

# ԲԱՆԲԵՐ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ

ISSN 1829-054X



Matenadaran  
Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts  
and “Friends of the Matenadaran” Benevolent Fund express their  
gratitude to “JTI ARMENIA” CJSC  
for sponsoring the publication of this volume

**Մատենադարան**  
**Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի ինստիտուտը և**  
**«Մատենադարանի բարեկամներ» բարեգործական հիմնադրամը**  
**երախտագիտություն են հայտնում «ՋԵՅ ԹԻ ԱՅ ԱՐՄԵՆԻԱ» ՓԲԸ-ին**  
**սույն հատորի հրատարակությանն աջակցելու համար**



MATENADARAN  
MESROP MASHTOTS INSTITUTE OF ANCIENT MANUSCRIPTS

**BULLETIN OF MATENADARAN**  
**35**

Yerevan – 2023

МАТЕНАДАРАН  
ИНСТИТУТ ДРЕВНИХ РУКОПИСЕЙ ИМЕНИ МЕСРОПА МАШТОЦА

**ВЕСТНИК МАТЕНАДАРАНА**  
**35**

Ереван – 2023

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆ  
ՄԵՍՐՈՊ ՄԱՇՏՈՑԻ ԱՆՎԱՆ ՀԻՆ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

**ԲԱՆԲԵՐ  
ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ**

**35**

*Տպագրվում է Մեսրոպ Մաշտոցի անվան  
Մատենադարանի գիտական խորհրդի որոշմամբ*

*Խմբագրական խորհուրդ՝ Գոհար Մուրադյան (գլխավոր խմբագիր), Վահան Տեր-Ղևոնդյան, Կարեն Մաթևոսյան, Օլգա Վարդազարյան, Վահե Թորոսյան, Թեո վան Լինտ, Արմեն Մովսեֆյան, Արտաշես Շահնազարյան, Գուրգեն Գասպարյան, Արուսյակ Թամրազյան, Հայկ Համբարձումյան:*

*«Բանբեր Մատենադարանի» 35, Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի  
ին-տ. Երևան, 2023, 320 էջ (ներդիր 8 էջ):*

**ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ**  
**BOOK REVIEW**  
**РЕЦЕНЗИЯ**

**ԱՐՈՒՅՅԱԿ ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ\***

DOI:10.57155/NOJC5126

**ԱՐԱՄ ՔԵՐՈՎԲԵԱՆ, ՉԱՅՆ ՅԱՆԱՊԱՏԻ. ԵԿԵՂԵՅԱԿԱՆ  
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ ԲԱՐԵԿԱՐԳՈՒՄԸ ԺԹ. ԴԱՐՈՒ  
ՎԵՐՉԱԲՈՐՈՒԹԵԱՆ, ԱԿՆ ԸՆԿԵՐԱԿՑՈՒԹԻՒՆ, ՓԱՐԻՉ, 2017**

\* Թեև վերոնշյալ գրքի հրատարակությունից տարիներ են անցել, բայց մենք մեր պարտքն ենք համարում՝ նաև հատկապես այս օրերում, հայ գիտական և մտավորական հասարակությանը ներկայացնել այն ևս մեկ անդրադարձով: Սույն գրախոսությունից ամիսներ առաջ Արամ Քերովբեյանի իր տիկնոջ և ստեղծագործական գործընկերոջ՝ Վիրջինիա Քերովբեյանի հետ եղավ Հայաստանում՝ մեկշաբաթյա աշխատանոցի շրջանակներում ուսուցանելով բազմաթիվ, նաև ոչ երաժիշտ ունկնդիրներին հայ հոգևոր ավանդական երաժշտության եղանակների, երգեցողության առանձնահատկությունները: Դեռևս 1998 թվին Արամ Քերովբեյանը հիմնել է Փարիզի Հայկական ձայնեղանակային երգեցողության ուսման Ակն կենտրոնը (Center for Armenian Modal Chant Studies AKN) և նույնանուն երգչախումբը, որի շրջանակներում իրագործվում են ոչ միայն դասընթացներ, աշխատանոցներ ու համերգներ, այլև ձայնասկավառակների թողարկումներ (վերջին՝ Հայ հոգևոր երաժշտության Հանգստյան երգերը թողարկված են 2021 թվին, սրանից դուրս, տարբեր տարիների թողարկվել են Ապաշխարության ու Հարություն, Ս. Խաչի, Մեծ Պահլի շրջանի [Մխիթարյան վարդապետ Հ. Վրթանես Ուլուհոճյանի հետ], Աստվածածնի և Ծննդյան, Հարություն, Սրբերին նվիրված շարականների ձայնասկավառակներ): Հայ հոգևոր երաժշտական ժառանգության ուսումնասիրության այս ծիրում նա հեղինակել է մենագրություններ (Հ. Մինաս Բժշկյանի «Երաժշտութիւն, որ է համառօտ տեղեկութիւն երաժշտական սկզբանց, երեւէջութեանց եղանակաց եւ նշանագրաց խազից», բնագիրն ուսումնասիրությամբ հանդերձ, Երևան, 1997, հայկական արգի ձայնագրության դասագիրք, "Manuel de Notation musicale arménienne moderne", Tüzing, 2001, համահեղինակությամբ թուրքերեն՝ «Օսմանեան Դասական Երաժշտութիւնը եւ Հայերը», Կ. Պոլիս, 2010): Նաև բազմաթիվ հոդվածների հեղինակ է՝ Ֆրանսերեն, գերմաներեն, անգլերեն, հայերեն՝ նվիրված հայ միջնադարյան խազագրությունը,

\* ՄԵՐՈՒԿ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, արվեստագիտության թեկնածու, arusiak\_t@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ հուլիսի 23, 2023, հոդվածը գրախոսելու օրը՝ օգոստոսի 9, 2023:

շարականների ձայնեղանակային կառուցյին, նրանց բանավոր ու գրավոր ավանդույթների փոխանցման առանձնահատկություններին, եկեղեցական երգիչների՝ դպրաց դասի երևույթին, ինչպես նաև հայ ժողովրդական երաժշտությանը: Մինչ Ակն կենտրոնը Արամ Քերովբյանը (որ նաև քանոնահար է) 1980-ին հիմնադրել է Կոչնակ՝ ժողովրդական և աշուղական երաժշտության համույթը, որ 1983-2000 թթ. թողարկել է Կոմիտաս վարդապետի հավաքած և մշակած ժողովրդական, ինչպես նաև Սայաթ-Նովայի հեղինակած աշուղական երգերի ձայնասկավառակներ, 2016-ին՝ հայկական օրորոցայինների հավաքածուի ձայնասկավառակ: Արամ Քերովբյանը մինչ օրս տարբեր երկրներում վարում է աշխատանոցներ՝ տարածելով հայ հոգևոր ավանդական երաժշտության մասին գործնական գիտելիքներ: Տողերիս հեղինակը դկտ. Քերովբյանին և իր տիկնոջն իր խորին երախտագիտությունն է հայտնում Հայաստան այցելության, այլև այն անձնվիրության, իր արվեստը փոխանցելու պատրաստակամության ու ներշնչանքի համար, որին ականատես ենք եղել այդ օրերին:

Գրքի խորագիրն արդեն՝ անկախ իր սուրբգրային նախահիմքից, հուշում է ասես ներքին, կորուսյալ իրողության, միաժամանակ ներկայության, չմարող ձայնի թրթիռի մասին: Այն ընթերցվում է գեղարվեստական գրքի պես. միաժամանակ ընթերցողի առջև բացվում է մի ամբողջ աշխարհ՝ մեծ մասամբ կորսված, հավաքների, բանավեճերի, քննությունների, նամակագրության, այս ամենը կանխող հապճեպ գործողությունների, վերջապես «մարդկային, չափից ավելի մարդկային» հարաբերությունների ճակատագրական նախազարդի այն հատվածը, որ մեր այսօրվա հոգևոր երաժշտության պահպանված շերտի ետնաբեմն է: Այս աշխատանքի իրագործման դժվարությունը նշում է հեղինակը.

«Գրույթիներ, ձայնագրույթիներ (նոթաներ) կամ լուսանկարներ ոչ միայն օսմանեան երկարատես ճնշումին եւ քանդումին պատճառով անհետացած կամ փճացած են, այլ նաեւ՝ անհոգութեան եւ անգիտակցութեան: Մնացորդներէն մաս մը կը գտնուի անհատներու մօտ: Իսկ գրադարաններու մէջ պահուածները տակաւին ամբողջութեամբ չեն ցանկագրուած, ոչ ալ՝ եղած ցանկերը համադրուած... Եկեղեցական եւ ազգային գործերու դիւանները մինչեւ Ա. համաշխարհային պատերազմ քիչ թէ շատ կատարեալ վիճակի մէջ կը պահուէին Կ. Պոլսոյ Պատրիարքարանին եւ եկեղեցիներուն մէջ, հակառակ Պոլսոյ այն հռչակաւոր եւ յաճախակի հրդեհներուն: Անոնց մէկ մասը ցիրուցան եղաւ Ի. դարու առաջին տասնամեակներուն: Անկէ վերջ ալ, շատ մը դիւանային նիւթեր ոչնչացան կամ «անտրամադրելի» դարձան: Թուրքիոյ հանրապետութեան տեւական ճնշումին տակ, Կ. Պոլսոյ տասնեակ տարիներով մեկուսացած համայնքին մէջ տիրող ահուգողը, բայց նաեւ անտարբերութիւնը գլխաւոր պատճառները եղան այս կորուստին, որուն հետեւանքները ակներեւ կը դառնան այսօր» (12):

Թերևս, երևույթներն առհասարակ հակված են կրկնվելու, և միշտ արտաքին բռնությունները զուգահեռվում են ներքին անտարբերությամբ, եղածը պահպանելու հանդեպ երբեմն այնքան ճակատագրական անփութությամբ...

Գրքի հիմքը կազմող Հանձնաժողովի արձանագրությունները ևս Պոլսի պատրիարքարանի դիվաններում լինելու փոխարեն հայտնվում են Եղիա Տնտեսյանի որդու մոտ, այնուհետև Երուսաղեմի Ս. Յակոբեանց վանքի ձեռագրապահոցում (սրանց անդրադարձել է հավաքածուի նկարագրող նորայր Արք. Պողարեանը): Կ. Պոլսում երկար տարիների փնտրտուքից հետո այստեղ սրանք հայտնաբերում ու հրատարակում է Ա. Քերովբեանը (163-228):

19-րդ դարի Կ. Պոլիսը, թատերաբեմ է, ինչպես հեղինակն է նշում, Հայկական եկեղեցական երաժշտության համար ճակատագրական նշանակություն ունեցող իրադարձությունների ու նախաձեռնությունների՝ որոնց գագաթնակետն է դառնում էջմիածնում հայկական ժամագրքի երգերի և Շարակնոցի՝ արդի հայկական նոտագրությամբ ձայնագրությունն ու տպագրումը: Մինչ օրս մասնագետներին անհայտ Արձանագրությունների և այլ փաստաթղթերի լույսի ներքո, ինչպես նաև բոլոր հասանելի նամակների ու փաստաթղթերի համադրմամբ հեղինակը բացում է այս և սրան նախորդող բազմաշերտ ու բարդ իրադարձությունների աստիճանական ընթացքի կծիկը: Այն է լավագույն շարականագետներից կազմված հանձնախմբի նիստերը Կ. Պոլսում, որ փորձում է խմբավորել-խմբագրել, ընտրել Շարականների «ճիշտ» կամ ճշտված տարբերակները՝ սրանք միօրինակ կերպով գրի առնելու, տպագրելու և դասավանդելու համար, հանձնաժողովի անդամներից մեկի՝ Նիկողայոս Թաշճյանի ժամանումն էջմիածին դասավանդման համար (որ միաժամանակ որոշակի սկզբունքային անհամաձայնություններ ունի Հանձնաժողովի գլխավոր դերակատարի՝ Ե. Տնտեսյանի հետ) ու կարծես հապճեպ կերպով Շարակնոցի հրատարակության նախաձեռնությունը՝ հաշվի չառնելով հանձնախմբի շարունակվող աշխատանքները և չսպասելով նիստերի ավարտին արձանագրվելիք վերջնական արդյունքներին: Ուսումնասիրողն այս հակասական իրողությունների ետևում, որ փորձում է ներկայացնել հնարավորինս համակողմանի, չի հայտնում իր անձնական վերաբերմունքը և որևէ գնահատականի առկայություն դեպքում պահպանում է հանդարտ և նրբանկատ զգուշությունը՝ միաժամանակ սակայն՝ երևույթները ճշմարիտ լույսով ներկայացնելու և բանաձևելու հայեցողի իր խնդիրը:

«Կը շանամ նիւթերը այնպիսի ձեւով մը խմբաւորել որ ընթերցողը ոչ միայն ընդհանուր պատկեր մ'ընկալէ խնդրոյ առարկայ շրջանին մասին, այլ նաեւ կարենայ անդրադառնալ անոր մարդկային երեսակին: Որովհետեւ, երբ պատմութեան էջերուն մէջ անցած դէպքի մը մասին կարդանք անկէ երկար ատեն վերջ, կը տեսնենք որ դերակատարներուն միջեւ եղած յարաբերութիւնը յաճախ բացակայ է մեզի տրուած պատումէն: Պէտք է քօղագերծել զայն, եթէ կարելի է» (11):



Նույնպես Կ. Պոլսի երաժշտապետների և երաժիշտների հաշորդման տախտակի առնչությամբ նշում է.

«Տախտակը, ցույց տալով թէ ո՛վ որո՛ւ աշակերտ է, կ'օգնէ գոնէ մասամբ հասկնալու՝ անձերու միջեւ յարաբերութիւններուն ենթախորքը: Անհատական համակրանք կամ հակակրանքներէն անդին, երաժիշտներուն ո՛ր դպրոցէն եկած ըլլալն ալ օգտակար է հասկնալու համար, թէ ինչո՛ւ ոմանք կրնան միասին աշխատիլ Յանձնաժողովին մէջ, մինչ ուրիշներ տակաւին կը հակառակին իրարու» (15):

Շարադրանքի այս կերպի մեջ արտահայտված է և իր՝ հեղինակի կենսագրությունը, քանի որ Արամ Քերովբյանն անձամբ այս դպրոցի՝ պոլսահայ ավանդույթի կրողն է, սերնդեսերունդ փոխանցվող կենդանի շղթայի մի օղակը և այն ապրեցնողն ու հնչեցնողը, այլ ոչ պատմական իրողությունն ուսումնասիրողն ու փաստագրողը: Վերոնշյալ կենդանի փորձառությունը, որի ծիրում չի կարող չլինել ստեղծագործական տարր, արտահայտված է և շարականների բանավոր փոխանցման բնույթի՝ հեղինակի դիտարկումների մեջ:

### Շարականների անփոփոխության խնդիրը. կենդանի ավանդույթի ոսկե շղթա և կորուսյալ [ ] երաժշտություն. Ա.

«Նշանաւոր երաժշտապետներու կամ եկեղեցական երգիչներու բերնէն կատարուած այս արձանագրութիւններուն հաւանաբար բոլորն ալ տեսակ մը խմբագրութեան ենթարկուած են, առ հասարակ զանոնք արձանագրողներուն կողմէ, որ նոյնքան ճանաչուած անձեր էին որքան երգողները: Այս իրողութիւնը չի նուազեցներ հաւաքածոներուն արժէքը, որովհետեւ արձանագրութիւնները միշտ կատարուած են փոխանցումի ծիրին մէջ եւ այդ մտայնութեամբ<sup>1</sup>: Նոյնիսկ հրատարակութեան համար խմբագրուելով ենթադրաբար անշարժացած եղանակները տակաւին շարունակել են քիչ թէ շատ փոխուիլ, ինչ որ աւանդական բոլոր երաժշտութիւններուն բնական վիճակն է: Հետեւաբար անիմաստ է պնդել թէ հին շարականները «Սահակի եւ Մեսրոպի եղանակներն» են եւ կամ Կ. Պոլսոյ տիրացուները աղաւաղած են զանոնք: Նիւթը շատ աւելի բարդ է: Անշուշտ շատ մը քմահաճ փոփոխութիւններ եւ ներմուծումներ եղած են, բայց ոչ միայն ժԹ. դարուն, այլ նաեւ աւելի առաջ: Միջամտութիւններ կ'ըլլան մեր ժամանակներուն ալ, նոյնիսկ «անաղարտ պահելու» կամ «ազգային նկարագիր տալու» միտումով: Շարականները ունին չափազանց հետաքրքրական երկու իւրայատկութիւններ, որոնք մեզ կը ստիպեն աւելի խոհեմութեամբ մօտենալ եղանակներու փոփոխութեան պատմական ընթացքին. ա. անխտիր, բոլոր տարբերակները նոյն տիպար եղանակներով կազմուած են, բ. շարականներու ներկայ եղանակներուն ճնշիչ մեծամասնութեան մէջ երկար եւ կարճ վանկերը կը յարմարին խազաւորեալ Շարականներու երկար եւ կարճ վանկերուն: Այս բոլորով հանդերձ, մեծ կորուստ մ'եղած է ժԹ. դարուն վերջերը տակաւին բանող, բայց չեսոյ, Մեծ եղեռնի պատճառով կործանած նշանաւոր վանքերու երգեցողութեան արձանագրուած ըլլալը»:

<sup>1</sup> Ընդգծումը՝ մերը:

Այլուր երաժշտության Ութ-ձայն համակարգում գոյություն ունեցող ենթա-բաժանումներին՝ շարականների տիպար եղանակներին նվիրված գլխում ոչ երաժիշտ ընթերցողին մեկին ոճով բացատրում է սրա էությունը՝ եղանակ եզրույթի տարողությունը, որ ընդգրկում է թե՛ ընդհանրական ձայնի և թե՛ բոլորովին մասնավոր մեղեդու հասկացությունը, որ «ձայնեղանակի կառուցքին թոյլատրած ճկունությունն սահմաններուն մէջ կրնայ տարբերակման ենթարկուիլ. եւ մնալ ճանաչելի»: Այս տիպական եղանակները, այսպիսով, համադրվելով արդեն որոշակի բնագրի հետ իր վանկերի քանակով, տողերի երկարությամբ, գուցե նաև իմաստային շեշտերով, կամ տարբեր դպրոցներում և տարբեր երաժիշտների գրառմամբ կարող են տարբերակվել (նա բերում է նման օրինակներ՝ նույն շարականի՝ երեք տարբեր հավաքածուներում, և նույն տիպական եղանակի՝ երեք՝ ծանր, միջակ և հորդոր ընթացքների տարբերակներով): Նման համակարգը պետք է որ ենթադրե՛ր՝ գոնե մեզ հասած ձևով, բանաձևերի մեջ ճշուղավորումների բավական ճկուն մի ավանդույթ:

Վերջապես նույն կերպ ուսումնասիրության այն մասում, ուր գետեղված են Սահակ վրդ. Ամատունու սուր քննադատությունը Թաշճյանի ձայնագրած Շարականոցի դեմ, ինչպես և երգիծական, անգամ ծաղրական դիտարկումներն այս գործի նախաձեռնող Գևորգ Գ. կաթողիկոսի երգած շարականների տարբերակների մասին, ուսումնասիրողը նշում է (ըստ Ամատունու՝ կաթողիկոսը, այլ եպիսկոպոսներ իրենց անունն ունեցող սրբերի տոնին գրված շարականները, ինչպես Ս. Գևորգին նվիրված շարականը, հայտնի ձևից շատ ավելի զարգարուն կերպով էին երգել տալիս):

«Շարականները հիմնուած ըլլալով տիպար եղանակներու վրայ, միջակ կամ չափաւոր ընթացքով շարական մը ծանր շարականի վերածելը եղանակի փոփոխութիւն չի պարտադրեր... Նոյն տիպար եղանակով կարելի է բոլոր տարբերակները երգել: Այսինքն ծանր եղանակին վրայէն կարելի է կարգաւ չափաւոր եղանակը, եւ կամ չափաւորը վերածել ծանր եղանակի: Տարբերակման այս ձեւը կը կիրարկեն եկեղեցական երաժիշտներ, մնալով տիպար եղանակներու ծիրի մէջ: Հետեւաբար, պէտք է չափաւորել քննադատութիւնը» (106, ծան.):

Սրա ծիրում, ինչպես և երգեցողության բազմաթիվ տարբերակների, սրան հակառակ այս շրջանում փոխադարձ պսակազերծումների, միմյանց քմահաճ փոփոխությունների մեջ մեղադրելու համապատկերում, որ ներկայացված է ուսումնասիրության մեջ, առհասարակ շատ ավելի բազմազան է դառնում Շարականների ժառանգության, նրանց բազմազանության հարցը, որտեղ շատ հասկացություններ, ինչպես աղավաղում, անաղարտություն, երբեմն կարող են շահարկվել՝ հաճախ միայն սեփական դպրոցն ու անձը արժևորելու համար:

Այս տեսակետից հիմնաքարային է նաև շարականների ճշմարիտ ուսուցման, յուրացման ընթացքի հեղինակի մոտեցումը.

«Դպրութեան վարժուելու ընթացքին մէջ, մանուկը կամ երիտասարդը ամբողջ երգացանկը չէ որ կ'իւրացնէ, այլ շարականները յաճախ լսելով կը սկսի ճանչնալ տիպար եղանակները եւ այդպիսով կրնայ փորձառու դպիրներուն միանալ: Դանդաղ երեւցող, բայց լաւագոյնս բանող ուսման այս ձեւին մեր օրերուն շատ կարեւորութիւն չի տրուիր, քանի որ ամեն բան պէտք է արագ ընթանայ: Հետեւաբար եկեղեցական երաժշտութեան ուսումը աւելի՛ կը դանդաղանայ, երբեմն ալ կը ձախողի, սահմանափակուելով «երգ սորվելու» մտայնութեան մէջ» (255):

Ուսուցման այս ձևը, անհրաժեշտ մասնագետների պատրաստումը, անշուշտ այսօր հրամայական է ճեմարաններում դասավանդելիս և եկեղեցու սպասավորներ պատրաստելիս: Սա է, որ գործնական երաժշտին պետք է ուղեկցի դեպի հոգևոր միջնադարյան երաժշտության այն հարուստ ավանդական երաժշտության երգեցողության աշխարհը, որտեղ այնքան չի կարևորվում առանձին դիմագիծը, մեղեդին, որ կարող է այս կամ այն կերպն առնել համակարգի մեջ, որքան ելևէջների ու անցումների այն ամբողջությունը, որն ավելի դժվար է յուրացնել, բայց անկորնչելի է, ինչպես լեզուն: Ըստ Ութ-ձայնի բնույթի Շարականների այսպիսի ուսուցման՝ մեթոդը կարծես հիմնական մասով համահունչ է նաև Շարակնոցների խազագրությունը (ստորև):

Ուսումնասիրության ավարտին հեղինակը հայ ավանդական հոգևոր երաժշտության Ութ-ձայնի հատուկ դրություն, սրանց մեջ շատ ավելի բազմազան ու հարուստ, հավասար տեմպերացված համակարգից դուրս ձայնամիջոցների երգեցողության վերջին մոհիկաններից լինելու գիտակցությամբ փաստում է.

«... եկեղեցական երգեցողութիւնը վերածուած է կա՛մ արեւմտեան երգեցողութեան եւ կա՛մ, միաձայն ըլլալու պարագային, բոլորովին հեռու է ձայնեղանակներու ըմբռնումէն, քանի որ պէ՛տք է հեռու մնալ արեւելեանէն: Իսկ այն մի քանի վայրերը, ինչպէս Կ. Պոլսոյ քանի մը եկեղեցիները, ուր ձայնեղանակներու աշխարհը տակաւին ներկայ է, կացութիւնը կուհել կու տայ ապագայ ձուլումը՝ օսմանեանի կապկումին մէջ: Համայն աշխարհի մէջ հազիւ քանի մը երաժշտապետ մնացած է՝ տիպար եղանակներուն ծանօթ ըլլալով, խազագրուած պարզ շարականը ճշգրիտօրէն կարդացող. անոնց միջեւ ալ «արեւելեան ձուլումին» տանող ոճէն հեռու մնացողները մէկ ձեռքի մատներուն չափ չկան: Վերջին հաշուով, խազագրութիւնը կը մնայ բանասիրական նիւթ մը, առանց որեւէ օգուտ բերելու անցեալի հետ կապի մը պահպանման...<sup>2</sup> Բանավէճ, խորհրդակցութիւն, գործնական լուծումներ փնտռել՝ գոյու-

<sup>2</sup> Անշուշտ վերոնշյալ համարեմագրում, երբ կտրվում է կապը կենդանի ավանդույթի հետ, արդարացի են ուսումնասիրողի խոսքերը: Մրանից դուրս առհասարակ խազագրության ուսումնասիրության շուրջ նշենք. Տաղարանների, Մանրումումների խազագրության տրամադրած բանասիրական մնացող տվյալներ՝ երաժշտության բնույթի, կրկնվող տիպական մեղեդիների, երաժշտական կառույցների կրկնությունների պարբերականության, բանաստեղծական բնագրի հետ նրանց կապի, հավելյալ խազերով երաժշտության կատարման նրբությունների մասին, առայժմ միջնադարյան մեղեդմատիկ, հիմնականում կորսված երգե-

Թիւն չունին այսօր. ոչ իսկ հետաքրքրութիւն: Հաւանական է, որ յաջորդ սերունդները ստիպուին, եթէ կարելի ըլլայ անշուշտ, ա՛լ աւելի «հնագիտական հետազոտութիւն» կատարել նիւթի մը մասին, որ քանի մը սերունդ առաջ տակաւին ապրող աւանդութիւն մըն էր» (276):

Ութ-ձայն համակարգի և Շարականների անփոփոխութեան վերոնշյալ դիտարկումների ծիրում այստեղ կցանկանանք մի փոքր շեղվել՝ անդրադառնալով հայ միջնադարյան խազագրութեանը՝ հասկանալու համար, գոնե ըստ խազերի տրամադրած արտաքին տվյալների՝ որքան է նույն երևույթը դիտարկելի միջնադարյան ավանդույթում: Մասնավորապես փորձենք ներկայացնել իրականում գոյություն ունեցած խազագրութեան երկու շերտերը՝ երաժշտությունը ճշգրտորեն արտածող և ընդհանուր-բանաձևային ելակետերը նշող: Վերջինը վերաբերում է հատկապես Շարականներին, Մանրուսմունքներում սաղմոսագրութեան մասերին, որոնց ոչ բոլոր վանկերն են խազագրված, խազագրված են ընդհանուր տարատեսակ շեշտեր ցույց տվող խազերով, ավելին՝ հիմնականում մեջբերված են միայն բնագրերից առանձին վանկերով: Հատկապես վերջին ձևը կարող էր այս կամ այն չափով հաստատված բանաձևի մեջ ավելի ազատ երգեցողութեան, ըստ այդմ և փոփոխությունների հնարավորություն տալ: Սա կներկայացնենք հնարավորինս հակիրճ՝ առանց օրինակների:

#### \* Հայ միջնադարյան երաժշտական ձևագրերի խազագրությունը

**Շարակնոցները** հասել են 12-րդ դարից, ըստ այդմ դժվար է սահմանել՝ արդյոք և ինչ չափով են խմբագրութեան ենթարկվել ավելի վաղ շարականները Կիլիկյան շրջանում: Միաժամանակ առավել վանկային և ասերգային բնույթի շարականների խազագրությունը ցույց է տալիս, որ այն պետք է որ ավելի հուշող բնույթ կրեր՝ արդեն հայտնի եղանակը տվյալ բնագրին հարմարեցնելու, կամ այդ եղանակների հատուկ ելևէջները կամ շեշտերը նշելու գործառույթով: Այս բնույթի մասին է հուշում այն, որ ա. խազերն իրենց հաջորդականությամբ շատ ընդհանուր բնույթ են կրում, միայն մի քանիսն են, բ. հատուկենտ վանկերի վրա են: Այնուհետև նման շարականների դեպքում ձևագրից ձևագիր խազագրութեան տարբերակումները շատ են՝ այսինքն, ա. այս կամ այն խազը կարող է բացակայել, բ. կարող է լինել մոտակա մեկ այլ վանկի վրա, գ. կարող է փոխարինված լինել այլ, իրեն մոտ խազով: Համեմատաբար նույնական են շարականների մեխրգմատիկ հատվածները՝ մեկ վանկի վրա խազախմբերը, թեև այստեղ ևս կարող են լինել տարբերություններ՝ այս կամ այն ձևագրում սրանք կարող են պարզեցված լինել, որոշ խազեր բացակայել, փոխարինված լինել: Վերջապես՝ հնագույն ՄՄ 9838 Շարակնոցում շարականների

---

ցողոպյան հարուստ ձևերի միակ աղբյուրն են: Մյուս կողմից խազանշանները, հատկապես նրանց տիպական դարձվածքները վերոնշյալ ժողովածուներում հնարավոր համադրությամբ, եթե կան, Շարակնոցի խազերի և բանավոր ավանդույթով փոխանցված շարականների տիպական դարձվածքների հետ, բավարար չափով ուսումնասիրված չեն:

մեծ մասի՝ նախաշնորհալիական շարականների բնագրերը ևս ներկայացված են սղված՝ միայն առանձին վանկերով, ցանցառ խագերով: Մրանով հանդերձ, Շարականոցները ընդհանուր առմամբ պահում են նույն երաժշտական շարահյուսությունը:

Այս ամենը խոսում է ի նպաստ նրա, որ գոյություն ունեն Ութ-ձայնի, սրանց մեջ հստակ ենթադրաբար տիպար եղանակների համակարգ, որի շրջանակներում, սրա հստակ իմացությամբ, երգեցողը կարող էր կարգալ այս կամ այն եղանակը՝ օգտվելով խագերից: Այնուհետև՝ այս եղանակները կարող էին ունենալ որոշ տարբերակումներ առանձին գրիչների ձեռքի տակ: Շարականների այս կերպ գրառումը հնարավորություն է տալիս տիպական եղանակների հարմարեցման այս ձևունության:

Պատկերն այլ է մելիզմատիկ երգերի խագագրության դեպքում, որ ներկայացված են, օրինակ, ժամերգության երգերն ամփոփող **Մանրամունքներում**: Վերջիններում ներկայացված է խագագրության մեթոդի կամ երգեցողության երկու շերտ: Սաղմոսերգության հատվածները՝ գիշերային ալելուները, ստողոգիները, կանոնագլուխները, թագաառ կոչվող երգերի սաղմոսների հատվածները, խոնարհեցո-ապրեցո երեկոյան սաղմոսները՝ այս բոլորի ընդարձակ բնագրերը գլխավորապես ներկայացված են միայն իրենց սկզբնավանկերով: Մինչդեռ սրանց մելիզմատիկ ալելուները, վերջավորությունները և այլն՝ մանրակրկիտ խագագրությամբ: Ընդ որում, մելիզմատիկ հատվածների խագագրությունը գրեթե անփոփոխ է (կան միայն առանձին տարբերակումներ, շատ են հավելյալ՝ տառ-խագերի տարբերությունները, սակայն խագավորումը նույնն է դարեր շարունակ): Ավելին՝ Մանրամունքների Ուղիցի բաժնում առկա են ութ ձայնի մեջ ծավալված հարյուրն անցնող եղանակներ, որոնցով երգվում էր նույն սաղմոսատողը, սակայն այդ՝ ժամանակի ընթացքում ավելացող եղանակներն իրենք անփոփոխ են ձեռագրից ձեռագիր: Այսպիսով, ըստ այս պատկերի, գոնե Կիլիկյան շրջանում առկա էր մի միասնական դպրոց, ժամերգության երգերի կատարման մի՛ ձև՝ մանրուսման արվեստ, անփոփոխ մեղեդիների ամենամանրակրկիտ գրառմամբ, որ, ըստ Շնորհալու, պարտադիր էր բոլորի համար: Անշուշտ, բոլոր այս դատողությունները հիմնված են միայն խագագրության արտաքին տվյալների վրա, մինչև վերջ հնարավոր չէ ապացուցել, որ խագերի նշանակությունը չէր փոխվում ժամանակի ընթացքում: Մեզ սակայն այս թեզն ապացուցելի չի թվում՝ ելնելով, ինչպես նշեցինք, մելիզմատիկ երգերի խագագրության չափազանց մանրակրկիտ բնույթից, նրանից, որ սրանք դարեդար անփոփոխ ընդօրինակվում էին, վերջապես նրանից, որ երբեմն սրանց մեջ հանդիպում ենք տարբերակումների՝ հաճախ լուսանցքներում, այսինքն այդ տարբերությունները ևս արձանագրվում էին, և վերջապես՝ ըստ Տաղարանների և Գանձարանների, ողջ միջնադարի ընթացքում նորանոր տաղեր էին հորինվում, ինչպես նաև հին տաղերն էին վերախմբագրվում: Ստեղծագործական այս ընթացքը երբեք կանգ չի առել, և երաժշտական փոփոխությունները ամրագրվել են նաև խագերով: Եթե ենթադրենք, որ տեղի են ունեցել որոշակի ձայնեղանակային, ըստ այդմ նաև սրա սահմաններում խագերի նշանակությունների փոփոխություններ (նման օրինակ արդեն շարականների գրի առնվող ժամանակներում ցույց է տալիս Ա. Քերովբյանը՝ ստորև), ապա սրանք այնուամենայնիվ, կարծում ենք, պետք է շատ աստիճանական և ավելի նուրբ

բնույթ կրեին:

Մեզ համար հասանելի ավանդաբար պահպանված երաժշտական երգվածքների դեպքում մենք արդեն ականատես ենք տարբեր դպրոցների՝ ինչպես Վենետիկի, Վիեննայի, Ջամառի և այլն. սրանցից շատերի՝ առանձին վանքերի ինքնուրույն ավանդույթների աղետալի կործանման մասին նշում է և հեղինակը (վերը):

Ուստի կարող ենք հետևցնել, որ խազագրություն համակարգը մի դեպքում, ըստ երևույթին, թույլ էր տալիս այն քիչ թե շատ ազատ և ճկուն կատարման հնարավորությունը, որ ունենք շարականների պարագայում՝ նրանց ոչ միայն ոչ բոլոր խազագրյալ վանկերով, այլև այդ խազագրության ասերգային մասերի տարբերություններով, մյուս կողմից շատ ավելի հստակորեն սահմանված էր մեղիզմատիկ արվեստի՝ Մանրումունքների մեղիզմատիկ երգերի, կցուրդների դեպքում (նաև բազմաթիվ հավելյալ, կատարման այլևայլ նրբություններ ցույց տվող խազերի առկայությամբ):

Եվ հենց այս մեղիզմատիկ շերտն է (ձեռագրերում հաճախ այս եղանակները չունեն ձայնային նշում)<sup>3</sup> որ, համեմատելով ներկայիս ավանդույթի հետ, ամենամեծ ու աղետալի կորուստներն է կրել՝ իր հիմնական հատվածով դուրս գալով ծիսական կիրառությունից, ինչպես մանրուման եղանակների զգալի մասը: Իսկ բանավոր ավանդույթով դարերով փոխանցված, 19-րդ դարում և ավելի ուշ գրի առնված և սրա միջոցով պահպանված օրինակների դեպքում էլ սրանց երաժշտությունը գրեթե որևէ առնչություն չի հայտնաբերում միջնադարյան ձեռագրերում պահպանված իր համարժեքների հետ՝ ո՛չ խազերի խտություն, վանկերի վրա նրանց բաշխվածություն, ո՛չ այդ խազերի բնույթի առումով:

Ի դեպ, եթե մեղիզմատիկ երգի, տաղի որևէ նմուշ՝ գոնե մեկ օրինակ պահպանված լիներ քիչ թե շատ անփոփոխ, ապա բավական կլիներ այդ նմուշը համադրել մանրակրկիտ խազագրված նրա միջնադարյան օրինակի հետ՝ այնտեղ առկա խազերի նշանակությունը հայտնաբերելու համար, իսկ մի քանի անփոփոխ օրինակի դեպքում՝ բոլոր խազերի նշանակությունը հասկանալու համար:

Մինչդեռ մեղիզմատիկ երաժշտությունը, որ մեկ վանկի վրա ծավալվելու, խորհրդածելու, աղոթքի ապրումի մեջ ընկղմվելու կամ զուտ սեփական ձայնով կամ երաժշտությամբ հիանալու հնարավորություններ է ընձեռել, ըստ երևույթին այս պատճառներով շատ ավելի զգալի և անդառնալի փոփոխություններ է կրել: Իսկ Շարականոցը՝ գոնե ելնելով ձեռագրերի մեր մինչ օրս արված համեմատությունից և բանավոր ավանդույթից, մնալով ձայնեղանակների ծիրում, շնորհիվ այս համակարգի ճկունություն, գուցե ավելի անփոփոխ պահպանվելու հնարավորություն է ընձեռել:

Որքան, թվում է, ազատ է եղած բանաձևերի մեջ շարժման որոշակի ճկունությունը (և այս համակարգում պայմանական-հուշող կարող է լինել խազագրու-

<sup>3</sup> Այս հարցը շատ ավելի հանգամանակից ֆնտության է կարող:

թյունը), այնքան երաժշտությունը գուցե պահպանում է ընդհանուր իր համակարգը: Սակայն, իհարկե, շարականների փոփոխության աստիճանը ևս ստուգել չենք կարող. միայն կարող ենք փաստել՝ եթե չլինեք երաժշտության փոփոխություն, չէինք ունենա խազերի վերծանության խնդիր:

Նշենք՝ այստեղ խոսքը խազագրության երկու տարբեր համակարգերի մասին չէ, խազագրությունը միասնական է Շարականներում, Տաղարաններում, Մանրումունքներում. խոսքը խազագրության մեթոդի մասին է հոգևոր երգեցողության երկու շերտի՝ սաղմոսերգության (նաև քարոզների)<sup>4</sup> և մելիզմատիկ երգերի դեպքում: Սա է խազագրության երկու մակարդակների ամենաընդհանուր պատկերը:

Վերջապես այս աշխատանքի, նրանում արտացոլված արձանագրությունների միջոցով իմանում ենք Շարականների ու նրանց խազագրության, այս երկուսի շատ ավելի մեծ աղբյուրների իրական ակունքների մասին. այն ժամանակ, երբ խմբագրվում, գրի էին առնվում Շարականները, ընտրվում էին նրանց առանձին տարբերակները, հակառակ ընթացքով սրանք էին երբեմն համարեցվում խազերին կամ գոնե խնդրահարույց դեպքերում համեմատվում էին խազերի հետ՝ նրանց բնույթի, տաղաչափական նշանակության մասին ամենաընդհանուր տեղեկությունները հաշվի առնելով (կամ, օրինակ, բուն ձայնից դարձվածք անցման համար համեմատվում էր՝ արդյոք ձեռագրերում ևս տվյալ շարականի մեջ առկա է խազերի փոփոխություն): Այսինքն այս երկուսը՝ բանավոր ու գրավոր ավանդույթները, մոտեցվել են միմյանց նաև հակառակ ճանապարհով: Որքանո՞վ էին սակայն, մինչ և. Տնտեսյանի ուսումնասիրությունները, տվյալ ժամանակաշրջանում երգեցողության ժամանակ հաշվի առնվում խազերը, որքանո՞վ կարող էին նրանց տրամադրած տվյալներն օգտագործել եկեղեցական երգիչները:

## Բ. Խազերի իմացության աստիճանը 19-րդ դարում և սրա դերակատարությունը Շարականների խմբագրման հարցում

Խազերի հստակ նշանակության կորստի հանգամանքը նշում է արդեն 1815 թ. Հ. Մինաս Բժշկյանը, որ մեջբերում է հեղինակը.

«... Կը տեսնենք, հին ձեռագիր շարականներուն եւ ժամագիրքերում մէջ, երկան երկան նշաններ եւ խազեր, բայց թէ իւրաքանչիւր խազ ի՞նչ աստիճան եւ ի՞նչ զօրութիւն ունի, կամ թէ ի՞նչ արուեստով ան խազերը շարած են, ո՞րչափ ժամանակ ունին, եւ ի՞նչ ներդաշնակութիւն, որոշ չիցտենք: Թէպէտ, ամէն երգիչ մէկ մէկ բան

<sup>4</sup> Հնարավոր է՝ ինչպես ՄՄ 9838 Շարակնոցի դեպքում, նման սեղմագրված ձևով էր գրի առնվում ժամագրի հայտնի և հին շերտը, իսկ ավելի ուշ՝ Կիլիկյան շրջանում ներմուծված մելիզմատիկ մասերը ներկայացվում էին ամենայն մանրամասնությամբ: Սա սակայն ևս չի բացառում ասեղի մեջ բանաձևերի առկայությունը, որ հնարավորություն էր տալիս նման կրճատ գրության:

կ'ըսեն, որ է չգիտնալ<sup>5</sup>» (23):

Միաժամանակ ուսումնասիրողն էլ պահում է զգուշավորություն այս հարցում.

«Ձրսելու համար թէ ոչ ոք մնացած է (որ տիրապետում է խազագրութեան արվեստին՝ Ա. Թ.), քանի որ չեմ կրնար հաստատել, թէ իրօք, ԺԹ. դարու սկիզբը խազագրութեան քիչ թէ շատ տիրապետող ոչ ոք մնացած էր գործող վանքի մը մէկ անկիւնը» (22):

Մինաս Բժշկյանի ասույթից միաժամանակ երևում է, որ այնուամենայնիվ խազերը օգտագործվում էին երգեցողութեան մեջ և ստանում այս կամ այն մեկնաբանությունը՝ ըստ այս կամ այն դպրոցի, ավանդույթի: Այն, որ եկեղեցական երաժշտութեան վարպետները տիրապետում էին խազերի նշանակութեան ինչ-որ մի աստիճանի, կամ գոնե խազերի նշաններին ավանդաբար փոխանցված եղանակների հյուսվածքները համապատասխանեցնելու արվեստին և օգտագործում էին խազագրչալ ձեռագրերը՝ համադրելով բերանացի տարբեր ավանդույթների հետ, վկայում են նաև այս ուսումնասիրութեան արձանագրութեանները: Աշխատասիրողն ինքը նշում է սա.

«Ժողովներու ընթացքին Ե. Տնտեսանի տուած մանրամասն բացատրութիւնները գոնէ մասամբ, բայց բժախնդրութեամբ արձագրուած են ատենագրութեանց մէջ: Ասոնք այդ ժամանակուան համար արդի ուսումնասիրութիւններ են, որոնք ցոյց կու տան նաեւ, թէ հակառակ ընդհանրացած կարծիքին, ԺԹ. դարու վերջերը աւանդական երգեցողութեան փայլուն վիճակին շնորհիւ, խազագրութիւնը տակաւին քիչ մը շօշափելի էր: Ատենագրութիւններուն մէջ եղիա Տնտեսանի արձանագրած նկատողութիւնները եւ բացատրութիւնները դեռ կը պահեն իրենց այժմէականութիւնը, անտիպ յօդուածներ կրնան սեպուիլ անոնք» (34):

Միաժամանակ, անշուշտ, Տնտեսյանի դիտարկումները, հոգվածներն ու հաղորդումները ուսումնասիրութեաններ են, այսինքն հայտնի մի դպրոցի, ավանդույթի գիտելիքի սոսկ փոխանցում չեն, այլ օրինաչափութեանների, խազերի բնույթների վերհանում, ըստ շարականագետի իր բազմամյա փորձառութեան և երուսաղեմյան ձեռագրերի ուսումնասիրութեան, որոնք հստակ ընկալում էին հանձնաժողովի մյուս շարականագետները:

#### Գ. Շարականների անաղարտության վերականգնման և խմբագրման հրամայականը. Պահպանություն, թե մտայնություն

19-րդ դարում Շարականների՝ ըստ այս կամ այն դպրոցի, ուսուցչապետի կամ երգեցողի բազմաթիվ տարբերակների ու ավանդույթների գոյութեան ծի-

<sup>5</sup> Ընդգծումը՝ մերը:



րում, նաև շարականները հետագա փոփոխություններից փրկելու համար (դեռևս Ե. Տնտեսյանը նշում է, որ վերջին 50 տարում ավելի են փոխվել հայ եկեղեցական եղանակները, քան ողջ նախորդող դարերի ընթացքում) հրամայական է դառնում Շարականները խմբագրելն ու գրի առնելը, ողջ Հայ եկեղեցում երգվող մեկ միասնական տարբերակ ընդունելու հարցը:

Համենայն դեպս՝ հանձնաժողովի ստեղծման առաջին փորձի նպատակն է ավանդված շարականների և երգերի «ամեն հաւատարիմ զգուշաւոր քննութիւն ընելը», որպէսզի սրանք ամեն տեղ երգվեն միօրինակ՝ «ըստ նախնեաց սրբոց ասութեան պարզ ու գեղեցիկ գեղգեղելով», միաժամանակ սրանք պետք է խիստ երկար չլինեն, տարբերվեն սովորական ու տոն օրերին՝ «կանոնաւոր յորդոր ասութեամբ»: Հանձնաժողովի կողմից որոշված «բուն հին եղանակները» պետք է գրի առնվեն՝ փրկվելով կորստից: Այս նպատակների մեջ իհարկե կա որոշ կանխակալություն և մտայնություն՝ հարուստ ավանդույթի բազմաթիվ օրինակներից պահել «ճշմարիտը»: Դալաթիոյ եկեղեցում այս փորձը մնում է ապարդյուն: Հանձնաժողովը կյանքի է կոչվում մոտ տաս տարի անց՝ 64-ի փոխարեն 73-ին: «Որքա՛ն աւելի դժուար է այսօր՝ ԺԹ. դարու դէպքերը տեղադրել իրենց ժամանակի պատկերին մէջ, առանց դիմելու «ազգային», «հարազատ» կամ «աղաւաղուած»ի նման, գիտական է աւելի քաղաքական իմաստ կրող ածականներու» (34):

Այս նպատակից անկախ շարականների խմբագրմանը լծված նման փորձառու երաժիշտների նիստերի արձանագրությունները մեծ արժեք են ներկայացնում՝ վերհանելով այդ ժամանակ գոյություն ունեցող բազմաճյուղ ավանդույթին տիրապետելու խորությունը, դրա ընդերքում խմբագրությունների, դասակարգումների, ձայնաբաժանումների հստակման համար սահմանվող ձայնանիշերի, շարականների խմբավորումների ու այդ խմբավորումների միօրինակացման, ըստ ընդհանուր օրինաչափության տարբերակների ընտրության սկզբունքի խորագիտակ աշխատանքները, որ ի զորու են իրագործել միայն լայնածավալ այդ ժառանգության կենդանի կրողներն ու կարգավորողները: Այստեղ հաճախ շոշափվում են հարցեր, որ անգամ առավել կամ պակաս չափով մթին են մնում ներկա երաժշտագետների համար (ստորև): Երաժշտության անփոփոխ փոխանցման ծիրում կարևոր է և ուսումնասիրողի գիտարկումը բուն «աւանդապահ» հասկացության շուրջ՝ ելնելով նույն երևույթի շուրջ Ե. Տնտեսյանի մտորումից:

«Անշուշտ, հոս հարց կը ծագի, թէ ինչ է պահուած աւանդութիւնը<sup>6</sup>: Բայց Տնտե-

<sup>6</sup> Ըստ Ե. Տնտեսյանի, Հանձնաժողովի անդամներից ա. ոման՝ ցանկանում էին հայկական եղանակները սրբագրել թուրքականների վրա (սա վերաբերում է, ըստ ուսումնասիրողի, ոչ թե մեղեդիներին, այլ ձայնեղանակներին և կշռույթին), բ. ոման՝ եվրոպական հաշակ

սեանի համար խնդրոյ առարկայ եղողը «աւանդական»ը սահմանելէ անդին, սխալը ուղղելու սիրոյն ճիշդն ալ չմտնելն է, քանի որ բնականաբար բազմաթիւ են աւանդութիւնները, եւ անոնց իւրաքանչիւրն ալ ունակութիւնն ունի՝ խազագրութեան ներփակած համակարգին համապատասխանող, անոր հետ ներդաշնակ տարրեր պահած ըլլալու» (38, հմմտ. Տնտեսյան. «մեր այն նախնի դպիրները որք թէ՛ սխալ եւ թէ՛ ուղիղ իրենց վարժապետէն սովորածը իբր պատգամ համարելով չէին ուզեր յայտնի սխալն անգամ ուղղել եւ կամ նշանախեց մը փոփոխել, տակաւին գասոնք իբր աւանդապահ պէտք է համարել եւ ոչ եղծող», 38): Հետաքրքիր է և հանձնաժողովի անդամներէից Ռեթեոս Փափազյանի դիտարկումը, թե ուզած փաստարկը (մասնավորապէս՝ քննվող շարականի գործատան սկզբից, թե վերջին տնից պետք է անցնել դարձվածք եղանակի) որևէ տեղից չեն կարող գտնել, քանի որ ում էլ կանչեն, պետք է բերանացի իր երգվածքը երգի: Սրան Տնտեսյանը պատասխանում է՝ ուզում է, որ ապացույցը շարականի միջից գտնեն և շարականները միմյանցով սրբագրեն (էջ 183, հանձնաժողովի ընթացքում առավել ակնհայտ է Տնտեսյանի այս՝ միօրինակութեան բերելու միտումը):

**Գ. Ութ-ձայն համակարգը, սրա մեջ տեղի ունեցող հնարավոր փոփոխութիւնները և ձայնանիշերի վերծանման նրբութիւնները.** Վերջապէս պահպանութեան ու խմբագրման ծիրի ներսում պետք է ներառել այնպիսի բարդ խնդիր, ինչպիսին հայկական արդի ձայնագրութեան բազմանշանակութիւնն է՝ ութձայն համակարգի մէջ այս կամ այն ձայնի և իր կողմի կամ ձայնի և իր դարձվածքի, սրանք էլ դասական մակամների հետ համադրելու արդյունքում հնարավոր համապատասխանեցումների համաբնագրում<sup>7</sup>: Սրանք բոլորը փոխադարձ շարժեր

մտցնել սրանց մէջ, գ. ըստ ոմանց՝ որևէ փոփոխություն չպետք է մտցնել, թեև որոշ երգերի շուրջ իրենք անգամ միաբան չլին, դ. ոմանք առաջարկում էին եղանակները համառոտել, ե. ոմանք՝ մի որոշակի ձև կամ «ասումն»՝ ընտրել (37): Ամենաշատ հետևողներն ուներ, ըստ Տնտեսյանի, վերջինս երբեք կարգը. «բայց ասոնց մէջ գրաւոր երաժշտութիւն գիտցողներ շատ սակաւ գտնուելուն համար՝ առաջին կարծիքը ըստ երևութիւն ամենէն զօրաւոր էր մանաւանդ որ այս կարծեաց հետ կը միանային եւ ամեն գուսներգակ (հանէնտէ) դպիրները» (38): Միաժամանակ Ատենագրութեան արձանագրութեան գույց են տալիս, որ վերոնշեալ դասակարգումն առավել կամ պակաս չափով տեսական բնույթ է կրում, «բոլոր անդամները համաձայն են՝ երբեմն փոխելու, կամ ընտրելու, երբեմն ալ համառօտելու...» (40): Եղիա Տնտեսյանին նա ավելի մոտ է համարում շորորդ՝ եղանակները համառոտել ցանկացող խմբին:

<sup>7</sup> Ուշագրավ է ուսումնասիրության մէջ ներբերվող Հ. Մինաս Բժշկյանի խոսքը, որ իրենք և հատկապէս Անտոն Զելեպի Տյուգյանը, փորձում էին այնպիսի մի կատարելության վերածել նոր ձայնանիշերի համակարգը, «որ ոչ միայն մեր եղանակներուն ծառայէ, այլև օսմանեանց, արաբացոց եւ յունաց, այլովքն հանդերձ» (24, արդի ձայնագրությունը ստեղծել են Համբարձում Լիմոնջյանը, որը թուրքական ավանդություն ևս «ստասպելական մի կերպար է», Տյուգյան եղբայրները, որոնցից Անտոն ամիրան նաև հայտնի է որպէս օսմանյան երաժիշտ, և Մինաս Բժշկյանը): Ավանդական երաժշտության կենդանի փոխանցման տեսակետից հետաքրքիր է նաև Ա. Քերովբեանի դիտարկումը՝ կապված հայկական եկեղեցական ձայնագրության ստեղծումից հետո նրա երկար ժամանակ մեծ տարածում չունենալու հետ. սրան

ու ժամանակի ընթացքում փոփոխություններ կարող են առաջացնել թե՛ ձայների ու նրանց աղերսների, թե՛ դրա մեջ ձայնանիշերի մեկնաբանման հարցում: Հանձնաժողովի նիստերի արձանագրություններում ներկա ընթերցողի համար երբեմն մոլթ ակնարկներ կան այս հարցերի քննության և դրանց լուծման համար որոշումների շուրջ: Սա մանրակրկիտ ձևով մինչ Արձանագրությունների բնագիրը ներկայացնելը, բացում է և քննում ուսումնասիրողը՝ անդրադառնալով ձայնեղանակային համակարգի այն հատվածին, որ արծարծված է նիստերի ժամանակ (դրանք հասնում են մինչև Գձ Շարականները, որից հետո, ըստ երևույթին, նիստերը դադարեցվել են): Տանք այս արժեքավոր ենթագլխի ընդհանուր ուրվագիծը:

Անդրադառնալով հայկական ձայնեղանակների և 19-րդ դարում տեսական որոշ իմաստավորման համար դրանք մակամների հետ համադրելու խնդրին, հեղինակը դարձյալ ցուցաբերում է գիտական զգուշություն և նրբահայացություն.

«ԺԹ. դարուն, Հայոց եկեղեցական Ութ-ձայներուն կառուցը յատկապէս ձայնամիջոցներու տեսակետէն աւելի հասկնալի դարձնելու համար կը գործածուէր համեմատական դրութիւն մը, որով իւրաքանչիւր Չայնին դիմաց կը գտնուէր անոր համապատասխանող օսմանեան, այսօր «դասական» կոչուող եւ պալատի հովանաւորութեամբ զարգացած երաժշտութեան համակարգին մէջ այն ժամանակ գործածուող ձայնեղանակին, այսինքն՝ մաքամ-ին անունը: Այստեղ «համապատասխանող» եզրով շփոթ չառաջացնելու համար ըսեմ, որ ան չի նշանակեր թէ հայկական Ութ-ձայնի համակարգը կը յարմարի մաքամ-ներու համակարգին: Օսմանեան եզրերուն գործածութիւնը, Ութ-ձայներու իւրաքանչիւրին տեսական շրջագիծ մը տալու, նկարագրութիւնը դիւրացնելու միջոց մըն էր: Միւս կողմանէ, չեմ բացառեր անշուշտ, որ ժամանակի ընթացքին նմանցնելու պատճառ, կամ նոյնիսկ առիթ եղած է այս դրութիւնը, ինչպէս կը տեսնուի կարգ մը տաղերու և մեղեդիներու գրաւոր արձանագրութիւններուն մէջ: Յամենայն դէպս նիւթը կարելի չէ սահմանափակել կապկումի կամ ազդեցութեան վարկածներով...» (129):

Ուսումնասիրողը մանրակրկիտ քննում է Աձ և Աձ դարձվածքի՝ արդի ձայնանիշերով տարբեր գրությունները և սրանից առաջացող ձայնի տարբերություններն ու կառուցվածքային փոփոխությունը, վերջինիս՝ ձայների առնչություն-նույնացումների արդյունքում ձայնամիջոցների ու ձայնանիշերի երկիմաստությունները և հնարավոր տարատեսակ լուծումները: Սրանք համադրում է նաև համապատասխան մակամի, հայերեն ձայնանիշերի վաղ գրությամբ այդ մակամի գրառության հիմնաձայնի արդյունքում առաջացող մեկնության հետ (ըստ Տնտեսյանի՝ Աձ դարձվածքը բուն Աձ-ն է):

---

հակառակ էին եկեղեցական երգիչները, քանի որ այս ձայնագրությունը խախտում էր նրանց հեղինակությունն ու վայելած մենաշնորհը (մյուս կողմից այս համակարգը ստեղծող Տյուզյան եղբայրները հալածանքների ենթարկվեցին օսմանյան իշխանությունների կողմից):

Հանձնաժողովի անդամներն անդրադառնում են նաև Ակ ձայնի ու նրա դարձվածքի (Ակ ձայնի երեք ենթախմբերից որը պետք է դարձվածք համարել), Բկ-ի հետ առնչությունների խնդրին, որոնց տարբերությունները պահպանելու համար փորձում են որոշել՝ որ ձայնանիշից սրանք գրի առնել (այս դեպքում հարցը վերաբերում է ոչ թե ձայնի բարձրությանը, այլ ձայնեղանակի հատկանիշները պահպանելուն, որ հանգամանալից բացատրում է աշխատասիրողը):

«Ըստ Տնտեսեանին, եթէ Ակ-ը աճէմ-ին համեմատ գրուի, իր Դարձուածքին պիտի համապատասխանէ, այսինքն գրուիթեան պատճառով պիտի քօղարկուի բուն եղանակին եւ դարձուածքին կառուցային յարաբերութիւնը... Միւս կողմանէ, պէտք չէ «Ձայները կորսնցնել», ինչպէս կ'ըսէ Տնտեսեան» (137):

Բացատրելով Ակ, Բկ տարբեր գրություններից, տարբեր մակամների գուգահեռումից առաջացող տարբերությունները՝ նա ի վերջո նշում է.

«Վերջապէս, կը տեսնենք որ գրուիթեան ժամանակակից ընթերցումը թույլ չի տար տեսնելու՝ այն ժամանակ նիւհիւֆթ եւ աճէմ մաքամ-ներով բացատրուած տարբերութիւնը: Քանի որ միւս եղանակը («որ նախիմաց»-ի կարգը) կը համապատասխանէ սէկեահ մաքամ-ին եւ արդէն իր համեմատական ճիշտ տեղը կը գրուի, զայն վեր առնելու մասին բնաւ խօսք չէ եղած անշուշտ» (138):

Եվ հեղինակը եզրափակում է.

«Համառօտելով, կրնանք հաստատել, թէ մօտաւորապէս մէկ ու կէս դար առաջ կը ջանային ձայնեղանակը լաւագոյնս գրել, իսկ այսօր կը ջանանք ձայնագրութիւնը լաւագոյնս կարդալ: Կարելի էր նաեւ, ինչպէս մասնաւորապէս Տնտեսեանի պարագային, քիչ թէ շատ բան մը հասկնալ խազագրութեանէն: Նոյնիսկ քանի մը տարի վերջ այդ նիւթն ալ աւելի դժուարամատչելի պիտի դառնար, ինչպէս կը վկայէ Կոմիտաս Վարդապետ» (139):

Սրանք են ուսումնասիրության կարևորագույն հանգույցները: Հաջորդիվ կանդրադառնանք բովանդակության ամբողջության մեջ նկատի ունենալով նաև, որ ուսումնասիրությունը հիմնականում դժվար հասանելի է հայ ընթերցողին:

## Բովանդակությունը

Ուսումնասիրությունը ներկայացված է հնարավորինս թեթև ընկալելի, կենդանի շարադրանքով, երաժշտական բարդ հարցերը քննված են պարզ ու մեկին: Նրա առինքնող կենդանությունը նաև նյութի դասավորության մեջ է՝ գրքի թերթերից մեզ է նայում հիմնական բնագրի մեջ զետեղված, նրան գուգահեռ ընթացող մեկ այլ բնագիր՝ եկեղեցական գործիչների, երաժիշտների հայացքները լու-

սանկարներից՝ ուղեկցվող նրանց կենսագրությունները<sup>8</sup>, որ մշակույթի ճակատագրի նախշագարդի խորքում բացում են մարդկային ճակատագրերի ենթախորքը: Այս ծանոթագրությունները դյուրություն համար բովանդակության մեջ ներկայացված են ոչ թե էջերի, այլ այբբենական հերթականությամբ, իսկ այլևայլ ձեռագրերի պատճեններն ու լուսանկարները՝ տիտղոսաթերթեր, նամակներ, եկեղեցու, դպրաց դասի՝ դարձյալ առանձին, բայց ըստ էջերի հերթականության: Նախաբանում ներկայացվում է ուսումնասիրության բոլոր գլուխների ամփոփ բովանդակությունն ու նպատակը (11-16): Աշխատությունը բացվում է նախապատմությամբ՝ 19-րդ դարասկզբի երաժշտական անցուղարձի համառոտ ակնարկով, ներառելով հայկական արդի ձայնանիշերի ստեղծման պատմությունն առաջին անգամ իր ամբողջական համապատկերով (21-26): Առաջին գլխի՝ 1873-1875-ի Երաժշտական Ֆանձնաժողովը եւ Եղիա Տնտեսեան, ենթադրություն հաջորդաբար ներկայացվում են Երաժշտական հանձնաժողովի կազմավորման պատմությունը (29-42), ստեղծման հանգամանքները, սրան առնչվող արձանագրությունների ճակատագիրը: Վերջինը կապված է Եղիա Տնտեսյանի հալածանքների ու մահվան, նրա գործունեության մոռացության հետ: Բացի այդ՝ 1908-ի կողմերը՝ նրա մահվանից շուրջ երեսուն տարի հետո արդեն բազմաձայն երաժշտության ու ավանդապահների անվերջանալի վեճերի մեջ հիմնովին մոռացվել է Հանձնախումբը, այնտեղ քննվող հարցերը դուրս են մնացել հետաքրքրությունների, գուցե նաև իմացության շրջանակից:

Հաջորդ ենթագլուխը նվիրված է Հանձնաժողովի նիստերի գլխավոր դերակատար Եղիա Տնտեսյանի՝ եկեղեցական երաժշտության և խազագրության ժամանակի մեծագույն մասնագետի, բազմաթիվ գրքեր հրատարակած տպագրական գործի գիտակի, հասարակական ու մտավորական գործիչ և աբդուլ-համիդյան հալածանքների առաջին զոհի կենսագրությանն ու ողբերգական վախճանին (նրա մահվանից հետո երգարանները գաղտագողի այրում են իր ազգականները՝ «չարը խափանած ըլլալու քաղաքականութեամբ», 45, 43-46): Հաջորդող ենթագլխում քննվում է նրա նպաստը Հանձնաժողովին, տարբեր ճակատներին կերակրող վիճաբանությունների մեջ նրա՝ որպես գիտնականի, խորը

<sup>8</sup> Ներկայացված են Հ. Մինաս Բժկյանի, Համբարձում Լիմոնջյանի, Եղիա Տնտեսյանի, Վահան Բն. Գրիգորյանի, Ռեթես Փափազյանի, Արիստակես Հովհաննիսյանի, Նիկողայոս Թաշնյանի, Համբարձում Չերչյանի, Կարապետ Պաղտատյանի, Վահրամ եպ. Մանկունու, Հովհաննես Տեռնյենցի, Գեորգ Գ կաթողիկոսի, Ներսես պատրիարք Վարժապետյանի, Պալաթու Ս. Հրեշտակապետաց եկեղեցու դպրաց դասի, 1970-ականների Կ. Պոլսի Սուրբ Երոտդոսյուն եկեղեցու դպրաց դասի լուսանկարները: Հակիրճ կենսագրություններում ևս ամփոփում է նրանց նկարագիրը՝ այնպիսի անձերի, ինչպիսին Լիմոնջյանը, Տյուգյան ընտանիքը, որոնցից ոմանի, լինելով սուլթանի մտերիմները, մասնակցում են պալատի երաժշտական հավաքույթներին: 1819 թ. իրենց ապարանի մեջ աղոթատեղի պատրաստած լինելու համար այս ընտանիքից չորս անդամներ դատապարտվում են մահվան:

կեցվածքը, ուսումնասիրողի նրբահայացությունը՝ զերծ գաղափարականությունից.

«Ե. Տնտեսեան հասկցած է թէ խազագրութեան տարբեր բանաձեւերը ի՛նչպէս կ'արտայայտուին իր ժամանակուան եղանակներուն մէջ, եւ կարողութիւնն ունի զանազանելու՝ այդ համակարգին չարմարող պարագաները: Այս կէտին մէջ ալ կարճամիտ չէ ան. կ'ընդունի՝ այդ շեղումներուն կա՛մ «աղաւաղուած» եւ կամ «զարտուղի», այսինքն տակաւին շրջատրուած իւրայատկութիւններ ըլլալու կարելիութիւնը... բարելաւումը իրեն համար «արեւմտականացում» չէ, այլ գործընթաց մը՝ մօտենալու համար տրամաբանական բացատրութեան ունակ, համակարգուած վիճակի մը» (47):

Հաջորդ ենթագլխում (49-56) հեղինակը քննում է հանձնաժողովի ընթացքի տրամաբանությունը, սրա վրա տարբեր անձանց, դպրոցների ազդեցությունները, որ աստիճանաբար դառնում է ավելի միասեռ, քիչ կազմով: Սրա արդյունքում արագանում է շարականների քննության տեմպը: Հանձնաժողովը տեւել է առնվազն 28 ամիս, այստեղ կարևոր հանգույցներն են Արիստակես Հովհաննիսյանի և Նիկողայոս Թաշճյանի մասնակցությունը, այնուհետև նրանց հեռանալը<sup>9</sup>: Մյուս հանգույցը Թաշճյան-Տնտեսյան հակամարտությունն է.

«Սակայն Ն. Թաշճեանի հակառակութիւնը հիմնովին տարբեր է Յովհաննէսեանի դիրքէն: Տնտեսեան-Թաշճեան բանավէճերը վերլուծումներու եւ մեկնաբանութիւններու տարբերութենէն կը բխին, եւ ոչ այնքան՝ գաղափարախօսութենէ: Տնտեսեանի երկրորդ գեկույցը (Նիստ Թ), դարձեալ եղանակի եւ խազերու բաղդատութեան մասին, հետեւանքն է Թաշճեանի դրդումին» (52)<sup>10</sup>:

Մյուս ենթագլուխը (57-59) նվիրված է այն շարականներին, որոնց անդրադարձել են Հանձնաժողովի անդամները նիստերի ընթացքում. սրանք քննվել են ութ ձայների կարգով, մինչև ԳՁ ներառյալ՝ ըստ այս ձայների մեջ տիպար եղանակների խմբերի: Ուսումնասիրողը վերականգնում է արձանագրությունների հիմքի վրա՝ որ շարականներն են քննության առարկա դարձել, որոնք՝ դուրս մնացել, որոնք իրականում քննվել են, սակայն չեն նշվել՝ ենթադրվելով իրենց համապատասխան տիպական եղանակների հետ<sup>11</sup>: Ըստ այդմ քննված մասը

<sup>9</sup> Առաջինի պնդումը, ըստ որի շարականների վանկերի տևողությունը չի համաձայնեցվում խազերի հետ, ինչպես նաև՝ շարականները ստանալու են, ուստի սրանք պետք է վերախմբագրել կանոնավոր չափով, արժանանում է նիստի բոլոր անդամների հակազդեցությանը:

<sup>10</sup> Հեղինակը վկայում է, ըստ իր հայրապետ փաստաթղթերի, որ 1875-ի հոկտեմբերին, նաև 1876-ի հունվարին Ս. Էջմիածնի հրատարակությունից հետո դեռևս հավանք չի եղել, որ թեև արձանագրություններ չեն պահպանվել (54):

<sup>11</sup> Այսպես օրինակ՝ Ակ շարականների առնչությամբ նշում է. «ԱԶ-ին կը հետեւի Ակ շարականներուն քննութիւնը: Ժողովականներուն լեզուով «Որ նախմատացի կարգէն» կոչուած շարականներուն թիւն է 40: Ասոնց մէջ պէտք է հաշուել նաեւ երկու պատկեր ունեցող Օրհնութեան

կազմում է հայկական շուրջ 1157 շարականների մոտ 1/3-ը: Յավոք, բացի այս արձանագրություններից, առարկայական որևէ այլ նյութ երաժշտական նոտագրված օրինակ չի պահպանվել. ըստ այդմ որևէ պատկերացում չենք կարող կազմել՝ ինչպիսին են եղել այս կամ այն շարականի քննվող և վերջնական ընտրված տարբերակները, ինչպիսի՛ սրբագրություններ են արվել, արդյոք ի՛նչ եզրեր ունեն այդ տարբերակները Թաշճյանի ձայնագրած Շարակնոցի հետ, կամ արդյո՞ք այս քննությունների արդյունքները հաշվի են առնված Տնտեսյանի՛ հետագայում տպագրված Շարակնոցում (վերջինս նրա կազմումը ավարտին է հասցրել դեռ Հանձնաժողովի նիստերից առաջ) և ի՛նչ չափով:

«Յանձնախումբը բացի ատենագրությունէն, իր աշխատանքները, այսինքն երգերու վրայ ըրած փոփոխությունները եւ սրբագրութիւնները գոնէ մասամբ գրած պէտք է ըլլայ: Տնտեսեան ալ «Երաժշտական յանձնաժողով» յօդուածին մէջ կ'ըսէ թէ Կաթողիկոսը կ'ուզէ տեսնել «յանձնաժողովոյն պատրաստած օրինակները»: Այս արձանագրութիւններն ալ ցարդ չեն յայտնուած» (59):

Այս չպահպանված աղբյուրներին նվիրված է առաջին մասի վերջին ենթագլուխը (61-63). դրանցից են նախ հանձնաժողովի անդամների՝ բերանացի կամ գրավոր ներկայացված տարբերակները՝ ըստ իրենց դպրոցի, և հայկական արդի ձայնագրությամբ գրի առնված այլ օրինակներ: Քննության ընթացքում այս օրինակները երգվում էին, բաղդատվում, համադրվում խազագրչալ Շարակնոցների հետ: Գրավոր աղբյուրներից հիշատակվում են Ալեքսանդր էֆենդիի բնագիրը, որն անհայտ է և առայժմ կորսված, մյուսը Ե. Տնտեսյանի Շարակնոցն է, որ նրա որդին հրատարակում է հետագայում՝ 1934-ին երկու երաժշտապետների օգնությամբ (ըստ այդմ՝ դժվար է որոշել նրանց միջամտության չափը նախնական բնագրին): Նշվող մյուս աղբյուրներն են Չերչյան Համբարձում էֆենդիի բնագրի տարբերակը (ըստ այլ վկայության՝ 1856-ին Կարապետ Պաղտատյանի երգեցողությամբ ձայնագրել է Շարակնոց, ԺԹ. դարի այս հնագույն հավաքածուն ևս կորսված է), Թաշճյանի Շարակնոցը, որ դեռ էջմիածին չի մեկ-

շարականները՝ ինչպես էր Աձ-ի պարագային, որով թիւր կը բարձրանայ 57-ի: Իսկ «Այսօր կանգնեցա կարգէն» շարականներուն թիւն է 31: Հետեաբար ցանկերէն կը պակսի 23 անուն շարական՝ 3 սրբոց, 1 պահոց հարց, 2 Խաչի, 5 Յարութեան, 9 Մարտիրոսաց եւ 3 Հանգստեան: Իդ. նիստի սկիզբը, Վարագայ Խաչի կանոնին քննութենէն վերջ նշուած է «վերջ Ա.Կ»: Պէտք է ենթադրենք որ պակասող անունները քննուած ըլլալու են նման եղանակ ունեցող այլ շարականներու հետ: Թերեւս բերուած տարբերակները իրար նման ըլլալով վէճի նիւթ չեն դարձած եւ մէկ կողմ դրուած են» (57): Այլու սահմանելով, որ ԲԶ-ի դուրս մնացած բայց ախպար եղանակների վրա կառուցված 7 եղանակներն ըստ երևույթին քննված են իրենց համապատասխան եղանակների հետ, մյուս կողմից դուրս են մնում երեք դարձվածք և երեք այլ շարականներ, նշում է. «Յանձնաժողովի սովորութիւնն է խրդին կամ խնդրայարոյց շարականներուն քննութիւնը յետաձգել...» (58):

նել (նամակագրությունից հայտնի է՝ որքան աղավաղումներ են արվում տպագրության ժամանակ Քաշկյանի նախնական տարբերակի համեմատ): Բնականաբար՝ ինչպես նշեցինք, հասանելի չեն նաև նիստերի ժամանակ բերանացի երգված տարբերակները:

Երկրորդ գլխում՝ Յաննաժողովին զուգահեռ ձեռնարկ մը՝ էջմիածնի հրատարակությունները, եւ Նիկողայոս Քաշկեան, ուսումնասիրողն անդրադառնում է մեզ արդեն հայտնի, Հանձնաժողովի աշխատանքներին զուգահեռ ընթացող մեկ այլ շրջադարձային իրողության՝ Նիկողայոս Քաշկյանի էջմիածին մեկնելուն և Շարակնոցի հրատարակությանը (67-123): Դեպքերը վերականգնվում են շատ ավելի լայն շրջանակում՝ այս իրադարձության ետնախորքում ընկած ազգակաների և իրադարձությունների շղթայի մեջ: Նամակներում արտացոլվում է Քաշկյանի երկակի վիճակը, որ մի կողմից ցանկանում է ներկայանալ որպես տպագրվելիք Շարակնոցի խմբագրող, մյուս կողմից արձանագրում առանց իր համաձայնության բազում միջամտությունները, ինչպես նաև շտապողականության արդյունքում վրիպումները, որ քննադատվելու են հետագայում և քննադատվում են Տնտեսյանի կողմից: Սրանք իր համառ հետևողականությունամբ փորձում է նորից շտկել, ամենաձանր նյութական վիճակում էլ շարունակելով իր հաշվին նամակներ ուղարկելով էջմիածին, որոնք, ըստ երևույթին, անտեսվել են: Այս գլխի մարդկային ու գիտական բախումների դիմագիծը ևս փորձենք արտացոլել՝ նկատի ունենալով նման դեպքերի այնքան ծանոթ, գուցե ուսանելի, շարունակական մնացող երեսակները, դարձյալ այս ամենի մեջ հառնող՝ հակառակորդների միմյանց ուղղված նույն մեղադրանքներով կամայական խմբագրության, կամ նույնիսկ ճիշտ հնավանդ տարբերակների աղավաղման, և այլն...

Ինքնին Շարակնոցի հրատարակությունը Հանձնաժողովին արհեստականորեն արագացված և հապճեպ իրողություն է թվում. այսպես՝ Ն. Քաշկյանը՝ որպես ձայնագրության և երգեցողության ուսուցիչ, 1873 թ. հրավիրվում է հմուտ շարականագետ Գևորգ Գ. Կաթողիկոսի կողմից էջմիածին, սկզբնապես ռուսահայաստանի բնակավայրերից հավաքելու համար օժտված տիրացուների և ուսուցանելու նոր ձայնագրությամբ երգեցողություն: Սրան սակայն տրամաբանորեն պետք է հետևեր Շարակնոցի հրատարակությունը: Այս մասին՝ Քաշկյանի կողմից եղանակների գրառման ու տպագրության պատրաստելու, որին տեղյակ չէր Հանձնաժողովը, կամ ձևացնում էր, թե տեղյակ չէ, հայտնում է մամուլը արդեն 1874 թ. փետրվարին: Սրանով որոշակի հակամարտություն է սկսվում այս երկու թևերի՝ էջմիածնի և Հանձնաժողովի ձեռնարկությունների միջև: Բոլոր հասանելի փաստաթղթերի ներգրավմամբ ուսումնասիրողը քայլ առ քայլ փորձում է բացել դեպքերի, հանգամանքների, հնարավոր մտադրությունների շղթան, պատմության մեջ ներքաշված անձանց դերակատարու-



թյունը՝ զգուշութիւն պահպանելով վերջնական ձևակերպումներում: Առանձին ենթագլխով ներկայացվում է Կարապետ Պաղտատլյանի կերպարը՝ նրան առնչվող կենսագրական պատումներով ու տվյալներով (Գևորգ Դ. կաթողիկոսը ցանկանում էր, որ Թաշճյանը շարականները գրի առնի ըստ Պաղտատլյանի երգածի), Թաշճյանի մեկնումն էջմիածին ու վերադարձը Պոլիս, Թաշճյանի վերադարձից հետո դեպքերը (կաթողիկոսի խնդրանքը, որ Հանձնաժողովն ուղարկի շարականների խմբագրութեան իր արդյունքները, վերջինիս հակառակ խնդրանքը, որ կաթողիկոսն ուղարկի Թաշճյանի տարբերակը, որ իրենք քննեն, ի վերջո այս մերժումից հետո 1875 թ. Շարակնոցի տպագրութիւնն էջմիածնում): Մանրամասնորեն ներկայացվում է Թաշճյանի գործակցութիւնն էջմիածնի հետ Պոլսից՝ ժամագրքի երգերի և Շարակնոցի հրատարակութեան համար, նրա խիստ դժվարին և երկակի կացութիւնն այս ընթացքում՝ Վահրամ վրդ. Մանկունիի լայնորեն միջամտելը, շտապողականութեան արդյունքում տպագրական շատ վրիպումները, որոնք խմբագրում է Թաշճյանը, նրա հորդորները, որ շատ չտապեն և նորից անդրադառնան իր խմբագրումներին: Թաշճյանը միաժամանակ նշում է, որ իր ուղարկած շատ օրինակներ լիովին փոխված են Կարապետ Պաղտատլյանի միջամտութիւններով, նրա «ցուրտ և ցամաք ասութեամբ» և «քմահաճ փոփոխութիւններով», միաժամանակ անդրադառնում է Պաղտատլյանի բամբասանքներին և զրպարտութիւններին՝ իբրև թէ Վեհափառի կողմից եղանակների փոխելու մասին, և այլն (ըստ պահպանված վկայութիւնների՝ կաթողիկոսը ևս ստուգում է շարականները, նրա միջամտութիւններին սակայն Թաշճյանը ձեռք չի տալիս, քանի որ հաջող է համարում՝ համակիր մնալով նրա երգեցողութեանը): Վերջապես՝ այս տպագրութիւնից տաս տարի շանցած, կաթողիկոսի մահից հետո, Ս. էջմիածնի Մինոզը նոր Շարակնոց կազմելու մի այլ ձեռնարկ է փորձում իրականացնել Սահակ վրդ. Ամատունու ձեռամբ, որի առնչութեամբ հրատարակումների միջոցով ներկայացված է Թաշճյան-Ամատունի հակամարտութիւնը՝ նույն՝ ավանդական եղանակները փոփոխութեան ենթարկելու Ամատունու «պսակազերծումներով» (ի պատասխան Թաշճյանի պնդման, որ հրատարակված են «բուն», «նախնի» եղանակները. տե՛ս այս մասին վերը): Նույն՝ երբեմն պայմանական ձևակերպումներն են հառնում Թաշճյանի և Հանձնաժողովի հակամարտութեան մեջ. ըստ Թաշճյանի, երկու հոգուց կազմված հանձնաժողովն ըստ իր ճաշակի և ընկալման է սրբագրում Շարականները: Այս բոլոր փաստերը, մարդկային գործոնի հանգամանքից անդին, օգնում են հասկանալ Շարականների, սրանց տարբեր ավանդույթների, այս ավանդույթների հատումների ու զուգահեռումների բարդ և շատ ավելի հարուստ պատկերը:

Այս առումով ուսումնասիրողը շեշտում է՝ յուրաքանչյուր շարականագետ իր

ավանդույթի կրողն է, և նրա «շտկումները» կրում են իրեն ավանդվածի գրոշմը, «երկրորդ Տնտեսեան, Թաշճեան եւ քանի մը այլ անձեր, երգեցողութեան աւանդական կրթութիւն ստացած են, եւ միաժամանակ համակիրներ են եւրոպական քաղաքակրթութեան: Անոնք ունին «ազգային երաժշտութեան» հասկացութիւն մը, եւ մաս կը կազմեն «լուսաւորեալ»ներուն: Հետեւաբար անպայման քմածին չեն իրենց միջամտութիւնները. անկեղծ նպատակ մ'ունին, եւ անշուշտ՝ սխալվելու իրաւունք: Այս բոլորին վրայ, պէտք է միշտ նկատի ունենալ անձնական յարաբերութիւններէն յառաջացած հարցերը, ոմանք իրար հանդէպ ունեցած նախանձը, եւ ... բոլորին՝ ապրուստ ապահովելու մտահոգութիւնները» (115):

Վերջին ենթագլուխը (117-123) վերհանում է Տնտեսյան-Թաշճյան հակամարտությունը, որ զերծ չէ նաև մարդկային երեսակներից: Սրանից դուրս առարակայորեն ներկայացնելով այս հակամարտության պատմությունը, աշխատիքը ամփոփում է.

«Եթէ ուզենք պարզ լեզուով համառօտել երկու հեղինակներու տարբերութիւնը, կրնանք ըսել, թէ Թաշճեան եղանակները ազաւազած կը սեպէ, եւ կը խորհի թէ զանոնք պէտք է ուղղել ճաշակով: Տնտեսեան կ'ընդունի ծերոց երգեցողութիւնը, իրենց սխալներով հանդերձ, որպէսզի կարենայ իր ուսումնասիրութիւնը կատարել» (122): Միաժամանակ ուսումնասիրողը նկատում է, որ իրենց բուն գիտական բանավեճի ժամանակ Տնտեսյանը 26 տարեկան է, իսկ Թաշճյանը՝ 19. «Կը բաւարարուիմ նկատելով, թէ այդ շրջանին եկեղեցական երաժշտութեան մանուկ տարիքէն սկսող վարժութիւնը ինչպիսի պատրաստութիւն մը կ'ընծայէ, որ թոյլ կու տայ հրապարակաւ լուրջ բանավեճեր վարելու» (117, ծան.):

Այս գլխին հետևում է բուն Արձանագրություններն ամփոփող երրորդ բաժինը՝ Արձանագրութիւնք Երաժշտական Յանձնաժողովին (127-228), որ գրքի գլխավոր նպատակն է:

Ատենագրությունների ամենաարժեքավոր մասն են սրանց շնորհիվ ի հայտ եկող Եղիա Տնտեսյանի երկու անտիպ ուսումնասիրություն-գեկույցները նիստերի ընթացքում՝ առաջինը նվիրված խազերի տաղաչափական կողմին և ըստ սրա մեկ բանաձևային խմբի մեջ մտնող շարականների միօրինակության բերելուն (167-170), երկրորդը՝ Շարականների խազագրչալ ձեռագրերում Ա ձայնի ու Աձ դարձվածքի բնորոշ խազերին, ըստ սրանց երգերը խմբագրելուն (183-191):

Բարեբախտաբար պահպանված 1873 թ. Ալաթիայում կայացած այս 57 և օգոստոսին կայացած ևս 3 նիստերի արձանագրությունների միջոցով (161-228) հառնում է Շարականների խմբագրության շուրջ տարվող մանրակրկիտ աշխատանքի ամբողջական պատկերը (վերջին նիստերը սակայն անդամների նվազելով ներկայացնում են միայն ընդունված ու քննված շարականների ցանկերը): Բուն Արձանագրություններին նախորդում է ենթագլուխ՝ կարևոր տեղեկություններով նիստերում շոշափված հարցերի՝ վերը ներկայացված արդի հայ

հոգևոր երաժշտության ձայնագրության համակարգի և Ութ-ձայնի մեջ դրա վերծանության խնդիրների մասին(127-139), և Եղիա Տնտեսյանի հոգվածը երաժշտական հանձնաժողովի և նրա կազմավորման մասին՝ ընդօրինակված նրա «Նկարագիր Երգոց» գրքից (1864, 141-152):

Վերջապես Արձանագրությունների ծանոթագրումներում ևս հեղինակը պարզաբանում է դրանցում արտացոլված հարցերը, համադրում տվյալ Շարականի քննվող հատվածի տարբերակները՝ խազագրությունները տպագրյալ Շարականներում և արդի ձայնագրությամբ նոտագրված օրինակները տպագիր ու ձեռագիր աղբյուրներում:

Այս փաստաթղթերի միջոցով վեր է հանում Ութ-ձայն համակարգի այսօր երբեմն կորսված և ուսումնասիրության ենթակա նրբություններին, շարականների խազագրության բանաձևերի ու տիպական եղանակների առանձնահատկություններին տիրապետելու խորությունը:

Աշխատությունն ավարտվում է հավելվածով «Լրացուցիչներ» (233-269), որտեղ հեղինակը ներկայացրել է համառոտ, մատչելի ակնարկ հայ եկեղեցական երաժշտության մի շարք հասկացությունների շուրջ՝ ինչպես ձայն-ձայնեղանակ, ութ-ձայնի հայկական համակարգ և խազագրության համակարգ, Շարականների տեսակներ և հայկական արդի ձայնագրություն, ինչպես նաև քննվող ժամանակի իրադարձությունների՝ Շարականների տպագրության համար որոշիչ Գևորգ Գ. Կաթողիկոսի երկու կոնդակները (233-269): Լրացման բաժնի նյութերը գետեղված են շրջանակի մեջ, որ պետք է ամբողջացնի քննվող ժամանակի հոգևոր պատկերը: Բաժինը բացվում է ժամանակագրական տախտակով (233-235), որ արտացոլում է ուսումնասիրության մեջ ներառված հայ եկեղացական երաժշտության պատմության կարևորագույն իրադարձությունները՝ սկսած Բաբա Համբարձում Լիմոնջյանի ծնունդից և Հայ արդի եկեղեցական երաժշտության նոտագրության ստեղծման մոտավոր թվականից մինչև Գաբրիել Խանջյանի և Կարապետ Պաղտատյանի մահը: Գործիչների ծննդյան ու մահվան թվականները ներկայացված են առանձին, ընդմիջված մշակութային կյանքի իրադարձություններով, ինչպես օրինակ՝ Տնտեսյանի տպարանի բացումը, նրա Նկարագիր երգոցի հրատարակությունը, Հանձնաժողովի կարևորագույն նամակները, մամուլում տեղեկությունները շարականների գրի առման ու մոտալուտ հրատարակության մասին: Սրանով ընթերցողի հայացքի առջև հանում է դեպքերի շարանի ամբողջ հատակագիծը 1811-1880 թվերի միջև՝ որպես կենդանի մի շղթա ներքին-արտաքին իր ազդակներով: Վերջապես՝ «Լրացուցիչներ» բաժինն ավարտվում է երաժշտապետների և եկեղեցական երգիչների «տոհմաձառով» (268-269), որի գագաթին են Մխիթար Սեբաստացին, Խաչատուր Էրզրումեցին և այլք, իսկ հիմքում՝ Հայր Առնոթ Տաջանն ու Հայր Վրթանեսը (1939-2010), Հովսեփ Պտիկյանը (1922-2001) և այլն: Հեղինակը ներառել է

անուններ, որ շոշափվում են իր աշխատանքի մեջ: Ներկայացված վերջին սերունդները, դուրս մնալով գրքի ընդգրկած ժամանակից, ևս արտացոլված են տախտակում՝ ըստ նրա ցույց տալու համար, որ Հանձնախմբի պատմությունը սոսկ մի փոքր ժամանակահատված չէ, այլ կենդանի ավանդույթի արտահայտություն, որ աշակերտների մեջ գտնում է իր շարունակությունը:

Սա է այն բազմաշերտ՝ մինչ օրս զգալի հատվածով մասնագետներին անհայտ ու կորուսյալ աշխարհը, որ հնարավորինս ամբողջական շերտ առ շերտ վերհանել ու մեկնել է հեղինակը: Գիրքն ուղղված է բոլոր երաժշտագետ ընթերցողներին՝ ներկայացվող հույժ կարևոր տեսական հարցերով, Շարականի խմբագրության աշխատանքներով, Ե. Տնտեսյանի երկու՝ մինչ օրս անհայտ գեղույցներով, և՛ որպես հայ ճակատագրի մի կարևորագույն հանգույց՝ բոլոր մտավորականներին առհասարակ: Այն ավարտվում է Վերջաբանում հեղինակի մտորումներով հետագա իրադարձությունների, առաջացող «ազգային երաժշտության» գաղափարախոսության, այլևայլ մտայնությունների և ավանդական երաժշտության պահպանության շուրջ: Անշուշտ, եկեղեցական երգեցողության կենդանի ավանդույթը (որ հայտնի պատճառներով կորսվել է արևելահայ իրականության մեջ՝ չի հնչել եկեղեցիներում և տասնամյակներ շարունակ հայտնի է դարձել հասարակությանը համերգային դահլիճներից), աղոթասացությունը, միաձայն՝ ավելի նուրբ միջձայնային բաժանումներով երգեցողության կորուստը, որի կրողներից է տարբեր վանքերից այդ ավանդույթը ներքաշած Կ. Պոլսի դպրոցը, նույնքան ցավալի կլինի, որքան այնքան անդառնալի կորուստները մեր և այլ մշակութային դեգերումների ճանապարհներին:

Մենք կարող ենք միայն մաղթել հեղինակին նույն եռանդը հոգևոր երգեցողության կենդանի ավանդույթը տարածելու և գիտական ուսումնասիրությունների շարունակականության մեջ՝ հայ մշակույթի և գոյության այս ամենածանր օրերում: Երբ Ջայնը՝ մեր մեղեդու և խղճի, որ կանչում էր և կանչում է շուրջն օղակող շփոթության անապատներում, երբ այդ ձայնը երբեմն այնքան ծանր հակառակ արձագանքների է վերակերպվում, և թվում է՝ միայն անվերջանալի կորուստների և «նահանջների՝ առանց երգի»...

# ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

## ՄԱՏԵՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

### ԳԷՈՐԳ ՏԷՐ-ՎԱՐԴԱՆԵԱՆ

Մաշտոցեան Մատենադարանի ձեռագրական հաւաքածուները  
(ժողովման պատմութեան համառօտ ուրուագիծ).....5

### ՄԱՐԻՆԵ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Ղազար Ջահկեցու «Գիրք աղօթից»-ի 1742-1744 թթ.  
տպագրված տարբերակները .....32

## ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԱԶԳԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

### ԿԱՐԵՆ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

Ներսես Շնորհալու ծննդյան թվականն ըստ  
իւր եղբորորդի Գրիգորի հիշատակարանի .....44

### ԱՐՄԵՆ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

Հայոց հնագոյն թաղման ծեսերը  
(ըստ ազգածին ավանդության տվյալների).....56

### ԶՈՀՐԱԲ ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ

Պատեր և պարիսպներ. մասնավորի ու հանրայինի միջև  
սահմանները Կիլիկյան Հայաստանի փառաբային միջավայրում.....68

### ՀԱՅԿ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ

Ինչո՞ւ, ե՞րբ և որքա՞ն են ուսում «Սասնա ծռեր»  
էպոսում ու միջնադարյան գրականության մեջ. սնունդն ու ծեսը .....81

### ՍԱՄՎԵԼ ՌԱՄԱԶՅԱՆ

Անի փառաբի կործանման մասին թուրքական  
ավանդագրոյցը և դրա հայկական արմատները.....108

### ՀԱՅԿԱԶ ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ, ՀԵՆՐԻԿ ԽԱԶԱՏՐՅԱՆ

Մարդպետություն գործակալությունը և մարդպետ պաշտոնյան.....129

### ԱՇՈՏ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Հայ պատմագրության ուսումնասիրման փառաբական դիտանկյան  
ներածական հարցեր.....158

## ԲԱՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ

### ՌՈՒՋԱՆ ՊՈՂՈՍՅԱՆ

- ԺԳ դարում ընդօրինակված  
«Բանի Խմաստասիրաց»-ի շոք տարբեր բնագիր ..... 189

## ԱՐՎԵՍ

### ՇՈՂԱԿԱԹ ԴԵՎՐԻԿՅԱՆ

- Գրիգոր Նարեկացու տեսիլի պատկերագրությունը  
(Մանրանկարներից մինչև Մխիթարյան  
հայրերի հրատարակությունների փորագրանկարներ) ..... 204

### ԼՈՒՍԻՆԵ ԲԱՐՍԵՂՅԱՆ

- «Հաղորդությունը» Թորոս սարկավազի և Թորոս Տարոնացու  
մանրանկարներում ..... 216

## ՀՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

### ԱՐՄԱՆ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆ, ԳԻԱՆԱ ՄԻՐԻՋԱՆՅԱՆ

- Սանահինի արհայական-իշխանական հանգստարանները  
Ջաֆարյանների տապանատան հնագիտական  
պեղումների համապատկերում ..... 225

### ՄԵՐԻ ՍԱՖԱՐՅԱՆ

- Մովսեսի վանական համալիրը  
(2021-2022 թթ. պեղումների արդյունքները) ..... 235

## ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄ

### ԱՐՏԱԿ ՄԱՂԱՅԱՆ

- Արցախի բնակավայրերն ըստ Երուսաղեմի  
ս. Հակոբյանց վանքի նվիրակի հաշվետումարի ..... 252

## ԳՐԱՆՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

### ԱՐՈՒՍՅԱԿ ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ

- Արամ Քերովբեան, *Ջայն Յանապատի. Եկեղեցական  
երաժշտության բարեկարգումը ԺԹ. դարու վերջաւորութեան,*  
Ակն ընկերակցութիւն, Փարիզ, 2017 ..... 271

---

**ՄԱՀԱՆՈՍԱԿԱՆՆԵՐ**

<b>Տաթևիկ Մանուկյան, Գեվորգ Տեր-Վարդանյան (1951-2023)</b> .....	294
<b>Կարեն Մաթևոսյան, Վարդան Գեվրիկյան (1964-2023)</b> .....	301
<b>Լինա Պիրադովա, Հայդե Բուշնաուզեն (1939-2023)</b> .....	309
<i>ԲԱՆԲԵՐ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ</i> հանդեսի հոդվածների ձևավորմանը վերաբերող պահանջներ .....	311

---

**CONTENTS**
**BIBLIOGRAPHY****Gevorg Ter-Vardanyan**

The Manuscript Collections of Mashtots Matenadaran ..... 5

**Marine Sargsyan**

The Versions of the *Prayer Book* by Ghazar Jahkets'i  
Printed in 1742–1744 ..... 32

**HISTORY AND ETHNOGRAPHY****Karen Matevosyan**

The Date of Birth of Catholicos Nersēs Shnorhali  
according to the Colophon of his Nephew Grigor ..... 44

**Armen Petrosyan**

Funeral Rites of Earliest Armenians  
(According to Ethnogenic Tradition) ..... 56

**Zohrab Gevorgyan**

Walls and Fences: Boundaries between the Private  
and Public in the Urban Environment of Cilician Armenia ..... 68

**Hayk Hambardzumyan**

Why, When and How Much They Eat in the Epic  
"Sasna Tsrer" and in Medieval Literature? Food and Ritual ..... 81

**Samvel Ramazyan**

The Turkish Legend about the Destruction of the  
City of Ani and its Armenian Roots ..... 108

**Haykaz Gevorgyan, Henrik Khachatryan**

The Office of Mardpetut'yun and the Mardpet Official ..... 129

**Ashot Sargsyan**

Introductory Issues Related to the Study of Armenian  
Historiography from the Political Aspect ..... 158



---

**PHILOLOGY**
**Ruzan Poghosyan**

- Four Different Copies of “Sayings of Philosophers”  
from the 13th Century.....189

**ART****Shoghakat Devrikyan**

- Iconography of Grigor Narekats‘i’s Vision  
(From Miniatures to Engravings of Mekhitarists’ Publications).....204

**Lusine Barseghyan**

- Communion of the Apostles in the Miniatures  
of T‘oros the Deacon and T‘oros Taronats‘i.....216

**ARCHAEOLOGY****Arman Nalbandyan, Diana Mirijanyan**

- Sanahin as a Royal and Princely Cemetery.....225

**Meri Safaryan**

- The Monastery Complex of Srvegh (Results of excavations 2021–2022).....235

**PUBLICATION****Artak Maghalyan**

- The Settlements of Artsakh according to the Donation  
Book of the Saint James Monastery of Jerusalem.....252

**BOOK REVIEW****Arusiak Tamrazian**

- Aram Kerobian, *A Voice in the Wilderness. Reform of the Church  
Music in the Late 19th Century*, Paris, 1917.....271

**OBITUARIES**

- Tatevik Manukyan**, Gevorg Ter-Vardanyan (1951-2023).....294

- Karen Matevosyan**, Vardan Devrikyan (1964-2023).....301

- Lina Piradova**, Heide Buschhausen (1939-2023).....309

## СОДЕРЖАНИЕ

## БИБЛИОГРАФИЯ

**Геворг Тер-Варданян**

Рукописные собрания Матенадарана им. Маштоца..... 5

**Марине Саргсян**

Версии «Молитвенника» Казара Джахкеци,  
напечатанная в 1742-1744 гг. .... 32

## ИСТОРИЯ И ЭТНОГРАФИЯ

**Карен Матевосян**

Дата рождения католикоса Нерсеса Шнорали согласно  
памятной записи его племянника Григора ..... 44

**Армен Петросян**

Похоронные обряды  
древнейших армян (по данным этногонического предания)..... 56

**Зограб Геворгян**

Стены и заборы: границы  
между частным и общественным в городской  
среде Киликийской Армении ..... 68

**Айк Амбарцумян**

Почему, когда и сколько едят в эпосе «Сасунские удалцы»  
и в средневековой литературе? Еда и ритуал..... 81

**Самвел Рамазян**

Турецкое предание о разрушении города  
Ани и его армянские корни..... 108

**Айказ Геворгян, Генрик Хачатрян**

Ведомство *мардпетутюн*  
и должность *мардпета*..... 129

**Ашот Саргсян**

Размышления об изучении армянской  
историографии в политическом аспекте..... 158

## ФИЛОЛОГИЯ

**Рузан Погосян**

Четыре разные рукописи  
“Изречений философов” XIII века..... 189

## ИСКУССТВО

### Шогакат Деврикан

Иконография видения Григора Нарекаци  
(от миниатюр до гравюр изданий Мхитаристов)..... 204

### Лусине Барсеган

“Причащение апостолов” в миниатюрах Тороса Дьякона  
и Тороса Таронаци..... 216

## АРХЕОЛОГИЯ

### Арман Налбандян, Диана Мириджанян

Санаин как царская и княжеская усыпальница..... 225

### Мери Сафарян

Монастырский комплекс  
Срвег (результаты раскопок 2021-2022 гг.)..... 235

## ПУБЛИКАЦИЯ

### Артак Магальян

Поселения Арцаха согласно книге пожертвований  
иерусалимского монастыря свв. Иаковов..... 252

## РЕЦЕНЗИЯ

### Арусяк Тамразян

Арам Керобян, *Глас в пустыне. Реформа церковной  
музыки в конце XIX века*, Париж, 2017..... 271

## НЕКРОЛОГИ

Татевик Манукян, Геворг Тер-Варданян (1951-2023)..... 294

Карен Матевосян, Вардан Деврикан (1964-2023)..... 301

Лина Пирадова, Хайде Бушхаузен (1939-2023)..... 309

**ԲԱՆԲԵՐ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ**

**Հատոր 35**

**BULLETIN OF MATENADARAN**

**Volume 35**

**ВЕСТНИК МАТЕНАДАРАНА**

**Том 35**

Համակարգչային ձևավորումը և էջադրումը՝ Անահիտ Խանգադյանի  
Շապիկի ձևավորումը՝ Մարտիրոս Տոլմանեանի  
Շապիկին՝ Ներսես Շնորհալի, Մանրուսմունք (Գրիմ), 1352 թ., ՄՄ 591  
Սրբագրիչ՝ Արմինե Գրիգորյան  
Հրատարակչական խմբագիր՝ Հայկ Համբարձումյան

Տպագրված է «ՔՈՓԻ ՓՐԻՆԹ» ՍՊԸ տպարանում

Ք. Երևան, Ներսիսյան 1

Զախսը՝ 70×100 1/16, տպագրական մամուլ՝ 20

տպաֆանակ՝ 150

Մատենադարան

Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի ինստիտուտի

հրատարակչական բաժին, ֆ. Երևան, Մաշտոցի պող. 53, հեռ. (010) 513033

[publishing.matenadaran@gmail.com](mailto:publishing.matenadaran@gmail.com)

Ամսագրի քվային տարբերակը՝

[banber.matenadaran.am/download-category/բանբեր-մատենադարանի/](http://banber.matenadaran.am/download-category/բանբեր-մատենադարանի/)