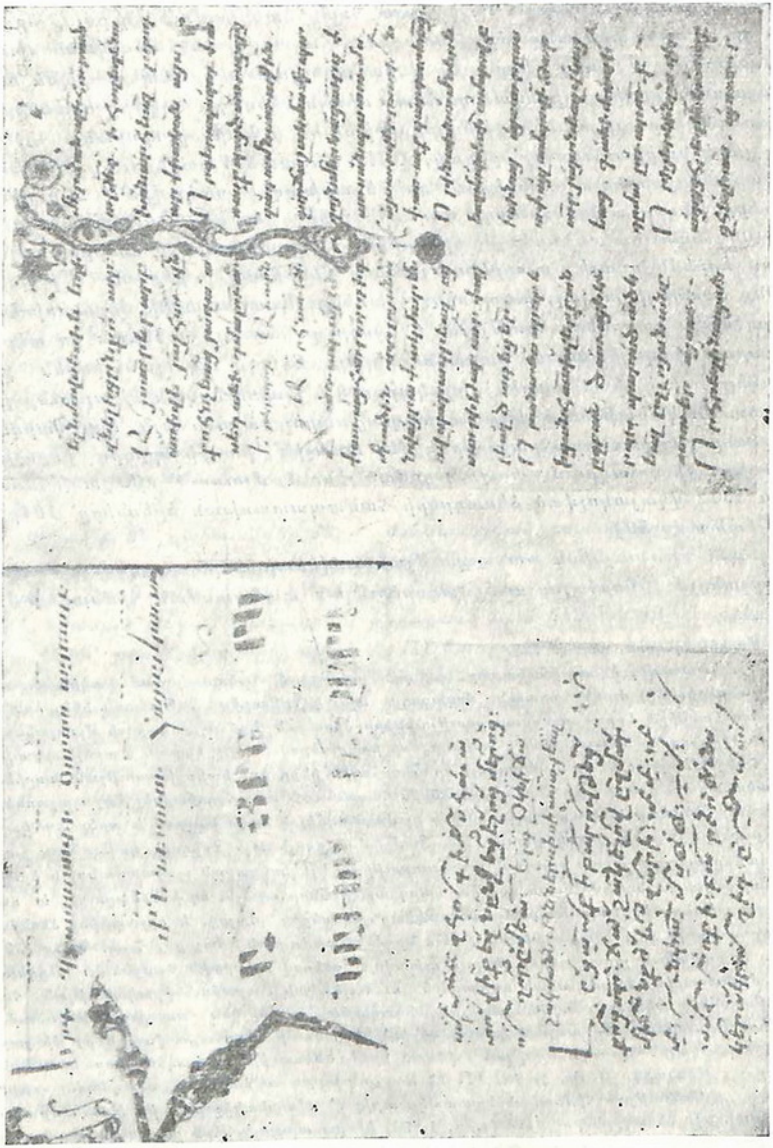
---

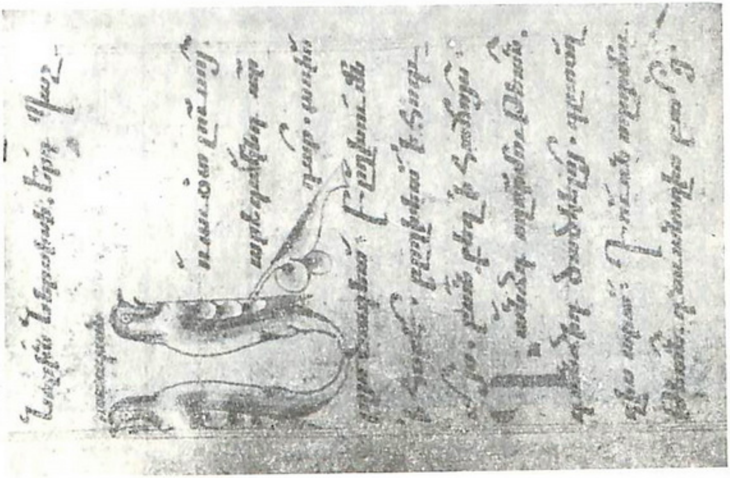
172 Մատենադարան, ձեռ. № 435։

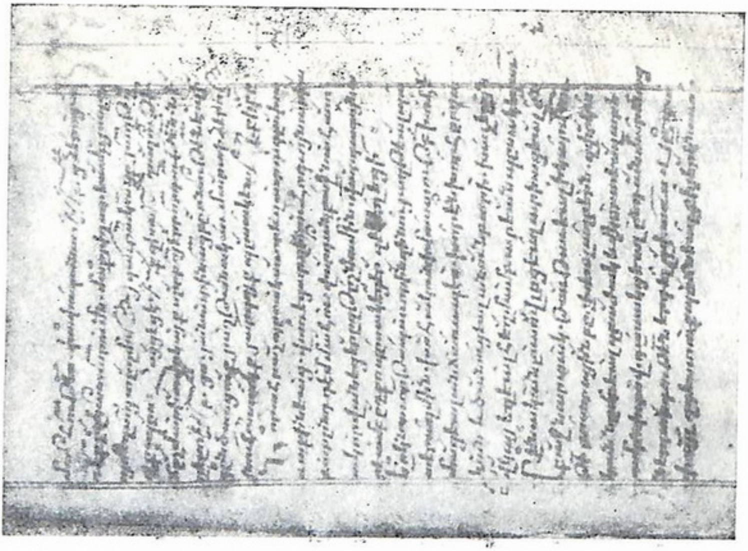
173 Դա կատարվել է աստիճանաբար, դանդաղ ընթացքով, հակառակ ժամանակին գործադրված ջանքերի։ Այդ մասին առաջին հոգացողը եղել է Գրիգորիս Գ Պահլավունին, որն իր բանաստեղծ-երաժիշտ եղբոր ստեղծագործությունները ծիսական համապատասխան մատյանների մեջ ներմուծելու գործը նախաձեռնել է կաթողիկոսի իրավունքով և՝ եթե կարելի է ասել՝ պատվիրատուի հանգամանքով։ Պետք է ընդունել, որ Շնորհալին ինքը ևս, կաթողիկոսության տարիներին, բնականաբար, ձգտել է իր հորինած երգերին հաստատուն տեղ հատկացնել հայ պաշտոներգության մեջ։ Շնորհալուց հետո Գրիգոր Տղան էլ մտահոգվել է նույն խնդրով և արել նոր կարգադրություններ։ Ինչպես տեղեկացնում է Մ. Չամչյանը՝ «սոյն այս Գրիգոր կաթողիկոս խորհրդով Լամբրոնացւոյն արար զբազում կարգաւորութիւնս յեկեղեցական պաշտամունս, և եբարձ յայնց զնորամուտ խանգարմունս. և զոր ինչ կարգեալ էր Շնորհալւոյն, եդ ի Տօնացուցի. և զամենայն շարականս և զերգս նորա հրատարակեաց յեկեղեցիս հայոց. և որչափ ինչ ձեռնհաս եղև՝ պայծառացոյց զբարեկարգութիւնս» (տե՛ս նրա՝ «Պատմութիւն հայոց», հատ. Գ, էջ 159)։ Բայց դա էլ բավական չեղավ գործը թեկուզ գլխավոր գծերով ավարտին հասցնելու։ Արգելակում էր միջնադարին, ձեռագրական աշխարհին ու հայկական տարածուն իրականության հատուկ ընթացքների ակնհայտ ու հասկանալի դանդաղությունը։ Վերջինս շատ բնական լուծում է տալիս նաև Ս. Ճեմճեմյանի ապրած կասկածներին՝ նկատմամբ Շնորհալու (և այլոց) մի շարք երգերի հեղինակային պատկանելության (հմտ. նրա՝ «Ձեռագիր շարակնոցները և անոնց կանոնները», Վենետիկ, 1970, էջ 10, 11, 12 և այլուր) (առանձնատիպ «Բազմավեպ»-ից)։ Ի դեպ, այս աշխատության հիմնական նպատակը ուրիշ է՝ «մատնանիշ ընել թե կանոն մը ինչ ձևերով կհայտնվի ձեռագիրներու մեջ» (անդ, էջ 7), և նրա արդյունքներն ընդհանրապես օգտակար պետք է որ լինեն, եթե բաղդատվեն ու համադրվեն հայ Շարակնոցի բովանդակությանը, կառուցվածքին և պատմությանը վերաբերող մատչելի մյուս բոլոր տվյալների հետ։

174 Մատենադարան, ձեռ. № 8474, էջ 305բ. № 1578, էջ 251ա և այլն։

175 Մատենադարան, ձեռ. № 8542, էջ 298բ։







ջոցներից մեկը եղել է նաև՝ չափանմուշ եղանակների համակարգի իմացության վրա խարսխված բանավոր ավանդույթը։ Իսկ ավելի ուշ, խազավոր գրչագրերի գործնական նշանակության նվազման պայմաններում, քննարկվող երգերը հարատևում են եթե ոչ բացառապես, գոնե գլխավորապես՝ բանավոր ավանդությամբ, հոգևոր արժեքները ուսուցչից աշակերտին, ավագ սերնդից կրտսերին փոխանցելու միջոցով, որը եկեղեցական պահպանողական միջավայրի պայմաններում եղել է բավականին հուսալի ու արդյունավետ[176]։ Բայց այնպիսի մի պատմաշրջանում, երբ հայ մշակույթի ընդհանուր անկման ընթացքում, զարգացած ավանդատիրության մեր երգարվեստը նոր ժամանակներին փոխանցվում էր քանակական ու նաև որակական կորուստներով[177]։ Ահա թե ինչու, ի տարբերություն, ասենք, V—X դարերի երաժշտական հուշարձանների, որոնց վրա զարգացած ավանդատիրության շրջանում նոր, ավելի բարձր մակարդակի շերտավորումներ կարող էին բարդվել և մասամբ իրոք բարդվել են, X—XIV հարյուրամյակների հայ գեղարվեստական արտադրանքը, մասնավորապես Շնորհալու երգերը, մանավանդ նրանց եղանակները, քննելիս բացահայտում ենք ոչ թե հետագա ճոխացման, այլ՝ ընդհակառակը՝ խանգարման դեպքեր։ Եվ անտարակույս ճիշտ է Ալիշանը, երբ Շնորհալու երգերի եղանակների մասին գրում է, թե «շատերն ի սկզբան ավելի ներդաշնակավոր և ավելի քաղցրանվագ կրնամք համարիլ»[178]։

Ըստ այսմ, մենք մեր խնդիրը բնականաբար տեսնում ենք, նախ՝ հետագա խանգարումից զերծ մնացած, որով և իրենց գեղարվեստական մակարդակը գեթ ընդհանուր առմամբ պահպանած կոթողները գտնելու մեջ։ Եվ այս գործում մեզ առաջնորդ ունենք՝ Շնորհալու արվեստի ոճի վերաբերյալ ձևակերպված դրույթները, ինչպես նաև միջնադարյան գրչագրերը՝ նրանց մեջ հավաքված երգերի գրական խոսքերի տաղաչափությունը, ձայնեղանակների նշումներն ու երբեմն նաև խազերի հյուսվածքը։

Այս կետերի կապակցությամբ լոկ հայտարարություն արած չլինելու համար, բերենք մի-երկու օրինակ։ Վերցնենք, նախ, «Նորաստեղծեալ»-ը։ Սրա գրական խոսքը խստորեն չափված մի պարզ ոտանավոր է։ Քառավանկ երկու անդամներ (կամ ոտքեր) առաջ են բերում մի տող. երկու տողը՝ իմաստային մի ամբողջություն. և չորս այսպիսի երկտողեր՝ մի տուն։ Նույն կառուցվածքն ունի երգի հայանի եղանակը ևս։ Գրական յուրաքանչյուր տողին համապատասխանում է երաժշտական մի «տող». այսպիսի երկու «տողերն» առաջ են բերում երաժշտական մի նախադասություն (ֆրազ), որն ավարտվում է կիսահանգաձևով։ Իսկ վերջին նախադասությունը՝ վերջնահանգաձևով։ Տողերի, երկտողերի ու սրանցից կառուցվող տների համաչափությունը լրիվ անդրադարձված է նաև երգի խազագրության մեջ, նրա հստակ, յուրատիպ խազաշարքերում։ Դարձյալ՝ երգի եղանակի (սրա երկու տարբերակների էլ) քննությունը ցույց է տալիս, որ այն ունի ոչ միայն պարզ կառուցվածք, այլև

176 Հմմտ.՝ Ե. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 133—134։

177 Այլևս չենք խոսում հայ հոգևոր մշակույթին ևս ուղղակի թե անուղղակի այնքան վնասած մեծ կոտորածների ու նախճիրների մասին, որոնցից վերջինը՝ առաջին աշխարհամարտի ընթացքին՝ իր պատճառած կորուստներով գերազանցեց ամեն բան։ Հմմտ. մեր հոդվածաշարը՝ Հուշամատյանների հետքերով (Եղեռնը և մեր երաժշտական կորուստները), «Էջմիածին», 1965, № № 2—4, 5—7, 1966, №№ 8,9—10 (հարմար առիթով շարունակելու ենք այս շարքը)։

178 «Շնորհալի և պարագայք իւր», էջ 93։

մեղեդիական պարզ, լակոնական գիծ ու պարզ կշույթ, որում չափական մեկից ավելի արժեքով վանկը հանդիպում է միայն վերջնահանգաձևում։ Եվ նույն պատկերը մենք տեսնում ենք նաև երգի խազագրության մեջ։ Այն նոսր է ու իրացված՝ գլխավորապես չափական մեկ միավորի արժեքով ընդամենը մի քանի նշանի օգնությամբ, ինչպիսիք են՝ «բութ»-ը, «փուշ»-ը, «ծունկ»-ը, «խունճ»-ը։ Ամբողջ տան միայն վերջին երկու վանկերի վրա են երևում «երկար վանկ» նշանակող «բենկորճ»-ը, «վերնախաղ»-ն ու «երկար»-ը[179]։ Այստեղից պարզ է, որ «Նորաստեղծեալ»-ը ընդհանուր առմամբ պահպանվել է անաղարտ վիճակում։

Քիչ այլ է պարագան, ասենք, հանգստյան «Արարիչ և մարդասէր, անոխակալ և բարեգութ» երգի դեպքում։ Այն մեզ հասել է արտաքին կառուցվածքի աղճատումով։ Ինչպես պարզորոշ երևում է գրչագիր և տպագիր մի ամբողջ շարք ժողովածուներից, երգն ունի տասներկու տուն, որոնց սկզբնաբառերն են՝ Ա «Արարիչ և մարդասէր», Բ «Յորժամ գրեալքն կատարին», Գ «Ի վերինն Երուսաղէմ», Դ «Թագաւոր փառաց Քրիստոս», Ե «Ի դնել բեմին», Զ «Յորժամ հնչիւն փողոյն», Է «Ահեղ խորհուրդ քահանային», Ը «Մովսէս աստուածախօս», Թ «Տրտմահաղորդ չարչարանօք», Ժ «Զարհուրեցան զօրք երկնային», ԺԱ «Ուրախացան ազգք մարդկան», ԺԲ «Աղաչանօք սրբոյ խաչին»։ Սրանք կազմում են մի գեղեցիկ ամբողջություն, որ և չարչրկված է մեր Զայնագրյալ Ժամագրքում։ Այստեղ երգի առանձին տները ինքնուրույն պատկերների են վերածվել ու հատկացվել տարբեր օրերի. Ա տունը՝ «Առաքելոց», Բ տունը՝ «Մարգարէից», Դ տունը՝ «Ծաղկազարդի և Համբարձման», Գ և Ը տները՝ «Վարդավառի», ԺԱ տունը՝ «Յարութեան» և այլն։ Այնուհետև, իրարից անջատված այս տներից երկուսը (Թ և Ժ), եղանակված են նաև գկ. ձայնում, որ հետսամուտ է, դառնելով խոսքի ու երաժշտության շեշտադրության արհեստական համապատասխանեցվածությունից։ Իսկ ընդհանրապես Ժամագրքում պահպանված են միևնույն եղանակի՝ բանաստեղծության այլևայլ տների հետ զուգորդվող ծանր ու միջակ (կամ չափավոր) երկու տարբերակներ. ծանրը՝ ավելի դձ.-ին հարող, և միջակը՝ դկ. գունավորությամբ։

Տպագիր ու գրչագիր շարակնոցներում երգիս ձայնեղանակային նշումները երբեմն նույնիսկ հակասում են իրար։ Իսկ խազագրությունը (մի կողմ դնելով այլազան «տարընթերցվածները») գրչագրերում կարծես ավելի մոտ է ծանր տարբերակին և ընդհանրապես 12 տների համար միատիպ է[180], բացի

---

179 Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 1576, էջ 273ա։

180 Համա.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 1625, էջ 379բ և № 1578, էջ 313բ (ուր երգս ձայնեղանակային նշում չունի). № 1606, էջ 64ա—65ա (որտեղ երգը զետեղված է Շնորհալու գկ. մյուս ստեղծագործությունների շարքում). № 1576, էջ 353բ, ձայնեղանակային նշումն է՝ գձ. (հավանաբար վրիպակ է, բայց պետք է ուղղել դձ. թե՞ դկ.՝ հարց է)։ «Շարակնոց», Ամստերդամ, 1665, էջ 696. այստեղ էլ մեզ հետաքրքրող նշումն է՝ դձ., ու, թերևս հետևելով Ոսկան Վարդապետին, շարակնոցի հնատիպ ու տպագիր մյուս գրեթե բոլոր օրինակների հրատարակիչները կրկնում են այն։

Ի գիտություն մասնագետներին նշենք նաև, որ գրչագրերին ծանոթանալիս կարելի է հանդիպել այս կամ այն երգի (ինչպես Շնորհալու, այնպես և այլոց գրչին պատկանող ստեղծագործությունների) ձայնեղանակային նշման հարցական կամ քննելի ուրիշ դեպքերի ևս։ Այսպես, Մատենադարանի № 6101 ձեռագրում, օրինակ, «Նորաստեղծեալ»-ն ունի բձ. նշումը (էջ 177ա). իսկ Սահակ Պարթևի երգերից ավագ երեքշաբթի օրվա «Ահաւոր ես թագաւոր»-ը՝ բկ (էջ 6ա)։

№ 1576 ձեռագրից, ուր խազավորված են ստեղծագործության առաջին մեկ-երկու և վերջին տները միայն: Մյուս տներում խազերի համար տեղ է թողնըված, բայց չի լրացված: Արդյոք գրիչը որոնել է և չի՞ գտել դրանց համապատասխանելիք խազագրությունը: Ինչպես էլ որ եղած լինի, մեզ զբաղեցնող (ու ստորև հատուկ քննության ենթարկվող) եղանակի չափավոր տարբերակը ևս որևէ առումով կասկածի տակ առնել չենք կարող: Նախ՝ որովհետև նրանում շատ բնական է խոսքի ու երաժշտության կապը. հետո՝ տրամաբանական է, որ 12 տուն ունեցող երգի մի շարք հատվածներում (ինչպես դա հուշում է նաև 1576 ձեռագիրը) եղանակը տարբերակվի. և վերջապես՝ սույն և նման դատողություններում գլխավորապես խազագրության (այն էլ արտաքին) տվյալներից մեկնելու համար պետք է անվաղն ծանոթ լինել երգի խազավորումը պարունակող քիչ թե շատ կարևոր բոլոր գրչագրերին[181]: Առայժմ, որպես խազագրությունների թեկուզ արտաքին տվյալների հաշվառմամբ կատարված ու մեր նյութին վերաբերող ընդունելի եզրահանգման մի այլ օրինակ՝ կարող ենք հիշեցնել հետևյալը: Ինչպես ճիշտ նկատել է դեռևս Ե. Տնտեսյանը, փաստորեն ուշ միջնադարի ընթացքում է ընդհանրացել արևագալի երգերը հորդոր եղանակելու, և դրանց մեղեդիների բարդ հյուսվածքը (որ հայտնի երևում է մի ամբողջ շարք խազավորումներից), նույն երգերի հորդորակներին հատկացնելու անտեղի սովորույթը[182]:

Գալով Շնորհալու արվեստի ոճի հարցին, պետք է նշել հետևյալը: Ղ. Ալիշանը, ապա և Մ. Աբեղյանը, Շնորհալու բանաստեղծական խառնվածքի մասին խոսելիս, իրավացիորեն ընդգծել են, թե Նարեկացու համեմատությամբ նա հանդուգն ու անզուսպ չէ հոգու և մտքի թռիչքներում, այլ չափավորված. ալեկոծ, փոթորկոտ, հեղեղանման չէ ծավալման ընթացքում, այլ մեղմ, քնքուշ ու հեզասահ. սակայն նվազ ազդեցիկ չէ, քան Նարեկացին, ներկայացնելով տխրանուշ, գորովագին, սրտաբուխ, լուսապայծառ զգացմունքների ու վսեմ մտքերի վերին աստիճանի մարդկային, բարեձև ու ներդաշնակ մի աշխարհ: Այս բնորոշումը մեծ օգնություն է ցույց տալիս՝ Շնորհալուն նաև որպես երգահանի ըմբռնելու գործում և ընդհանրապես իր հաստատումն է գտնում նրա երաժշտական արտահայտվելակերպի ոլորտներում ևս: Հայագիտական գրականության մեջ նույնպես նշված է, որ սույն հանգամանքը բացատրվում է ոչ միայն Շնորհալու անհատական խառնվածքով, այլև նրա ավելի աշխարհականացած, լուսավորյալ դարաշրջանով, երբ հայ իրականության մեջ վերացել էին Նարեկացու ժամանակների խստակրոն բարքերն ու ինքնախարազանման դաժան հոգեբանությունը: Որ դա իրոք այդպես է, երևում է,

---

181 Ընդ սմին բացառված չէ, որ դրանից հետո էլ խնդիրը մնա առկախ (հմմտ. խազագրության արվեստին կամ նաև դրան վերաբերող մեր հոդվածներից մի երկուսը ևս՝ Ուշ միջնադարյան երաժշտական բանաքաղված մի հոդված, «Լրաբեր» ԳԱ, 1968, № 3. Կոմիտասի մտորումները տրոհության և առոգանության նշանների հարաբերության մասին, «Լրաբեր» ԳԱ, 1970, № 8. Կոմիտասը և հայկական խազերի վերծանության խնդիրը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 4. Ութ-ձայնի սկզվածքները, «Էջմիածին», 1972, № 2. Գրիգոր Գապասաքալյանի «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», 1973 № 11):

182 Տե՛ս Նկարագիր երգոց, նշվ. հրատ., էջ 76 («Արևագալի երգերն ալ տեսակ մը ստեղի են... իրենց խազերուն դրությանը նայելով, բայց ներկա սովորությունը թեև առանց եղանակը պահեր է, բայց հորդոր կերգե ...և ընդհակառակն՝ առանց հորդորակները ծանր կերգե, որք պետք է հորդոր ըլլան նկատմամբ թե՛ իրենց խազերուն և թե՛ անվան» և այլն):

նախ՝ Շնորհալու երգերի գրական բնագրերից, նրանցում առկա աշխարհիկ տարրերի նոր որակից. և դա ցույց է տրված արդեն գրականագիտության էջերում:

Հայ երաժշտագիտության մեջ Ա. Պատմագրյանը բարձրացրել է Շնորհալու հոգևոր երգերի եղանակներում հանդիպող աշխարհիկ տարրերի հարցը[183]: Ըստ որում հեղինակն այն միտքն է հայտնել, որ Շնորհալին իբր առաջինը, հայ եկեղեցական երգաստեղծության մեջ, օգտագործել է մեր ժողովրդական երաժշտության ձայնեղանակները («գամմաները», ինչպես ասում է նա, ապահովաբար՝ Սպ. Մելիքյանի հետևողությամբ)[184] և կշռույթաձևերը: Այս առթիվ հարկ է նշել, որ, ինչպես գիտենք, հայ հոգևոր երգաստեղծության հիմքը կազմող ձայնեղանակները սկզբից ևեթ փոխառնված են եղել ազգային ժողովրդական և գուսանական երաժշտությունից[185], որի կշռույթաձևերը

183 Տե՛ս Ա. Պատմագրյան, Ժողովրդական արվեստի տարրերի գործածությունը հայ եկեղեցական երգերի մեջ ԺԲ դարում, Փարիզ, 1955:

184 Հմմտ.՝ Սպ. Մելիքյան, Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա, Թիֆլիս, 1914, էջ 50—57:

185 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, Երևան, 1964:

Քիչ է ասել, որ հոգևոր մասնագիտացված և աշխարհիկ ժողովրդական ու գուսանական արվեստների լեզվա-ոճական ընդհանրության հարցն ունի սկզբունքային նշանակություն: Այդ ընդհանրությունը (ավելին՝ միասնությունը) անհրաժեշտ նախապայման էր մասնագիտացված արվեստի ծագման համար իսկ, ճիշտ այնպես, ինչպես ոսկեդարյան գրաբարի ձևավորման համար էլ անհրաժեշտ նախապայման էր ժամանակի խոսակցական լեզվի հետ նրա ունեցած ընդհանրությունն ու միասնությունը: Այս պարագան հստակ չըմբռնելու դեպքում անխուսափելիորեն սխալ կլինեն հայ հոգևոր մասնագիտացված երգարվեստի ամենակարևոր կողմերից մեկի մասին կազմվելիք պատկերացումները: Միշտ, երբ առիթ ենք ունեցել խոսելու անցյալի մեր երաժշտության տարբեր երևույթների կամ բանաստեղծ-երաժիշտ-գիտնական դեմքերի շուրջ, հատկապես շեշտել ենք սույն հանգամանքը (հմմտ.՝ Давид Непобедимый и армянская музыка, „С. М.", 1968, № 8. Из литературного наследия Комитаса, „С. М.", 1969, № 10. Կոմիտասը և Նարեկացու տաղերը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1969, № 3): Աշխարհիկ ու եկեղեցական արվեստների հիշյալ փոխադարձ կապերը ճիշտ հասկանալուն կարող են օգնել նաև հին ու միջնադարյան Հայաստանի երաժշտա-տեսական-գեղագիտական հարցերի լուսաբանությունը և աշխարհիկ գուսանական ու աշուղական երգարվեստի մի շարք խնդիրների քննարկումը մեր հետևյալ հոդվածներում ևս. Մի էջ հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական տեսությունից, «Բանբեր Մատենադարանի», 1960, № 5. Էջեր հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական գեղագիտությունից, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), 1961, № 2. Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, «Բանբեր Մատենադարանի», 1962, № 6. Հարատևություն, որ պիտի ժառանգել, «Սովետական արվեստ», 1962, № 12. Սայաթ-Նովայի հայերեն երգերի եղանակների մասին, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), 1963, № 10. Էջեր հայկական միջնադարյան երաժշտական գեղագիտությունից (X—XV դդ.), «Էջմիածին», 1963, № 11. Ներդաշնակության հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում (V—VI դդ.), «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1966, № 1. Ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքը Հայաստանում միջին դարերում (X—XV դդ.), «Բանբեր Մատենադարանի», 1967, № 8. Հին Երևանի երաժշտական դիմանկարից, «Սովետական արվեստ», 1968, № 10. Շարա Տալյանն ու հայ երգը «Սովետական արվեստ», 1969, №2. Կոմիտասի «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն պատմա-քննական լույսի տակ, ԳԱ «Լրաբեր», 1969, № 11. Քննական տեսություն Հայոց հին և միջնադարյան երաժշտական պատմության (առանձնատիպ ԳԱ «Լրաբեր»-ի 1970 № 10 և 1971 №№ 1, 5 և 9-ից): Նույնիսկ Թամբուրի Հարությունը, իր «Արևելյան երաժշտության Ձեռնարկ»-ով, որոշակիորեն կապված է հայ հոգևոր արվեստի, մասնավորապես նրա տեսության հետ ևս, քանի որ առնվազն հիմնական հնչյունաշարի որոշման կարևոր հարցում նա ակներևաբար հաշվի է առնում նաև հայ եկեղեցական երաժիշտների շրջանում կենցաղավարած ըմբռնումները: Տե՛ս Тамбурист Арутин, Руководство по восточной музыке, Ереван, 1968 (աշխատությամբ Ն. Թահմիզյանի):

նույնպես, տարբեր ժամանակներում տարբեր չափով, տարերայնորեն կամ ենթագիտակցաբար ներթափանցել են եկեղեցական արվեստի մեջ։ Բայց եթե խոսքն այն մասին է, որ Շնորհալին, հատկապես կշռույթաձևերի հարցում, գիտակցական հատուկ մղումով դիմել է ժողովրդական արվեստին և փայլուն կերպով օգտվել նրանից, ապա դա անտարակույս ճիշտ է։

Պատմագրյանը երեք օրինակ է բերում՝ «Նորաստեղծեալ»-ը, «Առաւօտ լուսոյ»-ի Պահոց կիրակիներին երգվող տարբերակն ու «Այսօր անճառ»-ի պատկերներից «Տարածեալ ձեռք ընդ ձեռաց»-ը, որոնցում իրոք անդրադարձված են հայ ժողովրդական երգային ու պարերգային կշռույթներ։ Սրան պետք ավելացնել, որ Շնորհալու հոգևոր երգերում հանդիպում են աշխարհիկ արվեստից եկող ուրիշ կշռույթներ էլ, ինչպես օրինակ՝ քայլերգի կշռույթը։ Այն պարզորոշ զգացվում է ոչ միայն վերն հիշատակված «Քրիստոս ի մէջ մեր»-ում (որը քայլերգի տեսակային հատկանիշներն իսկ առավել հստակ պահպանած հազվագյուտ մի նմուշ է, իր հերոսական շնչով և բարձր տրամադրությամբ), այլև Հայրապետաց կանոնի խորհրդավոր ու հանդիսավոր գձ. հետևյալ օրհնության մեջ, որտեղ քայլերգի կշռույթը ելևէջին հաղորդում է պիրկ, հավաք, կազմակերպված, կամային-առնական նկարագիր։ Ընդ նմին ուշագրավ է կշռույթի պարբերականության նուրբ խախտումը, հատուկ հնարանքի՝ 1—2 և 2—3 տողերի սահմանագծում երաժշտական կենտ ոտքի («տակտի») վարպետ օգտագործման միջոցով, որ առհասարակ նշմարվում է հայկական հոգևոր հնագույն այլ երգերում ևս (տե՛ս էջ 56)։

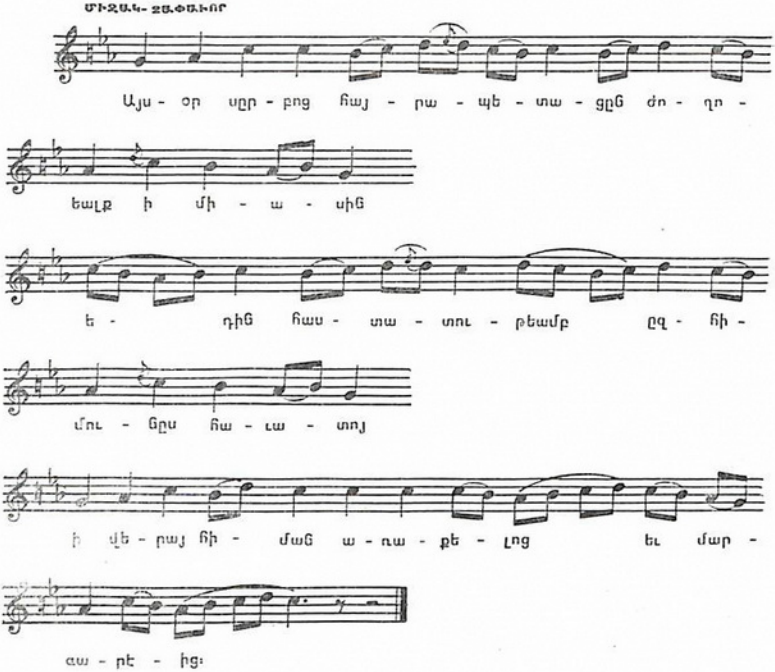
Մեծ Երգեցողի երաժշտա-բանաստեղծական խառնվածքի, արտահայտվելակերպի ու նրա եկեղեցական գործերի մեջ աշխարհիկ անսքող տարրերի առկայության հարցերը, արվեստագետի ժառանգության ուսումնասիրությանը վերաբերող առավել ընդհանուր հարցերից են։ Քիչ ավելի մոտիկից ծանոթանալով նրա ստեղծագործությանը, և հենց նույն հոգևոր երգերին, մենք կանգնում ենք մի շարք այնպիսի խնդիրների դեմ հանդիման, որոնց լուծումը, անգամ քիչ թե շատ բավարար չափով, դժվար է տալ միանգամից։ Այդ խնդիրները, ի վերջո, կապվում են երկու խոշոր հարցերի՝ վերը թվարկված բազմաթիվ ու բազմապիսի երգերի հորինման ժամանակագրական գեթ մոտավոր կարգի լուսաբանությանը (որի համար ձեռքի տակ եղած նյութերը չափազանց սակավ են)։ Ըստ այդմ՝ Շնորհալու ստեղծագործական երկար ուղու վրա հեղաշրջման բնական փուլերի որոշմանն ու դրանով՝ նրա երաժշտաբանաստեղծական ճաշակը, ոճն ու գեղագիտական ըմբռնումները իրենց զարգացման մեջ քննելուն։

Արդարև, Շնորհալու պաշտամունքային գործերի մեջ (սաղմոսատիպ պարզագույն երգերից[186] մինչև զարդոլորումներով հագեցած ծավալուն ձևերը) նկատվում է ուրվագծերի (սքեմաների), կառուցվածքների, այլև հայոց ութ ձայնեղանակների գործնական կիրառության կերպերի այնպիսի մի բազմազանություն[187]. և դրա հետ մեկտեղ՝ գեղարվեստական մակարդակների այն-

186 Ինչպիսին է, ասենք, աղուհացից Դ կիրակիի կանոնի գկ. տեր երկնիցը։

187 Այստեղ նույնիսկ ոճական ուրույն կղզյակներ գոյացնող միավորներ կան, ինչպես օրինակ Ճաշու երկու «Գովեա»-ները, որոնք բձ. ձայնեղանակի չափազանց հետաքրքիր ու ինքնատիպ, աղատ իրացումներ են։ Ի դեպ, Մ. Եկմալյանը իր «Պատարագում» աշխատել է դրանց մեղեդիները ենթարկել բձ. ձայնեղանակի սովորական կաղապարին։ Հմմտ.՝ Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Լայպցիգ, 1896, էջ 254—256։ Ընդհանրապես ասած, սակայն, ավանդական մեղեդիների

ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՑ ՀԱՅՐԱՊԵՏԱՑՆ
(Ա.Հ. Գ.Ձ.)



պիսի բազմաստիճանություն (չքնաղ գլուխ-գործոցներից մինչև լավ, միջակ ու անգամ հետևակ երգեր[188]), որ միանգամայն անհրաժեշտ ու ինքնըստինքյան հասկանալի է դառնում վերոհիշյալ հարցերի բարձրացումը։ Անցյալում գրականության մեջ կարծիք է հայտնվել, թե Շնորհալին իր պաշտամունքային երգերը հորինել է հիմնականում կաթողիկոսության տարիներին (1166—1173)[189]։ Մ. Օրմանյանը տրամաբանության զորությամբ եկավ համոզման, որ Շնորհալին իր այդքան շատ երգերը չէր կարող գրած լինել կաթողիկոսության շրջանի մի քանի տարիներում, առաջացյալ տարիքի մեջ[190]։ Այնինչ Շնորհալու կենսագիրը հստակ տեղեկացնում է, թե տակավին Գրիգորիս Գ կաթողիկոսը, մի կողմից՝ գիտակցելով հայոց պաշտոներգության թերին ու պակասը, և մյուս կողմից՝ բարձր գնահատելով իր կրտսեր եղբոր Ներսեսի

անհատականացված գծերի նման համահարթեցումներ հազվադեպ են Եկմալյանի «Պատարագում»։ Տե՛ս մեր հոդվածաշարքը՝ Մակար Եկմալյան (կյանքը, ստեղծագործական դիմանկարը, ստեղծագործական ժառանգությունը), «Էջմիածին», 1958, № № 2—3, 4 և 5։

188 Ամեն դեպքում սակայն, դատելով՝ ստեղծագործության շնորհալիական չափանիշների տեսանկյունով։

189 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 92։

190 «Ազգապատում», հտ. Ա, էջ 1401—1402։

ստեղծագործական բացառիկ տաղանդը, հանձնարարել է նրան հատուկ զբաղվել հոգևոր երգ-երաժշտության կարգավորության ու հարստացման գործով։

«Իսկ սուրբ հայրապետն Գրիգորիս,—կարդում ենք այնտեղ,—յորժամ տեսանէր զայսպիսի անճառելի շնորհս և զիմաստութիւնն՝ աղբերաբար յառաջ եկեալ յեղբօրէն ի սրբոյն Ներսեսէ, խնդրէր հարաշատաբար հոգևոր սիրով ի նմանէ արծարծել այնուհետև զաստուածային շնորհն և լցուցանել զթեբին ի կարգս եկեղեցւոյ՝ յիշատակ նոցունց ի սուրբ եկեղեցի ապագայիցն թողլով։ Որոյ ընկալեալ զհրամանս և զաղաչանս աստուածայնոյ հայրապետին, սկսանէր երգել զերգս հոգևոր պաշտամանց, զոր պակաս և թերի գտանէր. և սուրբ ձեռինն գրով աւանդէր մանկանց եկեղեցւոյ՝ որք ժողովեալ լինէին առ նոսա յամենայն գաւառաց ի սպասաւորութիւն սրբոյ աթոռոյն, արք իմաստունք և շնորհազգեացք՝ յեպիսկոպոսաց և վարդապետաց, ի քահանայից և ի սարկաւագաց։ Զի ոչ ինչ էր նոցա ըստ այնմ ժամանակի սիրելի, բայց եթէ ընտրելոց արանց և առաքինեաց ժողով»[191]։

Մտաբերելով, որ Գրիգորիս Գ-ն 1113 թվականից կաթողիկոս էր արդեն, իսկ Շնորհալին էլ 1121-ին հորինել էր իր «Վիպասանությունը», սխալված չենք լինի, եթե այստեղ մեջբերված խոսքերից հետևցնենք, թե վերջինս 1130-ական թվականներից կարող էր ձեռնարկած լինել հոգևոր երգերի ստեղծմանը։ Սակայն դեռևս չգիտենք, թե ի՞նչ տարեթվերի վրա կարելի է հենվել գեթ մոտավոր ճշտությամբ շրջանների բաժանելու համար Շնորհալու ստեղծագործական կյանքի մնացած 30—35 տարիները, որոնք նա նվիրեց գլխավորապես պաշտամունքային երգերի հորինմանը։ Եվ, ճիշտն ասած, այս հարցում գուցե երբեք չհասնենք լուսաբանության ցանկալի աստիճանին։ Բայց դրա կարևորության գիտակցումն իսկ օգնում է եզրակացությունների մեջ անհրաժեշտ զգուշավորություն ցուցաբերելուն և, ընդհակառակը, հարցի անտեսումը հանգեցնում է ուղղակի անընդունելի հետևությունների։ Հ. Մկրտչյանը, օրինակ, առհասարակ ճիշտ նկատելով, որ ինչպես ողջ Շարակնոցում, այնպես էլ, մասնավորապես, Շնորհալու շարականներում, մեկ ձայնեղանակի պատկանող երգերի շրջանակների մեջ պատահում են մեղեդիական տարբեր կաղապարներ, վերջիններս աշխատում է դիտել անպայման որպես հեղինակային տարբեր պատկանելության ցուցիչներ[192]։ Բայց մի՞թե հնարավոր է պատկերացնել, որ Շնորհալին, ավելի քան երեսուն տարի, սանձք՝ բկ. երգեր հորինելիս՝ միշտ պիտի դիմեր մեղեդիական միևնույն կաղապարին։ Մենք առայժմ պետք է մի կողմ թողնենք Շնորհալու ստեղծագործությունը իր զարգացման մեջ ըստ շրջանների քննելու հարցը, բայց, դարձյալ՝ ի վերջո դրան ևս որոշ չափով մոտենալու համար, այն (ստեղծագործությունը) դիտե-

---

191 «Սոփերք», ԺԴ, էջ 35—36։ Գրիգորիս Գ-ի սույն վարմունքը ավելի ևս արժեքավորվում է, երբ գիտակցում ենք, որ նա բոլոր տվյալներն ուներ իր կրտսեր եղբոր երաժշտա-բանաստեղծական հանճարը ըստ արժանվույն գնահատելու համար, քանի որ ինքը ևս օժտված էր ստեղծագործական արտակարգ շնորհքով։ Այս առթիվ ի մի բերելով Գրիգորիս Գ-ի երգաստեղծական գործունեությանը վերաբերող առ այսօր հայտնի փաստերը, կարող ենք, ի լրումն արդեն հիշատակված երգերի, նշել նաև Գեորգ զորավարին նվիրված պարականոն չորս շարականների այն կարգը, որոնց տնագլուխ տառերը կազմում են «Գրիգորիսի՝ առ Գէորգիոս վկայ» խոսքերը (Ա. Ամատունի, Հին և նոր..., էջ 47—50)։

192 Հ. Մկրտչյան. Շարականախոսություն (շարականի հեղինակները), «Լոյս», Կ. Պոլիս, 1905, № 44, էջ 1064—1065։

լով որպես տրված իրողություն, նրանում զանազանում ենք երգերի՝ տեսակային առումով ու ոճականորեն իրարից բավականին որոշակի տարբերվող ու իրար վրա ներազդած երեք մեծ խմբեր:

Առաջին խումբը կապված է շարականի տեսակին և ներկայացնում է վիպական շնչի[193] արձակ բանաստեղծության, անհավասար տողերով (բայց հաստատուն թվաքանակի անդամներով) ու նաև կանոնավոր չափված վանկային ոտանավորների հիման վրա հորինված բազմազան երգեր: Այն է՝ վանկային (կամ սաղմոսատիպ), երգային (կամ ծորերգային) և կառուցվածքային տիպի ու ավելի ազատ (չափավոր զարդոլորումներով) ծանր ստեղծագործություններ[194]: Գրական խոսքերի կառուցման վերոհիշյալ ձևերը (բացի վերջինից), ու այդ ձևերի օգտագործմամբ հորինված երգերը հայ հոգևոր երաժշտության մեջ զարգացել են սկսած V դարից:

Բոլոր տվյալները խոսում են այն մասին, որ Շնորհալին քաջ տեղյակ է եղել հայ մասնագիտացված երգաստեղծության նախընթաց ողջ պատմությանը, և, ինչպես բացահայտում է հետազոտությունը, իր շարականների մի զգալի մասը հորինել է վաղ ավատատիրության շրջանի շարականագրության ավանդույթներից ամենակենսունակների ստեղծագործական յուրացման հիման վրա: Այսպես՝ Պահոց կիրակիների կանոններում, որոնք ընդմիջում են Մեսրոպ Մաշտոցի հորինած ապաշխարության երգերի շարքերը, հանդիպում են ճիշտ վերջիններիս երաժշտության տիպային գծերի օգտագործման օրինակներ: Խիստ ցուցանշական նմուշ է, այս տեսակետից, բուն Բարեկենդանի կանոնի առձ. դարձվածք ողորմյան («Ողորմեա ինձ Աստուած: Որ զառաջինն ոչ պահելով»), որ ծավալվում է Պահոց առձ. շարքից «Ողորմեա ինձ Աստուած: Ի լսել զձայն փողոյն» երգի նույնպես դարձվածք եղանակով, ու առաջ բերում կրկնակով շրջանակված մեղեդու միևնույն հնամենի ձևը[195]: Նմանապես՝ ավագ շաբաթի երգաշարքերի վրա Շնորհալու կատարած հավելումներում նկատվում են Սահակ Պարթևի ստեղծագործության որոշ գծերը զարգացնող նմուշներ[196]: Սակայն այս դեպքում քննարկվող երևույթը երբեմն նաև բարդանում է:

---

193 Հայ Շարակնոցում հանդիպող գրական խոսքերի համար ընդհանուր՝ կշռույթի վիպական լայնաշունչ բնույթը գիտակցել են տակավին միջնադարյան գրիչները: Ահա թե ինչ է գրում նրանցից մեկը, XVII դարում գաղափարված շարակնոցի հիշատակարանում: «Ներհմտացեալք կրթա[կան] վերծանութեամբ, քաջոլորակ բաժանմամբ ձայնից երաժշտականաց, շարագրեցին զերգս շարականաց վիպասան չափաբանութեամբ, բոլոր տարոյն՝ ըստ հոլովման մեծ արուեկին, յաղագս տէրունական տօնից և ամենայն սրբոց» (Մատենադարան, ձեռ. № 1626, էջ 405բ):

194 Շնորհալու շարականներից երաժշտականորեն ավելի բարդ գործերը (ինչպես և առհասարակ հայ Շարակնոցի բարդագույն կտորները) սակավ բացառությամբ ստեղծված լինելով տաղերի ու մեղեդիների արվեստի ազդեցության ներքո, փաստորեն վերաբերում են այդ արվեստի ոլորտին:

195 Հմմտ.՝ «Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց», Վաղարշապատ, 1875, էջ 193 և 203: Մաշտոցի «Ողորմեա ինձ Աստուած: Ի լսել զձայն փողոյն» և մի շարք այլ երգերի եղանակների փոխադրությունը եվրոպական ձայնանիշերի, վերլուծությունն ու դրանց հնագույն ծագման մեր հիմնավորումը տե՛ս «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, էջ 199—201: Այս երգերից մի շարք վերջերս առաջ բերվեց նաև „Revue des Études Arméniennes" հանդեսի VII և VIII հատորներում, առանց հղումի:

196 Դա նկատել է Ա. Ամատունին ևս, քննելով մեղ զղջացնող երգերի գրական խոսքերը («Հին և նոր...», էջ 92):

Արդեն առիթ ունեցել ենք նշելու, որ մասնավորապես Սահակ Պարթևի ստեղծագործության մեջ հանդիպում են փոքրածավալ ու չափավոր զարդոլուն ծանր երգեր ևս[197]: Շնորհալին ավելի ևս ծաղկեցրել է դրանց եղանակները իր երգերում: Բայց վերջիններիս ազդեցության տակ փոխվելով նոր ժամանակների ճաշակին են համապատասխանեցվել նաև սահակյան նախօրինակները, մանավանդ, որ դրանք վերաբերվելով ավագ շաբաթվա պաշտոներգությանը, ընդհանրապես ավելի շատ են ենթարկված եղել հետագա ճոխացման բնական ընթացքին: Իրականում այսպիսին են փոխհարաբերությունները ավագ շաբաթ օրվա կանոնի օրհնության երեք պատկերների միջև, որոնցից առաջինը՝ «Պարգևատուն ամենեցուն», Սահակինն է, իսկ մնացած երկուսը՝ «Կենդանին յավիտենից» և «Կուսածին մարմնով», Շնորհալունը, և որոնք, սակայն, երեքն էլ այսօր ունեն բձ. ծանր եղանակի ոչ միայն նույն կաղապարը, այլև հյուսվածքի միևնույն բարդությունը:

Մի քայլ ևս առաջ գնալով կարող ենք ասել թե՝ բձ. ծանր երգերի այս մակարդակն է, որ ազդել է նաև ավագ ուրբաթի երկրորդ օրհնության պատկերների վրա («Արծաթախրութեամբն մոլեալ Յուդա», «Ի գիշերին յորում մատնէր», ինչքան էլ որ սրանց եղանակները փոքր-ինչ այլ կաղապարով են). և առհասարակ դուռ բացել սահակյան (և այլ) բձ. ծանր հին երգերի մեղեդիների նորանոր ճոխացման համար:

Այնուհետև, Որոտման որդիների կանոնի գկ. օրհնության մեջ («Որ էնն յէութեան») պարզ արտահայտված են նույնիսկ կանոնագլուխներից եկող մեղեդիական ինքնատիպ հանգաձևեր[198]: Իսկ Հովնան մարգարեի կանոնի գկ. ստեղի մեծացուցեն («Մարգարէն ի փորոյ կիտին») հին, մեղեդիական պարզ հյուսվածքով աչքի ընկնող ստեղիների մի արձագանքն է, հազվագյուտ վերհուշերից մեկը[199]:

Վերջապես՝ քննարկվող երգերի մեջ մտնում են նաև ստեղծագործություններ, որոնք ներշնչված լինելով նախորդ դարերի առանձին, վառ կոթողներից, Շնորհալու գրչի տակ նոր շունչ ու կյանք են ստացել: Օրինակ՝ Ղևոնդյանց «Երգեմք ձեզ երգս» համբարձին, որ հորինված է Խոսրովիդուխտի (VIII դ.) «Զարմանալի է ինձ» գովքի[200] ձայնեղանակով. կամ ավագ ուրբաթ օրվա «Այսօր ի կատարումն» օրհնությունը, որտեղ նոր հունով է զարգանում աստվածահայտնության ճրագալույցի՝ Մովսես Խորենացու գրչին պատկանող «Ծագումն հրաշալի» հոյակապ երգի եղանակի սկզբնական բնորոշ դարձված-

197 «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, էջ 195:

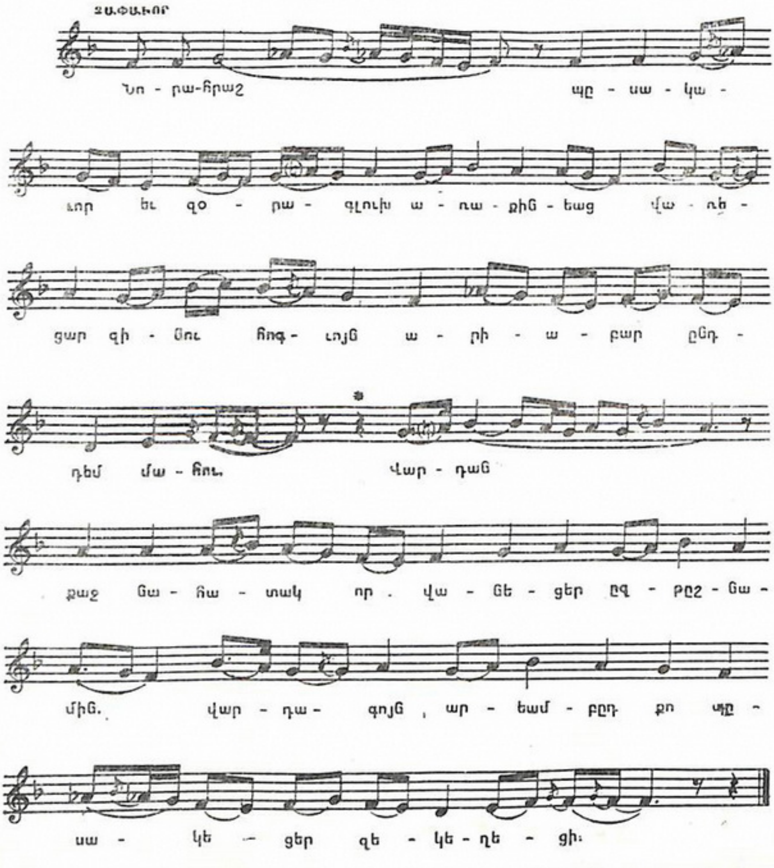
198 Հմմտ.՝ «Ձայնագրեալ Շարական», նշվ. հրատ., էջ 153. և «Երգք Ձայնագրեալք ի ժամագրոց», Վաղարշապատ, 1877, էջ 107 (ավագ ուրբաթ օրվա կանոնագլուխը):

199 Ձայնեղանակի հիմքում ընկած համաձայնությամբ (կամ դույնով) ստեղի, բայց մեղեդիական հյուսվածքով համեմատաբար պարզ ստեղծագործությունների ուրիշ նմուշներ ևս կան, որոնցից ուշագրավ է, օրինակ, հրեշտակապետաց կանոնի օրհնության («Որ յանէից ստեղծէր»)՝ Կոմիտասի ձայնագրած տարբերակը: Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Նշխարներ հայոց հոգևոր եղանակների կոմիտասյան գրառումներից. «Էջմիածին», 1969, № 12, էջ 58:

200 Սույն ստեղծագործությունը, որ դարձյալ՝ մեկն է « Revue des Études Arméniennes» հանդեսի VII և VIII հատորներում երևացած երաժշտական օրինակներից, եվրոպական ձայնագրության փոխադրելով, մանրամասն վերլուծել ենք և տեղադրել՝ V—VIII դդ. հատընտիր շարականների աստիճանաբար բարդացող բնական կարգում, տակավին մեր թեկնածուական քննաճառում. Музыкальная культура Армении V—VIII веков", Л., 1960, էջ 329—334 (ձեռ.-ը՝ Լենինի անվ. գրադարանում):

քը. և կամ Վարդանանց «Նորահրաշ»-ը, որ ընթանում է Կոմիտաս կաթողիկոսի «Անձինք նըւիրեալք» և Հովհաննես Սարկավագ վարդապետի «Անսկիզբն բանն Աստուած» կոթողային երգերի ձայնեղանակում։

ՇԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՑ ՎԱՐԴԱՆԱՆՑ
(ԱՀ. ԴԿ. ԴԱՐՁՈՒԱԾՔ)



Բայց «Նորահրաշ»-ը այս բոլորի մեջ մի առանձնահատուկ տեղ է գրավում ոչ միայն իր գեղարվեստական բարձր արժանիքներով (չասելու համար՝ կատարելությամբ), այլև նրանով, որ չնայած հնագույն ավանդույթների ու նորագույն ճաշակի՝ նրանում ձեռք բերված բնական համադրության, հնարավորություն է տալիս համեմատության միջոցով հստակ տարանջատելու հնուց եկող տարրը նորից։ Պարզվում է, որ Շնորհալին «Նորահրաշ»-ի ճարտարապետության համար անհրաժեշտ ողջ շինանյութը վերցնելով երգի վերոհիշյալ նախօրինակներից, միաժամանակ ստեղծում է նոր կերպար, օգտագործված տիպական ելևէջներին հաղորդելով ավելի արտահայտիչ ճկունություն ու ջերմ երգայնություն, իսկ ողջ կառույցին՝ ձևի ավարտվածություն՝ հատուկ

ընդգծելով, վառ ու ցցուն դարձնելով նրա բարձրակետը (օրինակում մեղեդիական այդ բարձրակետը, որ հաճախ տների մեջ զուգորդվում է երգում հիշատակվող նշանավոր անունների հետ, ստեղծելով յուրահատուկ հռետորական կոչեր, հատուկ ցույց ենք տվել, դրանից առաջ զետեղելով մի աստղանիշ ու նաև մի ձայնահատ, որ չունի Ն. Թաշճյանը) (տե՛ս էջ 60)։

Այս շարականը, վերը բերված գձ. օրհնության համեմատությամբ (որը հնգյակ-վեցյակի սահմաններում ծավալվող պիրկ ելևէջով և քայլերգային կշռույթով բնականաբար հարում է սաղմոսատիպ ստեղծագործություններին), շատ ավելի երգային բնույթի է։ Ձայնածավալը հասնում է փոքր յոթնյակի, որի սահմաններում ելևէջի ալիքաձև շարժումները, առանձին վանկերի իմաստավորված երկարաձգումներն ու կշռույթի կառուցման հաճախականությունը երգին հաղորդում են անընդմեջ հոսունություն։ Միևնույն ժամանակ, շարականը աչքի է ընկնում որոշակի զգացվող առնականությամբ, որ պայմանավորված է ձայնեղանակային հիմքով ու ծավալման վիպական շնչով։

Բնական ու տրամաբանական է ենթադրել, որ անցյալի լավագույն ավանդույթների ստեղծագործական յուրացումից հետո է հորինել Շնորհալին իր անկրկնելի այն շարականները, որոնցում իրագործված են երկարատև ու նշանակալից կուտակումներով պայմանավորված որակական աննախադեպ թռիչքներ՝ մեղեդիական նյութի թարմության, ձևի ավարտվածության և առհասարակ երաժշտական ինքնարտահայտման ու ինքնահաստատման վճռականության առումներով։ Մի աքանչելի նմուշ է, այս տեսակետից, ճաշու վերոհիշյալ գովեստներից «Յարեաւ Քրիստոս»-ը, իր վիպա-քնարական լայն ու ջերմ շնչով և կառուցիկ ձևով (տե՛ս էջ 62)։

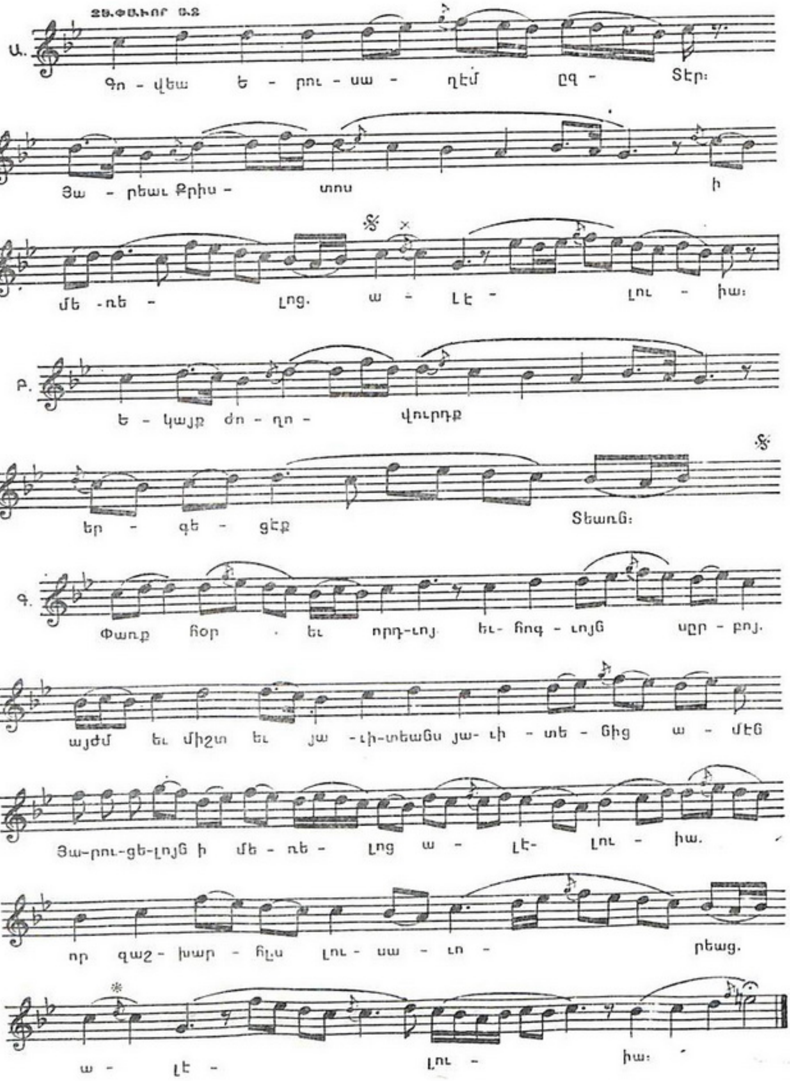
«Աձ» նշումն այստեղ նկատի ունի լոկ օրվա ձայնը։ Իսկ բուն ձայնեղանակը՝ ութնյակ ծավալի սահմաններում ազատ ու ինքնատիպ իրացված բձ. է (ինչպես ակնարկել ենք վերն էլ), ուր երկրորդ փուշ աստիճանի վրա հանգչող յուրահատուկ մի քանի պտույտներ երբեմն նույնիսկ բկ. գույնն են հաղորդում եղանակին։

Ուշագրավ է երգի հորինվածքը, որ դուրս է գալիս քառյակային ձևի սահմաններից[201]։ Շարականիս երկրորդ տունը առաջինից տարբերվում է նրանով, որ, բնականաբար, չունի «Գովեա Երուսաղէմ զՏէր» նախաբանը։ Երրորդ տան եղանակը զգալի տարբերակված ու ընդլայնված է ի հաշիվ «Փառք հօր» (...և այլն) վերջաբանի։ «Յարուցելոյն ի մեռելոց» տողում հարստանում է երգի հյուսվածքը ու ելևէջը հասնում է նոր բարձրակետի։ Իսկ դարձը կամ կրկնակը (որ երեք տներում էլ զուգորդված է «ալէլուիա» խոսքի հետ), այստեղ մեղեդին բերում է մի նոր, և, իր համարձակ զարտուղությամբ, առաջին հայացքից անսպասելի թվացող վերջնահանգաձևի, որը, սա-

---

201 Ընդհանրապես ասած, Շնորհալու շարականներում հանդիպում են հայ ժողովրդական երգարվեստում բանեցված քառյակային (կուպլետային) գրեթե բոլոր տիպարները (վերջիններիս հատուկ՝ խոսքի ու երաժշտության փոխկապվածության համարյա բոլոր կերպերը), բայց նաև՝ հիշյալ տիպարների, սահմաններից դուրս եկող ու դրանց հետագա զարգացումը ներկայացնող բարդ ձևեր։

ՅԱՐԵԱՒ ՔՐԻՍՏՈՍ



կայն, բացատրվում է շարականիս հաջորդելիք կտորի ձայնեղանակը նախապատրաստելու (անցումը ապահովելու) ձգտմամբ[202]։

Ավելի ընդարձակ ձայնածավալն ու ավելի բարդ հյուսվածքը հատուկ են ծանր շարականներին։ Վերջիններիս շրջանակներում Շնորհալին հաճախ դիմել է ածանցյալ համաձայնությամբ ձայնեղանակների, ինչպես կանդրադառնանք տակավին։ Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, սակայն, որ Շնորհալին, միևնույն ժամանակ, մի առանձին գուրգուրանք է տածել ածանցումներից զերծ, բնուղիղ հնչյասանդղակներով ձայնեղանակների հանդեպ, և իր ծանր տիպի շարականներում թողել հիշյալ ձայնեղանակների վրա խարիսխված հիասքանչ նմուշներ։ Դրանցից մեկն է՝ Պահոց վեցերորդ կիրակիի կանոնի բձ. օրհնությունը («Որ ըղխորհուրդ քո գալստեանդ»), իմաստուն պարզություն պգեցած հազվագյուտ գեղեցկությամբ, ունկնդրի ճիշտ հոգուն ուղղված անվերջ ծորող մեղեդիով, մարդկային ջերմ, անմիջական ու սրտաբաց զգացումով և անհատակ քնարականությամբ (տե՛ս էջ 64)։

Ի դեպ, այս մեղեդին է ճիշտ, որ նույնությամբ զուգորդվել է պատարագի երգերից հանրահայտ «Տէր ողորմեա»-ի խոսքերի հետ։

Բերված ստեղծագործությունը պատկանում է ծանր շարականների այն տեսակին, որ մենք անվանում ենք կառուցվածքային, հաշվի առնելով տըվյալ ոտանավորի կառուցողական նշանակալի դերը նրանում։ Հիրավի, մեղեդին աչքի է ընկնում հարուստ հյուսվածքով։ Բայց նկատելի է, որ երգում խոսքի վանկերի ոլորումներն ու կշռույթի կոտրակումը մեծ մասամբ իրացված են չափական միավորի, այն է՝ միջակ վանկի սահմաններում։ Բացառություն են կազմում երկու վանկ միայն. բանաստեղծության չորրորդ տողի առաջին վանկը («տուր»), որի հետ զուգորդված մեծ պտույտը եղանակը տանում է դեպի ստեղծագործության բարձրակետը, և նույն տողի վերջին վանկը, որի վրա հնչող մեղեդիական հատվածը վերջնահանգաձևի անքակտելի մասն է։

Շնորհալու քննարկվող ստեղծագործությունների երկրորդ խմբի բուն կորիզը կազմում են նրա գանձերը, տաղերն ու հորդորակները։ Երգչային ընդարձակ ձայնածավալով, մեղեդիական ազատ ոճով, զարդոլորումներով ու գործիքային տիպի փայլուն անցումներով (պասաժներով) աչքի ընկնող այս ոլորտը շեշտակի վերելք էր ապրում Շնորհալու գործունեության տարիներին, լինելով ամենահեռանկարայինը՝ հայ երգարվեստի դարավոր հեղաշրջման գլխավոր միտումները իրենց լիակատար իրագործման հասցնելու տեսակետով, և իր մեջ խտացնելով պատմաշրջանիս երաժշտա-մշակութային հիմնական տեղաշարժերի ներքին բովանդակությունը։

Այս ոճի արմատները խորն են, հասնում են մինչև VII—VIII դարերը և նույնիսկ ավելի վաղ ժամանակներ[203]։ Բայց այն՝ ժառանգաբար առավել սերտ կապվում է X—XI հարյուրամյակների տաղային ստեղծագործության, ու վերջինիս կենտրոնական դեմքի՝ Գրիգոր Նարեկացու արվեստին։ Եվ պատահական չէ, որ Շնորհալին՝ Նարեկացու ավանդույթները շարունակեց այս բնագավառում. իր ստեղծագործական ուժերի զգալի մասը նվիրեց դրան ու դար-

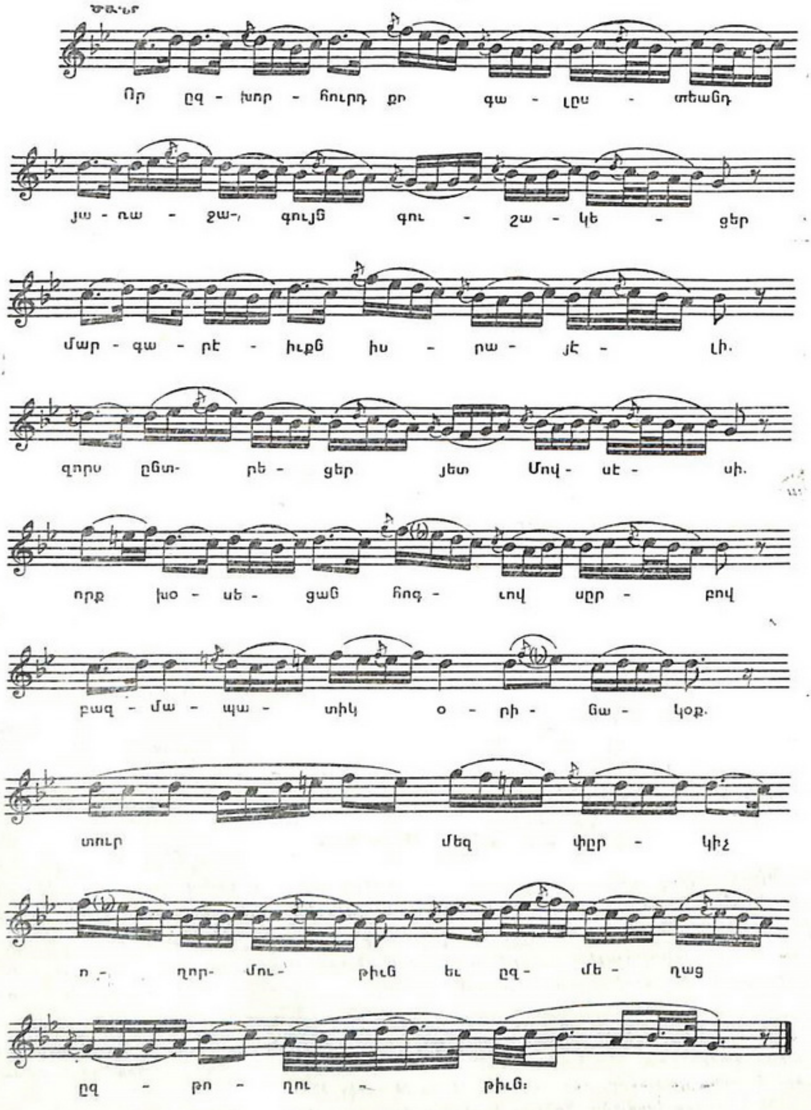
---

202 Հնարանք, որի կիրառմանը հանդիպում ենք դեռևս Հայոց հնագույն Սաղմոսարան-Ժամագրքի կտորներում, մասնավորապես՝ կանոնագլուխներում (տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հասարակ օրերի կանոնագլուխները, «Էջմիածին», 1971, № 4, էջ 42)։

203 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Գրիգոր Գռզիկը և հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1968, № 3, էջ 204—206։

ԿԱ՛ՆՈ՛Ն ՎԵՑԵՐՈՐԴ ԿԻՐԱԿԷԻ ԱՂՈՒՀԱՑԻՑ

(Ա.Հ. ԲՁ.)



ձավ, Նարեկացուց հետո, երկրորդ մեծ տաղասացը։ Խիստ հատկանշական է, որ գրչագիր ժողովածուներում Շնորհալու ստեղծագործություններից միերկուսի լուսանցքներում հանդիպում ենք Նարեկացու այս կամ այն տաղի սկզբնաբառերին։ Վերջիններս կոչված են եղել երգիչներին հիշեցնելու, որ (տվյալ դեպքում) Շնորհալու գաղափարված ու նաև խաղավորված ստեղծագործությունը հարկ է կատարել Նարեկացու վկայակոչվող տաղի «ձայնով», այսինքն՝ եղանակով, նրա տարբերակումով։ Այսպես, 1489 թվականին Վանում գաղափարված ժողովածուի մեջ Շնորհալու «Որդիքն որոտման» տաղի լուսանցքում կրճատ գրությամբ գրված է. «Սեաւ եմ գեղեցկին [ձայն] է»[204]. նմանապես՝ Մննդյան «Տէր փառաց» տաղի լուսանցքում[205], և այլն։ Ինչպես նշել ենք ուրիշ անգամ էլ[260], դժվար է ենթադրել, թե նման լուսանցագրությունները ինքնակամ ավելացրած կլինեին Շնորհալու բարձր հեղինակության առաջ խոնարհվող նրա հետնորդները, որտեղից և պարզ է, որ մեծագույն երգահան Շնորհալին ինքն է ժամանակին ցուցում թողել՝ իր տվյալ ստեղծագործությունը կատարել Նարեկացու տաղի եղանակով։ Մի փոքր ևս առաջ գնալով կարող ենք նույնիսկ պնդել, թե Շնորհալին, եթե ոչ առաջինը, առնվազն առաջիններից մեկը և, անշուշտ, ամենահեղինակավորն էր, որ օգտվելով Նարեկացու արվեստից, օրինականացրեց նրա տաղերի եղանակներին որպես չափանմուշների դիմելու բեղմնավոր փորձը։

Առհասարակ տաղային արվեստի բնագավառում Շնորհալու անցած ստեղծագործական բովանդակալից ուղու մասին պիտի դատել նաև նրանից, որ բացի Նարեկացու երգերի եղանակների տարբերակումով կատարված նրա մի քանի գործերից, ժողովածուներում հանդիպում են խոհուն արվեստագետի գրչին պատկանող շատ ստեղծագործություններ, որոնք ունենալով իրենց հատուկ ինքնուրույն եղանակները, բնականաբար, ազատ են եղել վերոհիշյալ տիպի լուսանցագրություններից. ու այնպիսիններ ևս, որոնց եղանակները իրենք են ծառայել որպես ընդունված չափանմուշներ ու զուգորդվել թե՛ իր և թե՛ այլոց հորինած գրական խոսքերի հետ։ Ահա, միայն վերն հիշատակված ժողովածուում, տարբեր ստեղծագործությունների լուսանցքներում, բազմաթիվ անգամներ վկայակոչվում են Շնորհալու տաղերի, «ձայները» կամ «գույները», կրճատ գրությամբ, հետեյալ կամ նման ձևերով. «Հոփիփիմեանց տաղի գոյն է»[207], «Նոր իմն ուետեաց»[208], «Հօր կամաւի գոյն է»[209], «Աննեղ որդին»[210], «Նոր ծաղիկ պայծառ»[211]։ Բազմիցս վկայակոչված ստեղծագործություն է նաև Աստվածածնի փոխման «Այսօր Գաբրիէլ հրեշտակապետն» տաղը[212], իր հորդորակով՝ «Անարատ տաճար»[213] և այլն։

---

204 Մատենադարան, ձեռ. № 428, էջ 50ա։

205 Նույն տեղում, էջ 63բ։

206 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և Նարեկացու տաղերը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1969, № 3, էջ 47։

207 Մատենադարան, ձեռ. № 428, էջ 13ա, 14բ, 20ա, 27բ, 35ա, 77ա, 90բ, 108ա, 117ա և այլուր։

208 Նույն տեղում, էջ 121բ։

209 Նույն տեղում, էջ 39ա, 42բ, 50ա, 75ա, 121բ և այլուր։

210 Նույն տեղում, էջ 138բ։

211 Նույն տեղում, էջ 139բ։

212 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 165ա։

213 Նույն տեղում, էջ 87ա, 176ա, 180բ, 182ա, 221ա, 226ա և այլուր։

Արդեն նշել ենք, որ Շնորհալու տասնյակներով հաշվվող տաղերից փաստորեն և ոչ մեկը չի երգվում այսօր և չի երևում մեր ձայնագրյալ վավերացված ժողովածուներում։ Առանձնահատուկ տեղ են գրավում հայոց հոգևոր երգերի Կոմիտասյան գրառումները, որոնցում հանդիպող տաղերից մեկի՝ Շնորհալու գրչին պատկանելու պարագան կարող ենք ապացուցել այժմ։ Խոսքը Ծննդյան «Ստեղծող մանկանց» գեղեցիկ կտորի մասին է, որ Կաֆայում գաղափարված ընտիր գանձարաններից մեկում ունի «Տաղ ի Ներսէս կաթողիկոսէ ասացեալ» խորագիրը[214], և որը մի նախադաս «Տէր ողորմեա»-ով, գրական խոսքերի տարբերակումով և ավանդաբար հասած հետևյալ մեղեդիով Էջմիածնում հայկական ձայնանիշերի օգնությամբ գրառել է Կոմիտասը ու զետեղել՝ հոգևոր եղանակների 1893 թ. իր կազմած ձեռագիր ժողովածուում[215] (առանց շոշափելու հեղինակային պատկանելության հարցերը (տե՛ս էջ 67)։

Մեղեդին աչքի է ընկնում, նախ և առաջ, բկ. ընթացիկ եղանակների համեմատությամբ անսովոր՝ ընդգծված լուսավոր, մեծալար (մաժորային) գունավորությամբ և առնական ելևէջներով։ Յուրատիպ է տաղի հորինվածքը՝ նախադաս ու եզրափակիչ «Տէր ողորմեա»-ներով և հիմնական մարմնի եռամաս ձևով, ուր միջին մասում բարձրակետային նոր պտույտ է հայտնվում («ընդ որս եւ մեզ»...), իսկ կիսահանգաձևը («շնորհիւ օրհնեալ») ու վերջնահանգաձևը («ծընընդեան քո») մեղեդիապես ընդհանուր են առաջին ու երրորդ մասերի համապատասխան հատվածների հետ։ Վերջապես դիտելի է եղանակի լայն ձայնածավալը ևս (ավելի քան մեկ ու կես ութնյակ)։

Մեղեդիի հյուսվածքը, սակայն, պարզ է։ Շնորհալու տաղերի մեջ եղել են նաև շատ ավելի բարդ հյուսվածքի նմուշներ։ Մի ճաշակ տալու համար գեթ նրանց խազագրության մասին, ստորև բերում ենք գրչագիր գանձարանի՝ մեր նյութին վերաբերող հետևյալ էջը[216] (տե՛ս էջ 68)։

Սրանով դեռևս չեն սպառվում Շնորհալու ստեղծագործության մեզ զբաղեցնող ոլորտի ուսումնասիրությանը կապված հարցերը։ Բանն այն է, որ ոճական նույն հունի մեջ են նաև նրա սրբասացությունները, ինչպես և ծանր ու ստեղի շարականները[217], իրենց բազմաճյուղ եղանակներով։ Որ տաղային ստեղծագործության ոճական նոր, առաջավոր գծերը զարգացած ավատատի-

---

214 Մատենադարան, ձեռ. № 2672, էջ 36ա (տաղը, որ, ինչպես ասացինք, «Բան հաւատոյ» պոեմի մի հատվածն է, ունի այսպիսի սկիզբ. «Ստեղծաւղ մանկանցն՝ մանուկ ցուցաւ»։ Կոմիտասի գրառած տարբերակում, որ առաջ ենք բերում անփոփոխ, պահպանված է Շնորհալու բանեցրած չափը՝ 4+4)։

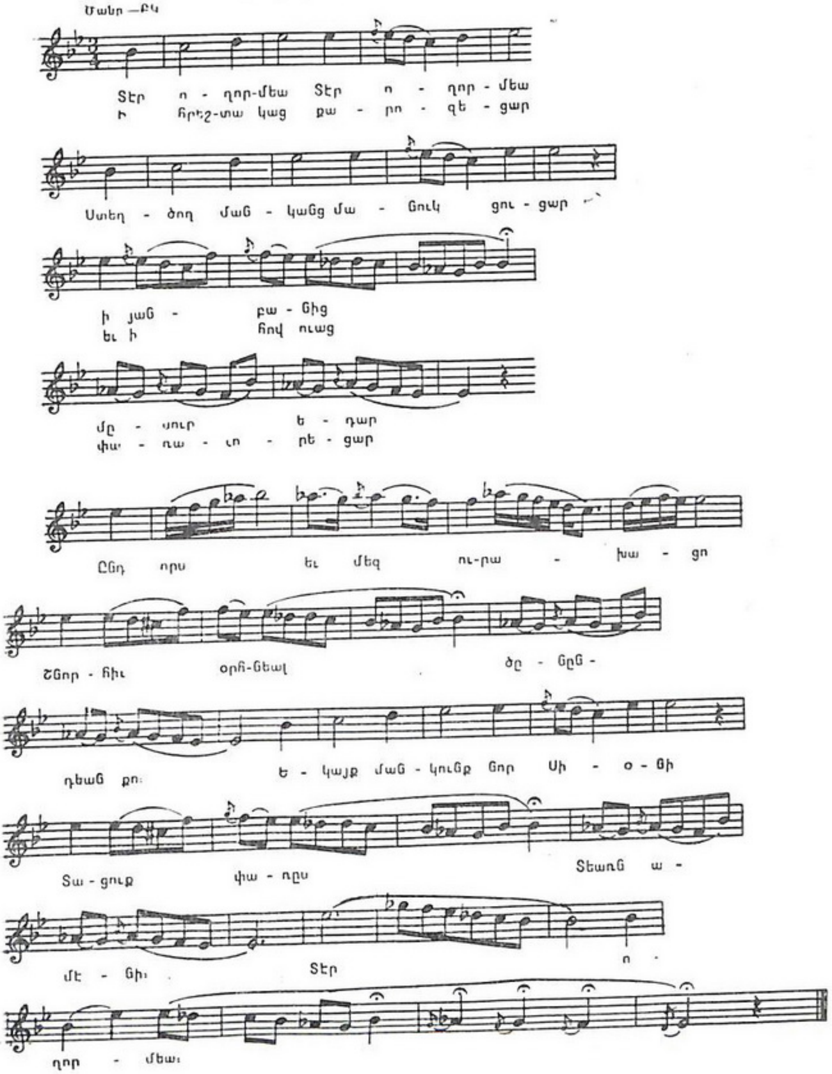
215 Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի դիվան, ծրար 332։ Կոմիտասի հիշյալ ժողովածուի նյութերը վերծանելով աստիճանաբար հրապարակել ենք «Էջմիածին» ամսագրի էջերում, սկսած 1969 թվականից (տե՛ս № 12, «Նշխարներ հայոց հոգևոր եղանակների կոմիտասյան գրառումներից» հոդվածը)։ Քննարկվող տաղի երաժշտության հեղինակային պատկանելության մասնավոր խնդիրը, սակայն, այն ժամանակ դեռևս լրիվ պարզ չէր մեզ համար (հմմտ.՝ Հոգևոր եղանակների կոմիտասյան կանխագույն գրառումների վերծանությունը, «Էջմիածին», 1970, № 4, էջ 36—37)։

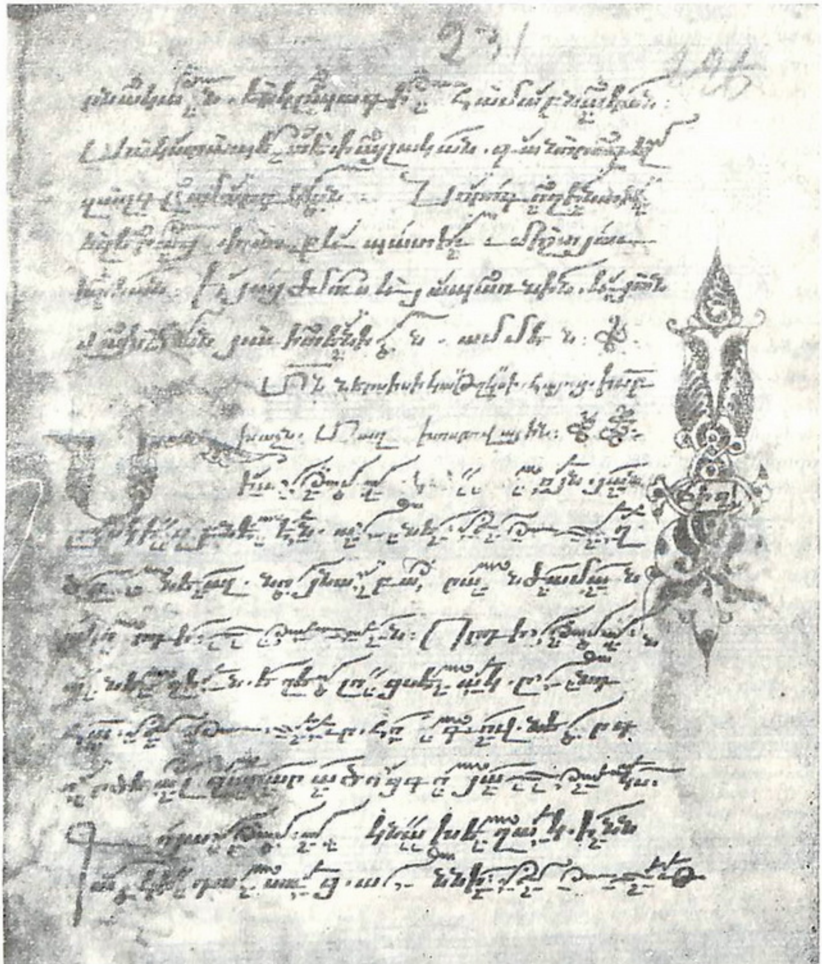
216 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 213ա։

217 Ըստ բոլոր տվյալների, ոճական այս հունի մեջ են գտնվել նաև Շնորհալու արտապաշտամունքային ստեղծագործություններից «Յիսուս որդի» ողբերգության երգվող հատվածները։ Նույնիսկ քննարկված «Ստեղծող մանկանց» տաղը մեր Մատենադարանի № 428 գրչագիր գանձարանում (էջ 77բ) ունի «Յիսուս որդի [ձայն]» լուսանցագրությունը։ Այս և նման ցուցմունքները հավաքելով և քննական խիստ բովից անցկացնելով, կարելի կլինի, թվում է, ի վերջո, վերականգնել «Յիսուս որդի» քերթվածի երաժշտական մարմնավորման հնարավոր ձևերից գեթ մեկը։

ՏԷՐ ՈՂՈՐՄԵԱ

(Ստեղծող մանկանց)





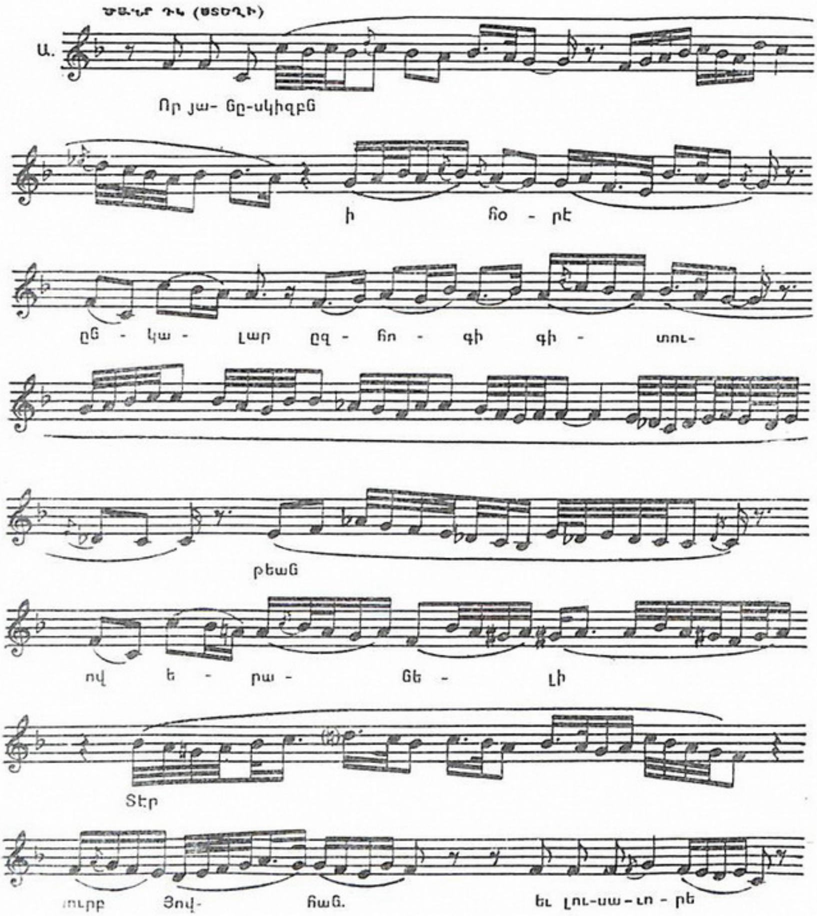
ռւթյան շրջանում լայնորեն թափանցեցին ոչ միայն Պատարագի, այլև Շարականի երգեցողության մեջ՝ ընդհանուր առմամբ հայտնի է արդեն. ինչպես հայտնի է և այն, որ հիշյալ գծերը կիրառման առավել բարենպաստ հող գտան հատկապես ծանր ու սահղի երգերում։ Արդ՝ Շնորհալու միայն վերը թվարկված շարականների մեջ հանդիպում են ավելի քան երեսուն ծանր ու սահղի կտորներ, ինչպես և կանոններ, որոնք իրենց զգալի մասով, իսկ երբեմն գրեթե ամբողջովին, բաղկացած են ծանր կամ սահղի երգերից, ինչպես, օրինակ՝ «Յովնանու մարգարէի» կանոնը։

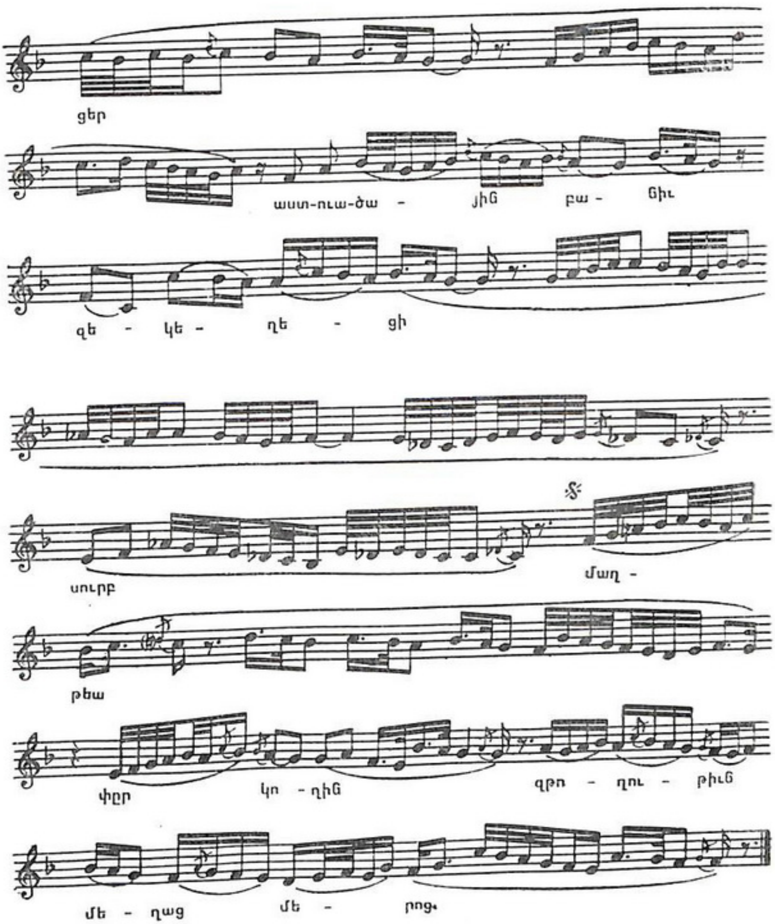
Սրանց քննությունը թույլ է տալիս որոշ գաղափար կազմելու Շնորհալու բուն տաղային ստեղծագործության մասին ևս։ Իրոք, ձևերի (ֆորմաների) առումով այստեղ փրացված են տաղերին հատուկ չափացույցները՝ թե՛ միամասանի ու միահիմնանյութային (միաթեմային) ստեղծագործություններում (տե՛ս օրինակ, բուն Բարեկենդանի ա՛. դարձվածք հարցը). թե՛ երկմասանի ու երկհիմնանյութային (երկթեմային) երգերում, որպիսիք են սրբասացությունններից մի քանիսը՝ մեներգ-խմբերգ հորինվածքով. և թե՛, անշուշտ, առավել ծավալուն եռմասանի կառույցներում, որ վարպետորեն բարձրացված են Պետրոսի և Պողոսի, Վարդավառի Գ օրվա ու Հրեշտակապետաց կանոնների մանկունքների երեքական տների հիման վրա։

Քննարկվող երգերում օգտագործված է հայկական միջնադարյան երգարվեստի հիմքում ընկած գրեթե ողջ ձայնածավալը։ Համոզվելու համար բավական է համադրել մի քանի ստեղծագործությունների, կամ թեկուզ երկու երգերի, ասենք՝ Վարդավառի երկրորդ օրվա բկ. մանկունքի և Հովնան մարգարեի կանոնի երկրորդ դկ. ողորմեայի ձայնաշարերը, որոնք ընդգրկում են համապատասխանաբար՝ երգչային բարձր ու միջին, և միջին ու ստորին հընչամասերը։ Ինչ վերաբերում է հարուստ զարդոլորումներին, ազատ զարտուղություններին, գործիքային տիպի անցումներին, կշռույթային բազմազանության և այլն, ապա դրանք ևս անկաշկանդ իրացված են մեզ զբաղեցնող երգերում։ Աշխարհիկ արվեստից եկող նշված գրեթե բոլոր գծերի խտացման ու վարպետ կիրառման օրինակ է Հովհան Ոսկեբերանի հիշատակին նվիրված դկ. մանկունքը, որ աչքի է ընկնում համերգային բացառիկ փայլով, տոնական բարձր տրամադրությամբ ու կենսահաստատ լավատեսությամբ (տե՛ս էջ 70—71)։

Այստեղ հատկապես դիտելի է տարբեր վանկերի ազատ երկարաձգումների ու զարդոլորումների կարևոր պաշտոնը ոչ միայն արտահայտչականության, այլև ձևագոյացման առումով։ Գրական խոսքերը կազմում են միայն մեկ նախադասություն՝ մի փոքրիկ տուն։ Մինչդեռ նրա հետ զուգորդված է երաժշտական խոշոր մի մարմին, ուրույն կառուցվածքով, բաժանված երկու մեծ ու միատիպ հատվածների, որոնցից երկրորդի վերջում ավելի վճռական կերպով հաստատվում է եղանակի հիմնաձայնը։ Առաջին հատվածը բաղկացած է երեք ծավալուն նախադասություններից, որոնք ավարտվում են, հաջորդաբար՝ խոսրովային հանգչող կիսահանգաձևով («ուր յանբսկիզբն ի Հօրէ»), փուշ հանգչող կիսահանգաձևով («ընկալար ըղհոգի գիտութեան»), և բնեկորճ հանգչող վերջնահանգաձևով («ով երանելի Տէր սուրբ Յովհան»)։ Նույն հորինվածքը երևում է երկրորդ հատվածում ևս, այն տարբերությամբ, որ սրա երրորդ նախադասությունը, որը նաև ամբողջ երգի կրկնակը կամ դարձն է («մաղթեա փրկողին»...), ունի մեղեդիական ներքին ընդլայնում։

ՇԱՐԱԿԱՆ ՅՈՎՀԱՆՆՈՒ ՈՍԿԵԲԵՐԱՆԻ




ցեր
աստ-ուա-ծա - յին բա - նիւ
զե - կե - ղե - ցի
սուրբ
մաղ -
թեա
փըր կո - ղին զթո - ղու - թիւն
մե - ղաց մե - րոց։

խոսքի ու երաժշտության փոխկապվածության նման սկզբունքի թերևս առավելագույն խորացման օրինակներից մեկն է Պատարագի «Որք զքրովբէիցն» կտորի հետևյալ մեծ ու ավարտուն հատվածը, ուր գրական խոսքը ներկայացված է ընդամենը մի բառով՝ «ալէլուիա», որի պաշտոնը (ձևագոյացման տեսակետով) երգչին կարծես լոկ տարբեր գունավորության առանձին ձայնավորներ (կամ վանկ-հենարաններ) տրամադրելն է՝ մեղեդիական ինքնաբավ մի կառույց մարմնավորելու համար[218] (տե՛ս էջ 73)։

Հայկական Պատարագի գրական բնագրի ու նրա երաժշտական մարմնավորման հարաբերության, ինչպես և XII դարում նրան հպած նոր ճաշակի ու հովերի հարցին վերն արդեն հակիրճ անդրադարձանք։ Այստեղ անհրաժեշտ է ավելացնել, որ այդ հովերը, սկսած տակավին XI դարից, շոշափում էին նաև Պատարագի գրական բնագիրը, որով, հատկապես XII հարյուրամյակի ընթացքում, դանդաղորեն, բայց անշեղորեն փոխվում էին հայոց Պատարագի ոգին ու շունչն առհասարակ։ Վաղ միջնադարում հայ իրականության մեջ (գրերի գյուտից հետո) գործածվել են Բարսեղ Կեսարացու և Գրիգոր Նազիանզացու պատարագամատույցները[219], որոնք «գոռ պատերազմող նկարագիր ունեին»[220], և, անշուշտ, համապատասխան՝ ներքին բախումներով լեցուն երաժշտություն[221]։ Սկսած XI դարից, Կիլիկիայի հայկական իրականության մեջ միտում է առաջ գալիս հայոց Պատարագը համաձայնեցնելու բյուզանդական (մասնավորապես Կ. Պոլսի) թեև արտաքնապես շքեղ, սակայն ներքին բախումնալի ոլորտներից (կոնֆլիկտային բնույթից) վաղուց զրկված Պատարագի հետ։ Այս միտումի իրացման ճանապարհի վրա ձեռնարկված նախնական (կամ «անկատար») քայլերը Հ. Գաթրճյանը տեսնում է Գրիգորիս

---

218 Ընդհանրապես ասած՝ գրչագրերում ևս խիտ խազավորում ունի ողջ որբասացությունը. տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 142, էջ 137ա։

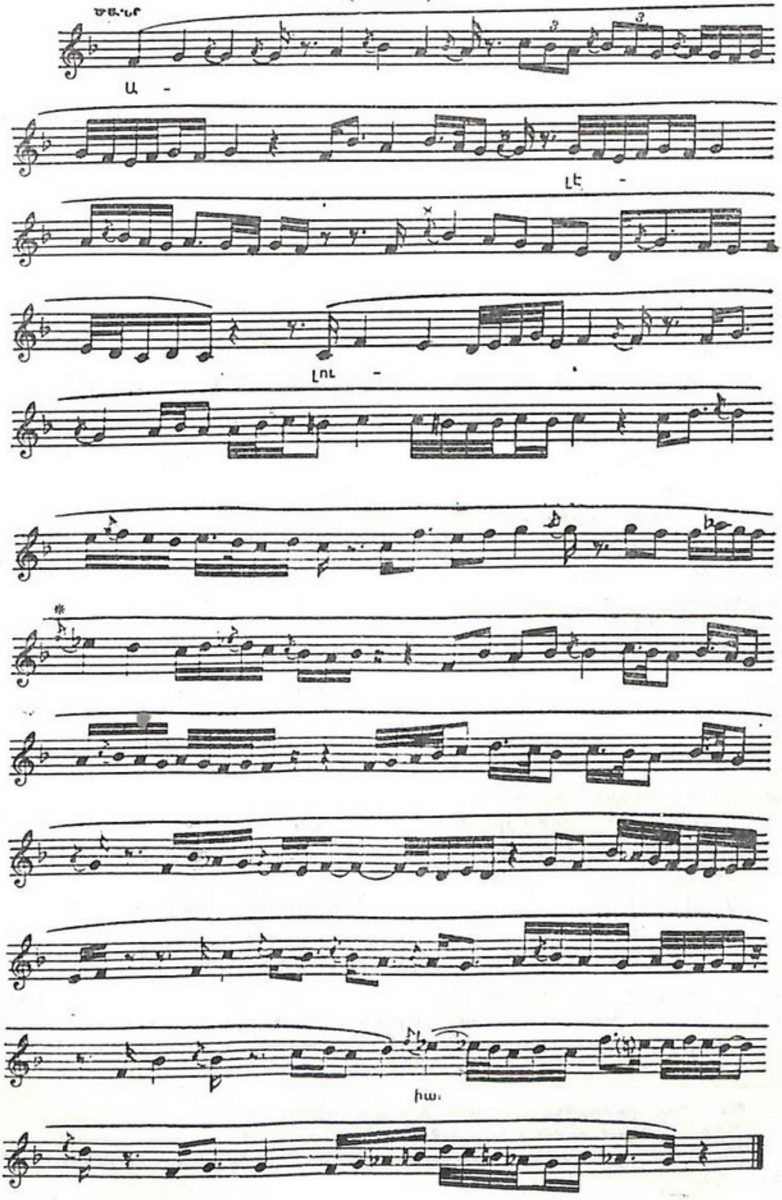
219 V հարյուրամյակի ընթացքում՝ Կեսարացու պատարագամատույցը (նրա հայերեն թարգմանական բնագիրը), իսկ VI—X դարերում՝ Նազիանզացունը (տե՛ս «Սրբ. պատարագամատոյցք», Գ, Դ, Ե)։

220 «Սրբ. պատարագամատոյցք», էջ 501։ Հատակ տարբերելով քրիստոնեական միջնադարյան (այդ թվում և հայկական) ողորկ-խաղաղական-հանդիսավոր պատարագները՝ հնագույն պատարագներից, վերջիններիս մարտնչող ոգին Հ. Գաթըրճյանը բացատրում է՝ արիոսականության ու նման շարժումների դեմ ուղղված լինելու հանգամանքով (տե՛ս նույն տեղը)։ Մինչդեռ գիտենք, որ պաշտոնական եկեղեցին աղանդավորության դեմ մարտնչելու առիթներ ունեցել է իր գոյության ողջ շրջանում. և որ հնագույն, այդ թվում և մի շարք վաղ միջնադարյան պատարագների «գոռ պատերազմող» նկարագիրը վերապրուկային ձևով գալիս էր այն ժամանակներից, երբ քրիստոնեությունը, որպես ընդդիմադիր գաղափարախոսություն, իր «Պատարագով» արտահայտում էր նաև ճնշված զանգվածների ընկերային (սոցիալական) բողոքը կրոնական շղարշի տակ։

221 Դրա արձագանքներն հասել են մեզ և նույնիսկ տարերայնորեն վերահարուցվել մեր օրերում (տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասի «Պատարագը», «Սովետական արվեստ», Երևան, 1969, № 10, էջ 44—45)։

Ի դեպ, մեղեդիական հոսքի ներքնապես բախումնալի և պոռթկուն բնույթը հատկորոշ է հայ ժողովրդական, գուսանա-աշուղական և աշխարհիկ տաղերգության արվեստների մի ամբողջ շարք կորոններին ևս։ Ու նաև այդ հիման վրա է, որ հարազատանում են հայ երաժշտության հիշյալ ճյուղերը եկեղեցական երգարվեստի, մասնավորապես նրա հին, անաղարտ պահպանված, կամ համապատասխան ոգով վերընթերցված և կամ նույն ոգով մշակված նմուշների հետ։ Հմմտ. մեր հետևյալ հոդվածները՝ Նոր կերպար, «Սովետական արվեստ», 1961, № 11. Էջգար Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան, «Սովետական արվեստ», 1963, № 11. Դեմքեր և գործեր, «Սովետական արվեստ», 1971, № 7։

ՈՐՔ ՁՔՐՈՎ ԲԷԻՑՆ
(Հաստուած)



Բ Վկայասերի թարգմանչական գործունեության մեջ, իսկ վճռական բեկումը՝ Ներսես Լամբրոնացու հարդարած Պատարագի բնագրում[222]։

Մեզ համար կարևոր է նկատել, որ նախ՝ ինչքան էլ Կիլիկիայում XI—XII դարերում հայերը հրապուրվել են բյուզանդական ծեսի արտաքին ճոխությամբ (ծեսի, որի հիմքում ընկած են եղել՝ Բարսեղ Կեսարացու, Հովհան Ոսկեբերանի և Գրիգոր Տրամախոսի անունով հայտնի, բայց ըստ էության ավելի նոր խորհրդատետրեր), միաժամանակ նախանձախնդրորեն վերակենդանացրել են նաև մի շարք հին պատարագամատույցների բնագրերը[223]։ Չենք կասկածում, որ վերջիններս արժեքավորողների առաջին շարքերում գտնված պիտի լիներ ամեն կարգի կենսունակ ավանդույթների սիրահար Շնորհալին։ Եվ հետո՝ հայոց Պատարագի երաժշտական բաղադրիչի նորոգիչ Շնորհալու կենդանության օրոք ոչ միայն չէր տարածվել, այլ չէր էլ երևացել տակավին Լամբրոնացու հարդարած Պատարագի բնագիրը։ Այսպես թե այնպես, Շնորհալու գրչին պատկանող մի շարք բնորոշ համարներում ընդգծված դրսևորումն են ստացել հայոց վաղ միջնադարյան Պատարագի երաժշտությանը հատուկ կամային հուժկու գծեր (բնական է՝ մի նոր մակարդակի վրա), որոնք պարզ լսելի են վերը բերված օրինակում էլ։ Նրանում մեղեդին մի մեծ ու հաստատուն կամար է գոյացնում, որի բարձրակետային ոլորտը հստակ գծագրվում է կենտրոնում՝ երկրորդ փուլ, վերնախաղ, բենկորճ, խոսրովային և (երկրորդ) ներքնախաղ ստրիճանների մասնակցությամբ։ Ողջ կամարը բաղկացած է ալիքաձև բարձրացող և իջնող մի շարք նախադասություններից, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի նաև իր գագաթը։ Վերջինս հայտնվելով հիշյալ նախադասությունների ծավալման տարբեր մասերում, առաջ է բերում համաչափության (սիմետրիայի) նուրբ ու արդարացված խախտումներ, որով հիանալիորեն հաղթահարվում է միօրինակությունը և բացասվում է հանդստի (ստատիկ) վիճակը։ Ելևէջի զարգացման ընթացքում իմաստալից կերպով համադրվում են ստրիճանական ու թռիչքային ձևերը։ Առանձնակի որոշիչ դեր է կատարում քառյակային (կվարտային) վերընթաց թռիչքը (c^1—f^1, d^1—g^1, c^2—f^2 և հատկապես f^1—b^1 ստրիճանների մասնակցությամբ), որն իր վճռական բնույթով ուժականություն (դինամիկա) ու մաքառող մի նկարագիր է հաղորդում մեղեդիի հոսքին։ Կշռույթը ևս հարուստ է՝ զույգ ու կենտ բաժանումների, չափականորեն հաստատուն ու տեղաշարժված (սինկոպացված) պատկերների, այլև սահուն-ընթացիկ և սուր կետավոր (պունկտիր) գծագրերի այնպիսի մեկտեղմամբ, որը դարձյալ նպաստում է մեղեդիի կամային, գործուն ու պոռթկուն նկարագիրը կերտելուն։

Դառնալով քննարկվող նմուշի ձայնեղանակին, նախ հարկ է նշել, որ նրա գձ. վերջնահանգաձևը առավելապես կապող պաշտոն ունի, քանի որ դրան հետևում է դպիրների «Երրորդութեանն զերեքսրբեան» գձ. երգամասը[224]։ Մնացած մասում ողջ մեղեդին՝ առաջին փուլ, էկորճ, պարույկ, այլև գլխավորապես խոսրովային ու բենկորճ վերջավորող իր նախադասություններով (ներառյալ ներքնախաղ կիսվարի գործածությունը), գկ. ստեղիի մի տե-

---

222 «Սրբ. պատարագամատույցք», Զ և Է, հատկապես էջ 503։

223 Նույն տեղում, էջ 341 և 342—349։

224 Հմմտ՝ «Զայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի», Վաղարշապատ, 1878, էջ 201—202։

սակ է ներկայացնում։ Շնորհալին դկ.-ի նկատմամբ մի առանձին համակրանք է ցուցաբերել։ Դա երևում է թեկուզ նրանից, որ նրա ծանր ու սաեղի շարականների մոտավորապես կեսը հորինված է այդ ձայնեղանակում։ Բայց գեղարվեստական աչքի ընկնող արժանիքներ ունեցող ծանր նմուշների հանդիպում ենք ոչ միայն դկ.-ում։ Մի ուրույն տեղ ունեն, այս տեսակետով, բկ. ու բձ. համապատասխան ստեղծագործությունները։ Իսկ առհասարակ՝ սույն (ծանր ու սաեղի) երգերի երաժշտական մարմնավորման համար Շնորհալին դիմել է հայկական գրեթե բոլոր ձայնեղանակներին, բացի, երևի, ակ.-ից։ Վերջինս էլ, սակայն, երկու բաղադրյալ աստիճաններով հատվածաբար առատ օգտագործված է նրա՝ Պատարագի վերոհիշյալ այն երգերում, որոնք ունեն զարտուղի եղանակներ, ածանցյալ ընդհանուր ձայնաշարով (f—g—'a—b—c—des—e)։

Ինչպես նշել ենք, այս եղանակի (ու նրա տարատեսակների) հիման վրա է, որ միավորվում են Շնորհալու որոշ քարոզներն ու մի խումբ սրբասացությունները։ Պատարագում նրա լայն կիրառումը վկայում է, որ Շնորհալու ստեղծագործության այս ոլորտին բստ ամենայնի ծանոթ է տաղային երաժշտության հորինվածքային (կոմպոզիցիոն) առանձնահատկություններից մեկ ուրիշը ևս։ Նկատի ունենք ձայնեղանակի համաձայնույթի ածանցումը (լադային ալտերացիան) և հնչասանդղակի աստիճանների բաղադրումը (քրոմատիզացիան)։ Նույնիսկ կարող ենք ավելացնել, որ հայ պաշտոներգության մեջ հիշյալ բարդ եղանակների առավել անկաշկանդ կիրառումն օրինականացնողներից մեկը հենց Շնորհալին է եղել։

Շնորհալու հոգևոր ստեղծագործության ոճական երրորդ ոլորտը գոյացնում են հասարակաց աղոթքի համար նախատեսված կամ նրա մեջ մուծված ինքնատիպ այն հեղինակությունները, որոնք կրում են «երգ» խորագիրը, բառիս մասնավոր մեկ նշանակությամբ։ Դրանք են՝ ներկայիս ձայնագրյալ ժամագրքում զետեղված ու վերը թվարկված գործերը (բացի մի-երկու շարականատիպ նմուշներից, որոնցում ոճի հատկանիշները, ստեղծագործության գրական խոսքերում թե երաժշտական բաղադրիչում դեռևս որոշակի հաստատված չեն)։ Տաղերի, մեղեդիների և սրբասացությունների համեմատությամբ շատ ավելի հանրամատչելի ու հանրահաղորդ, և շարականների սովորական շարքերից ու կանոններից դուրս գտնվող, բացառապես Շնորհալու անվան կապված բոլորովին նոր մի տեսակ է սա («երգը») հայ հոգևոր երաժշտության մեջ։ Նրա բնորոշ գծերն են՝ վարպետորեն չափված գրական խոսքը՝ հինգ կամ ութ վանկանի աշխույժ տողերով, ձայնեղանակի արտահայտչական հնարավորությունների սրամիտ իրացումը, ելևէջի սահուն երգայնությունը, գնայուն ընթացքը, հավասարաչափ բաբախող կշռույթային հիմքն ու թարմ կշռույթը, ինչպես և կառուցվածքի դասական պարզությունը[225]*։ Հատկապես այս*

---

225 *Զափազանց համարձակ թող չթվա, եթե ասենք, որ «երգը» համաձայնության հիմքի, ինչպես և մեղեդիական ու կշռույթային գծագրի պարզությամբ, զարգացման բոլորովին նոր հորիզոնների առջև դրված երաժշտական ձև է. յուրատեսակ հակադրությունը՝ ծանր ընթացքի մեջ կշռույթային բարդություններով, ելևէջի զարտուղությամբ և զարդոլորումներով ուռճացած եկեղեցական տաղի, որն այլապես հանդես պետք է գար XIII—XIV դարերում, հոգևոր տաղերգության զարգացման միտումների լիակատար իրագործումից և բարձրակետային բոլոր փուլերի հայտնությունից, հաստատումից ու սպառումից հետո։ Բայց Շնորհալու հանճարն, ահա, ավելի քան հարյուր տարով կանխում է երևույթը, և տաղային հոգևոր արվեստի վերընթացի ճանապար-*

երգերում է, որ Շնորհալին առատորեն ու համարձակ օգտագործում է աշխարհիկ-ժողովրդական արվեստի տարրերը՝ գլխավորապես տաղաչափությունը, երաժշտական կշռույթն ու արտահայտիչ ձևը (ֆորման)[226]*: Ավելին. եթե մտաբերենք, որ քննարկվող ժամանակաշրջանում հայկական իրականության մեջ հատուկ բովանդակություն են ստանում «երգ», «խաղ» և «տաղ» խոսքերը, մատնանշելով՝ համապատասխանաբար՝ ժողովրդական քնարական միայնակ (սոլո)* **երգը**, *գուսանական* **խաղը** *և ուսումնական շրջաններում մշակվող* *տ ա ղ ը*[227]*, ապա պետք է հետևցնենք, թե Շնորհալին անգամ «երգ» խոսքը, որպես առանձին տեսակ (ժանր) նշանակող եզր (տերմին), գործածում է հետևելով իր ժամանակի ժողովրդական աշխարհիկ կյանքում առաջացած ու օրինականացած մի հասկացության (բայց, հարկավ, որոշ չափով վերանայելով այն): Եվ ամենևին պատահական չէ, որ Շնորհալու ստեղծագործության սույն երրորդ ոլորտին վերաբերող երգերն են ամենից ավելի տարածում գտել ժողովրդական լայն խավերի կենցաղում*[228]*:*

Քննարկվող երգերի եղանակներից ոչ բոլորն են պահպանել իրենց սկզբնական գեղարվեստական մակարդակը: Սակայն, այդ եղանակներից մի քանիսը, համենայն դեպս, ոչ էական փոփոխություններով հասել են մեզ, իսկ մյուսների սկզբնական մակարդակն էլ կռահվում է ուշադիր քննության և համեմատության միջոցով, որով հասկանալի են դառնում տարբեր ժամանակներում դրանց տրված բարձր գնահատականները, ինչպես Խաչկոնցի խոսքերն այն մասին, որ եթե Շնորհալին հորինած լիներ միայն այստեղ բնութագրվող գործերը, դա ևս բավական կլիներ նրան մեր մեծ բանաստեղծ-երաժիշտների շարքը դասելու[229]*: Երգի տեսակը Շնորհալու ստեղծագործության մեջ, անշուշտ, միանգամից իր դասական տեսքով հանդես չի եկել: Սերվելով շարականներից, ու մասամբ ստեղի տիպի ստեղծագործությունների համեմատաբար պարզ նմուշներից, երգը բյուրեղացման որոշ ճանապարհ է անցել: Այդ ճանապարհի վրա մի ուրույն տեղ ունեն Շնորհալու արևագալի երգերը, որոնք կարոտ են մասնավոր ուսումնասիրության, հայկական հեթանոսական պաշտամունքային արվեստի հետ ևս իրենց ունեցած կապի առումով, ու անպայման նաև այն փաստի լույսի տակ, որ մեծ երաժիշտը ժամանակին հատկապես հետաքրքրվել է հայ արևորդիների ուսմունքով ու ծեսով, և նրանց Սամոսատի ճյուղն էլ դարձի բերել տալով՝ ընդունել եկեղեցու գիրկը*[230] *(թեև դա հազիվ թե կարող է հիմք ծառայել հիշյալ ստեղծագործությունների ստեղծման ժամանակը որոշելու հարցում):*

հին իսկ ուրվագծում հեղաշրջման այն նոր ուղին, որն, ի վերջո, տանելու էր անգամ մինչև աշխարհիկ տաղերգության երաժշտական հիմնական ոլորտը: Իսկ վերջինիս մոտիկությունը «երգի» մեղեդիական բոլորտիքին, մեր կարծիքով, բավական ակնհայտ փաստ է:

226 *Շատ հավանական է, որ «երգի» տեսակի գրական-երաժշտական ներքին նոր չափումների բյուրեղացումը գեթ որոշ չափով իրացված լիներ նաև հանելուկների եղանակավորման փորձի շրջանակներում:*

227 *Տե՛ս* Սպ. Մելիքյան, *Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935, էջ 16, 32 և 35:*

228 *Այս մասին պիտի դատել թեկուզ և նրանից, որ հիշյալ երգերը լայնորեն ընդգրկված են՝ ասենք՝ Միհնասրյանի «Քնար հայկական»-ում (տե՛ս նշվ. հրատ., գլուխ Ա.):*

229 *Տե՛ս* Գ. Խաչկոնց, *Հայոց կրոնական բանաստեղծություն, «Լումայ», վեցերորդ տարի, գիրք Բ, Թիֆլիս, 1901, էջ 345:*

230 *«Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ ԽԵ:*

Քննարկվող երգերում Շնորհալին փաստորեն այն միտքն է արտահայտում, թե հեթանոսական աշխարհընկալմանը հատուկ՝ առարկայական լույսի մեծարումը նախնական քայլ է հանգելու՝ իմանալի կամ հոգևոր լույսի գոյության գաղափարին։ Եվ այստեղ բանաստեղծ-երաժիշտ հեղինակը այնքան է գերազանցում հոգևոր պետին, որ բառացիորեն արբենում է նաև հեթանոսական զգայական ապրումների գեղեցկությամբ։ Այդպիսին է պարագան, մասնավորապես, «Աստուած, Աստուած» սաղմոսին հետևող սքանչելի երգում, որի գրական խոսքերի մեջ («Լոյս, արարիչ լուսոյ, առաջին լոյս, բնակեալդ ի լոյս անմատոյց» և այլն) պարզ անդրադարձված է լույսի պաշտամունքը[231], իսկ եղանակում՝ հնագույն խորհրդապաշտ (միստիկ) մի տրամադրություն։ Հնագույն (բայց ոչ պարզագույն) մի տիպ է ներկայացնում ստեղծագործության կառուցվածքը ևս, իր խորհրդալի ծանր միներգ-նախաբանով ու դրան հետևող չեշտաչափված արփիաշունչ խմբերգով, որն ընդհանուր գծերի մեջ հանդիպում է նաև վաղ միջնադարյան որոշ շարականներում[232] (տե՛ս էջ 78)։

Ինչպես տեսնում ենք, ստեղծագործությունը նույնիսկ խորագրի մեջ երգ է անվանված։ Այդուամենայնիվ, չենք կարող պնդել, որ այն՝ որոշակիորեն անջատված է արդեն շարականի տեսակից։ Դրան խանգարում է ստանավորի ազատ նկարագիրը, որով պայմանավորված է նաև մեղեդիի կշռույթային հիմքի անհավասարաչափ բաբախումը։ Արևագալի ժամի մյուս համարների մեջ կան նմուշներ, որոնք ըստ էության ավելի են մոտենում երգի տեսակին։ Բայց վճռական բեկումը նկատվում է «Աշխարհ ամենայն», «Առաւօտ լուսոյ» և մի շարք այլ, ընդհանուր բնույթով սրանց հարող, ստեղծագործություններում։ Վերջիններս ձայնագրյալ ժամագրքում երևում են երբեմն երկուական և նույնիսկ ավելի եղանակներով, որոնց պաշտոնն է՝ գրական միևնույն խոսքերի երաժշտական մարմնավորումը համապատասխանեցնել եկեղեցական տարվա տվյալ շրջանի, և կամ առանձին օրվա խորհուրդին։

Ընդհանրապես ասած, գրական միևնույն խոսքերի տարբեր եղանակավորումներն ստեղծվել են հասարակ և հանդիսավոր օրերի երգեցողությունը երաժշտականորեն զանազանելու համար, ինչպիսին է պարագան, ասենք՝ «Աշխարհ ամենայն» երգի դեպքում։ Հոգևոր արվեստում այս սովորույթը հնուց է գալիս[233], որով բնական և տրամաբանական է ընդունել, որ Շնորհալին հիշյալ երգն ստեղծելիս, եկեղեցական տարվա ընթացքում նրա եղանակի կրկնվող տարբերակումների մասին ևս ինքն է հոգացել։

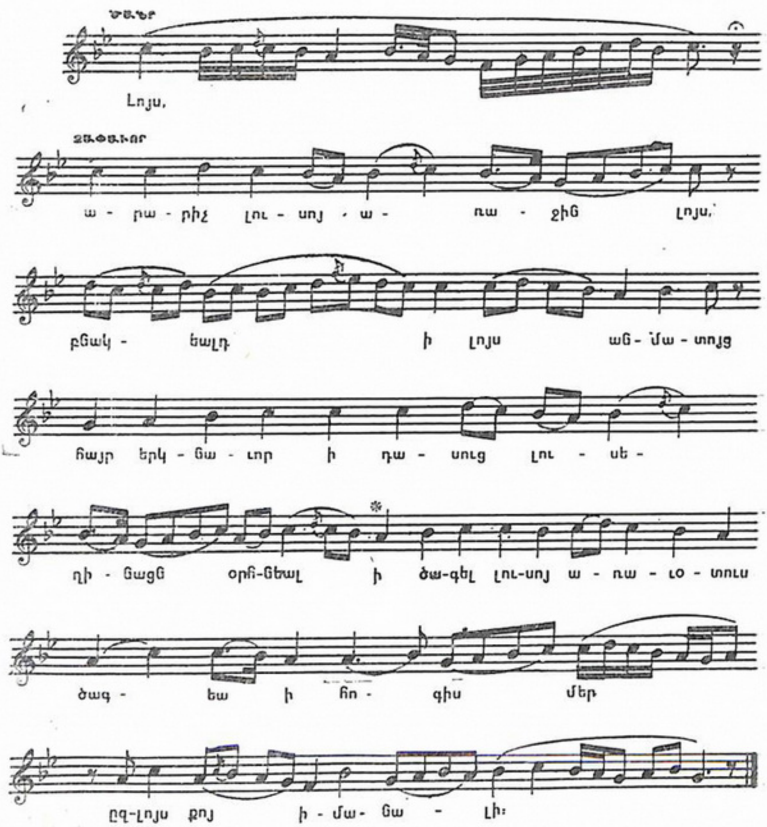
Հատկանշական է, որ որևէ երգի՝ հասարակ կամ սովորական օրերի համար նախատեսված տարբերակը մեղեդիապես ավելի պարզ է եղել։ «Աշխարհ ամենայն»-ի սովորական օրերում կատարվող տարբերակը, սակայն, նաև առհասարակ երգի տեսակի պարզ ձևերից է, որ սերվում է հանգստյան ժամի «Ընկալ բաղցրութեամբ» կտորից։ Արդեն առիթ ունեցել ենք նշելու, որ Գրիգոր Նարեկացու «Ողբերգության մատյանի» մի շարք սրտաբուխ հատ-

231 Երգի գրական խոսքերի վրա ժամանակին լուրջ ուշադրություն է դարձրել Մ. Աբեղյանը, նրանցում իրավացիորեն ընդնշմարելով նույնիսկ Միհրի հին կրոնից եկող տարրեր։ Տե՛ս նրա՝ «Հայոց հին գրականության պատմություն» (Երկեր, հտ. Գ., Երևան, 1968, էջ 555—556)։

232 Օրինակում, աստղանիշով ցույց տրված տեղում, Ն. Թաշճյանը մի ձայնահատ (պաուզա) է դնում, որ, մեր կարծիքով, ավելորդ է. այստեղ պարզապես պետք է ազատորեն խոր շունչ առնել։

233 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխները, «Էջմիածին», 1971, № 9։

ԵՐԳ ՁԿՆԻ «ԱՍՏՈՒԱԾ ԱՍՏՈՒԱԾ» ՍԱՂՄՈՍԻՆ



վածներ անցել են ժամերգության ու Պատարագի արարողության մեջ, որպես հատուկ աղոթքներ կամ մաղթանքներ[234]։ Դրանցից մեկն է «Ընկալ քաղցրութեամբ»-ը, որը ժամագրքում հատկացված է հանգստյան ժամին[235], և որը, ամենայն հավանականությամբ, աչքի առաջ է ունեցել Շնորհալին «Աշխարհ ամենայն»-ը հղանալիս։ Երկու ստեղծագործությունների չափազանց հետաքրքիր կապը ակնառու կերպով ցույց տալու համար նախ գոնե հատվածաբար ծանոթանանք «Ընկալ քաղցրութեամբ» կտորին (տե՛ս էջ 79)։

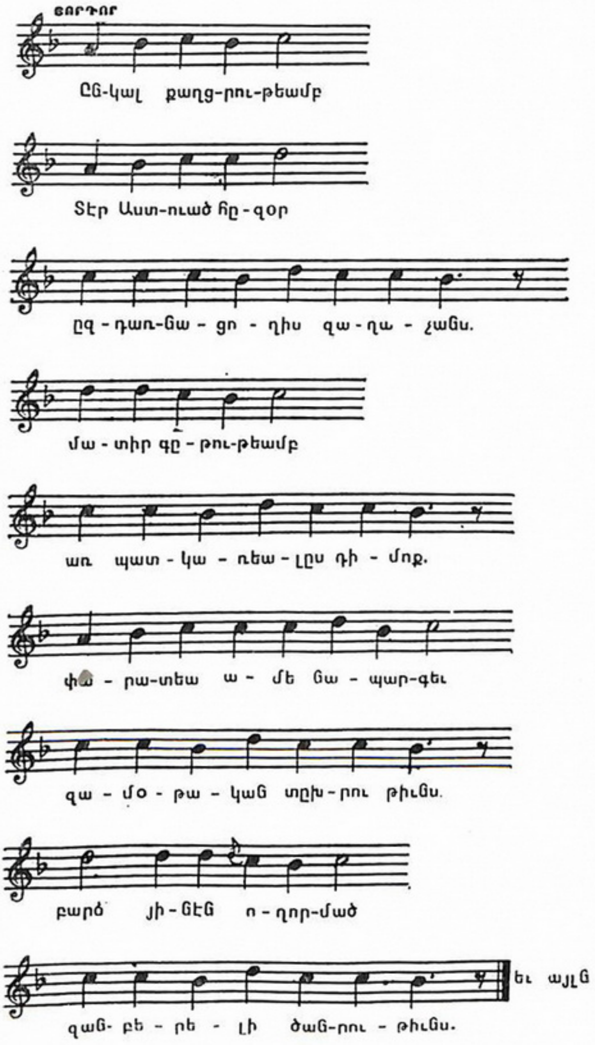
Ընդհանուր առմամբ հեզ ու խաղաղական մի նկարագիր ունի այս կտորը (ճիշտ ու ճիշտ համապատասխան հանգստյան ժամի խորհուրդին)։ Դա պայմանավորող ազդակներից մեկը առհասարակ լուսավոր մեծալար հիմքի շատ

---

234 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և Նարեկացու տաղերը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1969, № 3, էջ 41։

235 «Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց», Վաղարշապատ, 1877, էջ 429։

ԸՆԿԱԼ ՔԱՂՑՐՈՒԹԵԱՄԲ



յուրօրինակ ձայնեղանակն է, որ հայկական տեսական երաժշտագիտության մեջ դիտված էլ չէ տակավին[236]։ Եղանակի հիմնաձայնը (կամ վերջավորող ձայնը) պարույկն է, երկրորդ էկորճ վերին եռյակով։ Բայց ելևէջում տիրապետում է ոչ թե հիշյալ էկորճը (այդ դեպքում ձայնեղանակը անմիջապես հստակորեն կպայծառանար)[237], այլ՝ երկրորդ փուշը, որը լինելով ավելի չեզոք մի դիմող ձայն, և իր դիրքով շատ մոտիկ (ընդամենը երկյակի հեռավորության վրա) գտնվելով պարույկից, ապահովում է՝ առանձնապես աչքի ընկնող որևէ բարձրակետային ոլորտի բացակայությունը ևս։ Ուշագրավ է նաև եղանակի շեշտադրության կարծես ճիշտ խաղաղեցնող միաձևությունը։ Երկարացվելով շեշտվում է գրական խոսքի տողատիպ շարույթներից (սինտագմաներից) ամեն մեկի վերջին վանկը[238]։ Նշված կետերը նույնիսկ ձանձրալի միապաղաղություն կարող էին հաղորդել եղանակին, եթե չլիներ դա կանխող ազդակը։ Գրական խոսքի հիշյալ տողատիպ շարույթները վանկերի քանակով իրար անհավասար են։ Դրանց երաժշտական մարմնավորման վանկային ոճն էլ այդ մասին որևէ ուղղում չի մտցնում։ Հետևապես եղանակի ծավալումն իրացվում է անհամաչափ (ասիմետրիկ) նախադասությունների շարահարմամբ։ Այժմ կարող ենք հասկանալ, թե ինչպես է օգտվել Շնորհալին Նարեկացուց։ Ինչ է վերցրել նրանից ու ինչպես է ձևափոխել վերցրածը (տե՛ս էջ 81)։

Հազիվ թե կարիք կա հատուկ ապացուցելու, որ սույն երգը նախ և առաջ իր ձայնեղանակով սերտ կապերի մեջ է նախորդի հետ։ Այստեղ նույնպես՝ դիմող ձայնը երկրորդ փուշն է, իսկ հիմնաձայնը՝ պարույկը[239]։ Եղանակը ծավալվում է հանգիստ ու սահուն նույն ընթացքով, որ բացատրելի է երկու ստեղծագործությունների կերպարային բովանդակության ներքին ազգակցությամբ։ Վերջապես, եղանակի շեշտադրությունը ևս համանման է, քանի որ այստեղ էլ երկարացվելով շեշտվում է ոտանավորի յուրաքանչյուր տողի վերջին վանկը[240]։ Շնորհալու ստեղծագործությունը, սակայն, կառուցվածքով է տարբեր իր նախօրինակից, և դրա շնորհիվ է, որ հստակ երևակվում են նրա տեսակային նոր հատկանիշները։ Գրական խոսքերը խստորեն չափված վանկային ոտանավոր են ներկայացնում։ Յուրաքանչյուր տող բաղկացած է

236 Հմմտ.՝ Քր. Կուշնարյան, նշվ. աշխ., էջ 496—519։

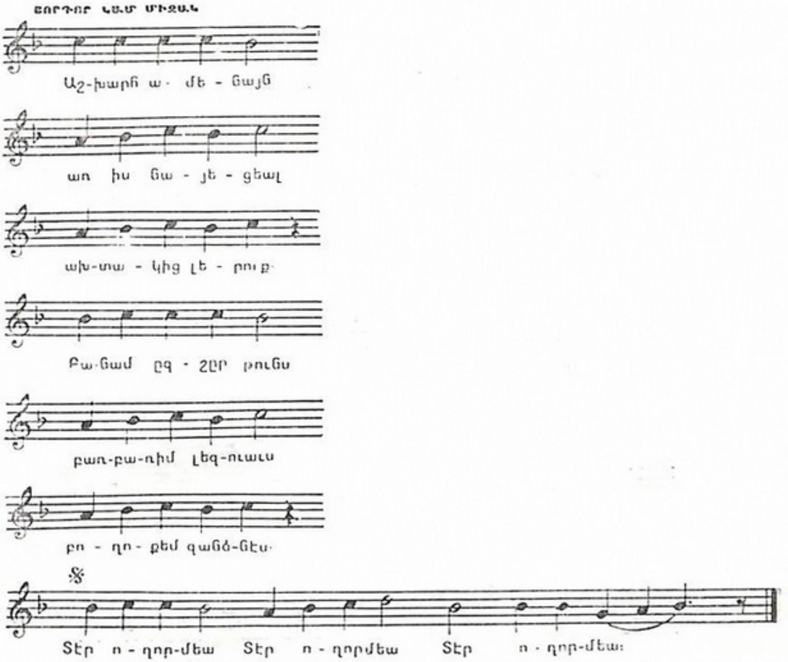
237 Բերված համեմատում՝ լոկ երկրորդ շարույթի վերջում երկրորդ էկորճի ընդգծումը դրությունը չի փոխում։

238 Օրինակում՝ վերջընթեր շարույթի առաջին վանկի երկարացումով՝ մեկ անգամ խախտվում է մասնացույց արված սկզբունքը, որ թարմություն է բերում իր հետ, բայց ոչ մեղեդիի ծավալման վճռորոշ մի պահին։

239 Երգի լոկ վերջին՝ 36-րդ տնից ու դրան հետևող և պարույկը հաստատող կրկնակից հետո («Տէր ողորմեա»), «Սրբուհւոյ Աստուածածնին բարեխօսութեամբ յիշեա Տէր և ողորմեա»՝ հավելվածի նշանակություն ունեցող խոսքերի վրա հայտնվում է մի նոր հիմնաձայն՝ խոսրովայինը։ Չեականորեն դառնելով, հիշյալ խոսրովայինն այստեղ հանդես է գալիս որպես «վերջին վերջավորող» ձայն։ Դա է հաշվի առնում Թաշճյանը, երբ երգի ձայնեղանակը համարում է դկ. (տե՛ս «Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց», էջ 57)։ Հարցն այն է սակայն, որ մասնանշված հավելվածը Շնորհալունն էլ չէ։ Ճիշտ է, դրան հանդիպում ենք մի շարք տպագիր ժամագրքերում (տե՛ս օրինակ՝ «Ժամագիրք Հայաստանեայց սուրբ եկեղեցւոյ», ի Մոսկուա, 1853, էջ 27—30), բայց ոչ գրչագրերում (հմմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 435, էջ 22ա—23ա)։

240 Օրինակում՝ երրորդ և վեցերորդ տողերի վերջին վանկերը զուգորդված են չափական մեկական միավորի արժեքով հնչյունների հետ, որոնց հետևում են նույն արժեքի ձայնահատներ։ Բայց դա չփոթության տեղիք չպետք է տա։ Այդ ձայնահատները, վերաբերվելով շեշտակիր նախորդ վանկերի հնչողության ընդհանուր ոլորտին, դարձյալ (յուրովի) նպաստում են դրանց առանձնացմանն ու ընդգծմանը։

ԱՇԽԱՐՀ ԱՄԵՆԱՅՆ
(Վասն հասարակ աւուրց)



հինգ վանկից, ու երեք այդպիսի տող կշռույթային մի միություն (կամ մի տուն) են գոյացնում։ Բայց որովհետև հորդոր կամ միջակ երգի համար գրական խոսքի կշռույթային հիշյալ միավորները ծավալով փոքր են (ընդամենը 15 վանկ), երգային տունը (նաև խազավոր գրչագրերում) երկուական միավոր է ընդգրկում ու եզրափակվում է կրկնակով («Տէր ողորմեա»)։ Վերջինս ուրույն կառուցվածք ունի (դա կտեսնենք), որով ստացվում է՝ վեց տող և կրկնակ, յուրաքանչյուր տողում՝ երաժշտա-չափական վեց միավոր (հինգ վանկի դիմաց)։

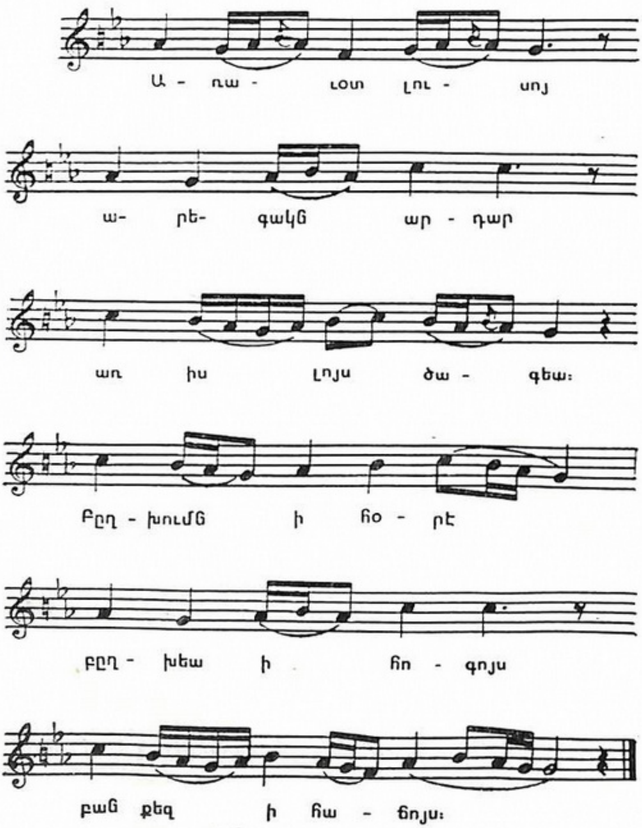
Այս ամենը, միասին առած, ստեղծագործության նույն վեց տողերի շըրջանակներում արդեն լրիվ ապահովում է երգի տեսակին հատուկ՝ եղանակի գնայուն ու համաչափ ծավալումը։ Այնպես, որ այժմ էլ՝ կշռույթի անթերի կանոնավոր պարբերականությունն է ականջը հոգնեցնելու վտանգ ստեղծում։ Այստեղ էլ սակայն, դա կանխվում է կրկնակի միանգամայն թարմացնող կառուցվածքով ու շեշտադրությամբ։ Այն (կրկնակը կամ դարձը) բաղկացած է չորսվանկանի երեք շարույթից (երեք անգամ «Տէր ողորմեա»)։ Առաջին երկու շարույթներում շեշտադրությունը (վերջին վանկերի երկարացումն ու ընդգծումը) նախորդ մասի համեմատությամբ թեև նոր չէ, բայց մեկ վանկի պակաս խկույն զգում է ականջը։ Բացի այդ, երկրորդ շարույթում շեշտակիր երկրորդ էկորճի երկարացումը մի նոր շունչ է հաղորդում եւէջին, հըս-

տակելով ձայնեղանակի գույնը, մեծալար նկարագիրը։ Իսկ երրորդ շարույթի հայտնությամբ, ուր երկարացված է նաև առաջին վանկը ու մեղեդիապես երևակված նրա (այսինքն «Տէր» խոսքի) բառային շեշտը, վերջնականապես նորոգվում է երաժշտական արտասանության բնույթը[241]*։ Ավելի քան պարզ է,*

ՅԱՒԸԳ ՈՒՐԲԱԹՈՒ ԵՒ Ի ՏՕՆՍ ԽԱՉԻ

(Գ.Զ)

ՉԱՓԱՒՈՐ-ԾԱՆՐ



241 *Խոսելով առհասարակ հին ու միջնադարյան միաձայն երաժշտության արտահայտչական հնարավորությունների մասին, անցյալում մի շարք երաժշտագետներ բազմիցս նշել են այդ երաժշտության չափա-կշռույթային (մետրա-ռիթմիկ) և ձայնային-ելևէջային (լադա-ինտոնացիոն) հարստությունները։ Սրան անպայման պիտի ավելացնել նաև՝ երգերի կառուցվածքային բազմազանությունն ու դրանցում գրական խոսքերի ու եղանակների՝ այլազան համադրություններով կիրառված շեշտադրության միջնադարյան նրբարվեստ հնարանքները։*

որ ձևավորյացման տեսակետով սույն կրկնակի կատարած կարևոր պաշտոննե-րից մեկը հանգում է ստեղծագործության նախորդ վեց տողերում հաստատ-ված համաչափության նուրբ խախտմանը[242]։

Երգի տեսակի բյուրեղացման հաջորդ աստիճանի վրա գտնվող գործերի շարքում հիանալի նմուշ է «Առաւօտ լուսոյ»-ի ավագ ուրբաթ օրը կատարվող հետևյալ տարբերակը (տե՛ս էջ 82)։

Պետք է ասել, որ «Առաւօտ լուսոյ»-ն ժամագրքում ձայնագրված է նույ-նիսկ չորս տեսակ. «Վասն հանգիստեան կիրակէից» (գկ. ծանր), «Ի հասա-րակ կիրակէս յարութեան» (գկ. միջակ-չափավոր), «Ի կիրակէս մեծի պա-հոց» (գկ. չափավոր-ծանր), և այստեղ բերվածը՝ «Յաւագ ուրբաթու և ի տօնս խաչի» (գձ. չափավոր-ծանր)։ Այնպես որ, երգի եղանակների հեղինակային պատկանելության հարցն ինչ-որ չափով կնճռոտվում է կարծես։ Բայց լոկ առաջին հայացքից։ Բանն այն է, որ նախ՝ չորս տարբերակների մեջ առկա է ընդամենը երկու ձայնեղանակ (գկ. և գձ.)։ Հետո՝ չորս տարբերակներում էլ եղանակի կառուցման ընդհանուր սկզբունքը նույնն է, որ և համապատասխա-նում է երգի տուն առ տուն խազագրությանը։ Զորսն էլ գտնվում են Շնորհալու մեղեդիական ոճի ոլորտում։ Եվ վերջապես՝ նույնիսկ այստեղ առաջ բերվող նմուշի հեղինակի որոշմամբ լուծվում է նաև մյուսների հեղինակային պատ-կանելության խնդիրը։

Մեր եկեղեցական գձ. միջակ, չափավոր ու չափավոր-ծանր երգերին քիչ թե շատ ծանոթ յուրաքանչյուր ոք գիտե, որ դրանց եղանակների կայուն-ցած սկզբնաձևերում ելևէջը ծավալվում է՝ կամ խոսրովայինից թե նրան դրացի մի ուրիշ ձայնաստիճանից դեպի երկրորդ փուչը բարձրանալու միջո-ցով, և կամ ուղղակի երկրորդ փուչից[423]։ Արդ՝ Շնորհալու քննարկվող ստեղ-ծագործությունը գձ. երգերի շրջանակում սկզբնական կառուցվածքի մի նոր ձև է ներկայացնում իրենից, որտեղ ելևէջը նախքան երկրորդ փուչին դիմելը, առանց որևէ չափով շտապելու, հատուկ հիմնավորում է եղանակի գլխավոր կամ վերջավորող ձայնը։ Եվ այս սկզբունքը, որ մասամբ նախապատրաստ-ված է աձ. և գկ. դարձվածք տիպի հին շարականներում (խոսքը վերա-բերում է լոկ միջակ, չափավոր ու չափավոր-ծանր ստեղծագործու-թյուններին), լայնորեն կիրառված է Շնորհալու նույնատիպ ուրիշ երգերում էս, ասենք՝ «Օրհնեմք զքեզ»-ի երեք պատկերներում. իսկ երբեմն նույնիսկ շարականներում (տե՛ս 72 աշակերտների կանոնի գկ. չափավոր գողտրիկ տեր երկնիցը)։ Այժմ դառնենք։ Եթե «Առաւօտ լուսոյ»-ի անգամ լույն՝ եկեղե-ցական տարվա մի քանի հատուկ օրերին (ավագ ուրբաթին ու խաչի տոներին) վերապահված տարբերակը Շնորհալու գրչի վաստակն է, ապա մյուսները՝

---

242 Համաչափության ու անհամաչափության այս փոխադարձ կապը խիստ հատկանշական է Կիլիկյան հայկական ողջ արվեստի համար, և յուրօրինակ դրսևորումն ունի, ինչպես հայտնի է, նաև մանրանկարչության մեջ։

243 Հմմտ.՝ Ն. Թահմիզյան, Պարզագույն խազագրությունների վերծանությունը (զեկուցում՝ կարդացված Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի գիտական այն նստաշրջանում, որ նվիրված էր Խորհրդային Հայաստանի 50-ամյակին)։ Այդ զեկուցումն էր, որ «Պատմա-բանա-սիրական հանդեսի» 1971 թ. № 2-ում լույս տեսավ, հանդեսիս խմբագրության առաջարկով՝ թե-թևակի փոխված խորագրի տակ։

առավել ևս։ Որովհետև, եթե իրոք եկեղեցին է ի վերջո սեփականել սույն երգը (ինչպես կարծում ենք մենք), ապա հասկանալի է, որ նա Շնորհալու վաստակը հանդիսացող ստեղծագործությունը կորցներ ու կգտներ ոչ միայն ավագ ուրբաթի և խաչի տոների համար նախատեսված մեղեդիով։ Իսկ եթե Շնորհալին ինքն է ձգտել ստեղծագործությունը արմատավորել ժամասացության մեջ, ապա ավելի քան պարզ է, որ նա, երգն ստեղծելով, առաջին հերթին հոգացած պետք է լիներ՝ շատ ավելի հաճախակի կատարման (ասենք, սովորական կիրակիների) համար նախատեսված տարբերակի մասին։

Գալով քննարկվող օրինակում երգի տեսակային հատկանիշների վառ դրսևորման խնդրին, նախ դիտենք նրա գրական խոսքերի տաղաչափական կատարելությունը։ Այն՝ իր հինգվանկանի տողերով, երեքտողանի գրական ու վեցտողանի երգային տներով, շատ նման է «Աշխարհ ամենայն» ստեղծագործության։ Վերջինից տարբերվում է նրանով, որ սա կրկնակ չունի. բայց՝ երաժշտականորեն՝ դրա կարիքն էլ չունի։ Այստեղ ավելի մեծ է եղանակի տատանման լայնույթը (ամպլիտուդը), ինչպես և ավելի հաճախակի են չափական միավորի մասնատումն ու կշռույթի կոտորակումը։ Ուստի տողերի վերջին վանկերի միատեսակ երկարացումները ականջ չեն հոգնեցնում։ Ուշագրավ է նաև գրական երկու տները երաժշտականորեն իրար կապելու հնարանքը, ինչքան էլ առաջին հայացքից աննկատ է մնում[244]։ Երկրորդ (գրական) տան եղանակը ըստ էության նույնն է առաջինի հետ։ Բայց նրա առաջին և երրորդ տողերը տարբերակված են այնպես, որ նախ՝ ապահովվում է երգային տան ողջ մեղեդիի շարունակականությունը, և հետո՝ այն եզրափակող մեկ գլխավոր վերջնահանգաձևի առկայությունը։ Ամբողջությամբ առած, քննարկվող օրինակը հյուսվածքով գերազանցում է նախորդին, որը, սույն մակարդակի վրա, պարզագույն մի պատկեր է ներկայացնում։ Համեմատելի է, այս առումով, երկու եղանակների ընթացքը ևս. հորդոր կամ միջակ ու չափավոր-ծանր։ Ինչպես գիտենք, որպես ընդհանուր կանոն՝ երգերի ընթացքի դանդաղեցումն իր հետ բերում է մեղեդիական գծագրի բարդացում[245]։ Երգի տեսակում ևս այդ կանոնը գործում է, բայց, բնականաբար, զգալիորեն չափավորված։ Նախորդի համեմատությամբ փոքր-ինչ ծանրացված այս ստեղծագործության մեջ արդեն իսկ նկատվում է հյուսվածքի ճոխացման մի միտում։ Երգի տեսակի համար դրա (այդ միտումի) ավելի ցայտուն իրացումներից մեկին հանդիպում ենք հետևյալ օրինակում (տե՛ս էջ 85)։

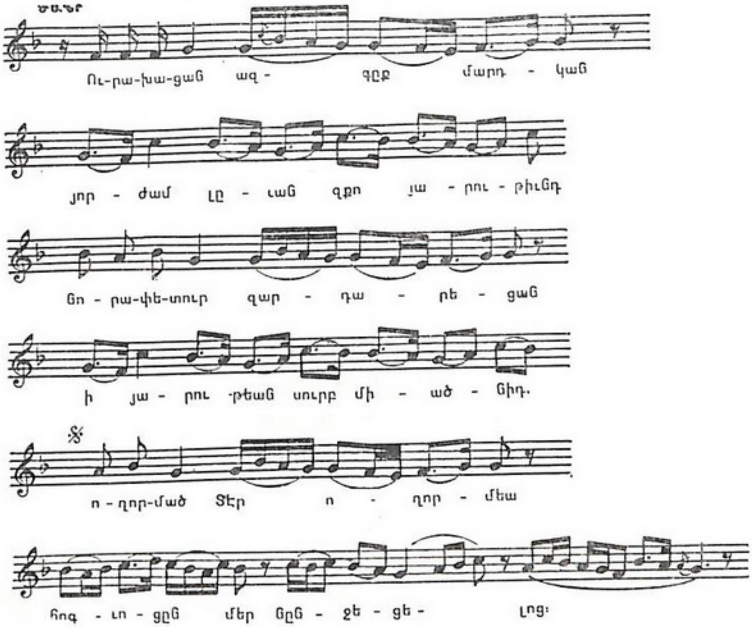
«Արարիչ և մարդասէր, անոխակալ և բարեգութ» հանգստյան վերոհիշյալ կարգի ԺԱ տունն է սա։ Նրա վեց տողերի հետ զուգորդվող եղանակը յուրատիպ շենք ունի։ Կառուցված է այնպես, որ երաժշտականորեն իրար կրկնեն բանաստեղծության կենտ (1, 3 ու 5) և զույգ տողերը։ Սրանցից վեցերորդը, սակայն, ենթարկված է վճռական տարբերակման, քանի որ ներկայացնելով պարբերության վերջնահանգաձևը, ընդհանրացնում և ավարտում է տունը։ Կենտ տողերից էլ առաջինը մյուսներից տարբերվում է իր սկզբի մասով (մուտքով)։

---

244 Դա շատ ավելի աչքառու է, օրինակ, նույն երգի սովորական կիրակիների համար նախատեսված (գկ. միջակ-չափավոր) տարբերակում, ուր գրական առաջին տան վերջին վանկի վրա (ձա-գնա) մեղեդիական հանգաձևը հաղթահարվելով, զոդող հանգույց է ստեղծվում. տե՛ս սույն աշխ., էջ 212։

245 Տե՛ս մեր արդեն հիշատակված հոդվածը՝ Պարզագույն խաղագրությունների վերծանությունը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1971, № 2, էջ 145։

ՈՒՐԱԽԱՑԱՆ ԱԶԳՔ ՄԱՐԴԿԱՆ



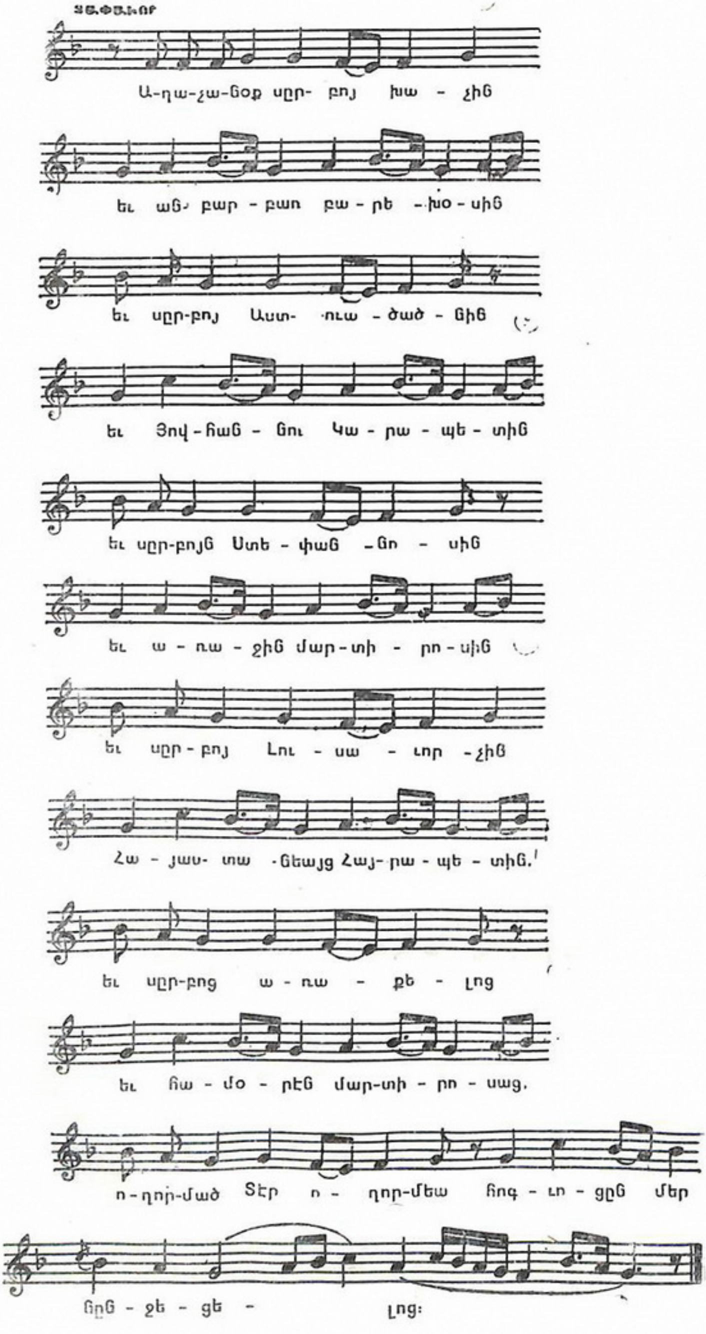
Տան միջում ևս՝ երկրորդ ու երրորդ տողերն իրար միացնող ճարտար գտնված հողակապի կիրարկումով (ուր կիսվում է չափական միավորը), բնականորեն առաջ է գալիս երգի տեսակին հատուկ գնայուն շարժումը և, միաժամանակ, գոյանում է նրա հանրամատչելի բնույթը։

Դժվար չէ նկատել, որ եղանակը հյուսվածքով նախորդ երկուսից ավելի հարուստ է։ Դա մասամբ պայմանավորված է գրական ավելի երկար տողերի առկայությամբ (հիմնականում՝ 4+4 կառուցվածքով)[246], որոնց վրա ելևէջը ազատ կատարում է արտահայտիչ ոլորումներ. բայց գլխավորապես՝ ծանրացված ընթացքով, որն ընդհանրապես ենթադրում է չափական միավորի ավելի հետևողական մասնատում։ Ասում ենք՝ ծանրացված, և ոչ ծանր։ Որովհետև քննարկվող եղանակի միջակ կամ չափավոր ընթացք ունեցող տարբերակը, որն, ի դեպ, Ձայնագրյալ Ժամագրքում զուգորդված է երգի տասներկու տներից մեծագույն մասի հետ, հանդիսանում է նախօրինակ կամ առաջնային ձևը։ Ահա այն՝ երգի հաջորդ (ու վերջին) ԺԲ տան հետ զուգորդված կերպի մեջ (տե՛ս էջ 86)։

---

246 Ինչպես վերը ևս նշեցինք, երգի՝ մեզ ծանոթ խազագրությունները հյուսվածքով ավելի մոտ են սույն ծանր եղանակին։ Բայց չենք կարող պնդել, որ դրանք ուրվագծում են ճիշտ այս եղանակը (հավանաբար սա ուրիշ խազագրություն է ունեցել, որն և հարկ է որոնել ու գտնել տակավին)։ Վերն հիշատակեցինք նաև գրչագիր ու տպագիր այն մատյանները, որոնց օգնությամբ ծանոթացել ենք երգի խազագրության ընդհանրացած տիպերից մեկին։ Վերջինիս համաձայն՝ տանավորի (ու, միաժամանակ, երգի) տողերը 16 վանկանի են։

ԱՂԱՉԱՆՕՔ ՍՐԲՈՅ ԽԱՉԻՆ



Վարանքի տեղիք պետք չէ տա այն հանգամանքը, որ այս տունը կրկնակի մեծ է նախորդից (ունի 12 տող)։ Քննարկվող տների եղանակները համեմատելի են կարևոր մի շարք կողմերով։ Այստեղ նույնպես՝ զույգ ու կենտ գրեթե բոլոր տողերի եղանակները տրված են տան առաջին երկտողում։ Զույգ տողերի շարքում տարբերվում է վերջինը, որի եղանակը ձուլվում է եզրափակիչ հանգաձևի հետ. կենտ տողերի մեջ՝ առաջինը, և դարձյալ՝ իր սկզբնաձևով։ Տան միջում հանդիպում են թե՛ սկզբնաձևերի տարբերակումներ (համա., օրինակ, երկրորդ ու չորրորդ, կամ վեցերորդ և ութերորդ տողերի սկիզբները). և թե՛ տողերը (հատկապես զույգերը՝ հաջորդող կենտերին) միացնող հոդակապեր։ Առավել ուշագրավ կետն այն է, որ բերված երկու եղանակները ելևէջով շատ մոտիկ են իրար։ Այնքան՝ որ իրար հարաբերում են որպես միևնույն եղանակի չափավոր ու ծանր և համաձայնույթային հիմքով փոքր-ինչ փոփոխված տարբերակներ։ Արդ, քանի որ անցյալի հայկական (և ոչ միայն հայկական) մասնագիտացված երգարվեստում նման զույգերի մեջ, ընդհանրապես ասած, ծանրն է լինում ածանցվածը, մենք դիտարկվող երգի ԺԲ տան չափավոր եղանակը ընդունում ենք որպես առաջնային ձև։ Եվ իրոք, այն՝ նաև մեծ հնության դրոշմն է կրում իր վրա, որ պարզորոշ բացահայտությամբ երևում է հատկապես երգի ԺԲ տան մեջ։ Վերջինս գրական խոսքերով ամենածավալունն է։ Ծավալը տվյալ դեպքում մեծացել է ի հաշիվ երգի եզրափակման հատուկ մի շարք հավելյալ պատկանավոր հիշատակումների (ս. Ստեփանոս, ս. Լուսավորիչ, առաքյալներ, մարտիրոսներ)։ Դրանց շնորհիվ առաջ է եկել բարդումնային այն կառուցվածքը, որը երաժշտականորեն հնչեցնելու նպատակով հնում դիմել են՝ գրական տողերին համապատասխանող նախադասությունների կրկնության սկզբունքին[247]։ Ըստ որում, կրկնությունների կանոնավոր պարբերականությունը, կշռույթի կազմակերպվածությունն ու չափավոր ընթացքը[248] ամբողջի մեջ պահում են գծեր, որոնք հատուկ են ժողովրդական հնավանդ երկարատև պարերին, դրանց երաժշտական կարճ, բայց երկարատև հոլովման հարմարեցված[249] կառուցումներին։

Եթե ճիշտ են այս դատողությունները, ապա իրենց բնական հաջորդականության մեջ զննելով մեզ զբաղեցնող երգի ԺԱ և ԺԲ տները, կարող ենք հաստատել հետևյալը ևս։ Դրանք, հայ մասնագիտացված երաժշտության պատմական զարգացման հետնախորքի վրա, ներկայանում են որպես դանդաղ-խոհական և շարժուն-զգացմունքային բնույթի կտորներ համադրելու կանխա-

---

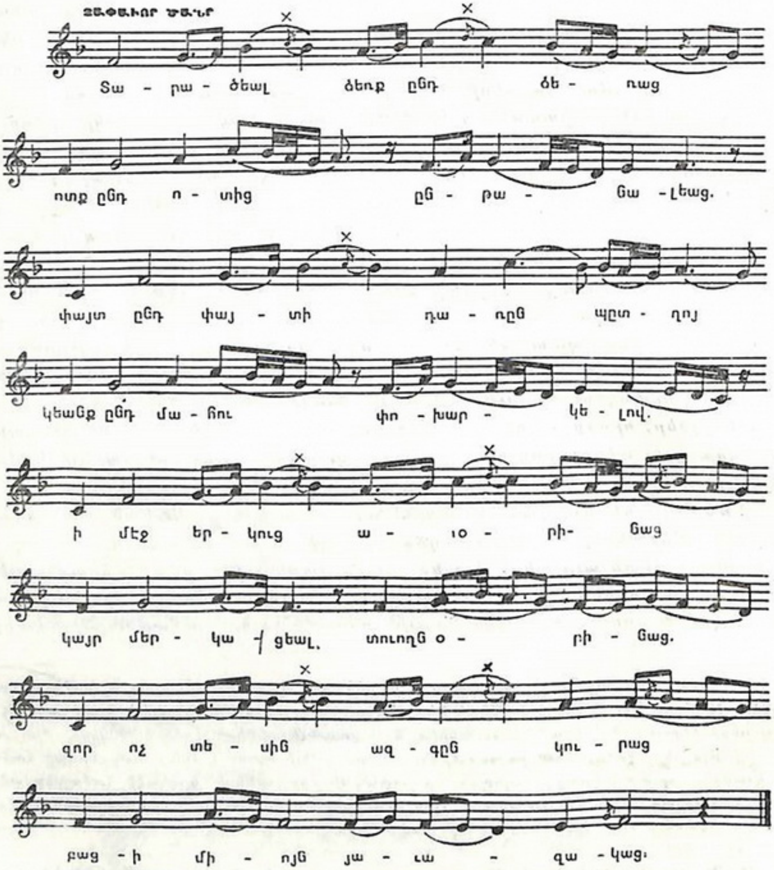
247 Համա. մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և Նարեկացու տաղերը («Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1969 ,№ 3), էջ 51—53։ Պետք նկատել, սակայն, որ վերը քննարկվող օրինակում նույն սկզբունքը կիրառված է երաժշտական երկու նախադասությունների փոխեփոխ կրկնության ձևով։

248 Այդ ընթացքը մոտավորապես երկու անգամ ավելի արագ է ծանր տարբերակի համեմատությամբ .և պետք է իրացվի այնպես, որ չափական միավորների՝ կրկնակի հաճախեցված հաջորդականության հետնախորքի վրա, նույնը մնա՝ եղանակի նաև ծանր տարբերակին համապատասխանեցված քայլվածքի կամ, ասենք, գերեզմանի շուրջ կատարվելիք ծիսական այլ շարժումների կշռույթը։

249 Դա արտահայտված է նրանում, որ հաջորդական երկու նախադասություններից առաջինն է հանգչում եղանակի վերջավորող ձայնի վրա (g), մինչ երկրորդն ավարտվում է անկայուն դիմող ձայնով (b)։ Այս հնարանքը, որով բնականորեն առաջանում է կրկնողության անհրաժեշտությունը, կիրառված ենք տեսնում դեռևս հայկական վաղ միջնադարյան սաղմոսներում։ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Monodische Denkmäler Alt-Armeniens (Die Tradition der armenischen Psalmodie), „Beiträge zur Musikwissenschaft“, Berlin, 1970, Heft 1, էջ 54—55։

գույն (և հաջող) փորձերից մեկը, որ աշխարհիկ ժողովրդական արվեստից օգտվելով կատարել է Շնորհալին, իր բազմատեսակ ստեղծագործության մեջ մի շարք կողմերով հիմնապես նախապատրաստելուց հետո այն։ Վերը բերված օրինակներից «Աշխարհ ամենայն», «Առաւօտ լուսոյ» և «Ուրախացան ազգք մարդկան» կտորներում պարզ արտացոլված է երգի տեսակի բյուրեղացման ընթացքը։ Երգահանը, ինքը ևս հետևելով այդ ընթացքին, դատողաբար չափավորել է կարծես ստեղծագործական երևակայության թափը, հասնելու համար ոչ միայն ներըմբռնողության (ինտուիցիայի), այլ՝ տվյալ դեպքում՝ նաև

ՏԱՐԱԾԵԱԼ



գիտակցության զորությամբ հստակված իդեալին։ Տեսակային գլխավոր հատկանիշների հաստատումից հետո, սակայն, այլևս կարիք չի զգացվում նման ինքնահսկողության։ Երևակայությունն արդեն գործում է անկաշկանդ, ինչպես դա երևում է հետևյալ նմուշից, որ է՝ ավագ ուրբաթ օր երգվող «Այսօր անճառ»-ի վերջին (վեցերորդ) պատկերի առաջին տունը (տե՛ս վերը)։

Գրական խոսքերում տրված հաղվադյուտ, խորիմաստ համեմատության հիանալի մեկնությունը առաջ է բերել Գ. Ավետիքյանը, գրելով. «տարածեցան ձեռք Քրիստոսի՝ փոխանակ ձեռաց Եւայի՝ որ ձգեցաւ ի ծառն գիտութեան. և ոտք Քրիստոսի՝ փոխանակ ոտից Եւայի ընթացողաց ի ծառն փոխարկելով այսու Քրիստոսի զփայտ խաչին փոխանակ դառնապտուղ փայտին, և զկեանս՝ փոխանակ մահու»[250]: Պարզ է ուրեմն, թե ինչու եղանակն էլ լի է վճռականությամբ ու կամային գծերով[251], հակառակ խաչելության ընդհանուր ողբերգական պատկերին: Երգի տողերը քառանդամանի են, էապես՝ 4+4+4+4 կառուցվածքով, ուր երկրորդ անդամից հետո զգալի դադար կա: Այնպես որ, բերված նմուշը իրականում չորս տողանի է: Երկրորդ տողի վերջում նաև 16-րդական հնչյունների մասնակցությամբ գոյացած ճկուն հանգաձևը նշում է երգային տան կեսը, որից հետո եղանակը կրկնվում է, թեթև տարբերակումներով: Նույնանման հորինվածք ունի նաև ինքը կիսատունը, որով երաժշտության հիմնական բովանդակության կրողը հանդիսանում է երգի առաջին տողը: Նրա հորինվածքում ուշադրություն է գրավում ոտանավորի (ստիքոսի) հիշյալ անդամները երաժշտականորեն երևակելու միտումը, որ և իրացվում է՝ դրանցից յուրաքանչյուրի երկրորդ ու չորրորդ վանկերը երկարացնելու միջոցով (բացառություն է կազմում ոտանավորի առաջին եռավանկ անդամը՝ «Տարածեալ», ուր, բնականաբար, ձգված են առաջին և երրորդ վանկերը): Առաջ է գալիս մեծ վանկերի պարբերական հաջորդականություն, որով և՝ պարային կշռույթ ($^3/_4$ չափսով), որտեղ չափական միավորի կրկնապատկումն ընկնում է երաժշտական ոտքի («տակտի») ուժեղ մասի վրա:

Բացառվում են, սակայն, պարի կենցաղայնությունից («ժանրայնությունից») եկող այլևայլ գծերի դրսևորումներ, և նախ՝ շնորհիվ երաժշտության վիպական հզոր շնչի ընդհանրացնող կարողության: Իսկ համաչափության զգացողությունը հաղթահարվում է ճարտար կերպով. չափական միավորի կրկնապատկումները (չափավոր-ծանր ընթացքի մեջ) հանդես են գալիս կշռույթային տարբեր գծագրաձևերով, ու նաև՝ մերթ խոսքի անշեշտ, և մերթ շեշտակիր վանկերի զուգորդությամբ, որ, միջնադարյան երգեցողության պայմաններում, ունի արտահայտչական կարևոր նշանակություն: Ձայնեղանակը (դկ. ստեղի՝ ինչպես նշեցինք), երգի տեսակին հատուկ շրջանակների մեջ ներկայացնում է բացառիկ ցցուն արտահայտություն ստացած մի տիպար: Ու նրա հիման վրա ծավալվող ելևէջը եռ իր տոհմիկ, հարազատ գունավորությամբ և հրապույրներով ու կախարդանքով լեցուն ոլորումներով՝ ողջ ուշ միջնադարի ընթացքում գործոն կերպով հարատևած այն հազվադյուտ երևույթներից է,

250 «Բացատրութիւն շարականաց», էջ 259:

251 «Ձայնագրյալ ժամագրքում» քննարկվող կտորը («Տարածեալ») զետեղված է երեք եղանակով. դկ. (ծանր-չափավոր), դկ. դարձվածք (չափավոր-ծանր, նաև՝ հորդոր-միջակ) ու դկ. ստեղի (չափավոր-ծանր), որն և բերել ենք վերը: Մի շարք գրչագիր ու տպագիր շարակնոցներում պատկերիս խաղագրությունն ու ձայնեղանակային նշումը համապատասխանում է դկ. դարձվածք, հորդոր-միջակ եղանակին (հմմտ. Մատենադարան, ձեռ. № 1576, էջ 122բ. և «Շարակնոց»՝ Ամստերդամ , 1665, էջ 283. Կ. Պոլիս, 1743, էջ 195. Կ. Պոլիս, 1853, էջ 303. Էջմիածին, 1861, էջ 267 և այլն): Սակայն, Մատենադարանի № 1606 ձեռագրում, օրինակ, «Այսօր անճառ»-ի ձայնեղանակային դկ. նշումը տակավին Դ պատկերից («Ճառագայթ փառաց») ընդունում է «Ստ[եղի]» հավելումը: Այնպես որ, այս դեպքում ևս, մատենագրական փաստերի վերոբերյալ մեզ ծանոթ խումբը բնավ չի կարող, ասենք, հիմք ծառայել՝ դիտարկվող եղանակի կապակցությամբ որևէ կասկած հարուցելու համար:

որոնք (ի թիվս այլ ազդակների) նախապատրաստեցին նոր շրջանի հայկական ազգային հայրենասիրական լավագույն երգերի երաժշտական ձևերը։

Նոր, ջերմ, մարդկային ու ժողովրդային կենարար մի շունչ ունեն Շնորհալու երգերի դիտարկված երեք խմբերը ևս։ Վերևում տարբեր առիթներով շոշափելով գեղարվեստական այդ արժանիքների դրսևորմանը նպաստած ազդակների հարցը, անդրադարձել ենք Շնորհալու անհատական խառնվածքի, դարաշրջանի սոցիալ-տնտեսական կացության և մանավանդ հայկական քաղաքային կյանքի հետ առնչվող մշակութային հովերի խնդիրներին։ Այստեղ անհրաժեշտ է հիշատակել մի երրորդ, և ոչ պակաս վճռորոշ ազդակ ևս. XII դարի ընդհանուր վերածնության կապված մեծ շարժումը[252], որին, առարկայականորեն դատելով, արձագանքել է նաև Շնորհալին, մանավորապես իր երաժըշտա-բանաստեղծական ստեղծագործությամբ։

Սրանով կարծես ամբողջանում է մեծ Երգեցողի երաժշտա-ստեղծագործական դիմանկարի լուսաբանության կապված հարցերի միակցությունը[253]։ Հսկա բանաստեղծ-երաժիշտ-երգահան, իր ժամանակի լավագույն երգիչ-կատարողներից մեկը, հմուտ տեսաբան, գեղագետ, երաժշտական հասարակական եռանդուն գործիչ, ուսուցիչ և մեծ բարենորոգիչ. ահա թե ինչպես է հառնում մեր առջև Ներսես Շնորհալին՝ դարերի խորքից։

* * *

Ի վերջո՝ երկու խոսք ներկա հրատարակության մասին։ Արդեն նշել ենք, որ Շնորհալու ստեղծագործությունները հայ հոգևոր երգերի ձայնագրված (հայկական՝ Հ. Լիմոնճյանի կարգած թե եվրոպական ձայնանիշների օգնությամբ գրառված) ժողովածուներում որոնելիս, կանգ ենք առել էջմիածնում շուրջ հարյուր տարի առաջ Ն. Թաշճյանի աշխատությամբ կազմված և հայ եկեղեցու կողմից պաշտոնապես վավերացված ու հրատարակված երեք մատյանների վրա. Շարական, Պատարագ, Ժամագիրք (և առաջ բերված բնագրերին վերաբերող ծանոթագրություններն էլ ճիշտ սրանք նկատի ունեն)։ Բայց սա չի նշանակում, թե մեր վերաբերմունքը տպագրված կամ գրչագիր նման այլ ժողովածուների նկատմամբ թեկուզ որևէ չափով անհանդուրժողական է։ Ընդհակառակը, մեր համոզումն այն է, որ դրանց գոյության փաստն իսկ խոսում է հայոց եկեղեցական արվեստում կուտակված փորձի հարստության մասին։ Հարստություն, որին պետք է քաջատեղյակ լինենք, եթե չենք ուզում, որ հայկական երաժշտական միջնադարագիտության բնագավառում ևս ապագա մասնագետ-

---

252 Հմմտ՝. *C. Brooke*, The Twelfth Century Renaissance, Cambridge, 1970.

253 *Սույն աշխատությունը հղանալիս մենք մտադրված չենք եղել թեկուզ կարճամփոփ վերաշարադրելու Շնորհալու կյանքի ուղին՝ նրա դատախարակությանն ու կրթությանը, եկեղեցական, վարչական, պետական, ընդհանուր հասարակական և գիտական ու ստեղծագործական ողջ գործունեությանը վերաբերող հայտնի տվյալները, անդրադառնալու հարակից պարագաներին և այլն։ Ինչպես հետևում է աշխատության խորագրից էլ, մենք մեր խնդիրը տեսել ենք՝ հիմնականում՝ երգահան ու երաժիշտ Շնորհալուն վեր հանելու մեջ։ Սակայն, դա էլ հանգամանալից ու սպառիչ կերպով կատարելու հույսեր չենք տածել բնավ, քաջ իմանալով, որ, ցավոք, նշված խընդիրը ևս տակավին երկար ժամանակ ու մանրակրկիտ բազմապիսի աշխատանքներ պահանջող գործ է, և իրագործելի՝ հայագիտության զարգացման և հայոց միջնադարյան երաժշտական մշակույթի ուսումնասիրվածության բոլորովին այլ մի մակարդակի վրա։ Այնպես որ, ընթերցողն առայժմ պետք է բավարարվի՝ ուշադրությունը սևեռելով գլխավորապես բարձրացված հարցերի ու դրանց կապակցությամբ ծավալված մտքերի սկզբունքային կողմի վրա։*

ները անիմաստ կերպով բաժանվեն երկու բանակների, որպիսիք երևացին, մասնավորապես, բյուզանդական երաժշտագիտության ասպարեզում, վերջերս՝ Գրոտաֆերատայում կայացած գիտաժողովում[254]։

Նույնիսկ չերշյանական ուղղության և կամ հենց Չերշյանի կազմած ժողովածուները, որոնցից Ժամագրքի[255] մասին Կոմիտասի ունեցած միանգամայն բացասական կարծիքը հայտնի է մասնագետներին, մենք հակամետ ենք դիտելու որպես իրենց տեսակի մեջ հեղինակավոր ու շահեկան աշխատություններ (և հույս ունենք, որ դա ցույց կտանք ուրիշ առիթով)։ Ուր մնաց, որ գործ ունենանք նաև ընդհանուր հավանության արժանացած այնպիսի հրատարակությունների հետ, ինչպիսիք են՝ «Տօնակարգ»-ը (Հայաստանեայց եկեղեցւոյ)[256], և կամ Ե.Տնտեսյանի կազմած «Շարական ձայնագրեալ»-ը[257]։ Մեկ այլ անգամվա թողնելով սույն և նման գործերի մանավոր քննությունը, ասենք միայն, որ Տնտեսյանի կազմած Շարակնոցում, օրինակ, հայ եկեղեցական երգերի եղանակները գիտակցաբար պարզեցված են, որ մասամբ նշված է ժողովածուիս նվիրված մատենախոսության մեջ[258], և որի մասին տեղեկացնում էր ինքն իսկ՝ երաժշտության տեսաբանը, տակավին «Բովանդակութիւն նուագաց» տետրի հրատարակության ժամանակներից[259]։ Ինչ վերաբերում է Ղ. Տայանի գլուխ բերած հրապարակումներին[260] և տասնամյակներ առաջ լույս տեսած էմի Աբգարյան հատորներին[261], ապա դրանք, մեր կարծիքով, անցյալի հայ մասնագիտացված երգարվեստի ավելի տեղական ճյուղավորումներն են ներկայացնում, քան նրա բուն կոճղը[262]։ Բայց դա ևս ամենևին քիչ կամ արհամարհելի չէ, որով մենք նախապես ուշադիր ծանոթացել ենք հիշատակված մեծածավալ ժողովածուների, այլև մեզ հետաքրքրող նյութի թեկուզ մի հատված ներկայացնող հրատարակությունների հետ, ինչպիսին է, ասենք, արևագալի երգերի չիլինկիրյանական գրառումների տետրը[263]։

---

254 Համա. այդ գիտաժողովում (Congresso Internazionale Di Studi Di Musica Bizantina E Orientale Liturgica, Grottaferrata, Roma, 1968), բյուզանդական երաժշտության վերաբերյալ կարդացված նյութերն ու մտքերի փոխանակությունը. տե՛ս Ферuз Берки, Первый Международный конгресс византийской и восточной богослужебной музыки (Гроттаферрата, Италия, 6—11 мая, 1968), „Журнал Московской Петриархии", 1968, № 7, էջ 72. ու նաև՝ Γρ. Στάθης, Η βυζαντινή μουσική στή λατρεία καί στήν ἐπιστήμη, „Βυζαντινά", τ. 4, Θεσσαλονίκη, 1972, σ. 389—438.

255 Այն (Հ. Ալվազյանի ընդօրինակությամբ) այժմ գտնվում է Երևանում (տե՛ս ՋԱԳԱԹ, Ալվազյանի դիվան)։

256 Հինգ երաժիշտների՝ Ար. Հիսարլյանի, Լ. Խանչյանի, Գր. Զուհրայանի, Ս. Սահփանյանի ու Երմ. Գույումջյանի աշխատությամբ, Կ. Պոլիս, 1931, (հատ. Ա)։

257 Իսթանպուլ, 1934։

258 Տե՛ս «Հանդէս Ամսօրյա», 1939, № 7—12, էջ 254։

259 «Բովանդակութիւն նուագաց Հայաստանեայցս սուրբ եկեղեցւոյ (ըստ ութն ձայնից)», Կ. Պոլիս, 1864 (տե՛ս «Բացատրութիւնք»)։

260 Այստեղ (Մատենադարանում) շատ ուշ ստացանք «Շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ» շարքի է հատորը միայն (Վենետիկ, 1966)։

261 Տե՛ս Melodies of the Holy Apostolic Church of Armenia (written down in modern notation by Amy Apcar), second and enlarged edition, part I—III, Calcutta, 1920 (նաև՝ 1897-ի ու 1902-ի հրատարակությունները)։

262 Այս կապակցությամբ տե՛ս մեր «Արարատ»-ն ու երգ երաժշտության հարցերը» հոդվածաշարքը ևս («Էջմիածին», 1968, №№ 11—12, 1969, №№ 3 և 5. սրա շարունակությունն է՝ «Արարատ»-ն ու Կոմիտաս վարդապետը» հոդվածը. տե՛ս նույն ամսագրում, 1969, № 12)։

263 Տե՛ս Ն. Չիլինկիրյան, Արևագալի երգերը (եվրոպական ձայնագրությամբ, խմբագրեց և հրատարակեց Գ. Անեմյան), Անթիլիաս, 1937։

Բնագրերը ներկայացված են երեք խմբավորումով, ըստ վերոհիշյալ երեք մասնիկների։

Առանձին ստեղծագործություններից (որոնց մեծ մասը քառյակային ձևի մեջ է), մեկական տուն ենք առաջ բերել միայն (և ընդհանրապես առաջին տունը)։ Բացի այն դեպքերից, երբ՝ հիշյալ տունը մի կարճ նախաբան է (որով անհրաժեշտաբար տրվում է երկրորդ տունը ևս)։ Դարձյալ՝ երբ չորրորդ տնից, օրինակ, սկսվում է երգի մի ուրիշ պատկերը, զգալապես փոխված եղանակով (ուստի տրվում է այդ չորրորդ տունն էլ)[264]. կամ երբ ինքնատիպ մի կտոր բաղկացած է ընդամենը երկու կամ երեք տնից («Ճանապարհ և ճշմարտութիւն», «Օրհնեմք զքեզ»). և կամ դուրս է քառյակային ձևից («Սրբոց Պետրոսի և Պօղոսի» կանոնի եռամաս մանկունքը)։ Այնուհետև, միայն հիշատակել ենք այն կտորները, որոնց եղանակները նույնական են կամ շատ նման են մի ուրիշ (արդեն բերված) երգի եղանակին (նշելով, թե հատկապես ո՛ր մեկին)։ Նույնպես ենք վարվել նաև միևնույն երգերի այնպիսի պատկերների հետ, որոնք ընթանում են մեկ եղանակով։

Սույն հրատարակության միջոցով, ուրեմն, հնարավոր չէ գաղափար կազմել Շնորհալու երգերի գրական բնագրերի ամբողջության (արձակ թե տաղաչափված ավարտուն բանաստեղծությունների միակցության) մասին։ Իսկ Պատարագի կտորներից մեկը՝ «Տէր ողորմեա»-ն ձայնագրված է նույնիսկ Սիմեոն Երևանցու խոսքերով («Արի աստուած» և այլն)[265]։

Երաժշտականորեն, սակայն, այս ձևով հրատարակվող երգերը գրեթե կորուստ չեն կրում։ Կարող է թվալ, որ զգալիորեն տուժում են երգերի մեղեդիական ավարտող (վերջին տան վերջում հանդես եկող) բանաձևերը։ Բայց նախ՝ գեղարվեստական հետաքրքրություն ներկայացնող մի շարք մեղեդիական ավարտող բանաձևեր արդեն իսկ առկա են՝ նախընթաց ուսումնասիրության կամ բնագրերի բաժնում բերվող ամբողջական օրինակներում։ Եվ հետո՝ այս առումով հատուկ նայելով ձեռքի տակ գտնվող ողջ նյութը, որպես տիպականորեն ու գեղարվեստորեն ուշադրության արժանի՝ առանձնացրել ենք վերջնահանգաձևերի մի հատուկ խումբ ևս[266]։

Մեզ մոտ տակավին նոր են ստեղծվում միջնադարյան երաժշտարվեստի կոթողները՝ այդ արվեստի սեփական յուրահատկությունների իմացության դիրքերից գնահատելու ավանդույթները։ Երաժշտական բնագրերի սույն հրատարակության մեջ էլ, հետապնդելով զուտ գիտական նպատակներ[267], հարմար

---

264 Իսկ երբ սա (այսինքն երգի Դ տունը) բերվում է առանց Ա տան, նշանակում է՝ ստեղծագործության լոկ տվյալ պատկերն է Շնորհալունը։

265 Սիմեոն Երևանցու «Արի Աստուած» հուզաթաթավ աղոթք-մաղթանքը, որը (Պետրոս Ղափանցու «Կանայք ամենայն» ողբի նման) ուշ միջնադարում հորինված ու մեր «Ձայնագրյալ Պատարագի» մեջ մտած նյութերից է (տե՛ս մեր աշխատությունը՝ Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության (գ), ԴԱ «Լրաբեր», 1971, № 9, էջ 39), մեր համոզմամբ, հեղինակային մտահղացման համաձայն իսկ՝ սկզբնապես երգվել է գձ.-ում (և այն՝ նույնպես ձայնագրված կա Պատարագում)։ Իսկ Շնորհալու հորինած եղանակը՝ Շարականից է անցած եղել Պատարագին, ինչպես նշեցինք իր տեղում, և հետո զուգորդվել է Սիմեոն Երևանցու խոսքերի հետ։

266 Տե՛ս սույն աշխատության «Ծանոթագրություններ» բաժինը (№ 60)։

267 Ամենևին չի բացառվում, սակայն, մեր երգիչ-երաժիշտների՝ սրանից օգտվելու իրավունքը։ Ընդհանրապես, նրանք ազատ են որևէ խազ հնչեցնելու, և [illegible] նրա ձայնակայքը՝ համեմատ իրենց ձայնի ձայնածավալի։ Անհրաժեշտ երանգանիշեր ևս (որպիսիք մենք չենք գրել) դժվար չի լինի ավելացնել՝ ըստ իմաստի կարգի բանին։

ձգտեցինք երգերն առաջ բերել միջնադարի համար առավել հարազատ վիճակում՝ առանց արվեստական հատածների (տակտերի)։ Սակայն, գրական տաղաչափյալ խոսքերով վանկային կամ ծորերգային ստեղծագործությունները հատույթավորել ենք՝ ըստ բանաստեղծական տողերի, նաև ցույց տալու համար դրանցից յուրաքանչյուրում խոսքի ու երաժշտության կատարած ձևակառուցողական պաշտոնների առնչակցությունը։

Մեղեդիները եվրոպական ձայնանիշերով գրառելիս հիմք ենք ընդունել c-d-′e-f-g-′a-b շարքը[268], ուր «e» և «a» ձայները փոքր-ինչ ցած են լավ հավասարեցված հնչակարգի նույն աստիճանների համեմատությամբ։ Մեր վերծանություններում, սակայն, չենք արտահայտել հայ հին երաժշտության ելևէջային սույն և նման տիպի նրբությունները։ Միայն՝ աշխատել ենք ցույց տալ գկ. ձայնեղանակի չորրորդ աստիճանի փոքր-ինչ ցած դիրքը (երկրորդ փուշի ձախ կողմից դրվող գծիկի օգնությամբ), որպես համաձայնույթային խիստ բնորոշ երանգ։

Վերծանության (կամ հայկականից եվրոպական ձայնանիշերի փոխադրության) ընթացքում շտկել ենք մեր աղբյուրների տպագրական (երբեմն նույնիսկ հաճախակի հանդիպող) վրիպակները։

Ուշադիր քննությունից պարզվել է, որ մեր օգտագործած հայկական ձայնագրություններում խազերի վերևից ուղղահայաց դրվող ալիքաձև գծիկը (ξ) ցույց է տալիս մի կարճ նախահարուկ, որը մենք զատորոշում ենք եվրոպական համապատասխան ձայնանիշի վրա մի աստղ (*) զետեղելով[269]։

Վերջապես, առաջիկա ձայնագրություններում, մի շարք դեպքերում, մեկ վանկի վրա ընկած երկու նույն բարձրության ձայներ հավելյալ ձայնակապով միացած չեն։ Հայ միջնադարյան երգեցողության մեջ ևս, նման պարագաներում, երկրորդ ձայնը վերցվել է հատուկ հագագի օգնությամբ (придыхание)։

Շարականի երգերի բաժնում դասավորությունը տոնակարգի համաձայն է։ Այստեղ հարցերին կից բերել ենք նաև գործառնները։

Ձայնեղանակային նշումներն հասկանալի պետք է որ լինեն, բացի, թերևս, երկու դեպքից. ճաշու «Կամաւ յանձն առեր»-ի ած. նշումը նկատի ունի օրվա ձայնը[270], իսկ Ղևոնդյանց «Երգեմք ձեզ երգս» համբարձին մի հնագույն բձ. է։

Կետերով միացած երկուական հնգագծերի վրա տվել ենք միևնույն երգի տարբեր ընթացքներ (չափավոր, միջակ, ծանր և այլն) ունեցող զույգ եղանակները։

Պատարագի երգերը հիմնականում վերցրել ենք «Վասն կիւրակէից» կարգից, բայց երբեմն անհրաժեշտաբար դիմել ենք նաև այլ տոների համար սահմանված պատարագներին։ Օրինակ՝ «Յայս յարկ նուիրանաց»-ը, որ ձայնագրված է միայն «Վասն լուր աւուրց» կարգում, այնտեղից էլ քաղել ենք։ Նմա-

---

268 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, «Կոմիտասական» (ժողովածու), 1969, № 1, էջ 171։

269 Մնացած բոլոր դեպքերում նախահարուկները (նաև վերջնահարուկները) հայ միջնադարյան երգեցողության հատուկ ոճի սահմաններում՝ կատարվել են մեղմ, երկար, մեղեդիապես-նշանակալի կերպով։

270 «Օրվա ձայն» հասկացությունը, որ հայ երաժշտագիտության մեջ լուսաբանված չէ տակավին, և որին մտադիր ենք անդրադառնալ հարմար առիթով, բազմանշանակ է. ունի զուտ երաժշտական, ծիսական-արարողական, ու վերջինիս կապված՝ պայմանական մի իմաստ ևս։

նապես՝ «Բարեխօսութեամբ»-ի չափավոր-միջակ տարբերակը։ Իսկ «Քրիստոս ի մէջ մեր»-ի առավել լիարժեք եղանակը գտանք «Վասն տաղաւարաց» կարգում և այլն։

Սրբասացությունները (որոնցից՝ Պահոց օրերի համար վերապահվածները, պարզ է, քաղել ենք «Վասն մեծի պահոց» կարգից) զետեղված են իրենց տեղում։

Արհեստագիտական (տեքնիկական) պատճառներով բաժնի վերջում է բերված (և ոչ թե սեփական տեղում) մեկ միավոր՝ «Ամէն. Հայր երկնաւոր»։

Ժամագրքի երգերի մասին արդեն ասել ենք, որ դրանցից ոմանք եղանակի երկու կամ երեքական տարբերակ ունեն։

Մի քանի դեպքերում աշխատել ենք ընտրություն կատարել, հենվելով նաև պատմական տվյալների վրա։ Օրինակ՝ «Յիշեսցուք» և «Զարթիք» կտորներին ծանոթանալիս, կանգ ենք առել դրանց եղանակների երգային (երգայնությամբ աչքի ընկնող) տարբերակների վրա, քանի որ պարզ է, թե Շնորհալին բերդապահ զինվորների համար եկեղեցական ասերգի ձևով չէր հորինի դրանք։

Այլ դեպքերում բերել ենք առկա բոլոր տարբերակները (ասենք՝ «Առաւօտ լուսոյ» կամ «Աշխարհ ամենայն»), նկատելով, որ բոլորի մեջ ևս երգային տան կառուցվածքը (ստանավորի երկուական տների ներգրավումով), կշռույթային կմախքն ու մեղեդիական գծագրի հարաբերական պարզությունը համապատասխանում են նույն կտորների խազային հյուսվածքին[271]։

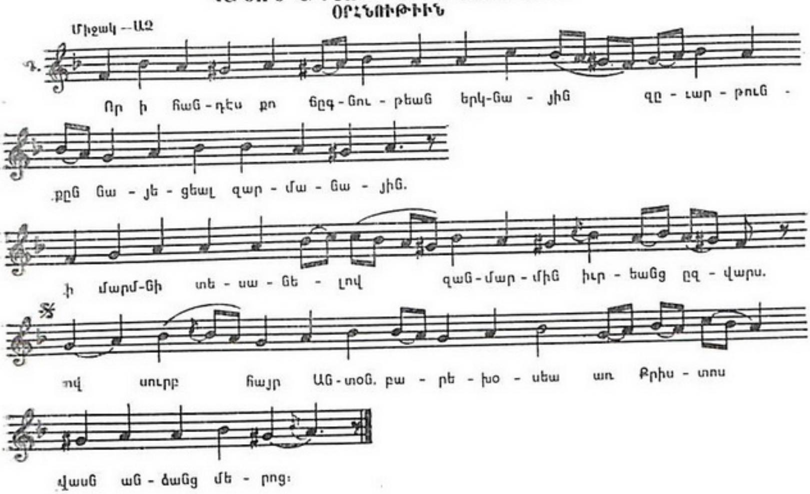
---

271 Այս կապակցությամբ պետք է նշել, որ ինչպես հիշյալ կտորների, այնպես և այլ երգերի խազային հյուսվածքներում այժմ կողմնորոշվում ենք ավելի (քան երբևից) հուսալի կերպով։ Աստիճանաբար ավելանում են դրա համար անհրաժեշտ կռվանները. առաջընթաց քայլեր ենք կատարում՝ «ոլորակ», «խունճ», «ծունկ», «ծնկներ», «թաշտիկ», «թաշտ» և «զարկ» նշանների առաջնային (կամ հիմնական) զորությունների ըմբռնման գործում։ «Ոլորակ»-ը, լայն իմաստով, որոշակի վերաբերություն ունի բոլոր պտույտների նկատմամբ, որոնցում ձայնը ալիքաձև շարժումներ և ոլորումներ է կատարում։ Նեղ իմաստով (որպես «ծոցքեր»), այն՝ «պարույկ»-ի խորացումն է։ «Խունճ»-ը՝ ըստ իր առաջնային իմաստի՝ չափական մեկ միավորի սահմաններում, կշռույթային տարբեր գծագրերի մեջ, երեք ձայների վարընթաց շարժում է ներկայացնում։ Շարժման ուղղությամբ ու չափական արժեքով սրա հետ նույնանում է «ծունկ»-ը, միայն՝ բաղկացած է երկու ձայնից։ «Ծնկներ»-ը՝ «ծունկ»-ի կրկնապատկումն է։ «Թաշտիկ»-ը (չափական մեկ) և «թաշտ»-ը (երկու և ավելի) միավորի արժեքով, ամենայն հավանականությամբ, սերվում են պարսկական (և արաբական) Täschdid -ից, որ իր մեջ ունի՝ կրկնապատկելով ուժեղացնելու իմաստը։ Որովհետև երկու նշանների ևս առաջնային նշանակությունը ենթադրում է երաժշտական ու բառային շեշտերի միացում (այսինքն՝ շեշտի կրկնապատկում, ուժեղացում)։ Իսկ «զարկ» անունը հայերենով (բառարանային իմաստով) բացահայտելով «փուշ»-ի զորությունը, շատ հավանալի կերպով կապվել է նաև վերջինիս։ Մինչդեռ, չափական երկու (կամ ավելի) միավորի արժեք ցուցանող «զարկ»-ը (որ և «կուռ դրեհիկ» կամ «առուգիր»), հին հրեական Zárka (բառացի՝ «սերմանող») կոչված երաժշտաշեշտի անվան հայացումն է, ու, ինչպես պարզվում է, երկու նշանների մեղեդիական զորության մեջ ևս, որոշ ընդհանրություններ պահպանվել են։

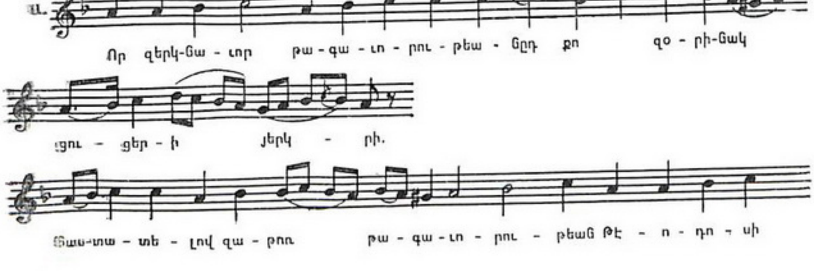
ԲՆԱԳՐԵՐ

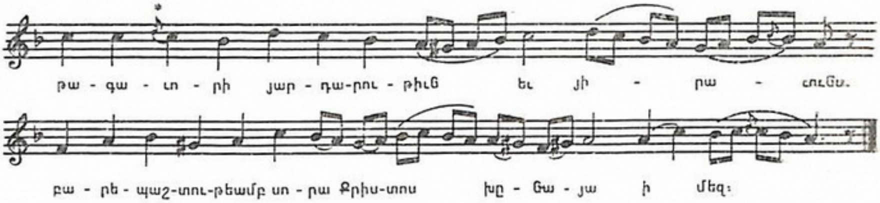
ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐ

ԿԱՆՈՆ ԱՆՏՈՆԻ ԱՆԱՊԱՏԱԿԱՆԻ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ



ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅՆ ԹԷՈԴՈՍԻ ԹԱԳԱՒՈՐԻՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

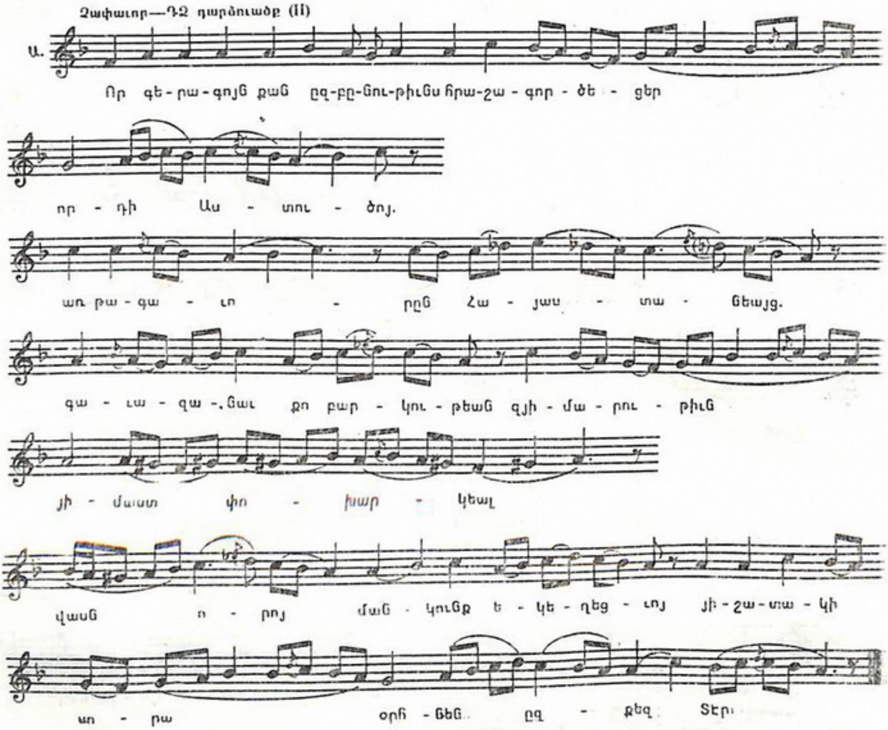




ԾԱՐԱԿԱՆ ՏՐԴԱՏԱՅ ԹԱԳԱՒՈՐԻՆ
ՄԱՆԿՈՒՆՔ

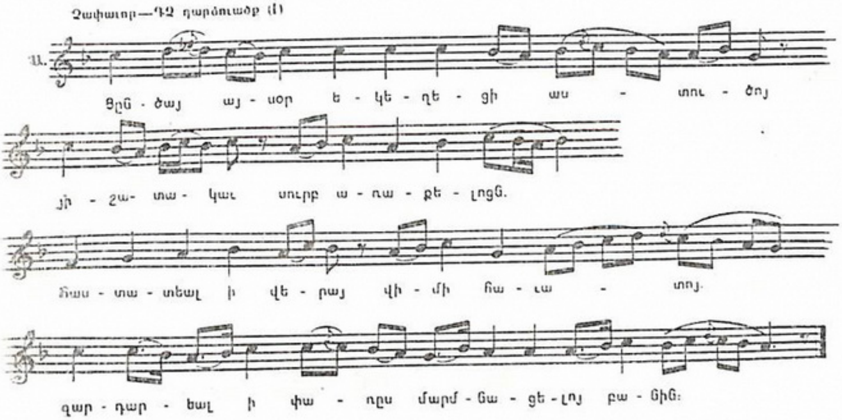
Չափաւոր—Դ2 դարձուածք (II)

Ա.



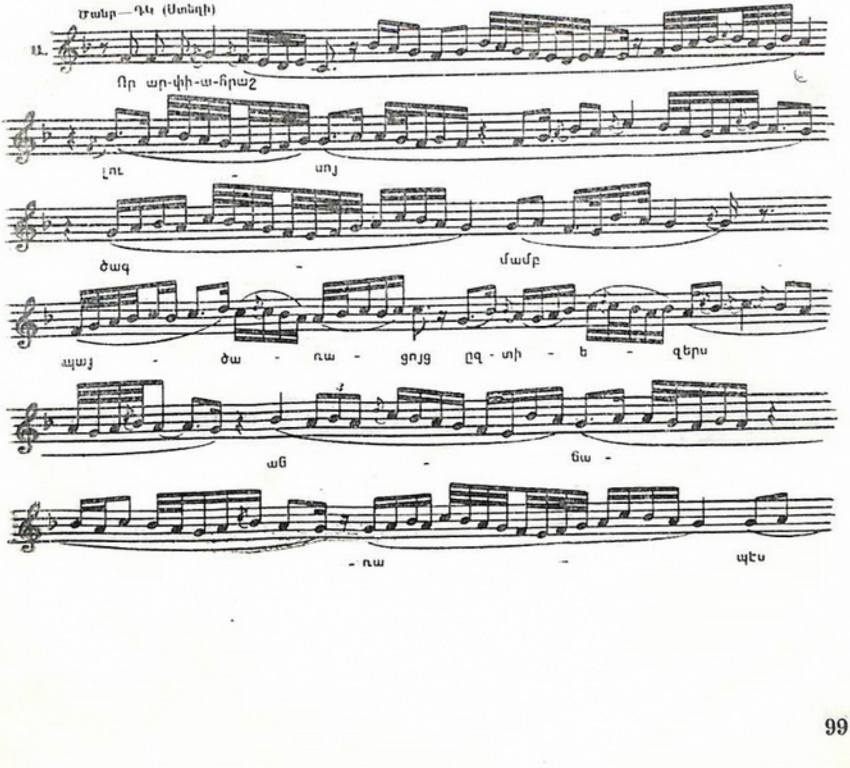
ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՑ ՊԵՏՐՈՍԻ ԵՒ ՊՕՂՈՍԻ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

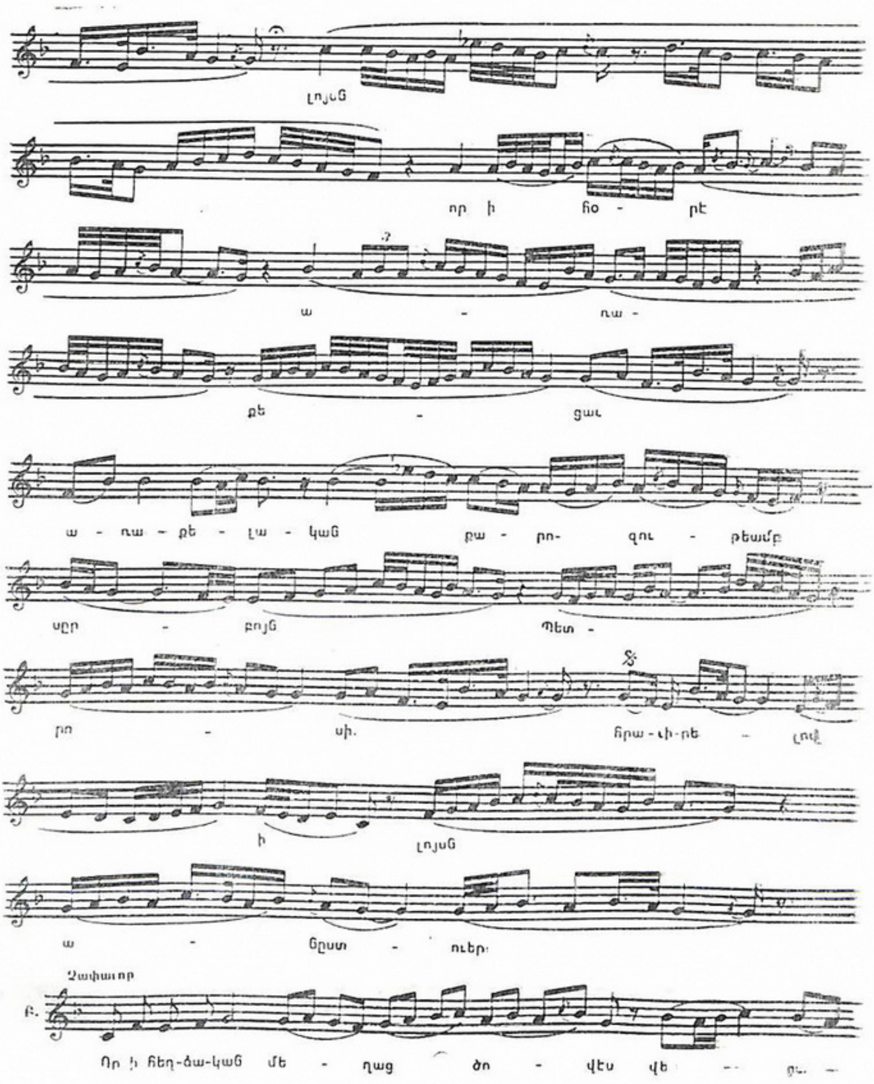
Չափաւոր—ԴՁ դարձուածք (Ա)

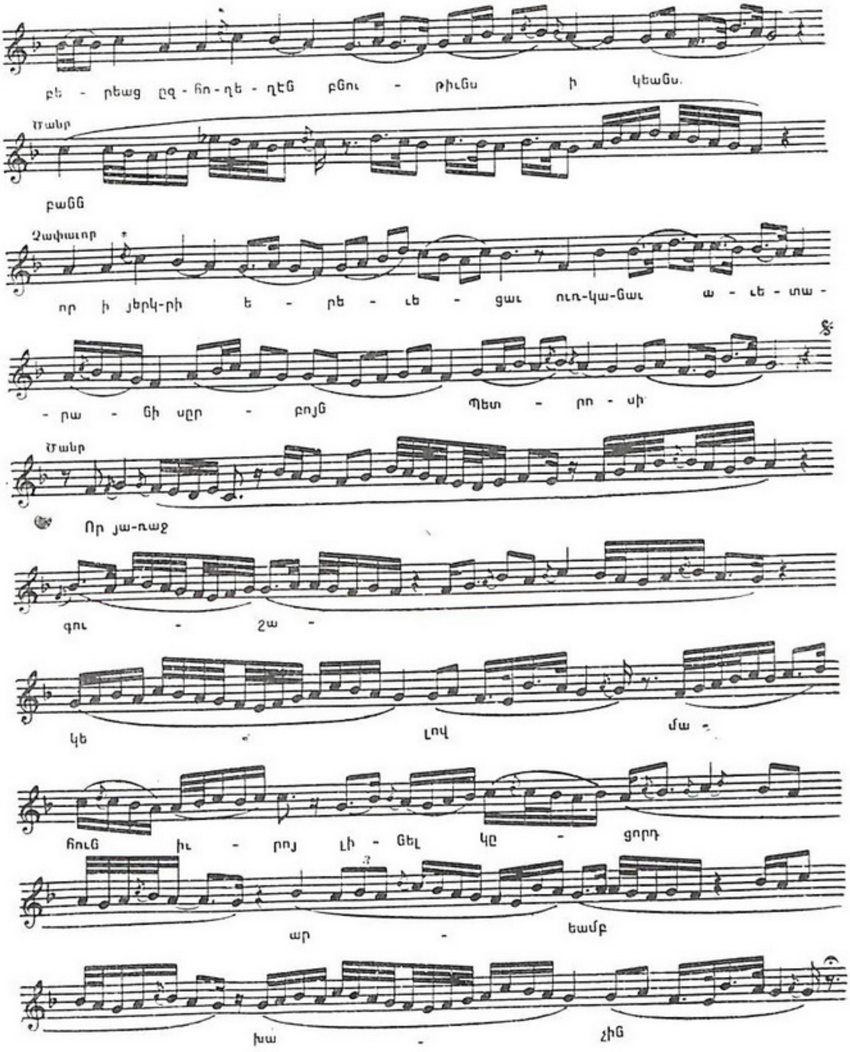


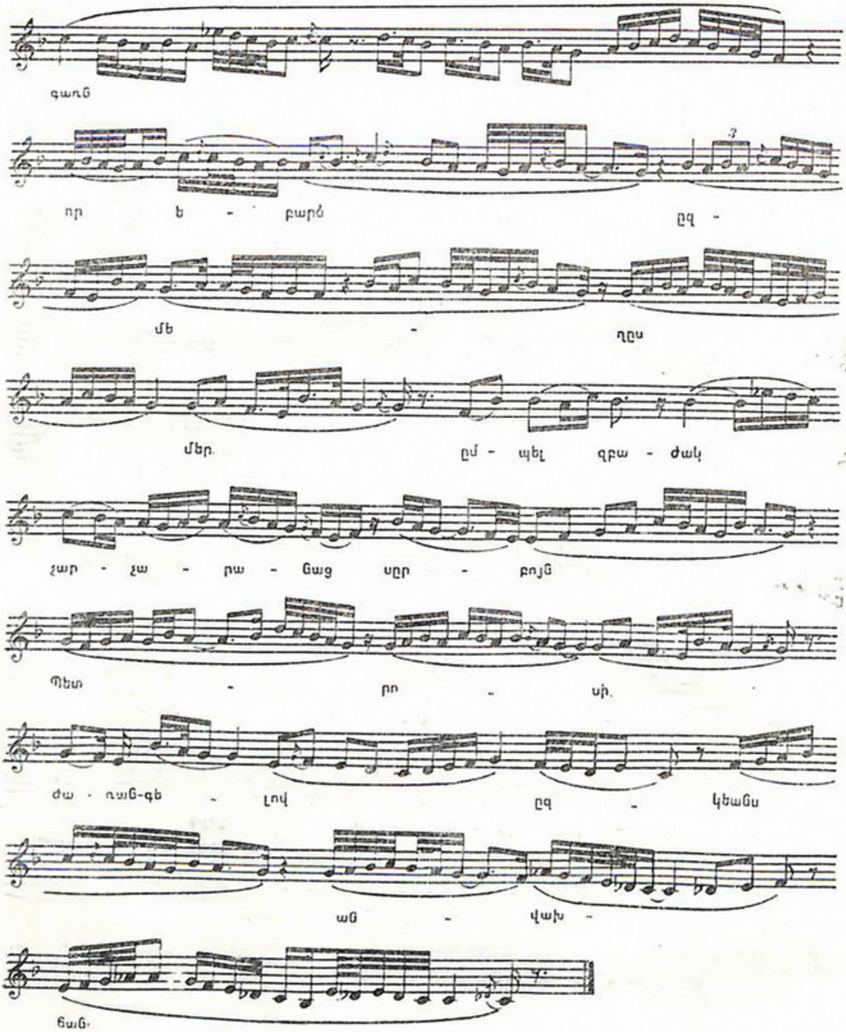
ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Ծանր—ԴԿ (Ստեղի)




լոյսն
որ ի հօ - րէ
ա - ռա -
քէ - ցաւ
ա - ռա - քե - լա - կան քա - րո- զու - թեամբ
սըր - բոյն Պետ -
րո - սի. հրա - ւի - րե - լով
ի լոյսն
ա - նըստ - ուեր.
Չափաւոր
Բ.
Որ ի հեղ-ձա-կան մե - ղաց ծո - վէս վե -


բե - րեաց ըզ - հո - ղե - ղէն բնու - թիւնս ի կեանս.
Մանր
բանն
Զափաւոր
որ ի յերկ-րի ե - րե - ւե - ցաւ ուռ-կա-նաւ ա - ւե - տա -
- րա - նի սըր - բոյն Պետ - րո - սի
Մանր
Որ յա-ռաջ
գու - շա -
կե լով մա -
հուն իւ - րոյ լի - նել կը - ցորդ
ար - եամբ
խա - չին

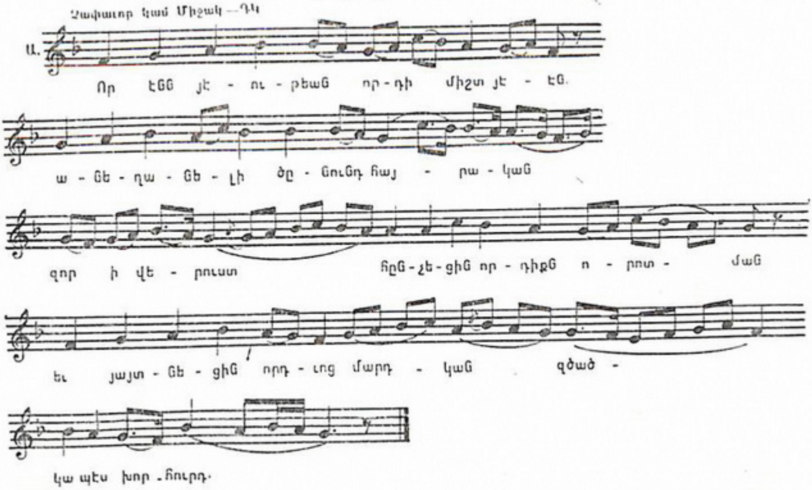

գառն
որ ե - բարձ ըզ -
մե - ղըս
մեր. ըմ - պել զբա - ժակ
չար - չա - րա - նաց սըր - բոյն
Պետ - րո - սի.
ժա - ռան-գե - լով ըզ - կեանս
ան - վախ -
ճան.

ՀԱՄԲԱՐՁԻ

(Ծանր—ԴԿ)[1]

ԿԱՆՈՆ ՈՐԴՒՈՅՆ ՈՐՈՏՄԱՆ

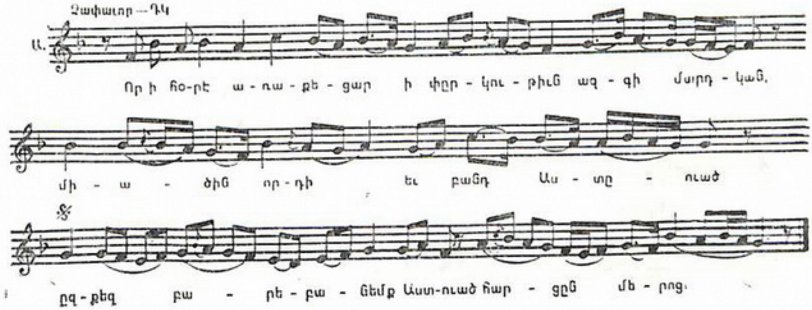
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

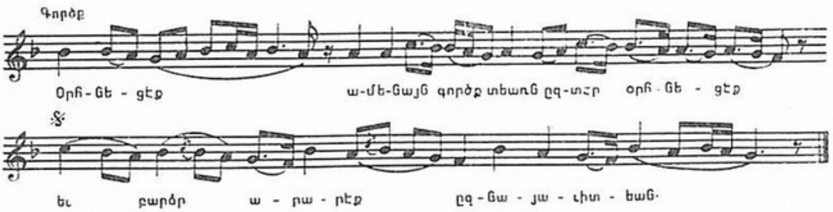


ԿԱՆՈՆ ԵՕԹԱՆԱՍՈՒՆ ԵՒ ԵՐԿՈՒ ԱՇԱԿԵՐՏԱՑ ՔՐԻՍՏՈՍԻ

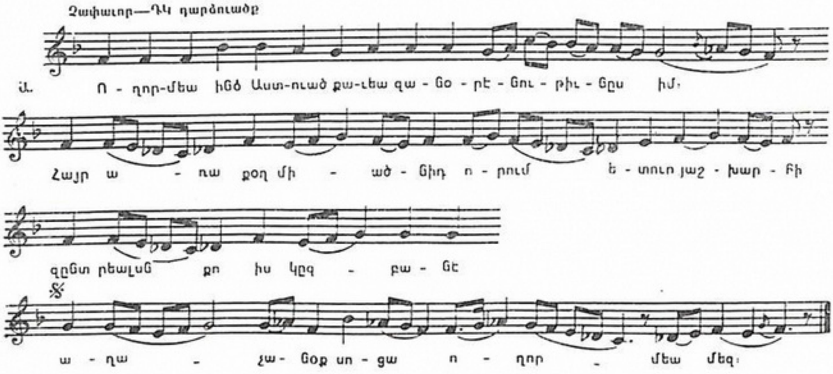
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (Չափաւոր կամ Միջակ—ԴԿ)[2]

ՀԱՐՑ

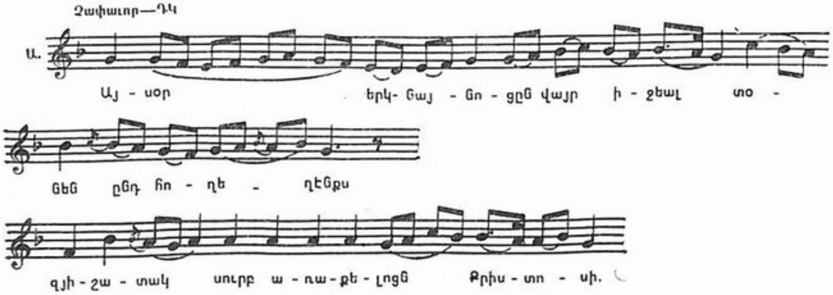


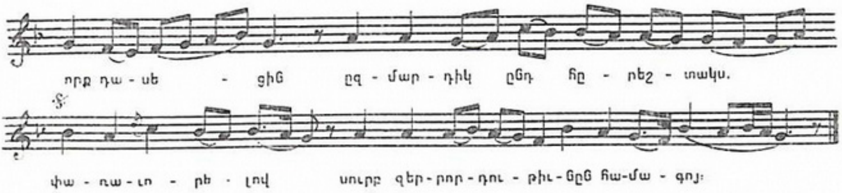


ՈՂՈՐՄԵԱ

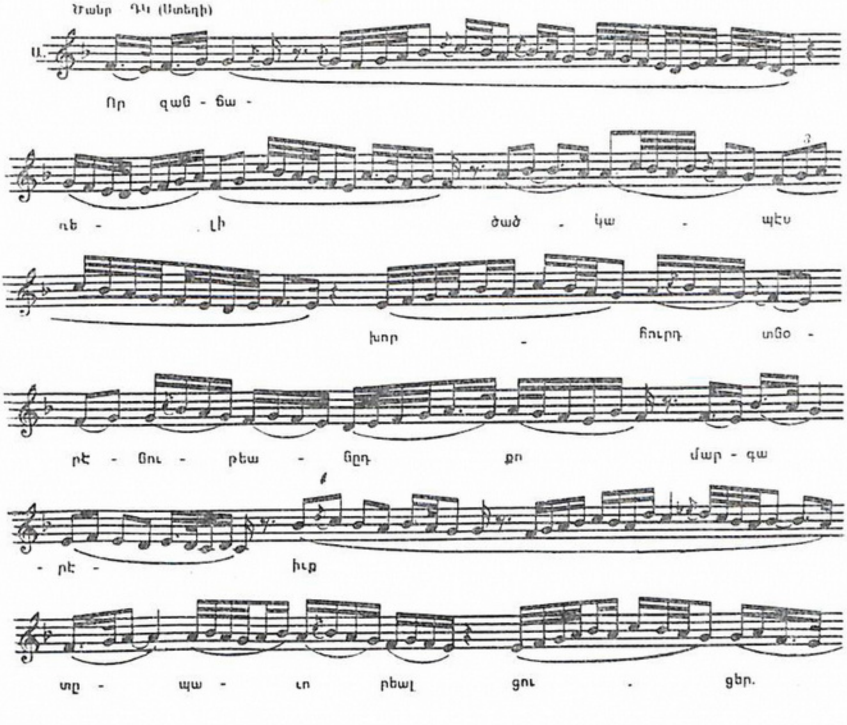


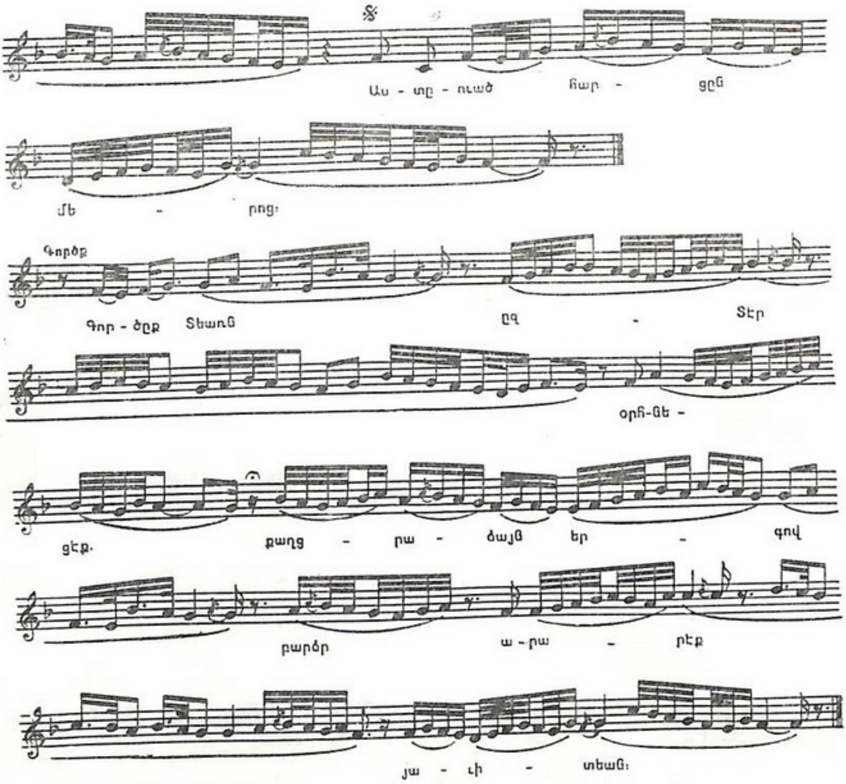
ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ





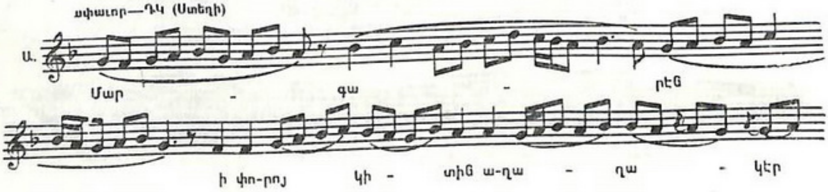
ԿԱՆՈՆ ՅՈՎՆԱՆՈՒ ՄԱՐԳԱՐԷԻՆ
ՀԱՐՑ

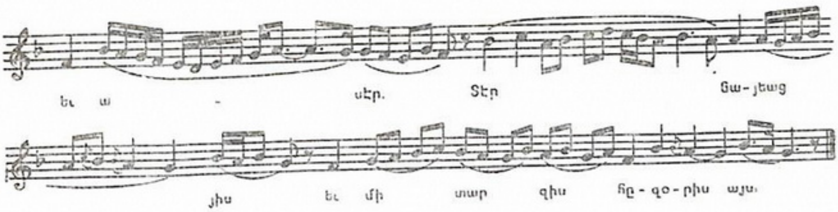




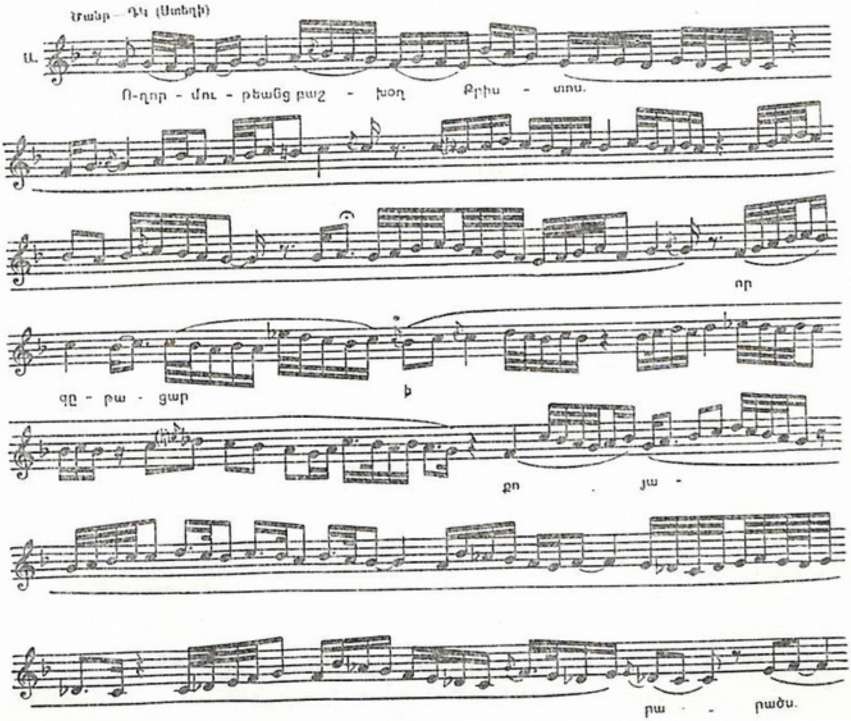
ՄԵԾԱՑՈՒՍՑԷ

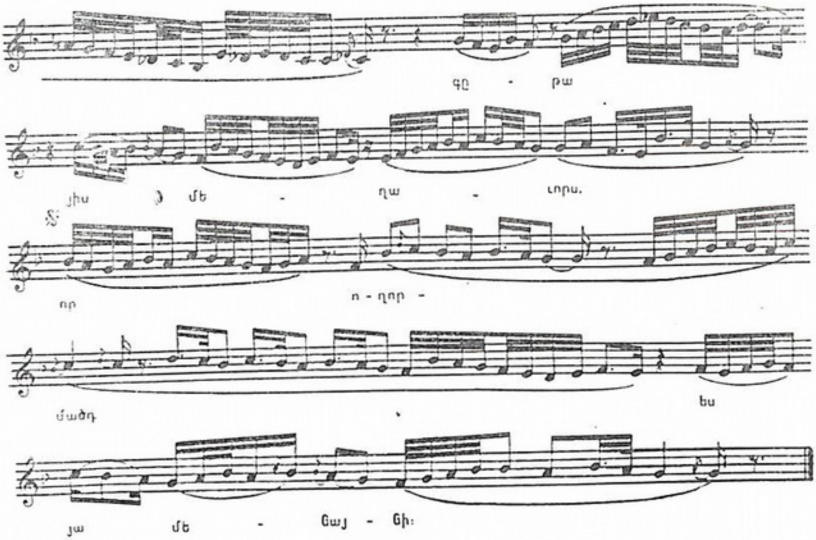
Չափաւոր—ԴԿ (Ստեղի)



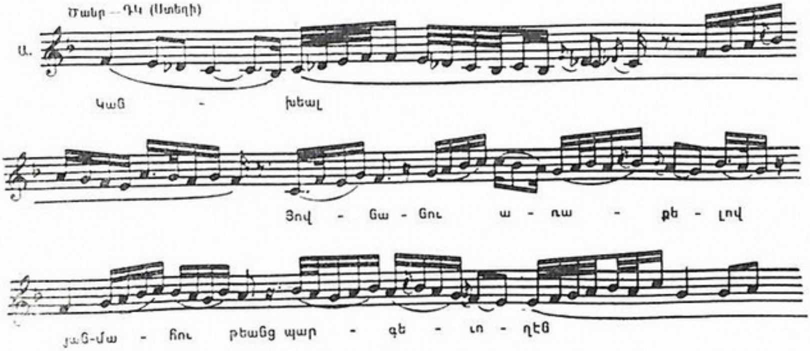

եւ ա - սէր. Տէր Ցա-յեաց
յիս եւ մի տար զիս նը-զօ-րիս այս.

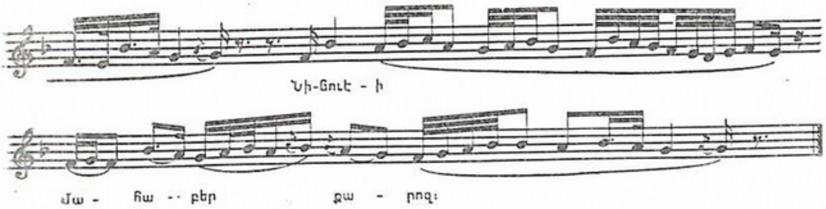
ՕՂՅՐՄՆՍ


Մանր — Դկ (Ստեղի)
Ա.
Ո-ղոր-մու-թեանց բաշ-խօղ Քրիս-տոս.
որ
զը-բա-ցար
է
քո յա-
բա-րածս.

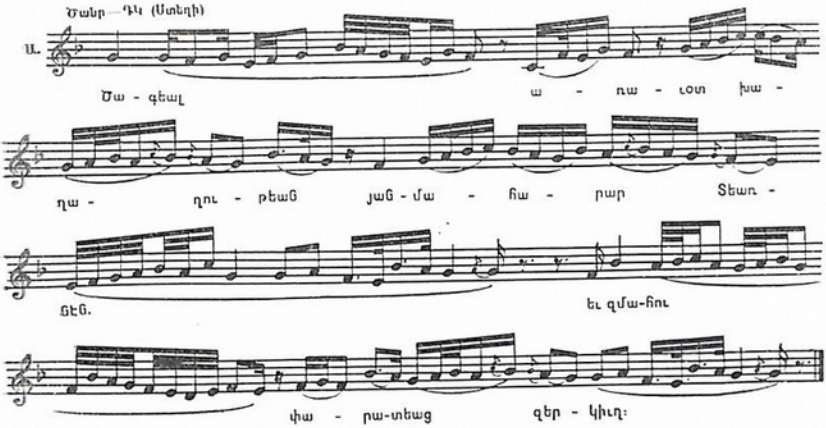

գը - րա
յիս Ք մե - ղա - ւորս.
որ ո - ղոր -
մածդ ես
յա մե - նայ - նի։

ՈՂՈՐՄԵԱ

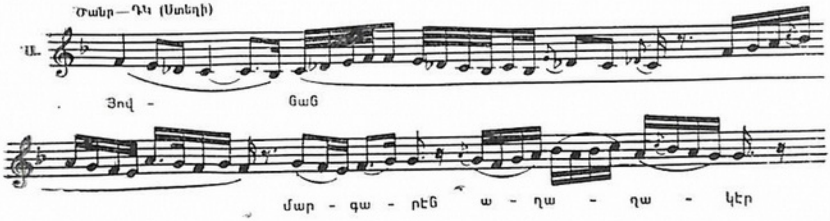

Ծանր — Դէ (Ատեղի)
Ա.
կան - խեալ
Յով - նա - նու ա - ռա - քե - լով
յան-մա - հու քեանց պար - գե - ւո - ղէն

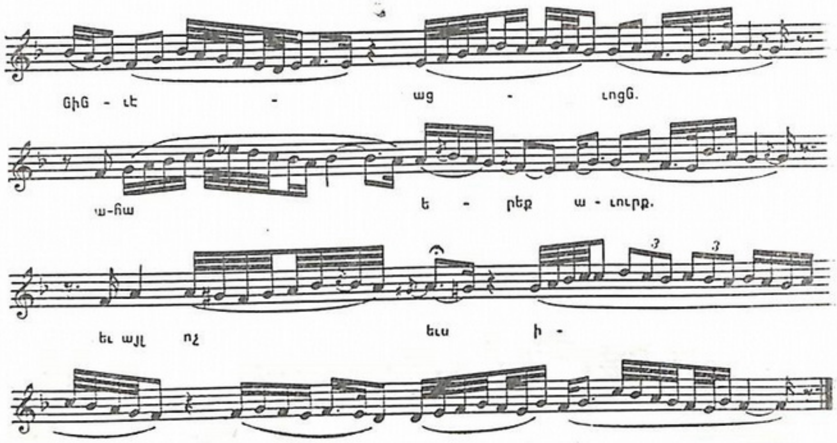


ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ



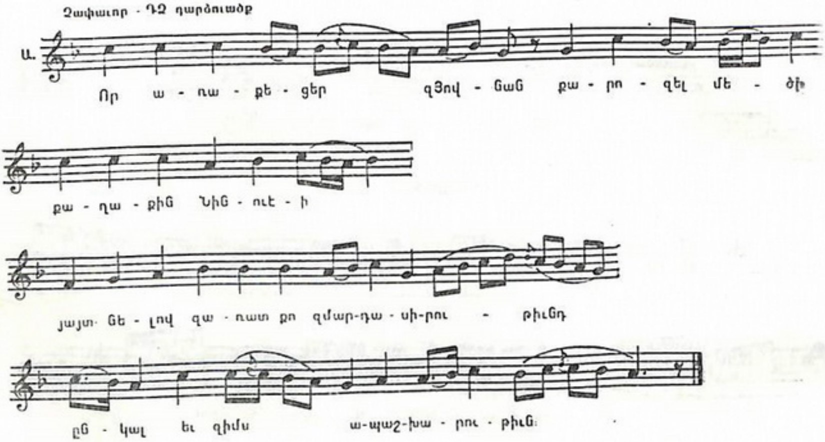
ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ



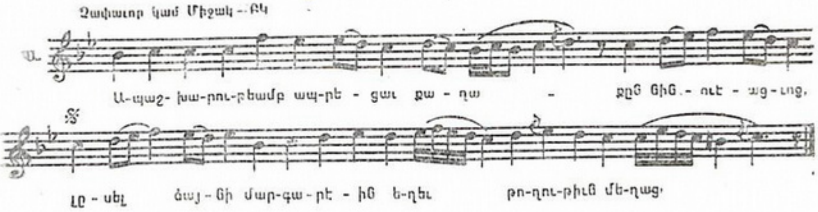


ՄԱՆԿՈՒՆՔ

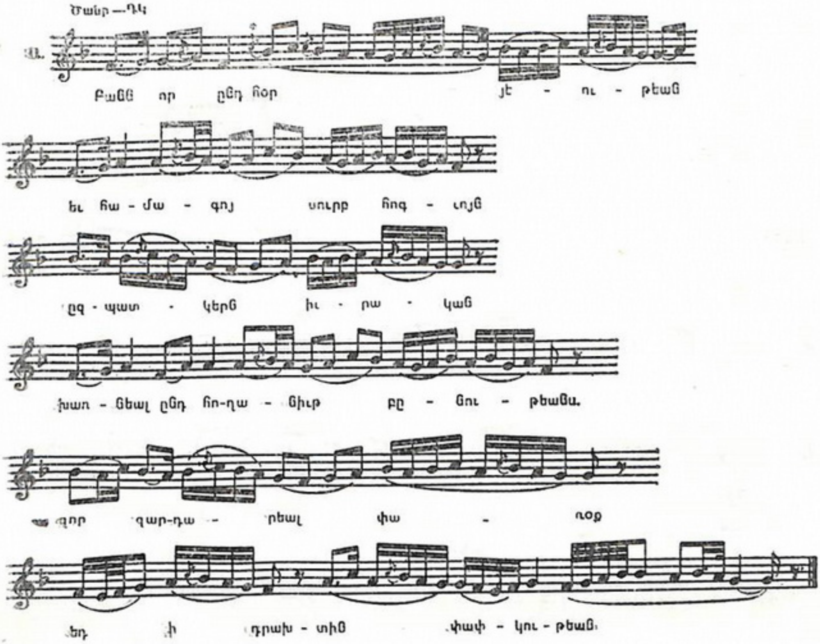
Չափաւոր - ԴՁ դարձուածք



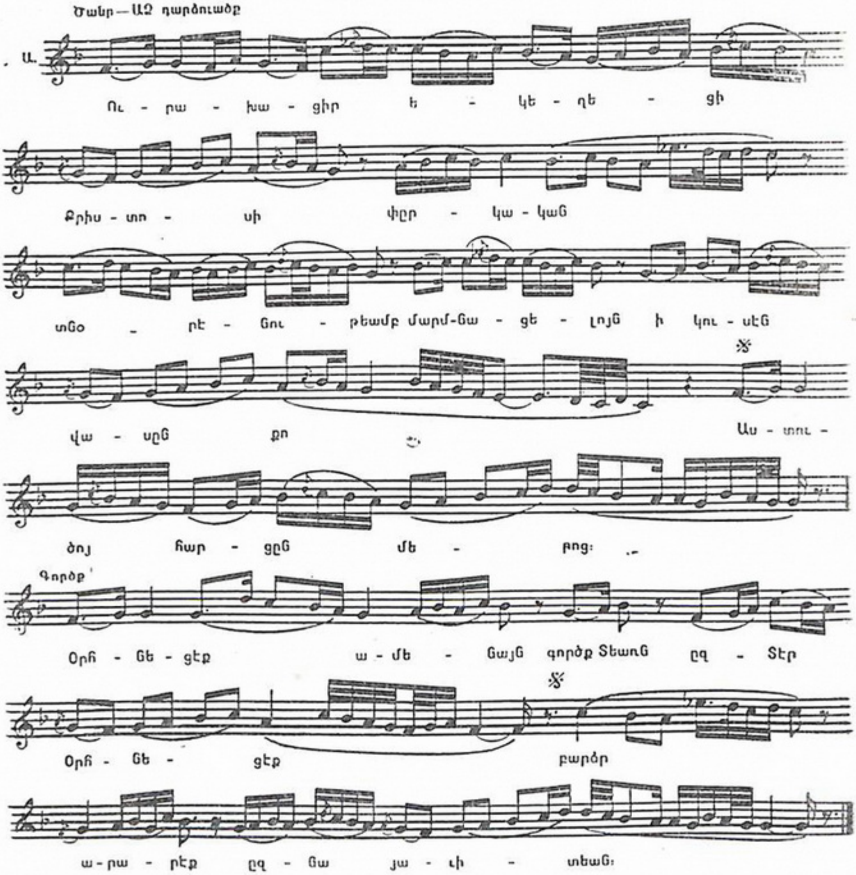
ՀԱՄԲԱՐՁԻ



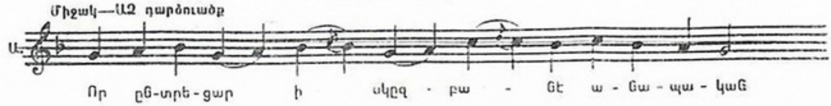
ԿԱ՛ՆՈ՛Ն ԲՈՒ՛Ն ԲԱՐԵԿԵՆԴԱՆԻՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

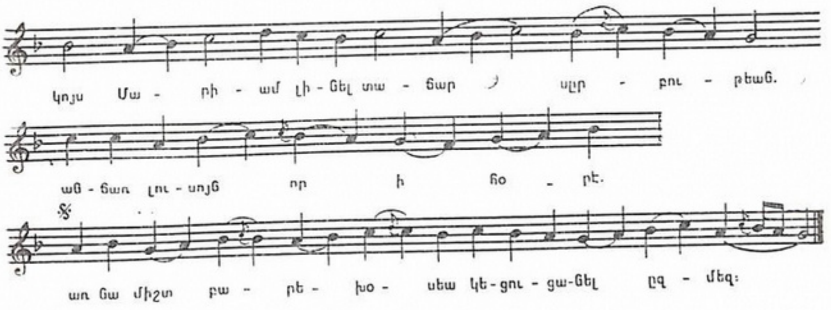


ՀԱՐՑ

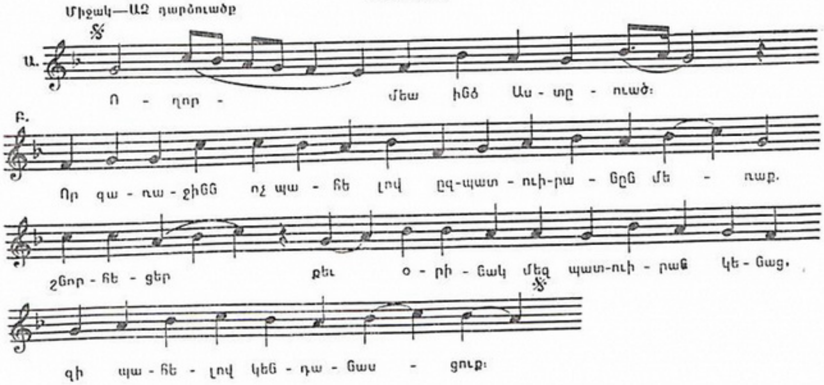


ՄԵԾԱՑՈՒՍՑԷ





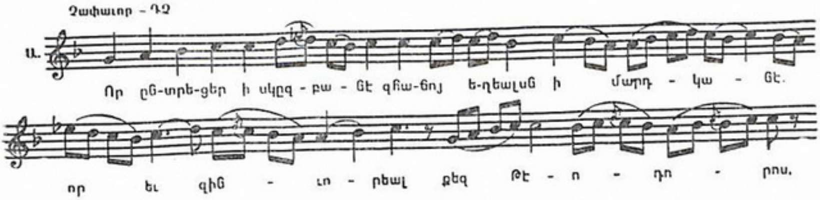
ՈՂՈՐՄԵԱ

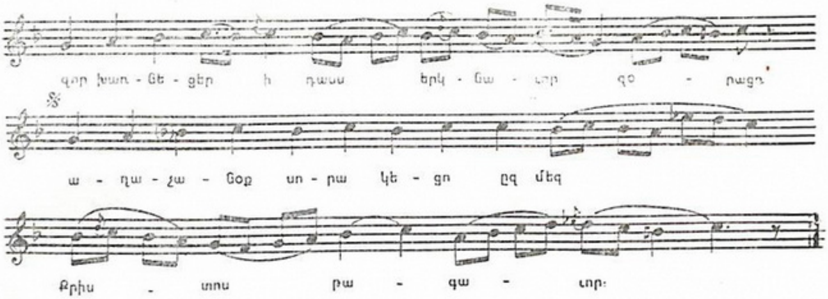


ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՄ ՉԱՓԱՒՈՐ—ԱՁ) 3

ՍՐԲՈՅՆ ԹԷՈԴՈՐՈՍԻ

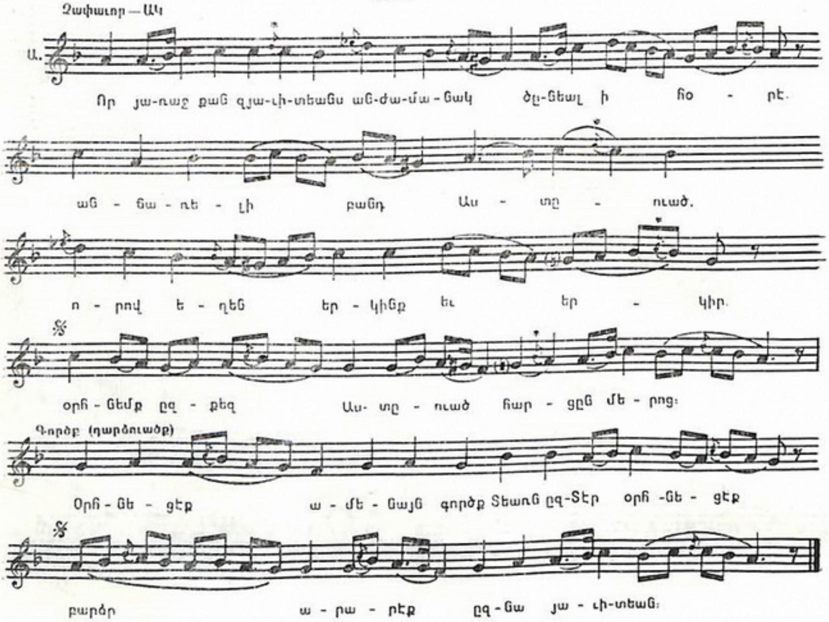
ՄԱՆԿՈՒՆՔ





ԿԱՆՈՆ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԻՒՐԱԿԷԻՆ ԱՂՈՒՀԱՑԻՑ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (ՉԱՓԱՒՈՐ ԿԱՄ ՏԱՂ—ԴՁ) 4

ՀԱՐՑ



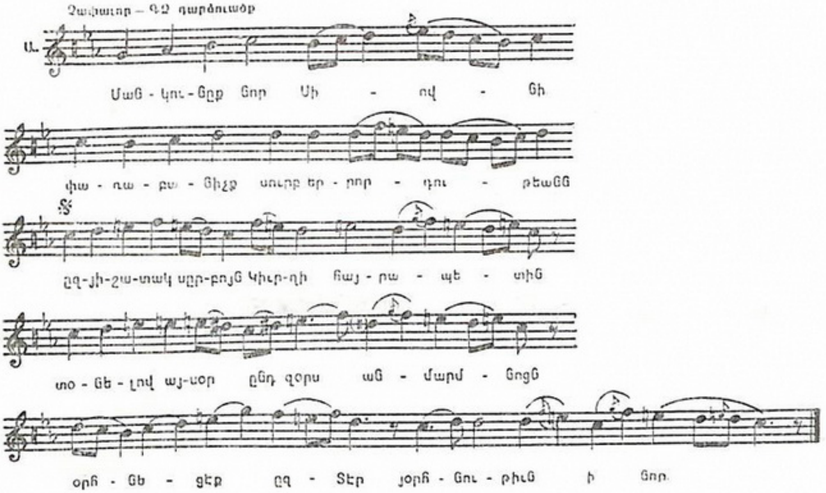
ՄԵԾԱՑՈՒՍՑԷ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՄ ՅՈՐԴՈՐ – ԱԿ)[5]

ՕՂՈՐՄԵԱ (ՄԻՋԱԿ—ԱԿ)

ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՁԱՓԱՒՈՐ ԿԱՄ ՄԻՋԱԿ—ԱԿ)[6]

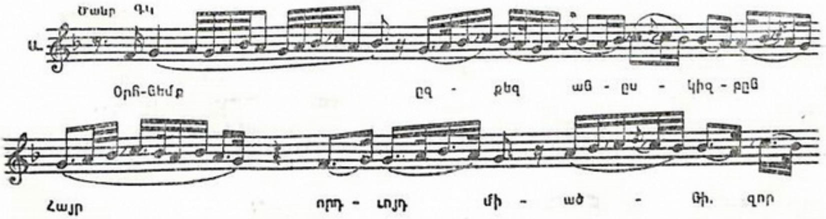
ՍՐԲՈՅՆ ԿԻՒՐՂԻ ԵՐՈՒՍԱՂԷՄԱՅ ՀԱՅՐԱՊԵՏԻՆ

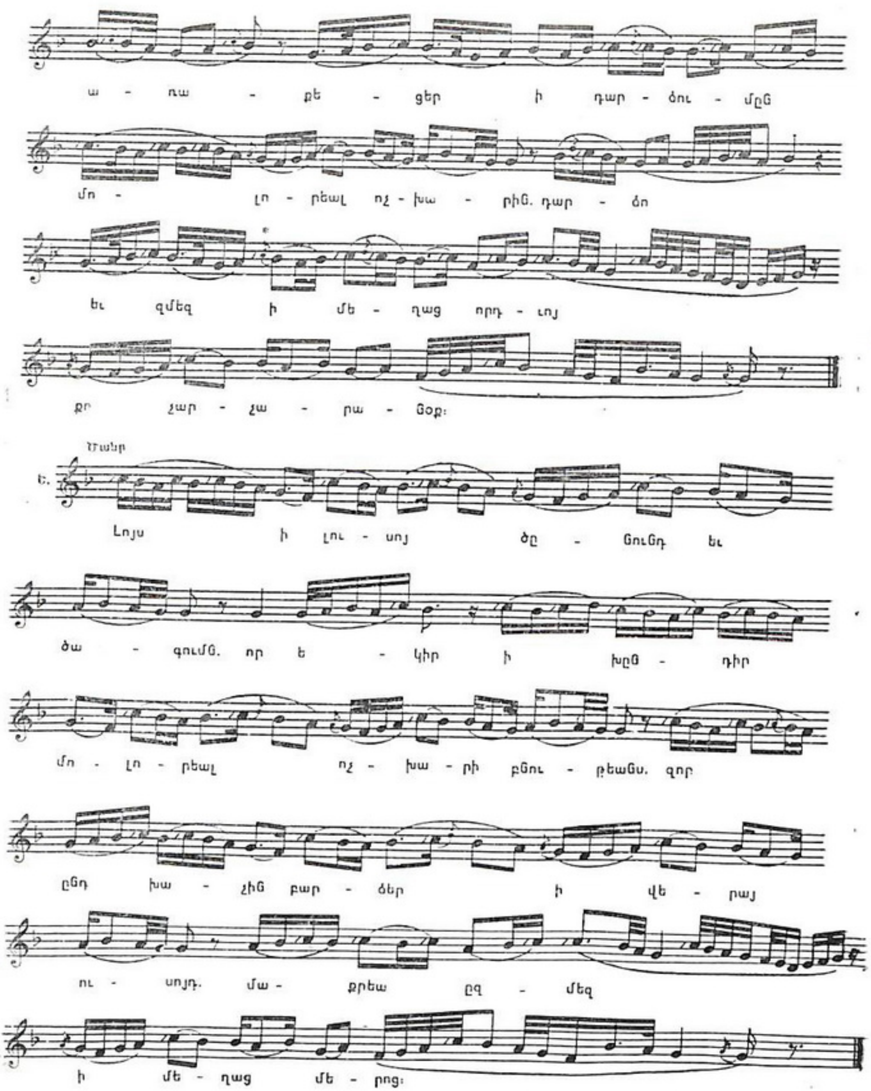
ՄԱՆԿՈՒՆՔ



ԿԱՆՈՆ ԵՐՐՈՐԴ ԿԻՐԱԿԷԻ ԱՂՈՒՀԱՑԻՑ

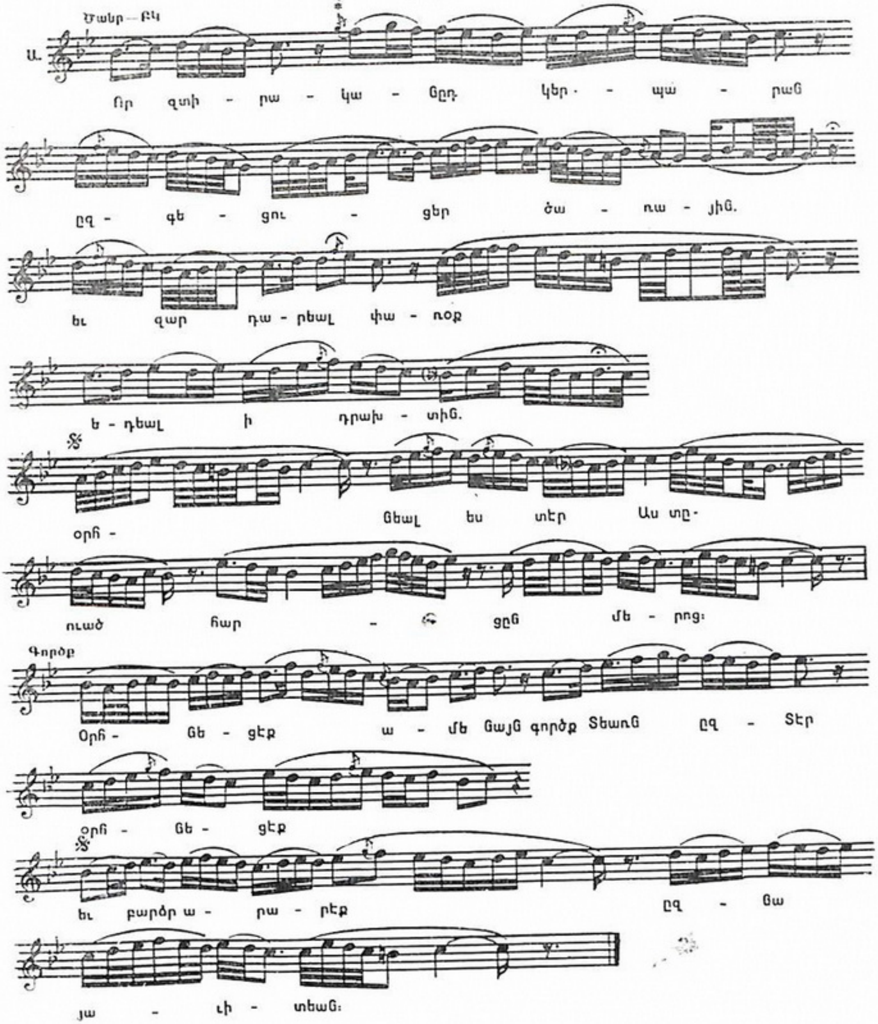
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ





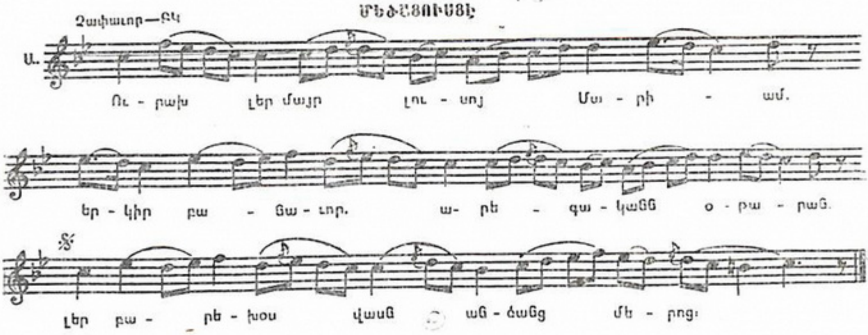
ա - ռա - քէ - ցեր ի դար - ձու - մըն
մո - լո - րեալ ոչ - խա - րին. դար - ձո
եւ զմեզ ի մե - ղաց որդ - ւոյ
քո չար - չա - րա - նօք։
Մանր
Ե.
Լոյս ի լու - սոյ ծը - նունդ եւ
ծա - գումն. որ է - կիր ի խըն - դիր
մո - լո - րեալ ոչ - խա - րի քնու - թեանն. զոր
ընդ խա - չին բար - ձեր ի վե - րայ
ու - սոյդ. մա - քրեա ըզ - մեզ
ի մե - ղաց մե - րոց։

ՀԱՐՑ

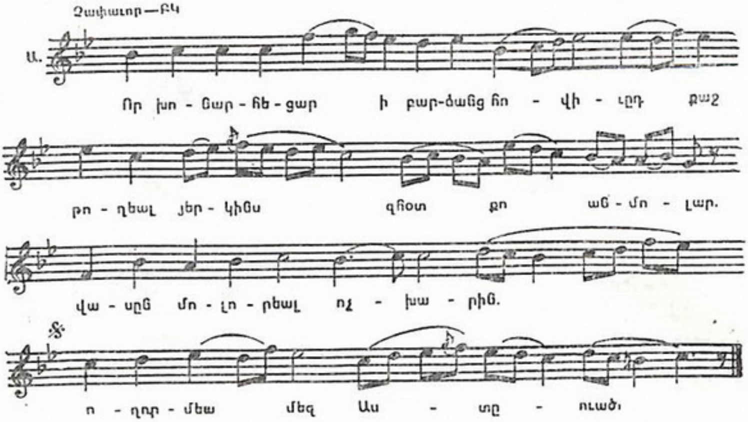


Ձայնը — ԲԿ
Ա.
Որ զտի - րա - կա - նըդ կեր - պա - րան
ըզ - գե - ցու - ցեր ծա - ռա - յին.
եւ զար դա - րեալ փա - ռօք
ե - դեալ ի դրախ - տին.
օրհ - նեալ ես տէր Աս տը-
ուած հար - ցըն մե - րոց։
Գործք
Օրհ - նե - ցէք ա - մե նայն գործք Տեառն ըզ - Տէր
օրհ - նե - ցէք
եւ բարձր ա - րա - րէք ըզ - նա
յա - ւի - տեան։

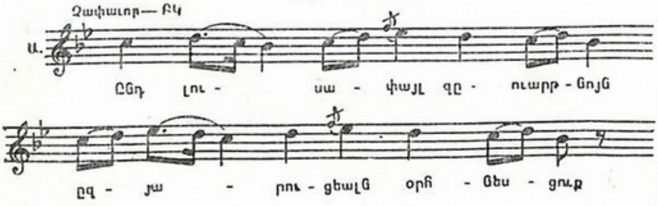
ՄԵԾԱՑՈՒՍՑԷ



ՈՂՈՐՄԵԱ



ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ



եւ մաղ - թե - լով խնդ - րես - ցուք

մաք - րել ըզ - մեզ ի մե ղաց։

ԿԱՆՈՆ ՉՈՐՐՈՐԴ ԿԻՐԱԿԻ ԱՂՈՒՀԱՑԻՑ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

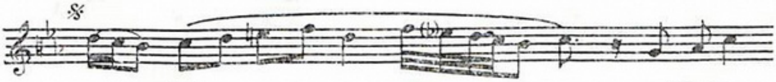
Ծանր—ԳԶ

Որ ա - րա - րեր զօ - րու - թեամբ

զի - մա - նա - լեացն աշ - խարհ վե - րին.

եւ ի նմա հաս - տա - տե - ցեր

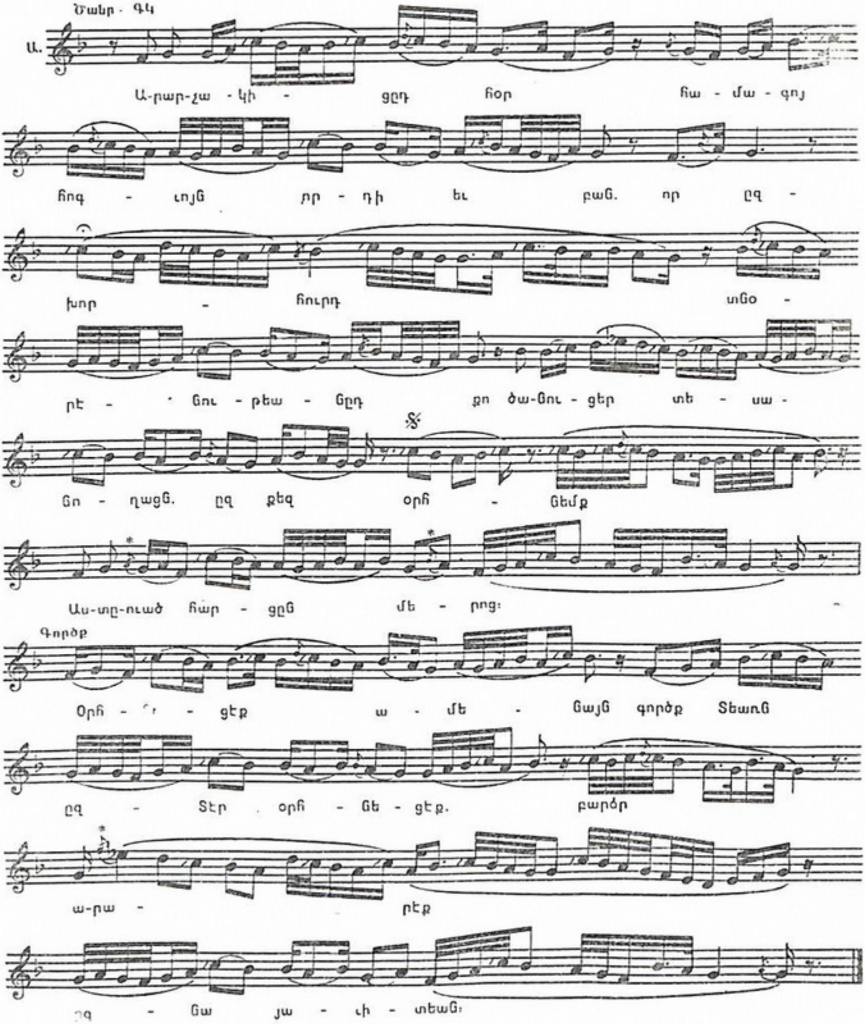
տըն - տես ըզ - պե - տըս հրե - ղի - նացն.



օրհ - նեմք զան-հա-սա -

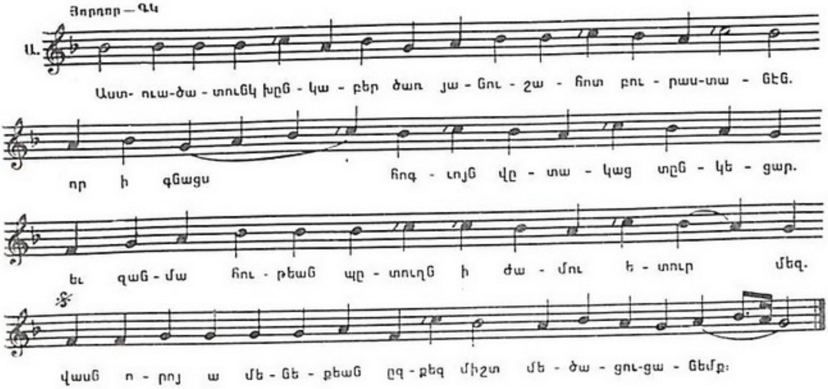
նե - լի զօ - րու - թիւնդ։

ՀԱՐՑ


Ծանր - ԳԿ
Ա.
Ա-րար-չա - կի - ցըդ հօր հա - մա - գոյ
հոգ - ւոյն որ - դի եւ բան. որ ըզ -
խոր - հուրդ տնօ -
րէ - նու - թեա - նըդ քո ծա-նու - ցեր տե - սա -
նո - ղացն. ըզ քեզ օրհ - նեմք
Աս-տը-ուած հա՛ր - ցըն մե - րոց։
Գործք
Օրհ - ... - ցէք ա - մե - նայն գործք Տեառն
ըզ - Տէր օրհ - նե - ցէք. բարձր
ա-րա - րէք
ըզ - նա յա - ւի - տեան։

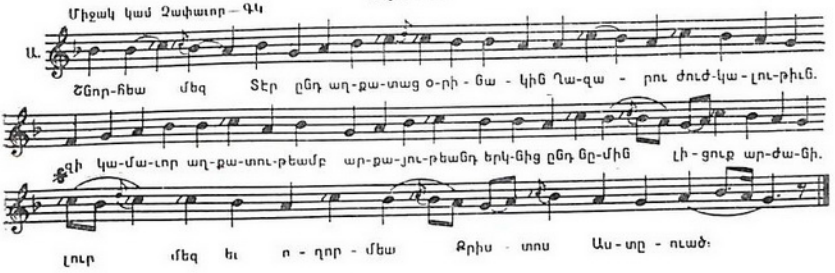
ՄԵԾԱՑՈՒՍՑԷ

Յորդոր — Գն



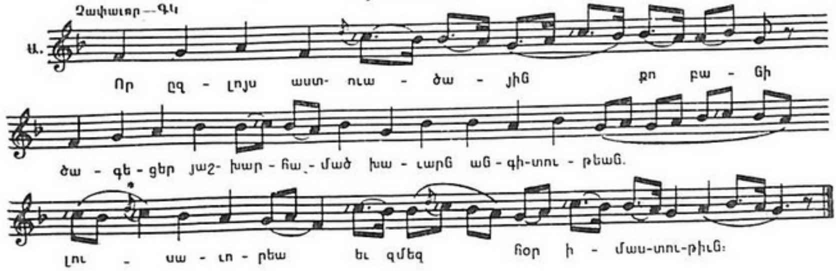
ՈՂՈՐՄԵԱ

Միջակ կամ Զափաւոր — Գն



ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

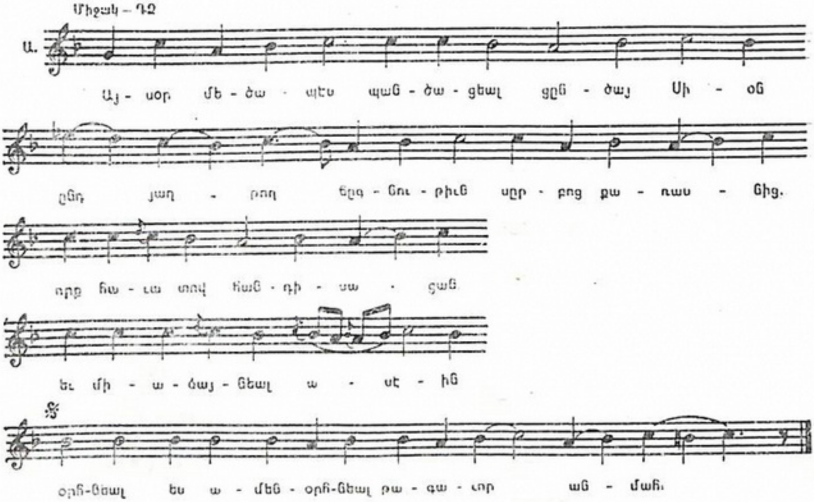
Զափաւոր — Գն



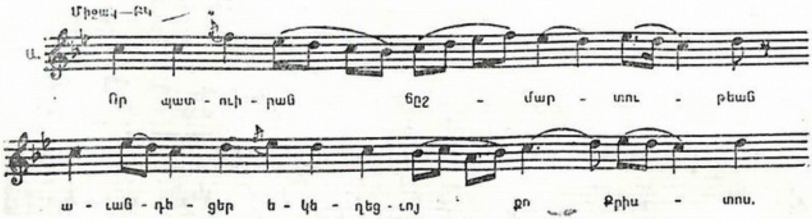
ԿԱՆՈՆ ՔԱՌԱՍՆԻՑ ՄԱՆԿԱՆՑ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

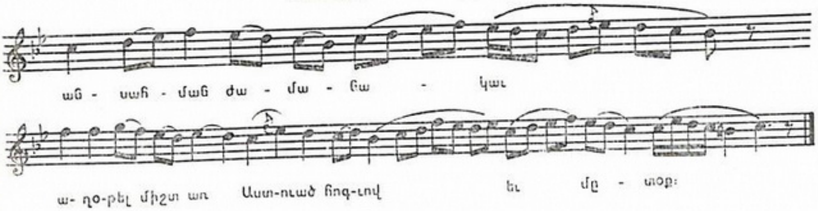
(Այսօր զանյաղթելի... Միջակ Գկ)[7]

ՃԱՇՈՒ



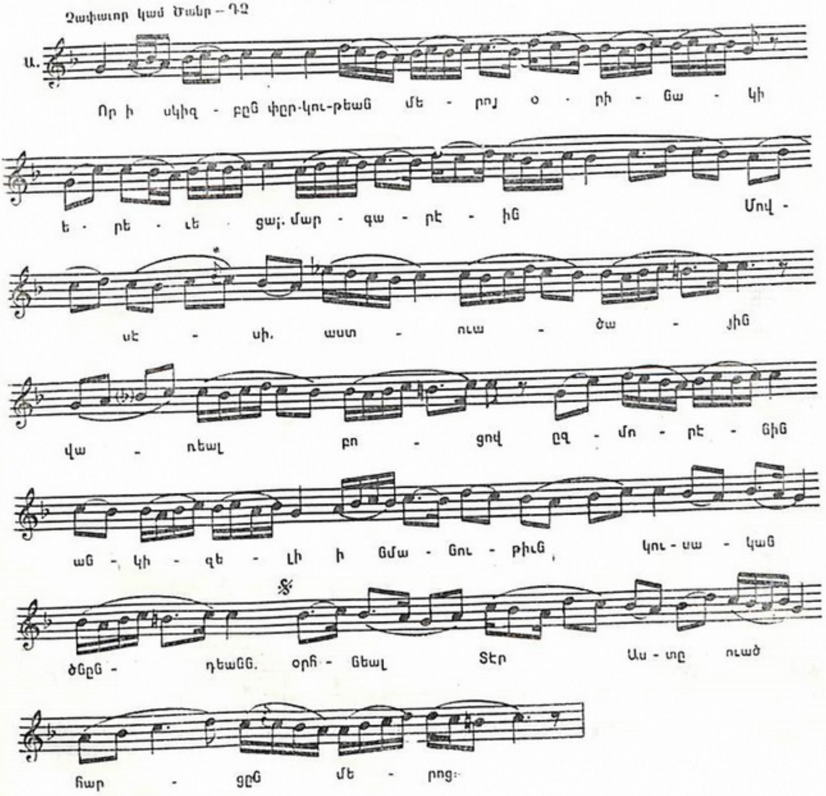
ԿԱՆՈՆ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ ԿԻՐԱԿԻ ԱՂՈՒՀԱՑԻՑ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ



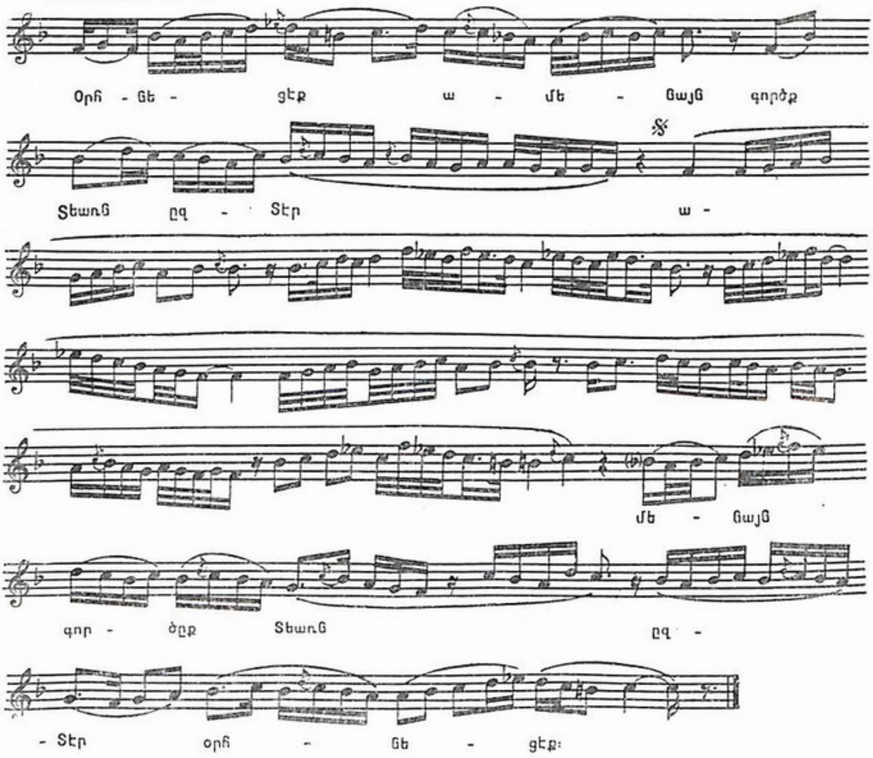


ՀԱՐՑ

Չափաւոր կամ Տանր – Դ2

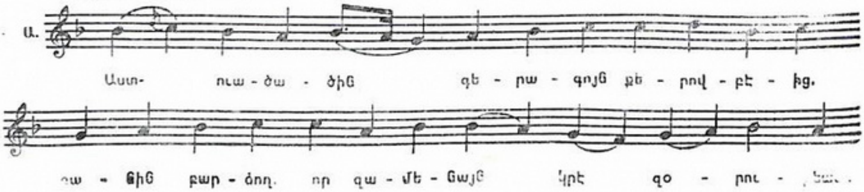


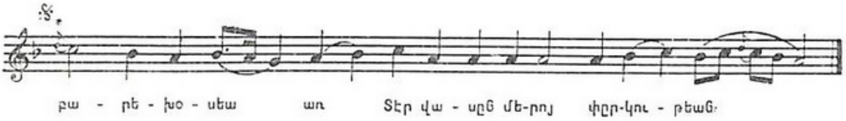
Գործք (դարձուածք III)



ՄԵԾԱՑՈՒՍՑԷ

Միջակ — ԴՁ դարձուածք



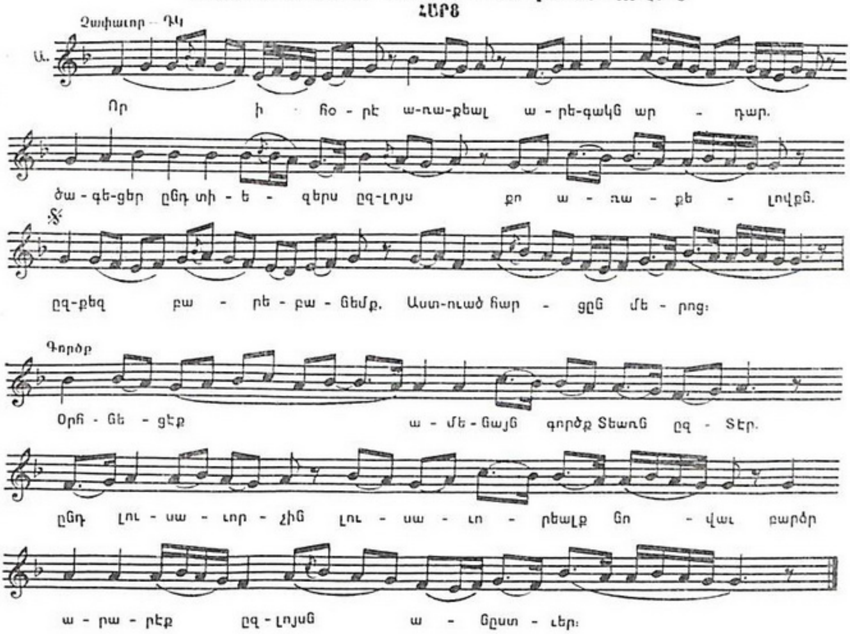


ՈՂՈՐՄԵԱ (Չափաւոր կամ Միջակ—ԴՁ) [8]

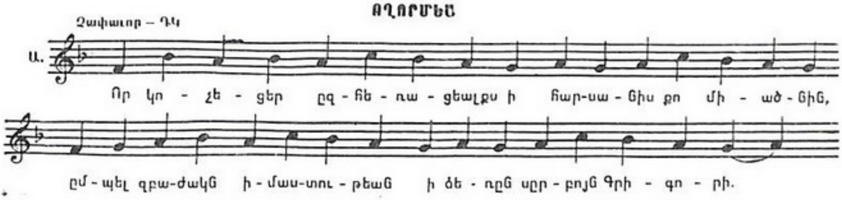
ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (Չափաւոր—ԴՁ) [9]

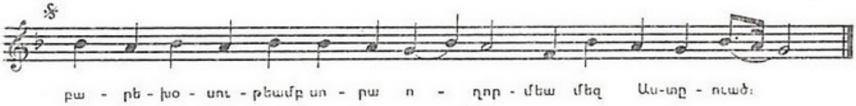
ԿԱՆՈ՛Ն ՍՐԲՈՅ՛Ն ԳՐԻԳՈՐԻ Բ. ԼՈՒՍԱՒՈՐՉԻ՛Ն

ՀԱՐՑ

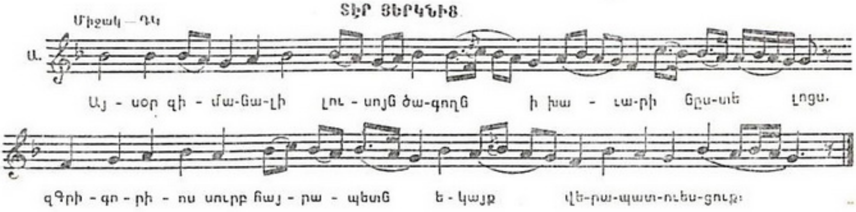


ՈՂՈՐՄԵԱ

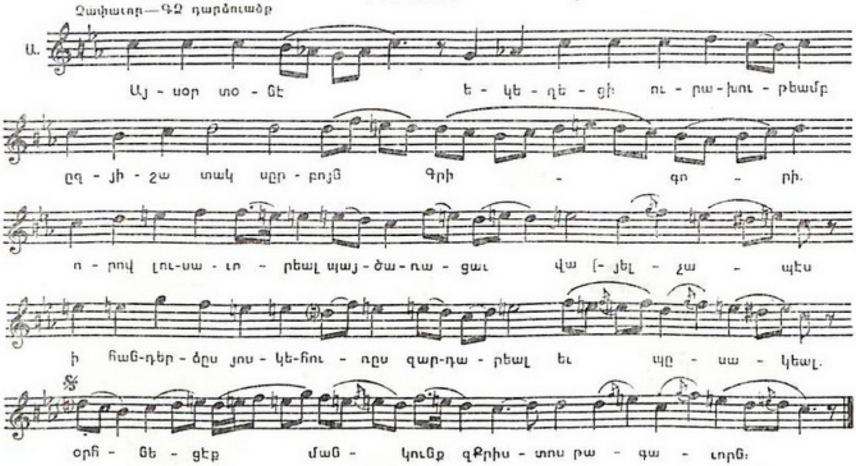




ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ



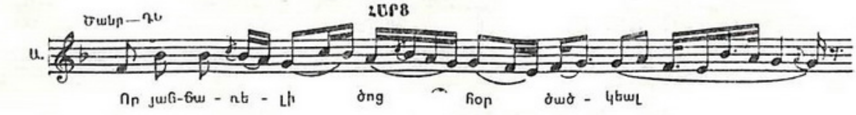
ՄԱՆԿՈՒՆՔ

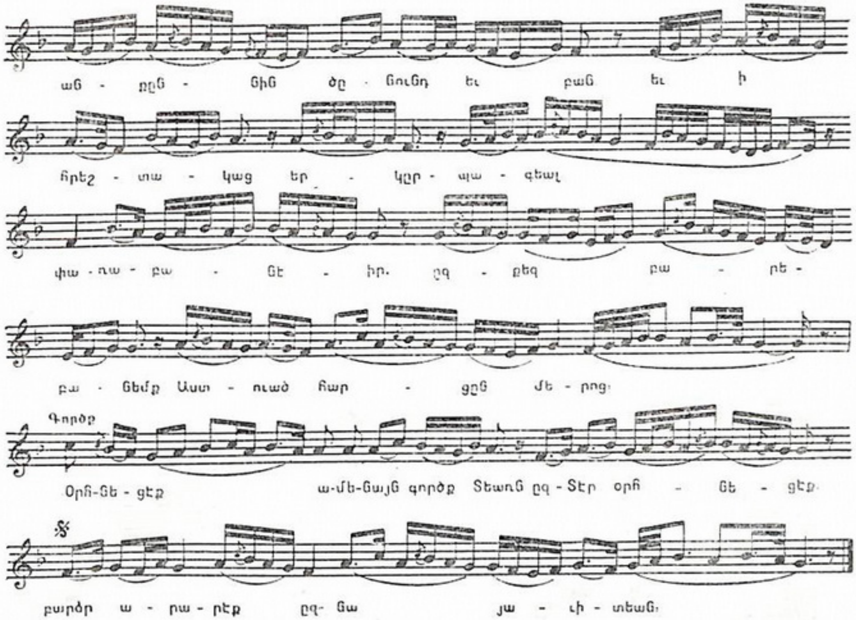


ԿԱՆՈՆ ՎԵՑԵՐՈՐԴ ԿԻՐԱԿԻ ԱԳՈՒՀԱՑԻՑ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ[10]

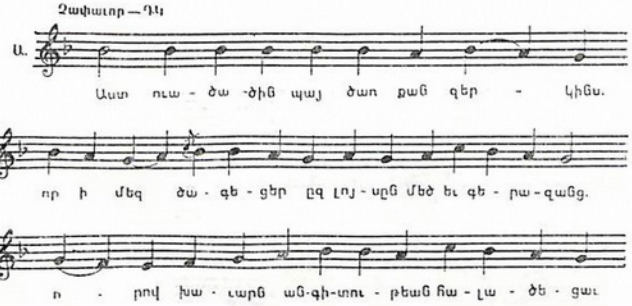
ՀԱՐՑ

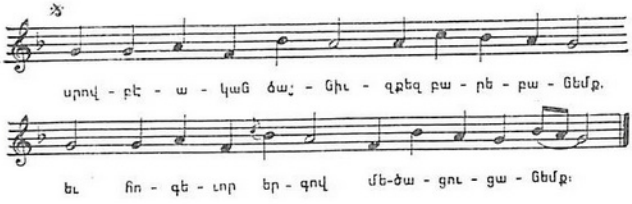




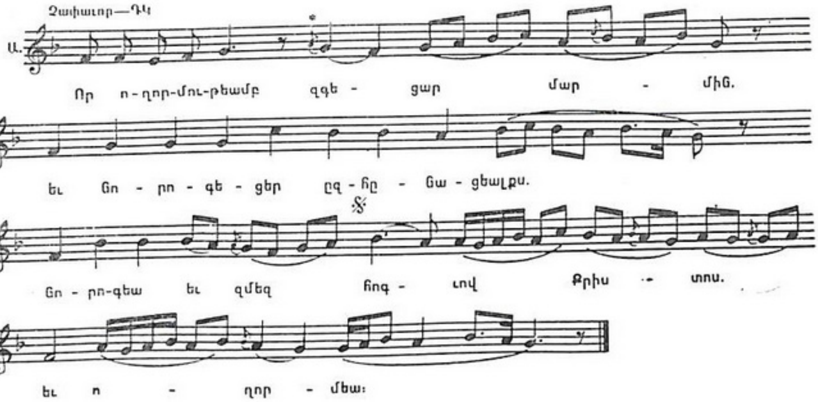
ՄԵԾԱՑՈՒՍՑԷ

Չափաւոր — Դ.Կ

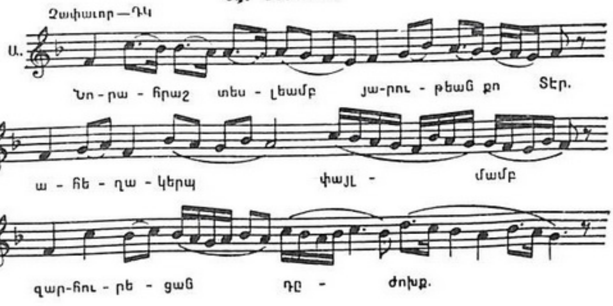


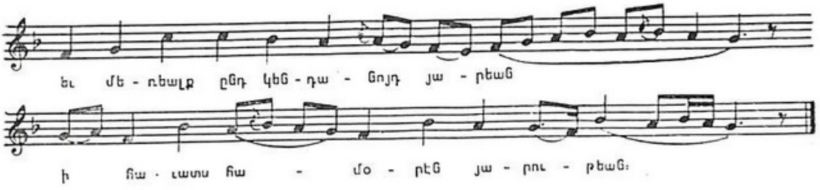


ՈՂՈՐՄԵԱ



ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

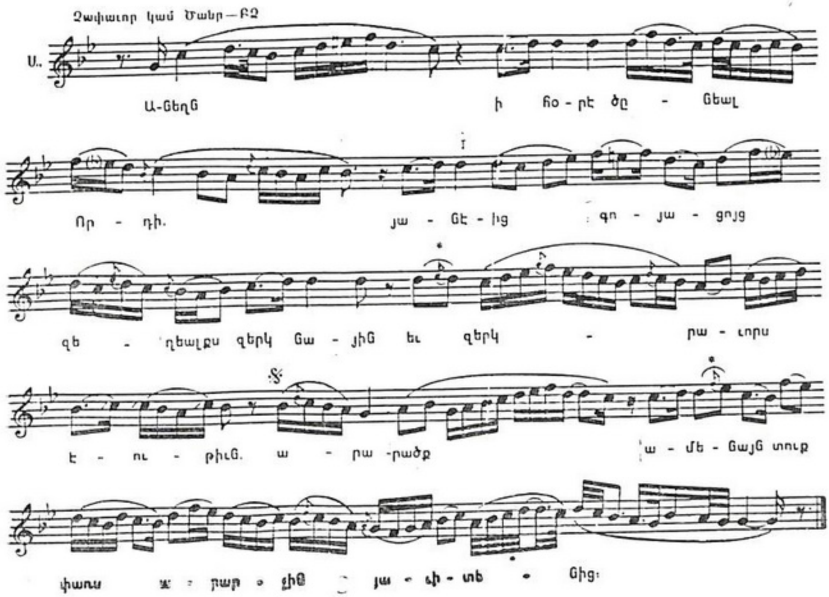




ԿԱՆՈՆ ԾԱՂԿԱԶԱՐԴԻ ԿԻՐԱԿԷԻ ԳԱԼՍՏԵԱՆ
ՏԵԱՌՆ ՅԵՐՈՒՍԱՂԷՄ

ՀԱՐՑ (Տանր—Դկ)[11]

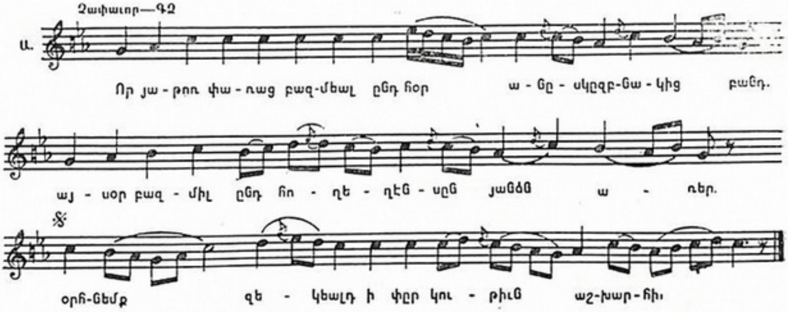
ԿԱՆՈՆ ՄԵԾԻ ԵՐԿՈՒՇԱԲԱԹԻՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ



ԿԱՆՈՆ ՄԵԾԻ ԵՐԵՔՇԱԲԱԹԻՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (Չափաւոր—Բկ)12

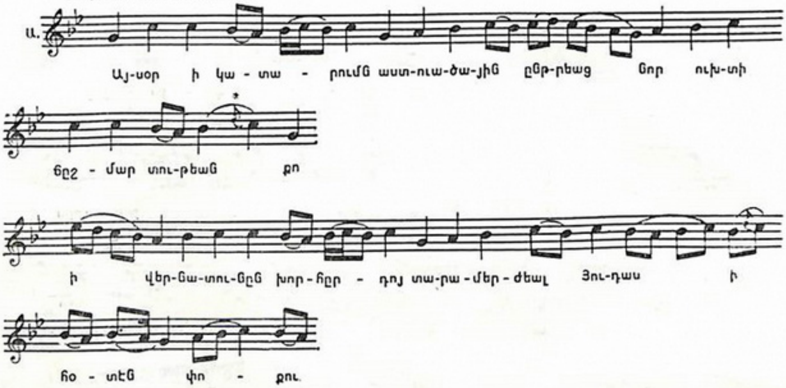
ԿԱՆՈՆ ՄԵԾԻ ՉՈՐԵՔՇԱԲԱԹԻՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

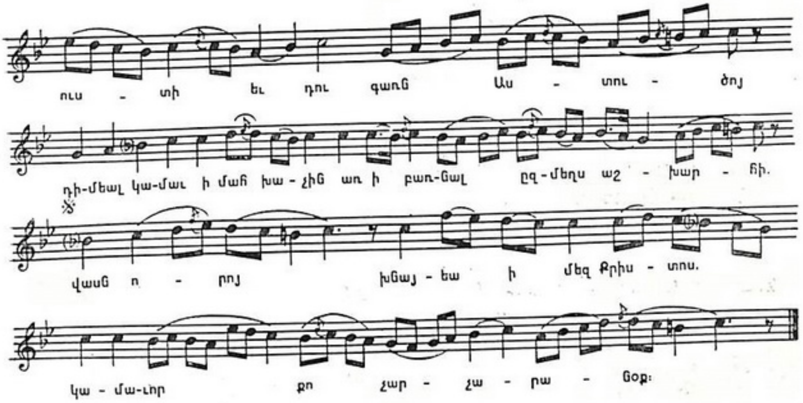
Չափաւոր—Գ2



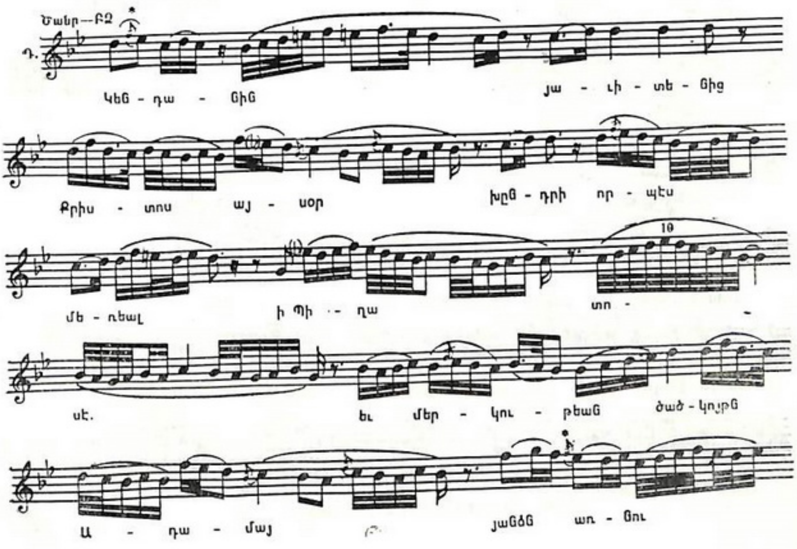
ԿԱՆՈՆ ՄԵԾԻ ՈՒՐԲԱԹԻՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

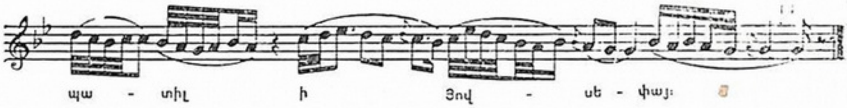
Չափաւոր կամ Միջակ – Դ2





ԿԱՆՈՆ ՄԵԾԻ ՇԱԲԱԹՈՒ ԹԱՂՄԱՆ ՏԵԱՌՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

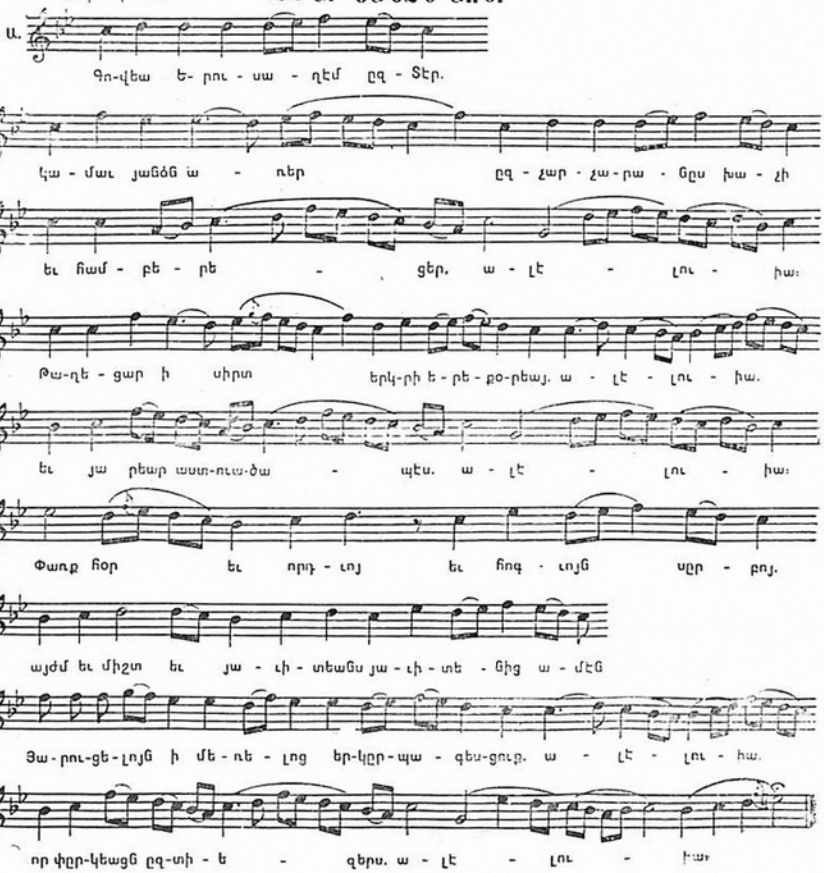




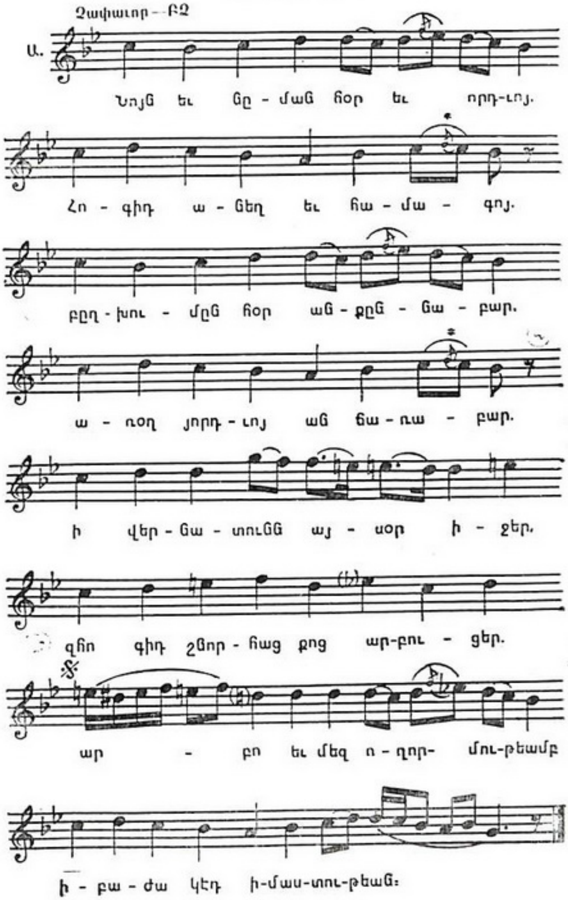
ԺԱՄՈՑ ԳՈՎԵՍՑՔ ՅԻՆԱՆՑՆ
ՅԱՐԵԱՆ ՔՐԻՍՏՈՍ[14]

Ձայնաւոր — ԱՁ

ԿԱՄԱՒ ՅԱՆՁՆ ԱՌԵՐ



ԿԱՆՈՆ ՊԵՆՏԵԿՈՍՏԷԻՆ ԵՐԿՐՈՐԴԻ ԱՒՈՒՐՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ



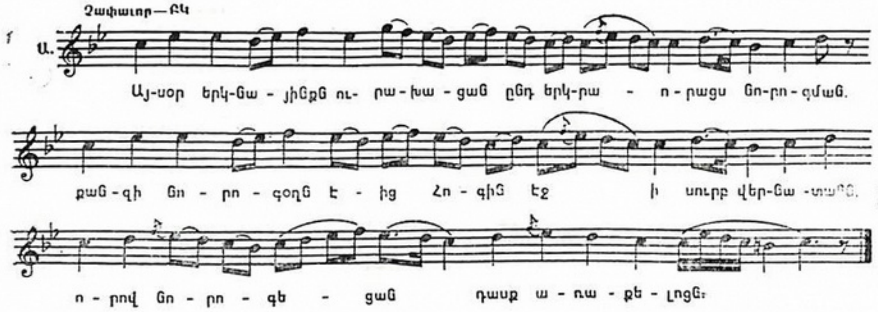
ՀԱՐՑ (Չափաւոր—Ակ)[15]

ՈՂՈՐՄԵԱ (Միջակ-Ակ)

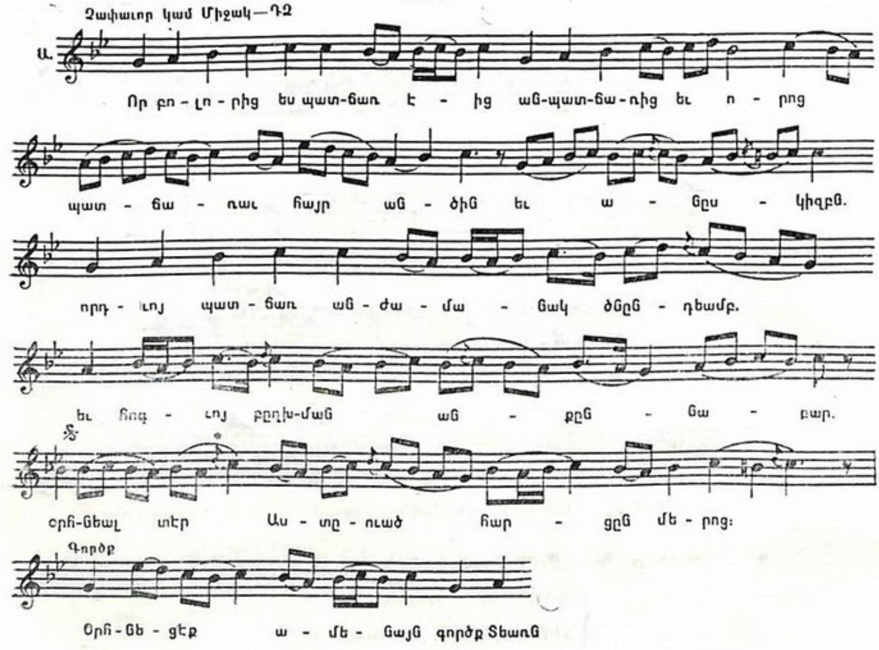
ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (Չափաւոր—Ակ)[16]

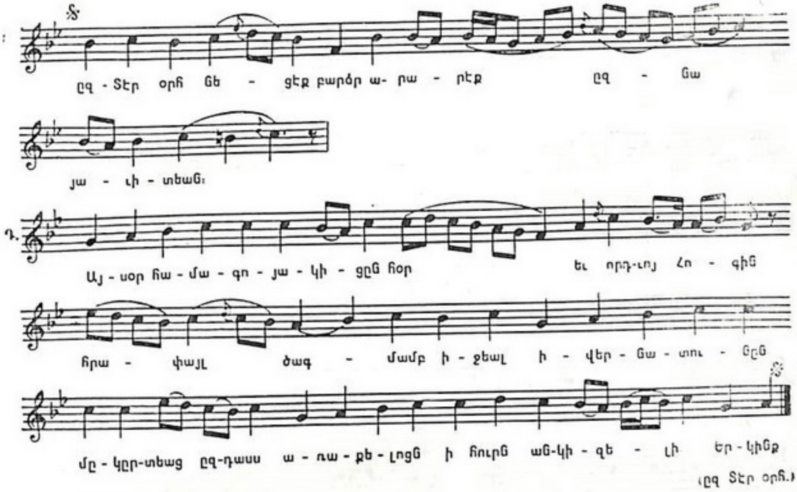
ՊԵՆՏԷԿՈՍՏԷԻՆ ԵՐՐՈՐԴ ԱՒՈՒՐՆ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

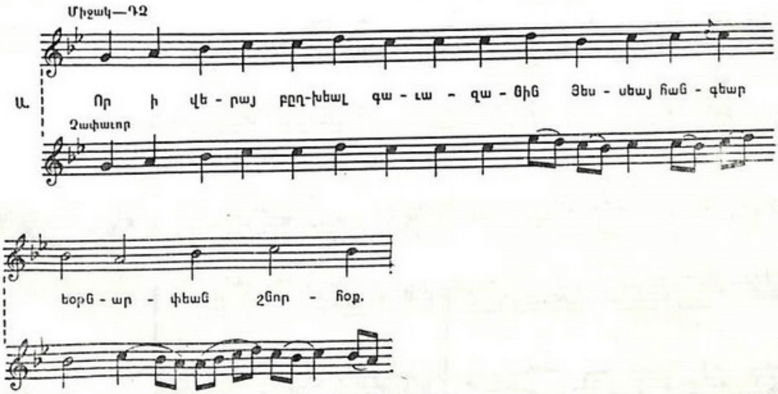


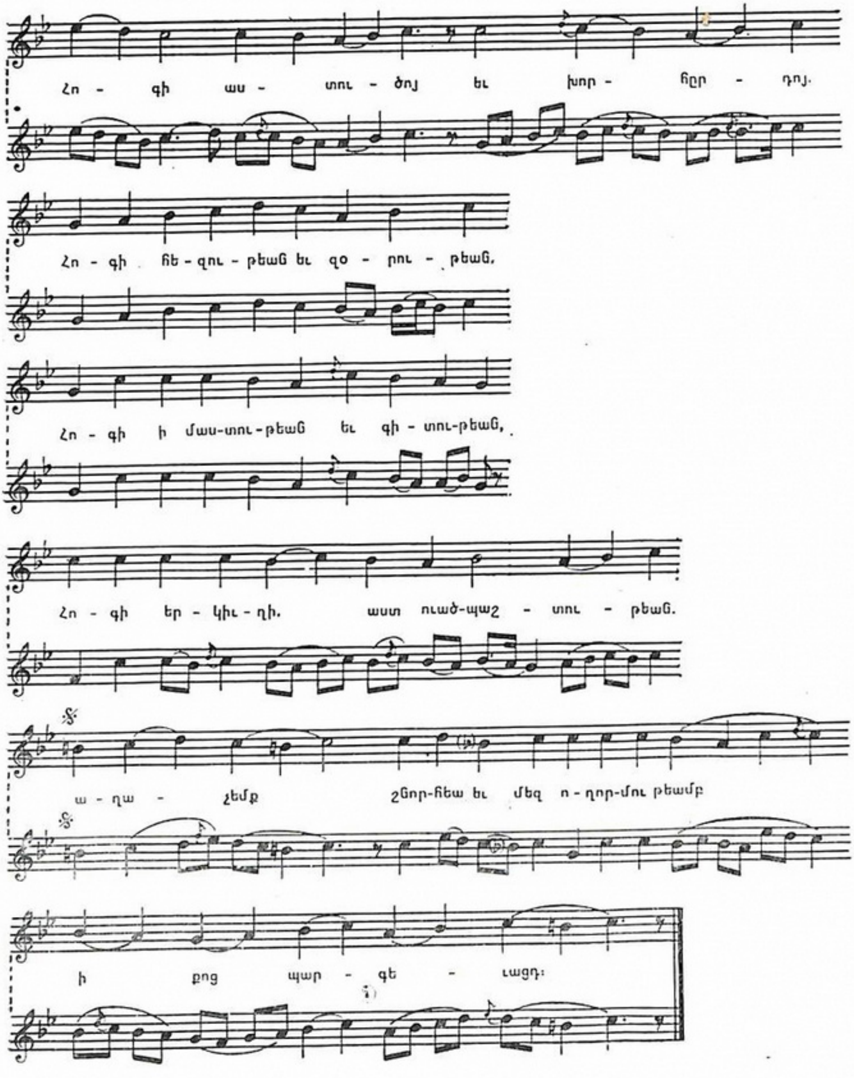
ՀԱՐՑ



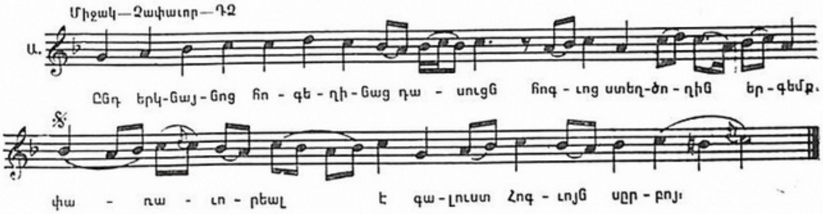

ըզ - Տէր օրհ նե - ցէք բարձր ա- րա - րէք ըզ - նա
յա - ւի - տեան։
Դ.
Այ - սօր հա - մա - գո - յա - կի - ցըն հօր եւ որդ-ւոյ Հո - գին
հրա - փայլ ծագ - մամբ ի - ջեալ ի - վեր - նա - տու - նըն
մը - կըր-տեաց ըզ-դասս ա - ռա - քե - լոցն ի հուրն ան-կի - զե - լի եր - կինք
(ըզ Տէր օրհ.)

ՕՂՈՐՄԵԱ


Միջակ—ԴՁ
Ա.
Որ ի վե - րայ բըղ-խեալ գա - ւա - զա - նին Յես - սեայ հան - գեար
Չափաւոր
եօթն - ար - փեան շնոր - հօք.


Հո - գի աս - տու - ծոյ եւ խոր - հըր - դոյ.
Հո - գի հե - զու - թեան եւ զօ - րու - թեան,
Հո - գի ի մաս-տու-թեան եւ գի - տու-թեան,
Հո - գի եր - կիւ - ղի. աստ ուած-պաշ - տու - թեան.
ա - ղա - չեմք շնոր-հեա եւ մեզ ո - ղոր-մու թեամբ
ի քոց պար - գե - ւացդ։

ՏԷՐ ՑԵՐԿՆԻՑ

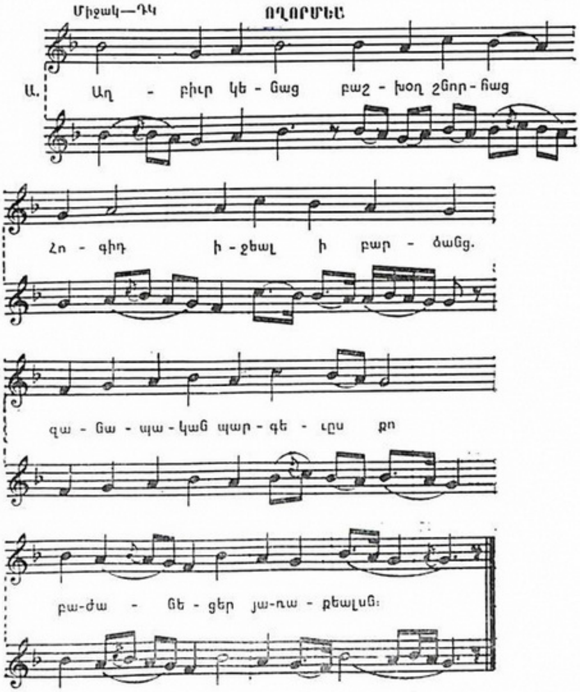


ՊԷՆՏԷԿՈՍՏԷԻ՛Ն ՉՈՐՐՈՐԴ ԱՒՈՒՐ՛Ն

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (ՁԱՓԱՒՈՐ ԿԱՄ ՄԻՋԱԿ—ԳՁ)[17]

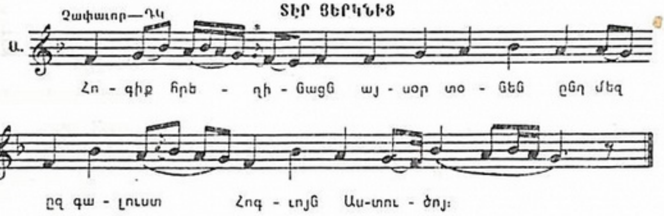
ՀԱՐՑ (ՁԱՓԱՒՈՐ—ԴԿ)[18]

ՈՂՈՐՄԵԱ



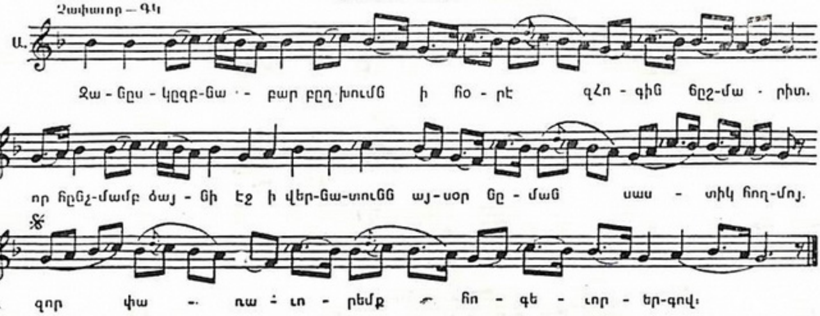
ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

Չափաւոր—Դկ



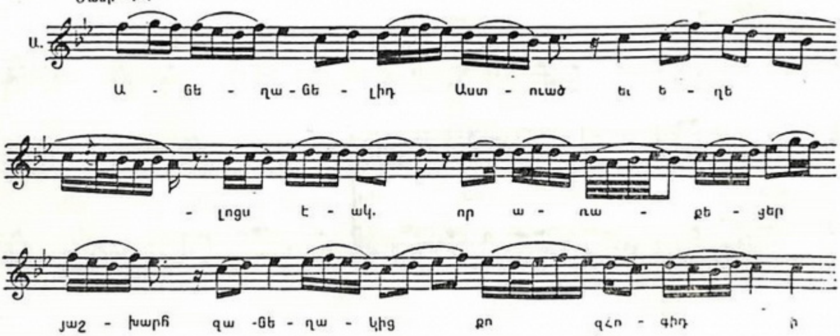
ՊԵՆՏԷԿՈՍՏԷԻՆ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴԻ ԱՒՈՒՐՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

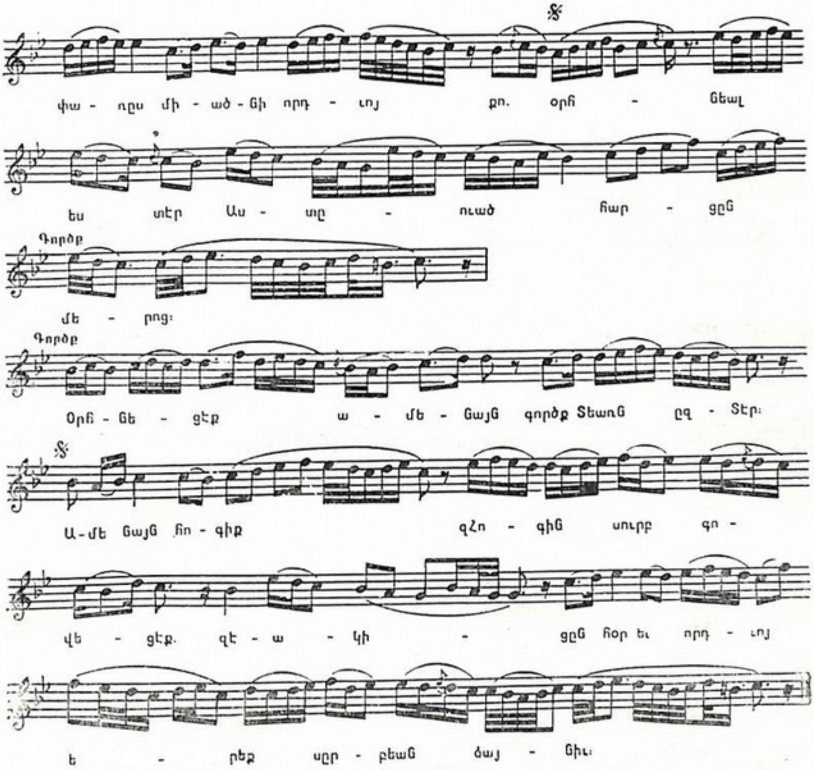
Չափաւոր — Գկ



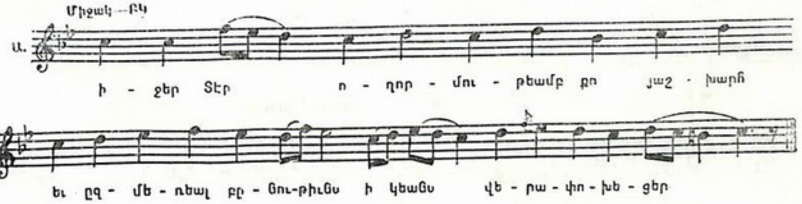
ՀԱՐՑ

Ծանր - Բկ



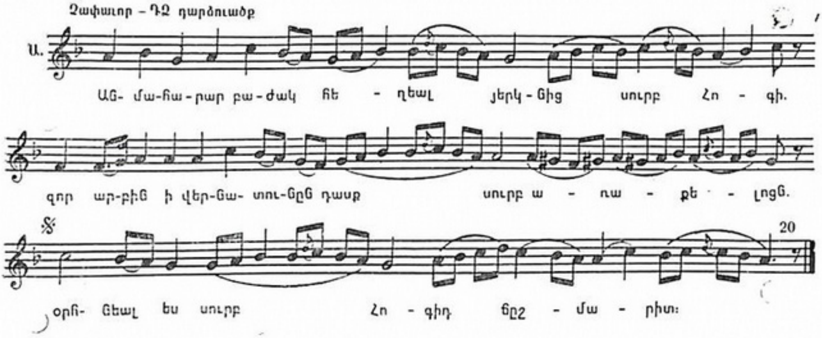

փա - ռըս մի - ած - նի որդ - ւոյ քո. օրհ - նեալ
ես տէր Աս - տը - ուած հար - ցըն
Գործք
մե - րոց։
Գործք
Օրհ - նե - ցէք ա - մե - նայն գործք Տեառն ըզ - Տէր։
Ա-մե նայն հո - գիք զՀո - գին սուրբ գո -
վե - ցէք. զէ - ա - կի - ցըն հօր եւ որդ - ւոյ
է - րեք սըր - բեան ծայ - նիւ։

ՈՂՈՐՄԵԱ


Միջակ — ԲԿ
Ա.
ի - ջեր Տէր ո - ղոր - մու - թեամբ քո յաշ - խարհ
եւ ըզ - մե - ռեալ բը - նու-թիւնս ի կեանս վե - րա - փո - խե - ցեր

ՊԵ՛ՆՏԵԿՈՍՏԷԻ՛Ն ՎԵՑԵՐՈՐԴ ԱՒՈՒՐՆ

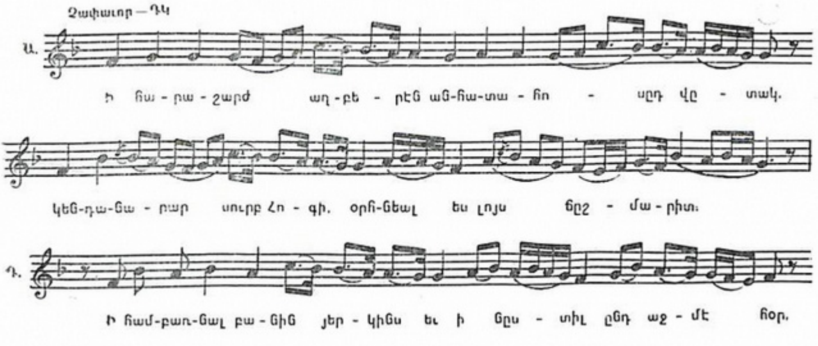
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

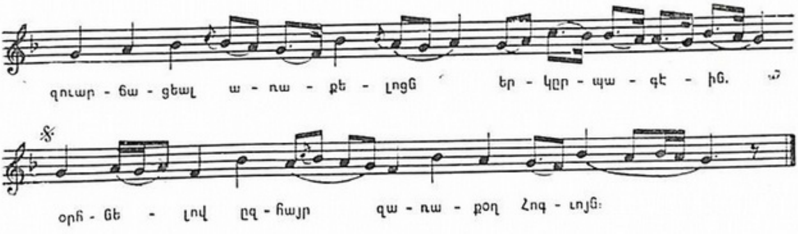


{ ՀԱՐՑ (ՁԱՓԱՒՈՐ—ԱԿ)[21]
{ ՈՂՈՐՄԵԱ (ՄԻՋԱԿ – ԱԿ)
{ ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՁԱՓԱՒՈՐ – ԱԿ)[22]

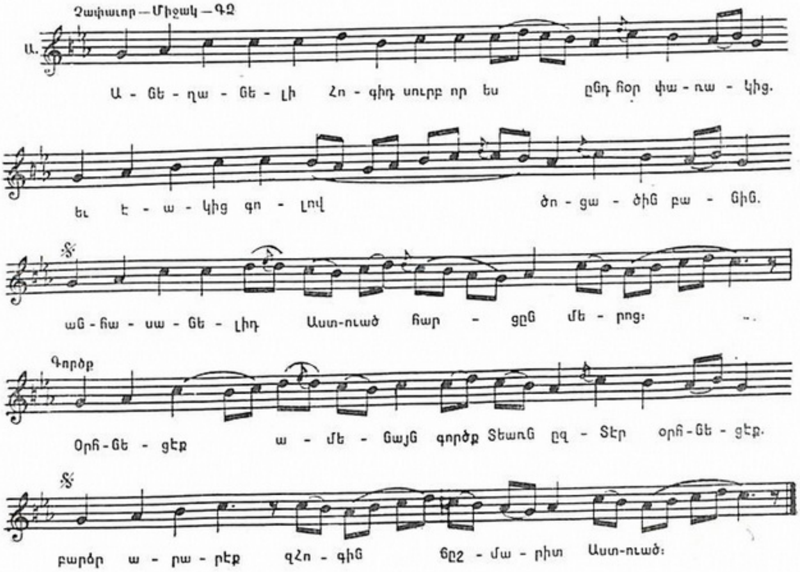
ՊԵ՛ՆՏԵԿՈՍՏԷԻ՛Ն ԵՕԹ՛ՆԵՐՈՐԴ ԱՒՈՒՐՆ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ



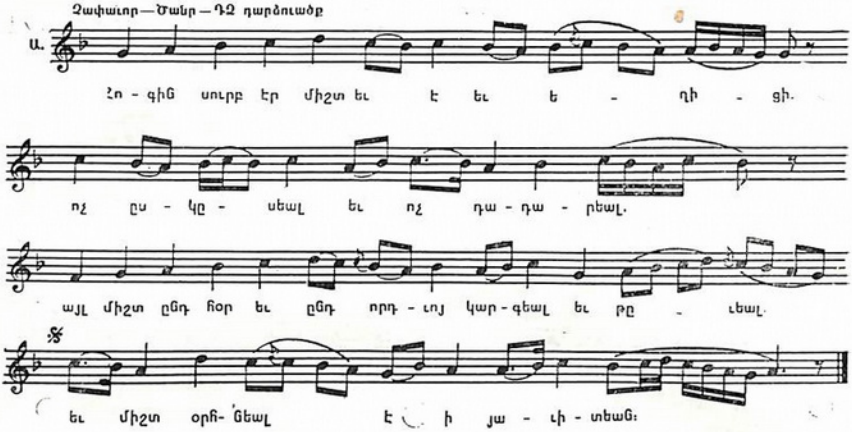


ՀԱՐՑ



ՈՂՈՐՄԵԱ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՄ ՉԱՓԱՒՈՐ—ԳՁ)
ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՉԱՓԱՒՈՐ—ԳՁ)[23]

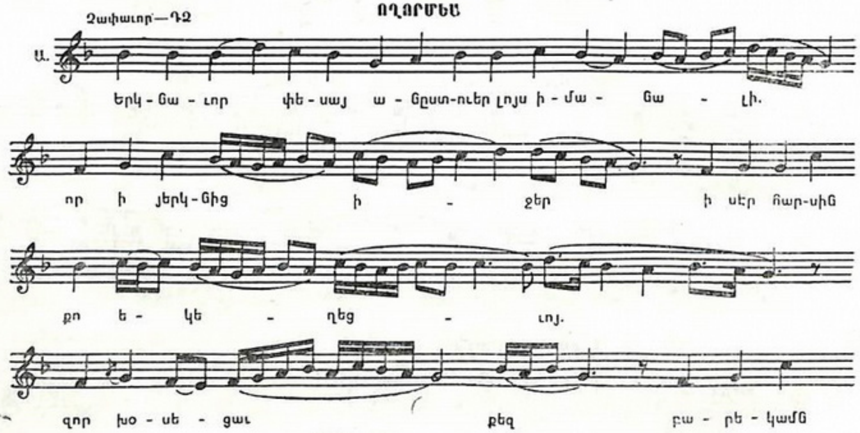
ՀԱՄԲԱՐՁԻ

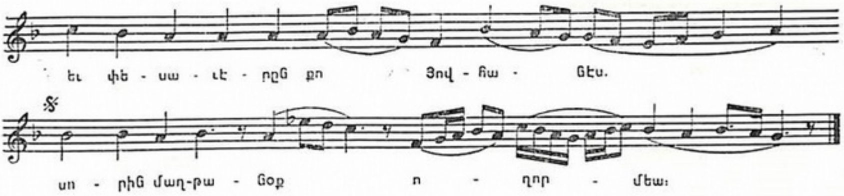


ԿԱՆՈՆ ԾՆՆԴԵԱՆ ՅՈՎՀԱՆՆՈՒ ՄԿՐՏՉԻ

ՀԱՐՑ (ՉԱՓԱՒՈՐ—Դ2)[24]

ՈՂՈՐՄԵԱ





ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՁԱՓԱՒՈՐ-ՄԻՋԱԿ ԴՁ)[25]

ՄԱՆԿՈՒՆՔ (ՁԱՓԱՒՈՐ – ԴԿ)[26]

ԺԱՄՈՒ (ՅՈՐԴՈՐ-ՄԻՋԱԿ – ԴԿ)[27]

ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅՆ ԻՍԱՀԱԿԱՅ ՀԱՅՈՑ ՀԱՅՐԱՊԵՏԻ

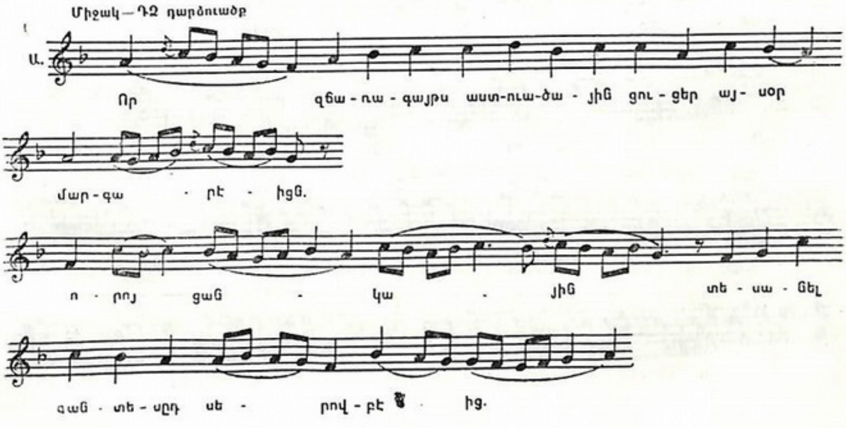
ՄԱՆԿՈՒՆՔ (ՁԱՓԱՒՈՐ—ԴԿ)[28]

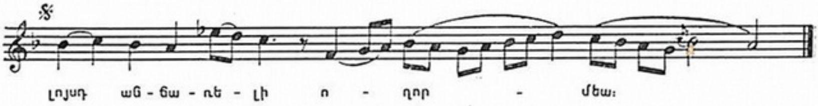
ԿԱՆՈՆ Բ. ԱՒՈՒՐ ՎԱՐԴԱՎԱՌԻ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (ՁԱՓԱՒՈՐ – ԲԿ)[29]

ՀԱՐՑ (ՁԱՓԱՒՈՐ – ԴՁ)[30]

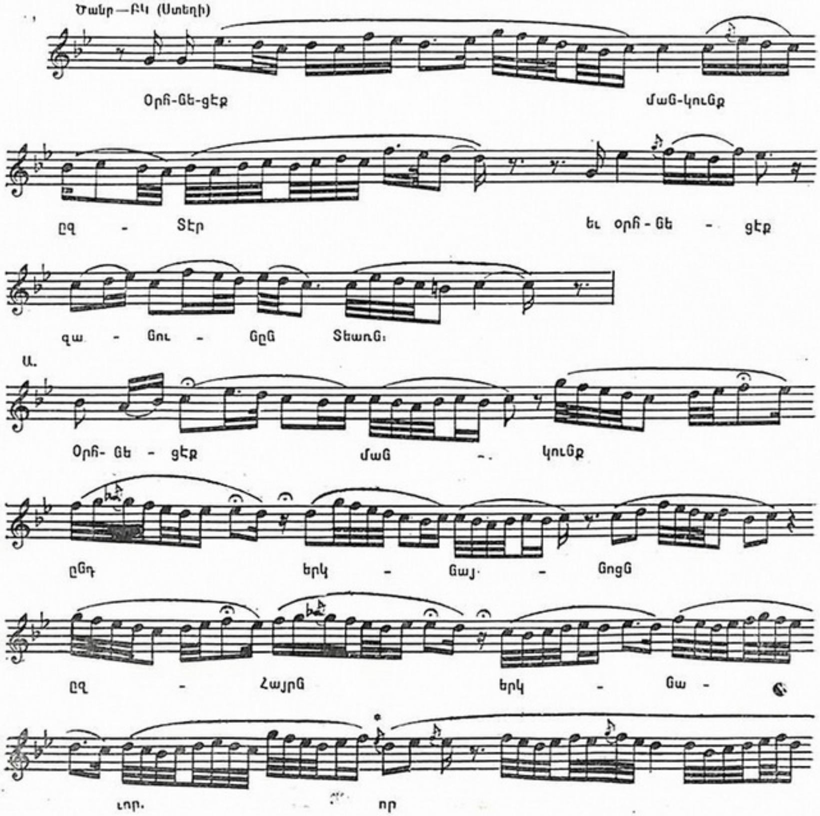
ՈՂՈՐՄԵԱ

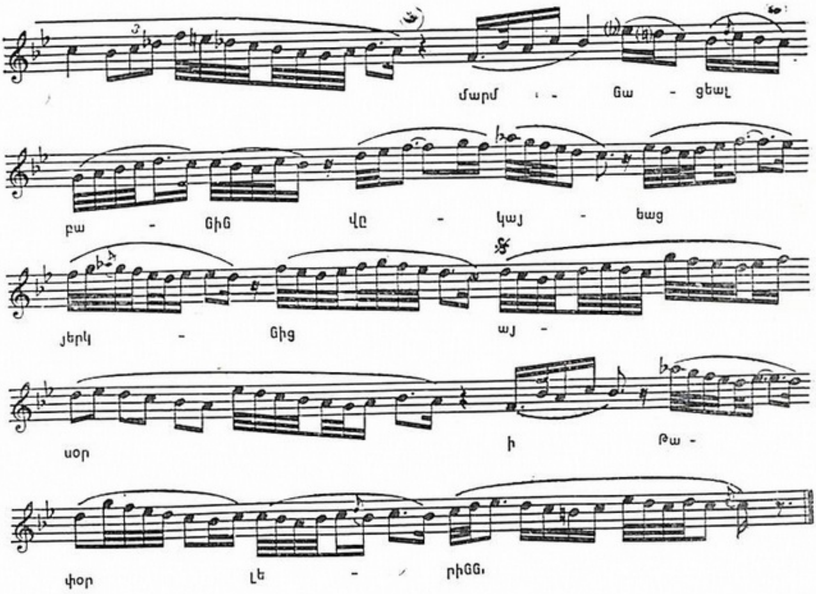




ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՁԱՓԱՒՈՐ՝ – ԴՁ)[31]

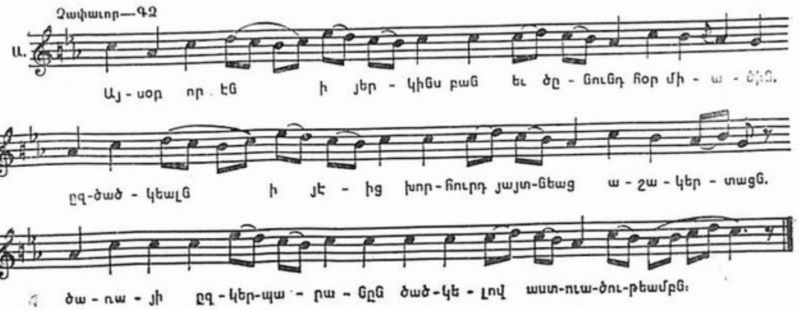
ՄԱՆԿՈՒՆՔ





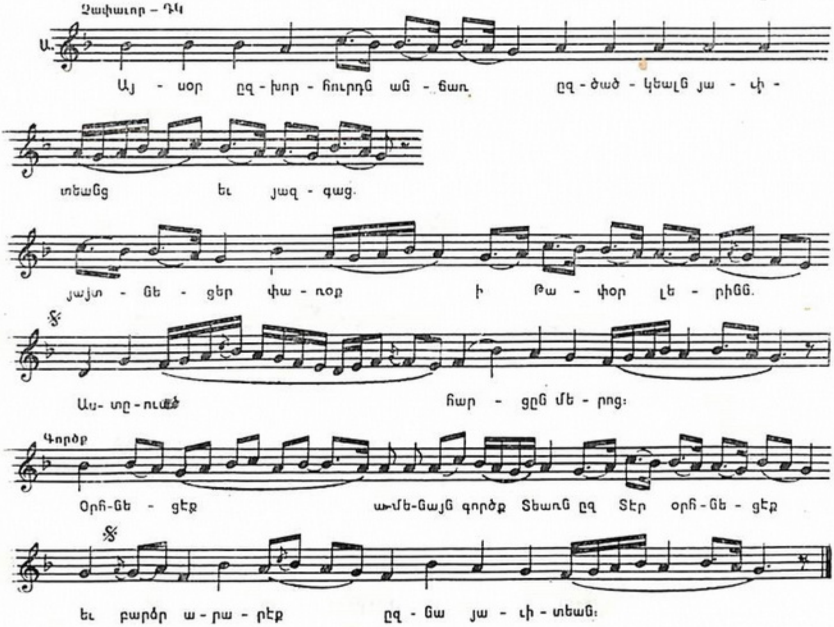
ԿԱՆՈՆ Գ. ԱՒՈՒՐ ՎԱՐԴԱՎԱՌԻ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ



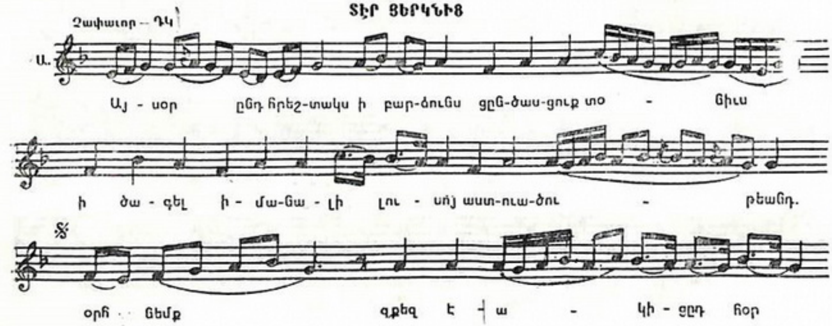
427—10

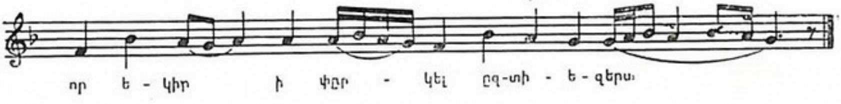
ՀԱՐՑ



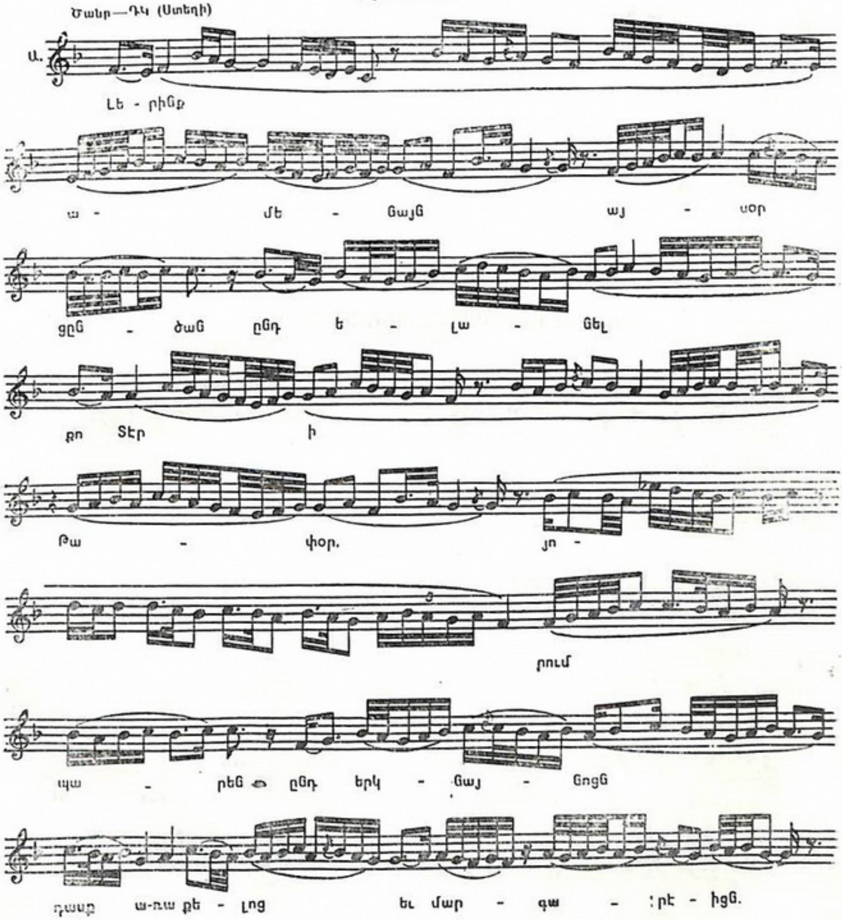
ՈՂՈՐՄԵԱ (Միջակ—Դկ) 32

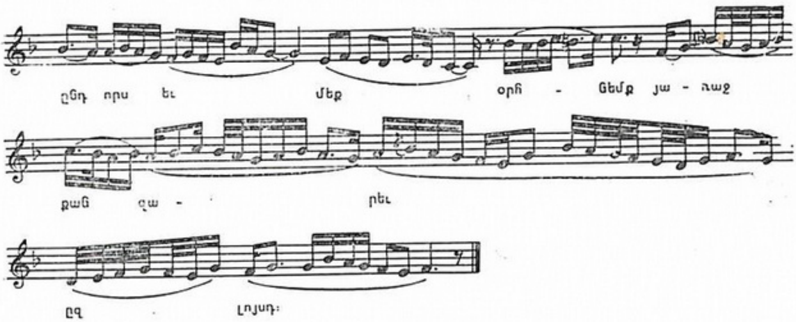
ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ



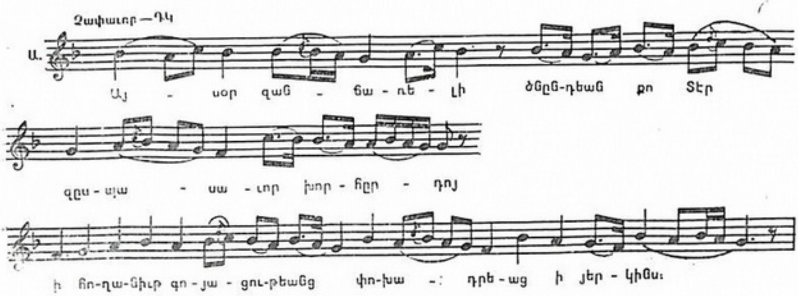

որ ե - կիր ի փըր - կել ըզ-տի - ե - զերս։

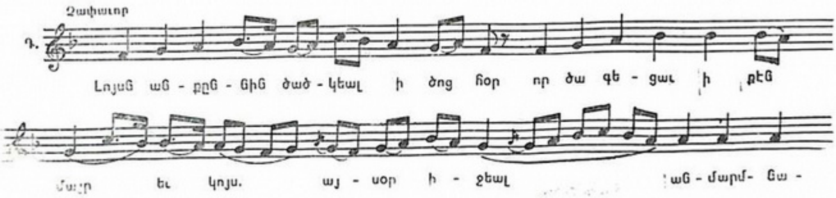
ՄԱՆԿՈՒՆՔ

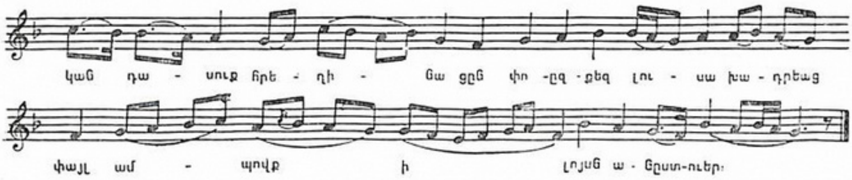

Ծանր—ԴԿ (Ստեղի)
Ա.
Լե - րինք
ա - մե - նայն այ - սօր
ցըն - ծան ընդ ե - լա - նել
քո Տէր ի
Թա - փօր. յո -
րում
պա - րեն ընդ երկ - նայ - նոցն
դասք ա-ռա քե - լոց եւ մար - գա - րէ - իցն.



ԿԱՆՈՆ Բ. ԱՒՈՒՐ ԱՍՏՈՒԱԾԱԾՆԻ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ



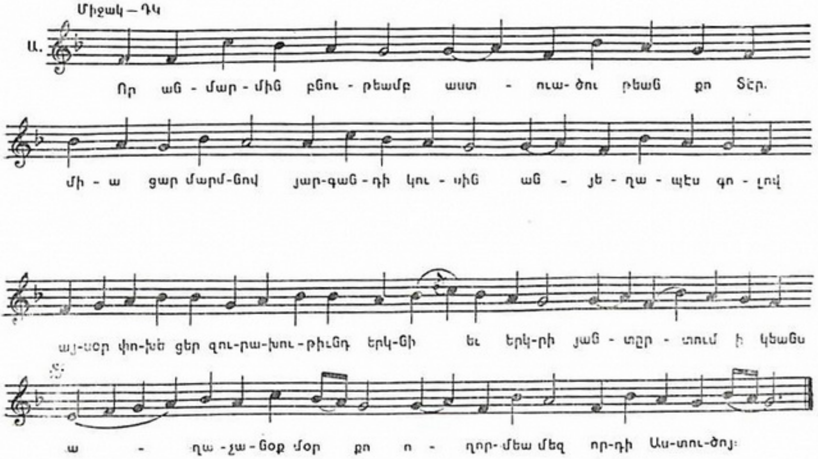




ՀԱՐՑ (ՉԱՓԱՒՈՐ—ԴԿ)[33]

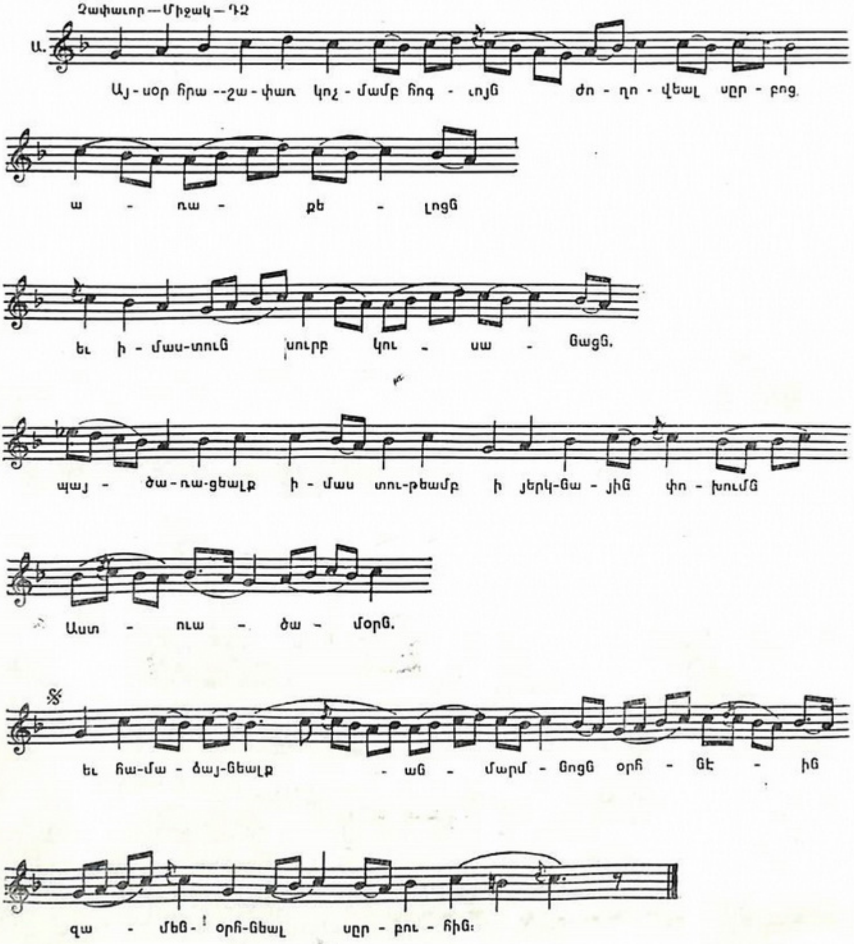
ՄԵԾԱՑՈՒՍՑԷ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՄ ՅՈՐԴՈՐ—ԴԿ)[34]

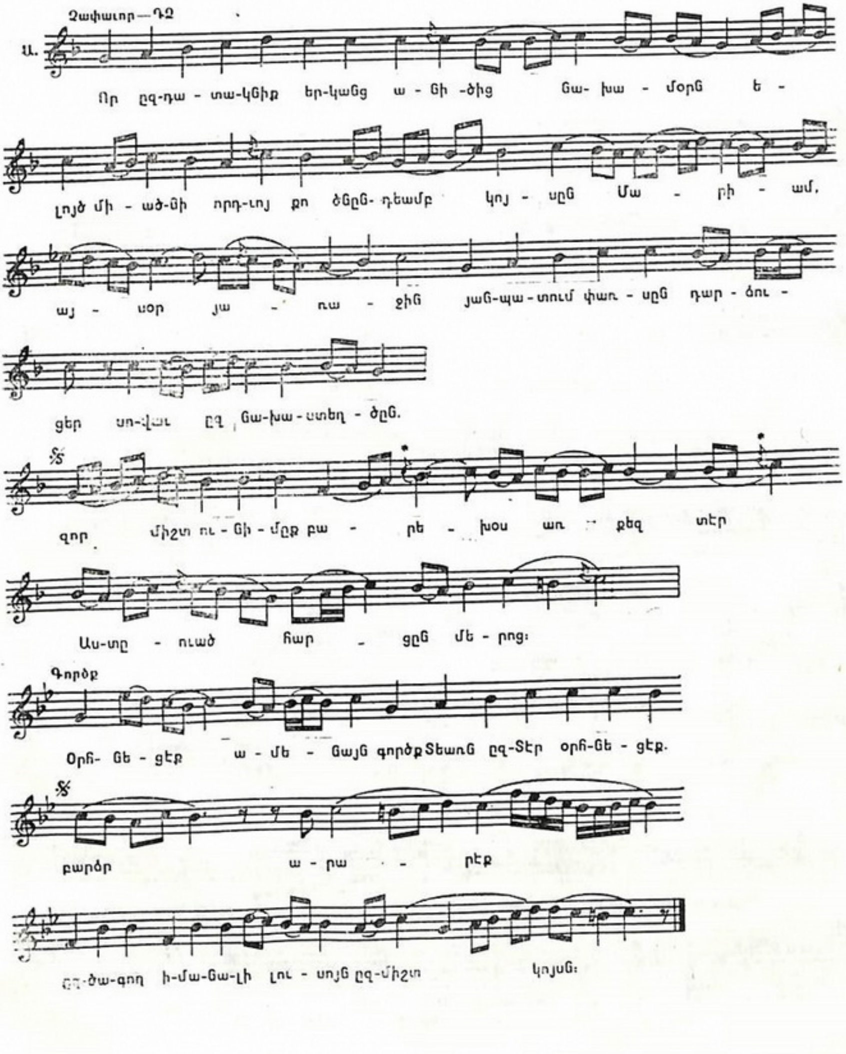
ՈՂՈՐՄԵԱ



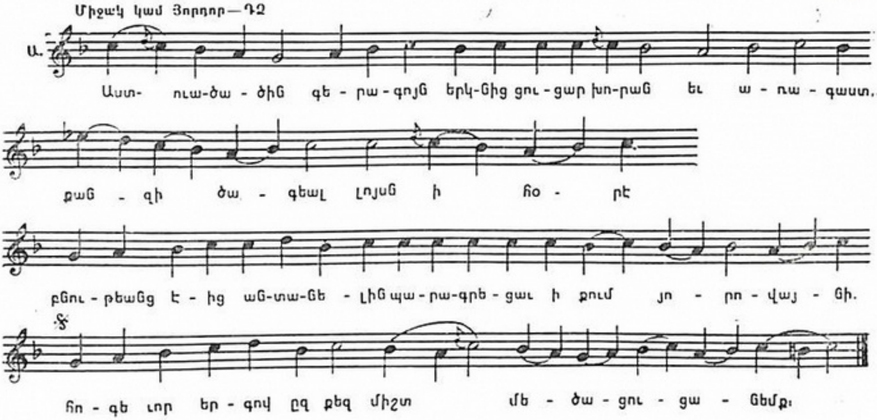
ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՉԱՓԱՒՈՐ ՄԻՋԱԿ—ԴԿ) [35]

ԿԱՆՈՆ Գ. ԱՒՈՒՐՆ ԱՍՏՈՒԱԾԱԾՆԻ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

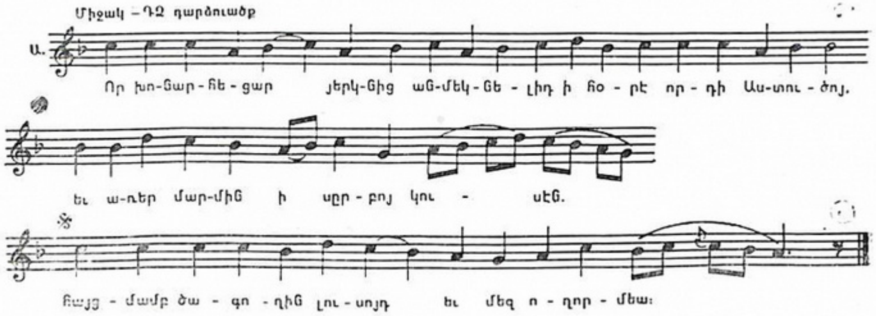



Չափաւոր — ԴՁ
Ա.
Որ ըզ-դա - տա-կնիք եր-կանց ա - նի -ծից նա- խա - մօրն ե -
ղոյծ մի -ած-նի որդ-ւոյ քո ծնըն- դեամբ կոյ - սըն Մա - րի - ամ,
այ - սօր յա - ռա - ջին յան-պա - տում փառ - սըն դար - ձու -
ցեր սո-վալ ըզ նա-խա - ստեղ - ծըն.
զոր միշտ ու - նի - մըք բա - րե - խօս առ քեզ տէր
Աս-տը - ուած հար - ցըն մե - րոց։
Գործք
Օրհ- նե - ցէք ա - մե - նայն գործքՏեառն ըզ-Տէր օրհ-նե - ցէք.
բարձր ա - րա - րէք
ըզ-ծա-գող ի-մա-նա-լի լու - սոյն ըզ-միշտ կոյսն։

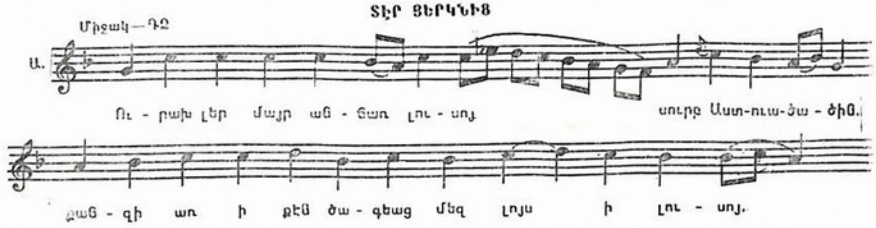
ՄԵԾԱՑՈՒՍՑԷ



ՈՂՈՐՄԵԱ



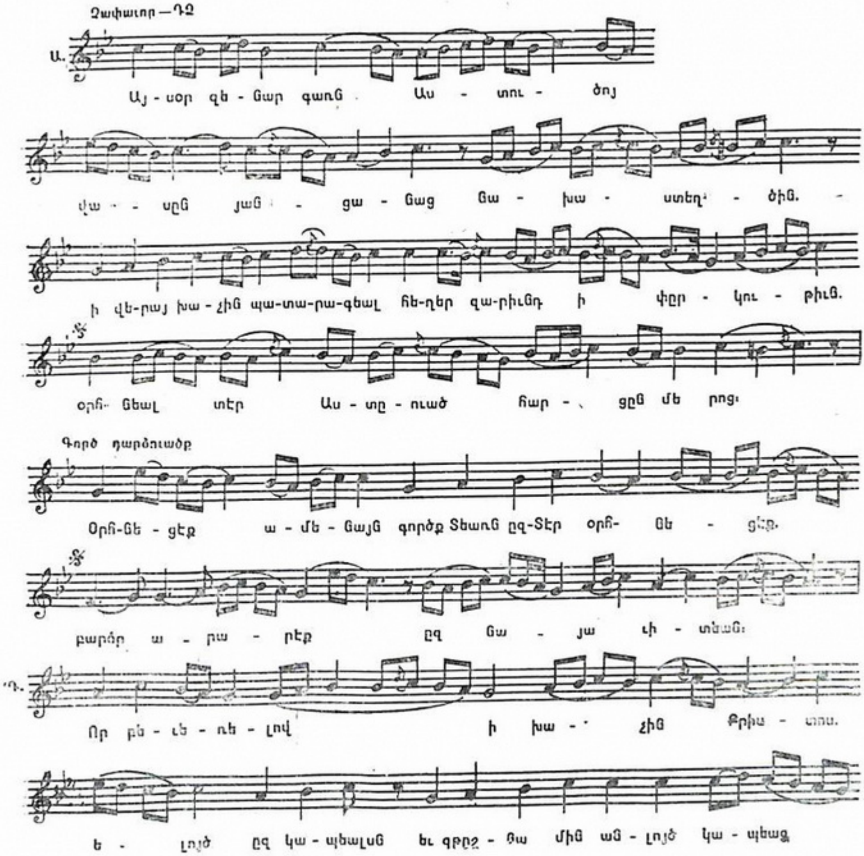
ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

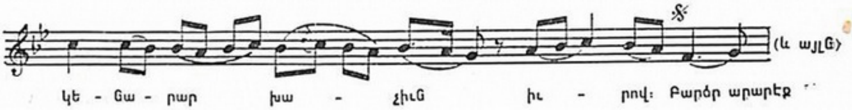


ԿԱՆՈՆ ՎԵՐԱՑՄԱՆ ՍՐԲՈՅ ԽԱՉԻՆ Է. ԱՒՈՒՐՆ

ՀԱՐՑ

Չափաւոր — ԴՁ



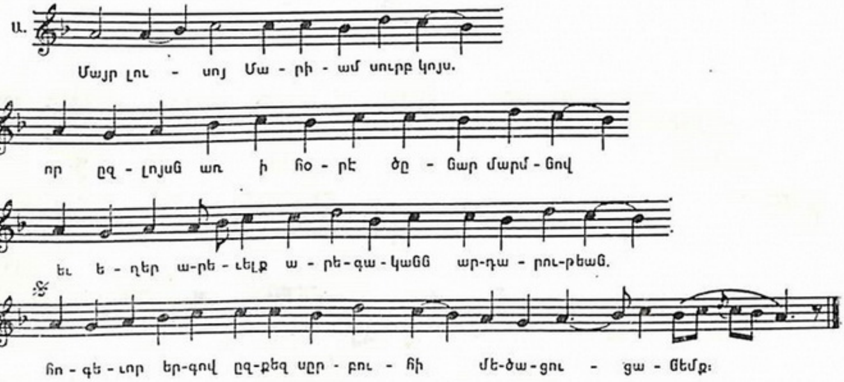


ԿԱՆՈՆ ՎԱՐԱԳԱՅ ԽԱՉԻՆ

ՀԱՐՑ (ՁԱՓԱՒՈՐ—ԴՁ)[36]

Միջակ—ԴՁ դարձուածք

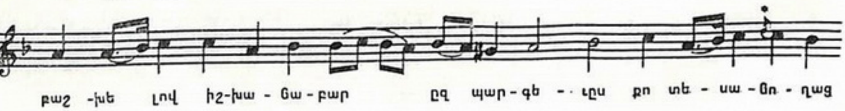
ՄԵԾԱՑՈՒՍՑԷ

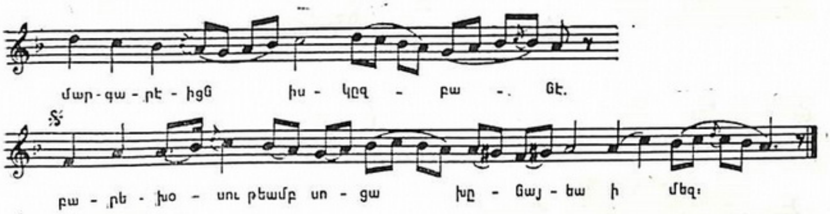


ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՑ ՄԱՐԳԱՐԷԻՑ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

Ձափաւոր—Ա





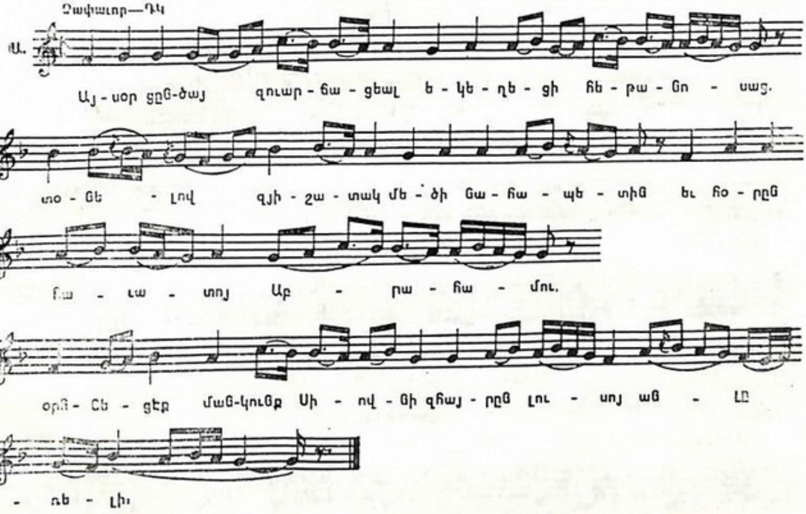
ՀԱՐՑ (ԶԱՓԱՒՈՐ—ԴԶ) 37

ՈՂՈՐՄԵԱ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՄ ՅՈՐԴՈՐ—ԴԶ) 38

ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՄԻՋԱԿ—ԴԶ) 39

ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Զափաւոր—Դկ

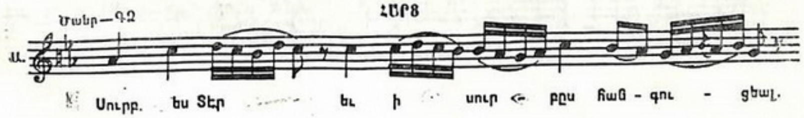


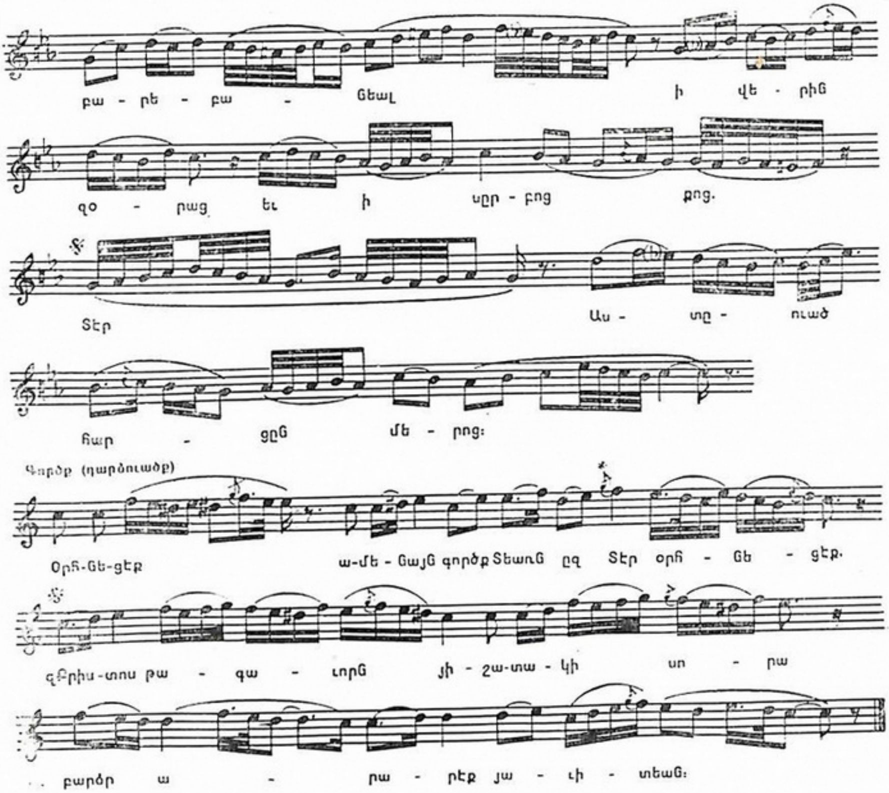
ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅՆ ՅԱԿՈԲԱՅ ՄԾԲՆԱՅ ՀԱՅՐԱՊԵՏԻ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (ՏԱՆՐ—ԳԿ) 40

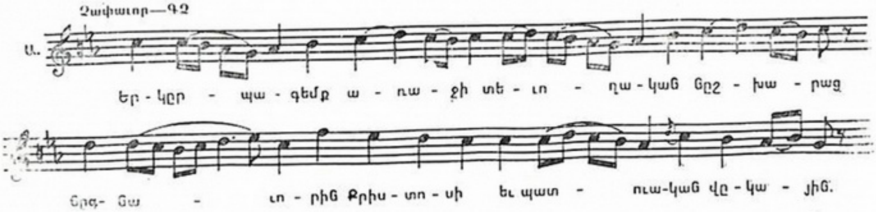
ՀԱՐՑ

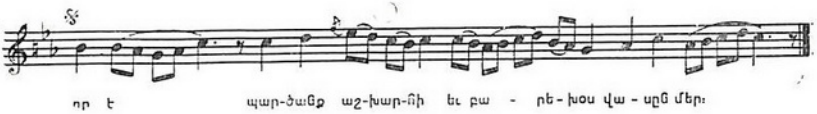
Տանր—ԳԶ




բա - րե - բա - նեալ ի վե - րին
զօ - րաց եւ ի սըր - բոց քոց.
Տէր Աս - տը - ուած
հար - ցըն մե - րոց:
Գործք (դարձուածք)
Օրհ-նե-ցէք ա-մե - նայն գործք Տեառն զՏէր օրհ - նե - ցէք.
զՔրիս-տոս բա - գա - ւորն յի - շա-տա - կի սո - րա
.. բարձր ա - րա - րէք յա - ւի - տեան:

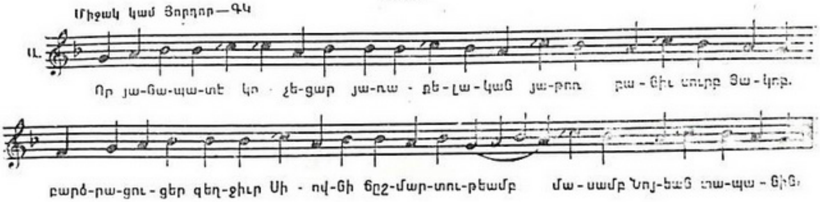
ՕՂՈՐՄԻՆ


Չափաւոր—Գ2
Ա.
Եր - կըր - պա - գեմք ա - ռա - ջի տե - ւո - ղա - կան նըշ - խա - րաց
Նըզ- նա - ւո - րին Քրիս - տո - սի եւ պատ - ուա-կան վը - կա - յին.



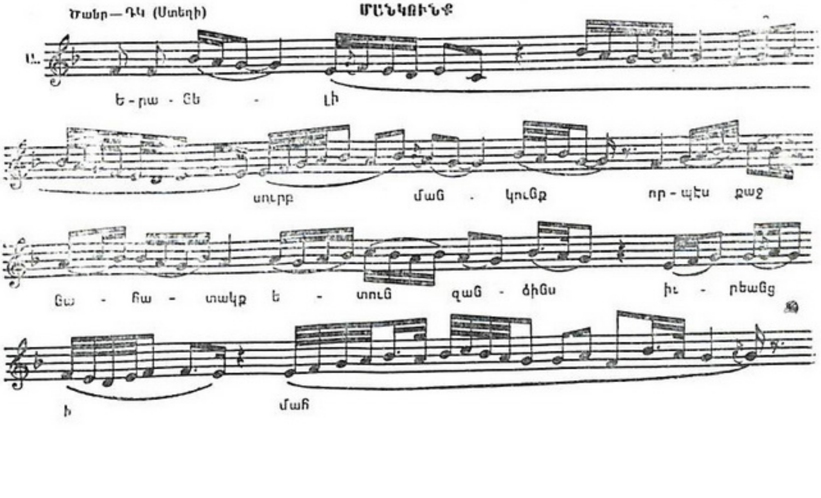
ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՁԱՓԱՒՈՐ—ԳԶ)
ՄԱՆԿՈՒՆՔ (ՁԱՓԱՒՈՐ--ՄԻՋԱԿ—ԳԶ)[41]

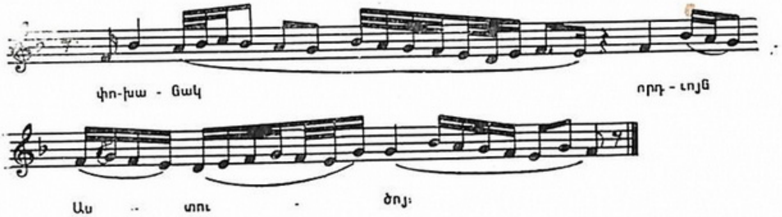
ԺԱՑՈՒ



ԿԱՆՈՆ ՄԱՆԿԱՆՑՆ ԲԵԹՂԵՀԷՄԻ

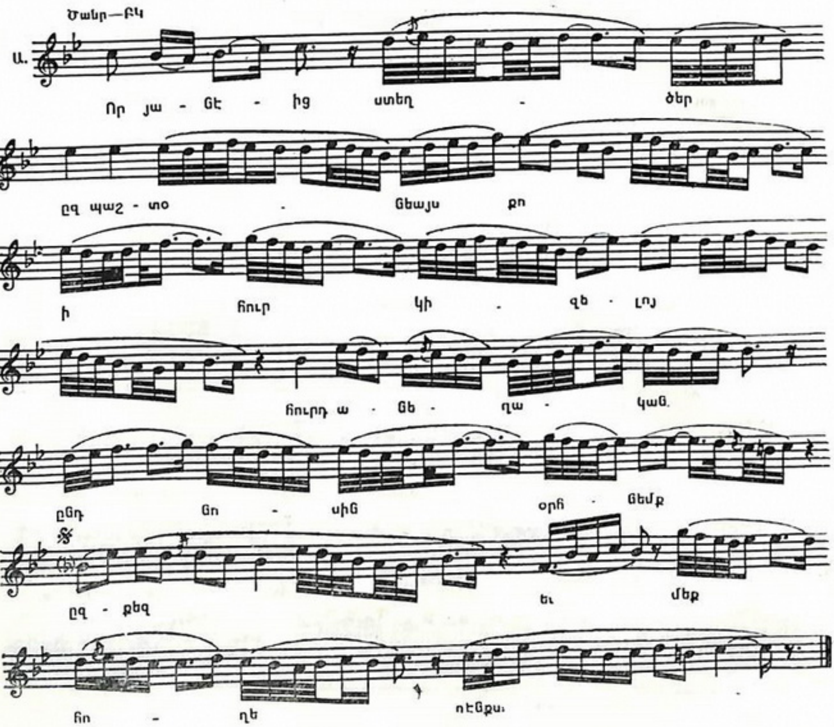
ՀԱՐՑ (ՄԻՋԱԿ-ՁԱՓԱՒՈՐ—ԳԶ)[42]
ՈՂՈՐՄԵԱ (ՄԻՋԱԿ-ՅՈՐԴՈՐ—ԳԶ)
ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՄԻՋԱԿ—ԳԶ)[43]





ԿԱՆՈՆ ՀՐԵՇՏԱԿԱՊԵՏԱՑՆ ԳԱԲՐԻԵԼԻ ԵՒ ՄԻՔԱՅԵԼԻ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

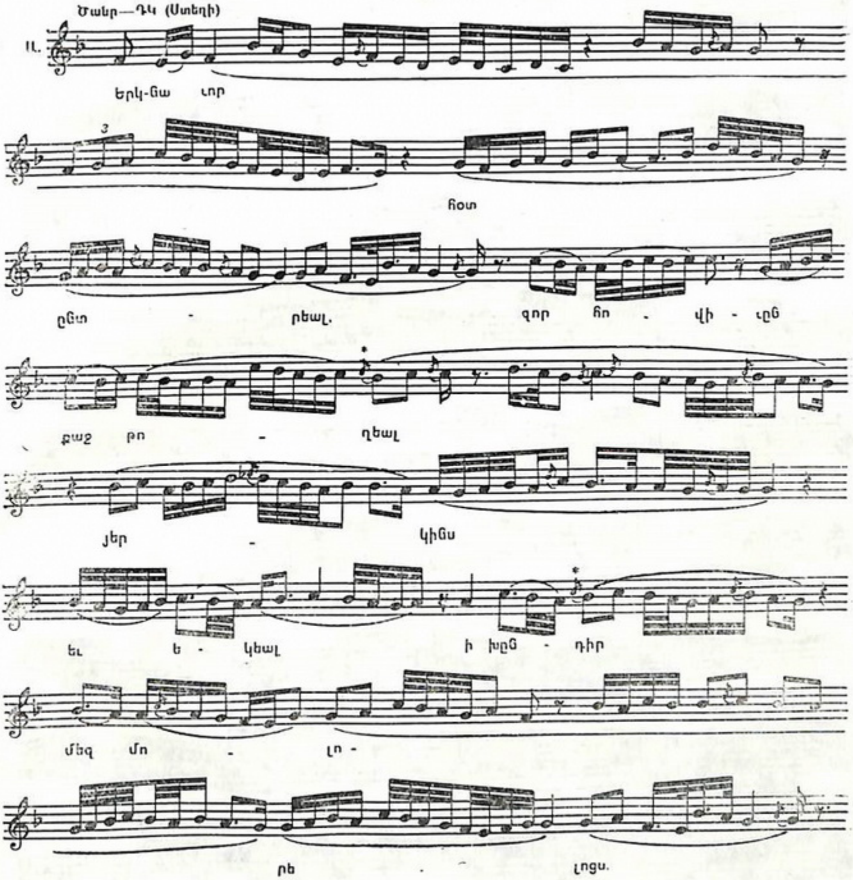


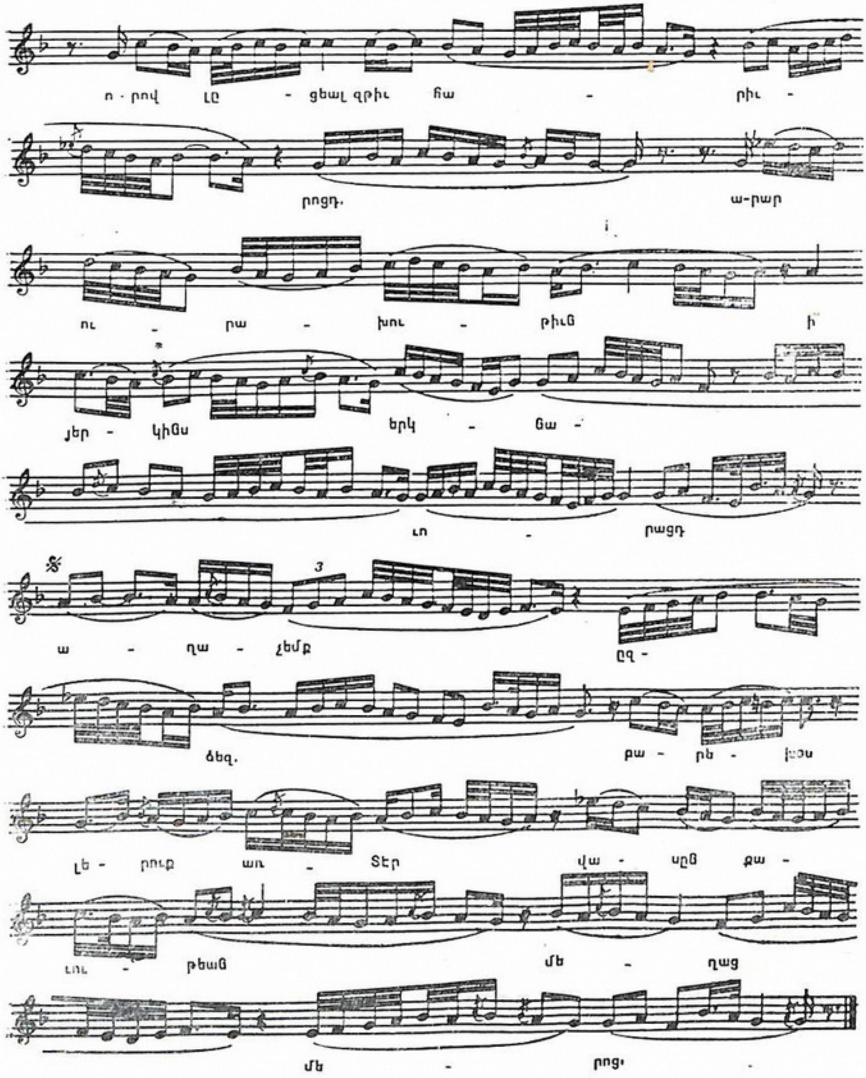
ՀԱՐՑ (ԾԱՆՐ—ԳԿ) [44]

ՈՂՈՐՄԵԱ (ՄԻՋԱԿ—ԴՁ) [45]

ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (Չափաւոր—ԴՁ) [46]

ՄԱՆԿՈՒՆՔ





ո - րով ըՆ - ցեալ զբիւ հա - բիւ -
րոցդ. ա-րար
ու - րա - խու - թիւՆ ի
յեր - կիՆս երկ - Նա -
ւո - րացդ
ա - ղա - չեմք ըզ -
ձեզ. բա - րե - խօս
լե - րուք առ - Տէր վա - սըՆ քա -
ւու - թեաՆ մե - ղաց
մե - րոց -

ԺԱՄՈՒ (ՅՈՐԴՈՐ-ՄԻՋԱԿ — ԴԿ)[47]

ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՑ ՀԱՅՐԱՊԵՏԱՑՆ

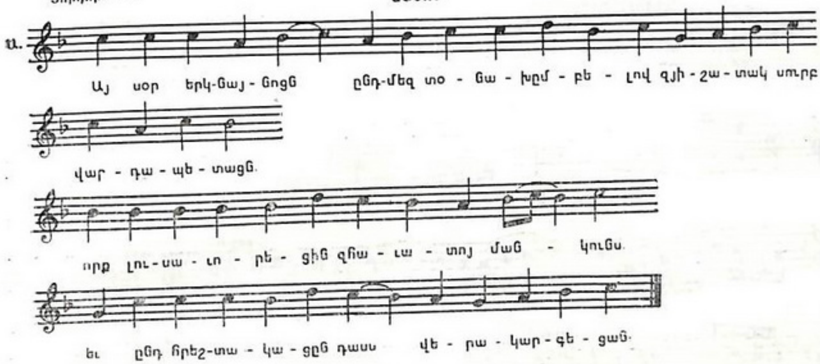
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (Միջակ- Չափաւոր Գձ) [48]

ՀԱՐՑ (Միջակ Չափաւոր — Գձ)
ՈՂՈՐՄԵԱ (Յորդոր կամ Միջակ — Գձ) [49]

ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (Միջակ — Չափաւոր — Գձ) [50]

Յորդոր — ԴՉ

ԺԱՄՈՒ



ՇԱՐԱԿԱՆ ԻԳՆԱՏԻՈՍԻ ՀԱՅՐԱՊԵՏԻՆ

ՄԱՆԿՈՒՆՔ (Միջակ — Չափաւոր — Գձ)[51]

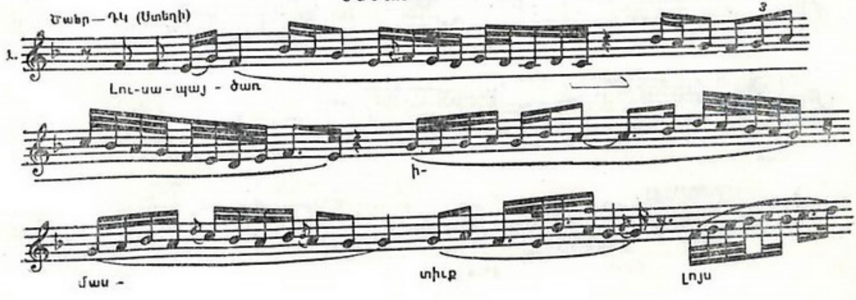
ՇԱՐԱԿԱՆ ՅՈՎՀԱՆՆՈՒ ՈՍԿԵԲԵՐԱՆԻ

ՄԱՆԿՈՒՆՔ [52]

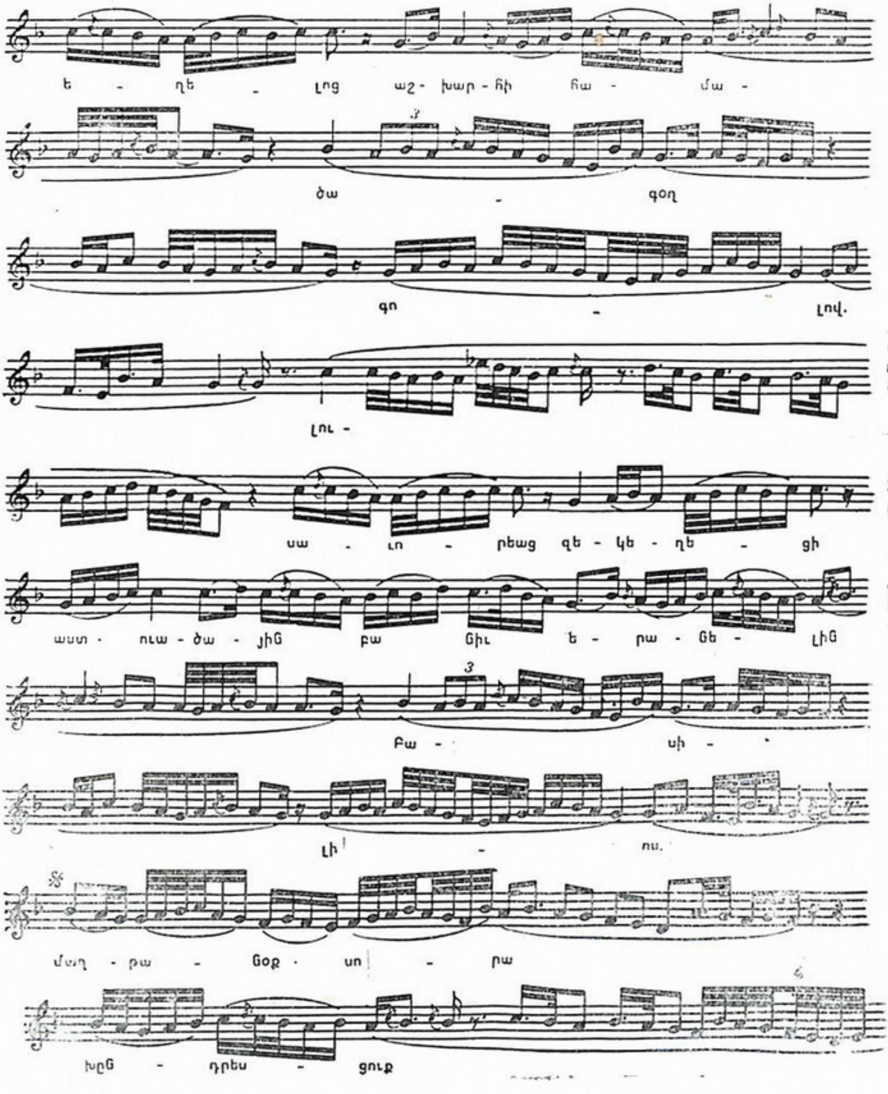
ՇԱՐԱԿԱՆ ԲԱՐՍՂԻ ՀԱՅՐԱՊԵՏԻՆ

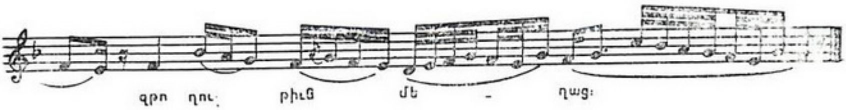
ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Տանր — ԴԿ (Ստեղի)



427—11

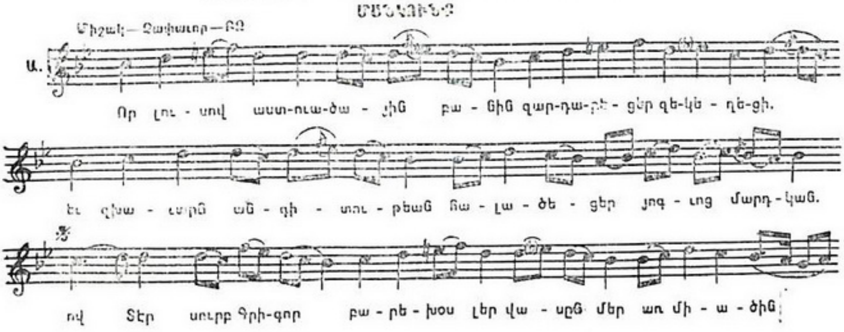

ե - ղե - լոց աշ-խար-հի հա - մա -
ծա - գող
գո - լով.
լու -
սա - ւո - րեաց զե - կե - ղե - ցի
աստ - ուա - ծա - յին բա նիւ ե - րա - նե - լին
Բա - սի -
լի - ոս.
մող - րա - նօք - ու - րա
խրն - դրես - ցուք

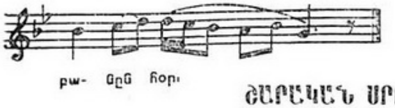


ՇԱՐԱԿԱՆ ԳՐԻԳՈՐԻ ԼՈՒՍԱՒՈՐՉԻ

ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Միջակ—Ձախաւոր—ԲՁ





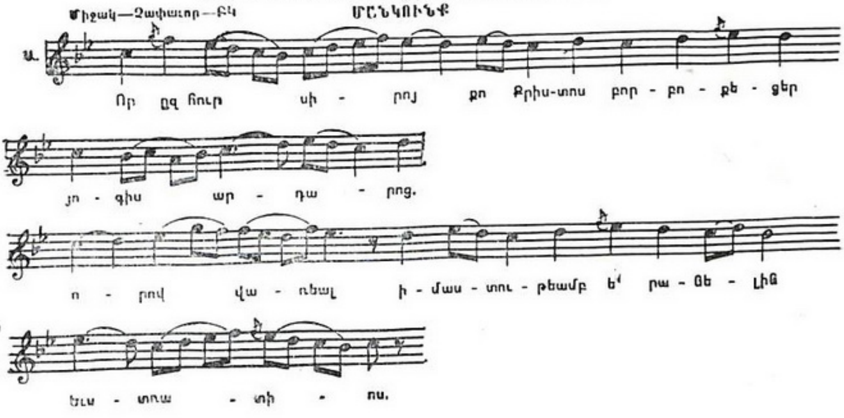
ՇԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅՆ ԵՓՐԵՄԻ

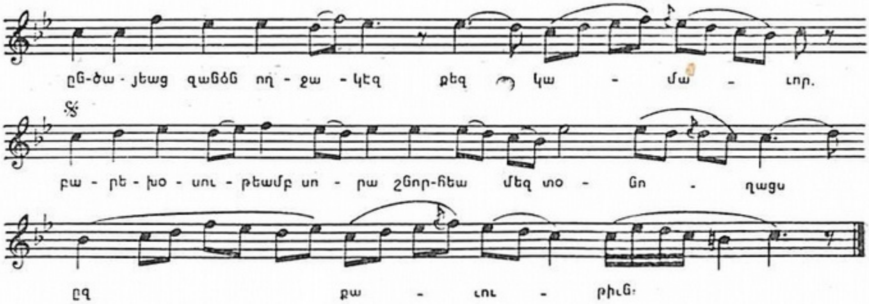
ՄԱՆԿՈՒՆՔ (Միջակ—Ձախաւոր—ԳՁ)

ՇԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՑ ԵՒՍՏԱՏԻՈՍԵԱՆՑ

Միջակ—Ձախաւոր—ԲԿ

ՄԱՆԿՈՒՆՔ





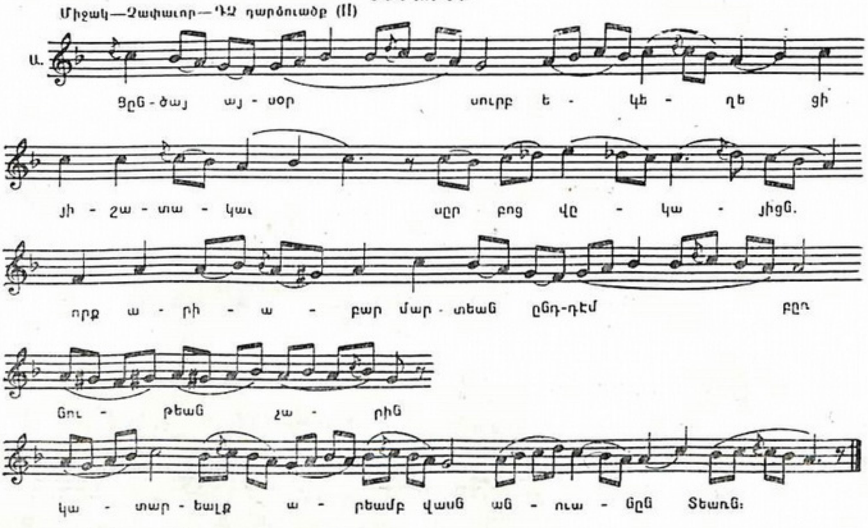
ՇԱՐԱԿԱՆ ԵՐԿՈՒՑ ԹԻԻՐՈՒՑՆ

ՄԱՆԿՈՒՆՔ (Միջակ Զափաւոր—Դկ)[54]

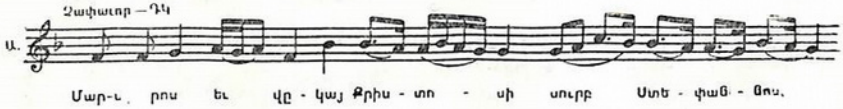
ՇԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅՆ ՍՏԵՓԱՆՆՈՍԻ ՈՒԼՆԵՑՒՈՅ

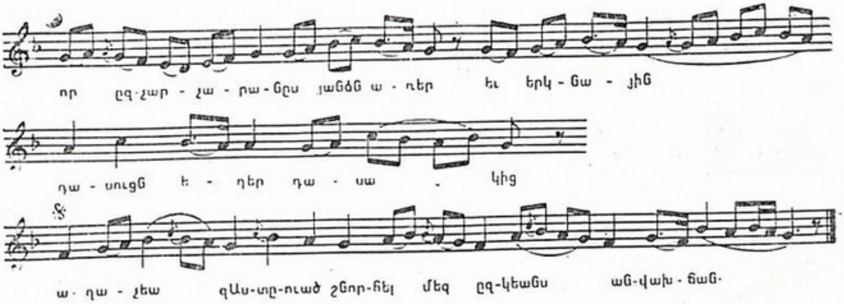
ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Միջակ—Զափաւոր—Դ2 դարձուածք (II)



Զափաւոր—Դկ





ՇԱՐԱԿԱ՛Ն ՍՐԲՈՑ ՎԱՐԴԱՆԱ՛ՆՑ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (Զափաւոր—Դկ)[55]

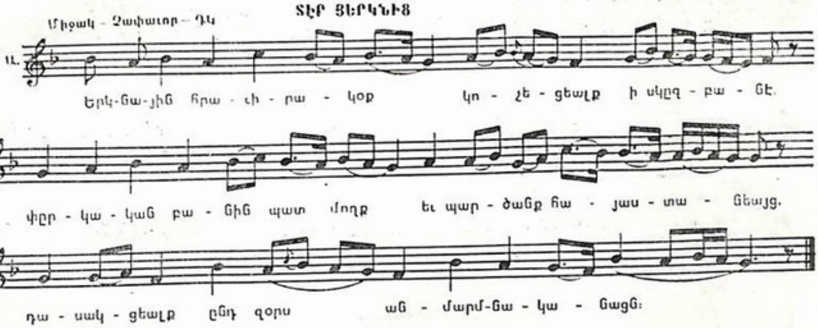
ԿԱ՛ՆՈ՛Ն ՍՐԲՈՑ ՂԵՒՈ՛ՆԴԵԱ՛ՆՑ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (Զափաւոր—Միջակ—Դձ)[56]

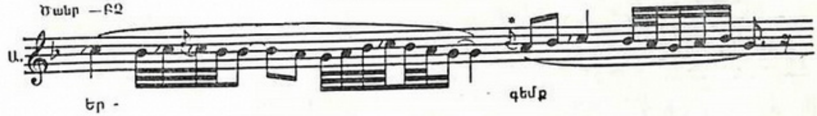
ՀԱՐՑ (Զափաւոր—Դկ)[57]

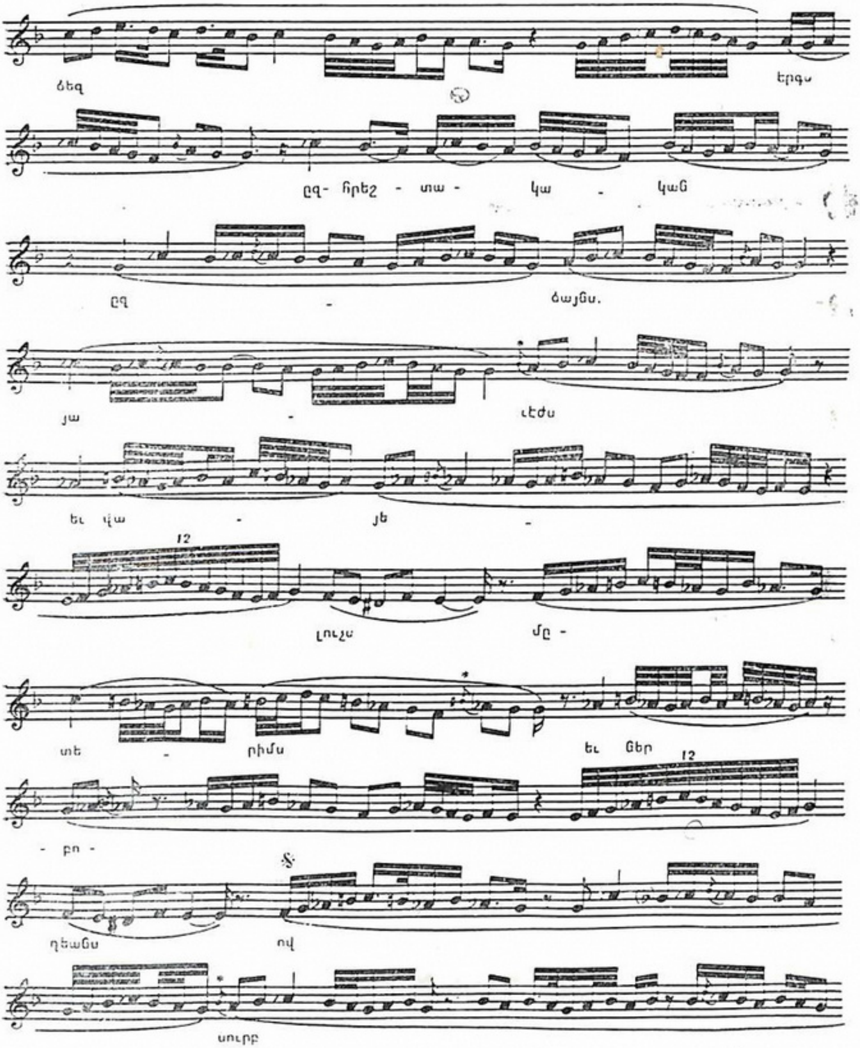
ՈՂՈՐՄԵԱ (Միջակ—Դկ)[58]

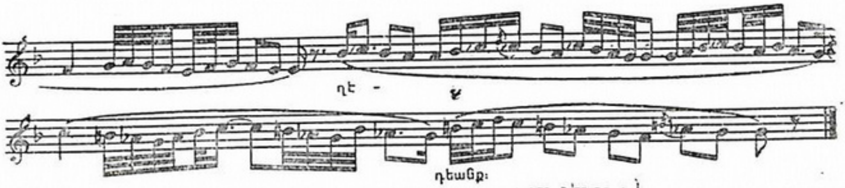
ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ



ՀԱՄԲԱՐՁԻ

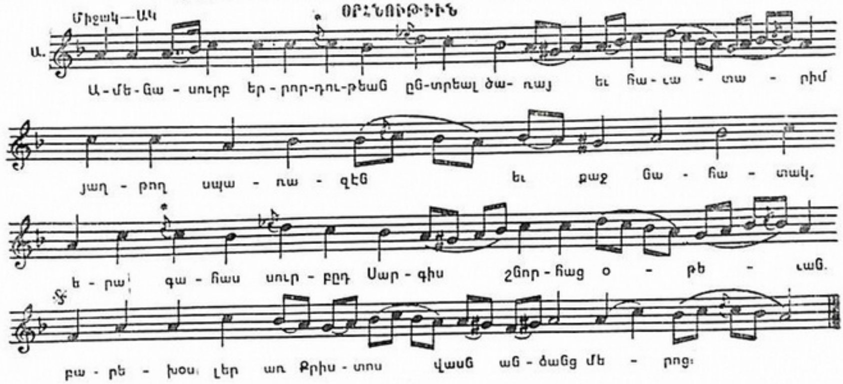



ծեզ
երգս
ըզ- նրեշ - տա - կա - կան
ըզ - ծայնս.
յա - ւէժս
եւ պա - յե -
լուչս մը -
տե - րիմս
եւ Տեր
- բո -
դեանս
ով
սուրբ



ՇԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅՆ ՍԱՐԳՍԻ ԶՕՐԱՎԱՐԻՆ

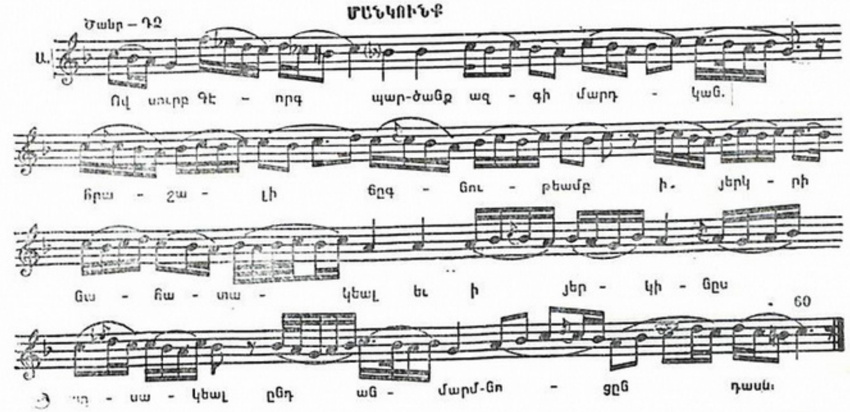
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ



ՇԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅՆ ԳԷՈՐԳԵԱՅ ԶՕՐԱՎԱՐԻՆ

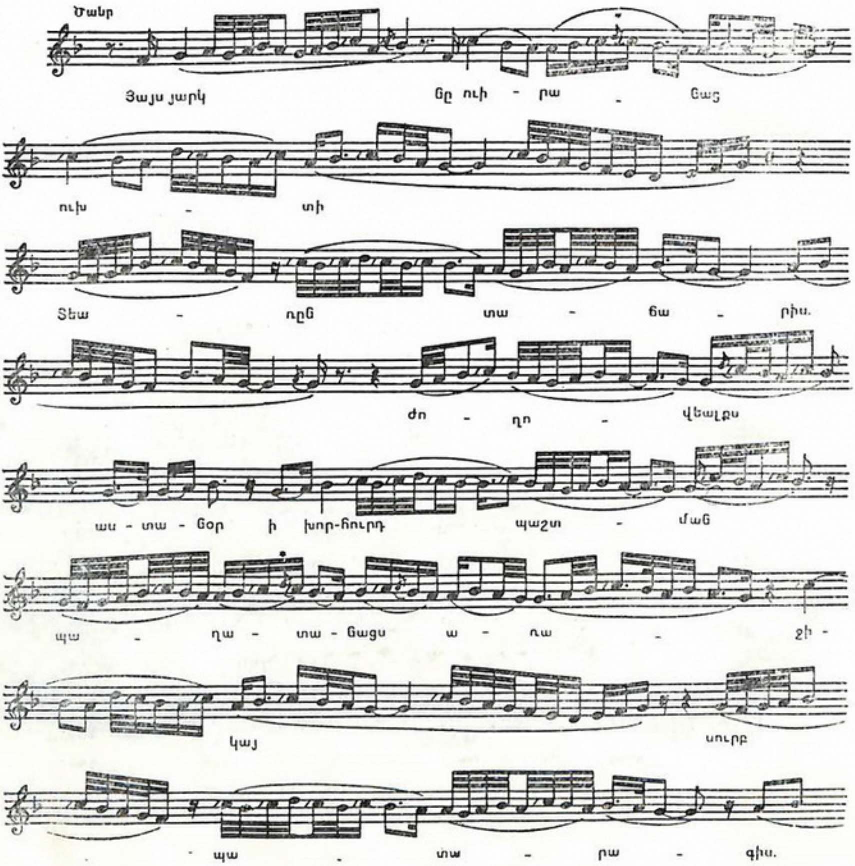
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (ՄԻՋԱԿ–ԱԿ)[59]

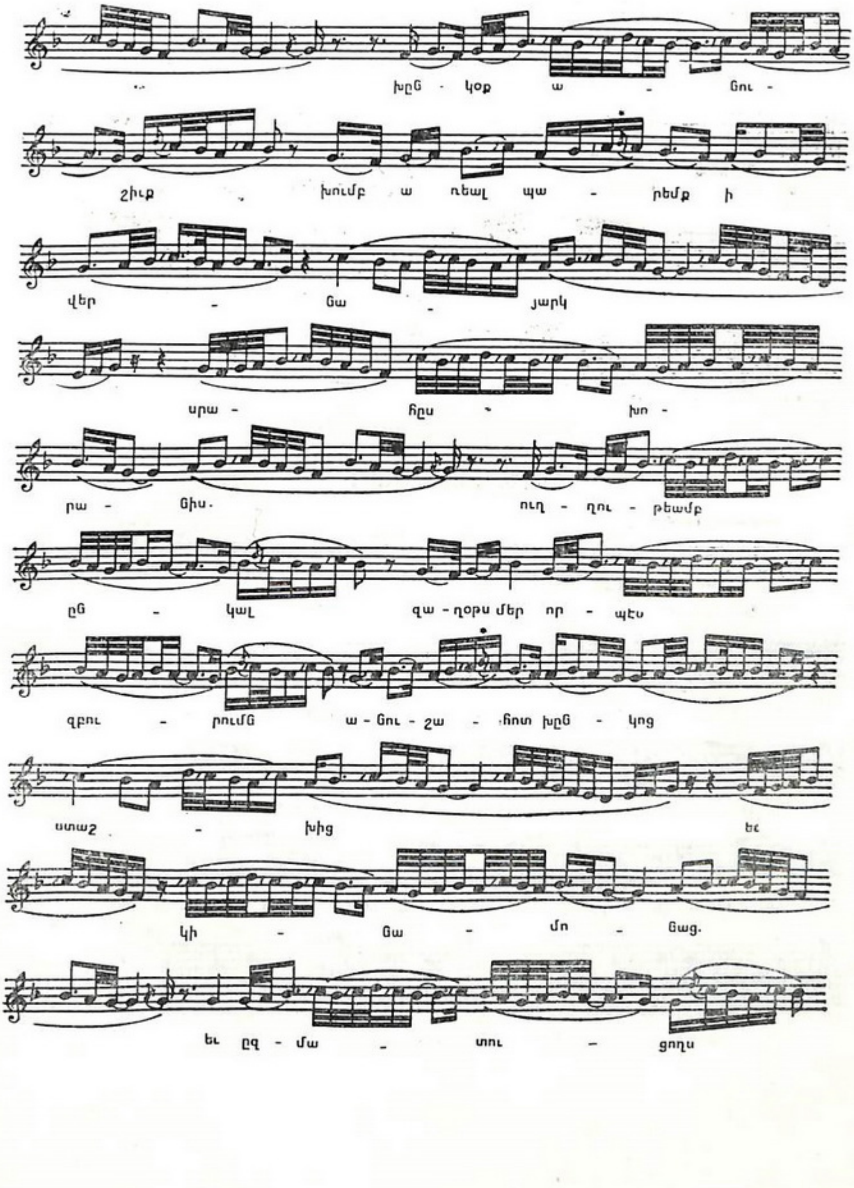
ՄԱՆԿՈՒՆՔ

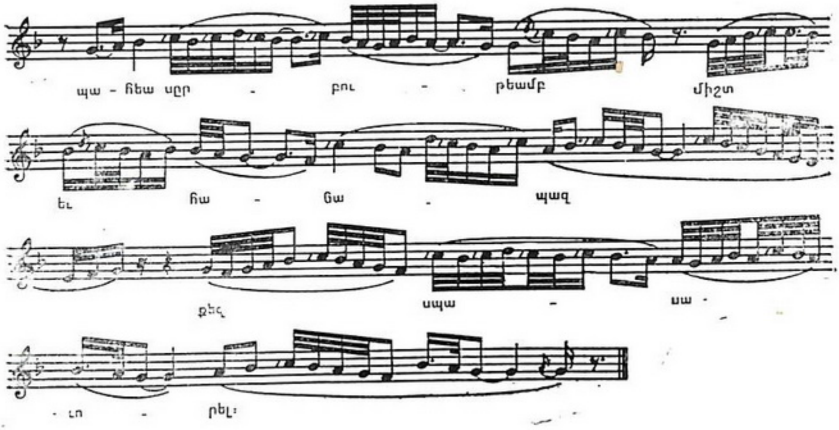


ՊԱՏԱՐԱԳԻ ԵՐԳԵՐ, ՔԱՐՈԶՆԵՐ ԵՎ ՍՐԲԱՍԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՅԱՅՍ ՅԱՐԿ ՆՈՒԻՐԱՆԱՑ

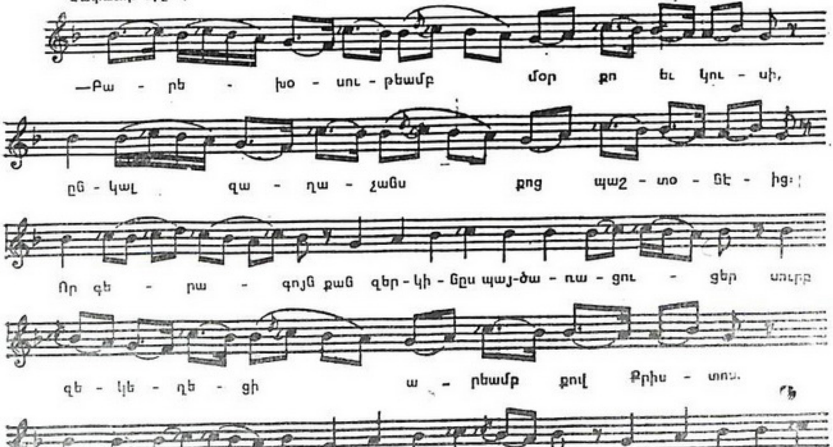


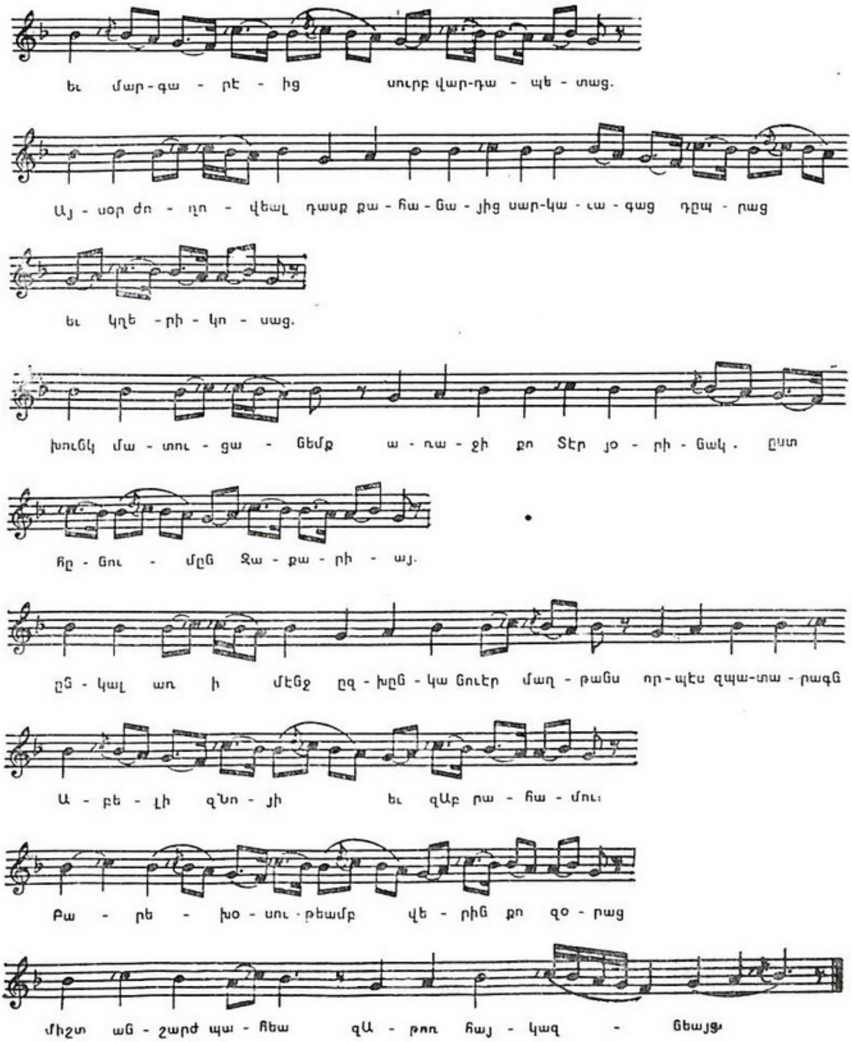

խըն - կօք ա - նու -
շիւք խումբ ա ռեալ պա - րեմք ի
վեր - նա - յարկ
սրա - հըս - խո -
րա - նիս. ուղ - ղու - թեամբ
ըն - կալ զա - ղօթս մեր որ - պէս
զբու - րումն ա - նու - շա - հոտ խըն - կոց
ստաշ - խից եւ
կի - նա - մո - նաց.
եւ ըզ - մա - տու - ցողս



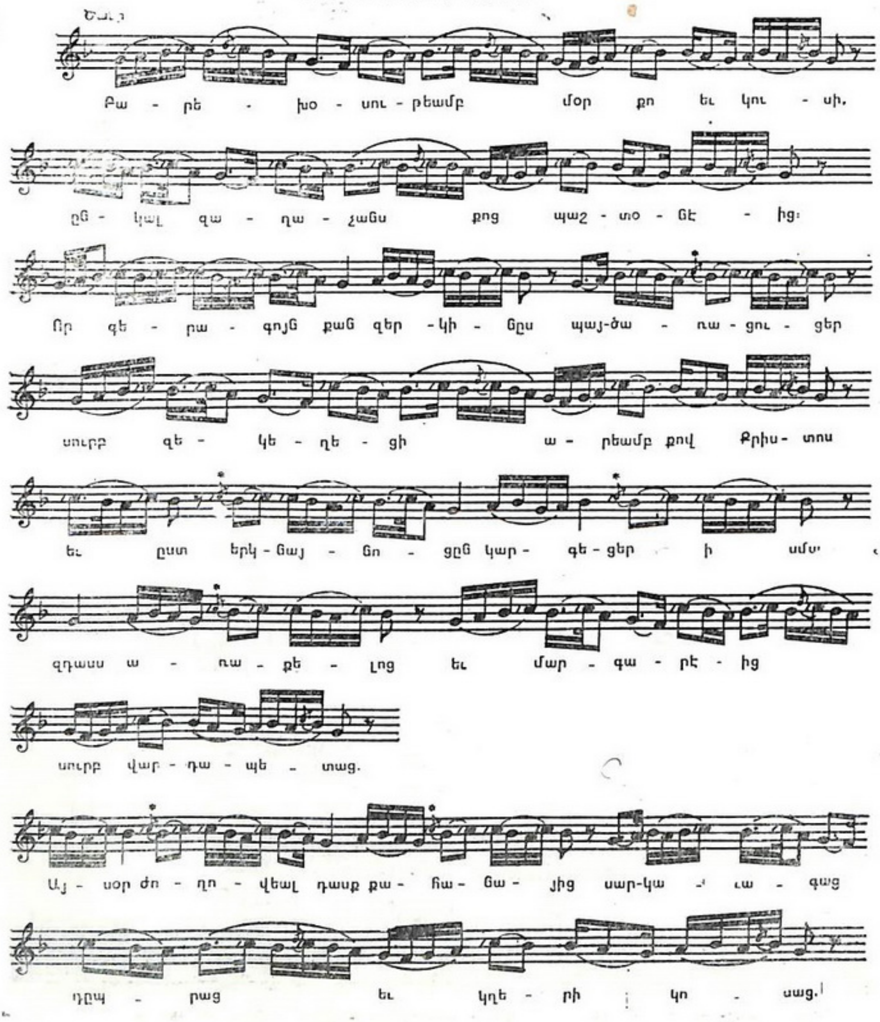
ԲԱՐԵԽՕՍՈՒԹԵԱՄԲ

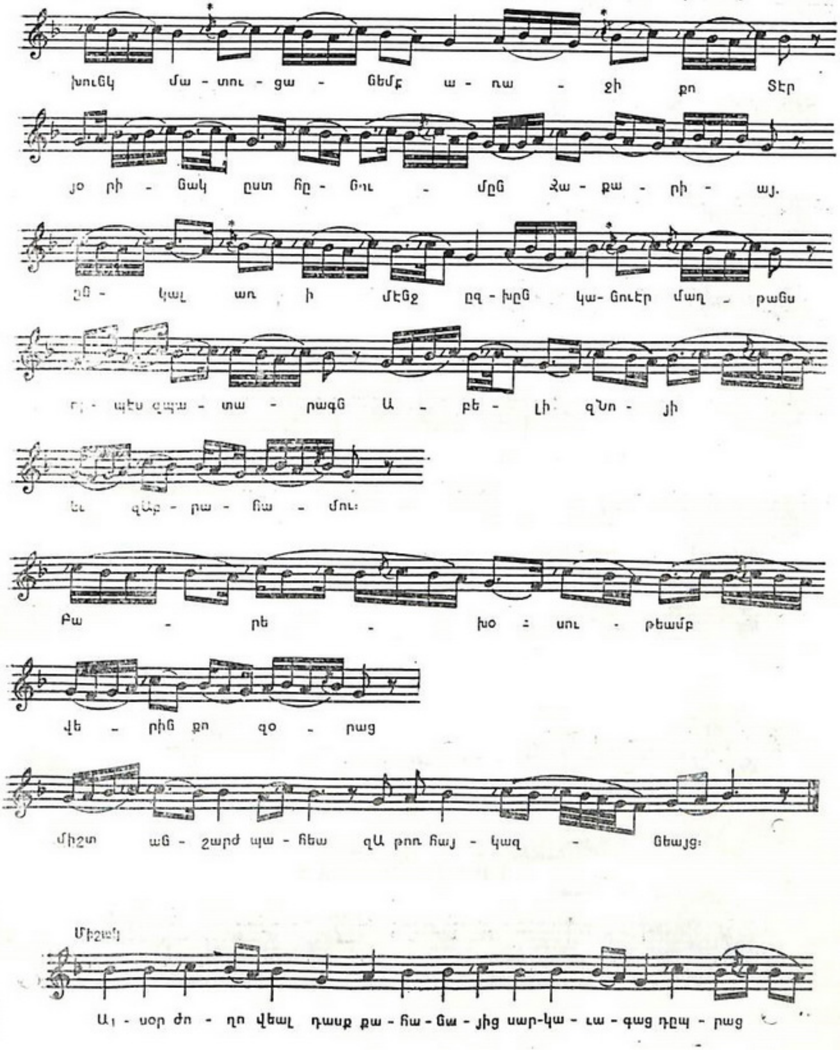
Չափաւոր միջակ

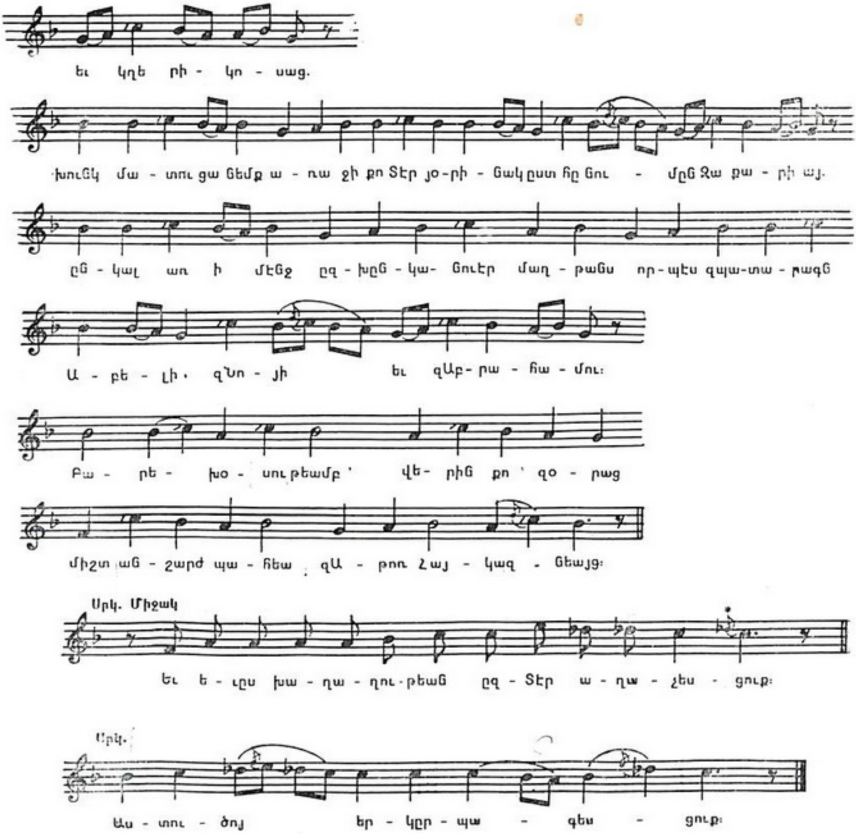



եւ մար - գա - րէ - ից սուրբ վար-դա - պե - տաց.
Այ - սօր ժո - ղո - վեալ դասք քա - հա - նա - յից սար-կա - ւա - գաց դըպ - րաց
եւ կղե - րի - կո - սաց.
խունկ մա - տու - ցա - նեմք ա - ռա - ջի քո Տէր յօ - րի - նակ. ըստ
հը - նու - մըն Զա - քա - րի - այ.
ըն - կալ առ ի մէնջ ըզ - խըն - կա նուէր մաղ - թանս որ - պէս զպա-տա - րագն
Ա - բե - լի զՆո - յի եւ զԱբ րա - հա - մու:
Բա - րե - խօ - սու - թեամբ վե - րին քո զօ - րաց
միշտ ան - շարժ պա - հեա զԱ - թոռ հայ - կազ - նեայց.

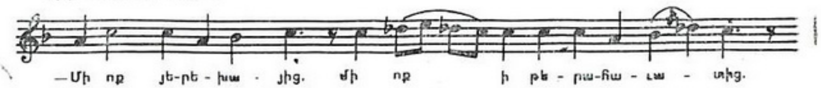
ԲԱՐԵԽՕՍՈՒԹԵԱՄԲ

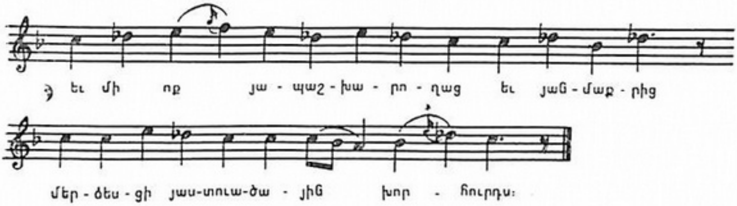



խուճկ մա - տու - ցա - նեմք ա - ռա - ջի քո Տէր
յո րի - նակ ըստ հը - նու - մըն Զա - քա - րի - այ.
ըն - կալ առ ի մէնջ ըզ - խըն կա- նուէր մաղ - թանս
տա - րացն Ա - բե - լի գնո - յի
եւ գՈւբ - րա - հա - մու։
Բա - րե - խօ : սու - Ուբեամբ
վե - րին քո զօ - րաց
միշտ ան - շարժ պա - հեա զԱ թոռ հայ - կազ - նեայց։
Միջոց
Այ - սօր ժո - ղո վեալ դասք քա - հա - նա - յից սար-կա - ւա - գաց դըպ - րաց

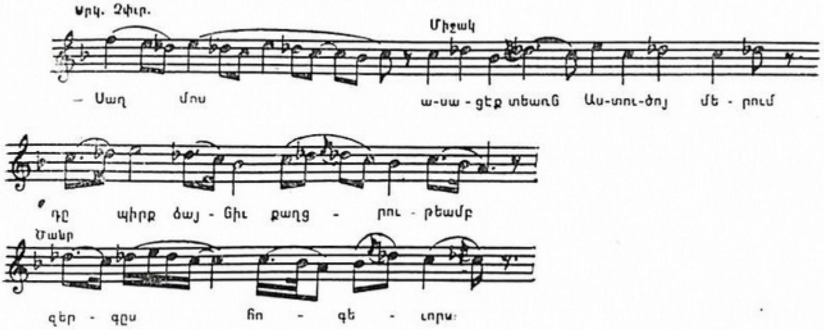


ՄԻ ՈՔ ՅԵՐԵԽԱՅԻՑ

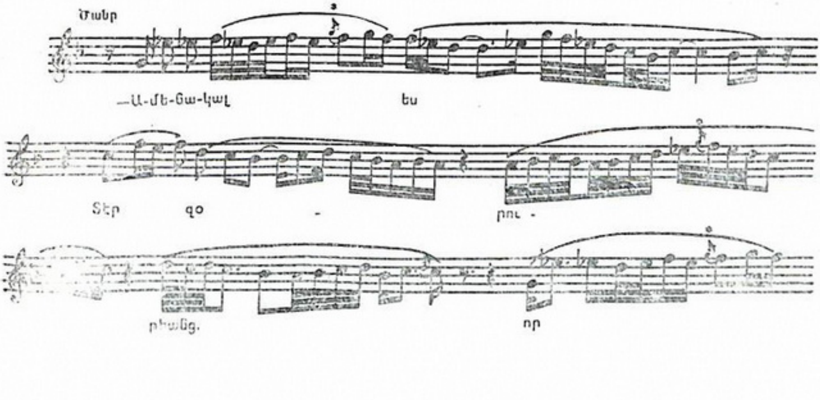


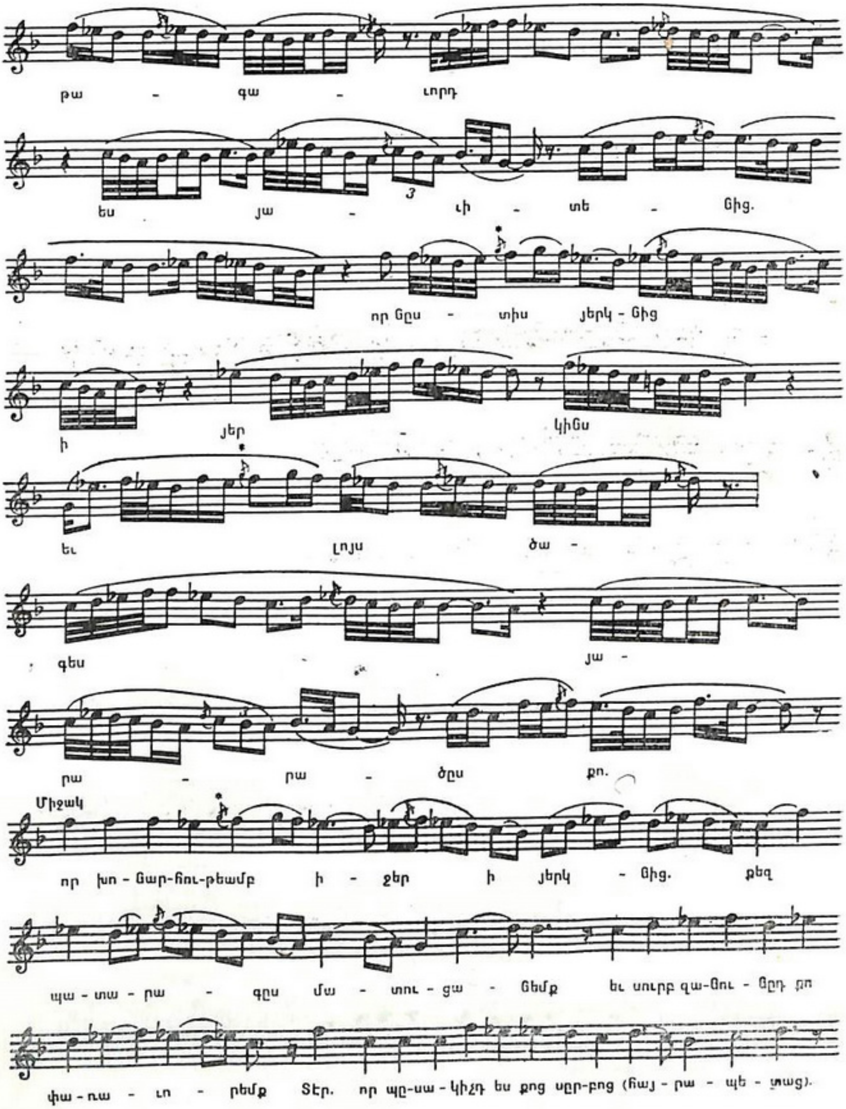


ՍԱՂՄՈՍ ԱՍԱՑԷՔ

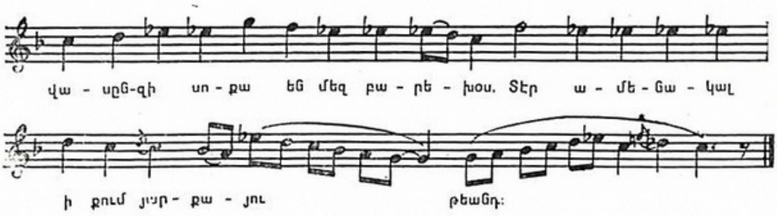


ԱՄԵՆԱԿԱԼ ԵՍ ՏԷՐ
(ՄԱՐԳԱՐԷԻՑ, ԱՌԱՔԵԼՈՑ, ՀԱՅՐԱՊԵՏԱՑ ԵՒ ՎԱՐԴԱՊԵՏԱՑ)

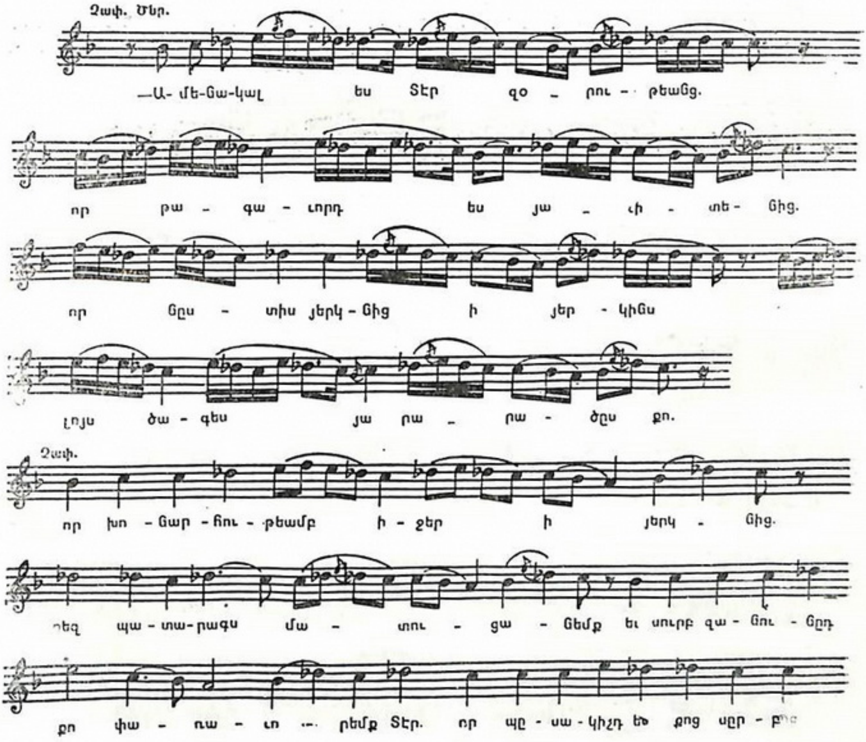


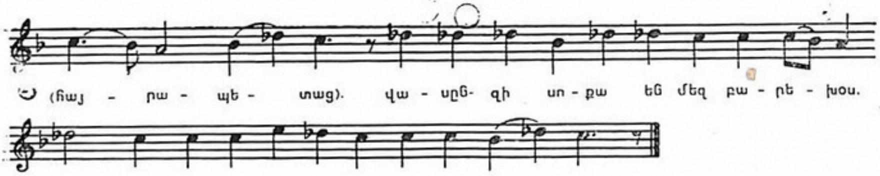


թա - գա - ւորդ
ես յա - ւի - տե - նից.
որ նըս - տիս յերկ - նից
ի յեր - կինս
եւ լոյս ծա -
գես յա -
րա - րա - ծըս քո.
Միջակ
որ խո - նար-հու-թեամբ ի - ջեր ի յերկ - նից. քեզ
պա - տա - րա - գըս մա - տու - ցա - նեմք եւ սուրբ գա-նու - նըդ քո
փա - ռա - ւո - րեմք Տէր. որ պը-սա - կիչդ ես քոց սըր-բոց (հայ - րա - պե - տաց).

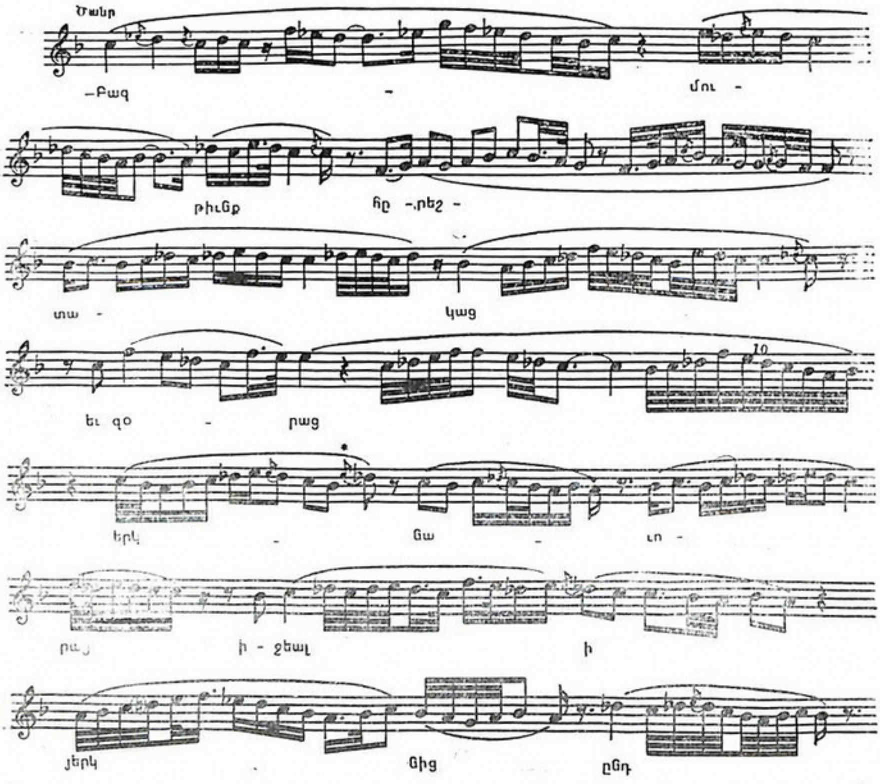


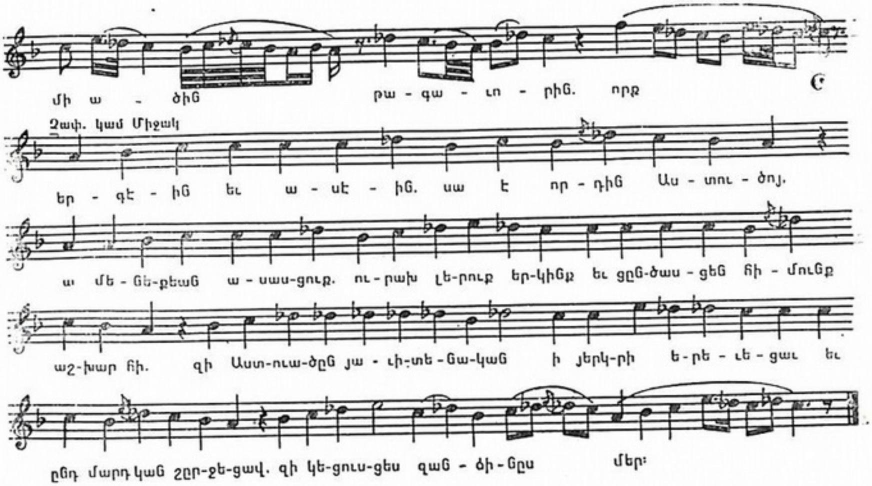
ԱՄԵ՛ՆԱԿԱԼ ԵՍ ՏԷՐ
(ՄԵԾԻ ՊԱՀՈՑ)



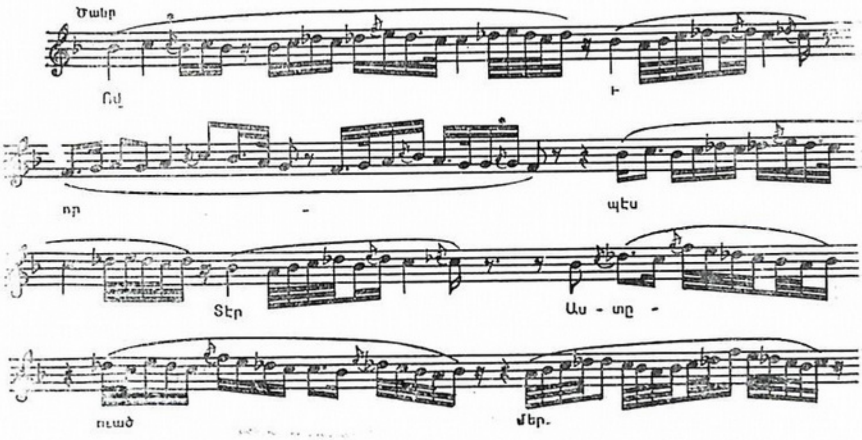


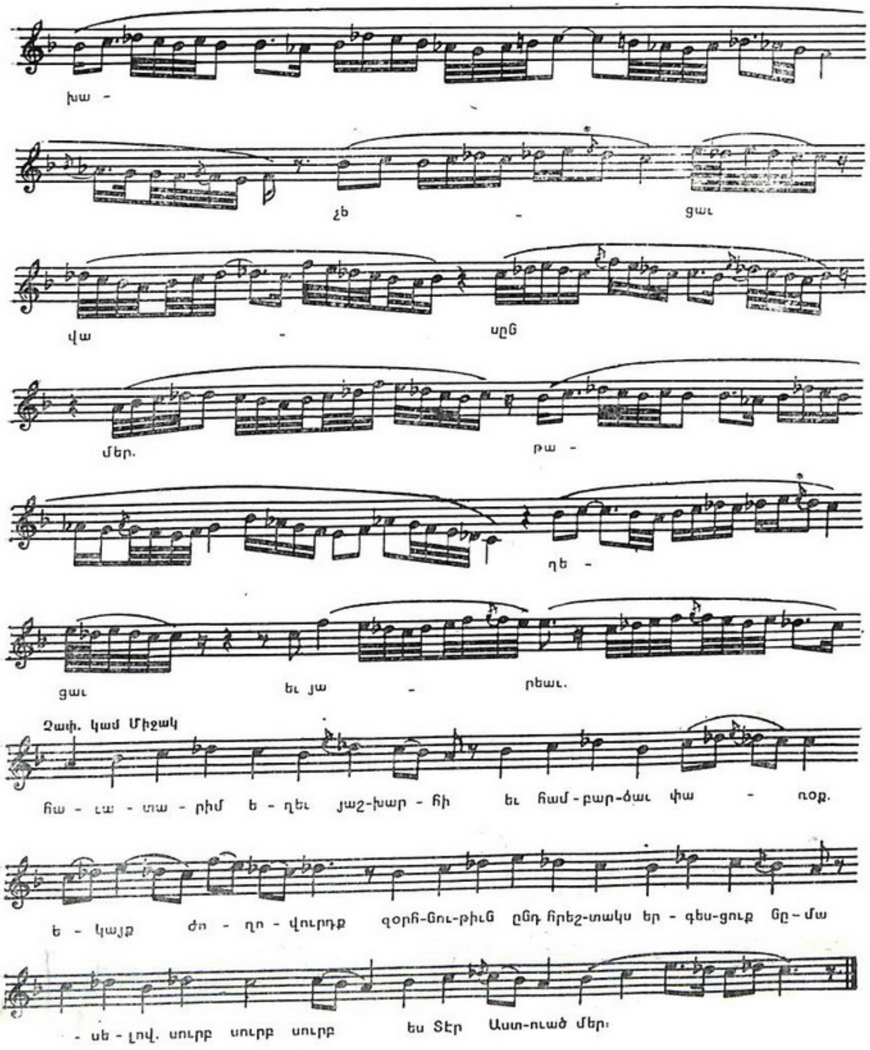
ԲԱԶՄՈՒԹԻՒՆՔ ՀՐԵՇՏԱԿԱՑ
(ԾՆՆԴԵԱՆ. ԱՒԵՏԵԱՑ. ՎԱՐԴԱՎԱՌԻ ԵՒ ԱՍՏՈՒԱԾԱՄՆԱՑ)



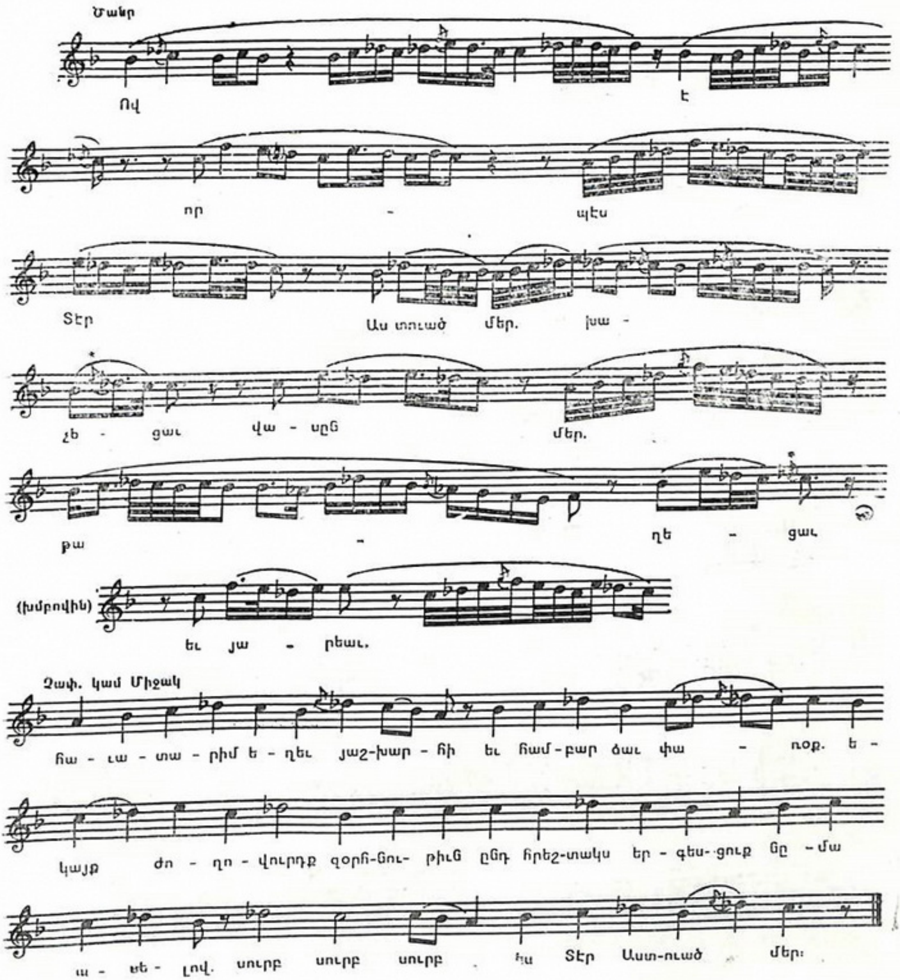


ՈՎ Ի ՈՐԴԻՍ
(ՅԱՒՈՒՐՍ ԶԱՏԿԻ, ՅԻՆԱՆՑ ԵՒ ՎԵՐԱՑՄԱՆ ԽԱՉԻ)

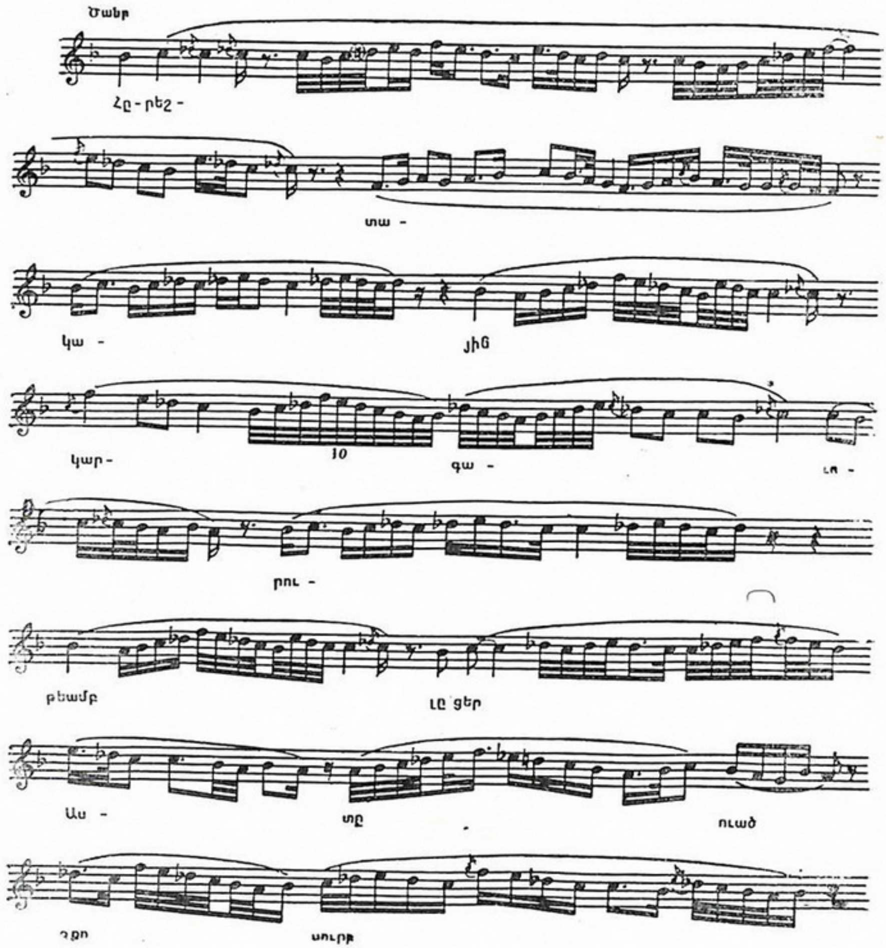


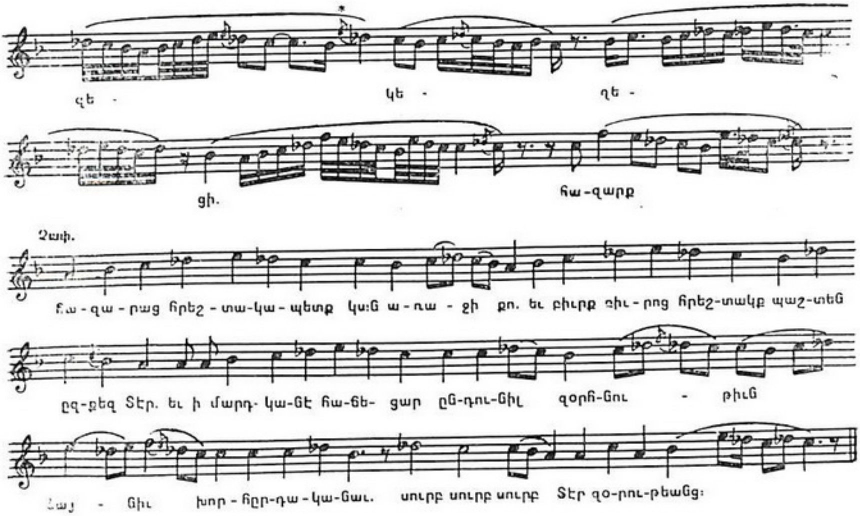

խա -
չե - ցաւ
վա - սըն
մեր. բա -
դե -
ցաւ եւ յա - րեաւ.
Չափ. կամ Միջակ
հա - ւա - տա - րիմ ե - ղեւ յաշ-խար - հի եւ համ-բար-ձաւ փա - ռօք.
ե - կայք ժո - ղո - վուրդք զօրհ-նու-թիւն ընդ հրեշ-տակս եր - գես-ցուք նը - մա
- սե - լով. սուրբ սուրբ սուրբ ես Տէր Աստ-ուած մեր։

ՈՎ Է ՈՐՊԷՍ
(Ի ՀԱՍԱՐԱԿ ԱՒՈՒՐՍ ՅԻՆԱՆՑ)

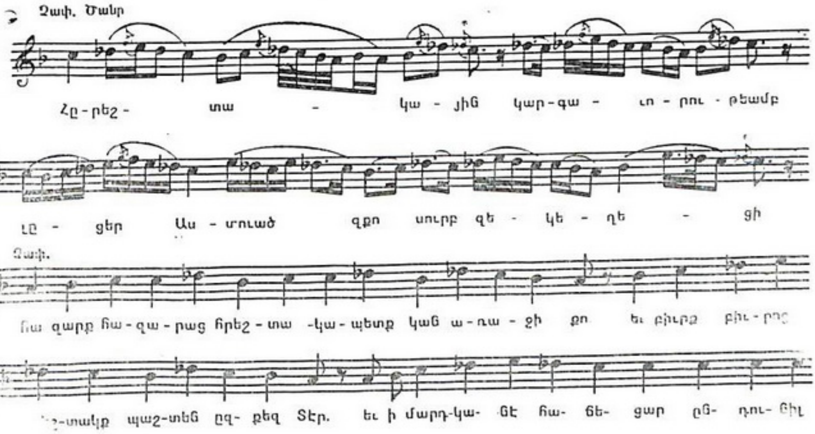


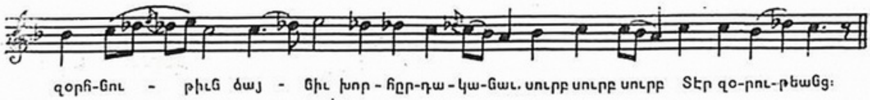
ՀՐԵՇՏԱԿԱՅԻՆ ԿԱՐԳԱՒՈՐՈՒԹԵԱՄԲ
(ԿԻՐԱԿԷԻՑ. ԵԿԵՂԵՑԻՈՅ, ԾԱՂԿԱԶԱՐԴԻ ԵՒ ՀՐԵՇՏԱԿԱՑ)



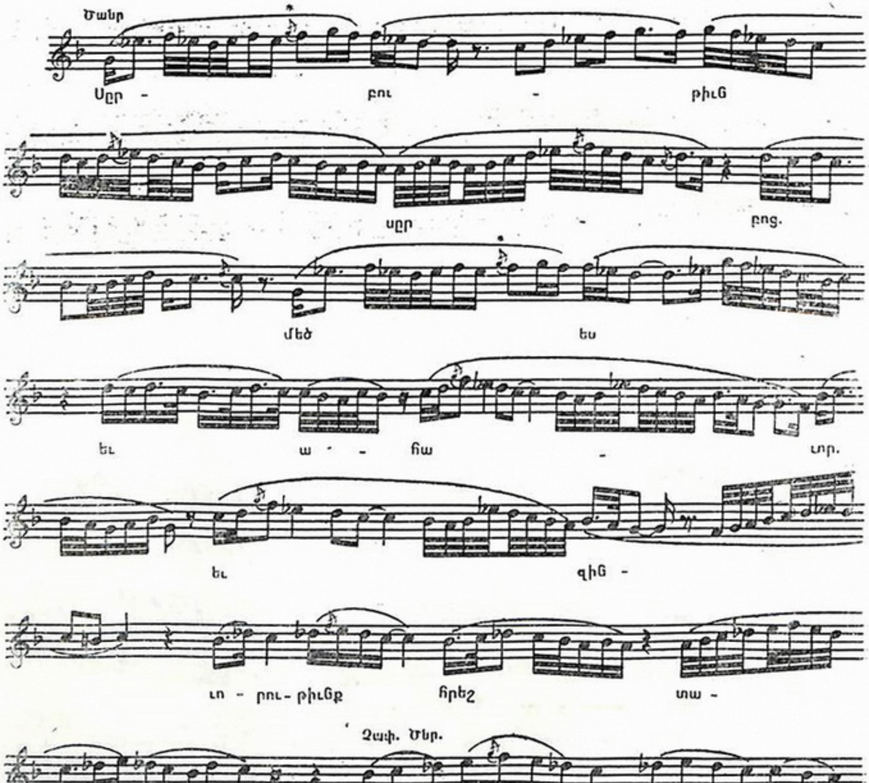


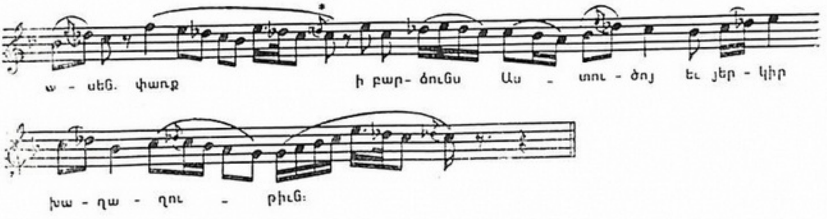
ՀՐԵՇՏԱԿԱՅԻՆ ԿԱՐԳԱՒՈՐՈՒԹԵԱՄԲ
(ՄԵԾԻ ՊԱՀՈՑ)



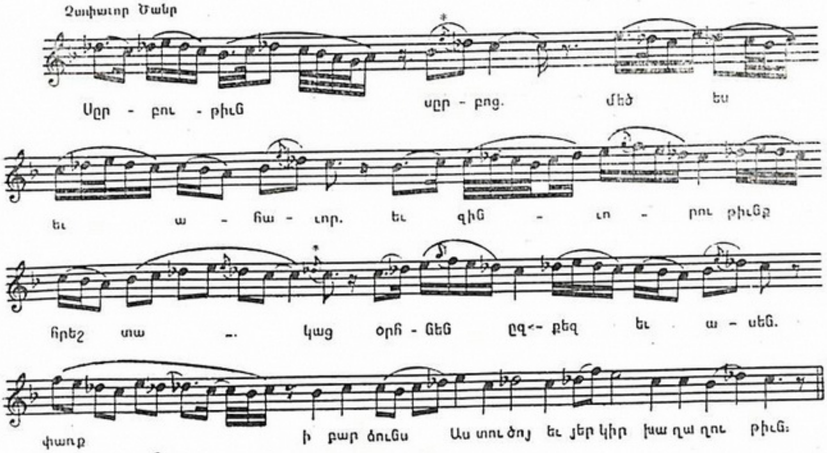


ՍՐԲՈՒԹԻՒՆ ՍՐԲՈՑ
(ՄԱՐՏԻՐՈՍԱՑ)

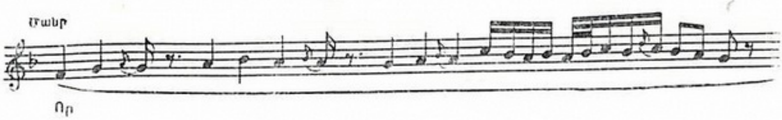


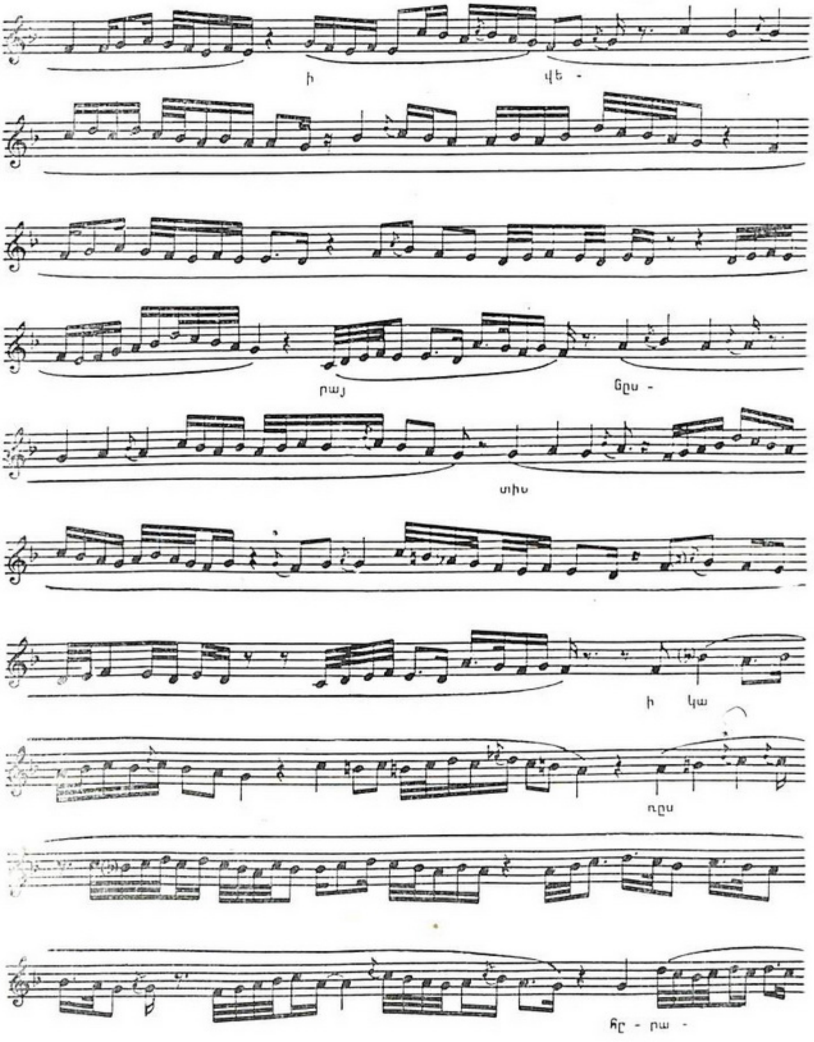


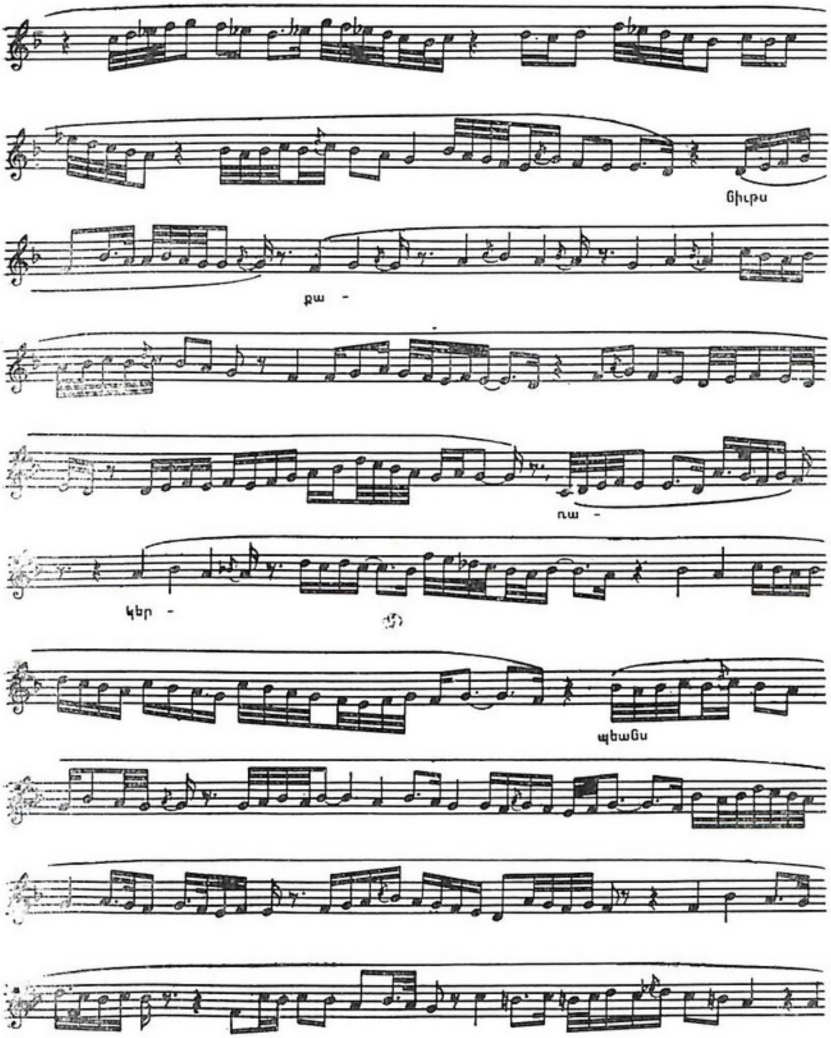
ՍՐԲՈՒԹԻՒՆ ՍՐԲՈՑ
(ՄԵԾԻ ՊԱՀՈՑ)

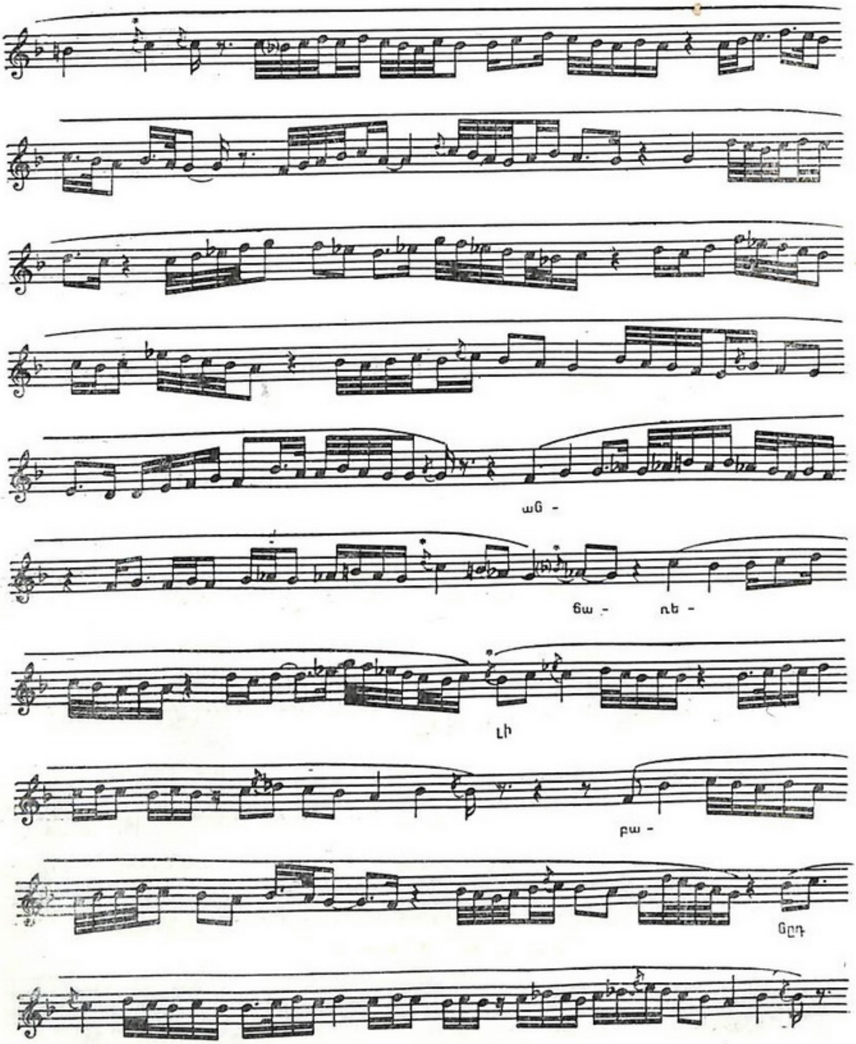


ՈՐ Ի ՎԵՐԱՅ ՆՍՏԻՍ
(ՅԱՒՈՒՐ ԱՒԱԳ ՀԻՆԳՇԱԲԱԹՈՒ)

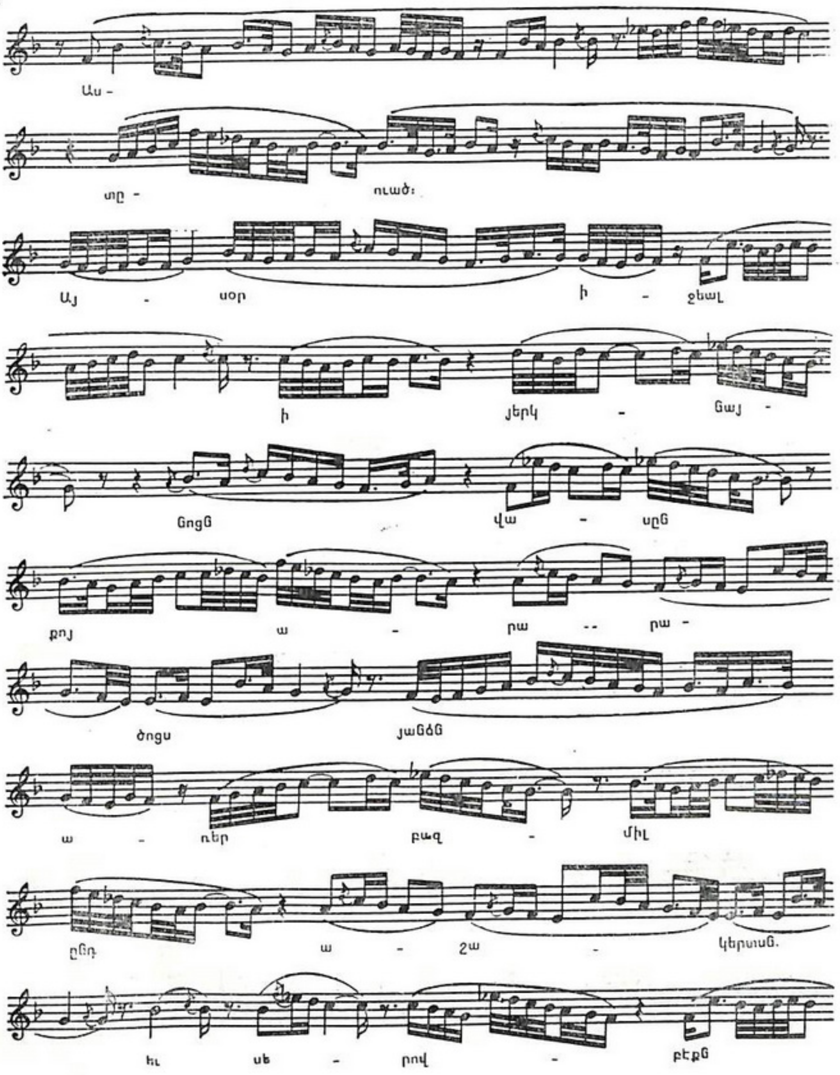


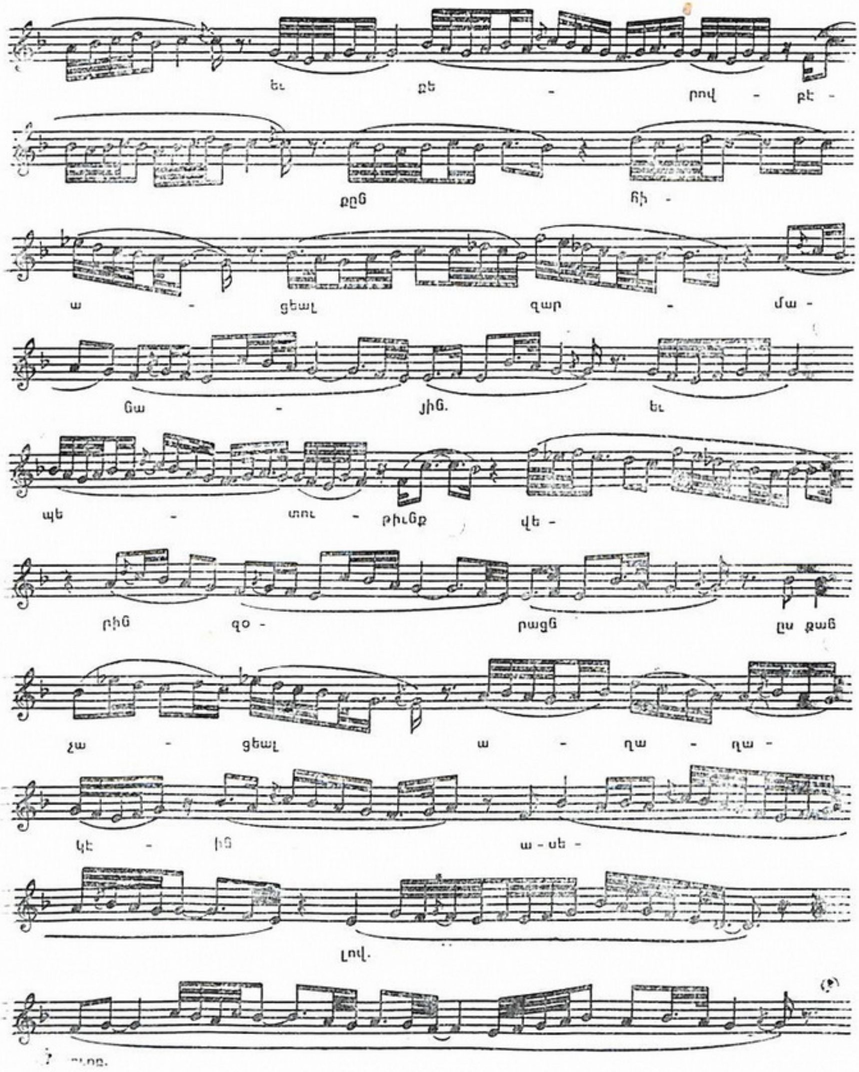

ի
վե -
բայ
տիս
ի
կա

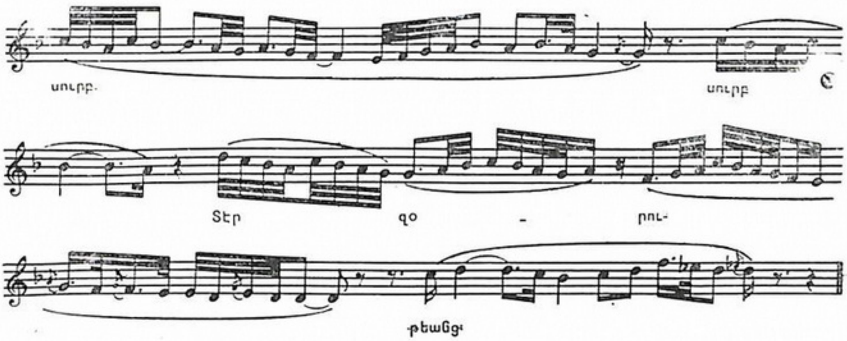

Ցիւրս
քա -
ռա -
կեր -
պեան



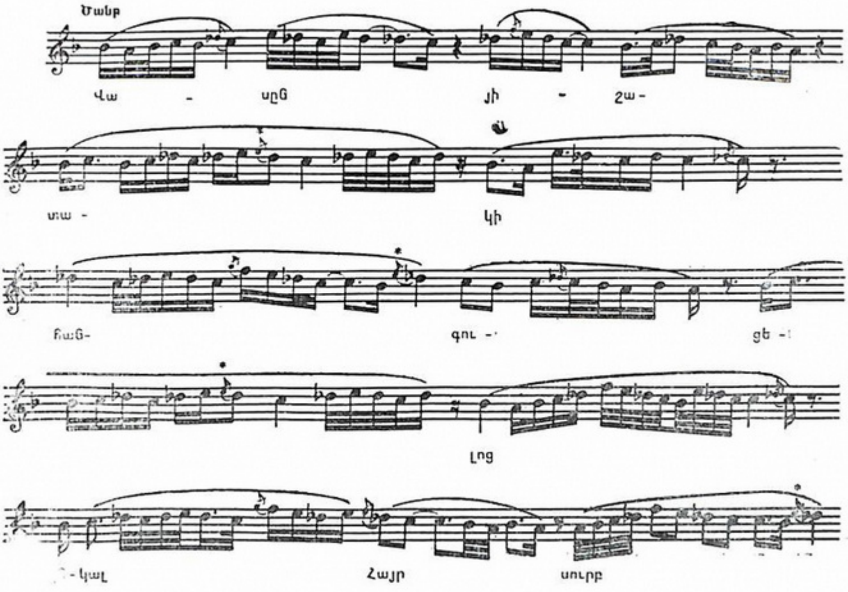
ան -
ճա - ռե -
լի
բա -
նըդ

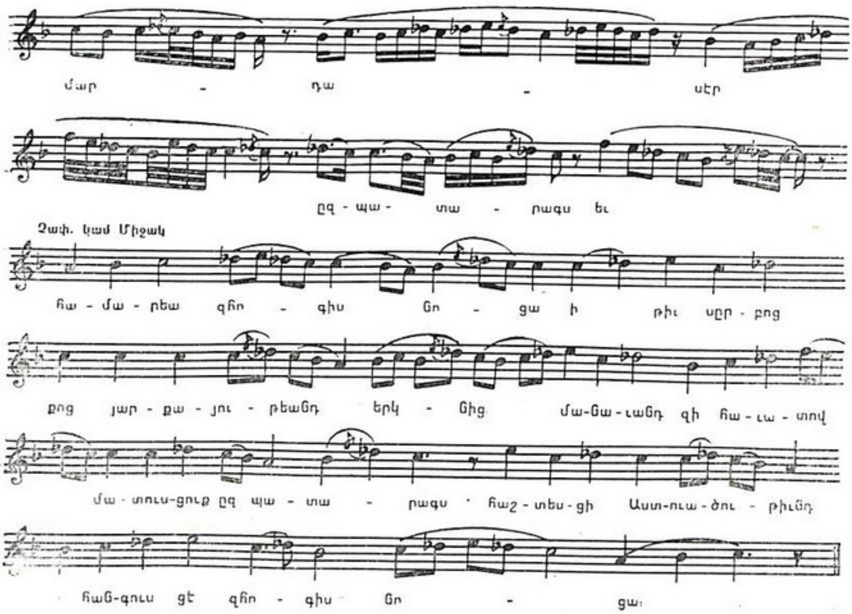

Աս -
տը - ուած:
Այ - սօր ի - ջեալ
ի յերկ - նայ -
նոցն վա - սըն
քոյ ա - րա -- րա -
ծոցս յանձն
ա - ռեր բազ - միլ
ընդ ա - շա - կերտսն.
եւ սե - րով - բէքն


եւ քե - րով - քէ -
քըն ճի -
ա - ցեալ զար - մա -
նա - յին. եւ
պե - տու - թիւնք վե -
րին զօ - րացն ըն քան
չա - ցեալ ա - ղա - ղա -
կե - լին ա - սե -
լով.

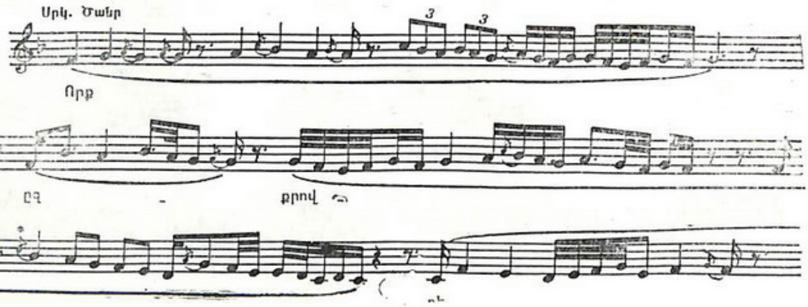


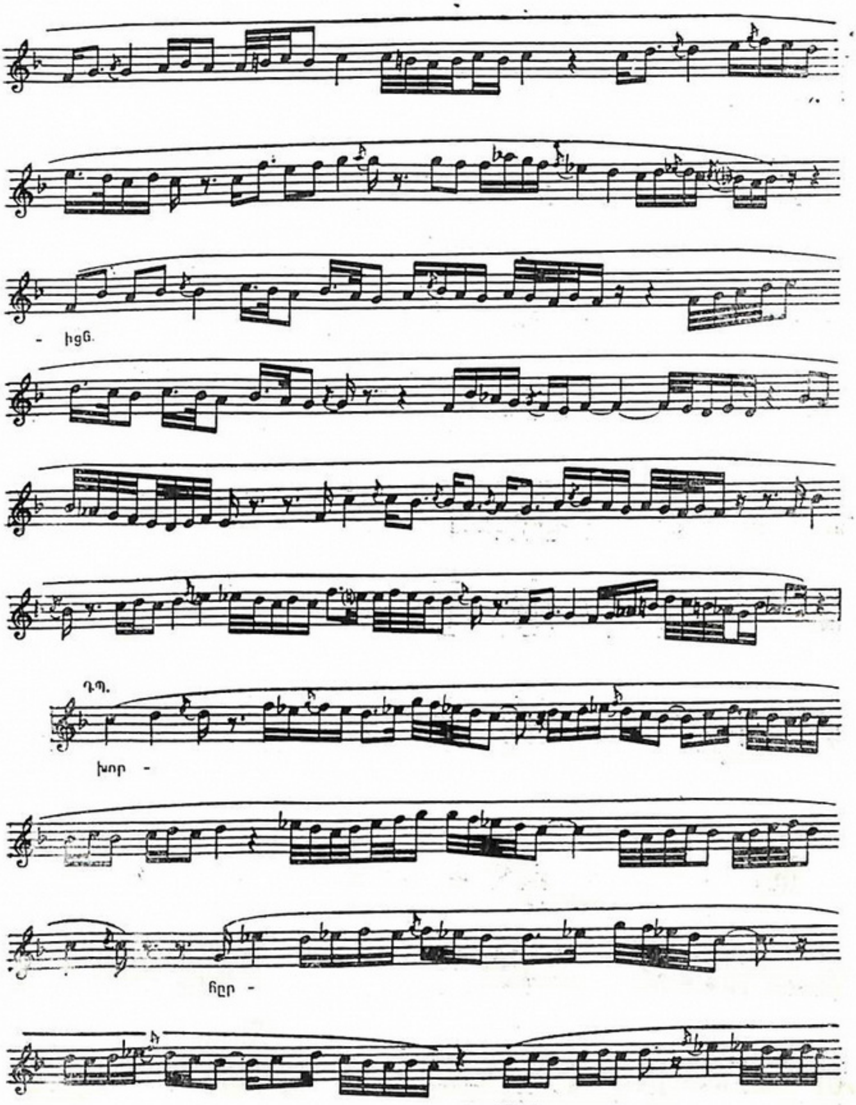
ՎԱՄՆ ՅԻՇԱՏԱԿԻ
(ՅԱՒՈՒՐՍ ՊԱՀՈՑ)

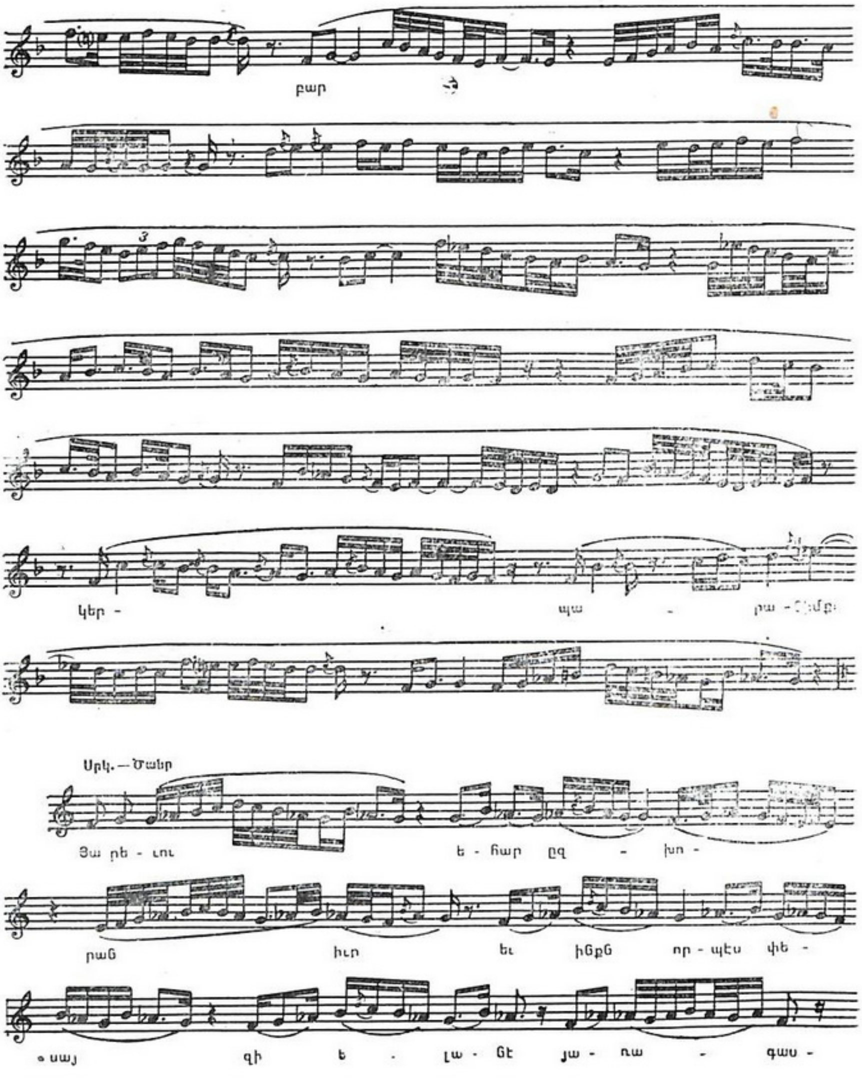


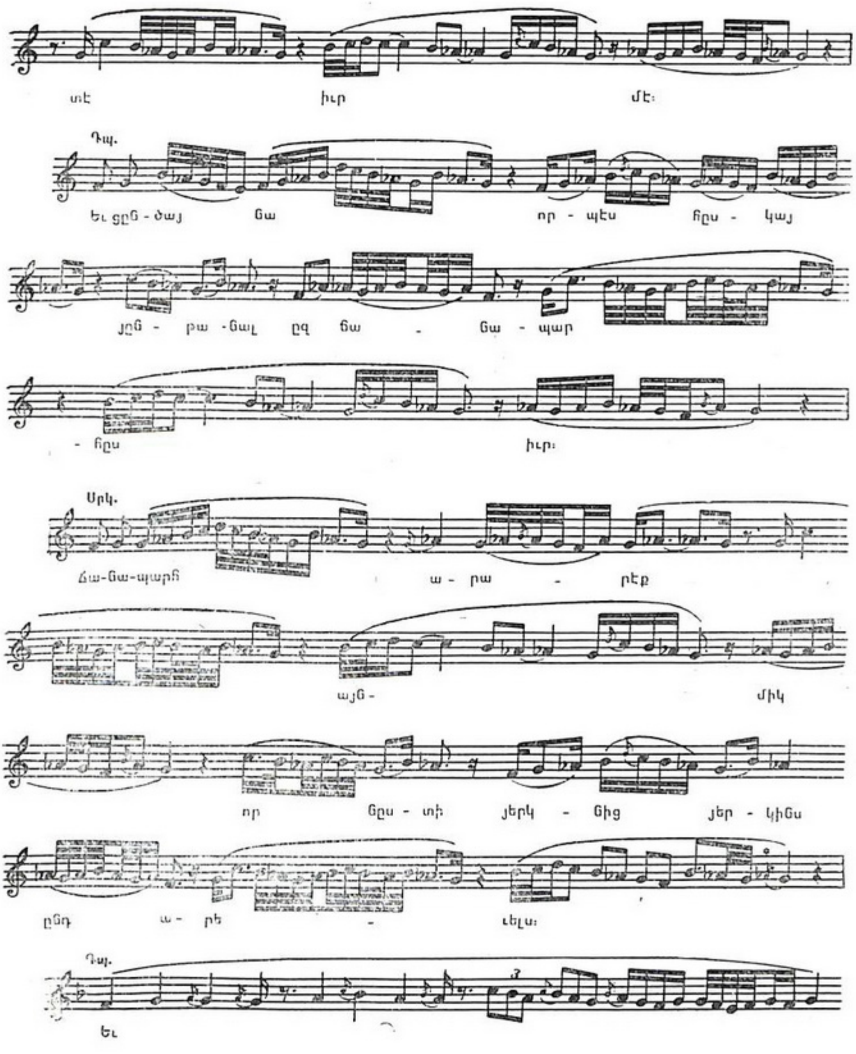


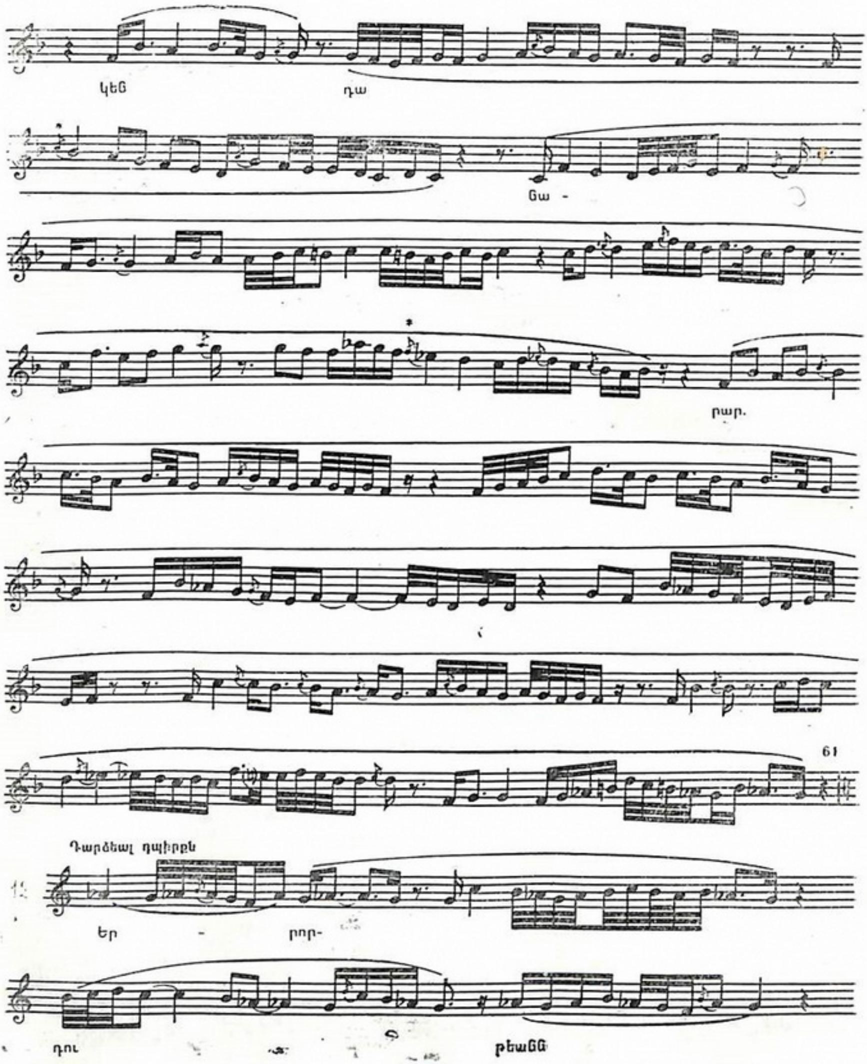
ՈՐՔ ԶՔՐՈՎԲԷԻՑՆ
(Ի ՎԵՐԱԲԵՐՈՒԹԵԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴՆ. ԸՍՏ ԿԱՐԳԻՆ)

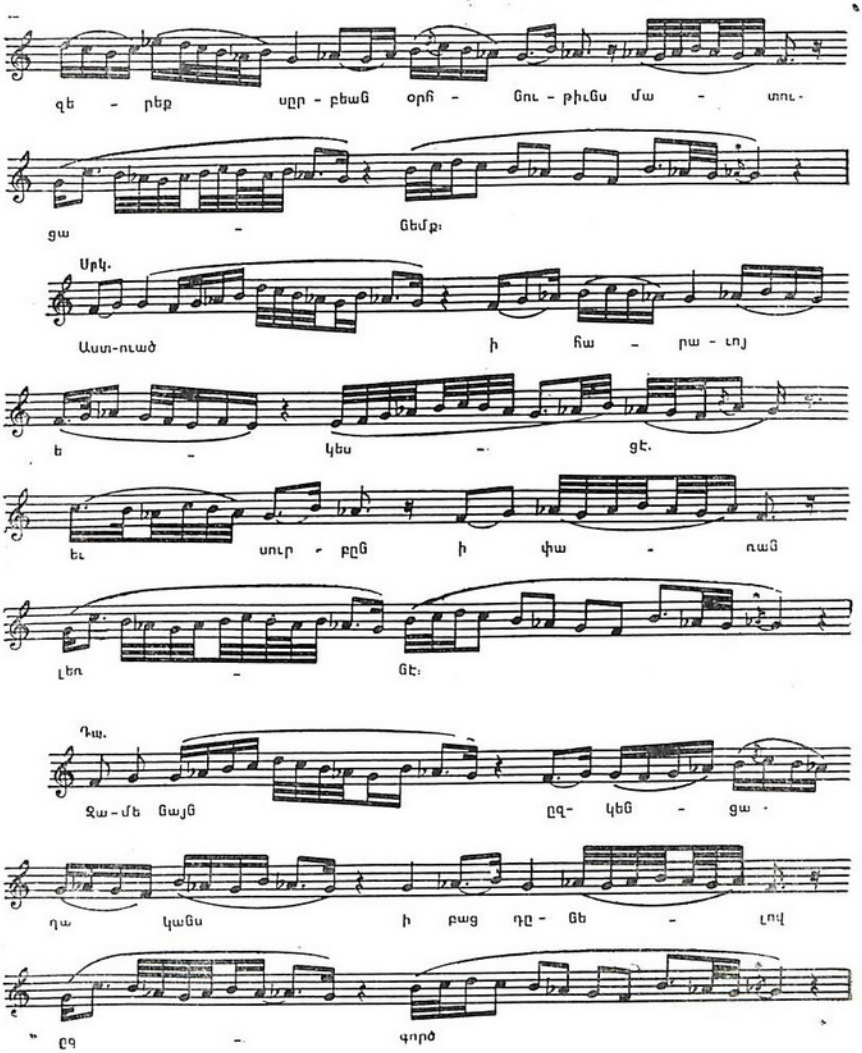



- իցն.
Դ.Պ.
խոր -
ճըր -
դա -


բար
կեր - պա - րա -
Սրկ.—Ծանր
Յա րե - ւու ե - հար ըզ - խո -
րան իւր եւ ինքն որ - պէս փե -
սայ զի ե - լա - նէ յա - ռա - գաս -

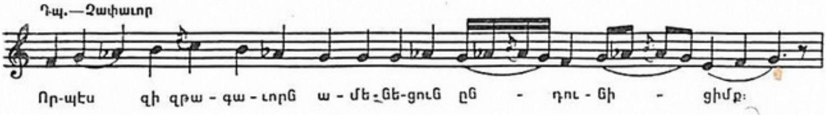

տԷ իւր մէ։
Դպ.
Եւ ցըն - ծայ նա որ - պէս նըս - կայ
յըն - թա - նալ ըզ նա - նա - պար
- հըս իւր։
Սրկ.
ճա-նա-պարհ ա - րա - րէք
այն - միկ
որ նըս - տի յերկ - նից յեր - կինս
ընդ ա - րե - ւելս։
Դպ.
Եւ


կեՑ
դա
Ցա -
բար.
61
Դարձեալ դպիրքն
եր -
բոր-
դու
թեաՑՑ


զե - րեք սըր - բեան օրհ - նու - թիւնս մա - տու-
ցա - նեմք։
Սրկ.
Աստ-ուած ի հա - րա - ւոյ
ե - կես - ցէ.
եւ սուր - բըն ի փա - ռան
լեռ - նէ։
Դպ.
Զա - մե նայն ըզ - կեն - ցա -
ղա կանս ի բաց դը - նե - լով
ըզ - գործ

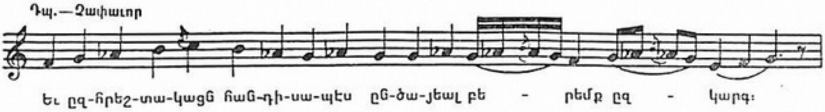
Վերաբերիչ—Համբարձէք իշխանք...
Պատարագիչ—Ո՞վ է սա թագաւոր...

Դպ.—Զափաւոր



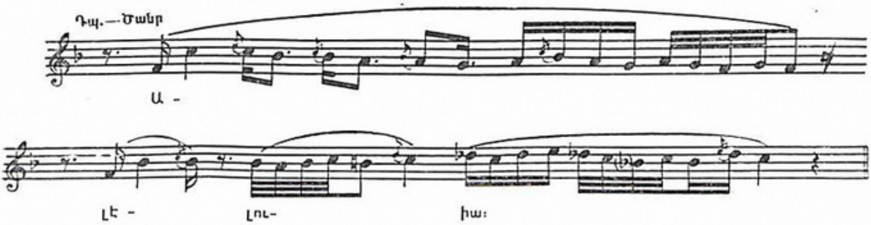
Սրկ.—Համբարձէք իշխանք...
Պտրգչ.—Ո՞վ է սա թագաւոր...

Դպ.—Զափաւոր



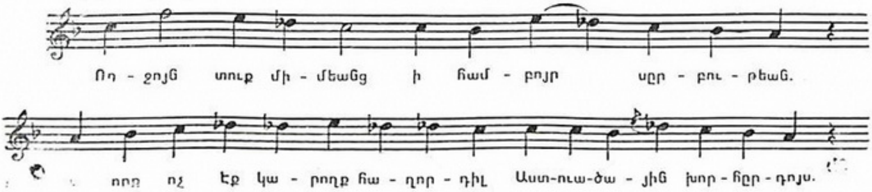
Սրկ.—Սա ինքն է թագաւոր փառաց:
Պտրգչ.—Օրհնեալ եկեալ:

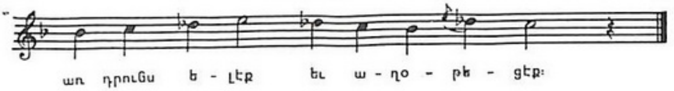
Դպ.—Ծանր



ՈՂՋՈՅՆ ՏՈՒՔ ՄԻՄԵԱՆՑ

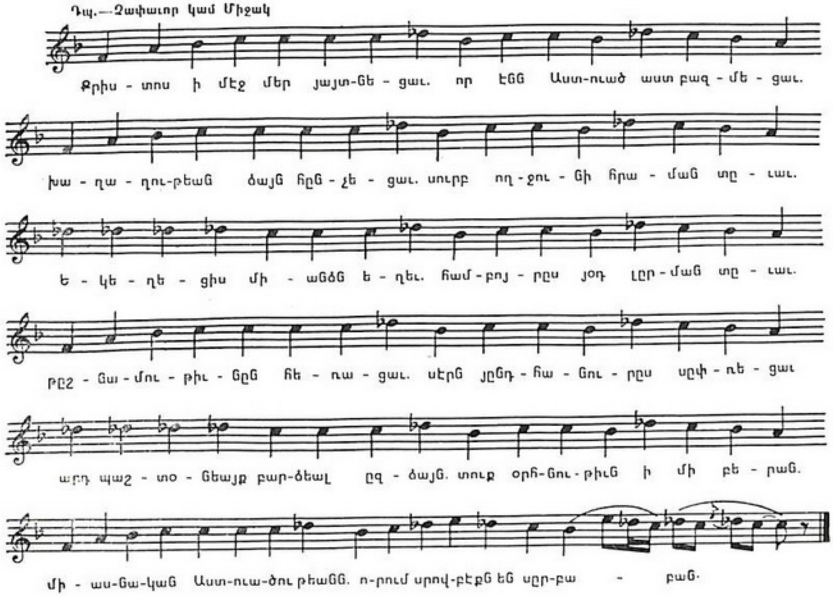
Սրկ.—Զափաւոր





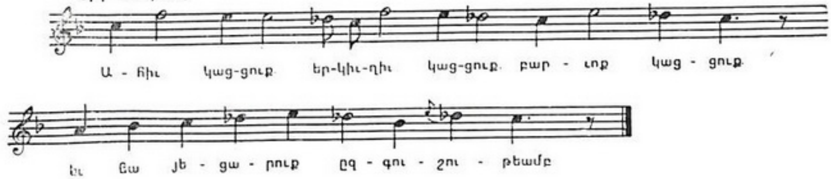
ՔՐԻՍՏՈՍ Ի ՄԷՋ ՄԵՐ

Դպ.—Զափաւոր կամ Միջակ

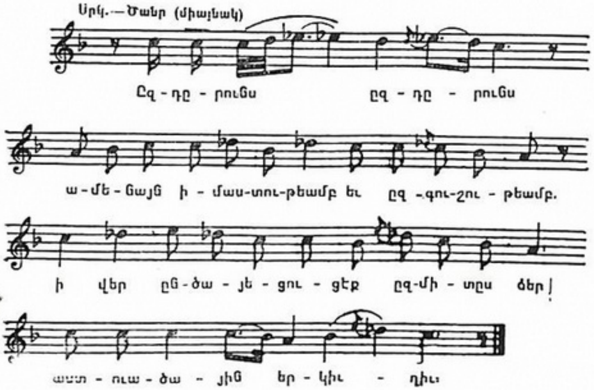


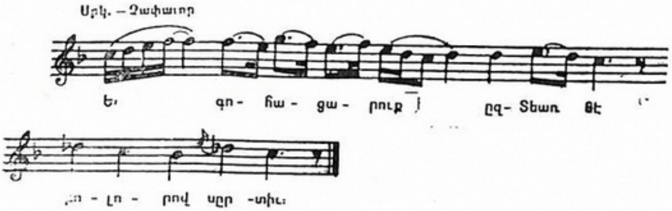
ԱՀԻՒ ԿԱՑՑՈՒՔ

Սրկ.—Զափաւոր

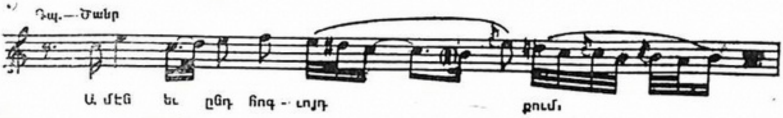


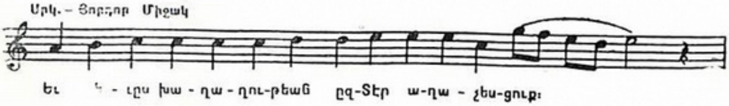
ԸՋԴԸՐՑՈՒՆՍ ԸՋԴԸՐՑՈՒՆՍ

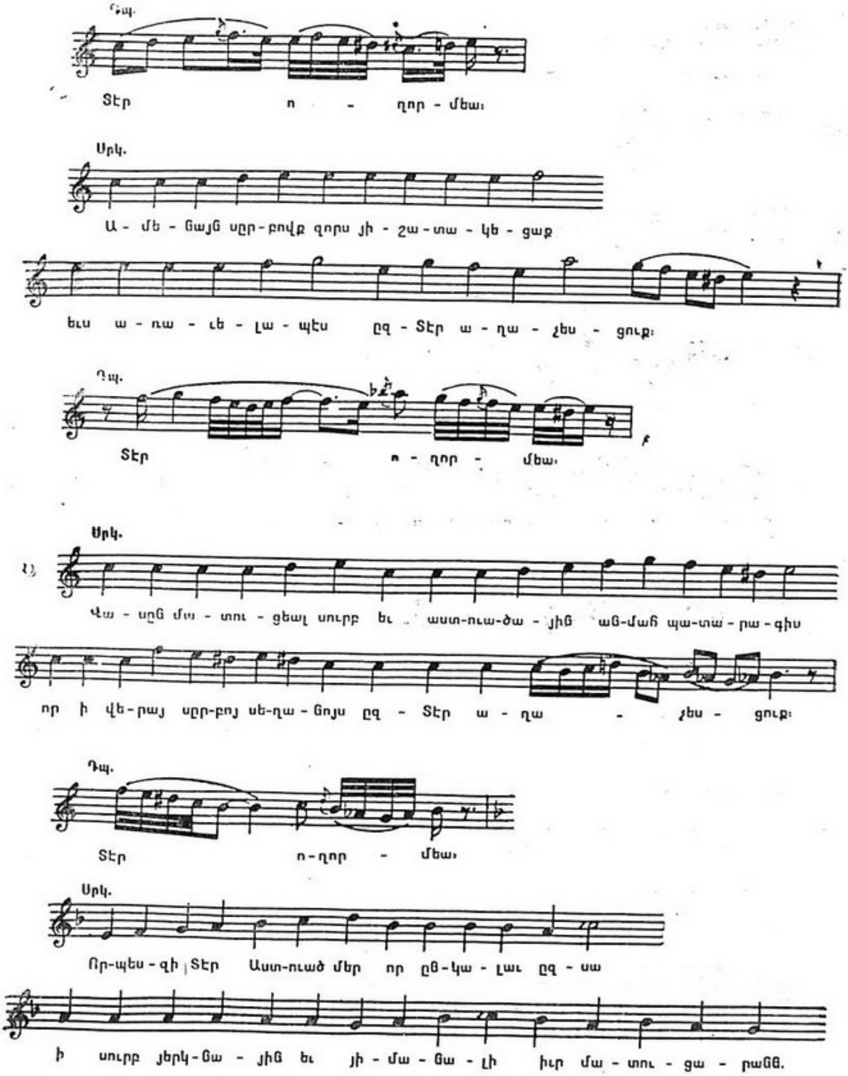


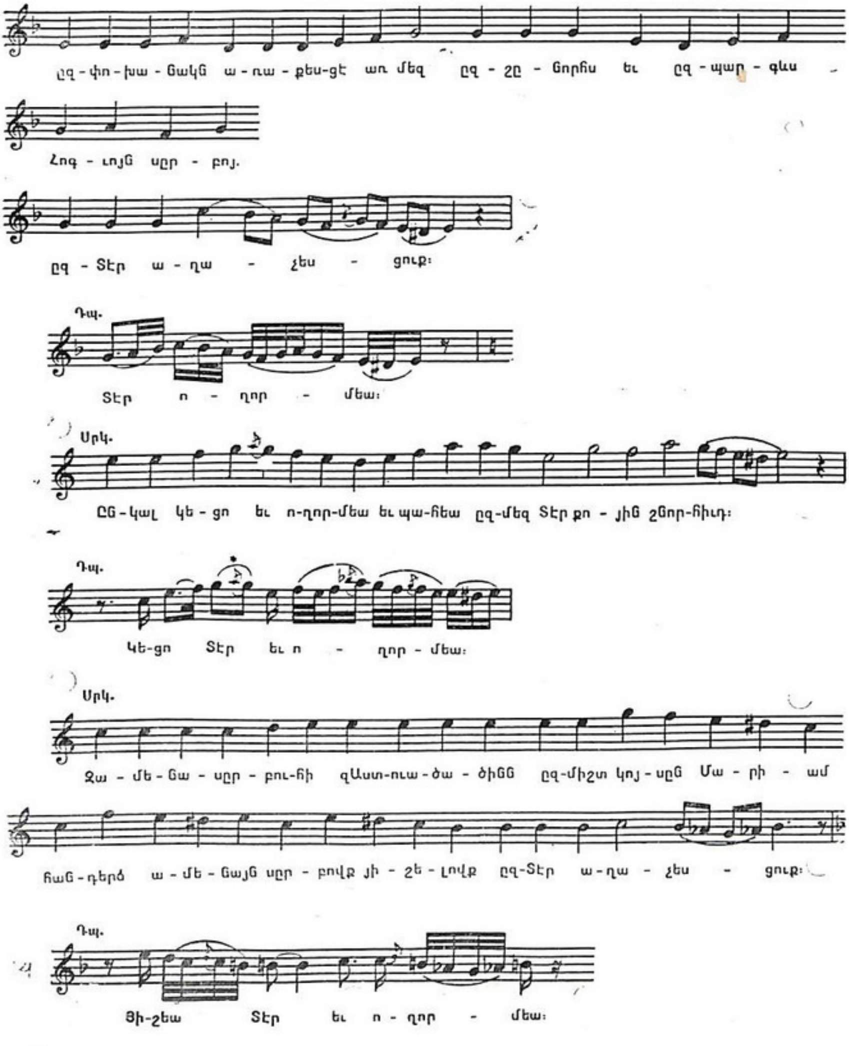


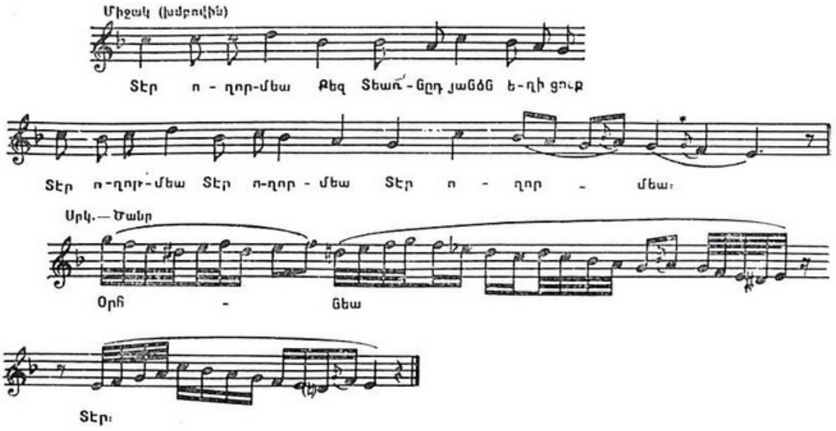
ԵՒ ԵՒՍ ԽԱՂԱՂՈՒԹԵԱՆ [62]



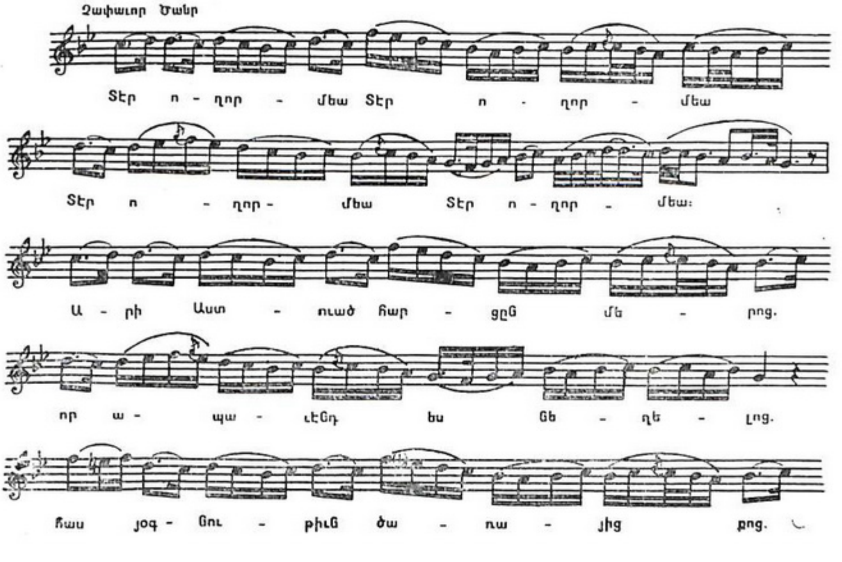



Դպ.
Տէր ո - ղոր - մեա։
Սրկ.
Ա - մե - նայն սրբ-բովք զորս յի - շա - տա - կե - ցաք
եւ ա - ռա - ւե - լա - պէս ըզ - Տէր ա - ղա - չես - ցուք։
Դպ.
Տէր ո - ղոր - մեա։
Սրկ.
Վա - սըն մա - տու - ցեալ սուրբ եւ աստ-ուա-ծա - յին ան-մահ պա-տա-րա-գիս
որ ի վե-րայ սրբ-բոյ սե-ղա - նոյս ըզ - Տէր ա - ղա - չես - ցուք։
Դպ.
Տէր ո-ղոր - մեա։
Սրկ.
Որ-պես-զի Տէր Աստ-ուած մեր որ ըն-կա - լաւ ըզ - սա
ի սուրբ յերկ-նա - յին եւ յի - մա - նա - լի իւր մա - տու - ցա - րանն.


ըզ - փո - խա - նակն ա - ռա - քեա-ցէ առ մեզ ըզ - շը - նորհս եւ ըզ - պար - գևս -
Հոգ - ւոյն սըր - բոյ.
ըզ - Տէր ա - ղա - չես - ցուք։
Դպ.
Տէր ո - ղոր - մեա։
Սրկ.
Ըն - կալ կե - ցո եւ ո-ղոր-մեա եւ պա-հեա ըզ-մեզ Տէր քո - յին շնոր-հիւդ։
Դպ.
Կե-ցո Տէր եւ ո - ղոր - մեա։
Սրկ.
Զա - մե - նա - սըր - բու-հի զԱստ-ուա - ծա - ծինն ըզ-միշտ կոյ - սըն Մա - րի - ամ
հան - դերձ ա - մե - նայն սըր - բովք յի - շե - լովք ըզ-Տէր ա-ղա - չես - ցուք։
Դպ.
Յի-շեա Տէր եւ ո - ղոր - մեա։

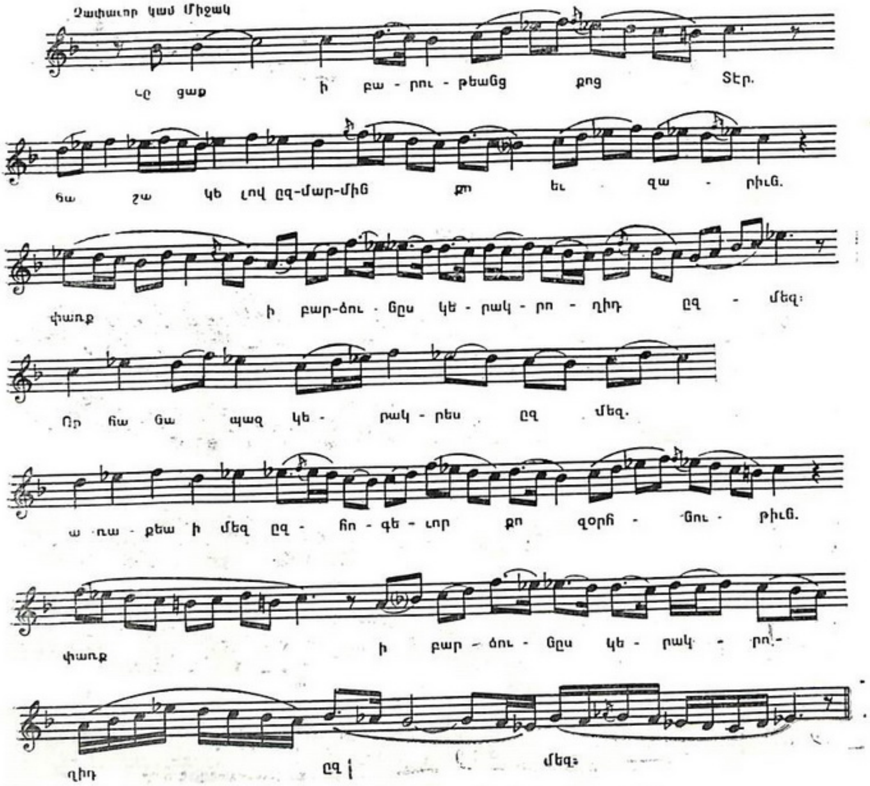

Միջակ (խմբովին)
Տէր ո - ղոր-մեա Քեզ Տեառ - նըդ յանձն ե-ղի ցուք
Տէր ո-ղոր-մեա Տէր ո-ղոր - մեա Տէր ո - ղոր - մեա։
Սրկ.— Ծանր
Օրհ - նեա
Տէր։

ՏԷՐ ՈՂՈՐՄԵԱ

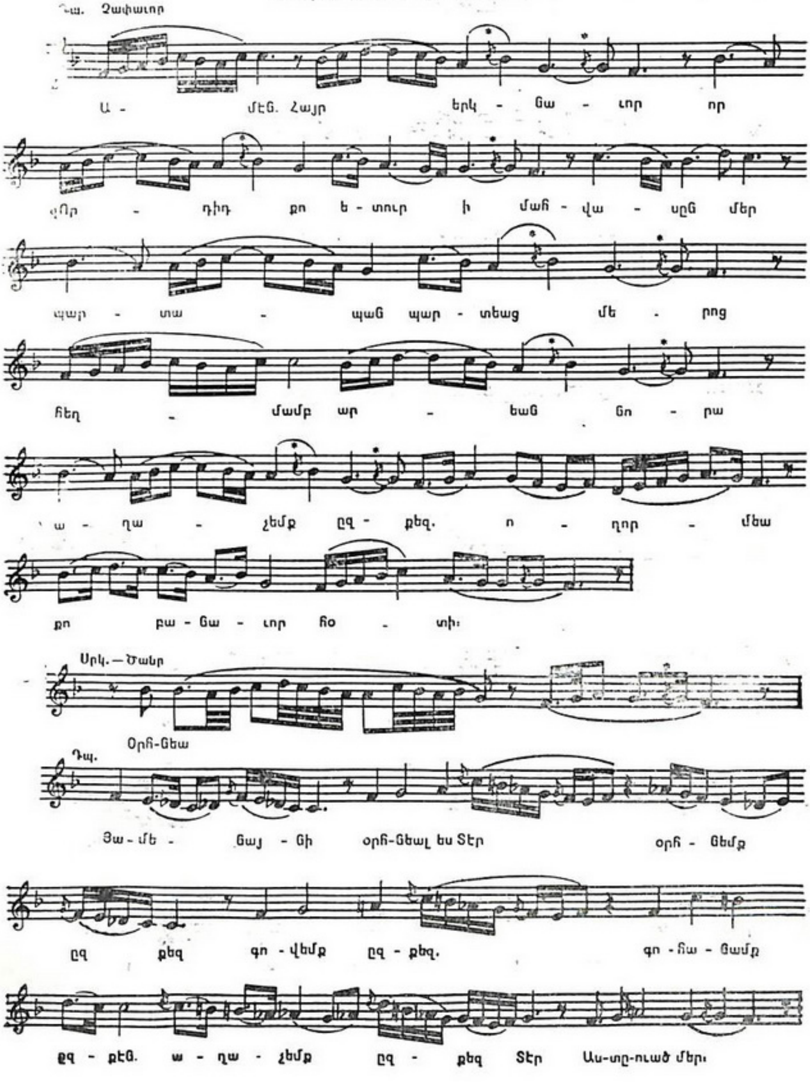

Չափաւոր Ծանր
Տէր ո - ղոր - մեա Տէր ո - ղոր - մեա
Տէր ո - ղոր - մեա Տէր ո - ղոր - մեա։
Ա - րի Աստ - ուած հար - ցըն մե - րոց.
որ ա - պա - ւէնդ ես նե - ղե - լոց.
հաս յօգ - նու - թիւն ծա - ռա - յից քոց.

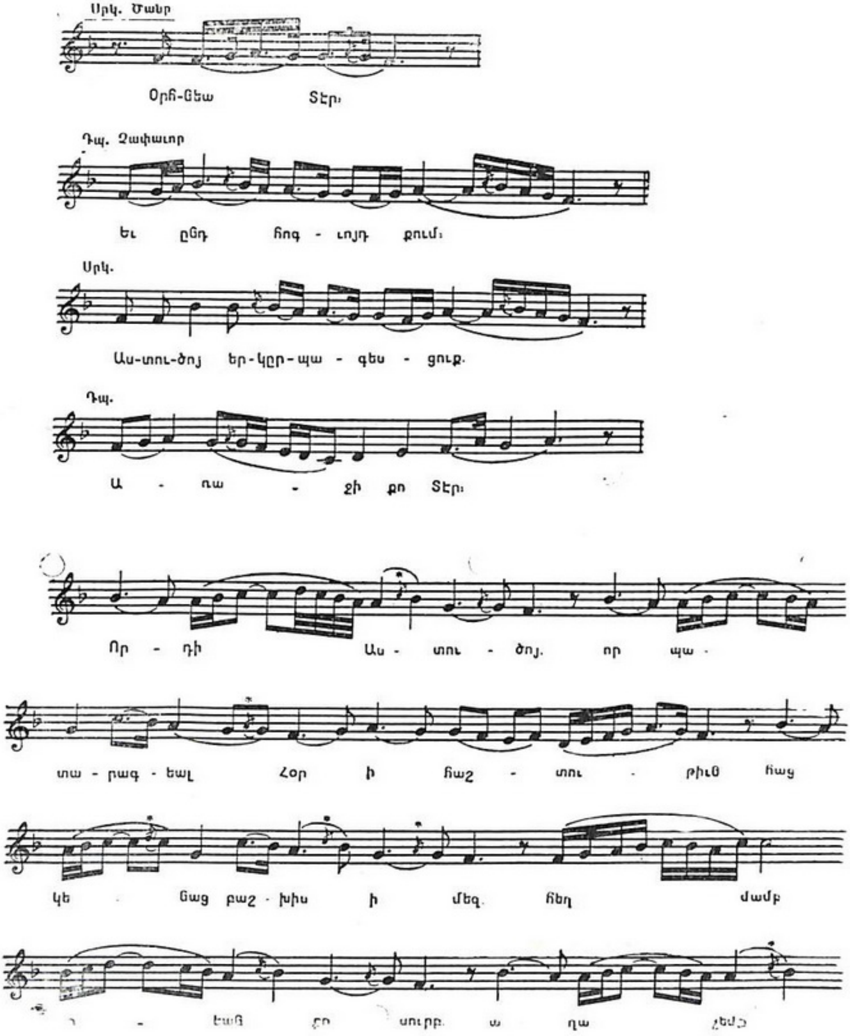
ԼԸՑԱՔ Ի ԲԱՐՈՒԹԵԱՆՑ

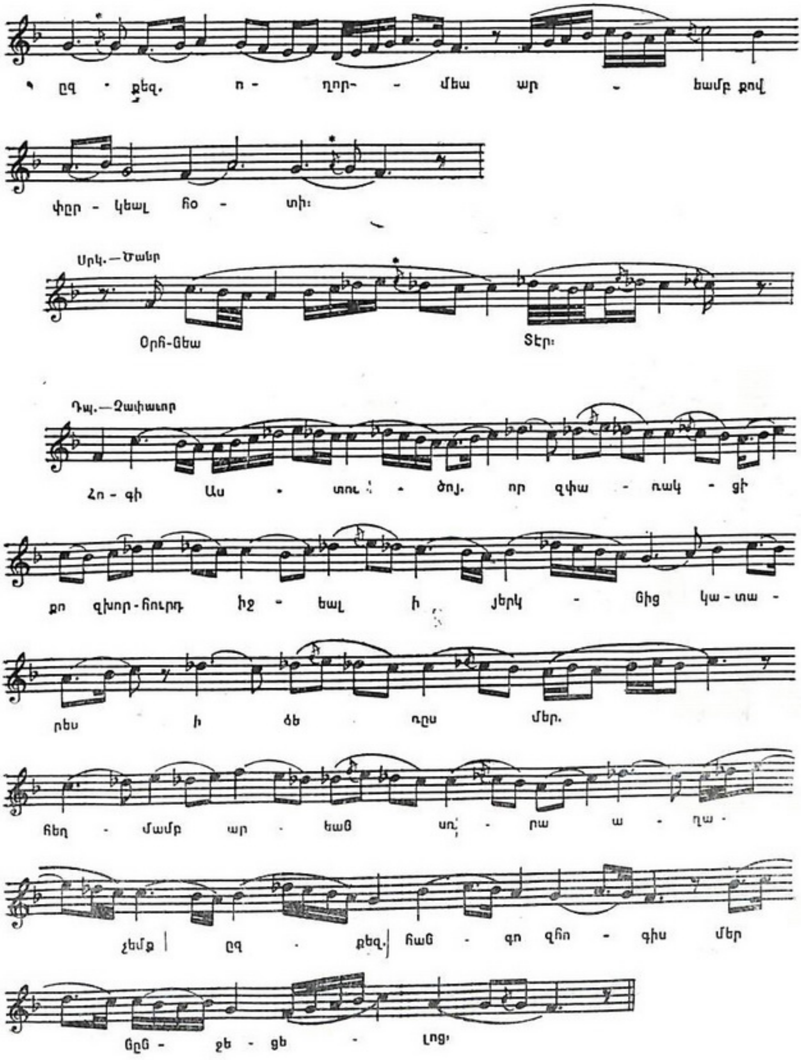
Չափաւոր կամ Միջակ



ԱՄԷՆ. ՀԱՅՐ ԵՐԿՆԱՒՈՐ

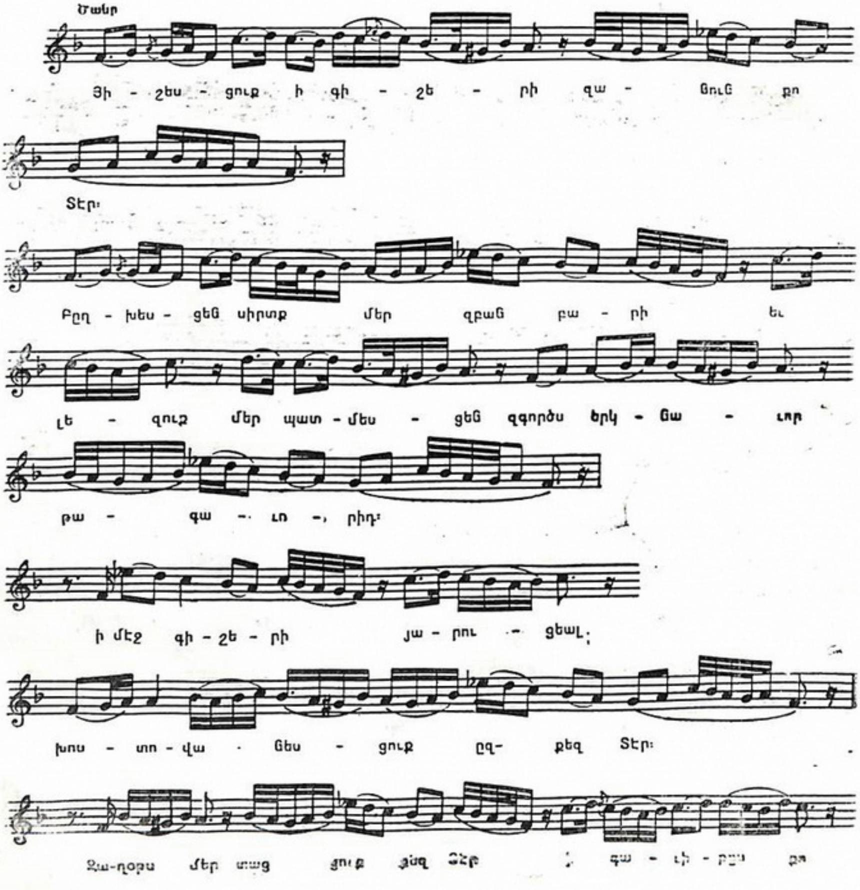


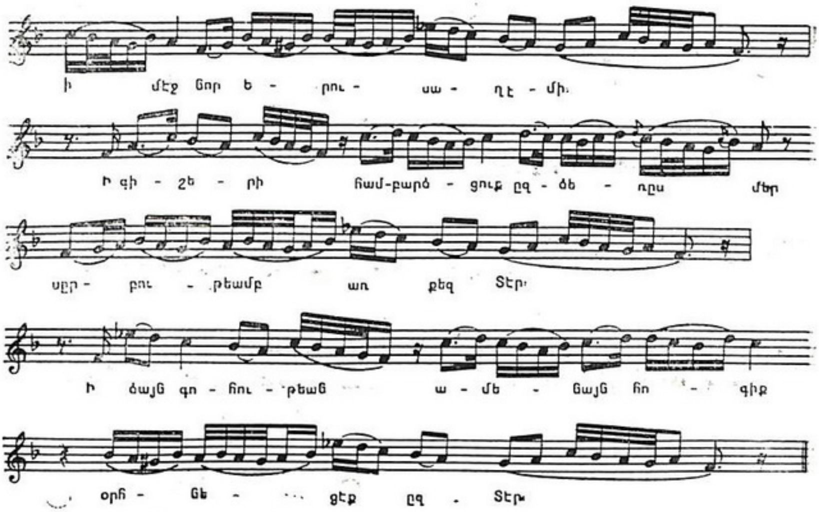

Սրկ. Տանր
Օրհնեա Տէր։
Դպ. Ջափաւոր
Եւ ընդ հոգ - ւոյդ քում։
Սրկ.
Աս-տու-ծոյ եր-կըր-պա - գես - ցուք.
Դպ.
Ա - ռա - ջի քո Տէր։
Որ - դի Աս - տու - ծոյ. որ պա -
տա - րագ - եալ Հօր ի հաշ - տու - թիւն հաց
կե - նաց բաշ - խիս ի մեզ. հեղ ժամբ


ըզ - քեզ. ո - ղոր- - մեա ար - խամբ քով
փըր - կեալ հօ - տի:
Սրկ.—Տանր
Օրհ-նեա Տէր:
Դպ.—Չափաւոր
Հո - գի Աս - տու - ծոյ, որ զփա - ռակ - ցի
քո զխոր-հուրդ իջ - եալ ի յերկ - նից կա - տա -
րես ի մե - ռըս մեր.
հեղ - մամբ ար - եան սո - րա ա - ղա -
չեմք ըզ - քեզ. հան - գո զհո - գիս մեր
նըն - ջե - ցե - լոց:

ԺԱՄԱԳՐՔԻ ԵՐԳԵՐ

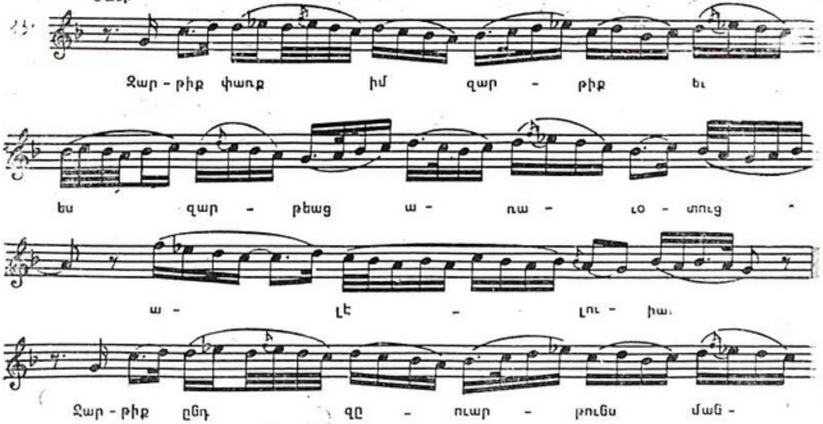
ՅԻՇԵՍՑՈՒՔ
(ՎԱՍՆ ՀԱՆԴԻՍԱՒՈՐ ԱՒՈՒՐՑ)

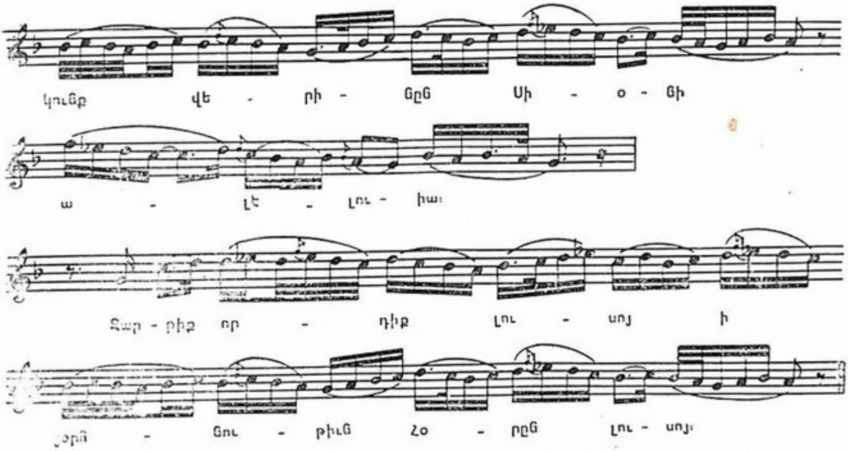




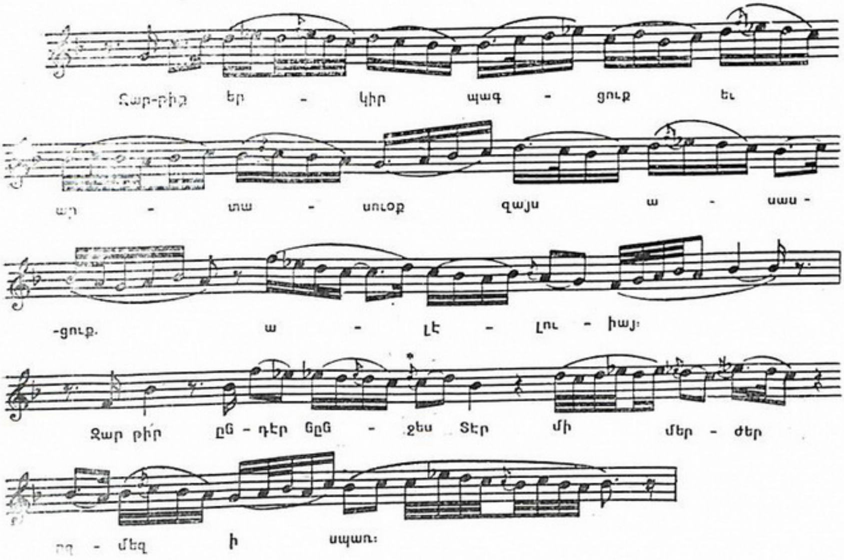
ՉԱՐԹԻՔ
(ՎԱՍՆ ՀԱՆԴԻՍԱՒՈՐ ԱՒՈՒՐՑ)

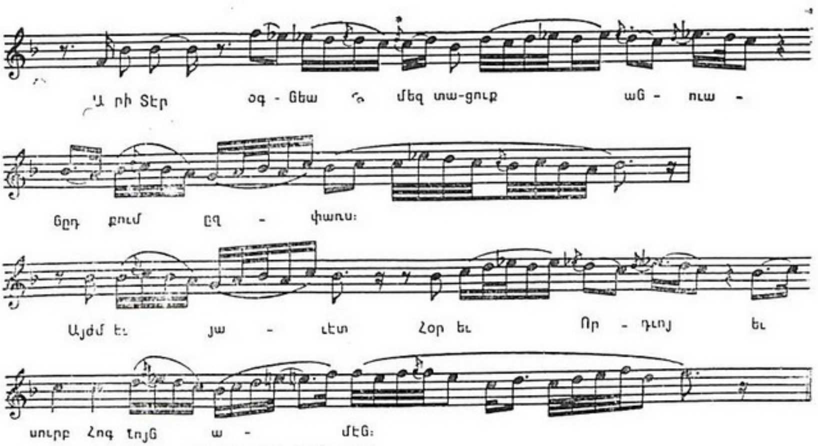
Ծանր





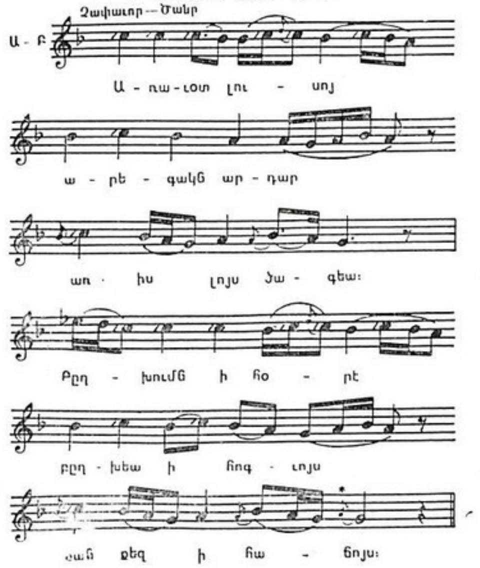
(ԶԱՐԹԻՔ ՓՐԿԵԱԼՔ, ԶԱՐԹԻՔ ՆՈՐ ԺՈՂՈՎՈՒՐԴՔ...) ԵՒ ԱՅԼՆ





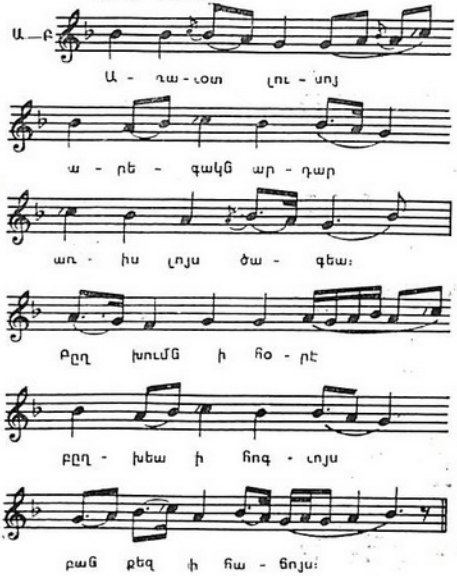
ԱՌԱՒՕՏ ԼՈՒՍՈՅ

(ՅԱՒԱԳ ՈՒՐԲԱԹՈՒ ԵՒ Ի ՏՕՆՍ ԽԱՉԻ) 63
Ի ԿԻՐԱԿԷՍ ՄԵԾԻ ՊԱՀՈՑ



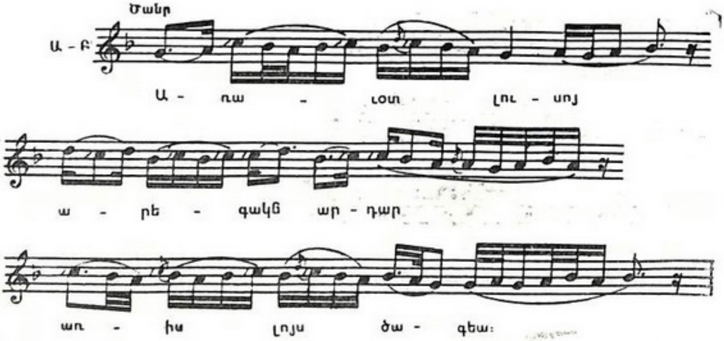
Ի ՀԱՄԱՐԱԿ ԿԻՐԱԿԷՍ ՅԱՐՈՒԹԵԱՆ

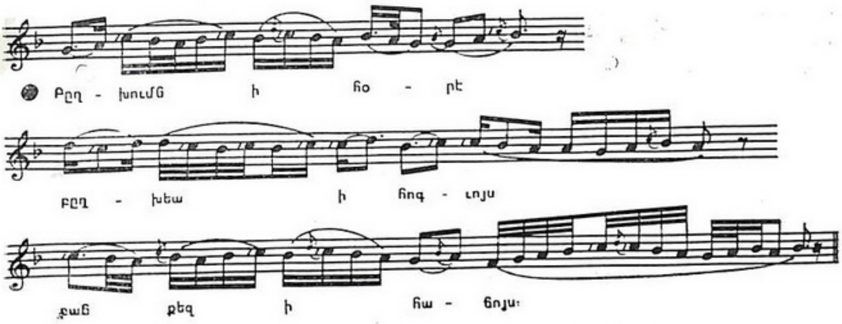
Միջակ Չափաւոր



ՎԱՍՆ ՀԱՆԴԻՍԱՒՈՐ ԿԻՐԱԿԷԻՑ

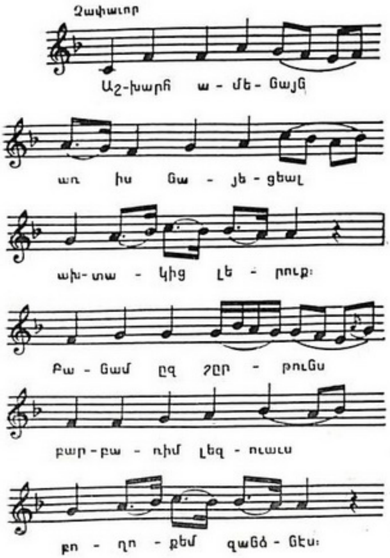
Ծանր

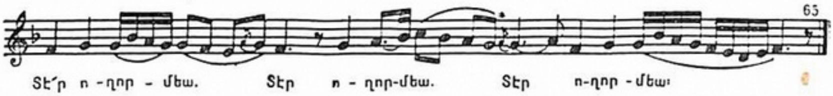




ԱՇԽԱՐՀ ԱՄԵՆԱՅՆ
(ՎԱՍՆ ՀԱՍԱՐԱԿ ԱՒՈՒՐՑ)[64]

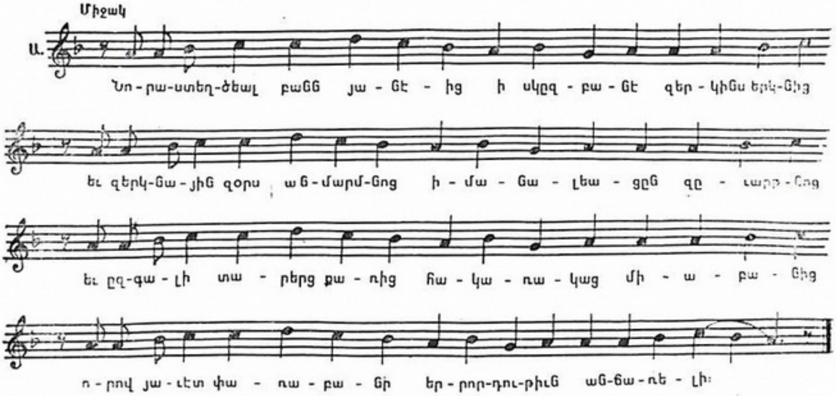
ՎԱՍՆ ՀԱՆԴԻՍԱՒՈՐ ԱՒՈՒՐՑ



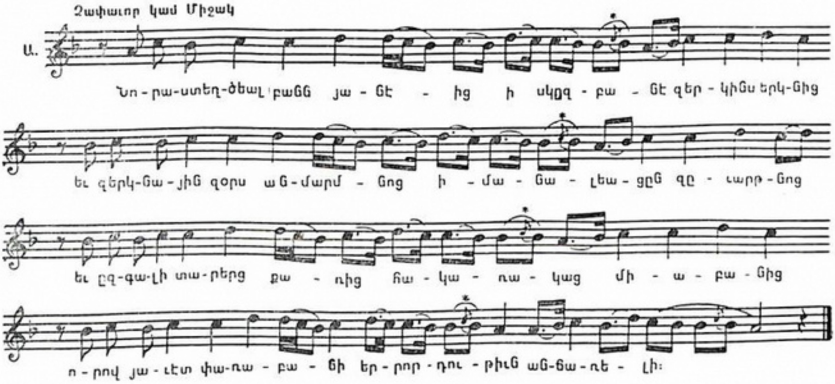


ՆՈՐԱՍՏԵՂԾԵԱԼ ԲԱՆՆ ՅԱՆԷԻՑ

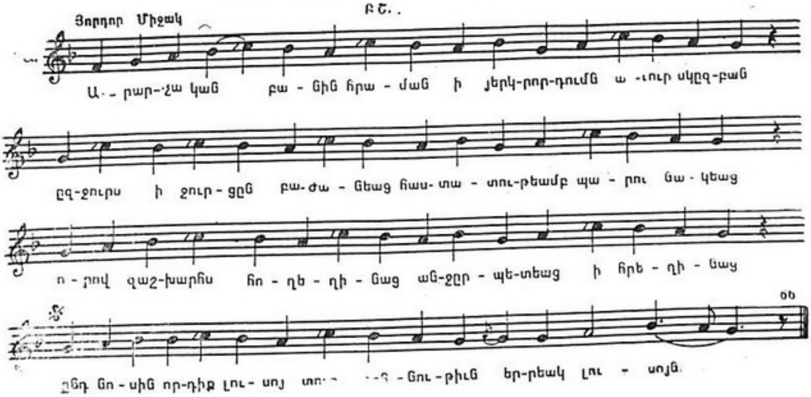
ՎԱՍՆ ԿԻՐԱԿԷԻՑ ՄԵԾԻ ՊԱՀՈՑ



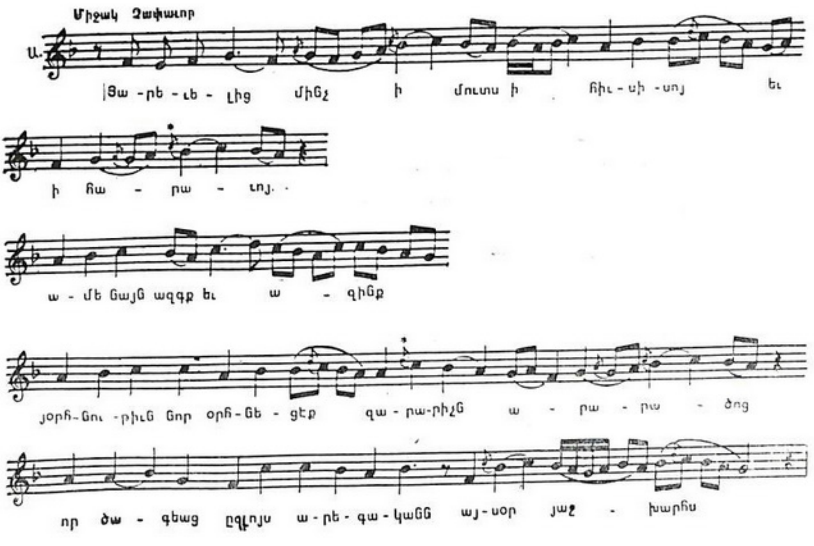
Ի ԿԻՐԱԿԷՍ ՅԱՐՈՒԹԵԱՆ



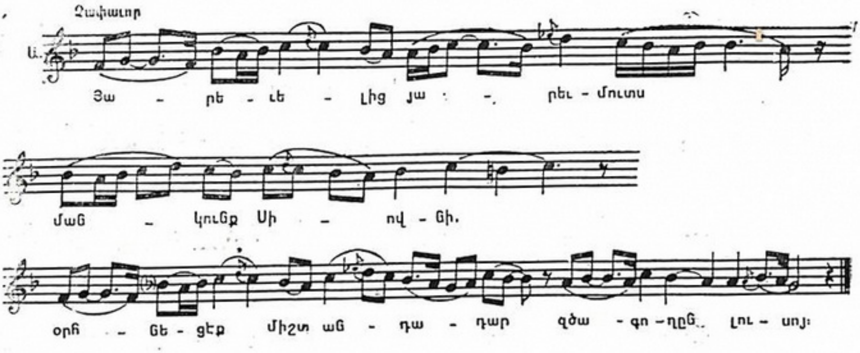
ԱՐԱՐՉԱԿԱՆ ԲԱՆԻՆ ՀՐԱՄԱՆ



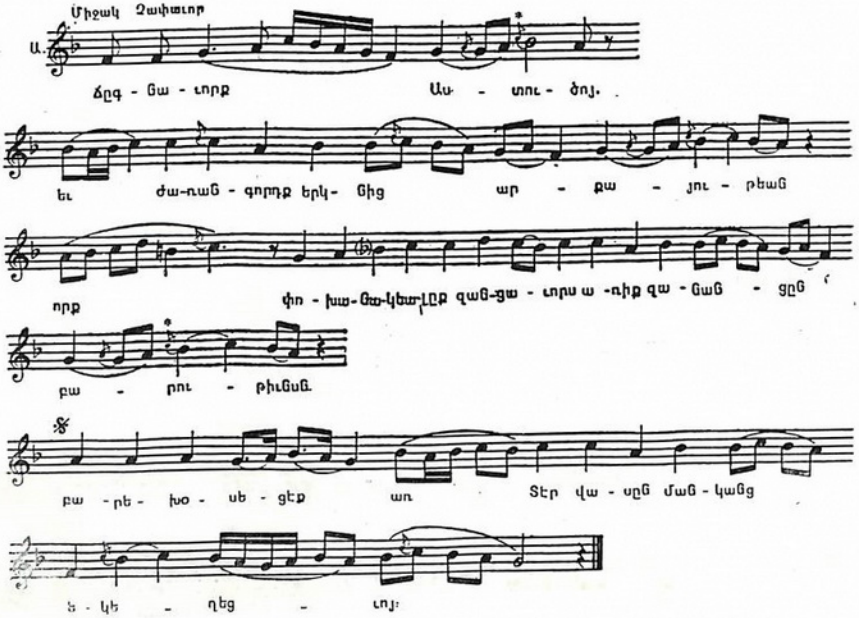
ՅԱՐԵՒԵԼԻՑ ՄԻՆՉ Ի ՄՈՒՏՍ



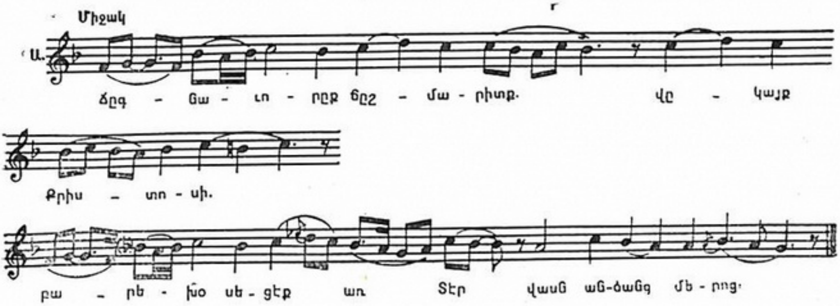
ՅՈՐԴՈՐԱԿ



ՃԳՆԱՒՈՐՔ ԱՍՏՈՒԾՈՅ



ՅՈՐԴՈՐԱԿ

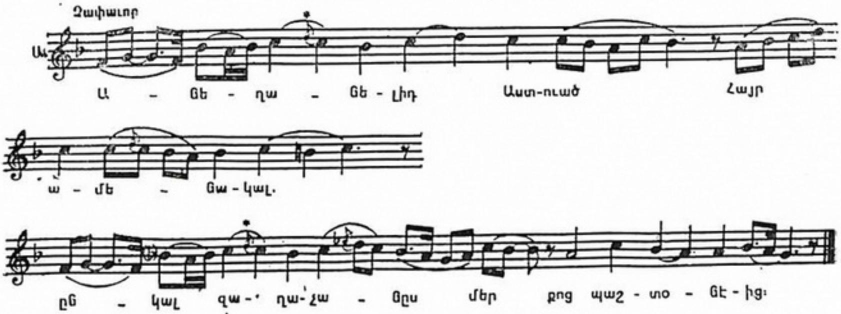


ԼՈՅՍ ԱՐԱՐԻՉ ԼՈՒՍՈՅ

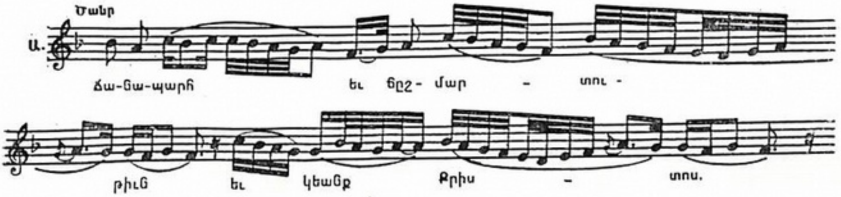
(ԵՐԳ ՁԿՆԻ «ԱՍՏՈՒԱԾ ԱՍՏՈՒԱԾ» ՍԱՂՄՈՍԻ).[67]

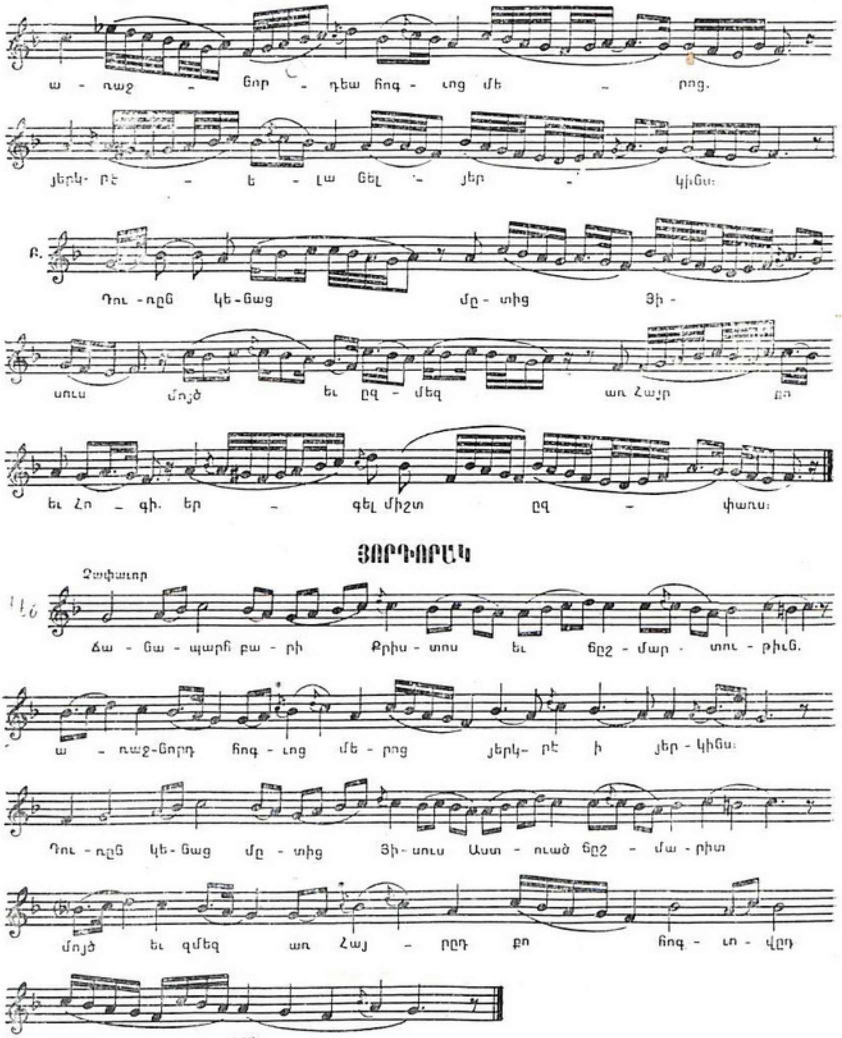
ՅՈՐԴՈՐԱԿ

(ԱՆԵՂԱՆԵԼԻԴ ԱՍՏՈՒԱԾ)

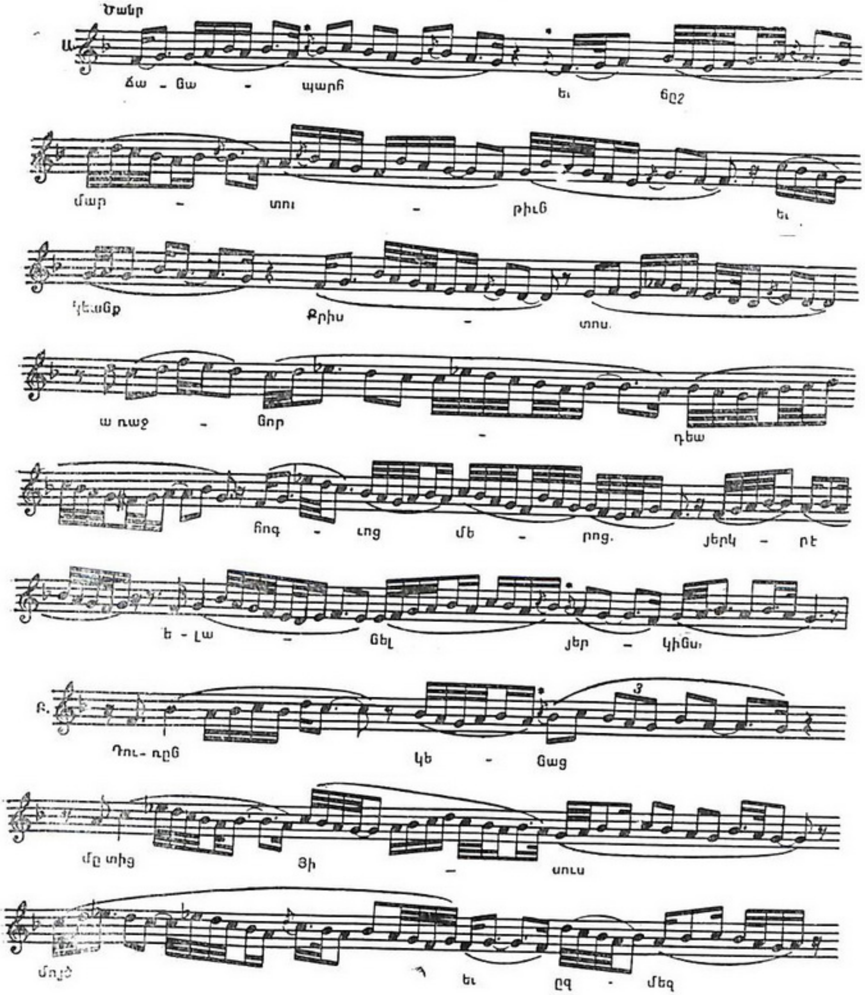


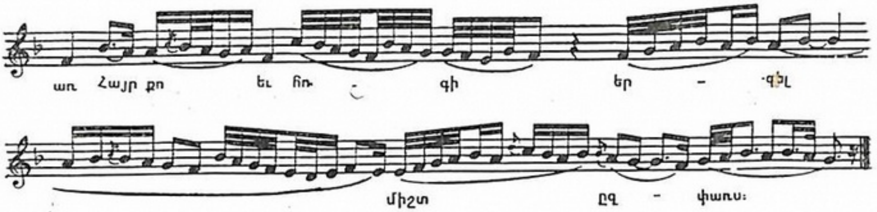
ՃԱՆԱՊԱՐՀ ԵՒ ՃՇՄԱՐՏՈՒԹԻՒՆ



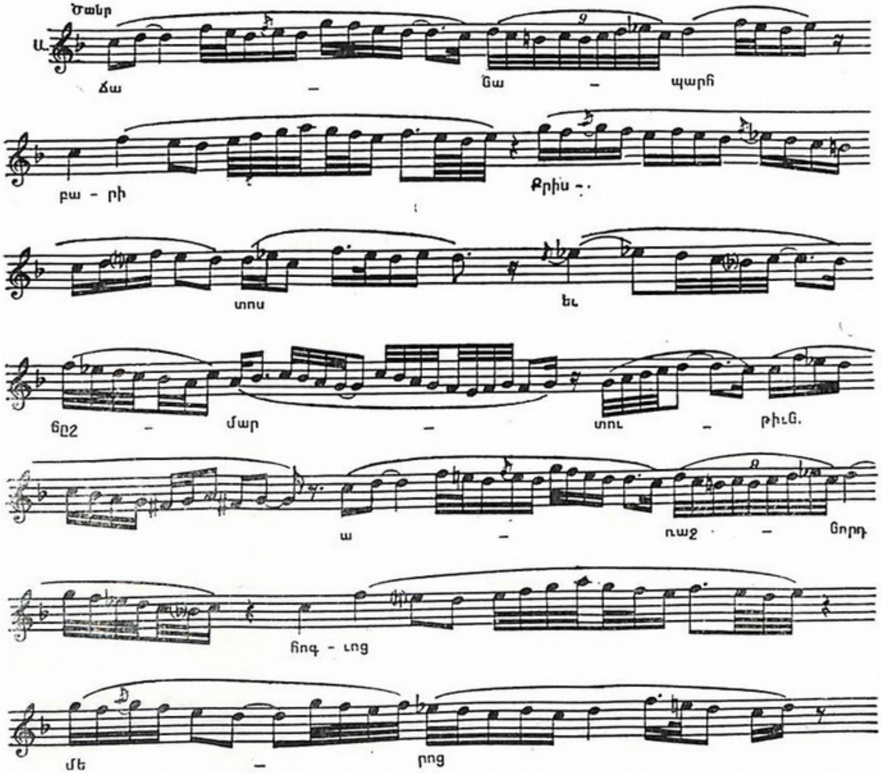

ա - ռաջ - նոր - դեա հոգ - ւոց մե - րոց.
յերկ- րէ - ե - լա նել - յեր - կինս։
Բ. Դու - ռըն կե - նաց մը - տից Յի -
սուս մոյծ եւ ըզ - մեզ առ Հայր քո
եւ Հո - գի. եր - գել միշտ ըզ - փառս։
ՅՈՐԴՈՐԱԿ
Չափաւոր
Ծա - նա - պարհ բա - րի Քրիս - տոս եւ նըշ - մար - տու - թիւն.
ա - ռաջ-նորդ հոգ - ւոց մե - րոց յերկ- րէ ի յեր - կինս։
Դու - ռըն կե - նաց մը - տից Յի - սուս Աստ - ուած նըշ - մա - րիտ
մոյծ եւ զմեզ առ Հայ - րըդ քո հոգ - ւո - վըդ
սըր - բով։

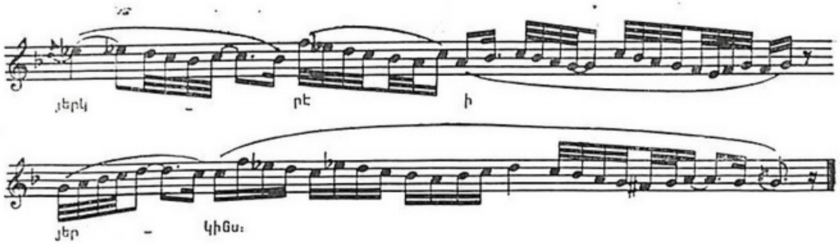
ՆՈՅՆ, ՅԱՅԼ ԵՂԱՆԱԿ




առ Հայր քո եւ հո - գի եր - գեւ
միշտ ըզ - փառս։

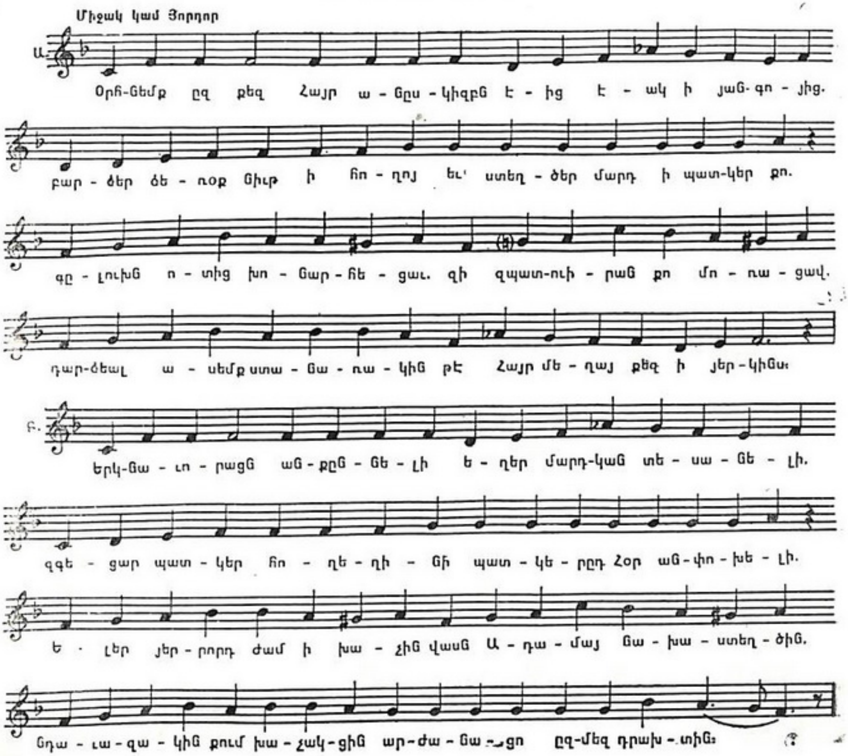
ՅՈՐԴՈՐԱԿ

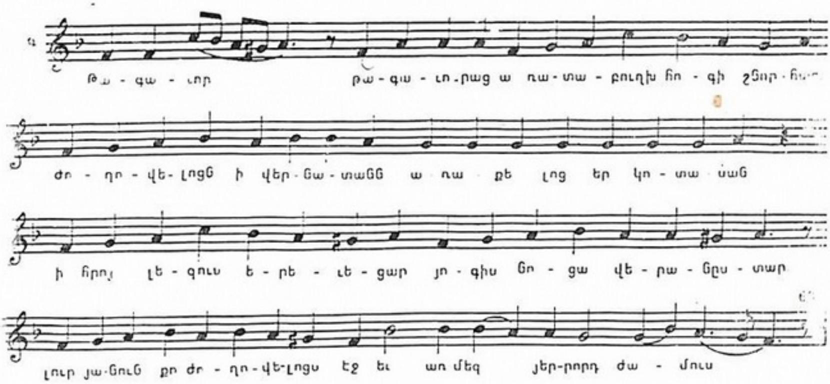

Ծանր
Ա.
Ճա - նա - պարհ
բա - րի
Քրիս -
տոս
եւ
ճըշ - մար - տու - թիւն.
ա - ռաջ - նորդ
հոգ - ւոց
մե - րոց



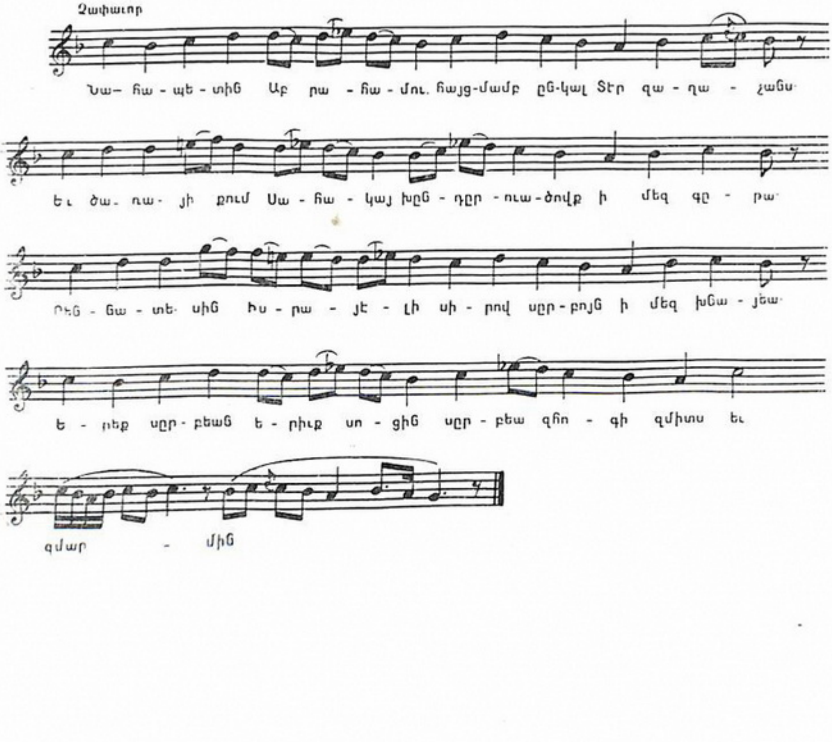
ՕՐՀՆԵՄՔ ԶՔԵԶ

Միջակ կամ Յորդոր

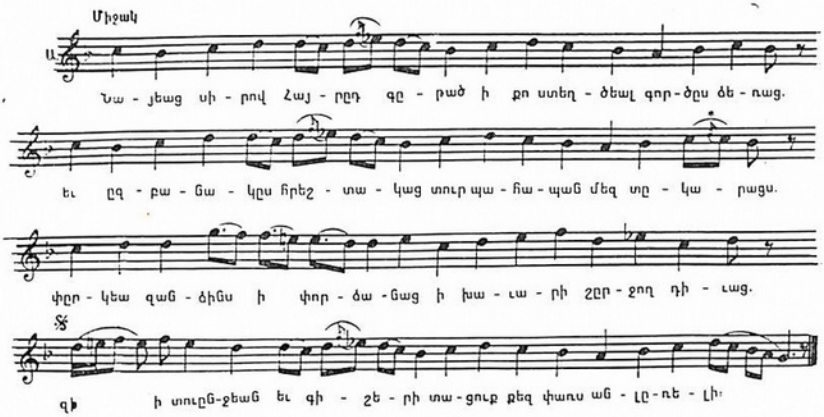




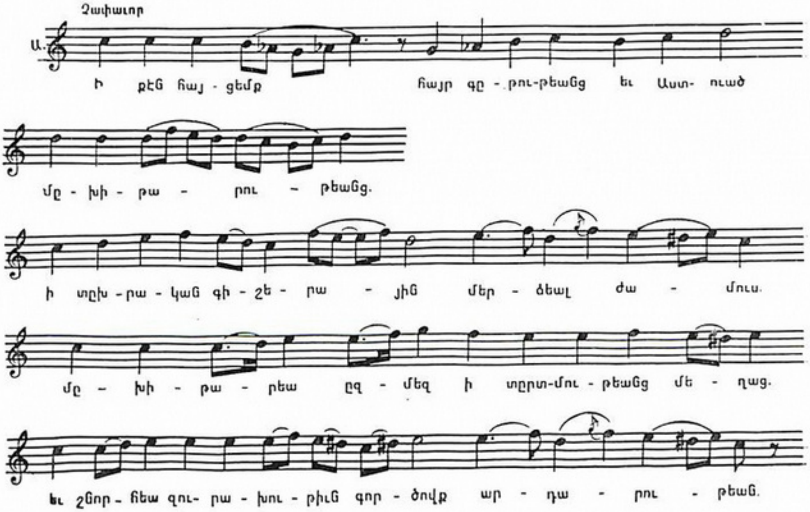
ՆԱՀԱՊԵՏԻՆ ԱԲՐԱՀԱՄՈՒ

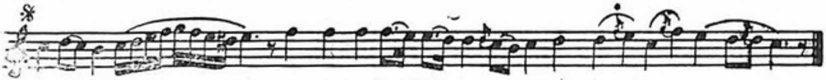


ՆԱՅԵԱՑ ՍԻՐՈՎ



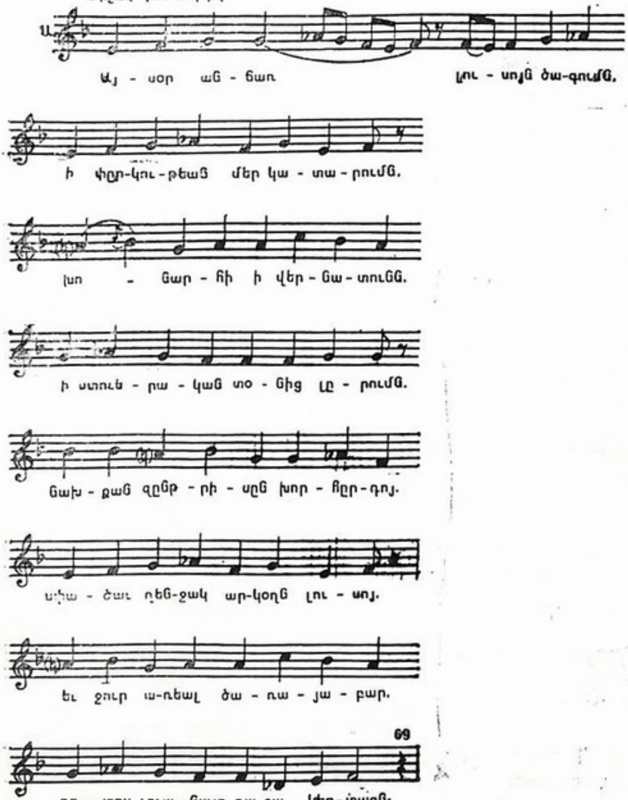
Ի ՔԷ՛Ն ՀԱՅՑԵՄՔ

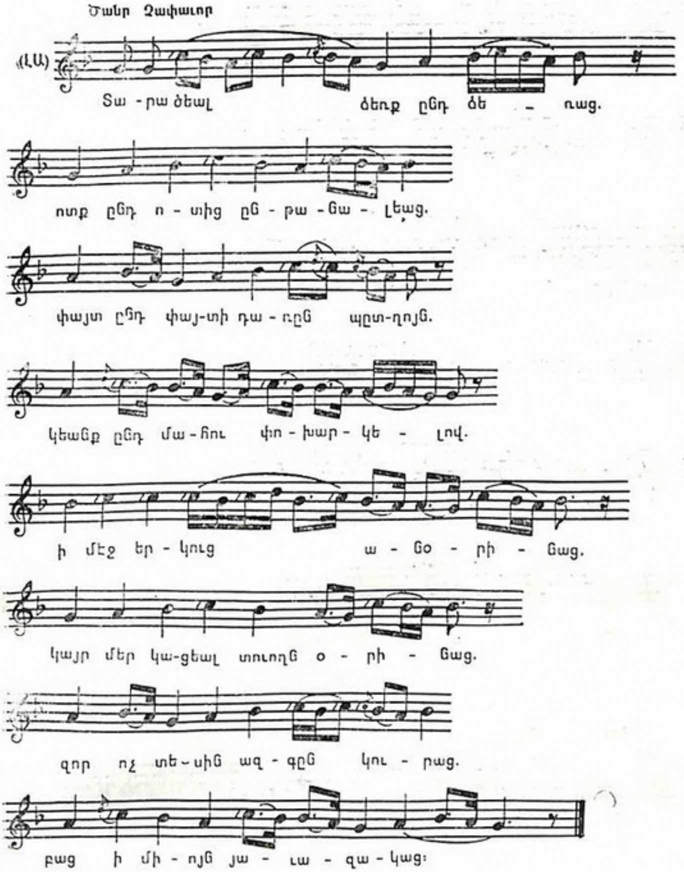




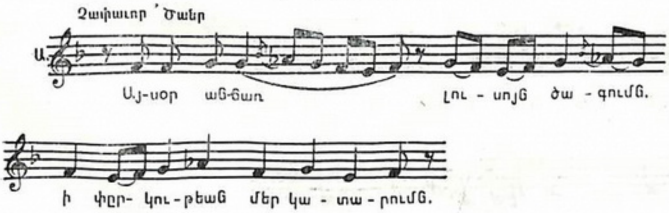
ԱՅՍՕՐ ԱՆՃԱՌ
(ԿԻՐԱԿԷԻՑ ՄԵԾԻ ՊԱՀՈՑ ԵՒ Ի ՏՕՆՍ ԽԱՉԻ)

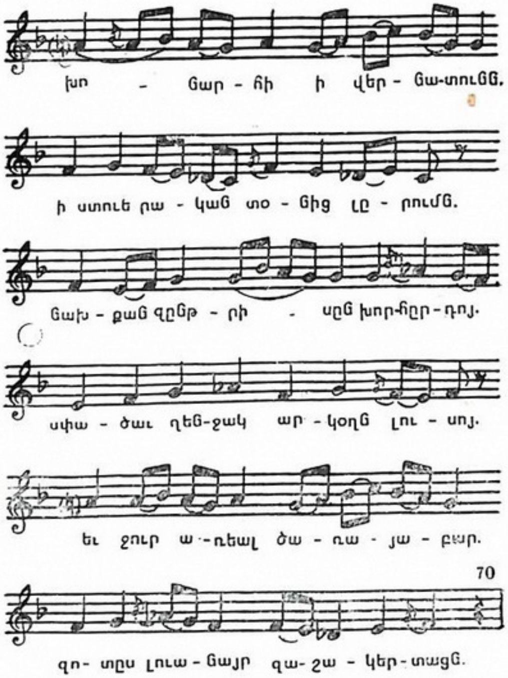
Միջակ կամ Յորդոր



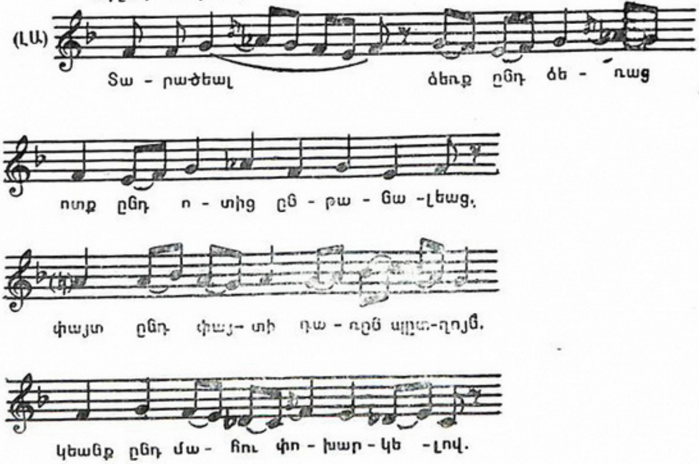


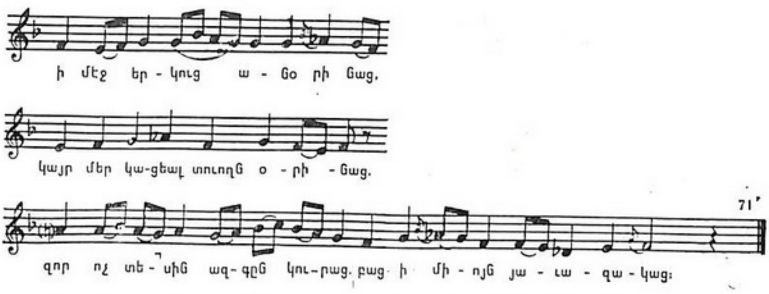
ՅՈՏՆԱԼՈՒԱՑԻՆ ԵՒ Ի ՏԱԼՆ ԶՀԱՂՈՐԴՈՒԹԻՒՆ Ի Ս. ՊԱՏԱՐԱԳԻՆ





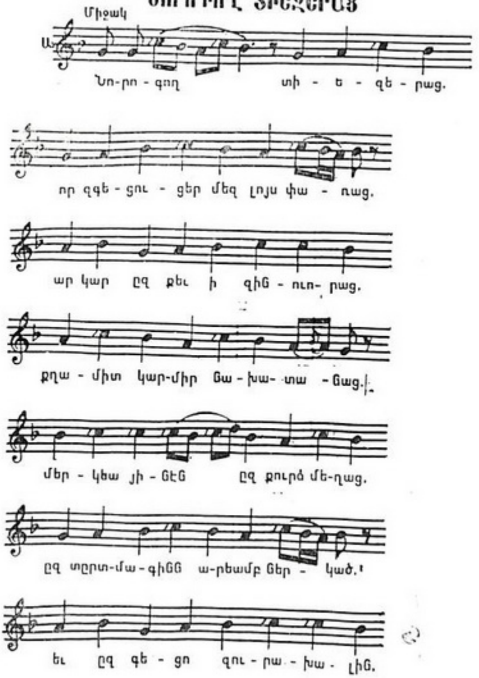
Միջակ Չափաւոր

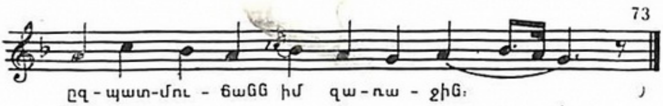




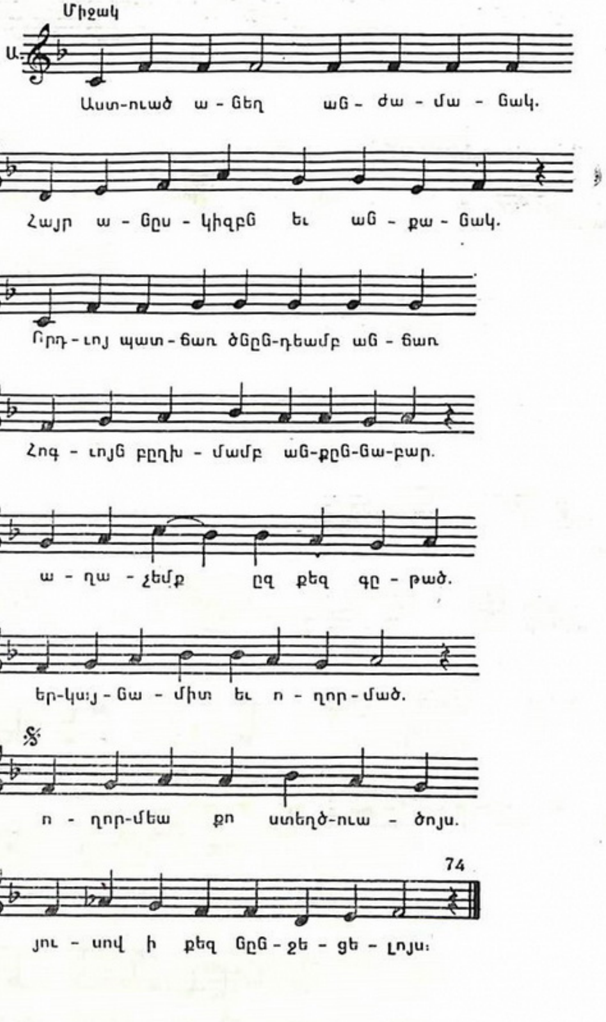
(Ի ԳԻՇԵՐԻ ՄԵՋԻ: ՈՒՐԲԱԹՈՒՆ) 72

ՆՈՐՈԳՈՂ ՏԻԵԶԵՐԱՑ



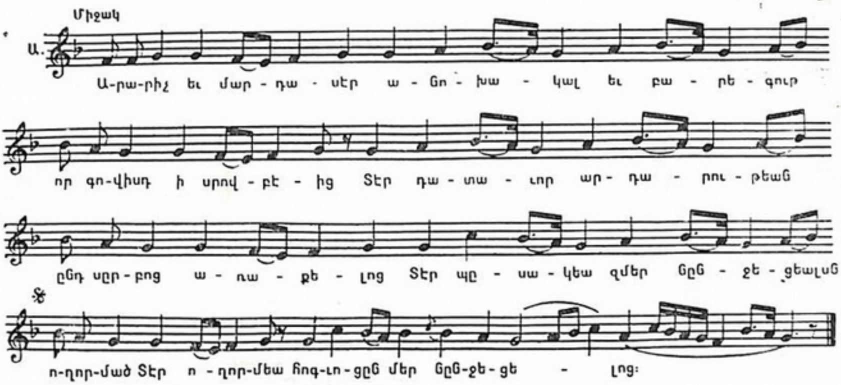


ԱՍՏՈՒԱԾ ԱՆԵՂ ԱՆԺԱՄԱՆԱԿ



ԱՐԱՐԻՉ ԵՒ ՄԱՐԴԱՍԷՐ
(ԱՌԱՔԵԼՈՑ)

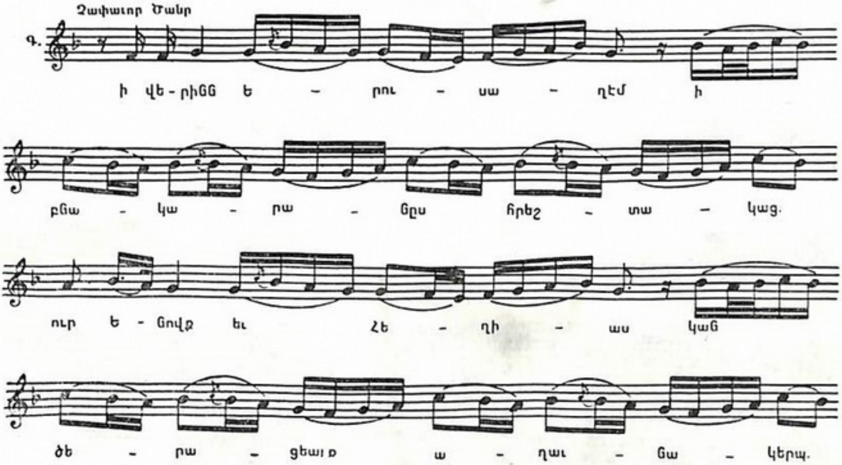
Միջակ

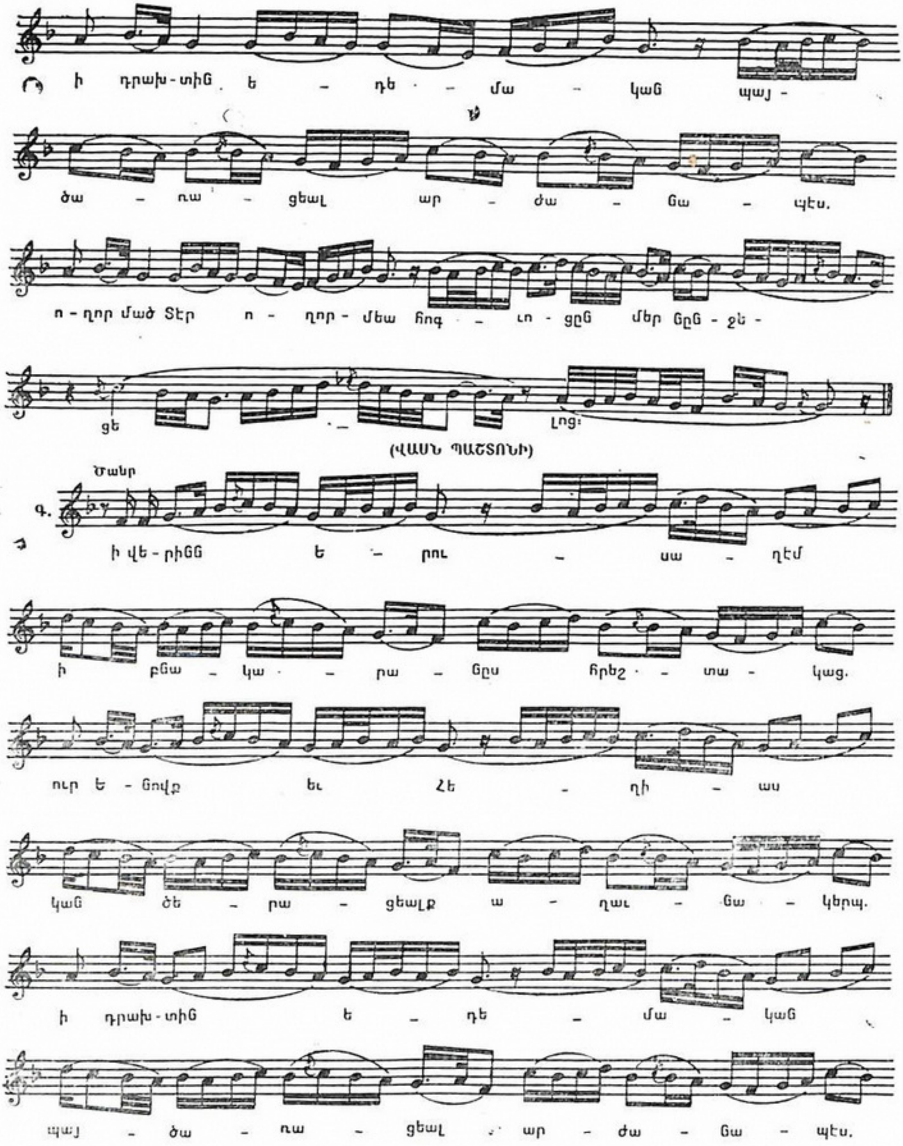


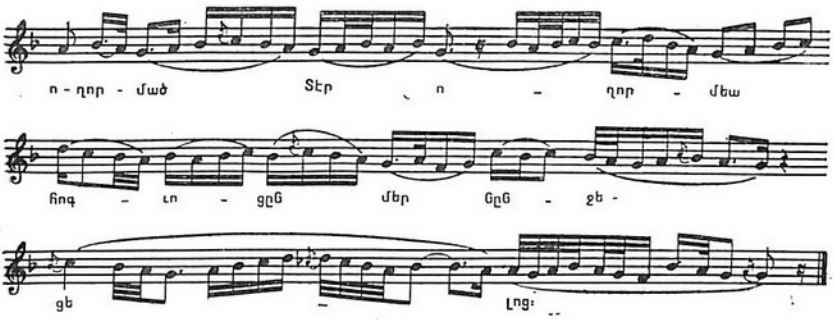
Բ.(ՅՈՐԺԱՄ ԳԸՐԵԱԼՔՆ) 75

Ի ՎԵՐԻ՛Ն ԵՐՈՒՍԱՂԷՄ
(ՎԱՐԴԱՎԱՌԻ)

Չափաւոր Ծանր

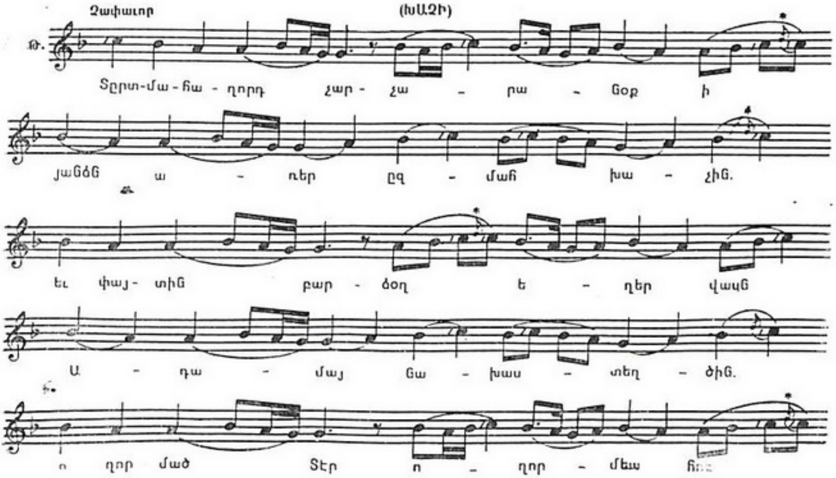


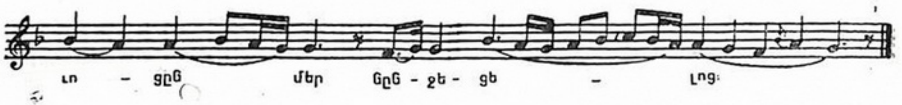

ի դրախ-տին ե - դե - մա - կան պայ -
ծա - ռա - ցեալ ար - ժա - նա - պես.
ո-ղոր մած Տէր ո - ղոր - մեա հոգ - ւո - ցըն մեր նըն - ջե -
ցե - լոց։
(ՎԱՍՆ ՊԱՇՏՈՆԻ)
Տանր
Գ.
ի վե-րինն ե - րու - սա - ղէմ
ի բնա - կա - րա - նըս հրեշ - տա - կաց.
ուր Ե - նովք եւ Հե - ղի - աս
կան ծե - րա - ցեալք ա - ղաւ - նա - կերպ.
ի դրախ-տին ե - դե - մա - կան
պայ - ծա - ռա - ցեալ ար - ժա - նա - պես.



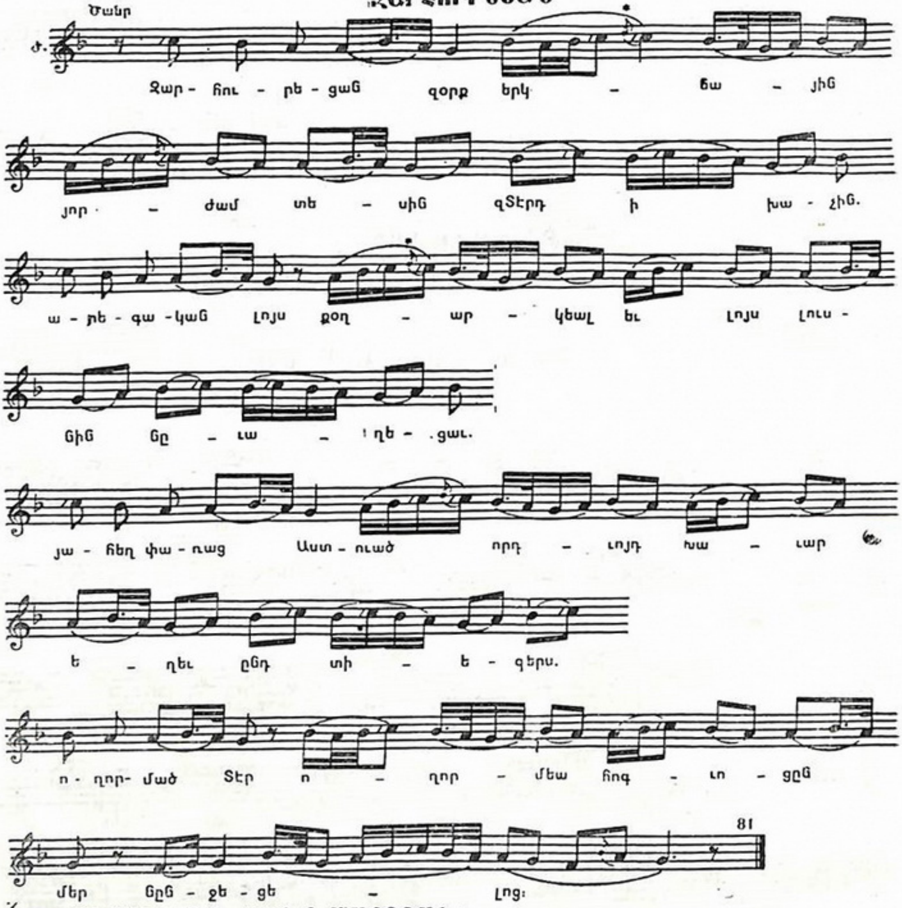
դ (ԹԱԳԱԻՈՐ ՓԱՌԱՑ)[76]
ե (Ի ԴՆԵԼ ԲԵՄԻՆ) զ (ՅՈՐ ԺԱՄ ՀՆՉԻՒՆ)[77]
է (ԱՀԵՂ ԽՈՐՀՈՒՐԴ)[78]
ը (ՄՈՎՍԻՍ ԱՍՏՈՒԱԾԱԽՕՍ)[79]

ՏՐՏՄԱՀԱՂՈՐԴ





ՉԱՐՉՈՒՐԵՑԱՆ



ԺԱ (ՈՒՐԱԽԱՑԱՆ ԱԶԳՔ ՄԱՐԴԿԱՆ)
ԺԲ (ԱՂԱՉԱՆՕՔ ՍՐԲՈՑ ԽԱՉԻՆ)[82]

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Ձայնագրված է «Սրբոց Պետրոսի և Պօղոսի» կանոնի մանկունքի եղանակով։
2. Ձայնագրված է «Որդւոցն որոտման» կանոնի օրհնության եղանակով։
3. Ձայնագրված է «Բուն Բարեկենդանի» կանոնի ողորմյայի եղանակով։
4. Ձայնագրված է «Սրբոյն Թէոդորոսի» մանկունքի եղանակով։
5. Գրառված է «Սրբոյն Սարգսի զօրավարին» շարականի եղանակով։
6. Կանոնիս հարցի և մեծացուցեի համեմատությամբ սրանք մեղեդիական որևէ նորություն չեն ներկայացնում։
7. «Չորրորդ կիւրակէի աղուհացից» կանոնի գկ. (միջակ, չափավոր կամ հորդոր) արդեն բերված երգերի համեմատությամբ մեղեդիական որևէ նոր պտույտ չի պարունակում։
8. Մեղեդիապես նման է «Յովնանու մարգարէի» կանոնի մանկունքին։
9. Մեղեդիապես նման է «Տրդատայ թագաւորի» շարականին։
10. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 64։
11. Եղանակով նման է «Վեցերորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարց (գործք)-ին։
12. Եղանակով նման է «Հինգերորդ կիւրակէի աղուհացից» կանոնի օրհնության։
13. Նույն եղանակն ունի նաև «Կուսածին մարմնով» կտորը։
14. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 62։
15. Եղանակով նման է «Երկրորդ կիւրակէի աղուհացից» կանոնի հարց (գործք)-ին։
16. Երկուսն էլ նման են «Սրբոյն Թէոդոսի թագաւորի» կանոնի օրհնության և «Երկրորդ կիւրակէի աղուհացից» կանոնի մեծացուցեին։
17. Երաժշտականորեն հանգեն է «Սրբոյն Գրիգորի Բ Լուսաւորչին» կանոնի մանկունքին։
18. Երաժշտականորեն հանգեն է «Եօթանասուն և երկու աշակերտաց Քրիստոսի» կանոնի հարց (գործք)-ին։
19. Երաժշտականորեն հանգեն է «Երրորդ կիւրակէի աղուհացից» կանոնի տեր երկնից-ին։
20. Օրհնությանս երկրորդ պատկերը («Անսկիզբն Աստուած սուրբ Հոգի»), երաժշտականորեն հանգեն է «Սրբոյն Թէոդորոսի» մանկունքին և նմաններին։
21. Երաժշտականորեն հանգեն է «Երկրորդ կիւրակէի աղուհացից» կանոնի հարց (գործք)-ին։
22. Ակ. (միջակ, չափավոր) արդեն բերված երգերի համեմատությամբ որևէ նորույթ չեն ներկայացնում։
23. Սրանք էլ իրենց սեփական կանոնի հարց (գործք)-ի համեմատությամբ մեղեդիական որևէ նորույթ չեն պարունակում։
24. Մեղեդիապես նույնօրինակ է «Պենտէկոստէի երրորդ աւուրն» կանոնի հարց (գործք)-ի հետ։
25. Մեղեդիապես նույնօրինակ է «Սրբոց Պետրոսի և Պօղոսի» կանոնի օրհության հետ։
26. Մեղեդիապես նույնօրինակ է «Պենտէկոստէի եօթներորդ աւուրն» կանոնի օրհնության հետ։
27. Ձայնագրված է «Պենտէկոստէի չորրորդ աւուրն» կանոնի (միջակ) ողորմյայի եղանակով։
28. Ձայնագրված է «Պենտէկոստէի չորրորդ աւուրն» կանոնի (չափավոր) ողորմյայի եղանակով։
29. Բկ. չափավոր արդեն բերված կտորների համեմատությամբ մեղեդիապես ուշագրավ որևէ պտույտ չունի։
30. Մեղեդիապես նույնօրինակ է «Պենտէկոստէի երրորդ աւուրն» կանոնի հարց (գործք)-ի հետ։

31. Գրառված է «Յովնանու մարգարէին» կանոնի մանկունքի եղանակով։

32. Եղանակով նման է «Բ աւուր Աստուածածնի» կանոնի ողորմյային։

33. Եղանակով նման է «Սրբոյն Գրիգորի Բ Լուսաւորչին» կանոնի հարց (գործք)-ին։

34. Եղանակով նման է «Վեցերորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի մեծացուցեին։

35. Գրառված է «Դ աւուր Վարդավառի» կանոնի տեր երկնից-ի եղանակով (քիչ ավելի պարզ ձևի մեջ)։

36—37. Երաժշտականորեն հանգետ են «Դ աւուր Աստուածածնի» կանոնի հարց (գործք)-ին։

38. Երաժշտականորեն հանգետ է «Դ աւուր Աստուածածնի» կանոնի մեծացուցեին։

39. Երաժշտականորեն հանգետ է «Սրբոց Պետրոսի և Պօղոսի» կանոնի օրհնության։

40. Ունի «Երկրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի օրհնության եղանակը։

41—43. Համապատասխան ձայնեղանակի ու տեսակի արդեն բերված երգերի համեմատությամբ մեղեդիական որևէ նորույթ չեն պարունակում։

44. Ձայնագրված է «Չորրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարց (գործք)-ի եղանակով։

45. Դձ. (միջակ) արդեն բերված երգերի համեմատությամբ մեղեդիական որևէ նորույթ չունի։ Մոտիկ է «Քառասնից մանկանց» կանոնի ճաշուին։

46. Ձայնագրված է «Տրդատայ թագաւորին» շարականի եղանակով։

47. Մեղեդիապես նման է «Վեցերորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի մեծացուցեին։

48. Բերված է, տես սույն աշխ., էջ 56։

49. Երկուսն ևս մեղեդիապես նման են «Սրբոց Հայրապետացն» կանոնի օրհնության։

50. Գրառված է «Սրբոյն Գրիգորի Բ Լուսաւորչին» կանոնի մանկունքի եղանակով։

51. Ունի «Սրբոյն Թէոդորոսի» մանկունքի եղանակը։

52. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 70—71։

53. Մեղեդիապես նման է «Սրբոյն Գրիգորի Բ Լուսաւորչին» կանոնի մանկունքին։

54. Ունի «Եօթանասուն և երկու աշակերտաց Քրիստոսի» կանոնի տեր երկնից-ի եղանակը։

55. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 60։

56. Եղանակով հանգետ է «Սրբոյն Թէոդորոսի» շարականին, «Պենտէկոստէին երրորդ աւուրն» կանոնի հարցին ու նմաններին։ Իսկ երկրորդ պատկերը՝ «Օրհնեմք զքեզ շնորհատու բարեաց», նույնօրինակ է (երաժշտականորեն) «Սրբոյն Ստեփաննոսի Ուլնեցւոյ» շարականին («Յընծայ այսօր»)։

57. Մեղեդիապես շատ մոտիկ է «Սրբոյն Գրիգորի Բ Լուսաւորչին» կանոնի հարցին։

58. Ունի «Բ աւուր Աստուածածնի» կանոնի ողորմյայի եղանակը։

59. Ունի «Սրբոյն Սարգսի զօրավարին» շարականի եղանակը (օրհնություն)։

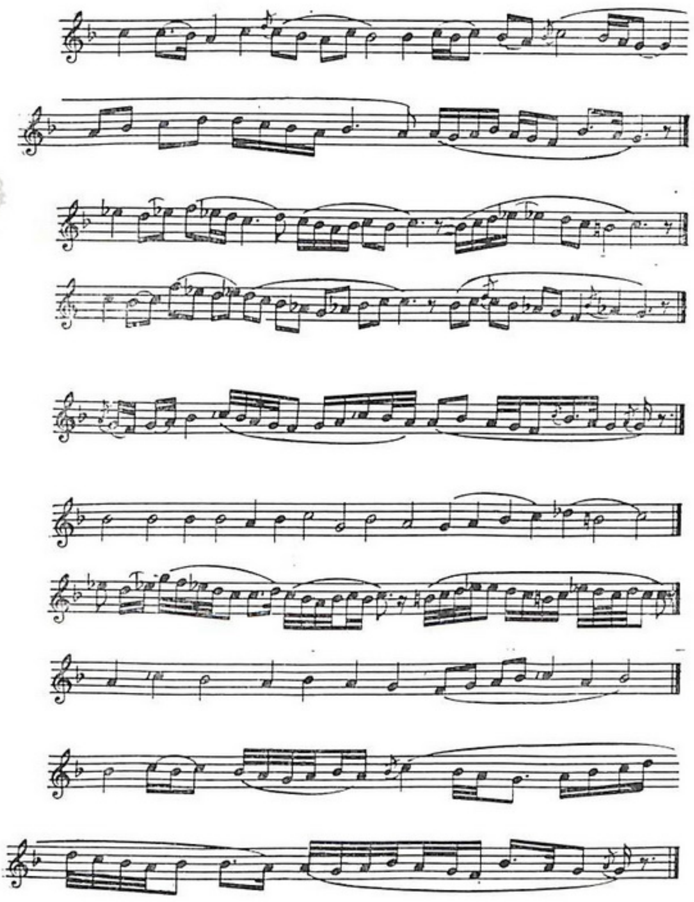
60. Այստեղ առաջ բերենք, վերջապես, շարականների՝ իր տեղում մեր հիշատակած տիպական ութ վերջնահանգաձևերը, միաժամանակ նշելով, որ այս հիանալի երգը (Գևորգ զորավարի մանկունքը, ուզում ենք ասել) ավարտող բանաձևն, օրինակ, գրեթե նույնական է ստորև բերվող մեղեդիական եզրափակիչ պտույտներից վերջինի հետ։ Այդ պտույտները քաղել ենք (1—8՝ համապատասխանաբար)՝ «Սրբոց Պետրոսի և Պօղոսի» կանոնի օրհնությունից (դձ.), «Յովնանու մարգարէին» կանոնի համբարձից (բկ.), «Մեծի չորեքշաբաթին» կանոնի օրհնությունից (գձ.), «Երրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի օրհնությունից (գկ., ծանր), «Քառասնից մանկանց» կանոնի ճաշուից (դձ., միջակ), «Երրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարցից (բկ., ծանր), «Սրբոյն Յակոբայ Մծբնա հայրապետի» կանոնի ճաշուից (գկ., միջակ կամ հորդոր) և «Հինգերորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարցից (դձ., չափավոր կամ ծանր) (տե՛ս էջ 235)։

61. Երկրորդ տունը՝ «Ալէլուիա», բերված է արդեն. տե՛ս սույն աշխ., էջ 73։

62. Քարոզներից գեթ այս մեկը (որ ծավալուն է), բերում ենք դպիրների մեջընդմեջ կատարվող փոքրիկ պատասխաններով, որոնք ընդհանրապես (թե՛ գրական խոսքերով, և թե՛ երաժշտականորեն) սերտ կապված են սարկավագի երգամասերին։

63. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 82։ Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ հայ հոգևոր արվեստի կատարողական այլ ավանդույթների համաձայն, սույն եղանակով երգվել է «Աշխարհ ամենայն»-ը։ Ահա նրա կոմիտասյան ձայնագրությունը (իրագործված մի այլ ձայնակայքում, որ տվյալ դեպքում սկզբունքային նշանակություն չունի. հմմտ. Կոմիտաս վարդապետ, Հայ սրբազան երաժշտություն (Տաղք և Ալէլուք), Փարիզ, 1946, էջ 19) (տե՛ս էջ 236)։

Հիշում էինք, որ գրեթե այսպես էր երգվում «Աշխարհ ամենայն»-ը նաև Հունաստանի Պիրեյ քաղաքի հայկական Քոքինիա թաղամասի եկեղեցում։ Եվ իրոք, ձայնագրելով մեզ զբաղեցնող ստեղծագործությունը արձակագիր Կ. Սուրենյանի երգածից, ստացանք հետևյալը, ուր



երկրորդ Լկորճի կիսվար ընդունելու հանգամանքը պետք է բացատրել՝ որպես ուշ միջնադարի ընթացքում երգիս կրած մի փոփոխության արտահայտությունը (տե՛ս էջ 236)։

64. Բերված է, տե՛ս նույն աշխ., էջ 81։

65. Տողերիս գրողը հիշում է նաև, որ այս եղանակով էլ «Առաւօտ լուսոյ»-ն էինք երգում ամեն առավոտ՝ Կիպրոսի Մելքոնյան վարժարանում, ինչպես պարզ երևում է առաջ բերվող ձայնագրությունից, որ դարձյալ իրագործել ենք Կ. Սուրենյանի կատարածից (տե՛ս էջ 237)։

66. Գշ., դշ., եշ., ուրբ. և շբ. օրերի պատկերները ևս ձայնագրված են նույն եղանակով։

67. Բերված է, տե՛ս նույն աշխ., էջ 76։

68. «Խաւարեցաւ» ու «Զարչարակցեալ» պատկերները ևս ձայնագրված են նույն եղանակով։

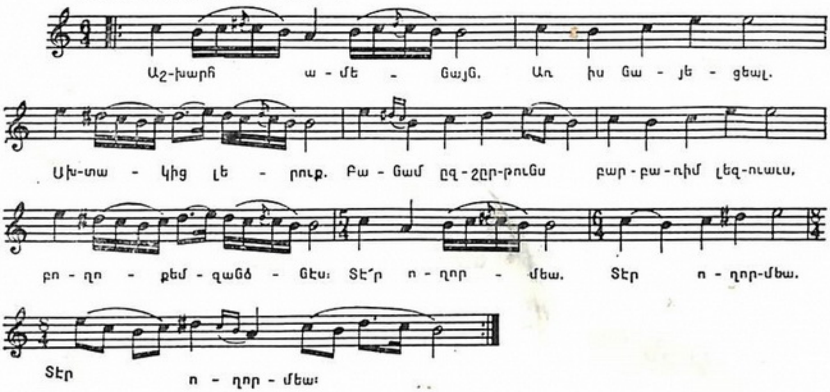
69. «Էլից զօրէնսըն», «Խնամով սիրոյն», «Ճառագայթ փառաց» և «Զար կապանաց» պատկերները ևս նույն եղանակն ունեն։

70. Հաջորդ չորս պատկերները, դարձյալ, նույն եղանակով են գրառված։

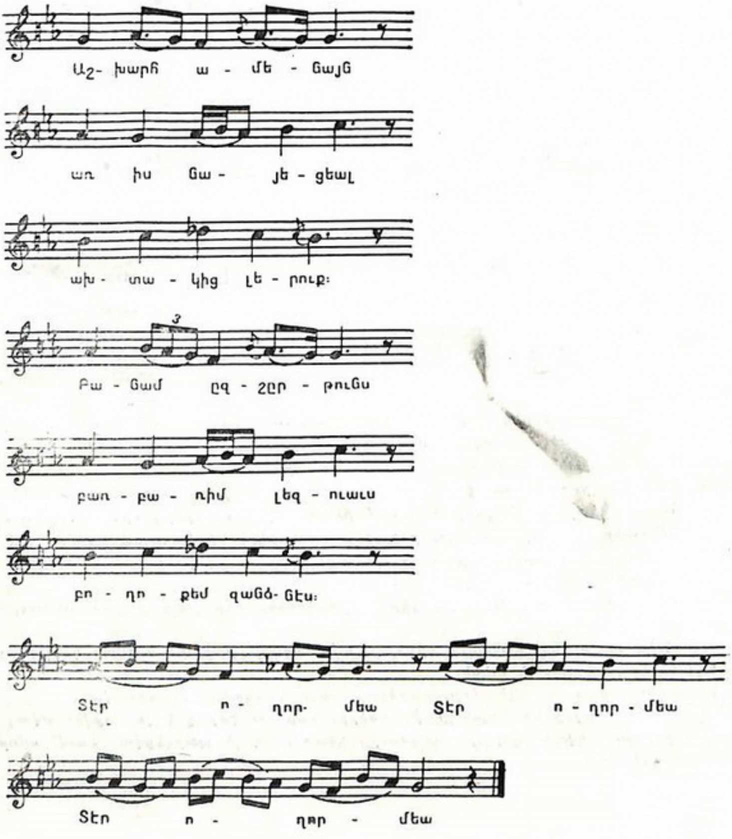
71. Ըստ Ն. Թաշճյանի ձայնագրությունների, նաև սա կարող է կատարվել ավագ ուրբաթ օր, գիշերը («Խոստովան եղերուք» սաղմոսից հետո), ավելի պարզեցված ձևով՝ «Ցորդոր միջակ» ընթացքի մեջ։

ԵՐԳ ԱՌԱՒՕՏԵԱՆ ԺԱՄՈՒ

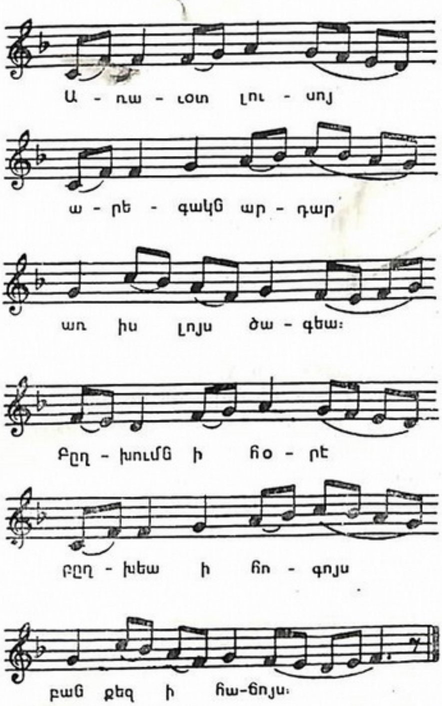
Ծանր ♩ = 52 պարզասիրտ. կղզումով



ԱՇԽԱՐՀ ԱՄԵՆԱՅՆ



ԱՌԱՒՕՏ ԼՈՒՍՈՅ



72. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 88։

73. Այս եղանակն ունեն նաև՝ «Եսուն ըմպել», «Բարբառելով զէլի էլին» և «Աղբերացն անապական» պատկերները։

74. Նույն այս եղանակով են գրառված նաև՝ «Ժողովեալքս ի Հրաժարումն», «Ճանապարհ մոլորելոց» և «Բահ գործեալ երկնաւորացս» պատկերները։

75. Ձայնագրված է Ա տան եղանակով։

76. Սանր տարբերակն ընթանում է Գ տան առաջին եղանակով, միջակ-չափավոր տարբերակը՝ Ա տան եղանակով։

77. Երկուսն էլ ունեն Ա տան եղանակը։

78. Ձայնագրված է Գ տան երկրորդ եղանակով։

79. Սանր տարբերակը գրառված է Գ տան առաջին եղանակով, իսկ միջակը՝ Ա տան եղանակով։

80. Սա ունի նաև Ա տան եղանակով ձայնագրված մի տարբերակ։

81. Սա էլ ունի մի այլ տարբերակ, որ գրառված է Ա տան եղանակով։

82. Բերված են, տե՛ս սույն աշխ., էջ 85, 86։

НЕРСЕС ШНОРАЛИ МУЗЫКАНТ И КОМПОЗИТОР

Н. К. ТАГМИЗЯН

Резюме

Нерсес Шнорали (-Благодатный, 1101—1173 гг.) является одним из блестящих представителей средневековой армянской культуры, крупнейшим поэтом-музыкантом феодальной Армении.

Творческое наследие Шнорали, широкое по охвату явлений, глубокое по содержанию и эстетически ценное по форме, имеет исключительное значение не только для истории армянской, но и всеобщей христианской культуры, особенно восточнохристианской.

Как анализ дошедших до нас средневековых материалов (музыкальных и литературных), так и изучение накопившихся в армянской филологии данных показывают, что Шнорали был не только плодотворным композитором, но и одним из прекрасных певцов-исполнителей, педагогом, теоретиком, эстетом и активным общественным деятелем своего времени.

Композитор Шнорали проявил себя главным образом в области духовного песнетворчества, но его перу принадлежит также ряд необрядовых и, по всей вероятности, светских произведений. Необрядовыми мы называем те произведения, которые хотя и были навеяны религиозными чувствами, однако предназначались не для церковной службы, а для свободного исполнения вне церкви. Выясняется, что из названных произведений Шнорали даже такое объемистое, как поэма «Иисус сын», в свое время рассказывалось нараспев и вперемежку пелось (наподобие эпоса «Давид Сасунский»).

Выделение чисто светских песен в наследии Шнорали связано, в основном, с выяснением одного вопроса: рассказывалась ли нараспев хотя бы часть его загадок. Рассмотрев данный вопрос в общих чертах, мы приходим к выводу, что Шнорали, следуя живым традициям современного ему армянского народного и народно-профессионального (гусанского) искусства, часть своих загадок сочинил, по всей вероятности, в виде светских песен.

В области духовной музыки Шнорали выступил как великий преобразователь. Первым долгом он упорядочил и унифицировал исказившееся и оскудевшее к этому времени церковное пение. Более важно, однако, что своими многочисленными и разнообразными произведения-

ми он практически обогатил богослужение, очистил его от устаревших для XII в. форм и заменил по необходимости ряд архаичных песнопений, а также растянутые речитации псалмов своими сочинениями.

Рука Шнорали коснулась почти всех армянских средневековых музыкально-обрядовых (ритуальных) книг, а некоторые из них были основательно пересмотрены и дополнены им.

Сохранившиеся в средневековых рукописях песни Шнорали поддаются исследованию с точки зрения изучения их словесных текстов и искусства стихосложения, гласовых обозначений и фактуры хазов (невм).

Значительная часть упоминавшихся песен имеется также в сборниках, составленных в прошлом столетии в Эчмиадзине, где их мелодии записаны при помощи знаков новой системы армянской нотописи. Сборники эти, в общем представляя позднесредневековое состояние развития армянского церковного искусства пения, в то же время отражают многие древние и древнейшие слои самого духовного леснетворчества, почему и закономерно их сопоставление с ранними списками.

Обнаружив в названных сборниках более 200 песен Шнорали, мы получили возможность изучить главные жанрово-стилистические отличия большого числа произведений, основные особенности музыкально-поэтической манеры выражения их автора, а также вникнуть в некоторые существенные стороны философии его искусства. Это — стремление к совершенству художественной формы, которое в культовом искусстве увеличивает силу эстетического воздействия; смелое использование жизнеспособных элементов народно-гусанского искусства, которые церковным песнопениям сообщают новые аспекты, иногда даже с точки зрения мировосприятия; и, наконец, развитие стиля свободных, негласовых мелодий, которые, в особенности при использовании ладовой альтерации и хроматизмов, нередко субъективизируя лирические излияния, переносят их в область внутренних переживаний.

Музыкально-поэтическое творчество Шнорали, взятое в целом — одно из своеобразных проявлений гуманистических, ренессансных тенденций XII в.

NERSES CHNORHALI, COMPOSITEUR ET MUSICIEN

N. TAHMIZIAN

Résumé

Nersès Chnorhali (le Gracieux, 1101—1173), dit le Mélode, est l'un des représentants les plus brillants de la culture arménienne médiévale et l'un des plus grands poètes et musiciens de l'Arménie féodale.

L'héritage culturel de Chnorhali acquiert, par l'étendue et la diversité de ses aspects, la profondeur du contenu et la valeur esthétique de la forme, une importance exceptionnelle non seulement pour l'histoire de l'Arménie, mais aussi pour l'ensemble de la civilisation chrétienne (surtout chrétienne orientale).

L'analyse dcs matériaux médiévaux (musicaux et littéraires) arrivés jusqu'à nous et l'étude des données de la philologie arménienne rassemblées montrent que Chnorhali fut un compositeur fécond, un admirable chanteur en même temps que pédagogue, esthéte et théoricien, et l'un des plus actifs hommes publics de son temps.

Comme compositeur Chnorhali est essentiellement l'auteur d'oeuvres religieuses, mais il a composé également un certain nombre d'oeuvres non-rituelles et d'autres encore, vraissemblablement de caractère profane.

Nous considérons comme non-rituelles les oeuvres qui, bien qu'inspirées par des sentiments religieux, n'étaient pas destinées à l'office divin, mais à être chantées librement hors de l'église. Il a été établi que parmi les oeuvres de Chnorhali un poème aussi long que „Jésus Fils" était en son temps raconté d'une voix chantante et en partie chantée (à la manière de l'épopée „David de Sassoun").

La distinction de chants purement profanes dans l'héritage de Chnorhali est liée, principalement à l'éclaircissement d'une question: a-t-on chanté au moins une partie de ses devinettes? L'étude de cette question dans ses traits généraux nous amène à conclure que Chnorhali, fidèle aux traditions vivantes de l'art folklorique et folklorique-professionnel (de goussans) de son époque, a probablement composé une partie de ses devinettes sous forme de chants profanes.

Dans le domaine de la musique religieuse Chnorhali a été un grand réformateur. En premier lieu il ordonna le chant religieux altéré et appauvri à cette époque, l'unifia et l'ennoblit.

Il est plus important de noter cependant qu'il a pratiquement enrichi le service divin par ses chants aussi nombreux que variés, l'a purifié des formes désuètes pour le XII siècle et substitué, au besoin, ses propres oeuvres aux chants archaïques et aux trop longues récitations de psaumes.

Presque tous les livres musico-rituels arméniens médiévaux ont été étudiés par Chnorhali et en grande partie revus et complétés.

Les chants de Chnorhali conservés dans les manuscrits médiévaux ont fait l'objet de recherches du point de vue de l'étude des paroles et de l'art de la versification, des signes modaux et de la facture des khazes (neumes).

Une grande partie de ces chants a trouvé place dans les recueils rédigés au siècle dernier à Etchmiadzine où leurs mélodies ont été transcrites par les signes du nouveau système de notation arménienne. Ces recueils, tout en représentant généralement l'état de l'art de l'exécution du chant religieux arménien dans la période avancée du Moyen Age, nous reportent aussi à un grand nombre de couches médiévales et antiques de la composition des chants cités, ce qui justifie leur collation avec des copies plus anciennes. Ayant découvert dans ces recueils plus de 200 chants de Chnorhali nous avons eu la possibilité d'étudier les principales différences de genre et de style d'un grand nombre d'oeuvres, de même que les particularités importantes de la manière d'expression musicale et poétique de leur auteur et de concevoir certains aspects essentiels de la philosophie de son art: tendance à la perfection de la forme artistique qui dans l'art cultuel renforce l'effet esthétique, emploi audacieux des éléments vivaces de l'art folklorique des goussans qui confèrent un nouvel aspect aux chants religieux, parfois même du point de vue de la conception, et, enfin, développement du style des mélodies libres non-modales qui, particulièrement lors de l'emploi des altérations et des chromatismes subjectivisent quelquefois les épanchements lyriques et les transposent sur le plan des émotions intimes.

L'oeuvre musico-poétique de Chnorhali, prise dans son ensemble, est l'une des manifestations les plus originales des tendances humanistiques de la renaissance du XII siècle.

ՑԱՆԿԵՐ

ՑԱՆԿ ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՍԿԶԲՆԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐԻ

ՁԵՌԱԳԻՐ

(ՀՍՍՀ Մինիստրների Սովետին առընթեր Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի ինստիտուտ «Մատենադարան»)

№№	142	1424	2672	7040	8606
	428	1576	3107	7707	8660
	435	1578	3503	7717	9071
	512	1606	3658	8404	9244
	579	1625	4207	8416	9838
	591	1626	6101	8474	
	752	2092	6136	8542	
	979	2424	6143	8588	

(Փարիզի Ազգային Մատենադարան)

Հայկական ձեռագիր № 79 (օգտվել ենք գրչագրիս՝ Մատենադարանում ստացված մանրաժապավենից)։

ՏՊԱԳԻՐ

Երաժշտական երգեցմունք հոգեորականք. աստուածայնոց և երջանկաց սրբոց վարդապետաց հայոց թարգմանչաց... (շարակնոց խազերով), Ամստերդամ, 1664—65։

Երաժշտական երգեցմունք հոգեորականք..., Կ. Պոլիս, 1742։

Երաժշտական երգեցմունք հոգեորականք..., Կ. Պոլիս, 1815։

Շարական հոգևոր երգոց սուրբ և ուղղափառ եկեղեցւոյս Հայաստանեայց. յօրինեալ ի սրբոց թարգմանչացն մերոց և ի սրբոց Շնորհալւոյն և յայլոց սուրբ հարց և վարդապետաց, Կ. Պոլիս, 1853։

Շարական հոգևոր երգոց սուրբ և ուղղափառ եկեղեցւոյս Հայաստանեայց..., Էջմիածին, 1861։

Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875։

Երգք Ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, 1877։

Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878։

Ներսես Շնորհալի, Թուղթ Ընդհանրական, Էջմիածին, 1865։

Ներսես Լամբրոնացի, Ծովեստ ներբողական պատմագրական բանիւ յաղագս վարուց մեծի հայրապետին տեառն Ներսիսի Կլայեցւոյ հայոց կաթողիկոսի, Էջմիածին, 1865 (կից՝ Շնորհալու Թուղթ Ընդհանրականին, էջ 461)։

Սրբոյն Ներսէսի Շնորհալւոյ Պատմութիւն վարուց, Սոփերք հայկականք, ԺԴ, Վենետիկ, 1854։

Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց (աշխատությամբ Կ. Ա. Մելիք-Օհանջանյանի), Երևան, 1961։

Գրիգոր Տաթևացի, Գիրք հարցմանց, Կ. Պոլիս, 1729։

Գիրք որ կոչի Այսմաւուրք, Կ. Պոլիս, 1730։

Յայսմաւուրք (ըստ կարգի ընտրելագոյն օրինակի Յայսմաւուրաց տէր Իսրայէլի), Կ. Պոլիս, 1834։

Մ. Ավգերյան, Լիակատար վարք և վկայաբանություն սրբոց, Ե, Վենետիկ, 1813 (Վարք սրբոյ հօրն մերոյ Ներսէսի Կլայեցւոյ՝ Շնորհալի Հայրապետի)։
Գարեգին Ա կաթողիկոս, Յիշատակարանք Ձեռագրաց, Ա, Անթիլիաս, 1951։
Հ. Անասյան, Հայկական մատենագիտություն, հատ. Ա, Երևան, 1959 (էջ XXXIX—LXXVI—Մատենագիտական բնագրեր)։

ՑԱՆԿ ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵԶՐԵՐԻ

Ածանցյալ (համաձայնույթ)—альтерированный (лад)—altéré (mode).
Ածանցում—альтерация—altération.
Ասերգ—речитатив—récitatif.
Բաղադրյալ (հնչյունաշար)—хроматический (звукоряд)—chromatique (scala).
Բաղադրում—хроматизация, хроматизм—chromatisme.
Բնական—натуральный—naturel.
Բնուդիր—диатонический—diatonique.
Գծագիր (կշռույթային)—рисунок (ритмический)—dessin (rythmique).
Դարձվածք (մեղեդիական)—мотив—motif.
Ելևէջ—интонация—intonation.
Եղանակ—напев—air.
Ենթաձայն—унтертон, подголосок—unterton <allem>.
Երգահան (կամ, նայած տեղին՝ երգահարդար, և կամ՝ նվագահարդար)—композитор—compositeur.
Զարտուղություն—модуляция—modulation.
Ընթացք—темп—tempo.
Լավ համաստրեցված հնչակարգ—хорошо темперированный строй—système bien tempéré.
Ծորերգ—кантилена—cantilène.
Կառուցվածք—структура—structure.
Կիսահանգաձև—полукаданс—cadence imparfaite.
Կիսաձայն—полутон—demi-ton.
Կշռույթ—ритм—rythme.
Համաձայնույթ—лад—mode.
Հանգաձև—каданс—cadence.
Համաստրեցում—темперация—tempérament.
Հատած—такт—tactus.
Հիմնաձայն (կամ վերջավորող ձայն)—тоника—tonique.
Հիմնանյութ—тема—thème.
Հնչականություն—акустика—acoustique.
Հնչակարգ—строй—système (sonique).
Հնչամաս—регистр—registre.
Հնչաստանդղակ—гамма—gamme.
Հնչերանգ—тембр—timbre.
Հնչյուն—звук—son.
Հնչյունաշար—звукоряд—scala.
Հնչում—динамика—dynamique.
Հորինվածք—композиция—composition.
Ձայն—тон—ton.
Ձայնածավալ—диапазон—diapason.
Ձայնակայք—тональность—tonalité.
Ձայնակապ—лига—ligue.
Ձայնահատ—пауза—repos.
Ձայնամիջոց—интервал—intervalle.
Ձայնաստիճան—ступень—degré.

Ձայնեղանակ—глас—mélodie-type.
Ձև—форма—forme.
Մակձայն—обертон—oberton <allem>.
Մեծալար—мажор—majeur.
Մեղեդի—мелодия—mélodie.
Միաձայն—одноголосный, монодический—monodique.
Նախահարուկ—форшлаг—vorschlag <allem>.
Նրբերանգ—нюанс—nuance.
Նրբերանգավորում—нюансировка—nuancement.
Չափ—метр—mètre.
Չափս—размер—mètre (de tactus).
Պտույտ (մեղեդիական)—фигура (мелодическая)—figure (mélodique).
Վանկային—силлабический—syllabique.
Վերջահարուկ—нахшлаг—nachschlag <allem>.
Վերջնահանգաձև—заключительный каданс—cadence parfaite.
Տեղափոխություն—транспонировка—transposition.
Փոքրալար—минор—mineur.
Քառյակ—четверостишие, куплет—verset, couplet.
Քառյակային (ձև)—куплетная (форма)—couplet (comme forme musicale).

ՑԱՆԿ ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ

Աբել 171, 173
Աբեղյան Մ. 18, 53, 77, 78
Աբգարյան (Աբգար) էմի 91
Աբրահամ, Նահապետ 46, 155, 171, 173, 174, 222
Ադամ 131, 221, 231
Ալիշան Ղ. 11, 17, 18, 27, 32—34, 35, 37, 42, 43, 45, 51, 53
Աճառյան Հ. 24
Աճեմյան Գ. 91
Ամատունի Ս. 18, 34, 37—40, 42, 58
Այվազյան Հ. 91
Անանուն ցուցակագիր 18, 34, 35
Անանիա Շիրակացի 19
Անեցի հեղինակներ 25
Անտոն Անապատական 19, 38, 97
Ապիրատ Պահլավունի 7
Առաքել Բաղիշեցի 25, 32
Առաքել գրիչ 36
Առաքել Սյունեցի 25
Ավետիս Ղլիճենց 32
Ավետիս քհն., նորոգող 36
Ավետիքյան Գ. 18, 34, 37, 89
Ատոմյաններ (Ատոմյանք) 20, 35
Արեշատյան Ս. 16
Աֆրոդիտե (Աֆրոդիտյան) 15

Բագրատունի Աշոտ 19
Բասիլիոս տե՛ս Բարսեղ Կեսարացի
Բարաղամ 32
Բարբադ 23
Բարբեդ տե՛ս Բարբադ
Բարբուդ տե՛ս Բարբադ
Բարսեղ Կեսարացի 26, 72, 74
Բարսեղ Ճոն 12, 19
Բարսեղ, մեկնիչ 17
Բարսեղ Հայրապետ տե՛ս Բարսեղ Կեսարացի
Բեթղեհեմ 39, 157
Բերթելս 23, 24

Գաթրճյան Հ. 72
Գապասաքալյան Գ. 24, 53
Գարեգին, կաթողիկոս տե՛ս Հովսեփյան Գ.
Գևորգ Դ. կաթողիկոս 33
Գևորգ զորավար 40, 57, 167, 234
Գևորգ Սկևռացի 25
Գեորգիոս վկա տե՛ս Գևորգ զորավար
Գիտնական տե՛ս Ստեփանոս Կարմիր Վանեցի
Գողիկ Այրիվանեցի 25
Գրիգոր Անավարզեցի 25
Գրիգոր Աստվածաբան 39, 163
Գրիգոր Լուսավորիչ 19, 26, 39, 86, 125, 126, 233, 234
Գրիգոր Գողիկ 63
Գրիգոր Գ. Պահլավունի, կաթողիկոս 7, 17, 20, 25, 35, 47, 56, 57, 72
Գրիգոր Խլաթեցի 10
Գրիգոր, Մագիստրոս 20, 25, 29
Գրիգոր Նազիանզացի 72
Գրիգոր Նարեկացի 9, 25, 53, 54, 63, 65, 77, 78, 80, 87
Գրիգոր Սկևռացի 25, 26, 35

Գրիգոր Տաթևացի 18, 34, 35
Գրիգոր Տղա 27, 47
Գրիգոր Տրամախոս 74
Գրիգորիս Բ Վկայասեր 72
Գրիգորիս Գ կաթողիկոս 17, 56, 57
Գրիգորիոս, հայրապետ տե՛ս Գրիգոր Լուսավո-
րիչ
Գույումչյան Երմ. 91

Դավիթ Անհաղթ, փիլիսոփա 16, 23
Դավիթ Դվինեցի 20
Դավիթ Մարգարե 19, 24, 31

Եկմալյան Մ. 55, 56
Եղիազար, կաթողիկոս 47
Եվա 89
Եվստաթիոսյանք 40, 163
Երգեցող 11, 17, 18, 25, 55, 90
Երգող տե՛ս Երգեցող
Երզնկացի տե՛ս Հովհաննես Երզնկացի Պլուզ
Եփրեմ տե՛ս Եփրեմ Ասորի
Եփրեմ Ասորի 9, 22, 40, 163
Եփրեմ երաժիշտ, վարդապետ 13, 14

Զարբհանալյան Գ. 28
Զաքարիա 171, 173, 174

Էմին Մ. 27

Թաշճյան Ն. 24, 33, 61, 77, 80, 90, 235
Թամբուրի Հարություն 54
Թեոդոս, թագավոր 38, 97, 233
Թեոդորոս զորավար 38, 113, 233, 234

Իգնատիոս մեկնիչ 17
Իգնատիոս, հայրապետ 39, 161
Իսահակ, հայոց հայրապետ 39, 143
Իսրայել 18

Լիմոնճյան Հ. 90
Լուսավորիչ տե՛ս Գրիգոր Լուսավորիչ

Խանչյան Լ. 91
Խաչատուր Էրզրումեցի 14, 24
Խաչատուր Կեչառեցի 25
Խաչատուր կրոնավոր 36
Խաչատուր Տարոնեցի 25, 26
Խաչկոնց Գ. 76
Խոստիկյան 36
Խոսրով Ապրվեզ 23
Խոսրով Մեծ 24
Խոսրով Նուշիրվան 23
Խոսրովիդուխտ 19, 59

Կաղ ալևոր 30
Կարապետ 86

Կիռ Մանուել, կայսր 26, 27
Կիրակոս 20
Կիրակոս Գանձակեցի 18, 23, 28, 30, 31, 34
35, 37, 38, 41, 42
Կիրակոս վրդ. Երզնկացի 26
Կյուրեղ, Երուսաղեմի հայրապետ 38, 115
Կոմիտաս 29, 53, 54, 59, 59, 60, 65, 66, 72,
78, 87, 90, 91, 93, 234
Կոմիտաս Աղցեցի 19, 60
Կոմիտաս կաթողիկոս տե՛ս Կոմիտաս Աղցեցի
Կոնիբիր 44
Կոստանյան Կ. 18, 19, 40
Կրումբախեր 14
Կուշնարյան Քր. 24, 44

Հակոբ Կլայեցի 26
Հակոբ Ղրիմեցի 10
Հակոբ, Մծբնա հայրապետ 35, 38, 39, 155,
157, 234
Հակոբ Սանահնեցի 20
Հակոբ Սսեցի 18, 34, 35, 39
Հակոբյան Էդ. 45
Հայաստանեայք 26
Հայկազյանք 174
Հացունի Վ. 31
Հեգել 30
Հեթում 11
Հեղինե 229, 230,
Հիսարլյան Ար. 91
Հովասափ 32
Հովհան Մանդակունի 19
Հովհան (Հովնան) Մարգարե 35, 38, 59, 69,
105, 106, 108—110, 233, 234
Հովհան Ոսկեբերան 21, 39, 69, 70, 74, 77,161
Հովհան Օձնեցի 19
Հովհաննես Երզնկացի Պլուզ 25, 26, 30, 35,37
Հովհաննես, Երուսաղեմի հայրապետ 38
Հովհաննես Մկրտիչ 19, 26, 39, 142, 143
Հովհաննես Սարկավագ, վարդապետ 20, 25, 60
Հովհաննիսյան Էդ. 72
Հովսեփ 132
Հովսեփյան Գ. 18
Հովսեփ երաժշտապետ 22
Հռիփսիմյանք 19, 20, 65
Հուդա 59, 130
Հուղիտա 20

Ղազար 19, 27, 36, 121
Ղևոնդյանք 20, 40, 59, 93, 165

Ճեմճեմյան Հ. Ս. 14, 36, 47

Մագիստրոս տե՛ս Գրիգոր Մագիստրոս
Մանուկ տե՛ս Ստեփանոս Կարմիր Վանեցի
Մատթեոս Ծարեցի 32
Մարիամ 113, 118, 151

Մելիքյան Ստ. 54
Մեսրոպ Մաշտոց 19, 35, 54, 58
Միանսարյան 76
Միխայել Ասորի 26
Միխայել պատրիարք տե՛ս Միխայել Ասորի
Միհր 77
Մխիթար Այրիվանեցի 25
Մխիթարյաններ (Վիեննայի) 36
Մկրտչյան Հ. 40, 57
Մնացականյան Աս. 31
Մովսես Խորենացի 19, 59
Մովսես կաթողիկոս 23
Մովսես, Մարգարե 52, 64, 123, 231
Մովսես Սյունեցի 12
Մովսես քերթող 25

Նահապետ Քուչակ 30
Ներսես 30
Ներսես Լամբրոնացի 7, 9, 12, 18, 25, 34, 47, 74, 77
Ներսես Մեծ 26, 37
Նիկողայոս, հայրապետ 26, 37
Նինվեացիք 35
Նոյ 171, 173, 174

Շահ-Նամե 23
Շեստակով Վ. Պ. 16

Ոսկան վարդապետ 14, 52
Ոսկյաններ (Ոսկյանք) 20, 35

Չամչյան Մ. 26, 45, 47, 91
Չերչյան 91
Չիլինկիրյան Լ. 91

Պալասանյան Ս. 29
Պատմագրյան Ա. 54, 55
Պետրոս Գետադարձ, կաթողիկոս 19, 25, 37
Պետրոս առաքյալ 19, 38, 69, 92, 99, 100—102, 233, 234
Պետրոս Ղափանցի 92
Պիղատոս 131
Պողարյան Ն. 44, 46
Պողոս առաքյալ 19, 38, 69, 92, 99, 233, 234

Ջուլհայան Գր. 91

Ռոմանոս Երգեցող 9, 17

Սանդուխտ 20
Սահակ (Իսահակ) 222
Սահակ Ձորափորեցի 19
Սահակ Պարթև 19, 39, 52, 58, 59
Սահակադուխտ 25
Սայաթ-Նովա 54
Սասունցի Դավիթ 32
Սարգիս երգիչ 23
Սարգիս երեց 11, 18, 34—39
Սարգիս մեկնիչ 17
Սարգիս զորավար 40, 167, 233, 234
Սարգիս Սևանցի 20
Սարկաշ տե՛ս Սարգիս
Սիմեոն Երևանցի 92
Ստեփանյան Ս. 91
Ստեփաննոս 86, 87
Ստեփանոս Ապարանցի 19
Ստեփանոս գրիչ 24
Ստեփանոս Կարմիր Վանեցի, վարդապետ 7, 17
Ստեփանոս Ձիգ Ջուղայեցի 18, 19, 34, 35
Ստեփանոս Նախավկա 36
Ստեփանոս Սյունեցի Ա 19, 35
Ստեփանոս Սյունեցի Բ 12, 19, 25, 35
Ստեփաննոս Ուլնեցի 40, 164, 234
Սրիկ Կոստանդ 25
Սրվանձտյան Գ. 29
Սուրենյան Կ. 234, 235
Սուքիասյաններ 20

Վահան Գողթնեցի 19
Վարդան 60
Վարդանանք 17, 40, 47, 60, 165
Վարդան Արևելցի 25, 26
Վելեշ Է. 9

Տալյան Շ. 54
Տայան Ղ. 91
Տաշյան Հ. 21, 36, 44, 46, 54
Տեր-Միքայելյան Ն. 11, 19, 36, 40
Տնտեսյան Ե. 24, 53, 91
Տրդատ, թագավոր 38, 98, 233, 234

Ութթիե Հ. Պ. 14

Փեշտմալճյան Գ. վ. 18

Քերթող 17

Օրբելյան Ս. 12
Օրմանյան Մ. 17, 56

Ֆախլաբադ տե՛ս Բարբադ
Ֆինկ, պրոֆեսոր 36
Ֆիրդուսի 23
Ֆելիքս Նև 9

ՑԱՆԿ ՏԵՂԱՆՈՒՆՆԵՐԻ

Ակն 54
Անկյուրիա 27
Անտիոք, երկիր 7
Արևելյան տուն 10
Արքակաղին, վանք 8

Գրոտաֆերատա 90

Դրազարկ, վանք 7, 22

Եդեսիա 20
Երևան 54, 91
Երուսաղեմ 38, 39, 52, 61, 230
Եփրատ 8

Զմմառի վանք 33, 46

Էջմիածին 33, 66, 90

Թաբոր լեռ 145, 146, 147
Թեղենյաց վանք 10

Իսրայել 222

Ծովք, դղյակ 7, 8

Կարմիր վանք 7, 8, 17, 27
Կաֆա 66
Կիլիկիա 14, 21, 22, 44, 72, 74, 78, 83
Կիլիկյան պետություն 21
Կիպրոս 235
Կոստանդնուպոլիս (Կ. Պոլիս) 26, 42, 72
Հայաստան 7, 8, 10, 26, 27, 30, 43, 54, 80, 83, 86, 91, 98, 234
Հայկական Կիլիկիա 21, 83
Հիզան 36
Հին Երևան 54
Հռոմկլա 7, 8, 13, 31
Հունաստան 234

Մաքենյաց վանք 10
Մերձավոր Արևելք 26
Մլիճո վանք 8
Մծբին 39, 234

Շողակաթ 19

Նինվե 109, 110

Պարսկաստան 23
Պիրեյ, քաղաք 234

Սամոսատ 76
Սև լեռներ 8
Սեբաստիա 17
Սիոն (Սիովն) 122, 155, 157, 210, 216
Սիսական 12
Սկեռա 8
Սուրխաթ 42, 46

Վան 65
Վարագ 19, 39, 154
Վիեննա 36, 39, 43, 154
Վրաստան 26

Տարոն 7
Տիգրոն 23, 29
Տլուք, գավառ 7

Քեսուն 7
Քորինիա, թաղամաս Պիրեյ քաղաքի

Ֆրանսիա 14

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ուսումնասիրություն 7
Բնագրեր 95
Ծանոթագրություններ 233
Ամփոփում *(ռուս., ֆրանս.)* 238
Ցանկեր 242

НИКОГОС КИРАКОСОВИЧ ТАГМИЗЯН

ՆԻԿՈՂՈՍ ԿԻՐԱԿՈՍԻ ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻՆ ԵՐԳԱՀԱՆ ԵՎ ԵՐԱԺԻՇՏ

Տպագրվում է Մաշտոցի անվան Մատենադարանի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր Ս. Ա. ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ
Նկարիչ Հ. Ն. ԳՈՐԾԿԱԼՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչ Մ. Վ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ

ՎՖ 05213   Հրատ. 3899   Պատվեր 427   Տպաքանակ 2000

Հանձնված է արտադրության 15/V 1973 թ., ստորագրված է տպագրության 26/XII 1973 թ., տպագրական 15,5 մամուլ, հրատ. 17,0 մամուլ, պայման. 21,7 մամուլ, թուղթ № 1, 70×108 1/16
Գինը 2 ռ. 10 կ.

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչության տպարան, Երևան, Բարեկամության 24

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ
FL0073183

А III/4112