

ՅԻՈՂՐԱՐՔ

7-13

37258

Ն. Կ. ԹԱՀՄԻՉՅԱՆ

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻՆ
ԵՐԳԱՀԱՆ ԵՎ ԵՐԱԺԻՇՑ



«МАТЕНА ДАРАН»

ИНСТИТУТ ДРЕВНИХ РУКОПИСЕЙ ИМЕНИ МАШТОЦА

ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ АРМЯНСКОЙ ССР

Н. К. ТАГМИЗЯН

НЕРСЕС ШИНОРАЛИ КОМПОЗИТОР И МУЗЫКАНТ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН

1973

«ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆ»

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ՄԻՆԻՍՏՐՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԻՆ ԱՌԸՆԹԵՐ

ՄԱՇՏՈՅԻ ԱՆՎԱՆ ՀԻՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ն.Կ.ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

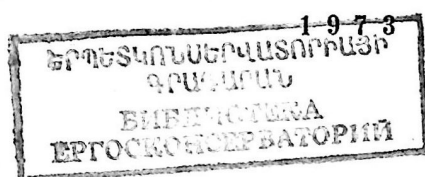
ՆԵՐՍԵՍ ԵՆՈՐՀԱԼԻՆ ԵՐԳԱՀԱՆ ԵՎ ԵՐԱԺԻՇՏ



37258

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

ԽՐԵՎԱՆ



Աշխատության մեջ լուսարանվում է XII դարի և հայկական ողջ միջնադարի մեծագույն երգահանի ու երաժշտի՝ Ներսես Շնորհալուստեղծագործական ուղին, բնութագրվում է նրա երաժշտա-բանաստեղծական ժառանգությունը և երաժշտա-հասարակական բեղուն գործունեությունը:

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

Պատասխանատու խմբագիր
Ս. Ս. ԱՐԵՎԵՍՅԱՆ

Նվիրվում է

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼՈՒ

մահվան 800-ամյակին

ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ

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

Այսպես է խորհրդածել ներսես Լամբրոնացին, Շնորհալուն՝ իր ավագ ժամանակակցին և ուսուցչին նվիրված ներբողում¹: 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 Մովսիսի զոյակում, 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: Շուտով բարձրացավ նաև եպիսկոպոսության աստիճանին: Միշտ ապրեց ու գործեց հայրապետանոցում, մինչև 1149 թ.² Մովսիսը, 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 ստեղծագործական ահագին ժառանգություն: Այդ ժառանգության կարևորագույն մասերից մեկն է երաժշտականը:

Շնորհալին իր «Վիպասանությունք» 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:

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

1 Գովհատ ներբողական պատմագրական բանիլ յաղագս վարուց մեծի հայրապետին տեառն ներսիսի Կլայեցույ հայոց կաթողիկոսի, ասացեալ տեառն ներսիսի Լամբրոնացույ, արքեպիսկոպոսի Տարսոնի Կիլիկեցույ, էջմիածին, 1865, էջ 482 (կից՝ Թուղթ Ընդհանրականին. այսուհետև՝ «Գովհատ ներբողական»):

պաշտ ձգտումների աննախընթաց զարգացման պայմաններում, երաժշտական արվեստը ևս երկրորդ մեծ ուսույունն 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 էին², Կայունանում էր գրավոր միջին հայերենը³ ու ձևավորվում (նոր համաձուլվածքի գոյացման առումով) կիլիկյան ժողովրդական բանահյուսությունը⁴։ Գործում էին մի շարք նշանավոր վանքեր ու գրչակենտրոններ, այդ թվում՝ Արքակաղինը⁵, Դրազարկը⁶, Մլիճո վանքը⁷ և ուրիշներ։ Այստեղ բարեշրջման շուրջ հարյուրամյա մի միջոց էր բոլորում արդեն մանրուսման արվեստը⁸, որով Շնորհալին էլ իր «Ընդհանրականում» փրավացիորեն կարող էր պնդել թե՛ «զմանր ուսմունս ձայնաւորացն պաշտել յեկեղեցիս, և ապա դալ ի ձեռնադրութիւն քահանայութեան»⁹։ Վերջապես՝ քննվող ժամանակահատվածում Սիւսայում (այլև Մլիճում) ծաղկում էր մանրանկարչությունը¹⁰։

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 կոտակվելով 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 նփրատի ափերին ծվարած հայկական վանքերն ու բերդերը՝ Կարմիր վանքը, Մոլքն ու Հոռմկլան, օգտվելով այստեղ ևս արտադրվող հոգևոր բարիքներից ու յուրացնելով դրանք։ (Մոլքին, Կարմիր վանքին և Հոռմկլային կապված Շնորհալին իր ստեղծագործությամբ փաստորեն

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

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

⁴ Հմմտ.՝ Մ. Արեղյան, 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, Հորվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 113։

⁹ Նեբուսե Շնորհալի, Թուղթ Ընդհանրական, էջմիածին, 1865, էջ 79։

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

դարձաւ հայ մշակուցի կիլիկյան դպրոցի մեծ ներկայացուցիչներից մեկը։ Բայց նա իր արվեստի տարողութեամբ ու արժեքով դուրս է գալիս ոչ միայն կիլիկյան դպրոցի շրջանակներից, ստանալով համահայկական կշիռ, այլև առհասարակ հայկականի սահմաններից, նրա արվեստը մի խոշոր երևույթ է համաարեւելյան (մանավանդ արևելյան քրիստոնեական) մշակուցի պատմութեան մեջ։

Հիրավի, Շնորհալին իր հանձարի ուժով հայ հեղինակներից եթե համեմատելի է միայն Գրիգոր Նարեկացու հետ, ապա նաև գրչի բեղմնավորութեան առումով նրան զուգակշիռ դնալիս որոնելիս անխուսափելիորեն դուրս ենք գալիս հայ իրականութեան սահմաններից և այդպիսիք տեսնում բյուզանդական երաժիշտներից՝ Ռոմանոս Երզնկացի (ինչպես ճիշտ ընդհանրել են տակալին «Հայկազեան» բառարանի հմուտ հեղինակները)¹¹, և ասորի երաժիշտներից՝ ասենք՝ Եփրեմ Ասորու մեջ։ Յուր յայտապիսի մեծութեան տեղը համաշխարհային միաձայնային (մոնոդիկ) արվեստի պատմութեան մեջ՝ ահա մի հարց, որն ինչքան հրապուրիչ, նույնքան և բարդ է, և որի լուծման համար հայ երաժիշտները, եթե նույնիսկ միայն նյութեր մատակարարեին միջազգային երաժշտագիտութեանը, դարձյալ մեծապես շնորհակալ կլինեին նրանցից¹²։ Նախքան այդ, սակայն, անհրաժեշտ է որոշել Շնորհալու դերը հայ երաժշտութեան պատմութեան մեջ, խնդիր՝ որ կապված է ոչ պակաս բարդութեամբների։

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՛ պաշտոններգութեան ծիսական կողմի բարեկարգութեանը 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 մտոք 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՝ Էդոն Վեյեշը. «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՝ «Երգահանական» — J. Cappelletti, Epistola Pastoralis S. Nersis, Վեն., 1829), չափազանց քիչ է համարում անզուգական բանաստեղծ-երաժիշտ չափածո հեղինակությունները եզրույթական լեզուների թարգմանելու ուղղությամբ կատարվածը (տե՛ս Féliz Nève, L'Arménie 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 Աստվածածինի նվիրված շարականների լատիներեն թարգմանությունների փոմշը (ուր նույնպես կան Շնորհալու ստեղծագործություններից նմուշներ. հմտ.՝ Loudes et hymni ad SS. Mariae Virginis honorem ex Armenorum Breviario excerpta Mechitaristicae Congregationis opera latinitate donata, Venetiis, anno MDCCCL VII)։

Արագապէս ուղղիչ լինի,
Ածեալ ի կիրթ զարուեստ բանի¹³:

Քիչ ավելի մանրամասն են Շնորհալու կենսագրի խոսքերն այս մասին, որոնցից հասկացվում է, թե հայոց պաշտոններգութունը XII դարում բավականին այլալիւծ ու աղքատացած է եղել՝ պետականութեան գոյութեան նախկին շրջանների համեմատութեամբ՝ և թե Շնորհալին այս ասպարեզում նախ ձգտել է վերականգնել հնագույն ավանդութիւններից լավագույնները: Այսպես, պատմիչի ասելով՝ Շնորհալու գործունեութեամբ «հարսնացեալ եկեղեցի Հայաստանեաց պայծառապէս զարդարմամբ շքեղանայր, հալածեալ ի նմանէ աղջամղջին խաւար թանձրամած ի յանկմանէ ազգիս և ի ծուլագոյն հովուաց ի ներքս մըտեալ. և լուսաւոր կարգ եկեղեցւոյ ի սուրբ լուսաւորչացն հաստեալ՝ յանիշխանութենէ ազգիս մերոյ բարձեալ, և խաւարաւ մոռացութեանն նսեմացեալ խրթնատեսակ անզարդութեամբ»: Եվ հետո՝ «նորոգէր զառաջին սուրբ հարցն հաստատեալ կարգս եկեղեցւոյ. և զարդարէր զեկեղեցիս Հայաստանեաց անթերի լրմամբ»¹⁴:

Այստեղ «կարգ» ասածի տակ պիտի 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 միաձևութիւն 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 հռչակատր աստուածաբանակ և ի հրեշտակակրաւն սուրբ հարցն մեծ ուխտից Մաքենեացն: Եւ ամենայնիւ ամենայն կամաւր հաճեալ և հաւանեալ, զպակասն ելից և զսխալն ուղղեաց, և կարգեաց ամենայն Հայաստանեաց եկեղեցւոյ անշրելի և հաստատուն աւանդ, առաջնորդութեամբ Հոգւոյն Աստուծոյ՝ որ յաջողէ զամենայն բարի յամենայնի»: Երկրորդ բնագիրը նկատի ունի լոկ երեկոյան ժամը ու ենթավերնագրված է այսպէս. «Իսկ այլ արարողութիւնք երեկոյին ժամու ըստ սուրբ հարցն Թեղենեաց»¹⁵:

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

13 Ներսէս Լամբրոնացի, Գովեստ ներրողական, էջ 482:

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

15 Երկու բնագրերն էլ հրատարակված են. տե՛ս Վ. Հաջունի, Պատմութիւն հայոց աղոթմատույցին, Վենետիկ, 1965, էջ 380—393:

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

Շնորհալուծն են պատկանում նաև մի շարք կարևոր հրահանգներ Համբար-
ձումից մինչև Պենտեկոստե պահք համարելու, Վարդավառի, Հոգեգալստյան
ու Վերափոխման տոները և ուրիշ ու բազմօրյա դարձնելու վերաբերյալ¹⁷, ո-
րոնք մասամբ արտացոլված են Ճաշոց գրքում ևս¹⁸:

Այս բոլորից Ղ. Ալիշանը հանգել է նույնիսկ այն հետևություն, թե
«Շնորհալին է հեղինակ վերջին կարգաւորութեան մեր ամենայն եկեղեցա-
կան պաշտամանց, որոց համար նախ հաստատէր էր այն Տօնից զիրքն կամ
Տօնացոյցն»¹⁹: Գուցե դժվար է անվերապահորեն ընդունել այս եզրակացու-
թյունը, բայց հարկ է նշել, որ Ն. Տեր-Միքայելյանի կատարած քննությունն էլ
ցույց է տալիս, թե մեր Տոնացոյցը իր լրումը գտել է, համենայն դեպս, ոչ
ուշ, քան XII դարի վերջին երեսնամյակը²⁰:

Շատ ավելի կարևոր է, որ Շնորհալին իր բազմարդյուն գրչով գործնա-
կանում ըստ ամենայնի ճոխացրել ու նաև XII դարի համար արդեն ապաժամ
մասերից և ձևերից մաքրել է հայոց պաշտոններգությունը, իր հեղինակու-
թյունները զետեղելով, ի հարկին, հնացած երգերի²¹ կամ «անհատնում սաղ-
մոսասացություններին» փոխարեն²²:

Որպես երգիչ, Շնորհալին ինքն է եղել առնվազն իր բազմապիսի ստեղ-
ծագործությունների առաջին կատարողը: Եվ նրա գործերին միջնադարում
տրված՝ «բաղդր եղանակաւ» ու նման գնահատականները ենթադրել են դրանց
հեղինակի երգչական հատկությունները ևս: Նույնիսկ «Ծրգող» կամ «Ծրգե-
ցող» 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 գործա-
րանաց կամ կազմվածքին տուրքը, չեմք տարակուսիք կրթությամբ, արվեստով

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

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 ընթերցութիւնք», էջ 601 (կանոն վերափոխման Սուրբ Առտուածածնին). «Եւ այսպէս երիցս անգամ կրկնէա գերիս պատկերս՝ որ լինի ինն օր, ըստ սահմանադրութեանն Սրբոյն Ներսիսի Կլայեցւոյ» և այլն: Վերջապես դիտել է, որ Ճաշոց գրքի հանգամանալից ուսումնասիրությունը կարող է նպաստել Շնորհալու հեղինակությունները ճշտելու գործին ևս, քանի նրանում վաղուց ի վեր բերվում են անգամ խաղաղրված կտորներ. «Գրչագիր հին օրինակներում՝ գլխավորապես աստվածաշնչալիքն 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, շարա-
կանների 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, մասն Գ, Բնյութ, 1959, էջ 1440:

և շնորհոք քաղցրությանը 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 ուսուցանէր²⁴։

Որպէս տեսաբան, Շնորհալին զբաղվել է, ըստ բոլոր տվյալների, հայոց ձայնեղանակների ու խազերի համակարգի հարցերով։ Ինչպէս 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։ Գրեթէ նման մի տեղեկություն էլ Շնորհալու մասին հաղորդում է Լամբրոնացին, որը «բաժանեաց» բայի տեղ նույն իմաստն ունեցող և անգամ ավելի ուժեղ մի խոսք է օգտագործում՝ «անշրպետէր», հետևյալ կերպ (ընդգծումները մերն են—Ն. Թ.).

Շարականաց կարգ աճեցնէր,
Տաղերգութիւնս ի ճահ առնէր.
Քաղցր ձայնիւք անշրպետէր,
Որ երաժիշտ՝ սուրբ հոգւոյն էր²⁶։

Եթէ այստեղ ասվածը վերաբերվեր ընդհանրապէս տարբեր ձայներում կամ ձայնեղանակներում երգեր հորինելուն, ապա Լամբրոնացին կգրեր՝ «Քաղցր ձայնիւք եղանակէր»։ Իսկ նա շեշտել է՝ «անշրպետէր», այսինքն՝ հիշյալ երգերը «ձայնիւք» և կամ ըստ ձայնեղանակների իրարից բաժանում և որոշում էր։ Ենթադրվում են հատկապէս 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 ներողական», էջ 478 (ընդգծումները մերն են—Ն. Թ.)։

25 Ստեփանոս Օրբելյան, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 138։ Շարականի ութ-ձայնի համակարգի՝ VIII դարին վերաբերող նորոգության մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածը՝ Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտների և հարության ավագ օրհնութիւնները, «էջմիածին», 1973, № 2։ Իմանալի է, որ Շարականի, կամ ավելի ճիշտ՝ հին կցուրդ երգերի ձայնեղանակների կարգավորության առաջին փորձերից մեկը նախածեղծվել է տակավին VII դարում, այդ երգերի հավաքման և «Ճոնրնտիր» կոչված ժողովածուի կազմման աշխատանքների զուգընթաց (հմմտ. մեր հոդվածը՝ Բարսեղ Ճոնր 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, որպէս պաշտամունքային երգերի առայժմ միակ կանոնական ժողովածուի (հմմտ. մեր հոդվածը՝ Մովսէս Սյունեցին և նրա «Յաղագս կարգաց» գրվածքը, ԳԱ «Լրաբեր», 1972, № 11)։

26 «Գովեստ ներողական», էջ 477։

վաչին» կոչված Կրգերի մեղեդիները, որոնք այնքան կարևոր տեղ են գրավել Շնորհալու ստեղծագործության մեջ:

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

Աստ-դոն գրեհալ մեղեդիքներ,
պարտ և պատշաճ տաղ և գանձեր:
Սովաւ երգեն վարդապետներ,
քաղցրանուգ եղանակներ:
Ուսուցանեն աշակերտներ,
գարկ ղիւր և լերկ բենկորհաներ:
Խունն քաւշ և թուր ձակորհաներ,
սուր բեր ծոցքեր էկորհաներ:
Եւ խաղ և դում վերնախաղեր,
քաւքաւ փաթութ ներհախաղեր:
Թաւ և ծընկիկ հայհայ հաներ,
կրլոր վերքաւ քարծաճաւեր:
Աւարտին փուշ միմնատրեր,
խաւրովային անուն խաղեր:
Զոր կանխագոյն է ասացեր,
սուրբըն Ներսէս հռետորն մեր:
Ի Հոռովքլայն յաթոռ նըստեր,
հոգւով սրբով զայս հաստատեր:
Եւ յիշեսցուք և զարդիքներ,
կանոնագլուխ ալէլուքներ:
Եւ այլ բազում մեղեդիքներ,
տաղեր և գանձ շարականներ²⁷:

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

Մեջբերման վերջին երեք տողերի վերաբերյալ անհրաժեշտ է նկատել հետևյալը: Հայոց հնագույն Սաղմոսարան-Ժամագրքի կանոնագլուխների մեզ հասած բոլոր եղանակների մանրագնին քննությունը ցույց տվեց, որ դրանք հորինված են Շնորհալու ժամանակներից շատ առաջ (համտ. մեր հոգվածները՝ Հասարակ օրերի կանոնագլուխները, «էջմիածին», 1971, № 4 և Հանդիսավոր օրերի կոնանագլուխները, «էջմիածին», 1971, № 9—10): Ինչ վերաբերում է հիշատակված մյուս երգերին՝ հայտնի է, որ Շնորհալին հորինել է առնվազն երեք գանձ. Վարդավառի («Ներգործական զօրութիւն»), Աստվածածնի փոխման («Նորահրաշ տօնիւս կուսական») և Մեռոնի օրհնության («Նոր օրհնութիւն»): Բացառված չէ, որ սրանք ամբողջապես կատարելու դեպքում տեղ-տեղ ասերգից շեղվելով՝ անցնեին երգին: Մանավանդ, որ XIII դարում բավական տարածվում է այդ փորձը: Այնուհետև, Շնորհալու տաղերը երբեմն եզրափակվում են «յորդորակ» կոչվող ինքնուրույն կտորներով (որ երևում է Քրիստոսի չափազ հատորից ևս): Իսկ որոշ տաղեր էլ, դատելով բարդ ու հագեցած խաղավորումից, ազատ կարող էին կատարվել նաև որպես մեղեդիներ (մեր գիտումները 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 գանձարաններում՝ 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 կովաններ 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 մեկը²⁸, որի «Հաստատիչը»՝ 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 սահմանադատված չեն եղել: Նույնիսկ «գանձ»-ի տեսակի բաղադրիչները շարակնոցներում խստադուրյան սահմանադատված չեն: Եվ պատահում է, որ միևնույն շարականը տարբեր գրչագրերում բերվում է որպես համարձի կամ որպես ճաշու և այլն (սա նկատել է Ս. Ճեմճեմյանն էլ. տե՛ս նրա՝ Ձեռագիր շարակնոցները և անոնց կանոնները, Վնեստիկ, 1970, առանձնատիպ «Բազմավեպ»-ից, էջ 7). և կամ միևնույն շարականը, միևնույն մատյանում տեղադրվում է զույգ անուններով (նշած տեղին ու հանգամանքներին 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 գանձաբաններում դարերի ընթացքում բյուրեղացած մեծ կարգերի՝ «գանձ», «տաղ», «մեղեդի» և «յորդորակ» կողմող բաղադրիչների քիչ թե շատ համակողմանի բնութագրությունը: Ընդհանուր առմամբ կարող ենք հաստատել, թե դրանցից գանձը՝ պատմողական բնույթ ունի, տաղ ու մեղեդի կտորներում՝ արտահայտվում է գանձում պատմվածքին հարաբերող հուզական վերաբերմունք, իսկ հորդորակը շրջանակելով երաժիշտի կողմից 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 հոգվածները՝ 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 հոգվածներում՝ չհիշատակված աղբյուրներից Մատենադարանի № 6143 ձեռագրում հանդիպող տախտակը (տե՛ս վերջին էջը՝ «Այս է ձայնաւոր ձայնին անուանք...»), ինչպես և № 8606-ում երևացողը (էջ 371ր. «Այս է անուն ձայների...»), վերաբերում են «Բ» խմբին. № 8404 գրչագրում զետեղվածը (էջ 788, «Անուանք խազից շարականաց»)՝ «Ա» խմբին և այլն: Օրերս հայագետ Չ. Պ. Ութթիեն. Ֆրանսիայից մեկ սիրահոգժար 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:

Մերփակած 23 խաղանշանների անուններն ու գծագրաձևերը համեմատել-ճըշ-
գրութիւն ենք՝ գրչագիր շորս նուշնատիպ տախտակների, ինչպես և խաղավոր
քնտիր երգարանների ընձեռած տվյալների հիման վրա²⁹,

Յարեշտ /կամ արաշեշտ/. քաշ. ստորհդիր. վերհդիր.

վանկ. կռռ. զրեհիկ. խաղ. դող. խաթբեկ/կամ հար/.
խաթլէ /կամ հարկորճայ/. կորճայ. ծոցբեր. բազմե-

ղանակ. ողումանեակ. հարուկ. ձայնդարձ. հանգոյց.

խունճ. քաշարդ. առանձնատրոպ. քմատրոպ. ծանրա-

տրոպ. թագարոպ. կամ թագաւորատրոպ/.

տրոպ. թագարոպ. կամ թագաւորատրոպ/.

Մասնավոր խնդիր է՝ Շնորհալու հրատարակված և անտիպ երկերում ցըր-
ված գեղագիտական բոլոր ասույթների հավաքումը: Դա հետագայի գործ է:
Քայց 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 ա-
սույթներին դիմելը: Ավելին, նույնիսկ կարող ենք հաստատել, թե հիշյալ ա-
սույթներում արտացոլված չէ Շնորհալու արվեստի փիլիսոփայության
ամենաէական կողմերից մեկը՝ աշխարհիկ երգ-երաժշտությանը ցույց տված
նրա ստեղծագործական վերաբերմունքը (բացառութեամբ «Ափրդդիտյան» կամ
սիրո երգերի շարքի օգտագործմանը վերաբերող նրա արտահայտած մտքերից,
որոնք ուղղված են հետադեմ վանականներին, ի պաշտպանութիւն իր ար-
վեստի)³⁰: Որովհետեւ դրանք (ասույթները) ձեւակերպելիս նա միշտ կաշկանդ-
ված է եղել իր զբաղեցրած քարձր պաշտոններով:

Այդուամենայնիւ, այդ ասույթները, մասնական դոգմոր երգին վերա-
բերողները, աչքի են ընկնում բացառիկ լրջութեամբ: Օրինակ՝ «Ընդհանրակա-
նում» քահանաներին տրված խրատներից մեկը, որտեղ արվեստագետը բա-
ցատրում է, թե որեւէ երգի կամ ասերգի ճշմարիտ, ապրված կատարումը կա-
րող 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
աւորք գրոց,՝ եթէ պաշտոնեւրգութիւն, 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 ձեռոց»³¹: Անկասկած ուշագրավ է Շնոր-
հալու այն ասույթը ևս, որով երաժշտական բարձրագույն կրթութիւն ստա-
ցած եկեղեցական երգչի վերաբերյալ նաև իր անվիճելի հեղինակութեամբ

29 Տե՛ս մեր հոգվածը՝ Հիմնական խաղերի միակցութիւնը, «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 փիլիսոփայյան ասել որք յերաժշտական արհեստս կատարեալք են»³² և այլն:

Ակնհերեաբար կաշկանդվում է Շնորհալու գրիչը այն դեպքում, երբ նրան որևէ առիթով հարկ է լինում բացել բաց վերաբերմունք ցույց տալ աշխարհիկ արվեստի նկատմամբ: Ժողովրդական երգի մասին նա ընդհանրապես արտահայտվում է շատ գուռալ: Այսպես՝ պսակի և հարսանիքի կապակցությամբ շոշափելով ժողովրդական երգն ու նվագը, Շնորհալին բավարարվում է նշելով դրանց բոլորովին երկրորդական նշանակություններից մեկը միայն: «Հասարակաց տեսության մեջ յայտնի դիցի պսակն,—գրում է նա,—գի վկայեցի յամենեցունց՝ թէ ուղիղ է, և ոչ ընդդէմ օրինացն Աստուծոյ, որով և երգոցն ձայնք և նուագարանացն՝ զնոյն նշանակեն, իբե 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 դադարեացեն, մինչև ելցեն յեկեղեցոյն, զի մի դիական երգքն խառնեցին ընդ աստուածային երգոցն»³⁴:

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

Զգտումը դեպի գեղարվեստական կատարելությունն ու անհատականացված կերպարները՝ որ հոգևոր արվեստում փարձրացնում է երաժշտության գեղազգայական ներգործության ուժը. տաղային ստեղծագործության հատուկ մեղեդիական նոր (ազատ) ոճի զարգացումը՝ որ քնարական զեղումները ենթակայացնելով տեղափոխում է ներքին ապրումների ոլորտը. վերջապես՝ ժողովրդագուսանական արվեստի կենսունակ տարրերի համարձակ օգտագործումը՝ որ նոր առումներ է հաղորդում հոգևոր երգին, երբեմն նույնիսկ աշխարհընկալման տեսակետով—ահա այն կարևորագույն հատկանիշները, որոնք միանգամայն բացասելով հետադեմ մտածողությունը³⁵, հստակ գծագրում են Շնորհալու, որպես իմաստուն գեղագետի պայծառ դեմքը:

32 Սրբոյ հօրն մերոյ ներսիսի Շնորհալոյ, Մեկնութիւն «Բարձրացուցէք», ճառի Դավթի Անյաղթ Փիլիսոփայի ի սուրբ խաչն, «Ճշոռքաղ», 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 քննաճառը (որ հատուկ զուրկ էինք նվիրել հին Հայաստանի իմաստասերների երաժշտագեղագիտական հայացքներին), Վ. Պ. Շեստակովը մեզ առաջարկեց՝ հայագետ Ս. Ս. Արեշտյանի հետ միասին, պատրաստել «Музыкальная эстетика стран Востока» միհատորյակի «Армения» բաժինը: Պահանջվածը կատարեցինք նույն տարվա ընթացքում և ուղարկեցինք (ներածական հոդված ու երաժշտագեղագիտական մի շարք ասույթներ, քաղված V—XVIII դդ. հայ մատենագիրների աշխատություններից): Հատորը լույս տեսավ շատ ուշ (Մոսկվա, 1967): Մինչև այդ, գրքի խմբագիր Վ. Շեստակովը, առանց հարցնելու մեր կարծիքը, ինքնազուրկ երկու կարգի էր բաժանել մեր ներկայացրած ասույթները, դրանց մի մասը գետնից հանելով՝ «Ասկետական միտումներ միջնադարյան գեղագիտության մեջ» ենթախորագրի տակ (էջ

Դժվար չէ ընդհանուր առմամբ հավաստել երգահան Շնորհալու զուտ ստեղծագործական գործնելիքյան հսկա շափացույցները: Դրա լավագույն ասպացույցներն են՝ նրա «Երգող» կամ «Երգեցող» մականունը³⁶. մինչև մեր օրերը հարատևած մի ամբողջ շարք ստեղծագործությունների տնազուլի կամ տողագուլի տառերը, որոնք կապում են՝ «Ներսիսի է այս երգս», «երգ Ներսիսի» «Ներսիսի երգ»³⁷ ու նման խոսքեր³⁸ (նաև միայն «Ներսեսի» 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 ասույթները:

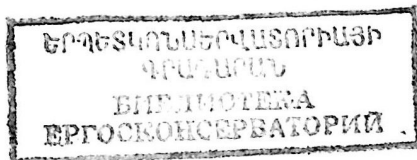
36 ինչպես գիտենք՝ Ներսես Շնորհալին երեք մականուն ունի. Նա «Կլայեցի» է կոչվել՝ Հոռմկլային կապված լինելու պատճառով. «Երգող» կամ «Երգեցող»՝ որպես երգիչ, երաժիշտ ու երգահան համընդհանուր ճանաչման արժանացած լինելու առումով (ինչպես ասվել է բյուզանդացի երաժիշտներից Ռոմանոսի մասին՝ «Երգեցող», „Сладкопевец“, „Mélode“ և այլն, տես E. Mioni, Romano il Melode, Turin, 1937). և «Շնորհալի»՝ բնատուր բազում շնորհքներով օժտված լինելու իմաստով (Շնորհալի և պարագայի 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 (սկզբագատում), 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՝ Մենդյան ճրագալույցի «Այսօր անտեսաց» տաղի հորդորակում («Նոր ծաղիկ»), Մենդյան «Երգ նոր անտեսաց» տաղում, վարդանանց «Նորահրաշ» շարականում (նմանապես՝ «Ալշարահ ամենայն» երգի հորդորակում՝ «Նորոգող հնովեան» և ուրիշ շատ գործերում):

38 Երբեմն նույնիսկ ծավալուն նախադասության ձևով, ինչպես՝ «Ներսիսի երգ ի քառասուն վկայան Աստուծոյ, որք ի Սերաստիա կատարեցան» (քառասնից տաղում՝ «Նոր իմն է հընչին») և այլն: Տեղն է հիշելու, որ նման և անգամ ավելի ուղղածից արտահայտված մի վկայություն է Հրեշտակապետաց կանոնի շարականների ու դրանց եղանակների մասին Շնորհալու ասածը՝ հրեշտակներին և Միքայել ու Գաբրիել հրեշտակապետերին նվիրված երբորդի ու դրան հետևող «Այլ պաշտիմք առ հոգեղենսդ» շափածո մաղթանքի հիշատակարանում:

Ձանծին բարեաց ծընող բանիս
Մի մոռանայք տօնողք վեհիցս,
Ջնեբսէս եղբայր Հայրապետիս,
Որոյ անուն տէր Գրիգորիս:
Յորմէ խընդորյ զիջեալ, 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, Grottaferatta, 1938, էջ 27):



տակվում է Շնորհալու անունը՝ «տեառն Ներսէսի», «տեառն Ներսէսի ասացեալ», «ի Ներսէսի Կլայեցոյ արարեալ», «տեառն Ներսիսի հայոց կաթողիկոսի ասացեալ» և այլ ձևերով⁴⁰:

Կան նաև գրական շահեկան տվյալներ, որոնցից կանխագուշակները 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 ևս⁴²: Նույն դարում Կիրակոս Գանձակեցին քիչ ավելի մանրամասն արձանագրեց Շնորհալու երաժշտական վաստակները⁴³: Իսկ Սարգիս Երեցը Շարահանի հեղինակների վերոհիշյալ իր ցուցակում տրվեց նրա երգերի ընդարձակ, թեև ոչ լրիվ ու ճշգրիտ ցանկը: Վերջինս է, որ մինոր խմբագրության մեջ գտավ Գրիգոր Տաթևացու կազմած ցուցակում ևս⁴⁴ ու, Ստեփանոս Զիգ Զուղայեցու⁴⁵ և Հակոբ Սսեցու⁴⁶ (XVII դար) ջանքերով փոխանցվելով նոր ժամանակներին, «Անանուն» հեղինակի կողմից երրորդ անգամ խմբագրված ձևով հրապարակվեց այն շարահաններում, որոնցից մի քանիսը օգտագործված են արդի բանասիրության մեջ⁴⁷: Հիշատակության արժանի է, որ Շնորհալու երաժշտական գործունեության մասին տվյալներ, թեկուզ ընդհանուր ձևով, արձանագրված են Հայսմավուրքում ևս⁴⁸: Վերջապես, հիշյալ աղբյուրների, ինչպես և Շնորհալու բուն ժառանգության ուսումնասիրության հիման վրա զգալի աշխատանք է կատարված հայագիտական արդի գրականության մեջ էլ, մեծ նրբեցողի նաև երաժշտա-ստեղծագործական դիմանկարը գծելու և արժեքավորելու ուղղությամբ՝ Ղ. Ալիշանի⁴⁹, Գ. Ավետիքյանի⁵⁰, Ս. Ամատունու⁵¹, նաև Մ. Աբեղյանի և Կ. Կոստանյանի⁵² ջանքերով:

40 Տե՛ս թեկուզ և՛ Մատենադարան, ձեռ. № 1576 (Շարահանց, 1328 թ., Գրադարկ), էջ 54բ, 118ա, 349բ և այլուր: Զեռ. № 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՝ «Շարահանց», Կ. Պոլիս, 1815, էջ 2: Սույն խմբագրության «Անանուն» կողման 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 «Շնորհալու և պարագայ իւր» (զլ. է.):

50 Գ. Ավետիքյան, Բացատրութիւն շարահանաց, Վենետիկ 1814, էջ 152, 240—280 և այլուր:

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

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

ծվ սակայն, Շնորհալին, որ նախորդ հարյուրամյակների հայկական երգաստեղծական մշակույթից վերցնելով առավելագույնը և համաձուլելով այն⁵³, 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: Ծիգտ 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 ԶԱԳԱՔ, Կոստանյանի դիման, նյութ 74, 211—213, 214—216, 217:

⁵³ Հայ հոգևոր երաժշտության պատմական զարգացման քննությունը մեզ բերել է հետևություն, 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 շաղկիւնները: Դա առավել հստակ ըմբռնելու համար մեր պարտքը համարեցինք ըստ կարելիույն ճշտել՝ ամենից առաջ՝ նախքան Շնորհալին ապրած շարականագիրների վաստակը: Ի դեպ, սա այն գործն է, որը, իր ժամանակի համար գուցե և իրավացիորեն, չափազանց կենդանի համարեց ն. Տե՛ր-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, աստվածաշնչերից, տոնացույցներից 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)—պաշխարության շարականները. Սահակ Պարթև—Հազարի հարության կանոնի երգերը, Մաղկազարդի կանոնի երգերը (որոնցից հարցը XII—XIII դարերից հետո պարականոն է մնացել), երկրորդ Մաղկազարդի հին կանոնի երգերը (որոնցից հարցն ու սեծացուցան XII դարից հետո պարականոն են մնացել) և ավագ շարաթվա բոլոր օրերի կանոնների երգերը (ի բաց առյալ Բշ, Գշ, Դշ, օրհնությունները՝ Աննեղն ի հօրէն, Եմմաստուն կուսանքն» և «Որ խիտոս 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 զվխատման կանոնների բոլոր երգերը, Հարություն երգեր, Մնդյան ութ օրերի կանոնների երգերի ստվար բազմությունը, ինչպես նաև Անտոն Անապատականին նվիրված կանոնի կտորները (բացի օրհնության Բ պատկերից՝ «Որ ի հանդէս քո ճգնութեան»), Բագավորաց կանոնի կտորները (բացի օրհնությունից՝ «Որ զերկնաւոր Թագատրութեանը») և Գրիգոր Լուսավորչին նվիրված կանոնի հին երգերը («Ով երջանիկ Տէր»): Ստեփանոս Սյունեցի Ա—Հարություն ավագ օրհնությունները: Հովհան Մանդակունի—Հինանց («Գովեա» կոչված) երգեր, Բարգամնայաց կանոնի երգերը (բացի օրհնությունից), Հովհաննես Մկրտչի նշխարների տոնին նվիրված կանոնի երգերը («Այսօր ցնծան դասք»), Տիրոջ Տապանակի կանոնի երգերը և առաքյալներին նվիրված հնագույն շարականները: Կոմիտաս Աղեցի—Հոփսիմյանց նվիրված կանոնի օրհնությունը, և հարցը բաղկացնող երգերը: Անանիա Երեւակացի—Հարության ած-դկ ութ խոշոր շարքերը բաղկացնող երգերի մեծ մասը, և Վարդապետի ու Հոգեգալստյան առաջին օրերի կանոնների երգերը: Բարսեղ Զոն—հավանաբար՝ «Յարութեան» կոչվող մեծացուցանների ած-դկ առանձին շարքի հիմնական մասը: Սահակ Զորպիտեցի—Շողակաթի, Խաչի (կամ Նկեղեցվո) նավակատյաց և ութօրեից, ինչպես և Վարդապ Խաչի ու Խաչի գլուխի կանոնների երգերը (բացի Շնորհալու և այլոց գրչին պատկանող մի շարք առանձին կտորներից, որոնք հատուկ կնշենք): Սշառ Բագրատունի—Խաչի հինգերորդ օրվա ողորմյան («Ջորս 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): Խաչադիղձվառ—Վահան Գողթնեցուն նվիրված ողբը («Ջարմանալի է ինձ»): Ստեփանոս Սյունեցի Բ—հավանաբար՝ Մարտիրոսաց և Ննչեցեցի առանձին շարականներ: Ստեփանոս Ապարանցի—Խաչի չորրորդ օրվա երկրորդ օրհնությունը («Սրբութիւն սրբոց»): Պետրոս Գետադարս—ննչեցեցից մի խումբ շարա-

հատորը⁵⁴ 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 քերթվածը⁵⁵ և այլն: Սակայն գրչագրերում տակավին հանդիպում են անտիպ տաղեր և տաղատիպ շատ կտորներ⁵⁶. Ղեկն ձեռագրական աշխարհի սեփականությունն են Շնորհալու հանելուկների մեկ երրորդից ավելին⁵⁷ և առանձին (ու գիտական) հրատարակության են ստացում նրա հարյուրավոր շարականներն ու հոգևոր մյուս երգերը⁵⁸:

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 մըշակեց հայոց լեզվի տաղաչափությունը (վարպետորեն կիրառելով 5-ից մինչև 15 վանկանի անհանգ ու հանգավոր բազմադան 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 տրպես 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 միտս իմաստութեան, բայց ևս առաւել զարմանալի էին արուեստք զանազան եղանակացն, զոր աննման միմեանց յօրինէր, որպէս անձախելի և յառատագոյն գանձարանէ, ի ճոխ և ի հարուստ մտացն արտաբերեալ: Եւ զի վայելուչք և զորկագոյնք էին ասացեալքն առ ի նմանէ և հոգով սրբով ի՛ աշնր 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 տեղծագործությունների մեջ իսկ հանդիպում են նմուշներ, որոնց կշռույթի ու կառուցվածքի գեղեցկությունը երևակվում է երգելու, բայց ոչ կարդալու ժամանակ⁶⁰: Ուստի պարզ է, որ Շնորհալու հեղինակությունների

կաններ և մի շարք մանկունքներ (նվիրված՝ սրբուհի Սանդուխտին, Դավիթ Դվինեցուն, Կիրակոսին և Հուդիտային, Սուրբասյաններին, Ոսկյաններին, Ատոմյաններին, գուցե և այլ վկանների): Գրիգոր Մագիստրոս—հաշի շորորոգ օրվա առաջին օրհնությունը («նաչն կենարար»): Սարգիս Սեաճեցի—նշեցեցիւոց «Սարափելի որոտմամբ» բկ. երգը: Հակոբ Սեաճեցի—նշնշեցեցիւոց «Յանսկզբնական ծոցոյ հօր» գկ. երգը: Հովհաննէս Սարկավագ—Հոփսիմյանց «Անսկիզբն բանն Աստուած» համբարձին ու Ղևոնդյանց «Անճառելի բանդ Աստուած» մանկունքը և «Պայծառացան այսօր» ճաշուն: Գրիգոր Գ Պահլավունի (Վկայասեր)—Աստվածածնի Ավետաց կանոնը («սորհուրդն անճառ») և երկրորդ Մաղկազարդի կանոնը («Մեծահրաշ այս խորհուրդ»):

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

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

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 «Սոփիեր», ԺԳ, էջ 38—39:

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

հրաժշտական 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 հրաժշտական կապերի ասպարեզում: Ցավոք, սակայն, ձեռքի տակ գտնվող համապատասխան նյութերը չափազանց քիչ են, որով ստիպված ենք լուր հպանցիկ կերպով անդրադառնալու դրան:

Հիշյալ քաղաքակրթությունների հետ հայկական Կիլիկիայի պետական, տնտեսական, եկեղեցական թե մշակութային հարաբերություններն առհասարակ հայտնի են պատմությունից: ~~Մոտաբերման~~ մասնավորելով 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 լուր դարգացրին դրանք:

Հնուց ի վեր հաստատված հայ-բյուզանդական հրաժշտական 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 առնչակցություններն իրենց ավանդական ուղղությամբ նախորդ դարերի հայ մշակույթի հետ օրինաչափորեն փոխանցվելով Կիլիկիային, և, մասնավորապես, Շնորհալու տաղանդավոր ստեղծագործությանը, ընդհանուր վերելքի պայմաններում, քնականաբար, ըստ էության խորացան: Այլ հարց է, որ Շնորհալին իրեն ժամանակակից հույն հրաժշտական մշակույթից սովորելու նոր բան չունի: 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 լուր իրեն հատուկ սկզբունքով⁶¹: Բայց Շնորհալին դիմում էր հույն եկեղեցու հին նշանավոր հայերի ժառանգությանը ու հմտորեն օգտվում դրանից, որի մասին պիտի դատել թեկուզ և այն փաստից, որ նրա «Որբ զբրովբէիցն» սրբասացությունը, գրական խոսքերի առումով, իր համապատասխանը ունի Հովհ. Ոսկեբերանի Պատարագում, ինչպես դիտեց Հակոբոս Տաշյանը⁶²:

Խաղագրության արվեստի վերաբերյալ վերն ասվածը նույնությամբ չենք կարող կրկնել հայ-լատինական հրաժշտական փոխհարաբերությունների կապակցությամբ: Դրանք, ճիշտ է, սկսվել էին արդեն, շնորհիվ խաչակրաց արշավանքների, և սակայն, ցավոք, արևմտյան ու արևելյան եկեղեցիներն 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 սկզբ-
բունքային բոլոր տեղաշարժերի⁶³ պատմական նշանակությունը, անհաղորդ
մնացինք դրանցից մի քանիսին, մասնավորապես՝ ձայնագրության արվեստի
կատարելագործման և բազմաձայնության նախապատրաստման հետ կապ-
ված շարժումներին: Մի-երկու երևույթ, այդուամենայնիվ, աննշմար չմնաց:
Մեկն էր՝ լատինական ծիսակատարությունների ճոխությունը: Դա նկատեց
Շնորհալին ու, լատինականի օրինակով, նախանձախնդիր կերպով հարստա-
ցրեց հայ ծեսը, մասնավորապես քահանայի ու եպիսկոպոսի ձեռնադրու-
թյունների կանոնները⁶⁴:

Մեզ հասած հնագույն գանձարանում, որ արտագրված է Դրազարկում,
Հովսեփ երեւելի երաժշտապետի նախօրինակից, լուսանցքների վրա հանդի-
պում են՝ «պարսիկ ձայն», «ասորի ձայն» կամ ձայնեղանակ և նման ծանո-
թագրություններ⁶⁵: Արևելյան այդ երկու արվեստներից էլ քանիմաց 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 եկեղեցի-
ների հարաբերությունները (մանավանդ հայկական հղորացող Կիլիկիայի առ-
կայության պայմաններում), ինչպես և մշակութային հետագա զարգաց-
ման հնարավորությունները, փրենք արդեն այնպիսին էին, որ նրանց երաժշտ-
արվեստների որևէ մերձեցում, որևէ ձևի տակ, անխուսափելիորեն պիտի
հանգեցներ՝ ասորականը հայկականի մասնակի հարկատուն դարձնելուն, ու,
փաստորեն, այդպես էլ եղավ: Դիտելի է, սակայն, որ Շնորհալին, այս դեպ-
քում ևս, առանց շփոթվելու ասորական երգարվեստի՝ իրեն ժամանակակից
վիճակից, դիմում էր նրա հին, խոշոր մշակների ստեղծագործությանը: Հատ-
կանշական է, այս տեսակետից, որ Շնորհալին իր «Հավատով խոստովա-
նիմ»-ը, օրինակ, հորինել է՝ «հետևելով Ս. Եփրեմ խորին Ասորվո շափազանց
ընդարձակ մեկ աղոթքին, բայց ըրած է զայն ամփոփ, գեղեցիկ, ազդու, շի-
նիչ՝ ընտիր հայերենով մը, համապատասխան ամեն հավատացյալի կրոնա-
խոսական վիճակին»⁶⁶: Եվ՝ կավելացնենք մենք սրան՝ այն դեպքում, երբ
Եփրեմ Ասորու հիշյալ ստեղծագործությունն այսօր ասորագետ բանասերնե-
րին է միայն հայտնի, Շնորհալու գեղեցկագույն աղոթքը թարգմանված է արև-
ելյան ու արևմտյան ավելի քան երեսուն լեզուներով⁶⁷:

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

63 Այդ մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հիմնական դրույթներ խաղաղության. արվեստի վերա-
բերյալ, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1971, № 10:

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

65 Ձեռագրիս նկարագրությունը տե՛ս Fr. Macier, Catalogue des Manuscrits Ar-
méniens... 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, Յիշատակարանը Ձեռագրաց, Անթիլիաս, 1951, էջ 946—947: Մաշ-
տոցի անվան Մատենադարանում պահվում է գրչագրիս մանրաժապավենը:

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

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

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

Հայտնի է, որ VII դարի կեսերին պարսից խոսքով Ապրվեզ երաժշտաւեր արքան նախաձեռնեց երկրում երգ-երաժշտութիւնը կանոնավորելու գործը, և այդ նպատակով հատկապես Տիղբոն հրավիրեց նաև հայ երեւելի երաժիշտների, այդ թվում և նշանավոր երգիչ Սարգսին⁶⁹, որոնք, պարսից Ֆախլաբադ, Բարբադ կամ Բարբեդ և կամ Բարբուդ⁷⁰ ևս կոչված երգիչ-նվագածուի ու այլոց հետ միասին, լուրջ մասնակցութիւն բերեցին արեւելյան երաժշտութիւնն ընդ միջինում և տեսական իմաստավորմանը: Այստեղից է «խոսքովային» ոճ, այսինքն՝ արեւելյան ոճ ու եղանակ⁷¹ արտահայտութիւնը, և այսքան՝ նրա մասին գրականութիւնից մեր իմացածը: Սակայն, հայկական գրչագրերում ևս պահպանված են որոշ տվյալներ, որոնք պետք է տր մի լույս սփռեն պատմական քննարկվող իրողութիւնը կապված հարցերից նույնիսկ գլխավորագոյնի վրա: Գիտենք, որ զարգացած ավատատիրութիւն շրջանում հայոց Պատարագի հիմնական կմախքը խաղավորված ձևով բերվում էր մանրուսման գրքերում: Եվ արդ՝ ահա թի

⁶⁸ Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 119:

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

Սարգսի մասին հնագույն վկայութիւններից մեկը արձանագրել է ոչ այլ ոք, քան Ֆիրդուսին Շահ-Նամեում պատմելով խոսքով Ապրվեզի մասին, բանաստեղծը ռեզնչված նկարագրում է նաև նրա պալատում տեղի ունեցած մրցույթը՝ Բարբադի և Սարգսի միջև, վերջինիս անվանելով «Սարկալա»: Այս առթիվ Բերթելսը իրավացիորեն նշում է, թե չի կարելի կասկածել, որ դա հայկական «Սարգիս» անվանի ազգավորումն է: տե՛ս E. 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 ուղի անմիջական նախորդը:

⁷¹ Անհրաժեշտ է նշել, որ «խոսքովային» ածականը հայ հին մատենագրութեան մեջ գործածված է լայն, ընդհանուր և նեղ ու մասնահատուկ մի ամբողջ շարք նշանակութիւններով: Այն՝ կիրառության մեջ մտել է, ըստ բոլոր տվյալների, նույնիսկ խոսքով նուշիրվանի ժամանակներից, երբ Մովսես կաթողիկոսի նախաձեռնութեամբ հաստատվեց հայոց թվականը և կոչվեց «խոսքովային» (նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի): Ունենք մատենագիրներ, որոնք անգամ Գալիթ Անհաղթի ճառերը «խոսքովային» են անվանել, նշած լինելու համար, թե դրանք պատկանել են արեւելյան ճարտասանական դպրոցին: Քիչ ավելի նեղ իմաստով «խոսքովային» նշանակել է «արքայական», «թագավորական» ու «թագավորական», պարսկերեն xusrav (Թագավոր) և հատկապես xusravāna (Թագավորական) բառից (2. Աճառյան, Հայերեն արձակական բառեր), որ հայկական շրջաններում կարող էր արտասանվել խուսրեվանի ձևով (նոր բառգիրք): Եվ դեռ կենցաղում էլ օգտագործվել է նույն արմատով մի այլ խոսք՝ խուսովլանի (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 իմաստը այս հարթության վրա էլ ուժի մեջ է մի «արքայական երգ ու նվագ» («խուսրեվանի մրցույթի ընթացքում խոսքով Ապրվեզին գերել է մի «արքայական երգ ու նվագ» («խուսրեվանի դուրդը»),—տեղեկացնում է Ֆիրդուսին,— որը վերջինիս օրոք (IX—X դդ.) հայտնի է եղել

ինչ է խնդրում անանուն մի գրիչ, մանրուսման մեզ 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: «Ձմեղապարտ գծողս զՍտեփ[անոս], և զծնաւդսն իմ աղաչեմ յիշել յաղաթս ձեր, ով սուրբ ընթերցողք, յորժամ եղանակէի խոսրովային ձայնիւ զերգս սուրբ պատարագին» (ընդգծումը մերն է—Ն. Թ.)⁷²:

Զենք 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 էութեան տիրապետող մի ձայնեղանակ, և է՝ տիպիկ արևելյան զարտուղի եղանակը (իր տարատեսակներով), և անշուշտ ճիշտ դա նկատի ունեցած պիտի լինեն անանուն գրիչը, Պատարագի տղջ երգեցողությունը բնութագրելով որպես «խոսրովային ձայնիւ» եղանակավորումն: Խնդրո առարկա այս «զարտուղի» եղանակը Ե. Տնտեսյանը անվանեց մեր Պատարագի «մայր եղանակը», ու նրա ծնունդը կապեց նույնիսկ ած. ին⁷³: Ն. Թաշճյանը նրա մեջ տեսավ ավելի ակ. ի ընթացքը՝ էկորճ կիսվարով և վերնախաղ կիսվերով. և կամ ակ. եղանակը՝ գծ. ի «տեղափոխված էջելի» ընթացքով⁷⁴: Իսկ Քր. Կուշնարյանը նույն, եղանակի բոլոր տարատեսակները հավաքեց գծ. ի շուրջ և դրանք համարեց գծ. ից անբաված⁷⁵: Տեսական այս տարբեր ու այս կամ այն շափով 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 «աղաֆարիդ» (տե՛ս Բերթելս, նշվ. աշխ., էջ 221): Առավել լայն առումով, երբ «խոսրովային» ածականը վերաբերում է երաժշտաճի ընդհանուր գծերին, արևելյան է նշանակում, ինչպես ասացինք: Շնորհալին ինքը ևս այդ առումով է դորժածիլ դիտարկվող խոսքը, Դավիթ մարգարեին նվիրված հանելուկում («Կայր պատանեակ մի խարախուկ... 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: Նվ ավելի նեղ իմաստով՝ «խոսրովային» է անվանվել երաժշտական խաղաղերից մեկը, որ ունի դեպի վեր ուղղված ավերակոր երկարի գծագրածը: Սրա «խոսրովային» անվանակոչությունը 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՝ ընդհանուր երկարի զորությունն ունեցած մի քանի խաղաղերի (այդ թվում՝ «երկար»-ի «քաշ»-ի, «յարեշտ»-ի և «ձայնդարձ»-ի) համեմատությամբ գլխավորագույնը, ինչպես «տրոպ»-ների ընտանիքում էլ ունենք՝ «թագաւորատրոպ» նշանը: Այս հաշվով, ուրեմն, տվյալ խաղաղի սկզբնական անվանակոչությունը կապված է եղել պարսկական xusravāna խոսքին, որի արմատը (xusrav = թագավոր) հետադառնում շատ հմուտաբար կերպով շփոթվելով խոսքով հատուկ անվան հետ, ածանցման միջոցով տվել է հայացված խոսրովային ձևը: Ինչ վերաբերում է խաղաղիս մեղեդիական նշանակությանը, ապա արդեն նշել ենք, որ այդ մասին խաչ. էջերումեցու և Գր. Գապասաբալյանի տված բացատրությունները փոխադրաբար 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:

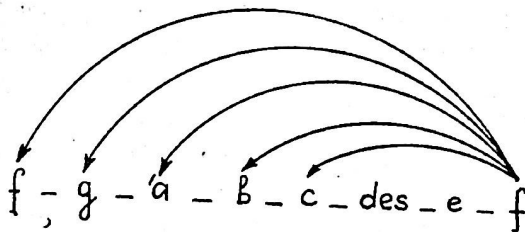
72 Մատենադարան, ձեռ. № 6136, էջ 118բ:

73 Ե. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց 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 գոնավորությունն ուրտներով (նկատի չառնելով երբեմն անգամ մինչև առաջին փուլ իջնող մեղեդիական հատվածները)։



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

Բոլորովին շուսաբանված 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 շատերը⁷⁶, ինչպես և գրեթե բոլոր շարականագիրները (սկսած ներսես Լամբրոնացուց), այս կամ այն չափով կրել են մեծ Երզնգողի արվեստի ազդեցությունը։ Չեն կարողացել խուսափել դրանից⁷⁷։

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։ Հիշավի, հայ հոգևոր տաղերգության պատմական զարգացման մեջ հստակ տարբերվում են երեք շրջաններ։ 1. V դարի Մենդյան երգ-ավետիսներից և Մովսիս Քերթովի անունով պահպանված տաղատիպ երգերից, Ստեփանոս Սյունեցի երկրորդի, նրա քույր Սահակադուխտի և ընկերակից Գոգրիկ Այրիվանեցու տաղերի, մեղեդիների ու մեսեդիների վրայով մինչև Նարեկացու տաղային ստեղծագործությունը (ներառյալ), որ հանդիսացավ ողջ շրջանիս հզոր բարձունքն ու հանգրվանը։ 2. Պետրոս Գետադարձի, Գրիգոր Մագիստրոսի, Հովհաննես Սարկավազ 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, Կեղեկ Սկևացու, Սրիկ Կոստանդի, Վարդան Արևելցու, Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի, Մխիթար Գևորգ Սկևացու, Սրիկ Կոստանդի, Վարդան Արևելցու, Հովհաննես Երզնկացի ու Բաղդիշեցի Առաքել-Այրիվանեցու, Խաչատուր Կեչառեցու, Գրիգոր Անավարդեցու և Սյունեցի ու Բաղդիշեցի Առաքելների գանձ-տաղային ստեղծագործությունը (ավելի ուշ հոգևոր տաղերգությունը արդեն ակնհայտ վարընթացի մեջ է)։ Արդ, տարածական և ժամանակային զարգացման այս լայնահուն ընթացքի վաղընթացի 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 Սույնը հաստատագրելուց առաջ մենք մանրադնին քննենք Շնորհալու կրտսեր ժամանակակից ու նրանից հետո գործած հայտնի (գրագիր 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. Զատիկի 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 արտահայտություններով⁷⁸:

Շնորհալու վրա նույնպիսի, և կամ գուցե ավելի մեծ, համարում ունեին նաև բյուզանդացիները, ու անձամբ Կիո 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 Շնորհալուն հասնալ ի Կոստանդինուպոլիս,—գրում է Չամչյանը,—պատճառ եղև մեծի տրտմութեան Մանուէլի կայսերն, և պատրիարքին, և ամենայն մեծամեծաց. և ասէ՛ կայսրն ցաւագին սրտի՛ «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 սուրբսն»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 այլն⁸⁰, ինչպես և պետք էր սպասել:

(«Նորոգեալ կրդիք»), Համբարձման կանոնը («Համբարձաւ տէրն մեր») և Ս. Գրիգոր Լուսավորչի որովոց ու թոռանց կանոնը («Որ ըզլոյս աստուածային»); Գրիգոր Սկևազի—Հովհաննու Մկրտչի ծննդյան կանոնի օրհնությունը («Արեգական արդարութեան»); Խաչատուր Տարնեցի—զգեստավորման շարականը («Նորոգուրդ 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 (Պուլ) —Ներսէս Մեծի կանոնը («Որ ըզլոյս անճառ»), Ս. Գրիգոր Լուսավորչի կանոնի օրհնությունը («Այսօր զուարճացեալ») և ճաշուն («Լերինք ամենայն»), յոթ խոտաճարակաց շարականը («Յաւուրց վերջին ժամանակի») և Նիկողայոս հայրապետի մանկունքը («Հիացան անմարմինքն»); Կիրակոս վրդ. Երզնկացի—Ս. Աստվածածնի փոխման շարականը («Արեւելք զերարփին»):

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 կոտրներ, որոնք զրեթե նույնությամբ օգտագործվել են հաջորդների կողմից: Օրինակ՝ Նիկողայոս հայրապետին նվիրված Երզնկացու մանկունքը («Հիացան անմարմինքն»), որ եղանակով նույնական է Բարսեղ Կեսարացուն ձեռնած Շնորհալու շարականի հետ («Լուսապալծառ իմաստիք»):

78 «Ժամանակագրութիւն տեառն Միխայելի Ասորոց 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 հաղաբերությունների ուսումնասիրվածության ներկա մակարդակը, ցավոք, այնպիսին է, որ կապակցությամբ Մինչդեռ ձեռքի տակ եղած հատուկներ, թեկուզ և կողմ-ժեշտորեն 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 ևս⁸¹ (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 բովանդակությանը⁸², այդ թվում և՛ առաջին հերթին՝ իրենց համար այնքան սիրելի Շնորհալու երգերին: Ու այստեղ բնավ չէինք տատանվի ավելացնելու հետևյալն էլ՝ Կիո 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 զոհունակություն է նշմարվում, որ արտահայտում է հոմանիսն պալատական ու եկեղեցական շրջանների զսպված հիացմունքը այդ երգերի գեղարվեստական ափնբախ արժանիքների նկատմամբ: «Մանիր 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 երեկւպէս 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 քնդհանրացնող տիպի այնպիսի գնահատականներ (ինչպես, օրինակ, Ղ. Ալիշանի ասածը Տոնացույցի բնության 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 Բ. Կյուլսեյան, Ցուցակ ձեռագրաց Անկիւրիոյ Կարմիր վանուց և շրջակայից, Ան-Քիրիաս, 1957, էջ 1284, որտեղ բերված է Ղազարու հարության ասորական «խոսրովային» ոճի մի տաղ, սրա հայ թարգմանությամբ հանդերձ, երկուսն էլ ձայնագրված հայկական խաղերով:

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

83 Մ. Չամչանց, հտ. Գ, էջ 116:

84 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 443:

խառնելով նույն Շնորհալու հանելուկներին, ինչպես նկատեց Գ. Զարբհա-
նալյանը⁸⁵:

Իշխան մի կայր յեկեղեցի,
Ի ի ծայրագոյն աստիճանի.
Քան զոր շեղև ոք 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 տար-բերումը կախված է, գլխավորապես, մի հարցի լուսաբանությունից. եղա-նակավո՞ր է ասվել արդյոք ժամանակին նրա հանելուկների գեթ մի մասը, թե՞ ոչ, որն և ի վերջո դրականորեն պիտի լուծվի կարծես, բայց ոչ, իհարկե, մեկնել: Այժմ խնդիրը կարող ենք լուի ընդհանուր առմամբ շոշափել: Մի կողմ՝ թողնենք հիշյալ հանելուկներին՝ համաճար խազավորված չլինելու հանգա-մանքը, որ չի կարող կանխորոշել մեզ զբաղեցնող հարցի լուծումը⁸⁶:

Հայտնի է, որ գրական տեսակի աստիճանին բարձրացնելով հանելուկ-ները, Շնորհալին միաժամանակ հետապնդել է գործնական որոշակի նպա-տակ. զվարճացնելով՝ բան սովորեցնել հատկապես ժողովրդական լայն զանգվածներին: Ու պատահական չէ, որ հանելուկներում Շնորհալին բանե-ցրել է ժամանակի խոսակցական լեզուն, և որ դրանց մեջ նա «գիտցած է ժողովրդական բանաստեղծութեան սեպհական գեղեցկությունն» ճարտարու-թեամբ ամփոփեալ դնել⁸⁷: 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 ու-րախ 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 (գուսանա-աշուղական) երգարվեստի ոլորտից: Այն, որ ժողովրդական ստեղծագործու-թյան մեջ, ընդհանրապես ասած, կան նաև այսպես կոչված «երգային» հա-նելուկներ, գրականության մեջ արձանագրված է արդեն⁸⁸, ու ժողովրդական երգի տարբեր հավաքածուներում էլ այդպիսիք իրոք հանդիպում են, երբեմն անգամ անսպասելիորեն անսքող մի կերպարանքով⁸⁹: Հայ բանահավաքները, ըստ երևույթին, հատուկ ուշադրություն չեն դարձրել մեզ զբաղեցնող խըն-դրին: Ուսումնասիրողները, սակայն, շոշափել են այն, և քննելով հայ ժողո-

85 Գ. Զարբհալյան, Պատմություն հայ հին դպրության, Վենետիկ, 1932, էջ 637:

86 Գոնի մեզ ծանոթ գրաչգրերում Շնորհալու հանելուկները սոսկ կետադրության նշաննե-րու երբեմն նաև նոսր տեղադրված առոգանության խազեր ունեն: Տե՛ս, օրինակ, Մատենադարան, ձև. № 9071, էջ 3ա—18բ:

87 Ղ. Հովհաննյան, Հետազոտությունք նախնաց ռամկօրէնի 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):

վերոգրական հանելուկները ցույց տվել, որ դրանք իրենց տարբեր կողմերով աղերսվում են ինչպես հեքիաթների, առածների, դյուխանքի 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 հանելուկի⁹⁰:

Հատկապես ուշագրավ մի պարագա էլ այն է, որ «հայկական հանելուկների գերակշիռ մասը... չափածո է», ըստ որում չափերն ընդհանրապես կարճ են, աշխույժ⁹¹, 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 ոմանք հանելուկի ձև ունին. հաջորդ տողերը լուծում են առաջարկված հանելուկը»⁹²: Շատ մոտիկ են հանելուկներին այսպես կոչված «իր պահոցի»-ները ևս՝ թե՛ կառուցվածքով, թե՛ բովանդակությամբ, և թե՛ կենցաղավարման ձևով (առաջարկ և լուծում), որոնք միջնադարում նույնպես երգվել են⁹³: 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 տպավորիչ մրցահանդեսներում (ըստ բոլոր տվյալների՝ կանխապես հենց ժողովրդական արվեստից փոխառնելով սույն փորձը և զարգացնելով այն): Այդ մրցահանդեսների վերաբերյալ բարեբախտաբար հստակ վկայություն ունի Գ. Սրվանձադյանը, 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 ուշանդադարձումն 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 Մազիստրոսն⁹⁶ ու Հով-

90 Ս. Հաբուսյանյան, 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 խոսումն մի փաստ էլ այն է, որ մի քանի ձեռագրերում շփոթությամբ Շնորհալուն է վերագրվել միջնադարյան «Հայդ հողդ, որ ի յափդ ունիս» ծավալուն խաղերգը, քանի որ թյուրմիացությունը առաջ է եկել տվյալ «իր պահոց»-ին Շնորհալու հանելուկների հետ շփոթելու հիման վրա: Հմմտ.՝ Աս. Մնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956, էջ 77, 335 և 594:

94 Կոմիտաս, Հորվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 12:

95 Գ. Սրվանձադյան, Մանաս, 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 Պլուզը⁹⁷։ Ավելացնենք, որ մեզ հետաքրքրող նույն ավանդույթը միջնադարում հատուկ է եղել նաև այլ այդ թվում թե՛ արևելյան (որ հանրահայտ է), և թե՛ արևմտյան⁹⁸ ժողովուրդների երգիչ-բանաստեղծների գործունեությանը ևս։

Նախընթացի լույսի տակ պետք է որ առավել խոսուն դառնան մեր բուն նյութին վերաբերող հետևյալ փաստերը։ Շնորհալու հանելուկները, դատելով լուկ 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 նշանը⁹⁹ (որ գրչագրերից է անցել տպագրին)։ Նվ 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 հայրենիների չափով հորինված հանելուկներ¹⁰⁰, 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 կապակցությամբ մեջ, փոխադրելով հանդիպում է՝ «Յիշեսցուք» և «Ջարթիք» երգերին վերաբերող նրա իսկ խոսքերում (դրանք նույնպես բերելու ենք իր տեղում)։ «Նւ զի յամենայնի հանճարեղ էր Ներսէս,—գրում է պատմիչը,—արարեալակըս խորհրդաբարս ի գրոց, և հանելուկս, զի փոխանակ առասպելեաց՝ զայն ասացեն 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 գետեղված 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. քիչ առաջ հիշատակվածի հետ)՝ Ջանի 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 «Բանբեր չափա», նշվ. հրատ., էջ 609—639։

100 Աս. Մնացականյան, Հայրենիների 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 կիւննո՛ւ է ես շերասաց,
Աւեր ջաղաց, գխտոր աղաց¹⁰³;

Այսպէս ուրեմն, ամենայն հավանականութեամբ, ներսես Շնորհալին, հետեւելով ժողովրդական և ժողովրդային-մասնագիտացված արվեստին, իր հանելուկների գեթ մի մասը հորինել է որպէս աշխարհիկ երգեր, որ ունի սկզբունքային նշանակություն:

Արտապաշտամունքային ենք անվանում այն ստեղծագործությունները, որոնք թեև արդյունք են կրոնական ներշնչման, բայց նախատեսվել են ոչ թե պաշտոններգության մեջ ներմուծելու, այլ կենցաղում (և առաջին հերթին՝ վանական կենցաղում) կատարելու համար, կամ մանկավարժական նկատառումներով: Այդպիսիք են եղել նախապէս 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 ասացնէն, որոյ սկիզբն է սաղմոսն Դավթի՝ «Յիշեսցի ի գիշերի զանուն քո, տէր», և այսպէս խորհրդաբար ըստ կարգի՝ «Զարթիք փառք իմ», որ այժմ ասի յեկեղեցի ի ժամ գիշերային պաշտամանս»¹⁰⁴ (ընդգծումները մերն են. — Ն. Թ.):

Ամենայն հավանականութեամբ, արտապաշտամունքային կարգի նըպատակներ 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, ինչպէս նկատել է դեռևս Վ. Հացունին¹⁰⁵: Խոսելով Շնորհալու արտապաշտամունքային ստեղծագործությունների մասին, չի կարելի լռութեան մատնել նրա «Յիսուս որդի» ողբերգությունը, որն առանձնահատուկ տեղ է գրավում: Միջնադարյան մի շարք գրչագրեր ունենք, որոնցում հաճախ «Յիսուս որդի» խոսքերը բերվում են որպէս տվյալ անխազ կամ խազավոր 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 «կիւննո՛ւ է» խոսքը՝ տաճկերեն կիւլէնոէ բառն է, որ նույնպէս նշանակում է՝ «ասօղ», «երգող» (այսինքն՝ «շերասաց». հմմտ.՝ Հ. Պոգանյան, Համառոտ բառարան ի տաճկականէ ի հայ, Վիեննա, 1841):

104 Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 120:

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

պրոֆյուններ, հետևյալ ձևերով. «Յիսուս որդի»¹⁰⁶, «Յիսուս որդոյն ձայն է»¹⁰⁷, «Թէ զիւր բնական գունն չի գիտես, նա Յիսուս որդու ձայններուն ասայ»¹⁰⁸, «Թէ չես կարեր խաղերով, նա Յիսուս որդի ձայն ասայ»¹⁰⁹ և այլն: Նման լուսանցագրութիւններէից հատկապէս ուշագրավ է հետևյալը, որտեղից հասկացվում է, որ քննարկվող ողբերգութիւնը հանդիսացել է հայ երաժշտութեան ձայնեղանակների համակարգի՝ զարգացած ավատատիրութեան շրջանում արդէն 12-ի բարձրացված գլխավոր բաղկացուցիչները մեկտեղելու հնարավորութիւնն ընձեռած ստեղծագործութիւններից 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 (ինչպէս ասենք՝ «Սասունցի Դավիթ» վեպը), ըստ որում հիմնական բոլոր ձայնեղանակների ընդգրկմամբ:

Ցավոք, տակավին ստույգ պատկերացում չունենք մեզ զբաղեցնող ողբերգութեան երգված հատվածների՝ անգամ մեղեդիական ընդհանուր հյուսվածքի մասին: Գոնե մեզ մոտ պահպանվող հնագույն ընդօրինակութիւններում «Յիսուս որդին» (Շնորհալու հանելուկների նման), կետադրութեան նշաններ և նոսր տեղադրված առոգանութեան խաղեր ունի միայն¹¹¹: Ողբերգութեան հնատիպ հրատարակութիւններում ևս (որոնցում, անշուշտ, ընտիր գրչագրերի օրինակով, առոգանութեան խաղերը կիրառված են ավելի հետևողականորեն), երաժշտական խաղեր կրող հատվածների շնք հանդիպում¹¹²: Բանն այն է, որ մեր գրչագիր ժողովածոներում աշխարհիկ երգերն ու արտապաշտամունքային ստեղծագործութիւնները, անկախ նրանց կենցաղավարման ձևից, շատ հաճախ զետեղված են լինում առանց խաղերի (չըհիշատակելով այն դեպքերը, երբ նույնիսկ եկեղեցական որևէ երգ խաղեր չի կրում): Այնուամենայնիվ, առաջմ գոնե սա կարող ենք հաստատել, որ հայկական միջնադարյան աղբյուրներում «Յիսուս որդի»-ն, Առաքել Բաղիշեցու «Յովսէփ և Բարաղամ» վեպի նման, վերը բերված ու դրանց տիպի լուսանցագրութիւնների համաձայն՝ փաստորեն հիշվում է որպէս հայ երաժշտութեան՝ շարահյուսված նյութով հորինվածքային (սյուժետային-կոմպոզիցիոն) արտապաշտամունքային հուշարձաններից մեկը: Այստեղից էլ պարզ է, որ գրական-երաժշտական այդ տեսակի բյուրեղացումը ևս, հայոց մասնագիտացված երգաստեղծութեան մեջ, կապված է Շնորհալու անվանը:

Նյութերի նվազութեան պատճառով ավելի շնք կարող ծանրանալ Շնորհալու աշխարհիկ և արտապաշտամունքային երգերի հարցի վրա: Դառնանք նրա հոգեոր-պաշտամունքային ստեղծագործութեանը:

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 էգկի), «հաւայ» (որ և հէվա) և «մուղամ» (կամ մէզամ) տառերին են ու նշանակում են՝ «գեղեցիկ, նուագ, եղանակ» (տե՛ս Հ. Պաղանյան, նշվ. բառարանը):

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

112 Տե՛ս Թեկուզ և Մատթեոս Մարեցու և Ավետիս Ղլիճեցի հրատարակութիւնը. «Տեառն ներսէսի հայոց կաթողիկոսի նուէր մաղթանաց ներշնչական տաղիւ», Ամստերդամ, 1660:

Չկա հայկական միջնադարյան ծիսական-երաժշտական մի գիրք, որով զբաղված չլինի Շնորհալու։ Դրանցից մի քանիսը, ինչպես օրինակ Շարակ-նոցը, 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 պատկանե-լությունը ցույց տվող որևէ նշում։ Դրան վերաբերող միջնադարյան ու արդի բանասիրական նյութերն էլ թերի են և ստուգման կարոտ։ Այս պայ-մաններում 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՛ երաժշտագիտու-թյան համար։ Այստեղ կարող ենք որոշ չափով լուսաբանել մասնակի մի խըն-դիր, որը կօգնի մեզ՝ վերոհիշյալ հարցը իր ողջ ծավալով շոշափելու գործում։ Շուրջ հարյուր տարի առաջ, էջմիածնում, Գևորգ Դ կաթողիկոսի նախաձեռ-նությամբ և Ն. Թաշճյանի աշխատասիրությամբ, հայկական խազային նոր գրություն նշաններով լույս տեսան Շարակնոցը¹¹³, Պատարագն¹¹⁴ ու Ժամա-գիրքը¹¹⁵։ Սրանք, որոնք, ի տարբերություն կանխապես կազմված կամ ա-վելի ուշ հրատարակված նման ձայնագրյալ ժողովածուների, աչքի են ընկ-նում 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 գրք-չին պատկանող երգերը։ Ստորև հենց նշված հաջորդականությամբ էլ քննենք այդ ժողովածուները՝ ընդմին 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։ Մաշ-տոց գրքին վերաբերող կամ դրա հետ առնչվող Շնորհալու ստեղծագործու-թյունները, որոնցից հայտնիներն են՝ խաղողի օրհնության և քահանայի ու եպիսկոպոսի ձեռնադրությանց կանոնները, առհասարակ միայն նույն ծիսա-րանի նյութերում չէ, որ պիտի փնտրել։ Տակավին Ղ. Ալիշանը իրավացիորեն նշում էր, որ Շնորհալու Մեռունի օրհնության գանձը փաստորեն վերաբերում է Մաշտոց գրքին¹¹⁶։ Իսկ մեր կատարած նույնիսկ նախնական որոնում-ները 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 հրատարակություն՝ 1878-ին)։

115 «Երգք Ձայնագրեալք ի Ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ», Վաղարշապատ, 1877։

116 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 449։ Տե՛ս նաև՝ Մ. Քելիշյան, Ցուցակ հայերեն ձեռա-գրաց Զմմառի վանքի Մատենադարանին, Վիեննա, 1964, էջ 237, որտեղ ցույց է տրված, թե XVIII դարի մաշտոցներից մեկում գետեղված Մեռունի օրհնության կանոնի ճի ձայնը բարոգը ևս Շնորհալուն է. քարոզիս սկզբնատառերը կապում են «Ներսէսի երգ»։

գրերի այն տեղեկությունները, որոնց համաձայն՝ Շնորհալույսը պիտի համարել նաև Ստեփանոս Նախավկայի կանոնը, Պահոց ակ., բձ., և գձ. երգաշարքերն ու Ղազարի հարություն կանոնը: Բայց այդ գրիչները (հայտնի կամ անանոն) 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՝ «Տեսա՞ն ներսէսի հայոց կաթողիկոսի ասացեալ» վերնագրի տակ¹²⁸, նման խմբավորումներ ունեն՝ մեզ մոտ պահվող շարակնոցներից՝ Առաքել գրչի գաղափարածը¹²⁹, Հիգանում օրինակվածը¹³⁰, Վիեննայի Մխիթարյանների ձեռագրերից՝ № 202-ը¹³¹ 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՝ հաշատուր կրոնավոր, 1312 թ., նորոգող՝ Ավետիս քհ., 1617 թ., տեղ՝ անհայտ), ուր, Ն. Տաշյանի խոսքերով՝ ասած՝ «կիսախորանալ քաժանմունք և դասաւորութիւնն ինկոնց 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): Ժիշտ է, հեղինակը գուցե չափազանց տարվեց ձեռագրիս ընձնած և ընդհանրապես իրեն մատչելի տվյալներով փրոնցից բոլորը չէ, որ նաև ձիշտ 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. Ֆրիդի շատ կողմերով բովանդակվեց 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, Edschmiansin, 1908): Եվ սակայն, գոնե «նախանքսեսյան» շարակնոցի բովանդակության վերաբերյալ՝ նրա զարգացրած մտքերը, ամենաընդհանուր գծերով, հավանելի են: Բանն այն է, որ ըննարկվող 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 դիտել, որ գրչագրիս նույնիսկ առաջին մասում առկա են Շնորհալու ստեղծագործություններից առանձին-նմուշներ (դա ընդունում է Տեր-Միքայելյանն էլ): Ուստի «նախանքսեսյան» անվանակոչությունը այսպես թե այնպես դառնում է պայմանական (ի դեպ, եթե Ն. Ս. Զեմճեմյանը հաշվի առած լինե՛ր այս ու նման ուրիշ փաստեր ևս, այդքան շատ վերապահումներով չէ, որ պիտի նշեր Շնորհալու ստեղծագործությունների առկայությունը իր «պարզ» կամ «նախաշնորհայայան» անվանած ձեռագիր շարակնոցներում. հմտ. 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՝ և բարդելով XIII—XIV դարերի հեղինակների գործերը, ունենում ենք, վերջապես, հետշնորհալիական Շարակնոցը:

Գալով մեր հմուտ բանասերներին, պիտի ասել, որ վերոհիշյալ սկզբնաղբյուրների հաղորդած տեղեկությունների ստուգմանը 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 երեի Գանձակեցուն էլ լիովին ճիշտ դուրս բերելու մտադրությամբ եզրակացրեց թե՛ «զասացեալն նորա մարթ է իմանալ ևս ի վերայ շարականին Երանելի սուրբ առաքեալ»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 սարօթ»¹³⁴, այսինքն ողջ կանոնը, բացի մանկունքից:

Ս. Ամատունին՝ հեցած իր նախորդների և օժանդակ նոր նյութերի վրա՝ առհասարակ առավել ճշգրիտն 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 շարակներ»: 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 Շնորհալուն¹³⁵, ու մեկ էլ՝ Հովհաննես Երզնկացի Պուլգին¹³⁶: Ծիշտը վերջինն է: Պուլգինն 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 Հարություն 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:

դիտողությունները ցույց են տալիս, որ խնդրո առարկա վեց երգերից Շնորհալուներ պետք է լինեն՝ առաջինը («Յարեաւ Քրիստոս») և երրորդը («Կամալանն 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 ճաշակները 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 բժ. ձայնեղանակը, — հիշյալ նշումն ունի լուկ 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 Շարականցում» Շնորհալու գրչին պատկանող երգերի ցանկը հետևյալն է, որ տալիս ենք ըստ կանոնների հերթականագրի, կրճատ նշելով երգի տեսակը (օրհն. = օրհնութիւն, հրց. = հարց, մծ. = մեծացուցէ, 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՝ օրհն. «Որ ի հանդէս քո ճգնութեան»։

Կանոն սրբոյն Թէոդոսի թագաւորին՝ օրհն.։

Շարական Տրդատայ թագաւորին՝ մնկ.¹³⁷։

Կանոն սրբոց Պետրոսի և Պօղոսի՝ օրհն., մնկ., հմբ.։

Կանոն որդւոցն որոտման՝ օրհն.։

Կանոն եօթնասուն և երկու աշակերտաց Քրիստոսի՝ օրհն., հրց., ող., տր.։

Կանոն Յովնանու մարգարէին՝ հրց., մծ., ող., ող., տր., տր., մնկ., հմբ.։

Կանոն բուն Բարեկենդանին՝ օրհն., հրց., մծ., ող., տր.։

Սրբոյն Թէոդորոսի՝ մնկ.։

Կանոն երկրորդ Կիրակէի աղուհացից՝ օրհն., հրց., մծ., ող., տր.։

Սրբոյն Կիրիլի Երուսաղէմայ հայրապետին՝ մնկ.¹³⁸։

Կանոն երրորդ Կիրակէի աղուհացից՝ օրհն., հրց., մծ., ող., տր.։

Կանոն չորրորդ Կիրակէի աղուհացից՝ օրհն., հրց., մծ., ող., տր.։

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

¹³⁸ Ըստ Սարգիս Երեցի՝ այս մանկունքը Երուսաղէմի Հովհաննէս հայրապետին է նվիրված. ևս 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 յաւիտենից», «Կու-
 սածին 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 Բեթղէհէմի՝ 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 («Այսօր մեծապէս պանծացեալ»), ըստ Սարգիս Երեցի, անցյալում կաղմեղ է նախորդ օրհնութեան շարունակութիւնը, իբրեւ առանձին պատկեր, ինչպէս լուսաբանեց Ս. Ամատունին:

140 Շնորհալու շարականները թվարկելիս Ն. Սսեցին հիշատակում է նաեւ «Շնորհա մեղ տէր՝ ըզհամբարձին»: Դրա տակ հասկացվում է ավագ երեքշաբթի օրվա կանոնի համբարձին («Շնորհա մեղ տէր արթնութիւն»), որը, սակայն, Սահակ Պարթևի հորինած երգերից է:

141 Այս հարցը («Այսօր զենար գառն աստուծոյ»), ինչպէս և տվյալ ողջ կանոնը, ձեռագիր թե տպագիր այլ շարականացների համաձայն՝ խաչի վեցերորդ օրվա կանոնն է, որպիսի դեպքում՝ համապատասխան «նավակատթի» կանոնն էլ համարվում է անկախ, այլ ոչ թե, ասենք՝ «Ա աւուրըն»:

Շարական սրբոյն Եփրեմի՝ մնկ.:

Շարական սրբոց Եւստուատիոսեանց՝ մնկ.:

Շարական երկուց բիւրոցն՝ մնկ.:

Շարական սրբոյն Ստեփաննոսի Ուլնեցւոյ՝ մնկ. «Յընծայ այսօր», «Մարտիրոս և վրկայ»:

Շարական սրբոց Վարդանանց՝ օրհ.:

Կանոն սրբոց Ղևոնդեանց՝ օրհ., հրց., ող., 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 փոփոխութիւնների պիտի ենթարկվի՝ Ճշգրտման ու ավելացման իմաստով: Ահա թե ինչու, այժմվանից էլ կարող ենք հաստատել, որ Կ. Կոստանյանցը, օրինակ, ակնհայտորեն չափազանցութեան մեջ է ընկնում, Շնորհալուն հատկացնելով 1812 երգեր պարունակող ներկա Շարակնոցի կեսը¹⁴⁴: Ճշմարտութեան 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 զբաղում իրենց թեմատիկ բազմազանութեամբ ու երաժշտա-բանաստեղծական բարձր արժանիքներով: Ճիշտ այս առումով իրավացի է անկասկած ն. Տեր-Միքայելյանը, երբ հայ Շարակնոցի զարգացման մեջ Շնորհալու խաղացած դերը բնորոշում է որպէս «դարագլուխ կազմող»¹⁴⁶:

Պատարագը վաղուց ի վեր ինչպէս այլուր, այնպէս 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 օրհնութեան («Ամենասուրբ երրորդութեան») կից մանկունքը ևս («Ջինաւորն Քրիստոսի») համարում է հայտնի, բայց այն չկա մեր «Ձայնագրյալ Շարակնոցում», ինչպէս և մի քանի այլ հրատարակութիւններում:

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

144 Шарақан, Богослужебные каноны, նշվ. հրատ., էջ XIII:

145 Հ. Մկրտչյան, Շարականախոսութիւն (շարականի հեղինակներ), «Լոյս», Կ. Պոլիս, 1905, № 44, էջ 1064:

146 Das Armenische Hymnarium, s. 103:

թյունների վրա¹⁴⁷։ Մինչդեռ նույն բնագրի երաժշտական ձևավորումը սերտ կապված է երգեցողության հայկական ազգային ավանդույթներին, ոճին և ճաշակին։ Այդ պատճառով, ի տարբերություն ծիսական այլ ժողովածուներում ներկայացված ստեղծագործությունների, 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, զխավորապես, Շնորհալու անվանը։ Տարաբախտաբար, սակայն, աղբյուրները դա վկայում են առավել ընդհանուր խոսքերով։ Շնորհալու կենսագիրը գրում է. «Եւ հոգևոր երգովք և քաղցրանուագ եղանակօք վայելացուցանէր զսուրբ պատարագին խորհրդական երգան. որպէսզի թանձրագոյն միտք տեսողացն զսուրբ խորհուրդն, նայելով յայնպիսի պայծառագոյն սպասաւորութիւն և սարսափելի խորհրդածութիւն, կակղացեալ անօտրասցին զգալի տեսութեամբն, և յիմանալին դիտաւորութիւն հասեալ օգտեսցին...»։ Երգէր և երգս տաղից քաղցրանուագ եղանակօք՝ յիմաստն 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 ստեղծագործական 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 վերահանչեցրել 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. Գաբրելյան, Սրբազան պատարագամատույցը հայոց (Թարգմանությամբ պատարագաց հունաց, ասորից և լատինացվոց), Վիեննա, 1897 (այսուհետև՝ Սրբ. պատարագամատույցը)։

148 «Սոփերք», ԺԳ, էջ 37—38։

149 Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 119։

բերման մնացած մասին ժամանակին հետևյալ բացատրությունը տվեց նրբամիտ Ալիշանը: «Պատարագի տունը շարականաց թուին՝ Յայս յարկ նուիրանաց. Որ Գերագոյն .Խնդա յոյժ դուստր լուսոյ. Իսկ քարոզքն՝ սարկաւազաց երգածներն»¹⁵⁰: Հիշյալ շարականներից Շնորհալուինը՝ ըստ բոլոր տվյալների՝ առաջինն է: Սրան համամիտ է բանասերներից Ամատունին էլ¹⁵¹. ու սրա օգտին է խոսում նաև շարականի եղանակը: Առավել ճիշտ է Ալիշանը Պատարագի եղանակավոր քարոզների կապակցութեամբ, 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 սրբոյք զորս յիշատակեցաք» (հետևյալ մի քանի հատվածներով): Սարկավագի մյուս քարոզները՝ մասնավորապես՝ «Մի ոք յերեսայից», «Սաղմոս ասացէք», «Ողջոյն տուք միմեանց», «Ահիւ կացցուք» և «Ըզդրունս ըզդրունս», որ մեկական տնից բաղկացած փոքր կտորներ են, բոլորն էլ (ներառյալ Պատարագի փոքրագույն քարոզները ևս) երգվում են մեկ ընդհանուր (զարտուղի) եղանակով: Ըստ հերթակարգի սրանցից (հատկապես հիշատակվածներից) առաջինն է «Մի ոք յերեսայից»-ը, որի մասին գրչագրական վստահելի տվյալներ ասում են, թե այն ևս Շնորհալուինն է, անշուշտ նկատի ունենալով երաժշտությունը: Այսպես՝ Մատենադարանում պահվող ընտիր մանրուստաններից մեկում քննարկվող քարոզը վերնագրված է՝ «Տեառն ներսէսի աթարեալ 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 բարութեանդ քոց տէր»-ը բերված է՝ «Երգ զկնի ճաշակմանն, տեառն ներսիսի ասացեալ» խորագրի տակ¹⁵³: Իսկ Կ. Պոլսում 1636 թ. օրինակված ձեռագ Մաշտոցի բուրրագիծ 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 նախադասութիւնների հետ միասին)¹⁵⁵,

Ձեռագրական մեզ հայտնի տվյալներից ստորև բերելու ենք մի-երկուսըն էլ, բայց մեկ է. դրանք նույնպես չեն տալիս Պատարագում Շնորհալու հեղինակութիւնների լրիւ պատկերը: Ղ. Ալիշանը վկայում է, որ խազտետրի՝ իրեն ծանոթ մի հին օրինակի գրիչը սույն ծիսական գրքում իր գաղափարած Պատարագի ու մանրութեան բոլոր երգերը միասին ընծայում է Շնորհալուն, հետեյալ կերպ. «Կատարեցի զհոգիաբոխս երգս տեառն Ներսիսի հայոց կաթողիկոսի ...ի զարդ և ի պայծառութիւն սուրբ եկեղեցեաց»¹⁵⁶: Սա, անշուշտ, չափազանցութիւն է: Բայց սրանից գոնե այն կարող ենք հետևել, թե մասնավորապես մեր Պատարագի ձևավորման մեջ իրոք շատ մեծ է եղել Շնորհալու դերը, և թե, տվյալ դեպքում, մեզ զբաղեցնող հարցի լուսաբանութեան դեթ մի մասին էլ պետք է որ հասնենք՝ պատմա-քննական մոտեցման միջոցով:

Դա նախ արել է Ալիշանը ու հանգել այն եզրակացութեան, որ հավանաբար Շնորհալուն են նաև սրբասացութիւններն ու «Քրիստոս ի մէջ մեր» խմբերգը ևս: Երկու ենթադրութիւններն էլ համարելով ճշմարտութեան խիստ մոտիկ, դրանց օգտին բերում ենք հետեյալ փաստերն ու դատողութիւնները: Սրբասացութիւններից «Որք զՔրովբէիցն» կտորի վերաբերյալ (հարակից բոլոր մասերով՝ «Նորհրդաբար կերպարանիմք», «Յարևու հհար», «Ճանապարհ արարէք» և այլն) արդեն ձեռքի տակ ունենք Վիեննայի խազգրքերից № 179-ում հանդիպող՝ «Տեառն Ներսէսի ասացեալ հայոց կաթողիկոսի Կլայեցւոյ» ցուցմունքը¹⁵⁷: 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 սըրբոց»-ը՝ միևնույն կառուցվածքն ունեցող երգեր են, ծանր ու շափավոր ու, ըստ այդմ, մենբրգ-խմբերգ բաժանումներով: Եվ բոլորն էլ ընթանում են միևնույն ձայնեղանակում, որ է՝ վերն հիշատակված «Մի ոք յերեսայից» 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 կազմութեամբ ու ելեէջային դարձվածքներով շատ մոտիկ է դրան անմիջապես նախորդող «Սուրբ սուրբ»-ի մեղեդիին (սրա հանրահայտ տարբերակին): Չափազանց գայթակղիչ է այն ևս Շնորհալուն հետևանքներն ունեցնող մղումը: Խնդիրը լուծված կլինի, 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» կտորը, որ հաջորդում է «Մի ոք յերեսայից» քարոզին և ընթանում վերջինիս ձայնեղանակում: Շնորհալուն է այդ խմբերգն էլ (որն ընդհանուր ոճով ևս հարազատ է նրա ստեղծագործութեանը), կամ մի ասի՝ հեղինակի գործ է, որ հորինված է Շնորհալու մեղեդիական ոճի ազդեցութեան ներքո, թե՛ դարավոր կատարման ընթացքում է խմբերգն ասացել 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 ստեղծման հունի («Օրհնեցէք մանկունք») երաժշտական առաջին բնորոշ նախադասութիւններից. ինչպես նույնն է պարագան՝ մարգարէից «Ամենակալ ես տէր»-ի առաջին կեսի եղանակի դեպքում էս:

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 հետազոտութիւնների արդյունքների՝ մեր միջնադարյան մասնագիտացված երգատեղծութիւն մեջ լայնորեն կիրառվել է սկսած XII—XIII դարերից¹⁵⁸: Քրննարկվող 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 զննչութիւնների հանրահայտ քայլերգում, որի խոսքերը թեև նոր, բայց եղանակը հնագույն ծագում տնի 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 սրբասացութիւնների եղանակների համար: Դիտողութիւնները ցույց են տալիս, որ նույնիսկ ամբողջական եղանակների հոսքը՝ Շարականից դեպի Պատարագ, մասնակի կամ պատահական երևույթ չէ, և որ Շնորհալու շարականներից նաև ուրիշ եղանակներ անցել են Պատարագի երգերին: Դրանցից այստեղ առավել վստահութամբ պիտի նշել՝ «Յայս յարկ»-ին անմիջապես հաջորդող «Բարեխօսութեամբ»-ի ոչ տոնական օրերին երգվող չափավոր տարբերակը (նրանից ըստ էութեան չի էլ հեռանում ծանրը ևս), որ երաժշտականապես հիանալիորեն նախապատրաստված է Պենտեկոստեի Ե օրվա գկ. օրհնութեան («Զանըսկզբնաբար»), և աղուհացից Գ կիրակիի օրհնութեան 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 օրհնութեան («Որ ըզխորհուրդ») մեղեդին:

Մեզ մոտ պահվող խազգրքերից մի քանիսում Շնորհալու անունով են պահպանված նաև բաշխման բշ-շբ. բոլոր երգերը¹⁵⁹ («Լոյս ճշմարիտ», «Հաց կենաց» և այլն), որոնք «Տեառն Ներսէսի» ցուցմունքն ունեն Կոնիբիրի¹⁶⁰, Տաշյանի¹⁶¹ ու Պողարյանի¹⁶² նկարագրած գրչագրերում էլ. և որոնք, սակայն,

¹⁵⁸ X. Кушнareв, 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 Յակոբանց, հտ. Բ, Երուսաղէմ, 1967, էջ 503:

աժժախտաբար, ներկայիս Ձայնագրյալ Պատարագում չեն երևում: Յավոք՝ այստեղ չեն երևում նաև ժամանակին մեր գանձարանների զարդը կազմած՝ Շնորհալու գանձերը, տաղերն ու հորդորակները: Առավել ցավալին այն է, որ այս մեծ կորուստը իր աստիճանական 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. Արիշանը, խոսելով հատկապես տաղերի մասին, քիչ ավելի պակաս որոշակիությունով նշում է, թե «հայտնի է որ տաղից մեծ մասն այս սուրբ խորհրդոյս (իմա՝ Պատարագի—Ն. Թ.) ասեն նուագելու համար շինած է, ինչպես որ հիմա ալ երգվին զանազան միջոց»¹⁶⁴, Ավելի ուշ այս կարգի վկայությունների արդեն չենք հանդիպում¹⁶⁵:

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:

Ձայնագրյալ 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 «Շնորհալու և պարագայ իւր», էջ 448:

165 Միանսարյանը մի տաղ է բերում «Քնար հայկականում» Շնորհալու անունով (Հարության «Միաշարթ օր հանգստեան»), որը սակայն Շնորհալունը չէ (տե՛ս Մ. Միանսարյանց, Քնար հայկական, Ս. Պետրբուրգ, 1868, էջ 111 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 պարզան, տվյալ դեպքում, այն է սակայն, որ տաղն սպասվածից շատ ավելի է ենթարկվել ժամանակի ազդեցությանը: Եվ նախ՝ խոսքը: Քանք չափաւ—ում (էջ 432) տաղս ունի հետևյալ սկիզբը.

Նոր ծաղիկ պայծառ ցուցաւ

Այսօր ի նոր գերեզմանէն.

Երկնազարդ հոգւոցն տունկը

Կանաչացան կենդանութեամբ.

Բնական լուսոյ սաղարթը

Ի հոգւոր զարնան փրթթեալք: (Եվ այլն):

Հակոբյանի առաջ բերած տարբերակում տաղի առաջին տան խոսքերն են՝

Նոր ծաղիկ պայծառ ցուցաւ, այսօր ի նոր Գերեզմանէն:

Երեւալ 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: Յավոք, նույնքան փոփոխված է նաև եղանակը, որ կորցրել է ամենակարևոր հատկանիշը՝ անհատական դրոշմը:

գալի ժամի երգերը՝ «Յարևելից մինչ ի մուտս», «Ծգնաւորք Աստուծոյ», «Լոյս, արարիչ լուսոյ», «Անեղանելիդ Աստուած», «Ճանապարհ և ճշմարտութիւն» երրորդ (կամ ճաշի) ժամի «Օրհնեմք ըզբեզ»-ը, «Խաւարեցաւ», «Չարչարակցեալ» և «Նահապետին Աբրահամու»։ Խաղաղական ժամի «Նայեաց սիրով»-ն ու «Ի քէն հայցեմք»-ը, ինչպես նաև հանգստյան ժամի «Հաւատով խոստովանիմ» աղոթքը, որ զուտ ասերգ լինելու պատճառով ձայնագրված չէ։ Բացի բուն ժամասացութեան մասը կազմող այս երգերից, ներկայիցս Ձայնագրչալ ժամագրքում են տեղավորված նաև Շնորհալու՝ շարչարանաց «Այսօր անճառ»-ը (բոլոր պատկերներով) և «Նորոգող տիեզերաց»-ը (նույնպես պատկերներով)։ Ննջեցելոց «Աստուած անեղ»-ը (պատկերներով) ու «Արարիչ և մարդասէր, անոխակալ և բարեգութ»-ը։ Սրանց հեղինակային պատկանելութեան 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 շարակնոցների¹⁶⁶, խազգրքերի¹⁶⁷ և ժամագրքերի¹⁶⁸ համապատասխան երեսները, որոնցում՝ դարձյալ՝ հանդիպում են թեպետև Շնորհալու անունով պահպանված, բայց ներկայիս Ձայնագրչալ ժամագրքի մեջ չմտած ստեղծագործություններ ևս¹⁶⁹։ Նույնանման ցուցմունքներ պարունակող ձեռագրերի պատահում ենք նաև Տաշյանի, Պողարյանի ու այլոց նկարագրություններում¹⁷⁰։

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 եղբորս» 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 հաստատելի, ինչպես և կոնոնիս՝ այժմ հայտնի երգերի հեղինակի վերաբերյալ (Մ. Քեչիշյան, Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Զմմառի վանքի, էջ 73. տե՛ս նաև նույն հրատարակության էջ 124-ը և այլն)։

¹⁷¹ Մատենադարան, ձեռ. № 9838։

Չղիագար 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, որնախ՝ 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 փսկ անգամից ձեռագրում հայտնվել են համապատասխան խազավորումով: Այստեղ մենք չենք վերահարուցում սկզբնապես որպես արտապաշտամունքային հորինված ու հետո միայն եկեղեցու կողմից սեփականված ստեղծագործությունների խնդիրը: Դիտելի և կարևոր պարագա է, որ «Յայս յարկ նուիրանաց»-ը, օրինակ, XIII և անգամ XIV դարերում գաղափարված շարականոցներից 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 շարականոցներից 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 գրված 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 շանքերի: Այդ մասին առաջին հոգացողը եղել է Գրիգորիս Գ Պահլավունին, որն իր քանաստեղծ-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 պաշտոներ-գրության մեջ: Շնորհալուց հետո Գրիգոր Տղան էլ մտահոգվել է նույն խնդրով և արել նոր կարգադրություններ: Ինչպես տեղեկացնում է Մ. Զամչանը՝ «սույն այս Գրիգոր կաթողիկոս խորհրդով կամբրոնացույն արար զբազում կարգատրութիւնս յեկեղեցական պաշտամունս, և եբարձ յայնց զնորամուտ խանգարմունս. և զոր ինչ կարգեալ էր Շնորհալոյն, եղ 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): Ի՞նչպիսի դա էլ բավական չնդավ գործը թեկուզ զլխավոր գծերով ավարտին հասցնելու: Արգելա-կում էր միջնադարին, ձեռագրական աշխարհին ու հայկական տարածուն իրականության հատուկ ընթացքների ակնհայտ ու հասկանալի դանդաղությունը: Վերջինս շատ բնական լուծում է տալիս՝ նաև Ս. Զինձնմյանի ապրած՝ կասկածներին՝ նկատմամբ Շնորհալու (և այլոց) մի շարք տալիս՝ նաև Ս. Զինձնմյանի ապրած՝ կասկածներին՝ նկատմամբ Շնորհալու (և այլոց) մի շարք երգերի հեղինակային պատկանելության (հմտ. նրա՝ «Զեռագիր շարականոցները և անոնց կանոնները», Վենետիկ, 1970, էջ 10, 11, 12 և այլուր) (առանձնատիպ «Բազմավեպ»-ից): Ի՞նչպիսի, այս աշխատության հիմնական նպատակը ուրիշ է՝ «մատնանիշ ընել թե կանոն մը ինչ ձեռքով կհայտնվի ձեռագիրներու մեջ» (անդ, էջ 7), և նրա արդյունքներն ընդհանրապես օգտակար պետք է որ լինեն, եթե բաղդատվեն ու համադրվեն հայ Շարականոց բովանդակությամբ, կատարվածքին 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:

[illegible]

ըոցներին մեկը եղել է նաև՝ չափանմուշ եղանակների համակարգի իմացությունը՝ 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 արդյունավետ¹⁷⁶: Բայց այնպիսի մի պատմաշրջանում, երբ հայ մշակույթի ընդհանուր անկման ընթացքում, զարգացած ավատատիրության մեր երգարվեստը նոր ժամանակներին փոխանցվում էր քանակական ու նաև որակական կորուստներով¹⁷⁷: Ահա թե ինչու, ի տարբերություն, ասենք, V—X դարերի երաժշտական հուշարձանների, որոնց վրա զարգացած ավատատիրության շրջանում նոր, ավելի բարձր մակարդակի շերտավորումներ կարող էին բարդվել և մասամբ իրոք բարդվել են, X—XIV հարյուրամյակների հայ գեղարվեստական արտադրանքը, մասնավորապես Շնորհալու երգերը, մասնավանդ 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 ուսանավոր է: Քառավանկ երկու անդամներ (կամ ոտքեր) առաջ են բերում մի տող. երկու տողը՝ իմաստային մի ամբողջություն. և չորս այսպիսի երկտողներ՝ մի տուն: Նույն կառուցվածքն ունի երգի հայտնի 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. Տեռեյան, 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 հոգվածաշարքը՝ Հուշամատյանների հետքերով (Եղեռնը և մեր երաժշտական կորուստները), «Եղեռնի միջին», 1965, № № 2—4, 5—7, 1966, № № 8, 9—10 (հարմար առիթով շարունակելու ենք այս շարքը):

178 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 93:

մեղեդիական պարզ, լակոնական գիծ ու պարզ կշռույթ, որում շափական մեկից ավելի արժեքով վանկը հանդիպում է միայն վերջնահանգաձևում: Եվ սույն պատկերը մենք տեսնում ենք նաև երգի խաղաղություն մեջ: Այն նոսր է ու իրացված՝ զլխավորապես շափական մեկ միավորի արժեքով ընդամենը մի քանի նշանի օգնությամբ, ինչպիսիք են՝ «բուլ»-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»-ը¹⁷⁹: Այստեղից պարզ է, որ «Նորաստեղծեալ»-ը ընդհանուր առմամբ պահպանվել է անաղարտ վիճակում:

Քիչ այլ է պարագան, ասենք, հանգստյան «Արարիչ և մարդասէր, անդիսակալ 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 Նրուաղէմ», Դ «Թագաւոր փառաց Քրիստոս», Ե «Ի դնել բեմին», Զ «Յորժամ հնչին փողոյն», Է «Ահեղ խորհուրդ քահանային», Ը «Մովսէս աստուածախօս», Թ «Տրտմահաղորդ շարշարանօք», Ժ «Զարհուրեցան զօրք երկնային», ԺԱ «Ուրախացան ազգք մարդկան», ԺԲ «Աղաշանօք արբոյ 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՝ «Մաղկազարդի 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, դատելով խոսքի ու երաժշտության շեշտադրության արհեստական համապատասխանեցվածությունից: Իսկ ընդհանրապես ժամագրքում պահպանված են միևնույն եղանակի՝ բանաստեղծության այլևայլ տների հետ զուգորդվող ծանր ու միջակ (կամ շափավոր) երկու տարբերակներ. ծանրը՝ ավելի դձ.-ին հարող, և միջակը՝ դկ. գունավորությամբ:

Տպագիր ու գրչագիր շարականոցներում երգիս ձայնեղանակային նշումները երբեմն նույնիսկ հակասում են իրար: Իսկ խաղաղությունը (մի կողմ դնելով այլազան «տարբերակները») գրչագրերում կարծես ավելի մոտ է ծանր տարբերակին և ընդհանրապես 12 տների համար միատիպ է¹⁸⁰, բացի

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

180 Հմմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 1625, էջ 379բ և № 1578, էջ 313բ (ուր երգս ձայնեղանակային նշում չունի). № 1606, էջ 64ա—65ա (որտեղ երգը դետեղված է Շնորհալու դկ. մյուս ստեղծագործությունների շարքում). № 1576, էջ 353բ, ձայնեղանակային նշումն է՝ դձ. (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, շարականցի 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 Մահակ Պարթևի երգերից ավագ երեքշարթի օրվա «Ահաւոր ես թագաւոր»-ը՝ բկ (էջ 6ա):

№ 1576 ձեռագրից, ուր խազավորված են ստեղծագործության առաջին մեկերկու և վերջին տները միայն: Մյուս տներում խազերի համար տեղ է թողնված, 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 առնվազն ծանոթ լինել երգի խազավորումը պարունակող քիչ թե շատ կարևոր բոլոր գրչագրերին¹⁸¹: Առաջիմ, 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 արեւմտագլխի երգերը հորդոր եղանակելու, և դրանց մեղեդիների բարդ հյուսվածքը (որ հայտնի երևում է մի ամբողջ շարք խազավորումներից), նույն երգերի հորդորակներին հատկացնելու անտեղի սովորույթը¹⁸²:

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 թոփշներում, այլ շափավորված. ալեկոծ, փոթորկոտ, հեղեղանման չէ ծավալման ընթացքում, այլ վերված. ալեկոծ, փոթորկոտ, հեղեղանման չէ ծավալման ընթացքում, այլ մեղմ, քնքուշ ու հեզասահ. սակայն նվազ ազդեցիկ չէ, քան Նարեկացին, ներմեղմ, քնքուշ ու հեզասահ. սակայն նվազ ազդեցիկ չէ, քան Նարեկացին, ներկայացնելով տխրանուշ, գորովագին, սրտաբուխ, լուսապարար զեղումների 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 ավեցատրվում 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 սին բացառված չէ, որ դրանից հետո էլ խնդիրը մնա անկախ (հմտ. խազագրության արվեստին կամ նաև դրան վերաբերող մեր հոգվածներից մի երկուսը ևս՝ Ուշ միջնադարյան երաժշտական բանաբաղված մի հոգված, «Լրաբեր» ԳԱ, 1968, № 3. Կոմիտասի մտորումները հրաժշտական բանաբաղված մի հոգված, «Լրաբեր» ԳԱ, 1970, № 8. տրոհության և առողջանության նշանների հարաբերության մասին, «Գրական-բանասիրական հանդես», Կոմիտասը և հայկական խազերի վերածանության խնդիրը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 4. Ութ-ձայնի սկզբածքները, «Էջմիածին», 1972, № 2. Գրիգոր Գալստյանի «Հայ-մանուկներն երաժշտական գիտություն» անտիպ աշխատությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», 1973 № 11):

182 Տե՛ս Նկարագիր երգոց, նշվ. հրատ., էջ 76 («Արևադալի երգերն ալ տեսակ մը ստեղի են... իրենց խաղերուն դրոթյանը նայելով, բայց ներկա սովորությունը թեև ասոնց եղանակը պահեր է, բայց հորդոր կերպն ... և ընդհակառակն՝ ասոնց հորդորակները ծանր կերպն, որք պետք է հորդոր ըլլան նկատմամբ թե՛ իրենց խաղերուն 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 հարցը¹⁸³։ Ըստ որում հեղինակն այն միտքն է հայտնել, որ Շնորհալին փեր առաջինը, հայ եկեղեցական երգաստեղծության մեջ, օգտագործել է մեր ժողովրդական երաժշտության ձայնեղանակները («գամմաները», ինչպես ասում է նա, ապահովաբար՝ Սպ. Մելիքյանի հետևողությամբ)¹⁸⁴ և կոռուլթաձևերը։ Այս առթիվ հարկ է նշել, որ, ինչպես գիտենք, հայ հոգևոր երգաստեղծության հիմքը կազմող ձայնեղանակները սկզբից ևեթ փոխառնված են եղել ազգային ժողովրդական և գուսանական երաժշտությունից¹⁸⁵, որի կոռուլթաձևերը

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

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

185 Տե՛ս մեր հոգևածը՝ 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 շնչոտել 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. Հարստություն, որ պիտի ծառանգել, «Սովետական արվեստ», 1962, № 12. Սալաթ-նովալի 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 Ակնի 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 ըմբռումները։ Տե՛ս Тамбурист Арутин, Руководство по восточной музыке, Ереван, 1968 (աշխատությունը Ն. Թահմիդյանի)։

նույնպես, տարբեր ժամանակներում տարբեր շափով, տարերայնորեն կամ ենթագիտակցաբար ներթափանցել են եկեղեցական արվեստի մեջ: Բայց եթե խոսքն այն մասին է, որ Շնորհալին, հատկապես կռուլթաձևերի 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 կռուլթներ: Սրան պիտի ավելացնել, որ Շնորհալու հոգևոր երգերում հանդիպում են աշխարհիկ արվեստից եկող ուրիշ կռուլթներ էլ, ինչպես օրինակ՝ քայլերգի կռուլթը: 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 գծ. հետևյալ օրհնության մեջ, որտեղ քայլերգի կռուլթը ելեէջին հաղորդում է պիրկ, հավաք, կազմակերպված, կամային-առնական նկարագիր: Ընդ նմին ուշադրավ է կռուլթի 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 Երզնկայի 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 երաժշտա-բանաստեղծական ճաշակը, ոճն ու գեղագիտական ըմբռնումները իրենց զարգացման մեջ քննելուն:

Արդարև, Շնորհալու պաշտամունքային գործերի մեջ (սաղմոսատիպ պարագույն երգերից¹⁸⁶ մինչև զարդուլորումներով հագեցած ծավալուն ձևերը) նկատվում է ուրվագծերի (սքեմաների), կառուցվածքների, այլև հայոց ութ ձայնեղանակների գործնական կիրառության կերպերի այնպիսի մի բազմազանություն¹⁸⁷. 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, ազատ իրացումներ են: Ի դեպ, Մ. Եկմալյանը իր «Պատարագում» աշխատել է դրանց մեղեդիները ենթարկել բձ. ձայնեղանակի սովորական կաղապարին: Հմմտ.՝ Երզնկայից Սրբոյ Պատարագի, Լայպիգ, 1896, էջ 254—256: Ընդհանրապես ասած, սակայն, ավանդական մեղեդիների

ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅ ՀԱՅՐԱՊԵՏԱՅՆ

(Ա.Հ. ԳԶ.)

ՄԻՋԱԿ-ՔՈՓԱՒՈՐ



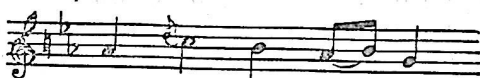
Այս - օր սըր - բոց հայ - րա - պե - տա - ցըն ժո - ղո -



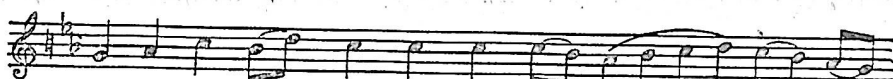
եալք ի մի - ա - սիւն



ե - դիւն հաս - տա - տու - թեամբ ըզ - հի -



մու - նըս հա - լա - տոյ



ի վե - րայ հի - ման ա - ռա - քե - լոց եւ մար -



գա - րե - ից:

պիսի բազմաստիճանություն (չքնաղ զուլս-գործոցներից մինչև լավ, միջակ ու անգամ հետևակ երգեր¹⁸⁸), որ միանգամայն անհրաժեշտ ու ինքնրստինքյան 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 գործումբ եկավ համոզման, որ Շնորհալին իր այդքան շատ երգերը չէր կարող գրած լինել կաթողիկոսության շրջանի մի քանի տարիներում, առաջացյալ տարիքի մեջ¹⁹⁰: Այնինչ Շնորհալու կենսագիրը հստակ տեղեկացնում է, թե տակավին Գրիգորիս Գ. կաթողիկոսը, մի կողմից՝ գիտակցելով հայոց պաշտոններգության թերին ու սլակասը, և մյուս կողմից՝ բարձր գնահատելով իր կրտսեր եղբոր ներսեսի

անհատականացված գծերի նման համահարթեցումների հազվադեպ են Եկմալյանի «Պատարագում»: Տե՛ս մեր հոգվածաբարձը՝ Մակար Եկմալյան (Կյանքը, ստեղծագործական դիմանկարը, ստեղծագործական ժառանգությունը), «Էջմիածին», 1958, № 2—3, 4 և 5:

188 Ամեն դեպքում սակայն, դատելով՝ ստեղծագործության շնորհալիական չափանիշներին 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 անձառելի շնորհս և զիմաստութիւնն՝ աղբերաբար յառաջ եկեալ յեղբօրէն ի սրբոյն ներսեսէ, խնդրէր հարազատաբար հոգևոր սիրով ի նմանէ արծարծել այնուհետև զաստուածային շնորհս և լցուցանել զլիերին 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 զաւառաց ի սպասաւորութիւն սրբոյ աթոռոյն, արք իմաստունք և շնորհազգեացք՝ յեպիսկոպոսաց և վարդապետաց, ի քահանայից և ի սարկաւազաց: 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 արգեն, 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 դիտակցումն իսկ օգնում է՝ եզրակացությունների մեջ անհրաժեշտ զգուշավորություն ցուցաբերելուն և, ընդհակառակը, հարցի անտեսումը հանգեցնում է ուղղակի անընդունելի հետևությունների: Զ. Մկրտչյանը, օրինակ, առհասարակ ճիշտ նկատելով, որ ինչպես ողջ Շարակնոցում, այնպես էլ, մասնավորապես, Շնորհալու շարականներում, մեկ ձայնեղանակի պատկանող երգերի շրջանակների մեջ պատահում է մեղեդիական տարբեր կաղապարներ, վերջիններս աշխատում է դիտել անպայման որպես հեղինակային տարբեր պատկանելության ցուցիչներ¹⁹²: Բայց մի՞թե հնարավոր է պատկերացնել, որ Շնորհալին, ավելի քան երեսուն տարի, ասենք՝ 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», ԺԳ, էջ 35—36: Գրիգորիս Գ-ի սույն վարմունքը ավելի ևս արժեքավորվում է, երբ գիտակցում ենք, որ նա բոլոր տվյալներն ուներ իր կրոնական եղբոր երաժշտա-բանաստեղծական հանձնարը ըստ արժանվույն քնահատելու համար, քանի որ ինքը ևս օժտված էր ստեղծագործական արտակարգ շնորհով: Այս առթիվ ի մի բերելով Գրիգորիս Գ-ի երգաստեղծական գործունեությանը վերաբերող առ այսօր հայտնի փաստերը, կարող ենք, ի լրումն արդեն հիշագործունեությանը վերաբերող առ այսօր հայտնի փաստերը, կարող ենք, ի լրումն արդեն հիշատակված երգերի, նշել նաև Գևորգ զորավարին նվիրված պարականոն չորս շարականների՝ այն պարզը, որոնց տնագլուխ տառերը կապում են «Գրիգորիսի՝ առ Գևորգիսս վկայ» խոսքերը (Ա. Ամատունի, Զին և նոր..., էջ 47—50):

192 Զ. Մկրտչյան, Շարականախոսություն (շարականի հեղինակները), Վոյս, Կ. Պոլիս, 1905, № 44, էջ 1064—1065:

լով որպէս տրված իրողութիւն, նրանում զանազանում ենք երգերի՝ տեսակային առումով ու ոճականորեն իրարից բաժանական որոշակի տարբերվող ու իրար վրա ներազդած երեք մեծ խմբեր:

Առաջին խումբը կապված է շարականի տեսակին և ներկայացնում է վիպական շնչի¹⁹³ արձակ բանաստեղծութեան, 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 զարդոյրումներով) ծանր ստեղծագործութիւններ¹⁹⁴: Գրական խոսքերի կառուցման վերոհիշյալ ձևերը (բացի վերջինից), ու այդ ձևերի օգտագործմամբ հորինված երգերը հայ հոգևոր երաժշտութեան մեջ զարգացել են սկսած V դարից:

Բոլոր տվյալները խոսում են այն մասին, որ Շնորհալին քաջ տեղյակ է եղել հայ մասնագիտացված երգաստեղծութեան նախընթաց ողջ պատմությանը, և, ինչպէս բացահայտում է հետազոտութիւնը, իր շարականների մի զգալի մասը հորինել է վաղ ավատատիրութեան շրջանի շարականագրութեան ավանդութիւններից ամենակենսունակների ստեղծագործական յուրացման հիման վրա: Այսպէս՝ Պահոց կիրակիների կանոններում, որոնք ընդմիջում են Մեսրոպ Մաշտոցի հորինած ապաշխարութեան երգերի շարքերը, հանդիպում են ճիշտ վերջիններիս երաժշտութեան տիպային գծերի օգտագործման օրինակներ: Խիստ ցուցանշական նմուշ է, այս տեսակետից, բուն Բարեկենդանի կանոնի ած. դարձվածք ողորմյան («Ողորմեա ինձ Աստուած: Որ զառաջինն ոչ պահելով»), որ ծավալվում է Պահոց ած. շարքից «Ողորմեա ինձ Աստուած: Ի լսել զձայն փողոյն» երգի նույնպէս դարձվածք եղանակով, ու առաջ բերում կրկնակով շրջանակված մեղեդու միևնույն հնամենի ձևը¹⁹⁵: Նմանապէս՝ ավագ շաբաթի երգաշարքերի վրա Շնորհալու կատարած հավելումներում նրկատվում են Սահակ Պարթևի ստեղծագործութեան որոշ գծերը զարգացնող նմուշներ¹⁹⁶: Սակայն այս դեպքում քննարկվող երևույթը երբեմն նաև բարդանում է:

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

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

195 Ճմմտ.՝ «Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց», Վաղարշապատ, 1875, էջ 193 և 203: Մաշտոցի «Ողորմեա ինձ Աստուած: Ի լսել զձայն փողոյն» և մի շարք այլ երգերի եղանակների փոխադրութիւնը եվրոպական ձայնանիշերի, վերլուծութիւնն 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 Ս. Ամատունին ևս, քննելով մեզ դրադեցնող երգերի գրական խոսքերը («Հին և նոր...», էջ 92):

Արդեն առիթ ունեցել ենք նշելու, որ մասնավորապես Սահակ Պարթևի ստեղծագործության մեջ հանդիպում են փոքրածավալ ու չափավոր դարդուլուրուն ծանր երգեր ևս¹⁹⁷։ 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 պաշտոններգությանը, 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», Սահակին է, իսկ մնացած երկուսը՝ «Կենդանին յափտենից» 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 («Արծաթսիրտութեամբն 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 դկ. օրհնության մեջ («Որ էնն յէութեան») պարզ արտահայտված են նույնիսկ կանոնագլուխներից եկող մեղեդիական ինքնատիպ հանգանակներ¹⁹⁸։ Իսկ Հովնան մարգարեի կանոնի դկ. ստեղծի մեծացուցեց («Մարգարէն ի փորոյ կիտին») հին, մեղեդիական պարզ հյուսվածքով աչքի ընկնող ստեղծիների մի արձագանքն է, հազվագյուտ վերհուշերից մեկը¹⁹⁹։

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 Խոսրովի դուխտի (VIII դ.) «Ջարմանալի է ինձ» գովքի²⁰⁰ 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 Ձայնագրեալ ի ժամագրոց», Վաղարշապատ, 1877, էջ 107 (ավագ ուրբաթ օրվա կանոնագլուխը)։

199 Ձայնեղանակի հիմքում ընկած համաձայնություն (կամ գույնով) ստեղծի, 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 դրառումներից, «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 ընթացի կարգում, տակավին մեր թեկնածուական քննաճառում։ Музыкальная культура Армении V—VIII веков», JL, 1960, էջ 329—334 (ձեռ-ը՝ մեկն էլի անվ. զրադարանում)։

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

ՃԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅ ՎԱՐԴԱՆԱՆՑ

(Ա.Զ. ԴԿ. ԴԱՐՁՈՒԱԾԳ)

ՃԱՓԱԿՈՐ

Նո - րա-հրաշ պը - սա - կա -

... ւոր եւ զօ - րա - գլուխ ա - ռա - քից - եաց վա - ռե -

ցար զի - մու հոգ - ւոյց ա - րի - ա - բար ընդ -

դեմ մա - հու. վար - դաց

քաջ ցա - հա - տակ որ - վա - ցե - ցեր ըզ - բռշ - ցա -

մից, վար - դա - գոյց, ար - եամ - բըդ քո պը -

սա - կե - ցեր զե - կե - ղե - ցի:

Բայց «Նորահրաշ»-ը այս բոլորի մեջ մի առանձնահատուկ տեղ է գրավում ոչ միայն իր գեղարվեստական բարձր արժանիքներով (չասելու համար՝ կատարելություն), այլև նրանով, որ շնայած 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 ճարտարակերտության համար անհրաժեշտ ողջ շինանյութը վերցնելով երգի վերոհիշյալ նախօրինակներից, միաժամանակ ստեղծում է նոր կերպար, օգտագործված տիպական ելեէջներին հաղորդելով ավելի արտահայտիչ ձևունություն ու չերմ 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 հոնտորական 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 գծ. 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 կոտորակման 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 անսխալագույն թուիչներ՝ մեղեդիական նյութի թարմության, ձևի ավարտվածության և առհասարակ երաժշտական փնքնարտահայտման ու փնքնահաստատման վճռականության առումներով: Մի սքանչելի 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 փնքնատիպ իրացված բձ. է (ինչպես ակնարկել ենք վերն էլ), ուր երկրորդ փուլը աստիճանի վրա հանգչող յուրահատուկ մի քանի պտույտներ երբեմն նույնիսկ բլ. գույնն են հաղորդում եղանակին:

Ուշագրավ է երգի հորինվածքը, որ դուրս է գալիս քառյակային ձևի սահմաններից²⁰¹: 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 վերջնահանգսձևի, 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:

ՅԱՐԵՆԱԻ ԳՐԻՍՏՈՍ

Ջ.Բ.ՓԱՆՈՐ Օ.Ջ

Ա. Գո - վեա ե - րու - սա - դեմ ըզ - Տէր:

Յա - րեաւ Քրիս - տոս ի

մե - ռե - լոց, ա - լէ - լու - իա:

Բ. ե - կայք ժո - դո - վուրդք

եր - գե - ցէք Տեառն:

Գ. Փառք հօր, եւ որդւոյ, եւ հոգ - տոյն սղո - բոյ.

այժմ եւ միշտ եւ յա - լի-տեաքս յա- լի - տե - ցից ա - մէն

Յա-րու-ցե-լոյն ի մե - ռե - լոց ա - լէ- լու - իա.

որ զաշ - խար - հլս լու - սա - տ - րեաց,

ա - լէ - լու - իա:

կայն, բացատրվում է շարականիս հաջորդելիք կտորի ձայնեղանակը նախապատրաստելու (անցումը ապահովելու) ձգտմամբ²⁰²,

Այլևի ընդարձակ ձայնածավալն ու ավելի բարդ հյուսվածքը հատուկ են ծանր շարականներին: Վերջիններիս շրջանակներում Շնորհալին հաճախ դիմել է ածանցյալ համաձայնությունով ձայնեղանակների, ինչպես կանդրադառնանք տակավին: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, սակայն, որ Շնորհալին, միևնույն ժամանակ, մի առանձին գուրգուրանք է տածել ածանցումներից զերծ, բնուղիղ հնչասանդղակներով ձայնեղանակների հանդեպ, և իր ծանր տիպի շարականներում թողել հիշյալ ձայնեղանակների վրա խարժխված հիասքանչ նմուշներ: Դրանցից մեկն է՝ Պահոց վեցերորդ կիրակիի կանոնի բժ. օրհնությունը («Որ ըզխորհուրդ քո գալստեանդ»), իմաստուն պարզություն զգեցած 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 պատարազի երգերից հանրահայտ «Տէր ողորմեա»-ի խոսքերի հետ:

Բերված ստեղծագործությունը պատկանում է ծանր շարականների այն տեսակին, որ մենք անվանում ենք կառուցվածքային, հաշվի առնելով տրվյալ ոտանավորի կառուցողական նշանակալի դերը նրանում: Հիրավի, մեղեդին աչքի է ընկնում հարուստ հյուսվածքով: Բայց նկատելի է, որ երգում խոսքի վանկերի ոլորումներն ու կշռությունի կոտորակումը 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 վերջնահանգսձեի անբակտելի 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 ժամանակներ²⁰³: 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 Հնարանը, որի կիրառմանը հանդիպում ենք դեռևս հայոց հնագույն Սաղմոսարան-ժամագրքի կտորներում, մասնավորապես՝ կանոնագրություններում (տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հասարակ-օրերի կանոնագրությունները, «Էջմիածին», 1971, № 4, էջ 42):

²⁰³ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Գրիգոր Գողիկը և հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերը, «Բան-րեր Երևանի համալսարանի», 1968, № 3, էջ 204—206:

ԿԱՆՈՆ ՎԵՅՆՐՈՐԴԻ ԿԻՐՐԱԿԻ ԵԼՈՒՀԱՅԻՑ

(Ա.Զ. ԲԶ.)

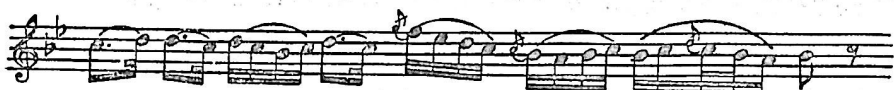
ՄԱՆՐ



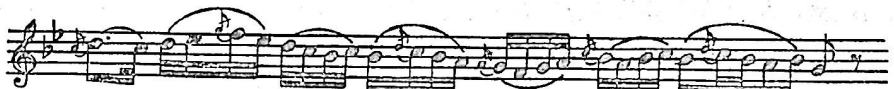
Որ ըզ - խոր - հուրդ քո գա - լըս - տեանդ



յա - ուա - ջա, գույն գու - շա - կե - ցեր



մար - գա - րե - իւքն իս - րա - յե - լի.



զորս ընտ- րե - ցեր յետ Մով - սե - սի.



որք խօ - սե - ցան հոգ - աղվ սըր - բով



բազ - մա - պա - տիկ օ - րի - նա - կօք.



տուր մեզ փըր - կիչ



ո, զոր- մու- թիւն եւ ըզ - մե - ղաց



ըզ - րո - ղու - թիւն:

ձառնելով, նարեկացուց հետո, երկրորդ մեծ տաղասացը: Նիստ հատկանշական է, որ գրչագիր գանձարաններում Շնորհալու ստեղծագործություններից մի-
 ակուսի լուսանցքներում հանդիպում ենք նարեկացու այս կամ այն տաղի
 ակզբնաբառերին: Վերջիններս կոչված են եղել երգիչներին հիշեցնելու, որ
 ((տվյալ դեպքում) Շնորհալու գաղափարված ու նաև խազավորված ստեղծա-
 գործությունը հարկ է կատարել նարեկացու վկայակոչվող տաղի «ձայնով»,
 այսինքն՝ եղանակով, նրա տարբերակումով: Այսպես, 1489 թվականին Վա-
 շում գաղափարված գանձարանի մեջ Շնորհալու «Որդիքն որոտման» տաղի
 լուսանցքում կրճատ գրովյալ գրված է. «Սեաւ եմ գեղեցկին [ձայն] է»²⁰⁴.
 Նմանապես՝ Մենդյան «Տէր փառաց» տաղի լուսանցքում²⁰⁵, և այլն: Ինչպես
 նշել ենք ուրիշ անգամ էլ²⁶⁰, դժվար է ենթադրել, թե նման լուսանցագրու-
 թյուններ 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 ստեղծա-
 գործությունը կատարել նարեկացու տաղի եղանակով: Մի փոքր ևս առաջ
 պնդվող կարող ենք նույնիսկ պնդել, թե Շնորհալին, եթե ոչ առաջինը, առ-
 նվազն առաջիններից մեկը և, անշուշտ, ամենահեղինակավորն էր, որ օգ-
 տըվելով նարեկացու արվեստից, օրինականացրեց նրա տաղերի եղանակնե-
 րին որպես չափանմուշների դիմելու բեղմնավոր փորձը:

Ահաասարակ տաղային արվեստի բնագավառում Շնորհալու անցած
 ստեղծագործական բովանդակից ուղու մասին պիտի դատել նաև նրանից,
 որ բացի նարեկացու երգերի եղանակների տարբերակումով կատարված նրա
 մի քանի գործերից, գանձարաններում հանդիպում են խոհուն արվեստագետի
 գրչին պատկանող շատ ստեղծագործություններ, որոնք ունենալով իրենց հա-
 տուկ ինքնուրույն եղանակները, բնականաբար, ազատ են եղել վերոհիշյալ
 տիպի լուսանցագրություններից. ու այնպիսիներ ևս, որոնց եղանակները
 իրենք են ծառայել որպես ընդունված չափանմուշներ ու զուգորդվել թե՛ իր և
 թե՛ այլոց հորինած գրական խոսքերի հետ: Ահա, միայն վերն հիշատակված
 գանձարանում, տարբեր ստեղծագործությունների լուսանցքներում, բազմա-
 թիվ անգամներ վկայակոչվում են Շնորհալու տաղերի, «ձայները» կամ
 «գոյները», կրճատ գրովյալ կամ նման ձևերով. «Հռիփսիմեանց
 տաղի գոյն է»²⁰⁷, «Նոր իմն աւետեաց»²⁰⁸, «Հօր կամաւի գոյն է»²⁰⁹, «Անեղ
 որդին»²¹⁰, «Նոր ծաղիկ պայծառ»²¹¹: Բազմիցս վկայակոչված ստեղծագործու-
 թյուն է նաև Աստվածածնի փոխման «Այսօր Գաբրիէլ հրեշտակապետն» տա-
 ղը²¹², 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 նարեկագու տաղերը, «Բանբեր Երևանի համալսարա-
 նի», 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:

Կարենի 5 փայել

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 Մենդյան «Ստեղծող մանկանց» գեղեցիկ կտորի մասին է, որ Կաֆայում գաղափարված ընտիր դանձարաններից մեկում ունի «Տաղ ի ներսէս կաթողիկոսէ ասացեալ» խորագիրը²¹⁴, և որը մի նախադաս «Տէր ողորմեա»-ով, գրական խոսքերի տարբերակումով և ավանդաբար հասած հետևյալ մեղեդիով էջմիածնում հայկական ձայնանիշերի օգնութեամբ գրառել է Կոմիտասը ու զետեղել՝ հոգևոր եղանակների 1893 թ. իր կազմած ձեռագիր ժողովածուում²¹⁵ (առանց շոշափելու հեղինակային պատկանելութեան 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 էջը²¹⁶ (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 շարականները²¹⁷, 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. «Ստեղծաղ մանկանցն»՝ մանուկ ցուցաւ: Կոմիտասի գրառած տարբերակում, որ առաջ ենք բերում անփոփոխ, պահպանված է Շնորհալու բանեցրած չափը՝ 4+4):

215 Ե. Զարենցի 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 (հմտ.՝ Շոգևոր 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:

ՏԵՐ ՈՂՈՐԻՆԷ

(Ստեղծող մանկանց)

Ծանր—Բ4



Տեր ո - ղոր-մեա Տեր ո - ղոր - մեա
Ի հրեշ-տա կաց քա - ղո - զե - ցար



Ստեղ - ծող ման - կանց մա - նուկ ցու - ցար



ի յան - քա - նից
եւ ի հով ուաց



մը - սուր ե - դար
փա - ռա - լո - ղե - ցար



Ընդ որս եւ մեզ ու-րա - խա - ցո



Շնոր - հիւ օրհ-նեալ ծը - ցըն -



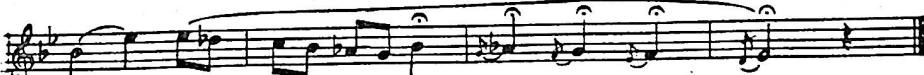
դեան քո: Ե - կայք ման - կունք նոր Սի - օ - Յի



Տա - ցուք փա - ղըս Տեառն ա -



մէ - նի: Տեր ո -



ղոր - մեա:

լուծյան շրջանում լայնորեն թափանցեցին ոչ միայն Պատարագի, այլև Շա-
րականի երգեցողությանց մեջ՝ ընդհանուր առմամբ հայտնի է արդեն. ինչպես
հայտնի է և այն, որ հիշյալ գծերը կիրառման առավել բարենպաստ հող
գտան հատկապես ծանր ու ստեղի երգերում: Արդ՝ Շնորհալու միայն վերը
թվարկված շարականների մեջ հանդիպում են ավելի քան երեսուն ծանր ու
ստեղի կտորներ, ինչպես և կանոններ, որոնք իրենց զգալի մասով, իսկ եր-
բեմն գրեթե ամբողջովին, բաղկացած են ծանր կամ ստեղի երգերից, ինչպես,
օրինակ՝ «Յովնանու մարգարէի» կանոնը:

Սրանց քննությունը թույլ է տալիս որոշ դադափար կազմելու Շնորհալու
բուն տաղային ստեղծագործության մասին ևս: Իրոք, ձևերի (ֆորմաների)
առումով այստեղ փրացված են տաղերին հատուկ չափացույցները՝ թե՛ միա-
մասանի ու միահիմնանյութային (միաթեմային) ստեղծագործություններում
(տե՛ս օրինակ, բուն Բարեկենդանի ած. դարձվածք հարցը). թե՛ երկմասա-
նի ու երկհիմնանյութային (երկթեմային) երգերում, որպիսիք են սրբասացու-
թյուններից մի քանիսը՝ մեներգ-խմբերգ հորինվածքով. և թե՛, անշուշտ,
առավել ծավալուն եռմասանի կառույցներում, որ վարպետորեն բարձրաց-
ված են Պետրոսի և Պողոսի, Վարդավառի Գ օրվա ու Հրեշտակապետաց կա-
նոնների մանկունքների երեքական տների հիման վրա:

Քննարկվող երգերում օգտագործված է հայկական միջնադարյան երգար-
վեստի հիմքում ընկած գրեթե ողջ ձայնածավալը: Համոզվելու համար՝ բա-
վական է համադրել մի քանի ստեղծագործությունների, կամ թեկուզ երկու
երգերի, ասե՛ք՝ Վարդավառի երկրորդ օրվա բկ. մանկունքի և Հովնան մար-
գարեի կանոնի երկրորդ դկ. ողորմեայի ձայնաշարերը, որոնք ընդգրկում են
համապատասխանաբար՝ երգչային բարձր ու միջին, և միջին ու ստորին հըն-
չամասերը: Ինչ վերաբերում է հարուստ զարդուրումներին, ազատ զարտու-
ղություններին, գործիքային տիպի անցումներին, կշռութային բազմազանու-
թյան և այլն, ապա դրանք ևս անկաշկանդ իրացված են մեզ զբաղեցնող եր-
գերում: 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, տոնա-
կան բարձր տրամադրությամբ ու կենսահաստատ լավատեսությամբ (տե՛ս էջ
70—71):

Այստեղ հատկապես դիտելի է տարբեր վանկերի ազատ երկարածգում-
ների ու զարդուրումների կարևոր պաշտոնը ոչ միայն արտահայտչականու-
թյան, 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 բաղկա-
ցած է երեք ծավալուն նախադասություններից, որոնք ավարտվում են, հա-
ջորդաբար՝ խոսքովային հանգչող կիսահանգաձևով («ուր յանըսկիզբն ի Հօ-
րէ»), փուշ հանգչող կիսահանգաձևով («ընկալար ըզհոգի գիտութեան»), և
բենկորճ հանգչող վերջնահանգաձևով («ով երանելի Տէր սուրբ Յովհան»):
Նույն հորինվածքը երևում է երկրորդ հատվածում ևս, այն տարբերությամբ,
որ սրա երրորդ նախադասությունը, որը նաև ամբողջ հրաշ- կիւնակը կամ
դարձն է («մաղթեա փրկողին»...), ունի մեղեդիական ներքին ընդլայնում:

ՇԱՐԱԿԱՆ ՅՈՎՀԱՆՆՈՒ ՈՍԿԵԲԵՐԱՆԻ

ՄԱՆԻ ԴԵ (ՄՏԵՂԻ)



Որ յա- ցը-սկիզբն



ի հո - րե



ըն - կա - ւար ըզ - հո - գի գի - տու-



թեան



ով ե - րա - ցե - ւի



Տէր



տուրք Յով- հաց, եւ լու-սա-ւո - րե



ցեր



աստ-ուա-ծա - յի՜ն բա - նիւ



զե - կե - ղե - ցի



սուրբ

մաղ -



թեա



փըր

կո - ղի՜ն

զթո - ղու - թիւն



մե - ղաց

մե - ղոց

նոսքի 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 (ձեռագրացման տեսակետով) երգչին կարծես լոկ տարբեր գունավորության առանձին ձայնավորներ (կամ վանկ-հենարաններ) տրամադրելն է՝ մեղեդիական ինքնաբավ մի կառույց մարմնավորելու համար²¹⁸ (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 պատարագամատույցները²¹⁹, որոնք «գոռ պատերազմող նկարագիր մունենին»²²⁰, և, անշուշտ, համապատասխան՝ ներքին բախումներով լեցուն երաժշտությունը²²¹: Սկսած XI դարից, Կիլիկիայի հայկական իրականության մեջ միտում է առաջ գալիս հայոց Պատարագը համաձայնեցնելու բյուզանդական (մասնավորապես Կ. Պոլսի) թեև արտաքինապես 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 Վ հարյուրամյակի ընթացքում՝ Կեսարացու պատարագամատույցը (նրա հայերեն թարգմանական բնագիրը), իսկ VI—X դարերում՝ Նազիանզացունը (տե՛ս «Սրբ. պատարագամատույցը», Գ, Դ, Ե):

220 «Սրբ. պատարագամատույցը», էջ 501: Հստակ տարբերելով քրիստոնեական միջնադարյան (այդ թվում և հայկական) ողորկ-խաղաղական-հանդիսավոր պատարագները՝ հնագույն պատարագներից, վերջիններիս մարտնչող ոգին Հ. Գաթրճյանը 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 ընդդիմամարտ գաղափարախոսություն, իր «Պատարագով» արտահայտում էր նաև ճնշված դանդախների ընկերային (սոցիալական) բողոքը կրոնական շղարշի տակ:

221 Դրա արձագանքներն հասել են մեզ և նույնիսկ տարբերայնորեն 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 կտորների ևս: Ու նաև այդ հիման վրա է, որ հարադատաբար 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. Էդգար Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան, «Սովետական արվեստ», 1963, № 11. Դեմքեր և գործեր, «Սովետական արվեստ», 1971, № 7:

ՈՐՔ ԶԳԻՐՈՎ ԲԵՒՅՆ (Հատուկ)

ՄԱՆՐ

u. -

lt -

lul -

*

hwi

This is a handwritten musical score on ten staves. The music is written in a single melodic line using a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. There are several performance markings: 'u. -' under the first staff, 'lt -' under the second, 'lul -' under the third, an asterisk '*' above the seventh staff, and 'hwi' under the ninth staff. The score concludes with a double bar line on the tenth staff.

Բ Վկայասերի թարգմանչական գործունեության մեջ, իսկ վճռական բեկումը՝ Ներսես Լամբրոնացու հարդարած Պատարագի բնագրում²²²։

Մեզ համար կարևոր է նկատել, որ նախ՝ ինչքան էլ Կրիկիայում XI—XII դարերում հայերը հրապուրվել են բյուզանդական ծեսի արտաքին ճոխության մեջ (ծեսի, որի հիմքում ընկած են եղել՝ Բարսեղ Կեսարացու, Հովհան Ոսկեբերանի և Գրիգոր Տրամախոսի անունով հայտնի, բայց ըստ էության ավելի ուր խորհրդատետրեր), միաժամանակ նախանձախնդրորեն վերակենդանացրել են նաև մի շարք հին պատարագամատույցների բնագրերը²²³։ 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 կենդանության օրոք ոչ միայն չէր տարածվել, այլ չէր էլ երևացել տակավին կամարում 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 աստիճանների մասնակցությամբ։ Ողջ կամարը բաղկացած է արիքածև 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 հանգստի (ստատիկ) վիճակը։ Ելևէջի զարգացման ընթացքում իմաստալից կերպով համադրվում են աստիճանական 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 $F^1 - D^1$ աստիճանների մասնակցությամբ), որն իր վճռական բնույթով ուժեղանություն (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. վերջնահանգսձևը առավելապես կապող պաշտոն ունի, քանի որ դրան հետևում է դպիրների «Երրորդութեանն զերեքսրբեան» գձ. երգամասը²²⁴։ Մնացած մասում ողջ մեղեդին՝ առաջին փուլ, էկորճ, պարույկ, այլև գլխավորապես խոսրովային ու բենկորճ վերջավորող իր նախադասություններով (ներառյալ ներքնախաղ կիսվարի գործածությունը), դկ. ստեղծի մի տե-

222 Սրբ. պատարագամատույցը, 2 և է, հատկապես էջ 503։

223 Նույն տեղում, էջ 341 և 342—349։

224 Հմմտ՝ «Ձայնագրեալ 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 ստեղի շարականներին 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 յառհասարակ՝ սուլն (ծանր ու ստեղի) 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 ըստ 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 պաշտոնեղբորության մեջ հիշյալ բարդ եղանակների առավել անկաշկանդ կիրառումն օրինականացնողներից մեկը հենց Շնորհալին է եղել:

Շնորհալու հոգևոր ստեղծագործության ոճական երրորդ ոլորտը գոյացրելում 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, գնացումն ընթացքը, հավասարաչափ բաբախող կշռույթային հիմքն ու թարմ կշռույթը, ինչպես և կառուցվածքի դասական պարզությունը²²⁵: Հատկապես այս

225 Չափազանց համարձակ թող չթվա, եթե ասենք, որ «երգը» համաձայնության հիմքի, ինչպես և մեղեդիական ու կշռության գծերի պարզությամբ, զարգացման բոլորովին նոր հորիզոնների առջև դրված երաժշտական ձև է. յուրատեսակ հակադրությունը՝ ծանր ընթացքի մեջ կշռության բարդություններով, ելևէջի զարտուղությամբ և զարդուրումներով ուռճացած եկեղեցական տաղի, որն այսպես 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 վերենթացի ճանապարհ

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 տաղը²²⁷, ապա պետք է հետևենք, 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 ստեղծագործությունն սույն երրորդ ուղորտին վերաբերող երգերն են ամենից ավելի տարածում գտել ժողովրդական լայն խավերի կենցաղում²²⁸։

Քննարկվող երգերի եղանակներից ոչ բոլորն են պահպանել իրենց սկզբնական գեղարվեստական մակարդակը։ Սակայն, այդ եղանակներից մի քանիսը, համեմայն 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 դասելու²²⁹։ Երգի տեսակը Շնորհալու ստեղծագործության մեջ, անշուշտ, միանգամից իր դասական տեսքով հանդես չի եկել։ Սերվելով շարականներից, ու մասամբ ստեղծի տիպի ստեղծագործությունների համեմատաբար պարզ նմուշներից, երգը բյուրեղացման որոշ ճանապարհ է անցել։ Այդ ճանապարհի վրա մի ուրույն տեղ ունեն Շնորհալու արևազալի երգերը, որոնք կարոտ են մասնավոր ուսումնասիրության, հայկական հեթանոսական պաշտամունքային արվեստի հետ ևս իրենց ունեցած կապի առումով, ու անսլաման նաև այն փաստի լույսի տակ, որ մեծ երաժիշտը ժամանակին հատկապես հետաքրքրվել է հայ արևորդիների ուսմունքով ու ծեսով, և նրանց Սամսատի ճյուղն էլ դարձի բերել տալով՝ ընդունել եկեղեցու գիրկը²³⁰ (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 ուղորտը։ Իսկ վերջինիս մոտիկությունը «երգի» մեղեդիական բոլորտին, մեր կարծիքով, բավական ակնհայտ փաստ է։

226 Շատ հավանական է, որ «երգի» տեսակի գրական-երաժշտական ներքին նոր չափունների 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՝ Միանսարյանի «Քնար հայկական»-ում (տե՛ս նշվ. հրատ., գլուխ Ա.)։

229 Տե՛ս Դ. Խաչկունց, Հայոց կրոնական բանաստեղծություն, «Լուսաշ», վեցերորդ տարի, գիրք Բ, Թիֆլիս, 1901, էջ 345։

230 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ ԻԵ։

Քննարկվող երգերում Շնորհալին փաստորեն այն միտքն է արտահայտում, թե հեթանոսական աշխարհընկալմանը հատուկ՝ առարկայական լույսի մեծարումը նախնական քայլ է հանգեցրել իմանալի կամ հոգեւոր լույսի գոյության գաղափարին։ Եվ այստեղ բանաստեղծ-երաժիշտ հեղինակը այնքան է գերազանցում հոգեւոր պետին, որ բառացիորեն արբենում է նաև հեթանոսական պաշտոնական ապրումների գեղեցկությունը։ Այդպիսին է պարագան, մասնավորապես, «Աստուած, Աստուած» սաղմոսին հետևող սքանչելի երգում, որի գրական խոսքերի մեջ («Էլոյս, արարիչ լուսոյ, առաջին լոյս, բնակեալդ ի լոյս անմատոյց» և այլն) պարզ անդրադարձված է լույսի պաշտամունքը²³¹, իսկ եղանակում՝ հնագույն խորհրդապաշտ (միստիկ) մի տրամագրություն։ Հնագույն (բայց ոչ պարզագույն) մի տիպ է ներկայացնում ստեղծագործության կառուցվածքը ևս, իր խորհրդալի ծանր մեներգ-նախաբանով ու դրան հետևող շեշտաշարաված արփիաշունչ խմբերգով, որն ընդհանուր գծերի մեջ հանդիպում է նաև վաղ միջնադարյան որոշ շարականներում²³² (տե՛ս էջ 78)։

233 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հանդիսավոր օրերի կանոնադրությունը, ԲՀԿՊ-ում, 1992, 10. 01.

ԵՐԳ ԶԿՆԻ «ԱՍՏՈՒԱԾ ԱՍՏՈՒԱԾ» ՍԱՀՄԱՍԻՆ

ՄԱՆՐ

Լոյս,

ՃԱՓԱՒՈՐ

ա - րա - րիչ լու - սոյ , ա - ու - ջից - Լոյս:

բնակ - եալի՜ ի Լոյս ան - մա - տոյց

հայր երկ - ցա - տր ի դա - տուց լու - սե -

դի - ցացն օրն-ճեալ ի ծա-գել լու-սոյ ա - ու - ւօ - տուս

ծագ - եա ի հո - գիս մեր

ըզ-Լոյս քոյ ի - մա - ցա - Լի:

վածներ անցել են ժամերգության ու Պատարագի արարողության մեջ, որպես հատուկ աղոթքներ կամ մաղթանքներ²³⁴, Դրանցից մեկն է «Ընկալ քաղցրութեամբ»-ը, որը ժամագրքում հատկացված է հանգստյան ժամին²³⁵, 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 Նրեանի համալսարանի», 1969, № 3, էջ 41:

²³⁵ «Երգք ձայնագրեալը ի ժամագրոց», Վաղարշապատ, 1877, էջ 429:

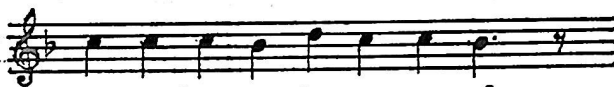
ԸՆԿԱԼ ՔԱՂՅՐՈՒԹԵԱՄԲ



Ըն-կալ քաղց-րու-թեամբ



Տէր Աստ-ուած հը-զօր



ըզ-դառ-նա - ցո - ղիս զա-ղա - չանս.



մա - տիր զը - թու-թեամբ



առ պատ - կա - ռեա - լըս դի - մոք.



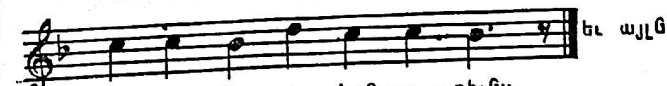
փա - ռա-տեա ա - մե նա - պար-գեւ



զա - մօ - թա - կան տըխ-րու թիւնս.



բարձ յի - նէն ո - ղոր-մած



զան- բե - ռե - լի ծան-րու - թիւնս.

եւ այլն

յուրօրինակ ձայնեղանակն է, որ հայկական տեսական երաժշտագիտության մեջ դիտված էլ չէ տակավին²³⁶։ Եղանակի հիմնաձայնը (կամ վերջավորող ձայնը) պարուկն է, երկրորդ էկորճ վերին եռյակով։ Բայց ելևէջում տիրապետում է ոչ թե հիշյալ էկորճը (այդ դեպքում ձայնեղանակը անմիջապես հստակորեն կապածառանար)²³⁷, այլ՝ երկրորդ փուլը, որը լինելով ավելի չեզոք մի դիմող ձայն, և իր դիրքով շատ մոտիկ (ընդամենը երկյակի հեռավորության վրա) գտնվելով պարուկից, ապահովում է՝ առանձնապես աչքի ընկնող որևէ բարձրակետային ոլորտի բացակայությունը ևս։ Ուշագրավ է նաև եղանակի շեշտադրության կարծես ճիշտ խաղաղեցնող միաձուլությունը։ Երկարացվելով շեշտվում է գրական խոսքի տողատիպ շարույթներին (սինտագմաներին)։ ամեն մեկի վերջին վանկը²³⁸։ Նշված կետերը նույնիսկ ձանձրալի միապաղատություն 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)։

Հաջիվ թե կարիք կա հատուկ ապացույցներ, որ սույն երգը նախ և առաջ իր ձայնեղանակով սերտ կապերի մեջ է նախորդի հետ։ Այստեղ նույնպես՝ դիմող ձայնը երկրորդ փուլն է, իսկ հիմնաձայնը՝ պարուկը²³⁹։ Եղանակը ծավալվում է հանգիստ ու սահուն նույն ընթացքով, որ բացատրելի է երկուստեղծագործությունների կերպարային բովանդակության ներքին ազդակցությամբ։ Վերջապես, եղանակի շեշտադրությունը ևս համահման է, քանի որ այստեղ էլ երկարացվելով շեշտվում է ոտանավորի յուրաքանչյուր տողի վերջին վանկը²⁴⁰։ Շնորհալու ստեղծագործությունը, սակայն, կառուցվածքով է տարբեր իր նախօրինակից, և դրա շնորհիվ է, որ հստակ երևակվում են նրատեսակային նոր հատկանիշները։ Գրական խոսքերը խստորեն չափված վանկային ոտանավոր են ներկայացնում։ Յուրաքանչյուր տող բաղկացած է

236 Հմմտ.՝ Քր. Կուլնարյան, Նշվ. աշխ., էջ 496—519։

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

238 Օրինակում՝ վերջնիսեր շարույթի առաջին վանկի երկարացումով՝ մեկ անգամ խախտվում է մատնացույց 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 պարուկը հաստատող կրկնակից հետո («Տէր ողորմեա»), «Սրբուհոյ Աստուածածնին բարեխօսութեամբ յիշեա Տէր և ողորմեա»՝ հավելվածի նշանակություն ունեցող խոսքերի վրա հայտնվում է մի նոր հիմնաձայն՝ խոսքովայինը։ Ձևականորեն դատելով, հիշյալ խոսքովային այստեղ հանդես է գալիս որպես՝ «վերջին վերջավորող» ձայն։ Դա է հաշվի առնում Թաշճյանը, երբ երգի ձայնեղանակը համարում է դկ. (տե՛ս «Երգը ձայնագրելը ի ժամագրոց», էջ 57)։ Հարցն այն է սակայն, որ մատնանշված հավելվածը Շնորհալուն էլ չէ։ Ճշշտ է, դրան հանդիպում ենք մի շարք տպագիր ժամագրերում (տե՛ս օրինակ՝ «Ժամագիրը Հայաստանայց սուրբ եկեղեցւոյ», ի Մոսկուա, 1853, էջ 27—30), բայց ոչ՝ գրագրերում (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 շփոթության տեղիք չպետք է տա։ Այդ ձայնահատները, վերաբերվելով շեշտակիր նախորդ վանկերի հնչողության ընդհանուր ոլորտին, դարձյալ (յուրովի) նպաստում են դրանց առանձնացմանն ու ընդգծմանը։

(Վ. ԿԱՆՆ ԴԱՍԱՐԱԿԻ ԿԱՌԱՐԵՐ)

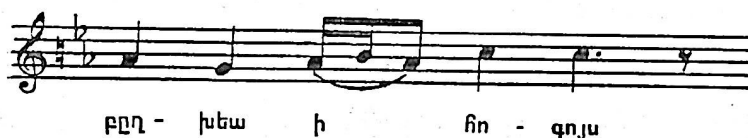
427-6

տակելով ձայնեղանակի գույնը, մեծալար նկարագիրը: Իսկ երրորդ շարույթի հայտնությունը, ուր երկարացված է նաև առաջին վանկը ու մեղեդիապես երևակված նրա (այսինքն «Տէր» խոսքի) բառային շեղումը, վերջնականապես նորոգվում է երաժշտական արտասանության բնույթը²⁴¹: Ավելի քան պարզ է,

ՅԱԼԵԳ ՈՒՐԲԱԹՈՒ ԵՒ Ի ՏՕՆՍ ԽԱՉԻ

(ԳԶ)

ՅԱԼԵԳ ՈՒՐԲԱԹՈՒ



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

որ ձևագոյացման տեսակետով սույն կրկնակի կատարած կարևոր պաշտոններին մեկը հանգում է ստեղծագործութեան նախորդ վեց տողերում հաստատված համաչափութեան նուրբ խախտմանը²⁴²։

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 նույնիսկ չորս տեսակ. «Վասն հանդիսաւոր կիրակէից» (գկ. ծանր), «Ի հասարակ կիրակէս յարութեան» (գկ. միջակ-չափավոր), «Ի կիրակէս մեծի պահոց» (գկ. չափավոր-ծանր), և այստեղ բերվածը՝ «Յաւագ ուրբաթու և ի տօնս խաչի» (գձ. չափավոր-ծանր)։ Այնպես որ, երգի եղանակների հեղինակային պատկանելութեան 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 ևս եղանակի կառուցման ընդհանուր սկզբունքը նույնն է, որ և համապատասխանում է երգի տուն առ տուն խաղագրութեանը։ Չորսն էլ գտնվում են Շնորհալու մեղեդիական ոճի ոլորտում։ Եվ վերջապես՝ նույնիսկ այստեղ առաջ բերվող նմուշի հեղինակի որոշմամբ լուծվում է նաև մյուսների հեղինակային պատկանելութեան խնդիրը։

Մեր եկեղեցական գձ. միջակ, չափավոր ու չափավոր-ծանր երգերին քիչ թե շատ ծանոթ յուրաքանչյուր ոք գիտե, որ դրանց եղանակների կայունացած սկզբնաձևերում ելեէջը ծավալվում է՝ կամ խոսրովայինից թե նրան դրացի մի ուրիշ ձայնաստիճանից դեպի երկրորդ փուլը բարձրանալու միջոցով, և կամ ուղղակի երկրորդ փուլից²⁴³։ Արդ՝ Շնորհալու քննարկվող ստեղծագործությունը գձ. երգերի շրջանակում սկզբնական կառուցվածքի մի նոր ձև է ներկայացնում իրենից, որտեղ ելեէջը նախքան երկրորդ փուլին դիմելը, առանց որևէ չափով շտապելու, հատուկ հիմնավորում է եղանակի գլխավոր կամ վերջավորող ձայնը։ Եվ այս սկզբունքը, որ մասամբ նախապատրաստված է աձ. և դկ. դարձվածք տիպի հին շարականներում (խոսքը վերաբերում է լոկ միջակ, չափավոր ու չափավոր-ծանր ստեղծագործություններին), լայնորեն կիրառված է Շնորհալու նույնատիպ ուրիշ երգերում ևս, ասենք՝ «Օրհնեմք ըզբեզ»-ի երեք պատկերներում. իսկ երբեմն նույնիսկ շարականներում (տե՛ս 72 աշակերտների կանոնի դկ. չափավոր գողտրիկ տեր երկնիցը)։ Այժմ դատենք։ Եթե «Առաւօտ լուսոյ»-ի անգամ լույն՝ եկեղեցական տարվա մի քանի հատուկ օրերին (ավագ ուրբաթին ու խաչի տոներին) վերապահված տարբերակը Շնորհալու գրչի վաստակն է, ապա մյուսները՝

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

243 Հմմտ.՝ Ն. Թանմիզյան, Պարզագույն խաղագրությունների վերծանությունը (զեկուցում՝ կարդացված Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի դիտական այն նստաշրջանում, որ կարգաված էր Խոհրդային Հայաստանի 50-ամյակին)։ Այդ զեկուցումն էր, որ «Պատմա-բանասիրական հանդեսի» 1971 թ. № 2-ում լույս տեսավ, հանդեսիս խմբագրության առաջարկով՝ թեթևակի 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 կորոներ 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 լինել՝ շատ ավելի հաճախակի կատարման (ասենք, սովորական կիրակիների) համար նախատեսված տարբերակի մասին:

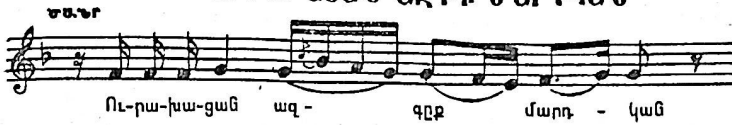
Գալով քննարկվող օրինակում երգի տեսակային հատկանիշների վառ դրսևորման խնդրին, նախ գիտենք նրա գրական խոսքերի տաղաչափական կատարելությունը: Այն՝ իր հինգվանկանի տողերով, երեքտողանի գրական ու վեցտողանի երգային տներով, շատ նման է «Աշխարհ ամենայն» ստեղծագործության: Վերջինից տարբերվում է նրանով, որ սա կրկնակ շունի. բայց՝ երաժշտականորեն՝ դրա կարիքն էլ չունի: Այստեղ ավելի մեծ է եղանակի տատանման լայնությունը (ամպլիտուդը), ինչպես և ավելի հաճախակի են չափական միավորի մասնատումն ու կշռույթի կտտորակումը: 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 մնում²⁴⁴: 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 բարդացում²⁴⁵: 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 կտորի 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 (ծա-վնա) մեղեդիական հանգաձևը հաղթահարվելով, զոդող հանգույց է ստեղծվում. տե՛ս սույն աշխ., էջ 212:

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

ՈՒՐԱԽԱՅԱՆ ԱԶԳԻ ՄԱՐԴԻԿԱՆ



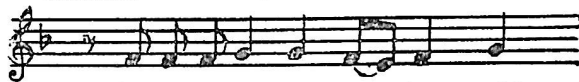
Տան միջում ևս՝ երկրորդ ու երրորդ սողերն իրար միացնող ճարտար գտնված հողակապի կիրարկումով (ուր կիսվում է չափական միավորը), բնականորեն առաջ է գալիս երգի տեսակին հատուկ գնալուն շարժումը և, միաժամանակ, զոյանում է նրա հանրամատչելի բնույթը:

Դժվար է նկատել, որ եղանակը հյուսվածքով նախորդ երկուսից ալեւի
հարուստ է։ Դա մասամբ պայմանավորված է գրական ալեւի երկար տողերի
առկայությամբ (Հիմնականում՝ 4+4 կառուցվածքով)²⁴⁶, որոնց վրա ելէջը
ազատ կատարում է արտահայտիչ ոլորումներ. բայց զինավորպես՝ ծան-
ացված ընթացքով, որն ընդհանրապես ենթադրում է չափական միավորի ալե-
ւի հետևողական մասնատում։ Ասում ենք՝ ծանրացված, և ոչ ծանր։ Որովհետեւ
քննարկվող եղանակի միջակ կամ շափավոր ընթացք ունեցող տարբերակը,
որն, ի դեպ, Ձայնագրյալ ժամագրքում զուգորդված է երգի տասներկու տնե-
րից մեծագույն մասի հետ, հանդիսանում է նախօրինակ կամ առաջնային ձևը։
Ահա այն՝ երգի հաջորդ (ու վերջին) ժի տան հետ զուգորդված կերպի մեջ
(տե՛ս էջ 86)։

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

ԱՂԱՉԱՆՈՒՅ ՍՐԲՈՅ ԽԱՉԻՆ

ՅԱՓԱՒՈՐ



Ա-ղա-չա-նօք սըր- բոյ խա - չին



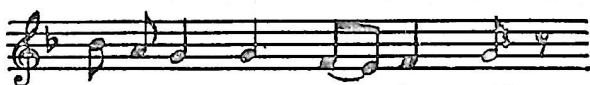
եւ ան բար - բառ բա - րե -- խօ - սին



եւ սըր-բոյ Աստ- ուա - ծած - ցին



եւ Յով - րան - ցու Կա - րա - պե - տին



եւ սըր-բոյն Ստե - փան - ցո - սին



եւ ա - ռա - ջին մար-տի - րո - սին



եւ սըր-բոյ Լու - սա - տր - չին



Հա - յաս- տա - ցեալց Հայ-րա - պե - տին,



եւ սըր-բոց ա - ռա - թե - ւոց



եւ րա - մօ - րեց մար-տի - րո - սաց,



ո-ղոր-մած Տէր ո - ղոր-մեա րոգ - տ - ցըն մեր



ցըն - ջե - ցե - ւոց:

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 շափավորել է կարծես ստեղծագործական երեւակայության թափը, հասնելու համար ոչ միայն ներմբռնողության (ինտուիցիայի), այլ՝ տվյալ դեպքում՝ նաև

ՏԱՐԱԾԵԱԼ

ՏԱՓԵԼՈՐ ՊԵՆՐ

Տա - րա - ծեալ ձեռք ընդ ձե - ոաց
 ոտք ընդ ո - տից ըն - թա - ճա - ւեաց,
 փայտ ընդ փայ - տի դա - ուրն պլտ - դոյ
 կեանք ընդ մա - հու փո - խար - կե - լով.
 ի մէջ եր - կուց ա - ւօ - ըրի - ճաց
 կայր մեր - կա / ցեալ, տուողն օ - ըրի - ճաց.
 զոր ոչ տե - սից ազ - գըն կու - ըաց
 բաց - ի մի - ոյն յա - ւա - զա - կաց:

գիտակցության զորութեամբ հստակված իդեալին: Տեսակային գլխավոր հատկանիշների հաստատումից հետո, սակայն, այլևս կարիք չի զգացվում նման ինքնահսկողության: Երեւակայութունն 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 հազվագյուտ, 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 վճռականութեամբ ու կամային գծերով²⁵¹, հակառակ խաչելության ընդհանուր ողբերգական պատկերին: Երգի տողերը քառանդամանի են, էպպես՝ 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 ձկուն հանգածներ 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 ելեէջը ևս իր տոհմիկ, հարազատ գունավորությամբ և հրապույրներով ու կախարդանքով լիցուն ուղղումներով՝ ողջ ուշ միջնադարի ընթացքում գործոն կերպով հարատևած այն հազվագյուտ երևույթներից է,

250 «Բացատրվին 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 զրչադիր ու տպադիր շարակնոցներում պատկերին խաղաղությունն ու ձայնեղանակային նշումը համապատասխանում է դկ. դարձվածք, հորդոր-միջակ եղանակին (հմմտ. Մատենադարան, ձեռ. № 1576, էջ 122բ. և «Շարակնոցք»՝ 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 Գ 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 կացություն և մասնավանդ հայկական քաղաքային կյանքի հետ առնչվող մշակութային հովերի խնդիրներին: Այստեղ անհրաժեշտ է հիշատակել մի երրորդ, և ոչ պակաս վճռորոշ ազդակ ևս. XII դարի ընդհանուր վերածնունդն և կապված մեծ շարժումը²⁵², որին, առարկայականորեն դատելով, արձագանքել է նաև Շնորհալին, մասնավորապես իր երաժշտա-բանաստեղծական ստեղծագործությամբ:

Սրանով կարծես ամբողջանում է մեծ Երգեցողի երաժշտա-ստեղծագործական դիմանկարի լուսաբանությանը կապված հարցերի միակցությունը²⁵³, 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. Լիմոնձյանի կարգած թե եվրոպական ձայնախմբերի օգնությամբ զրանված) 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 Հմտ.՝ C. Brooke, The Twelfth Century Renaissance, Cambridge, 1970.

253 Սույն աշխատությունը հղանալիս մենք մտադրված չենք եղել թեկուզ կարճամիտի վերաշարադրելու Շնորհալու կյանքի ուղուն՝ նրա դաստիարակությանն 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 հանգամանակից ու սպառնիչ կերպով կատարելու հույսեր չենք տածել բնավ, քաջ իմանալով, որ, ցավոք, նշված խնդիրը 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 առաջմ պետք է բավարարվի՝ ուշադրությունը սևեռելով գլխավորապես բարձրացված հարցերի ու դրանց կապակցությամբ ծավալված մտքերի սկզբունքային կողմի վրա:

ները անիմաստ կերպով բաժանվեն երկու բանականների, որպիսիք երևացին, մասնավորապես, բյուզանդական երաժշտագիտության ասպարեզում, վերջերս՝ Գրոտաֆերատայում կայացած գիտաժողովում²⁵⁴;

Նույնիսկ չերչյանական ուղղության և կամ հենց Չերչյանի կազմած ժողովածոները, որոնցից ժամագրքի²⁵⁵ 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»-ը²⁵⁷, Մեկ այլ անգամավաթ թողնելով սույն և նման գործերի մասնավոր քննությունը, ասենք միայն, որ Տնտեսյանի կազմած Շարակնոցում, օրինակ, հայ եկեղեցական երգերի եղանակները գիտակցաբար պարզեցված են, որ մասամբ նշված է ժողովածուիս նվիրված մատենախոսության մեջ²⁵⁸, և որի մասին տեղեկացնում էր ինքն իսկ՝ երաժշտության տեսաբանը, տակավին «Բովանդակութիւն նուագաց» տետրի հրատարակության ժամանակներից²⁵⁹: Ինչ վերաբերում է Ղ. Տայանի գլուխ բերած հրապարակումներին²⁶⁰ և տասնամյակներ առաջ լույս տեսած էմի Աբգարյան հատորներին²⁶¹, ապա դրանք, մեր կարծիքով, անցյալի հայ մասնագիտացված երգարվեստի ավելի տեղական ճյուղավորումներն են ներկայացնում, քան նրա բուն կոճը²⁶²: Բայց դա ևս ամենևին քիչ կամ արհամարհելի չէ, որով մենք նախապես ուշադիր ծանոթացել ենք հիշատակված մեծածավալ ժողովածոների, այլև մեզ հետաքրքրող նյութի թեկուզ մի հատվածը ներկայացնող հրատարակությունների հետ, ինչպիսին է, ասենք, արևազայի երգերի չիլիկիրյանական գրառումների տետրը²⁶³:

254 Հմմտ. այդ գիտաժողովում (Congresso Internazionale Di Studi Di Musica Bizantina E Orientale Liturgica, Grottaferrata, Roma, 1968), բյուզանդական երաժշտության վերաբերյալ կարգացված նյութերն ու մտքերի փոխանակությունը. տե՛ս Феруз Берку, Первый Международный конгресс византийской и восточной богослужебной музыки (Гроттаферрата, Италия, 6—11 мая, 1968), „Журнал Московской Патриархии“, 1968, № 7, էջ 72. ու նաև՝ Գր. Σαβίτης, «Πρὸς ἀνατολὴν μουσικῆς στὴ λατρεία καὶ στὴν ἐκκλησίαν», „Βυζαντινά“, τ. 4, Θεσσαλονίκη, 1972, σ. 389—438.

255 Այն (Հ. Այվազյանի ընդօրինակությամբ) այժմ գտնվում է Երևանում (տե՛ս ԶԱԳԱԹ, Այվազյանի դիվան):

256 Հինգ երաժիշտների՝ Ար. Հիսարյանի, Լ. Խանջյանի, Գր. Զուլհաջյանի, Ս. Ստեփանյանի ու Երմ. Գուլումջյանի աշխատությամբ, Կ. Պոլիս, 1931, (հատ. Ա):

257 Իսթանպուլ, 1934:

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

259 «Բովանդակութիւն նուագաց Հայաստանեայց սուրբ եկեղեցւոյ (ըստ ուրն ձայնից)», Կ. Պոլիս, 1864 (տե՛ս «Բացատրություն»):

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 Apar), 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 հոդվածաշարը 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 Լ. Զիլիկիրյան, Արևազայի երգերը (եվրոպական ձայնագրությամբ, խմբագրեց և հրատարակեց Գ. Աճեմյան), Անթիլիաս, 1937:

Բնագրերը ներկայացված են երեք խմբավորումով, ըստ վերոհիշյալ երեք մատյանների:

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 շորրորդ տնից, օրինակ, սկսվում է երգի մի ուրիշ պատկերը, զգալապես փոխված եղանակով (ուստի տրվում է այդ շորրորդ տունն էլ)²⁶⁴. կամ երբ ինքնատիպ մի կտոր բաղկացած է ընդամենը երկու կամ երեք տնից («Ճանապարհ և ճշմարտություն», «Օրհնմեք լղզքեզ»): և կամ դուրս է քառյակային ձևից («Սրբոց Պետրոսի և Պողոսի» 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 կոռուստ 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 ուշագրության արժանի՝ առանձնացրել ենք վերջնահանգաձևերի մի հատուկ խումբ ևս²⁶⁶:

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 նպատակներ²⁶⁷, հարմար

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

265 Սիմեոն Երևանցու «Արի Աստուած» հուզաթաթալ 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), ԳԱ «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 «Մանրագրություններ» բաժինը (ՁԽ 60):

267 Ամենևին չի բացառվում, սակայն, մեր երգիչ-երաժշտների՝ սրանից օգտվելու իրավունքը: Ընդհանրապես, նոանք առատ են ողն է Լուսին հիշելու, է հարգելու և ևս: Դժվար է նրա ձայնակալը՝ համեմատ իրենց ձայնի ձայնածավալի: Անհրաժեշտ երանգանիշներ ևս (որպիսիք մենք չենք դրել) դժվար չի լինի ավելացնել՝ ըստ իմաստի կարգի բանին:

դատեցինք երգերն առաջ բերել միջնադարի համար առավել հարազատ վիճակում՝ առանց արվեստական հատածների (տակտերի): Սակայն, գրական տաղաչափյալ խոսքերով վանկային կամ ծորերդային 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 շարքը²⁶⁸, 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 փուլի ձախ կողմից դրվող գծիկի օգնությամբ), որպես համաձայնության 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 խաղերի վերևից ուղղահայաց դրվող ալիքաձև գծիկը (է) ցույց է տալիս մի կարճ նախահարուկ, որը մենք զատորոշում ենք եվրոպական համապատասխան ձայնանիշի վրա մի աստղ (*) գետեղելով²⁶⁹:

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 գործատները:

Ձայնեղանակային նշումներն հասկանալի պետք է որ լինեն, բացի, թերևս, երկու դեպքից. ճաշու «Կամաւ յանձն առեր»-ի աձ. նշումը նկատի ունի օրվա ձայնը²⁷⁰, իսկ Ղևոնդյանց «Ծորգեմք 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 Կիրակէից» կարգից, բայց երբեմն անհրաժեշտաբար դիմել ենք նաև այլ առիթների 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 լուսարանված 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 շափավոր-միջակ տարբերակը: Իսկ «Քրիստոս
ի մէջ մեր»-ի առավել լիարժեք եղանակը գտանք «Վասն տաղաւարաց» կազ-
մում և այլն:

Սրբասացութիւնները (որոնցից՝ Պահոց օրերի համար վերապահվածնե-
րը, 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»:

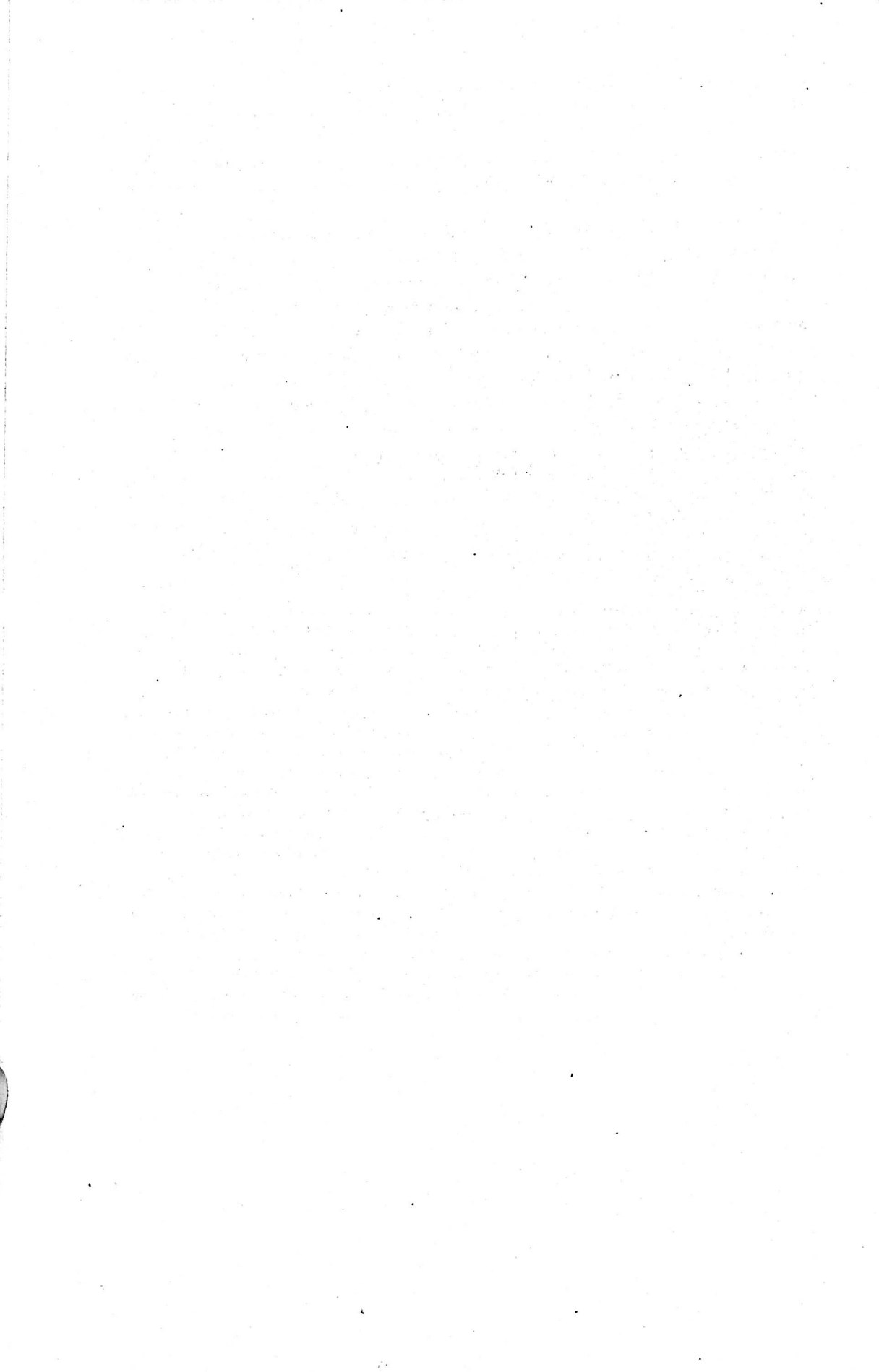
Ժամագրքի երգերի մասին արդեն ասել ենք, որ դրանցից ոմանք եղանակի
երկու կամ երեքական տարբերակ ունեն:

Մի քանի դեպքերում աշխատել ենք ընտրութիւն կատարել, հենվելով նաև
պատմական տվյալների վրա: Օրինակ՝ «Յիշեսցուք» և «Զարթիք» կտորներին
ծանոթանալիս, կանգ ենք առել դրանց եղանակների երգային (երգայնութեամբ
աչքի ընկնող) տարբերակների վրա, քանի որ պարզ է, թե Շնորհալին բերդա-
պահ 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 (ոտանավորի երկուական տների ներգրավումով), կշռույթային
կմախքն ու մեղեդիական գծագրի հարաբերական պարզութիւնը համապա-
տասխանում են նույն կտորների խազային հյուսվածքին²⁷¹:

271 Այս կապակցութեամբ պետք է նշել, որ ինչպես հիշյալ կտորների, այնպես և այլ եր-
գերի խազային հյուսվածքներում այժմ կողմնորոշվում ենք ավելի (քան երբեկից) հուսալի
կերպով: Աստիճանաբար ավելանում են դրա համար անհրաժեշտ կովանները. առաջընթաց
քայլեր ենք կատարում՝ «Ելորակ», «Խունճ», «Ժոնկ», «Ժնկներ», «Թաշտիկ», «Թաշտ» և «զարկ»
նշանների առաջնային (կամ հիմնական) զորութիւնների ըմբռնման գործում: «Ելորակ»-ը,
լայն իմաստով, որոշակի վերաբերութիւն ունի բոլոր պտույտների նկատմամբ, որոնցում ձայնը
ալիքաձև շարժումներ և ոլորումներ է կատարում: Նեղ իմաստով (որպես «ծոցբեր»), այն՝ «պա-
րոյկ»-ի խորացումն է: «Ժոնկ»-ը՝ ըստ իր առաջնային իմաստի՝ շափական մեկ միավորի սահ-
մաններում, կշռույթային տարբեր գծագրերի մեջ, երեք ձայների վարընթաց շարժում է ներ-
կայացնում: Շարժման ուղղութեամբ ու շափական արժեքով սրա հետ նույնանում է «Ժոնկ»-ը,
միայն՝ բաղկացած է երկու ձայնից: «Մընկներ»-ը՝ «Ժոնկ»-ի կրկնապատկումն է: «Թաշտիկ»-ը
(շափական մեկ) և «Թաշտ»-ը (երկու և ավելի) միավորի արժեքով, ամենայն հավանականու-
թեամբ, սերվում են պարսկական (և արաբական) Täschedid -ից, որ իր մեջ ունի՝ կրկնա-
պատկելով ուժեղացնելու իմաստը: Որովհետև երկու նշանների ևս առաջնային նշանակութիւնը
ենթադրում է երաժշտական ու բառային շեշտերի միացում (այսինքն՝ շեշտի կրկնապատկում,
ուժեղացում): Իսկ «զարկ» անունը հայերենով (բառարանային իմաստով) բացահայտելով
«փուշ»-ի զորութիւնը, շատ հասկանալի կերպով կապվել է նաև վերջինիս: Մինչդեռ, շափական
երկու (կամ ավելի) միավորի արժեք ցուցանող «զարկ»-ը (որ և «կուտ զրեհիկ» կամ «առու-
դիր»), հին հրեական Zarka (բառացի՝ «սերմանող») կոչված երաժշտաշեշտի անվան հայա-
ցումն է, ու, ինչպես պարզվում է, երկու նշանների մեղեդիական զորութեան մեջ ևս, որոշ ընդ-
հանրութիւններ պահպանվել են:

ԲՆԱԳՐԵՐ



ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐ

ԿԱՆՈՆ ԱՆՏՈՆԻ ԱՆԱՊԱՏԱԿԱՆԻ ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

Միջակ—ԱՁ

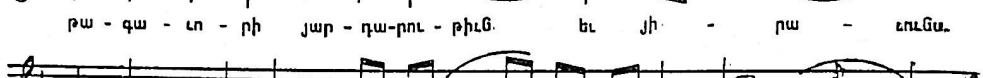
Որ ի հանդես քո ճրգ-ճու - թեան երկ-նա - յին զը - ւար - թուն -
քըն ցա - յե - ցեալ զար - մա - ցա - յին,
ի մարմ-նի տե - սա - ցե - լով զան-մար-մին իւր - եանց ըզ - վարս,
ով սուրբ հայր Ան-տօն, բա - ռե - խօ - սեա առ Քրիս - տոս
վասն ան - ճանց մե - լոց:

ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅՆ ԹԵՈԴՈՍԻ ԹԱԳԱՒՈՐԻՆ ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

Միջակ—ԱԿ

Որ զերկ-նա - տր թա-գա - տ - րու - թեա - ճըդ քո - զօ - թի-նակ
պու - ցեր - ի յերկ - թի,
հաա-տա - տե - լով զա - թու թա - գա - տ - րու - թեան թէ - ո - դո - տի

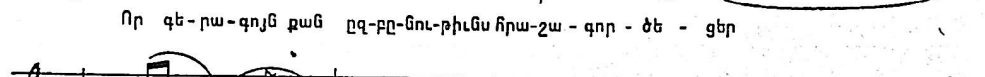

 Թա - գա - լո - ըի յար - դա-րու - թիւն. եւ յի - ռա - լունս.

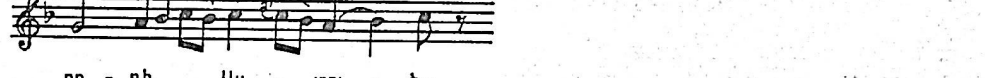

 Բա - ըն - պաշ-տու-թեամբ սո - ռա Բրիս-տոս ին - ցա - յա. ի մեզ:

ՀԱՐԱԿԱՆ ՏՐԴԱՏԱՅ ԹԱԳԱՒՈՐԻՆ ՄԱՆԿՈՒՆՔ

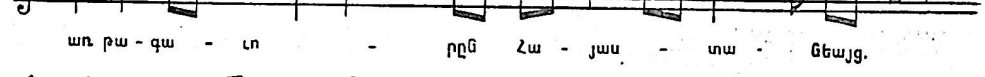
Չափաւոր—ԴՁ դարձուածք (II)


 Ա. Որ գե-րա-գոյն քան ըզ-բը-նու-թիւնս հրա-շա - գոր - ծե - ցեք

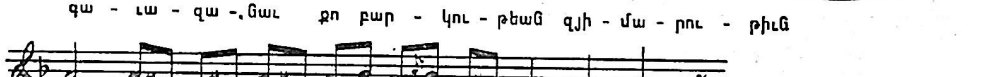

 որ - դի Աս - տու - ծոյ,


 առ Թա - գա - լո - ըն Հա - յաս - տա - նեայց,


 գա - լա - գա - նաւ քո բար - կու - թեան զյի - մա - ռու - թիւն


 յի - մաստ փո - խար - կեալ


 վասն ո - լոյ ման - կունք ե - կե - դեց - լոյ յի-շա-տա - կի


 սո - ռա օրն - նեց ըզ - քեզ Տէր,

ԿԵՆՈՆ ՍՐԲՈՅ ՊԵՏՐՈՍԻ ԵՒ ՊՈԶՈՍԻ ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ

Չափաւոր—72 դարձուածք (1)

Յըն - ծայ այ - սօր ե - կե - ղե - ցի աւ - տու - ծոյ
յի - շա - տա - կաւ սուրբ ա - ռա - քե - լոցն,
հաս - տա - տեալ ի վե - թայ վի - մի հա - լա - տոյ.
զար - դար - եալ ի փա - ռըս մարմ - ցա - ցե - լոյ բա - նից:

ՄԵՆԿՈՒՆՔ

Ծանր—74 (Ստեղծի)

Որ ար-փի-ա-հրաշ
լու - տոյ
ծագ մամբ
պայ - ծա - ռա - ցոյց ըզ - տի - ե - զերս
աճ - նա - պես
- ռա -

ԼՈՅՍԵ
 որ ի հո - րե
 ա - ու -
 քե - ցաւ
 ա - ու - քե - լա - կաց քա - ռո - զու - րեանք
 սըր - բոյն Պետ -
 րո - սի. հրա - չի - րե - լուչ
 ի ԼՈՅՍԵ
 ա - ցրտո - ունի
 Զափառք
 Որ ի հեղ-ճա-կաց մե - ղաց - ծո - վես վե - ր -



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.

ՀԱՄԱՐՁԻ

(Ծանր—ԴԿ)¹

ԿԱՆՈՆ ՈՐԴԻՈՅՆ ՈՐՈՏՄԱՆ ՕՐՀԱՆՈՒԹԻՒՆ

Չափաւոր կամ Միջակ—ԴԿ

Ա. 

Որ էճճ յէ - ու - րեան որ-դի միշտ յէ - էճ.



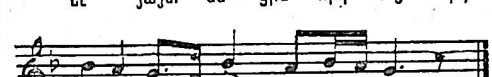
ա - ճե - ղա - ճե - լի ծը - ճունդ հայ - րա - կան.



զոր ի վե - րուստ հըն-չե-ցից որ - դիքն ո - րոտ - ման



եւ յայտ - ճե - ցից որդ - ւոց մարդ - կան զծած -



կա պէս խոր - հուրդ:

ԿԱՆՈՆ ԵՅԹԱՆԱՍՈՒՆ ԵՒ ԵՐԿՈՒ ԵՃԱԿԵՐՏԱՅՑ ՔՐԻՍՏՈՍԻ ՕՐՀԱՆՈՒԹԻՒՆ (Չափաւոր կամ Միջակ—ԴԿ)²

ՀԱՐՑ

Չափաւոր—ԴԿ

Ա. 

Որ ի հօ-րէ ա - ռա - քե - ցար ի փըր - կու - թիւն ազ - գի մարդ - կան,



մի - ա - ծին որ-դի եւ բանդ Աս - տը - ուած



ըզ - քեզ բա - րե - բա - ճեմք Աստ-ուած հար - ցըն մե - րոց.

Գործք

Օրհ-նե - ցեք ա-մե-նայն գործք տեսոն ըզ-տէր օրհ-նե - ցեք.

եւ բարձր ա - ռա - րէք ըզ - նա - յա - լիտ - եան,

ՈՂՈՐՄԵՆ

Չափաւոր—Դ4 դարձուածք

Ա. Ո - ղոր-մեա ինձ Աստ-ուած քա-ւեա զա - նօ - ռէ - նու - թիւ - նըս իմ,

Հայր ա - ռա քօղ մի - ած - նիդ. ո - թում ե - տուր յաշ - խար - ճի

զընտ թեալսն քո իս կըզ - բա - նէ

ա - ղա Հա - նօք տո - ցա ո - ղոր մեա մեզ,

ՏԵՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

Չափաւոր—Դ4

Այ - սօր երկ-նայ - նո - ցըն վայր ի - շեալ տօ -

նեն ընդ հո - ղե - ղէնքս

զյի-շա - տակ տուրք ա - ռա-քե - լոցն Քրիս - տո - սի.

որք դա - սե - ցին ըզ - մար - դիկ ընդ հը - ռե - տակս,
 փա - ռա - տ - ռե - լով սուրբ զեր-բոր-դու - թիւ-նըն հա-մա - գոյ,

ԿԱՆՈՆ ՅՈՎՆԱՆՈՒ ՄԱՐԳԱՐԻՆ

ՀԱՐՑ

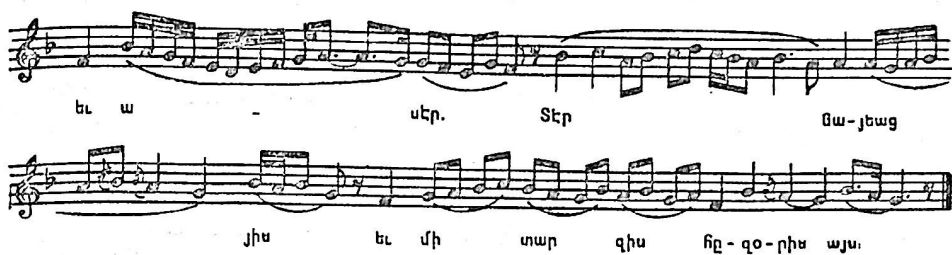
Մանր - ԴԿ (Ստեղծ)

Որ զան - ճա -
 ռե - լի ծած - կա պէս
 խոր հուրդ տնօ -
 ռե - նու - թեա - նըդ քո մար - զա
 - ռե - իւր
 տը - պա - տ թեալ ցու - ցեր.

Աս - տը - ուած հար - ցըն
 մե - րոց
 Գործք
 Գոր - ծըք Տեառն ըզ - Տէր
 օրն-նե -
 ցէք. քաղց - րա - ծայն եր - գով
 բարձր ա - րա - րէք
 յա - լի - տեան:

ՄԵԺԱՅՈՒՍՑԷ

ափաւոր—ԴԿ (Ստեղծի)
 Ա. Մար - գա - րեմ
 ի փո-րոյ կի - տին ա-ղա - ղա - կեր



ՈՂՈՐՄԵՆ

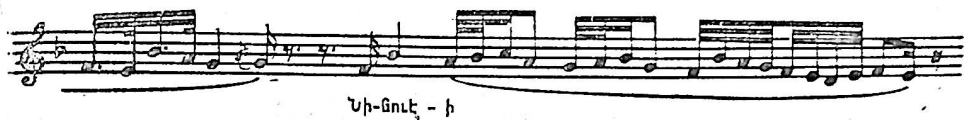
Ծանր-ԴԿ (Ստեղծ)

Ո-ղոր - մու - թեանց բաշ - խօղ Բրիս - տու.
որ
զը - թա - ցար ի
քո յա -
բա - - բաժն.

ԳՐ - ԲԱ
 յիս Թ մե - ղա - Լորս.
 որ ո - ղոր -
 մածոր ես
 յա մե - ճայ - ճի:

ՈՂՈՐՄԵՆ

Մանր-ԴԿ (Ստեղծի)
 Ա. Կան խեղ
 Յով - ճա - ճու ա - ռա - թե - լով
 յան-մա - ճու Թեանց պար - զե - Լո - ղեճ



Նի-ցուէ - ի



մա - հա - բեր քա - ռոզ

ՏԵՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

Մանր-դէ (Ստեղծ)



Մա - գեալ ա - ռա - լօտ իա -



դա - դու - բեան յան - մա - հա - ռար Տեառ -



Եւն. եւ զմա-հու



փա - ռա-տեաց զեր - կիւղ

ՏԵՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

Մանր-դէ (Ստեղծ)



Յով - Եան



մար - ցա - ռեց ա - դա - դա - կեր

ՄԸՆԿՈՒՆՔ

2ափառուր - ԴԶ դարձուածք

ա.

Որ ա - ռա - քե - ցեր զՅով - Նահ քա - ռո - զել Մե - ծե.

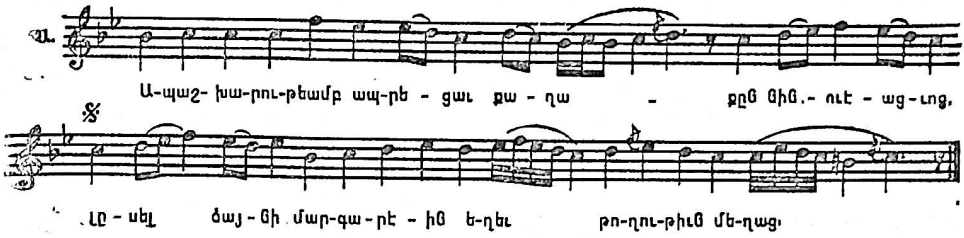
բա - ղա - քից նից - ուե - ի

յայտ. Են - լով զա - ռատ քո զմարդա - սիրու - թիւնդ


 ԵՐ - ԿԱԿ ԵՆ ՂԻՄՆ

ՀԱՄԱՐԱՐՁԻ

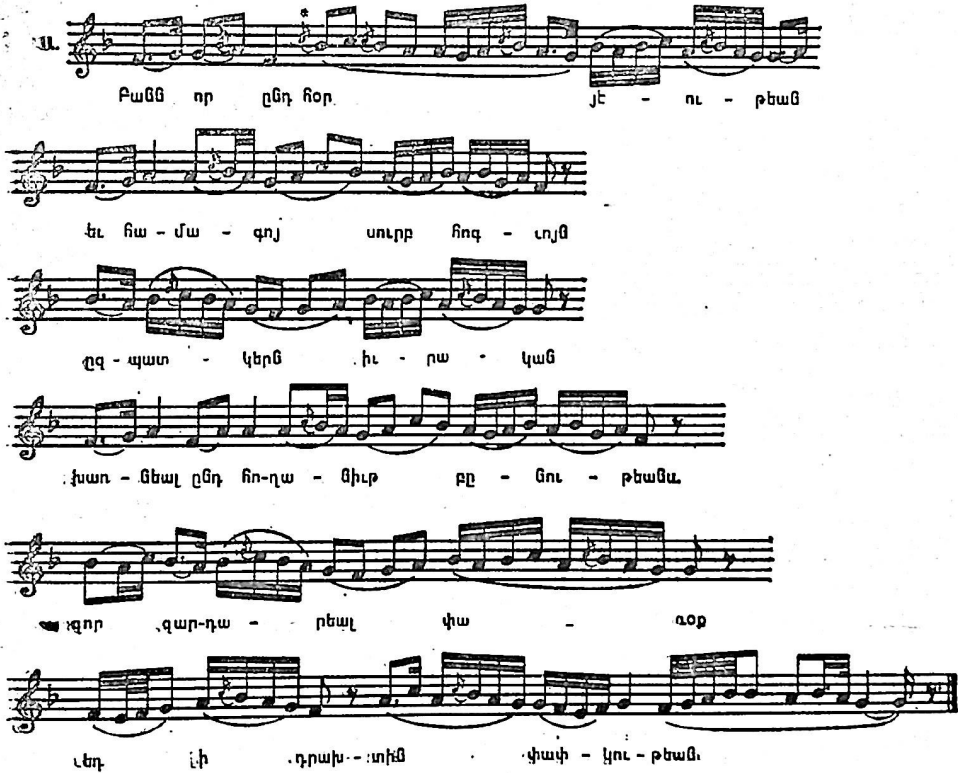
Չափաւոր կամ Միջակ - ԲԿ



Ա-պաշ- խա-րու-թեամբ ապ-րե - ցաւ քա - ղա - քըն Գին.- ուէ - աց-ւոց,
 Լը - սել ծայ - ցի մար-գա-րէ - ին ե-ղել բո-ղու-թիւն մե-ղաց:

ԿԱՆՈՆ ԲՈՒՆ ԲԱՐԵԿԵՆԴԱՆԻՆ ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ

Ծանր - ԴԿ



Բանն որ ընդ հօր. յէ - ու - թեան
 եւ հա - մա - գոյ սուրբ հոգ - ւոյն
 ղգ - պատ - կերն իւ - ռա - կան
 խառ - նեալ ընդ հո-ղա - ցիւք բը - նու - թեանս,
 լգոր զար-դա - թեալ փա - ռօք
 լեդ լի . դրախ - տին փափ - կու - թեան,

ՀԱՐՑ

Ծանր—ԱՁ դարձուածք

Ա. Ու - րա - խա - ցիր ե - կե - դե - ցի

Զրիս - տո - սի փըր - կա - կան

տնօ - ռե - նու - թեամբ մարմ-նա - ցե - լոյն ի կու - սէն

վա - սըն քո Աս - տու -

ծոյ հար - ցըն մե - բոց:

Գործք! Օրն - նե - ցեք ա - մե - նայն գործք Տեառն ըզ - Տէր

Օրն - նե - ցեք բարձր

ա - րա - ռեք ըզ - նա յա - լի - տեան:

ՄեծԱՅՈՒՍՅԷ

Միջակ—ԱՁ դարձուածք

Ա. Որ ըն-տրե-ցար ի սկըզ - բա - նէ ա - նա - պա - կան

կոյս Մա - ռի - ամ լի - ցել տա - ճար) սըր - բու - թեան ,
 ամ - ճառ լու - սոյն որ ի հո - թէ .
 առ ճա միշտ բա - թե - խօ - սեա կե - ցու - ցա - ցել ըզ - մեզ ,

ՈՂՈՐՄԵՆ

Միջակ—ԱԶ դարձուածք

Ո - ղոր - մեա ինձ Աս - տը - ուած :
 Որ զա - ռա - քիցն ոչ պա - հե լով ըզ - պատ - ուի - րա - ճըն մե - ռաք .
 շնոր - հե - ցեր քեւ օ - թի - ճակ մեզ պատ - ուի - րան կե - ճաց ,
 զի պա - հե - լով կեճ - դա - ճաս - ցուք :

ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՒՑ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՄ ԶԱՓԱԽՈՐ—ԱԶ) ³

ՍՐԲՈՅՆ ԹԷՈԴՈՐՈՍԻ ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Զափաւոր - ԴԶ

Որ ըն - տրե - ցեր ի սկըզ - բա - ցէ զհա - ճոյ ե - դեալսն ի մարդ - կա - ճէ .
 որ եւ զիճ - լո - թեալ քեզ թէ - ո - դո - թոս ,

զոր խառ - նե - ցեր ի դասս երկ - նա - տր զօ - ռացր

ա - դա - չա - նօք սո - րա կե - ցո ըզ մեզ

Քրիս - տոս թա - զա - տր:

ԿԱՆՈՆ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԻՐԱԿԻՆ ԱՂՈՒՀԱՅԻՑ

ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ (ԶԱՓԱՆՈՐ ԿԱՄ ԾԱՆՐ-ԴԶ) 4

Զափաւոր—ԱԿ

ՀԱՐՑ

Ա. Որ յառաջ բան զյաւիտեանս անժաւա-նակ ծը-նեալ ի հօ - թէ.

ան - նա - ռե - լի բանդ Աս - տը - ուած.

ո - թով ե - ղեն եր - կինք եւ եր - կիր.

Օրի - նեմք ըզ - քեզ Աս - տը - ուած հար - ցըն մե - լոց:

Գործք (դարձուածք)

Օրի - նե - ցեք ա - մե - նայն գործք Տեառն ըզ-Տէր օրի - նե - ցեք

բարձր ա - լա - թեք ըզ-նա յա - լիտեան:

ՄԵԺԵՑՈՒՄՅԷ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՄ ՅՈՐԴՈՐ—ԱԿ) 5

ՈՂՈՐՄԵՆ (ՄԻՋԱԿ—ԱԿ)

ՏԷՐ ՑԵՐԿՆԷՑ (ԶԱՓԱԽՈՐ ԿԱՄ ՄԻՋԱԿ—ԱԿ) 6

ՍՐԲՈՅՆ ԿԻՐՂԻ ԵՐՈՒՍԱՂԻՄԱՅ ԼՆՅՐԱՊԵՏԻՆ ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Չափաւոր—4/2 դարձուածք

Ա. 

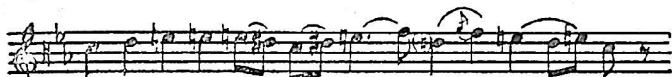
ՄաՅ - Կու - ճըք ճոր Սի - ով - ճի.



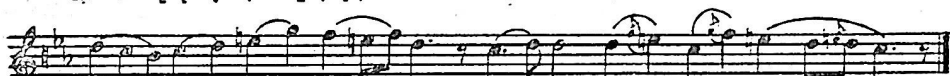
փա - ռա - բա - ճիչք սուրբ եր - թոր - դու - թեանց



ըզ - յի - շա - տակ սըր - բոյճ Կիւր - դի հայ - րա - պե - տիճ



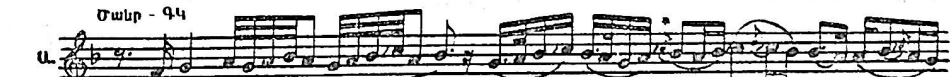
տօ - ճե - լով աշ - սոր ընդ զօրս ան - մարմ - ճոցճ



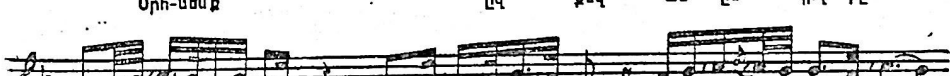
օրի - ճե - ճեք ըզ - Տէր յօրի - ճու - թիւճ ի ճոր.

ԿԱՆՈՆ ԵՐՐՈՐԴԻ ԿԻՐԱԿԻ ԵՂՈՒԼՆՅԷՑ ՕՐԼՆՈՒԹԻՒՆ

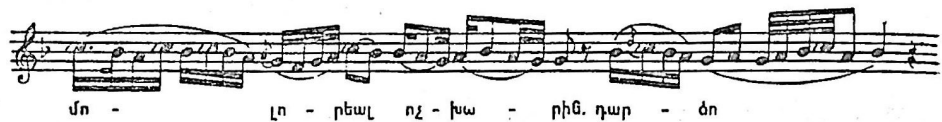
Մանր—4/4

Ա. 

Օրի - ճեմք ըզ - ճեզ ան - ըս - Կիզ - բըճ



Հայր որդ - տոյ մի - ած - ճի. զոր



Ծանր-Բկ



Որ զտի - րա - կա - մըդ կեր - պա - րան



ըզ - գե - ցու - ցեր ծա - ու - յին.



եւ զարդա - րեալ փա - ոօք



ե - դեալ ի դրախ - տին.



օրի - մեալ ես տէր Աս տը -



ուած հար - ցըն մե - րոց:



Օրի - մե - ցեք ա - մե մայն գործք Տեառն ըզ - Տէր



օրի - մե - ցեք



եւ բարձր ա - րա - րեք



լա - Վի - տեան:

Չափաւոր—Բ4

ՄԵԺԱՅՈՒՍՅԷ



ՈՂՈՐՄԵՆ

Չափաւոր—Բ4



ՅԷՐ ՅԵՐԿԵՆՑ

Չափաւոր—Բ4





եւ մաղ - րե - լով խնդ - րես - ցուք
 մաք - րել ըզ - մեզ ի մե դաց:

ԿԱՆՈՆ ՉՈՐՐՈՐԴԻ ԿԻՒՐԱԿԷՒ ԱՂՈՒՀԱՅԻՅ ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

Ծանր-ԳՁ



Որ ա - րա - րեր զօ - րու - թեամբ
 զի - մա - նա - լեացն աշ - խարի վե - րին.
 եւ ի մմա հաս - տա - տե - ցեր
 տըն - տես ըզ - պե - տըս հրե - ղի - նացն.
 օրի - նեմք զան-հա-սա -
 նե - լի զօ - րու - թիւնդ:

ՀԱՐՑ

Ծանր - Գ4

Ա. 

Ա-րար-չա - Կի - ցըդ, հօր հա - մա - գոյ



հոգ - ւոյն որ - դի եւ բան. որ ըզ -



խոր - հուրդ տնօ -



րէ - Գու - բա - ցըդ. քո ծա-նու - ցեր տե - սա -



նո - դացն. ըզ քեզ օրհ - ցեմք



Աս-տը-ուած հար - ցըն մե - լոց:



Օրհ - ցեք ա - մե Գալն գործք Տեառն



ըզ - Տէր. օրհ - ցե - ցեք. բարձր



ա-րա - րէք



ըզ - Գա յա - լի - տեան:

ՄԵԺԵՏՈՒՄՅԷ

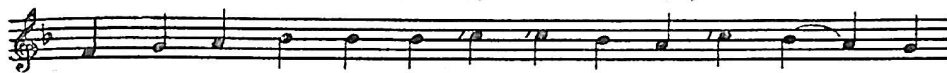
Յորդոր - ԳԿ



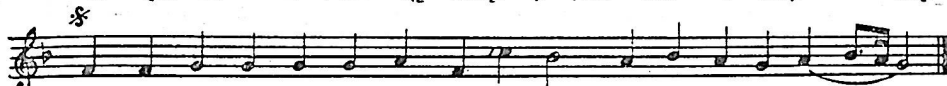
Աստ- ուա-ծա - տունկ խըն - կա - բեր ծառ յա - նու - շա - հոտ բու - րաս-տա - նե՛ն.



որ .. ի գնացս հոգ - ւոյն վը - տա - կաց տըն - կե - ցար.



եւ գան - մա հու - թեան պը - տուղն ի ժա - մու ե - տուր մեզ.



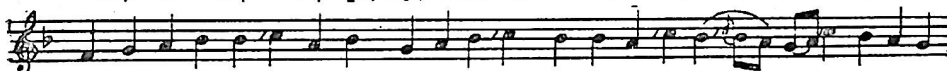
վասն ո - րոյ ա մե - նե - քեան ըզ - քեզ միշտ մե - ծա - ցու-ցա - նեմք:

ՈՂՈՐՄԵՆ

Միջակ կամ Չափաւոր - ԳԿ



Շնոր-հեա մեզ Տէր ընդ աղ-քա-տաց օ-րի - նա - կին Ղա-զա - րու ժուժ-կա - լու-րին.



զի կա-մա-ւոր աղ-քա-տու-թեամբ. ար-քա-յու-թեանդ երկ-նից ընդ մը-մին լի-ցուք ար-ժա-նի.



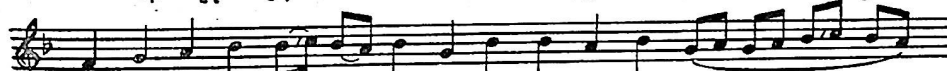
լուր մեզ եւ ո - ղոր - մեա Զրիս - տոս Աս-տը - ուած:

ՏԵՐ ՏԵՐԿՆԻՑ

Չափաւոր - ԳԿ



Որ ըզ - լոյս աստ- ուա - ծա - յին քո բա - նի



ծա - գե - ցեր յաշ- խար - հա - մած խա - լարն ան - գի-տու - թեան.



լու - սա - ւո - թեա եւ զմեզ հոր ի - մաս-տու-րին:

ԿԱՆՈՆ ՔԱՌԱՄԱՆԻՑ ՄԱՆԿԱՆՑ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

(Այսօր պանդաղթելի... Միջակ 4-կ)

ՃԱՇՈՒ

Միջակ - Դ2

Այ - սօր մե - ծա - պես պան - ծա - ցեալ ցըն - ծայ Սի - օն
 ընդ յաղ - թող ճըզ - նու - թիւն սըր - բոց քա - ռաս - նից.
 որք հա - լա տող հան - դի - սա - ցան.
 եւ մի - ա - ծայ - նեալ ա - սէ - ին
 օրն-նեալ ես ա - մեն - օրն-նեալ թա - գա - լոր ա՜ն - մահ.

ԿԱՆՈՆ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ ԿԻՐԵԱԿԻ ԱՂՈՒՀԱՅԻՑ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

Միջակ - Բ4

Որ պատ - ուի - լան ճըշ - մար - տու - թեան
 ա - լան - դե - ցեր ե - կե - դեց - լոյ թո Քրիս - տոս.



ՀԱՐՑ

Չափաւոր կամ Ծանր - ԴՁ



Գործք (դարձուածք III)

Ծրն - ցե - ցէք ա - մե - Յայն գործք

Տեառն ըզ - Տէր ա -

մե - Յայն

գոր - ծըք Տեառն ըզ -

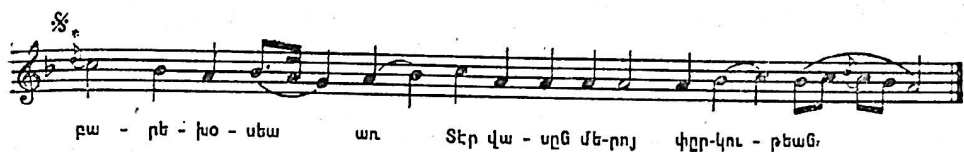
- Տէր օրն - ցե - ցէք:

Մեծ ԱՅԹՈՒՄՅԷ

Միջակ—Դ2 դարձուածք

Աստ- ուա - ծա - ծից գե - լա - գոյն քե - լով - բե - ից.

ռա - Տիմ բար - ձող. որ զա - մե - Յայն նրե զօ - լու - բեւեւ:



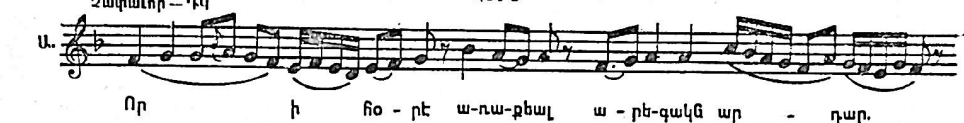
ՈՂՈՐՄԵՆ (2ափաւոր կամ Միջակ—72) 8

ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (2ափաւոր—72) 9

ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅՆ ԳՐԻԳՈՐԻ Բ. ԼՈՒՍՆԱՐՁԻՆ

ՀԱՐՑ

2ափաւոր—74



Գործք



ՈՂՈՐՄԵՆ

2ափաւոր—74





ՏԵՐ ՅԵՐԿՆԻՑ.



ՄԱՆԿՈՒՆԲ

Չափաւոր—ԳՁ դարձուածք



ՄԱՆՈՆ ՎԵՅԵՐՈՐԳ ԿԻՐՍԱԿԻ ԱՂՈՒՀԱՅԻՑ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

ՀԱՐՑ



աճ - քըն - ճիճ ծը - նուճդ եւ բաճ եւ ի
 հրեշ - տա - կաց եր - կըր - պա - գեալ
 փա - ռա - բա - ճե - իր. ըզ - քեզ բա - ռե -
 բա - ճեմք Աստ - ուած հար - ցըն մե - ռոց,
 Գործք
 Օրհ-նե - ցեք ա-մե-նայն գործք Տեառն ըզ - Տեր օրհ - ճե - ցեք.
 ✠
 բարձր ա - ռա - ռեք ըզ- նա յա - լի - տեան:

ՄԵԺԱՑՈՒՄՑԻ

2ափառոր—Պկ

Աստ ուա - ծա - ծիճ պայ ծառ քան զեր - կիճս.
 որ ի մեզ ծա - գե - ցեր ըզ լոյ - սըն մեծ եւ գե - ռա - զանց.
 ո - թով իա - լարն աճ-գի-տու - թեան հա - լա - ծե - ցաւ

♯

սրով - բէ - ա - կան ծայ - ցիւ - զքեզ բա - րե - բա - ցեմք.

եւ հո - գե - տր եր - գով մեծա - ցու - ցա - ցեմք:

ՈՂՈՐՄԵՆ

Չափաւոր—Դ4

Որ ո-ղոր-մու-թեամբ զգե - ցար մար - միմ,

եւ նո - րո - գե - ցեր ըզ-հը - նա - ցեալքս.

նո - րո-գեա եւ զմեզ հոգ - տվ Քրիս - տոս.

եւ ո - ղոր - մեա:

ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

Չափաւոր—Դ4

Նո-րա - հրաջ տես - լեամբ յա-րու - թեան քո Տէր.

ա - հե - ղա - կերպ փայլ - մամբ

զար-հու - րե - ցան դը - ժողք.



ԿԱՆՈՆ ԾԱՂԱՍՏԱՐՈՒԹՅԱՆ ԿՈՒՐԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳԱԼԱՍՏԵՆ ՏԵՆՈՆ ՅԵՐՈՒՍԵԼԵՄ

ՀԵՐՑ (Ծանր—Դպ) 11

ԿԱՆՈՆ ՄԵԾԻ ԵՐԿՈՒՇԱԼԱԹԻՆ ՕՐՀԱՆԻԹԻՒՆ

2ափաւոր կամ Ծանր—Բ2



ԿԱՆՈՆ ՄԵԾԻ ԵՐԵՔՆԱՆԹԻՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (2ափառը—ԲԿ) 12

ԿԱՆՈՆ ՄԵԾԻ ԶՈՐԵՔՆԱՆԹԻՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

2ափառը—Գ2

Ա. 

Որ յա - թող փա - ռաց բազ-մեալ ընդ հօր ա - նը - սկզբ-նա - կից բանդ-



այ - սօր բազ - միլ ընդ հո - ղե - ղեմ - սըն յանձն ա - ղեր.



օրհ-նեմք զե - կեալդ ի փըր կու - թիւն աշ-խար-հի:

ԿԱՆՈՆ ՄԵԾԻ ՈՒՐԲԱՆԹԻՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

2ափառը կամ Միջակ—Գ2

Ա. 

Այ-սօր ի կա - տա - թումն աստ-ուա-ծա-յիմ ընթ-րեաց նոր ուխ-տի.



նը2 - մար տու-թեան քո



ի վեր-նա-տու-նըն խոր-հըր - դոյ տա-րա - մեր-ժեալ Յու-դաս ի



հօ - տեմ փո - քու.



 ուս - տի եւ դու գառն Աս - տու - ծոյ



 դի-մեալ կա-մաւ ի մահ խա - չի՞ն առ ի բառ-նալ ըզ-մեղս աշ - խար - հի.



 վասն ո - թոյ խնայ - եա ի մեզ Բրիս - տոս.



 կա - մա-ւոր քո չար - չա - ռա - նօք:

ԿԱՆՈՆ ՄԵԾԻ ՁԱԲԱԹՈՒ ԹԱՂՄԱՆ ՏԵԱՌՆ ՕՐՀԵՈՒԹԻՒՆ



 Կեց - դա - ճի՛ց յա - լի - տե - ճից



 Բրիս - տոս այ - սօր խըն - դրի որ - պէս



 մե - ռեալ ի Պի - ղա տո -



 սէ. եւ մեր - կու - թեան ծած - կոյրն



 Ա - դա - մայ յաճճ առ - նու



ՃԱՆՈՅ ԳՈՎԵՆՅՔ ՅԻՆԱՆՅՆ
ՅԱՐԵՆԻ ՔՐԻՍՏՈՍ¹⁴

Չսովաւոր—Ա2

ԿԱՄԱՆԻ ՅԱՆՁՆ ԱՌԵՐ



Գո-վեա ե-րու - սա - ղէմ ըզ - Տէր.



Էա - մաւ յանճն ա - ռեր

ըզ - չար - չա-րա - նըս իա - չի



եւ համ - բե - րե

- ցեր, ա - լէ - լու - իա:



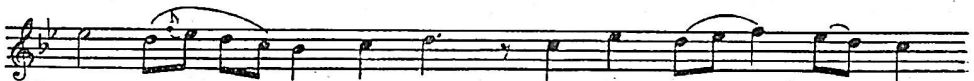
Թա-ղե - ցար ի սիրտ

երկ-րի ե - րե - քօ-րեայ, ա - լէ - լու - իա.



եւ յա րեար աստ-ուա-ծա

- պէս, ա - լէ - լու - իա:



Փառք հօր

եւ որդ - ւոյ

եւ հոգ - ւոյն

սըր - բոյ.



այժմ եւ միշտ եւ յա - լի - տեանս յա - լի - տե - նից ա - մեն



Յա-րու-ցե-ւոյն ի մե - ռե - լոց եր-կըր-պա - գես-ցուք, ա - լէ - լու - իա.



որ փըր-կեացն ըզ-տի - ե

- զերս, ա - լէ - լու - իա:

ԿԱՆՈՒՆ ՊԵՆՏԵԿՈՍՏԵԻՆ ԵՐԿՐՈՐԴԻ ԱԿՈՒՐՆ ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

2ափառոր—Բ2



Նոյն եւ մը - ման հօր եւ որդի-ւոյ.



Հո - գիդ ա - նեղ եւ հա - մա - գոյ.



բըղ - խու - մըն հօր ան - քըն - նա - բար.



ա - ոօղ յորդի - ւոյ ան նա - ու - բար.



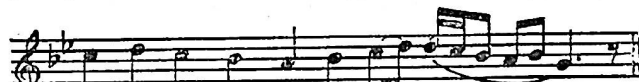
ի վեր - նա - տունն ալ - սօր ի - ջեր.



զհո գիդ շնոր - հաց քոց ար-բու - ցեր.



ար - բո եւ մեզ ո - դոր - մու-թեամբ



ի - բա - ժա կեդ ի-մաս-տու-թեան:

ՀԱՐՑ (2ափառոր—Ա4)15

{ ՈՂՈՐՄԵՆ (Միջակ—Ա4)

{ ՏԷՐ ՑԵՐԿՆԻՑ (2ափառոր—Ա4)16

ՊԵՆՏԵԿԱՍՏԻՆ ԵՐՐՈՐԻ ԱՒՈՒՐՆ ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ

Զափաւոր—ԲԿ

Այսօր երկ-նա - յինքն ու - րա-խա - ցան ընդ երկ-րա - ո-րացս նո-րո-գմամ.
քան-զի նո - րո - գողն է - ից Հո - գին էջ ի սուրբ վեր-նա-տան.
ո - րով նո - րո - գե - ցան դասք ա - ռա - քե - լոցն:

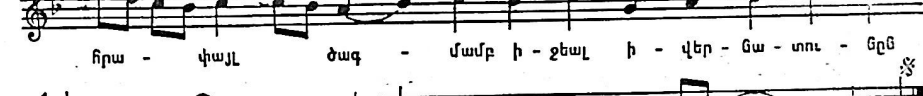
ՀԵՐԹ

Զափաւոր կամ Միշակ—ԴԶ

Որ բո - լո - ըից ես պատ-ճառ է - ից ան-պատ-ճառից եւ ո - րոց
պատ - ճա - ռաւ հայր ան - ծին եւ ա - նըս - կիզքն.
որդ - լոյ պատ - ճառ ան - ժա - մա - նակ ծնըն - դեամբ,
եւ հագ - լոյ բըղխ-ման ան - քըն - նա - բար.
օրհ-նեալ տէր Աս - տը ուաժ հար - ցըն մե - րոց:
Գործք
Օրհ-նե - ցեք ա - մե - նայն գործք Տեառն


 ըզ - Տէր օրն նե - ցեք բարձր ա-րա - թէք ըզ - Ես
 յա - ւի - տեան:

 Այ - սօր հա - մա - գո - յա - ւի - ցնց հօր եւ որդւոյ Հո - գին

 հրա - փայլ ծագ - մամբ ի - ջեալ ի - վեր - ցա - տու - ցնց

 մը - կըրտեաց ըզ-դասս ա - ռա - քե - լոցն ի հուրն աճ-կի - զե - լի եր - կինք
 (ըզ Տէր օրն.)

ՈՂՈՐՄԵՆ


 Միջակ-72
 Ա. Որ ի վե - րայ բըղ-խեալ գա - ւա - զա - Յին Յես - սեայ հան - գեար

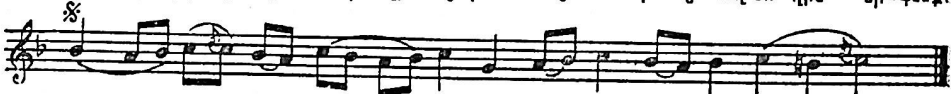
 2ափառոր

 եօրն - ար - փեան շնոր - հօք.


Հո - գի աւ - տու - ծոյ եւ խոր - ճըր - դոյ.
 Հո - գի . հե - զու - թեան եւ զօ - թու - թեան,
 Հո - գի ի մաս-տու-թեան եւ գի - տու-թեան,
 Հո - գի եր - կիւ - դի. աստ ուած-պաշ - տու - թեան.
 ա - ղա - չեմք շնոր-հեա՛ եւ մեզ ո - ղոր-մու թեամք
 ի քոց պար - գե - ւացդ:

ՏԵՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

Միջակ—Չափաւոր—ԴՁ

Ա. 

 Ընդ երկ-նայ-նոց հո - գե - ղի-նաց դա - սուցն հոգ - ւոց ստեղծո-ղիմ եր-գեմք.
 փա - ռա - տ - րեալ է գա-լուստ Հոգ - ւոյն սըր - բոյ.

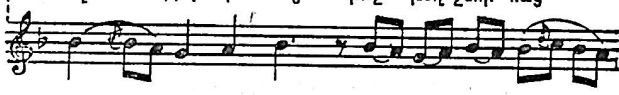
ՊԵՆՏԵԿՈՍՏԵՆԻՆ ՉՈՐՐՈՐԴ ԱԻՈՒՐՆ

ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ (ՉԱՓԱԻՈՐ ԿԱՄ ՄԻՋԱԿ—ԳՁ) 17

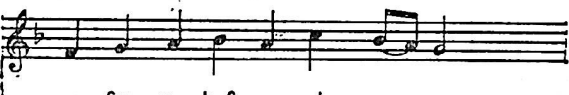
ՀԱՐՑ (ՉԱՓԱԻՈՐ—ԴԿ) 18

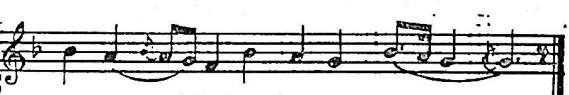
Միջակ—ԴԿ

ՈՂՈՐՄԵՆ

Ա. 

 Աղ - բիւր կե - նաց բաշ - խօղ շնոր-հաց

 Հո - գիդ ի - ջեալ ի բար - ծանց.


 գա - նա - պա - կան պար - գե - լըս քո


 բա-ժա - նե - ցեր յա-ռա - քեալսն:


Չափաւոր - Գ4

ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՆԻՑ

Ա. ձո - գիք հրե - ղի - ցացն այ - սոր տօ - ցեմ ընդ մեզ

ըզ գա - լուստ Հոգ - տյց Աս-տու - ծոյ:

ՊԵՆՏԵԿՈՍՏԻՆ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴԻ ԱՌՈՒՐՆ
ՍՐՆՈՒԹԻՆ

Չափաւոր - Գ4

Ա. Զա - նըս - կըզբ-նա - բար բըղ-խումն ի հօ - րե զՀո - գից ցըշ-մա - թիտ.

որ հընշ-մամբ ծայ - ցի էջ ի վեր-նա-տուցն այ-սոր ցը - ման սաս - տիկ հող-մոյ.

զոր փա - ռա - տ - րեմք հո - գե - տր - եր-գով:

ՀՆԲՑ

Մանր - Բ4

Ա. Ա - ցե - ղա - ցե - լիդ Աստ - ուած եւ ե - ղե

- լոցս է - ալ. որ ա - ռա - ջե - ցեր

յաշ - խարհ գա - ցե - ղա - կից քո զՀո - գիդ ի

փա - ողս մի - ած - նի որդ - տյ թո. օրն - նեալ
 ես տեր Աս - տը - ուած հար - ցըն
 Գործք
 մե - ըոց:
 Գործք
 Օրն - նե - ցեք ա - մե - նայն գործք Տեառն ըզ - Տեր:
 Ա - մե նայն հո - գիք զՀո - գին սուրբ գո -
 վե - ցեք. զե - ա - կի - ցըն հօր եւ որդ - տյ
 ե - ըք սըր - բեան ձայ - նիս

ՈՂՈՐԾՆԵՑ

Միջակ - ԲԿ
 Ա.
 ի - ջեր Տեր ո - դոր - մու - թեամբ թո յաշ - խարն
 եւ ըզ - մե - ուեալ բը - նու-թիւնս ի կեանս վե - բա - փո - խե - ցեր.

**ՊԵՆՏԵԿՈՍՏԻՆ ՎԵՅԵՐՈՐԳ ԱԻՈՒՐՆ
ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ**

Չափաւոր — ԴՁ դարձուածք

Ա. 
ԱՅ- մա-հա-րար բա-ժակ հե - դեալ յերկ-Յից սուրբ Հո - գի.

զոր ար-բիմ ի վեր-ճա- տու-ճըն դասք սուրբ ա - ռա - քե - լոցն.
Տ 
օրի- ճեալ ես սուրբ Հո - գիդ ճըշ - մա - թիտ:

ՀԱՐՑ (ՉԱՓԱԻՐ—ԱԿ) 21
ՊՂՈՐԲԵՆ (ՄԻՋԱԿ—ԱԿ)
ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՉԱՓԱԻՐ—ԱԿ) 22

**ՊԵՆՏԵԿՈՍՏԻՆ ԵԹՐՆԵՐՈՐԳ ԱԻՈՒՐՆ
ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ**

Չափաւոր — ԴԿ

Ա. 
Ի հա - րա - շարժ աղ-բե - թէն աճ-հա-տա - հո - սըդ վը - տակ.

Կեճ-դա-ճա - թար սուրբ Հո - գի, օրի-ճեալ ես լոյս ճըշ - մա - թիտ:
Դ. 
Ի համ-բառ-ճալ բա - ճիճ յեր - կիճս եւ ի ճըս - տիլ ճըդ աջ - մէ հօր.



ՀԱՐՑ

Չափաւոր - Միջակ - ԳԶ



{ ՈՂՈՐՄԵՆ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՐ ՉԱՓԱՌՈՐ—ԳԶ)
ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՒՑ (ՉԱՓԱՌՈՐ—ԳԶ)²³

ՀԱՄԱՐՄԱՐԶԻ

Չափաւոր—Ծանր—ԴՁ դարձուածք

Ա. 
 Հո - գից սուրբ էր միշտ եւ է եւ ե - ղի - ցի.

 ոչ ըս - կը - սեալ եւ ոչ դա - դա - րեալ.

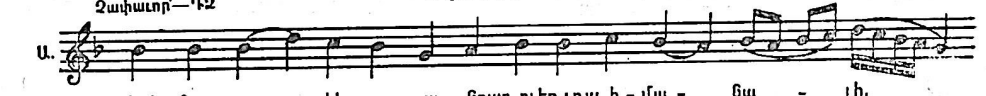
 ալլ միշտ ընդ իւր եւ ընդ որդի - տոյ կար - գեալ եւ թը - լեալ.

 եւ միշտ օրի-ճեալ է ի յա - ւի - տեան:

ԿԱՆՈՆ ԾՆՆԴԵԱՆ ՅՈՎՀԱՆՆՈՒ ՄԿԻՏՉԻ ՀԱՐՑ (ԶԱՓԱԻՈՐ—ԴՁ)²⁴

Չափաւոր—ԴՁ

ՈՂՈՐՄԵՆ

Ա. 
 Երկ - ցա - տը փե - սայ ա - ճըստ-ուեր լոյս ի - մա - ցա - լի.

 որ ի յերկ - ցից ի - ջեր ի սեր հար-սից

 քո ե - կե - ղեց - տոյ.

 զոր խօ - սե - ցաւ քեզ բա - րե - կամց



ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՒՅ (ԶԱՓԱԽՈՐ-ՄԻՋԱԿ ԴՁ) 25

ՄԵՆԿՈՒՆՔ (ԶԱՓԱԽՈՐ - ԴԿ) 26

ՎԵՇՈՒ (ՅՈՐԴՈՐ-ՄԻՋԱԿ - ԴԿ) 27

ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅՆ ԻՍԽԱԿԱՅ ՀԱՅՈՅ ՀԱՅՐԱՊԵՏԻ

ՄԵՆԿՈՒՆՔ (ԶԱՓԱԽՈՐ - ԴԿ) 28

ԿԱՆՈՆ Բ. ՆԻՈՒՐ ՎԱՐԴԱՎԱՌԻ

ՍՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (ԶԱՓԱԽՈՐ - ԲԿ) 29

ՀԱՐՑ (ԶԱՓԱԽՈՐ - ԴՁ) 30

ՈՂՈՐՄԵՆ

Միջակ—ԴՁ դարձուածք





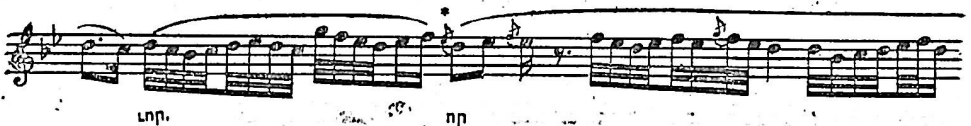
Տէր ցերեպետ (ԶԱՓԱՒՈՐ - ԴԶ) 31

ՄԱՆԿԱԿԱՆԻՔ

Ծանր-ԲԿ (Ստեղի)



Ա.



մարմ - - ցա - ցեալ

բա - ցից վը - կայ - եաց

յերկ - ցից ալ -

սօր ի Թա -

փօր Լե - րիցն,

ԿԱՆՈՆ Գ. ԱԻՈՒՐ ՎԱՐԴԱՎԱՌԻ ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

Չափաւոր—Գ.2

Այ - սօր որ էն ի յեր - կինս բան եւ ծը - նուցոյ հօր մի - ա - ծից,

ըզ-ծած - կեալն ի յէ - ից խոր-հուրդ յայտ-նեաց ա - շա - կեր - տացն,

Դ ծա - ռա - յի ըզ - կերպա - ռա - նըն ծած-կե - լով աստ-ուա-ծու-թեամբն,

ՀԻՐՔ

Չափաւոր - Դ4



Այ - սօր ըզ - խոր - հուրդն ան - ճառ ըզ - ծած - կեալն յա - ւի -



տեանց եւ յազ - գաց.



յայտ - նե - ցեր փա - ոօք ի Թա - փօր լե - ռիցն.



Աս - տը - ունի հար - ցըն մե - լոց:



Օրհ - նե - ցեք ա - մե - նայն գործք Տեառն ըզ Տէր օրհ - նե - ցեք



եւ բարձր ա - ռա - ռեք ըզ - նա յա - ւի - տեան:

ՈՂՈՐՄԵՆ (Միջակ—Դ4) 32'

Չափաւոր - Դ4

ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՒՑ



Այ - սօր ընդ հրեշ-տակս ի բար-ձուցն ցըն-ծաս-ցուք տօ - նիւս



ի ծա - գել ի - մա-նա - լի լու - սոյ աստ-ուա-ծու - թեանդ.

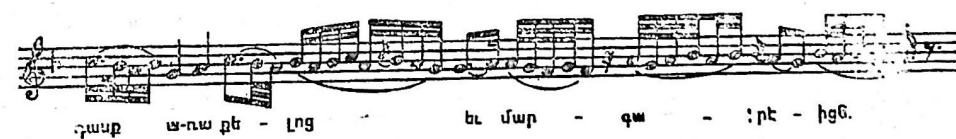


օրհ - նեմք գրեզ է ա - կի - ցըդ հօր



Ծանր—ԴԿ (Ստեղծ)

ՄՆՆԿՈՒՆՔ



ընդ որս եւ մեք օրն - ցեմք յա - ռաջ
 քան զա - ռեւ
 ըզ Լոյսոյ:

ԿԱՆՈՆ Բ. ԱԻՈՒՐ ԱՍՏՈՒԱԾԱԾՆԻ ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

Չափաւոր - Դ4

Այ - սօր զան - ճա - ռե - Լի ծնընդեան քո Տէր
 զըս - պա - սա - լոր խոր - հըր - դոյ
 ի հո-ղա-ցիւք գո-յա - ցու-թեանց փո-խա - դրե-աց ի յեր - կիմս:

Չափաւոր

Լոյսն ան - քըն - ցին ծած - կեալ ի ծոց հօր որ ծա գե - ցալ ի քէն
 մայր եւ կոյս, այ - սօր ի - ջեալ : ան - մարմ - ան -



ՀԱՐՑ (ԶԱՓԱԻՈՐ—ԴԿ) 33

ՄԵԺԱՆՈՒՍՑԻ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՄ ՅՈՐԴՈՐ—ԴԿ) 34

ՈՂՈՐՄԵՆ



ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՆԻՑ (ԶԱՓԱԻՈՐ ՄԻՋԱԿ—ԴԿ) 35

ԿԱՆՈՆ Գ. ԱԻՈՒՐՆ ԵՍՏՈՒԱԾԱԾՆԻ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

2ափառը — Միջակ — Դ2



u.

Լոյծ մի - ան-նի որդ-ւոյ թո ծնըն-դեամբ կոյ - սըն - Մա - ռի - ամ,

այ - սօր յա - ռա - ջիճ յան-պա-տում փառ - սըն դար - ճու -

ցեր սո-վաւ ըզ, Գա-խա - ստեղ - ինն.

զոր միշտ ու - ցի - մըք բա - ին - ... խօս առ - քեզ տեր

Աստղ - ուած հար - ցըն մե - րոց:

Գործք

Օրն- Գե - ցեք ա - մե - Գայն գործքՏեառն ըզ-Տէր օրն-Գե - ցեք.

բարձր ա - թա - ռեք

ՔՀ-Ժա-գող ի-մա-նա-լի Լու - սոյն ըզ-միշտ Կոյսն:

ԾԵԺԱՅՈՒՍՅԷ

Միջակ կամ Յորդոր—Դ2

Աստ- ուա-ծա - ծիճ գե - ռա-գոյն երկ-նից ցու-ցար խո-րան եւ ա - ու - գաստ.

քան - զի ծալ - գեալ լոյսն ի հո - լի

բնու - բեանց է - ից ան-տա-նե - լինպա-րա-գրե-ցաւ ի քում յո - ռո - վայ - նի.

հո - գեւոր եր - գով ըզ քեզ միշտ մե - ծա - ցու - ցա - նեմք.

ՈՂՈՐՄԵՆ

Միջակ—Դ2 դարձուածք

Որ խո-նար-հե-ցար յերկ-նից ան-մեկ-նե - լիդ ի հո - լի որ - դի Աս-տու - ծոյ.

եւ ա-ռեր մար-մին ի սըր - բոյ կու - սեմ.

հայց - մամբ ծա - գո - դին լու - սոյդ եւ մեզ ո - դոր - մեա:

ՏԷՐ ՅԵՐԿԵԻՑ

Միջակ—Դ2

Ու - թախ լեր մայր ան - ճառ լու - սոյ սուրբ Աստ-ուա-ծա - ծիճ.

քան - զի առ ի քեմ ծա - գեաց մեզ լոյս ի լու - սոյ.



ԿԱՆՈՆ ՎԵՐԱՅՄԱՆ ՍՐԲՈՅ ԽԱՉԻՆ Է. ԱԻՈՒՐՆ
ՀԱՐՑ

Զափաւոր - ԴԶ



Գործ դարձուածք



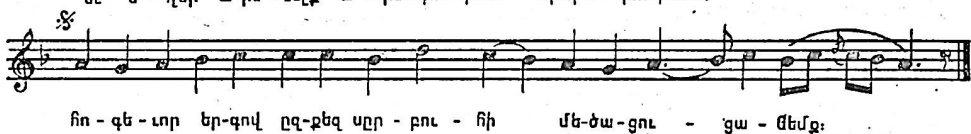
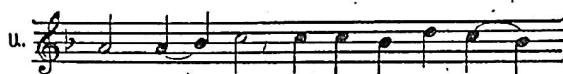


ԿԱՆՈՆ ՎԱՐԱԳԱՅԻՆ ԽԱՉԻՆ

ՀԱՐՑ (ԶԱՓԱԽՈՐ—ԴՁ) 36

Միջակ—ԴՁ դարձուածք

Մեծացուածք



ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅ ՄԱՐԳԱՐԵԻՅ

ՕՐՀԱՅԻԹԻՒՆ

Չափաւոր—ԱԿ





մար-գա - րե - իցն իս - կըզ - րա - Յէ.



րա - րե - իս - սու թեամբ սո - ցա խը - ցայ - եա ի մեզ.

ՀԱՐՑ (ԶԱՓԱՌՈՐ—ԴՁ) 37

ՈՂՈՐՄԵՆ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՄ ՅՈՐԴՈՐ—ԴՁ) 38

ՏԵՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՄԻՋԱԿ—ԴՁ) 39

ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Զափաւոր—ԴԿ



Այ - սոր ցըն-ծայ զուար - ճա - ցեալ ե - կե - ղե - ցի հե - րա - ցո - սալ.



ու - ճե - լով զյի - շա - տակ մե - ծի ցա - հա - պե - տից եւ հօ - լըն



հա - լա - տոյ Ար - լա - հա - մու.



Երհ - ցե - ցեք ման-կուցք Սի - ով - մի զհայ - լըն լու - տոյ աճ - լն



- ու - լի

ԿԱՆՈՐ ՄՐԲՈՅՆ ՅԱԿՈԲԱՆ ՄԾԲԵՆՆՅ ՀԱՅՐԱՊԵՏԻ

ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ (ԾԱՆՐ—ԳԿ) 40

Ծանր—ԳԶ

ՀԱՐՑ



Մուր - Ես Տեր եւ ի սուր ք ընս հաճ - զու - ցեալ.

բա - րե - բա - ցեալ ի վե - րից
 զօ - լաց եւ ի սըր - բոց բոց.
 Տէր Աս - տը - ուած
 հար - ցըն մե - լոց:
 Գործք (դարձուածք)
 Օրհ-նե-ցէք ա-մե - նայն գործք Տեառն ըզ Տէր օրհ - նե - ցէք.
 զՔրիս-տոս բա - զա - տրն յի - շա-տա - կի տո - լա
 .. բարձր ա - լա - րէք յա - չի - տեան:

ՈՂՈՐՄԵՆ

2ափառոր—42
 Ա. Եր - կըր - պա - գեմք ա - ռա - ջի տե - տո - ղա - կան ցըշ - խա - լաց
 Շոգ- ցա - տո - րին Քրիս-տո - սի եւ պատ - ուա-կան վը - կա - յին:



որ է

պարծառք աշխարհի եւ բա - րե - խօս վա - սըն մեր:

{ ՏԵՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՉԱՓԱՌՈՐ—ԳՁ)

{ ՄԱՆԿԱՆՔ (ՉԱՓԱՌՈՐ—ՄԻՋԱԿ—ԳՁ)⁴¹

ՃԱՅՈՒ

Միջակ կամ Յորդոր—ԳԿ



Որ յա-նա-պա-տէ կո - շե-ցար յա-ռա - քե-լա-կան յա-րող բա - ցիւ սուրբ Յա - կոբ.



բարձ-րա-ցու-ցեր զեղ-ջիւր Սի - ով-ցի ճըշ-մար-տու-րեամբ մա-սամբ Նոյ-էան տա-պա - Րի Յ.

ԿԱՆՈՆ ՄԱՆԿԱՆՑՆ ԲԵԹՂԵՆԻՄԻ

{ ՆԵՐՑ (ՄԻՋԱԿ—ՉԱՓԱՌՈՐ—ԳՁ)⁴²

{ ՈՂՈՐԾԵՆ (ՄԻՋԱԿ—ՅՈՐԴՈՐ—ԳՁ)

{ ՏԵՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՄԻՋԱԿ—ԳՁ)⁴³

Մանր—ԳԿ (Ստեղի)

ՄԱՆԿԱՆՔ



Ե - րա - ցե

Լի



սուրբ

մամ

կունք

որ - պէս

քաջ



նա -

հա -

տակք

ե -

տուն

զան

- ճիմս

իւ -

րեանց



ի

մահ



ԿԱՆՈՆ ՀՐԵՇԱԿԱԾԵՏԱՅՆ ԳԱՐՐԻԷԼԻ ԵՒ ՄԻՔԱՅԷԼԻ ՕՐՀԱՆՈՒԹԻՒՆ



ՀԱՐՑ (ԾԱՆՐ—ԳԿ) 44

ՈՂՈՐՄԵՆ (ՄԻՋԱԿ—ՂԶ) 45

ՏԵՐ ՑԵՐԿՆԻՑ (ԶԱՓԱՆՈՐ—ՂԶ) 46

ՄԱՆԿԱԿԱՆՔ

Ծանր—ԳԿ (Ստեղծի)

երկ-նա տր

հոտ

լնտ րեալ զոր հո վի - լըն

բաջ րո - դեալ

յեր կիցս

եւ ե - կեալ ի խըն - դիր

մեզ մո - լո -

րե լոցս.

ո - րով և - ցեալ զթիւ ըա - թիւ -
 րոցդ. ա-րար
 ու - րա - խու - թիւն ի
 յեր - կիմա երկ - մա -
 և րացդ
 ա - ղա - չեմք զգ -
 ձեզ. քա - ըն - խա
 չն - րուք առ - Տէր վա - սըն քա -
 ւու - թեան մե - ղաց
 մե - րոց

ՃԱԾՈՒ (ՅՈՐԴՈՐ-ՄԻԶԱԿ—ԴՎ47

ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅ ՀԱՅՐԱՊԵՏԱՅՆ

ՅՐԱՆՈՒԹԻՒՆ (Միջակ - Չափաւոր Գծ) 48

{ ՀԱՐՑ (Միջակ Չափաւոր—Գծ)

{ ՈՂՈՐՄԵՆ (Յորդոր կամ Միջակ—Գծ) 49

ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՒՑ (Միջակ—Չափաւոր—Գծ) 50

Յորդոր — Դ2

ՃԱԾՈՒ

Այ սօր երկ-նայ - նոցն ընդ-մեզ տօ - նա - խըմ - բե - լով գլի - շա - տակ սուրբ

վար - դա - պե - տացն.

որք լու - սա - լո - բե - ցին զհա - լա - տոյ ման - կունս.

եւ ընդ հրեշ-տա - կա - ցըն դասս վե - ռա - կար - գե - ցան.

ՃԱՐԱԿԱՆ ԻԳՆԱՏԻՈՍԻ ՀԱՅՐԱՊԵՏԻՆ

ՄԱՆԿՈՒՆՔ (Միջակ—Չափաւոր—Դծ) 51

ՃԱՐԱԿԱՆ ՅՈՎՀԱՆՆՈՒ ՈՍԿԵԲԵՐԱՆԻ

ՄԱՆԿՈՒՆՔ 52

ՃԱՐԱԿԱՆ ԲԱՐՍՂԻ ՀԱՅՐԱՊԵՏԻՆ

ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Լու-սա - պայ - ծառ

ի-

մաս - տիւք

լոյս

ե - ղե - լոց աշ - խար - հի հա - մա -
 ծա - գող
 գո - լով
 լու -
 սա - լո - թեաց զե - կե - ղե - ցի
 աստ - ու - ծա - յից բա - ցիւ 'ե - թա - ցե - լից
 բա - սի -
 լի - ու -
 մաղ - թա - ցօք սո | թա
 խղց - ղրես - ցուք



զրո ղու: րիւն մե - ղաց:

ՃԱՐԱԿԱՆ ԳՐԻԳՈՐԻ ԱՍՏՈՒԱՆԱԲԱՆԻ

Միջակ—Չափաւոր—Բ2

ՄԱՆԿԱՆՔ



Որ լու - սով աստ-ուա-ծա - յից բա - Յից զար-դա-րե - ցեր զե-կե - ղե-ցի,



ե: զիս - աղք աճ - զի - տու - րեան հա - լա - ծե - ցեր յոգ - ւոց մարդ-կան,



ով Տէր սուրբ Գրի-գոր բա - րե - խօս լեր վա - սըն մեր առ մի - ա - ծից|



բա - ցըն հօր:

ՃԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅՆ ԵՓՐԵՄԻ

ՄԱՆԿԱՆՔ (Միջակ—Չափաւոր—Գ2)

ՃԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅ ԵՒ ՍՏՈՒԱՆՈՍԵԱՆՆՆՆ

Միջակ—Չափաւոր—Բ4

ՄԱՆԿԱՆՔ



Որ ըզ հուր սի - լոյ թո Բրիս-տոս բոր - բե - քե - ցեր



յո - զիս ար - դա - լոց.



ո - լով վա - ռեալ ի - մաս - տու - րեամբ ե՛լ լա - Յե - լից



եւս - տուա - տի - ոս.


 ըն-ծա - յեաց զանձն ող - ջա - կեզ քեզ Կա - մա - ւոր.

 բա - րե - խօ - սու - թեամբ տո - լա շնորհեա մեզ տօ - ցո - զացս

 ըզ քա - ւու - թիւն:

ՇԱՐԱԿԱՆ ԵՐԿՈՒՅ ԲԻԻՐՈՒՅՆ

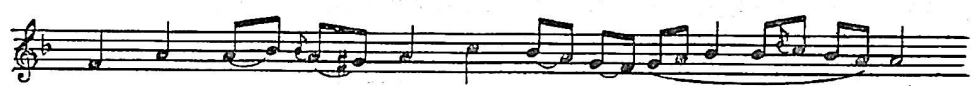
ՄԱՆԿՈՒՆՔ (Միջակ Չափաւոր—ԴԿ) 54

ՇԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅ ՍՏԵՓԱՆՆՈՍԻ ՈՒՂՆԵՅԻՈՅ

ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Միջակ—Չափաւոր—ԴՉ դարձուածք (II)


 Զըն-ծայ այ - սօր սուրբ ե - կե - ղե ցի

 յի - շա - տա - կաւ սըր - բոց վը - կա - յիցն.

 որք ա - թի - ա - բար մար - տեան ընդ-դէմ բըռ

 ցու - թեան չա - թին

 կա - տար - եալք ա - թեամբ վասն ան - ուա - նըն Տեառն:

 Չափաւոր—ԴԿ
 Մար-ւ. ըոս եւ վը - կայ Թրիս - տո - սի սուրբ: Ստե - փան - ցոս.

որ ըզ-շար - չա - րա - ցըս յանձն ա - ռեր եւ երկ - ցա - յից

դա - սուցն ե - դեր դա - սա կից

ա - դա - չեա զԱս-տը-ուած շնոր-հել մեզ ըզ-կեանս ան-վախ - ճան-

ՃԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅ ՎԱՐՊԱՆԱՆՅ

ՅՐԱՆՈՒԹԻՒՆ (2ափաւոր—Դկ) 55

ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅ ՂԵՒՈՆԳԵԱՆՅ

ՅՐԱՆՈՒԹԻՒՆ (2ափաւոր—Միջակ—Դձ) 56

ՀԱՐՑ (2ափաւոր—Դկ) 57

ՈՂՈՐՄԵՆ (Միջակ—Դկ) 58

Միջակ - 2ափաւոր - Դկ

ՏԵՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

Երկ-ցա-յից հրա - չի - րա - կօք կո - չե - ցեալք ի սկզբ - բա - ճէ.

փըր - կա - կան բա - ճից պատ մողք եւ պար - ծանք հա - յաս - տա - ճեայց.

դա - սակ - ցեալք ընդ զօրս ան - մարմ-ցա - կա - ճացն:

ՀԱՄԱՐՈՐԶԻ

Ծանր — Բ2

Եր - գեմք

օեզ երգս
 ըզ - հրեշ - տա - կա - կան
 ըզ ծայնս.
 յա եւս
 եւ վա յե
 12
 լուշս մը -
 տե ղիմս եւ Յեր 12
 - բո -
 ղեանս ով
 սուրբ



տն -

ՃԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅՆ ՍԱՐԳՍԻ ԶՅՐԱՎԱՐԻՆ

Միջակ-ԱԿ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ



Ա-ՄԵ-ՃԱ - սուրբ եր-րորդու-թեան ըն-տրեալ ծա-ռայ եւ հա-ւա - տա - ըիմ



յաղ - բող սպա - ռա - զեմ եւ քաջ նա - հա - տակ.



ե - ռա՛ գա - հաս սուր - բըր Սար - գիս շնոր - հաց օ - թե - ւան.



բա - ըե - խօսւ լեր առ Թրիս - տոս վասն ան - ձանց մե - լոց:

ՃԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅՆ ԳԵՈՐԳԵԱՅ ԶՅՐԱՎԱՐԻՆ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (ՄԻՋԱԿ-ԱԿ) 59.

ՄԱՆԿՈՒՆԲ

Մանր-72



Ով սուրբ Գե - որգ պար-ծանք ազ - գի մարդ - կան.



հրա - շա - լի ճըգ - նու - թեամբ ի - յերկ - ըի



ճա - հա - տա - կեալ եւ ի յեր - կի - ճըս



իւր - սա - կեալ ընդ ան - մարմ-նո - ցնմ դապն

ՊԱՏԱՐԱԳԻ ԵՐԳԵՐ, ՔԱՐՈՋՆԵՐ ԵՎ ՄՐԲԱՍԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՅԱՅՍ ՅԱՐԿ ՆՈՒԻՐԱՆԱՅ

Ծանր

Յայս յարկ Եր ուի - լա Եաց

ուի տի

Տեա ոլն տա Եա րիս.

ժո ղո վեալքս

աւ - տա - Եօր ի խոր-հուրդ պաշտ ման

պա ղա տա - Եացս ա - ղա ջի -

կայ սուրբ

պա տա լա գիս.

խըն - կօք ա - ցու -

շիւք խումբ ա ոնալ պա - ռեմք ի

վեր - ցա - յարկ

սրա - հըս - խո -

րա - ցիս. ուղ - դու - րեմք

ըն - կալ զա - դօրս մեր որ - պես

զբու - թումն ա - ցու - շա - իտտ խըն - կոց

ստաշ - խից եւ

կի - ցա - մո - ցաց.

եւ ըզ - մա - տու - ցողս

պա - հեա սըր - բու - թեամբ միշտ
 եւ հա - նա պազ
 քեզ սպա - սա
 - ւո - թել:

ԲԱՐԵՆՕՍՈՒԹԵԱՄԲ

Չափաւոր միջակ

- Բա - թե - խօ - սու - թեամբ մօր քո եւ կու - սի,
 ըն - կալ զա - դա - չամս քոց պաշ - տօ - նե - ից:
 Որ գե - լա - գոյն քան զեր - կի - նըս պայ - ծա - ու - ցու - ցեր սուրբ
 զե - կե - ղե - ցի ա - թեամբ քով Քրիս - տոս.
 Էւ ըստ երկ - նայ - նո - ցըն կար - գե - ցեր ի սմա զդասս ա - ու - քե - ից



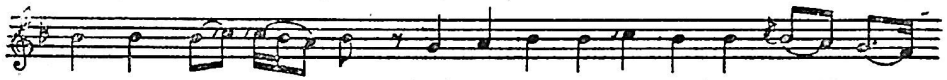
եւ մար-գա - ըե - ից սուրբ վարդա - պե - տաց.



Այ - սօր ժո - դո - վեալ դասք քա - հա - նա - յից սարկա - լա - գաց դըպ - լաց



եւ կղե - ըի - կո - տաց.



. խուճկ մա - տու - ցա - նեմք ա - ռա - ջի քո Տէր յօ - ըի - նակ. ըստ



հը - նու - մըն Զա - քա - ըի - այ.



ըն - կալ առ ի մեծը ըզ - խըն - կա նուէր մաղ - թանս որ-պէս զպա-տա - լագն



Ա - բե - լի զնո - յի եւ զԱբ լա - հա - մու



Բա - ըե - խօ - տու - թեամբ վե - ըին քո զօ - լաց



Միշտ աճ - շարժ պա - հեա զԱ - թող հայ - կազ - նեայց.

ԲԱՐԵԽՍՈՒԹՅԱՄԲ

Մանչ

Բա - րե - խօ - տւ - թեամբ մօր քո եւ կու - սի,

ըն - կալ գա - ղա - չանս քոց պաշ - տօ - ցե - ից:

Որ գե - րա - գոյն քան գեր - կի - նըս պայծա - ռա - ցու - ցեր

սուրբ գե - կե - ղե - ցի ա - թեամբ քով Քրիս - տոս

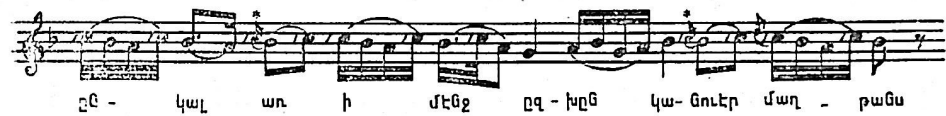
եւ ըստ երկ - ցայ - նո - ցն կար - գե - ցեր ի սմս:

զղասս ա - ռա - քե - լոց եւ մար - գա - թե - ից

սուրբ վար - դա - պե - տաց:

Այ - սօր ժո - դո - վեալ դասք քա - հա - նա - յից սարկա - ռա - գաց

յիշ - րաց եւ կղե - թի ի կո - տաց:





եւ կղե թի - կո - սաց.



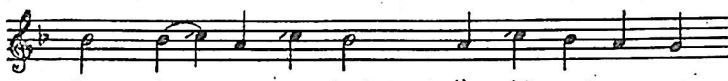
խուճկ մա - տու ցա ցեմք ա - ռա ջի քո Տէր յօ-րի - ցակ ըստ հը ցու - մըն Զա քա - թի այ.



ըն - կալ առ ի մէջ ըզ - խըն - կա - ցուէր մաղ - թանս որ - պէս զպա-տա - ըագն



Ա - բե - լի. զՆո - յի եւ զԱբ-րա - հա - մու.



Բա - թե - խօ - սուրբեամբ՝ վե-րին քո՝ զօ - թաց



միշտ լան - շարժ պա - հեա՝ զԱ - թող Հայ - կազ - ցեայց:

Սրկ. Միջակ



եւ ե - լըս խա - դա - դու-թեան ըզ - Տէր ա - դա - չես - ցուք:

Սրկ.



Աս - տու - ծոյ եր - կըր - պա - գես - ցուք:

ՄԻ ՈՒՔ ՅԵՐԵՄՆԱՅԻՅ

Սրկ.—2ափառոր Միջակ



—Մի ուք յե-րե - խա - յից. մի ոք ի թե - ըա-հա - լա - տից.

Զ եւ մի ոք յա - պաշ - խա - ռո - ղաց եւ յաճ - մաք - ըից
 մեր - ձեռ - ցի յաս-տուա-ծա - յիճ խոր - հուրդս:

ՍԱՀՄՈՍ ԱՍԱՅԻՔ

Սրկ. 2փոր. Միջակ
 - Սաղ մոս ա-սա - ցեք տեառճ Աս-տու-ծոյ մե - թում
 ԴՁ պիրք ծայ - ցիւ քաղց - թու - թեամբ
 Մանր գեր - գըս հո - գե - տրա:

ԱՄԵՆԱԿԱԼ ԵՍ ՏԵՐ (ՄԱՐԳԱՐԷԻՅ, ԱՌԱՔԵԼՈՅ, ՀԱՅՐԱՊԵՏԱՅ ԵՒ ՎԱՐԴԱՊԵՏԱՅ)

Մանր
 - Ա-մե-նա-կալ ես
 Տեր զօ - թու -
 թեանց. որ

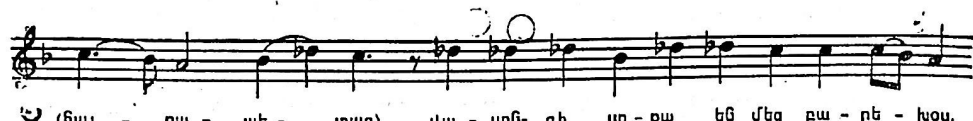
րա - գա - տոր
 ես յա - 3 տի - տե - ցից
 որ ցըս - տիս յերկ - ցից
 ի յերկ - ցից
 եւ լոյս ծա -
 զես յա -
 րա - րա - ծըս թո.
 Միջակ
 որ խո - ցար-հու-թեամբ ի - ջեր ի յերկ - ցից. քեզ
 պա - տա - րա - զըս մա - տու - ցա - ցեմք եւ տուրք գա-մու - ճըդ թո
 փա - ու - տ - րեմք Տէր. որ պը-սա - կիշդ ես քոց սըր-բոց (հայ - րա - պէ - տաց).

վա - սըն-զի սո - քա են մեզ բա - րե - խօս, Տէր ա - մե - ցա - կալ
ի քում յար - քա - յու թեանդ:

ԱՄԵՆԱԿԱԼ ԵՍ ՏԵՐ (ՄԵՆԻ ՊԱՀՈՅ)

Չափ. Մեր.

—Ա- մե-ցա-կալ ես Տէր զօ - րու -- թեանց.
որ թա - քա - տորդ ես յա - չի - տե - մից.
որ ցըս - տիս յերկ - մից ի յեր - կիմս
լոյս ծա - գես յա ռա - ռա - ծըս քո.
Չափ.
որ խո - ցար - հու - թեամբ ի - ջեր ի յերկ - մից.
շեզ պա - տա-րագս մա - տու - ցա - ցեմք եւ սուրբ զա - ցու - ցող
քո փա - ռա - տ -- րեմք Տէր. որ պը - սա - կիչդ եւ քոց սըր - քո



 (հայ - րա - պե - տաց). վա - սըն- զի սո - քա են մեզ բա - րե - խօս.



 Տէր. ա - մե - ցա - կալ ի քում յար-քա - յու - թեանդ:

ԲԱԶՄՈՒԹԻՒՆԷ ՀՐԵՏԱԿԱՅ
 (ԾՆՆԵԱՆ, ԱՌԵՏԵԱՅ, ՎԱՐՊԱՎԱՌԻ ԵՒ ԱՍՏՈՒԱՍԾՆԱՅ)



 Ծանր
 -բազ մու -



 թիւնք հը -ոնշ -



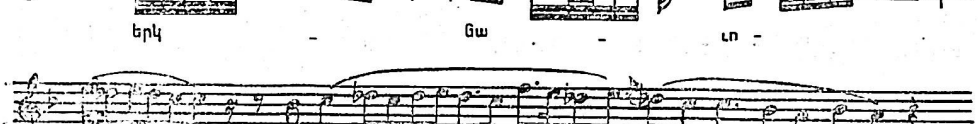
 տա - կաց



 եւ զօ - րաց



 երկ - ցա - տ -



 իւշ ի - ջեալ ի



 յերկ - մից ընդ:


 մի ա - ծից րա - գա - տ - րից, որք
 Չափ. կամ Միջակ

 եր - գե - ից եւ ա - սե - ից, սա է որ - դից Աս - տու - ծոյ.

 ա մե - ցե-քեան ա - սաս-ցուք, ու-րախ լե-րուք եր-կիցք եւ ցըն-ծաս - ցեց հի - մուցք

 աշ-խարհի. զի Աստ-ուա-ծըն յա - լի-տե-ճա-կան ի յերկ-րի ե-րե - լե - ցաւ եւ

 ընդ մարդկան շըր-ջե-ցալ. զի կե-ցուս-ցես զան - ծի-ցըս մեր.

ՈՎ Է ՈՐՊԵՍ
 (ՅԱՌՈՒՐԱ ԶԱՏԿԻ, ՅԻՆԱՆՑ ԵՒ ՎԵՐԱՅՄԱՆ ԽԱՂԻ)


 Մանր
 Ով

 որ

 Տեք
 Աս - տը -

 ուած
 մեր.

խա -

շե - ցաւ

վա - սըն

մեր. քա -

դե - ցաւ

եւ յա - րեաւ.

Զափ. կամ Միջակ

հա - ւա - տա - րիմ ե - դեւ յաշ-խար - հի եւ համ-բար-ձաւ փա - ոք.

ե - կայք ժո - դո - վուրդք զօրհ-նու-թիւն ընդ հրեշ-տակս. եր - զես-ցուք ճը-մա

- սե - լով, սուրբ սուրբ սուրբ եւ Տէր Աստ-ուած մեր.

ՈՎ Է ՈՐՊԷՍ
(Ի ՀԱՍՏԱՐԱԿ ԱՌՈՒՐՆ ՑԻՆԱՆՑ)

Ծանր

Ով Է

որ պես

Տեր Աստուած մեր. խա -

չե - ցաւ վա - սըն մեր.

քա - ղե - ցաւ

(խմբովին) եւ յա - բեաւ.

Զափ. կամ Միջակ

հա - լա - տա - րիմ ե - ղեւ յաշ-խար - հի եւ համ-բար ձաւ փա - ոք. ե -

կայք ժո - դո - վուրդք զօրհ-նու- թիւն ընդ հրեշ-տակս եր - գես-ցուք նը - մա

ա - ւե - լով. սուրբ սուրբ սուրբ . Կս Տեր Աստ-ուած մեր:

ՀՐԵՏԱԿԱՅԻՆ ԿԱՐԳԱՆՈՐՈՒԹԵԼՄԻ
(ԿԻՐՈՒԱԿԵՐՑ, ԵԿԵՂԵՑԻՈՑ, ԾԱՂԿԱԶԱՐԴԻ ԵՒ ՀՐԵՏԱԿԱՑ)

Ծանր

Հը-րեշ-

տա -

կա - յից

կար- 10 գա - ևո -

րու -

թեամբ և՛ցեք

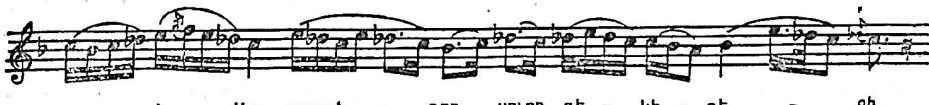
Աս - տը ուաճ

գեղ տուրք


 զե - կե - ղե -
 ցի. հա-զարք
 2ադ.
 հա-զա-րաց հրեշ-տա-կա-պետք կան ա-ռա - ջի թո. եւ բիւրք զիւ-րոց հրեշ-տակք պաշ-տեն
 ըզ-քեզ Տէր. եւ ի մարդ-կա-նէ հա-նե- ցար ըն-դու-նիւ զօրն-նու - թիւն
 Էայ - նիւ խոր-հըր-դա-կա-նաւ. սուրբ սուրբ սուրբ Տէր զօ-րու-թեանց:

ՀԻՆՇՏԱԿԱՅԻՆ ԿԼԻԳԱՆՈՐՈՒԹԵԱՄԲ (ՄԵԾԻ ՊԱՀՈՅ)

2ադ. Մանր

 Հը-րեշ - տա - կա - յիւ կար-զա - տ - լու - թեամբ

 Լը - ցեր Աս - տուած զթո սուրբ զե - կե - ղե - ցի.
 2ադ.
 հա զարք հա-զա-րաց հրեշ-տա-կա-պետք կան ա-ռա - ջի թո. եւ բիւրք բիւ-րոց

 Էշ-տակք պաշ-տեն ըզ-քեզ Տէր. եւ ի մարդ-կա-նէ հա-նե- ցար ըն-դու-նիւ



ՄՐԲՈՒԹԻՒՆ ՄՐԲՈՅ (ՄԱՐՏԻՐՈՍԱՅ)

Մանր

Սըր - թու - թիւն

սըր - բոց.

Մեծ ես

եւ ա - հա - տր.

եւ զից -

տ - րու- թիւնց հրեշ տա -

2ափ. Մնր.

կաց օրհ - ճեց ըզ - քեզ եւ

ա - սեճ. փառք ի բար- ծուճս Աս - տու - ծոյ եւ յեր - կիր
խա - ղա - ղու - թիւճ:

ՄՐԲՈՒԹԻՒՆ ՄՐԲՈՅ (ՄԵՇԻ ՊԱՀՈՅ)

Չափաւոր Ծանր

Սըր - բու - թիւճ սըր - բոց. մեծ ես
եւ ա - հա - տր. եւ զիճ - լո - թու թիւճ
հրեշ տա - կաց օրն - ցեճ ըզ- բեզ եւ ա - սեճ.
փառք ի բար ծուճս Աս տու ծոյ եւ յեր կիր խա ղա ղու թիւճ:

ՈՐ Ի ՎԵՐԱՅ ՆԸՍՏԻՍ (ՅԱԿՈԲ ԱՆԱԳ ՀԻՆԳԵԱՐԱԹՈՒ)

Ծանր

Որ

ი
 ყბ -
 რავ
 მღუ -
 თხო
 ი
 ყა
 მღუ
 მღ - რა -

[illegible]

аг -

ба - нт -

лн

ра -

длг

Աս -

տը - ուած:

Այ սոր ի - ջեալ

ի յերկ - Գայ -

Գոցն վա - սըն

քոյ ա - ռա - ռա -

ծոցս յանճն

ա - ուեր բազ միլ

ընդ ա - շա կերտսն.

եւ սե - ռով բերն

եւ - քե - րով - քե -
 քըն հի -
 ա - ցեալ զար - մա -
 - նա - յից. եւ
 պե - տու - րիւնք վե -
 թից զօ - լացն ըս քան
 չա - ցեալ ա - ղա - ղա -
 կե - ից. ա - սե -
 լով.
 3 տող.

սուրբ. սուրբ

Տէր զօ զու

թեանց

ՎԱՍՆ ՅԻՃԱՏԱԿԻ (ՅԱՆՈՒՐԱ ՊԱՆՈՅ)

Ծանր

Վա սըն յի շա -

տա - կի

հանգ- զու - ցե -

Լոց

Ն-կալ շայր սուրբ

Մար - դա - սեր

ըզ - պա - տա - ռագս եւ

Զափ. կամ Միջակ

հա - մա - ռեա զհո - զիս նո - ցա ի թիւ սըր - բոց

բոց յար - քա - յու - թեանդ երկ - ճից. մա-նա-ւանդ զի. հա-ւա - տով

մա - տուս-ցուք ըզ պա - տա - ռագս : հաշ - տես-ցի Աստ-ուա-ծու - թիւնդ

հանգուս ցէ զհո - զիս նո - ցա:

ՈՐՔ ԶՔՐՈՎՔԻՅՆ

(Ի ՎԵՐԱԲԵՐՈՒԹԵԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴՆ. ՀՍՏ ԿԱՐԳԻՆ)

Սրկ. Ծանր

Որք

ըզ - քով

hg6.

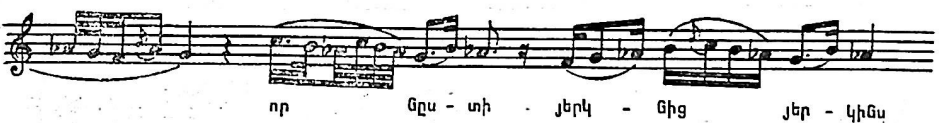
ღა.

ქორ -

რე -

ჟა -





ԿԵԳ դա

ճա -

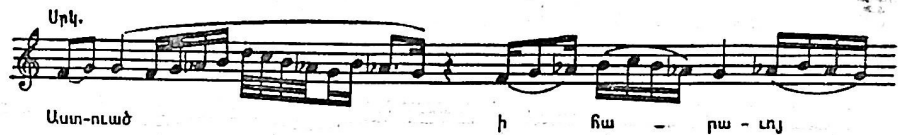
րար.

61

Դարձեալ դպիրքն

եր - լոր-

դու քեաճճ



Վերաբերիչ—Համբարձեք իշխանք...
Պատարագիչ—Ո՛վ է սա թագաւոր...

Դպ.—Չափաւոր



Որ-պէս զի զթա - զա - ւորն ա - մեն-ցուն ըն - դու - ճի - ցիմք:

Սրկ.—Համբարձեք իշխանք...
Պտրգչ.—Ո՛վ է սա թագաւոր...

Դպ.—Չափաւոր



Եւ ըզ-հրեշ-տա-կացն հան-դի-սա-պէս ըն-ծա-յեալ բե - թեմք ըզ - կարգ:

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

Դպ.—Ծանր



Ա -



Լէ -

Լու-

իա:

ՈՂՋՈՅՆ ՏՈՒՔ ՄԻՄԵԱՆՅ

Սրկ.—Չափաւոր



Ող - ջոյն տուք մի - մեանց ի համ - բոյր սըր - բու - թեան.



ոռք ոչ էք կա - րողք հա - ղոր - դիւ Աստ-ուա-ծա - յին խոր - հըր - դոյս.



ՔՐԻՍՏՈՍ Ի ՄԵՋ ՄԵՐ

Դպ.—Չափաւոր կամ Միջակ



ԱՆԻԻ ԿՍՅՅՈՒՔ

Սրկ.—Չափաւոր



ԸԶԴԸՐՈՒՆՍ ԸԶԴԸՐՈՒՆՍ

Սրկ. — Ծանր (միայնակ)



Ըզ - դը - ռուճս

ըզ - դը - ռուճս



ա - մե - ճայճ ի - մաս-տու-թեամբ եւ ըզ - գու-շու - թեամբ,



ի վեր ըն - ծա - յե - ցու - ցեք ըզ-մի - տըս ձեր |



աստ - ուա - ծա - յիմ եր - կիւ - ղիւ

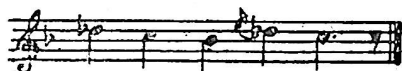
Սրկ. — 2ափառք



Ե,

գո - հա - ցա - ռուք)

ըզ - Տեառ Յէ



ի - լո - ռով սըր - տիւ

ԵՒ ԵՒՍ ԽԱՂԱՊՈՒԹԵԱՆ ⁶²

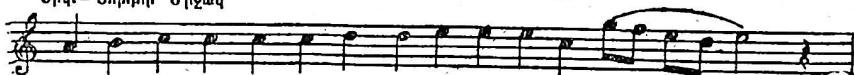
Սրկ. — Ծանր



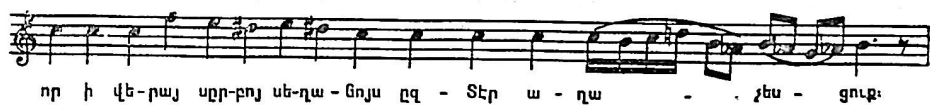
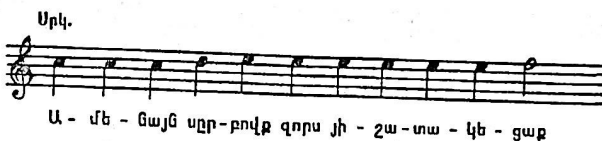
Ա մէն եւ ընդ հոգ -- տոյր

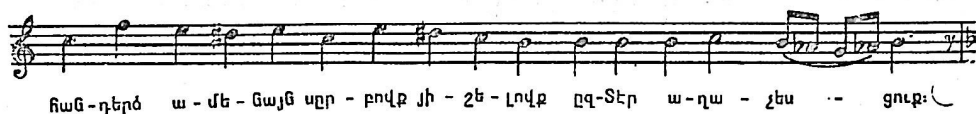
քում:

Սրկ. — Յորդոր Միջակ

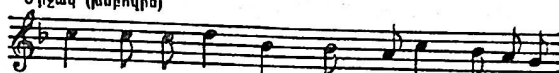


եւ Կ - լըս խա - դա - դու-թեան ըզ-Տէր ա-դա - չես-ցուք:

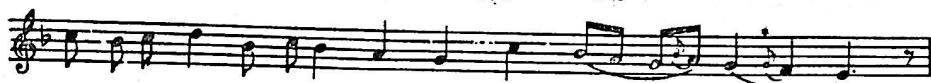




Միջակ (խմբովին)



Տէր ո - ղոր-մեա թեզ Տեա՛ն-Յորդանոսն ե-ղի ցուք



Տէր ո-ղոր-մեա Տէր ո-ղոր - մեա Տէր ո - ղոր - մեա:

Սրկ. - Ծանր



Օրհ - - - - - Եւա



Տէր:

ՏԵՐ ՈՂՈՐՄԵԱ

2ափառոր Ծանր



Տէր ո - ղոր - մեա Տէր ո - ղոր - մեա



Տէր ո - ղոր - մեա Տէր ո - ղոր - մեա:



Ա - ըի Աստ - ուած հար - ցըն մե - լոց.



որ ա - պա - լէնդ ես Եւ - ղե - լոց.



հաս յօգ - ցու - քիւն ծա - ու - յից քոց.



ԼՂՅԱՅ Ի ԲԱՐՈՒԹԵՆՆՑ

Զափաւոր կամ Միջակ



ԱՐԷՆ. ՀԱՅՐ ԵՐԿՆԱԻՈՐ

Հա. Չափաւոր

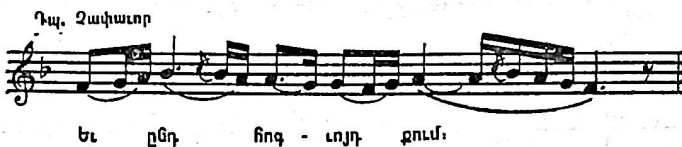
Ա - մէն. Հայր երկ - նա - տր որ
 զոր - զիդ քո ե - տուր ի մահ - վա - սըն մեր
 պար - տա - պան պար - տեաց մե - լոց
 հեղ - մամբ ար - եան մո - լա
 ա - ղա - չեմք ըզ - քեզ. ո - ղոր - մեա
 քո բա - նա - տր հօ - տի:

Սրկ. - Մանր

Օրն-նեա

Դպ.

Յա - մե - նայ - նի օրն-նեալ ես Տէր . օրն - նեմք
 ըզ քեզ գո - վեմք ըզ - քեզ. գո - հա - նամք
 ըզ - քեմ. ա - ղա - չեմք ըզ - քեզ Տէր Աս-տը-ուած մեր:





Սրկ. — Ծանր



Դա. — Չափաւոր



ԺԱՄԱԿՐԷԻ ԵՐԳԵՐ

ՅԻՇԵՍՅՈՒՔ (ՎԱՍՆ ՀԱՆԳԻՍԱՌՈՐ ԱՌՈՒՐՅ)

Ծանր



Յի - շես - ցուք ի գի - շե - ըի զա - նուճ քո

Տէր:



Բղղ - խես - ցեճ սիրտք մեր զբան բա - ըի է:

Լե - զուք մեր պատ - մես - ցեճ զգործս երկ - նա - տր

բա - զա - տ - ըի:

ի մէջ գի - շե - ըի յա - լու - ցեալ:

խոս - տո - վա - նես - ցուք ըզ - քեզ Տէր:

Հա-ղօքս մեր տաք յուք քեզ Տէր զա - տ - քոս քո

ի մէջ նոր Ե - թու - սա - ղէ - մի.

Ի գի - շե - թի համ-բարձ - ցուք ըզ - ձե - ողս մեր

սղո - բու - թեամբ առ թեզ Տէր.

Ի ճայն գո - հու - թեան ա - մե - նայն հո - գիք

օրն - նե - ցեք ըզ - Տէր.

ԶԱՐԹԻՔ
(ՎԱՍՆ ՀԱՆԳԻՍԱՌՈՐ ԱՌՈՐԵՅ)

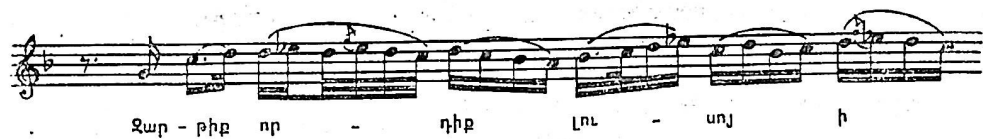
Մանր

Զար - թիք փառք իմ զար - թիք եւ

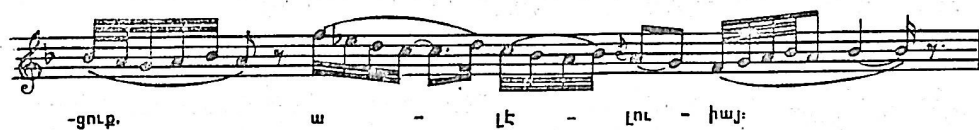
եւ զար - թեաց ա - ու - լօ - տուց

ա - լէ - լու - իա:

Զար - թիք ընդ զը - ուար - թուն ման -



(ԶԱՐԹԻՔ ՓՐԿԵԱԼԵ, ԶԱՐԹԻՔ ՆՈՐ ԺՈՂՈՎՈՐԴԵ...) ԵՒ ԱՅԼՆ





ՄԱՐԿՈՍ ԼՈՒՍՈՅ

(ՅԱՎԱԳ ՈՒՐԱՅԱԹՈՒ ԵՒ Ի ՏՕՆԱ ԽԱԶԻ) 63

Ի ԿԻՐԱԿԷՍ ՄԵՍԻ ՊԱԼՈՅ

Չափաւոր—Ծանր



Ի ՀԱՅԱՐԱԿ ԿԻՐԱԿԷՍ ՅԱՐՈՒԹԵԱՆ

Միջակ Չափաւոր



Ա - ռա - տտ լու - տոյ



ա - րե - գակն ար - դար



առ - իս լոյս ծա - գեա:



Բըղ խումն ի հօ - րե



բըղ - խեա ի հոգ - տոյս



բան քեզ ի հա - նոյս:

ՎԱՍՆ ՀԱՆԴԻՍԱՌՈՐ ԿԻՐԱԿԷՆՅ

Ծանր



Ա - ռա - տտ լու - տոյ



ա - րե - գակն ար - դար



առ - իս լոյս ծա - գեա:



Բըղ - խումն ի հո - րէ



Բըղ - խեա ի հոգ - ւոյս



բան քեզ ի հա - ճոյս:

ԱՃԻԱՐՆ ԱՄԵՆԱՅՆ

(ՎԱՍՆ ՀԱՍԱՐԱԿ ԱԻՈՒՐՅ) 64

ՎԱՍՆ ՀԱՆՐԱՊԵՏԱԿՈՐ ԱԻՈՒՐՅ

Չափաւոր



Աշ-խարհ ա - մե - ճայն



առ իս ճա - յե - ցեալ



ախ-տա - կից լե - ղուք:



Բա - ճամ ըզ շըր - թուն



բար-բա - ռիմ լեզ - ուաւս



բո - ղո - քեմ զանճ - ճեա:



ՆՈՐԱՍՏԵՂԾԵԱԼ ԲԱՆՆ ՅԱՆԷԻՑ

ՎԱՍՆ ԿԻՐԱԿԷԻՑ ՄԵՅԻ ՊԱՀՈՑ

Միջակ



Ի ԿԻՐԱԿԷՍ ՅԱՐՈՒԹԵԱՆ

Զսոփաւոր կամ Միջակ



ԱՐԱՐՉԱԿԱՆ ԲԱՆԻՆ ՀՐԱՄԱՆ

Յորդոր Միջակ

ԲՇ.

Ա. - րար-չա կան բա - մին հրա - ման ի յերկ-րոր-դումն ա - տուր սկզբ-բան
 Ազ-ջուրս ի ջուր-ցնմ բա-ժա - մեաց հաս-տա - տու-թեամբ պա - րու նա - կեաց
 ո - թով վաշ-խարհս հո - ղե - ղի - նաց ան-ջըր - պե-տեաց ի հրե - ղի - նաց
 ընդ նո - սին որ-դիք լու - սոյ տո - նու - րինն եր-թեակ լու - սոյն.

ՅԱՐԵԻԵԼԻՅ ՄԻՆՁ Ի ՄՈՒՏՍ

Միջակ Չափաւոր

Թա - րե -ւե - լից - մինչ ի մուտս ի հիւ - սի - սոյ եւ
 ի հա - րա -ւոյ .
 ա - մե նայն ազգք եւ ա - զինք
 յօրհ-նու - րինն նոր օրհ-նե - ցեք զա - րա-րիչն ա - րա - րա - ծոց
 որ ծա - գեաց ըզդոյս ա - րե - գա - կանն այ - սոր յաշ - խարհս

ՅՈՐԴՈՐԱԿ

Չափաւոր



ՃԳՆԱՒՈՐԳ ԱՍՏՈՒԾՈՅ

Միջակ Չափաւոր



ՅՈՐԴՈՐԱԿ

Միջակ



ԼՈՅՍ ԱՐԱՐԻՉ ԼՈՒՍՈՅ

(ԵՐԳ ԶԿՆԻ ԱՍՏՈՒԱԾ ԱՍՏՈՒԱԾ՝ ՍԱՂՄՈՍԻ) 67

ՅՈՐԴՈՐԱԿ

(ԱՆԵՂԱՆԵԼԻՔ ԱՍՏՈՒԱԾ)

Չափաւոր



ՃԱՆԱԳԱՐԷ ԵՒ ՃԵՄԱՐՏՈՒԹԻՒՆ

Ծանր



ա - ռաջ - ցոր - դեա հոգ - ւոց մե - թոց.
 յերկ- թե - ե - լա ճեւ - յեր - կիցս:
 Դու - ողմ կե-ճաց մը - տից Յի -
 սուս. մոյծ եւ ըզ - մեզ առ Հայր թո
 եւ Հո - գի. եր - գեւ միշտ ըզ - փառս:

ՅՈՐԴՈՐԱԿ

Զափաւոր
 Ըա - ճա - պարն բա - թի Քրիս - տոս եւ ճըշ - մար - տու - թիւն.
 ա - ռաջ-ցորդ հոգ - ւոց մե - թոց յերկ- թե ի յեր - կիցս:
 Դու - ողմ. կե-ճաց մը - տից Յի-սուս Աստ - ուած ճըշ - մա - թիտ.
 մոյծ եւ զմեզ առ Հայ - ըրի թո հոգ - ւո - վրդ
 սրբ թոս:

ՆՈՅՆ, ՅԱՅԼ ԵՂԱՆԱԿ

Ծանր

Ճա - նա - պարհ եւ ճըշ

մար. տու թիւն եւ

կեանք Քրիստ տոս.

առաջ նոր դեա

հոգ - տոց մե - լոց. յերկ - թե

ե - լա նել յեր - կիցա,

Դու - ողն կե - ճաց

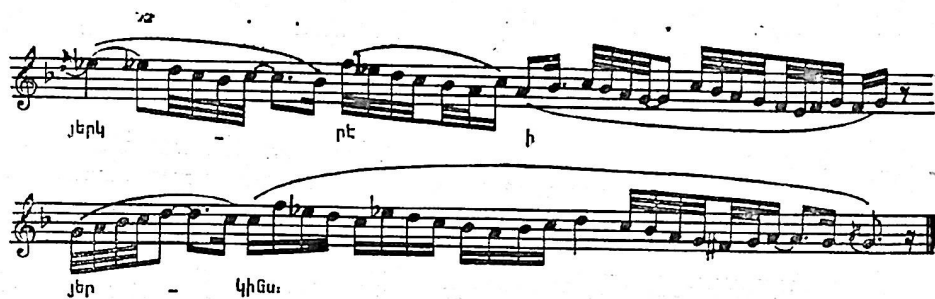
մը տից Յի տուս

մոյժ եւ ըզ - մեզ



ՅՈՐԴՈՐԸԿ

Ծանր
ճա - - - - - ցա - պարհ
բա - թի - - - - - թրիս -
տոս եւ
հըշ - մար - - - - - տոս - թիւն.
ա - - - - - ուշ - - - - - ցորդ.
հոգ - ոց
մե - - - - - լոց



ՕՐՀՆԵՄՔ ԶՔԵԶ

Միջակ կամ Յորդոր

Օրհ-նեմք ըզ քեզ Հայր ա - նոս - կիզբն է - ից է - ալ ի յան-գո - յից.

բար - ծեր ճե - ոք նիւթ ի հո - ղոյ եւ՝ ստեղ - ծեր մարդ ի պատ-կեր քո.

զը - լուխն ո - տից խո - նար - հե - ցաւ. զի զպատ-ուի - ռան քո մո - ռա - ցալ.

դար-ձեալ ա - սեմք ստա - նա - ռա - կինք քէ Հայր մե - ղայ քեզ ի յեր-կինս:

երկ-նա - լո - ռացն ան-քըն - նե - լի ե - ղեր մարդ-կան տե - սա - նե - լի.

զգե - ցար պատ - կեր հո - ղե - ղի - նի պատ - կե - ռըդ Հօր ան-փո - խե - լի.

ե - լեր յեր - թորդ ժամ ի խա - չին վասն Ա - դա - մայ նա - խա - ստեղ - ծից,

նդա - լա - զա - կինք քու՛մ խա - չակ-ցին ար-ժա - նա - ցո ըզ-մեզ դրախ - տին:

Թա - գա - ւոր թա - գա - ւորաց առա - տա - բուղիս հո - գի շնոր - հագ.

Ժո - դո - վե - լոցն ի վեր - ցա - տանց ա - ռա . քե լոց եր . կո - տա - սան

ի հրոյ լե - գուս ե - թե - լե - ցար յո - գիս նո - ցա վե - ռա - նըս - տար.

լուր յա - նուց քո ժո - դո - վե - լոցս էջ եւ առ մեզ յեր - րորդ ժա - մուս.

ՆԱՀԱՊԵՏԻՆ ԱՐԲԵՆԱՄՈՒ

Չափաւոր

Նա - հա - պե - տին Աբ ռա - հա - մու, հայց - մամբ ըն - կալ Տեր զա - զա - չանս:

Եւ ծա - ռա - յի քում Սա - հա - կայ խըն - դըր - ուա - ծովք ի մեզ գը - թա:

Ռե - նա - տե սին իս - ռա - յե - լի սի - թով սըր - բոյն ի մեզ խնա - յեա:

Ե - թեք սըր - բեան Ե - թիւք սո - ցին սըր - բեա զհո - գի զմիտս եւ

զմար մին.

ՆԱՅԵԱՅ ՍԻՐՈՎ

Միջակ

Նա - յեաց սի - րով Հայ - րըդ գը - թած ի քո ստեղ - ծեալ գործըս ձե - ոաց.

եւ ըզ - թա - ցա - կըս հրեշ - տա - կաց տուր պա - հա - պան մեզ տը - կա - ռացս.

փըր - կեա զան - ձիցս ի փոր - ձա - ցաց ի խա -ւա - ըի շըր - քող դի -ւաց.

զի ի տուընջեան եւ գի - շե - ըի տա - ցուք քեզ փառս ան - լը - ուե - լի:

Ի ՔԻՆ ՀԱՅՅԵՄՔ

Չափաւոր

Ի քեմ հայ - ցեմք հայր գը - թու - թեանց եւ Աստ - ոած

մը - խի - թա - ռու - թեանց.

ի տըխ - ըա - կան գի - շե - ըա - յից մեր - ձեալ ժա - մուս.

մը - խի - թա - ռեա ըզ - մեզ ի տըրտ - մու - թեանց մե - դաց.

եւ շնոր - հեա զու - ըա - խու - թիւն գոր - ծովք ար - դա - ռու - թեանց.



ԱՅՍՈՐ ԱՆՃԱՆԻ

(ԿԻՒՐԱԿԷՆՑ ՄԵՇԻ ՊԱՀՈՅ ԵՒ Ի ՏՕՆԱ ԽԱՉԻ)

Միջակ կամ Յորդոր



Ծանր Չափաւոր

(LL)  Տա - րա ծեալ ձեռք ընդ ձեռաց.


 ՈՍԻ ԸՆԴ՝ Ո - ՍԻՅ ԸՆ - ՔԱ - ՏԱ - . ԼԵԱՅ,

փայտ ընդ փայտի դա - ռըն պըտ-դոյն.

Կեանք ընդ մահու փոխարկե - լով:

ի մէջ եր - կուց ա - Ծօ - ըի - Ծաղ.

կայր մեր կա-ցեալ տուողն օ - թի - նաց.

գոր ոչ տե-սից ազ - գըն կու - թաց.

բաց ի մի - ոյճ յա - ւա - զա - կաց:

ՅՈՏՆԱԼՈՒՄԻՆ ԵՒ Ի ՏԱԼՆ ԶԶԱՂՈՐԴՈՒԹԻՒՆ
Ի Ս. ՊԱՏԱՐԱԳԻՆ

Զափուաւոր ' Ժանր

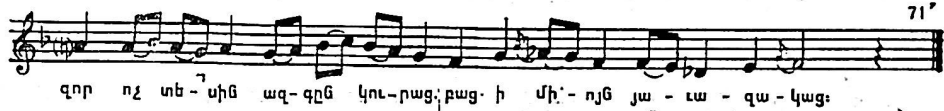
Այսօր անհառ լուսոյն ծաղուսն.

ի փոր- կու-թեաճ մեր կա - տա - թումճ.



Միջակ Չափաւոր





(Ի ԳԻՇԵՐԻ ՄԵՆԻ: ՈՒՐԱԹՈՒՆ) 72

ՆՈՐՈԳՈՂ ՏԻԵԶԵՐԱՅ





ԱՍՏՈՒՄԾ ԱՆԵՂ ԱՆԺԱՄԱՆԱԿ



ԱՐԱՐԻՉ ԵՒ ՄԱՐԴԱՍԵՐ (ԱՌԱՔԵԼՈՅ)

Միջակ

Ա. րա-րիչ եւ մար-դա-սեր ա-նո-խա-կալ եւ բա-րե-գուր
որ գո-վիտի ի սրով-բե-ից Տեր դա-տա-ւոր ար-դա-րու-թեան
ընդ սըր-բոց ա-ռա-քե-լոց Տեր ալը-սա-կեա զմեր ճըն-ջե-ցեալսն

Ռ-դոր-մած Տեր ո-դոր-մեա հոգ-ւո-ցըն մեր ճըն-ջե-ցե-լոց:

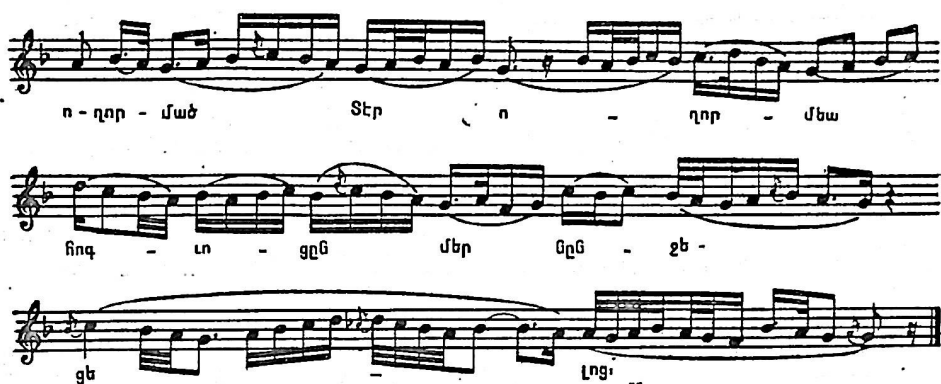
Բ. (ՅՈՐԺԱՆ ԳԸՐԵԱԼՔՆ) ⁷⁵

Ի ՎԵՐԻՆՆ ԵՐՈՒՍԱՂԷՄ (ՎԱՐԴԱՎԱՌԻ)

Զափաւոր Ծանր

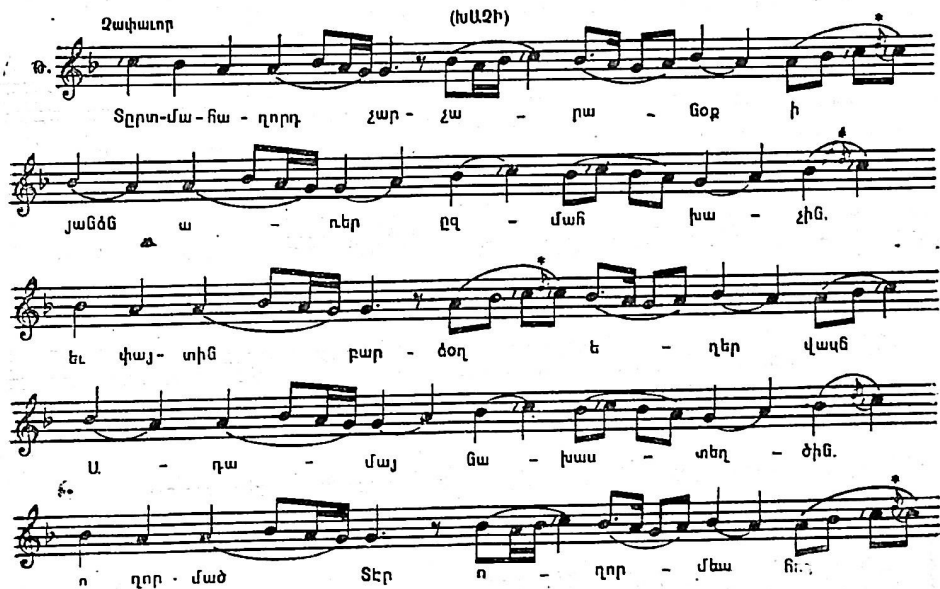
Ի վե-րիցն ե-րու-սա-ղեմ ի
բնա-կա-րա-նըս հրեշ-տա-կաց.
ուր ե-նովք եւ շե-ղի-աս կան
ծե-րա-ցեալս ա-ղաւ-նա-կերպ.

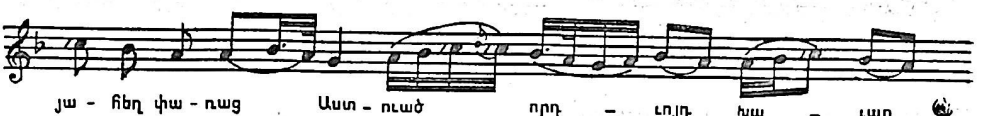
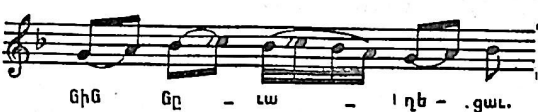
ի դրախտից ե - դե - մա - կան պայ -
 ծա - ու - ցեալ ար - ժա - նա - պէս,
 ո - դոր մած Տէր ո - դոր - մեա հոգ - ւո - ցըն մեր նըն - ջե -
 ցե (ՀԱՍՆ ՊԱՇՏՈՆԻ)
 Ծանր
 ի վե - րիցն ե - թու - սա - դեմ
 ի բնա - կա - ռա - նու հրեշ - տա - կաց.
 ուր ե - նովք եւ շե - դի - աւ
 կան ծե - ռա - ցեալք ա - դաւ - նա - կերպ.
 ի դրախտից ե - դե - մա - կան
 պայ - ծա - ու - ցեալ ար - ժա - նա - պէս,



1. (ԹԱԳԱՒՈՐ ՓԱՌԱՅ) ⁷⁶
 Ե (Ի ԳՆԵԼ ԲԵՄԻՆ) 2. (ՅՈՐ ԺԱՄ ՀՆՉԻՒՆ) ⁷⁷
 Ե (ԱՀԵՂ ԽՈՐՀՈՒՐԴ) ⁷⁸
 Ը (ՄՈՎՍԷՍ ԱՍՏՈՒԱԾԱԽՈՍ) ⁷⁹

ՏՐՏՄԱՀԱՂՈՐԴ





ԺԱ (ՌԻՐԱԽԱՅԱՆ ԱԶԳԻ ՄԱՐԴԿԱՆ)
ԺԲ (ԱՂԱԶԱՆՅՈՒ ՄԱՐԿՈՅ ԽԱԶԻՆ)⁸²

Մ Ա Ն Ո Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

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. Գրաված է «Սրբոյն Սարգսի զօրավարին» շարականի եղանակով:
6. Կանոնիս հարցի և մեծացուցցի համեմատությամբ սրանք մեղեդիական որևէ նորութուն չեն ներկայացնում:
7. «Զորորդ կիրակէի 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. Նղանակով նման է «Վեցերորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարց (գործք)-ին:
12. Նղանակով նման է «Հինգերորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի օրհնության:
13. Սույն եղանակն ունի նաև «Կուսածին մարմնով» կտորը:
14. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 62:
15. Նղանակով նման է «Երկրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարց (գործք)-ին:
16. Երկուսն ևս նման են «Սրբոյն Թէոդոսի թագաւորի» կանոնի օրհնության և «Երկրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի մեծացուցցին:
17. Երաժշտականորեն հանգետ է «Սրբոյն Գրիգորի Բ Լուսաւորչին» կանոնի մանկունքին:
18. Երաժշտականորեն հանգետ է «Ծօթնաստուն և երկու աշակերտաց Քրիստոսի» կանոնի հարց (գործք)-ին:
19. Երաժշտականորեն հանգետ է «Երրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի տեր երկնից-ին:
20. Օրհնությանս երկրորդ պատկերը («Անսկիզբն Աստուած սուրբ հոգի»), երաժշտականորեն հանգետ է «Սրբոյն Թէոդորոսի» մանկունքին և նմաններին:
21. Երաժշտականորեն հանգետ է «Երկրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարց (գործք)-ին:
22. Ակ. (միջակ, չափավոր) արդեն բերված երգիչի համեմատությամբ որևէ նորույթ չեն ներկայացնում:
23. Սրանք ևս իրենց սեփական կանոնի հարց (գործք)-ի համեմատությամբ մեղեդիական որևէ նորույթ չեն պարունակում:
24. Մեղեդիապես նույնօրինակ է «Պենտէկոստէի երրորդ ատուրն» կանոնի հարց (գործք)-ի հետ:
25. Մեղեդիապես նույնօրինակ է «Սրբոց Պետրոսի և Պօղոսի» կանոնի օրհնության հետ:
26. Մեղեդիապես նույնօրինակ է «Պենտէկոստէի հօթերորդ ատուրն» կանոնի օրհնության հետ:
27. Ձայնագրված է «Պենտէկոստէի չորրորդ ատուրն» կանոնի (միջակ) ողորմյայի եղանակով:
28. Ձայնագրված է «Պենտէկոստէի չորրորդ ատուրն» կանոնի (չափավոր) ողորմյայի եղանակով:
29. Բկ. չափավոր արդեն բերված կտորների համեմատությամբ մեղեդիապես ուշագրավ որևէ պտույտ չունի:
30. Մեղեդիապես նույնօրինակ է «Պենտէկոստէի երրորդ ատուրն» 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 «Վեցեցորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի մեծացուցեին:
35. Գրառված է «Բ աւուր Վարդավառի» կանոնի տեք երկնից-ի եղանակով (քիչ ավելի պարզ ձևի մեջ):
- 36—37. Երաժշտականորեն հանգետ են «Բ աւուր Աստուածածնի» կանոնի հարց (գործք)-ին:
38. Երաժշտականորեն հանգետ է «Գ 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 որակ նորույթ չեն պարունակում:
44. Զայնաբրված է «Ձորորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարց (գործք)-ի եղանակով:
45. Իձ. (միջակ) արդեն բերված երգերի համեմատությամբ մեղեդիական որակ նորույթ չունի: Մոտիկ է «Քառասնից մանկանց» կանոնի ճաշուին:
46. Զայնաբրված է «Տրդատայ թագաւորին» շարականի եղանակով:
47. Մեղեդիապես նման է «Վեցեցորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի մեծացուցեին:
48. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 56:
49. Երկուսն էս 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 «Ծօթնաստուն և երկու աշակերտաց Քրիստոսի» կանոնի տեք 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 Ունեցուլ» 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 վերջնահանգանքները, 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 (բվ.), «Մեծի շորեքաբարին» կանոնի օրհնությունից (զձ.), «Երրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի օրհնությունից (զվ., ծանր), «Քառասնից մանկանց» կանոնի ճաշուից (դձ., միջակ), «Երրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարցից (բվ., ծանր), «Սրբոյն Յակոբայ Մծբնա հայրապետի» կանոնի ճաշուից (զվ., միջակ կամ հորդոր) և «Հինգեցորդ 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 սարկավազի 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 ձայնագրութունը (իրագործված մի այլ ձայնակայքում, որ տվյալ դեպքում սկզբունքային նշանակութուն չունի. հմմտ. Կոմիտաս վարդապետ, Հայ սրբազան երաժշտութուն (Տաղք և Ալէլուք), Փարիզ, 1946, էջ 19) (տե՛ս էջ 236): Հիշում էինք, որ գրեթե այսպես էր երգվում «Աշխարհ ամենայն»-ը նաև Հռոմաստանի Պիրեյ քաղաքի հայկական Քոքինիա թաղամասի եկեղեցում. Եվ իրոք, ձայնագրելով մեզ զբաղեցնող ստեղծագործութունը արձակագիր Կ. Սուրենյանի երգածից, ստացանք հետևյալը, ուր



հրկրորդ էկորճի կիսվար ընդունելու հանգամանքը պետք է բացատրել՝ որպես ուշ միջնադարի ընթացքում երգիս կրած մի փոփոխության արտահայտությունը (տե՛ս էջ 236):

64. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 81:

65. Տողերիս գրողը հիշում է նաև, որ այս եղանակով էլ «Առաւօտ լուսույ»-ն էինք երգում «ամեն առավոտ» Կիպրոսի Մեկթոնյան 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 շր. օրերի պատկերները ևս ձայնագրված են նույն եղանակով:

67. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 70:

68. «Նաւարեցաւ» ու «Զարշարակցեալ» պատկերները ևս ձայնագրված են նույն եղանակով:

69. «Էլից զօրէնսըն», «Ննամով սիրոյն», «Ճառագայթ փառաց» և «Զար կապանաց» պատկերները ևս նույն եղանակի ունեն:

70. Հաջորդ շորս պատկերները, դարձյալ, նույն եղանակով են գրառված:

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

ԵՐԳ ԱՌԱՅԵՆՆԵՐ ԺԱՄՈՒ

Ծանր $\text{♩} = 52$ պարզասիրտ, զղջումով

Աշխարհի ա - մե - նայն, Առ իս նա - յե - ցեալ.

Ախ-տա - կից լե - թուք. Բա - նամ ըզ-շըր-թունս բար-բա-ռիմ լեզ-ուաւս,

բո - ղո - քեմ զանճ - նէս: Տէ՛ր ո - ղոր - մեա, Տէր ո - ղոր-մեա,

Տէր ո - ղոր - մեա:

ԱՅԻԱՐԶ ԱՄԵՆԱՅՆ

Աշխարհի ա - մե - նայն

առ իս նա - յե - ցեալ

ախ - տա - կից լե - թուք:

Բա - նամ ըզ - շըր - թունս

բառ - բա - ռիմ լեզ - ուաւս

բո - ղո - քեմ զանճ - նէս:

Տէր ո - ղոր - մեա Տէր ո - ղոր - մեա

Տէր ո - ղոր - մեա

ԱՌԱՒՈՏ ԼՈՒՍՈՅ



Ա - ու ա - ւօտ լու - սոյ



ա - րե - գակց ար - դար



առ իս լոյս ծա - գեա:



Բըղ - խումց ի հօ - րե



բըղ - խեա ի հո - գոյս



բան քեզ ի հա-ճոյս:

72. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 88:

73. Այս եղանակն ունեն նաև՝ «Նորուն ըմպել», «Բարբառելով զէլի էլին» և «Աղբերացն ա-նապական» պատկերները:

74. Նույն այս եղանակով են գրաված նաև՝ «Ժողովեալքս ի հրաժարումն», «Ճանապարհ մոլորելոց» և «Մահ գործեալ երկնաւորաց» պատկերները:

75. Ձայնագրված է Ա տան եղանակով:

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

77. Երկուսն ևս ունեն Ա տան եղանակը:

78. Ձայնագրված է Գ տան երկրորդ եղանակով:

79. Մանր տարբերակը գրաված է Գ տան առաջին եղանակով, իսկ միջակը՝ Ա տան եղա-նակով:

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

81. Սա ևս ունի մի այլ տարբերակ, որ գրաված 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 гению 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 попеременно 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 искажившееся и оскудевшее к этому времени церковное пение. Более важно, однако, что своими многочисленными и разнообразными произведениями

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 песнетворчества, 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

R é s u m é

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 des 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, esthète 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, vraisemblablement 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^e 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^e siècle.

Ց Ա Ն Կ Ե Ր

ՑԱՆԿ ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՍԿՋՐՆԱՂՔՅՈՒՐՆԵՐԻ

Ձ Ե Ռ Ա Գ Ի Ր

(ՀՍՍՀ Միջնորդների 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):

Տ Պ Ա Գ Ի Ր

Երաժշտական երգեցմունք հոգևորականը. աստուածայնոց և երջանկաց սրբոց վարդապետաց հայոց թարգմանչաց... (շարակնոց խաղերով), Ամստերդամ, 1664—65:

Երաժշտական երգեցմունք հոգևորականը..., Կ. Պոլիս, 1742:

Երաժշտական երգեցմունք հոգևորականը..., Կ. Պոլիս, 1815:

Շարական հոգևոր երգոց սուրբ և ուղղափառ եկեղեցույս Հայաստանեայց. յօրինեալ ի սրբոց թարգմանչացն մերոց և ի սրբոց Շնորհալույս և յայլոց սուրբ հարց և վարդապետաց, Կ. Պոլիս, 1853:

Շարական հոգևոր երգոց սուրբ և ուղղափառ եկեղեցույս Հայաստանեայց..., էջմիածին, 1861:

Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875:

Երգք Ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցույ, Վաղարշապատ, 1877:

Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878:

Ներսէս Շնորհալի, Բուղթ Ընդհանրական, էջմիածին, 1865:

Ներսէս Լամբրոնացի, Գովեստ ներբողական պատմագրական բանիւ յաղագս վարուց մեծի հայրապետին տեառն Ներսիսի Կլայեցույ հայոց կաթողիկոսի, էջմիածին, 1865 (Կից՝ Շնորհալու Բուղթ Ընդհանրականին, էջ 461):

Սրբոյն Ներսէսի Շնորհալույ Պատմութիւն վարուց, Սոփերք հայկականը, ԺԴ, Վենետիկ, 1854:

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

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

Գիրք որ կոչի Այսմատուրք, Կ. Պոլիս, 1730:

Յայսմատուրք (ըստ կարգի ընտրելագոյն օրինակի Յայսմատուրաց տէր Իսրայէլի), Կ. Պոլիս, 1834:

Մ. Ավերբյան, Լիակատար վարդ և վկայաբանութիւն սրբոց, Ե, Վենետիկ, 1813 (վարդ սրբոյ հօրն մերոյ Ներսէսի Կլայեցոյ՝ Շնորհալի Հայրապետի):
 Գարեգին Ա կաթողիկոս, Յիշատակարանք Ձեռագրաց, Ա, Անթիլիաս, 1951:
 2. Անասյան, Հայկական մատենագիտութիւն, հատ. Ա, Երևան, 1959 (էջ XXXIX—LXXVI—Մատենագիտական քննադրեր):

ՅԱՆԿ ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵԶՐԵՐԻ

- Ածանցյալ (համաձայնութիւն)—альтерированный (лад)—altéré (mode).
 Ածանցում—альтерация—altération.
 Ասերդ—речитатив—récitatif.
 Բաղադրյալ (հնչյունաշար)—хроматический (звукоряд)—chromatique (scala).
 Բաղադրում—хроматизация, хроматизм—chromatisme.
 Բնական—натуральный—naturel.
 Բնութիւն—диатонический—diatonique.
 Գծադիր (կշռութիւն)—рисунк (ритмический)—dessin (rythmique).
 Դարձվածք (մեղեդիական)—мотив—motif.
 Ելեէջ—интонация—intonation.
 Եղանակ—напев—air.
 Ենթաձայն—унтертон, подголосок—unterton <allemand>.
 Երգական (կամ, նախած տեղին՝ երգահարդար, և կամ՝ նվագահարդար)—композитор—compositeur.
 Զարտուղութիւն—модуляция—modulation.
 Ընթացք—темп—tempo.
 Լավ հավասարեցված հնչակարդ—хорошо темперированный строй—système bien tempéré.
 Մորերդ—кантилена—cantilène.
 Կառուցվածք—структура—structure.
 Կիսանշանական—полукаданс—cadence imparfaite.
 Կիսաձայն—полутон—demi-ton.
 Կշռութիւն—ритм—rythme.
 Համաձայնութիւն—лад—mode.
 Հանդակ—каданс—cadence.
 Հավասարեցում—темперация—tempérament.
 Հատած—такт—tactus.
 Հիմնաձայն (կամ վերջավորող ձայն)—тоника—tonique.
 Հիմնանյութ—тема—thème.
 Հնչականութիւն—акустика—acoustique.
 Հնչակարդ—строй—système (sonique).
 Հնչամաս—регистр—registre.
 Հնչաւանդակ—гамма—gamme.
 Հնչերանդ—тембр—timbre.
 Հնչյուն—звук—son.
 Հնչյունաշար—звукоряд—scala.
 Հնչութիւն—динамика—dynamique.
 Հորինվածք—композиция—composition.
 Զայն—тон—ton.
 Զայնածավալ—диапазон—diapason.
 Զայնակարդ—тональность—tonalité.
 Զայնակալ—лига—ligue.
 Զայնահատ—пауза—repos.
 Զայնամիջոց—интервал—intervalle.
 Զայնաստիճան—ступень—degré.

Ձայնեղանակ—глас—mélodie-type.

Ձև—форма—forme.

Մակձայն—обертон—oberton < allem >.

Մեծալար—мажор—majeur.

Մեղեղի—мелодия—mélodie.

Միաձայն—одноголосный, монодический—monodique.

Նախահարուկ—форшлаг—vorschlag < allem >.

Նրբերանգ—нюанс—nuance.

Նրբերանգավորում—нюансировка—nuancement.

Չափ—метр—mètre.

Չափս—размер—mètre (de tactus).

Պոռույտ (մեղեղիական)—фигура (мелодическая)—figure (mélodique).

Վանկային—силлабический—syllabique.

Վերջահարուկ—нахшлаг—nachschatz < allem >.

Վերջնահանգձև—заключительный каданс—cadence parfaite.

Տեղափոխութիւն—транспонировка—transposition.

Փոքրալար—минор—mineur.

Քառյակ—четверостишие, куплет—verset, couplet.

Քառյակային (ձև)—куплетная (форма)—couplet (comme forme musicale).

Յ Ա Ն Կ Ա Ն Ձ Ն Ա Ն Ո Ւ Ն Ն Ե Ր Ի

Արեւ 171; 173

Արեւելյան Մ. 18, 53, 77, 78

Արգարյան (Արգար) էմի 91

Արրահամ, Նահապետ 46, 155, 171, 173, 174, 222

Աղամ 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 Ա. 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 Բաղրեցի 25, 32

Առաքել գրիչ 36

Առաքել Սյունեցի 25

Ավետիս Ղլինճեց 32

Ավետիս քհն., նորոգող 36

Ավետիքյան Գ. 18, 34, 37, 89

Ատոմյաններ (Ատոմյանք) 20, 35

Արեշատյան Ա. 16

Ափրողիտե (Ափրողիտյան) 15

Բագրատունի Աշոտ 19

Բասիլիոս տե՛ս Բարսեղ Կեսարացի

Բարաղամ 32

Բարրադ 23

Բարբեդ տե՛ս Բարրադ

Բարբուդ տե՛ս Բարրադ

Բարսեղ Կեսարացի 26, 72, 74

Բարսեղ ճոն 12, 19

Բարսեղ, մեկինչ 17

Բարսեղ հայրապետ տե՛ս Բարսեղ Կեսարացի

Բեթղհեմ 39, 157

Բերթելս 23, 24

Գաթրճյան Հ. 72

Գապասաբլյան Գ. 24, 53

Գարեգին, կաթողիկոս տե՛ս Հովսեփյան Գ.

Գևորգ Գ. կաթողիկոս 33

Գևորգ զորավար 40, 57, 167, 234

Գևորգ Սկևռացի 25

Գեորգիոս վկա տե՛ս Գևորգ զորավար

Գիտնական տե՛ս Ստեփանոս Կարմիր Վանեցի

Գուգիկ Այրիվանեցի 25

Գրիգոր Անավարդեցի 25

Գրիգոր Աստվածաբան 39, 163

Գրիգոր Լուսավորիչ 19, 26, 39, 86, 125, 126, 233, 234

Գրիգոր Գուգիկ 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 Լուսավորիչ

Գույումաշյան Երմ. 91

Դավիթ Անհաղթ, փիլիսոփա 16, 23

Դավիթ Դվինեցի 20

Դավիթ Մարգարե 19, 24, 31

Եկմալյան Մ. 55, 56

Եղիազար, կաթողիկոս 47

Եվա 89

Եվստոռատիոսյանք 40, 163

Երզնցող 11, 17, 18, 25, 55, 90

Երզող տե՛ս Երզնցող

Երզնկացի տե՛ս Հովհաննես Երզնկացի Պլուզ

Եփրեմ տե՛ս Եփրեմ Ասորի

Եփրեմ Ասորի 9, 22, 40, 163

Եփրեմ Երաժիշտ, վարդապետ 13, 14

Ջարրհանալյան Գ. 28

Ջաքարիա 171, 173, 174

Էմին Մ. 27

Թաշճյան Ն. 24, 33, 61, 77, 80, 90, 235

Թամբուրի Հարություն 54

Թեոդոս, Թազավոր 38, 97, 233

Թեոդորոս զորավար 38, 113, 233, 234

Իգնատիոս մեկնիչ 17

Իգնատիոս, հայրապետ 39, 161

Իսահակ, հայոց հայրապետ 39, 143

Իսաբյել 18

Լիմոնճյան Հ. 90

Լուսավորիչ տե՛ս Գրիգոր Լուսավորիչ

Խանջյան Լ. 91

Խաչատուր Էրզրումեցի 14, 24

Խաչատուր Կեղանեցի 25

Խաչատուր կրոնավոր 36

Խաչատուր Տարոնեցի 25, 26

Խաչկոնց Դ. 76

Խոստիկյան 36

Խոսրով Ապրվել 23

Խոսրով Մեծ 24

Խոսրով Նուշիրվան 23

Խոսրովիդուխտ 19, 59

Կաղ ալևոր 30

Կարապետ 86

Կիո 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

Կոնիքիր 44

Կոստանյան Կ. 18, 19, 40

Կրումբախեր 14

Կուշնարյան Քր. 24, 44

Հակոբ Կլայեցի 26

Հակոբ Ղրիմեցի 10

Հակոբ, Մծբն հայրապետ 35, 38, 39, 155,
157, 234

Հակոբ Սանահնեցի 20

Հակոբ Սսեցի 18, 34, 35, 39

Հակոբյան էդ. 45

Հալաստանեայք 26

Հալկազյանք 174

Հացունի Վ. 31

Հեգել 30

Հեթում 11

Հեղիաս 229, 230,

Հիսարյան Ար. 91

Հովասափ 32

Հովհան Մանդակունի 19

Հովհան (Հովնան) Մարգարե 35, 38, 59, 69,
105, 106, 108—110, 233, 234

Հովհան Ոսկերեբան 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 Սարկավազ, վարդապետ 20, 25, 60

Հովհաննիսյան էդ. 72

Հովսեփ 132

Հովսեփյան Գ. 18

Հովսեփ Երաժշտապետ 22

Հոփսիմյանք 19, 20, 65

Հուդա 59, 130

Հուդիտա 20

Ղազար 19, 27, 36, 121

Ղևոնդյանք 20, 40, 59, 93, 165

Ճեմհեմյան Հ. Ս. 14, 36, 47

Մազիստրոս տե՛ս Գրիգոր Մազիստրոս

Մանուկ տե՛ս Ստեփանոս Կարմիր Վանեցի

Մատթեոս Մարեցի 32

Մարիամ 113, 118, 151

Մեկիքյան Սպ. 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 Ն. 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
 Նինվեհացիք 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
 Պատմադրյան 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

 Զուլհայան Գր. 91

 Ռոմանոս Երզնցող 9, 17

 Սանդուխտ 20
 Սահակ (Իսահակ) 222
 Սահակ Զորափորեցի 19

Սահակ Պարթև 19, 39, 52, 58, 59
 Սահակադուխտ 25
 Սայաթ-Նովա 54
 Սասունցի Դավիթ 32
 Սարգիս Երզնի 23
 Սարգիս Երեց 11, 18, 34—39
 Սարգիս մեկնիչ 17
 Սարգիս զորավար 40, 167, 233, 234
 Սարգիս Սևանցի 20
 Սարգաշ տե՛ս Սարգիս
 Սիմեոն Երևանցի 92
 Ստեփանյան Ս. 91
 Ստեփաննոս 86, 87
 Ստեփաննոս Ապարանցի 19
 Ստեփանոս զրիչ 24
 Ստեփանոս Կարմիր Վանեցի, վարդապետ 7, 17
 Ստեփանոս Զիգ Զուղայեցի 18, 19, 34, 35
 Ստեփանոս Նախավկա 36
 Ստեփանոս Սյունեցի Ա 19, 35
 Ստեփանոս Սյունեցի Բ 12, 19, 25, 35
 Ստեփաննոս Ունեցի 40, 164, 234
 Սրիկ Կոստանդ 25
 Սրվանձտյան Գ. 29
 Սուրենյան Կ. 234, 235
 Սուրբիսյաններ 20

 Վահան Գողթնեցի 19
 Վարդան 60
 Վարդանանք 17, 40, 47, 60, 165
 Վարդան Արեւելի 25, 26
 Վեկեշ է. 9

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

 Ութթիե Ն. 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 Նե 9

Յ Ա Ն Կ Տ Ե Ղ Ա Ն Ո Ւ Ն Ն Ե Ր Ի

Ակն 54

Անկյուրիա 27

Անտիոք, երկիր 7

Արեւելյան տուն 10

Արքակաղին, վանք 8

Գրոտաֆերատա 90

Դրաղարկ, վանք 7, 22

Եղեսիա 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

Մովք, ղղյակ 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

Հոռմկա 7, 8, 13, 31

Հունաստան 234

Մաքենյաց վանք 10

Մերձավոր Արեւելք 26

Մլիճո վանք 8

Մծբին 39, 234

Շողակաթ 19

Նինվի 109, 110

Պարսկաստան 23

Պիրեյ, քաղաք 234

Սամոսատ 76

Սև լեռներ 8

Սեբաստիա 17

Սիոն (Սիովն) 122, 155, 157, 210, 216

Սիսական 12

Սկևռա 8

Սուրխաթ 42, 46

Վան 65

Վարազ 19, 39, 154

Վիեննա 36, 39, 43, 154

Վրաստան 26

Տարսոն 7

Տիզբոն 23, 29

Տլուբ, գավառ 7

Քեսուն 7

Քոբինիա, թաղամաս Պիրեյ քաղաքի

Ֆրանսիա 14

[illegible]

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻՆ ԵՐԴԱՀԱՆ ԵՎ ԵՐԱԺԻՇՏ

Տպագրվում է Մաշտոցի անվան Մատենադարանի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

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

Տարաբանակ 2000

Հանձնված է արտագրության 15/V 1973 թ., ստորագրված է տպագրության 26/XII 1973 թ., տպագրական 15,5 մամուլ, հրատ. 17,0 մամուլ, պլաման. 21,7 մամուլ, թուղթ № 1, $70 \times 108^{1/16}$ Գինը 2 ռ. 10 կ.

Հայկական ՍՍՀ ԳՍ, հրատարակչության տպարան, Երևան, Բաբելյանության 24

БИБЛИОТЕКА
ЭРОСКОНСЕРВАТОРИИ

37258