

ՆԻԿՈՂՈՍ ԹԱՀՄԻՉՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՒԹ-ՉԱՅՆԻ ԳԱՆՉԱՐԱՆԱՅԻՆ  
ՀԱՏՎԱԾԻ ՄԱՍԻՆ

Ութ-ձայնը (Oktoechos, Восемьгласие) ավանդական ձայնեղանակների միջնադարյան բարդ համակարգ է, որն ազգային տարրեր մարմնավորումների իր ողջ բազմազանությամբ հանդիսացել է քրիստոնեական քաղաքակրթության մեջ կենցաղավարած համաձայնություն (լադային) բնույթի ելևէջային բջիշների, մեղեդիական պտույտների (մոտիվների) և ամբողջական մեղեդիների հավաքման, տարանջատման, խմբավորման, այլև նորերի հորինման, կատարման և ուսուցման-տարածման կատարելագործված հիմքը:

Մագուժով այն կապված է հին աշխարհի քաղաքակրթ մի շարք ժողովուրդների, այդ թվում և հայերի կյանքում խոր անցյալում ձևավորված տիպական ձայնեղանակների՝ մասին ուսմունքին: Վերջինս մ. թ. առաջին դարերում, ավելի ճիշտ՝ մինչև IV դարի սկզբները, քրիստոնեական պաշտամունքային երաժշտության կենդանի փորձում վերածկավորվում է որպես ութ-ձայն<sup>2</sup>: Այսպես է կոչվում, բայց երաժշտաժիսական տարրեր մատչաններում ունենալով դրսևորման զանազան ձևեր, և մանավանդ՝ պատմական դարգացման ընթացքում իրականում միավորել է ութից շատ ավելի մեծ թվով հիմնական և օժանդակ ձայնեղանակներ:

Ութ-ձայնը որպես կազմավորված համակարգ կենցաղավարում է IV դարից<sup>3</sup>: Այն արտացոլող և գիտությունը հայտնի հնագույն մատչանները երկուսն

1 Հատ պրոֆ. Քր. Քուչնարյանի, տիպական ձայնեղանակները ծագել ու ձևավորվել են ժողովուրդների երաժշտական դարավոր փորձի հիման վրա, որպես արդյունք՝ «երաժշտակերպարային բնութագրերը տիպականացնելու ձգտման»: X. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, с. 39.

2 E. Werner, The Sacred Bridge, L.—N. Y., 1959. Տե՛ս նաև Ս. Անգեղյա, Հայ եկեղեցական երաժշտությունը և ձայնագրությունը, Մաղիկ, Կ. Պոլիս, 1903, № 6, էջ 66—68 («Երբայեցիք,—գրում է հեղինակն այստեղ,—ուրաղեա (ութը լարով) քնարին իրաքանչիւր լարովը կրսկսէին սաղմոսի ութը կանոնները. ասոր հետևելով Յոյներն ալ իրենց ձայները ութի բաժանեցին» և այլն): Մի կողմ թողնելով սաղմոսը հատկապես ութ կանոնների բաժանելու սկզբունքի առաջացման խնդիրը (ինչպես կտեսնենք, Վ. Հացունու համոզմամբ դա «հայկական բնիկ դրուժին» էր), Կոմիտասը նույնպես հաստատում էր, թե «շարականի եղանակների ութն ձայնի բաժանմունքը ծագել է ութ կանոն սաղմոսներից»: Տե՛ս նրա՝ Հայոց եկեղեցական եղանակները (Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 106):

3 Հայտնի է, որ 374 թ.-ից Միլանի եպիսկոպոս Ամբրոսիոս Մեղիտյանեցին (333—397), արևմտյան քրիստոնեական պաշտամունքային երգեցողությունը կանոնացնելով ըստ ութ-ձայնի հին դրուժյան, օգտվել է Մերձավոր արևելքի և Փոքր Ասիայի (ուստի՝ նաև Հայաստանի)



են. V դարի սկզբում (Աստվածաշնչի հայերեն թարգմանությունից անմիջապես հետո) կազմված հայոց հնագույն Սաղմոսարան-ժամագիրքը՝ իր ութ կանոններով (այսինքն սաղմոսախմբերով), որոնցից յուրաքանչյուրին համապատասխանել է մի ձայնեղանակ<sup>4</sup>. և VI դարի սկզբներին Սեվերիոս Անտիոքացի պատրիարքի կազմած հոգևոր ինքնուրույն երգերի ժողովածուն, ութ ձայնեղանակներն ընդգրկող ներքին հատուկ բաժանումով<sup>5</sup>:

Սկզբնական շրջանում ութ-ձայնի տեսական նախնական հիմունքներն այս կամ այն չափով ընդհանուր են եղել քրիստոնյա ժողովուրդների համար: Ժամանակի ընթացքում, սակայն, նախ առանձնանում են՝ Արևմտյան և Արևելյան քրիստոնյա մշակույթներին հատուկ ութ-ձայները, թե՛ տեսականորեն, և թե՛, մանավանդ, գործնականում: VII դարի սկզբներում Գրիգորիս Ա. պապը վերակարգավորում է արևմտյան պաշտոնեղությունը և հաստատում «Գրիգորյան» երգեցողությունը, ըստ ութ-ձայնի նոր խմբագրության<sup>6</sup>: Հաջորդ երկու դարերում Արևմուտքում առաջին փորձերն են կատարվում տեսականորեն իմաստավորելու ութ-ձայնի համակարգը<sup>7</sup> և այլն:

Արևելքում, Սեվերիոս Անտիոքացու կարգավորած՝ հոգևոր ինքնուրույն երգերի հատվածին վերաբերող ութ-ձայնի համակարգը վերակարգավորում է Հովհան Դամասկացին (VII—VIII դդ.)<sup>8</sup>: Դամասկացու իրագործած այդ խմբագրությունը հատուկ ընդհանուր դրույթներ, ինչպես և XIII—XIV դարերում բյուզանդական ութ-ձայնի տեսական իմաստավորման հետ կապված գաղափարներ, առհասարակ տարածված են եղել քրիստոնյա Արևելքում: Եվ սակայն, առավել ուշագրավն այստեղ՝ ութ-ձայնի ազգային տարբեր համակարգերի կազմավորումն ու հաստատումն է, որ հանդիսացել է պաշտոնեղությունը ազգային լիզուններով ու երաժշտական ազգային ձևավորմամբ կատարելու անմիջական արդյունքը:

Եկեղեցիների երաժշտական փորձից: J. Otten, Ambrosian Chant. The Catholic Encyclopedia (an international work of reference on the constitution, doctrine, discipline and history of the catholic church), v. 1, L., 1907.

<sup>4</sup> Հայոց հնագույն Սաղմոսարան-ժամագիրքը իր ութամասն կազմությամբ ներկայացնում է ինքնատիպ հայկական ծիսական մատյան, ինչպես ցույց տվեց Վ. Հացունին: Տե՛ս նրա՝ Պատմության հայոց աղօթամատուցին, Վենետիկ, 1965:

<sup>5</sup> G. Reese, Musik in the Middle Ages, N. Y., 1940, p. 71.

<sup>6</sup> C. Vivell, Vom Musiktraktate Gregors des Grossen, Lpz., 1911. P. Wagner, Einführung in die gregorianische Melodien, 1 Teil, Lpz., 1910.

<sup>7</sup> H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, 2-te Aufl., Berlin, 1920, s. 12—21.

<sup>8</sup> E. Wellesz, Die byzantinische Musik, Breslau, 1927, s. 32—34. VII—VIII դարերում նաև: արևելյան, մասնավորապես, պարսկա-արաբական երաժշտության մեջ բյուրեղանում է ութ-ձայնի ուրույն մի համակարգ: նրա ձևավորման կարևորագույն փուլերից մեկը վերաբերում է Սասանյան վերջին խոշոր տիրակալ Խոսրով Ապրվեղի իշխանության ժամանակներին, երբ Տիգրանում՝ Պարսկաստանի, Միջին Ասիայի և Հայաստանի աշխարհիկ հեղինակավոր երաժիշտների մի խումբ (հայ նշանավոր դուսան, երգիչ-նվագածու Սարգսի մասնակցությամբ) դավերացնում է «խոսրովային» կոչված (արևելյան տիպական յոթ) եղանակների դրույթները: Տե՛ս մեր աշխատությունը՝ Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության (Բ), ԳԱ «Լրարեր», 1971, № 1, էջ 43: Հմմտ. նաև՝ А. Раджабов, Из истории развития таджикской музыкальной культуры (V—XII вв.), Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук, Душанбе, 1982, с. 6.



Արևելյան քրիստոնեական երաժշտության պատմական զարգացման դասական շրջանում (մինչև XV դարի կեսերը), իր մեղեդիական մեծ հնարավորություններով և ազգային վառ ինքնատիպ գծերով՝ բյուզանդականի կողքին արժանի տեղն է գրավել հայկական ութ-ձայնը: Լինելով հիմնականում հայրենական գիտական մտքի նվաճումներից մեկը՝ ժողովրդաազգային երգ-երաժշտության հազարամյա փորձի խտացումը, այն՝ դարեր շարունակ գտնվել է հայ երաժիշտ-տեսաբանների ու երգիչ-երաժիշտների ուշադրության կենտրոնում: Տեսաբանները հետևելով նրա անընդմեջ հարստացմանը նորանոր ձայնեղանակներով, շին դադարել գործնականում ստեղծվող ավելի ու ավելի բարդ միակցության առավել կարճ ու մատչելի ընդհանրացման ուղիները որոնելուց: Իսկ երգիչ-երաժիշտները նրանում իրավացիորեն տեսել են՝ տարեկան բազմահարյուր երգեցողությունները հիշելու (մինչև խազանշանների կիրառումը), և կամ վերծանելու (խազագրերի համակարգի տարածումից հետո), այլև սերունդներին փոխանցելու ամենահուսալի միջոցը:

Տակավին հեթանոս Հայաստանում տեսական միտքը տարրերել է շորս հիմնական ձայնեղանակներ, տիպական մյուս մեղեդիները այս կամ այն կերպ խմբելով դրանց շուրջ<sup>9</sup>: IV հարյուրամյակի ընթացքում այստեղ հոգևոր պաշտամունքային երաժշտական փորձում լուրջ տեղաշարժեր են կատարվում, որոնց գիտությունը արձագանքում է գրերի գյուտից հետո: Մեսրոպ Մաշտոցը և Սահակ Պարթևը վերանայում են ձայնեղանակների մասին հայկական հին ուսմունքը և վերակարգավորում՝ գլխավորապես աստվածաշնչային երգերի (վերոհիշյալ Սաղմոսարան-ժամագրքում ամփոփված սաղմոսների, մարգարեական օրհնությունների և տիրամոր օրհնության) բնագրերի հետ զուգորդվող տիպական մեղեդիները<sup>10</sup>, խմբագրելով հայկական ութ-ձայնի առաջին խոշոր հատվածը (շորս բ ու լ ն, շորս կ ո ղ մ և երկու ս տ ե ղ ի եղանակներով, որն արդեն իսկ դուրս է գալիս ութի սահմաններից)<sup>11</sup>:

<sup>9</sup> Н. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, с. 160 (Армянское восьмигласие).

<sup>10</sup> Հայկական հնագույն Սաղմոսարան-ժամագրքի նյութերից, եղանակներով հանդերձ, թիշ նմուշներ են հասել մեզ: Գրանցից են՝ ԱԶ, ԳԶ և ԳԿ մի խումբ սաղմոսներ, որոնց մասնագիտական վերլուծությունը տե՛ս մեր՝ Monodische Denkmäler Alt-Armeniens (Die Tradition der armenischen Psalmodie), Beiträge zur Musikwissenschaft, Berlin, 1970, Heft 1. և ութ-ձայն կանոնադրույթները, ըստ որում ինչպես հասարակ, նույնպես և տոնական օրերի համար նախատեսված տարբերակներով: Տե՛ս մեր հոդվածները՝ Հասարակ օրերի կանոնադրույթները, «Էջմիածին», 1971, № 4. և Հանդիսավոր օրերի կանոնադրույթները, «Էջմիածին», 1971, № 9:

<sup>11</sup> Ինչպես գիտենք, Հայաստավուրբներին անցած հնագույն մի դրվածքի ավյալներով, գրերի գյուտից հետո ճոխացած հայ հոգևոր երգեցողությունների եղանակները ...«Բաժանեաց ի միմեանց սուրբ հայրապետն, հոգևի տէրն՝ Իսահակ Պարթևն՝ տասն ձայնս ըստ թուոյ ժ արարածոց», որով՝ ...«Ե՛ր Գ ձայնից Ժ բարդեցաւ: Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Սահակ Պարթևը և հայ եկեղեցական երգարվեստը, «Էջմիածին», 1973, № 8, էջ 11: Սակայն, նույնքան վստահելի ձեռագրական այլ աղբյուրների համաձայն, ինչպիսիք են, օրինակ, շարականների հեղինակների միջնադարյան ցուցակները ...«Նախ՝ սուրբն Իսահակ և սուրբն Մեսրոպ՝ ասացին զայն եղանակաւոր ձայնն, և զերկու ձայն ստեղիս», որ հաստատվում է նաև պատմական փաստերով: Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը, «Բանբեր մատենադարանի», Վ. 7, Երևան, 1964, էջ 174: Այս և նման տիպի դրվածքներում հայոց հնագույն Սաղմոսարան-ժամագրքի և Շարակնոցի երգեցողություններին վերաբերող ութ-ձայնի համակարգերը:



Այս շրջանում արդեն սկսված լինելով նաև հայկական հոգևոր ինքնուրույն երգերի (հետագայում շարական անվանված) կցուրդների հորինումն ու եկեղեցում ազատ կատարումը (հրապարակումը), Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի նախաձեռնությամբ կազմվում է հայկական ութ-ձայնի երկրորդ (ավելի փոքրաչափ) հատվածը ևս՝ այսպես կոչված սկսվածքների համակարգը: Սկզբվածքներին կարևոր դեր է հատկացված եղել պաշտոններգության մեջ: Իրանց օգնությամբ է, որ մենակատար-խմբավարը իրականացրել է անցումները սաղմոսներից դեպի կցուրդների խմբական երկգաս կատարումը: Բացի այդ՝ սկսվածքների դրուսթյան միջոցով զսլիրները տիրապետել են գործնական երգեցողությանն ու նաև տեսության տարերքին<sup>12</sup>:

Ավելի ուշ, հայ հոգևոր ինքնուրույն երգի ծաղկմանը, ճյուղավորմանն ու միաձայնային բարդ կոթողներով հարստացմանը զուգընթաց ստեղծվում են հայկական միջնադարյան երաժշտածիսական գլխավորագույն մատյաններին (նրանցում ընդգրկված երգի տեսակներին) վերաբերող ութ-ձայնի նոր հատվածներ: Կցուրդարան-շարականոցի արդեն բազմացած նյութերի ընտրության, խմբագրման և համապատասխան ձայնեղանակների դասակարգման հարցերով VII դարում զբաղվում է Շիրակի դպրեվանքի առաջնորդ Բարսեղ Ծոնը<sup>13</sup> (ստեղծելով «Ծոնընտիր» կոչված ժողովածուն)<sup>14</sup>:

VIII դարի սկզբներում Ստեփանոս Սյունեցի երկրորդը կանոնացնում է ընտրված կցուրդ-շարականները և խմբագրում վերջիններիս կապված ութ-ձայնը, բաղկացած հիմնական ութ եղանակներից, նույնչափ «դարձվածքնե-

խստորեն շտարբերելու միտումը բացատրվում է նրանով, որ այդ համակարգերում ձայնեղանակների համաձայնություն (լադային) հիմքը նույնն է: Տարբեր են՝ սկսելու, շարունակելու և վերջավորելու մեղեդիական տիպական պատույթները:

12 Տե՛ս մեր հոդվածաշարը՝ Ութ-ձայնի սկսվածքները, «Էջմիածին», 1972, №№. 2, 3, 4, 5:

13 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Բարսեղ Ծոնը և մասնագիտացված երգաստեղծության ծաղկումը Հայաստանում 7-րդ դարում, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1973, № 1:

Սաղմոսարան-ժամադրքին կապված և արդեն «դասական» նկատվող ութ-ձայնի համակարգը գործնականում արդեն այնպես էր յուրացվել, որ նույն VII դարում Մովսես Սյունեցին ոչակում էր նրա գեղագիտությանը վերաբերող հարցերը, արժարժելով նաև Ethos-ի՝ այսինքն, ձայնեղանակներից յուրաքանչյուրի հետ առնչվող հոգեվիճակների և հուղականության որակի խնդիրը: Ըստ այդմ, Սյունեցին (արևմտյան թև արևելյան) քրիստոնեական վաղ միջնադարյան մտածելակերպի համաձայն, հայ հոգևոր երաժշտության մեջ տարբերում է, մի կողմից՝ զըղ-չական-աղաչական, ազիտղորմ-գթաշարժ, մյուս կողմից՝ ուրախալի, բերկրալի (հատկապես՝ անանձնական ուրախությամբ համակող) ձայնեղանակներ: Տե՛ս մեր հրապարակումը՝ Մովսես Սյունեցին և նրա «Յաղագս կարգաց» գրվածքը, ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր» (հաս. գիտ.), 1972, № 11:

14 Վերոհիշյալ հոդվածում նշել էինք, որ «Ծոնընտիրը» որպես ձևագրական առանձին միավոր չի պահպանվել: Այն հիմք է հանդիսացել ավելի ուշ կանոնացված շարականոցների համար և միաձուլվել է նրանց հետ: Սակայն, հայկական հոգևոր ինքնուրույն հին երգերի այդ նախնական ժողովածուն չէր կարող որևէ հետք թողած չլինել: Եվ ահա, բոլորովին վերջերս, այլ բան որոնելիս, պատահաբար ընդհարվեցինք հետևյալ փաստին: Կ. Պոլսում 1831—1832 թթ. հավանաբար Գրիգոր Փեղտիմալճյանի գաղափարած ժողովածուում բերված է Ստեփանոս քահանայի կազմած՝ շարականների հեղինակների մի ցուցակ («Թէ ոյք են ոգոզը շարականաց») և ավելացված. «Օրինակեցար ծոն ընտիր (sic!) հին հեղինակ շարականէ միոջէ, զոր գրեցնալ էր թվին հայոց ԶԻԶ» (926 + 551 = 1477): Պարզ է, որ XV դարի այդ շարականոցը ևս արտագրվել է էլ ավելի հին օրինակից և այլն: Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 10097, էջ 57ա—58բ:



րից» և նրանց շուրջ խմբված մոտ 40 տիպական մեղեդիներից<sup>15</sup>: XII դարում Ներսես Շնորհալին տեսականորեն իմաստավորում է «ծանր» (նոր տիպի), «ստեղի», «զարտուղի» և «մանրուսման» կոչված ձայնեղանակները<sup>16</sup>: XIII դարում կիլիկյան մի շարք նշանավոր երաժշտապետների ջանքերով խազզըրքերում ութ հիմնական նորակերտ ձայնեղանակներից յուրաքանչյուրի շուրջ խմբվում են տասնյակներով հաշվվող «մանրուսման» երգեր<sup>17</sup>: XIV—XV դարերում Կիլիկիայում և Կենտրոնական Հայաստանում հատուկ դիտարկման առարկա են դառնում նաև Գանձարան ժողովածուի բաղադրիչները<sup>18</sup>: XIV դարի վերջերին և XV դարի սկզբներին Տաթևի համալսարանի երաժշտական մասնաճյուղում (Ֆակուլտետում) Գրիգոր Տաթևացու ղեկավարությամբ ընդհանուր հայտարարի են քերվում հայկական ութ-ձայնի տեսությանն ու դործնականին վերաբերող դրույթները<sup>19</sup>, որից մի հակիրճ ամփոփում է հասնում մինչև Գ. Գապասարալյանը<sup>20</sup>, Հ. Լիմոնճյանը<sup>21</sup>, Ն. Քաշճյանն<sup>22</sup> ու մեր օրերը:

Ինչպես կարելի է հասկանալ նախընթացից, այս կամ այն շափով ազատ, յուրովի և տարբեր ժամանակներում տարբեր մոտեցմամբ մեկնաբանելով ութ-ձայնի ընդհանուր դրույթները, նրա նշանաբանի ներքո հայ եկեղեցին մի քանի անգամ կարգավորել է (կանոնական է հռչակել) հոգևոր շափանմուշ եղանակ-

15 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտներ և Հարության ավագ օրհնությունները, «Էջմիածին», 1973, № 2: Հանդիսանալով կանոնի սեռի (ժանրի) հետ միասին տարածվող և ձևի ու արարողության մեջ ավելի ու ավելի արձատավորվող հոգևոր ինքնուրույն ստեղծագործությունների նորոգածև (սկզբունքորեն երգային բնույթի) երաժշտության մեղեդիական տիպարները, այդ համակարգը պատմականորեն կարճ ժամանակամիջոցում բրունել է հայոց հնամենի Սաղմոսարան-ժամազրքի ութ-կանոն սաղմոսերգություններին կապված առաջատար տեղ:

16 Ն. Քահմիրյան, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973, էջ 12—13:

17 Տե՛ս մեր ուսումնասիրությունը՝ Նյութեր հայկական և առասկան հոգևոր միջնադարյան երգարվեստների համեմատական ուսումնասիրության, «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 13, Երևան, 1980, էջ 115—121:

18 Գանձի, գանձարանների, այլև գանձ-տաղ-մեղեդի-հորդորակ տիպի տոնական շարքերի ու դրանց բաղադրիչներից յուրաքանչյուրի մասին տե՛ս մեր հոդվածները ՀՍՀ-ում. «Գանձ» (հ. 2, 1976, էջ 687), «Գանձարան» (նույն տեղում, էջ 687), «Հորդորակ» (հ. 6, 1980, էջ 589) և այլուր:

19 Դա երևում է Տաթևացու աշակերտների ստացած գիտելիքներից ու նրանց համապատասխան ասույթներից ևս: Առաքել Սյունեցին, օրինակ, Գրիգոր Տաթևացու քննորդին և աշակերտը, իր «Լուծմունք Յաղազրս Սահմանացս Գաթի Անյաղթ փիլիսոփայի» (Մաղրաս, 1797) և «Յաղագս Քերականութեան համառատ լուծմունք» (Լոս Անճելոս, 1982) աշխատություններում արժեքավոր տեղեկություններ է հաղորդում հայկական նվագարանների, դործիքային նվագի և ութ-ձայնի համակարգով ընդգրկված աշխարհիկ, հոգևոր և հին ու միջնադարյան եղանակների մասին: Հմմտ. մեր հոդվածները. Չայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 6, Երևան, 1962, էջ 162. Ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքը Հայաստանում միջին դարերում, «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 8, Երևան, 1967, էջ 103—104, Կոմիտասը և հայկական խազերի վերծանության խնդիրը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1969, № 4, էջ 42:

20 Տե՛ս մեր Գրիգոր Գապասարալյանի «Համառատութիւն Երաժշտականի գիտութեան» աշխատության մեր հրատարակումը՝ «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 11, Երևան, 1973, էջ 299—303:

21 Հ. Լիմոնճյանը ծառանգելով Գր. Գապասարալյանի ողջ գիտանքը հայկական ութ-ձայնի համակարգի մասին, այն կապես լրացրեց միջնադարյան այլ աղբյուրներից, այլև իրեն ժամանակակից երաժշտական փորձից քաղված ավյալներով և փոխանցեց իր աշակերտներին:

22 Ն. Քաշճյան, Գասագիրք եկեղեցական ձայնադրութեան հայոց, Վաղարշապատ, 1874:



ների (կամ ձայնեղանակների) տարբեր միակցություններ, կապված երաժշտածիսական որոշակի մատյանների: V դարում (սահակ-մեսրոպյան շրջանում)՝ ութ-կանոն սաղմոսերգությունները, VIII դարում (Ստեփանոս Սյունեցի Բ-ի ջանքերով)՝ ութ-ձայն կցուրդ-շարականները, XII դարում (Ներսես Շնորհալու օրոք, և, ամենայն հավանականությամբ, նրա ցուցմունքով, ղեկավարությամբ և մասնակցությամբ)՝ ի թիվս այլոց, նաև մանրուսման ութ-ձայն հիմնական երգերն ու սկզբնական շարքերը. յուրաքանչյուր ղեկարում կիրառելով մեղեդիական նյութի դասակարգման հետզհետե խորացվող մի սկզբունք, ձայնեղանակները հարաբերակցելով եկեղեցական օրվա ժամերի ու տարվա շրջանների հետ, այլև դանադանելով երաժշտական ձայն և օրվա ձայն հասկացությունները<sup>23</sup>:

Նախընթացից բավականաչափ հստակ երևում է նաև, որ վերը նշված երաժշտածիսական մատյաններից (Սաղմոսարան-ժամագիրք, Շարակնոց, Խազգիրք) լոկ Գանձարանին կապված ութ-ձայնի մասին մեր պատկերացումներն ազդոտ են տակավին: Դա պատահական չէ: Երաժշտածիսական մատյանների շարքում Գանձարանը առավել ուշ ձևավորվածն է: Եվ նրա կենցաղավարման հետ առնչվող երգչային ավանդույթների ու տեսական դրույթների մասին տվյալներ հայտնաբերված չեն առ այսօր: Մեր տրամադրության տակ գտնվող մի քանի նյութեր, որոնք ներկայացնում ենք ընթերցողին ներկա հոդվածով, թույլ են տալիս բարձրացնելու հույկական ութ-ձայնի գանձարանային հատվածի գոյության մասին հարցը:

Իմանալի է, ի վերջո, որ Գանձարան ժողովածուում ամփոփվելիք նյութերը՝ գանձեր, տաղեր և այլն, Գրիգոր Նարեկացու ժամանակներից ի վեր, նոր տիպի տոնական երգեր են եղել, որոնք մի քանի հարյուրամյակ ազատ են մնացել կանոնացումից<sup>24</sup> (հաճախ կատարվելով նույնիսկ որպես արտապաշտամունքային ստեղծագործություններ, մանավանդ վանական կյանքում): Եվ լոկ XIII—XIV դարերում գիտակ ու նախանձախնդիր ձեռքեր դրանք ևս

23 Եկեղեցական տարվա բոլոր օրերին մեկական ձայնեղանակ է համապատասխանում (Ձատիկի օրը միշտ համարելով ԱԶ, 9-րդ օրը դարձյալ սկսելով ԱԶ-ից, և այսպես շարունակաբար): Դա արված է՝ ութ հիմնական ձայնեղանակների կանոնավոր հաջորդականությունը ապահովելու համար: Եվ իրօք, այդպիսով, եկեղեցական տվյալ օրում զոնն մի երգ պետք է հնչի ըստ հիշյալ հաջորդականության: Բնականաբար, սակայն, մի ամբողջ օրվա ընթացքում լոկ մեկ ձայնեղանակ չէ, որ հնչում է: Բացի այդ, օրվա ձայնի նշումներն իսկ երբեմն լինում են պայմանական: Պարզապես պահանջվում է (և դարձյալ՝ ծիսական որոշ կարգ ու կանոն պահպանած լինելու մտահոգությամբ), որ, ասենք, տվյալ երգը, կամ ժամագրքային քարոզը կատարվի՝ օրվա ձայնը ԱԶ կամ ԲԶ եղած ժամանակ, անկախ այդ երգի բուն ձայնեղանակից: **ՃԳ, վերջապես, նույնիսկ ավետարանական ընթերցվածների՝** թվերգով հնչելիք հատվածների կատարումը կարգավորելու նպատակով (որպեսզի չլինի, թե, օրինակ, մի ընթերցված 4—5 օրանընդհատ կրկնվի, իսկ մի ուրիշը շատ ավելի հազվադեպ լավի և այլն), դրանք նույնպես օժտվել են օրվա ձայնի նշումներով: Մի հանգամանք, որ շիտթության տեղիք է տվել անգամ բանասերների շրջանակներում, կարծել տալով, թե անցյալում ավետարանական ընթերցվածներն ևս երգվել են ըստ ձայնեղանակների: Մինչդեռ այդ ընթերցվածներում բնագրի վանկերի հետ զուգորդված առօգանական նշաններն են, որ անվրեպ ցույց են տալիս, թե դրանք թվերգով են կատարվել, թեկուզ մեղեդիականացված թվերգով (XIII—XV դարերում), բայց ոչ՝ ըստ ձայնեղանակների, վերջիններիս երգչային, երաժշտական իմաստով:

24 Ընդ աչնպես, ինչպես V—VIII դարերի ընթացքում էլ ազատ կենցաղավարել էին հայկական հոգևոր առաջին ինքնուրույն երգերը, նախքան Շարակնոց ժողովածուում մեկտեղվելը:



հավաքելով հոգևոր երգի յուրատիպ մատյաններում՝ Գանձարաններում, ստեղծել են եկեղեցական միևնույն տոնին նվիրված նոր շարքեր, դարձյալ՝ կանոնացնելու նպատակով<sup>25</sup>: Բայց Գանձարանը այնպես էլ չի հասցնում դառնալ պարտադիր, կանոնական ժողովածու, նրանում կատարման-մեկնարանման առումով լուրջ հատուկ պատրաստված երգիչ-երաժիշտներին մատչելի նյութերի մեկտեղման ժամանակներից քիչ անց՝ հայ իրականության մեջ սկսված մշակութային անկման սլաշմանների բերումով:

Գանձարանային միավորներից դարերի հոլովման մեջ իրենց երաժշտական նախնական կաղապարն ընդհանուր առմամբ պահպանած կտորներից են հորդորակները<sup>26</sup>: Տաղերն ու մեղեդիները սկզբնապես ավելի հստակ են տարրերվել, հատկապես ըստ նրանցում երաժշտական բաղադրիչին վերապահված դերի (որ դգալիորեն ավելի մեծ է եղել մեղեդիներում): Երաժշտական առումով պատմական զարգացման առավել հագեցած մի ճանապարհ են անցել գանձերը:

Գրիգոր Նարեկացու ժամանակներից, գանձերը, որպես պատմողական բնույթի գործեր, կատարվել են մեղեդիականացված պատմողական ասերգի կամ թվերգի արտահայտչական միջոցներով<sup>27</sup>: Դրա հիման վրա, մինչև XIII դարն արդեն արմատավորված է եղել խաղավորման մի ավանդույթ, որով գանձերի սկզբնատողերը օժտելով մի քանի պարզ նշանագրերով<sup>28</sup>, յուրաքանչյուր տան վերջում առաջ են բերել մեղեդիական ասերգի հանգանակը ցուցանող խաղային առավել տարածված մի երկու բանաձևեր<sup>29</sup>:

25 Առհասարակ, գրերի գյուտից հետո նաև հայ եկեղեցական երաժշտության մեջ մշտապես կենցաղավարել են կանոնական (կատարման համար պարտադիր) և ազատ երգեր: Վերջիններս պատմական հեղաշրջման որոշ փուլում նույնպես կանոնացվել են, բայց դրանց փոխարեն ստեղծվել են նորերը, որոնց կատարումը դարձյալ միառժամանակ ազատ է եղել: Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հանդիսավոր օրերի կանոնադրությունները, «Էջմիածին», 1971, № 9:

26 Այստեղ և ստորև հաշվի ենք առնում թե՛ մինչև մեր օրերն իրենց եղանակներով հանդերձ հասած գանձարանային փոքրաթիվ ստեղծագործություններ մասնավորապես, և թե՛ մանավանդ, խաղաղությունից տվյալներն ընդհանրապես:

27 Հայ հոգևոր արվեստում ևս (ինչպես բյուզանդականում, ռուսականում և այլն), տարրերվում են՝ սաղմոսատիպ ասերգը կամ թվերգը, և դրան այս կամ այն շափով մոտիկ, բայց ըստ էության ավելի մեղեդիական՝ պատմողական ասերգը: Առաջինը բնութագրվում է Հին և նոր կտակարանների և առհասարակ բուն իսկ պաշտամունքային գրքերի առանձին հատվածների հեռորաշունչ վերարտադրությամբ: Երկրորդը՝ ավետարանական վերապատումների, հոգեշահ խրատների, քարոզների (հին գանձերի), սրբերի վարքերի և նման բնագրերի ավելի մեղմ, սահուն և մեղեդիատիպ ոլորուն երաժշտական կատարմամբ: Հայկական հոգևոր թվերգի սաղմոսատիպ տեսակին կապված հիմնական ձևերը վերլուծել է կոմիտասը (տե՛ս նրա՝ Die armenische Kirchenmusik, Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, Lpz. Jahrgang 1, Heft 1, 1899): Կոմիտասը մտադրված էր շարունակել և լրացնել սկսված ուսումնասիրությունը, բայց դա նրան չվիճակվեց:

Պատմողական ասերգի մասին մեր պատկերացումները սլետք է կազմվեն՝ հարանց վարքերի, հայտնավորքների և, մասնավորապես, գանձարանների հետազոտության, ավելի ստույգ՝ գանձերի կատարողական հին, X—XIII դարերին վերաբերող ավանդույթների ուսումնասիրության հիման վրա:

28 Դրանցից են՝ «սուղն» ու «երկարը», «շեշտը», «բուֆը», «փուշն» ու «խունճը»:

29 Դրանք գոյացնող խաղաղներից զլխավորներն են՝ «փաթուփը», «բենկորճն» ու «վերնախաղը», «բենկորճն» ու «ներքնախաղը», «զարկը», «պարոյկը», «երկարը»: Գանձերի՝ պատմողական ասերգի միջոցներով կատարման կերպն այս կամ այն շափով կապվում է սաղմոսա-



Հետագայում, և հատկապես, XIII—XIV դարերի ընթացքում, գանձերի երաժշտական բաղադրիչը մեղեդիապես զգալի հարստացել է, առանձին դեպքերում (կամ տվյալ գանձի տարրեր հատվածներում) ձեռք բերելով անգամ տաղային արվեստին հատուկ հատկանիշներ<sup>30</sup>: Դրանց խազավորման հին ավանդույթները, սակայն, ինչ-ինչ պատճառներով, ընդհանուր առմամբ էական փոփոխություններ գրեթե չեն կրել: Նման իրավիճակում, տարրեր հեղինակներ, երաժիշտ գործիչներ, գրիչներ և ստացիչներ ձեռագրերում ուղղակի գրավոր ցուցմունքներ են թողել այն մասին, որ տվյալ գանձը, և կամ նույնիսկ գանձերն առհասարակ՝ անհրաժեշտ է երգելով («եղանակաւոր ձայնի») կատարել<sup>31</sup>:

Վերջինս, սակայն, տվյալ դեպքում շատ ընդհանուր կարգի մի ցուցմունք է: Որովհետև եթե գանձերի կատարման սճն էր փոխվել առհասարակ, թեկուզ մեղեդիապես զգալի աչքի ընկնող պատմողական ասերգից անցնելով ուղղակի վիպաբնարական լայնաշունչ երգային տիպի, այսինքն՝ նորակերտ առանձին ձայնեղանակների հիման վրա հնչող երգեցողության (իսկ դա այդպես էլ եղել է ճիշտ), ապա անհրաժեշտ էր տարբերել և դասակարգել, որևէ կերպ կարգավորել այդ ձայնեղանակները: Եվ իրոք, այդպիսի շարժում եղել է թե՛ Կիլիկիայում և թե՛ Կենտրոնական Հայաստանում, մասնավորապես, Գլաձորի, Տաթևի և Մեծոփի կրթական օջախներում: Դա ապացուցող նյութերից մի քանիսը մեզ հասել են թեև հետագա դարերում գաղափարված ձեռագրերի միջոցով, սակայն ամեն ինչից երևում է, որ դրանք ստեղծված պիտի լինեին ուշ միջնադարի պատմաշրջանից առաջ:

Նախ՝ անդրադառնանք 1673-ին Հովհաննավանքում գաղափարված ժողովածուում հանդիպող մի նյութի: Խորագիրն է՝ «Գանձերու գոյն այս է»: «Գոյն» այստեղ և նման կապակցություններում երաժշտական որակ, այսինքն՝

տիպ եղանակավորումների արվեստին, և, որպես այդպիսին, իսպառ շքացած երևույթ չէ: Ն. Տնտեսյանը՝ Շարական Զայնագրեալ ժողովածուի վերջում (Իսթանբուլ, 1934, էջ 770—776), և Ն. Քաշճյանը՝ Զայնագրեալ Պատարագի հավելվածում (Վաղարշապատ, 1878, էջ 206—223), ի լրացումն արդեն ընդգրկված ծավալուն նյութերի, ղետեղել են նաև Զրօր՝Նեազ և Ոսնվայի կարգերի իրենց հայտնի եղանակները (մի-երկու այլ տաղերի հետ միասին): Այդ կարգերը երկու երաժիշտների իրազործած բավական մտախի ձայնադրություններում բացվում են համապատասխան եղանակավոր քարտզներով: Դրանցից մեկն է՝ Հովհաննես Երզնկացու գրչին պատկանող Զրօր՝Նեազ ԳԿ միջակ «Յամենայն ժամ օր՛նեմք» կտորը (տների՝ «Յոհաննիսի երգ» ծայրակապով), մյուսը՝ Ոսնվայի ԳԿ (զարտուղի կիսահանգաձևով) միջակ «Աստուած մեծ և սքանչելագործ» ստեղծագործությունը, որի հեղինակային պատկանելությունը պարզելի է դեռևս: Արդ, իրենց ձայնեղանակներով հանկակից այս քարտզները, կշռույթով և հյուսվածքով էլ նմանատիպ են, ներկայացնում են սաղմոսատիպ կտորներ, որով անպայման մի մտավոր գաղափար են տալիս գանձերի պատմողական ասերգային կատարման հին ավանդույթների մասին:

30 Դա երևում է իրենց մեղեդիներով հանդերձ պահպանված մի քանի գանձերի (այդ թվում, օրինակ, Մխիթար Այրիվաննցու «Միրտ իմ սասանի» նշանավոր գանձի) երաժշտական բաղադրիչի կառուցվածքից, հյուսվածքից և առհասարակ ոճական առանձնահատկություններից:

31 Տե՛ս, օրինակ, Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 5521, էջ 6ա (ցանկից հետո ղետեղված՝ Մինասենց Թումայի հիշատակարանը), էջ 80ա և 365բ (լուսանցարությունները), նաև ձեռ. № 2736, էջ 11 (ցանկից հետո բերված ոտանավորը), էջ 20 (ոտանավոր-լուսանցարությունը), այլև նման լուսանցարություններ՝ ձեռագրի 36, 44, 48, 99, 108, 141, 158 և 168 էջերում:



ձայնեղանակ է նշանակում<sup>32</sup>: Չեռագրում մեզ հետաքրքրող այս նյութը, որ 10—11 էջ է զբաղեցնում<sup>33</sup>, բաժանված է երկու մասի. շորս «վանկ»-անի գանձերի «գոյն»-եր (1—8 գրական բնագրերի, որպես յուրակերտ ութ-ձայնի հենարանների օրինակներով) և երեք «վանկ»-անի գանձերի «գոյն»-եր (1—10 գրական բնագրերի, որպես, ասենք, մի նոր տեսակ ութ-ձայն և երկու ստեղի<sup>34</sup> ցուցանող հենարանների օրինակներով):

Պետք է ասել՝ «վանկ» խոսքը գրաբարում ևս մի քանի առումներ է ունեցել: Բացի սովորական (քերականական) իմաստից, տարբեր կապակցությունների մեջ այն ձևը է բերում ձայնի (հնչյունի), այլև եղանակի ու ձայնեղանակի նշանակություն<sup>35</sup>: «Վանկը» նաև բարդ խաղաղներից մեկի անվանումն է<sup>36</sup>, խաղաղի, որ ցույց է տալիս մեկից ավելի հնչյուններից կազմված մեղեդիական պտույտ:

Մեզ զբաղեցնող ձեռագրական նյութում «վանկ» խոսքն օգտագործված է տաղաչափական ոտքի իմաստով: Դա հստակ երևում է ձեռագրում բերված օրինակներից: Այսպես՝ շորս «վանկ»-անի գանձերի ութ օրինակներում էլ տողերն ունեն քառանդամանի կառուցվածք, երկրորդ անդամից հետո փոքր դադարով (որ ցույց է տրված միջակետով) և չորրորդ անդամի վերջին վանկի հետ զուգորդվող հանգաձևով (ցույց է տրվում «երկար» խաղաղով ու վերջակետով): Ահա (անդամներն ընդհանրապես բաղկացած են շորս կամ հինգ սովորական վանկերից) .

Խընդութեան ձայն բարբառ աւետեաց. այսօր ծագեաց աշխարհի հընչեա՛ց:

Համապատասխանաբար, երեք «վանկ»-անի տաս օրինակներն էլ եռանդամանի տողերով են.

Բարձրեալ անքննին բնաւից լըրութիւն բաւականութի՛ւն:  
Որ ևս պարզութիւն լուսափայլութիւն և անմահութի՛ւն:

Անշուշտ, դիտարկվող ձեռագրական հատվածն ավելի օգտակար կլիներ, եթե գրչի բերած գրական բնագրերը խաղաղովորված լինեին: Նման մի գրվածք,

<sup>32</sup> Վաղուց բերել էինք Շնորհալու «Յիսուս որդի» ողբերգության տարբեր հատվածների միջնադարյան եղանակավորումներին վերաբերող հետևյալ հին, բնորոշ տեղեկությունը. «Յիսուս որդի է. ժբ ձայն, գուն և մուգամ, էզկու և հաւայ ունի» և այլն, ուր բոլոր խոսքերը (բնիկ հայկական թե՛ ընդհանուր արևելյան) եղանակ և ձայնեղանակ են նշանակում: Տե՛ս մեր աշխատությունը՝ «Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ», նշվ. հրատ. ը, էջ 32: Տե՛ս նաև՝ նոր Բաղիբը հայկազեան լեզուի (հ. Ա, էջ 571), ուր «զայս գոյն օրինակ» դարձվածքի համազորներն են՝ շօն շրճաշօն շօնշօն. այլև hoc modo...:

<sup>33</sup> Մատենադարան, ձևո. № 541, էջ 164բ—167բ: Այստեղ անսպասելի ընդհատվում է ձեռագրական ինքնուրույն հատվածը և, եփրեմ Խորենի մի աղոթքից հետո, շարունակվում 201բ—203բ էջերում: Գրիչը բացատրել է (167բ). «Ով որ հանդիպիք այսմ գանձի գոյներոյս, մի մեղադրէք. զերայ այս իզթերս պարապ էր, գրեցի. կէսն այս աղօթքոյ յեան է»:

<sup>34</sup> Չեռագրում երեք «վանկ»-անի հինգերորդ «գոյն»-ը սխալմամբ «Չորրորդ գոյն» նշումն ունի, որով մինչև վերջ ինք «գոյն» է ստացվում: Առհասարակ ինն էլ կարող էր եղած լինել: Բայց, ամենայն հավանականությամբ, սխալմունքի արդյունք է, քանի որ «Չորրորդ գոյն» նշումը կրկնվում է անստեղի:

<sup>35</sup> «Նոր Բաղիբը», հ. Բ, էջ 782:

<sup>36</sup> Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հիմնական խաղերի միակցությունը, «Բանքեր Մատենադարանի», հ. 9, 1969, էջ 104, 114, 121:



և խաղերով, մեզ հանդիպել է ուշ միջնադարյան այլ ձեռագրում<sup>37</sup>, որից ավելի հստակ է երևում, թե ութ-ձայնի գանձարանային հատվածին վերաբերող շահեկան նյութը գալիս է XIV դարից, և կամ, առավելն՝ 15-րդ հարյուրամյակի առաջին տասնամյակներից: Այստեղ ևս փաստորեն տեսական կարևոր հարց շոշափող հատվածը բաղկացած է երկու մասից: Առաջինը վերնագրված է «Գանձի գուներ Գրիգորի» և ունի լոկ մեկ ենթախորագիր՝ «Գ. վանկէն»: Հետևում են եռանդամ գրական տողեր<sup>38</sup>, բավականին խիտ խաղավորված: Բայց այս դեպքում էլ բացակայում է բերված օրինակների անշատումն ու համարակալումն ըստ «գոյն»-երի: Այսուհանդերձ, դատելով խաղավորումներից, կարող ենք հաստատել, որ այստեղ ևս կամ տարբեր ձայնեղանակներ են, և կամ մեկ հիմնական ձայնեղանակի շուրջ խմբված և նրան ստորադաս ուրույն կազմավորումներ: Ի վերջո նշենք, որ ձեռագրական քննարկվող նյութի առաջին մասի վերնագրում հիշատակված Գրիգորն այլ ոք չի կարող լինել, քան Գրիգոր Մերենց Խլաթեցին: Նա, որ այնքան մեծ վաստակ ունի գանձարանային նյութերի (այդ թվում և Մխիթար Այրիվանեցու գանձերի) հավաքման, մեկտեղման և առհասարակ Գանձարան ժողովածուի նոր խմբագրութայան ստեղծման մեջ<sup>39</sup>: Միայն պետք է դիտակցել, որ այդ աշխատանքը ենթադրել է նաև մեկտեղված կոթողների երաժշտական բաղադրիչի խմբագրութայունն ու խաղագրութայունը, և՛ անհրաժեշտորեն՝ ձայնեղանակների կամ «գոյն»-երի (երաժշտական որակների) կարգավորութայունը<sup>40</sup>:

Երկրորդ մասը վերնագրված է՝ «Գանձի ի տաշատուր գունոյ»: Հետո գալիս է նորեն լոկ մեկ ենթավերնագիր՝ «Բ. վանկէն», որին հետևում են երկանդամ գրական տողեր<sup>41</sup>, դարձյալ խաղագրված: Եվ սակայն այստեղ էլ հստակ չէ,

37 Մատենադարան, ձեռ. № 2190, էջ 133ա—136ա («Գանձի գուներ...»):

38 Ինչպես՝

Երգս յաւթական երգեմք բանական երիցդ միական:

Այլ ձեռագրերից հայտնի է որպես Մխիթար Այրիվանեցու գանձը:

Հմմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 424, էջ 66բ, 425, էջ 311, 474, էջ 103բ և այլն:

39 Գրիգոր Մերենց Խլաթեցու երաժշտական վաստակի մասին տե՛ս ՀՍՀ, հ. 3, 1977, էջ 216:

40 Ի դեպ, դա հետևում է XV դարի առաջին կեսի նշանավոր գրիչ և երաժիշտ-խաղագետ Մինասենց Թումայի թողած մի հիշատակարանի հետևյալ հատվածից, ուր նա թվելով Գանձարան ժողովածուի հարստացմանն ու ձևավորմանը նշատառած մի շարք հեղինակներ, ավելացնում է. «Իսկ զկնի սոցա եղեալ ամն վարդապետ Գրիգոր անուն Ղըլաթեցի, ըստ նախնեացն Մերենց կոչեցեալ, յոյժ հանձարեղ և բանիրուն և առատամիտ, ոչինչ նրազ զոլով քան զյառաջ լիչեցեալ վարդապետան, այլ գերազանց գտաւ քան զնսսին: Սորա առեալ զառաջնոց երգեալ գանձարանսն և յամենեցունցն զհամեղաբանսն և զքաղցրեղանական հաւաքեալ՝ սրբազրեաց մեծաւ աշխատութեամբ և ի յոսն եհան: Թէ պակաս բան կայր ի վանկան՝ յունչոյց լինեինէ, և թե աւելի բան կայր, որ հատակատար բերէր զվանկան՝ քերեալ ի բաց եհան: Եւ յաւել լինեինէ բազում գանձս և տաղս համեղաբանս և քաղցրեղանակս տէրունական տանից և ամենայն սրբոց, ի վերայ անուան իւրոյ զըծագրելով զտրեսառաջս գանձիցն» և այլն: Լ. Խաչիկյան, Փն դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, մասն Ա, Երևան, 1955, էջ 583:

41 Թեև ավելի դեպքում հնարավոր է նաև, որ տողերի այդ «երկանդամութայունը» ավելի երաժշտական նկատառումներ ենթադրած լինի, քան գրական: Դրան ապացույց են նույնիսկ առաջին տողերը, ուր վերջակետը շորթորդ անդամից հետո է.

Խորթ անքրննին անճառ անհասին.

Հօր արարչին և մարդասիրին:

Ճիշտ է, հաջորդ օրինակներում վերջակետով ավարտվում են մի ամբողջ շարք երկանդամ տողեր: Բայց միշտ չէ, որ դա համոզում է զուտ գրական-տաղաչափական տեսակետով:



թե ինչպես են հարաբերում իրար խազազրված տողերի տարբեր խմբերի եղանակները<sup>42</sup>: Ինչ վերաբերում է վերնագրում հիշատակված խաչատուրին, ապա նա կամ Տարոնեցին է, և կամ Կեչառեցին<sup>43</sup>, որով՝ բոլոր գեպքերում՝ դարգացած ավատատիրության շրջանի հեղինակ:

Այս նյութերի նախնական բնութայան ընթացքում ծագող կարևորագույն հարցերից մեկն էլ այն է, թե Գանձարան ժողովածուին կապված եղանակների կարգավորությունը տարածված պիտի չլինե՞ր նաև, ու առաջին հերթին, տաղերի, մեղեդիների, հորդորակների վրա: Եվ ահա, մեզ հանդիպեց մի նյութ ևս, որ վերաբերում է երաժշտականորեն ամենաբարդ միաձայնային կոթողներին՝ մեղեդիներին: Այն գրադեցնում է 1408 թ. Ցիպնա վանքում (որին կապված է եղել Գրիգոր Խլաթեցին) գաղափարված գանձարանի 7—8 էջերը<sup>44</sup>: Ընդհանուր վերնագիր չունի, այլ՝ շորս առանձին խորագրեր, որոնց օգնությամբ ցույց են տրվում մեղեդիների շորս խմբեր, հետևյալ կերպ. «Մեղեթիքս մի գոյն են» (բերվում են 7—8 խազազրված օրինակներ), այնուհետև՝ «Մեղեթիքներս մի գոյն են» (10 օրինակ), «Ուրիշ գոյն է» (7 օրինակ) և «այլ խմն գոյն է» (շուրջ 15 օրինակ):

Ավելի մանրամասն դատողություններ հնարավոր կլինի անել լրացուցիչ այլ տվյալների հայտնաբերումից հետո: Բայց և այն, ինչ ասվեց վերը, հիմք է տալիս հաստատելու, որ միջին դարերում հայկական ութ-ձայնի ժամագրքային, շարակնոցային ու խազազրված վերաբերող հատվածների շարքում, բնականաբար, ունեցել ենք նաև մի գանձարանային հատված, որը դեռևս անհրաժեշտ է մինչև վերջ երևակել և բնութագրել: Այդ հատվածը գործնականում կենցաղավարել է X—XII դարերից, իսկ միջնադարյան երաժշտատեսական կարգի դրույթներում, ասույթներում, պատառիկներում և այլն՝ XII—XIII դարերից, ձևավորման ընթացքը ավարտելով 15-րդ հարյուրամյակի առաջին կեսին: Դրան նպաստել են Կիլիկիայի և Կենտրոնական Հայաստանի ուսումնակրթական մի շարք կենտրոններ, այդ թվում՝ Գլաձորի, Տաթևի և Մեծոփա վանքերի բարձրագույն տիպի դպրոցները:

Հայկական ութ-ձայնի կապակցությամբ, հատկապես Գլաձորում խմորված մտքերի մասին մեր գիտանքը փոքր-ինչ լրացավ բոլորովին վերջերս: Ընդհատ է, դա հետո է մեզ գոհացնելուց, և սակայն, գոնև ընդհանուր առմամբ հաստատվում է այն փաստը, որ Տաթևում և Մեծոփում արվող երաժշտատեսական ընդհանրացումներն սկսվել էին դեռևս Գլաձորում: Մասնավորապես ձայնեղանակների վերաբերությամբ Գլաձորում մի անգամ ևս անդրադարձել են դրանց երկնային ու աստվածաշնչային ծագման Արեոպագիտյան գաղափարներին<sup>45</sup>, նախապատրաստելով հետագա զուտ տեսական դիտումներն ու նաև գործնական նպատակ հետապնդող դասակարգումները:

42 Արևելքում դեռևս միջին դարերում կենցաղավարել են երաժշտա-բանաստեղծական ձևվեր, որոնցում նույնիսկ միևնույն բառավորի յուրաքանչյուր տունը զուգորդվել է տարբեր ձայնեղանակի հետ:

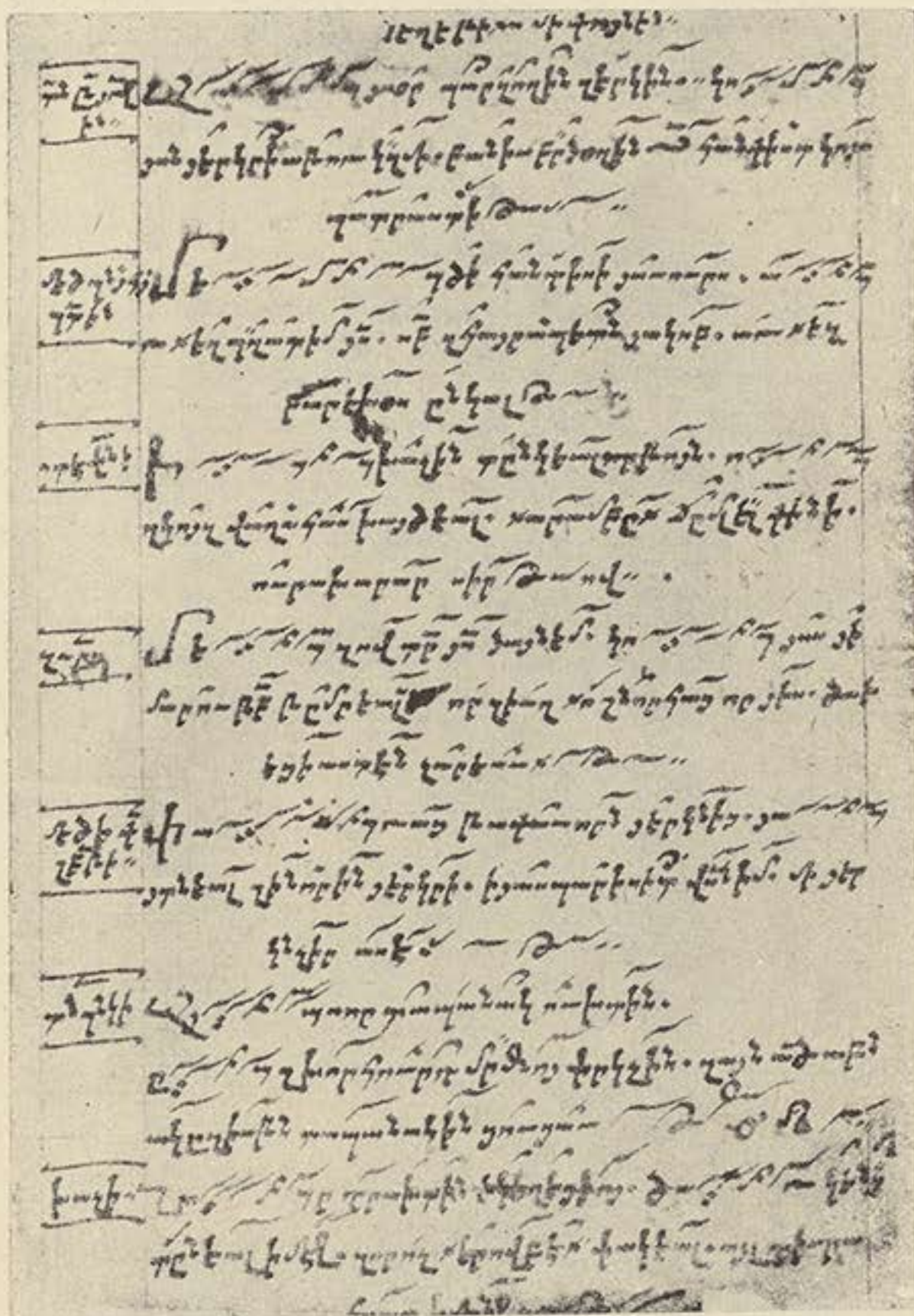
43 Հմմտ. մեր հոդվածը՝ Հաղարծնի վանքը և խաչատուր Տարոնեցի երաժիշտ վարդապետը, Գիտական աշխատությունների միջբուհական ժողովածու (արվեստագիտություն), № 2, Երևան, 1976, էջ 192—193:

44 Մասենադարան, ձև. № 3540, էջ 5բ—8ա:

45 Հիշենք, որ դրանք մեր մեջ տարածվել էին VII դարից:



Ամփոփելով, վերը բնարկված № 2190 և 3540 ձևագրերից երկուական էջ հանձնում ենք ընթերցողների ուշադրությանը:



Ձև. 3540, էջ 5ր:



Թարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 ռեւ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար

Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ

Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար

Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար  
 Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ Բարմիչարիէ ար



Սաւաճի գունէր. ֆ ր գրի. ֆ. վանկէն.  
 Քոյնն անէր. ֆ ոյն են անուճի.  
 ֆ ոյնն ան հասի. Կից արարչի.  
 հանուոյ ստեղծողի. երկնի և երկրի.  
 Եւ ըրգա յանի. Ժական. Երգեցի բա.  
 հասկածն էրիցդ միանկա՛ն. Ինչպիսի  
 հասկածն էրիցդ միանկան.  
 Եւ ան կերպարան. Չի զարարչա.  
 կան զայն ըլլ անտե՛րան. պատկեր  
 Յի. բնա կան. անկան կեցող Եւ զմեզ  
 սոք և արարարացո՛ւ. յայն սք կիրան.  
 կի. անտես տրո՛ւնի. անկան է.  
 Բնա իման զան կան. արարարան  
 ոք յայն է. տր կեցելի նախկի.  
 Եւ անկան յանկան տեղի. ուր էն  
 Իման մե. գործ ու զ հանձնի.  
 հանկան կողի օճէ. Եւ որն ընկէ զօճ  
 նիւթանկան իւրոյն ի կանանց. Եւ ծան  
 արեւաք ի ինչի. Եւ օճէ զմեզ եր  
 ի գործի. այսքն յեղանկ օճէ ասի ք  
 Եւ յայն վայ ասի Գրի.



մարմինն յարմարոյ դաւ թին: Եւ  
 զանապիւն կինն նորոգ մարմն քոյին  
 հանելո՛ թյե կեանս:

Աջոյն անեղիք ազկին հրգօթի  
 հօրն երկնաւի: Երոյն յն ճիւղ ճիւղ  
 մարմն Եւթադու հի: ճիւղ ողտի քո հի:

Անքայտ երկնայինն անեղանման  
 ճիւղ: քո թիղ ճիւղ ճիւղ: Բանդ Եղեալ  
 մարմինն յարգանդ ճոք քոյին: մարմն  
 ամ կոտակին:

Ո՞ր եւոյ ահաւորն ան լազօր անտօր  
 Երջիւանաւորն: Հօր քո ճիւղ անտօր  
 Չեթ կամաւորն յերկեր անտօր անտօր:

Գոյինն անեղի: քոյինն ան մահի  
 քոյինն ան հասի: Եւ ից անտօր ճիւղ  
 հանտօր անտօր ճիւղ: Երկն Եւ ճիւղ ճիւղ:

Գանձ ի իւն ճիւղ անտօր քո ճիւղ: քո ճիւղ ճիւղ:

Ի տոյք անտօր ճիւղն: ան մարմն ան  
 հասի: հօր անտօր ճիւղն Եւ մարմն ան  
 տօր ճիւղ: Երկն անտօր անտօր ճիւղ ճիւղ



Н. К. ТАГМИЗЯН

## О ГАНДЗАРАННОМ РАЗДЕЛЕ АРМЯНСКОГО ВОСЬМИГЛАСИЯ

## Резюме

Армянское восьмигласие имеет несколько разделов, сформировавшихся в процессе длительного исторического развития и связанных с главными певческими книгами средневековья.

Нам приходилось, по разным поводам, охарактеризовать разделы армянского восьмигласия, относящиеся к пенню: а) погласиц, б) псалмов и других библейских песнопений, собранных в старинном Псалтыре—часослове, в) оригинальных духовных песен, заключенных в армянском Гимнарии (Шаракноце), и г) песен мелизматического стиля и песнопений литургии, представленных в певческой книге «Манрусум».

В настоящей статье мы публикуем средневековые рукописные материалы, показывающие, что армянское восьмигласие (в эпоху развитого феодализма понимавшееся в весьма широком смысле) обогатилось еще одним, пятым разделом, связанным с певческой книгой праздничных песнопений «Гандзаран».

N. K. TAHMIZIAN

## LA PARTIE CONCERNANT LE RECUEIL "GANDZARAN" DE L'OKTOECHOS ARMENIEN

## [Résumé]

Le système des huit modes arménien comporte plusieurs parties, fruits d'une longue évolution historique, liés aux principaux livres liturgiques du Moyen Age.

A diverses reprises, nous avons eu l'occasion de caractériser les parties se rapportant au chant de l'oktoéchos arménien. Ce sont les parties: a) des formules d'intonation, b) des psaumes et des autres chants de la Bible, réunis dans le vieux Psautier-Bréviaire, c) des chants spirituels originaux réunis dans l'Hymnaire arménien (Charaknotz) et d) des chants de style mélismatique et des chants de la Liturgie, présentés dans le livre Manroussoum.

Dans le présent article, nous publions des documents médiévaux manuscrits montrant que l'oktoéchos arménien (qui à l'époque du féodalisme avancé avait une signification assez vaste) s'est enrichi d'une cinquième partie liée au Gandzaran, livre des chants de fête.