

**ԳՈՂԹԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻՑ ՄԻՆՉԵՎ ՎԵՐԱՆՈՐՈԳՈՒԹՅՈՒՆ.
ՆՈՐԱՀԱՅՏ ՆՄՈՒՇՆԵՐ ԱՐՄԱՇԻ ՎԱՆՔԻ ՁԵՌԱԳՐԵՐՈՒՄ**

ԱՍՏԴԻԿ ՄՈՒՇԵՂՅԱՆ*

Հղման համար. Մուշեղյան, Աստղիկ: «Գողթան երգարվեստից մինչև Վերանորոգություն. նորահայտ նմուշներ Արմաշի վանքի ձեռագրերում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 39-66.
DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-39

Արմաշի երգչական ավանդույթը հիմնարար նշանակություն ունի հայ հոգևոր երաժշտարվեստում: Պահպանված ձեռագրերի ուսումնասիրությունը, գրված Նոր հայկական ծայնագրությամբ հայտնի երաժշտապետ Համբարձում Չերչյանի և նրա աշակերտների ջանքերով, թույլ է տալիս բացահայտել բազմաթիվ արժեքավոր ծայնագրություններ: Այս առումով հատկապես ցուցելի են հայ հոգևոր երգարվեստի զարգացման երկու նշանակալի փուլերը ներկայացնող նորահայտ շարականները՝ երկու «գովքերը»՝ նվիրված հայ հերոս-վկաներին: Դրանցից առաջինը «Ջարմանալի է ինձ» շարականն է, որը վերագրվում է առաջին կին հիմներգուներից մեկին, փառապանծ Գողթան երգիչների շառավիղ Խոսրովիդուխտին (Ը դ.), որը նա նվիրել է իր եղբոր՝ իշխան Վահան Գողթնացու հիշատակին: Երկրորդը «Երգեմք ձեզ զերգս» շարականն է Սուրբ Ղևոնդյանց քահանաներին նվիրված կանոնից, որ պատկանում է Ս. Ներսես Շնորհալու գրչին (ԺԲ դ.): Այս երկու գլուխգործոցների երաժշտական բաղադրիչների մանրակրկիտ քննությունը հաստատում է, որ դրանք արժանահավատ նմուշներ են, որ պարփակում են հայոց երգարվեստի առավել հին և իսկատիպ շերտեր:

Համեմատական աշխատանքի ընթացքում այլ երաժիշտների՝ Ն. Թաշճյանի և Ե. Տնտեսյանի համանուն ծայնագրություններում, մենք բացահայտել ենք բազմաթիվ խրթնաբան և չափազանց զարդոյություն երաժշտական դարձվածքներ, որ շարականների երաժշտական հյուսվածք են ներմուծվել հետագա դարաշրջաններում:

Մեր ուսումնասիրության կարևոր եզրահանգումներից է այն, որ շարականների երաժշտական բաղադրիչներին բնորոշ մի շարք առանձնահատկություններ՝ իմպրովիզացիոն բնույթը, գրական տեքստի վանկերի համեմատաբար ազատ երկարաձգումները, ծայնեղանակային մի քանի կառույցների համադրումները, դիթամ-ինտոնացիոն հարուստ նկարագիրը, սեկվենցիոն դարձվածքները, զարդարանքները, աշխարհիկ-գուսանական արվեստից ներթափանցած տարրերը, շատ բանով կանխադրում են հայկական տաղային արվեստի հետագա զարգացումը: Նախորդ երկու շարականների երաժշտաբանաստեղծական լեզվին բնորոշ հատկանիշները նորովի են մեկնաբանվել ու միջնադարում՝ այսպես կոչված Վերանորոգության շրջանում, բոլորովին այլ ժանրում գրված ստեղծագործության մեջ: Նրա գրական տեքստի համար հիմք է ծառայել «Երգեմք ձեզ երգս» շարականի տներից մեկը, որի համար Անանուն հեղինակը հորինել է Սրբոց Մարտիրոսաց «Իսկ ի հեղմանէ արեան ձերոյ» *մեղեդին*, որը մեծակերտ-զարդարական ոճի բնորոշ նմուշ է:

Տարբեր դարաշրջաններում և ժանրերում ստեղծված նշյալ հոգևոր ստեղծագործությունները կազմում են մի եռամիասնություն՝ լրացնելով հայ հոգևոր երգարվեստի մարտիրոսագրության յուրատիպ շարքը: Դիտարկված երեք երգերի երաժշտական բաղա-

* Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի ավագ գիտաշխատող, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, a.musheghyan@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 10.12.2024, գրախոսելու օրը՝ 10.02.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

դրիչները միավորվում են ոճական, ծայնեղանակային, մեղեդիական-դարձվածաբանական և մի շարք այլ ընդհանրություններով, փաստ, որը թույլ է տալիս ի հայտ բերել որոշակի տիպաբանական ընդհանրություններ:

Արմաշական երգչական ավանդույթին պատկանող «Ջարմանալի է ինձ», «Երգեմք ձեզ» շարականները և «Իսկ ի հեղմանէ» *մեղեդին*՝ նվիրված Հայ Առաքելական Եկեղեցու մարտիրոսացած սրբերին, նոր երաժշտական հուշարձաններ են, որ վերակերտում են հայ մոնոդիկ երաժշտարվեստի ուղին՝ հնագույն Գողթան երգիչներից մինչև ուշմիջնադարյան Վերանորոգություն:

Քանալի քաներ՝ Գողթան երգարվեստ, Խոսրովիդուխտ, Ս. Ներսես Շնորհալի, Անանուն հեղինակ, Վերանորոգություն, գովք, *մեղեդի*:

Ներածություն

Արմաշի վանքի երգչական ավանդույթը ձևավորվել է պոլսահայ անվանի երաժիշտ Համբարձում Չերչյանի ջանքերով, որն անուրանալի վաստակ ունի հայ երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ, և ԺԹ դարի կեսերին առաջիններից մեկն է ձեռք զարկել բանավոր ավանդույթով փոխանցված հայ ժողովրդի հարուստ երաժշտական ժառանգությունը պահպանելու գործին: Հ. Չերչյանի ծայնագրած կոթողային աշխատությունների թվին են պատկանում «Շարակնոցը», «Ժամագիրքը» և այլ ժողովածուներ, որ ընդգրկում են բացառիկ կարևորություն ունեցող երաժշտական նյութ և որպես սկզբնաղբյուրներ հիմնաքարային նշանակություն ունեն հայ հոգևոր երգեցողության համընդհանուր ուսումնասիրման դիտանկյունից: Մեր կատարած քննությունը և բնագրագիտական-համեմատական վերլուծությունը մյուս գրառումների հետ (Ն. Թաշճյան, Ե. Տնտեսյան) թույլ է տալիս եզրակացնել, որ Հ. Չերչյանն առաջնորդվել է բացառապես **քննական ոգով**՝ հանդես բերելով աղբյուրագիտական հիմնավոր իմացություն: Ահա այս ժողովածուներից է, որ Արմաշի վանքի ժառանգավորաց վարժարանի, ապա նաև Դպրեվանքի աշակերտները կատարել են իրենց ընդօրինակությունները՝ ստեղծելով երգչական մի ամբողջ ավանդույթ ներկայացնող ձեռագրական ժառանգություն, որի հետազոտումը թույլ է տալիս բացահայտել բազմաթիվ արժեքավոր ծայնագրություններ՝ շարականներ, տաղեր և մեղեդիներ, որոնց մինչ այժմ հայտնի տարբերակները գերծ չեն ուշմիջնադարյան ազդեցությունից:

Այս առումով մեծապես կարևոր են հայ հոգևոր երգարվեստի զարգացման երկու կարևորագույն փուլերը ներկայացնող «Ջարմանալի է ինձ» (Ը դ.) և «Երգեմք ձեզ գերգս» (ԺԲ դ.) շարականները: Այս ստեղծագործություններին ժամանակագրական առումով մի քանի դար է բաժանում, սակայն դրանք զարմանալիորեն հարազատ են իրենց երաժշտաբանաստեղծական կերտվածքով ու ոճական մի շարք առանձնահատկություններով: Նշված շարականների քննությունը կատարել ենք ըստ Արմաշի հավաքածուի ձեռագրերից մեկի, որ պահվում է Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի Նորագույն հավաքածոյում (ձեռ. N 96): Այս տեսքում տեղ գտած ծայնագրություններն ընդօրինակել է Տ. Խորեն քին. Պապայանը Արմաշի դպրեվանքի աշակերտության ընթացքին՝ երաժշտության ուսուցիչ Համբարձում Չերչյանի ղեկավարությամբ (1885 թ.):

Վահան Գողթնացուն նվիրված «Զարմանալի է ինձ» գովքը

Վահան Գողթնացուն նվիրված «Զարմանալի է ինձ» շարականն ավանդաբար վերագրվում է Խոսրովիդուխտին (Ը դ.), որն այն հորինել է հանուն հավատի նահատակված իր եղբոր հիշատակին. «ասի անգիր ասանդութեամբ, թե քոյր երանեալ նահատակին երգեալ իցե զայս», - գրում է Գ. Ավետիքյանը [9, էջ 592]: Շարականի հեղինակին վերաբերող որոշ վերապահումներ է ունեցել Ղ. Ալիշանը, ըստ որի՝ եթե չլիներ ավանդությունը, ապա երգի հեղինակ կարող էր համարվել Սահակադուխտ Սյունեցին (Ը դ.): Այս կարծիքին են հակվել Մ. Օրմանյանը [36, էջ 868], Գ. Հակոբյանը [18, էջ 171] և Հ. Բախչինյանը [10, էջ 132]:

Մեր բազմադարյան երգաստեղծության մեջ երկու ազնվագարմ տիկնայք կան՝ հոգևոր երգերի հեղինակ, երկուսն էլ՝ Սյունյաց լեռնական աշխարհից: Մեկը՝ «մեծանուն Հայ երգուի» [3, էջ 196] Սահակադուխտն էր, իսկ մյուսը՝ «Հայկուի գերագոյն գուսանն» [3, էջ 196] Խոսրովիդուխտ իշխանուհին: Նշանակալի է նրանց դերը ոչ միայն որպես երաժշտաբանաստեղծական զգալի ժառանգություն թողած արվեստագետներ, այլև որպես պատմականորեն առաջին կին շարականագիրներ, որոնք իրենց ստեղծագործական գործունեությամբ հայտնի են եղել դեռևս Ը դարում: Այս առումով նրանք մեկ դարով կանխում են բյուզանդացի հայտնի երաժիշտ-բանաստեղծ և հիմներգու, միանձնուհի Ս. Կասիա Կոստանդնուպոլսեցուն և նրա արվեստը (Թ դար)¹, միակ կինը, որի ստեղծագործությունները կանոնացվել են Ուղղափառ եկեղեցու կողմից²:

Անշուշտ, գեղարվեստական բարձր արժանիքներով օժտված «Զարմանալի է ինձ» շարականը կարող էր գրված լինել մեր փայլուն կին հիմներգուներից և՛ մեկի, և՛ մյուսի կողմից: Սակայն մենք պաշտպանում ենք ավանդական տեսակետը, այն է, թե՛ հեղինակը Խոսրովիդուխտ իշխանուհին է, որը պատմական Գողթն գավառի ծնունդ էր, հայ հին հռչակավոր գուսան-վիպասանների՝ Գողթան երգիչների շառավիղը: Ստեղծագործությունը, որ Ղ. Ալիշանը բնութագրել է իբրև «ծնունդ չքնաղ մտաց և սրտի» [3, էջ 194], կանոնացվել է Հայ եկեղեցու կողմից (չնայած որ հեղինակն աշխարհիկ անձնավորություն էր): Այն բնութագրվել է իբրև «գովք» կամ ողբ. նորերս Հ. Բախչինյանը, հղելով բանաստեղծական տողերը, մի նոր մեկնություն է տվել նրա ժանրային հատկանիշին՝ այն կոչելով «հոգևոր ներբողական երգ» [10, էջ 134]:

Գովքն իր ուրույն երաժշտաբանաստեղծական կերտվածքով ու մեղեդու ծավալման իմպրովիզացիոն բնույթով, գործիքային տարրերի ներառմամբ և զարդուլորուն ոճով նոր խոսք էր Ը դարի երգարվեստում: Շարականի երաժշտական բաղադրիչը՝ ծանոթ հետազոտողներին լոկ Ն. Թաշճյանի ծայնագրությամբ [20, էջ 879], արժանացել է հանգամանալից քննության [38, էջ 115-116, 39, էջ 276-279, 14, էջ 192-196, 7, էջ 166-169]: Բ. Քուշնարյանը, բնութագրելով ստեղծագործության ոճը, նշել է, որ ինտոնացիոն կառուցվածքով, զարգացման մասշտաբներով և շարադրանքի առանձնահատկություններով այն միջին տեղ է գրավում վաղ միջնադարյան շարականների և զարգացած ավատատիրության

¹ Այս կարևոր փաստն ընդգծում են Է. Շիրինյանը [31] և Աբել քին. Մանուկյանը [26]:

² Երգաստեղծ կանանց՝ Խոսրովիդուխտի, Սահակադուխտի և Կասիայի մասին տե՛ս [8, էջ 356-358]:

դարաշրջանի ծավալուն ծորերգային շարականների միջև: Վերջիններիս դրանք մոտ են իրենց զարգացման թափով, յուրիյացիաների և մոդուլյացիաների առկայությամբ [38, էջ 115]: Ռ. Աթայանը, շարականը համարելով իմպրովիզացիոն սկզբունքի կիրառման կատարյալ օրինակ, մատնանշում է յուրիյացիաների առատությունը, ձայնեղանակային և ձայնակարգային փոփոխությունները և մետրական լիակատար ազատությունը՝ զուգահեռելով ստեղծի տիպի բազմաճյուղ շարականների հետ [40, էջ 247-248]: Ն. Թահմիզյանը «Ջարմանալի է ինձ» շարականի ընդլայն վերլուծության մեջ ընդգծել է հորինվածքի՝ մեղեդիական առանձին կտորների ազատ զարգացման սկզբունքի վրա հիմնված լինելու հանգամանքը, որից ելնելով էլ ստեղծագործության ձևը բնորոշել է որպես «պոեմ» կամ «ֆանտազիա» [14, էջ 194]: Գիտնականի մանրագնին քննության մեջ հստակ զատորոշվում են մեղեդիական գծի գլխավոր առանձնահատկությունները՝ գրական բնագրի կառուցվածքից անկախ դիմքը, բազմահնչյուն զարդոլորումները, գործիքային տիպի բարդ անցումները, ելևէջի սահուն ամբարձումների ու անկումների ճարտար կիրառումը, «որոնք ստեղծագործությանը հաղորդում են պերճ վոկալիզի նկարագիր» [14, էջ 194]: Ուսումնասիրողները նշել են նաև շարականերգության մեջ ի հայտ եկած նորույթը՝ երկթեմա կառուցվածքը [38, էջ 115, 14, էջ 195]: Ա. Արևշատյանի համոզմամբ՝ երգը հենց սկզբից հորինված է եղել որպես աշխարհիկ ողբ՝ հիմք դնելով ինքնուրույն մի ավանդույթի, իսկ նրա ժանրային պատկանելությունը «Մանկունք» երգատեսակին ակնհայտորեն ուշ շրջանի իրողություն է և պայմանական բնույթ է կրում [7, էջ 166, 37, էջ 128-132]: Ըստ Մ. Նավոյանի՝ մինչև Ժ դարը երգաստեղծության ոլորտում աշխարհիկ ազդեցությունների արդյունքը կարող է համարվել Խոսրովիդուխտի ողբը. խոսքն այստեղ վիպական ոլորտի, գուսանական արվեստի մասին է [29, էջ 72-73]:

Առանձին դիտարկման խնդիր է գույքի ԲՁ ձայնեղանակային նշումը, որն ուսումնասիրողների կողմից տարբեր կերպ է մեկնաբանվել: Ե. Տստեսյանի կարծիքով՝ այս երգերը «իրենց համար յատուկ եղանակ ունին» [34, էջ 66]: Բ. Քուշնարյանը ձայնեղանակը համարում է հիպոդորիական ձայնակարգի և համանուն կրկնակի ձայնակարգի համադրություն [38, էջ 115], իսկ ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ ձայնեղանակը հանդիսավոր օրերի ԲՁ կանոնազույգներից եկող բուն հին եղանակի (ԲՁ-ԳՁ-ԳԿ) կիրառումներից մեկն է, ավելի ճիշտ՝ ԲՁ-ի մի ավելի անխառն ձև [12, էջ 47, 14, էջ 194]: Լ. Հակոբյանը ձայնեղանակային նշումը բացատրում է որպես կանոնական Ութձայնի սահմաններից դուրս չգալու անհրաժեշտության արդյունք [19, էջ 72, հմմտ. նաև 67-68], իսկ Ա. Արևշատյանը գտնում է, որ գույքի ձայնեղանակը պատկանում է ԴԿ ստեղծին [7, էջ 166-167]³:

Քննությունը ցույց է տալիս, որ երկը կառուցված է ԳԿ և ԳԿ դարձվածք ձայնեղանակների համադրության սկզբունքով, ինչը հայ շարականերգության մեջ արդեն գործածվել էր Ս. Հովհաննես Օձնեցի հայրապետի հեղինակած «Նահատակ բարի Քրիստոսի» Օրինության մեջ (Կանոն Ստեփանոսի Նախավկայի, Ա պատկեր):

³ Մեկ այլ տեղ Ա. Արևշատյանը նշում է՝ «ավելի մօտ է Դ կողմ ձայնեղանակի ոլորտին» [7, էջ 168]:

Հարկ ենք համարում նկատել, որ հայ հոգևոր երգաստեղծության մեկ այլ կարևոր սկզբնաղբյուրներից մեկում՝ Ե. Տնտեսյանի «Ձայնագրեալ Շարականում», «Ջարմանալի է ինձ» երգը բացակայում է, ինչը նրա ստեղծագործության հետազոտող Հ. Ութիջյանի կարծիքով առավելաբար պայմանավորված է տպագրության ընթացքի հետ կապված այլևայլ խնդիրներով (նշենք, որ բացակայում են այլ շարականներ ևս, որոնց թվում է նաև ծանր զարդուորուն ոճի «Այսօր երեւումն» Խաչվերացի Համբարձին): Այս պարագային գիտնականը կարծում է, որ անհրաժեշտաբար պետք է հիմնվել այլ աղբյուրների վրա. “Of the remaining omissions, certain hymns – such as the highly-melismatic hymns *Aysōr erewumn* and *Zarmanali ē inj* – will necessarily have to be adopted from other sources” [41, էջ 197]:

Արդ, Արմաշի երգչական ավանդույթում գրառված «Ջարմանալի է ինձ» գովքը ներկայանում է մի նոր պատումով, որը Հ. Չերչյանի ձայնագրության ընդօրինակումն է.

ՄԱՆԿՈՒՆԵ ԲԶ
ՎԱՅԱՆԱՅ ԳՈՂԹՆԱՑԻՈՅՆ
«ՋԱՐՄԱՆԱԼԻ Է ԻՆԶ»

Ջար - մա - նա - լի է
ինձ
քան
ըզ -
երգս
ե -
ռա - ժը - տա - կա -
նաց
ձայնս
ող - բոց
ըոց
հըն - չը
մունք.

*) կամ



Անհրաժեշտաբար պետք է փաստենք, որ նախորդ ուսումնասիրողների առաջ բերած ռճական առանձնահատկությունների մի մասը և ծայնեղանակային նկարագիրը վերաբերում են նաև արմաշական նմուշին: Սակայն համեմատական-վերլուծական աշխատանքը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ վերջինս զերծ է արդեն նկատված այն երկարաբանություններից, որ Ն. Թահմիզյանը պայմանավորում էր **ինքնարտահայտման** իմպրովիզացիոն բնույթով [39, էջ 278, 14, էջ 195]: Նորահայտ տարբերակից պարզորոշ կերպով երևում է, որ դրանք կարող էին և չլինել, - այս դեպքում ստեղծագործության մտահղացքն առավել ամբողջական է դիտվում: Բացի այս, արմաշական օրինակում զեղչված են մի քանի բազմահնչյուն կազմավորումներ ու գործիքային բնույթի գամմայատիպ անցումներ (տե՛ս Թաշճյանի օրինակի «*հնչմունք*» և «*Վահան*» հատվածները): Խոսքը վերաբերում է, հատկապես, «*Ջարմանալի է ինձ*», «*Երաժշտականաց*», «*Կեր*» և այլ բառակապակցություններին, որոնց համապատասխանող երաժշտական հատվածները արմաշական նմուշում առավել կոմպակտ են, լակոնիկ և զերծ են միակերպ ինտոնացիոն բանաձևերի բազմակի կրկնություններից:

Արմաշական նմուշը, առհասարակ, վավերացվածի համեմատ ազգակցության եզրերով հանդերձ, ըստ էության միանգամայն նոր և ինքնուրույն նմուշ է՝ մինչ այս բացառապես անձանոթ ելևէջումներով, որտեղ վերոհիշյալ **ինքնարտահայտման** տարրը բոլորովին այլ դրսևորումներ և երանգավորումներ է ձեռք բերում:

Քերթվածի գաղափարական բովանդակությունն ու ժանրային հատկանիշը լիակատար արտացոլում են գտել ոչ միայն ամբողջ երաժշտական հորինվածքում, որին բնորոշ է ծորերգային, զուսպ-ասկետական բնույթը, այլև այն բաղկացնող երաժշտաարտահայտչամիջոցների համակարգում: Դրանց շարքում ամենաբնութագրականներից մեկը «հառաչանքի» սկզբնական մոտիվն է, որը ձեռք է բերում լայտմոտիվի նշանակություն: Նրա փոխակերպումները կետ-գծայինից մինչև «լուբարդյան» ռիթմ, փոքր սեկունդայից մինչև կվարտա ինտերվալ, ուժգնացնում են անձնական վերապրումների աստիճանական շղթան՝

լին տվայտանքներից վերաճելով դրամատիկ պոռթկման՝ հատկապես շարականի վերջնամասում (տե՛ս կվարտա թոփջային ինտերվալով սկսվող հատվածը)⁴:

Եթե շարականի ծայնեղանակային կառույցին բնորոշ վերոնշյալ առանձնահատկությունը՝ ԳԿ-ԳԿ դարձվածք ծայնեղանակների հարաբերակցության առումով, Ն. Թաշճյանի օրինակում երևակվում է երկու տարբեր հիմնանյութերի ցուցադրման մակարդակով, այն էլ երաժշտական շարադրանքի երկու տարբեր մասերում⁵, ապա արմաշական տարբերակում նշյալ համադրությունն ի հայտ է գալիս հենց շարականի սկզբնական պարբերության մեջ՝ «*ինձ*» բառին համապատասխանող հատվածում, երբ անսպասելիորեն հայտնվում է ԳԿ դարձվածքը: Այստեղ հույժ կարևոր է հիշատակել Հ.Կ. Տեր-Սահակյանի արած անչափ դիպուկ և հրաշալի դիտողությունը հեղինակային «*ես*»-ի առիթով, որն «անակընկալ մ'է բոլորովին. նոր շարադրութիւն մ'է կարծես հին քերթումներու մէջ նետուած» [33, էջ 406]⁶: Նրա կարծիքով, մեր գանձասացներից ոչ ոք «գեղեցիկ հանդգնութիւն» չպիտի ունենար «սրբազան երգի,... եկեղեցւոյ մը մէջ» այդքան հանդիսավոր կերպով ներկայացնելու իր «*ես*»-ը: Ահավասիկ, քերթվածի սույն բնագրային դերանունը մեր գովքի մեջ ստացել է իրեն համահունչ մի մարմնավորում, որով սեփական անձի շեշտադրումը երաժշտական բաղադրիչում կատարվում է մեկ այլ՝ ԳԿ դարձվածք ծայնեղանակին հատուկ վերջավորող դարձվածքի կիրառմամբ, որ հանդիպում է երկիցս (նույնական կրկնությամբ՝ «*ծայնս*» բառին համապատասխանող հատվածում): Հենց այս ինտոնացիոն կառույցին հատուկ հուզական խոր արտահայտչականությամբ է⁷, որ լիովին դրսևորվում են հեղինակ-անհատին համակած վշտագին զգացումները:

Արմաշական տարբերակի ամենաառինքնող և հուզախոռով մասերից է «*երաժշտականաց ծայնս*» հատվածը, որը բաղկացած է երեք տարբեր, սակայն մեկ միասնական ամբողջություն կազմող երաժշտական դասույթներից: Սկզբնական հատվածը («*երաժշտականաց*») հորինվածքի մեջ հանդես է գալիս որպես լրիվ նոր հիմնանյութ, որը հատուկ է միայն արմաշական գրառմանը (Թաշճյանի ծայնագրության մեջ այսպիսի դարձվածք առհասարակ չկա): Սա ասերգային ոճի մի բարբառում է՝ լի բանաստեղծական սրտի հոգեթրթիռ և «ուրախարար» զգացումներով, հեղինակի զմայլված ոգու մի իսկական պոռթկում: Այս մեղեդիական դարձվածքը բացառիկ է ոչ միայն երաժշտական մտահղացքում ունեցած իր նշանակությամբ և գեղարվեստական ներգործությամբ, այլև շարականի ինտոնացիոն և ծայնեղանակային կազմից դուրս կիրառված եզակի արտահայտչամիջոցներով, որում լսելի են գործիքային նվագի արձագանք-

⁴ Առաջ անցնելով ասենք, որ հոգվածում քննվող երեք ստեղծագործություններին բնորոշ բոլոր տիպական մոտիվներն ու ինտոնացիոն դարձվածքները՝ առավել ակնառու պատկեր ստանալու նպատակով, մեկտեղել և տեղադրել ենք հոգվածի վերջում՝ զուգահեռաբար ներկայացնելով վերջին նմուշի վերլուծության մեջ:

⁵ Տե՛ս Ն. Թաշճյանի ծայնագրած նմուշի «*Չարմանալի է ինձ*» (ԳԿ) և «*հնչմունք*» (ԳԿ դարձվածք) բառերին համապատասխանող եղանակավորումները:

⁶ Բանաստեղծական «*ես*»-ի մասին դիտարկումներ տե՛ս նաև [14, էջ 194, 39, էջ 276, 8, էջ 357-358, 29, էջ 73]:

⁷ Այս հատկանիշն ընդգծում է Ք. Քուշնարյանն իր աշխատության մեջ [38, էջ 532]:

ներ՝ **արդյո՞ք բամբռահար գուսան-վիպասաններից մնացած մի բեկոր՝ Գողթան արվեստից սերած հաղթականորո մասունքներից մեկը**: Այս նույն դարձվածքը գործածված է ևս երկու տեղում. մեկը «*հնչմունք*» բառի եղանակավորումն է, որտեղ բանաստեղծուհին նկատի ունի Վահանի՝ «Գողթնեացն իշխեցող»-ի ապաշխարական ողբերի հնչյունները: «Վահանի այդ ապաշխարական ողբերը զարմացրել-հիացրել են նրան գովերգող բանաստեղծուհուն: Վերջինս իր սիրելիի ողբի ձայներն առավել սրտառույ է համարել, «քան զերգս երաժշտականաց», - նկատել է Հ. Բախչինյանը [10, էջ 134]: Մյուսն է՝ «*ընտրեալ*» բառին համապատասխանող հատվածը, որը շարականի հաջորդ տներում ևս (բացի վերջինից)՝ «*ծառայ*» - «*սիրող*» - «*ընտրեալ*» բառերի եղանակավորումներում շարունակում է նույնպիսի բնութագրիչ դարձվածքի դեր ստանձնել:

Այս բացառիկ «բնօրինակ» հատվածը դիտարկում ենք որպես ԱՁ մայր եղանակի դրսևորում՝ տիպական մեղեդիական պտույտներով⁸, որոնք բազմաթիվ հոգևոր երգերի կորիզ են հանդիսանում բոլոր երեք ավանդույթների գրառումներում: Նշյալ տիպական պտույտները ներկայացնում են *ներքնախաղ* վերջավորող ձայնի բազմակի շրջագարդումներ վերին և ստորին ձգտող հնչյունների ընդգրկմամբ՝ նրա շուրջը գոյացնելով փոքրացրած տերցիա ինտերվալը: Ընդ որում, ալեձև շարժումն իր վերընթացին ներառում է նաև բարձրակետային *երկրորդ փուլը*⁹՝ հետագա վարընթացով կանգ առնելով մի դեպքում *բենկորձ* հանգչող ձայնի («*երաժըշ [տականաց]*»), իսկ մյուս դեպքերում՝ հիմնաձայնի և հիպոկորտներն ընդգրկող շրջագարդումներից հետո՝ *ներքնախաղ* վերջավորող ձայնի վրա («*հնչմունք*» և «*ընտրեալ*»): Ք. Քուշնարյանը ԱՁ ձայնեղանակը համարում է հայկական մոնոդիայի ամենաարխայիկ համակարգերից մեկը, որը պահպանվել է հոգևոր երգեցողության առավել հնագույն շերտերում՝ սաղմոսներում և վաղ շարականներում [38, էջ 421]: Այսու կարող ենք մեզ թույլ տալ անելու մի կարևոր եզրահանգում առ այն, որ խնդրո առարկա հատվածը նմանատիպ մի արխայիկ դարձվածք է՝ պահպանված «Ջարմանալի է ինձ» շարականի արմաշական գրառման մեջ:

Երկրորդ դասույթը («*երաժըշ/տականաց*») բոլորովին այլ «գոյն» ունի և ընթանում է էլլական միևնույն ձայնակարգում, և այս համադրությունը բնավ պատահական չէ: Ք. Քուշնարյանի հավաստմամբ՝ Առաջին Ձայնի լոկրիական մոնոդիաներում էլլական տարրերի ի հայտ գալու փաստը կարող է վկայել լոկրիականի ընդերքում էլլական ձայնակարգի սաղմնավորման մասին [38, էջ 424]: Դասույթն իր այս առանձնահատկությամբ եզակի է ամբողջ հորինվածքում, որում հեղինակի սրտամորմոք հորդումներն առավել թանձրանում են սկզբնական «կշռութային» թռիչքի⁹ առկայությամբ՝ իբրև տառապած սրտի մի գոյուն:

Երրորդ դասույթում («*ծայնս*») վերստին վերարտադրվում է «*ինձ*» բառի եղանակավորումը ԳԿ դարձվածքում՝ լի հուզաթաթալ զգացումներով, որով վերջինս ձեռք է բերում յուրատեսակ լայտթեմայի նշանակություն:

⁸ ԱՁ ձայնեղանակի և նրան բնորոշ մեղեդիական դարձվածքների մասին տե՛ս [16, էջ 27-32]:

⁹ Եզրը՝ Մ. Նավոյանի [29, էջ 168]:

Հատուկ դիտարկման կարիք ունի «հնչմունք» բառի եղանակավորմանը հաջորդող դասույթը, որն ընթանում է ԳԿ ծայնեղանակի՝ սակավ հանդիպող դուստր ծայնեղանակում՝ առաջին *վերնախաղ* վերջավորող ծայնով¹⁰: Ուշարժան են ոչ միայն զարտուղի ծայնեղանակը՝ ստորին մեդիանտայի և նրա ձգտող տոնի ներգրավմամբ, այլև «հառաչանքի» մոտիվի վրա հիմնված կետ-զծային դիրքով ներքընթաց սինկլակաները, որ իրենց ամբողջության մեջ վերածվում են բանաստեղծուհու հեծեծալից հոգու արտահայտության:

Ոչ միայն նշված դարձվածքում, նույնպես և այլուր, ներքընթաց սեկվենցիոն դարձվածքներն իրենց բազմաձև տարբերակումներով շարականի երաժշտական հյուսվածքի էական բաղադրատարրերից են (տե՛ս «*ըզ[երգս]*» և «*[երաժշտական] նաց*» բառերը): Այս բանաձևերը, որոնց կիրառմանը հետագայում ևս կհանդիպենք, Ք. Քուշնարյանը դիտարկում է որպես աշխարհիկ արվեստից եկեղեցական երաժշտություն ներթափանցած դրսևորումներ [38, էջ 513]: Հետագա մեղեդիական հյուսվածքում լսելի են նախորդ մասերից եկող առանձին դարձվածքների արձագանք - փոխկանչերը, որ, բացի վերը նշվածներից, հետևյալն են՝ «*է*» - «*ողբոց*», և «*[երաժշտական] տականաց*» - «*[յլևս]կրուծոյ*»:

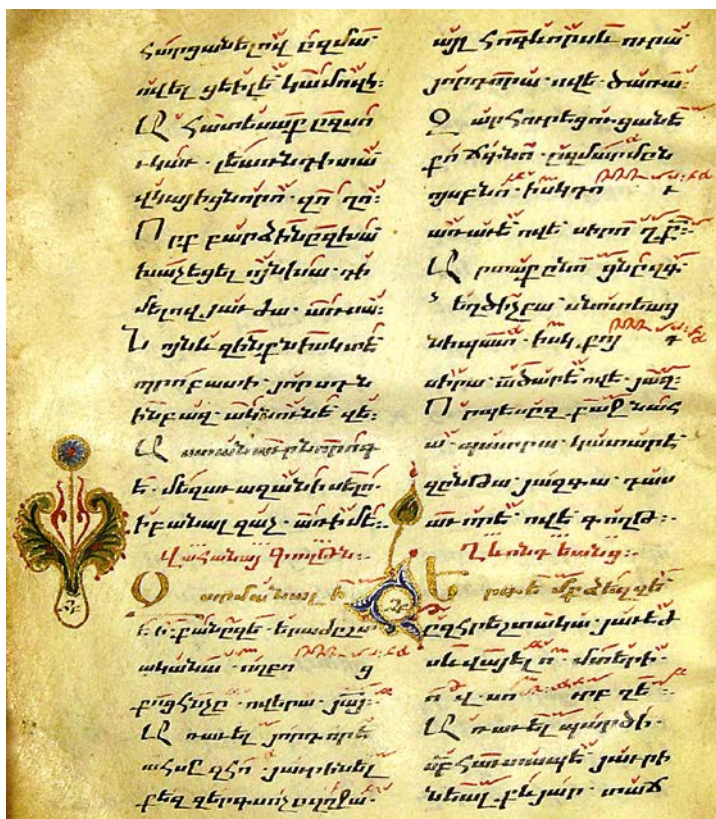
«Ով երանելի» բառերից սկսյալ տեղի է ունենում երաժշտական-նկարագրական պատկերի փոփոխություն. գովք - ողբի լամենտացիոն շերտն ավելի ևս խորանում է, երբ անձնավորվում է նահատակ հերոսը՝ «*ով երանելի տէր Վահան, ընտրեալ յԱստուծոյ*» (հաջորդ տներում՝ «*ծառայ Քրիստոսի*», «*սիրող Քրիստոսի*» և այլն): Նախորդ շարադրանքին բնորոշ ծայնեղանակային համադրումներին փոխարինելու է գալիս ԳԿ-ն: Մեղեդու խոր արտահայտչականությամբ լեցուն հյուսվածքը կերտում են ինտոնացիոն բանաձևային կաղապարների բազմապիսի փոխակերպումները, որոնց միջոցով ստացվող նրբին երանգավորումները ստեղծում են գեղեցկադիր կտորների մի ներդաշնաշար: Հատուկ անդրադարձ է պահանջում շարականի եզրափակիչ դարձվածքում առկա կշռության թռիչքը՝ ծանոթ «*երաժշտականաց*» հատվածից, որն այս անգամ հայտնվում է որպես նախորդի արձագանք կամ վերհուշ: Բացի դա, նկատելի է էական տարբերություն՝ *խոսքովայինից* ցատկելով դեպի *ցած երկրորդ փուլ*, այն գոյացնում է նեղ կվարտա¹¹, ոչ միայն վերստին հանդես գալով որպես բանաստեղծի հոգու ճիչ, այլև իր յուրահատուկ հնչողությամբ առավել սաստկացնելով հուզաշխարհի խռովքն ու ցասումը:

Մեր վերլուծության արդյունքները թույլ են տալիս եզրակացնել, որ Արմաշի ձեռագրերից մեր պեղած «Ձարմանալի է ինձ» ԲՁ Մանկունքը հառնում է իբրև մի հիասքանչ ստեղծագործություն, որ մի իսկական **ներբողյան** է քրիստոնեական հավատի համար նահատակված Վահան Գողթնացի իշխանի հիշատակին: Դեռևս նոր հրապարակ դուրս եկած, սակայն մոտ դարուկես առաջ գրի առնված այս երկը, որում թոթափված են հետագա դարերում կրած հավելում-

¹⁰ Վերնախաղ հիմքով ԳԿ ծայնեղանակի այս և հետագա դրսևորումների մասին առավել հանգամանալից կանդրադառնանք ներքևում:

¹¹ Նկատենք, որ ԳԿ շարականներում նմանատիպ թռիչքները հազվադեպ չեն: Այդպիսի օրինակ հանդիպում է հենց մեր հոդվածում քննվող «Երգեմք ձեզ երգս» շարականի Ն. Թաշճյանի գրառման մեջ:

«շտկումները», վերադարձ է դեպի իր հին ակունքները, և «արթընցնել կու տայ ի հայրենասէր սիրտս՝ զբոլոր հինաւորց յիշատակս գինաւտ, երգաւտ և քաջաւտն Գողթան» [3, էջ 199]:



«Ջարմանալի է ինձ» և «Երգեմք ձեզ երգս» շարականների վաղագույն գրառումները. ՄՄ, ձեռ. N 9838, Շարական, 1193, Երուսաղեմ, թ. 100թ

Սրբոց Ղևոնդյանց կանոնի «Երգեմք ձեզ երգս» Համբարձին

«Ջարմանալի է ինձ» գովքին իր թեմատիկայով, երաժշտաբանաստեղծական ոճով, և հատկապես ծայնեղանակային հատկանիշներով հարազատ է Շարակնոցի Սրբոց Ղևոնդյանց կանոնի «Երգեմք ձեզ երգս» ԲԶ Համբարձին:

Միջնադարյան մատենագիտական աղբյուրներում երբևէ թեական կարծիք չի հայտնվել այս շարականի հեղինակային պատկանելության վերաբերյալ: Շարականագիրների միջնադարյան ցուցակների հեղինակները Ղևոնդյանց կարգը մշտապես Ս. Ներսես Շնորհալուն են ընծայել¹²: Այս վկայությունների հիման վրա է հաստատվել հայ բանասիրության և երաժշտագիտության մեջ տիրող անփոփոխ տեսակետը [9, էջ 616, 2, էջ 446, 4, էջ 170, 17, էջ 243]: Սակայն Կ. Տեր-Սահակյանը, «Գողթան երգեր»-ի հրապարակումից հետո, մի նոր կարծիք ձևա-

¹² Բացառությամբ Մանկունքի և Ճաշուի. տե՛ս [5, էջ LXV-LXXIV]:

վորեց, որով «Զարմանալի է ինձ» շարականի հետ մեկտեղ «Երգեմք»-ը ևս համարում էր Գողթան արվեստի նմուշ. «այդ երկու շարականաց եղանակը՝ պետք են լսուիլ իբր արձագանգ մը՝ մեր հին երաժշտութեան: ...Այդ արեւելեան մեղեդիները նագելի ծփանքներ ունին, մանրադրուագ գեղգեղներ, որոնց ետեւէն բամբուկներու և ջութակներու, ահագին ներդաշնակութիւն մը կարծես լսել» [33, էջ 408]:

Շնորհալի հայրապետի՝ «Երգեմք»-ի հեղինակ հանդիսանալու իրողությունը վիճահարույց դարձավ Ի դարի 70-ական թվականներին, երբ Հ.Ս. Ճեմճեմյանը հրատարակեց իր ուսումնասիրությունները խազագիր հնագույն Շարակնոցների վերաբերյալ՝ առաջ քաշելով շարականիս՝ «նախաշնորհալիական» լինելու վարկածը [22, էջ 29, 23, էջ 374-375, 24, էջ 105]: Այս նույն կարծիքը հետագայում պաշտպանեց նաև Խ. Հարությունյանը՝ հենվելով ձեռագրական տվյալների վրա [28, էջ 962-963]:

«Նախաներսիսյան» թեզի կապակցությամբ իր առարկություններն ու գիտական հիմնավորումները առաջ բերելով [13, էջ 36, ծանոթ. 131, էջ 47, ծանոթ. 173, 14, էջ 194, ծանոթ. 177, 39, էջ 276, ծանոթ. 692]՝ Ն. Թահմիզյանը հանգել էր այն աներկբա համոզման, որ շարականը պատկանում է Ս. Ներսես Շնորհալու գրչին [13, էջ 40, 59, 14, էջ 194, ծանոթ. 177, 39, էջ 276, ծանոթ. 692]: Համբարձին անվիճելիորեն Շնորհալու հեղինակությունն է համարում նաև Հ. Բախչինյանը՝ այն գետեղելով մեծ Երգեցողի ժառանգությանը նվիրված հատորում [30, էջ 382-384, 440, 467, 10, էջ 191, 218, 11, էջ 93]:

Հարկ ենք համարում արձանագրել, որ սույն բանավիճային հարցը դեռևս լայն քննության կարիք ունի և մինչև դրա վերջնական լուծումը մեր ուսումնասիրության մեջ կառաջնորդվենք գիտական այս վերջին ավանդական տեսակետով: Նշենք նաև, որ մինչ այժմ հայ երաժշտագիտության մեջ «Երգեմք»-ի երաժշտական բաղադրիչը (որևէ ավանդույթում գրառված) չի արժանացել քննության:

«Երգեմք ձեզ երգս» Համբարձին մի հիասքանչ ներբող է՝ նվիրված Վարդանանց պատերազմում նահատակված Սրբոց Ղևոնդյանց քահանաների հիշատակին: Մեծ երգահանը բանեցրել է իր երաժշտարվեստին հատուկ ստեղծագործական այն հնարներից մեկը, որով տարբեր դարաշրջաններում ապրած երաժիշտ-բանաստեղծներին բնորոշ ոճերին հարևանման՝ հորինում էր հոգևոր երգեր: Այդպիսի աղերսներ կան, օրինակ, նրա «Աշխարհ ամենայն» և Ս. Գրիգոր Նարեկացու «Մատեն»-ից հայտնի «Ընկալ քաղցրութեամբ» ժամագրքային աղոթասացությունների միջև, Մեծ Պահոց շրջանի կիրակիների և Մեսրոպ Մաշտոցի ապաշխարության մի քանի շարականների, Ս. Սահակ Պարթևի և Շնորհալու հորինած Ավագ Շաբաթի կանոնի մասերի, ինչպես նաև՝ Սրբոց Վարդանանց «Նորահրաշ»-ի և Կոմիտաս Աղցեցու «Անձինք»-ի կամ Հովհաննես Սարկավագի «Անճառելի Բանդ Աստուած» Ղևոնդյանց Մանկունքի միջև: Այսպես էլ մեր միջնադարի երաժիշտ-բանաստեղծներից շատերը, որպես չափանմուշ ընդունելով մեծ Երգեցողի ստեղծագործությունը, հետագայում գործածել են նրա երգերի բառագանձն ու երաժշտական բաղադրիչին բնորոշ առանձնահատկությունները:

Սուրբ Ղևոնդյանց նվիրված Համբարձին Ներսես Շնորհալին հղացել է

«Զարմանալի է ինձ» գովքի «գույնով»՝ ծայնեղանակով, նկատի ունենալով նաև ժանրային (վկայաբանական) պատկանելությունը: Նմանողությամբ են հորինված ոչ միայն գրական տեքստը, այլև երաժշտական կողմին հատուկ հորինվածքը, մեղեդիական-դարձվածաբանական կազմը, ծայնածավալն ու հնչամասը: ԲՁ ծայնեղանակային նշումը հենց փոխառության արդյունք է, և ինչպես գովքում, բնավ չի առնչվում բուն ծայնեղանակին: Հաշվի առնելով այս հանգամանքը, ինչպես նաև ստորև մեր կողմից նկատված մասնավոր մի շարք դիտարկումներ, «Երգեմք ձեզ» Համբարձին նույնպես կարող ենք դասել «գովքի» ժանրին:

Ինչպես «Զարմանալի է ինձ» Մանկունքում, Համբարձի Թաշճյանի ծայնագրության մեջ ևս [20, էջ 905] առկա են ընդլայնված և զարդոլորուն հատվածներ («վայելույս», «ներբողեանս»), որոնցում աչքի են զարնում առաջինից ներմուծված գործիքային տիպի միևնույն բազմահնչյուն պասսաժները: Ամենացայտուն վանկային երկարաձգումները Թաշճյանի մոտ նկատվում են «ով Սուրբ Ղևոնդեանք» եզրափակիչ հատվածում, որի պատճառը ազատ իմպրովիզի եղանակով կառուցված կրկնվող պտույտներն են: Բացի ինտոնացիոն և ձևակառուցվածքային զանազանությունից, երկու գրառումների միջև առկա են նույնական տեքստային հատվածներին համապատասխանող եղանակավորումների ակնառու տարբերություններ՝ ծայնեղանակային ակնբախ հակադրումներով: Այդպիսին են, օրինակ, շարականների սկզբնական պարբերությունը և եզրափակիչ հատվածը, որտեղ դրսևորվում է ոչ միայն ինտոնացիոն-դարձվածքային, այլև ծայնեղանակային՝ ԳԿ և ԳԿ դարձվածք հակամարտությունը: Ինչ վերաբերում է «Երգեմք»-ի՝ Ե. Տնտեսյանի կատարած ծայնագրությանը, ապա այն Թաշճյանի և արմաշականի համեմատությամբ մեկ այլ տարբերակ է ներկայացնում [35, էջ 646]:

Արմաշի երգչական ավանդույթին պատկանող «Երգեմք ձեզ երգս» շարականում՝ գրական և երաժշտական բաղադրիչների ամբողջության մեջ, վերապատկերվում և ներբողվում են Ղևոնդյանց քահանաների վեհապանձ կերպարներն ու նրանց սխրանքը, միաժամանակ նաև արտացոլելով հեղինակի սրտակեզ զգացումները նրանց հերոսական նահատակության առթիվ:

Չնայած ազատ ծավալմանը՝ շարականի հորինվածքն իրենից ներկայացնում է հստակ դրամատուրգիական զարգացմամբ կոտ կառույց, որի կազմավորման գործում հիմնարար նշանակություն ունեն մի քանի բաղադրիչներ:

Դրանցից առաջինը սկզբնական՝ «լոմբարդյան» դիթմով «հառաչանքի» ինտոնացիան է, որն իր հետագա զարգացումն է ստանում մեղեդու հյուսվածքում՝ դառնալով յուրատեսակ լայտմոտիվ և ստանձնելով էական ձևակառուցողական դեր: Այդ լայտմոտիվն ու դրա ձևափոխված տարբերակները դառնում են այն ինքնահատուկ հենքը, որի շուրջ ծավալվում է մեղեդիական մտքի շարունակական զարգացումը:

Բացի «հառաչանքի» լայտմոտիվից, հորինվածքում կարևոր դեր է կատարում մի ամբողջական մեղեդիական դարձվածք, որն առաջին անգամ հանդես գալով «երգս» բառին համապատասխանող հատվածում որպես հանգաձև, հետագայում երևակվում է ևս երկու անգամ՝ «ծայնս» բառի և «[մտե]րինս» վանկի

եղանակավորումներում: Սա, ըստ էության, հեղինակային հույզերի թանձրացված մի դրսևորում է՝ իր վերհուշ-արձագանքներով, որը վերածվում է *լայտթեմայի*: ԳԿ դարձվածքում ընթացող այս միևնույն մեղեդիական դարձվածքն արդեն առկա էր «Զարմանալի է ինձ» գովքում («*ինձ*» և «*ծայնս*» հատվածներում), որ նույնպես ասոցացվում էր հեղինակի անհատական ապրումների հետ, և այս առումով երկու գովքերի միջև կապն անքակտելի է:

ՀԱՄԲԱՐՁԻ ԲՁ ՍՐԲՈՑ ՂԵԿՈՆԴԵԱՆՑ
«ԵՐԳԵՄՔ ԶԵՁ ԵՐԳՍ»

եր -

գեմք ձեզ

երգս

ըզ - հրեշ - տա - կա - կան

ըզ - ծայնս

յա - ւեժս

և վա - յե -

լուս

մը -



Նախորդ շարականի հաստատուն կազմավորումներից մեկը՝ սեկվենցիոն դարձվածքը, ևս առկա է այստեղ, սակայն ինտոնացիոն-ռիթմիկ ցցուն վերափոխումներով:

Կարևոր է դիտարկել երաժշտական բաղադրիչի ևս մեկ հատված՝ այս անգամ արդեն մեկ ամբողջական նախադասության տեսքով. խոսքը վերաբերում է «և վայելուչս», ինչպես նաև գրեթե նույնությամբ կրկնվող «և ներբողեանս» հատվածներին: Դրանք առավել հատկանշական են ոչ միայն նրանով, որ կատարյալ ներդաշնակորեն և օրգանապես միակցում են ԳԿ դարձվածք-ԳԿ ձայնեղանակները, այլև նրանով, որ դասույթներից յուրաքանչյուրը հանգչում է վերջավորող *խոսրովային* հնչյունից տերցիա ցած գտնվող *վերնախաղի* վրա՝ ի հայտ բերելով հենց նշյալ ձայնեղանակներից սերող զարտուղի եղանակները [38, էջ 447, 539-540], ընդ որում՝ տարատեսակ նրբերանգներով՝ շրջազարդող պտույտում մերթ էկորճ բնական, մերթ էկորճ ալտերացված հնչյունների ցուցադրումով: Ձայնեղանակային համադրումների այսպիսի խտացված մեկտեղումը ալեկոծ հոգու տառապալից ապրումների ցուցիչը լինելով հանդերձ՝ օժտված է նաև գեղարվեստական ներգործության մեծ ուժով: Եվ կրկին՝ այս ածանցված զարտուղի ձայնեղանակները հնագույն ավանդույթների արտացոլումն են՝ արդեն ծանոթ «Զարմանալի է ինձ» գովքից, իսկ դրանից առաջ նաև՝ «Նահատակ բարի» Օրինությունից [20, էջ 136]: Դրանք գործածվել են նաև հետագա դարաշրջանների ստեղծագործողների հոգևոր երգերում: Հատկապես ուշարժան է վերնախաղ հիմքով ԳԿ-ի հազվագյուտ կիրառումը «Ձայնագրեալ Պատարագ»-ի մի քանի երգասացություններում, ինչպես նաև Կոստանդին Սրիկ Սսեցու (ԺԳ դ.) «Խաչն ի նախնումն», Պետրոս Ղափանցու (ԺԸ դ.) «Կանայք ամենայն» տաղերում, նաև Սիմեոն Երևանցու (ԺԸ դ.) «Տէր ողորմեա՛: Արի Աստուած» աղոթքի գրական բնագրով

հորինված մեղեդիական տարբերակներից մեկում (բոլորը՝ Ն. Թաշճյանի ծայնագրությամբ) [21, էջ 88-89, 169, 222, 223]¹³: Վերնախաղ հիմքով ԳԿ ծայնեղանակով է գրառված նաև Գրիգորիս Աղթամարցու (ԺԵ դ.) «Անեղին տաճար» տաղը, որ մենք հայտնաբերել ենք Հ. Չերչյանի «Տաղարանում» [1]¹⁴:

Ի տարբերություն «Զարմանալի է ինձ» Մանկունքի՝ Համբարձիում թեմատիկ բազմատարրություն, որպես այդպիսին, առկա չէ. այստեղ առանցքային ատաղձը կազմում են ԳԿ դարձվածքում ծավալվող բնորոշ կաղապար-դարձվածքներն իրենց բազմադեմ և վարպետ փոխակերպումներով՝ ապահովելով հորինվածքի տրամաբանված և ամբողջական զարգացումը: Միակ հակաթեզը ԳԿ ծայնեղանակում մեղեդիական դարձվածքն է («զիրեշտակական» և «յավէժս» բառերին համապատասխան), որին կարևոր դեր է վերապահված շարականի վերջնահանգրվանում՝ «սուրբ Ղետնդեանք» բառերին համապատասխանող հատվածում. այս առումով ակնհայտ ոճական նմանություն է դրսևորվում «Զարմանալի է ինձ» գովքի եզրափակիչ մասի հետ: Կարող ենք անել մի ուշագրավ արձանագրում, ըստ որի՝ երկու գովքերի արմաշական գրառումներում՝ հերոսների անձնավորումներին վերաբերող եզրափակիչ հատվածներում, հաստատվում է ԳԿ ծայնեղանակը, որ ժանրային բնութագրիչի դեր է ստանձնում: Զայնեղանակների միջնադարյան տեսության մեջ ԳԿ ծայնեղանակին տրված «Վառ ծայն» անվանումը, որ Կոմիտաս Վարդապետը խորիմաստաբար մեկնել է հենց բուն «Վառ» բառի նշանակությամբ¹⁵, իրապես համահունչ է ազգի և հավատի համար իրենց կյանքը տված քաջարի հերոսների պայծառ և լուսափայլ հիշատակին, որոնք դասվել են Հայ եկեղեցու սրբերի կարգը:

«Զարմանալի է ինձ»

Որպես զբաջ նահատակ, պատրաստեալ ի պատերազմ,
Կատարեցեր զընթացս քո արիաբար յազգացն յարաայնոյն,
Դասաւորեալ ընդ անմարմընականսն,
Ով երանելի տէր Վահան, Գողթնեացն իշխեցող:

«Երգենք ձեզ երգս»

Առաւել պարծիմ ձեօք, սուրբ հօտապետք Քրիստոսի,
Յօրինեալք եւ յարդարեալք, տաճարք սուրբ մաքրեալք,
Օթեանք Տէրութեան երկնաւոր Թագաւորին,
Ով Սուրբ Ղետնդեանք:

Պետք է ընդգծել, որ մեր քննարկած շարականների ոչ միայն արմաշական՝ իմա Հ. Չերչյանի, այլև Ն. Թաշճյանի և Ե. Տնտեսյանի կատարած գրառումներում դիտարկված գլխավոր առանձնահատկությունները՝ գրական տեքստի

¹³ ԳԿ զարտուղի հին ծայնեղանակի մասին տե՛ս [14, էջ 228-229 և 268-269]:

¹⁴ Տաղի մասին տե՛ս մեր հոդվածը [27, էջ 90-102]:

¹⁵ Ի հակադրություն ծայնեղանակի մասին եղած այլ մեկնությունների. տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետի «Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի» [15, էջ 103] և «Պատմութիւն երաժշտութեան» [15, էջ 157] հոդվածները:

վանկերի համեմատաբար ազատ երկարաձգումները, իմպրովիզացիոն բնույթը, ձայնեղանակային կառույցների համադրումները՝ ձևափոխված աստիճանների գործածությամբ, սեկվենցիոն դարձվածքները, զարդարանքները, աշխարհիկ-գուսանական արվեստից ներթափանցած տարրերը կանխադրում են տաղային արվեստի հետագա զարգացումը:

Դեռևս Ը դարից սկիզբ առած¹⁶ մեծակերտ-զարդարական ոճին բնորոշ այս հատկանիշները հետագայում մեծ թռիչք ապրեցին Ս. Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության մեջ, մի երկրորդ ծաղկման հասան Ս. Ներսես Շնորհալի Հայրապետի և Կիլիկյան ու բուն Հայաստանի երաժիշտների երգարվեստում, այնուհետև նոր թափ առան մի ժամանակաշրջանում, որ պատմության մեջ մտել է Վերանորոգություն անունով (ԺԷ-ԺԸ դդ.): Այստեղ է, որ համընդհանուր մշակութային վերելքի, հոգևոր արժեքների նկատմամբ դրսևորվող նորագույն մոտեցման, հին՝ վերստին նորոգման մթնոլորտում բուռն հետաքրքրություն է դրսևորվել հայ հին և միջնադարյան գրականության, երաժշտության և արվեստի մյուս ճյուղերի հանդեպ:

Նշանավոր երաժիշտ-բանաստեղծների ստեղծագործական ոճի ազդեցությամբ հորինվել են գրական-երաժշտական տարբեր ժանրերին պատկանող երկեր, երաժշտական ամբողջական ստեղծագործություններին հարմարեցվել են նոր գրական տեքստեր: Ստեղծագործողները փորձառություն են ունեցել նաև վերանայելու հին և սիրված երգերը՝ պատշաճեցնելով մեկ այլ եկեղեցական տոնի: Ահա այսպես ուշմիջնադարյան Անանուն հեղինակներից մեկը, որպես չափանմուշ ունենալով Ս. Ներսես Շնորհալու՝ Ս. Ղևոնդյանց նվիրված կանոնի Համբարձին և առանձնացնելով է տունը, նոր երաժշտական բաղադրիչ է հորինել՝ ստեղծելով «Իսկ ի հեղմանէ արեան ձերոյ» Մարտիրոսաց *մեղեդին*՝ վերափոխելով նաև ժանրը:

«Իսկ ի հեղմանէ արեան ձերոյ» Մարտիրոսաց մեղեդին

Ե դարի ազատագրական պայքարի ոգին, անընդմեջ թևածելով հայոց պատմության երկար ու ձիգ դարերի ընթացքին, մշտապես եղել է ոգեշնչման աղբյուր ստեղծագործողների համար, որոնք հիշատակի տուրք են մատուցել քրիստոնեական հավատի համար իրենց կյանքը տված սուրբ վկաներին՝ հոգևոր երգեր հորինելով քաջարի մարտիկների ու նրանց սխրագործությունների մասին: «Իսկ ի հեղմանէ» *մեղեդին* մի նոր ներբողյան է, որում հիշատակվում են Քրիստոսի սիրով վառված նահատակների ազատատենչ ոգին, առաքինի վարքը, գործած քաջություններն ու կրած ճգնությունները:

«Իսկ ի հեղմանէ»

Իսկ ի հեղմանէ արեան ձերոյ, հոտ անոյշ բուրեաց ի յերկինս,
Եվ հոտոտեցաւ Տէր ի հոտ անուշից ընդ կամատր պատարագս ձեր,
ով սուրբ վկայք:

¹⁶ Այս մասին նշում է նաև Ն. Թահմիզյանը [14, էջ 196, 36, էջ 279]:

Քանի որ *մեղեդին* նախատեսված է եղել կատարելու Մարտիրոսաց տոնին, այդ պատճառով, ենթադրում ենք, անհայտ հեղինակը գրական բնագրի վերջին տողում կատարել է փոփոխություն՝ «ով սուրբ Ղևոնդեանք»-ը փոխարինելով «ով սուրբ վկայք» բառակապակցությամբ:

«Իսկ ի հեղմանէ» *մեղեդու* երաժշտական բաղադրիչի ամենավաղ գրառումը գտնվում է Արմաշի երաժշտապետ Համբարձում Չերչյանի «Տաղարան»-ում, որ նա ձայնագրել է 1886 թ. [1]¹⁷: Ստեղծագործությունն ընդգրկված է եղել Արմաշի վանքի պաշտոներգության մեջ, ավանդաբար կատարվել է նաև Կ. Պոլսի եկեղեցիներում, ինչը շարունակվում է մինչ օրս¹⁸, այնուհետև հասել մինչև Երուսաղեմ՝ տեղ գտնելով Սուրբ Պատարագի արարողության մեջ¹⁹:

Մեղեդին մեծակերտ-զարդարական ոճի տիպական նմուշ է, որում, բացի գաղափարական բովանդակությունից, իրենց հետագա զարգացումն են ստացել դեռևս Ը-ԺԲ դարերում ստեղծված վերոնշյալ երգերի երաժշտական բաղադրիչներում կայունացած բանաձևերը:

Մեծակտավ հորինվածքում կիրառված են զարգացման միջանցիկ սկզբունքներ՝ կերպառատ գեղարվեստական միջոցների ներհյուսմամբ: *Մեղեդին* աչքի է ընկնում արտաքին փայլով, իմպրովիզացիոն զարգացմամբ, ճոխ զարդուղորումներով, յուրփյաացիաներով, իրար ագուցվող մանրադրվագ ելևէջումներով, սեկվենցիոն բազմապիսի կետգծային պատկերներով, գամմայատիպ անցումներով, գործիքային-կատարողական արվեստին բնորոշ տարրերով, տրոհուն տևողություններից բաղկացած ռիթմական տարատեսակ խմբավորումներով և այլն: «Իսկ ի հեղմանէ» *մեղեդու* մեջ բացահայտվում են մի քանի էական բնութագրական հատկանիշներ, որով ակնբախ է դառնում, որ ուշմիջնադարյան Անանուն հեղինակը, գործածելով մեծ Երգահանի քերթվածի գրական բնագիրը, ձգտել է նաև հարազատություն պահպանել «Երգեմք»-ի, իմա՝ նաև նրան նախորդող «Զարմանալի է ինձ» գովքի երաժշտական բաղադրիչների հետ, ինչը մեծ դեր է խաղում ոչ միայն ձևակառուցման, այլև սյուժետային գծի զարգացման մեջ:

¹⁷ «Իսկ ի հեղմանէ» *մեղեդու* երկու նմուշ հետագայում հրատարակվել է հետևյալ ժողովածուներում [32, էջ 159, 25, էջ 113], որոնցում սկզբնաղբյուրները նշված չեն: Հ. Չերչյանի ձայնագրածի հետ ինտոնացիոն որոշակի հարազատությամբ հանդերձ՝ դրանք այլ տարբերակներ են: Բացի այդ, գրառումներում բացակայում են գրական բնագրի «ով սուրբ վկայք» բառերը:

¹⁸ Այս փաստն արձանագրում ենք ըստ երաժշտագետ Հայկ Ութիջյանի՝ նորերս մեզ տրամադրած մի տեսագրության, որի համար հայտնում ենք մեր խորին շնորհակալությունը: Այն ներկայացնում է Կ. Պոլսի Պեյոլլու թաղամասի Ս. Երրորդություն եկեղեցում Ս. Ստեփանոսի տոնին մատուցված Ս. Պատարագի արարողությունից մի հատված՝ «Իսկ ի հեղմանէ» *մեղեդին* Տ. Գրիգոր ավ. քին. Տամատյանի կատարմամբ. համացանցային հղումը՝ <https://www.facebook.com/share/v/15opJ8aws2/>

¹⁹ Հրատարակված է միայն գրական բնագիրը, այսու՝ երաժշտական բաղադրիչի մասին պատկերացում կազմել չենք կարող [6, էջ 25]:

ՄԵՂԵԴԻ ՄԱՐՏԻՐՈՍԱՅ «ԻՍԿ Ի ՉԵՆԱՆԷ»

իսկ ՚ի հեղ - մա - - - նե

ա - - - րեան

ծե - - - րոյ

հոտ - - - ա - - - նոյ2

բուրեաց

ի - - - յեր - - - կիսա

*) Այստեղ Չ. Չերչյանն առաջարկում է նաև հետևյալ տարբերակը.

Լ հո - տո - տե - ցալ Տըր հոտ ա - նու - շից ընդ կա - մա - տր պա - տա - րա - գըս ձեր, ով սուրբ վը - կայք:

Երեք հոգևոր երգերի մեղեդիների տիպական ընդհանրությունները

Առաջինը սկզբնական «լոմբարդյան» կամ սինկոպացված դիթմով «հառա-
ջանքի» մոտիվն է երգերի մեղեդիական հյուսվածքի տարբեր մասերում.

«Իսկ ի հեղմանէ»

«Երգեմք ձեզ գերգա»

«Չարմանալի է ինձ»



Երկրորդը «Չարմանալի է ինձ» և «Երգեմք ձեզ» շարականներում առկա հաստատուն կադապար-դարձվածքն է, որ մենք անվանել ենք «լայտթեմա»: Այն մեղեդիում նույնությամբ հանդես է գալիս երկու անգամ՝ հանգաձևերում՝ կատարյալ հարազատություն պահպանելով մյուս երկու օրինակների համապատասխան հատվածների հետ.

«Իսկ ի հեղմանէ»



«Երգեմք ձեզ երգս»



«Չարմանալի է ինձ»



Երրորդը «հառաչանքի» մոտիվի սինկոպացված կիրառումն է մեղեդիի ներքընթաց սեկվենցիոն կառույցներում, որով առավել դրամատիկ հնչերանգ է հաղորդվում ելևէջին. այս տեսակետից դրանք հարում են «Երգեմք»-ի սեկվենցիոն հատվածին: «Չարմանալի է ինձ» գոլքում սեկվենցիոն կառույցներն ավելի պարզ են, սահուն ինտոնացիոն-ռիթմական նկարագիր ունեն և բնույթով ներհուն-հայեցողական են.

«Իսկ ի հեղմանէ»



«Երգեմք ձեզ երգս»



«Չարմանալի է ինձ»



Եվ վերջապես, չորրորդ ընդհանրությունը, որ մենք բացահայտեցինք, «Չարմանալի է ինձ» Մանկունքի հնավանդ զարտուղի հատվածին հանգեստ մեղեդիական դարձվածքի կրկնակի առկայությունն է «Իսկ ի հեղմանէ» մե-

ղեղիում, սակայն առավել ճոխ ու զարդուրուն՝ ըստ երկի մեղեդիական ոճի պահանջների (այս հատվածը «Երգեմք»-ում բացակայում է)։

«Իսկ ի հեղմանէ»



«Չարմանալի է ինձ»



«Իսկ ի հեղմանէ» մեղեդիում, ինչպես և նախորդ շարականներում, որպես ձայնեղանակային կառույցի հիմնատարներ հանդես են գալիս ԳԿ դարձվածք և ԳԿ ձայնեղանակները։ Սակայն մեղեդիական հյուսվածքում դրանց ձայնակարգերը առատորեն համակցվում են պլտերացիոն ձայնաստիճաններով։ Բացի այդ, մեղեդիական տիպական դարձվածքների ճկուն տեղաշարժերի միջոցով հաճախ առաջանում են շեղումներ և զարտուղություններ։ Այդպիսի մի գեղեցկագույն հատված է «բուրեաց ի յերկինս» բառերին համապատասխանող պարբերությունը, որին բնորոշ են ոչ միայն նրբագեղ պտույտներն ու հեզասահ վարընթացով շարժումը դեպի հիպոուրտ, այլև վարպետորեն կառուցված զարտուղումը ԳԿ-ից դեպի փուշ հիմքով ԴԿ դարձվածք ձայնեղանակը։ Ռիթմա-ինտոնացիոն բազմաձև միջոցների գերխիտ ու հագեցած համադրումը, վարընթաց սեկվենցիոն դարձվածքներում «հառաչանքի» կետգծային մոտիվի կրկնություններն առավել թանձրացնում են արվեստագետին պարուրած հոգեհույզ խռովքն ու հոգեկան մրկակծուփ ապրումները։

Մեղեդիում հեղինակը պահպանել է նախորդ շարականներից եկող ևս մեկ առանձնահատկություն. այստեղ ևս՝ անձնավորված հերոսների կոչ-փառաբանության ընթացքին, «վկայք» բառին համապատասխանող վերջավորող դարձվածքն ընթանում է ԳԿ ձայնեղանակում, որը, ինչպես գովքերում, ժանրային բնութագրիչի դեր է կատարում։

«Իսկ ի հեղմանէ» մեղեդու երաժշտական բաղադրիչի քննությունը ի հայտ է բերում ևս մեկ յուրահատկություն։ Մինչ այս մեր բացահայտած մեղեդիական բանաձևերն առնչվում էին սոսկ արմաշական տարբերակներին և եզակի էին այս առումով։ Սակայն մեղեդու հորինվածքում միանգամայն նորովի են կերպավորվել նաև մի շարք այլ ելևէջային կաղապարներ։ Ըստ ամենայնի, ուշմիջնադարյան Անանուն հեղինակը, փայլուն կրթություն ստանալով բուն Հայաստանի հանրահայտ վարդապետարաններից մեկում, եղել է հայ մասնագիտացված երաժշտարվեստի մեծ գիտակ, քաջիմացորեն տիրապետել տարբեր դարաշրջանների հեղինակների ստեղծագործությանը բնորոշ ոճական առանձնահատկություններին, և վարպետորեն մեկնել նախորդ ժառանգությունից փոխանցված հարուստ նյութը՝ կամրջելով հայ հոգևոր երգարվեստի դարավոր մշակութային շերտերը։ Այդ են վկայում մեղեդիում գործածված հետևյալ «քաղածո» հատվածները, որոնցից առաջինն անմիջականորեն առնչվում է Ս. Ներսես Շնորհալուն վերագրվող «Ով է որպես Տէր Աստուած մեր» սրբասացության

սկզբնական մեղեդիական դարձվածքին (երգվում է Ս. Պատարագի ընթացքին): Երկրորդը դեռևս վաղ միջնադարից մեծ տարածում ստացած և մինչև ուշ միջնադար հարատևած հայտնի մեղեդիական դարձվածքն է՝ արտացոլված նաև այդ ժամանակի ծնունդ հանդիսացող «Կոունկ» աշխարհիկ տաղում²⁰:

Եզրակացություն

Այսպիսով, Արմաշի երգչական ավանդույթը ներկայացնող երեք նմուշները մի նոր էջ են բացում հայ հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության մեջ: Համեմատական-վերլուծական աշխատանքի ընթացքում մեր բացահայտած առանձնահատկությունները փաստում են, որ Համբարձում Չերչյանի և նրա աշակերտների ջանքերով գրի առնված ձայնագրությունները, մյուս ավանդույթներին պատկանող գրառումների (Թաշճյան, Տնտեսյան) համեմատությամբ, բոլորովին նոր օրինակներ են: Հոգևոր երգաստեղծության վկայաբանական ժանրի երկու գլուխգործոցների՝ «Ջարմանալի է ինձ» և «Երգեմք ձեզ երգս» արմաշական նմուշների երաժշտական բաղադրիչների մանրակրկիտ քննությունը, որոնցից երկրորդը՝ առաջինի նմանողությամբ, նույնպես կարող ենք անվանել «գույք» կամ «ներբողյան», թույլ է տալիս եզրակացնել, որ դրանք արժանահավատ օրինակներ են և զերծ՝ ուշ շրջանի եղծումներից ու օտար ներմուծումներից: Ավելին, դրանց դարձվածաբանական կազմը, մեր կարծիքով, պարփակում է առավել արխաիկ, իսկատիպ շերտեր, որոնք առկա չեն մյուս ավանդույթներում: Հնավանդ երկու **շարականներին** բնորոշ հատկանիշներն իրենց ոճական, ժանրային, գեղարվեստական-պատկերագրական և երաժշտաբանաստեղծական նոր մարմնավորումն են ստացել ուշ միջնադարում ստեղծված **մեղեդիում**, որով էլ երգերը կազմում են մի խորհրդանշական եռերգություն հայոց մարտիրոսագրության յուրատիպ շարքում:

Արմաշական երգչական ավանդույթին պատկանող «Ջարմանալի է ինձ», «Երգեմք ձեզ» ԲՁ շարականները և «Իսկ ի հեղմանէ» **մեղեդին** քրիստոնեական հավատի համար նահատակված սրբերին նվիրված նոր հուշարձաններ են, որ վերակերտում են հայ մոնոդիկ երաժշտարվեստի ուղին՝ հնագույն Գողթան երգիչներից մինչև ուշմիջնադարյան Վերանորոգություն:

Գրականություն

1. Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, Նորագույն հավաքածո, ձեռ. № 103:
2. Ալիշան Հ.Ղ.Մ. Շնորհալի եւ պարագայ իւր. Վենետիկ-Ս. Ղազար, 1873:
3. Ալիշան Հ.Ղ.Մ. Վահան Գողթնացի. Յուշիկք Հայրենեաց հայոց, հ. Բ. ի Ս. Ղազար Վենետկոյ, 1870:
4. Ամատունի Ս. վրդ. Հին եւ նոր պարականոն կամ անվաեր շարականներ. Վաղարշապատ, Ելեքորաշարժ տպարան Մայր Աթոռոյ Ս. Էջմիածնի, 1911:
5. Անասյան Հ. Հայկական մատենագիտություն, Ե-ժԺ դդ., հ. Ա. Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959:

²⁰ Նշյալ երկու հատվածները տե՛ս «Իսկ ի հեղմանէ» **մեղեդու** նոտային օրինակի 1-3 տողերում:

6. Արարողություն Սրբոյ Պատարագի եւ Կարգ աղօթից Հանգստեան ժամուն, Բ. տպագրություն. Երուսաղէմ, տպարան Սրբոց Յակովբեանց, 1946:
7. Արեւշատեան Ա. Վկայաբանություն եւ շարականերգություն. հայկական Ութնայնի Դէ դարձումների առեղծոածը, «Հայկազեան հայագիտական հանդէս», ԻԳ, 2003, էջ 163-175:
8. Արևշատյան Ա. Ստեփանոս Սյունեցու վարքը որպէս վաղքրիստոնեական Հայաստանի երաժշտական արվեստի արժեքավոր պատմական աղբյուր, «Բանբեր Մատենադարանի», 2020, 30, էջ 348-364:
9. Աւետիքեան Գ. Բացատրություն շարականաց. ի Վենէտիկ, ի վանս Սրբոյն Ղազարու, 1814:
10. Բախչինյան Հ. Շարականի գրապատմական ուղին (5-14-րդ դարեր). Երևան, «Ամարաս», 2012:
11. Բախչինյան Հ. Հայ միջնադարյան բանաստեղծությունը, Բ. Մինչև Շնորհալի և հետո, 11-12-րդ դդ. Երևան, ՎՄՎ-Պրինտ, 2022:
12. Թահմիզյան Ն. Հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխները. «Էջմիածին», 1971, Թ, էջ 41-47:
13. Թահմիզյան Ն. Ներսէս Շնորհալին երգահան և երաժիշտ. Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973:
14. Թահմիզյան Ն. Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ. Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985:
15. Կոմիտաս Վարդապետ. Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, երկու գրքով, գիրք Ա, աշխ. Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի. Երեւան, «Սարգիս Խաչէնց», 2005:
16. Կոմիտաս Վարդապետ. Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, երկու գրքով, գիրք Բ, աշխ. Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի. Երեւան, «Սարգիս Խաչէնց-Փրինթինֆո», 2007:
17. Հակոբյան Գ. Ներսէս Շնորհալի. Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1964:
18. Հակոբյան Գ. Շարականների ժանրը հայ միջնադարյան գրականության մեջ (V-XV դդ.). Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1980:
19. Հակոբյան Լ. Շարակնոցի երգերի եղանակները և նրանց ստորաբաժանումները. «Էջմիածին», 1992, Դ-Ե, էջ 63-86:
20. Ձայնագրեալ Շարական հոգետոր երգոց. Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթուղիկէ Էջմիածնի, 1875:
21. Ձայնագրեալ երգեցողությունը Սրբոյ Պատարագի. ի Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթուղիկէ Էջմիածնի, 1878:
22. Ճեմնեմեան Հ.Ս. Ձեռագիր Շարակնոցները և անոնց կանոնները, «Բազմավէպ», № 1-3, 1970, էջ 23-31:
23. Ճեմնեմեան Հ.Ս. Շնորհալիի շարականներու հարազատութեան հարցը ձեռագիրներու լոյսին տակ, «Բազմավէպ», № 3-4, 1973, էջ 362-393:
24. Ճեմնեմեան Հ.Ս. Շնորհալիի շարականներու հարազատութեան հարցը ձեռագիրներու լոյսին տակ, «Բազմավէպ», № 1-2, 1974, էջ 86-105:
25. Մեղեդիներ, գանձեր, տաղեր Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, կազմող՝ Զ. եպս. Ազնաւորեան. Անթիլիաս, հրատ. Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, 1990:
26. Մանուկեան Դոկտ. Աբէլ Քինյ. Վկայություններ Ը. դարէն. Հայ առաջին կին շարականագիրները, «Հորիզոն» (Մոնրեալ), 21 նոյեմբեր, 2022:
27. Մուշեղյան Ա. Գրիգորիս Աղթամարցին և Ս. Աստվածածինն նվիրված «Անեղին տաճար» տաղը. «Էջմիածին», ԺԲ, 2019, էջ 90-102:
28. Յարությունեան Խ. Ներսէս Շնորհալու կամ նրան վերագրուող շարականները, «Մատենագիրք Հայոց», ԻԱ. Հատոր, ԺԲ. Դար, Ներսէս Շնորհալի, գիրք Ա. Երեւան, «Նաիրի», 2018, էջ 927-977:

29. Նավոյան Մ.Ռ. Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտա-ծողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում. Երևան, «Արճեշ», 2001:
30. Ներսէս Շնորհալի. Շարականներ. գրաբար եւ աշխարհաբար, աշխատասի-րությամբ Հ. Բախչինյանի. Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո-Անտարես», 2020:
31. Շիրինյան Է. Առաջին կին շարականագիրները, “Zwischen Armenien und Deut-schland - Auf Mesrops Spuren an der Saale”, հոդվածների ժողովածու՝ նվիրված Արմենուի Դրոստ-Աբգարյանին, Հալլեի համալսարանական հրատ., էջ 5-18:
32. Սրբազան երգեցողությունք Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, դաշնաւորութեամբ Վ. Սարգսեանի, հ. Ա. Նիւ Եորք, հրատ. Առաջնորդութեան Հայոց Ամերիկայի եւ Գա-նատայի, 1966:
33. Տէր-Սահակեան Հ.Կ. Գողթան երգեր. Գ. Երկու նոր հատակոտոր Գողթան արուեստով, «Բազմավէպ», № 9, 1903, էջ 406-408:
34. Տնտեսեան Ե.Մ. Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ եւ Յաւելուած Բովանդակութիւն երգոց ըստ Ութն ձայնից, Բ. տպագրութիւն. Իսթանպուլ, տպագր. Յ. Ասատուրեան որդիք, 1933:
35. Տնտեսեան Ե.Մ. Ձայնագրեալ Շարական. Իսթանպուլ, գրաձուլարան և գրա-շարատուն Յակոբ Ծերունեան, 1934:
36. Օրմանեան Մ. արք. Ազգապատում, հ. Ա. Կոստանդնուպոլիս, հրատ. Վ. եւ Հ. Տէր-Ներսէսեան, 1912:
37. Аревшатын А. Учение о гласах в средневековой Армении. Ереван, изд. «Гитутюн», 2020.
38. Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград, Госмузиздат, 1958.
39. Тагмизян Н.К. Теория музыки в древней Армении. Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1977.
40. Ataian R. Die armenische professionelle Liederkunst des Mittelalters, “Revue des Études Arméniennes”, Tome VII. Paris, Nouvelle Série, 1970, p. 241-252.
41. Utidjian H. Tntesean and the Music of the Armenian Hymnal. Červený Kostelec, published by Pavel Mervart, 2017.

References

1. Mesrop Mashtots Matenadaran. New collection, Manuscript № 103 (in Armenian notation).
2. Alishan G. Shnorhali and His Work. Venice-San Lazzaro, 1873 (In Armenian).
3. Alishan G. Vahan Goghntatsi, Memories of the Armenian Homeland, Vol. 2. Venice-San Lazzaro, 1870 (In Armenian).
4. Amatuni S. Old and New Apocryphal Sharakans. Vagharshapat, Printing House of Mother See of Holy Etchmiadzin, 1911 (In Old Armenian).
5. Anasyan H. Armenian Bibliography, 5th-18th centuries, Vol. 1. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1959 (In Old Armenian).
6. The Ceremony of the Holy Patarag and the Prayers of the Rest Hour, 2nd edition. Jerusalem, St. James Armenian Printing House, 1946 (In Armenian).
7. Arevshatian A. Martyrology and Hymnography: The Mystery of the Fourth Lateral Mode in the Oktoechos ‘Utdzayn’ Armenian Church Music, “Haigazian Armenological Review”, 23, 2003, p. 163-175 (In Armenian).
8. Arevshatyan A. The Life of Stepanos Syunetsi as a Valuable Historical Source of Early Christian Armenian Musical Art, “Bulletin of Matenadaran”, 30, 2020, p. 348-364 (in Armenian).
9. Avetikean G. Explanation of Sharakans. Venice - San Lazzaro, 1814 (In Old Armenian).

10. Bakhchinyan H. The Literary and Historical Way of Sharakan (5th-14th centuries). Yerevan, "Amaras" Publishing House, 2012 (In Armenian).
11. Bakhchinyan H. The Armenian Medieval Poetry, Vol. 2, Before and after Shnorhali, 11-12 Centuries. Yerevan, VMV-Print, 2022 (In Armenian).
12. Tahmizyan N. The *Kanonaglux's* of the Feast Days. "Etchmiadzin", 1971, № 9, p. 41-47 (In Armenian).
13. Tahmizyan N. Nerses Shnorhali: Composer and Musician. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1973 (In Armenian).
14. Tahmizyan N. Grigor Narekatsi and Armenian Music of 5th-15th Centuries. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1985 (In Armenian).
15. Komitas Vardapet. Studies and Articles, Book 1, edited by G. Gasparian and M. Mousheghian. Yerevan, "Sargis Khachents", 2005 (In Armenian).
16. Komitas Vardapet. Studies and Articles, Book 2, edited by G. Gasparian and M. Mousheghian. Yerevan, "Sargis Khachents-Printinfo", 2007 (In Armenian).
17. Hakobyan G. Nerses Shnorhali. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1964 (In Armenian).
18. Hakobyan G. The Genre of Sharakan in Medieval Armenian Literature (5th-15th centuries). Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1980 (In Armenian).
19. Hakobyan L. The Šarakan Hymn Tunes and Their Subdivisions. "Etchmiadzin", 1992, № 4-5, p. 3-86 (In Armenian).
20. Notated Sharakan of Sacred Chants. Vagharshapat, Printing House of St. Etchmiadzin Cathedral, 1875 (In Armenian notation).
21. Notated Chants of Holy Patarag (Liturgy). Vagharshapat, Printing House of St. Etchmiadzin Cathedral, 1878 (In Armenian notation).
22. Djemdjemian S. Handwritten Sharakans and Their Canons, "Bazmavep", 1970, № 1-3, p. 23-31 (In Armenian).
23. Djemdjemian S. The Question of the Authenticity of the Hymns of St. Nerses in the Light of the Manuscripts. "Bazmavep", № 3-4, 1973, p. 362-393 (In Armenian).
24. Djemdjemian S. The Question of the Authenticity of the Hymns of St. Nerses in the Light of the Manuscripts, "Bazmavep", № 1-2, 1974, p. 86-105 (In Armenian).
25. Melodies, Canticles & Kandz Hymns of the Armenian Church, compiled by Z. Bishop Aznavorean. Antelias-Lebanon, Publication of the Armenian Catholicosate of Cilicia, 1990 (In European music notation).
26. Manoukian Dr. A. Pr. Testimonies from the 8th century: The First Female Armenian Hymn Writers. "Horizon Weekly" (Montreal QC), November 21, 2022 (In Armenian).
27. Musheghyan A. Grigoris of Aghtamar and the Ode Entitled "Temple of the Uncreated One" Dedicated to the Holy Virgin Mary. "Etchmiadzin", № 12, 2019, p. 90-102 (In Armenian).
28. Harutyunyan Kh. The Hymns of Nerses Shnorhali or Attributed to Him. Armenian Classical Authors, Vol. XXI, 12th Century, Nerses Shnorhali, Book I. Yerevan, "Nairi", 2018, p. 927-977 (In Armenian).
29. Navoyan M. The Origin of the Genre of *Tagh* and the Free Melodic Thought in the Armenian Medieval Professional Song Art. Yerevan, "Archesh" Publishing House, 2001 (In Armenian).
30. Nerses Shnorhali. Sharakans (in Old and Modern Armenian), edited by H. Bakhchinyan. Yerevan, "Sargis Khachents-Printinfo-Antares", 2020 (In Armenian).

31. Shirinyan E. The First Women Hymn Writers, “Zwischen Armenien und Deutschland - Auf Mesrops Spuren an der Saale”, collection of articles, dedicated to Armenuhi Drost-Apgaryan. Halle University Press (printing in process) (In Armenian).

32. Sacred Music of the Armenian Church, Vol. 1, arranged by W. Sarxian. New York, Diocese of the Armenian Church of America, 1966 (In European music notation).

33. Ter-Sahakean K. Songs of Gokhtn. III. Two New Fragments of Gokhtan Art, “Bazmavep”, № 9, 1903, p. 406-408 (In Armenian).

34. Tntesean E. The Character of the Chants of the Holy Armenian Church, 2nd edition. Istanbul, H. Asaturean Printing House, 1933 (In Armenian).

35. Tntesean E. Notated Hymnal. Istanbul, H. Tserunean Printing House, 1934 (In Armenian notation).

36. Ormanean M. National History, Vol. 1. Constantinople, printed by V. and H. Ter-Nerseseans, 1912 (In Armenian).

37. Arevshatyan A. The Theory of Echoi (Church Modes) in Medieval Armenia. Yerevan, “Gitutyun” Publishing House, 2020 (In Russian).

38. Kushnaryov K. Issues on the History and Theory of Armenian Monodic Music. Leningrad, State Musical Publishing House, 1958 (In Russian).

39. Tahmizyan N. Music Theory in ancient Armenia. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1977 (In Russian).

ОТ ГОХТАНСКОГО ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА ДО ПЕРИОДА ОБНОВЛЕНИЯ: НОВОНАЙДЕННЫЕ ОБРАЗЦЫ В РУКОПИСЯХ АРМАШСКОГО МОНАСТЫРЯ

АСТХИК МУШЕГЯН*

Для цитирования: Мушегян, Астхик. “От гохтанского певческого искусства до периода обновления: новонайденные образцы в рукописях Армашского монастыря”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 39-66. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-39

Певческая традиция монастыря Армаш, находящегося в Малой Азии, играет основополагающую роль в армянском духовном песнетворчестве. Изучение сохранившихся манускриптов, написанных Новоармянской нотописью известным музыкантом Амбарцумом Черчяном и его учениками, позволяет выявить множество ценных записей. В этом контексте особый интерес представляют новонайденные нами шараканы, отражающие два значительных этапа в истории армянского духовного песнетворчества – две «хвалы», посвященные армянским героям-мученикам. Первый из них – шаракан «Дивлюсь я», автором которого является Хосровидухт (VIII век), одна из первых женщин-гимнографов, потомок знаменитых Гохтанских певцов, приурочившая свое произведение памяти своего брата – князя Ваана Гохтнаци. Вторым является шаракан «Поем вам песни» из Канона Святому Гевонду и его сподвижникам-иереям, принадлежащий перу Св. Нерсеса Шнорали (XII век). Детальный анализ музыкальных составляющих

* Старший научный сотрудник Матенадарана им. Месропа Маштоца, научный сотрудник Музея-института Комитаса, кандидат искусствоведения, a.musheghyan@gmail.com, статья представлена 10.12.2024, рецензирована 10.02.2025, принята к публикации 10.06.2025.

этих двух шедевров подтверждает, что они являются достоверными образцами, содержащими более древние и аутентичные пласты армянского певческого искусства. В ходе сравнительной работы, в аналогичных записях других музыкантов – Н. Ташчяна и Е. Тнтяна, нами было выявлено множество сложно переплетенных и чрезмерно орнаментированных мелодических оборотов, инкорпорированных в их музыкальную ткань в более поздний период.

Одним из важных результатов нашего исследования является тот факт, что присущие музыкальному компоненту гимнов отличительные черты – импровизационный характер, независимые от словесного текста распевы, сочетание нескольких гласовых структур, ритмо-интонационное богатство, секвенции, мелизматика, наличие пассажей, проникших из светско-гусанского искусства и т.п., во многом предвосхищают дальнейшее развитие армянского тагового искусства. Характерные особенности музыкально-поэтического языка обоих шараканов, сохранившихся в устной традиции, были по-новому интерпретированы в эпоху позднего Средневековья, в период так называемого Обновления, в произведении совершенно другого жанра. Основой для его литературного текста послужила одна из строф шаракана «Поем вам песни», к которой Неизвестный автор сочинил *мегеди* Святым Мученикам «А пролитой вами крови», являющийся типичным примером монументального-декоративного стиля. Рассмотренные нами духовные произведения, созданные в разных эпохах и жанрах, составляют своеобразную трилогию в уникальном ряду мартирологических песнопений. Их музыкальные компоненты характеризуются идентичностью стилистических, гласовых и мелодических структур – факт, позволяющий выявить определенные типологические аспекты. Шараканы «Дивлюсь я», «Поем вам песню» и *мегеди* «А пролитой вами крови», принадлежащие Армашской певческой традиции и посвященные Святым Мученикам Армянской Апостольской Церкви, являются новыми музыкальными памятниками, отражающими путь армянского монодического музыкального искусства – от древних Гохтанских певцов до позднесредневекового Обновления.

Ключевые слова: Гохтанское певческое искусство, Хосровидухт, Св. Нерсес Шнорали, Неизвестный автор, Период Обновления, хвала, *мегеди*.

FROM THE GOKHTAN SINGING ART TO THE RENEWAL PERIOD: NEWLY DISCOVERED MANUSCRIPT EXAMPLES FROM THE ARMASH MONASTERY

ASTGHİK MUSHEGHYAN*

For citation: Musheghyan, Astghik. "From the gokhtan singing art to the Renewal Period: newly discovered manuscript examples from the Armash monastery", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 39-66. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-39

The chanting tradition of the Armash monastery, located in Asia Minor, plays a fundamental role in Armenian sacred chanting art. The study of surviving

* Senior Researcher at Mesrop Mashtots Matenadaran, Researcher at Komitas Museum-Institute, Doctor of Arts, a.musheghyan@gmail.com. The article was submitted on 10.12.2024, reviewed on 10.02.2025, accepted for publication on 10.06.2025.

manuscripts written down in New Armenian notation by the renowned musician Hambartsum Cherchyan and his students, allows us to identify many valuable recordings. In this context, of particular interest are the newly discovered by us sharakans – two “praises” dedicated to Armenian martyred heroes – reflecting two significant stages in the history of Armenian sacred songwriting. The first of them is the sharakan “I Wonder”, authored by Khosrovidukht (VIII century), one of the first female hymnographers, a descendant of the famous Goghtan singers; she dedicated her work to the memory of her brother – Prince Vahan Goghtnatsi. The second is the sharakan «We Sing You Songs» by St. Nerses Shnorhali (XII century) from the Canon to Saint Ghevond and his fellow-priests. The detailed analysis of the musical components of these two masterpieces confirms that they are reliable samples containing older and authentic layers of Armenian chanting art. In the course of comparative work, in similar recordings of other musicians – N. Tashchyan and E. Tntesyan, we identified many intricately interwoven and excessively ornate melodic turns, incorporated into the musical texture of sharakans in later periods.

One of the important results of our research is the fact that the distinctive features inherent in the musical component of hymns – their improvisational character, melodic patterns independent from the verbal text, combination of several modal structures, rhythmic and intonational richness, sequences, ornaments, presence of passages transitioned from secular gusan art, etc., largely anticipate further development of Armenian tagh art. The characteristic peculiarities of the musical and poetic language of both sharakans, preserved in oral tradition, were reinterpreted in a new way during the late Middle Ages, in the so-called period of Renewal, in a work of a completely different genre. The basis for its literary text was one of the verses from the sharakan “We Sing You Songs”, to which the Unknown author composed a *meghedi* to Holy Martyrs – “And the Blood You Shed”. This composition presents a typical example of the monumental-decorative style. The sacred songs we have considered, created in different eras and genres, constitute a peculiar trilogy in the unique series of Martyrological chants. Their musical components are characterized by identity of stylistic, modal and melodic structures – a fact that makes it possible to reveal certain typological aspects. The sharakans “I Wonder”, “We Sing You Songs” and the *meghedi* “And the Blood You Shed”, which belong to the Armash chanting tradition and are dedicated to the Holy Martyrs of the Armenian Apostolic Church, are novel musical monuments, reflecting the evolution of Armenian monodic musical art from the ancient Goghtan singers up to the late medieval Renewal Period.

Key words: Goghtan singing art, Khosrovidukht, St. Nerses Shnorhali, Unknown author, the Renewal Period, praise, *meghedi*.