

ՆԻԿՈՂՈՍ ԹԱՀՄԻՉՅԱՆ

ԽԱԶԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏՆ ԻՐ ՊԱՏՄԱԿԱՆ  
ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՄԵՋ

Խաղաղությունը արվեստի ծագման, զարգացման ու անկման հարցերը առավել հստակ կերպով ժամանակին բարձրացրեց Կոմիտասը<sup>1</sup>:

Ջեռնարկելով զրանց ուսումնասիրությանը, Ռ. Աթայանը շուրջ մեկ ու կես տասնամյակ առաջ բնթերցող հասարակայնությանը ներկայացրեց խաղաղության արվեստի պատմության՝ առ այսօր գիտությանը հայանի միակ ամփոփումը, շարադրված հայ երաժշտության և բնդհանրապես մշակույթի անցյալին վերաբերող ամենաանհրաժեշտ տեղեկությունների բնդելուզումով<sup>2</sup>:

Որպես առաջին փորձ, այդ ուսումնասիրությունը, բնականաբար, իրագործված է «ի վերուստ ա՛կնարկի» սկզբունքով, ուշադրությունը սևեռելով, հիմնականում, բնարկվող երևույթի ժամանակային զարգացման մայրուղու վրա: Նրանում երաժշտության տեսաբանը, հիմք վերցնելով հայոց պատմության ներկայումս ընդունված պարբերացումը, բնութագրում է խաղաղության արվեստի հեղաշրջման երեք գլխավոր շրջափուլերը, կապված՝ վաղ ավատատիրության շրջանի (ծագումը և կիրառության սկզբնական փուլերը), զարգացած ավատատիրության շրջանի (ծաղկումը, վերելքն ու բարձրակետը) և ուշ միջնադարի (աստիճանական անկումը) հետ:

Այժմ արդեն խնդիր է՝ հետզհետե մոտենալ խաղաղության արվեստի օրինաչափությունների կատարելագործման, կիրառման ու մեկնաբանման

1 Կոմիտասը որոշակի աշխատանքներ է տարել այդ ուղղությամբ, որոնց արդյունքները, ցավոք, մեզ չեն հասել (տե՛ս Ն. Թանմիզյան, Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, «Կոմիտասական», № 1, Երևան, 1969, էջ 212—13): Գիտենք նաև, որ առողանության արվեստի ու (նրան հատուկ խաղաղների գործածության) պատմական հեղաշրջման ուղին Կոմիտասը բաժանում էր երեք շրջանի, այսպես. հին (մինչև X դ. ներառյալ), որ ներկայացնում է առողանության նշանների կիրառության սկզբնական փուլը, միջին (X—XV դդ.), որոնց վրա ընկնում է զարգացման բարձրակետը, ու վերջին (XVI—XVIII դդ.), երբ հիշյալ նշանների գործնական կիրառության առումով անկում է նկատվում: Տե՛ս 1914 թ. Փարիզում, երաժշտագետների միջազգային կոնգրեսում Կոմիտասի կարգացած ղեկուցումը՝ Le système des signes de prosodie de l'Église Arménienne (համառոտ և ընդարձակ խորագրություններով. ԳԱԹ, Կոմիտասի Ֆոնդ, № 668 և 669): Այլ այս բաժանումը արտացոլում է բուն խաղաղության հեղաշրջման փուլերը ևս: Քանի որ առողանության (ասերգին) ու երգեցողության վերաբերող խաղանշանների համակարգերն ինչպես այլուր, այնպես էլ մեզ սօտ, զարգացել են փոխադարձ սերտ կապերի պայմաններում:

2 Ռ. Աթայան, Հայկական խաղային նոտագրությունը, Երևան, 1959, Գլ. Գ (Խաղային նոտագրության ծագումն ու զարգացման հիմնական էտապները, կապված հայկական միջնադարյան երաժշտության զարգացման հետ):

յուրատիպ առանձին կենտրոններին<sup>3</sup>, ծանոթանալ նրա աշխարհագրական ու, եթե հնարավոր է, նաև սոցիալական զարգացման բավիղներին ու հանդույցներին, աստիճանաբար պարզել, լուծել դրանք<sup>4</sup>:

Այդ բոլորը կատարելու առաջին պայմանն է, նախ՝ զուգակշռել կենտրոնական Հայաստանի և Կիլիկիայի խաղաղիտական-խաղաղրական ավանդներն ու ըմբռնել դրանց հարաբերությունը<sup>5</sup>, որ և հանդիսանում է ներկա հոգվածի նպատակադրումը:

Մեր գլխավոր աղբյուրներն են՝ միջնադարյան խաղավոր գրչադիր մատյանները՝ առողանություն նշաններով ավիտարանները, շարակնոցները և Մանրուսումն ու Գաեձարան տիպի ժողովածուները: Դրանց ընձեռած տվյալների հիման վրա ստորև կարգով կանդրադառնանք հայ խաղաղությունների գլխավոր հատվածներին<sup>6</sup>, հաջորդաբար՝ հայ մշակույթի պատմության վերո-

<sup>3</sup> Պետք է ասել, որ հայ երաժշտագիտության մեջ մինչև վերջերս սկզբունքորեն ընդունված իսկ չէր՝ խաղաղության ուրույն ավանդներ ունեցող առանձին կենտրոնների գոյությունը, դրանցում՝ խաղավորման առումով տարբեր խմբագրություններ ներկայացնող մատյանների ստեղծման փաստը: Մինչդեռ, հայ բանասիրության էջերում տակավին անցած հարյուրամյակի 80-ական թվականներին նշվում էր թե՛ մասնավորապես «Ստե և Մեծ Հայոց երաժշտության կամ Թրգոց մեջ մեծ զանազանություն մ'եղած կերևի, և անկե շարականաց զանազան կոչումն. մեկն Քազուրցի, մեկայն Արևելցի» (Ղ. Ալիշան, Ծնորհալի և պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873, էջ 90—91):

<sup>4</sup> Սոցիալական զարգացում ասելով տվյալ դեպքում հասկանում ենք խաղաղության զարգացումը երկու շերտավորումով: Կաթողիկոսանիստ, Բագավորանիստ, քաղաքային մեծ կենտրոններում և կաթողիկե եկեղեցիներում կենցաղավարած բարձրագույն կրթնոցությունը արտացոլող խաղաղությունը. և գյուղական, զավտական եկեղեցիներում, այլև հեռավոր անապատներում պահպանված ավանդների հետ կապված խաղաղության արվեստը:

<sup>5</sup> Միջնադարից մեկ հասած երաժշտական բազմաթիվ ու բազմազան ձևագրերը (որոնք ստեղծված են տարբեր ժամանակներում և ամենատարբեր տեղերում, և որոնց մեջ, գրչության մակարդակի առումով, կան թե՛ ընտիր ու բարձրորակ, և թե՛ հետևակ երգարաններ, թե՛ առավելագույն քծախնդրությամբ, և թե՛ բավական անխնամ խաղավորված ժողովածուներ), գիտնականից այսօր պահանջում են նրանցում մի քանի տեսակետներով կողմնորոշվելու կարողություն: Մասնավորաբար, տարբերել այն գրչագրերը, որոնք թեև գաղափարված են ու չմիջնադարում, բայց առավել հին մի նախորինակից. այն ձևագրերը, որոնք թեև արտաքին գեղագրական առումով տպավորություն չեն գործում, բայց ըստ էության ճշգրիտ ու ամբողջական են (և ընդհակառակը). այն մատյանները, որոնց գրական բնագիրը ցույց է տալիս գրչության արվեստի բարձր մակարդակ, իսկ խաղավորումը, ոչ (և ընդհակառակը). վերջապես այնպիսիք, որոնց խաղավորողը եղել է մասնագետ ու սեփական վերաբերմունք է ցուցաբերել դեպի նախորինակի խաղաղությունը: Առաջընթաց կարևորագույն քայլ կլինի, եթե հիշյալ աշխատանքների շնորհիվ կարողանանք ըստ որոշակի մատյանների (որպես տվյալ միջավայրի ու հեղաշրջման տվյալ փուլի խոստուն ցուցիչներ), գծել խաղաղության արվեստի ծագումը, վերընթացը, բարձրակետի նվաճումը, տեղադրել ու վարընթացը կազմող մեծ կորագիծը: Եվ դրանում, ժամանակի ու տեղի իմաստով, առավել ճշգրտությամբ որոշել այն կիզակետը, որից առաջ՝ լինելության ընթացքն է տակավին, իսկ հետո՝ կատարելագործության խափանման ու աստիճանական անկման ընթացքը: Ինչպես դա բազմիցս փորձված է գիտության մեջ, մշակութային որևէ երևույթի էությունը առավել հստակ դրսևորվում է քննության լույսը նրա բյուրեղացած, ավարտուն (թեև կուգ հարաբերականորեն ավարտուն) վիճակին ուղղելիս: Թեպետև լինում է նաև, որ այս կամ այն իրողության պատմական զարգացման վերջին փուլից դեպի ետ գնալով, և կամ նրա կազմավորման ժամանակից դեպի առաջ գալով ու հեղաշրջման յուրաքանչյուր աստիճանին հետևելով է, որ հասնում ենք ցանկալի արդյունքի:

<sup>6</sup> Այդ հատվածների մասին տե՛ս մեր «Հիմնական դրույթներ խաղաղության արվեստի վերաբերյալ» հոդվածը («Բանբեր Մատենադարանի», 1971, N 10, էջ 134):

հիշյալ երեք շրջափուլերի սահմաններում. բայց արդեն կարևորագույն նոր պայմանի հաշվառմամբ:

Ինչպես ցույց են տալիս փաստերը, խաղաղության զարգացման վաղ միջնադարին վերաբերող փուլը, որ սերտ կապված է բուն Հայաստանին, տևում է նույնիսկ մինչև XI դարի վերջերը<sup>7</sup>: XI—XIV հարյուրամյակներում այդ արվեստի բարգավաճումն ու ծաղկումը իրագործվում է, գլխավորապես, կիլիկյան ու Կիլիկիային կապված հայկական գրչականություններում: Եվ սկսած XIV դարի շարորդ քառորդից նրա կենտրոնը դարձյալ տեղափոխվում է Հայաստան: Հաշվի առնելով այդ, ինչպես և սույն հոդվածի նպատակագրումն իսկ, խաղաղության արվեստի պատմության մեզ հետաքրքրող երեք մեծ շրջանները (ծագումն և սկզբնական հեղաշրջումը, կատարելագործումն ու ծաղկումը, և հետընթացն ու անկումը), ճիշտ այդ դիրքերից էլ լուսաբանելու ենք այստեղ, այսինքն՝ բաց Հայաստան—Կիլիկիա—Հայաստան նախագծի:

1

Թվում է, այլևս անհրաժեշտություն չկա մասնավոր կերպով հերքելու Հայաստանում V դարում նորաստեղծ այբուբենի տառերը որպես ձայնանիշեր կիրառելու, և կամ առողանության հատուկ նշաններ գործածելու վերաբերյալ անցյալում արտահայտված այն կարծիքները, որոնք հենվում էին Սահակ Պարթևի մասին Ղազար Փարպեցու հաղորդած մի տեղեկության թյուր ըմբռնման վրա<sup>8</sup>:

V և հաջորդ դարերին վերաբերող երևույթներից մեզ համար հույժ կարևոր են երկուսը: Հայկական ութ-ձայնի հին (աստվածաշնչային հրգերի հետ կապված) համակարգի արմատավորումը, որպես խաղաղների կիրարկումը էսպես նախապատրաստած ազգակ: Եվ կետագրության նշանների գործածությունը, հատկապես ավետարաններում, որպես հայկական երաժշտա-առողանական համակարգի հիմնական հանգույցները գրավոր հաստատագրելու միջոց:

7 Դա բացատրվում է նրանով, որ երաժշտարվեստը, տվյալ դեպքում երգարվեստը, արվեստի մյուս ճյուղերի համեմատությամբ, ընդհանրապես ավելի ուշ է արձագանքում հասարակության զարգացման հաջորդական փուլերին վերաբերող նոր հոգիներին (կարծես «սպասելով», որ դրանք արտացոլվեն, նախ, մասնավորապես, բանաստեղծության մեջ): Իսկ երաժշտական մշակույթի շրջանակներում էլ, առավել ուշ զարգացող երևույթներից մեկը՝ ձայնագրության արվեստն է ճիշտ, միջնադարի պայմաններում՝ խաղաղությունը (կամ նեմագրությունը):

8 Հմմտ. մեր հոդվածը՝ Դիտողություն Փարպեցու պատմության մեջ Սահակ Պարթևին վերաբերող մի արտահայտության մասին, «Բանբեր Երևանի Համալսարանի», 1970, № 3, էջ 177—181:

Պետք է ասել. այժմ, այն բանից հետո, երբ լույս տեսավ Փարպեցու պատմության՝ Պողոսյանի հայտնաբերած հատվածը (1419 թվակիր հառընտիրից), ուր այդ պատմության ներկա գիտական հրատարակությունից հայանի և Սահակ Պարթևին վերաբերող «հմուտ կրթողական տառիցն» արտահայտության փոխարեն կարդացվում է «հմուտ քերթողական տառիցն», տարեբայնորեն շատանում են վերջին ընթերցումը ավելի հարազատ համարողները: Քիչ է դա, նաև կարծողներ կան, որ Փարպեցին մեզ հետաքրքրող հատվածում «հետադարձական յայտնաբանության» ու «փիլիսոփայական արուեստից» հետ հիշատակելով «քերթողական տառերը», փաստորեն խոսում է ուսման եռյակ (trivium) առարկաների մասին: Մինչդեռ Փարպեցին այստեղ նկատի ունի Սահակի ստացած կրթության և ընդհանրապես նրա իմացության բարձրագույն ոլորտները:

Անկախ այս բոլորից, մեր հիշյալ հոդվածի բուն միտքն այն է, որ «երգողական տառից»

Ինչպես պարզվում է, առողանությունը լայն և կամ բուն առումով (որպես եղանակավոր արտասանություն՝ ոգումն, առովասություն, առասացություն, առերգություն, ասերգություն և թվերգություն), ընդգրկում է ոչ միայն բնագրի արտահայտիչ շեշտադրությունը, այլև, նախ՝ նրա իմաստավորված տրոհությունը<sup>9</sup>: Ավելին, ասերգի կամ թվերգի խազերի համակարգում տրոհության նշանները ներկայացրել են կենդանի փորձում առավել վաղ արմատավորված այն շերտը, որի պերը՝ այդ համակարգի կառուցվածքում՝ եղել է հիմնարար: Պատահական չէ, որ Կոմիտասը համեմատելով հայ եկեղեցական թվերգում կիրառված տրոհության նշանները՝ առողանական շեշտադրության խազադրերի հետ, հանգում է այն եզրակացության, որ առաջինները «շատ մը տառեր ու մտածումներ» են ներփակում, իսկ Լրկրորդները՝ «մեկ տառ կամ մեկ բառ միայն»<sup>10</sup>: Եվ սա շատ պարզ ու հասկանալի է, քանի որ նույնիսկ «ստորակետով» սահմանազատվող խոսքի մասը լեզվամտածողական առումով շատ ավելի ծավալուն ու կարևոր մի իրողություն է, քան մի «երկար» (որպես առողանական շեշտանշան) կամ «շեշտ» և կամ «պարոյկ» կրող ա-

արտահայտությունը ևս ունի իր համոզիչ բացատրությունը, որով սխալ, անտեղի կամ վրիպակ պիտի չհամարվի:

<sup>9</sup> Դա ընդգծել է տակավին հին հույն մեկնիչ Ստեֆանը: Նա նույնիսկ հատուկ վիճարկել է այն հարցը, թե ինչու Գրոնիսիոս Քերականը նախ խոսում է տրոհության նշանների մասին (զրանք անշատելով առողանության խազերից), և հանդել եզրակացության, որ Քրակացին այդպես է վարվել՝ մանկավարժական նկատառումներով (տե՛ս Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915, էջ CXLVI): Ըստ էության, սակայն, խնդիրը լոկ մանկավարժական նկատառումների մեջ չէ: Նախադասություններն ու նրանց մասերն իրարից բաժանող նշանները, որպես զրավոր խոսքի իմաստային բովանդակության որոշիչներ, ավելի հիմնական նշանակություն ունեն, և կիրառությամբ էլ նախորդել են առողանության այն խազադրերին, որոնք զործածության մեջ մտան՝ նույն խոսքի արտահայտիչ շեշտադրության ցուցիչների պաշտոնով, մի քանի դար ուշացումով: Վերջին պարագան, այլև շեշտադրության հին արվեստի հարաճուն պահանջները թելադրել են՝ նաև տարբերել զուտ շեշտադրական խազադրերը (շեշտ, բուֆ, պարոյկ), և, որպես ուրբակի ցուցիչներ, զրանք խմբավորել ամանակի, հագագի, ու կրքի նշանների հետ, ինչպես արել է Գրոնիսիոս Քրակացին: Ուշագրավ է, որ հունահռոմեական աշխարհում առողանության հիշյալ շորս սեռերի նշանները ևս մեկնաբանվել են որպես տարբեր օրվա շեշտերի ցուցիչներ (տե՛ս P. Wagner, Neumenkunde, Paläographie des Liturgischen gesanges, Leipzig, 1912, էջ 18—19): Ավելի ուշ առողանություն (πρῶτον) խոսքի իմաստը կենթարկվելով այլ փոփոխության, արտահայտել է առհասարակ «տաղաչափություն» եզրի բովանդակությունը: Իսկ առողանական շեշտադրության և տրոհության նշանները, միասին առած, երբեմն կոչվել են նույնիսկ «կետադրության» նշաններ, և այլն: Ներկայումս գիտության մեջ զերիշխում է՝ առողանության հին ու միջնադարյան արվեստի հարթության վրա՝ առողանական և տրոհության կամ բուն կետադրության նշանները որպես ասերգի նշանների համակարգի երկու խոշոր բաղադրիչներ ընդունելու նպատակային միտումը:

<sup>10</sup> Տե՛ս Կոմիտասի զեկուցումը՝ «Հայ եկեղեցու առողանութեան նշանները» (կարգացված 1914-ին Փարիզում, երաժշտագետների միջազգային կոնգրեսում): Այն նախապես գրված է եղել հայերեն: Հետո բարեկամների օգնությամբ իրագործվել է զրա ֆրանսերեն թարգմանությունը, երկու խմբագրությամբ. համառոտ և ընդարձակ, որոնցից առաջինը ավելի հաշող է (որպես զեկուցում): Հեղինակային ինքնագիրը մեզ չի հասել: Ինչպես նշեցինք, այժմ Կոմիտասի երևանյան դիվանում պահվում են զեկուցման թարգմանության երկու բնագրերը: Գոյություն ունի համառոտ խմբագրության հայերեն թարգմանությունը (Կոմիտաս վարդապետ, Հայ զեկուց երաժշտութիւն գրքում, Փարիզ, 1938): Մենք ընդհանրապես նկատի ունենք զեկուցման թե՛ համառոտ, և թե՛ ընդարձակ խմբագրությունների բովանդակությունը:

առանձին վանկ (ինչքան էլ վերջինս ներկայացնի բառի ու նախադասության բարձրակետը)<sup>11</sup>:

Եվ իրոք, երբ ասվածի լույսի տակ դիմում ենք Կոմիտասի այն ուսումնասիրությանը, ուր նա, ըստ ամենայնի վերլուծելով հայկական հոգևոր ասերգի կամ թվերգի գլխավոր ձևերը, բացահայտում է նրա երաժշտական կողմի կազմակերպմանը ծառայած խաղաղերի գորությունը, տեսնում ենք, որ տրոհության շորս նշաններին<sup>12</sup> համապատասխանող մեղեդիական հանգամանքը երաժշտական նախադասությունը ուրվագծող ամենատիպական, ծավալուն ու հիմնավորագույն տարրերն են ներկայացնում<sup>13</sup>:

Արդ եթե նկատի առնենք, որ հայկական առողանված ավետարաններում ևս գործածության մեջ մտած առաջին նշանները եղել են տրոհության նշանները, ապա առանց քաշքշուկի կարող ենք հանգել մի բնական հետևություն. տրոհության նշաններով ավետարանները՝ հայոց առողանության խաղաղերի համակարգի սկզբնական գոյացման ժամանակը հուշող կարևորագույն վավերագրեր են: Գրանց երաժշտագիտական համապատասխան արժեքավորումը, սակայն, հանդիպում է արգելիքների, որոնք պետք է հաղթահարել:

Մինչև X—XI դարերը հայկական գրչագրերում գրության գերիշխող ձևը եղել է բառակից՝ ուղղագիծ թե բոլորադիծ երկաթագրի օգնությամբ: Գրության այդ ձևով գաղափարված մատյանները, բացառությամբ ծիսական (ու երբեմն ևս արտածիսական) առանձին ձևագրերի<sup>14</sup>, կետադրության և այլ նշաններով ընդհանրապես բիշ են օժտվել, զոնե մեղ համար՝ զարմանալիքներն<sup>15</sup>: Երկաթագիր մատյաններում կետադրության նշան-

<sup>11</sup> Այս մասին ավելի մանրամասնորեն տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասի մատրումները տրոհության և առողանության նշանների հարաբերության մասին, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1970, № 8, էջ 54—58:

<sup>12</sup> Ասում ենք՝ շորս, հաշվի առնելով «բուլբուլ» ևս, որը ի տարրերություն հին հունական համապատասխան նշանի (և շնայած հայկական հին քերականություններում նրան հունականի օրինակով առողանական-շեշտադրական իմաստ վերագրելու փորձերին), գրչագրերում կիրառության մեջ մտնելով փոքր-ինչ ավելի ուշ, քան մյուսները, մեկնարանվում է որպես տրոհության նշան:

<sup>13</sup> Komitas Keworkian, Die Armenische Kirchenmusik, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Jahrgang I, Heft I, 1899, s. 54—64.

<sup>14</sup> Գրանցից մեկի՝ XII—XIII դարերին վերաբերող իմաստասիրական բովանդակության մի գրչագրի երկաթագիր նախօրինակի վրա ժամանակին հատուկ ուշադրություն հրավիրեց Կոնիբերը, նկատելով, որ գրչագրի առատ ու բազմազան կետադրությունը գալիս է երկաթագիր նախօրինակից: Fr. Conybeare, A Collation With The Ancient Armenian Versions of The Greek Text of Aristotle's Categories, Oxford, 1892, p. XXVIII—XXIX, Հասկանալի է, որ բիշ ավելի հաճախ են հանդիպում տարրեր կետերով ու նշաններով երկաթագիր ծիսական մատյանները:

<sup>15</sup> Որովհետև այդ նշանների պաշտոնը ի վերջո եղել է՝ օգնել ընթերցողին ճիշտ հասկանալու բնագրի բովանդակությունը, հարթելով գրության բառակից բնույթից բխող ոչ փոքրաթիվ կնճիռները: Ի դեպ՝ Կոնիբերը դրանով էլ բացատրում է ճոխ կետադրության վերաբերությունը վերահիշյալ գրչագրի երկաթագիր նախօրինակին: Մնում է լուրջ ենթադրել, թե երկաթագրի տիրապետության պայմաններում, որպես ընդհանուր կանոն, առաջնահերթ նշանակություն է տրվել գրչության զեղեցկագրական պահանջներին (էջում հավասար տողեր, տողում միևնույն քանակի և միատիպ մարդարտաշար տառեր և այլն):

ներից ընդհանրապես կիրառված է մեկ կետը<sup>16</sup> (բավականին խոշոր կեկ), այս կամ այն շափով հետևողականորեն՝ երեք տարբեր դիրքերով ու սաշտոններով. առջից ցած՝ որպես ստորակետ, առջի վրա՝ որպես միջակետ և առջից վեր՝ որպես վերջակետ:

Ասերգի կամ թվերգի նշանների հիմնական կրողների՝ գրչագիր ավետարանների թվակիր ու ամբողջական հնագույն օրինակները մեզ հասել են IX—XI դարերից: Մատենադարանում այժմ պահվում են մեկ ու կես տասնյակից ավելի այդպիսի հնագույն ավետարաններ<sup>17</sup>, որոնք անգնահատելի սկզբնաղբյուրներ են երաճշտա-հնագրական հետազոտությունների համար: Գրանց առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը հիմք է տալիս վստահությունամբ ընդունելու նաև այնպիսի գրչագրերի մոտավոր թվագրումը, ինչպիսիք են՝ «Գոգարանի» Ավետարանը (IX դ.)<sup>18</sup>, «Բեգյունց» (XI դ.)<sup>19</sup> և «Մուղնու» (XI դ.)<sup>20</sup> ավետարանները: Բացի այդ, հաշոդվում է ծանոթանալ արտասահմանյան հավաքածուներում պահվող և կամ մասնավոր անձանց մոտ գտնվող մի քանի հին ձեռագրերի հետ ևս, որպիսիք են՝ «Մուղրութի» Ավետարանը (IX դ.)<sup>21</sup>, Մլքե թագուհու Ավետարանը (851 թ.)<sup>22</sup>, Ղարսի Գազիկ թագավորի Ավետարանը (XI դ.)<sup>23</sup>, և Սոֆիայի պետական գրադարանի հայկական Ավետարանը (966 թ.)<sup>24</sup>:

16 Ընդհանրապես մեկ կողմ ենք թողնում բացառությունները, օրինակ՝ Տաշյանի մասնանշան հայտատու հունարեն գրությունը VI—VII դարերից, որ մեկ կետի փոխարեն միշտ երկվում է կրկնակետը (1. տե՛ս Յ. Տաշևան, Ակնարկ մը հայ հնագրության վրայ, Վիեննա, 1898, էջ 92—104):

17 Այդ թվում՝ Մատենադարան, ձեռ. № 6200 (887 թ., «Հաղարյան» ավետարան, ունի լուսատիպ հրատարակություն՝ «Ավետարան ըստ թարգմանության նախնեաց մերոց» և այլն, Մոսկվա, 1899), 6384 (902 թ., «Որդրու» կամ «Բասենի» ավետարան), 6202 (909 թ., «Աշոտ սպարապետի» ավետարան), 7735 (986 թ., «Մանասարյան» ավետարան), 8906 (988 թ.), 2374 (989 թ., «Էջմիածնի» ավետարան, ունի լուսատիպ հրատարակություն՝ «L'Évangile Arménien, Edition phototypique du manuscrit № 292 de la Bibliothèque d'Étchmiadzine» և այլն, Փարիզ, 1920), 4804 (1018 թ.), 283 (1033 թ.), 6201 (1038 թ.), 3723 (1045 թ.), 3793 (1053 թ.), 3784 (1057 թ.), 311 (1066 թ., «Սերաստիայի» ավետարան), 10434 (1069 թ., «Մաշտոցյան-Նարեկյան» կրկնակի արժեքով հոյակապ ավետարան, որ մեծ նպաստ է բերում հայ երաժշտական հնագրության հարցերի պարզաբանմանը, ինչպես կտեսնենք), 275 (1071—79 թ.) և 288 (1099 թ.):

18 Մատենադարան, ձեռ. № 10110 (հմմտ. Յուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվ. Մատենադարանի, Բ, Երևան, 1970, էջ 1049):

19 Միակը, ի միջի այլոց, նշված ձեռագրերի մեջ, որ մեզ հասել է շատ վերի վիճակում (պահպանվել են քանի շափ վերթեր միայն, որոնք սակայն, բավական են նրա հետազոտության համար՝ մեր նյութի տեսակետով): Գրչագրիս մասին տե՛ս Գ. Յովսեփյան, Յիշատակարանը Ձեռագրաց, Անթիլիաս, 1951, էջ 237. նաև՝ Դ. Իզմայլովա, Евангелие „Бегюнци“, «Բանրեր Մատենադարանի», № 8, 1967, էջ 113:

20 Լ. Դурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ер:ван, 1957, стр. 22—25.

21 Ձեռագիրը հայկական Մուղրութ գյուղի (Վրաց. ՍՍՀ) բնակիչներից մեկի սեփականությունն է (տե՛ս Մատենադարան, մասնավոր անձանց պատկանող ձեռագրերի ֆոնդ, № 1):

22 Հայկական Մանրանկարչություն, Միթիթարեան Մատենադարան Ձեռագրաց, Ա, Վենետիկ, 1966, էջ 20—28 (և 1—3 բնական մեծության պատկերները):

23 Երուսաղեմի Ս. Յակոբեանց վանքի Մատենադարանի № 2556 ձեռագիրը (տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, աշխարհի տարբեր կենտրոններում պահվող հայկական ձեռագրերի մանրամասնագրությունների ֆոնդ, № 26):

24 Սոֆիայի պետական գրադարանի № 580 ձեռագիրը (Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, մանրամասնագրությունների նշված ֆոնդը, № 34):

Նշված ձևազրբերի հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ միևնույն հարյուրամյակին վերաբերող ավետարաններ երաժշտա-հնագրական առումով կարող են գտնվել զարգացման տարբեր մակարդակների վրա: Ուստի հաշվի պիտի առնել ոչ միայն ժամանակային գործոնը, այլև ուրիշ ազդակներ, զրբ-շաղրի բնօրինակման վայրն ու հարակից հանգամանքները, պատվիրատուի սոցիալական դիրքը, ճաշակը և նպատակը (մատյանը ցանկացել է ունենալ անձնական գործածության համար, թե որևէ եկեղեցու նվիրաբերելու մտադրությամբ), կատարողի մասնագիտական կրթությունը, վարպետության աստիճանը և այլն: Ոչ հազվադեպ հանդիպող երևույթ է՝ նախորդ դարերին հատուկ երաժշտա-հնագրական ընդհանուր պատկերի գրեթե անփոփոխ կրկնությունը՝ հաջորդ հարյուրամյակներում գաղափարված ձևազրբում, որ շփոթեցնող կետ է՝ տուանց այդ էլ հեղաշրջման շափազանց դանդաղ ու սահուն ընթացք ունեցած երկաթագիր բռնակից գրության պայմաններում:

Ինչպես կտեսնենք իր տեղում, գրչագիր ավետարանները, VIII—XI դարերից սկսած, երաժշտա-հնագրական առումով թեև կոխում են զարգացման մի նոր շրջափուլ: Չնայած դրան, IX հարյուրամյակին վերաբերող մեզ հասած ամբողջական ձևազրբերից երեքի մեջ<sup>25</sup> որպես ասերգի նշան տակավին վերոհիշյալ մեկ կետն է հանդիպում միայն: Այն գործածված է ողջ բնագրի տեսամանը զուգընթացաբար, որ նույնպես ունի բաժանարար կարևոր նշանակություն:

Ամեն ինչից երևում է, որ այդ ձևազրբերում նշված երկու պարագաներն էլ (կետը և անատումը) տեղ են գտել՝ որպես վաղուց արմատացած ավանդության երկյուղած կիրառումն: Դրան ապացույց են՝ ինչպես մեզ հետաքրքրող կետի սովորությունը մոտավոր ճշտությամբ թվագրվող ավելի հին ձևազրբում ու նույնիսկ հնագույն արձանագրություններում<sup>26</sup>, այնպես և մեր «Մաշտոցյան-Նարեկյան» անվանած հազվագյուտ ավետարանի գրության հանգամանքները, ամբողջական մեծարժեք ձևազրբի, որ երաժշտա-հնագրական աւեսակետով առաջին անգամն է գրվում գիտական շրջանառության մեջ:

Այն բարեխղճորեն բնօրինակել է Հովհաննես գրիչը, 1069-ին, Անանիա Վարազացի կրոնավորի պատվերով, Անանիա Նարեկացուն պատկանած նշանավոր նախօրինակից<sup>27</sup>, որն և, ըստ տվյալ պատմաշրջանում կենցաղավարած ավանդության, դադափարված է եղել Մդարում, Մեսրոպ Մաշտոցի ձեռքով<sup>28</sup>: Հնագրական տեսակետով ավետարանում հավատարմորեն վերարտա-

25 Այն է՝ «Լազարյան», «Փոգարանի» և Մլրե թագուհու ավետարաններում:

26 Հմմտ. Պ. Յավսեֆևան, Գրչութեան արուեստը հին հայոց մեջ, մասն Գ, Քարտեզ հայ հնագրութեան, Վազարշապատ, 1913, էջ 5—10 ու 22 (և համապատասխան տախտակները):

27 Ձևազրբի 1ր էջում (խաչի տակին) գրված է՝ «Անանիայի է սուրբ աւետարանս, աստուած վայելել տացէ ի կամս իւր ասէնի», իսկ 85ր էջում՝ «Անանիայի Նարեկացոյ աստուածողան հանտրի և հղաւր վարդապետի է սուրբ աւետարանս այս: Եւ որք ընթեռնութ յիշեսցի ի սէր զսացող սորին աղաչեմ»:

28 «Հանապազ որախանամ և փարթալմախամ անթափելի ճոխութեամբ ի սորին աստուածային և անհամեմատ լիութենէս,— հաղորդում է ձևազրբի ստացող Անանիա Վարազացի կրոնավորը հիշատակարանում,— մանաւանդ վասն [ստուգութեան] սորին և ընտրութեան բանի [ն աւետար]անի և տնհատի և ամենայն արուեստի, որ էր վկայեալ արինակն յամենայն գրանականաց հայոց, զոր ասէին յաւանդութենէ գրեալ ձեռամբ սրբոյն Մաստրոփրայ (sic!) վարդապետի և թարգմանչի, և իմ այսմ ամենայնի հասու եղեալ և տեղեկացեալ վասն լաութեան սորա, զոր ոչ արժէ աշխարհ զփոքրիկս զայս» և այլն (Մատենադարան, ձեռ. № 10434, էջ 186բ—287ա):

գրաված է Անանիա Նարեկացու ձեռագրի պատկերը: Իսկ վերջինս գիտակցաբար տարանջատված ձևով անդրադարձնում է V և X դարերը հատկորոշող երկու հարթություններ: Հետևողականորեն տնատված բնագրում սովորական նույն (սև) թանաքով գծագրված մեկ կետը, իր երեք պաշտոններով բաժանում է նախադասությունների հատվածներն ու ամբողջական նախադասություններն իրարից:

Դա՛ V հարյուրամյակում բանեցված երաժշտա-քերականական տրոհությունն է: Այդ մասին պիտի դատել ինչպես հայ գրչության ավանդույթների վերաբերյալ վերն ասվածից, այնպես և V դարի հունական աստուածաշնչերից, որոնք նկատելի են եղել թե՛ տնատումով, և թե՛ կետի գործածությամբ<sup>29</sup>, և որոնք օրինակ են ծառայել հայ գրիչների համար:

X դարը բնութագրող մակարդակը հաստատագրված է կարմիր թանաքով: Կարմիրով տեղաբաշխված են՝ առողանական շեշտերից «երկար»-ն ու «պարոյկ»-ը, և ճշտված են՝ այսինքն հավելյալ կարգով և իրենց ուրույն ձևերով են գծագրված մեկ կետի այն նշանակությունները, որոնք համապատասխանում են «ստորակէտ»-ին ու «վերջակէտ»-ին<sup>30</sup>: Կետագրության երեք նշանների տարանջատ գծագրաձևերի գործածությունը տարածվում էր արդեն (թեև դանդաղ)<sup>31</sup> վաղ ավատատիրության պատմաշրջանի վերջում: Վերը բնութագրված ամբողջական ավետարաններից քաղված հետևյալ երեք էջերը կարող են գաղափար տալ այդ մասին<sup>32</sup> (տե՛ս էջ 77—78):

Առանձին խնդիր է առողանական շեշտանշանների կիրառության փորձի ծագման ժամանակի որոշումն ու նրա սկզբնական հեղաշրջման հանգամանքների պարզաբանումը: Այն քիչ թե շատ բավարար չափով լուծելու համար անհրաժեշտ է հետազոտության ոլորտը ներքաշել այնպիսի նյութեր, որպիսիք են թեկուզ Մաշտոցի անվ. Մատենադարանում պահվող մագաղաթյա հնագույն ձեռագրերի մնացորդ-հատվածները կամ պատտոհիկները: Դրանք հարատեւել են թե՛ առանձին թերթերի, և թե՛ ավելի ուշ ստեղծված գրչագրերի պահպանակների ձևով: Այդ պատտոհիկներից ոմանք առողանության շեշտանշաններ են կրում, ուրիշներ՝ խաղագրեր: Դրանց զուգահեռ բնությունը ժամանակին իրագործեց Ռ. Աթայանը:

Ընդհանուր ու նաև երաժշտական հնագրության տվյալների օգնությամբ տարբերելով մոտավորապես IX, X, XI և XII դարերին վերաբերող նյութերը, նա կատարեց դրանց համեմատական վերլուծությունը և հանգեց հետևությունների, որոնք անհրաժեշտ է հաշվի առնել: Դրանց համաձայն՝ թվերգի

<sup>29</sup> Հմմտ. Encyclopaedia Britannica (a dictionary of arts, sciences and general literature), ninth ed., vol. XVIII, p. 163—64 (Palaeography—punctuation).

<sup>30</sup> Կարմիր թանաքով կատարված աշխատանքը տեղ-տեղ իրացված է նաև սևով:

Ըստ բոլոր տվյալների, գրիչը սույն գործը ևս նախապես սկսել է սև թանաքով, բայց քիչ անց հաստատապես անցնելով կարմիրին՝ կրկին սկզբից՝ այն հասցրել է վախճանին:

<sup>31</sup> Դանդաղ՝ դարձյալ և դարձյալ երկաթագրի տիրապետության պատճառով: Քիչ ավելի ուշ, բոլորգրի ընդհանրացումով, բննարկվող փորձը միանգամից ու վերջնականապես արժատացավ, և այն էլ՝ «բուլ»-ի, որպես տրոհության շորբորդ նշանի կիրառության հետ միասին:

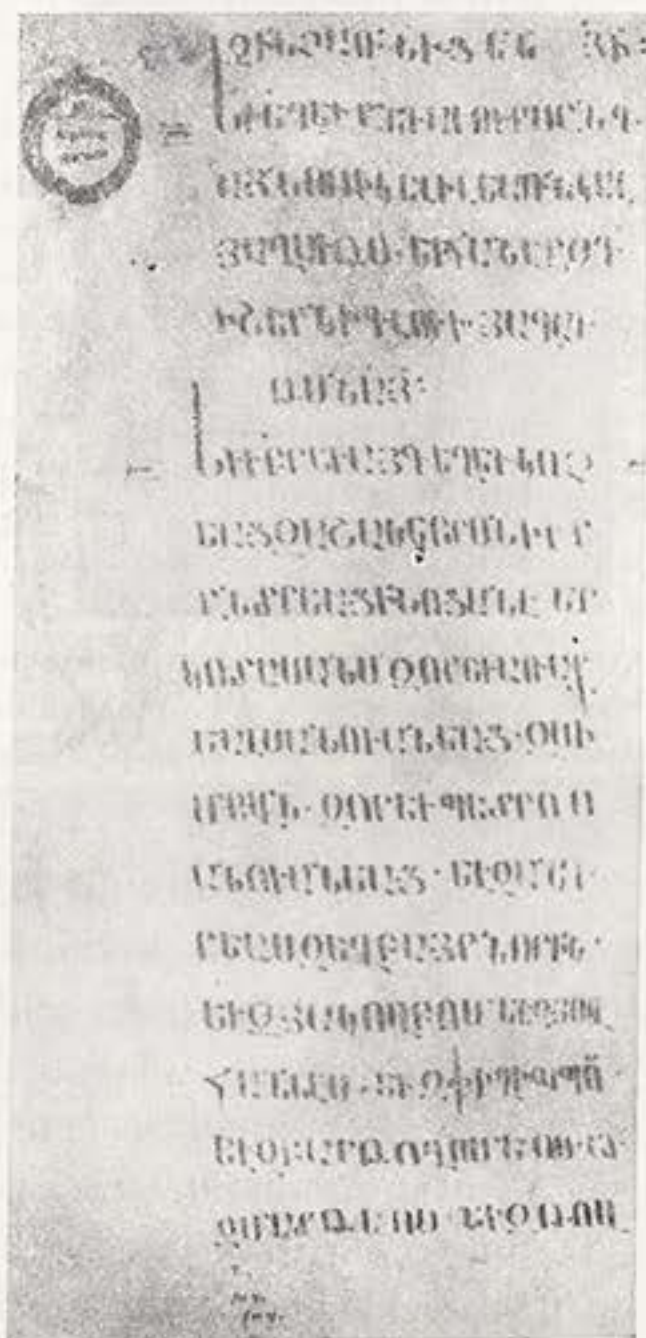
<sup>32</sup> Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձև. (համապատասխանաբար)՝ № 6200 (887 թ.), էջ 17բ (մեկ կետով), № 283 (1033 թ.), էջ 16բ (ըստ գծագրաձևի տարանջատված վերջակետով) և № 6201 (1038 թ.), էջ 136բ (նաև տարանջատված ստորակետով): № 10434 ձեռագրի (1069 թ.) երկգույնանի կետագրությունն այստեղ առաջ բերելու հնարավորություն չունենք:



100 • ԵՍՄԵՅԵ  
ԵՍՅՐԵՐԷ • ՈՒՉ  
ԵՆՅՕՔԱՐԵՐԵՐԵԲ  
ՐԱՅՍԻՕՐ • ԿՅՅ  
ԵՆՅՐԵՄ • ՋԵԿԱ  
ՊԵՅ • ՇԵՃԵ Ն  
ՅՐԱՍԻ • ՅԵՐԵՊ  
• ԴՈՒՍԵԱՍԵԱՍ • ՋԵ  
ԵՐՈՂԱԵԼԱՍԻՆԱՍ  
• ԲԱՐՏՅՈՅԸ •  
ԵՆՑՊԵՐԵՄԵՆԵՐ  
ԵՆՅՅՈՒՄԵՆԱՅԸ  
ՕՐՄԻՏԻՆՆԱՍՐԵ  
• ԳԱՐԱՆԸԻՄԵՆ  
ԵՆՅԻՊՈՂԱՍԻ  
ԵՆՊԵՐՈՒՄԵՆ  
ԵՐՄԱՐԵ • ՕՐ

ԵՆՄԱՐԵ • ՕՐ  
ԵՆՑՊԵՐԵՄԵՆԵՐ  
• ԵՆՅՅՈՒՄԵՆԱՅԸ  
ԵՆՑՊԵՐԵՄԵՆԵՐ  
• ԵՆՅՅՈՒՄԵՆԱՅԸ  
ԵՆՑՊԵՐԵՄԵՆԵՐ  
• ԵՆՅՅՈՒՄԵՆԱՅԸ  
ԵՆՑՊԵՐԵՄԵՆԵՐ  
• ԵՆՅՅՈՒՄԵՆԱՅԸ  
ԵՆՑՊԵՐԵՄԵՆԵՐ

առողանական շեշտանշանների կիրառությունը ավետարաններում ու երգեցողության խաղաղների գործածությունը տարրեր ժողովածուներում սկիզբ են առնում VIII—IX դարերում: Ծագելով, մասնավորաբար, որպես երաժշտական արտասանության զանազան երանգները հաստատագրելու պարզագույն ձևեր, շեշտանշաններն ու խաղաղերը դանդաղ ընթացքով անցնում են կատարելագործման երկար ուղի և մինչև XII հարյուրամյակը վեր են ածվում



այս կամ այն շափով ավարտուն համակարգի: Նախապես ընդհանուր նշանով կամ խաղաղքով հաստատագրվող երաժշտա-արտասանական կետերին (ինչպես ասերգում, այնպես և երգեցողության մեջ) աստիճանաբար հատկացվում են ինքնուրույն նոր նշաններ: Վերջիններիս քանակը հետզհետե ավելանում է, դրանց գծադրածները անհաստականացվում են և զորությունները

ճշգրտվում<sup>33</sup>: Մասնավորապես, առողանական գլխավոր շեշտանշանների թվաքանակը հասնում է երեքի («երկար», «սպարոյկ», «շեշտ»<sup>34</sup>):

Սանսթույունը Աթայանի օգտագործած ձևապրերի հետ ցույց է տալիս, որ նրա վերոբերյալ եզրահանգումները բավականաչափ հիմնավոր են: Իրանք հաստատվում են այժմ ձևերի տակ գտնվող ամբողջական ավետարանների տվյալներով ևս: Վերջիններս մեր առջև պարզում են նույն պատկերը, ինչպես կարելի է համոզվել ձևազարական հետևյալ երեք էջերից<sup>35</sup> (տե՛ս էջ 80—82):

Գալով տրոհության և առողանության նշանների երաժշտական զորությանը, նշենք, որ ավելորդ կլիներ շարադրել այստեղ Կոմիտասի վերոհիշյալ հոգվածի բովանդակությունը<sup>36</sup>: Բնավ ավելորդ չէ, սակայն, նորից ընդգծել հետևյալը: Այդ հոգվածից պարզ երևում է, որ հայ հոգևոր թվերգում տրոհության կետերին համապատասխանում են մեղեդիական տիպական ծավալուն բանաձևեր այն դեպքում, երբ առողանության նշաններին հատկացվում են երաժշտական փոքրագույն պտույտներ:

Դառնանք խաղաղների համակարգին (որն իր մեջ ընդգրկում է նաև թե՛ տրոհության կետերը, և թե՛ առողանության նշանները, որոնք այստեղ մեկնաբանվում են որպես երգեցողության նշաններ): Հնագույն պատառիկները, որոնք, ինչպես ասացինք, հետազոտել է Ռ. Աթայանը, ցույց են տալիս, որ խաղաղների համակարգը վաղ միջնադարում սկզբունքորեն անցնում է հեղաշրջման նույն ուղին, ինչ և թվերգի նշանների միակցությունը: Բայց, բնականաբար, ավելի լայն շափացույցերով: Եվ մինչև XII դարը իր գլխավոր բաղադրիչների քանակը բարձրացնելով շուրջ երկու և կես տասնյակի, զոյացնում է շարականի ութ-ձայն և երկու ստեղծի երգերի խաղաղության հատվածը: Նրա բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը, որ նշում է Աթայանը, այն է, որ խաղանշանները, ի տարբերություն գրական բնագրերի, ընդհանրապես հաստատագրվում են կարմիր թանաքով: Սակայն փնթըր խաղաղությունը սկզբունքորեն միազույն է: Ի վերջո՝ եթե մտտավորապես միջնադարի X դարը խաղանշանները գծագրված են գրական բնագրից վեր<sup>37</sup> և իրարից անշատ, ապա ավելի ուշ դրանք միակցվելով զոյացնում են մեկ վանկի հետ զուգորդվելիք տիպական նշանախմբեր ևս, որոնք տեղադրվում են բնագրի մեջ՝ տողի վրա:

<sup>33</sup> Ռ. Արայան, Հայկական խաղային նոտագրությունը, Երևան, 1959, Գլ. Ա և Բ:

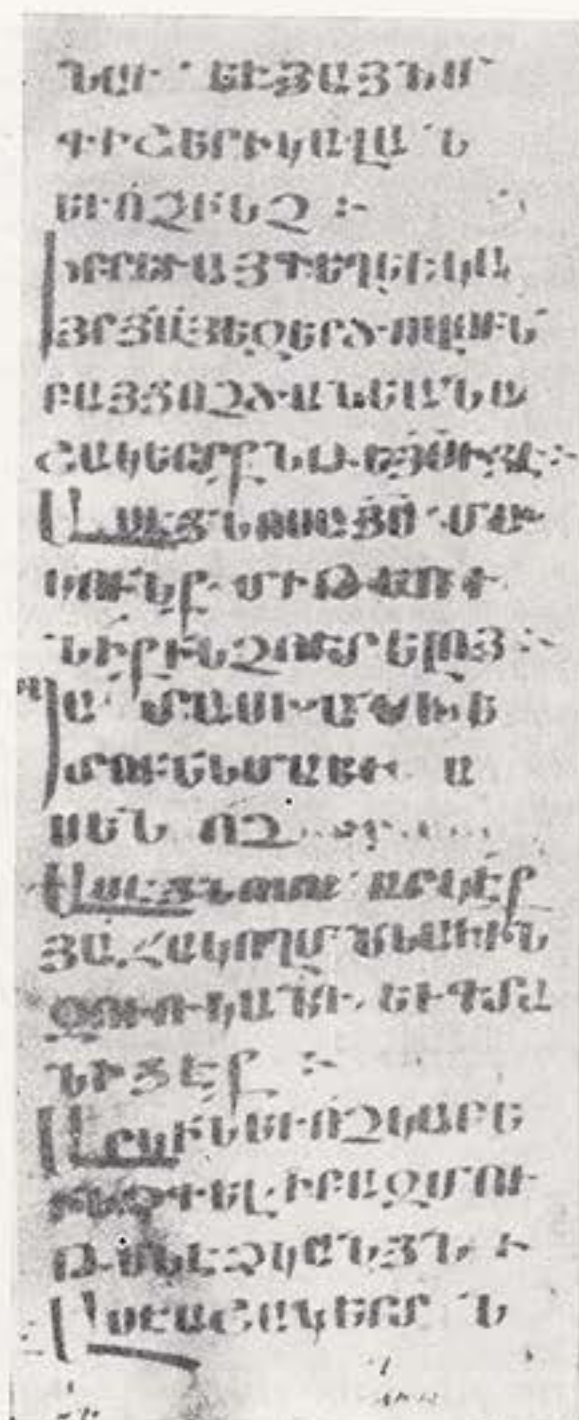
<sup>34</sup> Ինչպես «բուլ»-ը՝ տրոհության նշանների խմբում, այնպես և «սուղ»-ը՝ առողանական խաղաղների շարքում քիչ ավելի ուշ է կիրառության մեջ մտնում և առհասարակ հազվադեպ է երևում: Այն գործածվում է, գլխավորապես, տաղաչափյալ գրական խոսքեր ունեցող կտորներում, որ անհրաժեշտ է սղել այլևայլ հավելյալ վանկերի ամանակը:

<sup>35</sup> Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձև. ՆՆ (համապատասխանաբար) 2374 (989 թ.), էջ 225ր («շեշտ»), 10434 (1069 թ.), էջ 17ր («երկար», «սպարոյկ»), 3784 (1057 թ.), էջ 17ր («շեշտ», «սպարոյկ», «երկար»):

<sup>36</sup> Ընթերցողին կարող ենք հղել գերմաներենով լույս տեսած այդ հոգվածի հայերեն և ուսուսերեն թարգմանություններին: Հայերենը, որ կատարել է Հ. Հարությունյանը, թույլ տալով տեսական կարգի մի քանի վրիպումներ, տե՛ս Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ (հավաքեց Ռ. թերլեմեզյան), Երևան, 1941, էջ 153: Ռուսերեն ճշգրտված թարգմանությունը իրագործել է տողերիս հեղինակը ու հրատարակել այն՝ առաջաբանով և անհրաժեշտ ծանոթագրություններով: Հմմտ., Виз ли «ературного наследия Комитаса. Армянская духовная музыка», «Советская музыка», 1969, № 10.

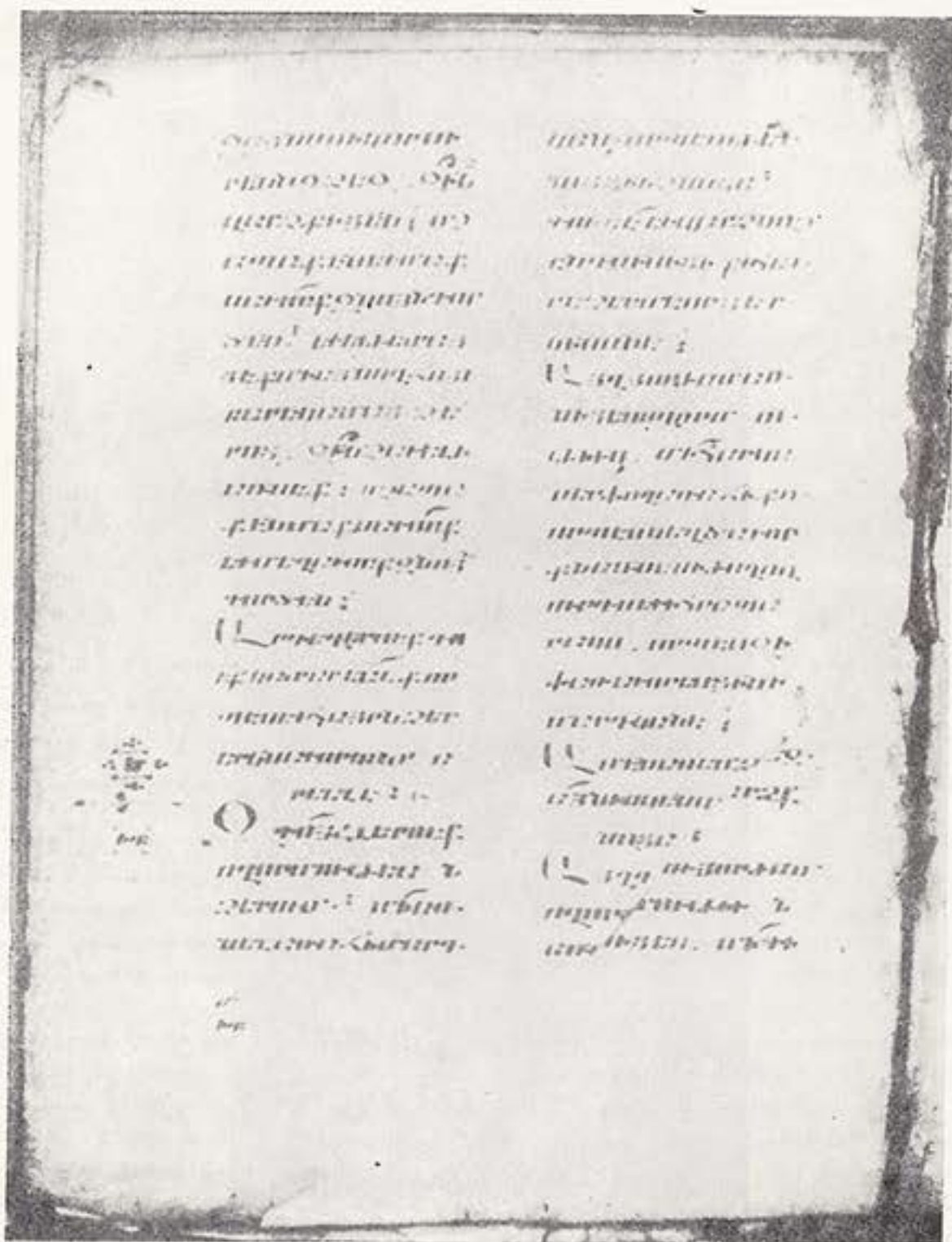
<sup>37</sup> Կան նաև գրական տողից վար դրվող օժանդակ նշաններ, որոնք ներկայացնում են հայոց այբուբենի մի շարք բաղաձայն տառերը, և որոնք վերաբերում են տվյալ վանկի վրա տեղադրված խաղաղրին:

Հետագա խորացումը՝ հայկական երաժշտական հնագրության ոլորաններում, հնարավորություն է տալիս լրացնելու վերը բերված տվյալները: Նախ անհրաժեշտ է դիմել հիմնական խազերը օժանդակ նշաններից և նշանների տարրեր զուգորդություններից անշատելով ի մի բերելու միջնադարյան փորձերին: Դրանց արդյունքները արտացոլված են ձևագրական մի ամբողջ շարք նյութերում, որ առաջարկվում են հիմնախազերի տարրեր տախտակ-ցուցակ-



ներ: Վերջիններիս դասակարգումն ու հետազոտությունը բոլոր հիմքերը տվեց հաստատելու, որ դրանք ըստ իրենց ներփակած նշանների թվաքանակի, ինչպես և մի շարք խազագրերի անվանակոչությունների ու գծագրաձևերի, բաժանվում են երեք խմբի: Փաստորեն գործ ունենք հիմնախազերի երեք տիպի տախտակ ցուցակների հետ, առեղծված տարրեր ժամանակներում և տարրեր վայրերում: Առաջինը («Ա») պարունակում է հետևյալ քսանչորս նշանները.

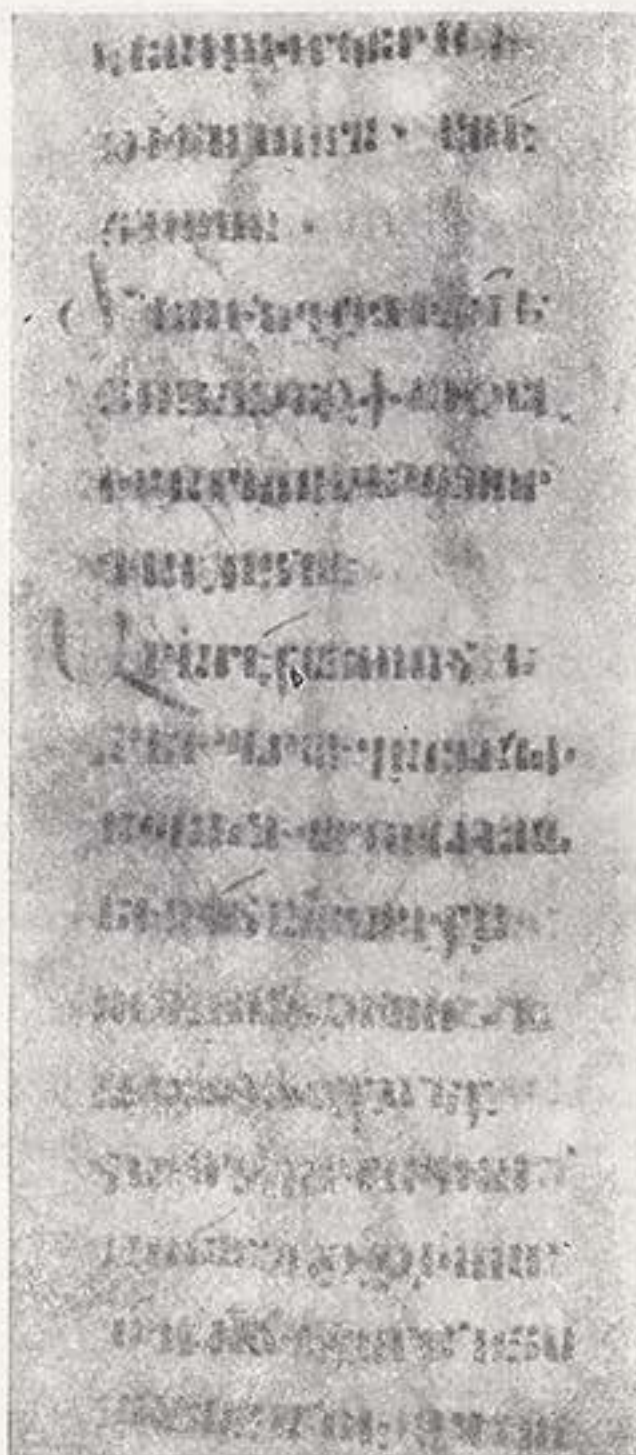
Այս նշանները կիրառված են խաղաղության արվեստի հնագույն կոթողներում: Սակայն ինքը տախտակը կազմված է Շարակինոցի խաղաղների համակարգի լիակատար արմատավորման ժամանակներից ոչ շուտ՝ XI հարյուրամյակի վերջերին, քստ բոլոր տվյալների՝ կենտրոնական Հայաստանում<sup>38</sup>:



Երկրորդ տախտակը («Բ») ներփակում է 28 նշան: նրա խորագրում («Այս է անուն ձևներուն») արդեն չկա Շարակինոցի հիշատակություն: Եվ իրոր, «Բ» տախտակի նշանները, սկսած XII դարից, գործածվում են ինչպես շարակինոց, նույնպես և խաղաչին գրության ավելի հարուստ հյուսվածք ունեցող

38 Իսկ մինչև մեր օրերը տախտակ-ցուցակը պահպանվել է մի քանի ուշ միջնադարյան գրչագրերում և ուրիշ աղբյուրներում: Այն՝ «Անուանք խաղից շարականաց» խորագրի տակ ներկայացված է մեր Մատենադարանի երեք ձեռագրերում (№ 9255, էջ 413բ. № 8404, էջ 788. 716—6

այլ տիպի ժողովածուներում: Սակայն տախտակը կազմված է XIII դարում, Կիլիկիայում, և պահպանվել է, բնականաբար, ավելի ևս ուշ ժամանակների վերաբերող գրչագրերում<sup>39</sup>: Վերջապես նրորդը («Գ»)՝ թեև պարունակում է ընդամենը 23 նշան, բայց «արուեստաւոր» կոչված բարդ խաղեր (բերված



և N 6985, էջ 69բ—70ա), Շարակնոցի Ոսկանյան (Ամստերդամ, 1664, էջ 773) ու էջմիածնական (1789, էջ 886) հրատարակություններում, Շրյոդերի «Արամեկան լեզուին գանձ» (Thesaurus Linguae Armenicae) աշխատությունում (Ամստերդամ, 1711, էջ 244), և Խաչատուր Էրզրումեցու «Թուվանդակուսիւն ամենայն ուսմանց» մեծածավալ գործում (տե՛ս հտ. Բ, Վենետիկ, 1711, էջ 529): Հմմտ. նաև մեր հոդվածը՝ Խաչատուր Էրզրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան, «Երարեր հասարակական գիտությունների», 1966, № 11:

<sup>39</sup> Տե՛ս Մատենադարան, ձև. N 7717, էջ 258ա, N 3050, էջ 207ա, N 5663, էջ 138բ, N 594, էջ 10ա, N 8575, էջ 19ա, և N 7040, էջ 97ա: Հմմտ. նաև մեր հոդվածը՝ Հայկական խաղագրության հիմնական նշանների երկու ցուցակների մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1968, № 1:

«Անուանք եղանակաց ձայնից երգոց, գիտից իմաստնոց» վերնագրի տակ)<sup>40</sup>, որոնք ցույց են աւելի մեղեդիական ամբողջական դարձվածքներ և գործածվել են ծանր, զարդուրուն մեղեդիների տարրեր ժողովածուներում: Տախտակի կազմումը, տվյալ դեպքում, ժամանակով շատ մոտիկ է համապատասխան նշանների գործնական լայն կիրառման սկզբին, և, ամենայն հավանականութեամբ, ներկայացնում է ավատատիրական Հայաստանի մեծագույն երաժիշտ-բանաստեղծի՝ Ներսես Շնորհալու հեղինակությունը<sup>41</sup>:

շէշտ՛, փուշ✓, բուժ՝ պարուկ՛,  
 երկար՝, սուղօ, սուր/, թուր),  
 ծունկՅ, թաշաՎ, ոլտրակ՛, խունճ՛,  
 վերնախաղ՛, ներքնախաղ՛, բենկորճ՛  
 խոսրովային՛, մնկներճճ, էկորճ՛  
 ձակարճ՛, խում՛, փաթուժ՛,  
 քարքաշ՛, հուհալ՛, ծուհալ՛, զարկ՛:

«Բ» և «Գ» տախտակներում ամփոփված խաղաղրերի գործնական կիրառությունը սկզբից ևեթ խառն է եղել «Ա» տախտակի նշանների հետ: Դրան ապացույց ան XII դարից պահպանված խաղավոր հնագույն շարակնոցի մասերն ու մանրուսման մի քանի էջերը<sup>42</sup>: Վերջիններս խոսում են «Գ» տախտա-

40 Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 8307, էջ 310բ, № 605, էջ 47բ, № 2068, էջ 356բ: Հմմտ. նաև Ն. Տևտեսյան, Ազգային երաժշտություն, «Սիոն» (Երուսաղեմ), 1867, № 9, էջ 147. և մեր հոդվածը՝ Հիմնական խաղերի միակցությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», 1969, № 9:

41 Հմմտ. մեր աշխատությունը՝ «Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ», Երևան, 1973, էջ 14—15:

42 Երկուսն ևս մի տուփի մեջ: Մատենադարան, ձեռ. № 9838. մեղ հետաքրքրող մասերն ու էջերը՝ 1193 թվականից, ըստ հիշատակարանի: «Ի թուականութեան Ռեթ (=1193) զրեցաւ, երգարանս այս, զկնի զԻ-ից անցնելոց ամաց աման քաղաքին սրբոյ Երուսաղէմի» (ձեռ. № 9838, էջ 249ա): Ի դեպ պիտի ասել, որ խաղավոր սույն հնագույն ձեռագրի Երուսաղեմում գազափարված լինելու հանգամանքն ու մի շարք այլ փաստեր՝ քաղաքի հայ վանական գաղութի կատարած երաժշտա-մշակութային աշխատանքը մեր աչքին կամաց-կամաց բարձրացնում են հատուկ հետազոտության արժանի ինքնուրույն ու նշանակալի երևույթի աստիճանին, ինչպես հայ երգարվեստի, այնպես էլ ընդհանրապես արևելյան-քրիստոնեական արվեստի շափանիչերով: Գաղութիս՝ հայ երգաստեղծությանը մատուցած կարևորագույն ծառայություններից մեկը պիտի տեսնել, հենց խաղաղրության դարգացմանը բերած նպաստի մեջ: Արևելյան-քրիստոնեական արվեստի աստարեզում այն՝ ըստ բոլոր տվյալների, մասնակցել է ութ-ձայնի տեսութեանը վերաբերող մտքերի խմորմանը: XIV դ. ընդօրինակված բյուզանդական մի զրշազրի տվյալներով ութ-ձայնի համակարգի ստեղծողն է համարվում հույն-բանաստեղծ-երաժիշտ, Երուսաղեմում գործած Հովհան Գամասկացին (VIII դ.): Հետո պարզվեց, սակայն, որ Գամասկացին իրականում կարող էր լինել ութ-ձայնի տեսության VIII դ. ընդունված պաշտոնական նոր խմբագրության հեղինակը, իսկ ութ ձայնեղանակների դրությունն ինքը գալիս է շատ ավելի վաղ ժամանակներից: Բայց այս կապակցությամբ միջազգային երաժշտագիտության մեջ առ այսօր խոսվում է լոկ ութ-ձայնի ասորական համակարգի մասին (անշուշտ ուրիշ փաստերի և

կի նշանների միակցությունը «Ա» և «Բ» ցուցակներին վերաբերող խազերի հետ միահամուռ գործածելու փորձը հավաստելու առումով: Ինչ վերաբերում է Շարակնոցի մասերին, ապա դրանց մեջ առանց դժվարության տարբերվում են լոկ «Բ» և վրամ սոսկ «Գ» տախտակներին հասուկ առանձին նշաններ՝ մխրճված «Ա» տախտակի խազագրերի ընդհանուր զանգվածում<sup>43</sup>: Նշանակում է՝ «Ա» տախտակում ամփոփված խազագրերի միակցությունը գործնականում իրոք արմատավորվել էր մինչև XII դարը, մինչ դրա հնտնախորքի վրա առանձին մյուս նշանները սկսել էին մուծվել XII դարում<sup>44</sup>:

Կարևոր է նշել, որ XII դարին վերաբերող Շարակնոցի մասերը Մատենադարանի № 9838 ձեռագրում երաժշտա-հնագրական (նեղ) առումով ևս հանդիսանում են խազավոր բոլորգրի մեղ հասած հնագույն օրինակը: Առավել ուշագրավ պարագան, սովյալ դեպքում, այն է, սակայն, որ հիշյալ շարակնոցի մասերում գրական բնագրերը գաղափարված են կրճատ գրությամբ: Հազիվ թե ժամանակին հնարավոր համարած լինեին՝ բոլորգրով իրացված առաջին Շարակնոցը կրճատ գրությամբ ընդօրինակել, որտեղից և պարզ է, որ մինչև XII դարը արդեն մշակվել էին խազագրերը ինչպես երկաթագրի, այնպես էլ բոլորգրի հետ զուգորդելու ավանդույթները: Ասենք, քննարկվող Շարակնոցում արտացոլված երաժշտա-հնագրական ավանդույթների հնություն մասին պիտի դատել նաև խազագրերի՝ կարմիր թանաքով զծագրված լինելու հանդամանքից:

Համեմատության համար բերենք թե՛ երկաթագրի և թե՛ բոլորգրի հետ զուգորդված խազավորումների հետևյալ օրինակները (տե՛ս էջ 85, 86 և 87):

Երևքն էլ XII դարի փաստաթղթեր են, որոնք մի անգամ ևս զայիս են ապացուցելու, թե ժամանակաշին ազգակը ամենեին միակը չէ, որ պիտի հաշվի առնվի նման դեպքերում: Առաջինը խազագրված հին պատարագամատուցի ֆերթերից է: Նրա վրա ընդօրինակված է ներսես Շնորհալու ստեղծագործություններից մեկը «Ամէն. Հայր երկնաւոր», որ խորագրում ունի հեղինակային պատկանելությունը ցուցանող նշում: Թերթը մեղ է հասել որպես ավելի ուշ ստեղծված դրչագրի մագաղափյա պահպանակ<sup>45</sup>: Երբք ընդօրինակված է երկաթագրով, և վերջինիս հետ զուգորդված մեղեդիական նշաններն էլ՝ համապատասխան կերպով, ներկայացնում են երկարավուն-մեծատառ խազագրության մի տիպ: Երկրորդ օրինակը XII դարի վերոհիշյալ Շարակնոցից մի էջ է<sup>46</sup>: Նրանում երաժշտանշանները զուգորդված են բոլորգրի հետ, ու ճիշտ դրա շնորհիվ էլ՝ իրենք ևս հանդիսանում են խազագրի բոլորագիծ-փոր-

Նյութերի անմատչելիության պատճառով, տե՛ս G. Reese, Music in the Middle Ages, New-York, 1940, p. 71—75): Մինչդեռ, շատ խոսու են մի փաստ է այն, որ հայոց Սաղմոսարանը տակավին V դարակերպում բաժանված է եղել ութ կանոնների ու երգվել ըստ այդմ (ի տարբերություն թե՛ հունականի, և թե՛ ասորականի)՝ և որ ութ կանոնների այդ գրությանը հույներն ու ասորիները մոտիկից ծանոթացած պետք է լինեին նրուսազեմում:

<sup>43</sup> Այդպիսի նշաններից են, օրինակ, «լերկ»-ը՝ «Բ» տախտակից, «ծանրատրոպ»-ը՝ «Գ» տախտակից և այլն:

<sup>44</sup> Գծագրաձևերի հարթության վրա որոշ տարբերություններ կարելի է գտնել առաջ բերված «Ա» տախտակում և քննարկվող շարակնոցի էջերում տեղադրված խազանշանների մեջ: Բայց դրանք դյուրավ բացատրվում են, երբ մտաբերում ենք մեր շարակնոցի ստեղծման հեռավոր վայրը (Երուսազեմ):

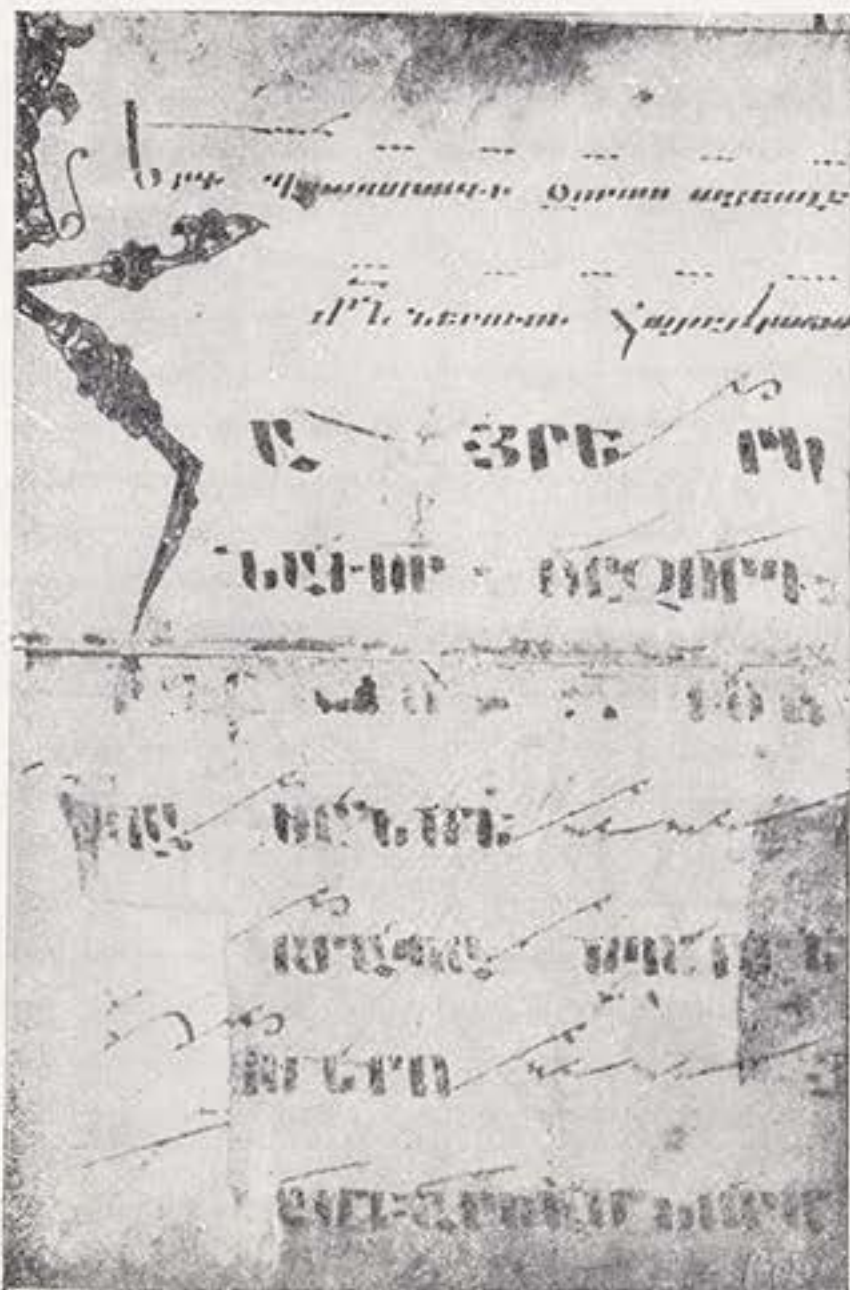
<sup>45</sup> Մատենադարան, ձեռ. № 8620:

<sup>46</sup> Մատենադարան, ձեռ. № 9838, էջ 24ր:



բառառ ափսյր: Այն՝ ավելի ևս հասակված շրջագծերով ու նաև տողի վրա տեղադրված նշանների միացյալ գրությունը՝ հանդես է գալիս երրորդ օրինակում, որ նույն ձևագրում պահպանված հնագույն մանրուսման էջերից մեկն է<sup>47</sup>:

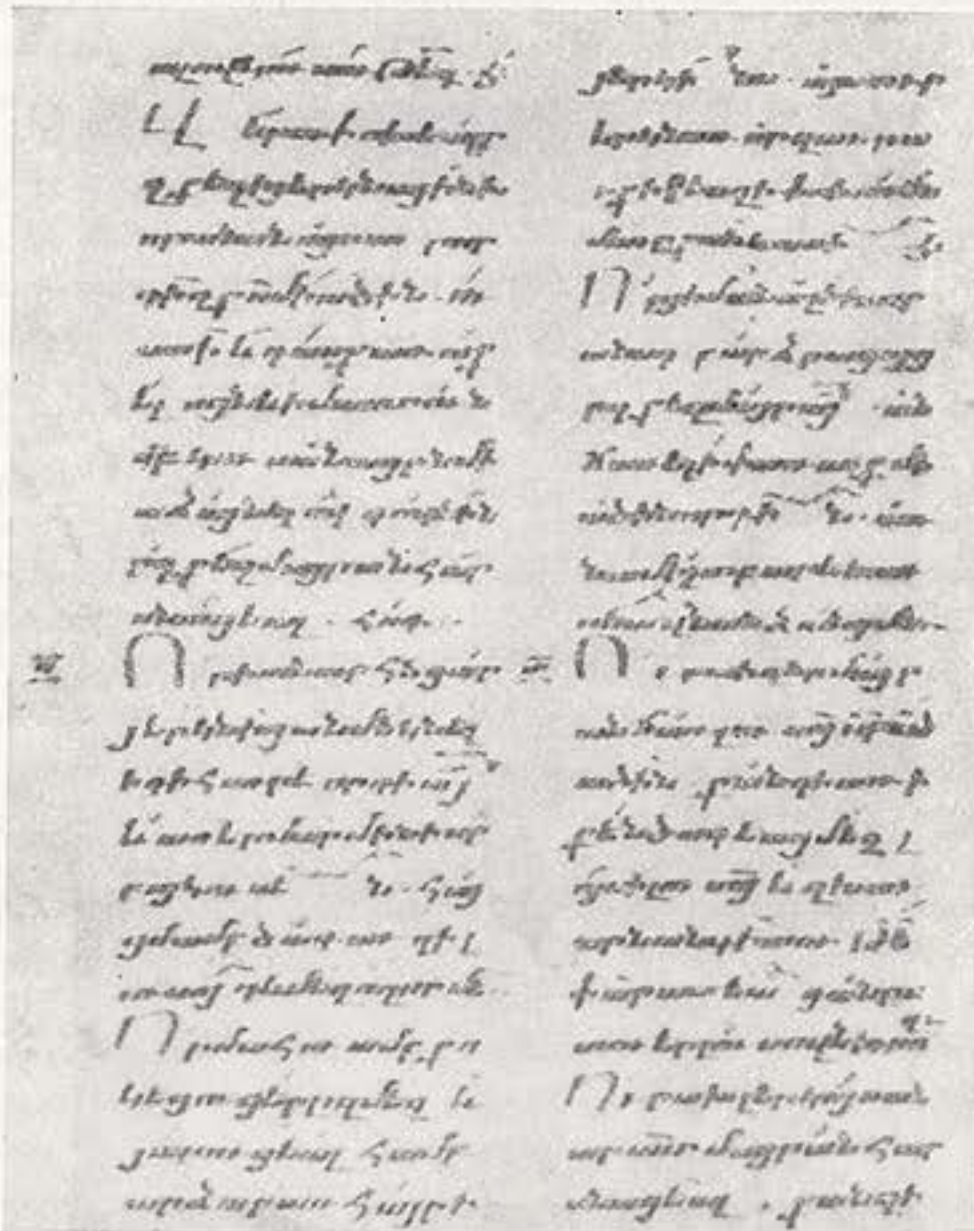
Խաղաղրության զարգացման առաջին շրջափուլին վերաբերող նյութերը, ներառյալ նաև այստեղ առաջին անգամ շրջանառության մեջ դրվածները, ընդ-



հանրապես առած, սակավ են: Եվ հայ երաժշտական միջնադարադիտության առաջնահերթ խնդիրներից է դրանք բառ ամենայնի լրացնելը: Անկախ դրանից, ևղած նյութերն ընդհանուր առմամբ ընդգրկում են խաղաղրության երեք հիմնական հատվածները, և հնարավորություն են տալիս ըմբռնելու խաղանշանների միակցության, որպես համակարգի էությունը: Առանց մանկու մանրամասնությանց մեջ, հիշեցնենք միայն, որ մեր դիտումների համաձայն՝ այդ համակարգը գտնվում է միջազգային գիտության մեջ «կոչզլինյան» անվանված երաժշտական գրության ընդհանուր հունի մեջ, որի գոյացման գլխավոր պայ-

<sup>47</sup> Նույն տեղում, էջ 248ր:

մանր եղել է ստեղծագործական ու կատարողական արվեստների անտարան-  
ջատ դարգացումը: Նույնն է եղել պարագան բյուզանդական իրականության  
շրջաններում ևս, անգամ մինչև XII դարի վերջերը: Բայց՝ մինչ ավելի ուշ  
բյուզանդացիները անցել են գրության «ձայնամիջոցային» կոչված տիպին,



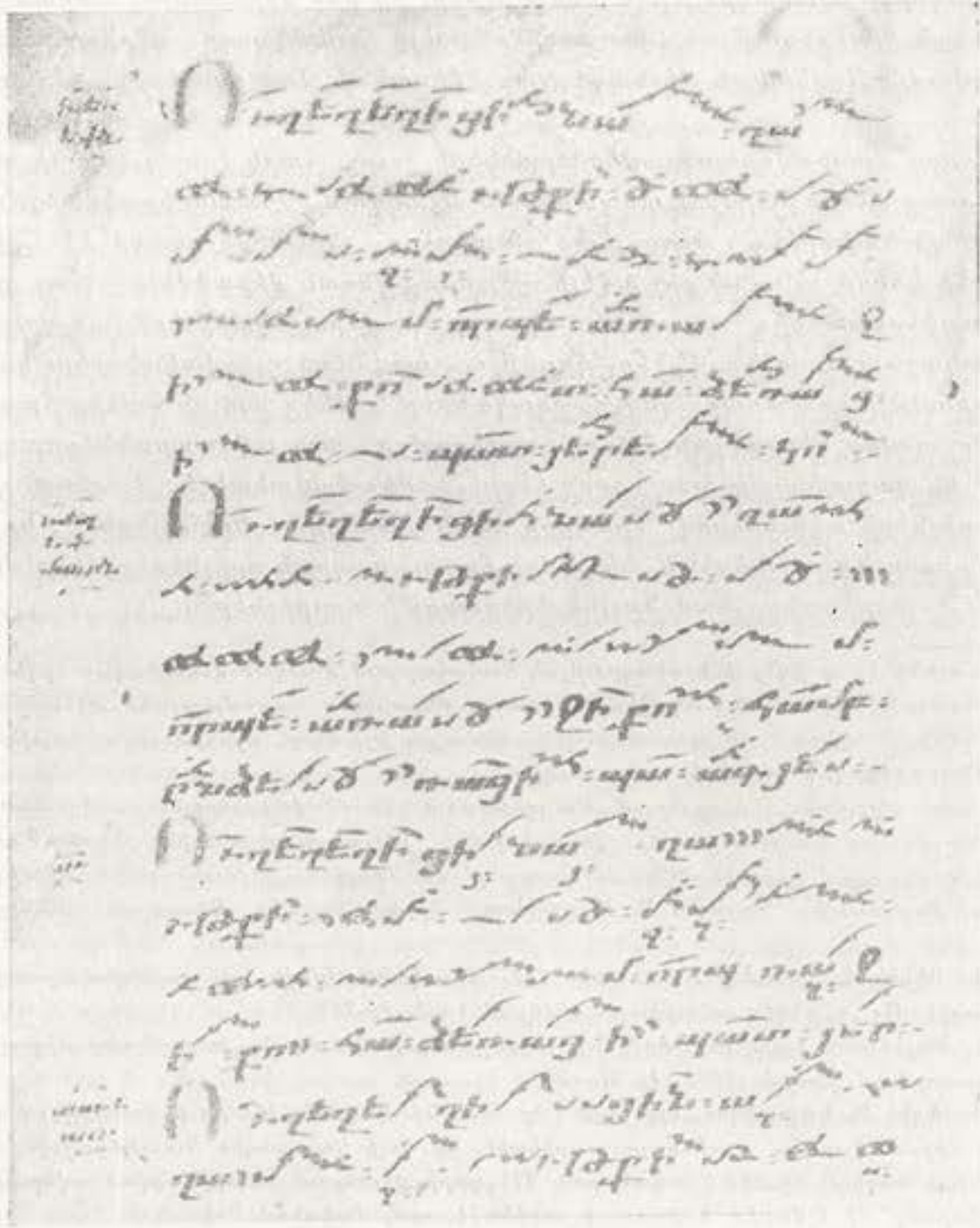
մեր նախնիները սկզբունքորեն պահպանել են երգիչ-կատարողներից ստեղծա-  
գործական նշանակալի ունակություններ պահանջող «կոչվիճյան» տիպը ու  
ավելի ևս կատարելագործել նրա սկզբունքները<sup>48</sup>

2

Զարգացած սովատատիրության պատմաշրջանին վերաբերող խազագրված  
բազմաթիվ ձեռագրերի ուշադիր քննությունն ժամանակ նշմարվում է, և բնորոշ  
մի շարք հիշատակարաններ էլ, իրենց հերթին, հուշում են, որ մեր միջնադար-  
յան երգարանների աեսակները այս կամ այն չափով տարբեր խմբագրությու-  
ն

<sup>48</sup> Ավելի մանրամասն՝ տե՛ս մեր հոդվածը. Հիմնական դրույթներ խազագրության արվես-  
տի վերաբերյալ, «Բանբեր Մասենադարանի», № 10, 1971 թ.:

ներ են ունեցել՝ կանոնացված ստեղծագործությունների փնջպես երաժշտական գրություն, այնպես և արտաքին տվյալներով միասեռակ հաստատագրված կտորների կատարման տեսակետներով: Ոչ միայն ըստ տարրեր հիսնամյակների և հարյուրամյակների, այլև ըստ տարրեր և հաճախ իրարից հեռու ընկած



վայրերի, ըստ այդ վայրերում գործող գրչական-մշակութային տարրեր կենտրոնների, և անդամ ըստ խաղաղորդող տարրեր երաժիշտների: Որով նույնիսկ կանոնական ժողովածուներում իրենց արտացոլումն են դրել, թե՛ հայկական մասնագիտացված երգիչությունը տեղական ավանդույթները, և թե՛ հեղինակավոր երաժշտագետների անհատական հակումները: Համապատասխան դիտումների հարուստ աեսողաշտ են ներկայացնում, նախ այն երևույթները, փաստերն ու նշույթները, որոնք վերաբերում են Կիլիկիայի մեր մշակութային

կենտրոններին, որոնք գտնվում էին հայ մասնագիտացված երգարվեստի և խաղաղությունից զարգացման մայրուղու վրա:

Նշանակալի դարգացում է ապրում թվերգի երաժշտական քաղաղրիչը: Հանդես են գալիս տրոհություն նշաններին համապատասխանող, մանավանդ, սկսելու և վերջացնելու մեղեդիական տիպական դարձվածքների ընդլայնված ու զարդոտրուն տարբերակները: Համապատասխանաբար կատարելագործվում է նաև թվերգի նշանագրության համակարգը, իր մեջ ներառնելով անգամ մեղեդիական երգեցողության խաղաղներ<sup>49</sup>: Այդ համակարգը ներթափանցելով կիրառվում է հայկական միջնադարյան ծիսական մատյաններից մի քանիսում<sup>50</sup>:

Խոսքը մասնավորելով ավետարանների շուրջ, հարկ է նշել, որ Կիլիկիայում դրանց գաղափարման ասպարեզում մշակվում է տարբերակված մոտեցում դեպի նախօրինակ ծառայելիք գրչագրերը, նույնիսկ սկսած XI հարյուրամյակի կեսերից<sup>51</sup>: Իսկ քիչ ավելի ուշ, երբ Սկևռան վերածվելով «հայ գրչության արվեստանոցի»<sup>52</sup>, դաստիարակում է մի ամբողջ շարք վրթված գրիչներ, վաստակաշատ մատենագիրներ, գրչության արվեստի «լեզվական-քերականական տեսությունը» առաջ մղող դիտնականներ<sup>53</sup>, մեկը մյուսի ետևից հրապարակ են գալիս գիտության համար արժեքավոր այն ավետարանները, որոնք ծանոթ են գաղափարող-խաղաղող (երբեմն միաժամանակ և ծաղկող) վարպետ գրիչների անուններով: Գրանցից են՝ Կոստանդին Ուռհայեցին<sup>54</sup>, Կոզեոներ<sup>55</sup>, Գրիգոր Մուրղանեցին<sup>56</sup>, Կիլիկյան ճարտարագույն գրիչներից մեկը՝ Ստեփանոս Գոյներեցանցը կամ Գոյներեցանցը<sup>57</sup> և ուրիշներ<sup>58</sup>:

49 Հայտնի է, որ թվերգի նշանագրության համակարգում մուծված մեղեդիական երգեցողության խաղաղները նկատելի է առկալին Կոմիտասը: Քննարկվող պատմաչրջանի ավետարաններում երբեմն հանդիպում են անգամ ձայնեզանակային նշաններ, որոնք «օրվա ձայն» հետ կապված արարողական կարգն են ցույց տալիս:

50 Մասնավորապես՝ ճաշոցներում, մաշտոցներում, հայամալուրքներում:

51 Գա վկայող փաստերից մեկը վերաբերում է XII դարի սկզբներին: Նկատի ունենք 1113-ին Գրազարկում ընդօրինակված Ավետարանը՝ «ի ստոյգ և յլրջնաթր գաղափարէ սրբոյն Սահակայ թարգմանչի»: Գաբելին Ա. կարողիկոս, Յիշատակարանք Չեռագրաց, Անթիլիաս, 1951, էջ 321:

52 Ն. Ակիենեան, Սկևռայի ավետարանը 1197 թուականին լվովի հայ արքեպիսկոպոսարանի գրադարանին մեջ, «Հանդես ամսօրեայ», 1930, № 1—2, էջ 112:

53 Լ. Խաչեռյան, Գրչության արվեստի լեզվական-քերականական տեսությունը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1962, էջ 57—58:

54 Գաբելին Ա. կարողիկոս, նշվ. աշխ., էջ 377 (Եղևիտյում 1161-ին ընդօրինակված ավետարանի հիշատակարանը՝ «յամենայաւ արինակէ, որ կոչի Կոստանդին Ուռհայեցոյ»):

55 Նույն տեղում, էջ 664 (հավանաբար XII դարի վերջերում ընդօրինակված ավետարանի հիշատակարանը՝ «ի ճշմարիտ և փառաւոր արինակէ, որոյ մականուն Կոզեան»):

56 Նույն տեղում, էջ 801 (Խարրերգի շրջանում 1219-ին ընդօրինակված ավետարանի հիշատակարանը՝ «ի փառաւոր արինակէ, որոյ Մուրղանեցի կոչիցի (Տ!)»):

57 Տե՛ս Լ. Խաչիկյան, ԺԳ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Երևան, 1950, էջ 169 (Երուսաղեմում, 1321-ին ընդօրինակված ավետարանի պերճախոս հիշատակարանը. «Արդ, թէպէտ և անարհեստ էի գրչութեանս, փանարի և անյարմար, այլ հանդիպեալ լաւ և ընտիր արինակի, որ գրած էր Ստեփաննոս Գոյներեցանց, այն որ լի էր և պատարուն յարհեստ գրչութեան և ընդ բնաւ հաշակեալ, նաև բանիւ կատարեալ և հոգով լցեալ, որպէս ահա յայտնի է իմաստնոց և ստոյգ գիտողաց, զի լի և կատարեալ էր արուեստի՝ ի բանս, ի բառս, ի լծորդս, և ի բացատս, և ի տրոհմունս առողանութեանց»):

58 Պատահում է, որ սովյալ Ավետարանի հիշատակարանում հավաստվում է նախօրինակի «փառաւոր», կամ «հաշակաւոր» և կամ «ամենալաւ» լինելը, առանց գրչի անունը տալու: Հմմտ.՝

Նրանց գաղափարած ձեռագրերը ուրույն խմբագրություններ են ներկայացրել՝ հատկապես թվերգի նշանների տեղաբաշխման առումով: Դա երևում է թե տարբեր անվանակոչություններ ունեցող և կամ առհասարակ տարբեր գրչակենտրոններում գաղափարված ավետարանների համեմատությունից (ավետարաններ, որոնք թվերգի նշանների տեղաբաշխման մակարդակի վրա հաճախ խոտորվում են իրարից), և թե իրենց՝ գրիչների թողած գիպուկ վկայություններից:

Վանական գրիչը, օրինակ, Հոռոմում 1240 թվականին գաղափարած Ավետարանի հիշատակարանում, շոշափելով թվերգի նշանների օգնությամբ իր կատարած խաղաղորումը<sup>59</sup>, այն բնորոշում է «արտասանեմ» խոսքով (ճիշտ ա. ճիշտ էջքօրօ խմաստով) և նշում հետևյալը. «Արգ ևս ըստ խմամ կարողութեան արտասանեցի զսա որչափ կարացի, և դու ընկալ զսա, ով մարդ ստուծոյ և պատուական եղբայր, և գեղկելիս յիշեա ի տէր»<sup>60</sup>:

Ավելի լայն հայացքով ընդգրկելով կիրիկյան ավանդույթներին մասնավոր և կամ կիրիկիայում հրատարակված ուշագրավ ավետարանները, շի կարելի չնշել «ութ ներարիչների» ավետարանը<sup>61</sup>, Ակներում 1329-ին գաղափարվածը, որն «ուղղել» է ոչ այլ որ, քան Գևորգ Ավետացին (կամ Լամբրոնացին)<sup>62</sup>, վերջապես՝ Մմբատ Գունդատապլի Ավետարանը<sup>63</sup> և այլն<sup>64</sup>: Վերջինս մեզ համար կարևոր է երկու առումով: Նրանում թվերգի նշանների կիրառմանը սեփական մտածեցում է հանդես բերել ինքը սպարապետը, իր աշխատանքը նույնիսկ էապես հակադրելով նախապես գրչի կատարածին<sup>65</sup>: Բացի դրանից, սպարապետը քիտակից վերաբերմունքով կիրառում է հայ հին քերականություններում

1. Խաղիկյան, նշվ. աշխ., էջ 73, 80 և այլուր: Այլ դեպքերում՝ նախօրինակ ձեռագիրը (և նույնիսկ՝ նրանից սերված գրչագրերի ողջ խումբը) կոչվում է ըստ գրչության վայրի, ինչպես օրինակ՝ Սասունցի ավետարանները (Վ. Սրվանձունեաց, Քորոս Աղբար Հայաստանի ճամբորդ, մասն. Բ, Կ. Պոլիս, 1884, էջ 308) և այլն:

<sup>59</sup> Դրա առանձնահատկություններից է՝ «պարոյկ»-ի կամ «հարցուկ»-ի փոխարեն դուռն ուրեր «ձայնգարձ» գործածելը:

<sup>60</sup> Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 218, էջ 266ա: Ի դեպ, գրչի «ես»-ի, նրա «կարողության» և «հայեցակետի» այսօրինակ արժեքավորումը հազվագեպ էրևում չէ, ինչպես կհամոզվենք տակավին, ու ավելի հաճախ է հանդիպում ոչ-կանոնական գրվածքներում: Ողբերգության Մատյանի բնօրինակոչներից մեկը, օրինակ, ԻԶ բանի երկրորդ հատվածի ստորին լուսանցքում նշել է. «Ձշեշտերն յաղագս եղանակի եզի՝ որ ոտն շափն ուղորդ զայ և ի գոյնն՝ զի լալիք է» (գրչագիր նարեկ օրինակված Ղրիմում 1417 թ., էջ 71ա, տես Մատենադարան, մանրածագավեն № 447):

<sup>61</sup> Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 7651 (ստացող՝ Օշին թագավոր):

<sup>62</sup> ԺՎ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 219:

<sup>63</sup> Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 7644:

<sup>64</sup> Կիրիկյան հիշարժան մի բանի այլ ավետարանների մասին (այդ թվում՝ Հովհաննես Արքանդոր գաղափարածների, նաև վերոհիշյալ Սկևայի և այլն) տե՛ս Ղ. Ալիշան, Սիսուան և Լևոն Մեծագործ, Վենետիկ, 1885, էջ 83, 146, 235, 298:

<sup>65</sup> Սպարապետը թվերգի նշանները գծագրել է կարմիր թանաքով ու ձեռագրի 124ա էջում թողել հետևյալ շահեկան հիշատակագրությունը. «Ձմեղաոր հողքս Սըմբատ՝ որ ստացայ զստուածախատս աւետա[րա]նրա և ոտոգեցի ըզսա քերթութեան արհեստին տասն ոտոգանութեամբն, յիշեշտիք բարի յիշմամբ ի Քրիստոս՝ ով որդիք մակացութեան և ձնուեղ սրբոյն Սիոնի: Եւ թէ ի կարդալն սորա հետ կարմիր նշանացն երթայր և տանիք զեղանակ կարդալոյն, լաւ տանեք բայց դժվարագոյն է, վասն զի մոռացել են աղգս ի վաղուց հետէ և ստարացեալք ի հմ[ա]լութենէ սորինս»:

բացատրվող առողջանական բույր նշանները, ու պնդում, որ ի՛ր արածն է ճիշտը<sup>66</sup>:

Շարականերգության բնագավառում աչքի բնկնող նորությունը եղել է՝ դարձվածք, զարտուղի, ծանր ու ստեղի տիպի եղանակների ստեղծումն ու կատարումը, որ շփման եզրեր է ունեցել X դարից ծաղկած տաղային արվեստի հետ: Եվ այդ հիման վրա էլ՝ շարականի խաղաղությունը օրգանապես հարբստանում է գանձարաններին և մանրուսումներին հատուկ առանձին նշաններով, նշանախմբերով, այլև հյուսվածքի ձևերով: Շարակնոցի լամբագրման՝ տակավին VII—VIII դարերում սկսված գործը<sup>67</sup>, այժմ բնդրկելով տաղաչափական և խաղաղատական ավելի մանրակրկիտ աշխատանքներ, ֆեակոխում է ծավալման ամենավճռակալն փուլերից մեկը:

XII դարավերջին վերաբերող և մեր Մատենադարանի վերը հիշված № 9838 ձեռագրում ամփոփված Շարակնոցից հետո, Ստում XIII դ. առաջին տասնամյակներում հրատարակվում է խաղավոր Շարակնոցի ամենահեղինակավոր խմբագրություններից մեկը՝ «Խըլու», «Խըլու պապու», «Սըսոյ», «Ստուբուն», «Խըլկեցի» և կամ ու առավելապես «Ելկցի» կոչվածը՝ Գրիգոր Խուլ նշանավոր երաժշտապետի աշխատասիրությամբ<sup>68</sup>: Ըստ բույր տվյալների, նույն հարյուրամյակի կեսերին, և հատկապես Հոսմկլայում է ստեղծվում շարակնո-

66 Հայ երաժշտական միջնադարագիտության համար կարևոր է որոնել և գտնել ուրիշ ավեստարաններ ևս, որոնք առողջանված լինեն Սմբատ Գունդստապլի ձեռագրում կիրառված սկզբունքով: Բայց լուկ վերջինիս գոյությունն իսկ խոստում է այն մասին, որ Փարիզում 1914-ին կոմիտասի կարգացած վերոհիշյալ դասախոսությունը, որ խոսվում է հայ հին բերականություններում առաջ բերվող առողջանության տաս խաղաղների մասին, սոսկ տեսական նշանակություն չէ, որ ունեցել է և ունի, ինչպես կարծեցին ոմանք: Ձեռագրի 189բ էջում դարձյալ շեշտում է սպարապետը. «Ոռոգողիս տէր ողորմեա»: Հետո՝ «Հալածեցա բերականա ուղղել ըզսա»: Եվ նշելով, «որ արվեստին հմուտ է... նա ճանաչել այն կարենա», էջի ստորին լուսանցքում մի անգամ ևս գծագրում է առողջանության տասը նշանները: Ընդհանրապես սույն (№ 7644) ձեռագրի մասին տես նաև՝ Ա. Գալստյան, Սմբատ Սպարապետ, Երևան, 1961, էջ 89—92:

67 Հմմտ.՝ Բարսեղ Եփեսացի և մասնագիտացված երգաստեղծության ծաղկումը Հայաստանում VII դարում, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1973, № 1: Եվ՝ Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտներ և հարություն ավագ օրհնությունները, «Էջմիածին», 1973, № 2:

68 Սակցի այս նշանավոր գիտնական-երաժշտի, խաղաղետի, տեսարանի, երգչի և ուսուցչի անձի ու գործունեության ժամանակաշրջանին վերաբերող շփոթեցնող տարբեր կարծիքներ ևն հայտնվել անցյալում, նույնիսկ վաստակաշատ հայագետներ Ղ. Ալիշանի, Հ. Տաշյանի, Հ. Անառյանի աշխատություններում, որոնք հնարավոր է լինում ճշտել այսօր: Գրիգոր Խուլը իրոք ժամանակակից է ևս (Մեծն): Շարակնոցի նրա ստեղծած խմբագրությունը նախօրինակ է ծառայել ոչ միայն Գևորգ Սկևոացու, այլև գրիչների մի քանի սերունդների համար, բնդհույ մինչև XVIII դարը: Ըստ ավանդության, «Խուլ» է կոչվել այն պատճառով, որ «մոմով խցանել» է ականջները, երաժշտության աշխարհիկ-նորաձևային այլազան արտահայտություններից շղայթակղվելու համար, որով փաստորեն մեծարվում է որպես հայ հոգևոր երգաստեղծության մեղեդիական ազգային-ավանդական մարքուխմության պաշտպաններից մեկը: «Ելկցի» նախօրինակից գաղափարված, գիտությունը հայտնի հնագույն շարակնոցը՝ Վիեննայի Մխիթարյանների հայերեն ձեռագրերի ընտիր հավաքածոյի № 145 գրչագիրն է՝ 1269 թվականից (Հմմտ.՝ Ղ. Ալիշան, Միսուան... էջ 517, Հ. Տաշյան, Ցուցակ... էջ 446—447 և Հ. Անառյան, Հայոց անձնանունների բառարան):

ցի «Կոստընկցի» խմբագրությունը<sup>69</sup>: Մինչ դարավերջին Գևորգ Սկևռացի գիտնական և բանաստեղծ-երաժիշտ վարդապետը հատուկ զբաղվելով «Խլկցի» շարակնոցով, գործնականում մշակում է, մասնավորապես, առողանության շեշտանշանների երաժշտական-երգային կիրառման ակզրոնքները, ու դրանով մի նոր մակարդակի բարձրացնում երգարանների խաղավորման արվեստն առհասարակ<sup>70</sup>:

Եվ իրոք, հեղաշրջման այս փուլն է, որ իր կարևոր գծերի մեջ արտացոլված ենք տեսնում հիմնախազերի վերոհիշյալ «Բ» տախտակ-ցուցակում<sup>71</sup>: Ու գլխավորապես այս բուլտրից հետո է, որ XIV դարի առաջին երկու երեք տասնամյակներում, շարակնոցի կիրիկյան խմբագրությունն ստանում է իր դասական կերպարանքը: Այդ խմբի գրչագրերից անհրաժեշտ է հիշատակել թեկուշ մեր Մատենադարանի № 1576 շարակնոցը<sup>72</sup>, և դրսում պահվող ձեռագրերից՝ Օշին թագավորի նշանավոր ազոթամատոյցը, որը մի տուփի մեջ ներփակում է Սաղմոսը, Շարակնոցը, Ժամագիրքը, Մանրուսումն ու Տոնացույցը, և որը գաղափարված է արքունի ավագերեց, հռչակված երաժշտապետ Թորոս Թափրոնցի մասնակցությամբ<sup>73</sup>:

Կիրիկիայում կանոսիս էր սկսվել նաև «մանրուսուման եղանակների» արվեստը: Ըստ Կոմիտասի՝ XI դարի երկրորդ կեսին<sup>74</sup>: Հաջորդ հարյուրամյակի կեսերին այնպիսի ծավալ է ստանում այդ, որ ներսես Շնորհալին արիացուններից պահանջում է «զմանր ուսմունս ձայնաւորացն սաշտել յեկեղեցիս, և ապա գալ ի ձեռնագրութիւն քահանայութեան»<sup>75</sup>: Եվ, փնչպես նշեցինք, հավանաբար հենց ինքն էլ կազմում է գլխավորապես մանրուսուման գրքերում կիրառվող «արուեստատր» կոչված խաղանշանների «Գ» տախտակ-ցուցակը: XII դարավերջից մեզ հասնում են ճոխ խաղաղրված ու թվագրված մանրուսուման գրքի (կամ խաղգրքի) վերոհիշյալ մի քանի էջերը: Իսկ սկսած XIII դարից հանդիպում ենք մանրուսուման՝ ոչ միայն հայտնի գրչակենտրոններում գաղափարված ու թվագրված քնարի մատյանների (ինչպիսիք են, օրինակ, Սկևռացի ձեռագիրը<sup>76</sup>, Սաի ձեռագիրը<sup>77</sup>), այլև մի ամբողջ շարք ուրույն խմբագրությունների, որոնք հայտնի են ժամանակին ճանաչված, հեղինակավոր երաժշտապետների

69 Նկատի ունենք Ձմմառի վանքի № 58 գրչագիր Շարակնոցը, 1289 թվականից, ընդօրինակված Հոսովյայում: Գլխավոր հիշատակարանի կարևորագույն ցուցմունքով՝ «գրեցաւ սա ի լաւ և ի ստոյգ արիւնակէ որ կոչի Կոստընկցի» (տե՛ս Մ. վրդ. Քելիչեան, Յուցակ Հայերեն Ձեռագրաց Ձմմառի վանքի Մատենադարանին, Ա, Վիեննա, 1964, էջ 91—93):

70 Հիմնական խազերի միակցությունը, «Բանրեր Մատենադարանի», 1969, № 9, էջ 109—110:

71 Նույն տեղում, էջ 110—111:

72 Գրազարկ, 1328 թ.:

73 Գրազարկ, 1319 թ.: Անհրաժեշտ է գիտակցել, թե նաև մանրանկարչական բացառիկ արժեք ունեցող այս ձեռագիրը, որը մինչև այժմ էլ պահվում է Հալեպի Ս. Քառասնից եկեղեցում, և որը տակավին 1933-ին Բաբկեն Ա կաթողիկոսը տեսել էր «չառ ողբալի» վիճակում (Արտ. Սյուրմեյան, Նկարագիր Օշին թագավորի ձեռագիր ժամագրքին, Անթիլիաս, 1933, էջ է), կարող է շուտափույթ փրկության՝ գունավոր լուսատիպ հրատարակության միջոցով:

74 Կոմիտաս, Հոգվածներ ու ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 113:

75 Ներսես Շնորհալի, Թուղթ ընդհանրական, էջմիածին, 1865, էջ 79:

76 Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 759 (Սկևռա, 1278):

77 Բրիտանական թանգարանի հայկական գրչագրերից № 40-ը (Սիս, 1274) տե՛ս

Fr. Conybeare, A Catalogue of the Armenian manuscripts in the British Museum, London, 1913, p. 83—85.

անուններով. «Վաւորնցի»<sup>78</sup>, «Կոստանդի»<sup>79</sup>, «Առաքելցի»<sup>80</sup>, «Կարապետցի»<sup>81</sup>, առավել ընդհանուր կոչումով՝ «Սացի» և այլն: Վերջապես Կիլիկիայում (մասնավորապես Սսում) է ստեղծվել գիտությանը հայտնի հնագույն Գանձարանը, XIII դ. կեսերին, տակավին նոր կազմավորվող ներքին կառուցվածքով<sup>82</sup>, այնպես էլ նույն մատչանի շատ ավելի բյուրեղացած վիճակը ցուցանող հին խմբագրություններից մեկը (XIV դ. վերջերին)<sup>83</sup>:

Անհրաժեշտ է նշել, որ կիլիկյան գլխավորագույն գրչակենտրոնները միաժամանակ ձրգարվեստի ու խաղագրության տեսակետով ևս առանձին դպրոցներ են ներկայացրել: Որպես այդպիսիք, սակայն, բոլորը չէ, որ նրկար կյանք են ունեցել: Վերը տեսանք, որ Հոսմկյան, օրինակ, ըստ եղած տվյալների, նույնիսկ Շարակնոցի ուրույն խմբագրություն ստեղծեց: Բայց այն, դադարելով կաթողիկոսանիստ լինելուց, առաջնաբար կորցրեց նաև գրչակենտրոնի իր հմայքը: Սկեռան, որի շուրջ 150-ամյա գործունեության նկարագրին նույնպես ծանոթացանք վերը, հրո ճարակ դարձավ 1279—80 թվականներին, այլազգի հորդաների արշավանքների ընթացքում: Վաղուց հաստատված փաստ է, որ Արքակաղինը հանդիսացել է մանրուսման արվեստի ու գրքերի ամենահեղինակավոր կենտրոնը<sup>84</sup>: Եվ այն էլ գրեթե հիմնահաստակ կործանվեց 1266-ի մեծ երկրաշարժի հետևանքով<sup>85</sup>:

78 Սալտիկով-Շչեգրինի անվ. գրագրանի (Լինինգրոզ) հայկական ձեռագրերից № 4 (1331 թ.) հիշատակարանը (Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, մանրածագ. № 102). «Արք, գրեցաւ եղանակաւոր տառս որ կոչի մանրուսումն. ի լաւ և յընտիր արինակէ Վաւորնցի, որ յարմարեալ էին երաժշտապետքն Արքայկաղնոյ»...

79 ՔՊ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Երևան, 1950, էջ 88 («Գրեցաւ տետրակս այս... ի լաւ և յընտիր արինակէ Կոստանդէ»):

80 Տե՛ս և Խաչիկյան, ՔՅ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, մասն առաջին, Երևան, 1955, էջ 390 («Գրեցաւ խաղատարս... ի լաւ և յընտիր օրինակէ, որ կոչի Առաքելցի»)-տե՛ս նաև էջ 428 (Մանրուսմունք):

81 Նույն տեղում, էջ 130—131 («Արք, գրեցաւ եղանակաւոր տառս, որ կոչի Մանրուսումն... ի լաւ և յընտիր արինակէ Կարապետցոյ»):

82 Այսինքն՝ զանձերի և տաղերի առանձին խմբավորումով: Խոսքը Փարիզի Ազգային գրագրանի հայկական № 79 ձեռագրի մասին է: Տե՛ս Fr. Macler, Catalogue des manuscrits arméniens... de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1908, p. 36—37. Ձեռագրի մանրածագավիներ ունենք մեր Մատենադարանում: Նրա ուշագրավ հիշատակարանում (գրան մասամբ ծանոթանալու ենք ստորև), զանձերի միակցությունն է լուր, որ «Գանձարան» է կոչվում, և տաղերի խումբը՝ «Տաղարան»: Անտեղի շփոթից խուսափելու համար, սակայն, ընդհանրապես ասած, հիշյալ ժողովածուները տարբերելիս անհրաժեշտ է զեկավարվել նկատի առնելով նրանց ավելի ուշ ժամանակներում լրիվ բյուրեղացած կառուցվածքը: Ըստ այդմ՝ Գանձարանը մեզ ներկայանում է որպես ծիսական մատչան, «զանձ», «տաղ», «մեղեղի» ու «յորդարակ» կոչվող երգերով՝ դասավորված ըստ եկեղեցական տոների: Իսկ Տաղարանը՝ որպես արտակեղեցական գործածության գիրք՝ թե՛ հոգևոր, և թե՛ աշխարհիկ ստեղծագործություններ ներփակող ժողովածու-երգարան:

83 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 3503 (Սիս, 1394):

84 Հմմտ.՝ Ղ. Այվլյան, Միսուան, էջ 254: Ս. էֆրիկյան, Բնաշխարհիկ բառարան, Ա. Վենետիկ, 1902—1907, էջ 330: Զ. Ոսկյան, Կիլիկիայի վանքերը, Վիեննա, 1957, էջ 132: Լ. Խաչիկյան, ՔՅ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, մաս Ա, Երևան, 1955, էջ 53:

85 «Հաջորդ հիշատակագրությունները կուզան հաստատելու,—տեղեկացնում է Զ. Ոսկյանը,— որ Արքակաղինի վանքը կվերաշինվի և արդյունավոր գործունեություն կունենա» (Կիլիկիայի վանքերը, էջ 127): Եվ սակայն, կարող ենք ավելացնել (գեթ Երաժշտության շուրջ մասնավորելով խոսքը), որ Արքակաղինը այնպես էլ չկարողացավ վերահաստատել իր առաջատար դերը:



Նշված և մյուս վանքերի համեմատությամբ անվիճելի առավելությամբ է աչքի ընկնում Գրազարկը, և ոչ միայն արքայաճեխտ ու կաթողիկոսանիստ Սսին մոտիկ գտնվելու համար: Գրազարկը նաև երկար կյանք է ունեցել: «Ցայս վայր համառոտեալ չիշատակարանքդ՝ ցուցին մեզ զԳրազարկ շէն և բարգաւաճ՝ գրեաթէ ի սկզբանէ ժԲ դարու ցկէս ժԳ-ին. և այսու իսկ երկարութեամբ ժամանակի, որպէս և հնութեամբն, գուշակի առաւելութիւնն նորին քան զյոզունց կամ զբնաւից վանորէից Սիսուանայ» — իրավացիորեն հետեցնում է Ալիշանը<sup>86</sup>: Ու խաղաղոր ձեռագրերի համեմատությունը ևս ցույց է տալիս, որ տակավին XII դարից ծագած Գրազարկը, XIII հարյուրամյակի կեսերից ժառանգելով վերոհիշյալ վանքերի լավագույն ավանդույթներն էլ, մոտակա Սսի հետ միասին վեր է ածվում հայ երաժշտարվեստի կիլիկյան ողջ դպրոցի պատմա-մշակութային դիմանկարը հանդիսագրող մեծ կենտրոնի:

Ընդհանուր առմամբ գիտենք, որ բուն Հայաստանում ևս XII—XIV դարերում զգալի զարգացում են ապրում թե՛ երգչային կատարողական արվեստը, թե՛ երգաստեղծությունը, և թե՛ խաղաղությունը: Այդ մասին կարող ենք դատել մի շարք հանգամանքներից: Հայկական լեռնաշխարհում աննախադեպ բազմանում են արվեստի ու գրչության կենտրոնները, գծագրելով մի ընդարձակ սահման՝ Հաղբատից ու Սանահնից մինչև Մեծոփ, Գլաձորից ու Տաթևից մինչև Երզնկա: Հանդես են գալիս այնպիսի երաժիշտ-քանաստեղծներ, ինչպիսիք են՝ Հաղարծնի վանահայր՝ Խաչատուր Տարոնացին, «այր սուրբ և առաքինի և գիտութեամբ հռչակեալ՝ մանաւանդ երաժշտական արուեստի»<sup>87</sup>: Հավուց թառի հայր Եղյա մեծ վարդապետը, «այն, որ գեղեցիկ կարգաւորեաց զպաշտօն վանից իւրոց, որպէս թէ ամենեցունց ընդ մի բերան հնչել՝ եթէ բարձր և կամ ցած»<sup>88</sup>. Խոր վիրապի դպրոցի ուսուցչապետ Վարդան Արևելցին (Մեծն), որ, փնչպես հայտնի է, նշանակալի մասնակցութիւն է բերել շարական երգերի ստեղծման գործին<sup>89</sup>. Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը, որպես երաժիշտ-տեսաբան, շարականագիր ու նաև տաղասաց. վերջապես Գրիգոր Տաթևավացին, որն իր համալսարանում «ուսուցանէր զնախկին երգիչ վարդապետաց զերաժշտութիւնս քաղցալուր ձաջնի եղանակաւ»<sup>90</sup> և ուրիշներ: Նրանք բոլորն էլ քաջ տեղյակ են եղել հայ արվեստի շեշտակի վերընթացին Կիլիկիայում, իսկ մի քանիսը իրենց գործունեությամբ սերտորեն կապված են նաև Կիլիկիայի հետ:

Այս պատկերը միգուցե հնարավոր է քիչ ավելի մանրամասնել, հատկապես եթե դուրս գանք խաղաղության արվեստի զարգացման հետ կապված փաստերի ու երևույթների շրջանակից<sup>91</sup>: Եվ սակայն, միևնույն է, շուտով կրախմբենք այն փաստին, որ քաղաքական խիստ աննպաստ պայմաններն այս-

<sup>86</sup> «Սիսուան», էջ 236: .

<sup>87</sup> Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց, Երևան, 1961, էջ 211:

<sup>88</sup> Անդ, էջ 172:

<sup>89</sup> Շարակնոց, Կ. Պոլիս, 1815, էջ 5:

<sup>90</sup> Զեռագրական հատված, Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 7823, էջ 42—43 (տե՛ս է. Խաչիկյան, Գլաձորի համալսարանը և նրա սաների ավարտական ատենախոսությունները, Երևանի պետական համալսարանի գիտական աշխատություններ, հատ. XXIII, Երևան, 1946, էջ 428):

<sup>91</sup> Հմմտ. մեր ուսումնասիրությունը՝ Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1971, № 5, էջ 36—38:

տեղ, քննարկվող պատմաշրջանում, ակներևաբար խափանեցին արվեստի առաջխաղաց շարժումը: Կասեցրին այն, և կամ նոսրացրին այնպես, որ վերոհիշյալ մեծ տարածքների վրա երաժշտա-մշակութային լուր առանձին օազիսներ մնացին: Գեթ դրանց գործունեությունը տարբեր կողմերից լուսաբանող տվյալներն իսկ դեռևս բավարար չեն: Բայց հնարավորություն տալիս են շոշափելու մեր նյութի համար կարևորագույն այնպիսի հարցեր, ինչպիսիք են՝ տարբեր հաջորդականությամբ ծաղկած կենտրոններին հատուկ տեղական ավանդույթների հարցը, հայկական Կիլիկիայից եկող դրական ազդեցությունների հարցը, այլև Կիլիկյան ավանդույթները քննական մոտեցմամբ յուրացնելու հարցը:

Դժվար չէ մատնանշել ծիսական մեղ հետաքրքրող մատյանների նմուշներ, որոնք Հայաստանում են ստեղծվել և անդրադարձնում են կա՛մ տվյալ կենտրոնի քնդհանուր ավանդույթները, և կա՛մ զաղափարող գրչի՝ որպես կազմող խմբագրող մասնագետի անհատական մոտեցումը: Այսպես, 1329 թվականին զաղափարված մի ավետարանի ծաղկող, կազմող և գրիչ՝ Ավագ դպիրը, մատյանի հիշատակագրություններից մեկում հայտնում է, որ ձեռքի տակ ունեցել է Եսայի «մեծ վարդապետի» (իմա՝ Նշեցու) ընտիր օրինակը<sup>92</sup>:

Շարակնոցներից հիշատակելի է Սանահնում 1423-ին զաղափարվածը<sup>93</sup>: Նրա հիշատակարանում չկա՝ շարակնոցի որևէ հայտնի խմբագրություն որպես նախօրինակ բնդունելու մասին ակնարկ<sup>94</sup>: Դրա փոխարեն, Հովհաննես Անեցի Ոսկեփորիկ գրիչը գրվատական խոսքերով է մեծարում մատյանի ստացող Հովհաննես Սանահնեցուն, նրան անվանելով «երաժշտապետ»<sup>95</sup>: Իսկ պատվիրատու երաժշտապետն էլ, իր հերթին, «շնորհազարգ և ճարտար» է կոչում գրչին, կարծես պատճառաբանելով, թե ինչու կարող էր լիակատար վատահույթյամբ վերաբերվել նրան<sup>96</sup>: Գանձարան տխրի մատյաններից էլ, այստեղ քննարկվող հարցի առումով, ուշագրավ է Երզնկայում 1366 թվականին ստեղծվածը: Գրիչ Գրիգորիս քահանան հիշատակարանում ողջակի վկայում է՝ «գրեցի և կազմեցի քստ իմում կարի»<sup>97</sup>:

Բոլորովին դատ խնդիր է այս և նման մատյանների գրչության ու խաղավորման առարկայական մակարդակը<sup>98</sup>: Բայց որ կրկնցողական տեղական

92 ՓՊ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Նշվ. հրտ., էջ 218 («գառրբ աւետարանս ցանկազրեցի մեծ սիրով ի յընդիր օրինակէ մեծ վարդապետին Եսայիս»):

93 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 1587:

94 Թեպետ դա չի նշանակում, որ Գրիչը բնդհանրապես օգտված պիտի չլիներ իրեն ծանոթ ու մատչելի գրչագրերից:

95 ՏԵ՛ս ժՆ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Ա, էջ 302 («Գրեցաւ եղանակաւոր տառս... ի խնդրոյ Հոգելից և շնորհաց աւթարանի՝ աշակերտի քաջ բարունոց Ղազարու ե Հրզնազգեաց հարազատի իւրոյ Յովաննու երաժշտապետի»):

96 Նույն տեղում, էջ 303 («Արդ, ես յետինս ի ծնունդս եկեղեցոյ... ի մանկութենէ սնեալ և վարժեալ ի գրան սուրբ Աստուածածնիս Սանահնոյ, յաղագս յիշատակի Հոգոյ իմոյ ի հայալ ըն.ից իմոց ետու գրել Յով[աննէ]ս արքեիսպիսկոսոսի մականուն Ոսկեփորիկ վերածայնելոյ՝ շնորհազարգի և ճարտար գրի, որոյ յիշատակ նորին արհնութեամբ եղիցի» և այլն):

97 Ա. Խաչիկյան, ՓՊ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 475:

98 Նկատի ունենք հատկապես քիչ առաջ վկայակոչված Գանձարանը: Այն ևս պահվում է մեր Մատենադարանում (ժողովածու տիպի № 7853 ձեռագրում): Ի մոտո ծանոթությունը ցույց է տալիս, որ Գանձարանս բովանդակությամբ թերի է ու խաղավորման առումով՝ ոչ այնքան որակյալ: Խաղավորման ավելի կայունացած մի սկզբունք նկատելի է «զանձ» կամ «բարոզ» կոչված միավորներում (որոնց գրիչը, ի դեպ, ուրիշն է՝ Մարկոս քահանա): Մյուս միավոր-

ալանդույթների խորացումն ու զարգացումը սովյալ ժամանակաշրջանի Հայաստանում կենտրոնախույս միտումների գերակշռության վտանգ է սպառնացել, երևում է միաձևություն հաստատելու նպատակով եկեղեցու ձևնարկած քաչիերից: Բնութագրական են վաղուց կանոնացված սաղմոսերգություններ միակերպություն հաղորդելու փորձերը: Հայտնի է, որ այս ասպարեզում գրական բնագրի պաշտոնապես վավերացված խմբագրությունը չէ, որ կենցաղավարել է ամենուր:

Կարծվել է, որ դա՝ սաղմոսները անգիր երգելու հետևանք է<sup>99</sup>: Հովհաննես Սարկավազ վարդապետը Հաղբատի մատենադարանում հանդիպելով Սաղմոսի հին, V դարից պահպանված ատույզ մի օրինակի, կարգադրում է գաղափարել-բազմացնել այն, և տարածել հայ իրականության մեջ: Բայց ահա, Հովհաննես Գառնեցուն ևս գրադեցնում են սաղմոսերգության միաձևության-բարեկարգության հարցերը: Ու նա էլ գանելով Սարկավազ վարդապետի հավանությունը արժանացած նախօրինակը, ջանք չի փնայում նույնը բազմացնել ու տարածել սալու համար: Եվ սակայն, սպասված արդյունքին (ողջ Հայաստանի և հայ իրականության շափանիշներով) դարձյալ չի հասնում<sup>100</sup>:

Հայաստանում տարբեր կենտրոններին հատուկ տեղական ալանդույթների հարցը միառժամանակ կորցնում է իր արտեթյունը՝ Կիրիլիայում ձևեր

ների՝ տաղերի ու մեղեդիների մասն է, որ պակասավոր է, և առավելապես այդ մասին ու նրա խաղաղորմանն են վերաբերում Գրիգորիս գրչի այն խոսքերը, որով հիշատակարանում խնդրում է «անմեղադիր լինել խոշորութեան և անյարմար գրոցս, զի այս շափ էր կար մեր»: Տվյալ դեպքում, սակայն, մատչանք «ըստ իրում կարի» սահղծելու երևույթն է, որ ամենևին հաղվազեց չէ:

<sup>99</sup> Քեև լոկ գրանով չի սպառվում երևույթի բացատրությունը: Սկզբից ևեթ իրարից տարբերվել են, օրինակ, Սաղմոսի բանավոր (IV դարի ընթացքում արմատավորված) և գրավոր (V դարից տարածված) թարգմանությունները: Հմտ. մեր հոդվածը՝ *Monodische Denkmäler Alt-Armeniens (Die Tradition der armenischen Psalmodie)*, „Beiträge zur Musikwissenschaft“, Berlin, 1970, Heft 1.

<sup>100</sup> Գեոևս ու ժիջնագարի ընթացքում էլ, համակված միևնույն մտահոգությամբ, տեղյակ գրիչներ որոնում, գանում ու գաղափարում են Գառնեցու անունով հայտնի Սաղմոսի օրինակները և այլն: Այստեղ շահեկան կլինեի գեթ հատվածաբար ծանոթանալ ՍՍՀՄ ԳԱ-ի Արևելագիտության ինստիտուտի Լենինգրադյան բաժանմունքի հայկական ձեռագրերից N 64 մատյանի (Մեկնութիւնք սաղմոսաց և Սաղմոս) հիշատակարանին: Մատյանը ընդօրինակված է Սուխարա վանքում, 1534-ին: Գրիչը՝ Մարգար Արճիշեցին, վկայում է. «ամենայն հուսատացեալ մանկունք եկեղեցոյ ի բերան ունին դայս նուազոդ... Բայց սատիկ աղաւաղեալ թիրեցաւ բանք սաղմոսիս... իսկ ևս՝ Գրիգորիս... ահա հանդիպեցայ ընտիր և լաւ արիւնակի, որ էր գրած չիշատակարանին, թէ գրեցաւ սայ յօրինակէ սուրբ վարդապետին Յովաննէս Գառնեցուն» և այլն (Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, մանրածագավեն N 201): Ու դեռ գիտենք նաև Գառնեցու վկայությունը թե՛ որոնեալ «գտի գրած ի թարգմանչացն սաղմոսարան, զոր առեալ սուրբ վարդապետին Յովհաննու, որ Մարկաւագ կոչիւր, այն որ զտումարն երեւցուց զհին հային. և նա սերմանեաց դայս ուղիղ և զուղորդ սաղմոսս»: Առավել հետաքրքրական են, սակայն, այն պատճառները, որոնք ստիպել են Գառնեցուն հիշյալ որոնումները նախաձեռնելու: «[2]սաղմոս Գութի,— գրում է նա,— մանաւանդ զերգս հոգւոյն սրբոյ՝ այլ և այլ և կամ ավելի և պակաս նուազեն մանկունք եկեղեցոյ. ոչ ուսեալ[ք] զճշգրիտն և ոչ իմացեալ[ք] զճշմարիտն: Եւ այս եղև յանհոգութենէ ոմանց և ի սխալ[լա]գիր գրչացն: Իրահամարձակ[ք] ոմանք ինքնալստահք, մտայօր իմացմամբ՝ տարագրեցին զուղիղն և զուղորդն սաղմոս: Եւ այլ[ք] ոմանք ծայրաբաղ առնելով բարբանջեն, անզկոջ սրտիւր և անիմաստ բանիւր... Ամենայն ազգ թրիստունէից երգեն զսաղմոսս սաղմոսարանաւ... Եւ հայք ի բերան առեալ ասեն վայրապար... քահանայք և ոսմիկք, մանկունք և կոզնոր, էա և կանայք ևս» և այլն: Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. N 4913, էջ 107բ—108ա:

բերված նվաճումներից օգտվելու գիտակցական նույնամասն մղումների առկայության հետևանքով, և շնորհիվ կիրիլիկյան բեղմնավոր ներթափանցումների համատարած բնույթի: Այդ ներթափանցումները իրացվել են այլազան ձևերով: Հայաստանից Կիրիլիկա փնացել են սովորելու<sup>101</sup>: Պատմաշրջանի մի շարք նշանավոր վարդապետների գործունեության ողջ ընթացքը ուղեկցվել է Կիրիլիայի հետ ամենասերտ կապերի հետևողական խորացումով<sup>102</sup>: Կիրիլիայից Հայաստան են բերվել խազավոր ընտիր ժողովածուներ<sup>103</sup> և աշխատելու են եկել գրիչներ<sup>104</sup> ու երգիչներ<sup>105</sup>: Այստեղ հստակ պատկերացում են ունեցել կիրիլիկյան ծիսական մատչանների տարբեր խմբագրությունների առավելությունների մասին:

Սերաստիո առաջնորդ Ստեփանոս եպիսկոպոսը 1320 թվականին գտնվելով Կիրիլիայում, վերագարծին Օշին թագավորի բարեհաճությամբ որպես նվեր հետք վերցնում է ոչ այլ ինչ, քան վերոհիշյալ «ութ նկարիչների» ընտիր ավետարանը<sup>106</sup>: Ունենք Առաքել Սյունեցու հեղինակավոր վկայությունը այն մասին, որ Գրիգոր Խուլի և Գևորգ Սկևռացու խմբագրած շարականոցը նաև Հայաստանում ընդունված է եղել որպես հիմք: «Քերեալ, զտեալ և ճշմարիտ... բանք երգոցն,— գրում է նա,— Խլկայ օրինակն է ի Շարակնոցն, զոր մեծ վարդապետն ուղղեաց. այն որ զնսայի նախասացն մեկնեաց ի խնդրոյ Հեթում թագաւորին»<sup>107</sup>: Վերջապես, երաժշտության մասնագիտորեն նվիրված Հովհաննես Իրեկի գրիչն ու արվեստագետը, որ XIII դարի կեսերին վերաբերող արդեն վկայակոչված Տաղարանը Գրագարկում լինքն է գաղափարել Յուսէփ նշանավոր երաժշտապետի տրամադրած օրինակից և բերել Հայաստան, ամեն կերպ ընդգծում է կիրիլիկյան երգաստեղծության բարձր զարգացած վիճակը<sup>108</sup>:

101 Երբեմն նույնիսկ Հայաստանում արդեն բարձրագույն կրթություն ստացած եկեղեցականներ, ինչպես Մխիթար Գոշը, որ սովորեց նաև՝ մշակութապես Կիրիլիային կապված Սև Լեռների վանքերում, և որն իրեն հետո շեր պահում երաժիշտներից ու երաժշտարվեստի խնդիրներից:

102 Գրանցից են XIII դարի կարկառուն ղեկավար՝ բանաստեղծ-երաժիշտներ Վարդան Արևելցին և Հովհաննես Երզնկացի Պյուզը:

103 Հայտնի է, որ Խաչատուր Տարոնեցի երաժիշտ վարդապետը (Գոշի ժամանակակիցն ու գործակիցը), կիրիլիկյան խազավոր ձևագրեր բերելով է, որ Հաղարծնում և առհասարակ Հայաստանի հյուսիս-արևելյան կողմերում երգեցողության, երգաստեղծության ու խազագրության արվեստի բնագավառներում նոր շարժում է ստեղծել:

104 Այդպիսիներից է՝ հայ մատենագրության պատմության մեջ հայտնի Պողոս կիրիլեցի գրիչը (Հմմտ.՝ Գ. Հովսեփյան, Խաղրակյանք և Պոռչյանք հայոց պատմության մեջ, Անթիլիաս, 1969, Բ, էջ 177:

105 Տե՛ս Մ. Չմշեանց, Պատմութիւն Հայոց, Գ, Վենետիկ, 1786, էջ 181:

106 Լ. Խաչիկյան, ԺԳ դարի հայերեն ձևագրերի հիշատակարաններ, նշվ. հրտ., էջ 162—163:

107 Գիրք Սահմանաց սրբոյն Գաթի անյաղթ փիլիսոփայի և յետ ժամանակի արարեալ լուծումն սորին հոգեշահ մեկնութեամբ՝ Տեառն Առաքելի եռամեծ վարդապետի, Մաղրաս, 1797, էջ 523—524:

108 Շահեկան և միաժամանակ խորապես հուզիչ է Հովհաննես երաժշտի թողած հիշատակարանը: «Կատարեցաւ երգարանս տաղաց ձևամբ Յոհաննիսի՝ յետին և յոգնամեղի՝ ի թուակաւնիս Հայոց ՈՂ, ի վանս մեծ ուխտի և հոշակաւոր անապատս Գրագարկ կոչեցեալ ի թագաւորութեանն Հեթումոյ՝ որդոյ Կոստանդեա: ...եւ իմ յանձին կալեալ և հետեւեալ երաժշտական արհեստի և ոչ ունելով տեղի և շնորհք, որպէս արժան է, այլ բազում ջանիս և աշխատութեամբ հասեալ ի ծայր տառիս և կարի գծուարահամբոյր կցորդիս, և այլ ապա տառապանաւր զգրեանս ի կապ ածի, վասն զի նախ գրեցի ուսմամբ և զկնի գրելով, և ապա ժամանեալ յերկիրն իմ ի սննդեան տեղ, և վասն զի ոչ ունելով տեղի և նախանձ վարժմանն այսորիկ, զի կարի մարդիկ

Այս բոլորը պարզ խոստում են կիլիկյան ավանդների բարերար ազդեցության մասին Հայաստանի երաժշտական տարրեր կենտրոնների վրա: Բայց դա չի հանդիմանում վերջիններիս հատուկ գատորոշիչ գծերի համահարթեցմանը: Ավելին, ինչպես ցույց են տալիս առանձին փաստեր ու խաղաղոր ձեռագրերի համեմատությունն իսկ, հիշյալ գծերից լավագույնների համախումբ կուտակումներ էլ իրականացվել են խոշոր դպրոցներում: Գրանց շարքում առաջին տեղը զուցե հարկ էր հատկացնել Անիի դպրոցին: Սակայն զանազան հանգամանքներ դուռնա մշուշի թանձր քողի տակ են պահում այն: Նույնիսկ նրա այն շրջանը, երբ այստեղ ուսուցչապետ էր Հովհաննես Սարկավազ վարդապետը: Մի փոքր հստականում է պատկերը մեզ հետաքրքրող հարցերի շրջանակներում, և այն էլ աստիճանաբար, երբ մնացած բազմաթիվ դպրոցների բավական մեծ ցանցում առանձնացնում ենք՝ Գլաձոր-Տաթև-Մեծոփ գիծը ու հետևում դրան: Ուսուցիչ-աշակերտների մի կարևոր շարք ևս՝ Գոշ—Տավուշեցի—Արևելյի—Մշեցի—Նշեցի—Որոտնեցի—Տաթևացի—Մեծոփեցի՝ դարձյալ նույն գծի վրա է դուրս բերում մեզ, ուր XIV դարի վերջին քառորդում նկատվում է նույնիսկ մի քննական մոտեցում կիլիկյան երաժշտարվեստի ու խաղաղոր գրչագրերի վերաբերությամբ: Հարկավ, այդպիսի մոտեցումը միանգամից չէր կարող ծագել: Բայց որ այն՝ պարզորոշ երևաց հատկապես նշված ժամանակաշրջանում, հասկանալի է:

Կիլիկիայի հայկական թագավորության անկումից և Սսի ավերումից հետո մեծանում է մայր երկրում ծաղկող «արևելյան» վարդապետների հեղինակությունը, մի նոր հմայք ու նշանակություն են ձևաք բերում Տաթևի, իսկ քիչ ավելի ուշ նաև Սոսարա և Մեծոփա վանքերի համալսարաններն ու նրանց ուսուցիչ-ուսուցչապետները, որոնց մեջ քիչ չէին ուղղություն տալու ընդունակ հմուտ երաժշտապետներ ևս: Գրանց շրջանում էլ առավել հստակ գրանորվեց նշված քննական մոտեցումը: Գրիգոր Տաթևացու դիրքորոշումը հայ Շարակնոցի բովանդակության ու նրա զարգացմանը մասնակցություն բերած կիլիկյան երգիչ-բանաստեղծների նկատմամբ, երևում է թեկուզ շարականների հեղինակների նրա կազմած ցուցակից<sup>109</sup>: Բնութագրական է նաև Թովմա Մեծոփեցու կարծիքը ժամագրքի նախկին խմբագրությունների վերաբերյալ<sup>110</sup>: Եվ պատահական չէ, որ նա ինքն էլ փաստորեն հանդիսացավ հե-

լետա կացին ի յուսումնասիրութենէ և յաստուածասիրութենէ թուրացեալ ի վայր մեղկեցան ի սէր երկրային ինչ իրաց անցաւորաց, որ ոչ մնայ, ըստ տեան բանի, թէ ցեց ուտէ և ուտիչ ապականէ, և իմ տեսանելով զայն և կարի խոր վշտացեալ ընդ բազում աշխատանս իմ, զի ի տեղոջն յայնմիկ կարի անարգ էր և յոփ, և ոչ գտի տեղի սերման, վասն զի ապառաժուտ էր վայրն, և իմ կանխեալ վերստին զօլով ի տեղի իմաստասիրաց և ուսումնասիրաց՝ յերկիր Կիլիկիոյ, որոյ Քրիստոս պահապան կանգնի և ինքն պատասպարէ աշով իւրով» և այլն: Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Յիշատակարանը ձեռագրաց, Անթիլիաս, 1951, էջ 946—47:

109 Գր. Տաթևացի, Գիրք հարցմանց, Կ. Պոլիս, 1729, էջ 638: Ուշագրավ են ցուցակը եղբայրակառ խոսքերը: «Այսքան շարականս ընդունելի է յեկեղեցի, և աւելին քան զայս՝ խոտելի է և անպիտան»: Ծիշտ է, հայ Շարակնոցի ի վերջո դարձավ ավելի հարուստ ժողովածու, քան ենթադրվում էր Տաթևացու ցուցակով: Բայց փաստ է նաև, որ այդ ժողովածուից դուրս մնացին, օրինակ, Գրիգոր Անավարդեցու հորինած բազմաթիվ երգերը:

110 Լ. Խաչիկյան, ԺՆ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Ա, Երևան, 1955, էջ 598 (Մեծոփեցու շարագրած հիշատակարանը, իր հսկողությամբ զաղափարված աղոթամատուցի վերջում. «սրբագրեցի զԱղօթամատուցս յընտիր յընտիր արինակաց յաստուածարան վարդապետացն... Արդ, ևս չեմինս ի կարգաւորաց և անգեղս ի մարդկան ազանց գրեցի զսա ձեռամբ

դինակը ժամագրքի մի նոր խմբագրության<sup>111</sup>: Թովմա Մեծոփեցու կենդանության օրոք, նրա մասնակցությամբ և կամ ցուցմունքներով նորովի խմբագրվել են նաև Ավետարանը (կետադրության նշանների և առոգանության խազագրերի տեղաբաշխման առումով), Շարակնոցը, Մանրուսումն ու այլ մատյաններ: Գիտենք, որ Գրիգոր Խլափեցին վերանայեց ու նոր նյութերով ձևափոխեց Հայամատուրքն ու Գանձարանը<sup>112</sup>: Մի կողմ թողնելով խազագրության արվեստի մասնագիտական մակարդակի հարցը, որ առանձին հարց է, պետք է նշենք. հիշյալ բոլոր մատյաններում կիրառված խազավորումը ավելի կամ պակաս շեղումներ ունի կիրիկյան նույն գրքերի համեմատությամբ: Նրբեմն խազագրերի գծագրաձևերն անգամ զանազանվում են, շխտելով բոլորովին տարբեր խազագրված գրական միեմունջն բնագրերի առկայության մասին: Ամեն ինչից երևում է, որ Մեծոփեցին ու նրա աշակերտները, Խլափեցին ու նրա հետևորդները մեզ հետաքրքրող հարցերում ի կատար են ածել տակավին Գլաձորում և Տաթևում խմբրված գաղափարներ:

Եվ այսպես, զարգացած ավատատիրության շրջանում կազմավորվում են հայկական մասնագիտացված երգարվեստի ու խազագրության երկու խոշոր դպրոցներ. Կիրիկյան ու Հայաստանյան: Իրենց ընդհանուր գծերի մեջ առած, այդ դպրոցների գոյության և որոշ յուրահատկությունների մասին գաղափար վարող ենք կազմել հակիրճ զուգակշռելով՝ Սսում (ու Դրազարկում) և Մեծոփում (ու նրան կապված վանքերում) գաղափարված միատեսակ մատյանները<sup>113</sup>: Ստորև քերվող հատուկ ընտրված զույգ օրինակների քննական համեմատությունը հեշտությամբ կարող է կատարել (առանց մանրամասն մեկնաբանությունների) անգամ երաժշտության խնդիրներից հնուկանքնած բանասերը, որն ունի ձևագրական իրակությունների տեսողական ընկալման բավարար փորձ: Դրա համար անհրաժեշտ է հետևել գրական միեմունջն բնագրերի կետադրական տարբերություններին (որը նույնպես սննի, ինչպես հիշում ենք, նաև երաժշտական նշանակություն), ինչպես և միեմունջն վանկի վրա գրված տարբեր խազագրերին<sup>113ա</sup>: Ավետարանից մեջ ենք բերում Ղուկասու է գլխի 31-րդ տունը («Արդ՝ ո՞ւմ» և այլն)՝ Դրազարկում 1295-ին Թորոս «փիլիսոփայի» գաղափարած (Ա<sup>1</sup>)<sup>114</sup> և 1441-ին Քաջբերունիքի Ս. Գե-

լում՝ եւ Թումայ վարդապետս, յիշատակ հոգոյ իմոյ և ծնողացն և ազգականացն, ամէն Բայց աղաչեմ զիմաստուն գաղափարողսդ զեկարագիր բանիցն մի այլափոխէք, զի բաւական է, որ ինչ փոխեալ եղև ի բազում արիւնակաց»):

111 Վ. Հացունի, Պատմություն Հայոց աղոթամատուցին, Վենետիկ, 1965, էջ 313—314:

112 Երկու մատյաններում էլ Գրիգոր Խլափեցին խմբագրական աշխատանքները կատարել է այնպես, որ նրանցում ավելի հստակ արտացոլվեն հայ ժողովրդի ազատաբաղձ երազանքները:

113 Ընչքան էլ որ Մեծոփեցու և Խլափեցու գործունեության ժամանակաշրջանում հայ մասնագիտացված երգարվեստն ու խազագրությունը մի կողմից՝ սկզբունքորեն վարընթացի մեջ են արգեն և բացում են հեղաշրջման ուշ միջնադարյան ուղիները, մյուս կողմից դրանք սկզբունքորեն վերաբերվելով զարգացած ավատատիրության պատմաշրջանին, ամփոփում ու եզրափակում են նույն այդ ժամանակահատվածը:

113ա Կարո՞ղ է պատահել, որ բննարկվող տարբեր դպրոցներում, առանձին ղեւշերում՝ մեղեդիական միեմունջն պատշաճ լոկ գրավոր արտահայտելիս տարբեր խազագրեր կիրառած լինենին: Ընդհանրապես ասած՝ այո. ինչպես եղել է և հակառակը, այսինքն՝ գրավոր միատեսակ (նույն նշաններով) արտահայտված հատվածները երգելիս, տարբեր կերպ են հնչեցրելու Բայց մենք համեմատության նպատակով ընտրեցինք այնպիսի հատվածներ, որոնք նման կասկածներ գրեթե չեն հարուցում:

114 Մատենադարան, ձև. N 6290, էջ 193բ:

վորդ վանքում Թովմաս գրչի ընդօրինակած (B<sup>1</sup>)<sup>115</sup> ձեռագրերից: Շարակնոցից բերվող հատվածն է՝ Աստվածածնի ծննդյան կանոնի ԳԿ. ճաշուի Ա տունը («Մառ կենաց»), ըստ 1328-ին Դրազարկում Մովսես գրչի (A<sup>2</sup>)<sup>116</sup> և 1423—24 թվականներին Մեծոփա վանքում Թովմաս գրչի (B<sup>2</sup>)<sup>117</sup> ընդօրինակած գրչագրերի: Մանրուսմունքից կանգ ենք առնում ԱԿ. կանոնագլխի Ա ստան վրա (սաղմոս ՓԳ՝ «Ասաց անզգամն ի սրտի իւրում»), միաժամանակ շոշափած լինելու համար նաև սաղմոսերգության հետ կապված վերոհիշյալ հարցերը), ըստ 1312-ին Սսում Գրիգոր քահանայի (A<sup>3</sup>)<sup>118</sup> և 1441-ին Մեծոփա վանքում դարձյալ Թովմաս գրչի (B<sup>3</sup>)<sup>119</sup> ընդօրինակած ձեռագրերից: Եվ Գանձարան ժողովածուից ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրում ենք Գրիգոր նարեկացու «էին աշոյ» տաղի վրա, խաղափորումը (հատվածաբար) բերելով 1394-ին Սսում Եսայի Սասնեցու (A<sup>4</sup>)<sup>120</sup> և շուրջ 1388-ին Յիսնա վանքում Գր. Խլաֆեցու (B<sup>4</sup>)<sup>121</sup> կազմած գրչագրերից (տե՛ս նաև էջ 100 և 101):

Արդ ու՛մ նմանեցուցից զմարդիկ ազգիս ալսորիկ: և ու՛մ իցեն նմանողք: նրման են մանկտույ որ ի հրապարակս նստիցին, կարդայցեն զմիմեանս և ասիցեն, փողս հարաք ձեզ և ո՛չ կաքուեցէք: ողբացաք, և ո՛չ լացէք:

Ո՛րդ, ու՛մ նմանեցուցից զմարդիկ ազգիս ալսորիկ  
և ու՛մ իցեն նմանողք, նման են մանկտույ որ  
ի հրապարակս նստիցին, կարդայցեն զմիմեանս  
ասիցեն: Փո՛ղ հարաք ձեզ և ո՛չ կաքուեցէք՝  
ողբացաք, և ո՛չ լացէք:

Համեմատվող խաղափորումների տարբերություններն ինչ-որ շարժվող պայմանավորված են, անշուշտ, ժամանակային զարգացմամբ ևս: Թեպետև իմանալի է, որ համապատասխան ձեռագրերն իրարից բաժանող ժամանակահատվածում խաղաղություն արվեստը սկզբունքային որևէ կատարելագործության չենթարկվեց: Տեղում գոփեց, և կամ հայտնվեց վարընթացի սկզբում միայն: Ուստի սովյալ դեպքում նկատի պիտի առնել, հիմնականում, տարածական ու մասամբ ևս սոցիալական զարգացման հանգամանքները:

115 Մատենադարան, ձեռ. № 3892, էջ 183բ:

116 Մատենադարան, ձեռ. № 1576, էջ 6բ:

117 Մատենադարան, ձեռ. № 5114, էջ 3ա:

118 Մատենադարան, ձեռ. № 8623, էջ 4բ:

119 Մատենադարան, ձեռ. № 5667, էջ 4բ:

120 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 32բ:

121 Մատենադարան, ձեռ. № 5328, էջ 73բ:

Մտա կենաց տրնկեալ լագին սուրբ կոյս .  
 սր ըզհայրածիւնն բրդխեցե՛ր զծաղիկ  
 ե՛կ ետո՛ւն էր ի՛ ժամա զորդին պրտո՛ւղ մարդկան .  
 զո՛րոյ զմարմի՛նն ճաշակեալ անմահացան լասնօվ .  
 վասն որո՛յ ա՛ւրհնարանե՛մք բղքե՛ց լասնօր քո ծննդեան

Մտա կենաց տրնկեալ լագին սուրբ կոյս .  
 սր զհայրածիւնն բրդխեցե՛ր զծաղիկ  
 ե՛կ ետո՛ւն էր ի՛ ժամա զորդին պրտո՛ւղ մարդկան  
 զո՛րոյ զմարմի՛նն . ճաշակեալ անմահացան լասնօվ .  
 վասն որո՛յ ա՛ւրհնարանե՛մք բղքե՛ց լասնօր քո ծննդեան .

Ասա՛նք անբազա : թէ՛ ո՛չ զո՛յ ա՛ւրծ .  
 ալէ՛ն : Բարեբա :

Զի՛ ո՛չ զո՛ : լա՛լ  
 ալէ՛ն : Բարեբա :  
 ալէ՛ն : Բարեբա : Բարեբա : Բարեբա :

Ասա՛նք անգ . զո՛յ ա՛ւրծ  
 ալէ՛ն : Բարեբա :

Զի՛ ո՛չ զո՛ . ա՛լն լա՛լ  
 ալէ՛ն : Բարեբա :  
 ալէ՛ն : Բարեբա : Բարեբա : Բարեբա :





Ուշադիր զննելով բոլոր օրինակները, դժվար չէ նկատել, որ հայաստանյան գրչագրերում ավելի խիտ է՝ Կիլիկիայում համեմատաբար նոսր նշանագրված մատյանների՝ ավետարանների ու շարականոցների խաղաղությունը, և բնդհանուակը, ավելի պարզ է՝ բնդհանուր առմամբ նշանագրության բարդ հյուսվածքով աչքի քնկած ժողովածուների՝ մանրուսումների և գանձարանների խաղաղությունը:

Այսպիսիք են զարգացած ավատատիրության շրջանին վերաբերող խաղաղոր բազմաթիվ գրչագրերի համեմատական վերլուծության արդյունքները:

## 3

Կարծվածից ավելի հարուստ ու բարդ է հայկական ուշ միջնադարի երաժշտա-մշակութային շարժումների ներքին բովանդակությունը<sup>125</sup>: Եվ խաղաղության ու մասնագիտացված երգարվեստի բնագավառներում այս շրջանում կատարվածը նույնպես արժանի է ամենալուրջ ուշագրության: Ճիշտ է, խաղաղությունն այժմ ըստ էության չէր կատարելագործվում, բայց շարունակվում էին խաղաղոր երգարանների վրա տարվող աշխատանքները, նպատակ ունենալով (ինչպես ցույց են տալիս մեր դիտումները) փրկելով ժիւղձուկի կիլիկյան ու հայաստանյան լավագույն ավանդույթները: Այնուհետև, հոգևոր երգաստեղծությունը ստեղծագործական առաջընթաց չէր ասրում, սակայն շարունակում էր կենդանի մնալ, — թեկուզ «սեփական յուզի մեջ տապակվելու» միջոցով, — երգեցողությունը՝ որպես տրված շարժունակ կառուցվածքները ստեղծագործորեն վերարտադրելու արվեստը: Վերջապես ճիշտ է, որ այդ արվեստը գոյատևում էր անցյալի հարուստ ժառանգությունից փրկված թեև կարևոր, բայց սահմանափակ մի շրջանակում, և խաղաղոր երգարանների գործնական նշանակության նվազման պայմաններում: Եվ սակայն՝ ճիշտ է նաև, որ այն՝ սկզբունքորեն շխշկելով իր կապերը խաղաղորված ժողովածուների հետ, միաժամանակ, քննարկվող պատմաշրջանի վերջում հայտնվեց ի նորո ճյուղավորված ձևով՝ առնվազն հինգ տարբեր երգվածքներով (էջմիածնի, Կ. Պոլսի, Երուսաղեմի, Նոր Զուղայի և Վենետիկի): Եվ ահա, առաջին հայացքից զարմանալի թվացող այս երևույթը, ի վերջո, բացատրվելու է՝ նույնիսկ միատեսակ խաղաղորված գրական բնագրերն երաժշտականորեն տրված սահմանների մեջ<sup>127</sup> ստեղծագործական որոշ ազատության մեկնարանելու կատարողական հնագույն ավանդույթներով:

Անհրաժեշտ է նշել, որ հայկական երաժշտա-մշակութային զարգացման մայրուղին Կիլիկիայից դուրս գալուց հետո էլ գեռես երկար ժամանակ շարունակվել է կիլիկյան ավանդույթների բարերար ազդեցությունը հայ իրականության վրա, ինչպես բուն Հայաստանում, այնպես և գաղթավայրերում (նույնիսկ հեռավոր Ղրիմում): Նաև շահեկան է իմանալ, որ Սսի ու էջմիածնի

<sup>125</sup> Հմմտ. մեր հոգվածը՝ Փնական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության, «Լրաբեր» (հաս. գիտ.-ների), 1971, № 9, էջ 27—40:

<sup>127</sup> Այդ սահմանների որոշումը անհնարին չէ, թեև շափազանց դժվար է: Փանի որ դրանք ևս շարժունակ են և կախված են ոչ միայն հաստատագրված գրական բնագրերի կառուցվածքից, ճայնեղանակային նշումից և խաղաղորի տեղարաշխումից, այլև ժամանակի ու տարածության մեջ, ինչպես և սոցիալապես հարընդմիշտ զարգացող ստեղծագործական-կատարողական ազգային ոճից:

Հոգևոր պետերի միջև երբեմն-երբեմն ծագած վեճերի ընթացքում շոշափվել են գրչության ու երաժշտական արվեստների կիրիկյան դպրոցի առաջնության խնդիրները ևս: Այսպես, օրինակ, Սիմեոն Բ Արևելցու թղթում, ուղղված Փիլիպպոս Աղբակեցուն, կարդում ենք. «Ահա գրչութիւնն յայտնի է ընդ ամենայն տեղիս, մանաւանդ բազում գրեանք, որ առ ձեզ են: Եւ երաժշտութիւնն յայտնի է, զի ընդ ամենայն աշխարհ ցրուեալ է, որպէս յԱսպահան Խաչատուր վարդապետն, որ ի Վասիլ կախկոպոսէն էառ զպաշտմունս և ևս զկարգ քահանայութեան, որպէս ասեն՝ Սաղմոսն ի Մշայ՝ խազն ի Սաայ» և այլն<sup>128</sup>:

Սակայն, մինչ Հոգևոր պետերն այսպես վեճերի մեջ են եղել, խաղաղութեան գիտնական ու երգիչ-կատարող մասնագետ երաժիշտները անաղմոսի՝ կարևոր հարցեր են լուծել: Սկսած XV դարից, նրանք՝ զգաստ մոտեցմամբ, աշխատել են ընդհանուր հայտարարի բերելով միաձուլել կիրիկյան ու հայաստանյան ավանդույթները<sup>129</sup>: Գործը նախաձեռնողներն այս դեպքում ևս եղել են Մեծփեցին, Խլաթեցին ու նրանց հետևորդները: Քանի որ քննական մոտեցում հանդես բերելով գեպի կիրիկյան ավանդույթներն ու ձևազրկերը, նրանք, ընդհանուր առմամբ հենվել են նույն այդ ավանդույթների ու ձևազրկերի վրա<sup>130</sup>: Սույն եղանակով ստեղծված գրչագիր մատյանները,—որոնց թվում իրենց արժանի տեղն ունեն նաև XV հարյուրամյակի կեսերին ծաղկած նշանավոր երգիչ, «մեծ փիլիսոփայ»<sup>131</sup>, խաղաղատ, գրիչ և պատմիչ, Աղթամարի վանքի միաբան Մինասենց Թովմա վարդապետի զաղափարած ավետարանները, Գանձարանը, Մանրուսումը, Մաշտոցը, Նարեկը և այլն<sup>132</sup>,— տարածվել են որպես հայաստանյան ուրույն խմբագրություններ և ավելի ուշ դարձյալ հարաբերակցվել կիրիկյան ժողովածուների հետ: Արդյունքը եղել է

128 Հ. Տաշյան, Յուզակ հայերէն ձևազրաց Մատենադարանին Միթիթարեանց ի վիեննայ, 1895, էջ 359 (ժողովածու տիպի № 90 ձևազրի 41ա էջը): Հատվածն առաջ բերելուց հետո Տաշյանն ավելացնում է. «թղ. 41բ—երկար կողովին այն ամեն կախկոպոսուք, որ Սսեն ձևազրութունն առին, որոց մեջ կհիշվի նաև «Թորոսն կաֆայու» և այլք: Այս ամեն կետերուն համար ամեն կողմանէ ուշադրութեան արժանի է նամակս»:

Վերևի մեջբերման ընդգծված վերջին խոսքերը—«Սաղմոսն ի Մշայ՝ խազն ի Սաայ»—միջնադարյան հայտնի առած-ասացվածք են ներկայացրել: Եվ այնքան տարածված՝ որ բանագետ Ա. Ղանալանյանը մեր օրերում իսկ այն լսելու առիթ ունեցավ (մշեցիներից) ու գրի առավ: Հմմտ. նրա՝ Առածանի, Երևան, 1960, էջ 326:

Տաշյանի ծուցակում «Խազն» բառը «խաչն» է կարդացվում, որ հավանաբար տպագրական վրիպակ է:

129 Եթառ ուշադրով սարագա է՝ որ կիրիկյան ու հայաստանյան ավանդույթների միաձուլումը տեղի է ունեցել արվեստի մյուս ճյուղերում ևս՝ ինչպես օրինակ՝ մանրանկարչության մեջ, և անգամ գաղթավայրերի պայմաններում՝ ինչպես ասենք Ղրիմում, XIV—XV դարերում: Հմմտ. Յ. Корхмазян, Искусство миниатюры крымских армян XIV—XV вв., Автореферат диссертации..., Ереван, 1970, стр. 7, 12, 18.

130 Ինչպես որ կիրիկյան երաժշտական ողջ մշակույթն էլ, իր հերթին, ուրիշ բան չէր, բան էին Հայաստանում սկիզբ առած ու զարգացած մի ամբողջ շարք երևույթների մեկտեղված, օրգանական շարունակությունը:

131 Հմմտ. Հ. Անալյան, Հայոց անձնանունների բառարան, հտ. Բ, Երևան, 1944 էջ 334—336:

132 Տավոր, մեր Մատենադարանում ունենք Մինասենց Թովմայի զաղափարած ավետարաններից նմուշներ (ձև. №№ 4436 և 4829) և գանձարանը միայն (ձև. № 5521):

այն, որ ավելի ևս խորացել ու ընդլայնվել է կիլիկյան ու հայաստանյան նվաճումների մեկտեղման բեղմնավոր փորձը:

Այս կապակցությամբ նախ ասենք, որ ուշ միջնադարում որակյալ խաղաղեառները նվազել են, բայց երբեք էլ չեն անհետացել, այլ գոյություն են ունեցել նույնիսկ մեր մշակութային այն կենտրոններում, որոնք հատկորոշվում են առավելագույն լճացմամբ: Մի կողմ թողնելով խաղավոր նախօրինակ գրչագրերը բանիմաց կերպով և կամ քիչ թե շատ հատկանալով գաղափարելու արհեստն, այստեղ խոսում ենք տարբեր տիպի երգարաններ մասնագիտորեն (և, քան հարկին, ի նորո) խաղավորելու, այլև խաղավորված քնագիրը ընթերցելու-կատարելու, գրանով սովորելու և սովորեցնելու արվեստի մասին, որ հարատևել է ընդհուպ մինչև XVIII դարի վերջերը: Դա մենք գիտենք թե խաղավոր գրչագրերի համեմատությունից, և թե մի ամբողջ շարք խոսուն հիշատակարաններից:

Ահա, Բերկրիում 1424-ին գաղափարված Շարակնոցի գրիչ Հակոբը հաղորդում է. «աղաչեմ յիշել ի տէր և զիս զանիմաստ գրիչս զՅակոբ և զծնաւսն իմ: Նաև զհոգևոր որդեակս իմ, զԳրիգոր զպիր՝ որ բազում աշխատանք ունի ի տուն տալ խաղելոյն»<sup>133</sup>: Նմանապես, Արգելան մենաստանում (Տարբերունիք) 1464-ին բնօրինակված Շարակնոցի գրիչ Ղազարը հայտնում է. «Գարձեալ, աղաչեմ զծեղ սուրբ հայրք և եղբարք՝ զսոստանուն երէց զԱզարիա, որ զՇարակնոցս խաղեցի և զսակաւ յիշատակարանս գրեցի, և զՄկրտիչ կրանաւորն, և զԺաղկոզ վարդեան զՄինաս կրանաւորն, և զՅակոբ կրանաւորն, որք աշխատեցան ի տուն տալ խաղին [չիշեցէք]»<sup>134</sup>:

Պատմական Հայաստանի անհայտ գյուղերից մեկում իսկ, 1466-ին գաղափարված Շարակնոցի գրիչ Ստեփանոսը հավաստում է. «Ո՛վ եղբարք, յորժամ եղանակս յարգէք զսոստանուն զՍտեփանոսն չիշեցէք... Գրեցօ եղանակս ձեռամբ սուտանուն քահանայիս Ստեփանոսի»<sup>135</sup>:

Այս բոլոր «խաղողները», եղանակները «գրողները» և կամ խաղավորմանը «տուն տվողները» (իմա՛ մեղեգիները խաղերով տուն առ տուն նշանագրողները) իրենց վրա են վերցրել ստեղծվող ձեռագրի խաղավորման պատասխանատվությունը այն բոլոր դեպքերում, երբ նախօրինակ գրչագրի նշանագրողությունը բավարար չի համարվել, և կամ պարտավորեցնող ոչինչ չի ունեցել խաղագրության արվեստի մակարդակի տեսակետով: Իսկ անցյալից ժառանգված երևելի նախօրինակների նկատմամբ այդ երաժիշտներն ուրիշ մոտեցում են հանդես բերել: Որպես հիմք կամ ելակետ վերցնելով նման նախօրինակը, նրանք ճշգրտել են խաղագրությունն այն հաշվով, որ համաձայնեցված լինեն նախօրինակում նշանագրվածն ու իրենց իմացածը: Գամբաց երկրի Խնձորի գյուղում 1562-ին «եղկցի» նախօրինակից գաղափարված Շարակնոցի հիշատակարանում կարդում ենք. «Եւ այսու արինակս Գրիգոր՝ մականուն խուլ կոչի, գրած նորա. և եղանակեալ նշգրտեցաւ ձեռամբ Կոստանդեայ քաւմատաւ գրչի»<sup>135</sup>:

<sup>133</sup> Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. N 8599, էջ 327ա:

<sup>134</sup> Լ. Խաչիկյան, ժեղգրի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, մասն Բ, Երևան, 1953, էջ 279:

<sup>135</sup> Նույն անդում, էջ 255:

<sup>136</sup> Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. N 1612, էջ 375բ (ընդգծումը մերն է—Ն. Ք.):

Անհրաժեշտ է նշել, որ կիլիկիայում Գրիգոր անունով երաժիշտ-խաղագետ ուրիշ գրիչներ

Առարկայականորեն դատելով երգիչ-խաղաղետ Կոստանդին գրչի սույն աշխատանքը, տվյալ ձևագրի սահմաններում, հանգեցրել է կիլիկյան և հայաստանյան ավանդույթների համաձայնեցմանն ու միաձուլմանը: Չենք կարծում, որ մասնագետ երաժիշտը տարերայնորեն արած լիներ դա: Եվ բոլորովին դատ խնդիր է, թե սույն ու նման գործերի կատարմանն ինչ մակարդակ էր պարտադրում առհասարակ ուշ միջնադարի ընդհանուր վիճակը, անգամ ժամանակի հմուտ երգիչների մասնակցության դեպքում: Անկախ դրանից, ուշ միջնադարում գոյություն են ունեցել վերոհիշյալ ավանդույթները մերձեցնելով ընդհանուր հայտարարի բերելու ուրիշ միջոցներ ևս: Այն է՝ տվյալ երգարանը գաղափարելիս հաշվի առնել նույն ժողովածուի յուրահատուկ խաղավորում ունեցող երկու (երբեմն և ավելի) տարբեր խմբագրություններ, երկուսից էլ վերցնելով լավագույնը: Ասենք՝ գաղափարման-խաղավորման գործում այս կարգի մոտեցման մենք հանդիպում ենք տակավին XIV դարում:

Գալու անապատում 1325-ին Սիմեոն գրիչը մի Խաղաղիք է գաղափարել, հիշատակարանում տեղեկացնելով հետևյալը. «Բայց գրեցաւ սա ի լաւ և ի ստոյգ արինակաց երկու[ց]՝ Կոստա[նդեա] և Վաւծ[ընցոյ]՝ զոր էր գրեալ Գրիգոր Չորոակ»<sup>137</sup>: Ինչպես արդեն գիտենք, երկու անվանումներն էլ Խաղաղիքի ուրույն խմբագրություններ են մատնանշում, ըստ որում երկրորդը՝ Արքակազնի զպրոցին վերաբերող խմբագրություն<sup>138</sup>: Այս դեպքում, ուրեմն, երրորդ Խաղաղիքն ստեղծվել է կիլիկյան երկու նախորինակների հիման վրա:

Աշխատանքի նույն եղանակը քննարկվող պատմաշրջանում ուղղված է եղել այլազան երգարանների՝ կիլիկյան և հայաստանյան խմբագրություններից «երրորդը» ստանալու նպատակին: 1503-ին գաղափարված մի ժողովածուում (գրիչ՝ Հովսեփ) զետեղված մանրուսման հիշատակարանում կարդում ենք. «ստուգեալ յերկուց արինակաց. ի Սըսցոյն»<sup>139</sup> և բ՝ Մինասենց տէր Թումի օրինակէն»<sup>140</sup>: Արդ, այս «տէր Թուման» վերոհիշյալ անվանի երաժիշտ վարդա-

էլ են գործել: Ականց անապատում 1312-ին ներսես քահանան ընդօրինակում է մի ընտիր Շարակնոց, «ի Թագաւորութեանն Հայոց Աւշնի, և ի հայրապետութեանն տեառն Կոստանդեայ», որն և խաղաղիքի և ծաղկել է Գրիգոր զպիրը: Վերջինս գրում է. «Ո՛ր եղբարք, եղբարք, աղաչեմ յիշել զեղկելի գրիշա Գրիգոր զպիր, որ զպիրս խաղեցի և զարդարեցի ոսկով և ծաղկի» (Լ. Խաչիկյան, ԺԳ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 87—88): Ուշ միջնադարում այս Գրիգոր զպիրն շփոթել են Խուչի հետ: Մեր Մատենադարանի № 1612 Շարակնոցը զննելիս մենք միշտ էլ կասկածել ենք. նույնը չէ՞ պարագան նաև այստեղ: Բոլոր դեպքերում, սակայն, Կոստանդին «Յարմատար գրչի» անհատական մոտեցումը գործին, և նրա ձգտումը համաձուլել կիլիկյան և հայաստանյան երգչային ավանդույթները՝ չեն կորցնում իրենց էական նշանակությունը:

137 Լ. Խաչիկյան, ԺԳ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, էջ 197—198 (երկրորդ անվան հապավումը մենք ենք բացում—ն. Թ.):

138 «Յիշեցաք ի տեղագրին Արքակազնոյ,—գրում է Ալիշանը,—զի երգարան նրբից եղանակաւոր բանից Մանրուսմունք կոչի, և ընտիր օրինակ գրոցն Վաւծընցի, ոչ գիտեմ յանո՞ւն տեղոյ, եթէ հնոյ և քաջի ուրումն երաժշտի մականուամբ» («Սիսուան», էջ 517): Մենք հակված ենք կարծելու, որ ճիշտը վերջինն է:

139 Բնագրում՝ «սըսցեցն», որ ակնհայտնի վրիպակ է: Մինչդեռ «Սըսցոյ» ձևը, որպես «եղկեցի» խմբագրության երկրորդ՝ «Սըսեցի» կամ «Սըսցի» անվանակոչության հուշվումը, ձեռագրերում հանդիպում է: Օրինակ՝ 1406-ին (Տաթևում) ընդօրինակված Շարակնոցի հիշատակարանում. «ի լաւ և յընտիր արինակէ Սըսցոյ, որ էր գրեալ ձեռամբ բազմարուեստ գրչի Գրիգոր զպիրի, մականունն Խուչ կոչեցեալ»: Հմմտ.՝ ԺԵ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Ա, էջ 60:

140 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 2033, էջ 284ա:

պետ Մինասենց Քովման է: Նրա գաղափարած մատյանները գրչության արվեստի առումով վերաբերում են մեծուխյան դպրոցի ուլորտին՝ խաղաղության տեսակետով ներկայացնելով ուշ միջնադարյան մակարդակի և ուղղվածության բնորոշ դրսևորումներից մեկը:

Վերանորոգության երկու հարյուրամյակների ընթացքում (XVII—XVIII դդ.), երաժիշտ-խաղաղետ (թող որ նվագած) մասնագետ գրիչները նույն ուղղվածությամբ առաջ են տանում սկսված աշխատանքները: XV—XVI դարերի գրիչների օրինակով, նրանք՝ բուն նշանագրության ասպարեզում ավելի բայն տեղ են հատկացնում օժանդակ նշաններից կետին և զույգ-կետին<sup>141</sup>: Աշխատում են, այսպես ասենք, փակագծերից դուրս բերել զարգացած ավատատիրության շրջանում փնքնըստիքյան հասկանալի համարված մի շարք իրակոսթյուններ<sup>142</sup>: Շարունակում են, երկու կամ ավելի նախօրինակների առավելությունների հաշվառման հիման վրա, ստեղծել գրչագիր մատյաններ, որոնք ընդունելի լինելին համահայկական շափանիշերով: Բայց այս կարևորագույն գործում որոշ խզում է նկատվում, մի կողմից՝ ողջ երկրով մեկ մղձավանջային ժամանակներ ապրած և այժմ վերակենդանության ձգտող գործնական ընդհանուր պաշտոնի գրչության, և մյուս կողմից՝ խաղավորող մասնագետ գրիչների կատարած աշխատանքների միջև, որոնք հասցեագրվում էին հին տիպի համալսարաններում ուսած երգիչներին: Իրոք, վերանորոգության դարերին հատուկ հարաբերական վերելքը շարժում առաջ շերեց այդ տիպի երաժիշտների շրջանակներում: Բայց որ այդպիսիք կային տակավին՝ վաստ է<sup>143</sup>:

141 Ձեռագրերի համեմատությունը ցույց է տալիս, օրինակ, որ նախկինում և կամ այլուր առանց կետի գծադրված խաղանշանը, տվյալ միջավայրում և, ասենք, հիսնամյակում, նույն երգի նույն վանկի վրա ստանում է մեկ կետ. և ուրիշ տեղում ու այլ ժամանակ՝ զույգ կետ: Հնուց շահալու համար՝ այստեղ բաղդատենք վերոբերյալ «Մառ կենաց» երգի առաջին վանկի նշանը հետևյալ երեք ձևազրկում: Տվյալ դեպքում, երեքի մեջ ես «սուր» կոչվող նշանն է: Բայց առաջինում (Մատենադարան, ձեռ. № 9838, էջ 6ա, Շարակնոցի նոր՝ 1526-ին բնագործակված մասից՝ Ա) «սուրը» առանց կետի է: Երկրորդում (Մատենադարան, ձեռ. № 1609, էջ 5ա՝ Բ) այդ «սուրը» մեկ կետ ունի: Եվ երրորդում (ձեռ. № 5114, էջ 4բ՝ Ը) երկու կետ: Ահա.



իսկ ընդհանրապես՝ կետերի ճոխ գործածության ամենաբնորոշ օրինակները հանդիպում են գանձարաններում և խաղաղքերում:

142 Այդ կարգի իրակոսթյուններից մեկն է խաղավորված որևէ բնագիր շափանմուշ ծանոթ եղանակի (վերջինս ըստ գրական բնագրի կառուցվածքի ու երաժշտական տվյալ կապակցության) հիման վրա հնչեցնելու ավանդույթը: Ուշ միջնադարի պայմաններում, երբ նիշտ հիշյալ ավանդույթը աստիճանաբար թուլանում էր, նրա կենցաղավարման ժամանակը երկարացնելու նպատակով անհամեմատ շատանում են համապատասխան լուսանցադրությունները, հատկապես Գանձարաններում:

143 Բավական է հիշել թեկուզ XVIII դ. ապրած Եփրեմ երաժիշտ վարդապետին ու նրա աշակերտներին: Մնչդես գրում է երաժիշտը, իր պատվիրած խաղավոր տաղարանի հիշատակարանում՝

Վերանորոգության դարերը, սակայն, մի ուրիշ և մեծ նորություն բերին իրենց հետ. տպագրության տարածումը հայ իրականության մեջ: Դա լայն հնարավորություններ էր ընձեռում հրատարակ հանելու ահագին քանակությամբ միատեսակ մատյաններ, որով և, համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում, հավասարեցնելու սովորույթներն ու ավանդույթները պաշտոնեղբայրության բնագավառում: Վաղուց փ վեր այդ նպատակը հետաախդող ու այդ պատճառով էլ երաժշտա-հասարակական աշխատանքների լծված լուսամիտ գործիչները շահագրեցին նախաձեռնելու հայ խաղաղությունը ձեռագրական աշխարհից տպագիր գրքին փոխանցելու շնորհակալ գործը: Եվ դա՛ խաղավոր գրչագրերով ավելի գործնականորեն՝ պաշտոնեղբայրության առօրյա ընդհանուր պահանջների հաշվառմամբ, գրադվելու մի նոր առիթ ու խթան հանդիսացավ: Հիշյալ գրիչներից և նրանց գլուխ բերած հրատարակություններից այստեղ մեզ առաջին հերթին հետաքրքրում են Ոսկան վարդապետն ու նրա լույս ընծայած Աստվածաշունչը, Շարակնոցն ու ժամագիրքը:

Նախ հիշենք՝ մեր անդրանիկ հրատարակիչների առաջ ծառայած արհեստագիտական դժվարությունները: Հատկանշական է, այս տեսակետով, մեր տպագիր առաջին գրքերի ընդհանուր վիճակը՝ նրանցում հայոց լեզվի կետադրության ու առոգանության նշանների կիրառության առումով: Մեր հնատիպ գրականության վրա հարևանցի ակնարկ իսկ նետելով նկատում ենք, որ նրանում հիշյալ նշանների գործածությունը արմատավորվել է աստիճանաբար և գրեթե այն ձևով (միայն, հասկանալի է, ավելի արագ մի ընթացքով), ինչպես դա տեղի էր ունեցել դարեր առաջ, նույն նշանները ձեռագրերում կիրառության մեջ դնելու ժամանակ<sup>144</sup>: Տպագրիչների կողմից հաղթահարվելիք կարեւորագույն խնդիրների թվում եղել են նաև հրատարակության պատրաստվող այս կամ այն բնագրի ձեռագրերի բնությունը. համեմատություն, բնորություն և փ հարկին ուղղումներ կատարելը, թե որպես բնագրագետ, և թե որպես գրչության արվեստի գիտակ ու խաղագետ: Արդ՝ գործնական պաշտոնեղբայրության առօրյա պահանջների տեսակետից՝ առոգանության նշաններ պարունակող ձեռագրերում և խաղավոր գրչագրերում կողմնորոշվելու փորձին ընդհանուր առմամբ հատուկ է հղել հետևյալը: Մեր գործիչները բավական հստակ գաղափար են ունեցել ձեռագիր-խաղավոր Շարակնոցների մասին, և դժվարացել են բարդ ու խիտ խաղագրված ժամագրքեր, պատարագամատույցներ,

Աստ գոն գրեալ մեղեդիքներ,  
պարտ և պատշաճ տաղ և գանձեր:  
Սովաւ երգեն վարդապետներ,  
Քաղցրանուագ եղանակներ:  
Ուսուցանեն աշակերտներ,  
զարկ. գիր և լերկ, բենկորձաներ...  
(Մատենագարան, ձեռ. № 7717, էջ 258ա):

<sup>144</sup> Շուրջ կես դար տևած այդ ընթացքը («Պարզատումարի» տպագրությունից մինչև «Յիսուս օրդի» պոեմի 1660-ի Ամասերգամյան հրատարակությունը) հակիրճ բննել ենք ժամանակին: Հմմտ. մեր «Ոսկան վարդապետն ու խաղաղության արվեստը» հոդվածը («Էջմիածին», 1966, № 11—12, էջ 159—160):

մանրուսումներ, գանձարաններ, ինչպես և մեղեդիապես հարստացված, ճոխ ֆվերգ ենթադրող և համապատասխանաբար նշանագրված աստվածաշնչեր ու ավետարաններ ուսումնասիրելիս<sup>145</sup>:

Առհասարակ ողջ ուշ միջնադարի (ու նաև հետագա ժամանակների) համար բնորոշ այս գծերն ալտացողված են Ոսկանյան մեզ հետաքրքրող երեք հրատարակություններում ևս: Աստվածաշնչում (ինչպես մարգարեական գրքերում, այնպես և ավետարաններում) օգտագործված են հոգևոր ֆվերգի գրեթե բոլոր հիմնական նշանները, և ընդհանրապես՝ քանիմաց կերպով: Առհասարակ այստեղ պահպանված է մի մակարդակ, որն առ այսօր գերազանցված չէ տակավին<sup>146</sup>: Միայն XIII—XV դարերի ընտիր աստվածաշնչերի և ավետարանների համեմատությամբ է, որ Ոսկանյան այդ տպագրությունը, ամբողջության մեջ, գիշում է ֆվերգի նշանագրության իր մակարդակով: Իսկ առանձին հաստվածներ, ինչպես օրինակ մեզ արդեն ծանոթ ընթերցվածը բաղդատելիս, առաջին հայացքից որոշիչ տարբերություններ նույնիսկ չեն էլ նկատվում<sup>147</sup>:

Ա՛րգ՝ ո՛ւմ նմանեցուցից գժարդիկ  
ազգիս այսորիկ : և ճ՛ւմ իցեն նմանողք՝  
նմանք են մանկուսի՝ որք ի հրապարակս  
նստիցին. կարդայցեն գժիմեանս և ասիցեն:  
փողս հարաք ձեզ՝ և ո՛չ կաքաւցիք:  
ողրացաք՝ և ո՛չ լացիք:

Շարակնոցի հրատարակությանը կապված աշխատանքների մասին խոսելիս, Ոսկան վարդապետը հիշատակարանում նշել է լոկ լեզվա-քերականական տարրեր կետեր: Մատյանի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, սակայն, որ նրա վրա լուրջ ու արդյունավոր ջանքեր են թափվել՝ խաղաղորումը ևս խնամքով և օրինակելի մակարդակով վերարտադրելու համար: Ըստ բոլոր տվյալների՝ որպես տիպ վերցված գրչագրի ընտրությունը կատարվել է հմտաբար. նրա խաղաղության տարրերը նախօրոք, ըստ ամենայնի, գիտակցվել ու տարբերացվել են. բծախնդրություն է ցուցաբերվել խաղանշանների տպագրական գծագրաձևերին պարզություն, զեղեցկություն, հստակություն և նույնիսկ՝ ինչ-որ հնուց եկող «գրչագրական» հարազատ նկարագիր հաղորդելու առումով. և որ գլխավորն է, նախատիպ գրչագրի խաղաղորումը տարագրին փոխանցվել է

145 Տվյալ դեպքում հիմնական դժվարությունը կայացել է՝ կետագրության և առոգանության նշանների առավելաբար երաժշտական (և ոչ թե հավասարապես՝ երաժշտա-քերականական) կիրառության հանգամանքներում կողմնորոշվելը:

146 Աստվածաշնչի Զոհրապյան հրատարակությունն իսկ, ֆվերգի նշանների կիրառության առումով համարյա թե կրկնում է Ոսկանյան հրատարակության պատկերը:

147 Հմմտ.՝ Աստուածաշունչ Հնոց և Նորոց Կտակարանաց ներպարունակող, Յամատերգամ, 1666, էջ 511:



լավատեղյակ, հասկացող ձեռքերի միջոցով: Այս բոլորի շնորհիվ, հայ գրչա-  
դիր շարահնոցների խաղաղությունը տպագիր գրքին անցել է, եթե կարելի է  
ասել, նվազագույն կորուստներով: Որով Ռսկանյան (այն է՝ մեր խաղավոր-  
տպագիր առաջին) Շարահնոցը, մի կողմից՝ համեմատության շատ եզրեր է  
ձեռք բերում ձեռագիր նույնատիպ բնափր ժողովածուների հետ, և մյուս կող-  
մից՝ անշրելի տեղ ապահովում իրեն՝ տպագիրների շարքում: Այն՝ խաղաղու-  
թյան առումով յուրահատկություններ ևս ունի, որոնց մասին նախնական  
գաղափար կարող ենք կազմել համեմատությունների ոլորտը ներքաշված  
«Ծառ կենաց» գլ. ճաշուի առաջին սողերի քննությունից<sup>148</sup>:

Ծառ կենաց տընկեալ յադին՝ սուրբ կոյս.  
Որ ըզհայրածինն ընդ յսեցեք զժաղիկ. և  
հաճաւ ըր ի ժամու զորդին պըտող մարդկան.

Այստեղ առաջին վանկի խազն, օրինակ, կետավոր «երկար»-ն է՝ ուստի  
և տարրեր՝ վերն համեմատված կտորներից, ուր տեսանք, համապատասխա-  
նաբար, «խոսքովալին» և զույգ-կետավոր «սուր» նշանները<sup>149</sup>: Որոշ տարբե-  
րությունների հանդիպում ենք Ռսկանյան Շարահնոցը նաև հետագա տպագիր-  
ների հետ համեմատելիս: Բայց դրանք մանրամասնի են: Իսկ ամբողջապես  
առած՝ Ռսկանյան Շարահնոցը մի նոր ու մեծ քայլ է ընդհանուր պաշտոններու-  
թյան շրջանակներում շարահանների զանգվածը անկորոստ վերարտադրելու  
և դրանց կատարումը միատեսական հունի մեջ դնելու ճանապարհին: Նույնը  
շենք կարող անվերապահորեն կրկնել Ռսկանյան ժամագրքի կապակցու-  
թյամբ: Սակայն, նրա հրապարակումը ևս, միասնականացման նույն միտումի  
թե՛ ընդհանուր, և թե՛ մասնավորապես երաժշտական կարևոր արտահայտու-  
թյուններից մեկն է անկատկած: Ընդհանուր է նկատում Վ. Հացունին, նաև Ռսկան-  
յան ժամագրքի քննության կապակցությամբ, թե՛ «մեր Աղոթամատույցն այս  
շրջանիս գտած է արդեն իր լրումը՝ նկատմամբ այժմու վիճակին», և թե՛  
«տպագրությունն էր, որ ամենուն ձեռքը պիտի տար միևնույն բնագիրը, ու  
պիտի հավասարեցներ սովորություններն ալ»<sup>150</sup>:

Երգարանիս «Յառաջարանութեան» մեջ ինքը Ռսկանն այն անվանում  
է՝ «գրագմանաւ մատեանս դայս, որ աստի և անտի հաւաքեալք են ի մի  
վայր, առ ի դիրահասութիւն թերակատարից՝ և ի յօժանդակութիւն տհասից և

148 «Երաժշտական երգեցմունք հոգևորականք...». Ամստերզամ, 1665, էջ 9:

149 Անհրաժեշտ է նշել. ձեռագրերի քաղցատությունից երևում է, որ «երկարը» ավելի հա-  
ճախ «խոսքովալինն» է փոխարինել (այլապարհիան կամ սխալմունքի պատճառով, և կամ  
գիտակցված կերպով), քան թե «սուրին»:

150 Վ. Հացունի, Պատմություն հայոց Աղոթամատույցին, Վենետիկ, 1965, էջ 315 և  
340—341:

պակասակրթից»<sup>151</sup>: Ընդգծված խոսքերը նկատի ունեն ոչ միայն այն, որ մեզ հետաքրքրող ատենի մեծ ժամագիրքը ներփակում է (բացի «Հասարակաց աղօթքի» կարգավորությունից) Սաղմոսարանը, Տոնացույցը, ժամակարգության խրատներ ու այլ փոքր նյութեր ևս: Քննությունից պարզվում է, որ ժամագրքի խաղավոր հատվածներն էլ Ռսկանը քաղել է տարբեր աղբյուրներից, մի շարք խաղագրություններ նա փնտրել է, բայց չի գտել և այլն<sup>152</sup>: Կենք կարող պնդել թե՛ Ռսկանի օգտագործած ձեռագիր աղբյուրները (հիմնականում խաղատետրեր և խաղավորված ժամագրքեր), այս դեպքում ևս ընտիր են եղել<sup>153</sup>: Անկասկա դրանից, Ռսկանը ժամագրքի հրատարակության կապակցությամբ խաղագրական ուշագրավ աշխատանք է կատարել<sup>154</sup>: Ու գլխավոր գծերի մեջ կանխելով հետագայում ստեղծվելիք Չայնագրյալ ժամագրքի շքրջանակները, նա լուրջ նպատակ է բերել «Հասարակաց աղօթքին» միակերպություն հաղորդելու ընդհանուր գործին: Դա ժամանակաշրջանի հրամայական պահանջներից էր: Դրան հետամտառ եղավ նաև Սիմեոն Երևանցին, որ XVIII դարի 10-ական թվականներին, վերջին անգամ վերանայելով, հրատարակեց հայոց Տոնացույցը. ու իր հմուտ սարկավազներից մեկին Պոլիս ուղարկեց՝ հոգևոր եղանակների միակերպ կանոնավորությունն ապահովելու համար: Եվ դարձյալ՝ նույն գործին հետամտառ եղավ նաև Գևորգ Դ-ը, որ հարյուր տարի անց փրագործեց ձայնագրյալ Պատարագի, ժամագրքի ու Շարակնոցի հրատարակությունը, պաշտոնական վավերացումն ու տարածումը:

Սակայն հակառակ ողջ ուշ շրջանագրի բազմապիսի ջանքերին՝ ուղղված միաձևության հաստատմանը, XVIII—XIX դարերում մեծք ունեցանք հալ հոգևոր երաժշտության տարբեր երգվածքների՝ նույն ուշ միջնադարի պայմաններում կազմավորված հինգ մեծ ճյուղեր. էջմիածնի (որ և մեր կարծիքով հիմնականն է), Կ. Պոլսի, Նոր Զուղայի (կոչված նաև Հնդկահայոց), Երուսաղեմի ու Վենետիկի<sup>155</sup>: Ինչո՞ւ է բացատրվում սա. մասամբ՝ խաղագրության արվեստի գործնական նշանակության նվազմամբ, մասամբ էլ (և սա շատ կարևոր է) խաղագրության արվեստի ընձեռած այն հնարավորությամբ, որով խաղավոր միևնույն ժողովածոներից օգտվող տարբեր կենտրոնների երգիչներ կարող էին խաղավորված միևնույն գրական բնագիրը որոշ շափով տարբեր եղանակել, տարբերակել՝ համաձայն տվյալ տեղական ավանդույթի:

151 «Գիրք ժամակարգութեան որ կոչի ատենի», Մարսել, 1673, էջ 3 (ընդգծումը մերն է—Ն. Ք.):

152 Այսպես, Ռսկանը չի գտել, օրինակ՝ «Աշխարհ ամենայն», «Առաւօտ լուսոյ» և նման, անգամ շատ տարածված երգերի խաղագրությունները: Մինչդեռ դրանք կան, ասենք, էջմիածնում 1686-ին Եղիազար կաթողիկոսի պատվերով գաղափարված ժամագրքում, որ պարզ է, թե պատճենված է ավելի հին մի նախօրինակից (Հմմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 435, էջ 23ա):

153 Անկասկած ավելի ընտիր նյութերի հիման վրա է կազմված XIX դարի վերջերում Իգն. Կյուրեղյանի հրատարակած խաղավոր ժամագրքը: Հմմտ.՝ Կարգաւորութիւն հասարակաց աղօթից Հայաստանեայց եկեղեցոյ, Վենետիկ, 1898:

154 Մասնավորապես՝ տպագրական դյուրըմբռնելի մայրեր ձուլելու նպատակով, նա գիտակ մարդու նախաձեռնությամբ տարանշատել է գրչագրերում միացյալ գրությամբ և կամ կապիագրի սկզբունքով գծագրված բարդ նշանախմբերի այլապես դժվար հասկանալի բազմաբնույթները: Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր վերոհիշյալ հոդվածը «Ռսկան վարդապետն ու խաղագրության արվեստը», «էջմիածին», 1966, № 11—12, էջ 166—167:

155 Հիշյալ երգվածքներից միայն Երուսաղեմինը դարձանալիորեն հրատարակված է տակավին: Սակայն մենք մի ընդհանուր գաղափար, համենայն դեպս, ունենք նրա մասին:



Անկ հայացքով ընդգրկելով ողջ միջնադարը, նկատում ենք, որ խաղաղությունը ժողովածուներին համահայկական շահանքներով միակերպություն հաղորդելու գործնական ձգտումները՝ ծագելով XIV դարի վերջերից և XV-ի սկզբներից, որոշակի արդյունքների հանդեպ եւն մի ժամանակ, երբ անցյալի հայ մասնափառացված երգաստեղծությունն ու երգեցողությունն արդեն տվել էին քանակական ու որակական զգալի կորուստներ: Բուն խաղաղության արվեստը ևս անպրադարձնում է այդ ընթացքը: Վաղ միջնադարը (և նույնիսկ մի քիչ ավելի ուշ)՝ այդ արվեստի կազմավորման ժամանակն է դեռևս: Զարգացած ավատատիրության շրջանում մեր դեմ հանում են փնչպես երգաստեղծության-երգեցողության, այնպես և համապատասխան խաղաղության երկու դպրոցներ: Կիլիկյան և հայաստանյան (մի կողմ թողնելով յուրաքանչյուրի ներսում տարբեր կենտրոնների ու դրանց հատուկ ավանդույթների խնդիրը): Եվ փաստորեն ուշ միջնադարում է, որ առաջ է տարվում դրանք միավորելու հեռանկարային գործը (ավա՛ղ, աննպաստ պայմաններում):

Այս եզրակացությունը մեզ օգնելու է խաղաղության արվեստի կառուցվածքի հարցերում ևս կողմնորոշվելու մեջ: Տեսանք, թե ինչպես զարգացած ավատատիրության շրջանում Կիլիկիայում և Հայաստանում գրական միեւնույն բնագրեր տարբեր են եղանակել և տարբեր են խաղաղել: Ուշ միջնադարում, դատելով զարգացման վերը բնութագրված ողջ ընթացքից, գրական միեւնույն բնագրերի միանման (կամ գրեթե միանման), և կամ միասնականացման միտքով փրագործված խաղաղորումների հիման վրա տարբեր երգվածքներ են առաջացել. որով պարզ է, թե խաղանշաններին կատարողական տարբեր մեկնաբանություններ են տրվել: Եվ դեռ,— ինչպես ակնարկել ենք արդեն,— եղել է երրորդ հնարավորություն ևս (այն է՝ նույն կամ գրեթե նույն բանն են երգել, քայց տարբեր են խաղաղել) այսինքն դարձյալ՝ խաղաղերին տարբեր նշանակություններ են հատկացվել (այս հարցին կանդրադառնանք հարմար առիթով, երբ կպարզվեն կիլիկյան և հայաստանյան ներքին կենտրոններին վերաբերող զանազանությունները՝ երաժշտական ավանդույթների մակարդակի վրա): Երեք պատմաշրջաններին կապված այս յուրահատկությունները այնքան սահուն անցումներով են իրար հաջորդել, և երբեմն նույնիսկ այնքան ընդլուգված ձևերով են գործել, որ մասնավորապես ուշ միջնադարի ընթացքում անգամ բթացրել են խաղաղեա-երգիչների արթնությունը, զգաստությունը, վտանգի զգացողության նրանց ունակությունները և թույլ տվել, որ խաղերով նշանազրկելու և կարգալու արվեստի ճգնաժամը անաղմուկ առդասկի երաժշտական տարբեր շրջանակների մեջ: XVIII հարյուրամյակի ընթացքում հայ երաժիշտներից ոչ ոք չի սրել խաղաղության արվեստի ապրած ճգնաժամի հարցը: Լոկ Գապասաբալյանն է հատկացրել դա XVIII դարի վերջին և XIX-ի սկզբներին, և այն էլ փնտսորեն անուղղակիորեն<sup>156</sup>:

Եզրափակելով անհրաժեշտ է նշել, որ խաղաղության պատմական զարգացման հարցերի հետազոտության մակարդակի քարձրացմամբ անկասկած ավելանում են նաև այդ արվեստի կառուցվածքի խնդիրների ուսումնասիրության հնարավորությունները: Այժմ ավելի ու ավելի հստակ ենք ըմբռնում, որ

<sup>156</sup> Հմմտ. մեր հոգվածը՝ Գրիգոր Գապասաբալյանի «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», 1973, № 11, էջ 294—295:

տարրեր խաղաղությունների վերծանության աշխատանքները շատ զեպրերում անօգուտ է հիմնել սոսկ խաղաղության արվեստի զուտ արհեստագիտական (տեխնոլոգիական) կողմի խմացության վրա: Այստեղ հարկ է տեսագաշտում ունենալ նաև պատմական, գրական, բանասիրական, նույնիսկ քննադատական մշակութային կարգի մի ամբողջ շարք իրակություններ, որոնք լուսարանեին տվյալ երգի հորինման տեղը, միջավայրը, ժամանակն ու այլ պարագաներ. նրա հեղինակային պատկանելությունը, տվյալ կենտրոնին ու դարաշրջանին հատուկ երաժշտագիտական միտքն ու արվեստի ճաշակը, հետադարձության, բանաստեղծության, երգեցողության, մանրանկարչության և ճարտարապետության բնագավառներում տիրապետած հովերը և այլն: Եվ այնուհետև՝ երգի վերծանությունը մոտենալ ստեղծագործորեն, տալով նրա հանկարծաբանական տարրերակման՝ որևէ պատմաշրջանի ու միջավայրի շափացույցերով հնարավոր ձևերից մեկը:

Н. К. ТАГМУЗЯН

## ИСКУССТВО ХАЗОВОГО ПИСЬМА В ЕГО ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ

### (Резюме)

Работы, проводимые ныне по хазоведению, настоятельно требуют более углубленного изучения временного, пространственного и социального развития искусства хазового письма, выявления центров, где усовершенствовалась его технология и где слагались местные традиции его применения (как в смысле наделения литературных текстов знаками пения, так и в отношении истолкования последних в исполнительской практике).

Первым условием для успешного выполнения этих задач является выяснение отношений музыкально-семиографических традиций, откристиализовавшихся в коренной Армении и в Киликийском армянском царстве. Сравнительный анализ множества средневековых хазовых рукописей показывает, что в средние века, в результате длительной эволюции и последующего разветвления, в пределах единого русла национально-армянской музыкальной культуры формировались две крупные школы искусства хазового письма и пения по хазам. Одна — в Киликийском армянском государстве, другая — в коренной Армении.

В эпоху позднего средневековья усилия многих армянских певцов-практиков и ученых-музыкантов направляются к синтезированию лучших сторон обеих школ, к унификации пения и различных редакций хазовых сборников, чему в большой мере способствует и книгопечатание. Несмотря на это, к концу названной эпохи, кроме Эчмиадзинской центральной школы пения, образовались и четыре другие — местные школы: Константинополя, Новой Джульфы, Иерусалима и Венеции.

Конечно, данное положение вещей объясняется и социально-политическими условиями жизни армянского народа и постепенной деградацией искусства пения по хазам. Но за всем этим наблюдается и другое, в частности, принципиальная возможность различного истолкования одних и тех же знаков пения и их комбинаций, в пределах границ, определяемых исторически развивавшимися различными ветвями, местными стилевыми направлениями, жанрами, формами и мелодическими моделями армянской духовной музыки.

N. K. TAHMIZIAN

## L'ART DE L'ECRITURE DES KHAZES DANS SON EVOLUTION HISTORIQUE

### (R e s u m e)

Les travaux faits actuellement dans le domaine de l'étude des khazes exigent instamment une étude plus approfondie du développement temporel, spacial et social de l'art de l'écriture des khazes, la découverte des centres où sa technologie s'est perfectionnée et où se sont formées les traditions locales de son emploi (tant dans le sens de l'accompagnement des textes littéraires de signes de chant que dans le rapport de l'interprétation de ces derniers dans la pratique de l'exécution).

La condition première pour la solution de ces problèmes est l'éclaircissement des relations musico-semiographiques des traditions cristallisées en Grande Arménie et dans la Royauté Arménienne de Cilicie. L'analyse comparative d'un grand nombre de manuscrits médiévaux comportant des khazes montre qu'au Moyen Age, par suite d'une longue évolution et de la ramification ultérieure, dans les limites d'un même courant de la culture musicale nationale arménienne deux grandes écoles d'écriture de khazes et de chant se sont formées; l'une dans la Royauté Arménienne de Cilicie, l'autre en Grande Arménie.

Au Moyen Age avancé les efforts de beaucoup de chanteurs arméniens et de savants-musiciens ont tendu à la synthèse des meilleures qualités des deux écoles, à l'unification du chant et des diverses rédactions des recueils de khazes, ce qui fut grandement favorisé par l'imprimerie. Malgré cela, à la fin de cette période, outre l'école centrale de chant d'Etchmiadzine, quatre autres écoles locales se formèrent: à Constantinople, à la Nouvelle-Djouffa, à Jérusalem et à Venise.

Evidemment cet état de choses s'explique aussi par les conditions sociales et politiques de la vie du peuple arménien et la dégradation progressive de l'art du chant d'après les khazes. Mais outre cela nous observons autre chose également; particulièrement la possibilité, en principe, de l'interprétation différente des mêmes signes de chant et de leur combinaison dans les limites déterminées par les diverses ramifications développées historiquement, les courants stylistiques locaux, les genres, les formes et les modèles mélodiques de la musique liturgique arménienne.