



«МАТЕНАДАРАН»

ИНСТИТУТ ДРЕВНИХ РУКОПИСЕЙ ИМЕНИ МАШТОЦА

ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ АРМЯНСКОЙ ССР

Н. К. ТАГМИЗЯН

НЕРСЕС ШШНОРАЛИ
КОМПОЗИТОР И МУЗЫКАНТ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР

ЕРЕВАН

1973

«ՄԱՏԵՆԱԳԱՐԱՆ»

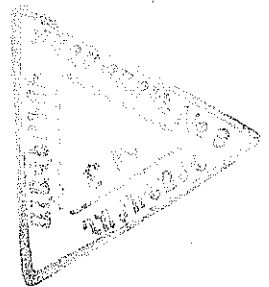
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ՄԻՆԻՍՏՐՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԻՆ ԱԹԸՆԹԵՐ

ՄԱՇՏՈՑԻ ԱՆՎԱՆ ՀԻՆ ՁԵՌՄԳՐԵՐԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ն. Կ. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

ՆԵՐՍԵՍ ԵՆՈՐԶԱՒԻՆ ԵՐԳԱՀԱՆ ԵՎ ԵՐԱԺԻՇՏ

1946 թ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

Ե Ր Ե Վ Ա Ն

1973

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

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

Պատասխանատու խմբագիր
Ս. Ս. ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ

Նվիրվում է

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼՈՒ

մահվան 800-ամյակին

Ո Ւ Ս Ո Ւ Մ Ն Ա Ս Ի Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

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

Այսպես է խորհրդածել ներսես Լամբրոնացին, Շնորհալուսն՝ իր ավագ ժամանակակիցին և ուսուցչին նվիրված ներբողում¹: Եվ այս տողերի դիպուկ արտահայտչականութունը ոչ մի շափով չի թուլանում, նույնիսկ երբ ուշադրութունը կենտրոնացնում ենք Շնորհալու ճարտուտ դիմանկարի լոկ այն կողմերի վրա, որոնք արտացոլում են նրա գրական-երաժշտական վաստակը:

Ընդհանրապես հայտնի են Շնորհալու անձն ու գործը, դրանց կշիռը: Ծնվել է 1101 թ., Անտիոքի երկրի Տլուք գավառի հայկական Մովք դղյակում, Ապիրատ Պահլավունի իշխանի ընտանիքում: Ուսումն ու կրթութունը ստացել է Քեսունի մոտ գտնվող Կարմիր վանքի դպրոցում, Ստեփանոս Կարմիր Վանեցի (կամ Մանուկ ու Գիտնական ևս կոչված) նշանավոր վարդապետի հատուկ խնամքի ու հսկողության ներքո: Ընդամենը տասնութ տարեկան էր, երբ վարդապետ ձեռնադրվեց: Շուտով բարձրացավ նաև եպիսկոպոսության աստիճանին: Միշտ ապրեց ու գործեց հայրապետանոցում, մինչև 1149 թ.¹ Մովքում, հետո՝ Հոսմկլայում, և դարձավ իր երեց եղբոր՝ Գրիգորիս Գ Պահլավունի կաթողիկոսի անմիջական օգնականն ու աշխատակիցը: Ի վերջո օծվեց կաթողիկոս՝ ներսես Դ, և յոթ տարի (1166—1173) տիրեց հայրապետական զահին: Վախճանվեց 1173-ին, թողնելով ստեղծագործական աճագին ժառանգութուն: Այդ ժառանգության կարևորագույն մասերից մեկն է երաժշտականը:

Շնորհալին իր «Վիպասանությամբ» ստեղծագործական ասպարեզ դուրս եկավ 1121-ին, դեռևս քսանամյա պատանի, և շարունակեց ստեղծագործել մինչև իր մահը՝ ավելի քան հիսուն տարի: Դա մի նշանավոր ժամանակահատված էր հայոց քաղաքական և մշակութային պատմության մեջ:

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

¹ Գովեստ ներբողական պատմագրական բանի յաղագս վարուց մեծի հայրապետին տեառն ներսիսի Կրայեցույ հայոց կաթողիկոսի, ասացեալ տեառն ներսիսի Լամբրոնացույ, արքեպիսկոպոսի Տարսանի Կիլիկեցույ, էջմիածին, 1865, էջ 482 (կից՝ Թուղթ Ընդհանրականին. այսուհետև՝ «Գովեստ ներբողական»):

պաշտ ձգտումների աննախընթաց զարգացման պայմաններում, երաժշտական արվեստը ևս երկրորդ մեծ ուսույունն էր կատարում, X—XI դարերի հիմնականում մեծակերտ (մոնումենտալ) ոճի երկերից օրինաշափորեն ու վերջնականապես անցնելով մեծակերտ-զարդարական (մոնումենտալ-դեկորատիվ) ոճի ստեղծագործություններին:

Կիլիկիան այս շրջանում արդեն բնակեցված էր հայկական հոծ բնակչությամբ: Երկրամասի գլխավորագույն քաղաքների ու գյուղերի տնտեսության մեջ առաջնակարգ դեր էին խաղում հայերը, որոնք նաև ռազմական տեսակետով համախմբված, ուժեղ ու կազմակերպված էին, և օրեցօր հզորանում էին², Կայունանում էր գրավոր միջին հայերենը³ ու ձևավորվում (նոր համաձուլվածքի գոյացման առումով) կիլիկյան ժողովրդական բանահյուսությունը⁴: Գործում էին մի շարք նշանավոր վանքեր ու գրչակենտրոններ, այդ թվում՝ Արքակաղինը⁵, Գրազարկը⁶, Մլիճո վանքը⁷ և ուրիշներ: Այստեղ բարեշրջման շուրջ հարյուրամյա մի միջոց էր բուրրում արդեն մանրուսման արվեստը⁸, որով Շնորհալին էլ իր «Ընդհանրականում» փրավացիորեն կարող էր պնդել թե՛ «գմանր ուսմունս ձայնաւորացն պաշտել յեկեղեցիս, և ապա գալ ի ձեռնադրութիւն քահանայութեան»⁹, Վերջապես՝ քննվող ժամանակահատվածում Սկեռայում (այլև Մլիճում) ծաղկում էր մանրանկարչությունը¹⁰:

Կիլիկյան ողջ իրականությունն այս շրջանում մեծագույն ջանքեր էր ի գործ դնում, նախ՝ հայկական հին, նախորդ դարերի քաղաքակրթության նվաճումները պահպանելու, սերունդներին հավատարմաբար փոխանցելու, և՛ միևնույն ժամանակ՝ կենտրոնական Հայաստանի գիտության ու արվեստի նորագույն մակարդակին բարձրանալու ուղղությամբ: Եվ պիտի ասել, որ այդ ջանքերն ի վերջո պսակվեցին այնքան փայլուն հաջողությամբ, որ քիչ ավելի ուշ, երբ Հայաստանը ոտնակոխ արին մոնղոլ և թուրք-թաթարական հորդաները, զարգացած ավատատիրության հայկական ողջ մշակութթի բարձրացող ալիքները կոտակվելով Կիլիկիայում, այստեղ էլ հասան իրենց գազաթնակետին:

Քաղաքական, տնտեսական և մշակութային կյանքի այսպիսի ազգային մի կենտրոն, անշուշտ, իր ազդեցության ոլորտը պիտի ներգրավեր շրջակա հայկական փոքրիկ գաղթավայրերը, և առաջին հերթին՝ Կիլիկիային այնքան մոտիկ՝ Սև լեռներում թե Եփրատի ափերին ծվարած հայկական վանքերն ու բերդերը՝ Կարմիր վանքը, Մովքն ու Հոռմկլան, օգտվելով այստեղ ևս արտադրվող հոգևոր բարիքներից ու յուրացնելով դրանք: Մովքին, Կարմիր վանքին և Հոռմկլային կապված Շնորհալին իր ստեղծագործությամբ փաստորեն

² Г. Микаелян, История Киликийского армянского государства, Ереван, 1932, стр. 131—134.

³ Հ. Սևադյան, Հայոց լեզվի պատմություն, II մաս, Երևան, 1951, էջ 230—235:

⁴ Հմմտ.՝ Մ. Արեղյան, Երկեր, Բ, Երևան, 1967, էջ 180—181:

⁵ Ղ. Ալիջան, Սիսուան և Լեոն մեծագործ, Վենետիկ, 1885, էջ 253:

⁶ Նույն տեղում, էջ 230. նաև՝ Ս. Էփրիկյան, Բնաշխարհիկ բառարան, Ա, Վենետիկ, 1902—07, էջ 592:

⁷ Հ. Ոսկյան, Կիլիկիայի վանքերը, Վիեննա, 1957, էջ 254:

⁸ Կոմիտաս, Հողվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 113:

⁹ Ներսես Շնորհալի, Թուղթ Ընդհանրական, էջմիածին, 1865, էջ 79:

¹⁰ Լ. Ազարյան, Կիլիկյան մանրանկարչությունը XII—XIII դդ., Երևան, 1964, էջ 52:

դարձավ հայ մշակույթի կիրիկյան դպրոցի մեծ ներկայացուցիչներից մեկը: Բայց նա իր արվեստի տարողութամբ ու արժեքով դուրս է գալիս ոչ միայն կիրիկյան դպրոցի շրջանակներից, ստանալով համահայկական կշիռ, այլև առհասարակ հայկականի սահմաններից: Նրա արվեստը մի խոշոր երևույթ է համաարևելյան (մանավանդ արևելյան քրիստոնեական) մշակույթի պատմության մեջ:

Հիրավի, Շնորհալին իր հանճարի ուժով հայ հեղինակներից եթե համեմատելի է միայն Գրիգոր Նարեկացու հետ, ապա նաև գրչի բեղմնավորության առումով նրան զուգակշիռ դեմքեր որոնելիս անխուսափելիորեն դուրս ենք գալիս հայ իրականության սահմաններից և այդպիսիք տեսնում բյուզանդական երաժիշտներից՝ Ռոմանոս Երզնցողի (ինչպես ճիշտ ընդհանրել են տակավին «Հայկազեան» բառարանի հմուտ հեղինակները)¹¹, և ասորի երաժիշտներից՝ ասենք՝ Եփրեմ Ասորու մեջ: Յույց տալ այսպիսի մեծության տեղը համաշխարհային միաձայնային (մոնոդիկ) արվեստի պատմության մեջ՝ ահա մի հարց, որն ինչքան հրապուրիչ, նույնքան և բարդ է, և որի լուծման համար հայ երաժիշտները, եթե նույնիսկ միայն նյութեր մատակարարեին միջազգային երաժշտագիտությանը, դարձյալ մեծապես շնորհակալ կլինեին նրանցից¹²: Նախքան այդ, սակայն, անհրաժեշտ է որոշել Շնորհալու դերը հայ երաժշտության պատմության մեջ, խեղիք՝ որ կապված է ոչ պակաս բարդությունների:

Գտնելով ձեռքի տակ գտնվող նյութերից, Շնորհալին ոչ միայն երգահան է եղել, այլև երաժիշտ՝ բառիս լայն իմաստով: Այն է՝ երգիչ, ուսուցիչ, տեսաբան, գեղագետ և մանավանդ՝ մեծ բարենորոգիչ: Բարենորոգիչ՝ թե՛ իր բուն ստեղծագործությամբ, և թե՛ պաշտոններգության ծիսական կողմի բարեկարգությանը ուղղված հասարակական գործունեությամբ:

Վերջին կետին հատկապես անդրադարձած հեղինակներից մեկը դարձյալ Ներսես Լամբրոնացին է, որ համառոտ, բայց հստակ արտահայտություններով բնորոշում է Շնորհալու գործունեության սույն կողմը.

Խոհեմագոյն մտոք նայի,
Թէ ի՞նչ սահման կարգաց թերի.

¹¹ Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հտ. Ա (տե՛ս երզնցող):

¹² Անհրաժեշտ է հիշել, այս առթիվ, թե ինչ է գրում հայ միջնադարյան երաժշտության մասին, օրինակ՝ բյուզանդական երգարվեստի հայտնի հետազոտողներից մեկը՝ էգոն Վելշը. «Մենք երբեք կարող պիտի չլինենք լիովին հասկանալու արևելյան-քրիստոնեական եկեղեցու երաժշտության զարգացումը, մինչև որ ավելին չիմանանք հայ երաժշտության ու նրա դերի մասին՝ արևելյան երգի զարգացման մեջ»։ The New Oxford History of Musik, v. II, London—New York—Toronto, 1961, p. 52: Ինչ վերաբերում է հատկապես Շնորհալու ստեղծագործություններին, դարձյալ օտարներից Ֆելիքս Նեքը, որ ծանոթ է նրա արձակ գրվածքների լատիներեն թարգմանությանը (ինչպես՝ «Էնգհանրականին» — J. Cappelletti, Epistola Pastoralis S. Nerssetis, Վեն., 1829), շփաղանց քիչ է համարում անդուզական բանաստեղծ-երաժշտի շփածո հեղինակությունները կելտական լեզուների թարգմանելու ուղղությամբ կատարվածը (տե՛ս Féliz Nève, L'Armenie Chrétienne et sa littérature, Louvain, 1886, էջ 281—282): Զնայած որ ինքն իսկ Շնորհալու անունով հայտնի որոշ շարականների գրական բնագրերը առաջ է բերել Ֆրանսերենով (նույն տեղը, էջ 71—72, 73—74 և այլուր) և, բնականաբար, դիտե Աստվածածինն նվիրված շարականների լատիներեն թարգմանությունների փունջը (ուր նույնպես կան Շնորհալու ստեղծագործություններից նմուշներ. հմմտ.՝ Loudes et hymni ad SS. Mariae Virginis honorem ex Armenorum Breviario excerpta Mechitaristicae Congregationis opera latinitate donata, Venetiis, anno MDCCCL VII):

Արագապէս ուղղիչ լինի,
Ածեալ ի կիրթ զարուեստ քանի¹³:

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

Այստեղ «կարգ» ասածի տակ պիտի հասկանալ՝ հասարակաց աղոթքի կարգը: Եվ իրոք, միջնադարյան մի շարք գրչագրերում պահպանված երկու ոչ մեծ բնագրեր վկայում են, որ Շնորհալին հայոց հասարակաց աղոթքը բարեկարգելու ու նրան միաձեռնութեամբ հաղորդելու նպատակով Հայաստանի Մաքենյաց ու Թեղենյաց ուխտերից հատկապէս բերել է տվել հին, վավերական կանոններ, ու պակասը լրացնելուց և սխալները ուղղելուց հետո շարագրել «Ժամատեղաց խրատքը»: Դրանցից առաջինը, որ ունի գիշերային, առավոտյան, արեւագալի, ճաշու, երեկոյան ու խաղաղական ժամերի և պատարագի խրատները, կրում է հետևյալ ենթախորագիրը. «Վարդաւորութիւնք եկեղեցոյ և արարողութիւն ժամատեղաց տեանն Ներսիսի Հայոց կաթողիկոսի, զի ետ բերել ի սուրբ և ի հռչակատր աստուածաբնակ և ի հրեշտակակրան սուրբ հարցն մեծ ուխտից Մաքենեացն: Եւ ամենայնիւ ամենայն կամար հաճեալ և հաւանեալ, զպակասն էլից և զսխալն ուղղեաց, և կարգեաց ամենայն Հայաստանեաց եկեղեցոյ անջրելի և հաստատուն աւանդ, առաջնորդութեամբ Հոգւոյն Աստուծոյ՝ որ յաջողէ զամենայն բարի յամենայնի»: Երկրորդ բնագիրը նկատի ունի լոկ երեկոյան ժամը ու ենթավերնագրված է այսպես. «Իսկ այլ արարողութիւնք երեկոյին ժամու ըստ սուրբ հարցն Թեղենեաց»¹⁵:

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

¹³ Ներսես Լամբրոնացի, Գովեստ ներբողական, էջ 482:

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

¹⁵ Երկու բնագրերն էլ հրատարակված են. տե՛ս Վ. Հաջարնի, Պատմութեան հայոց աղոթամատուցի, Վենետիկ, 1965, էջ 380—383:

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

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

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

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

Որպես երգիչ, Շնորհալին ինքն է հղել առնվազն իր բազմապիսի ստեղ-
ծագործությունների առաջին կատարողը: Եվ նրա գործերին միջնադարում
տրված՝ «քաղցր եղանակաւ» ու նման գնահատականները ենթադրել են դրանց
հեղինակի երգչական հատկությունները ևս: Նույնիսկ «Երգող» կամ «Երգե-
ցող» մականվան մեջ կարող ենք գտնել ոչ միայն երգահանի, այլև երգչի
նշանակությունը, ինչպես գիտել տվեց Ալիշանը ու շատ ճիշտ եզրակացրեց,
«թե արդյոք գեղեցիկ գրվածոց և եղանակաց նման գեղեցիկ և անուշ ձայն ալ
ունե՞ր. հավանական կրնանք ըսել. և եթե չկրնանք հաստատել բնական գործա-
բանաց կամ կազմվածքին տուրքը, չեմք տարակուսիք կրթութեամբ, արվեստով

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

18 Հմմտ.՝ Ճաշոց Գիրք Հայաստանեայց եկեղեցու, Վաղարշապատ, 1872, էջ 474. «Յայս վեց օրս՝ սուրբն ներսէս Շնորհալին կարգեաց տօնել զտօն Հոգւոյն սրբոյ գալստեանն, և գարդարեաց երգօք և ընթերցուածովք», էջ 601 (կանոն վերափոխման Սուրբ Աստուածածնին). «Ն. այսպէս երիցս անգամ կրկնէա զերիս պատկերս՝ որ լինի ինն օր, ըստ սահմանադրութեանն Սրբոյն ներսիս Կլայեցուց» և այլն: Վերջապես դիտելի է, որ Ճաշոց գրքի հանգամանակից ուսումնասիրությունը կարող է նպաստել Շնորհալու հեղինակությունները ճշտելու գործին ևս, քանի որ նրանում վաղուց ի վեր բերվում են անգամ խաղաղված կտորներ. գրչագիր հին օրինակներում՝ գլխավորապես աստվածաշնչային օրհնություններ (տե՛ս Հեթումի նշանավոր Ճաշոցը՝ Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 979, XIII դ. (այսուհետև՝ Մատենադարան), իսկ քիչ ավելի ուշ՝ նաև առանձին հեղինակների երգեր):

19 Ղ. Ալիշան, Շնորհալի և պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873, էջ 443 (այսուհետև՝ «Շնորհալի և պարագայ իւր»):

20 N. Ter-Mikaëlian, Das armenische Hymnarium (Studien zu seiner geschichtlichen Entwicklung), Leipzig, 1905, էջ 10—11, 105:

21 Այս պարագան ճշտելու գործում լուրջ օգնություն է ցույց տալիս, մասնավորապես, շարահանների հեղինակների՝ Սարգիս Երեցի կազմած ցուցակը, որ վերնագրված է՝ «Յաղագս որո, թէ հին և նոր շարահանք և երգերն յումմէ ասացան» և որում հեղինակը տարբերել է նաև միևնույն տոնին նվիրված հին ու նոր ստեղծագործությունները: Մատենադարան, ձեռ. № 2092, էջ 223ր:

22 Մ. Օրմանյան, Ազգապատում, հատ. Ա, մասն Գ, Բեյրութ, 1959, էջ 1440:

և շնորհոք քաղցրությանը վրա»²³։ Խոհուն երաժիշտը փենդանի կատարմամբ է ռատուցանել իր երգերը «մանկանց եկեղեցւոյ»։ Դա հաստատագրված է նրա վարքագրի խոսքերում, և նույնը վկայում է կամբրոնացին էլ, ասելով.

Անթիւ են բանք զոր նա խօսէր,
Եւ անդանդադ՝ մատամբք գրրէր.
Յօժարական կամօք երգէր,
Եւ աննախանձ ռատուցանէր²⁴։

Որպես տեսարան, Շնորհալին գբադվել է, ըստ բոլոր տվյալների, հայոց ձայնեղանակների ու խաղերի համակարգի հարցերով։ Ինչպես գիտենք, Շնորհալուց առաջ հայոց ութ-ձայնի համակարգը նորոգել է Ստեփանոս Սյունեցին (Բ-ը) VIII դարում, որը, պատմիչ Օրբելյանի հաղորդած տեղեկության համաձայն՝ «բաժանեաց և դուրն ձայնսն և կարգեաց, շարեաց զՅարութեան օրհնութիւնսն»²⁵։ Գրեթե նման մի տեղեկություն էլ Շնորհալու մասին հաղորդում է կամբրոնացին, որը «բաժանեաց» բայի տեղ նույն իմաստն ունեցող և անգամ ավելի ուժեղ մի խոսք է օգտագործում՝ «անջրպետէր», հետևյալ կերպ (ընդգծումները մերն են—Ն. Թ.).

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

Եթե այստեղ ասվածը վերաբերվեր ընդհանրապես տարբեր ձայներում կամ ձայնեղանակներում երգեր հորինելուն, ապա կամբրոնացին կզրեր՝ «Քաղցր ձայնիւք եղանակէր»։ Իսկ նա շեշտել է՝ «անջրպետէր», այսինքն՝ հիշյալ երգերը «ձայնիւք» և կամ ըստ ձայնեղանակների իրարից բաժանում և որոշում էր։ Ենթադրվում են հատկապես այն ձայնեղանակները, որոնք շեշտ կարող մտած լինել VIII դարում կարգավորված ութ-ձայնի դրության մեջ, այլ իրենց տեսական իմաստավորումը (հայ հոգևոր երգարվեստում) ստացած կարող էին լինել միայն զարգացած ավատատիրության շրջանում։ Դրանք են՝ տաղերի և վերջիններիս կապված ծանր ու ստեղի շարականների բազմաճյուղ եղանակները, պատարագի զարտուղի և առհասարակ «խոսրո-

23 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 86։

24 «Գովեստ ներբողական», էջ 478 (ընդգծումները մերն են—Ն. Թ.).

25 Ստեփանոս Օրբելյան, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 138։ Շարականի ութ-ձայնի համակարգի՝ VIII դարին վերաբերող նորոգության մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածը՝ Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտների և հարության ավագ օրհնությունները, «Եջմիածին», 1973, № 2։ Իմանալի է, որ Շարականի, կամ ավելի ճիշտ՝ հին կցուրդ երգերի ձայնեղանակների կարգավորության առաջին փորձերից մեկը նախաձեռնվել է տակավին VII դարում, այլ երգերի հավաքման և «ձոնընտիր» կոչված ժողովածուի կաղմման աշխատանքներին զուգընթաց (հմմտ. մեր հոդվածը՝ Բարսեղ Զոնը և մասնագիտացված երդաստեղծության ծաղկումը Հայաստանում VII դարում։ «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1973, № 1։ Այս շրջանում, սակայն, և նույնիսկ ավելի ուշ, ութ-ձայնի պաշտոնապես վավերացված համակարգը դեռևս կապված է եղել հայոց հնագույն Սաղմոսարան-ժամագրքին, որպես պաշտամունքային երգերի առայժմ միակ կանոնական ժողովածուի (հմմտ. մեր հոդվածը՝ Մովսես Սյունեցին և նրա «Ցաղագայ կարգաց» գրվածքը, ԳԱ «Լրաբեր», 1972, № 11)։

26 «Գովեստ ներբողական», էջ 477։

ախային» կոչված երգերի մեղեդիները, որոնք այնքան կարևոր տեղ են գրավել Շնորհալու ստեղծագործության մեջ:

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

Աստ զոն գրեալ մեղեդիքներ,
պարտ և պատշաճ տաղ և զանձեր:
Սովաւ երգեն վարդապետներ,
բաղցրանուագ եղանակներ:
Ուսուցանեն աշակերտներ,
զարկ դիր և լերկ բենկորճաներ:
Խունն քաւշ և թուր ձակորճաներ,
սուր բեր ծոցքեր էկորճաներ:
Եւ խաղ և դում վերճախաղեր,
քարքաշ փաթուր ներճախաղեր:
Թաշ և ծընկիկ հայնայ ճաներ,
կրլուր վերքաշ քարճահաւեր:
Աւարտին փուշ միմնաւորեր,
խոսուվային անուն խազեր:
Չոր կանխագոյն է ասացել,
սուրբըն ներսէս հոնտորն մեր:
Ի Հոռմկըլայն յաթոռ նըստեր,
հոգով սրբով զայս հաստատեր:
Եւ յիշեսցուք և զարդիքներ,
կանոնագլուխ ալէլուքներ:
Եւ ալլ բազում մեղեդիքներ,
տաղեր և զանձ շարականներ²⁷:

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

Մեջբերման վերջին երեք տողերի վերաբերյալ անհրաժեշտ է նկատել Տետևյալը: Հայոց հնագույն Սաղմոսարան-ժամագրքի կանոնագլուխների մեղ հասած բոլոր եղանակների մանրագին քննությունը ցույց տվեց, որ դրանք հորինված են Շնորհալու ժամանակներից շատ առաջ (համա. մեր հոգվածները՝ Հասարակ օրերի կանոնագլուխները, «Էջմիածին», 1971, № 4 և Հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխները, «Էջմիածին», 1971, № 9—10): Ինչ վերաբերում է հիշատակված մյուս երգերին՝ հայտնի է, որ Շնորհալին հորինել է անվագն երեք զանձ. Վարդավաթի («Ներդարձական դորութիւն»), Ասովածածնի փոխման («Նորահրաշ տօնիւս կուսական») և Մեհոնի օրհնութիւն («Նոր օրհնութիւն»): Բացառված չէ, որ սրանք ամբողջապես կատարելու ղեկավար տեղ-տեղ ասերպից շեղվելով անցնեին երգին: Մանավանդ, որ XIII դարում բավական տարածվում է այդ փորձը: Այնուհետև, Շնորհալու տաղերը երբեմն եզրափակվում են «յորդորակ» կոչվող ինքնուրույն կատարներով (որ երևում է «Բաք շափաւ» հատորից ևս): Իսկ որոշ տաղեր էլ, դատելով բարդ ու հազեցած խաղավորումից, ազատ կարող էին կատարվել նաև սրպես մեղեդիներ (մեր դիտումները բերել են համոզման, որ մեղեդիների խաղային հյուսվածքը միշտ ճոխ է լինում, ի տարբերություն տաղերի խաղային հյուսվածքի, որ կարող է և պարզ լինել): Ինչպես նշել ենք ուրիշ առիթներով ևս, գրչագիր զանձարաններում՝ ոչ հազվադեպ միևնույն Տեղիտակի միևնույն գործը մեկ կոչվում է «մեղեդի», մեկ՝ «տաղ», մեկ՝ «փոխ» ու մեկ էլ՝ «յորդորակ»: Տվյալ դեպքում մեղ հետաքրքրում է, թե Շնորհալին ինքը տարբերել է արգյութ «տաղ»-ն ու «մեղեդի»-ն՝ սեփական ստեղծագործության մեջ: Այս հարցը լուծելու կավաններ չունենք առայժմ: Ա-

Վերևում մեր ընդգծած խոսքերը խազանշանների անուններ են: Իրանց՝ ամբողջությունը ներկայացնում է հիմնախազերի միակցության՝ խոր անցյալում, տարբեր ժամանակներում և տարբեր միջավայրերում բյուրեղացած՝ ու մի ամբողջ շարք գրչագրերում ևս տախտակ-ցուցակների ձևով առաջ բերված երեք ըմբռնումներից մեկը²⁸, որի «հաստատիչը»՝ Եփրեմ վարդապետի համոզմամբ՝ Շնորհալին է:

Ճիշտն այն է, սակայն, որ Շնորհալին, ըստ բոլոր տվյալների, իրոք մըշակած է եղել հիմնախազերի մի միակցութուն, բայց ոչ Եփրեմ երաժշտի առաջ բերածը: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հիմնախազերի՝ միջնադարում ու հատկապես Կիլիկիայում հղացված ցուցակներից մեկը, ներփակելով գրխավորաբար մանրուսման գրքերում առատորեն օգտագործված «արուեստաւոր» խազերը, վերաբերում է XII դարի կեսերին. և որ, ամենայն հավանականութեամբ, Ճիշտ սրա «հաստատիչն» է մանրուսման արվեստի ծաղկման ժամանակակից ու այդ արվեստի՝ տիրապետումը քահանաների համար պարտադիր համարած Շնորհալին: Այդ ցուցակը հետևյալն է, որի

մենայն հավանականութեամբ, հոգևոր երգի դիտարկվող երկու տեսակները, ընդհանրապես ասած, այնքան էլ խիստ սահմանազատված չեն եղել: Նույնիսկ «կանոն»-ի տեսակի բաղադրիչները շարակնոցներում խտտագույն սահմանազատված չեն: Եվ պատահում է, որ միևնույն շարականք տարբեր գրչագրերում բերվում է որպես համբարձի կամ որպես ճաշու և այլն (սա նկատել է Ս. Ճեմճեմյանն էլ. տե՛ս նրա՝ Զեռագիր շարակնոցները և անոնց կանոնները, Վենետիկ, 1970, առանձնատիպ «Բազմավեպ»-ից, էջ 7). և կամ միևնույն շարականք, միևնույն մատյանում տեղադրվում է զույգ անուններով (նայած տեղին ու հանդամանքներին կատարելու համար): Ինչպե՞ս է եղել բյուզանդական հոգևոր երգարվեստում: Դարձյալ հստակ պատկերացում չունենք: Տակավին կրումբախերը, խոսելով բյուզանդական կանոնի բաղադրիչների մասին, գրում էր (ըստ սրում վկայակոչելով Քրիստին էլ), թե տարբեր բնույթի ութ-ինը երգերից յուրաքանչյուրի կատարվածքն ևս յուրահատուկ է: Բայց չէր պարզաբանում, թե որոնք են հիշյալ բաղադրիչների հատկապես կատարվածքային առանձնահատկությունները (K. Krumbacher, Geschichte der Byzantinischen Litteratur, München, 1897, էջ 695—96): Ավելի ևս դժվար է ձեռագիր գանձարաններում դարերի ընթացքում բյուրեղացած մեծ կարգերի՝ «գանձ», «տաղ», «մեղեդի» և «չորդորակ» կոչվող բաղադրիչների քիչ թե շատ համակողմանի բնութագրությունը: Ընդհանուր առմամբ կարող ենք հաստատել, թե դրանցից գանձը՝ պատմողական բնույթ ունի, տաղ ու մեղեդի կտորներում՝ արտահայտվում է գանձում պատմվածին հարաբերող հուզական վերաբերմունք, իսկ հորդորակը շրջանակելով եղբայրական է ողջ կարգը: Ավելի մանրամասն քննություն հնարավոր է կատարել՝ խազագրության արվեստի և առհասարակ հայկական միջնադարյան հոգևոր երգի գեղագիտական տեսության (պոետիկայի) հարցերի հիմնավոր լուսաբանությունից հետո:

28. Հմմտ. մեր հոդվածները՝ Խաչատուր Էրզրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան, ԳԱ «Լրագրեր», 1966 № 11, էջ 66. Ոսկան Վարդապետն ու խազագրության արվեստը, «Էջմիածին», 1966 № 11—12, էջ 159. Հայկական խազագրության հիմնական նշանների երկու ցուցակների մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1968, № 1, էջ 67: Ի դեպ, պետք է նշել, որ մինչև այժմ էլ առիթներ ունենում ենք այլևայլ գրչագրերում հանդիպելու հիմնախազերի միջնադարյան տախտակ-ցուցակների, որոնք, սակայն, դուրս չեն գալիս մեր տարբերած «Ա», «Բ» և «Գ» խմբերի շրջանակներից: Այսպես, օրինակ, վերոհիշյալ հոդվածներում չհիշատակված աղբյուրներից Մատենադարանի № 6143 ձեռագրում հանդիպող տախտակը (տե՛ս վերջին էջը՝ «Այս է ձայնաւոր ձայնին անուանք...»), ինչպես և № 8606-ում երևացողը (էջ 371բ, «Այս է անուն ձայնիք...»), վերաբերում են «Բ» խմբին. № 8404 գրչագրում զետեղվածը (էջ 788, «Անուանք խազից շարականաց»)՝ «Ա» խմբին և այլն: Օրերս հայագետ Հ. Պ. Ութթիեն Ֆրանսիայից մեզ սիրահոժար կերպով ուղարկեց Փարիզի Ազգային Մատենադարանի հայկական գրչագրերից № 140-ի 233ա էջի լուսատիպը, ուր, առաջին հայացքից, զետեղված է հիմնախազերի յուրատիպ մի տախտակ: Խորին շնորհակալություն ենք հայտնում արգ զիտնականին: Տախտակին քննությունից պարզվեց, սակայն, որ այն ևս պատկանում է մեր «Բ» անվանած խմբին:

Ներփակած 23 խազանշանների անուններն ու զծագրաձևերը համեմատել-ճըշ-գրրահել ենք՝ գրչագիր շորս նույնատիպ տախտակների, ինչպես և խազավոր քնտիր երգարանների ընձեռած տվյալների հիման վրա²⁹։

Յարեշտ /կամ արաշեշտ/ . քաշ . ստորադիր . վերադիր .
 վանկ . կուռ . գրեհիկ . խաղ . դող . խաժբեկ /կամ հար/ .
 խաժէ /կամ հարկորճայ/ . կորճայ . ժոցբեր . բազմե-
 դանակ . ողոմանեակ . հարուկ . ձայնդարձ . հանգոյց .
 խունճ . քմազ-որդ . առանձնատրոպ . քմատրոպ . ծանրա-
 տրոպ . Թագուորոպ . կամ Թագաւորատրոպ / .

Մասնավոր խնդիր է՝ Շնորհալու հրատարակված և անտիպ երկերում ցըր-ված գեղագիտական բոլոր ասույթների հավաքումը։ Դա հետագայի գործ է։ Բայց այժմ էլ գոնե պարզ է կարևորագույն մի հանգամանք։ Մեր դիտումները ցույց են տալիս, որ հատկապես Շնորհալու գեղագիտական ըմբռնումները հասկանալու համար ամենևին բավական չէ լուկ նրա համապատասխան ասույթներին դիմելը։ Ավելին, նույնիսկ կարող ենք հաստատել, թե հիշյալ ասույթներում արտացոլված չէ Շնորհալու արվեստի փիլիսոփայության ամենաէական կողմերից մեկը՝ աշխարհիկ երգ-երաժշտությանը ցույց տված նրա ստեղծագործական վերաբերմունքը (բացառությամբ «Սփրողիտյան» կամ սիրո երգերի շափի օգտագործմանը վերաբերող նրա արտահայտած մտքերից, որոնք ուղղված են հետադեմ վանականներին, ի պաշտպանություն իր արվեստի)³⁰։ Որովհետև դրանք (ասույթները) ձևակերպելիս նա միշտ կաշկանդված է եղել իր պեղծագործ փարձր պաշտոններով։

Այդուամենայնիվ, այդ ասույթները, մանավանդ հոգևոր՝ երգին վերաբերողները, աչքի են ընկնում բացառիկ լրջությամբ։ Օրինակ՝ «Ընդհանրականում» քահանաներին տրված խրատներից մեկը, որտեղ արվեստագետը բացատրում է, թե որն է երգի կամ ասերգի ճշմարիտ, ապրված կատարումը կարող է և պետք է բարձրանա այն (երգը) ի նորո ստեղծագործելու աստիճանին։ «Մի իբրև շուր ընդ խողովակ անցանէք անմտաբար ընդ խորհրդական բանս աղօթիցն՝ զոր մատուցանէք. եթէ սաղմոսերգութիւնք են, և եթէ ընթերցումս սուրբ գրոց, եթէ պաշտոններգութիւն, և եթէ քահանայական աղօթք սրբոյ պատարագին, և այլոց կարգադրեալ կանոնիցն. այլ յոյժ մտաւորաբար, և թէ գոյ հնար՝ արտասուօք, և մեծաւ երկեղիւ, որպէս թէ դուք նորոգապէս բղխէք զնոսա ի սրտէ և ի մտացն ձերոց»³¹։ Անկասկած ուշագրավ է Շնորհալու այն ասույթը ևս, որով երաժշտական բարձրագույն կրթություն ստացած եկեղեցական երգչի վերաբերյալ նաև իր անվիճելի հեղինակությամբ

²⁹ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հիմնական խաղերի միակցությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», 1969, № 9, էջ 101։

³⁰ Մ. Արեղյան, Երկեր, Գ, Երևան, 1970, էջ 107—108։

³¹ «Թուղթ Ընդհանրական», նշվ. հրատ., էջ 68։

հաստատում է թե՛ «ունիմք սովորաբար փրկխոսիայ ասել որք յերաժշտական արհեստս կատարեալք են»³² և այլն:

Ակներևաբար կաշկանդվում է Շնորհալու գրիչը այն դեպքում, երբ նրան որևէ առիթով հարկ է լինում բացեիբաց վերաբերմունք ցույց տալ աշխարհիկ արվեստի նկատմամբ: Ժողովրդական երգի մասին նա ընդհանրապես արտահայտվում է շատ զուսպ: Այսպես՝ պսակի և հարսանիքի կապակցությամբ շոշափելով ժողովրդական երգն ու նվագը, Շնորհալին բավարարվում է նշելով դրանց բոլորովին երկրորդական նշանակություններից մեկը միայն՝ «Հասարակաց տեսությամբ յայտնի դիցի պսակն,—գրում է նա,—զի վկայեսցի յամենեցունց՝ թէ ուղիղ է, և ոչ ընդդէմ օրինացն Աստուծոյ, որով և երգոցն ձայնք և նուագարանացն՝ զնոյն նշանակեն, իբև թէ վկայս պսակելոցն՝ զամենեցունց լսելիս և զտեսանելիս կացուցանելով»³³: Իսկ գուսանական երգերի հասցեին Շնորհալին նույնիսկ խիստ խոսքեր է ուղղում. «Յն ի՞ ժամ կատարելոյ զուրբ պսակն՝ երգք գուսանացն լռեալ դադարեսցեն, մինչև ելցեն յեկեղեցոյն, զի մի դիւական երգքն խառնեսցին ընդ աստուածային երգոցն»³⁴:

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

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

32 Սրբոյ Տօրն մերոյ ներսիսի Շնորհալոյ, Մեկնութիւն «Բարձրացուցէք», ճառի Գալթի Անյաղթ Փրկխոսիայի ի սուրբ խաչն, «Ճըռաքաղ», հտ. Գ, Մոսկվա, 1861—1862, էջ 39—40:

33 «Քուղթ Ընդհանրական», էջ 83:

34 Անդ, էջ 86:

35 Ենչտում ենք այս պարզան, և ոչ անտեղի: 1962 թվականին, երբ նոր էինք պաշտպանիք մեր թեկնածուական քննաճանր (ուր հատուկ դուրս էինք նվիրել հին Հայաստանի իմաստասերների երաժշտագեղագիտական հայացքներին), Վ. Պ. Ենտակովը մեզ առաջարկեց՝ հայագետ Ս. Ս. Արեշտայանի հետ միասին, պատրաստել «Музыкальная эстетика стран Востока» միհատորյակի «Армения» բաժինը: Պահանջվածը կատարեցինք նույն տարվա ընթացքում և ուղարկեցինք (ներածական հոդված ու երաժշտագեղագիտական մի շարք ասույթներ, թողված V—XVIII դդ. հայ մատենագիրների աշխատություններից): Հատորը լույս տեսավ շատ ուշ (Մոսկվա, 1967): Մինչև այդ, գրքի խմբագիր Վ. Ենտակովը, առանց հարցնելու մեր կարծիքը, ինքնազուրիս երկու կարգի էր բաժանել մեր ներկայացրած ասույթները, դրանց մի մասը գետնից զրկելով՝ «Անկետական միտումներ միջնադարյան գեղագիտության մեջ» ենթախորագրի տակ (էջ

Դժվար չէ ընդհանուր առմամբ հավաստել երգչահան Շնորհալու գուտ ստեղծագործական գործնեությունը հսկա շափացույցները: Դրա լավագույն ասպացույցներն են՝ նրա «Երգող» կամ «Երգեցող» մականունը³⁶. մինչև մեր օրերը հարատևած մի ամբողջ շարք ստեղծագործությունների տնազուգի կամ տողագույն տառերը, որոնք կապում են՝ «Ներսիսի է այս երգ», «երգ Ներսիսի» «Ներսիսի երգ»³⁷ ու նման խոսքեր³⁸ (նաև միայն «Ներսիսի» կամ «Բան Ներսիսի» և այլն)³⁹. Ինչպես և հարյուրավոր գրչագրերում պահպանված շատ երգերի միջնադարյան խորագրերն իսկ, որոնցում որոշակիորեն հիշա-

375) Այդ մասին մենք իմացանք արդեն տպագրված գրքին ծանոթանալիս, և շատ զարմացանք, մանավանդ երբ տեսանք, որ հիշյալ ենթախորագրի տակ էին բերված նաև Շնորհալու ստույթները:

36 Ինչպես գիտենք՝ Ներսես Շնորհալին երեք մականուն ունի: Նա «Կլայցեցի» է կոչվել՝ Հռոմկլային կապված լինելու պատճառով. «Երգող» կամ «Երգեցող»՝ որպես երգիչ, երաժիշտ ու երգչահան համընդհանուր ճանաչման արժանացած լինելու առումով (ինչպես ասվել է բյուզանդացի երաժիշտներից Ռոմանոսի մասին՝ «Երգեցող», „Сладкопевец“, „Melode“ և այլն, տես E. Mioni, Romano il Melode, Turin, 1937). և «Շնորհալի»՝ քնատուր բազում շնորհքներով օժտված լինելու իմաստով (Շնորհալի և պարագայ իւր, գլ. Ա): Պետք է ասել, որ «Շնորհալի» մականունը կրկնված է Ստեփանոս Մանուկ վարդապետի աշակերտներից Բարսեղ, Սարգիս ու Իգնատիոս մեկնիչների վերաբերությամբ ևս: Դա է, որ հաշվի է առնում Օրմանյանը, երբ ենթադրում է, թե խնդրո առարկա պատվանունը հատուկ է եղել առհասարակ Կարմիր վանքի աշակերտությանը, նման՝ սաննք՝ Սյունյաց դպրոցի շրջանավարտների «Քերթող» մականվան («Աղգապատում», հատ. Ա, էջ 1399): Դարերի փորձը ցույց է տալիս, սակայն, որ քննարկվող պատվանունը մասնավոր կերպով ամրանալով Երգեցողի անվան, ընդհանրացել ու իմաստավորվել է ճիշտ այնպես, ինչպես դա հասկացավ Ալիշանը:

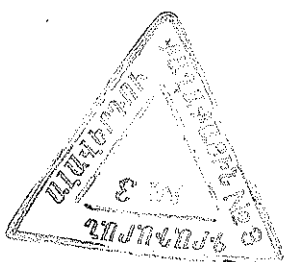
37 Համապատասխանաբար՝ Մենդյան հրագրույցի «Այսօր աւետեաց» տաղի հորդորակում («Նոր ծաղիկ»), Մենդյան «Երգ նոր աւետեաց» տաղում, Վարդանանց «Նորահրաջ» շարականում (նմանապես՝ «Աշխարհ ամենայն» երգի հորդորակում՝ «Նորագող հնութեան» և ուրիշ շատ գործերում):

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

Չանծին բարեաց ծընօղ բանիս
Մի մոռանայք տօնողք վեհիցս,
Ջներսես եղբայր Հայրապետիս,
Որոյ անուն տէր Գրիգորիս:
Յորմէ խընդրոյ զիջեալ, ըստ իս
Յարմարեցաւ շինուած ճառիս,
Եւ եղանակք շարականիս
Աս ի պատիւ մեծի տօնիս:
(ընդգծումները մերն են—Ն. Թ.):

39 Քանի որ այս վերջինները ևս, ըստ էության, դարձյալ մատնանշում են՝ տվյալ ստեղծագործության թե՛ գրական խոսքերը, և թե՛ մեղեդին հորինած հեղինակը: Իմանալի է, որ բանաստեղծությունը ոչ այլ կերպ, քան նրան թևեր տվող մեղեդիի հետ հորինելու ավանդույթը (գիտակցված ու անակամորեն իմաստավորված ավանդույթը), գալիս է անտիկ քաղաքակրթություններից: Եվ, ինչպես եղբայրներից բյուզանդական հոգևոր երգարվեստի հմուտ հետազոտողներից մեկը, մասնավորապես արևելյան-քրիստոնեական եկեղեցու աշխի բնկնող բանաստեղծ-երաժիշտները գիտակցաբար հետևել են ճիշտ այդ ավանդույթին (Lorenzo Tardo, L'Antica Melurgia Bizantina, Grottaferrata, 1938, էջ 27):

9 2 2 6 1



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

Կան նաև գրական շահեկան տվյալներ, որոնցից կանխագուշակները գալիս են նույնիսկ XII դարից, ինչպես Ներսես Լամբրոնացու ներբողում հաստատագրվածները:

XIII հարյուրամյակի կեսերին գրչագրերում հրապարակվում է Շնորհալու այն վարքը, որն այժմ ծանոթ է ոչ միայն «Սոփերքից», այլև «Հայապատումից»⁴¹ ու այլ աղբյուրներից ևս⁴²: Նույն դարում Կիրակոս Գանձակեցին քիչ ավելի մանրամասն արձանագրեց Շնորհալու հրաժշտական վաստակները⁴³: Իսկ Սարգիս Երեցը Շարականի հեղինակների վերոհիշյալ իր ցուցակում տրվեց նրա երգերի ընդարձակ, թեև ոչ լրիվ ու ճշգրիտ ցանկը: Վերջինս է, որ մի նոր փամբազրույթյամբ տեղ գտավ Գրիգոր Տաթևացու կազմած ցուցակում ևս⁴⁴ ու, Ստեփանոս Զիգ Զուղայեցու⁴⁵ և Հակոբ Սսեցու⁴⁶ (XVII դար) ջանքերով փոխանցվելով նոր ժամանակներին, «Անանուն» հեղինակի կողմից երրորդ անգամ խմբագրված ձևով հրապարակվեց այն շարակնոցներում, որոնցից մի քանիսը օգտագործված են արդի բանասիրության մեջ⁴⁷: Հիշատակության արժանի է, որ Շնորհալու հրաժշտական գործունեության մասին տվյալներ, թեկուզ ընդհանուր ձևով, արձանագրված են Հայամատուրքում ևս⁴⁸: Վերջապես, հիշյալ աղբյուրների, ինչպես և Շնորհալու բուն ժառանգության ուսումնասիրության հիման վրա զգալի աշխատանք է կատարված հայագիտական արդի գրականության մեջ էլ, մեծ երգեցողի նաև հրաժշտաստեղծագործական դիմանկարը գծելու և արժեքավորելու ուղղությամբ՝ Ղ. Աբիշանի⁴⁹, Գ. Ավետիքյանի⁵⁰, Ս. Ամատունու⁵¹, նաև Մ. Աբեղյանի և Կ. Կոստանյանի⁵² ջանքերով:

40 Տե՛ս թեկուզ և՛ Մատենադարան, ձեռ. № 1576 (Շարակնոց, 1328 թ., Գրազարկ), էջ 54բ, 118ա, 349բ և այլուր: Զեռ. № 3503 (Գանձարան, 1394 թ., Սիս), էջ 42բ, 118բ, 253բ և այլուր:

41 Ղ. Աբիշան, Հայապատում, Վենետիկ, 1901, էջ 372—376:

42 Գ. Հովսեփյան, Յիշատակարանք ձեռագրաց, Անթիլիաս, 1951, էջ 423:

43 Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց, Երևան, 1961, էջ 119 (այսուհետև՝ Կիրակոս Գանձակեցի):

44 Գրիգոր Տաթևացի, Գիրք հարցմանց, Կ. Պոլիս, 1729, էջ 637:

45 Մատենադարան, ձեռ. № 1424, էջ 247:

46 Մատենադարան, ձեռ. № 3107, էջ 138բ:

47 Տե՛ս օրինակ՝ «Շարակնոց», Կ. Պոլիս, 1815, էջ 2: Սույն խմբագրության «Անանուն» կոչման մասին տե՛ս Հ. Աճառյան, Հայկական մատենագիտություն, հատ. Ա, Երևան, 1959, էջ LXXVIII: Մի առիթով նշել ենք, որ ցուցակիս հեղինակը հավանաբար Գրիգոր վարժապետ Փեշար-ժալճյանն է («Բանբեր Մատենադարանի», № 7, էջ 173):

48 Յայտնատուրք (ըստ կարգի ընտրիլագոյն օրինակի Յայտնատուրաց տէր Իսրայէլի), Կ. Պոլիս, 1834, Բ, էջ 74—75: Հնատիպերից տե՛ս «Գիրք որ կոչի Այտնատուրք», Կ. Պոլիս, 1730, էջ 612 և 685: Գրչագրերից հիշատակելի է առնվազն Գարեգին կաթողիկոսի ցույց տվածը (Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 444):

49 «Շնորհալու և պարագայ իւր» (զլ. է):

50 Գ. Ավետիքյան, Բացատրութիւն շարակնանց, Վենետիկ 1814, էջ 152, 240 380 և այլուր:

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

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

Եվ սակայն, Շնորհալին, որ նախորդ հարյուրամյակների հայկական երգաստեղծական մշակույթից վերցնելով առավելագույնը և համաձուլելով այն⁵³, սերունդներին ավանդեց վիթխարի ժառանգութուն, որպես երգահան հիմնովին ու բազմակողմանիորեն ուսումնասիրված չէ տակավին: Քիչ է դա, մենք առ այսօր ամբողջական պատկերացում չունենք անգամ Շնորհալու գրական-բանաստեղծական ժառանգության մասին: Ճիգտ է, «Բանք չափաւ»

նրա ձեռագրերը ցույց են տալիս, որ նա լրջորեն զբաղվել է շարականների, տաղերի և հոգևոր այլ երգերի ու դրանց հեղինակների հարցերով, այդ թվում և Շնորհալու հեղինակությունների խնդրով: Տե՛ս ՉԱԳԱՅ, Կոստանյանի դիման, նյութ 74, 211—213, 214—216, 217:

⁵³ Հայ հոգևոր երաժշտության պատմական զարգացման քննությունը մեզ բերել է հետևություն, որ Շնորհալու ստեղծագործությունը մի մեծ հանգրվան է, ուր գալիս միանում են նախորդ դարերի հայկական մասնագիտացված երգարվեստի բարգավաճման ուղիները, և որտեղից սկիզբ են առնում նույն արվեստի հետագա առաջընթացի շավիղները: Դա առավել հստակ ըմբռնելու համար մեր պարտքը համարեցինք ըստ կարելիության ճշտել՝ ամենից առաջ՝ նախքան Շնորհալին ապրած շարականագիրների վաստակը: Ի դեպ, սա այն գործն է, որը, իր ժամանակի համար գուցե և իրավացիորեն, չափազանց կնճոտ համարեց Ն. Տեր-Միքայելյանը (Das Armenische Hymnarium, գլ. III): Հայագիտության զարգացման ներկա պայմաններում, սակայն, հնարավոր է հաղթահարել գործն արգելակող դժվարությունների մեծ մասը: Հոգևոր կանոնական երգերի գրական խոսքերի ու երաժշտության ուսումնասիրության լույսի տակ համեմատելով շարականների հեղինակների՝ XIII—XIX դարերին վերաբերող հայտնի ցուցակները, ձեռագրական մի ամբողջ շարք օժանդակ փաստեր (քաղված շարակնոցներից, աստվածաշնչերից, տոնացույցներից և այլն), պատմական, գրական, վարքագրական և այլ տվյալներ, ինչպես և հայ բանասիրության մեջ կուտակված համապատասխան դիտողությունները, հանդել ենք մի արմատական համոզման, որ հետևյալն է (ընդհանուր գծերով): Մեսրոպ Մաշաղց (նրա գրչին են պատկանում)—ապաշխարության շարականները: Սահակ Պարբև—Ղազարի հարություն կանոնի երգերը, Ծաղկազարդի կանոնի երգերը (որոնցից հարցը XII—XIII դարերից հետո պարականոն է մնացել), երկրորդ Ծաղկազարդի հին կանոնի երգերը (որոնցից հարցն ու մեծացուցցին XII դարից հետո պարականոն են մնացել) և ավագ շաբաթվա բոլոր օրերի կանոնների երգերը (ի բաց առյալ Բ2, Գ2, Դ2, օրհնությունները՝ «Անեղն ի հօրէ»), «Իմաստուն կուսանքն» և «Որ յաթոռ փառաց», ուրբաթ օրվա «Այսօր ի կատարումն» ու շաբաթ օրվա «Կենդանի յախտանիցի», և «Կուսածին մարմնով» կտորները): Մովսես Խորենացի—Աստվածահայտնությունից ձրագալուցի, Տյառնընդառաջի, Աստվածածնի փոխման ասաջին օրվա և Հովհաննես Մկրտչի դիվաաման կանոնների բոլոր երգերը, Հարություն երգեր, Մենդյան ութ օրերի կանոնների երգերի սովոր բաղմությունը, ինչպես նաև Անտոն Անապատականին նվիրված կանոնի կտորները (բացի օրհնության Բ պատկերից՝ «Որ ի հանդէս ջո հգնութեան»), Թագավորաց կանոնի կտորները (բացի օրհնությունից՝ «Որ զերկնաւոր թագաւորութեանդ») և Գրիգոր Լուսավորչին նվիրված կանոնի հին երգերը («Ով երջանիկ Տէր»): Ստեփանոս Սյունեցի Ս—Հարության ավագ օրհնությունները: Հովհան Մանգալուհի—Հինանց («Գովեա» կոչված) երգեր, Թարգմանչաց կանոնի երգերը (բացի օրհնությունից), Հովհաննես Մկրտչի նշխարների տանին նվիրված կանոնի երգերը («Այսօր ցնծան դասք»), Տիրոջ Տապանակի կանոնի երգերը և առաքյալներին նվիրված հնագույն շարականները: Կոմիտաս Աղցեցի—Հոխոխմյանց նվիրված կանոնի օրհնությունը, և հարցը բաղկացնող երգերը: Անանիա Երակացի—Հարության ավագ ութ խոշոր շարքերը բաղկացնող երգերի մեծ մասը, և Վարդավառի ու Հոգեգալստյան առաջին օրերի կանոնների երգերը: Բարսեղ ՃՈՆ—հավանաբար՝ «Յարութեան» կոչվող մեծացուցցենների ավագ առանձին շարքի հիմնական մասը: Սահակ Առաքինեցի—Շողակաթի, Խաչի (կամ Եկեղեցվո) նավակատայաց և ութօրեից, ինչպես և Վարագա խաչի ու Խաչի գլուխի կանոնների երգերը (բացի Շնորհալու և այլոց գրչին պատկանող մի շարք առանձին կտորներից, որոնք հատուկ կեշենք): Աշոտ Բագրատունի—Խաչի հինգերորդ օրվա ողբոյցյան («Ջորս ըստ պատկերի»); Հովհան Օձնեցի—Դավիթ մարգարեի և սուրբ Ստեփանոսի կանոնների երգերը, Պողոս և Պետրոս առաքյալներին նվիրված երեք երգ (հարց, ողբոյց, տեր երկնից) և Որոտման որդիների կանոնի կտորները (բացի օրհնությունից); Խառնվիրյան—Վահան Գողթնեցուն նվիրված ողբ («Ջարմանալի է ինձ»); Ստեփանոս Սյունեցի Բ—հավանաբար՝ Մարտիրոսաց և Ննչեցիլոց առանձին շարականներ: Ստեփանոս Ապարանցի—Խաչի չորրորդ օրվա երկրորդ օրհնությունը («Սրբութիւն սրբոց»): Պետրոս Գետազարծ—ննչեցիլոց մի խումբ շարա-

հատորը⁵⁴ ամփոփում է նրա շահածո երկերի մի զգալի մասը (այդ թվում՝ «Յիսուս որդի» ողբերգությունն ու տաղերը), անցյալում մի քանի անգամ լույս է տեսել նրա «Ողբ Եղեսիոյ» մեծ քերթվածը⁵⁵ և այլն: Սակայն գրչագրերում տակավին հանդիպում են անտիպ տաղեր և տաղատիպ շատ կտորներ⁵⁶, դեռևս ձեռագրական աշխարհի սեփականությունն են Շնորհալու հանելուկների մեկ երրորդից ավելին⁵⁷ և առանձին (ու գիտական) հրատարակության են սպասում նրա հարյուրավոր շարականներն ու հոգևոր մյուս երգերը⁵⁸:

Այսուամենայնիվ, ընդհանուր առմամբ գիտենք և կարող ենք հաստատել, որ Շնորհալին մեծապես ընդլայնեց հայկական շահածո խոսքի տեսակների շրջանակը (փոքրիկ ու գողտրիկ հանելուկներից մինչև «Յիսուս որդի» ողբերգությունն ու «Ողբ Եղեսիոյ» պատմական պոեմը): Գործնականում մըշակեց հայոց լեզվի տաղաշահությունը (վարպետորեն կիրառելով 5-ից մինչև 15 վանկանի անհանգ ու հանգավոր բազմազան շափեր): Եվ ձևի, կառուցվածքի, մասամբ լեզվի ու նույնիսկ աշխարհզգացողության տեսակետով մասնագիտացված բանաստեղծությունը զգալի մոտեցրեց իր բնական ակունքներին՝ ժողովրդական բանահյուսությանը (կետեր՝ որոնք ուղղակի առնչվում են երգահանի նաև երաժշտական արվեստի հետ): Այս բոլորը կարող ենք հաստատել, որովհետև մենք այժմ ոչ միայն համեմատաբար ավելի գիտենք Շնորհալու մասին որպես բանաստեղծի, քան երաժշտի, այլև նա, մեր պատկերացման համաձայն, ավելի բանաստեղծ է, քան երաժիշտ: Մինչդեռ, ահա թե ինչ է գրում նրա մասին կենսագիրը: «Եւ թէպէտ և հրաշալիք էին բանք երգոց նորա առ միտս իմաստութեան, բայց ևս առաւել զարմանալի էին արուեստք զանազան եղանակացն, զոր աննման միմեանց յօրինէր, որպէս անձախելի և յառատագոյն զանձարանէ, ի ճոխ և ի հարուստ մտացն արտաբերեալ: Եւ զի վայելուչք և ղորկագոյնք էին ասացեալքն առ ի նմանէ և հոգևով սրբով լի՝ այնր աղագաւ յօժարապէս ի միտ առնուին զնոսա, զի իբրև աղիւ համեմեալք էին. և որպէս ի ճախարակս ճարտարաց քերեալ անգէղ և անգժական բայիւք»⁵⁹:

Պիտի ավելացնել նաև, որ ոչ միայն հայ հոգևոր հնագույն երգերի, այլև Շնորհալու տեղծագործությունների մեջ իսկ հանդիպում են նմուշներ, որոնց կշռույթի ու կառուցվածքի գեղեցկությունը երևակվում է երգելու, բայց ոչ կարդալու ժամանակ⁶⁰: Ուստի պարզ է, որ Շնորհալու հեղինակությունների

կաններ և մի շարք մանկունքներ (նվիրված՝ սրբուհի Սանդուխտին, Դավիթ Դվինեցուն, Կիրակոսին և Հուզիտային, Սուրբասյաններին, Ոսկյաններին, Ատոմյաններին, գուցե և այլ վկաների): Գրիգոր Մագիստրոս—Խաչի շորորդ օրվա առաջին օրհնությունը («Սաչն կենարար»): Սարգիս Սևանցի—Ննչեցեղոց «Մարսափելի որոտմամբ» բկ. երգը: Հակոբ Սաճախենցի—Նրնչեցեղոց «Յանսկրեական ծոցոյ հօր» գկ. երգը: Հովհաննես Սարկավազ—Հոփոսիմյանց «Անակիզբն բանն Աստուած» համբարձին ու Ղևոնդյանց «Անճառելի բանդ Աստուած» մանկունքը և «Պայծառացան այսօր» ճաշուն: Գրիգոր Գ Պաղիաճուկի (Վկայասեր)—Աստվածածնի Ավետայց կանոնը («Խորհուրդն անճառ») և երկրորդ Ծաղկազարդի կանոնը («Մեծահրաշ այս խորհուրդ»):

54 «Տեսնն Ներսէսի Շնորհալոյ հայոց կաթողիկոսի բանք շափաւ», Վենետիկ, 1928:

55 Տե՛ս թեկուզ 1882 թվականի հրատարակությունը (Կալիպթա):

56 Հմմտ. Արս. վրդ. Բերբերյան, Ս. Ներսես Շնորհալու անտիպ տաղերը, «Էջմիածին», 1967, № 4, էջ 28—30:

57 Աս. Մեացակեյան, Ներսես Շնորհալու հանելուկների մասին, Երևան, 1952 (անտիպ):

58 Գր. Հակոբյան, Ներսես Շնորհալի, Երևան, 1964, էջ 95:

59 «Սոփերք», ԺԴ, էջ 38—39:

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

երաժշտական բաղադրիչի ուսումնասիրությունը կոչված է, մի կողմից՝ ըստ ամենայնի բացահայտելու նրա ստեղծագործական դիմանկարի կարևոր կողմերից մեկը, և մյուս կողմից՝ նպաստելու նույն հեղինակությունների նաև գրական խոսքերի առավել իմաստալից ընկալմանը:

Անտարակույս, շատ ավելի ճշգրիտ կլինեին մեր պատկերացումները Շնորհալու ստեղծագործական գործունեության իրական շափացույցների մասին, եթե կարողանայինք ըստ ամենայնի վեր հանել նրա նշանակալի դերը հայ-բյուզանդական, հայ-ասորական, հայ-լատինական և հայ-պարսկական կամ պարսկա-արաբական երաժշտական կապերի ասպարեզում: Ցավոք, սակայն, ձեռքի տակ գտնվող համապատասխան նյութերը շափազանց քիչ են, որով ստիպված ենք լուկ հյանցիկ կերպով անդրադառնալու դրան:

Հիշյալ քաղաքակրթությունների հետ հայկական Կիլիկիայի պետական, տնտեսական, եկեղեցական թե մշակութային հարաբերություններն առհասարակ հայտնի են պատմությունից: Խոսքը մասնավորելով մասնագիտացված երգարվեստի շուրջ պիտի նշել, որ Շնորհալին մեկն էր այն մշակներից, որոնք իրենց գործունեության մեջ այլամերձ-պահպանողական դիրքեր չգրավելով, միևնույն ժամանակ երբեք չհեռացան հայրենի տոհմիկ ավանդույթներից, այլ լուկ վարդապրին դրանք:

Հնուց ի վեր հաստատված հայ-բյուզանդական երաժշտական կապերը XII դարում այնքան էլ բուռն, գործուն նկարագիր չունեին: Երկու դարացի արվեստները (անկախ իրենց քանակային ցուցանիշներից) զարգանում էին արդեն համարյա թե համընթաց քայլերով: Սակայն, դրանց առնչակցություններն իրենց ավանդական ուղղությամբ նախորդ դարերի հայ մշակույթի հետ օրինաչափորեն փոխանցվելով Կիլիկիային, և, մասնավորապես, Շնորհալու տաղանդավոր ստեղծագործությանը, ընդհանուր վերելքի պայմաններում, բնականաբար, ըստ էության խորացան: Այլ հարց է, որ Շնորհալին իրեն ժամանակակից հույն երաժշտական մշակույթից սովորելու նոր բան չունե: Նկատի ունենք բյուզանդական նեմային գրությունը ևս, որին Շնորհալին, ըստ բոլոր տվյալների, ի մոտո ծանոթ էր, և որը հաջորդ՝ XIII հարյուրամյակում, վերջնականապես անցնելով զարգացման մի ուրիշ հունի, տարբերվելու էր գրության լուկ իրեն հատուկ ակզբունքով⁶¹: Բայց Շնորհալին դիմում էր հույն եկեղեցու հին նշանավոր հայրերի ժառանգությանը ու հմտորեն օգտվում դրանից, որի մասին պիտի դատել թեկուզ և այն փաստից, որ նրա «Որք վերովբեիցն» սրբասացությունը, գրական խոսքերի առումով, իր համապատասխանը ունի Հովհ. Ոսկեբերանի Պատարագում, ինչպես դիտեց Հակոբոս Տաշյանը⁶²:

Խազագրության արվեստի վերաբերյալ վերն ասվածը նույնությամբ չենք կարող կրկնել հայ-լատինական երաժշտական փոխհարաբերությունների կապակցությամբ: Դրանք, ճիշտ է, սկսվել էին արդեն, շնորհիվ իսաչափաց արշավանքների, և սակայն, ցավոք, արևմտյան ու արևելյան եկեղեցիներն իրարից ընդհանրապես բաժանող այնպիսի ազդակների առկայության պայմաններում, որ հայերս էլ (ինչպես նույնիսկ բյուզանդացիները), չը-

61 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Les Anciens Manuscrits Musicaux Arméniens et les Questions Relatives à leur Déchiffrement, „Revue des Etudes Arméniennes“, Nouvelle Série, t. VII, Paris, 1970, p. 175.

62 Հ. Տաշյան, Ցուցակ..., էջ 1135:

կարողանալով ըստ արժանավույն գնահատել Արևմուտքում կատարված սկզբ-
բունքային բոլոր տեղաշարժերի⁶³ պատմական նշանակութիւնը, անհաղորդ-
մնացինք դրանցից մի քանիսին, մասնավորապես՝ ձայնագրութեան արվեստի
կատարելագործման և բազմաձայնութեան նախապատրաստման հետ կապ-
ված շարժումներին: Մի-երկու երևույթ, այդուամենայնիվ, աննշմար չմնաց:
Մեկն էր՝ լատինական ծիսակատարութեան ճոխութիւնը: Դա նկատեց
Շնորհալին ու, լատինականի օրինակով, նախանձախնդիր կերպով հարստա-
ցրեց հայ ծեսը, մասնավորապես քահանայի ու եպիսկոպոսի ձեռնադրու-
թիւնների կանոնները⁶⁴:

Մեզ հասած հնագույն գանձարանում, որ արտագրված է Դրազարկում,
Հովսեփ երեւելի երաժշտապետի նախօրինակից, լուսանցքների վրա հանդի-
պում են՝ «պարսիկ ձայն», «ասորի ձայն» կամ ձայնեղանակ և նման ծանո-
թագրութիւններ⁶⁵: Արևելյան այդ երկու արվեստներից էլ քանիմաց կերպով
օգտվելու ճիշտ ուղիները, հայ երաժշտութեան զարգացման նոր փուլում,
ցույց է տվել Շնորհալին:

Ասորական հոգևոր երգի հարուստ ավանդույթների կապակցութեամբ
այն միայն ասենք, որ XII դարում հայ և ասորի ժողովուրդների ու եկեղեցի-
ների հարաբերութիւնները (մասնավանդ հայկական հզորացող Կիլիկիայի առ-
կառութեան պայմաններում), ինչպես և մշակութային հետագա զարգաց-
ման հնարավորութիւնները, փրենք արդեն այնպիսին էին, որ նրանց երաժշտա-
արվեստների որևէ մերձեցում, որևէ ձևի տակ, անխուսափելիորեն պիտի
հանգեցնէր՝ ասորականը հայկականի մասնակի հարկատուն դարձնելուն, ու,
փաստորեն, այդպես էլ եղավ: Դիտելի է, սակայն, որ Շնորհալին, այս դեպ-
քում ևս, առանց շփոթվելու ասորական երգարվեստի՝ իրեն ժամանակակից
վիճակից, դիմում էր նրա հին, փոշոր մշակների ստեղծագործութեանը: Հատ-
կանշական է, այս տեսակետից, որ Շնորհալին իր «Հավատով խոստովա-
նիմ»-ը, օրինակ, հորինել է՝ «հետևելով Ս. Եփրեմ խորին Ասորվո շափազանց
ընդարձակ մեկ աղոթքին, բայց ըրած է զայն ամփոփ, գեղեցիկ, ազրու, շի-
նիչ՝ ընտիր հայերենով մը, համապատասխան ամեն հավատացալի կրոնա-
խոսական վիճակին»⁶⁶: Եվ՝ կավելացնենք մենք սրան՝ այն դեպքում, երբ
Եփրեմ Ասորու հիշյալ ստեղծագործութիւնն այսօր ասորագետ բանասերնե-
րին է միայն հայտնի, Շնորհալու գեղեցկագույն աղոթքը թարգմանված է արև-
ելյան ու արևմտյան ավելի քան երեսուն լեզուներով⁶⁷:

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

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

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

65 Ձեռագրիս նկարագրութիւնը տե՛ս Fr. Macler, Catalogue des Manuscrits Ar-
méniens... de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1908, էջ 36—37. նաև Բ. Սարգսյան,
Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց, հտ. Բ, Վենետիկ, 1924,
էջ 1065. և Գ. Հովսեփյան, Յիշատակարանը Ձեռագրաց, Անթիլիաս, 1951, էջ 946—947: Մաշ-
տոցի անվան Մատենադարանում պահվում է գրչագրիս մանրաժապավենը:

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

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

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

Հայտնի է, որ VII դարի կեսերին պարսից խոսորով Ապրվեզ երաժշտասեր արքան նախաձեռնեց երկրում երգ-երաժշտությունը կանոնավորելու գործը, և այդ նպատակով հատկապես Տիւբոն հրավիրեց նաև հայ երևելի երաժիշտների, այդ թվում և նշանավոր երգիչ Սարգսին⁶⁹, որոնք, պարսից Ֆախլաբադ, Բարբադ կամ Բարբեդ և կամ Բարբուդ⁷⁰ ևս կոչված երգիչ-նվագածուի ու այլոց հետ միասին, լուրջ մասնակցություն բերեցին արևելյան երաժշտության նոր ոճի մշակմանն ու տեսական իմաստավորմանը: Այստեղից է «խոսորովային» ոճ, այսինքն՝ արևելյան ոճ ու եղանակ⁷¹ արտահայտությունը, և այսքան՝ նրա մասին գրականութունից մեր իմացածը: Սակայն, հայկական գրչագրերում մտ պահպանված են որոշ տվյալներ, որոնք պետք է որ մի լույս սփռեն պատմական քննարկվող իրողությանը կապված հարցերից նույնիսկ գլխավորագույնի վրա: Գիտենք, որ զարգացած ավատատիրության շրջանում հայոց Պատարագի հիմնական կմախքը խազավորված ձևով բերվում էր մանրուսման գրքերում: Եվ արդ՝ ահա թի

⁶⁸ Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 119:

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

Սարգսի մասին հնագույն վկայութուններից մեկը արձանագրել է ոչ այլ ոք, քան Ֆիրդուսին Շահ-Նամեում պատմելով խոսորով Ապրվեզի մասին, բանաստեղծը ոգեշնչված նկարագրում է նաև նրա պալատում տեղի ունեցած մրցույթը՝ Բարբադի և Սարգսի միջև, վերջինիս անվանելով «Սարկաշ»: Այս առթիվ Բերթելսը իրավացիորեն նշում է, թե չի կարելի կասկածել, որ դա հայկական «Մարգիս» տնվան աղավաղումն է: տե՛ս E. Бертельс, Избранные труды, История персидско-таджикской литературы, М., 1960, էջ 221:

⁷⁰ Սա այն մեծ երգիչ-նվագածուն է, որի անունով էլ կոչվում էր մերձարևելյան «բարբուդ» գործիքը՝ արաբական ուղի անմիջական նախորդը:

⁷¹ Անհրաժեշտ է նշել, որ «խոսորովային» ածականը հայ հին մատենագրության մեջ գործածված է լայն, ընդհանուր և նեղ ու մասնահատուկ մի ամբողջ շարք նշանակութուններով: Այն՝ կիրառության մեջ մտել է, ըստ բոլոր տվյալների, նույնիսկ խոսորով նուշիրվանի ժամանակներից, որք Մովսես կաթողիկոսի նախաձեռնությամբ հաստատվեց հայոց թվականը և կոչվեց «խոսորովային» (Նոր բառգիրք հայկադեան լեզուի): Ունենք մատենագրիներ, որոնք անգամ Գավիթ Անհաղթի ճառերը «խոսորովային» են անվանել, նշած լինելու համար, թե դրանք պատկանել են արևելյան ճարտասանական դպրոցին: Քիչ ավելի նեղ իմաստով «խոսորովային» նշանակել է «արքայական», «թագավորավայի» ու «թագավորական», պարսկերեն xusrav (թագավոր) և հատկապես xusravāna (թագավորական) բառից (Հ. Աճառչան, Հայերեն արձատական բառարան), որ հայկական շրջաններում կարող էր արտասանվել խոսորովանի ձևով (Նոր բառգիրք): Եվ դեռ կենցաղում էլ օգտագործվել է նույն արձատով մի այլ խոսք՝ խոսորովանի (ծիրանի տեսակ, տե՛ս Ս. Աճառուհի, Հայոց բառ ու բան) և այլն: Շահեկան է գիտել, որ քննարկվող բառի երաժշտական առումները ևս աչքի են ընկնում ամենատարբեր ընդգրկումներով: «Արքայական» իմաստը այս հարթության վրա էլ ուժի մեջ է ընդհանրապես: Բարբադի և Սարգսի վերոհիշյալ մրցույթի ընթացքում խոսորով Ապրվեզին գերել է մի «արքայական երգ ու նվագ» («խոսորովանի գլորուդ»),—տեղեկացնում է Ֆիրդուսին,— որը վերջինիս օրոք (IX—X դդ.) հայտնի է եղել

ինչ է խնդրում անանուն մի գրիչ, մանրուաման մեզ մոտ պահվող մի հին օրինակի՝ պատարագի երգերը (այդ թվում՝ սրբասացութունները, սարկավագի կարևոր քարոզները, «Քրիստոս ի մէջ մեր»-ը «Լցար»-ը և այլն) բովանդակող հատվածի վերջում: «Ձմեղապարտ գծողս զՍահեի[աննոս], և զծնաւոյն իմ աղաչեմ յիշել յաղաթս ձեր, ով սուրբ ընթերցողք, յարժամ եղանակէք խոսրովային ձայնի գերգս սուր պատարագին» (ընդգծումը մերն է—Ն. Թ.)⁷²:

Չենք կարծում, որ անանուն գրիչը չիմանար, թե հայոց Պատարագում հանդիպում են և տարբեր ձայնեղանակներ, կամ ձայնեղանակային տարբեր խմբեր: Բայց հարցն այն է, որ մեր Պատարագում իրոք կա քանակապես ու ըստ էութեան տիրապետող մի ձայնեղանակ, և է՝ տիպիկ արևելյան դարտուղի եղանակը (իր տարատեսակներով), և անշուշտ ճիշտ դա նկատի ունեցած պիտի լիներ անանուն գրիչը, Պատարագի տղ երգեցողութունը բնութագրելով որպես «խոսրովային ձայնի» եղանակավորումն: Խնդրո առարկա այս «զարտուղի» եղանակը Ե. Տնտեսյանը անվանեց մեր Պատարագի «մայր եղանակը», ու նրա ծնունդը կապեց նույնիսկ աձ. ին⁷³: Ն. Թաշճյանը նրա մեջ տեսավ ավելի ակ.ի ընթացքը՝ էկորճ կիտվարով և վերնախաղ կիտվերով, և կամ ակ. եղանակը՝ գձ.ի «տեղափոխված էջերի» ընթացքով⁷⁴: Իսկ Քր. Կուշնարյանը նույն եղանակի բոլոր տարատեսակները հավաքեց գձ.ի շուրջ և դրանք համարեց գձ.ից անբոված⁷⁵: Տեսական այս տարբեր ու այս կամ այն շափով հիմնավորված դատողութունների բուն առարկան, սակայն, բոլոր դեպքերում մեկն է: Պատարագի «մայր եղանակը», վերը մատնանշված ածանցյալ (ալտերացված) հնչյունաշարով, ու՝ նայած

տակավին (բնական է՝ որպես ոճ), և կոչվել է «ղազաֆարիզ» (տե՛ս Բերթելս, նշվ. աշխ., էջ 221): Առավել լայն առումով, երբ «խոսրովային» ածականը վերաբերում է երաժշտանի ընդհանուր գծերին, արևելյան է նշանակում, ինչպես ասացինք: Շնորհալին ինքը ևս այդ առումով է գործածել դիտարկվող խոսքը, Դավիթ մարգարեին նվիրված հանելուկում (Եկայր պատանեակ մի խարախշուկ... խոսրովային առնոյր թմրուկ» և այլն): Քիչ ավելի նեղ նշանակությամբ «խոսրովային» են կոչվել որոշակի հնչյունաշարի հիման վրա զարգացող տիպիկ արևելյան եղանակների մի մեծ խումբ, ինչպես կտեսնենք: Եվ ավելի նեղ իմաստով՝ «խոսրովային» է անվանվել երաժշտական խաղաղրից մեկը, որ ունի դեպի վեր ուղղված ալիքավոր երկարի գծադրանք: Մր «խոսրովային» անվանակոչության անցյալում տրված բացատրությունը, թե «որպես թէ նմանեալ սրոյ քաշին Խոսրովու մեծի՝ հայոց արքային» (տե՛ս Նոր բազիրք), այնքան էլ համոզիչ չէ: Շատ ավելի շահեկան է տվյալ դեպքում ևս հայտնաբերել նաև մեծանուն Աճառյանի մատնանշած «թաղավորական» իմաստը, ասենք՝ որպես երկարի զորութունն ունեցած մի քանի խաղաղրի (այդ թվում՝ «երկար»-ի «քաշ»-ի, «յարեշտ»-ի և «ձայնդարձ»-ի) համեմատությամբ պիտավորագույնը, ինչպես «տրոպ»-ների ընտանիքում էլ ունենք՝ «թաղաւորատրոպ» նշանը: Այս հաշվով, ուրեմն, տվյալ խաղաղրի սկզբնական անվանակոչությունը կապված է եղել պարսկական xusravāna խոսքին, որի արմատը (xusrav = թաղավոր) հետագայում շատ հասկանալի կերպով շփոթվելով Խոսրով հատուկ անվան հետ, ածանցման միջոցով տվել է հայացված Խոսրովային ձևը: Ինչ վերաբերում է խաղաղրիս մեղեդիական նշանակությանը, սպա արդեն նշել ենք, որ այդ մասին Խաշ. էրզրումեցու և Գր. Գապասաքայանի տված բացատրությունները փոխադրվածաբար լրացնում են միմյանց (ԳԱ «Լրաբեր», 1966, №11, էջ 69): Այստեղ բերվող «Լոյս, արարիչ լուսոյ» երգի առաջին վանկի հետ զուգորդվող մեղեդիական հատվածը (տե՛ս էջ 78), «Խոսրովային»-ի զորութամբ ենթադրվող ճոխ պտույտներից մեկն է:

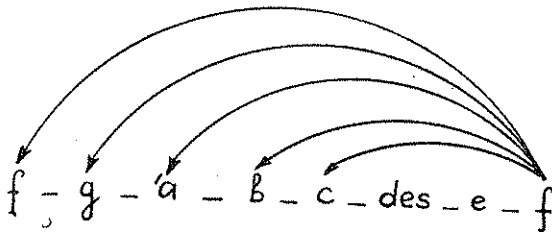
72 Մատենագարան, ձեռ. № 6136, էջ 118բ:

73 Ե. Տնտեսյան, նկարագիր երգոց Հայաստանեայցս եկեղեցւոյ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 82:

74 Ն. Թաշճյան, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, Վաղարշապատ, 1874, էջ 45, 46:

75 Քր. Կուշնարյան, նշվ. աշխ., էջ 535—536:

տեղին՝ օժանդակ թե հիմնական հետևյալ հինգ կենտրոնների շուրջ գոյացող տարբեր գունավորության ուղորտներով (նկատի շառնելով երբեմն անգամ մինչև առաջին փուլ իջնող մեղեդիական հատվածները)։



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

Բոլորովին շուտաբանված հարց է՝ Շնորհալու ազդեցությունը իր ժամանակակից ու հետագա երգահանների վրա։ Չնայած հայ Շարակնոցին ու Գանձարանին քիչ թե շատ ծանոթ յուրաքանչյուր ոք դիտե, թե Շնորհալուց հետո եկող հայ տաղասացներից շատերը⁷⁶, ինչպես և գրեթե բոլոր շարականագիրները (սկսած Ներսես Լամբրոնացուց), այս կամ այն չափով կրել են մեծ Երգեցողի արվեստի ազդեցությունը։ Չեն կարողացել խուսափել դրանից⁷⁷։

76 Խոսելով մանավանդ հոգևոր տաղերգության շուրջ, կարող ենք համարձակ պնդել, որ նրա պատմական զարգացման մեջ վճռական, անփոխարինելի դեր են խաղացել առավելապես երկու մեծ արվեստագետներ. Գրիգոր Նարեկացին և Ներսես Շնորհալին։ Հիշավի, հայ հոգևոր տաղերգության պատմական զարգացման մեջ հստակ տարբերվում են երեք շրջաններ։ 1. V դարի Մենդյան երգ-ավետիսներից և Մովսես Քերթոզի անունով պահպանված տաղատիպ երգերից, Ստեփանոս Սյունեցի երկրորդի, նրա քույր Սահակադուստի և ընկերակից Գուդիկ Այրիվանեցու տաղերի, մեղեդիների ու մեսեդիների վրայով մինչև Նարեկացու տաղային ստեղծագործությունը (ներառյալ), որ հանդիսացավ ողջ շրջանի հզոր բարձունքն ու հանդրվանը։ 2. Պետրոս Գետադարձի, Գրիգոր Մագիստրոսի, Հովհաննես Սարկավազ վարդապետի և Անեցի մի քանի ուրիշ հեղինակների տաղերից, Գրիգորի Գ Պահլավունի կաթողիկոսի երգերի վրայով մինչև Ներսես Շնորհալու տաղային ստեղծագործությունը (ներառյալ), որ գուցացավ որպես նախորդ երկու շրջանների վեթ-խարի գագաթն ու կայանը։ 3. Շնորհալուց հետո՝ Ներսես Լամբրոնացու, Խաչատուր Տարնեցու, Գևորգ Սկևոացու, Սրբի Կոստանդի, Վարդան Արեելցու, Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի, Մխիթար Այրիվանեցու, Խաչատուր Կեչառեցու, Գրիգոր Անավարդեցու և Սյունեցի ու Բաղիշեցի Առաքելների գանձ-տաղային ստեղծագործությունը (ավելի ուշ հոգևոր տաղերգությունը արդեն ակնհայտ վարընթացի մեջ է)։ Արդ, տարածական և ժամանակային դարգացման այս լայնահուն ընթացքի մեջ լիցքավորող, մղիչ նշանակություն ունեցած երկու հիմնական ազդակներ են նկատվում, որ սկիզբ են առնում մեկը՝ XI հարյուրամյակում, Նարեկացու ստեղծագործությամբ, մյուսը՝ XII դարի վերջում, Շնորհալու ստեղծագործությամբ։

77 Սույնը հաստատագրելուց առաջ մենք մանրազնին քննեցինք Շնորհալու կրտսեր ժամանակակից ու նրանից հետո գործած հայտնի (զբաղիր ու տպագիր համապատասխան ցուցակներում հիշատակվող) բոլոր շարականագիրների կանոնական ստեղծագործությունները ևս, նախապես ճշտելով նրանց ժառանգությունը (ամլյալ բնագավառում), որը, մեր կատարած հետազոտության արդյունքների համաձայն, ներկայացնում է հետևյալ պատկերը։ Ներսես Լամբրոնացի (նրա գրչի վաստակն են) — Ս. Զատիկի կանոնը («Այսօր յարեաւ»), նոր կիրակիի կանոնը

Բայց երևույթն ընդգրկում է ոչ միայն հայկական իրականությունը:

Նկատառների է, այս տեսակետից, նախ այն հանգամանքը, որ Շնորհալին իր ժամանակին միջազգային ճանաչում ու համբավ է վայելել որպես Մերձավոր Արևելքի բաղմակողմանի օժտված վառ դեմքերից մեկը: Շնորհալու ժամանակակից ասորի նշանավորագույն եկեղեցականը՝ Միխայել պատրիարքը, իր «Ժամանակագրության» մեջ նրան հիշատակում է՝ «մեծ կաթողիկոսն հայոց», «մեծն Ներսէս կաթողիկոսն», «սուրբն Ներսէս»⁷⁸ և նրան արտահայտություններով⁷⁸:

Շնորհալու վրա նույնպիսի, և կամ գուցե ավելի մեծ, համարում ունեին նաև բյուզանդացիները, ու անձամբ Կիո Մանուել նշանավոր կայսրը, հունաց պատրիարքը, ինչպես և շատ ուրիշ երևելի գործիչներ, որոնք նրան մոտիկից ճանաչեցին նրա կաթողիկոսության բոլոր տարիներն զբաղեցրած միության հարցի կապակցությամբ, մեծ վիշտ ապրեցին նրա մահվան անթիվ ու սրբացրին նրան: «Լուր մահուան Ներսէսի Շնորհալույն հասեալ ի Կոստանդինուպոլիս, — գրում է Չամչյանը, — պատճառ եղև մեծի տրամութեան Մանուէլի կայսերն, և պատրիարգին, և ամենայն մեծամեծաց. և ասէ կայսրն ցաւազին սրտի՛ «մեծ զգայարան և արթուն հովիւ բարձաւ այսօր յեկեղեցույն աստուծոյ. զրկեցան Հայաստանեայք յեկրորդ լուսաւորչէն իւրեանց»... և ասա պատուէր ետ յամենայն եկեղեցիս իւր յիշատակել զնա ընդ առաջին սուրբսն»⁷⁹:

Քիչ ավելի ուշ «հայոց մեծ կաթողիկոս Ներսէսին» ճանաչեցին Վրաստանում էլ: Հայ-վրացական գրական փոխկապերի փոքրիշատե մշակված վիճակի շնորհիվ արդեն գիտենք, որ վրացիները տարբեր ժամանակներում նաև թարգմանել են Շնորհալու ինչ-ինչ գործերը՝ աղոթքները, «Յիսուս տրդի»-ն (հատվածաբար), ժամագրքի երգերից նմուշներ և այլն⁸⁰, ինչպես և պետք էր սպասել:

(«Նորոգեալ կրդիք»), Համբարձման կանոնը («Համբարձաւ տէրն մեր») և Ս. Գրիգոր Լուսավորչի որդւոց ու թոռանց կանոնը («Որ ըզլոյս աստուածային»): Գրիգոր Սկևազի—Հովհաննու Մկրտչի ծննդյան կանոնի օրհնությունը («Արեգական արդարութեան»): Խաչատուր Տարնեցի—զգեստավորման շարականը («Նորհուրդ խորին»): Վարդան Վարդապետ (մեծն)—Ս. Աստվածածնի ծննդյան երկրորդ կանոնը («Որ նախիմաց իմաստութեամբ»), Երկոստասն առաքելոց օրհնությունը («Ի յանահման ծովէն») և Ս. Թարգմանչաց կանոնի օրհնության երկու պատկերները («Որք զարդարեցին» և «Որ թագաւորաց»): Հակոբ Կալեցի—Ս. Աստվածածնի ծննդյան առաջին կանոնը («Նորգեղէք որդիք»): Հովհաննես Երզնկացի (Պլուզ)—Ներսէս Մեծի կանոնը («Որ ըզլոյս անճատ»), Ս. Գրիգոր Լուսավորչի կանոնի օրհնությունը («Այսօր զուարճացեալ») և ճաշուն («Լիրինք ամենայն»), յոթ խոտաճարակաց շարականը («Յաւուրց վերջին ժամանակի») և Նիկիտայոս հայրապետի մանկունքը («Հիացան անմարմինքն»): Կիրակոս վրդ. Երզնկացի—Ս. Աստվածածնի փոխման շարականը («Արեւելք գերարփին»):

Հիշյալ ստեղծագործությունների մեջ մեծ թվով եղանակներ կան, որոնք կամ հին են, ավանդական, և Շնորհալու միջնորդությամբ են անցել նրա հետնորդներին, և կամ Շնորհալու ստեղծածներն են, երբեմն բարդ ու ճոխ կտորներ, որոնք գրեթե նույնությամբ օգտագործվել են հաջորդների կողմից: Օրինակ՝ Նիկիտայոս հայրապետին նվիրված Երզնկացու մանկունքը («Հիացան անմարմինքն»), որ եղանակով նույնական է Բարսեղ Կեսարացուն ձևված Շնորհալու շարականի հետ («Լուսապայծառ իմաստիք»):

78 «Ժամանակագրութիւն տեառն Միխայելի Ասորոց պատրիարքին», Երուսաղէմ, 1871, էջ 460—462, 470:

79 Մ. Չամչյանց, հտ. Գ, էջ 111:

80 П. Мурадян, Армяно-грузинские литературные взаимоотношения в XVIII веке. Ереван, 1966, էջ 196—197 և 202—203:

Իսկ հայ-ասորական և հայ-բյուզանդական գրական հարաբերությունների ուսումնասիրվածությունների կամ մակարդակը, ցավոք, այնպիսին է, որ թույլ չի տալիս մեզ որոշակի խոսք ասելու քննարկվող մասնավոր խնդրի կապակցությամբ: Մինչդեռ ձեռքի տակ եղած հատուկներ, թեկուզ և կողմնակի, փաստերը հուշում են, որ այս ուղղությամբ ապագայում անհրաժեշտորեն տարվելիք աշխատանքները ցանկալի լույս կսփռեն մեզ զբաղեցնող հարցի վրա ևս: Հիմքեր կան հաստատելու, օրինակ, թե երգեցողության «խոսրովային» ոճն ու համապատասխան ձայնեղանակները, զարգացած ավատատիրության շրջանում մի նոր արձագանք գտան ասորական արվեստում ևս⁸¹ (այսպես ենք ասում, որովհետև այդ ոճին ասորիները նույնպես ծանոթ էին, ըստ երևույթին, դեռևս VII դարից), որ և, մեր համոզմամբ, տեղի ունեցած պիտի լիներ Շնորհալու գործունեության օրինակով:

Ինչ վերաբերում է բյուզանդացիներին, ապա գոնե այն կարող ենք անվարան հաստատել, թե նրանք, վերոհիշյալ միության խնդրի առիթով XII դարում հիմնավորապես ծանոթացան հայ երաժշտա-ծիսական գրքերի բովանդակությանը⁸², այդ թվում և՛ առաջին հերթին՝ իրենց համար այնքան սիրելի Շնորհալու երգերին: Ու այստեղ բնավ չէինք տատանվի ավելացնելու հետևյալն էլ Կիո Մանուելի՝ Գրիգոր Տղային ուղղված նամակի այն մասում, որտեղ կայսրը անգրադառնում է հայոց հոգևոր երգերին, խոսքը, ձևական խստությամբ դատելով, թեպետև վերաբերում է լոկ դավանաբանական մի խնդրի, հատվածիս «սպիտակ տողերի» մեջ մի ներքին գոհունակություն է նշմարվում, որ արտահայտում է հոնական պալատական ու եկեղեցական շրջանների զսպված հիացմունքը այդ երգերի գեղարվեստական ակնբախ արժանիքների նկատմամբ: «Ծանիր զայս,—գրում է կայսրը,—զի զգայթակղութիւն՝ որ կայր ի սիրտս մեր յերգս ձեր և ի պաշտամոնս որ ասաստուած՝ բժշկեցաք քննութեամբ. վասն զի ի մէջ ածաք և ծանեաք երեկայէս ի նոցանէ, զի ի բազում տեղիս երկու բնութեամբ զմի Քրիստոսն նքօք փառաւորէք. և պարտ է զայս ուղղութիւնս, որ իբրև զթաքուն է, ամենեցուն ասել և ցուցանել»⁸³:

Անցյալում Շնորհալու գործունեության առանձին կողմերին տրվել են բնղհանրացնող տիպի այնպիսի գնահատականներ (ինչպես, օրինակ, Ղ. Ալիշանի ասածը Տոնացույցի քննության առթիվ, թե հայ եկեղեցու «բարոյական բանալին» է Շնորհալին)⁸⁴, որոնք ամենայն իրավամբ կարող ենք տարածել վերջինիս՝ հայ հոգևոր երգ-երաժշտության բնագավառում կատարած բարենորոգչական-ստեղծագործական աշխատանքների ողջ ծավալի վրա: Արդարև, ավատատիրական Հայաստանի մասնագետ երգահաններից մեծագույնն է Շնորհալին, որ և լրիվ գիտակցված է եղել միջին դարերում: Ահա թե ինչպիսի տողեր է թողել նրա մասին միջնադարյան մի գրիչ, գրանք

81 Տե՛ս Բ. Կյոպեքոչյան, Յուցակ ձեռագրաց Անկիրոյի կարմիր վանուց և շրջակայից, Ան-թիլիսս, 1957, էջ 1284, որտեղ բերված է Ղազարու հարության ասորական «խոսրովային» ոճի մի տալ, սրա հայ թարգմանությամբ հանդերձ, երկուսն էլ ձայնարված հայկական խաղերով:

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

83 Մ. Զամչանց, հտ. Գ, էջ 116:

84 «Շնորհալի և պարագայ իր», էջ 443:

խառնելով նույն Շնորհալու հանելուկներին, ինչպես նկատեց Գ. Զարբանալյանը⁸⁵:

Իշխան մի կայր յեկեղեցի,
Ի ի ծայրագոյն աստիճանի.
Քան զոր շեղև ոք աւելի,
Նրգիչ տաղի շարականի:

Որպես ստեղծագործող Շնորհալին հորինել է ոչ միայն եկեղեցական, այլև արտապաշտամունքային ու, ամենայն հավանականութեամբ, անգամ աշխարհիկ երգեր: Նրա ժառանգութեան մեջ զուտ աշխարհիկ երգերի տարբերումը կախված է, գրիավորապես, մի հարցի լուսաբանութեանից. եղանակավոր է ասվել արդյոք ժամանակին նրա հանելուկների դեթ մի մասը, թե՞ ոչ, որն և ի վերջո դրականորեն պիտի լուծվի կարծես, բայց ոչ, իհարկե, մեկեն: Այժմ խնդիրը փարոզ ենք լուրջ ընդհանուր առմամբ շոշափել: Մի կողմ թողնենք հիշյալ հանելուկների՝ հավանաբար խաղավորված շրինելու հանգամանքը, որ չի կարող կանխորոշել մեզ զբաղեցնող հարցի լուծումը⁸⁶:

Հայտնի է, որ գրական տեսակի աստիճանին բարձրացնելով հանելուկները, Շնորհալին միաժամանակ հետապնդել է գործնական որոշակի նպատակ. զվարճացնելով՝ բան սովորեցնել հատկապես ժողովրդական լայն զանգվածներին: Ու պատահական չէ, որ հանելուկներում Շնորհալին բանեցրել է ժամանակի խոտակցական լեզուն, և որ դրանց մեջ նա «գիտցած է ժողովրդական բանաստեղծութեան սեպհական գեղեցկութիւնն ճարտարութեամբ ամփոփեալ դնել»⁸⁷: Ավելին. դատելով Կիրակոս Գանձակեցու մի դիպուկ վկայութեանից (որին ծանոթանալու ենք ստորև), քննարկվող ստեղծագործությունները հորինելիս Շնորհալին նկատի է ունեցել հայոց աշխարհիկ կյանքում հանելուկների կենցաղավարման տարածված ձևերից մեկն ու գործնական կիրառության կերպը ևս, երբ, ասենք, ընկերական ուրախ հարկի տակ, հանելուկի առաջարկման և լուծման խաղին ներկա է և կամ նույնիսկ մասնակցում է ժողովրդական մի բազմութուն:

Արդ՝ փաստերը ցույց են տալիս, որ անցյալում ինչպես այլուր, այնպես էլ հայ իրականության մեջ հանելուկները մկզբունքորեն դուրս մնացած չեն եղել թե՛ ժողովրդական, և թե՛ ժողովրդային-մասնագիտացված (զուսանաշուրդական) երգարվեստի ոլորտից: Այն, որ ժողովրդական ստեղծագործության մեջ, ընդհանրապես ասած, կան նաև այսպես կոչված «երգային» հանելուկներ, զրականության մեջ արձանագրված է արդեն⁸⁸, ու ժողովրդական երգի տարբեր հավաքածոներում էլ այդպիսիք իրոք հանդիպում են, երբեմն անգամ անսպասելիորեն անսքող մի կերպարանքով⁸⁹: Հայ բանահավաքները, ըստ երևույթին, հատուկ ուշադրություն չեն դարձրել մեզ զբաղեցնող խրնդրին: Ուսումնասիրողները, սակայն, շոշափել են այն, և քննելով հայ ժողո-

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

86 Գոնե մեզ ծանոթ գրչագրերում Շնորհալու հանելուկները սոսկ կետադրության նշաններ ու երբեմն նաև նոր տեղադրված առգանութեան խաղեր ունեն: Տե՛ս, օրինակ, Մատենադարան, ձեռ. № 9071, էջ 3ա—18բ:

87 Ղ. Հովհաննյան, Հետադրությունը նախնեաց ոամկօրէնի վրա, Վիեննա, 1897, էջ 66:

88 Տե՛ս Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач, составил Д. Н. Садовников (вступительная статья, редакция и примечания В. П. Аникина), М., 1959, էջ 28:

89 Տե՛ս Русские народные песни, собранные П. В. Шейном, М., 1870, էջ 233: (—„Загадать ли тебе, девица, пять загадок“ և այլն):

վրրդական հանելուկները ցույց տվել, որ դրանք իրենց տարբեր կողմերով աղերսվում են ինչպես հեքիաթների, առածների, դյուխանքի բանաձև-աղոթքների (որոնք, ի դեպ, ժամանակին երգվել են), այնպես էլ մանավանդ երգերի կամ խաղիկների հետ: Պարզվում է, թե բացի այն, որ խաղիկներից հանելուկներին անցնում են պատրաստի պատկերներ, համեմատություններ ու փոխաբերություններ, խաղիկն ու հանելուկը ունեն կառուցվածքային կարևոր ընդհանրություններ, որով առաջինի զուգահեռ առաջին անդամը հաճախ անցնում է երկրորդին, և անգամ ամբողջական երգը, ոչ էական փոփոխություններով, վեր է ածվում հանելուկի⁹⁰:

Հատկապես ուշագրավ մի պարագա էլ այն է, որ «հայկական հանելուկների գերազիշու մասը... չափածո է», ըստ որում չափերն ընդհանրապես կարճ են, աշխույժ⁹¹, որով և տները՝ խաղիկների նման՝ երգելու համար շատ հարմար: Սա՝ մի կողմից: Մյուս կողմից՝ հայ ժողովրդական խաղիկների մեջ մի ողջ տեսակ կա՝ վիճակի խաղերը, որոնք ոչ միայն կառուցվածքով, այլև երբեմն ըստ էության գրեթե նույնանում են հանելուկի հետ, ինչպես նշմարել է տակավին Ս. Պալասանյանը, գրելով, որ վիճակախաղերի «առաջին երկու տողերը սովորաբար մուժ են ու ոմանք հանելուկի ձև ոմնին. հաջորդ տողերը լուծում են առաջարկված հանելուկը»⁹², Շատ մոտիկ են հանելուկներին այսպես կոչված «խր պահոցի»-ները ևս՝ թե՛ կառուցվածքով, թե՛ բովանդակությամբ, և թե՛ կենցաղավարման ձևով (առաջարկ և լուծում), որոնք միջնադարում նույնպես երգվել են⁹³: Վերջապես ունենք նաև Կոմիտասի ուշագրավ վկայությունն այն մասին, որ հայ ժողովրդական հարսանեկան երգերից «մի քանիսն էլ հանելուկներ են և զվարճական երգեր»⁹⁴:

Ինչ վերաբերում է հայ աշուղներին, ապա նրանք նույնիսկ հանելուկներ երգով առաջարկելու և լուծելու գեղեցիկ ավանդույթը պահպանել են մինչև մեր օրերն իսկ, մասնավորապես իրենց տպավորիչ մրցահանդեսներում (ըստ բոլոր տվյալների՝ կանխապես հենց ժողովրդական արվեստից փոխառնելով սույն փորձը և զարգացնելով այն): Այդ մրցահանդեսների վերաբերյալ բարեբախտաբար հստակ վկայություն ունի Գ. Սրվանձատյանը, որ բացատրում էլ է, թե մրցման վերջում վիճող աշուղներից «հաղթեալն հաղթողին անձնատուր կլինի, իր սազը տալով»⁹⁵: Այն մասին, թե աշուղական քննարկվող ավանդույթը իրոք մեր միջնադարյան գուսանական արվեստի կողմերից մեկի ուշանդրադարձումն է, պիտի դատել թեկուզ և նրանից, որ հիշյալ մրցահանդեսներում կիրառվող «երգային հանելուկները» սերտորեն աղերսվում են նույն աշուղական երգի, այսպես կոչված «տեխնիկական ձևերի» հետ, որոնց՝ հին գուսանական նախատիպերը լսել են դեռևս Գրիգոր Մագիստրոսն⁹⁶ ու Հով-

90 Ս. Լաբուքյանյան, Հայ ժողովրդական հանելուկներ (ուսումնասիրություն), Երևան, 1960, էջ 30—40:

91 Նույն տեղում, էջ 149:

92 Ս. Պալասանյան, Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1865, էջ 221—222:

93 Որոշ իմաստով խոսում մի փաստ էլ այն է, որ մի քանի ձեռագրերում շփոթությամբ Շնորհալուն է վերագրվել միջնադարյան «Զարդ հողդ, որ ի յափղ ունիս» ծավալուն խաղերգը. բանի որ թյուրիմացությունը առաջ է եկել տվյալ «խր պահոց»-ին Շնորհալու հանելուկների հետ շփոթելու հիման վրա: Հմմտ.՝ Աս. Մկնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956, էջ 77, 335 և 594:

94 Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 12:

95 Գ. Սրվանձատյան, Մանանա, Կ. Պոլիս, 1876, էջ 311:

96 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Դիտողություն Փարպեցու Պատմության մեջ Սահակ Պարթևի վերաբերող մի արտահայտության մասին, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1970, № 3, էջ 180:

հաննես Երզնկացի՝ Պլուզը⁹⁷։ Ավելացնենք, որ մեզ հետաքրքրող նույն ավանդույթը միջնադարում հատուկ է եղել նաև այլ՝ այդ թվում թե՛ արևելյան (որ հանրահայտ է), և թե՛ արևմտյան⁹⁸ ժողովուրդների երգիչ-բանաստեղծների գործունեությանը ևս։

Նախընթացի լույսի տակ պետք է որ առավել խոսուն դառնան մեր բուն նյութին վերաբերող հետևյալ փաստերը։ Ծնորհալու հանելուկները, դատելով լույս հրատարակվածներից էլ, առհասարակ տաղաշափված են, ըստ որում մեծ մասամբ 4 + 4 շափով։ Ուշագրավ է, որ նման կառուցվածքի հանելուկներում երբեմն առաջին անդամի սկզբում մի վանկ պակաս է լինում։ Այսպիսի դեպքերում, եռավանկ մնացած առաջին անդամի առաջին վանկը կրում է «երկար»-ի նշանը⁹⁹ (որ գրչագրերից է անցել տպագրին)։ Եվ դա նշանակում է, թե ոտանավորի հաստատուն կշռույթի մեջ մեկ վանկի պակասը պիտի լրացնել՝ «երկար»-ի նշանը կրող վանկը համապատասխան շափով երկարելով, որ միջնադարում իրագործվել է՝ կամ ոգելու (եղանակավոր ասելու, ասերգելու), և կամ էլ երգելու միջոցով։ Այնուհետև ձեռագրերում պահպանված են Ծնորհալու գրչին պատկանող և նույնիսկ հայրենիների շափով հորինված հանելուկներ¹⁰⁰, որպիսի հանգամանքը ավելի քան հավանական է դարձնում դրանց երգված լինելը։ Կիրակոս Գանձակեցին, որ Ծնորհալու հեղինակութունները նշող պատմական կարևորագույն աղբյուրներից է, հանելուկները հիշատակելիս օգտագործում է «ասել» խոսքը (վերջինս գրաբարում նշանակել է նաև «երգել»)՝¹⁰¹, ու ճիշտ այնպիսի կապակցությւն մեջ, ինչպիսին հանդիպում է՝ «Յիշեսցուք» և «Ջարթիք» երգերին վերաբերող նրա իսկ խոսքերում (դրանք նույնպես բերելու ենք իր տեղում)։ «Եւ գի յամենայնի հանճարեղ էր Ներսէս,—գրում է պատմիչը,—արար և առակրս խորհրդաբարս ի գրոց, և հանելուկս, զի փոխանակ առասպելեաց՝ գայն ասացեմ ի զինարբուս և ի հարսանիս»¹⁰² (ընդգծումը մերն է—Ն.Թ.)։

Ի վերջո հիշատակելի է մի հատկորոշ փաստ ևս։ Ինչպես երևում է ձեռագրական տվյալներից, հայ ավանդապահ շրջաններում, տակավին XVII դարում, հարատևած է եղել մի պատկերացում, որի համաձայն՝ Ծնորհալին իր հանելուկներով էլ հանդես է գալիս որպես «շերասաց», այն է՝ երգասաց։ Այսպես, հիշյալ հարյուրամյակում գաղափարված գրչագրերից մեկում գետեղված է մի շատ յուրատիպ վեճ, որ ընթանում է հանելուկներով։ Վիճող կողմերն են՝ Ծնորհալին և ոմն «Կաղ ալևոր», որն և վեճի վերջում, գավեշտական զայրույթով, հետևյալն է ասում Ծնորհալուն (. . . «պատասխանեաց ալևորն և ասաց առ Սուրբն Ներսէս»)։

97 Տե՛ս մեր հոդվածը (և հմմտ. քիչ առաջ հիշատակվածի հետ)՝ Ջայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, «Բանբեր Մատենադարանի», 1962, № 6, էջ 166։

98 Տե՛ս օրինակ՝ գերմանական միջնադարյան երգիչ-բանաստեղծների մրցահանդեսների մասին Հեգելի հաղորդած շահեկան տեղեկությունը (Герель, Сочинения, т. XII, М., 1938 էջ 406)։

99 Տե՛ս «Բանք շափա», նշվ. հրատ., էջ 609—639։

100 Աս. Մեացախանյան, Հայրենիների և Նահապետ Քուչակի մասին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 2, էջ 234։

101 Նոր բառիքը Հայկազեան լեզուի (հատ. Ա)։

102 Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 147։

Ես գիտէի զքեզ տէր փառաց,
Եւ վարդապետ տիեզերաց.
Գու կիւէնտէ ես շերասաց,
Աւեր ջաղաց, գիտոր աղաց¹⁰³;

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

Արտապաշտամունքային ենք անվանում այն ստեղծագործությունները, որոնք թեև արդյունք են կրոնական ներշնչման, բայց նախատեսվել են ոչ թե պաշտոնեղութեան մեջ ներմուծելու, այլ կենցաղում (և առաջին հերթին՝ վանական կենցաղում) կատարելու համար, կամ մանկավարժական նկատառումներով: Այդպիսիք են եղել նախապես նույնիսկ այժմ գիշերային պաշտաման մեջ կատարվող «Յիշեցուք» և «Ջարթիք» երգերը, որոնց մասին Կիրակոս Գանձակեցին շափազանց ուշագրավ մի տեղեկություն է հաղորդում, ասելով, որ դրանք Շնորհալին հորինել է Հոռմկլայի բերդապահ՝ զինվորների համար (և ուսուցանել նրանց), ու հետագայում միայն այդ ստեղծագործությունները սեփականել է եկեղեցին. «Ջի աջնպիսի էին կամք սրբոյն,—ասում է նա,—զի թէ հնար իցէ՛ ոչ ոք խօսեսցի ի խօսս աշխարհականս, բայց ի գրոց, ո՛չ ի գինարու և ո՛չ յայլ ուրախութիւնս: Վասն այնորիկ արար նա երգս և ուսոյց այնոցիկ, որ պահէին զբերդն, զի փոխանակ վայրապար ձայնիցն, զայն ասացնն, որոյ սկիզբն է սաղմոսն Դավթի՝ «Յիշեցի ի գիշերի զանուն քո, տէր», և այսպէս խորհրդաբար ըստ կարգի՝ «Ջարթիք փառք իմ», որ այժմ ասի յեկեղեցի ի ժամ գիշերային պաշտամանս»¹⁰⁴ (ընդգծումները մերն են.—Ն. Թ.):

Ամենայն հավանականութեամբ, արտապաշտամունքային կարգի նրպատակներ հետապնդող նախամտահղացման արդյունք են «Առաւօտ լուսոյ» և «Աշխարհ ամենայն» երգերը ևս (մի քանի եղանակավորումներով): Դա երևում է թե՛ հիշյալ երգերի ընդհանուր բնույթից, թե՛ ժողովրդի կենցաղում լայն տարածում գտած լինելու հանգամանքից, և թե՛ մանավանդ այն պարագայից, որ հայոց ծիսական-պաշտամունքային գրքերում դրանք հանդիպում են միայն XV դարից, ինչպէս նկատել է դեռևս Վ. Հացունին¹⁰⁵: Խոսելով Շնորհալու արտապաշտամունքային ստեղծագործությունների մասին, շի կարելի լուծության մատնել նրա «Յիսուս որդի» ողբերգությունը, որն առանձնահատուկ տեղ է զբաղում: Միջնադարյան մի շարք գրչագրեր ունենք, որոնցում հաճախ «Յիսուս որդի» խոսքերը բերվում են որպէս տվյալ անխաղ կամ խաղավոր երգի շարժում ու ձայնեղանակը մատնանշող լուսանցա-

103 Մատենադարան, ձեռ. № 512, էջ 53բ (ձեռագրական սույն բնագրի վրա մեր ուշագրությունը հրավիրեց, ցույց տալով իր հավաքած նյութերն իսկ, գրականագետ Աս. Մնացականյանը, որի համար հայտնում ենք նրան մեր շնորհակալությունը):

Ոտանավորի երրորդ տողում հանդիպող «կիւէնտէ» խոսքը՝ տաճկերեն կիւլէնտէ բառն է, որ նույնպէս նշանակում է՝ «ասող», «երգող» (այսինքն՝ «շերասաց». հմմտ.՝ Հ. Պաղանյան, Համառօտ բառարան ի տաճկական ի հայ, Վիեննա, 1841):

104 Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 120:

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

պրուսթյուններ, հետևյալ ձևերով. «Յիսուս որդի»¹⁰⁶, «Յիսուս որդոյն ձայն է»¹⁰⁷, «թէ զիւր բնական գունն շի գիտես, նա Յիսուս որդու ձայններուն ասայ»¹⁰⁸, «թէ շես կարեր խաղերով, նա Յիսուս որդի ձայն ասայ»¹⁰⁹ և այլն: Նման բուսանցագրություններից հատկապես ուշագրավ է հետևյալը, որտեղից հասկացվում է, որ քննարկվող ողբերգությունը հանդիսացել է հայ երաժրշտութեան ձայնեղանակների համակարգի՝ զարգացած ավատատիրութեան շրջանում արդեն 12-ի բարձրացված գլխավոր բաղկացուցիչները մեկտեղելու հնարավորությունն ընձեռած ստեղծագործություններից մեկը. «Յիսուս որդի է. ժԲ ձայն, գուն և մուղում, էզկու և հաւայ ունի, զորն որ կասես՝ հրամանքն քոյ է»¹¹⁰: Այս բոլորը պարզ ցույց են տալիս, որ «Յիսուս որդին» ժամանակին եղանակավոր (ասերգի ձևով) պատմվել ու հատվածաբար նաև երգվել է (ինչպես ասենք՝ «Սասունցի Դավիթ» վեպը), ըստ սրում հիմնական բոլոր ձայնեղանակների ընդգրկմամբ:

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

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

106 Մատենադարան, ձեռ. № 7707 (Տաղարան), էջ 48ա (և այլուր):

107 Նույն տեղում, էջ 231ա:

108 Մատենադարան, ձեռ. № 2672 (Գանձարան), էջ 18ա:

109 Նույն տեղում, էջ 34բ:

110 Նույն տեղում, էջ 36բ: Հանդիպող օտար խոսքերը՝ «էզկու» (որ և էզկի), «հաւայ» (որ և հէվա) և «մուղամ» (կամ մէզամ) տաճկերեն են ու նշանակում են՝ «գեղգեղանք, նուագ, եղանակ» (տե՛ս Հ. Պոզանյան, նշվ. բառարանը):

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

112 Տե՛ս թեկուզ և Մասթեոս Ծարեցու և Ավետիս Ալիճեցի հրատարակութեանը. «Տեանն Ներսէսի հայոց կաթողիկոսի նուէր մաղթանաց ներշափական տաղիւ», Ամստերդամ, 1660:

Զիս հայկական միջնադարյան ծիսական-երաժշտական մի գիրք, որով զբաղված չլինի Շնորհալին: Դրանցից մի քանիսը, ինչպես օրինակ Շարակնոցը, նա վերանայել և լրացրել է հիմնովին: Այդ գրքերում ցրված Շնորհալու երգերը հասնում են հարյուրների: Բայց նրանցից բոլորը չէ, որ իրենց խորագրում կամ մի այլ ձևով պահպանել են հեղինակային պատկանելիությունը ցույց տվող որևէ նշում: Դրան վերաբերող միջնադարյան ու արդի բանասիրական նյութերն էլ թերի են և ստուգման կարոտ: Այս պայմաններում մի առանձին ու դժվարին հարց է և ապագայի գործ՝ Շնորհալու պաշտամունքային բոլոր ստեղծագործությունների ճշտված, լիակատար ցանկը կազմելը, ինչքան էլ որ դա այժմ չափազանց անհրաժեշտ լինի, թե՛ հայ բանասիրության, թե՛ գրականագիտության, և թե՛ երաժշտագիտության համար: Այստեղ կարող ենք որոշ շահով լուսաբանել մասնակի մի խրնդիր, որը կօգնի մեզ՝ վերահիշյալ հարցը իր ողջ ծավալով շոշափելու գործում: Շուրջ հարյուր տարի առաջ, էջմիածնում, Գևորգ Գ կաթողիկոսի նախաձեռնությամբ և Ն. Թաշճյանի աշխատասիրությամբ, հայկական խազային նոր գրություն նշաններով լույս տեսան Շարակնոցը¹¹³, Պատարագն¹¹⁴ ու Ժամագիրքը¹¹⁵: Սրանք, որոնք, ի տարբերություն կանխապես կազմված կամ ափելի ուշ հրատարակված նման ձայնագրյալ ժողովածուների, աչքի են ընկնում հայ եկեղեցու կողմից կանոնացված նյութի առավել հետևողական ընդգրկմամբ, ներկայացնելով հայ հոգևոր երգեցողության ուշ-միջնադարյան վիճակը, միևնույն ժամանակ անդրադարձնում են բուն երգարվեստի հին ու հնագույն շատ շերտեր:

Տեսնենք, թե որոնք են սույն հրատարակություններում Շնորհալու գրքչին պատկանող երգերը: Ստորև հենց նշված հաջորդականությամբ էլ քննենք այդ ժողովածուները՝ ընդմիջ Պատարագի ու Ժամագրքի մասին խոսելիս նկատի ունենալով Շնորհալու վաստակը նաև միջնադարյան Գանձարանի և Խազգրքի բյուրեղացման գործում: Միսական այս շորս մատյանների առաջին երկուսը, ըստ իրենց կազմման հիմքում ընկած նոր սկզբունքի, պիտի որ ընդգրկված լինեն վերջին երկուսի բովանդակությունը ևս (այն շահով, ինչ դա հնարավոր էր XIX հարյուրամյակում): Այս հաշվով, ծիսական կարևոր մատյաններից մեր տեսողաշտից դուրս կարող է մնալ լոկ Մաշտոցը (Տոնացույցին ու Շաշոցին վերև արգեն անդրադարձել ենք), բայց նրա մասին էլ այստեղ կարող ենք համառոտ շարադրել մեր ասելիքը, որ հետևյալն է: Մաշտոց գրքին վերաբերող կամ դրա հետ առնչվող Շնորհալու ստեղծագործությունները, որոնցից հայտնիներն են՝ խաղողի օրհնության և քահանայի ու եպիսկոպոսի ձեռնադրությանց կանոնները, առհասարակ միայն նույն ծիսարանի նյութերում չէ, որ պիտի փնտրել: Տակավին Ղ. Աբիշյանը իրավացիորեն նշում էր, որ Շնորհալու՝ Մեռոնի օրհնության գանձը փաստորեն վերաբերում է Մաշտոց գրքին¹¹⁶: Իսկ մեր վատարած նույնիսկ նախնական որոնումները ցույց տվին, որ 1607-ին գաղափարված լոկ մեկ Գանձարանում Շնոր-

113 «Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց», Վաղարշապատ, 1875:

114 «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ Պատարագի», Վաղարշապատ 1874 (երկրորդ հրատարակությունը՝ 1878-ին):

115 «Նրգք Ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցոյ», Վաղարշապատ, 1877:

116 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 449: Տե՛ս նաև՝ Մ. Քեշիշյան, Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Զմամաի վանքի Մատենադարանին, Վիեննա, 1964, էջ 237, որտեղ ցույց է տրված, թե XVIII դարի մաշտոցներից մեկում զետեղված Մեռոնի օրհնության կանոնի «ի ձայն» բարոզը ևս Շնորհալուն է. քարոզիս սկզբնատեսերը կապում են «Ներսէսի երգ»:

հալու անունով պահպանվել են, մի՛ թաղման և երկու՝ քահանայաթաղի տա-
ղեր¹¹⁷։

Դիմենք Շարակնոցին։ Սրանում այժմ պահպանված են Շնորհալու-
գրչին պատկանող շուրջ երկու հարյուր երգեր, չհաշվելով կանոնների հար-
ցերին կից գործատները (չնայած վերջիններս նույնպես երեքական տնից
բաղկացած ամբողջական ու երբեմն զգալիորեն ծավալուն գործեր են), այլ
տարբերելով օրհնությունների և այլ միավորների առանձին պատկերները,
ինչպես ընդունված է բանասիրության մեջ։ Հիշյալ երգերի հեղինակային
պատկանելության հարցի պարզաբանմանը այս կամ այն չափով օգնող աղ-
բյուրները (սկսած միջնադարյան տեղեկություններից ու վերջացրած նոր շրջ-
անի բանասիրության տվյալներով) այնքան շատ են ու բազմազան, որ մեզ
չափազանց երկար կզբաղեցնեն և ավելորդ կրկնությունների դուռ կբանաբ-
դրանք այստեղ ամբողջությամբ ներկայացնելու և մեկ առ մեկ քննելու աշ-
խատանքը։ Ստորև մենք կտանք մեր կատարած մանրազնին քննության ար-
դյունքը միայն, նախապես մի քանի անհրաժեշտ դիտողություններ անելով՝
վերահիշյալ աղբյուրներից գլխավորագույնների վերաբերյալ, որոնք են. միջ-
նադարյան մատենագիրներից՝ Լամբրոնացին, Շնորհալու վարքագիրը և
Կիրակոս Գանձակեցին, շարականների հեղինակների ցուցակագիրներից՝ վե-
րըն արդեն հիշատակված Սարգիս Երեցը, Գրիգոր Տաթևացին, Ստեփանոս
Ձիզ Ձուղայեցին, Հակոբ Սսեցին և «Անանուն» ցուցակագիրը, մի խումբ
այլ գրիչներ՝ որոնցից ձեռագիր շարակնոցներում, քաբողգրքերում, աստ-
վածաշնչերում և այլն մնացել են շահեկան լուսանցագրություններ և դիտո-
ղություններ, իսկ բանասերներից՝ Գ. Ավետիքյանը, Ղ. Ալիշանը և Ս. Ամա-
տունին։

Ներսես Լամբրոնացին Շնորհալու շարականների մասին խոսելիս հիմնա-
կանում ցույց է տալիս լոկ դրանց բովանդակությունը, օգտագործելով՝
«Մարտիրոսացրն մեծարիչ», «Ծրգնաւորաց փառաւորիչ», «Հայրապետաց
վարուց պաամիրչ»¹¹⁸ ու նման ընդհանուր արտահայտություններ։ Եվ սակայն,
այս վկայությունները նույնպես շահեկան են, ու, տեղին համեմատ, օգտա-
գործելի։ Այսպես օրինակ, ցուցակագիրներից թեև միայն Սարգիս Երեցն է,
որ նշում է, թե Շնորհալին է հեղինակը «Հայրապետաց» կանոնի, մենք վըս-
տահում ենք Սարգսի այդ նշմանը, նաև այն հարաբերակցելով Լամբրոնացու՝
վերը մեր կողմից ընդգծված խոսքերի հետ։ Շնորհալու վարքագիրը ևս լոկ-
ընդհանուր արտահայտություններ ունի մեծ Երգեցողի շարականների մասին,
բայց այստեղ որոշակի վկայություն կա Հրեշտակապետաց կանոնի վերա-
բերյալ, (որ հաստատում է Շնորհալու՝ ոտանավորով ասած և վերը բերված
խոսքերը)։ «Գրեաց և զսրբոց հրեշտակապետացն և զերկնաւոր զօրաց Դճառս-
նէրբողական... արար և երգս խորհրդականս և պատշաճաւորս աւուր տօնի-
նոցին, և աստուածիմաստ շնորհօքն պայծառացոյց զօր յիշատակի նո-
ցին»¹¹⁹։

Կիրակոս Գանձակեցուց սկսած մենք բախվում ենք Շնորհալու շարա-
կանների այս կամ այն չափով ճշգրիտ ու ամբողջական ցանկերի, ու այդ կա-
պակցությունները էլ՝ ուղղելի սխալների, մեկնաբանման կարոտ կետերի, յուրա-

117 Մատենադարան, ձեռ. № 2672, էջ 146ա-բ, 395բ—396ա և 398ա-բ։

118 Ներսես Լամբրոնացի, Գովեստ ներբողական, նշվ. հրատ., էջ 496 և այլուր։

119 «Սոփերք», ԺԴ, էջ 40։

հատուկ անվանակոչությունների և խոստում վերապահումների: Այսպես, օրինակ, Գանձակեցու հիշատակած շարականներից «յարութեան օրհնութիւնն՝ երրորդ կողմն»¹²⁰ (որ հանդիպում է նաև քննարկվող բոլոր ցուցակներում), ամենայն հավանականութեամբ, թյուրիմացութեան արդյունք է, ինչպես ճիշտ եզրակացրեց Ղ. Ալիշանը, բացատրելով, որ ավագ օրհնութիւնների ութ երգաշարքերն էլ ոճով միանման են, ավելի հին քան XII դարը, և մեկ հեղինակի գործ¹²¹: Ավելի կարևոր է նշել հետևյալ հանգամանքը. Գանձակեցին (որն, ի դեպ, Հովհան մարգարեի կանոնը անվանում է «նինուէացոցն», ելնելով կանոնիս բովանդակությունից), առհասարակ Շնորհալու շարականների թվարկումն ավարտում է՝ «և այլ բազում շարականս» խոսքերով, և դա լոկ հայտարարություն չէ:

Սարգիս Երեցն էլ, որի ցուցակում Շնորհալու ստեղծագործությունների ցանկը շատ ավելի ընդարձակ է, վերջում խոստովանում է. «և այլ բազում, զոր ոչ գտի»: Սակայն Սարգիսը, ավելի ընդարձակ տալով մեզ հետաքրքրող երգերի ցանկը, նաև մի քանի սխալներ է թույլ տալիս, Շնորհալուն հատկացնելով՝ ասենք՝ «զԱւետեաց Աստուածածնին նորն», որ Շնորհալու երեց-եղբոր, Գրիգոր Գ Պահլավունի կաթողիկոսի երգածն է, և կամ «զՅովաննու Արեգականն արդարութեան», որ պատկանում է Գրիգոր Սկևաացու գրչին¹²²:

Գր. Տաթևացին Հոգեգալստյան յոթ կանոններից միայն շորան է հատկացնում Շնորհալուն¹²³ ինչպես նույնը տեսնում ենք «Անանուն» ցուցակում էլ¹²⁴: Իսկ Ստեփանոս Ջիզ Ջուղայեցին (որ Հրեշտակապետաց կանոնը նախընտրում է կոչել՝ «Պատկեր իննեակ դասուց վերին»), ճիշտ ընդգծելով Հոգեգալստյան կանոններից վեցի՝ Շնորհալու գրչին պատկանելու հանգամանքը, Հակոբ Մծբնացու կանոնը ընծայում է Հովհ. Երզնկացուն (Պլուզին)¹²⁵: Մինչդեռ վերջինիս՝ Հակոբ Մծբնացուն նվիրված շարականները, ըստ բոլոր տրվյալների, պարականոն են մնացել¹²⁶: Վերջապես Հակոբ Սսեցին Շնորհալուն վերագրում է մանկունքներ, որոնք ավելի հին են, ինչպես Ատոմյանց ու Ռսկյանց շարականները¹²⁷:

Միջնադարյան այլ գրիչների ցուցմունքներում ընդհանրապես ավելի շատ են պատահում մերժելի կետեր: Օրինակ՝ Գ. Ավետիքյանի հիշատակած ձեռա-

120 Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 119:

121 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 445—446: Տե՛ս նաև Գ. Ավետիքյան, Բացատրութիւն Շարականաց, էջ 672 (որ հեղինակը պարզաբանում է. «Յօրինող աւագ օրհնութեանցս առ լինել Ստեփաննոս Մրնեցի... բաց ի վառ ձայնէն՝ զոր ասնն արարեալ ներսեսի Շնորհալոյն. ըստ որում յիշէ դայս յտինս Կիրակոս պատմիչ: Բայց ըստ այս թերևս տարակոյս արկանիցէ՛ այն, զի ի Մագիստրոսի թուղթս բերի բան երկրորդ տան իններորդ շարականին, «Որ յաթոս քերովբէականս բաղմեցաւ ընդ Հօր». թէպէտ նա ոչ իբրև բան շարականի բերէ զայս»): Տե՛ս նաև մեր հոգիածը՝ Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտներ և Հարութեան ավագ օրհնութիւնները, «էջ-միածին», 1973, № 2:

122 Հմմտ. Մատենադարան, ձեռ. № 2092, էջ 224ա—224բ:

123 Գր. Տաթևացի, Գիրք հարցմանց, նշվ. հրատ., էջ 637—638:

124 «Շարակնոց», Կ. Պոլիս, 1815, էջ 2—3 («Անանուն» կոչվող այս ցուցակի հավանական հեղինակի մասին տե՛ս մեր հոգիածը՝ Մեսրոպ Մաշտոցու ու հայոց հոգևոր երգարվեստը, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1964, № 7, էջ 173):

125 Ի տրբ. Ստեփանոսէ զիտնական քահանայէ ասացեալ սակաւ ոտանաւորս յաղագս շարականաց թէ՛ յումմէ են երգեալ, Մատենադարան, ձեռ. № 1424, էջ 248ա-բ:

126 Ս. Ամատունի, Հին և նոր..., էջ 139—140:

127 Ռոտանալոր վասն ցուցանելոյ զերգող շարականացս, յոգեալ ըստ նախագիծ տանց, Մատենադարան, ձեռ. № 3107, էջ 139ա-բ:

գրերի այն տեղեկությունները, որոնց համաձայն՝ Ծնորհալուսը պիտի համարել նաև Ստեփանոս Նախավկայի կանոնը, Պահոց ահ., բձ., և գձ. երգաշարքերն ու Ղազարի հարություն կանոնը: Բայց այդ գրիչները (հայտնի կամ անանուն) մեզ տրամադրում են շահեկան տվյալներ ևս, ինչպես նշել ենք: Բավական է, ասել, որ մեզ հասել են գրչագիր շարահինոցներ, որոնցում Ծնորհալուս հեղինակությունները տեղադրված են իրար հետևից խոշոր խմբերով, ի խախտումն անգամ կանոնների սովորական հերթակարգի: Այդպիսին է ոչ միայն Սարգիս Երեցի գաղափարած շարահինոցը, որտեղ գրիչը, շքավարարվելով՝ իր իսկ կազմած ցուցակում արձանագրված համապատասխան ընդհանուր նշումով, Պահոց շարահանների միջից հանում է կիրակի օրերի կանոնները և բուն Բարեկենդանի կանոնի հետ միասին դրանք խմբավորում՝ «Տեսան ներսէսի՛ հայոց կաթողիկոսի ասացեալ» վերնագրի տակ¹²⁸, Նման խմբավորումներ ունեն՝ մեզ մոտ պահվող շարահինոցներից՝ Առաքել գրչի գաղափարածը¹²⁹, Հիզանում օրինակվածը¹³⁰, Վիեննայի Մխիթարյանների ձեռագրերից՝ № 202-ը¹³¹ և այլն:

128 Մատենադարան, ձեռ. № 2092, էջ 58ա-ից:

129 Մատենադարան, ձեռ. № 1606, էջ 61ա-ից:

130 Մատենադարան, ձեռ. № 8588, էջ 139-ից:

131 Տաշլան, Ցուցակ... էջ 524: Հայտնի է, որ Վիեննայի Մխիթարյանց այս արժեքավոր գրչագիր շարահինոցը (գրիչ՝ Խաչատուր կրոնավոր, 1312 թ., նորոգող՝ Ավետիս քհ., 1617 թ., տեղ՝ անհայտ), ուր, Շ. Տաշլանի խոսքերով ասած՝ «կիսախորանալ բաժանմունք և դասատրութիւն նիւթոց քիչ մը տարբեր» են՝ «շատ ուրիշ շարահինոցներէն» (էջ 523), ժամանակին լայն ընդհանրացումներ անելու առիթ տվեց, մասնավորապես, Ն. Տեր-Միքայելյանին (Das Armenische Hymnarium, էջ 32—33): Ճիշտ է, հեղինակը զուցի շափազանց տարվից ձեռագրիս ընձևած և ընդհանրապես իրեն մատչելի տվյալներով չբրոնցից բոլորը չէ, որ նաև ճիշտ էր մեկնաբանում՝ (տե՛ս նրա աշխատության մասին լույս տեսած լուրջ դրախտությունը «Հանդէս ամսօրյա»-ում՝ 1905, № 8—9. Խոստիկյանի թեև խիստ, բայց շահեկան դրախտությունը «Արարատ»-ում՝ 1908, № 10. և պրոֆ. Ֆինկի շատ կողմերով բովանդակալից մատենախոսությունը „Göttingener gelehrte Anzeigen“-ի էջերում՝ 1906, № 3, որին առանձին գրեւելիով պատասխանեց Տեր-Միքայելյանը. Prof. Dr. F. N. Finck und Seine kritik über „Das Armenische Hymnarium“, Edschmiatsin, 1908): Նվ սակայն, գոնե «նախաներեսայան» շարահինոցի բովանդակության վերաբերյալ նրա զարգացրած մտքերը, ամենաընդհանուր գծերով, հավանելի են: Բանն այն է, որ քննարկվող գրչագիրը, իր երեք մասերով, իրոք որոշ հիմքեր տալիս է պատկերելու Երարահինոց խմբագրման աշխատանքների ընթացքի մի-երկու փուլը: Բայց ժամանակի շատ մոտավոր որոշմամբ, և, տարաբախտաբար, միջավայրի սկզբունքային խնդրի դեղջմամբ: Մեզ համար կարևոր է դիտել, որ դրչագրիս նույնիսկ առաջին մասում առկա են Ծնորհալու ստեղծագործություններից առանձին նմուշներ (դա ընդունում է Տեր-Միքայելյանն էլ): Ուստի «նախաներեսայան» անվանակոչությունը այսպես թե այնպես դառնում է պայմանական (ի դեպ, եթե Հ. Ս. Ճեմճեմյանը հաշվի առած լիներ այս ու նման ուրիշ փաստեր ևս, այլքան շատ վերապահումներով չէ, որ պիտի եղեր Ծնորհալու ստեղծագործությունների առկայությունը իր «պարզ» կամ «նախաշնորհալյան» անվանած ձեռագիր շարահինոցներում. հմմտ. նրա՝ «Ձեռագիր շարահինոցները և անոնց կանոնները», առանձնատիպ «Քաղմավեպ»-ից, Վենետիկ, 1970, էջ 10—11): Մատչելի բոլոր տվյալները խոսում են այն մասին, որ հայկական ձեռագիր մատյանների հավաքածուներում շկա մեզ հասած որևէ հնագույն շարահինոց, որ չբովանդակի Ծնորհալու երգերից գոնե մի քանիսը: Բուն նախաշնորհալիական շարահինոցի մարմինը (որի ներքին շերտերի աստիճանական զուցցման լուսաբանությունը ևս ուրույն հարց է) բավարար չափով երևակվում է, երբ զատորոշում ենք Ծնորհալու և նրա ժամանակակիցների ու հետնորդների ստեղծագործությունները: Այդ մարմնի վրա ավելացնելով Ծնորհալու և նրա ժամանակակիցների երգերը, ստանում ենք շնորհալիական (կամ Ծնորհալու պատմաշրջանի) Երարահինոցը, որպես՝ նախ և առաջ՝ կենդանի կիրարկության ու պատմական ընթացքի մեջ (այլ ոչ թե թղթի վրա, միանգամից) ձևավորված երևույթ: Ու երկուսի վրա և բարդելով XIII—XIV դարերի հեղինակների գործերը, ունենում ենք, վերջապես, հետշնորհալիական Երարահինոցը:

Գալով մեր հմուտ բանասերներին, պիտի ասել, որ վերոհիշյալ սկզբնաղբյուրների հաղորդած տեղեկությունների ստուգմանը կապված նրանց աշխատանքների արդյունքները իրենց մեծագույն մասով հիմնավոր, ընդունելի և համոզեցուցիչ են, բացի հատուկնեա հետևյալ ու նման կետերից: Այժմ արդեն գիտենք, որ 72 աշակերտների կանոնը հորինել է Շնորհալին: Գանձակեցին, Շնորհալու շարականները թվարկելիս, սույն կանոնի մասին ի միջի այլոց գրել է՝ «և մի առաքելոցն» (նույնիսկ ոչ՝ «աշակերտացն»), որ ավելի ճշգրիտ կլիներ): Գ. Ավետիքյանը Շնորհալու ոճի իմացության հիման վրա ճանաչեց կանոնիս հեղինակին. սակայն երեի Գանձակեցուն էլ լիովին ճիշտ դուրս բերելու մտադրությամբ հղրակացրեց թե՛ «զասացեալն նորա մարթ է իմանալ ևս ի վերայ շարականին Երանելի սուրբ առաքեալ»¹³², բայց առանց ապացույցի: Ղ. Ալիշանը Գանձակեցու ասածի տակ հասկացավ քննարկվող կանոնի լոկ օրհնությունը՝ «Իմաստութիւն երկնային»¹³³, որ, անշուշտ, զգուշության արդյունք է, և սակայն, վերջին հաշվով, թերի է: Իսկ Ամատունին, օգտագործելով մի քանի հավելյալ աղբյուրներ ևս, ցույց տվեց, որ մեզ զբաղեցնող կանոնում Շնորհալուն պատկանում են օրհնությունն ու հարցը՝ «իւր սարօք»¹³⁴, այսինքն ողջ կանոնը, բացի մանկույնից:

Ս. Ամատունին՝ հեցած իր նախորդների և օժանդակ նոր նյութերի վրա՝ առհասարակ առավել ճշգրիտն է մեզ հետաքրքրող հարցերում: Բայց նրա մոտ ևս առիթ ունեցանք հանդիպելու առանձին հակասությունների ու վրիպումների: Հայտնի է, որ մեր միջնադարյան աղբյուրները որպես հատուկ մանկույնների հեղինակներ ցույց են տալիս գլխավորապես երկու հոգու՝ Պետրոս Գետադարձին և Ներսես Շնորհալուն, բայց ընդհանուր խոսքերով: Շնորհալու կապակցությամբ Սարգիս Երեցը գրում է. «և մանկաիք բազում շարակներ»: Ամատունուն հաջողվում է բաժանել իրարից հին և նոր մանկույնները, բայց նա բոլոր հները հատկացնում է Գետադարձին, ու բոլոր նորերը՝ Շնորհալուն, որ երկու դեպքում էլ շափազանցություն է: Եվ զարմանալի չէ, որ այստեղ նա երբեմն ինքն իրեն հակասում է: Այսպես, Նիկողայոս հայրապետի մանկույնքը Ամատունին մեկ տալիս է Շնորհալուն¹³⁵, ու մեկ էլ՝ Հովհաննես Երզնկացի Պլուզին¹³⁶: Ծիշտը վերջինն է: Պլուզինն է նաև մեծն Ներսեսի մանկույնքը, որ արդեն գրված է որպես կանոնի մաս, այլ ոչ թե հատուկ (կամ առանձին) և այլն:

Ավարտելով աղբյուրների նկատմամբ մեր քննական մոտեցումը ցույց տվող մի քանի բնորոշ դիտողությունների կարճառոտ շարադրությունը, անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ «Ձայնագրյալ Շարակնոցում» Շնորհալու իրգերի կապակցությամբ մեր համոզմունքները գոյացնելիս բնականաբար հատուկ զբաղվեցինք այդ երգերի երաժշտական բաղկացուցչի ուսումնասիրությամբ ևս: Ըստ որում դա մեզ հնարավորություն տվեց տեղից փոքր-ինչ շարժելու մինչև այժմ անորոշ մնացած մի քանի կետեր: Այսպես, Կիրակոս Գանձակեցուց սկսած գրվել է, թե Հարություն ճաշու վեց շարականներից երկուսը հորինել է Շնորհալին: Բայց թե ո՞ր երկուսը՝ մնացել է անորոշ: Արդ՝

132 «Բացատրութիւն շարականաց», էջ 145:

133 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 445:

134 Ս. Ամատունի, Հին և նոր..., էջ 30:

135 Նույն տեղում, էջ 65:

136 Նույն տեղում, էջ 52:

դիտողութիւնները ցույց են տալիս, որ խնդրո առարկա վեց երգերից Շնորհա-
լունը պետք է լինեն՝ առաջինը («Յարեաւ Քրիստոս») և երրորդը («Կամա-
լանձն առեր»)։ Դրանք մեղեդիապես ավելի հարուստ են, ավելի երգաչին,
կառուցվածքով միանման, և, մյուսների համեմատութեամբ, կրում են նոր,
ավելի զարգացած ճաշակի կնիք։ Մնացած չորսը որոշակիորեն հին են և ի-
րենց եղանակի վազմութեամբ՝ նախնական։ Կա մի այլ հանգամանք ևս։ Մեր
վեց ճաշակները կրում են ձայնեղանակային աձ. նշումը. և այն դեպքում, երբ
չորս հին երգերի եղանակները իրոք ընթանում են աձ.-ում (գրանցից վեցե-
րորդը աձ. դարձվածք է), առաջինի ու երրորդի համար,—որոնց մեղեդիների
գունավորութեան մեջ շատ յուրահատուկ դեր է խաղում բձ. ձայնեղանակը,—
հիշյալ նշումն ունի լոկ օրվա ձայնի նշանակութիւն։ Իսկ օրվա ձայնի և բուն
ձայնի (ձայնեղանակի) այս հակասութիւնը հատկանշական կամ սովորական
չէ հին դարերի համար։

Վերջապես, երաժշտական նյութի ուսումնասիրութիւնն է, որ մեզ հնա-
բավորութիւն տվեց ավելի հաստատ կարծիք կազմելու նաև Հակոբ Մծբնա-
ցու կանոնի, մի քանի մանկունքների և այլ երգերի հեղինակային պատկանե-
լութեան հարցի շուրջ։

Այսպես ուրեմն՝ «Ձայնագրյալ Շարակնոցում» Շնորհալու գրչին պատ-
կանող երգերի ցանկը հետևյալն է, որ տալիս ենք ըստ կանոնների հերթա-
կարգի, կրճատ նշելով երգի տեսակը (օրհն. = օրհնութիւն, հրց. = հարց, մծ. =
մեծացուցեց, ող. = ողորմեա, տր. = տէր յերկնից, մնկ. = մանկունք, ճշ. = ճաշու,
հմբ. = համբարձի), և առանձին ղեպքերում (երբ ասենք, որեէ օրհնութեան ոչ
բոլոր պատկերներն են նրանք) բերելով տվյալ երգի սկզբնաբառերը։ Դրանով
պարզ կլինի, թե կանոններից, ինչպես և օրհնութիւններից որոնք են, որ նա
հորինել է ամբողջապես, և որոնք՝ մասամբ։

Կանոն Անտոնի Անապատականի՝ օրհն. «Որ ի հանդէս քո ճգնութեան»։

Կանոն սրբոյն Թէոդոսի թագաւորին՝ օրհն.։

Շարական Տրդատայ թագաւորին՝ մեկ.¹³⁷։

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

Կանոն որդւոցն որոտման՝ օրհն.։

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

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

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

Սրբոյն Թէոդորոսի՝ մնկ.։

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

Սրբոյն Կիրղի Երուսաղէմայ հայրապետին՝ մնկ.¹³⁸։

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

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

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

138 Ըստ Մարգիս Երեցի՝ այս մանկունքը Երուսաղեմի Հովհաննես հայրապետին է նվիրված եղել. իսկ բուն Կիրղի հայրապետին նվիրվածը՝ դարձյալ Շնորհալու վաստակը՝ պարականոն է մնացել, որ բերում է Ս. Ամասունին։

Կանոն քառասնից մանկանց՝ օրհ. «Այսօր զանյաղթելի», ճշ.¹³⁹,
 Կանոն հինգերորդ Կիրակելի աղուհացից՝ օրհ., հրց., մծ., ող., տր.:
 Կանոն սրբոյն Գրիգորի Բ Առասարգին՝ հրց., ող., տր., մնկ.:
 Կանոն վեցերորդ Կիրակելի աղուհացից՝ օրհ., հրց., մծ., ող., տր.:
 Կանոն Ծաղկազարդի կիրակելի Գալստեան տեառն յԵրուսաղէմ՝ հրց.:
 Կանոն մեծի Երկուշաբաթին՝ օրհ.:
 Կանոն մեծի Երեքշաբաթին՝ օրհ.¹⁴⁰,
 Կանոն մեծի Չորեքշաբաթին՝ օրհ.:
 Կանոն մեծի Ուրբաթին՝ օրհ. «Այսօր ի կատարումն»:
 Կանոն մեծի Շաբաթու թաղման տեառն՝ օրհ. «Կենդանին յաւիտենից», «Կու-
 սածին մարմնով»:
 Ճաշոյ գովեայք Յինանցն՝ «Յարեաւ Քրիստոս», «Կամաւ յանձն առեր»:
 Կանոն Պենտէկոստէին երկրորդ աւուրն՝ օրհ., հրց., ող., տր.:
 Կանոն երրորդ աւուրն՝ օրհ., հրց., ող., տր.:
 Կանոն չորրորդ աւուրն՝ օրհ., հրց., ող., տր.:
 Կանոն հինգերորդի աւուրն՝ օրհ., հրց., ող., տր.:
 Կանոն վեցերորդ աւուրն՝ օրհ., հրց., ող., տր.:
 Կանոն եօթներորդ աւուրն՝ օրհ., հրց., ող., տր., հմբ.:
 Կանոն ծննդեան Յովհաննու Մկրտչի՝ հրց., ող., տր., մնկ., ճշ.:
 Շարական սրբոյն Իսահակայ հայոց հայրապետի՝ մնկ.:
 Կանոն Բ աւուր Վարդավառի՝ օրհ., հրց., ող., տր., մնկ.:
 Կանոն Գ աւուր Վարդավառի՝ օրհ., հրց., ող., տր., մնկ.:
 Կանոն Բ աւուր Աստուածածնի՝ օրհ., հրց., մծ., ող., տր.:
 Կանոն Գ աւուր Աստուածածնի՝ օրհ., հրց., մծ., ող., տր.:
 Կանոն վերացման սրբոյ Խաչին է աւուրն՝ հրց.¹⁴¹:
 Կանոն Վարագայ Խաչին՝ հրց., մծ.:
 Կանոն սրբոց մարգարէից՝ օրհ., հրց., ող., տր., մնկ.:
 Կանոն սրբոյն Յակոբայ Մծբնայ հայրապետի՝ օրհ., հրց., ող., տր., մնկ. ճշ.:
 Կանոն մանկանցն Բեթղեհէմի՝ հրց., ող., տր., մնկ.:
 Կանոն հրեշտակապետացն Գաբրիէլի և Միքայէլի՝ օրհ., հրց., ող., տր.,
 մնկ., ճշ.:
 Կանոն սրբոց Հայրապետացն՝ օրհ., հրց., ող., տր., ճշ.:
 Շարական Իգնատիոսի հայրապետին՝ մնկ.:
 Շարական Յովհաննու Ոսկեբերանի՝ մնկ.:
 Շարական Բարսղի հայրապետին՝ մնկ.:
 Շարական Գրիգորի Աստուածաբանին՝ մնկ.:

139 Այս ճաշուն («Այսար մեծապէս պանծացեալ»), ըստ Սարգիս Երեցի, անցյալում կազմել է նախորդ օրհնութիւն շարունակութունը, իբրև առանձին պատկեր, ինչպես լուսաբանեց Ս. Ամատունին:

140 Ընտրհատու շարականները թվարկելիս Հ. Սսեցին հիշատակում է նաև «Ընտրհատ մեզ տէր՝ ըղհամբարձին»: Դրա տակ հասկացվում է ավագ երեքշաբթի օրվա կանոնի համարձին («Ընտրհատ մեզ տէր արթնութիւն»), որը, սակայն, Սահակ Պարթևի հորինած երգերից է:

141 Այս հարցը («Այսօր զհնար գառն աստուծոյ»), ինչպես և տվյալ ողջ կանոնը, ձեռագիր թե սպաղիք այլ շարականոցների համաձայն՝ խաչի վեցերորդ օրվա կանոնն է, որպիսի դեպքում՝ համապատասխան «նավակատրիքի» կանոնն էլ համարվում է անկախ, այլ ոչ թե, ասենք՝ «Ա աւուրն»:

Շարական սրբոյն եփրեմի՝ մնկ.:

Շարական սրբոց Եւստոատիոսեանց՝ մնկ.:

Շարական երկուց բիրոցն՝ մնկ.:

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

Շարական սրբոց Վարդանանց՝ օրհ.:

Կանոն սրբոց Ղևոնդեանց՝ օրհ., հրց., ող., տր., հմբ.:

Շարական սրբոյն Սարգսի զօրավարին՝ օրհ.¹⁴²:

Շարական սրբոյն Գէորգեայ զօրավարին՝ օրհ.,¹⁴³ մնկ.:

Այս ցանկը մենք դեռևս վերջնական չենք համարում: Բայց համոզված ենք, որ այն հետագայում քիչ փոփոխությունների ափսի ենթարկվի՝ ճշգրտման ու ավելացման իմաստով: Ահա թե ինչու, այժմվանից էլ կարող ենք հաստատել, որ Կ. Կոստանյանցը, օրինակ, ակնհայտորեն չափազանցություն մեջ է ընկնում, Շնորհալուծ հատկացնելով 1812 երգեր պարունակող ներկա Շարակնոցի կեսը¹⁴⁴: Ճշմարտության քիչ ավելի մոտ է կանգնած Հ. Մկրտչյանը, երբ գրում է, թե «այսօրվան Շարակնոցին գրեթե հինգերորդ մասը Շնորհալիի գրածներն են»¹⁴⁵, այն էլ հաշվի առնելով՝ հօգուտ Մկրտչյանի՝ որ տպագիր թե ձեռագիր շատ շարակնոցներում հաճախ տեղադրված են լինում Շնորհալու նաև այն երգերը, որոնք ներկայումս ներփակված են ձայնագրյալ ժամագրքում կամ Պատարագում, և որ Ամատունին էլ Շնորհալու ընծայում է շուրջ հինգ տասնյակ պարականոն շարականներ ևս. թեպետև պարականոնների ընդգրկմամբ զգալի մեծանում է նաև առհասարակ հայ Շարակնոցի ծավալը: Բոլոր դեպքերում ճիշտն այն է սակայն, որ Շնորհալու շարականները, անկախ դրանց թվաքանակից (թեպետև դա էլ ինքնին մեծ է), հայ Շարակնոցում առաջնակարգ տեղ են գրավում իրենց թեմատիկ բազմազանությամբ ու երաժշտա-բանաստեղծական բարձր արժանիքներով: Ճիշտ այս առումով իրավացի է անկասկած Ն. Տեր-Միքայելյանը, երբ հայ Շարակնոցի զարգացման մեջ Շնորհալու խաղացած դերը բնորոշում է որպես «դարագլուխ կազմող»¹⁴⁶:

Պատարագը վաղուց ի վեր ինչպես այլուր, այնպես էլ մեզ մոտ բաղկացած է եղել անշարժ, այն է՝ կրկնվող, և շարժական՝ եկեղեցական այլազան տոներին կապված մասերից: Անշուշտ, դարերի ընթացքում հեղաշրջվելով բարեփոխվել է Պատարագի անշարժ մարմինը ևս: Բայց վերջինիս գրական բնագիրն ու նրա երաժշտական ձևավորումը միշտ չէ, որ զարգացել են համաժամանակյա ընթացքով: Նաև իմանալի է, որ հիշյալ մարմնի գրական բնագիրը սկզբից ևեթ հիմնված է տիեզերական եկեղեցու հայրերի հեղինակու-

142 Ս. Ամատունին այս օրհնության («Ամենասուրբ երրորդութեան») կից մանկունքը ևս («Զինաւորն Քրիստոսի») համարում է հայտնի, բայց այն չկա մեր «Ձայնագրյալ Շարակնոցում», ինչպես և մի քանի այլ հրատարակություններում:

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

144 Шарақан, Богослужебные каноны, 2-й. հրատ., էջ XIII:

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

146 Das Armenische Hymnarium, s. 103:

թյունների վրա¹⁴⁷։ Մինչդեռ նույն բնագրի երաժշտական ձևավորումը սերտ կապված է երգեցողության հայկական ազգային ավանդույթներին, ոճին և ճաշակին։ Այդ պատճառով, ի տարբերություն ծիսական այլ ժողովածուներում ներփակված ստեղծագործությունների, մեր Պատարագի երգերի մեկ կարևոր մասի հեղինակային պատկանելության հարցը կարող է քննվել այդ երգերի սուկ երաժշտական բաղկացուցչի առումով։

Անցած հարյուրամյակում ձայնագրված մեր Պատարագը, մասնավորապես կիրակի և տոնական օրերի համար նախատեսվածը, իր երաժշտական ձևավորմամբ դալիս է, հիմնականում, դարգացած ավատատիրության շրջանից (բայց, հասկանալի է, ոչ իր նախկին ողջ պերճանքով)։ Իսկ այդ շրջանում էլ՝ հայոց Պատարագի երաժշտական բաղադրիչը նոր ժամանակների ճաշակին համապատասխանեցնելու իմաստով վճռական հեղաշրջումը կատարվել է հատկապես XII դարում, որն և, ըստ հնագույն աղբյուրների, կապվում է, զլխավորապես, Շնորհալու անվանը։ Տարաբախտաբար, սակայն, աղբյուրները դա վկայում են առավել ընդհանուր խոսքերով։ Շնորհալու կենսագիրը գրում է. «Եւ հոգևոր երգովք և քաղցրանուագ եղանակօք վայելչացուցանէր զսուրբ պատարագին խորհրդական երգան, որպէսզի թանձրագոյն միտք տեսողացն զսուրբ խորհուրդն, նայելով յայնպիսի պայծառագոյն սպասաւորութիւն և սարսափելի խորհրդածութիւն, կակղացեալ անօսրացսին զգալի տեսութեամբն, և յիմանալին դիտաւորութիւն հասեալ օգտեսցին...։ Երգէր և երգս տաղից քաղցրանուագ եղանակօք՝ յիմաստս բանի դաշնակեալ՝ ի տօնս տէրունիս, և յիշատակս առաքելոց և մարգարէից և մարտիրոսաց»¹⁴⁸։

Իմիջիակոց, այս խոսքերը ասված են Շնորհալու երաժշտա-բարենորոգչական գործունեությանը վերաբերող և մեզ արդեն ծանոթ աչնպիսի կապակցության մեջ, որ կասկած չի մնում, թե դրանք Պատարագի վերաբերությամբ ևս նկատի ունեն ստեղծագործական հիմնավոր, վերափոխիչ աշխատանք։ Եվ սակայն, բերված խոսքերից քաղվող մասնավոր տեղեկությունները, վերջին հաշվով, լուրջ ընդհանուր ձևով մատնացույց են անում՝ Շնորհալու տաղերը (որոնք ճիշտ մեր շարժական կոչած համարներից են, հատուկ օրերում կատարվելու սահմանված). հոգևոր այն երգերը, որոնք իրենց թե՛ խոսքերով և թե՛ երաժշտությամբ մտել են Պատարագի բուն մարմնի մեջ. ինչպես և նրա «քաղցրանուագ եղանակները», որոնցով նա նորովի վերահնչեցրել է Պատարագի վաղուց ընդունված բնագրից էական մասեր։

Քիչ ավելի մասնավորեցված են կիրակոս Գանձակեցու հետևյալ խոսքերը. «Արար նա զքարոզ սրբոյ պատարագին քաղցր եղանակաւ, և տունս շարականաց նմին խորհրդաբար, և երկու գանձս ըստ գրոյ անուան փւրոյ՝ մի Վարդավառին և մի Փոխման աստուածածնին»¹⁴⁹։ Գանձերը, որոնցից այստեղ միայն երկուսն է հիշատակում պատմիչը, կրկին դուրս են Պատարագի հիմնական կմախքից։ Այնպես որ, առայժմ մեկ կողմ թողնենք դրանք։ Մեջ-

147 Տե՛ս Հ. Գաբրելյան, Սրբազան պատարագամտոյցը հայոց (Թարգմանությամբ պատարագաց հունաց, ասորվոց և լատինացվոց), Վիեննա, 1897 (այսուհետե՛ւ՝ Սրբ. պատարագամտոյցը)։

148 «Սոփերք», ԺԴ, էջ 37—38։

149 Կիրակոս Գանձակեցի, էջ 119։

բերման մնացած մասին ժամանակին հետևյալ բացատրությունը տվեց նրբամիտ Ալիշանը: «Պատարագի տունը շարականաց թուփն՝ Յայս յարկ նուիրանաց. Որ Գերագոյն Ննդա յոյժ դուստր լուսոյ, իսկ քարոզքն՝ սարկաւագաց երգածներն»¹⁵⁰: Հիշյալ շարականներից Շնորհալուներ՝ ըստ բոլոր տվյալների՝ առաջինն է: Սրան համամիտ է բանասերներից Ամատունին էլ¹⁵¹, ու սրա օգտին է խոսում նաև շարականի եղանակը: Առավել ճիշտ է Ալիշանը Պատարագի եղանակավոր քարոզների կապակցութեամբ, որոնք նա իրավացիորեն հիշատակում է հոգնակիով: Իրոք, «զքարոզ» ասելով Գանձակեցին էլ կարող էր հասկացած լինել Պատարագի բոլոր եղանակավոր քարոզները միասին առած: Բայց եթե այդպես էլ չէ, դարձյալ ճիշտ է Ալիշանը, հետևյալ պատճառներով:

Ընդունենք, որ Գանձակեցին միայն մեկ քարոզ է հիշատակում, բայց «զքարոզ»՝ որոշակի ձևով: Սա նշանակում է, որ հեղինակը տվյալ դեպքում նկատի ունի մի հայտնի, քիչ-շատ ծավալուն, ինքնուրույն ու ամբողջական միավոր: Մեր Պատարագում սարկավագի քարոզներից այդպիսին է լոկ մեկը՝ «Եւ եւս խաղաղութեան... Ամենայն սրբովք զորս յիշատակեցաք» (հետևյալ մի քանի հատվածներով): Սարկավագի մյուս քարոզները՝ մասնավորապես՝ «Մի ոք յերեխայից», «Սաղմոս ասացէք», «Ողջոյն տուք միմեանց», «Ահի կացցուք» և «Ըզդրունս ըզդրունս», որ մեկական տնից բաղկացած փոքր կտորներ են, բոլորն էլ (ներառյալ Պատարագի փոքրագույն քարոզները ևս) երգվում են մեկ ընդհանուր (զարտուղի) եղանակով: Ըստ հերթակարգի սրանցից (հատկապես հիշատակվածներից) առաջինն է «Մի ոք յերեխայից»-ը, որի մասին գրչագրական վստահելի տվյալներ ասում են, թե այն ևս Շնորհալուներն է, անշուշտ նկատի ունենալով երաժշտությունը: Այսպես՝ Մատենադարանում պահպանող ընտիր մանրուսումներից մեկում քննարկվող քարոզը վերնագրված է՝ «Տեանն Ներսէսի արարեալ երգ»¹⁵²: Հետևությունը, ուրեմն, մեկ է. այսպես թե այնպես՝ ձայնագրյալ Պատարագում սարկավագի քարոզների եղանակները (իսկ որոշ դեպքերում՝ գուցե և խոսքերի վերախմբագրումը) պատկանում են Շնորհալու գրչին:

Քանի արդեն խոսք բացվեց ձեռագրական տվյալների մասին, նշենք, որ դրանց օգնությամբ պարզվում է նաև երկու այլ (ու խոշոր) միավորների հեղինակային պատկանելության հարցը: Սուրխաթում 1352 թ. գաղափարված ընտիր խաղաղքում Պատարագի եզրափակիչ երգերից «Լըցաք ի բարութեանց քոց տէր»-ը բերված է՝ «Երգ զկնի ճաշակմանն, տեառն Ներսիսի ասացեալ» խորագրի տակ¹⁵³: Իսկ Կ. Պոլսում 1636 թ. օրինակված ձեռաց Մաշտոցի բնուրագիծ և ուղղագիծ երկաթագրով գրված խաղավոր հին պահպանակներում «Երգ պատարագի զոր ասացեալ է տեառն Ներսիսի հայոց կաթողիկոսի» վերնագրի տակ պարզ կարդացվում են՝ «Հայր երկնաւոր: Որ զՈրդիդ լքո ետուր ի մահ» խոսքերը (առանց նախադաս «Ամէնի»¹⁵⁴), որոնք մի մեծ միավորի սկզբնաբառերն են: Միավորի, որն, ինչպես հայտնի է, իր սարքով պարունակում է շորս երգ. «[Ամէն.] Հայր երկնաւոր», «Յամենայնի», «Որդի Աստուծոյ»

150 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 447—448:

151 «Հին և նոր...», էջ 174:

152 Մատենադարան, ձեռ. № 752, էջ 96:

153 Մատենադարան, ձեռ. № 591, էջ 167ա:

154 Մատենադարան, ձեռ. № 8620 (պահպանակ):

և «Հոգի Աստուծոյ» (սարկավագի և դպիրների երաժշտական կապակցող փոքր նախադասութունների հետ միասին)¹⁵⁵,

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

Դա նախ արել է Ալիշանը ու հանգել այն եզրակացության, որ հավանաբար Շնորհալունն են նաև սրբասացութուններն ու «Քրիստոս ի մէջ մեր» խմբերգը ևս: Երկու ենթադրութուններն էլ համարելով ճշմարտության խիստ մոտիկ, դրանց օգտին բերում ենք հետևյալ փաստերն ու դատողութունները: Սրբասացութուններից «Որք զՔրովբէիցն» կտորի վերաբերյալ (հարակից բոլոր մասերով՝ «Նորհրդաբար կերպարանիմք», «Յարևու եհար», «Ճանապարհ արարէք» և այլն) արդեն ձեռքի տակ ունենք վիեննայի խազգրքերից № 179-ում հանդիպող՝ «Տեանն Ներսէսի ասացեալ հայոց կաթողիկոսի Կլայեցոյ» ցուցմունքը¹⁵⁷: Մնացածների մեծագույն մասը, այն է՝ «Բազմութիւնք հրեշտակաց»-ը, «Ով է որպէս»-ի թե՛ տոնական, և թե՛ հասարակ օրերին վերաբերող տարբերակները, «Հրեշտակայի կարգաւորութեամբ»-ի ինչպես կիրակի, նույնպես և Պահոց օրերի համար նախատեսված տարբերակները. և Պահոց «Վասն յիշատակի»-ն, «Ամենակալ ես տէր»-ն ու «Սրբութիւն սըրբոց»-ը՝ միևնույն կառուցվածքն ունեցող երգեր են, ծանր ու շահավոր ու, ըստ այդմ, մեներգ-խմբերգ բաժանումներով: Եվ բոլորն էլ ընթանում են միևնույն ձայնեղանակում, որ է՝ վերն հիշատակված «Մի ոք յերեխայից» ու սրա հետ միասին մի խումբ կազմող քարոզների զարտուղի եղանակը, ավելի ևս ծաղկեցրած ու ընդլայնած: Այնուհետև, նույն եղանակն ունի նաև Մարտիրո-

155 «Հայր երկնատը»-ի այժմյան կանոնացված եղանակն իր կազմութեամբ ու ելևէջային զարծվածքներով շատ մոտիկ է դրան անմիջապես նախորդող «Սուրբ սուրբ»-ի մեղեդիին (սրա հանրահայտ տարբերակին): Չափազանց դաշնակղիչ է այն ևս Շնորհալուն հատկացնելու ներքին մղումը: Խնդիրը լուծված կլիներ, եթե «Հայր երկնատը»-ի խորագրում լինեին՝ «Նորիկ տեանն Ներսիսի» խոսքերը, որոնց, սակայն, չենք հանդիպում: Արդյոք երկու երգերի եղանակներից մեկը՝ մյուսի՞ օրինակով է հղացված եղել սկզբնապես, թե՛ դարավոր կենցաղավարման ընթացքում են փոխադարձաբար ազդել իրար վրա: Դժվար է ասել: Ի դեպ, նույնանման խնդիրների առջև են կանգնեցնում մեզ Պատարագի ուրիշ երգեր ևս: Օրինակ՝ «Մարմին տէրունական» կտորը, որ հաջորդում է «Մի ոք յերեխայից» քարոզին և ընթանում վերջինիս ձայնեղանակում: Շնորհալունն է այդ խմբերգն էլ (որն ընդհանուր ոճով ևս հարազատ է նրա ստեղծագործությանը), կամ մի ա՛յլ հեղինակի գործ է, որ հորինված է Շնորհալու մեղեդիական ոճի ազդեցության ներքո, թե՛ դարավոր կատարման ընթացքում է խմբերգն ստացել հիշյալ քարոզի մեղեդիական գույնը: Հմմտ.՝ «Ճաշոց գիրք Հայաստանեայց եկեղեցոյ», նշվ. հրատ., էջ 262 և 270:

156 «Շնորհալի և պարագալ իր», էջ 448:

157 Տաշյան, Ցուցակ, էջ 883:

ասաց «Սրբութիւն սրբբոց»-ի երկրորդ կեսը: Իսկ առաջին կեսի եղանակը ուղղակի բխում է Վարդավառի Բ օրվա ստեղծման կունքի («Օրհնեցէք մանկունք») երաժշտական առաջին բնորոշ նախադասութիւններից. ինչպես նույնն է պարագան՝ մարգարէից «Ամենակալ ես տէր»-ի առաջին կեսի եղանակի դեպքում է:

Ինչ վերաբերում է «Քրիստոս ի մէջ մեր»-ին, ապա իմանալի է հետևյալը: Նրա եղանակը նույնպես զարտուղի է, վերջինիս մի տարատեսակը, որը՝ ինչպես և զարտուղիների ողջ խումբը՝ ըստ պրոֆ. Քր. Կուշնարյանի հետազոտութիւնների արդյունքների՝ մեր միջնադարյան մասնագիտացված երգաստեղծութիւն մեջ լայնորեն կիրառվել է սկսած XII—XIII դարերից¹⁵⁸: Քրննարկվող երգի կշռույթը ընդգծված կերպով քայլերգային է, ինչպես ակնհայտնի և պարզ զգալի է, որ և գալիս է աշխարհիկ արվեստից: Իսկ հայոց աշխարհիկ արվեստի կշռույթներից ու շափերից, այդ թվում և քայլերգերի կշռույթից առավել անկաշկանդ օգտված հայ եկեղեցական խոշորագույն երգահանը՝ Շնորհալին է: Եվ հետո, մեզ զբաղեցնող երգի երաժշտական բաղադրիչի աշխարհիկ նախօրինակին հանդիպում ենք զեյթունցիների հանրահայտ քայլերգում, որի խոսքերը թեև նոր, բայց եղանակը հնագույն ծագում ունի և աշխարհագրականորեն կապված է Կիլիկիային:

Վերջապես այս բոլորի վրա ավելացնելու ենք երկու անուն ևս: Վերը տեսանք, թե ինչպես Շնորհալու շարականներից Վարդավառի Բ օրվա մանկունքի եղանակը աղբյուր է հանդիսացել երկու սրբասացութիւնների եղանակների համար: Դիտողութիւնները ցույց են տալիս, որ նույնիսկ ամբողջական եղանակների հոսքը՝ Շարականցից դեպի Պատարագ, մասնակի կամ պատահական երևույթ չէ, և որ Շնորհալու շարականներից նաև ուրիշ եղանակներ անցել են Պատարագի երգերին: Դրանցից այստեղ առավել վստահութիւն պիտի նշել՝ «Յայս յարկ»-ին անմիջապես հաջորդող «Բարեխօսութեամբ»-ի ոչ տոնական օրերին երգվող շափավոր տարբերակը (նրանից ըստ էութիւն չի էլ հեռանում ծանրը ևս), որ երաժշտականապես հիանալիորեն նախապատրաստված է Պենտեկոստեի Ե օրվա գկ. օրհնութիւն («Ձանըսկըզբնաբար»), և աղուհացից Գ կիրակիի օրհնութիւն երկրորդ պատկերի («Լոյս ի լուսոյ») եղանակով: Եվ մեկ էլ՝ «Տէր ողորմեա»-ի նույնպես ոչ տոնական օրերի համար նախատեսված (և առհասարակ ամենատարածված) բձ. ծանր տարբերակը, որի հետ նույնանում է աղուհացից Զ կիրակիի օրհնութիւն («Որ ըզխորհուրդ») մեղեդին:

Մեզ մոտ պահվող խազգրքերից մի քանիսում Շնորհալու անունով են պահպանված նաև բաշխման բշ-շբ. բոլոր երգերը¹⁵⁹ («Լոյս ճշմարիտ», «Հաց կենաց» և այլն), որոնք «Տեանն Ներսէսի» ցուցմունքն ունեն Կոնիքիի¹⁶⁰, Տաշյանի¹⁶¹ ու Պողարյանի¹⁶² նկարագրած գրչագրերում էլ. և որոնք, սակայն,

¹⁵⁸ X. Кушнарв, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, стр. 199.

¹⁵⁹ Մտենադարան, ձեռ. № 591, էջ 165, ձեռ. № 6136, էջ 116բ:

¹⁶⁰ Fr. Conybeare, A Catalogue of the Armenian Manuscripts in the British Museum, London, 1913, p. 84.

¹⁶¹ Տաշյան, Յուցակ..., էջ 499 ու 529:

¹⁶² Ն. Պողարյան, Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբանց, հտ. Բ, Երուսաղէմ, 1967, էջ 503:

ազժբախտաբար, ներկայիս Չայնագրչալ Պատարագում չեն երևում: Յավոր՝ ալյստեղ չեն երևում նաև ժամանակին մեր գանձարանների զարդը կազմած՝ Շնորհալու գանձերը, տաղերն ու հորդորակները: Առավել ցավալին այն է, որ այս մեծ կորուստը իր աստիճանական ընթացքն ավարտել է ոչ հեռավոր անցյալում: Այսպես, Շնորհալու թե՛ շարականների, և թե՛ տաղերի, մեղեդիների ու գանձերի կապակցությունը Մ. Չամչյանցը որոշակի վկայում է՝ «յոթ ավայելեմք մինչև ցայսօր»¹⁶³, Ղ. Աբիշանը, խոսելով հատկապես տաղերի մասին, քիչ ավելի պակաս որոշակիությունը նշում է, թե «հայտնի է որ տաղից մեծ մասն այս սուրբ խորհրդոյս (իմա՝ Պատարագի—Ն. Թ.) աստե՛ն նուազելու համար շինած է, ինչպես որ հիմա ալ հրգվին զանազան միջոց»¹⁶⁴, Ավելի ուշ այս կարգի վկայությունների արդեն չենք հանդիպում¹⁶⁵:

Այդուամենայնիվ, Շնորհալու անունով պահպանված տաղատիպ մի գործի (մասնավորապես՝ «Բան հաւատոյ» պոեմից անջատված և ինքնուրույն միավորի վերածված Ծննդյան «Ստեղծող մանկանց» կտորին), եղանակի հետ միասին, ծանոթանալու առիթ ունենալու ենք ստորև:

Չայնագրչալ ժամագրքում պահպանված Շնորհալու երգերն են՝ գիշերային ժամի «Յիշեսցուք»-ն ու «Զարթիր»-ը, «Առաւօտ լուսոյ» և «Աշխարհ ամենայն»․ առավոտյան ժամի «Նորաստեղծեալ»-ը (կիրակի օրերի համար) և «Արարչական»-ը (բոլոր պատկերներով, ըստ շաբաթվա մյուս օրերի). արևա-

163 Մ. Չամչյանց, հտ. 9, էջ 84:

164 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 448:

165 Միանսարյանը մի տող է բերում «Քնար հայկականում» Շնորհալու անունով (Հարություն «Միաշարաթ օր հանգստեան»), որը սակայն Շնորհալունը չէ (տե՛ս Մ. Միանսարյանց, Քնար հայկական, Ս. Պետերբուրգ, 1868, էջ 111 և 93):

Շնորհալու գրչին պատկանող տաղերից Հարություն «Նոր ծաղիկ պայծառ ցուցաւ»-ը, ավանդաբար պահպանված ձևերից մեկի մեջ հրատարակեց էդ. Հակոբյանը (տե՛ս նրա՝ «Հայկական պատարագի տաղեր և մեղեդիներ եվրոպական ձայնագրությանը», Գահիրե, 1963, էջ 14—15): Երաժշտագետը չի շոշափել տաղիս հեղինակային պատկանելության խնդիրը: Աչքի զարնող պարագան, տվյալ դեպքում, այն է սակայն, որ տաղն սպասվածից շատ ավելի է ենթարկվել ժամանակի ազդեցությանը: Եվ նախ՝ խոսքը: «Բանք շափաւ»-ում (էջ 432) տաղս ունի հետևյալ սկիզբը.

Նոր ծաղիկ պայծառ ցուցաւ
 Այսօր ի նոր գերեզմանէն.
 Երբնազարդ հոգւոցքն տունկը
 Կանաչացան կենդանութեամբ.
 Բենական լուսոյ սաղարթը
 Ի հոգևոր գարնան վերթթեալը: (Եվ այլն):

Հակոբյանի առաջ բերած տարբերակում տաղի առաջին տան խոսքերն են՝

Նոր ծաղիկ պայծառ ցուցաւ, այսօր ի նոր Գերեզմանէն:
 Երևեալ լոյս յարութեան, աւետիս.
 Ի խաւարի ստուերաց մահու, աւետիս:
 Յարեաւ Քրիստոս, աւետիս:

«Աւետիս»-ով վերջավորող երեք տողերն այստեղ կրկնակի պաշտոն են կատարում: Գրանցից առաջին երկուսը (առաջինը՝ առանց «աւետիս»-ի) վերցված են տաղի շարունակությունից. երրորդը ավելացված է: Այսպես են նաև հաջորդ երեք տները, որով տաղի գրական հիմքի կառուցվածքը բոլորովին խախտված է: Յավոր, նույնքան փոփոխված է նաև եղանակը, որ կորցրել է ամենակարևոր հատկանիշը՝ անհատական դրոշմը:

գալի ժամի երգերը՝ «Յարևելից մինչ ի մուտս», «Ճգնաւորք Աստուծոյ», «Լոյսարարիչ լուսոյ», «Անեղանելիդ Աստուած», «Ճանապարհ՝ և ճշմարտութիւն»։ Երրորդ (կամ ճաշի) ժամի «Օրհնեմք ըզբեզ»-ը, «Խաւարեցաւ», «Չարշարակցեալ» և «Նահապետին Աբրահամու»։ Խաղաղական ժամի «Նայեաց սիրով»-ն ու «Ի քէն հայցեմք»-ը, ինչպես նաև հանգստյան ժամի «Հնաւատով խոստովանիմ» աղոթքը, որ զուտ ասերգ լինելու պատճառով ձայնագրված էէ։ Բացի բուն ժամասացութեան մասը կաղմող այս երգերից, ներկայիցս Չայնագրչալ ժամագրքում են տեղավորված նաև Շնորհալու՝ շարշարանաց «Այսօր անճառ»-ը (բոլոր պատկերներով) և «Նորոգող տիեզերաց»-ը (նույնպես պատկերներով)։ Ննչեցելոց «Աստուած անեզ»-ը (պատկերներով) ու «Արարիչ և մարդասէր, անոխակալ և բարեգութ»-ը։ Սրանց հեղինակային պատկանելութեան հարցն ընդհանրապես այնքան հստակ ու անվիճելի է, որ ավելորդ համարելով այս կապակցութեամբ երկար-բարակ դատողութիւններով զբաղվելն ու զբաղեցնելը, ընթերցողին հղենք ասվածը որոշակի հաստատող ձեռագրական մի շարք հատկանշական էջերի ու առաջ անցնենք։ Դրանք են՝ բացի վերը քննարկված բոլոր ցուցակներից՝ մեզ մոտ պահվող մի քանի արժեքավոր շարակնոցների¹⁶⁶, խազգրքերի¹⁶⁷ և ժամագրքերի¹⁶⁸ համապատասխան երեսները, որոնցում՝ դարձյալ՝ հանդիպում են թեպետև Շնորհալու անունով պահպանված, բայց ներկայիս Չայնագրչալ ժամագրքի մեջ չմտած ստեղծագործութիւններ ևս¹⁶⁹, նույնանման ցուցմունքներ պարունակող ձեռագրերի պատահում ենք նաև Տաշյանի, Պողարյանի ու այլոց նկարագրութիւններում¹⁷⁰։

Ինչպե՞ս են պահպանվել վերը մատնանշված ստեղծագործութիւնները մինչև XIX հարյուրամյակը։ Մի քանի դար՝ խազագրութեան արվեստի նշանակալի օգնութեամբ։ Հարկ է նշել, որ Շնորհալու պաշտամունքային երգերը, ընդհանրապես ասած, խազագրվել են սկսած նրա կենդանութեան օրերից. և այնուհետև՝ շարունակաբար՝ մինչև XVIII հարյուրամյակը ներառյալ, հաճախ (նույնիսկ ուշ միջնադարի պայմաններում) որակյալ խազագետների ջանքերով։ Համոզվելու համար բավական է ծանոթանալ թեկուզ հետևյալ օրինակներին։ Դրանցից առաջինը ձեռաց Մաշտոցի վերոհիշյալ պահպանակներից մեկն է, երկաթագրի հետ զուգորդված խազագրութեան հնագույն ձևերից մեկի մեջ (պատարագի երգի հատվածով)։ Երկրորդը՝ 1193 թվականից մեզ հասած հնագույն շարակնոցի 88ա էջը (Վարդավառի երկրորդ օրվա օրհնութեամբ)¹⁷¹։ Երրորդը՝ դարձյալ վերն հիշատակված խազգրքի (Սուրխաթ, 1352 թ.) 167ա երեսը («Լըցաք ի բարութեանց» երգով)։ և չորրորդն ու հինգերորդը՝ 1686-ին

166 Մատենադարան, ձեռ. № 1576, էջ 118ա, 123ա, 349բ. № 2424, էջ 118բ, 278ա-285ա. № 8588, էջ 139ա-ից և այլն։

167 Մատենադարան, ձեռ. 591, էջ 4ա։

168 Մատենադարան, ձեռ. № 435, էջ 22ա—30ա, 91բ, 104ա և այլուր։

169 Մատենադարան, ձեռ. № 8416, էջ 229բ («Արթունք եղերուք» երգը) կամ՝ ձեռ. № 3658, էջ 266ա. «Նորին տեսնն ներսէսի ասացեալ քարոզ փոխմանն աստուածածնին. «Նորահրշտանիս կուսական» (խազերով) և այլն։

170 Տե՛ս, օրինակ, Զմմառի ձեռագրերից № 44-ի էջ 32բ-ն, որտեղ լուսարանող ցուցմունք-կա արեազալի կանոնի հաստատարիչ, ինչպես և կոնոնիս՝ այժմ հայաստանի երգերի հեղինակի վերաբերյալ (Մ. Քեչիշյան, Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Զմմառի վանքի, էջ 73. տե՛ս նաև նույն հրատարակութեան էջ 124-ը և այլն)։

171 Մատենադարան, ձեռ. № 9338։

Պղինձար կաթողիկոսի համար գաղափարված ժամագրքի 22ա ու 23ա երեսները («Աշխարհ ամենայն» և «Առուտ լուսոյ երգերով») 172 (տե՛ս էջ 48 և 49)։

Պիտի հաշվի առնել սակայն, որ նախ՝ Շնորհալու պաշտամունքային այսօր հայտնի անխաիր բոլոր երգերը չէ, որ ծիսական մատյանների մեջ մուծվել են XII կամ գոնե XIII դարում¹⁷³։ և հետո՝ հետզհետե ներմուծվող բոլոր երգերը չէ, որ առաջին իսկ անգամից ձեռագրում հայտնվել են համապատասխան խաղավորումով։ Այստեղ մենք չենք վերահարուցում սկզբնապես որպես արտապաշտամունքային հորինված ու հետո միայն եկեղեցու կողմից սեփականված ստեղծագործությունների խնդիրը։ Դիտելի և կարևոր պարագա է, որ «Ցայս յարկ նուիրանաց»-ը, օրինակ, XIII և անգամ XIV դարերում գաղափարված շարականոցներից մի քանիսում գրեթե անխաղ է տակավին¹⁷⁴ այն դեպքում, երբ խնդրո առարկա երգի մեղեդին ունի բավական հարուստ հյուսվածք։ Եվ հետո՝ նաև Շնորհալու երգերի խաղագրությունները տարբեր գրչագրերում երբեմն զգալի տարբերություններ են հանդես բերում։ Մի կողմ թողնենք այնպիսի տվյալ, ինչպիսին է, ասենք, Աստվածածնի վերափոխման երկրորդ օրվա կանոնի օրհնությունը («Այսօր զանճառելի ծննդեան քո տէր») XVI դարում գաղափարված շարականոցներից մեկում անսպասելիորեն բձ. նշանակելը¹⁷⁵ (ղկ.-ի փոխարեն), որ կարող է և պատահական սխալմունք լինել։ Պատահականություն մեզ կարող բացատրել արդեն այն, երբ վարդանանց հանրահայտ «Նորահրաշ» երգի մեջ առաջին խոսքի երրորդ (որոշել) վանկի վրա մի գրչագրում «փուշ» է դրված լինում, մյուսում՝ «թաշտ» (հմտ. 9838 և 8542 վկայակոչված ձեռագրերի համապատասխան երեսները՝ 104բ և 377ա) (տե՛ս էջ 50)։

Այնպես որ, նույնիսկ խաղագրության արվեստի բարձր ծաղկման ժամանակաշրջանում, Շնորհալու ստեղծագործության պահպանման հիմնական մի-

172 Մատենադարան, ձեռ. № 435։

173 Դա կատարվել է աստիճանաբար, դանդաղ ընթացքով, հակառակ ժամանակին գործադրված ջանքերի։ Այդ մասին առաջին հոգացողը եղել է Գրիգորիս Գ Պահլավունին, որն իր բանաստեղծ-երածիշտ. եղբոր ստեղծագործությունները ծիսական համապատասխան մատյանների մեջ ներմուծելու գործը նախածնել է կաթողիկոսի իրավունքով և՛ եթե կարելի է ասել՝ պատվիրատուի հանգամանքով։ Պետք է ընդունել, որ Շնորհալին ինքը ևս, կաթողիկոսության տարիներին, բնականաբար, ձգտել է իր հորինած երգերին հաստատուն տեղ հատկացնել հայ պաշտոնեղբայրության մեջ։ Շնորհալուց հետո Գրիգոր Տղան էլ մտահոգվել է նույն խնդրով և արել նոր կարգադրություններ։ Ինչպես տեղեկացնում է Մ. Չամչյանը՝ «սույն այս Գրիգոր կաթողիկոս խորհրդով Լամբրոնացուն արար-զբաղում կարգադրութիւնս յեկեղեցական պաշտամունս, և եբարձ յայնց զնորամուտ խանդարմունս. և զոր ինչ կարգեալ էր Շնորհալուցն, եզ ի Տօնացուցի. և զամենայն շարականս և զերգս նորս հրատարակեաց յեկեղեցիս հայոց. և որչափ ինչ ձեռնհաս եղև՝ պայծառացոյց զբարեկարգութիւնս» (տե՛ս նրա՝ «Պատմութիւն հայոց», հատ. Գ, էջ 159)։ Բայց դա էլ բավական չեղավ գործը թեկուզ զլիավոր գծերով ավարտին հասցնելու։ Արգելակում էր միջնադարին, ձեռագրական աշխարհին ու հայկական տարածուն իրականության հատուկ ընթացքների ակնհայտ ու հասկանալի դանդաղությունը։ Վերջինս շատ բնական լուծում է տալիս նաև Մ. Ճեմճեմյանի ապրած կանկանների՝ նկատմամբ Շնորհալու (և այլոց) մի շարք երգերի հեղինակային պատկանելության (հմտ. նրա՝ «Ձեռագիր շարականները և անոնց կանոնները», Վենետիկ, 1970, էջ 10, 11, 12 և այլուր) (առանձնատիպ «Բազմավիպ»-ից)։ Ի դեպ, այս աշխատության հիմնական նպատակը ուրիշ է՝ «մատնանիշ ընել թե կանոն մը ինչ ձեռքով կհայտնվի ձեռագրերնրու մեջ» (անդ, էջ 7), և նրա արդյունքներն ընդհանրապես օգտակար պետք է որ լինեն, եթե բազդատվեն ու համադրվեն հայ Շարականոցի բովանդակությանը, կառուցվածքին և պատմությանը վերաբերող մատչելի մյուս բոլոր ավյանների հետ։

174 Մատենադարան, ձեռ. № 8474, էջ 305բ. № 1578, էջ 251ա և այլն։

175 Մատենադարան, ձեռ. № 8542, էջ 298բ։

1. The *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 2. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 3. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 4. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 5. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 6. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 7. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 8. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 9. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 10. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*

1. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 2. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 3. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 4. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 5. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 6. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 7. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 8. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 9. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 10. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 11. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 12. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 13. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 14. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 15. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 16. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 17. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 18. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 19. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*
 20. *Artemisia* *Artemisia* *Artemisia*

Handwritten text in a cursive script, possibly a list or a collection of notes. The text is dense and difficult to decipher due to the cursive style and fading. It appears to be organized into several lines or paragraphs.

Handwritten text in a cursive script, continuing from the previous page. It includes a large, decorative initial letter 'S' that spans across several lines of text. The text is dense and difficult to decipher due to the cursive style and fading.

The first part of the book is a history of the
 city of London, from its foundation to the
 present time. It is written in a plain and
 simple style, and contains a great deal of
 interesting information. The second part
 is a description of the city, and the
 third part is a list of the names of the
 streets and lanes. The book is written
 in a very good hand, and is well
 bound. It is a very useful book, and
 is worth every one's notice.

The second part of the book is a
 description of the city, and the third
 part is a list of the names of the
 streets and lanes. The book is written
 in a very good hand, and is well
 bound. It is a very useful book, and
 is worth every one's notice.

շոցներէց մեկը եղել է նաև շափանմուշ եղանակներէ համակարգի իմացութեան վրա խարսխված բանավոր ավանդույթը: Իսկ ավելի ուշ, խազավոր գրչագրերի գործնական նշանակութեան նվազման պայմաններում, քննարկվող երգերը հարատևում են եթե ոչ բացառապէս, գոնե գլխավորապէս՝ բանավոր ավանդութեամբ, հոգևոր արժեքները ուսուցչից աշակերտին, ավագ սերնդից կրտսերին փոխանցելու միջոցով, որը եկեղեցական պահպանողական միջավայրի պայմաններում եղել է բավականին հուսալի ու արդյունավետ¹⁷⁶: Բայց այնպիսի մի պատմաշրջանում, երբ հայ մշակույթի ընդհանուր անկման ընթացքում, զարգացած ավատատիրութեան մեր երգարվեստը նոր ժամանակներին փոխանցվում էր քանակական ու նաև որակական կորուստներով¹⁷⁷: Ահա թե ինչու, ի տարբերութեամբ, ասենք, V—X դարերի երաժշտական հուշարձանների, որոնց վրա զարգացած ավատատիրութեան շրջանում նոր, ավելի բարձր մակարդակի շերտավորումներ կարող էին բարդվել և մասամբ իրոք բարդվել են, X—XIV հարյուրամյակների հայ գեղարվեստական արտադրանքը, մասնավորապէս Շնորհալու երգերը, մանավանդ նրանց եղանակները, քննարկաբար հայտնում ենք ոչ թե հետագա ճոխացման, այլ՝ ընդհակառակը՝ խանգարման դեպքեր: Եվ անտարակույս ճիշտ է Ալիշանը, երբ Շնորհալու երգերի եղանակների մասին գրում է, թե «շատերն ի սկզբան ավելի ներդաշնակավոր և ավելի քաղցրանվագ փրնամբ համարիլ»¹⁷⁸:

Ըստ այսմ, մենք մեր խնդիրը բնականաբար տեսնում ենք, նախ՝ հետագա խանգարումից զերծ մնացած, որով և իրենց գեղարվեստական մակարդակը գեթ ընդհանուր առմամբ պահպանած կոթողները գտնելու մեջ: Եվ այս գործում մեզ առաջնորդ ունենք՝ Շնորհալու արվեստի ոճի վերաբերյալ ձևակերպված գրույթները, ինչպէս նաև միջնադարյան գրչագրերը՝ նրանց մեջ հավաքված երգերի գրական խոսքերի տաղաչափութեամբ, ձայնեղանակների նշումներն ու երբեմն նաև խազերի հշուսվածքը:

Այս կետերի կապակցութեամբ լոկ հայտարարութեան արած շինելու համար, բերենք մի-երկու օրինակ: Վերջնենք, նախ, «Նորաստեղծակ»-ը: Սրա գրական խոսքը խստորեն չափված մի պարզ ոտանավոր է: Քառավանկ երկու անգամներ (կամ ոտքեր) առաջ են բերում մի տող. երկու տողը՝ իմաստային մի ամբողջութուն. և շորս այսպիսի երկտողեր՝ մի տուն: Նույն կառուցվածքն ունի երգի հայտնի եղանակը ևս: Գրական յուրաքանչյուր տողին համապատասխանում է երաժշտական մի «տող». այսպիսի երկու «տողերն» առաջ են բերում երաժշտական մի նախադասութուն (Ֆրազ), որն ավարտվում է կիսահանգամեով: Իսկ վերջին նախադասութունը՝ վերջնահանգամեով: Տողերի, երկտողերի ու սրանցից կառուցվող տների համաշափութեամբ լրիվ անդրադարձված է նաև երգի խազագրութեան մեջ, նրա հստակ, յուրատիպ խազաշարքերում: Դարձյալ՝ երգի եղանակի (սրա երկու տարբերակների էլ) քննութեամբ ցույց է տալիս, որ այն ունի ոչ միայն պարզ կառուցվածք, այլև

176 Հմմտ.՝ Յ. Տեախյան, Նկարագիր երգոց, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 133—134:

177 Այլևս չենք խոսում հայ հոգևոր մշակույթին ևս ուղղակի թե անուղղակի այնքան վնասած մեծ կոտորածների ու նախճերների մասին, որոնցից վերջինը՝ առաջին աշխարհամարտի ընթացքին՝ իր պատճառած կորուստներով գերազանցեց ամեն բան: Հմմտ. մեր հոգվածաշարքը՝ Հուշամատյանների հեղեղով (Եղեռնը և մեր երաժշտական կորուստները), «Էջմիածին», 1965, № № 2—4, 5—7, 1966, № № 8, 9—10 (հարմար առիթով շարունակելու ենք այս շարքը):

178 «Շնորհալու և պարագայ իւր», էջ 93:

մեղեդիական պարզ, լակոնական գիծ ու պարզ կշռույթ, որում չափական մեկից ավելի արժեքով վանկը հանդիպում է միայն վերջնահանգաձևում: Եվ սույն պատկերը մենք տեսնում ենք նաև երգի խաղաղությունների մեջ: Այն նոսր է ու իրացված՝ գլխավորապես չափական մեկ միավորի արժեքով ընդամենը մի քանի նշանի օգնությամբ, ինչպիսիք են՝ «բուլ»-ը, «իուլ»-ը, «ծունկ»-ը, «խունձ»-ը: Ամբողջ տան միայն վերջին երկու վանկերի վրա են երևում «երկար վանկ» նշանակող «բենկորձ»-ը, «վերնախաղ»-ն ու «երկար»-ը¹⁷⁹: Այստեղից պարզ է, որ «Նորաստեղծեալ»-ը ընդհանուր առմամբ պահպանվել է անաղարտ վիճակում:

Քիչ այլ է պարագան, ասենք, հանգստյան «Արարիչ և մարդասէր, անոխակալ և բարեգութ» երգի դեպքում: Այն մեզ հասել է արտաքին կառուցվածքի աղճատումով: Ինչպես պարզորոշ երևում է գրչագիր և տպագիր միամբողջ շարք ժողովածուներից, երգն ունի տասներկու տուն, որոնց սկզբնաբառերն են՝ Ա «Արարիչ և մարդասէր», Բ «Յորժամ գրեալքն կատարին», Գ «Ի վերինն Երուսաղէմ», Դ «Քաղաւոր փառաց Քրիստոս», Ե «Ի դնել բեմին», Զ «Յորժամ հնչին փողոյն», Է «Ահեղ խորհուրդ քահանային», Ը «Մովսէս աստուածախօս», Թ «Տրտմահաղորդ շարշարանօք», Ժ «Ջարհուրեցան զօրք երկնային», ԺԱ «Ուրախացան ազգք մարդկան», ԺԲ «Աղաչանօք սրբոյ խաչին»: Սրանք կազմում են մի գեղեցիկ ամբողջություն, որ և շարչերկված է մեր Չաչնագրչալ ժամագրքում: Այստեղ երգի առանձին տները ինքնուրույն պատկերների են վերածվել ու հատկացվել տարբեր օրերի. Ա տունը՝ «Առաքելոց», Բ տունը՝ «Մարգարէից», Գ տունը՝ «Ծաղկազարդի և Համբարձման», Դ և Ը տները՝ «Վարդավառի», ԺԱ տունը՝ «Յարութեան» և այլն: Այնուհետև, իրարից անջատված այս տներից երկուսը (Թ և Ժ), եղանակված են նաև զկ. ձայնում, որ հետսամուտ է, դատելով խոսքի ու երաժշտության շեշտադրության արհեստական համապատասխանեցվածությունից: Իսկ ընդհանրապես ժամագրքում պահպանված են միևնույն եղանակի՝ բանաստեղծության այլևայլ տների հետ զուգորդվող ծանր ու միջակ (կամ չափավոր) երկու տարբերակներ. ծանրը՝ ավելի դձ.-ին հարող, և միջակը՝ դկ. գունավորությամբ:

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

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

180 Հմմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 1625, էջ 379բ և № 1578, էջ 313բ (ուր երգս ձայնեղանակային նշում չունի). № 1606, էջ 64ա—65ա (որտեղ երգը դեռեղված է Շնորհալու դկ. մյուս ստեղծագործությունների շարքում). № 1576, էջ 353բ, ձայնեղանակային նշումն է՝ դձ. (հավանաբար վրիպակ է, բայց պետք է ուղղել դձ. թե՞ դկ.՝ հարց է): «Շարակնոց», Ամստերդամ, 1665, էջ 696. այստեղ էլ մեղ հետաքրքրող նշումն է՝ դձ., ու, թերևս հետևելով Ոսկան Վարդապետին, շարակնոցի հնատիպ ու տպագիր մյուս գրեթե բոլոր օրինակների հրատարակիչները կրկնում են այն:

Ի գիտություն մասնագետներին նշենք նաև, որ գրչագրերին ծանոթանալիս կարելի է հանդիպել այս կամ այն երգի (ինչպես Շնորհալու, այնպես և այլոց գրչին պատկանող ստեղծագործությունների) ձայնեղանակային նշման հարցական կամ քննելի ուրիշ դեպքերի ևս: Այսպես, Մատենադարանի № 6101 ձեռագրում, օրինակ, «Նորաստեղծեալ»-ն ունի բձ. նշումը (էջ 177ա). իսկ Սահակ Պարթևի երգերից ավագ երեքշաբթի օրվա «Ահաւոր ևս թագաւոր»-ը՝ բկ (էջ 6ա):

№ 1576 ձեռագրից, ուր խազավորված են ստեղծագործության առաջին մեկերկու և վերջին տները միայն: Մյուս տներում խազերի համար տեղ է թողնված, բայց չի լրացված: Արդյոք գրիչը որոնեւ է և չի՞ գտել դրանց համապատասխանելիք խազագրությունը: Ինչպես էլ որ եղած լինի, մեզ զբաղեցնող (ու ստորև հատուկ քննության ենթարկվող) եղանակի շափավոր տարբերակը ևս որևէ առումով կասկածի տակ առնել չենք կարող: Նախ՝ որովհետև նրանում շատ բնական է խոսքի ու երաժշտության կապը. հետո՝ տրամաբանական է, որ 12 տուն ունեցող երգի մի շարք հատվածներում (ինչպես դա հուշում է նաև 1576 ձեռագիրը) եղանակը տարբերակվի. և վերջապես՝ սույն և նման դատողություններում գլխավորապես խազագրության (այն էլ արտաքին) տվյալներից մեկնելու համար պետք է առնվազն ծանոթ լինել երգի խազավորումը պարունակող քիչ թե շատ կարևոր բոլոր գրչագրերին¹⁸¹: Առայժմ, որպես խազագրությունների թեկուզ արտաքին տվյալների հաշվառմամբ կատարված ու մեր նյութին վերաբերող ընդունելի եզրահանգման մի այլ օրինակ՝ կարող ենք հիշեցնել հետևյալը: Ինչպես ճիշտ նկատել է դեռևս Ե. Տնտեսյանը, փաստորեն ուշ միջնադարի ընթացքում է ընդհանրացել արեւմտալի երգերը հորդոր եղանակելու, և դրանց մեղեդիների բարդ հյուսվածքը (որ հայտնի երևում է մի ամբողջ շարք խազավորումներից), նույն երգերի հորդորակներին հատկացնելու անտեղի սովորույթը¹⁸²:

Գալով Ենորհալու արվեստի ոճի հարցին, պետք է նշել հետևյալը: Ղ. Ալիշանը, ապա և Մ. Աբեղյանը, Ենորհալու բանաստեղծական խառնվածքի մասին խոսելիս, իրավացիորեն ընդգծել են, թե Նարեկացու համեմատությամբ նա հանդուգն ու անզուսպ չէ հոգու և մտքի թռիչքներում, այլ շափավորված. ալեկոծ, փոթորկոտ, հեղեղանման չէ ծավալման ընթացքում, այլ մեղմ, քնքուշ ու հեզասահ. սակայն նվազ ազդեցիկ չէ, քան Նարեկացին, ներկայացնելով տխրանուշ, գորովագին, սրտաբուխ, լուսապարար զեղումների ու վսեմ մտքերի վերին աստիճանի մարդկային, բարեձև ու ներդաշնակ մի աշխարհ: Այս բնորոշումը մեծ օգնություն է ցույց տալիս՝ Ենորհալուն նաև որպես երգահանի ըմբռնելու գործում և ընդհանրապես փր հաստատումն է գտնում նրա երաժշտական արտահայտվելակերպի ոլորտներում ևս: Հայագիտական գրականության մեջ նույնպես նշված է, որ սույն հանդամանքը բացատրվում է ոչ միայն Ենորհալու անհատական խառնվածքով, այլև նրա ավելի աշխարհականացած, լուսավորյալ դարաշրջանով, երբ հայ իրականության մեջ վերացել էին Նարեկացու ժամանակների խտտակրոն բարքերն ու ինքնախարազանման դաժան հոգեբանությունը: Որ դա իրոք այդպես է, երևում է,

181 Ընդ սմին բացառված չէ, որ դրանից հետո էլ խնդիրը մնա առկախ (համտ. խազագրության արվեստին կամ նաև դրան վերաբերող մեր հոդվածներից մի երկուսը ևս՝ Ուշ միջնադարյան երաժշտական բանաբաղված մի հոդված, «Լրաբեր» ԳԱ, 1968, № 3. Կոմիտասի մտորումները արոհության և առողանության նշանների հարաբերության մասին, «Լրաբեր» ԳԱ, 1970, № 8. Կոմիտասը և հայկական խազերի վերծանության խնդիրը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 4. Ութ-ձայնի սկզբնաղբերը, «Էջմիածին», 1972, № 2. Գրիգոր Գապասաքալյանի «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», 1973 № 11):

182 Տե՛ս նկարագիր երգոց, նշվ. հրատ., էջ 76 («Արևազալի երգերն ալ տեսակ մը ստեղծ են... իրենց խազերուն զրությանը նայելով, բայց ներկա սովորութիւնը թեև ասոնց եղանակը պահեր է, բայց հորդոր կերպ... և ընդհակառակն՝ ասոնց հորդորակները ծանր կերպ, որք պետք է հորդոր ըլլան նկատմամբ թե՛ իրենց խազերուն և թե՛ անվան» և այլն):

նախ՝ Ծնորհալու երգերի գրական բնադրերից, նրանցում առկա աշխարհիչ տարրերի նոր որակից. և դա ցույց է տրված արդեն գրականագիտության էջերում:

Հայ երաժշտագիտության մեջ Ա. Պատմագրյանը բարձրացրել է Ծնորհալու հոգևոր երգերի եղանակներում հանդիպող աշխարհիկ տարրերի հարցը¹⁸³: Ըստ որում հեղինակն այն միտքն է հայտնել, որ Ծնորհալին փեր առաջինը, հայ եկեղեցական երգաստեղծության մեջ, օգտագործել է մեր ժողովրդական երաժշտության ձայնեղանակները («գամմաները», ինչպես ասում է նա, ապահովաբար՝ Սպ. Մելիքյանի հետևողությամբ)¹⁸⁴ և կշռույթածեղբու: Այս առթիվ հարկ է նշել, որ, ինչպես գիտենք, հայ հոգևոր երգաստեղծության հիմքը կազմող ձայնեղանակները սկզբից ևեթ փոխառնված են եղել ազգային ժողովրդական և գուսանական երաժշտությունից¹⁸⁵, որի կշռույթածեղբու:

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

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

¹⁸⁵ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, Երևան, 1964:

Քիչ է ասել, որ հոգևոր մասնագիտացված և աշխարհիկ ժողովրդական ու գուսանական արվեստների լիզվա-ոճական ընդհանրության հարցն ունի սկզբունքային նշանակություն: Այդ ընդհանրությունը (ավելին՝ միասնությունը) անհրաժեշտ նախապայման էր մասնագիտացված արվեստի ժազման համար իսկ, Ֆիշտ այնպես, ինչպես ոսկեդարյան գրաբարի ձևավորման համար էլ անհրաժեշտ նախապայման էր ժամանակի խոսակցական լիզվի հետ նրա ունեցած ընդհանրությունն ու միասնությունը: Այս պարագան հստակ չբացահայտելու դեպքում անխուսափելիորեն սխալ կլինեն հայ հոգևոր մասնագիտացված երգարվեստի ամենակարևոր կողմերից մեկի մասին կազմվելիք պատկերացումները: Միշտ, երբ առիթ ենք ունեցել խոսելու անցյալի մեր երաժշտության տարրեր երևույթների կամ բանաստեղծ-երաժիշտ-գիտնական դեմքերի շուրջ, հատկապես շեշտել ենք սույն հանգամանքը (հմմտ.՝ Давид Непобедимый и армянская музыка, «С. М.», 1968, № 8. Из литературного наследия Комитаса, «С. М.», 1969, № 10, Կոմիտասը և Նարեկացու տաղերը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1969, № 3): Աշխարհիկ ու եկեղեցական արվեստների հիշյալ փոխադարձ կապերը Ֆիշտ հասկանալուն կարող են օգնել նաև հին ու միջնադարյան Հայաստանի երաժշտա-տեսական-գեղագիտական հարցերի լուսաբանությունը և աշխարհիկ գուսանական ու աշուղական երգարվեստի մի շարք խնդիրների քննարկումը մեր հետևյալ հոդվածներում ևս: Մի էջ հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական տեսությունից, «Բանբեր Մատենադարանի», 1960, № 5. էջեր հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական գեղագիտությունից, ՀՄՄՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), 1961, № 2. Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, «Բանբեր Մատենադարանի», 1962, № 6. Հարստություն, որ պիտի ժառանգել, «Սովետական արվեստ», 1962, № 12. Սայաթ-Նովայի հայերեն երգերի եղանակների մասին, ՀՄՄՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), 1963, № 10. էջեր հայկական միջնադարյան երաժշտական գեղագիտությունից (X—XV դդ.), «Էջմիածին», 1963, № 11. Ներդաշնակության հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում (V—VI դդ.), «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1966, № 1. Ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքը Հայաստանում միջին դարերում (X—XV դդ.), «Բանբեր Մատենադարանի», 1967, № 3. Հին Երևանի երաժշտական ղիմանկարից, «Սովետական արվեստ», 1968, № 10. Շարա Տալլանն ու հայ երգը «Սովետական արվեստ», 1969, № 2. Կոմիտասի «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն պատմա-քննական լույսի տակ, ԳԱ «Լրաբեր», 1969, № 11. Քննական տեսություն Հայոց հին և միջնադարյան երաժշտական պատմության (ստանձնատիր ԳԱ «Լրաբեր»-ի 1970 № 10 և 1971 № 1, 5 և 9-ից): Նույնիսկ թամբուրի Հարությունը, իր «Արևելյան երաժշտության Զեռնարկ»-ով, որոշակիորեն կապված է հայ հոգևոր արվեստի, մասնավորապես նրա տեսության հետ ևս, քանի որ առնվազն հիմնական հնչյունաշարի որոշման կարևոր հարցում նա ակնբերաբար հաշվի է առնում նաև հայ եկեղեցական երաժիշտների շրջանում կենցաղավարած քմբուռումները: Տե՛ս Тамбурист Аругин, Руководство по восточной музыке, Ереван, 1968 (աշխատությունը Ն. Թահմիբյանի):

նույնպես, տարբեր ժամանակներում տարբեր շափով, տարերայնորեն կամ ենթագիտակցաբար ներթափանցել են եկեղեցական արվեստի մեջ: Բայց եթե խոսքն այն մասին է, որ Շնորհալին, հատկապես կռուցթաձևերի հարցում, գիտակցական հատուկ մղումով դիմել է ժողովրդական արվեստին և փայլուն կերպով օգտվել նրանից, ապա դա անտարակույս ճիշտ է:

Պատմագրյանը երեք օրինակ է բերում՝ «Նորաստեղծեալ»-ը, «Առաւօտ լուսոյ»-ի Պահոց կիրակիներին երգվող տարբերակն ու «Այսօր անձառ»-ի պատկերներից «Տարածեալ ձեռք ընդ ձեռաց»-ը, որոնցում իրոք անդրադարձված են հայ ժողովրդական երգային ու պարերգային կռուցթներ: Սրան պիտի ավելացնել, որ Շնորհալու հոգևոր երգերում հանդիպում են աշխարհիկ արվեստից եկող ուրիշ կռուցթներ էլ, ինչպես օրինակ՝ քայլերգի կռուցթը: Այն պարզորոշ զգացվում է ոչ միայն վերն հիշատակված «Քրիստոս ի մէջ մեր»-ում (որը քայլերգի տեսակային հատկանիշներն իսկ առավել հստակ պահպանած հազվագյուտ մի նմուշ է, իր հերոսական շնչով և բարձր տրամադրութեամբ), այլև Հայրապետաց կանոնի խորհրդավոր ու հանդիսավոր գծ. հետևյալ օրհնութեան մեջ, որտեղ քայլերգի կռուցթը ելևէջին հաղորդում է պիրի, հավաք, կազմակերպված, կամային-առնական նկարագիր: Ընդ նմին ուշագրավ է կռուցթի պարբերականութեան նուրբ խախտումը, հատուկ հնարանքի՝ 1—2 և 2—3 տողերի սահմանագծում երաժշտական կենտ ոտքի («տակտի») վարպետ օգտագործման միջոցով, որ առհասարակ նշմարվում է հայկական հոգևոր հնագույն այլ երգերում ևս (տե՛ս էջ 56):

Մեծ Երգեցողի երաժշտա-բանաստեղծական խառնվածքի, արտահայտվելակերպի ու նրա եկեղեցական գործերի մեջ աշխարհիկ անսքող տարրերի առկայութեան հարցերը, արվեստագետի ժառանգութեան ուսումնասիրութեանը վերաբերող առավել ընդհանուր հարցերից են: Քիչ ավելի մոտիկից ծանոթանալով նրա ստեղծագործութեանը, և հենց նույն հոգևոր երգերին, մենք կանգնում ենք մի շարք այնպիսի խնդիրների դեմ հանդիման, որոնց լուծումը, անգամ քիչ թե շատ բավարար չափով, դժվար է տալ միանգամից: Այդ խնդիրները, ի վերջո, կապվում են երկու խոշոր հարցերի՝ վերը թվարկված բազմաթիվ ու բազմապիսի երգերի հորինման ժամանակագրական գեթ մոտավոր կարգի լուսաբանութեանը (որի համար ձեռքի տակ եղած նյութերը շափազանց սակավ են): Ըստ այդմ՝ Շնորհալու ստեղծագործական երկար ուղու վրա հեղաշրջման բնական փուլերի որոշմանն ու դրանով՝ նրա երաժշտա-բանաստեղծական ճաշակը, ոճն ու գեղագիտական ըմբռնումները իրենց զարգացման մեջ քննելուն:

Արդարև, Շնորհալու պաշտամունքային գործերի մեջ (սաղմոսատիպ պարգագույն երգերից¹⁸⁶ մինչև դարձուցումներով հագեցած ծավալուն ձևերը) նկատվում է ուրվագծերի (սքեմաների), կառուցվածքների, այլև հայոց ութ ձայնեղանակների գործնական կիրառութեան կերպերի այնպիսի մի բազմազանութուն¹⁸⁷. և դրա հետ մեկտեղ՝ գեղարվեստական մակարդակների այն-

186 Ինչպիսին է, ասենք, աղուհացից Դ կիրակիի կանոնի գլ. տեր երկնիցը:

187 Այստեղ նույնիսկ ոճական ուրույն կղզյակներ գոյացնող միավորներ կան, ինչպես օրինակ ճաշու երկու «Գովեա»-ները, որոնք բձ. ձայնեղանակի շափազանց հետաքրքիր ու ինքնատիպ, ազատ իրացումներ են: Ի դեպ, Մ. Եկմալյանը իր «Պատարագում» աշխատել է դրանց մեղեդիները ենթարկել բձ. ձայնեղանակի սովորական կաղապարին: Հմմտ.՝ Երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, կայցիցի, 1896, էջ 254—256: Ընդհանրապես ասած, սակայն, ավանդական մեղեդիների

ՎԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅ ՀԱՅՐԱՊԵՏԱՅՆ

(Ա.Հ. 92.)

ՄԻՋԱԿ-ՉՈՓԱԿՈՐ



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



եալք ի մի - ա - սից



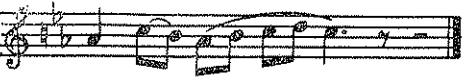
ե - դից հաս - տա - տու - թեամբ ըզ - հի -



մու - նըս հա - ւա - տոյ



ի վե - րայ հի - մաց ա - ռա - թե - լոց եւ մար -



աւ - րե - ից:

պիսի բազմաստիճանություն (չքնաղ գլուխ-գործոցներից մինչև լավ, միջակ ու անգամ հետևակ երգեր¹⁸⁸), որ միանգամայն անհրաժեշտ ու ինքնըստինքյան հասկանալի է դառնում վերոհիշյալ հարցերի բարձրացումը: Անցյալում գրականության մեջ կարծիք է հայտնվել, թե Շնորհալին իր պաշտամունքային երգերը հորինել է հիմնականում կաթողիկոսության տարիներին (1166—1173)¹⁸⁹: Մ. Օրմանյանը տրամաբանության դորուժյամբ եկավ համոզման, որ Շնորհալին իր այդքան շատ երգերը չէր կարող գրած լինել կաթողիկոսության շրջանի մի քանի տարիներում, առաջադյալ տարիքի մեջ¹⁹⁰: Այնինչ Շնորհալու կենսագիրը հստակ տեղեկացնում է, թե տակավին Գրիգորիս Գ կաթողիկոսը, մի կողմից՝ գիտակցելով հայոց պաշտոններգության թերին ու պակասը, և մյուս կողմից՝ բարձր գնահատելով իր կրտսեր եղբոր ներսեսի

անհատականացված գծերի նման համահարթեցումներ հաղվադեպ են եկմալյանի «Պատարագում»։ Տե՛ս մեր հոդվածաշարքը՝ Մակար Եկմալյան (կյանքը, ստեղծագործական դեմանկարը, ստեղծագործական ժառանգությունը), «Էջմիածին», 1958, № № 2—3, 4 և 5:

188 Ամեն դեպքում սակայն, դատելով՝ ստեղծագործության շնորհալիական չափանիշների տեսանկյունով:

189 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ 92:

190 «Ազգապատում», հտ. Ա, էջ 1401—1402:

ստեղծագործական բացառիկ տաղանդը, հանձնարարել է նրան հատուկ զբաղ-
վել հոգևոր երգ-երաժշտության կարգավորության ու հարստացման գործով:

«Իսկ սուրբ հայրապետն Գրիգորիս,—կարդում ենք այնտեղ,—յորժամ
տեսանէր զայսպիսի անճառելի շնորհս և զիմաստութիւնն՝ աղբերաբար յա-
ռաջ եկեալ յեղբօրէն ի սրբոյն ներսեսէ, խնդրէր հարազատաբար հոգևոր սի-
րով ի նմանէ արծարծել այնուհետև զաստուածային շնորհն և լցուցանել զթե-
րին ի կարգս եկեղեցւոյ՝ յիշատակ նոցունց ի սուրբ եկեղեցի ապագայիցն
թողլով: Որոյ ընկալեալ զհրամանս և զաղաչանս աստուածայնոյ հայրապե-
տին, սկսանէր երգել զերգս հոգևոր պաշտամանց, զոր պակաս և թերի գտա-
նէր. և սուրբ ձեռինն գրով աւանդէր մանկանց եկեղեցւոյ՝ որք ժողովեալ լի-
նէին առ նոսա յամենայն գաւառաց ի սպասաւորութիւն սրբոյ աթոռոյն, արք
իմաստունք և շնորհազգեացք՝ յեպիսկոպոսաց և վարդապետաց, ի քահանա-
յից և ի սարկաւազաց: Զի ոչ ինչ էր նոցա ըստ այնմ ժամանակի սիրելի,
բայց եթէ ընտրելոց արանց և առաքինեաց ժողով»¹⁹¹:

Մտաբերելով, որ Գրիգորիս Գ-ն 1113 թվականից կաթողիկոս էր արդեն,
իսկ Շնորհալին էլ 1121-ին հորինել էր իր «Վիպասանությունը», սխալված
չենք լինի, եթե այստեղ մեջբերված խոսքերից հետեցնենք, թե վերջինս
1130-ական թվականներից կարող էր ձեռնարկած լինել հոգևոր երգերի
ստեղծմանը: Սակայն դեռևս շփոթենք, թե ի՞նչ տարբերվերի վրա կարելի է
հենվել գեթ մոտավոր ճշտությամբ շրջանների բաժանելու համար Շնորհա-
լու ստեղծագործական կյանքի մնացած 30—35 տարիները, որոնք նա նվիրեց
գլխավորապես պաշտամունքային երգերի հորինմանը: Եվ, ճիշտն ասած, այս
հարցում գուցե երբեք չհասնենք լուսաբանության ցանկալի աստիճանին:
Բայց դրա կարևորության գիտակցումն իսկ օգնում է՝ եզրակացությունների
մեջ անհրաժեշտ զգուշավորություն ցուցաբերելուն և, ընդհակառակը, հարցի
անտեսումը հանգեցնում է ուղղակի անընդունելի հետևությունների: Հ.
Մկրտչյանը, օրինակ, առհասարակ ճիշտ նկատելով, որ ինչպես ողջ Եարակ-
նոցում, այնպես էլ, մասնավորապես, Շնորհալու շարականներում, մեկ ձայ-
նեղանակի պատկանող երգերի շրջանակների մեջ պատահում են մեղեդիական
տարբեր կաղապարներ, վերջիններս աշխատում է դիտել անպայման որպես
հեղինակային տարբեր պատկանելության ցուցիչներ¹⁹²: Բայց մի՞թե հնարա-
վոր է պատկերացնել, որ Շնորհալին, ավելի քան երեսուն տարի, ասենք՝ բկ-
երգեր հորինելիս՝ միշտ պիտի գիմեր մեղեդիական միևնույն կաղապարին:
Մենք առայժմ պետք է մի կողմ թողնենք Շնորհալու ստեղծագործությունը իր
զարգացման մեջ ըստ շրջանների քննելու հարցը, բայց, դարձյալ՝ ի վերջո
դրան ևս որոշ չափով մոտենալու համար, այն (ստեղծագործությունը) գիտե-

191 «Սոփերք», ԺԴ, էջ 35—36: Գրիգորիս Գ-ի սույն վարմունքը ավելի ևս արժեքավորվում
է, երբ գիտակցում ենք, որ նա բոլոր ավյալներն ուներ իր կրտսեր եղբոր երաժշտա-բանաստեղ-
ծական հանձարը ըստ արժանվույն գնահատելու համար, քանի որ ինքը ևս օժտված էր ստեղծա-
գործական արտակարգ շնորհքով: Այս առթիվ ի մի բերելով Գրիգորիս Գ-ի երգաստեղծական
գործունեությանը վերաբերող առ այսօր հայտնի փաստերը, կարող ենք, ի լրումն արդեն հիշա-
տակված երգերի, նշել նաև Գևորգ զորավարին նվիրված պարականոն շորս շարականների այն
կարգը, որոնց անագլուխ տառերը կապում են «Գրիգորիսի՛ առ Գէորգիսու վկայ» խոսքերը
(Ս. Ամատունի, Հին և նոր..., էջ 47—50):

192 Հ. Մկրտչյան, Եարականխոսություն (շարականի հեղինակները), «Նոյս», Կ. Պոլիս,
1905, № 44, էջ 1064—1065:

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

Առաջին խումբը կապված է շարականի տեսակին և ներկայացնում է վիպական շնչի¹⁹³ արձակ բանաստեղծութիւն, անհավասար տողերով (բայց հաստատուն թվաքանակի անդամներով) ու նաև կանոնավոր շափված վանկային ոտանավորների հիման վրա հորինված բազմազան երգեր: Այն է՝ վանկային (կամ սաղմոսատիպ), երգային (կամ ծորերգային) և կառուցվածքային տիպի ու ավելի ազատ (չափավոր զարդոյրումներով) ծանր ստեղծագործութիւններ¹⁹⁴: Գրական խոսքերի կառուցման վերահիշյալ ձևերը (բացի վերջինից), ու այդ ձևերի օգտագործմամբ հորինված երգերը հայ հոգևոր երաժշտութիւն մեջ զարգացել են սկսած V դարից:

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

193 Հայ Շարակնոցում հանդիպող զրական խոսքերի համար ընդհանուր՝ կշտութի վիպական լայնաշունչ բնույթը գիտակցել են տակալին միջնադարյան գրիչները: Ահա թե ինչ է գրում նրանցից մեկը, XVII դարում գաղափարված շարակնոցի հիշատակարանում: «Ներհմտացեալը կրթական վերժանութեամբ, քաջուրակ բաժանմամբ ձայնից երաժշտականաց, շարագրեցին զերգս շարականաց վիպասան շափաբանութեամբ, բոլոր տարոյն՝ ըստ հոլովման մեծ արուսեկին, յազազ տէրունական տօնից և ամենայն սրբոց» (Մատենադարան, ձեռ. № 1626, էջ 405բ):

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

195 Հմմտ.՝ «Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց», Վաղարշապատ, 1875, էջ 193 և 203: Մաշտոցի «Ողորմեա ինձ Աստուած: Ի լսել զձայն փողոյն» և մի շարք այլ երգերի եղանակների փոխադրութիւնը եվրոպական ձայնանիշերի, վերլուծութիւնն ու դրանց հնազույն ծագման մերհիմնավորումը տես «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, էջ 199—201: Այս երգերից մի շարք վերջերս առաջ բերվեց նաև «Revue des Études Arméniennes» հանդեսի VII և VIII հատորներում, առանց հղումի:

196 Դա նկատել է Ս. Ամատունին ևս, քննելով մեկ զբաղեցնող երգերի զրական խոսքերը («Հին և նոր...», էջ 92):

Արդեն առիթ ունեցել ենք նշելու, որ մասնավորապես Սահակ Պարթևի ստեղծագործության մեջ հանդիպում են փոքրածավալ ու շափավոր զարդույթուն ծանր երգեր ևս¹⁹⁷: Ենթահային ավելի ևս ծաղկեցրել է դրանց եղանակները իր երգերում: Բայց վերջիններիս ազդեցության տակ փոխվելով նոր ժամանակների ճաշակին ևն համապատասխանեցվել նաև սահակյան նախօրինակները, մասնավանդ, որ դրանք վերաբերվելով ավագ շաբաթվա պաշտոններգությանը, ընդհանրապես ավելի շատ են ենթարկված եղել հետագա ճոխացման բնական ընթացքին: Իրականում այսպիսին են փոխհարաբերությունները ավագ շաբաթ օրվա կանոնի օրհնության երեք պատկերների միջև, որոնցից առաջինը՝ «Պարգևատուն ամենեցուն», Սահակին է, իսկ մնացած երկուսը՝ «Կենդանին յախտեմից» և «Կուսածին մարմնով», Ենթահայունը, և որոնք, սակայն, երեքն էլ այսօր ունեն բձ. ծանր եղանակի ոչ միայն նույն կաղապարը, այլև հյուսվածքի միևնույն բարդությունը:

Մի քայլ ևս առաջ գնալով կարող ենք ասել թե՛ բձ. ծանր երգերի այս մակարդակն է, որ աղդել է նաև ավագ ուրբաթի երկրորդ օրհնության պատկերների վրա («Արծաթսիրութեամբն մուխալ Յուզա», «Ի գիշերին յորում մատնէր», ինչքան էլ որ սրանց եղանակները փոքր-ինչ այլ կաղապարով են). և առհասարակ դուռ բացել սահակյան (և այլ) բձ. ծանր հին երգերի մեղեդիների նորանոր ճոխացման համար:

Այնուհետև, Որոտման որդիների կանոնի դկ. օրհնության մեջ («Որ էնն յէութեան») պարզ արտահայտված են նույնիսկ կանոնագլուխներից եկող մեղեդիական ինքնատիպ հանդաձևեր¹⁹⁸: Իսկ Հովնան մարգարեի կանոնի դկ. ստեղծի մեծացուցեն («Մարգարէն ի փորոյ կիտին») հին, մեղեդիական պարզ հյուսվածքով աչքի ընկնող ստեղծիների մի արձագանքն է, հազվապես վերհուշերից մեկը¹⁹⁹:

Վերջապես՝ քննարկվող երգերի մեջ մասնում են նաև ստեղծագործություններ, որոնք ներշնչված լինելով նախորդ դարերի առանձին, վառ կոթողներից, Ենթահայու գրչի տակ նոր շունչ ու կյանք են ստացել: Օրինակ՝ Ղևոնդյանց «Երգեմք ձեզ երգս» համբարձին, որ հորինված է Խոսրովի դուրսի (VIII դ.) «Ջարմանալի է ինձ» գովքի²⁰⁰ ձայնեղանակով, կամ ավագ ուրբաթ օրվա «Այսօր ի կատարումն» օրհնությունը, որտեղ նոր հունով է զարգանում աստվածահայտնության ճրագալույցի՝ Մովսես Խորենացու գրչին պատկանող «Ծագումն հրաշալի» հոյակապ երգի եղանակի սկզբնական բնորոշ դարձված-

197 «Թանբեր Մատենադարանի», № 7, էջ 195:

198 Հմմտ.՝ «Ձայնագրեալ Երապան», եջվ. հրատ., էջ 153. և «Երգք Ձայնագրեալք ի ժամագրոց», Վաղարշապատ, 1877, էջ 107 (ավագ ուրբաթ օրվա կանոնագլուխը):

199 Ձայնեղանակի հիմքում ընկած համաձայնությունով (կամ գույնով) ստեղծի, բայց մեղեդիական հյուսվածքով համեմատաբար պարզ ստեղծագործությունների ուրիշ նմուշներ ևս կան, որոնցից ուշագրավ է, օրինակ, հրեշտակապետաց կանոնի օրհնության («Որ յանէից ստեղծէր»)՝ Կոմիտասի ձայնագրած տարբերակը: Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Նշխարներ հայոց հոգևոր եղանակների կոմիտասյան դրսույթներից, «Էջմիածին», 1969, № 12, էջ 58:

200 Սույն ստեղծագործությունը, որ դարձյալ՝ մեկն է «Revue des Études Arméniennes» հանդեսի VII և VIII հատորներում երևացած երաժշտական օրինակներից, եվրոպական ձայնագրության փոխադրելով, մանրամասն վերլուծել ենք և տեղադրել՝ V—VIII դդ. հատընտիր շարականների աստիճանաբար բարդացող բնական կարգում, տակավին մեր թեկնածուական քննաճանաչում. Музыкальная культура Армении V—VIII веков*, II., 1960, էջ 329—334 (ձև.—ը՝ Անիի մեջ. գրագրաբանում):

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

ՃԱՐՄԱՆ ՍՐԲՈՑ ՎԱՐՊԱՆՆՆՑ

(Ա.Ն. ԴԿ. ԴԱՐՁՈՒՍԾՔ)

ՅԱՓԱՆՈՐ

Նո - րա-հրաշ պը - սա - կա -

... եր ե զօ - րա - գլուխ ա - ռա - քին - եաց վա - ղե -

ցար զի - մու հոգ - տյն ա - թի - ա - բար ընդ -

դեմ մա - հու. վար - դան

քաշ Գա - հա - տակ որ - վա - Գե - ցեր ըզ - թը - Գա -

մին, վար - դա - գոյն, ար - եամ - բեր ջո պը -

սա - կե - ցեր զե - կե - դե - ցի:

Բայց «Նորահրաշ»-ը այս բոլորի մեջ մի առանձնահատուկ տեղ է զբաղում ոչ միայն իր գեղարվեստական բարձր արժանիքներով (չասելու համար՝ կատարելությունը), այլև նրանով, որ չնայած հնագույն ավանդույթների ու նորագույն ճաշակի՝ նրանում ձեռք բերված բնական համադրության, հնարավորություն է տալիս համեմատության միջոցով հստակ տարանջատելու հնուց եկող տարրը նորից: Պարզվում է, որ Շնորհալին «Նորահրաշ»-ի ճարտարակերտության համար անհրաժեշտ ողջ շինանյութը վերցնելով երգի վերոհիշյալ նախօրինակներից, միաժամանակ ստեղծում է նոր կերպար, օգտագործված տիպական ելևէջներին հաղորդելով ավելի արտահայտիչ ճկունություն ու շերտ երգայնություն, իսկ ողջ կառույցին՝ ձևի ավարտվածություն՝ հատուկ

ընդգծելով, վառ ու ցցուն դարձնելով նրա բարձրակետը (օրինակում մեղեդիական այդ բարձրակետը, որ հաճախ տների մեջ զուգորդվում է երգում հիշատակվող նշանավոր անունների հետ, ստեղծելով յուրահատուկ հոեատրական կոշեր, հատուկ ցույց ենք տվել, դրանից առաջ գեղեղելով մի աստղանիշ ու նաև մի ձայնահատ, որ շունի Ն. Քաշճյանը) (տե՛ս էջ 60):

Այս շարականը, վերը բերված գձ. օրհնության համեմատությամբ (որը հնգյակ-վեցյակի սահմաններում ծավալվող պիրկ ելևէջով և քայլերգային կշռույթով բնականաբար հարում է սաղմոսատիպ ստեղծագործություններին), շատ ավելի երգային բնույթի է: Զայնածավալը հասնում է փոքր յոթնյակի, որի սահմաններում ելևէջի ալիքաձև շարժումները, առանձին վանկերի հմաստավորված երկարաձգումներն ու կշռույթի կոտորակման հաճախականությունը երգին հաղորդում են անընդմեջ հոսունություն, Միևնույն ժամանակ, շարականը աչքի է ընկնում որոշակի զգացվող առնականությամբ, որ պայմանավորված է ձայնեղանակային հիմքով ու ծավալման վիպական շնչով:

Բնական ու տրամաբանական է ենթադրել, որ անցյալի լավագույն ավանդույթների ստեղծագործական յուրացումից հետո է հորինել Շնորհալին իր անկրկնելի այն շարականները, որոնցում իրագործված են երկարատև ու նշանակալից կուտակումներով պայմանավորված որակական աննախադեպ թռիչքներ՝ մեղեդիական նյութի թարմության, ձևի ավարտվածության և առհասարակ երաժշտական փնքնարտահայտման ու փնքնահաստատման վճռականության առումներով: Մի սքանչելի նմուշ է, այս տեսակետից, ճաշու վերոհիշյալ գովեաններից «Յարեալ Քրիստոս»-ը, իր վիպա-քնարական լայն ու շերմ շնչով և կառուցիկ ձևով (տե՛ս էջ 62):

«Աձ» նշումն այստեղ նկատի ունի լոկ օրվա ձայնը: Իսկ բուն ձայնեղանակը՝ ութնյակ ծավալի սահմաններում ազատ ու փնքնատիպ իրացված բձ. է (ինչպես ակնարկել ենք վերն էլ), ուր երկրորդ փուշ աստիճանի վրա հանգչող յուրահատուկ մի քանի պտույտներ երբեմն նույնիսկ բկ. գույնն են հաղորդում եղանակին:

Ուշագրավ է երգի հորինվածքը, որ դուրս է գալիս քառյակային ձևի սահմաններից²⁰¹: Շարականիս երկրորդ տունը առաջինից տարբերվում է նրանով, որ, բնականաբար, շունի «Գովեա Երուսաղէմ զՏէր» նախաբանը: Երրորդ տան եղանակը զգալի տարբերակված ու ընդլայնված է ի հաշիվ «Փառք հօր» (...և այլն) վերջաբանի: «Յարուցելոյն ի մեռելոց» տողում հարստանում է երգի հյուսվածքը ու ելևէջը հասնում է նոր բարձրակետի: Իսկ դարձը կամ կրկնակը (որ երեք տներում էլ զուգորդված է «ալէլուիա» խոսքի հետ), այստեղ մեղեդին բերում է մի նոր, և, իր համարձակ զարտուղությամբ, առաջին հայացքից անսպասելի թվացող վերջնահանգաձևի, որը, սա-

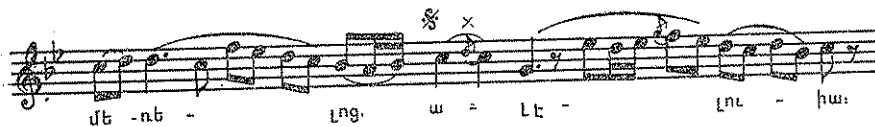
²⁰¹ Ընդհանրապես ասած, Շնորհալու շարականներում հանդիպում են հայ ժողովրդական երգարվեստում բանեցված քառյակային (կուպլետային) զրեթե բոլոր տիպարները (վերջիններիս հատուկ՝ խոսքի ու երաժշտության փոխկապվածության համարյա բոլոր կերպերը): Բայց նաև՝ հիշյալ տիպարների, սահմաններից դուրս եկող ու դրանց հետագա զարգացումը ներկայացնող բարդ ձևեր:

ՅԱՐԵԱԻ ՔՐԻՍՏՈՍ

ՏՐ.ՓՆ.ԻՈՐ 0.2

u. 
 Գո - վեա Ե - թու - սա - դէմ ըզ - Տէր:

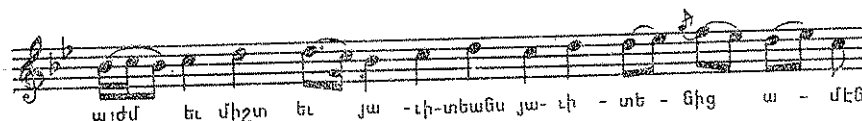

 Յա - ղեալ Քրիս - տոս Ի

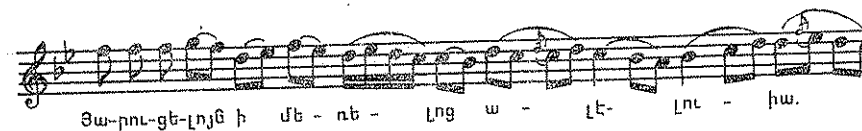

 մե - ռե - ւոց. ա - ւէ - ւու - իա:

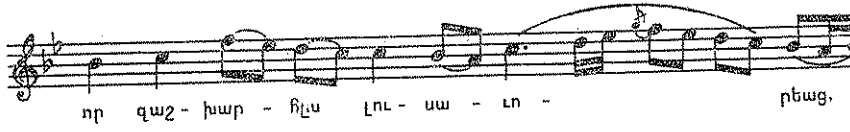
p. 
 Ե - կայք ժո - դո - վուրդք


 եր - գե - ցեք Տեառն:

q. 
 Փառք հօր եւ որդւոյ եւ հոգ - ւոյն սըր - բոյ.


 այժմ եւ միշտ եւ յա - ի-տեանս յա - ի - տե - նից ա - մէն


 Յա-րու-ցե-ւոյն Ի մե - ռե - ւոց ա - ւէ - ւու - իա.


 որ զաշ - իար - իւս ւու - սա - տ - րեաց.


 ա - ւէ - ւու - իա:

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

Ավելի ընդարձակ ձայնածավալն ու ավելի բարդ հյուսվածքը հատուկ են ծանր շարականներին: Վերջիններիս շրջանակներում Շնորհալին հաճախ դիմել է ածանցյալ համաձայնության ձայնեղանակների, ինչպես կանգրադանանք տակավին: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, սակայն, որ Շնորհալին, միևնույն ժամանակ, մի առանձին գուրգուրանք է տածել ածանցումներից զերծ, բնուղիղ հնչասանդակներով ձայնեղանակների հանդեպ, և իր ծանր տիպի շարականներում թողել հիշյալ ձայնեղանակների վրա խարխված հիասքանչ նմուշներ: Իրանցից մեկն է՝ Պահոց վեցերորդ կիրակիի կանոնի բձ. օրհնությունը («Որ ըզխորհուրդ քո գալստեանդ»), իմաստուն պարզություն զգեցած հազվագյուտ գեղեցկությամբ, ունկնդրի ճիշտ հոգուն ուղղված անվերջ ծորող մեղեդիով, մարդկային ջերմ, անմիջական ու սրտաբաց զգացումով և անհատակ քնարականությամբ (տե՛ս էջ 64):

Ի դեպ, այս մեղեդին է ճիշտ, որ նույնությամբ զուգորդվել է պատարազի երգերից հանրահայտ «Տէր ողորմեա»-ի խոսքերի հետ:

Բերված ստեղծագործությունը պատկանում է ծանր շարականների այն տեսակին, որ մենք անվանում ենք կառուցվածքային, հաշվի առնելով տրվյալ ոտանավորի կառուցողական նշանակալի դերը նրանում: Հիրավի, մեղեդին աչքի է ընկնում հարուստ հյուսվածքով: Բայց նկատելի է, որ երգում խոսքի վանկերի ոլորումներն ու կշռության կտորակումը մեծ մասամբ իրացված են չափական միավորի, այն է՝ միջակ վանկի սահմաններում: Բացառություն են կազմում երկու վանկ միայն. բանաստեղծության շորորդ տողի առաջին վանկը («տուր»), որի հետ զուգորդված մեծ պտույտը եղանակը տանում է դեպի ստեղծագործության բարձրակետը, և նույն տողի վերջին վանկը, որի վրա հնչող մեղեդիական հատվածը վերջնահանգաձևի անքակտելի մասն է:

Շնորհալու քննարկվող ստեղծագործությունների երկրորդ խմբի բուն կորիզը կազմում են նրա գանձերը, տաղերն ու հորդորակները: Երգչային ընդարձակ ձայնածավալով, մեղեդիական ազատ ոճով, զարդուրումներով ու գործիքային տիպի փայլուն անցումներով (պասսժներով) աչքի ընկնող այս ոլորտը շեշտակի վերելք էր ապրում Շնորհալու գործունեության տարիներին, լինելով ամենահեռանկարայինը՝ հայ երգարվեստի դարավոր հեղաշրջման գլխավոր միտումները իրենց լիակատար իրագործման հասցնելու տեսակետով, և իր մեջ խտացնելով պատմաշրջանիս երաժշտա-մշակութային հիմնական տեղաշարժերի ներքին բովանդակությունը:

Այս ոճի արմատները խորն են, հասնում են մինչև VII—VIII դարերը և նույնիսկ ավելի վաղ ժամանակներ²⁰³, Բայց այն՝ ժառանգաբար առավել սերտ կապվում է X—XI հարյուրամյակների տաղային ստեղծագործության, ու վերջինիս կենտրոնական դեմքի՝ Գրիգոր Նարեկացու արվեստին: Եվ պատահական չէ, որ Շնորհալին՝ Նարեկացու ավանդույթները շարունակեց այս բնագավառում, իր ստեղծագործական ուժերի զգալի մասը նվիրեց դրան ու դար-

²⁰² Հնարանք, որի կիրառմանը հանդիպում ենք դեռևս հայոց հնագույն Սողոմոսարան-ժամազրքի կտորներում, մասնավորապես՝ կանոնադրվածներում (տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հասարակ օրերի կանոնադրվածները, «Էջմիածին», 1971, № 4, էջ 42):

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

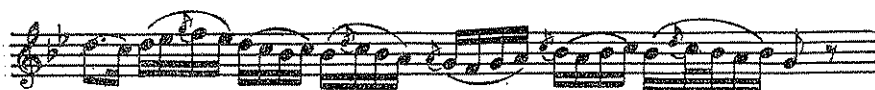
ՄԱՆՈՆ ՎԵՅՆՈՐԳԻ ԿԻՐՈՍԿԻ ԱՂՈՒՀԱՅԻՑ

(Ա.Է. ԲԶ.)

Մ.Ս.ՆՐ



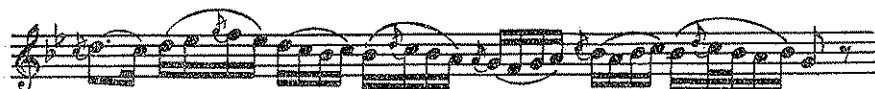
Որ ըզ - խոր - հուրդ քո գա - լըս - տեանդ



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



մար - գա - թե - իւքն իս - ռա - յե - լի.



գորս ընտ - թե - ցեր յետ Մով - սե - սի.



որք խօ - սե - ցան հոգ - տվ սրբ - թով



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



տուր մեզ փրո - կիչ



ո զոր - մու - թիւն եւ ըզ - մե - ղաց



ըզ - թո - դու - թիւն.

ձավ, նարեկացուց հետո, երկրորդ մեծ տաղասացը: Խիստ հատկանշական է, որ գրչագիրը գանձարաններում Շնորհալու ստեղծագործություններից մի-երկուսի լուսանցքներում հանդիպում ենք նարեկացու այս կամ այն տաղի ակզբնաբառերին, վերջիններս կոչված են եղել երգիչներին հիշեցնելու, որ ((տվյալ դեպքում) Շնորհալու գաղափարված ու նաև խազավորված ստեղծագործությունը հարկ է կատարել նարեկացու վկայակոչվող տաղի «ձայնով», այսինքն՝ եղանակով, նրա տարբերակումով: Այսպես, 1489 թվականին Վանում գաղափարված գանձարանի մեջ Շնորհալու «Որդիքն որոտման» տաղի լուսանցքում կրճատ գրությամբ գրված է. «Ահա եմ գեղեցիկին [ձայն] է»²⁰⁴, նմանապես՝ Մենդյան «Տէր փառաց» տաղի լուսանցքում²⁰⁵, և այլն: Ինչպես նշել ենք ուրիշ անգամ էլ²⁰⁶, դժվար է ենթադրել, թե նման լուսանցագրություններ փնքնակամ ավելացրած կլինեին Շնորհալու բարձր հեղինակության առաջ խոնարհվող նրա հետնորդները, որտեղից և պարզ է, որ մեծագույն երգահան Շնորհալին ինքն է ժամանակին ցուցում թողել՝ իր տվյալ ստեղծագործությունը կատարել նարեկացու տաղի եղանակով: Մի փոքր ևս առաջ գնալով կարող ենք նույնիսկ պնդել, թե Շնորհալին, եթե ոչ առաջինը, առնրվազն առաջիններից մեկը և, անշուշտ, ամենահեղինակավորն էր, որ օգտորվելով նարեկացու արվեստից, օրինականացրեց նրա տաղերի եղանակներին որպես շափանմուշների դիմելու բեղմնավոր փորձը:

Առհասարակ տաղային արվեստի բնագավառում Շնորհալու անցած ստեղծագործական բովանդակաչից ուղու մասին պիտի դատել նաև նրանից, որ բացի նարեկացու երգերի եղանակների տարբերակումով կատարված նրա մի քանի գործերից, գանձարաններում հանդիպում են խոհուն արվեստագետի գրչին պատկանող շատ ստեղծագործություններ, որոնք ունենալով իրենց հատուկ ինքնուրույն եղանակները, բնականաբար, ազատ են եղել վերոհիշյալ տիպի լուսանցագրություններից. ու այնպիսիներ ևս, որոնց եղանակները իրենք են ծառայել որպես ընդունված շափանմուշներ ու զուգորդվել թե՛ իր և թե՛ այլոց հորինած գրական խոսքերի հետ: Ահա, միայն վերն հիշատակված գանձարանում, տարբեր ստեղծագործությունների լուսանցքներում, բազմաթիվ անգամներ վկայակոչվում են Շնորհալու տաղերի, «ձայները» կամ «գոյները», կրճատ գրությամբ, հետեյալ կամ նման ձևերով. «Հոփիտիմեանց տաղի գոյն է»²⁰⁷, «Նոր իմն աւետեաց»²⁰⁸, «Հօր կամաւի գոյն է»²⁰⁹, «Անեղ որդին»²¹⁰, «Նոր ծաղիկ պայծառ»²¹¹, Բազմիցս վկայակոչված ստեղծագործություն է նաև Աստվածածնի փոխման «Այսօր Գաբրիէլ հրեշտակապետն» տաղը²¹², իր հորգորակով՝ «Անարատ տաճար»²¹³ և այլն:

204 Մատենադարան, ձեռ. № 428, էջ 50ա:

205 Նույն տեղում, էջ 63բ:

206 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և նարեկագու տաղերը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1969, № 3, էջ 47:

207 Մատենադարան, ձեռ. № 428, էջ 1ձա, 14բ, 20ա, 27բ, 35ա, 77ա, 90բ, 108ա, 117ա և այլուր:

208 Նույն տեղում, էջ 121բ:

209 Նույն տեղում, էջ 39ա, 42բ, 50ա, 75ա, 121բ և այլուր:

210 Նույն տեղում, էջ 138բ:

211 Նույն տեղում, էջ 139բ:

212 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 165ա:

213 Նույն տեղում, էջ 87ա, 176ա, 180բ, 182ա, 221ա, 226ա և այլուր:

Արդեն նշել ենք, որ Ծնորհալու տասնյակներով հաշվվող տաղերից փաստորեն և ոչ մեկը չի երգվում այսօր և չի երևում մեր ձայնագրչալ վավերացված ժողովածուներում: Առանձնահատուկ տեղ են գրավում հայոց հոգևոր երգերի Կոմիտասյան գրառումները, որոնցում հանդիպող տաղերից մեկի՝ Ծնորհալու գրչին պատկանելու պարագան կարող ենք ապացուցել այժմ: Խոսքը Ծննդյան «Ստեղծող մանկանց» զեղեցիկ կտորի մասին է, որ Կաֆայում գաղափարված ընտիր գանձարաններից մեկում ունի «Տաղ ի Ներսէս կաթողիկոսէ ասացեալ» խորագիրը²¹⁴, և որը մի նախագաս «Տէր ողորմեա»-ով, գրական խոսքերի տարբերակումով և ավանդաբար հասած հետևյալ մեղեդիով էջմիածնում հայկական ձայնախշերի օգնությամբ գրառել է Կոմիտասը ու զետեղել՝ հոգևոր եղանակների 1893 թ. իր կազմած ձեռագիր ժողովածուում²¹⁵ (առանց շոշափելու հեղինակային պատկանելության հարցերը (տե՛ս էջ 67):

Մեղեդին աչքի է ընկնում, նախ և առաջ, բկ. ընթացիկ եղանակների համեմատությամբ անսովոր՝ ընդգծված լուսավոր, մեծալար (մաժորային) գունավորությամբ և առնական ելևէջներով: Յուրատիպ է տաղի հորինվածքը՝ նախադաս ու եզրափակիչ «Տէր ողորմեա»-ներով և հիմնական մարմնի եռամաս ձևով, ուր միջին մասում բարձրակետային նոր պտույտ է հայտնվում («ընդ որս եւ մեզ»...), իսկ կրիսահանգաձևը («շնորհիւ օրհնեալ») ու վերջնահանգաձևը («ծընընդեան քո») մեղեդիապես ընդհանուր են առաջին ու երրորդ մասերի համապատասխան հատվածների հետ: Վերջապես դիտելի է եղանակի լայն ձայնածավալը ևս (ավելի քան մեկ ու կես ութնյակ):

Մեղեդիի հյուսվածքը, սակայն, պարզ է: Ծնորհալու տաղերի մեջ եղել են նաև շատ ավելի բարդ հյուսվածքի նմուշներ: Մի ճաշակ տալու համար գեթ նրանց խազագրության մասին, ստորև բերում ենք գրչագիր գանձարանի՝ մեր նյութին վերաբերող հետևյալ էջը²¹⁶ (տե՛ս էջ 68):

Արանով դեռևս չեն սպառվում Ծնորհալու ստեղծագործության մեկ զբաղեցնող ոլորտի ուսումնասիրությանը կապված հարցերը: Բանն այն է, որ ոճական նույն հունի մեջ են նաև նրա սրբասացությունները, ինչպես և ծանր ու ստեղի շարականները²¹⁷, իրենց բազմաճյուղ եղանակներով: Որ տաղային ստեղծագործության ոճական նոր, առաջավոր գծերը զարգացած ավատատի-

214 Մատենադարան, ձեռ. № 2672, էջ 36ա (տաղը, որ, ինչպես ասացինք, «Բան հաատոց» պոեմի մի հատվածն է, ունի այսպիսի սկիզբ. «Ստեղծաւղ մանկանցն՝ մանուկ ցուցաւ»: Կոմիտասի գրառած տարբերակում, որ առաջ ենք բերում անփոփոխ, պահպանված է Ծնորհալու բանեցրած չափը՝ 4+4):

215 Ե. Զարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի դիվան, ծրար 332: Կոմիտասի հիշյալ ժողովածուի նյութերը վերծանելով աստիճանաբար հրատարակել ենք «էջմիածին» ամսագրի էջերում, սկսած 1969 թվականից (տե՛ս № 12, «Նշխարներ հայոց հոգևոր եղանակների կոմիտասյան գրառումներից» հոդվածը): Քննարկվող տաղի հրատարակության հեղինակային պատկանելության մասնավոր խնդիրը, սակայն, այն ժամանակ դեռևս լրիվ պարզ չէր մեզ համար (հմմտ.՝ Հոգևոր եղանակների կոմիտասյան կանխագույն գրառումների վերծանությունը, «էջմիածին», 1970, № 4, էջ 36—37):

216 Մատենադարան, ձեռ. № 3503, էջ 213ա:

217 Ըստ բոլոր տվյալների, ոճական այս հունի մեջ են գտնվել նաև Ծնորհալու արտապաշտամունքային ստեղծագործություններից «Յիսուս որդի» ողբերգության երգվող հատվածները: Նույնիսկ քննարկված «Ստեղծող մանկանց» տաղը մեր Մատենադարանի № 428 գրչագիր գանձարանում (էջ 77բ) ունի «Յիսուս որդի [ձայն]» լուսանցագրությունը: Այս և նման ցուցմունքները հավաքելով և քննական խիստ բովից անցկացնելով, կարելի կլինի, թվում է, ի վերջո, վերականգնել «Յիսուս որդի» քերթվածի հրատարական մարմնավորման հնարավոր ձևերից զեթ մեկը:

ՏԵՐ ԱՂԱՐՄԵՆ

(Ստեղծող մանկանց)

Ծանր—Բ4



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



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



Ի յան - քա - ճից
Ե ի հով ուաց



Մը - սուր Ե - դար
Փա - ռա - տ - ըե - ցար



Ընդ - որս Ե մեզ ու-րա - խա - ցո



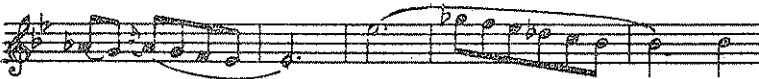
Շնոր - հիւ օրհ-նեալ ծը - ցըն -



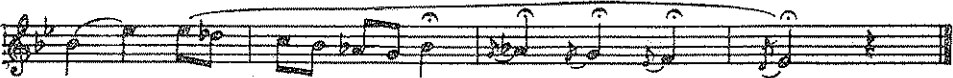
դեան քո. Ե կայք ման - կունք ճոր Սի - օ - ճի



Տա - ցուք փա - ղըս Տեառն ա -



մէ - ճի. Տեր ո



ղոր - մեա:

The first part of the book is a history of the
 world from the beginning to the present time.
 It is written in a simple and plain style.
 The second part is a history of the
 world from the present time to the
 end of the world. It is written in a
 more elaborate style.

The third part is a history of the
 world from the end of the world to
 the beginning of the world. It is
 written in a very simple style.
 The fourth part is a history of the
 world from the beginning of the world
 to the end of the world. It is written
 in a very simple style.

The fifth part is a history of the
 world from the end of the world to
 the beginning of the world. It is
 written in a very simple style.



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


Սրանց քննությունը թույլ է տալիս որոշ զաղափար կազմելու Շնորհալու բուն տաղային ստեղծագործության մասին ևս: Իրոք, ձևերի (ֆորմաների) առումով այստեղ իրացված են տաղերին հատուկ շափացույցները՝ թե՛ միամասնի ու միահիմնանյութային (միաթեմային) ստեղծագործություններում (տե՛ս օրինակ, բուն Բարեկենդանի աձ. դարձվածք հարցը). թե՛ երկմասանի ու երկհիմնանյութային (երկթեմային) երգերում, որպիսիք են սրբասացություններից մի քանիսը՝ մեներգ-խմբերգ հորինվածքով. և թե՛, անշուշտ, առավել ծավալուն եռմասանի կառույցներում, որ վարպետորեն բարձրացված են Պետրոսի և Պողոսի, Վարդավառի Գ օրվա ու Հրեշտակապետաց կանոնների մանկունքների երեքական տների հիման վրա:

Քննարկվող երգերում օգտագործված է հայկական միջնադարյան երգարվեստի հիմքում ընկած գրեթե ողջ ձայնածավալը: Համոզվելու համար բավական է համադրել մի քանի ստեղծագործությունների, կամ թեկուզ երկու երգերի, ասե՛ք՝ Վարդավառի երկրորդ օրվա բկ. մանկունքի և Հովնան մարգարեի կանոնի երկրորդ դկ. ողորմեայի ձայնաշարերը, որոնք ընդգրկում են համապատասխանաբար՝ երգչային բարձր ու միջին, և միջին ու ստորին հընչամասերը: Ինչ վերաբերում է հարուստ զարդուրումներին, ազատ զարտուղություններին, գործիքային տիպի անցումներին, կշռութային բազմազանության և այլն, ապա դրանք ևս անկաշկանդ իրացված են մեզ զբաղեցնող երգերում: Աշխարհիկ արվեստից եկող նշված գրեթե բոլոր գծերի խտացման ու վարպետ կիրառման օրինակ է Հովհան Ռսկեբերանի հիշատակին նվիրված դկ. մանկունքը, որ աչքի է ընկնում համերգային բացառիկ փայլով, տոնական բարձր տրամագրություններ ու կենսահաստատ լավատեսություններ (տե՛ս էջ 70—71):

Այստեղ հատկապես դիտելի է տարբեր վանկերի ազատ երկարաձգումների ու զարդուրումների կարևոր պաշտոնը ոչ միայն արտահայտչականության, այլև ձևագոյացման առումով: Գրական խոսքերը կազմում են միայն մեկ նախադասություն՝ մի փոքրիկ տուն: Մինչդեռ նրա հետ զուգորդված է երաժշտական խոշոր մի մարմին, ուրույն կառուցվածքով, բաժանված երկու մեծ ու միատիպ հատվածների, որոնցից երկրորդի վերջում ավելի վճռական կերպով հաստատվում է եղանակի հիմնաձայնը: Առաջին հատվածը բաղկացած է երեք ծավալուն նախադասություններից, որոնք ավարտվում են, հաջորդաբար՝ խորովային հանգչող կիսահանգաձևով («ուր յանըսկիզբն ի Հօրէ»), փուշ հանգչող կիսահանգաձևով («ընկալար ըզհոգի գիտութեան»), և բենկորձ հանգչող վերջնահանգաձևով («ով երանելի Տէր սուրբ Յովհան»): Նույն հորինվածքը երևում է երկրորդ հատվածում ևս, այն տարբերությամբ, որ սրա երրորդ նախադասությունը, որը նաև ամբողջ երգի կրկնակը կամ դարձն է («մաղթեա փրկողին»...), ունի մեղեդիական ներքին ընդլայնում:

ՃԱՐՍԿԱՆ ՅՈՎՀԱՆՆՈՒ ՈՍԿԵՆԵՐԱՆԻ

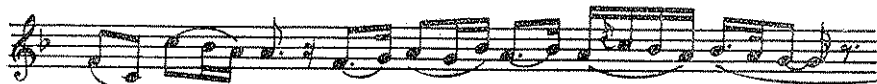
ՄԱԿԻ ԴԷ (ՍՏՍՂԷ)

Ա. 

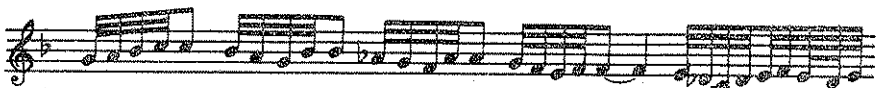
Որ յա՛նք սկիզբն



ի հո - րե




ըն - կա - լար ըզ - հո - գի գի - տու-



թեան



ով ե - յա - նե - լի



Տէր



ուրբ Յով - հան, եւ լուսա - լո - թե



ցեր



աստ-ուա-ծա - յին բա - նիւ



զե - կե - ղե - ցի



սուրբ



մաղ -



թեա



փըր կո - ղին գըռ - ղու - թին



մե - ղաց մե - թոց

խոսքի ու երաժշտութիւնի փոխկապակցութեան նման սկզբունքի թերևս առաջնապահուն խորացման օրինակներէից մեկն է Պատարագի «Որք զքրովբէիցն» կտորի հետևյալ մեծ ու ավարտուն հատվածը, ուր գրական խոսքը ներկայացված է ընդամենը մի բառով՝ «ալէլուիա», որի պաշտոնը (ձևագոյացման տեսակետով) երգչին կարծես լոկ տարբեր գունավորութեան առանձին ձայնավորներ (կամ վանկ-հենարաններ) տրամադրելն է՝ մեղեդիական ինքնաբավ մի կառույց մարմնավորելու համար²¹⁸ (տե՛ս էջ 73):

Հայկական Պատարագի գրական բնագրի ու նրա երաժշտական մարմնավորման հարաբերութեան, ինչպես և XII դարում նրան հպած նոր ճաշակի ու հովերի հարցին վերն արդեն հակիրճ անդրադարձանք: Այստեղ անհրաժեշտ է ավելացնել, որ այդ հովերը, սկսած տակավին XI դարից, շոշափում էին նաև Պատարագի գրական բնագիրը, որով, հատկապես XII հարյուրամյակի ընթացքում, դանդաղորեն, բայց անշեղորեն փոխվում էին հայոց Պատարագի ոգին ու շունչն առհասարակ: Վաղ միջնադարում հայ իրականութեան մեջ (գրերի գյուտից հետո) գործածվել են Բարսեղ Կեսարացու և Գրիգոր Նազիանզացու պատարագամատուցները²¹⁹, որոնք «գոռ պատերազմող նկարագիր մունեին»²²⁰, և, անշուշտ, համապատասխան՝ ներքին բախումներով լեցուն երաժշտություն²²¹, Սկսած XI դարից, Կիլիկիայի հայկական իրականութեան մեջ միտում է առաջ գալիս հայոց Պատարագը համաձայնեցնելու բյուզանդական (մասնավորապես Կ. Պոլսի) թեև արտաքնապես շքեղ, սակայն ներքին բախումնալի ոլորտներից (կոնֆլիկտային բնույթից) վաղուց զրկված Պատարագի հետ: Այս միտումի իրացման ճանապարհի վրա ձեռնարկված նախնական (կամ «անկատար») քայլերը Հ. Գաթրճյանը տեսնում է Գրիգորիս

218 Ընդհանրապես ասած՝ զրչագրերում ևս խիտ խաղաղորում ունի ողջ սրբասացութունը. տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 142, էջ 137ա:

219 Վ հարյուրամյակի ընթացքում՝ Կեսարացու պատարագամատուցը (նրա հայերեն թարգմանական բնագիրը), իսկ VI—X դարերում՝ Նազիանզացունը (տե՛ս «Սրբ. պատարագամատուցը», Գ, Գ, Ե):

220 «Սրբ. պատարագամատուցը», էջ 501: Հստակ տարբերելով քրիստոնեական միջնադարյան (այդ թվում և հայկական) ողորկ-խաղաղական-հանդիսավոր պատարագները՝ հնագույն պատարագներից, վերջիններիս մարտնչող ոգին Հ. Գաթրճյանը բացատրում է՝ արիստակետության ու նման շարժումների դեմ ուղղված լինելու հանգամանքով (տե՛ս նույն տեղը): Մինչդեռ գիտենք, որ պաշտոնական եկեղեցին ազանդավորութեան դեմ մարտնչելու սուրբներ ունեցել է իր գոյության ողջ շրջանում. և որ հնագույն, այդ թվում և մի շարք վաղ միջնադարյան պատարագների «գոռ պատերազմող» նկարագիրը վերապրուկային ձևով գալիս էր այն ժամանակներից, երբ քրիստոնեությունը, որպես ընդդիմամարտ գաղափարախոսություն, իր «Պատարագով» արտահայտում էր նաև ճնշված դանդախների ընկերային (սոցիալական) բողոքը կրոնական շղարշի տակ:

221 Դրա արձագանքներն հասել են մեզ և նույնիսկ տարբերյալներն վերահարուցվել մեր օրերում (տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասի «Պատարագը», «Սովետական արվեստ», Երևան, 1969, № 10, էջ 44—45):

Ի դեպ, մեղեդիական հոսքի ներքնապես բախումնալի և պոթիկուն բնույթը հատկորոշ է հայ ժողովրդական, պոստանա-աշուղական և աշխարհիկ տաղերգության արվեստների մի ամբողջ շարք կտորներից ևս: Ու նաև այդ հիման վրա է, որ հարազատանում են հայ երաժշտության հիշյալ էջուղերը եկեղեցական երգարվեստի, մասնավորապես նրա հին, անաղարտ պահպանված, կամ համապատասխան ոգով վերընթերցված և կամ նույն ոգով մշակված նմուշների հետ: Հմմտ. մեր հետևյալ հոդվածները՝ Նոր կերպար, «Սովետական արվեստ», 1961, № 11. Էզգար Հովհաննիսյանի Սիմֆոնիան, «Սովետական արվեստ», 1963, № 11. Գեմբեր և դործեր, «Սովետական արվեստ», 1971, № 7:

ՈՒՅ ԶԲՈՒՄ ԲԻՅՆ
(ՀԱՅՄԱՌԸ)

ՄԱՆՐ

U -

LE -

LNL -

*

ԽԱՍ

This musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or small runs. There are several dynamic markings, including accents and slurs, throughout the piece. The score is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are represented by the letters U, LE, LNL, and ԽԱՍ, which are placed below the corresponding notes. The piece concludes with a final cadence.

Ք վկայասերի թարգմանչական գործունեության մեջ, իսկ վճռական բեկումը՝ ներսես Լամբրոնացու հարդարած Պատարագի բնագրում²²²:

Մեզ համար կարևոր է նկատել, որ նախ՝ ինչքան էլ Կիլիկիայում XI—XII դարերում հայերը հրապուրվել են բյուզանդական ծեսի արտաքին ճոխությանմբ (ծեսի, որի հիմքում ընկած են եղել՝ Բարսեղ Կեսարացու, Հովհան Ոսկեբերանի և Գրիգոր Տրամախոսի անունով հայտնի, բայց ըստ էության ավելի նոր խորհրդատետեր), միաժամանակ նախանձախնդրորեն վերակենդանացրել են նաև մի շարք հին պատարագամատույցների բնագրերը²²³: Չենք կասկածում, որ վերջիններս արժեքավորողների առաջին շարքերում գտնված պիտի լինեն ամեն կարգի կենսունակ ավանդույթների սիրահար Շնորհալին: Եվ հետո՝ հայոց Պատարագի երաժշտական բաղադրելի նորոգիչ Շնորհալու կենդանության օրոք ոչ միայն չէր տարածվել, այլ չէր էլ երևացել տակավին Լամբրոնացու հարդարած Պատարագի բնագրերը: Այսպես թե այնպես, Շնորհալու դրչին պատկանող մի շարք բնորոշ համարներում ընդգծված դրսևորումն են ստացել հայոց վաղ միջնադարյան Պատարագի երաժշտությանը հատուկ կամային հուժկու գծեր (բնական է՝ մի նոր մակարդակի վրա), որոնք պարզ լսելի են վերը բերված օրինակում էլ: Նրանում մեղեդին մի մեծ ու հաստատուն կամար է գոյացնում, որի բարձրակետային ոլորտը հստակ գծագրվում է կենտրոնում՝ երկրորդ փուլ, վերնախաղ, բենկորձ, խոսրովային և (երկրորդ) ներքնախաղ աստիճանների մասնակցությամբ: Ողջ կամարը բաղկացած է արիքածև բարձրացող և իջնող մի շարք նախադասություններից, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի նաև իր դադաթը: Վերջինս հայտնվելով հիշյալ նախադասությունների ծավալման տարբեր մասերում, առաջ է բերում համաշափույթյան (սիմետրիայի) նուրբ ու արդարացված խախտումներ, որով հիանալիորեն հաղթահարվում է միօրինակությունը և բացասվում է հանգստի (ստատիկ) վիճակը: Ելևէջի զարգացման ընթացքում իմաստալից կերպով համադրվում են աստիճանական ու թռիչքային ձևերը: Առանձնակի որոշիչ դեր է կատարում քառյակային (կվարտային) վերընթաց թռիչքը ($c^1 - f^1, d^1 - g^1, c^2 - f^2$ և հատկապես $f^1 - b^1$ աստիճանների մասնակցությամբ), որն իր վճռական բնույթով ուժականություն (զինամիկա) ու մաքառող մի նկարագիր է հաղորդում մեղեդիի հոսքին: Կռույթը ևս հարուստ է՝ զույգ ու կենտ բաժանումներով, շափականորեն հաստատուն ու տեղաշարժված (սինկոպացված) պատկերների, այլև սահուն-ընթացիկ և սուր կետավոր (պունկտիր) գծագրերի այնպիսի մեկտեղմամբ, որը դարձյալ նպաստում է մեղեդիի կամային, գործուն ու պոռթկուն նկարագիրը կերտելուն:

Դանալով քննարկվող նմուշի ձայնեղանակին, նախ հարկ է նշել, որ նրա գձ. վերջնահանգածևր առավելապես կապող պաշտոն ունի, քանի որ դրան հետևում է դպիրների «Նրորդոսթեանն զերեքսըրբեան» գձ. երգամասը²²⁴, Մնացած մասում ողջ մեղեդին՝ առաջին փուլ, էկորձ, պարույկ, այլև զվաճարապես խոսրովային ու բենկորձ վերջավորող փր նախադասություններով (ներառյալ ներքնախաղ կիսվարի գործածությունը), զկ. ստեղիի մի տե-

222 «Մրբ. պատարագամատույց», Զ և է, հատկապես էջ 503:

223 Նույն տեղում, էջ 341 և 342—349:

224 Հմմտ՝ «Ձայնագրեալ երգեսողութիւնք սրբոյ Պատարագի», Վաղարշապատ, 1878, էջ

սակ է ներկայացնում: Ծնորհալին դի.-ի նկատմամբ մի առանձին համակրանք է ցուցաբերել: Դա երևում է թեկուզ նրանից, որ նրա ծանր ու ստեղի շարականների մտավորապես կեսը հորինված է այդ ձայնեղանակում: Քայց գեղարվեստական աչքի ընկնող արժանիքներ ունեցող ծանր նմուշների հանդիպում ենք ոչ միայն դի.-ում: Մի ուրույն տեղ ունեն, այս տեսակետով, բի. ու բձ. համապատասխան ստեղծագործությունները: Իսկ յառհասարակ՝ սույն (ծանր ու ստեղի) երգերի երաժշտական մարմնավորման համար Ծնորհալին դիմել է հայկական գրեթե բոլոր ձայնեղանակներին, բացի, երևի, ալ.-ից: Վերջինս էլ, սակայն, երկու բաղադրյալ աստիճաններով հատվածաբար առատ օգտագործված է նրա՝ Պատարագի վերոհիշյալ այն երգերում, որոնք ունեն զարտուղի եղանակներ, ածանցյալ ընդհանուր ձայնաշարով (f—g—a—b—c—des—e):

Ինչպես նշել ենք, այս եղանակի (ու նրա տարատեսակների) հիման վրա է, որ միավորվում են Ծնորհալու որոշ քարոզներն ու մի խումբ սրբասացությունները: Պատարագում նրա լայն կիրառումը վկայում է, որ Ծնորհալու ստեղծագործության այս ոլորտին ըստ ամենայնի ծանոթ է տաղային երաժշտության հորինվածքային (կոմպոզիցիոն) առանձնահատկություններից մեկ ուրիշը է: Նկատի ունենք ձայնեղանակի համաձայնության ածանցումը (լաղային արտերացիան) և հնչասանդղակի աստիճանների բաղադրումը (քրոմատիզացիան): Նույնիսկ կարող ենք ավելացնել, որ հայ պաշտոնեղանակային մեջ հիշյալ բարդ եղանակների առավել անկաշկանդ կիրառումն օրինականացնողներից մեկը հենց Ծնորհալին է եղել:

Ծնորհալու հոգևոր ստեղծագործության ոճական երրորդ ոլորտը գոյացրելում են հասարակաց աղոթքի համար նախատեսված կամ նրա մեջ մուծված ինքնատիպ այն հեղինակությունները, որոնք կրում են «երգ» խորագիրը, բառիս մասնավոր մեկ նշանակությամբ: Դրանք են՝ ներկայիս ձայնագրյալ ժամագրքում գետեղված ու վերը թվարկված գործերը (բացի մի-երկու շարականատիպ նմուշներից, որոնցում ոճի հատկանիշները, ստեղծագործության գրական խոսքերում թե երաժշտական բաղադրիչում դեռևս որոշակի հաստատված չեն): Տաղերի, մեղեդիների և սրբասացությունների համեմատությամբ շատ ավելի հանրամատչելի ու հանրահաղորդ, և շարականների սովորական շարքերից ու կանոններից դուրս գտնվող, բացառապես Ծնորհալու անվան կապված բոլորովին նոր մի տեսակ է սա («երգը») հայ հոգևոր երաժշտության մեջ: Նրա բնորոշ գծերն են՝ վարպետորեն շարված գրական խոսքը՝ հինգ կամ ութ վանկանի աշխույժ տողերով, ձայնեղանակի արտահայտչական հնարավորությունների սրամիտ իրացումը, ելեէջի սահուն երգայնությունը, գնայուն ընթացքը, հավասարաչափ բաբախող կշռույթային հիմքն ու թարմ կշռույթը, ինչպես և կառուցվածքի դասական պարզությունը²²⁵: Հատկապես այս

²²⁵ Չափազանց համարձակ թող չթվա, եթե ասենք, որ «երգը» համաձայնության հիմքի, ինչպես և մեղեդիական ու կշռության գծագրի պարզությամբ, զարգացման բոլորովին նոր հորիզոնների առջև դրված երաժշտական ձև է. յուրատեսակ հակադրությունը՝ ծանր ընթացքի մեջ կշռության բարդություններով, ելեէջի զարտուղությամբ և զարդոլորումներով ուռճացած եկեղեցական տաղի, որն այսպես հանդես պետք է գար XIII—XIV դարերում, հոգևոր տաղերգության զարգացման միտումների լիակատար իրագործմից և բարձրակետային բոլոր փուլերի հայտնությունից, հաստատումից ու սպառումից հետո: Քայց Ծնորհալու հանձարն, ահա, ավելի քան հարյուր տարով կանխում է երևույթը, և տաղային հոգևոր արվեստի վերընթացի ճանապարհ

երգերում է, որ Շնորհալին առատորեն ու համարձակ օգտագործում է աշխարհիկ-ժողովրդական արվեստի տարրերը՝ գլխավորապես տաղաչափությունը, երաժշտական կոմպոզիցիան ու արտահայտիչ ձևը (Փորման)²²⁶։ Ավերին, եթե մտաբերենք, որ քննարկվող ժամանակաշրջանում հայկական իրականության մեջ հատուկ բովանդակություն են ստանում «երգ», «խաղ» և «տաղ» խոսքերը, մատնանշելով՝ համապատասխանաբար՝ ժողովրդական քնարական միայնակ (սուր) երգը, զուսանական խաղը և ուսումնական շրջաններում մշակվող տաղը²²⁷, ապա պետք է հետևեցնենք, թե Շնորհալին անգամ «երգ» խոսքը, որպես առանձին տեսակ (ժանր) նշանակող եզր (տերմին), գործածում է հետևելով իր ժամանակի ժողովրդական աշխարհիկ կյանքում առաջացած ու օրինականացած մի հասկացություն (բայց, հարկավ, որոշ չափով վերանայելով այն)։ Եվ ամենևին պատահական չէ, որ Շնորհալու ստեղծագործությունն սույն երրորդ ոլորտին վերաբերող երգերն են ամենից ավելի տարածում գտել ժողովրդական լայն խավերի կենցաղում²²⁸։

Քննարկվող երգերի եղանակներից ոչ բոլորն են պահպանել փրենց սկզբնական գեղարվեստական մակարդակը։ Սակայն, այդ եղանակներից մի քանիսը, համեմատյալ դեպք, ոչ էական փոփոխություններով հասել են մեզ, իսկ մյուսների սկզբնական մակարդակն էլ կուսակում է ուշագիտ քննություն և համեմատություն միջոցով, որով հասկանալի են դառնում տարբեր ժամանակներում դրանց տրված բարձր գնահատականները, ինչպես Խաչկունցի խոսքերն այն մասին, որ եթե Շնորհալին հորինած լիներ միայն այստեղ բնութագրվող դորժերը, դա ևս բավական կլիներ նրան մեր մեծ բանաստեղծ-երաժիշտների շարքը դասելու²²⁹։ Երգի տեսակը Շնորհալու ստեղծագործության մեջ, անշուշտ, միանգամից իր դասական տեսքով հանդես չի եկել։ Սերվելով շարականներից, ու մասամբ ստեղծի տիպի ստեղծագործությունների համեմատաբար պարզ նմուշներից, երգը բյուրեղացման որոշ ճանապարհ է անցել։ Այդ ճանապարհի վրա մի ուրույն տեղ ունեն Շնորհալու արևադարձի երգերը, որոնք կարող են մասնավոր ուսումնասիրության, հայկական հեթանոսական պաշտամունքային արվեստի հետ ևս իրենց ունեցած կապի առումով, ու անպայման նաև այն փաստի լույսի տակ, որ մեծ երաժիշտը ժամանակին հատկապես հետաքրքրվել է հայ արևորդիների ուսմունքով ու ծեսով, և նրանց Սամոսատի ճյուղն էլ դարձի բերել տալով՝ բնդունել եկեղեցու գիրկը²³⁰ (թեև դա հազիվ թե կարող է հիմք ծառայել հիշյալ ստեղծագործությունների ստեղծման ժամանակը որոշելու հարցում)։

հին իսկ ուրվագծում հեղաշրջման այն նոր ուղին, որն, ի վերջո, տանելու էր անգամ մինչև աշխարհիկ տաղերգության երաժշտական հիմնական ոլորտը, իսկ վերջինիս մոտիկությունը «երգի» մեղեդիական բոլորափոխին, մեր կարծիքով, բավական ակնհայտ փաստ է։

226 Շատ հավանական է, որ «երգի» տեսակի գրական-երաժշտական ներքին նոր շափումների բյուրեղացումը գեթ որոշ չափով իրացված լիներ նաև հանելուկների եղանակավորման փորձի շրջանակներում։

227 Տե՛ս Սպ. Մելիքյան, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935, էջ 16, 32 և 35։

228 Այս մասին պիտի դատել թեև ուղ և նրանից, որ հիշյալ երգերը լայնորեն ընդգրկված են՝ ասենք՝ Միանսարյանի «Քնար հայկական»-ում (տե՛ս նշվ. հրատ., գլուխ Ա.)։

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

230 «Շնորհալի և պարագայ իւր», էջ ԻԵ։

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

Ինչպես տեսնում ենք, ստեղծագործությունը նույնիսկ խորագրի մեջ երգ է անվանված: Այդուամենայնիվ, չենք կարող պնդել, որ այն՝ որոշակիորեն անջատված է արդեն շարականի տեսակից: Դրան խանգարում է ոտանավորի ազատ նկարագիրը, որով պայմանավորված է նաև մեղեդիի կշռության չհիմքի անհավասարաչափ բաբախումը: Արևագալի ժամի մյուս համարների մեջ կան նմուշներ, որոնք ըստ էության ավելի են մոտենում երգի տեսակին: Բայց վճռական բեկումը նկատվում է «Աշխարհ ամենայն», «Առաւօտ լուսոյ» և մի շարք այլ, ընդհանուր բնույթով սրանց հարող, ստեղծագործություններում: Վերջիններս ձայնագրչալ ժամագրքում երևում են երբեմն երկուական և մուլտիսկ ավելի եղանակներով, որոնց պաշտոնն է՝ գրական միենույն խոսքերի երաժշտական մարմնավորումը համապատասխանեցնել եկեղեցական տարվա տվյալ շրջանի, և կամ առանձին օրվա խորհուրդին:

Ընդհանրապես ասած, գրական միենույն խոսքերի տարբեր եղանակավորումներն ստեղծվել են հասարակ և հանդիսավոր օրերի երգեցողությունը երաժշտականորեն զանազանելու համար, ինչպիսին է պարագան, ասենք՝ «Աշխարհ ամենայն» երգի դեպքում: Հոգևոր արվեստում այս սովորույթը հնուց է գալիս²³³, որով բնական և տրամաբանական է ընդունել, որ Շնորհալին հիշյալ երգն ստեղծելիս, եկեղեցական տարվա ընթացքում նրա եղանակի կրելիք տարբերակումների մասին ևս ինքն է հոգացել:

Հասկանալի է, որ որևէ երգի՝ հասարակ կամ սովորական օրերի համար նախատեսված տարբերակը մեղեդիապես ավելի պարզ է եղել: «Աշխարհ ամենայն»-ի սովորական օրերում կատարվող տարբերակը, սակայն, նաև առհասարակ երգի տեսակի պարզ ձևերից է, որ սերվում է հանգստյան ժամի «Ընկալ քաղցրութեամբ» կտորից: Արդեն առիթ ունեցել ենք նշելու, որ Գրիգոր Նարեկացու «Ողբերգության մատյանի» մի շարք սրտաբուխ հատ-

²³¹ Երգի գրական խոսքերի վրա ժամանակին լուրջ ուշադրություն է դարձրել Մ. Աբեղյանը, նրանցում իրավացիորեն ընդշմարելով նույնիսկ Միհրի հին կրոնից եկող տարրեր: Տե՛ս նրա՝ «Հայոց հին գրականության պատմություն» (Երկեր, հտ. Գ., Երևան, 1968, էջ 555—556):

²³² Օրինակում, աստղանիշով ցույց տրված տեղում, Ն. Թաշեյանը մի ձայնահատ (պաուզա) է դնում, որ, մեր կարծիքով, ավելորդ է. այստեղ պարզապես պետք է ազատորեն խոր շունչ առնել:

²³³ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հանդիսավոր օրերի կանոնազուտները, «էջմիածին», 1971, № 9:

ԵՐԳ ԶԿՆԻ «ԱՍՏՈՒԱՆՆԵՐ ԱՍՏՈՒԱՆՆԵՐ» ՍԱՂԵՐՈՒՄԻՆ

ՄԱՆԵՐ

Լոյս,

ՉՅ.ՓՆԵՆԵՐ

ա - րա - թիչ լու - սոյ . ա - նա - ջիճ Լոյս:

բնակ - եալոյ, ի Լոյս ան - Վա - սոյց

ճայր երկ - ցա - տր ի դա - սուց լու - սե -

դի - ցացն օրի-նեալ ի ծա-գել լու-սոյ ա - նա - ԼՕ - տուս

ծագ - եա ի հո - գիս մեր

Ըգ-Լոյս թոյ ի - մա - ցա - Լի:

վածներ անցել են ժամերգության ու Պատարագի արարողության մեջ, որպես հատուկ աղոթքներ կամ մաղթանքներ²³⁴, Դրանցից մեկն է «Ընկալ քաղցրութեամբ»-ը, որը ժամագրքում հատկացված է հանգստյան ժամին²³⁵, և որը, ամենայն հավանականությամբ, աչքի առաջ է ունեցել Ենորհային «Աշխարհ ամենայն»-ը հղանալիս: Երկու ստեղծագործությունների չափազանց հետաքրքիր կապը ակնառու կերպով ցույց տալու համար նախ գոնե հատվածաբար ծանոթանանք «Ընկալ քաղցրութեամբ» կտորին (տե՛ս էջ 79):


Ընդհանուր առմամբ հեղ ու խաղաղական մի նկարագիր ունի այս կտորը (ճիշտ ու ճիշտ համապատասխան հանգստյան ժամի խորհուրդին): Իս պայմանավորող ազդակներից մեկը առհասարակ լուսավոր մեծալար հիմքի շատ

²³⁴ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և նարեկացու տաղերը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1969, № 3, էջ 41:

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

ԸՆԿԱԼ ՔԱՂՅՐՈՒԹԵԱՄԲ

ՅՈՐՅՈՐ



Ըն-կալ քաղց-րու-թեամբ




Տէր Աստ-ուած հը-զօր



ըզ-դառ-նա - ցո - ղիս գա-ղա - չանս.



մա - տիր գը - թու-թեամբ



առ պատ - կա - ոեա - լըս դի - մոք.




փա - րա-տեա ա - մե նա - պար-գեւ



գա - մօ - թա - կան տըխ-րու թիւնս.



բարձ յի-նէն ո - ղոր-մած



գան- բե - ռե - լի ծան-րու - թիւնս.

Եւ ալլև

յուրօրինակ ձայնեղանակն է, որ հայկական տեսական երաժշտագիտության մեջ դիտված էլ չէ տակավին²³⁶։ Եղանակի հիմնաձայնը (կամ վերջավորող ձայնը) պարուշկն է, երկրորդ էկորճ վերին եռյակով։ Բայց ելևէջում տիրապետում է ոչ թե հիշյալ էկորճը (այդ դեպքում ձայնեղանակը անմիջապես հստակորեն կպայծառանար)²³⁷, այլ՝ երկրորդ փուշը, որը լինելով ավելի շեղոք մի դիմող ձայն, և իր դիրքով շատ մոտիկ (ընդամենը երկյակի հեռավորության վրա) գտնվելով պարուշկից, ապահովում է՝ առանձնապես աչքի ընկնող որևէ բարձրակետային ոլորտի բացակայությունը ևս։ Ուշագրավ է նաև եղանակի շեշտադրության կարծես ճիշտ խաղաղեցնող միաձևությունը։ Երկարացվելով շեշտվում է գրական խոսքի տողատիպ շարույթներից (սինտագմաներից) ամեն մեկի վերջին վանկը²³⁸։ Նշված կետերը նույնիսկ ձանձրալի միապաղատություն կարող էին հաղորդել եղանակին, եթե չլիներ դա կանխող ազդակը։ Գրական խոսքի հիշյալ տողատիպ շարույթները վանկերի քանակով իրար անհավասար են։ Դրանց երաժշտական մարմնավորման վանկային ոճն էլ այդ մասին որևէ ուղղում չի մտցնում։ Հետևապես եղանակի ծավալումն իրացվում է անհամաչափ (ասիմետրիկ) նախադասությունների շարահարմամբ։ Այժմ՝ կարող ենք հասկանալ, թե ինչպես է օգտվել Շնորհալին նարեկացուց։ Ինչ է վերցրել նրանից ու ինչպես է ձևափոխել վերցրածը (տե՛ս էջ 81)։

Հազիվ թե կարիք կա հատուկ ապացուցելու, որ սույն երգը նախ և առաջ իր ձայնեղանակով սերտ կապերի մեջ է նախորդի հետ։ Այստեղ նույնպես՝ դիմող ձայնը երկրորդ փուշն է, իսկ հիմնաձայնը՝ պարուշկը²³⁹։ Եղանակը ծավալվում է հանգիստ ու սահուն նույն ընթացքով, որ բացատրելի է երկու ստեղծագործությունների կերպարային բովանդակության ներքին ազդակցությամբ։ Վերջապես, եղանակի շեշտադրությունը ևս համանման է, քանի որ այստեղ էլ երկարացվելով շեշտվում է ոտանավորի յուրաքանչյուր տողի վերջին վանկը²⁴⁰։ Շնորհալու ստեղծագործությունը, սակայն, կառուցվածքով է տարբեր իր նախօրինակից, և դրա շնորհիվ է, որ հստակ երևակվում են նրատեսակային նոր հատկանիշները։ Գրական խոսքերը խստորեն չափված վանկային ոտանավոր են ներկայացնում։ Ցուրաքանչյուր տող բաղկացած է

236 Հմմտ.՝ Քր. Կառնաբյան, նշվ. աշխ., էջ 496—519։

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

238 Օրինակում՝ վերջնից շարույթի առաջին վանկի երկարացումով՝ մեկ անգամ խախտվում է մատնացույց արված սկզբունքը, որ թարմություն է բերում իր հետ, բայց ոչ մեղեդիի ծավալման վճռորոշ մի պահին։

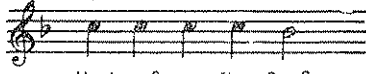
239 Երգի լոկ վերջին՝ 36-րդ տնից ու դրան հետևող և պարուշկը հաստատող կրկնակից հետո («Տէր ողորմեա»), «Սրբուհուց Աստուածածնին բարեխօսութեամբ յիշեա Տէր և ողորմեա»՝ հավելվածի նշանակություն ունեցող խոսքերի վրա հայտնվում է մի նոր հիմնաձայն՝ խոսքովայինը։ Ձևականորեն դատելով, հիշյալ խոսքովայինն այստեղ հանդես է գալիս որպես «վերջին վերջավորող» ձայն։ Դա է հաշվի առնում Քաշճյանը, երբ երգի ձայնեղանակը համարում է դկ. (տե՛ս «Երգք ձայնագրեալք ի Ժամագրոց», էջ 57)։ Հարցն այն է սակայն, որ մատնանշված հավելվածը Շնորհալունն էլ չէ։ Երջտ է, դրան հանդիպում ենք մի շարք տպագիր ժամագրքերում (տե՛ս օրինակ՝ «Ժամագիրք Հայաստանեայց սուրբ եկեղեցւոյ», ի Մոսկուա, 1853, էջ 27—30), բայց ոչ գրչագրերում (հմմտ.՝ Մատենադարան, ձեռ. № 435, էջ 22ա—23ա)։

240 Օրինակում՝ երրորդ և վեցերորդ տողերի վերջին վանկերը զուգորդված են չափական մեկական միավորի արժեքով հնչյունների հետ, որոնց հետևում են նույն արժեքի ձայնահատներ։ Բայց դա շփոթության տեղիք չպետք է տա։ Այդ ձայնահատները, վերաբերվելով շեշտակի խոսքի վանկերի հնչողության ընդհանուր ոլորտին, դարձյալ (յուրովի) նպաստում են դրանց առանձնացմանն ու ընդգծմանը։

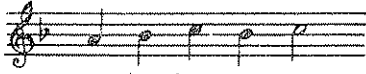
ԱՃԻՆՐԷ ԱՐԵՆԱՅՆ

(Վասն հասարակ ատուց)

ՅՈՐՈՐ ԱՅՍ ՄԻՋԱԿ



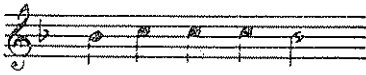
Աշ-խարհն ա - մե - ճայց



առ իս նա - յե - ցեալ



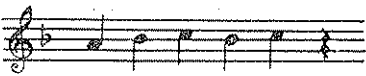
ախ-տա - կից լե - ղուք:



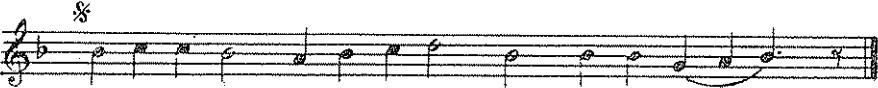
Բա-ճամ ըզ - շՈՐ թուճս



բառ-բա-ռիմ լեզ-ուաւս



բո - ղո - քեմ զաճճ-ճէս:



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

Տինգ վանկից, ու երեք այդպիսի տող կշռույթային մի միութիւն (կամ մի տուն) են գոյացնում: Բայց որովհետև հորդոր կամ միջակ երգի համար գրական խոսքի կշռույթային հիշյալ միավորները ծավալով փոքր են (ընդամենը 15 վանկ), երգային տունը (նաև խազավոր գրչագրերում) երկուական միավոր է ընդգրկում ու եզրափակվում է կրկնակով («Տէր ողորմեա»); Վերջինս ուրույն կառուցվածք ունի (դա կտեսնենք), որով ստացվում է՝ վեց տող և կրկնակ, յուրաքանչյուր տողում՝ երաժշտա-շափական վեց միավոր (Տինգ վանկի դիմաց):

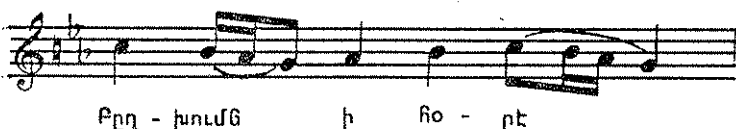
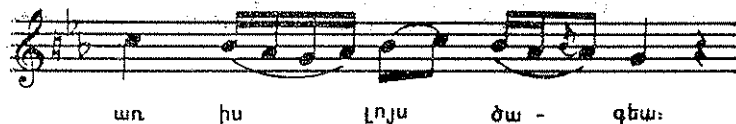
Այս ամենը, միասին առած, ստեղծագործութեան նույն վեց տողերի շքր-շանակներում արդեն լրիվ ապահովում է երգի տեսակին հատուկ՝ եղանակի գնալուն ու համաչափ ծավալումը: Այնպես, որ այժմ էլ՝ կշռույթի անթերի կանոնավոր պարբերականութիւնն է ականջը հոգնեցնելու վտանգ ստեղծում: Այստեղ էլ սակայն, դա կանխվում է կրկնակի միանգամայն թարմացնող կառուցվածքով ու շեշտադրութեամբ: Այն (կրկնակը կամ դարձը) բաղկացած է չորսվանկանի երեք շարույթից (երեք անգամ «Տէր ողորմեա»): Առաջին երկու շարույթներում շեշտադրութիւնը (վերջին վանկերի երկարացումն ու ընդ-գծումը) նախորդ մասի համեմատութեամբ թեև նոր չէ, բայց մեկ վանկի պակասն իսկույն զգում է ականջը: Բացի այդ, երկրորդ շարույթում շեշտակիր երկրորդ էկորճի երկարացումը մի նոր շունչ է հաղորդում ելևէջին, հըս-

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

ՅԱՒԱԳ ՈՒՐԲԱԹՈՒ ԵՒ Ի ՏՕՆՍ ԽԱՉԻ

(92)

ՅԱՓԱԿՈՐ-ՓՅՆԸ



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

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

Երգի տեսակի բյուրեղացման հաջորդ աստիճանի վրա գտնվող գործերի շարքում հիանալի նմուշ է «Առաւօտ լուսոյ»-ի ավագ ուրբաթ օրը կատարվող հետևյալ տարբերակը (տե՛ս էջ 82):

Պետք է ասել, որ «Առաւօտ լուսոյ»-ն ժամագրքում ձայնագրված է նույնիսկ չորս տեսակ. «Վասն հանգիստուր կիրակէից» (գկ. ծանր), «Ի հասարակ կիրակէս յարութեան» (գկ. միջակ-չափավոր), «Ի կիրակէս-մեծի պահոց» (գկ. չափավոր-ծանր), և այստեղ բերվածը՝ «Յաւագ ուրբաթու և ի տօնս խաչի» (գձ. չափավոր-ծանր): Այնպես որ, երգի եղանակների հեղինակային պատկանելութեան հարցն ինչ-որ չափով կնճռատվում է կարծես: Բայց լոկ առաջին հայացքից: Բանն այն է, որ նախ՝ չորս տարբերակների մեջ առկա է ընդամենը երկու ձայննդանակ (գկ. և գձ.): Հետո՝ չորս տարբերակներում ևս եղանակի կառուցման ընդհանուր սկզբունքը նույնն է, որ և համապատասխանում է երգի տուն առ տուն խազագրութեանը: Չորսն էլ գտնվում են Շնորհալու մեղեդիական ոճի ոլորտում: Եվ վերջապես՝ նույնիսկ այստեղ առաջ բերվող նմուշի հեղինակի որոշմամբ լուծվում է նաև մյուսների հեղինակային պատկանելութեան խնդիրը:

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

242 Համաշափութեան ու անհամաշափութեան այս փոխադարձ կապը խիստ հատկանշական է Կրիկյան հայկական ողջ արվեստի համար, և յուրօրինակ դրսևորումն ունի, ինչպես հայտնի է, նաև մանրանկարչության մեջ:

243 Հմմտ.՝ Ն. Թանմիզյան, Պարզազույն խազագրությունների վերծանությունը (գեկուցում՝ կարդացված Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի զիտական այն նստաշրջանում, որ նվիրված էր Խոհրդային Հայաստանի 50-ամյակին): Այլ գեկուցումն էր, որ «Պատմա-բանասիրական հանդեսի» 1971 թ. № 2-ում լույս տեսավ, հանդեսիս խմբագրության առաջարկով՝ թեթևակի փոխված խորագրի տակ:

առավել ևս: Որովհետև, եթե իրոք եկեղեցին է ի վերջո սեփականել սույն երգը (ինչպես կարծում ենք մենք), ապա հասկանալի է, որ նա Շնորհալու վաստակը հանդիսացող ստեղծագործությունը կորոներ ու կգտներ ոչ միայն ավագ ուրբաթի և խաչի տոների համար նախատեսված մեղեդիով: Իսկ եթե Շնորհալին ինքն է ձգտել ստեղծագործությունը արմատավորել ժամասացության մեջ, ապա ավելի քան պարզ է, որ նա, երգն ստեղծելով, առաջին հերթին հոգացած պետք է լիներ՝ շատ ավելի հաճախակի կատարման (ասենք, սովորական կիրակիների) համար նախատեսված տարբերակի մասին:

Գալով քննարկվող օրինակում երգի տեսակային հատկանիշների վառ դրսևորման խնդրին, նախ դիտենք նրա գրական խոսքերի տաղաչափական կատարելությունը: Այն՝ իր հինգվանկանի տողերով, երեքտողանի գրական ու վեցտողանի երգային տներով, շատ նման է «Աշխարհ ամենայն» ստեղծագործության: Վերջինից տարբերվում է նրանով, որ սա կրկնակ շունի. բայց՝ երաժշտականորեն՝ դրա կարիքն էլ շունի: Այստեղ ավելի մեծ է եղանակի տատանման լայնույթը (ամպլիտուդը), ինչպես և ավելի հաճախակի են շափական միավորի մասնատումն ու կշռույթի կտտորակումը: Ուստի տողերի վերջին վանկերի միատեսակ երկարացումները ականջ չեն հոգնեցնում: Ուշագրավ է նաև գրական երկու տները երաժշտականորեն իրար կապելու հնարանքը, ինչքան էլ առաջին հայացքից աննկատ է մնում²⁴⁴: Երկրորդ (գրական) տան եղանակը ըստ էության նույնն է առաջինի հետ: Բայց նրա առաջին և երրորդ տողերը տարբերակված են այնպես, որ նախ՝ ապահովվում է երգային տան ողջ մեղեդիի շարունակականությունը, և հետո՝ այն եզրափակող մեկ զլխավոր վերջնահանգաձևի առկայությունը: Ամբողջությամբ առած, քննարկվող օրինակը հյուսվածքով գերազանցում է նախորդին, որը, սույն մակարդակի վրա, պարզագույն մի պատկեր է ներկայացնում: Համեմատելի է, այս առումով, երկու եղանակների ընթացքը ևս. հորդոր կամ միջակ ու շափավոր-ծանր: Ինչպես գիտենք, որպես ընդհանուր կանոն՝ երգերի ընթացքի դանդաղեցումն իր հետ բերում է մեղնդիական գծագրի բարդացում²⁴⁵: Երգի տեսակում ևս այդ կանոնը զործում է, բայց, բնականաբար, զգալիորեն շափավորված: Նախորդի համեմատությամբ փոքր-ինչ ծանրացված այս ստեղծագործության մեջ արդեն իսկ նկատվում է հյուսվածքի ճոխացման մի միտում: Երգի տեսակի համար դրա (այդ միտումի) ավելի ցայտուն իրացումներից մեկին հանդիպում ենք հետևյալ օրինակում (տե՛ս էջ 85):

«Աբարիչ և մարդասէր, անոխակալ և բարեգութ» հանգստյան վերոհիշյալ կտորի ԺԱ տունն է սա: Նրա վեց տողերի հետ զուգորդվող եղանակը յուրատիպ շենք ունի: Կառուցված է այնպես, որ երաժշտականորեն իրար կրկնեն բանաստեղծության կենտ (1, 3 ու 5) և զույգ տողերը: Սրանցից վեցերորդը, սակայն, ենթարկված է վճռական տարբերակման, քանի որ ներկայացնելով պարբերության վերջնահանգաձևը, ընդհանրացնում և ավարտում է տունը: Կենտ տողերից էլ առաջինը մյուսներից տարբերվում է իր սկզբի մասով (մուտքով):

²⁴⁴ Դա շատ ավելի աչքատու է, օրինակ, նույն երգի սովորական կիրակիների համար նախատեսված (զվ. միջակ-շափավոր) տարբերակում, ուր գրական առաջին տան վերջին վանկի վրա (ծա-գես) մեղեդիական հանգաձևը հազիվ հարվելով, զորոջ հանգույց է ստեղծվում. տե՛ս սույն աշխ., էջ 212:

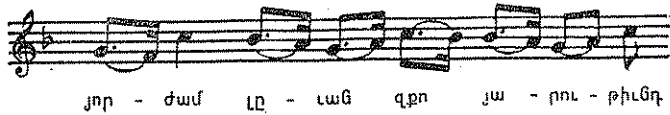
²⁴⁵ Տե՛ս մեր արդեն հիշատակված հեղվածք՝ Պարզագույն խաղաղությունների վերծանությունը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1971, № 2, էջ 145:

ՈՒՐԱՒԱՅԱՆ ԱՉԳՔ ՄԱՐԻՊԱՆ

Մ.Ս.Ս.



Ու-րա-խա-ցան ազ - գըք մարդ - կան



յոր - ժամ ԼԸ - ւան գրո յա - ռու - փեւնդ



Գո - րա-փե-տուր գար - դա - ըե - ցան

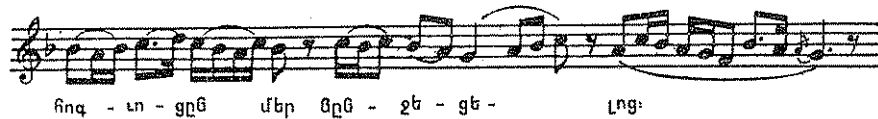


ի յա - ռու յեան սուրբ մի - ած - ցիդ.

✱



ո - դոր-մած Տէր ո - դոր - մեա



հոգ - տ - ցըն մեր ՅԸՆ - ջե - ցե - ւոց:

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

Դժվար չէ նկատել, որ եղանակը հյուսվածքով նախորդ երկուսից ավելի հարուստ է: Դա մասամբ պայմանավորված է զրական ավելի երկար տողերի առկայությամբ (հիմնականում՝ 4+4 կառուցվածքով)²⁴⁶, որոնց վրա ելևէջը ազատ կատարում է արտահայտիչ ոլորումներ. բայց գլխավորապես՝ ծանրացված ընթացքով, որն ընդհանրապես ենթադրում է շափական միավորի ավելի հետևողական մասնատում: Ասում ենք՝ ծանրացված, և ոչ ծանր: Որովհետև քննարկվող եղանակի միջակ կամ շափավոր ընթացք ունեցող տարբերակը, որն, ի դեպ, Զաչնագրյալ ժամագրքում զուգորդված է երգի տասներկու տնի-րից մեծագույն մասի հետ, հանդիսանում է նախօրինակ կամ առաջնային ձևը: Ահա այն՝ երգի հաջորդ (ու վերջին) ժԲ տան հետ զուգորդված կերպի մեջ (տե՛ս էջ 86):

²⁴⁶ Ինչպես վերը ևս նշեցինք, երգի՝ մեկ ծանոթ խաղաղությունները հյուսվածքով ավելի մոտ են սույն ծանր եղանակին: Բայց չենք կարող պնդել, որ դրանք ուրվագծում են ճիշտ այս եղանակը (հավանաբար սա ուրիշ խաղաղություն է ունեցել, որն և հարկ է որոնել ու գտնել տակավին): Վերն հիշատակեցինք նաև զրշագիր ու տպագիր այն մատյանները, որոնց օգնությամբ ծանոթացել ենք երգի խաղաղություն ընդհանրացած տիպերից մեկին: Վերջինիս համաձայն՝ ստանվորի (ու, միաժամանակ, երգի) տողերը 16 վանկանի են:

ԱՂԱՋԱՆՈՒՄ ԱՐԲՈՅ ԽԱՉԻՆ

ՅԵ. ՓՈՒԿՈՐ



Ա-դա-շա-ճօք սըր- բոյ խա - չիճ



եւ ան- բար - բառ բա - ըն - խօ - սիճ



եւ սըր-բոյ Աստ- ուա - ծած - ցիճ



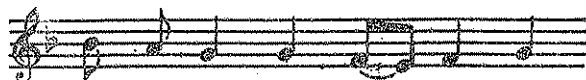
եւ Յով- հան - ցու Կա - թա - պե - տիճ



եւ սըր-բոյն Ստե - փան - ցո - սիճ



եւ ա - ռա - ջիճ մար-տի - թո - սիճ



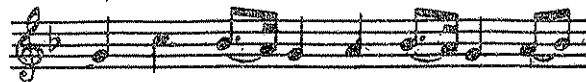
եւ սըր - բոյ Լու - սա - տր - չիճ



Հա - յաս- տա - ցեայց Հայ-րա - պե - տիճ



եւ սըր-բոյ ա - ռա - թե - լոց



եւ հա - ժօ - թեճ մար-տի - թո - սաց,



ո-դոր-մած Տէր ո - դոր-մեա հոգ - տ - ցըն մեր



Երբ - ջե - ցե -

լոց:

Վարանքի տեղիք պետք չէ տա այն հանգամանքը, որ այս տունը կրկնակի մեծ է նախորդից (ունի 12 տող): Քննարկվող տների եղանակները համեմատելի են կարևոր մի շարք կողմերով: Այստեղ նույնպես՝ զույգ ու կենտ գրեթե բոլոր տողերի եղանակները տրված են տան առաջին երկտողում: Զույգ տողերի շարքում տարբերվում է վերջինը, որի եղանակը ձուլվում է եզրափակիչ հանգաձևի հետ: կենտ տողերի մեջ՝ առաջինը, և դարձյալ՝ իր սկզբնաձևով: Տան միջում հանդիպում են թե՛ սկզբնաձևերի տարբերակումներ (համա-, օրինակ, երկրորդ ու չորրորդ, կամ վեցերորդ և ութերորդ տողերի սկիզբները), և թե՛ տողերը (հատկապես զույգերը՝ հաջորդող կենտերին) միացնող հոդակապեր: Առավել ուշագրավ կետն այն է, որ բերված երկու եղանակները ելևէջով շատ մոտիկ են իրար: Այնքան՝ որ իրար հարաբերում են որպես միևնույն եղանակի շափավոր ու ծանր և համաձայնույթային հիմքով փոքր-ինչ փոփոխված տարբերակներ: Արդ, քանի որ անցյալի հայկական (և ոչ միայն հայկական) մասնագիտացված երգարվեստում նման զույգերի մեջ, ընդհանրապես ասած, ծանրն է լինում ածանցվածք, մենք դիտարկվող երգի ժՅ տան շափավոր եղանակը ընդունում ենք որպես առաջնային ձև: Եվ իրոք, այն՝ նաև մեծ հնության դրոշմն է կրում իր վրա, որ պարզորոշ բացահայտույթյամբ երևում է հատկապես երգի ժՅ տան մեջ: Վերջինս գրական խոսքերով ամենածավալունն է: Ծավալը տվյալ դեպքում մեծացել է ի հաշիվ երգի եզրափակման հատուկ մի շարք հավելյալ պատկանավոր հիշատակումների (ս. Ստեփանոս, ս. Լուսավորիչ, առաքյալներ, մարտիրոսներ): Դրանց շնորհիվ առաջ է եկել բարդումնային այն կառուցվածքը, որը երաժշտականորեն հնչեցնելու նպատակով հնում դիմել են՝ գրական տողերին համապատասխանող նախադասութունների կրկնության սկզբբունքին²⁴⁷, Ըստ որում, կրկնությունների կանոնավոր պարբերականությունը, կշռույթի կազմակերպվածությունն ու շափավոր ընթացքը²⁴⁸ ամբողջի մեջ պահում են գծեր, որոնք հատուկ են ժողովրդական հնավանդ երկարատև պարերին, դրանց երաժշտական կարճ, բայց երկարատև հոլովման հարմարեցված²⁴⁹ կառուցումներին:

Եթե ճիշտ են այս դատողութունները, ապա իրենց բնական հաջորդականության մեջ զննելով մեզ զբաղեցնող երգի ժՅ և ժՅ տները, կարող ենք հաստատել հետևյալը ևս: Դրանք, հայ մասնագիտացված երաժշտության պատմական զարգացման հետնախորքի վրա, ներկայանում են որպես դանդաղ-խոհական և շարժուն-զգացմունքային բնույթի կտորներ համադրելու կանխա-

247 Հմմտ. մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և նարեկացու տաղերը («Քաներ Երևանի համալսարանի», 1969, № 3), էջ 51—53: Պիտի նկատել, սակայն, որ վերը քննարկվող օրինակում նույն սկզբունքը կիրառված է երաժշտական երկու նախադասութունների փոխհոսի կրկնության ձևով:

248 Այդ ընթացքը մտավորապես երկու անգամ ավելի արագ է ծանր տարբերակի համեմատությամբ և պետք է իրացվի այնպես, որ շափական միավորների՝ կրկնակի հաճախեցված հաջորդականության հետնախորքի վրա, նույնը մնա՝ եղանակի նաև ծանր տարբերակին համապատասխանեցված քայլվածքի կամ, ասենք, գերեզմանի շուրջ կատարվելիք ծիսական այլ շարժումների կշռույթը:

249 Դա արտահայտված է նրանում, որ հաջորդական երկու նախադասութուններից առաջինն է հանգում եղանակի վերջավորող ձայնի վրա (g), մինչ, երկրորդն ավարտվում է անկալուն դիմող ձայնով (b): Այս հնարանքը, որով բնականորեն առաջանում է կրկնողության անհրաժեշտությունը, կիրառված ենք տեսնում դեռևս հայկական վաղ միջնադարյան սաղմոսներում: Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Monodische Denkmäler Alt-Armeniens (Die Tradition der armenischen Psalmodie), „Beiträge zur Musikwissenschaft“, Berlin, 1970, Heft 1, էջ 54—55:

գուն (և հաջող) փորձերից մեկը, որ աշխարհիկ ժողովրդական արվեստից օգտվելով կատարել է Շնորհալին, իր բազմատեսակ ստեղծագործության մեջ մի շարք կողմերով հիմնապես նախապատրաստելուց հետո այն: Վերը բերված օրինակներից «Աշխարհ ամենայն», «Առաւօտ լուսոյ» և «Ուրախացան ազգք մարդկան» կտորներում պարզ արտացոլված է երգի տեսակի բյուրեղացման ընթացքը: Երգահանը, ինքը ևս հետևելով այդ ընթացքին, դատողաբար չափավորել է կարծես ստեղծագործական երևակայության թափը, համենևու համար ոչ միայն ներքմբռնողության (ինտուիցիայի), այլ՝ տվյալ դեպքում՝ նաև

ՏԱՐԱԾԵԱԼ

ՏԱՓԵՆՈՐ ՄԵՆԸ

Տա - րա - ծեալ ճեռք ընդ ճե - ոաց
 ոսք ընդ ո - տից ըն - թա - նա - լեաց.
 փայտ ընդ փայ - տի դա - ուրն պըտ - դոյ
 կեանք ընդ մա - հու փո - խար - կե - լով.
 ի մեջ եր - կուց ա - յօ - թի - նաց
 կայր մեր - կա - ցեալ տուողն օ - թի - նաց.
 զոր ոչ տե - սից ազ - գըն կու - բաց
 բաց - ի մի - ոյն յա - ւա - զա - կաց.

գիտակցության զորությանը հստակված իդեալին: Տեսակալին գլխավոր հատկանիշների հաստատումից հետո, սակայն, ալլևս կարիք չի զգացվում նման ինքնահսկողության: Երևակայությունն արդեն գործում է անկաշկանդ, ինչպես դա երևում է հետևյալ նմուշից, որ է՝ ավագ ուրբաթ օր երգվող «Այսօր անճառ»-ի վերջին (վեցերորդ) պատկերի առաջին տունը (տե՛ս վերը):

Գրական խոսքերում տրված հազվագյուտ, խորիմաստ համեմատութեան հիմնախի մեկնութիւնը առաջ է բերել Գ. Ավետիքյանը, գրելով. «տարածեցան ձեռք Քրիստոսի՝ փոխանակ ձեռաց Եւայի՝ որ ձգեցաւ ի ծառն գիտութեան. և ոտք Քրիստոսի՝ փոխանակ ոտից Եւայի ընթացողաց ի ծառն փոխարկելով այսու Քրիստոսի զփայտ խաչին փոխանակ դառնապտուղ փայտին, և զկեանս՝ փոխանակ մահու»²⁵⁰, Պարզ է ուրեմն, թե ինչու եղանակն էլ լի է վճռականութեամբ ու կամային գծերով²⁵¹, հակառակ խաչելութեան ընդհանուր ողբերգական պատկերին: Երգի տողերը քառանդամանի են, էպպես՝ 4+4+4+4 կառուցվածքով, ուր երկրորդ անդամից հետո զգալի դարար կա: Այնպես որ, բերված նմուշը իրականում չորս տողանի է: Երկրորդ տողի վերջում նաև 16-բղական հնչյունների մասնակցութեամբ գոյացած ձևուն հանգածներ նշում է երգաչին տան կեսը, որից հետո եղանակը կրկնվում է, թեթև տարբերակումներով: Նույնանման հորինվածք ունի նաև ինքը կիսատունը, որով երաժշտութեան հիմնական բովանդակութեան կրողը հանդիսանում է երգի առաջին տողը: Նրա հորինվածքում ուշադրութիւն է գրավում ոտանավորի (ստիքոսի) հիշյալ անդամները երաժշտականորեն երևակելու միտումը, որ և իրացվում է՝ դրանցից յուրաքանչյուրի երկրորդ ու չորրորդ վանկերը երկարացնելու միջոցով (բացառութիւն է կազմում ոտանավորի առաջին եռավանկ անդամը՝ «Տարածեալ», ուր, բնականաբար, ձգված են առաջին և երրորդ վանկերը): Առաջ է գալիս մեծ վանկերի պարբերական հաջորդականութիւն, որով և՛ պարային կշռույթ (3/4 շափսով), որտեղ շափական միավորի կրկնապատկումն ընկնում է երաժշտական ոտքի («տակտի») ուժեղ մասի վրա:

Բացառվում են, սակայն, պարի կենցաղայնութիւնից («Ժանրայնութիւնից») եկող այլևայլ գծերի դրսևորումներ, և նախ՝ շնորհիվ երաժշտութեան վիպական հզոր շնչի ընդհանրացնող կարողութեան: Իսկ համաշափութեան զգացողութիւնը հաղթահարվում է ճարտար կերպով. շափական միավորի կրկնապատկումները (շափավոր-ծանր ընթացքի մեջ) հանդես են գալիս կշռույթային տարբեր գծադրածներով, ու նաև՝ մերթ խոսքի անշեշտ, և մերթ շեշտակիր վանկերի զուգորդութեամբ, որ, միջնադարյան երգեցողութեան պայմաններում, ունի արտահայտչական կարևոր նշանակութիւն: Չայնեղանակը (դկ. ստեղի՝ ինչպես նշեցինք), երգի տեսակին հատուկ շրջանակների մեջ ներկայացնում է բացառիկ ցցուն արտահայտութիւն ստացած մի տիպար: Ու նրա հիման վրա ծավալվող երևէջը ևս իր տոհմիկ, հարազատ գունավորութեամբ և հրապուլներով ու կախարդանքով լիցուն ոլորումներով՝ սղջ ու ճիջնադարի ընթացքում գործոն կերպով հարատևած այն հազվագյուտ երևույթներից է,

250 «Բացատրութիւն շարականաց», էջ 259:

251 «Չայնադարյալ Ժամադրում» քննարկվող կտորը («Տարածեալ») ղեկավար է երեք եղանակով. դկ. (ծանր-շափավոր), դկ. դարձվածք (շափավոր-ծանր, նաև՝ հորդոր-միջակ) ու դկ. ստեղի (շափավոր-ծանր), որն և բերել ենք վերը: Մի շարք գրչագիր ու տպագիր շարահնոցներում պատկերիս խաղազրութիւնն ու ձայնեղանակային նշումը համապատասխանում է դկ. դարձվածք, հորդոր-միջակ եղանակին (հմմտ, Մատենադարան, ձեռ. № 1576, էջ 122բ. և «Շարահնոց»՝ Ամստերդամ, 1665, էջ 283. Կ. Պոլիս, 1743, էջ 195. Կ. Պոլիս, 1853, էջ 303. էջմիածին, 1861, էջ 267 և այլն): Սակայն, Մատենադարանի № 1606 ձեռագրում, օրինակ, «Այսօր անճառ»-ի ձայնեղանակային դկ. նշումը տակավին Գ պատկերից («Ճառագայթ փառաց») ընդունում է «Ստ[եղի]» հավելումը: Այնպես որ, այս դեպքում ևս, մատենագրական փաստերի վերոբերյալ մեզ ծանոթ խումբը բնավ չի կարող, սակայն, հիմք ծառայել՝ դիտարկվող եղանակի կապակցութեամբ օրենք կասկած հարուցելու համար:

որոնք (ի թիվս այլ ազդակների) նախապատրաստեցին նոր շրջանի հայկական ազգային հայրենասիրական լավագույն երգերի երաժշտական ձևերը:

Նոր, ջերմ, մարդկային ու ժողովրդային կենարար մի շունչ ունեն Շնորհալու երգերի դիտարկված երեք խմբերը ևս: Վերևում տարբեր առիթներով շոշափելով գեղարվեստական այդ արժանիքների դրսևորմանը նպաստած ազդակների հարցը, անդրադարձել ենք Շնորհալու անհատական խառնվածքի, դարաշրջանի սոցիալ-տնտեսական կացության և մտնավանդ հայկական քաղաքային կյանքի հետ առնչվող մշակութային հովերի խնդիրներին: Այստեղ անհրաժեշտ է հիշատակել մի երրորդ, և ոչ պակաս վճռորոշ ազդակ ևս. XII դարի ընդհանուր վերածնությանը կապված մեծ շարժումը²⁵², որին, առարկայականորեն դատելով, արձագանքել է նաև Շնորհալին, մասնավորապես իր երաժշտա-բանաստեղծական ստեղծագործությանը:

Սրանով կարծես ամբողջանում է մեծ Երգեցողի երաժշտա-ստեղծագործական դիմանկարի լուսաբանությանը կապված հարցերի միակցությունը²⁵³: Հսկա բանաստեղծ-երաժիշտ-երգահան, իր ժամանակի լավագույն երգիչ-կատարողներից մեկը, հմուտ տեսաբան, գեղագետ, երաժշտական հասարակական եռանդուն գործիչ, ուսուցիչ և մեծ բարենորոգիչ. ահա թե ինչպես է հառնում մեր առջև Ներսես Շնորհալին՝ դարերի խորքից:

* * *

Ի վերջո՝ երկու խոսք ներկա հրատարակության մասին: Արդեն նշել ենք, որ Շնորհալու ստեղծագործությունները հայ հոգևոր երգերի ձայնագրված (հայկական՝ Հ. Լիմոնճյանի կարգած թե եվրոպական ձայնանիշների օգնությամբ գրառված) ժողովածուներում որոնելիս, կանգ ենք առել էջմիածնում շուրջ հարյուր տարի առաջ Ն. Թաշճյանի աշխատությանը կաղված և հայ եկեղեցու կողմից պաշտոնապես վավերացված ու հրատարակված երեք մատյանների վրա. Շարական, Պատարագ, Ժամագիրք (և առաջ բերված բնագրերին վերաբերող ծանոթագրություններն էլ ճիշտ սրանք նկատի ունեն): Բայց սա չի նշանակում, թե մեր վերաբերմունքը տպագրված կամ գրչագիր նման այլ ժողովածուների նկատմամբ թեկուզ որևէ շափով անհանդուրժողական է: Ընդհակառակը, մեր համոզումն այն է, որ դրանց գոյության փաստն իսկ խոսում է հայոց եկեղեցական արվեստում կուտակված փորձի հարստության մասին: Հարստություն, որին պետք է քաջատեղյակ լինենք, եթե չենք ուզում, որ հայկական երաժշտական միջնադարագիտության բնագավառում ևս ապագա մասնագետ-

²⁵² Հմտ.՝ C. Brooke, The Twelfth Century Renaissance, Cambridge, 1970.

²⁵³ Սույն աշխատությունը հղանալիս մենք մտադրված չենք եղել թեկուզ կարճամտի վերաշարադրելու Շնորհալու կյանքի ուղուն՝ նրա դաստիարակությանն ու կրթությանը, եկեղեցական, վարչական, պետական, ընդհանուր հասարակական և գիտական ու ստեղծագործական ողջ գործունեությանը վերաբերող հայտնի տվյալները, անդրադառնալու հարակից պարագաներին և այլն: Ինչպես հետևում է աշխատության խորագրից էլ, մենք մեր խնդիրը տեսել ենք՝ հիմնականում՝ երգահան ու երաժիշտ Շնորհալուն վեր հանելու մեջ: Սակայն, դա էլ հանգամանալից ու սպառիչ կերպով կատարելու հույսեր չենք տածել բնավ, քաջ իմանալով, որ, ցավոք, նշված խընդիրը ևս տակավին երկար ժամանակ ու մանրակրկիտ բազմապիսի աշխատանքներ պահանջող գործ է, և իրագործելի՝ հայագիտության զարգացման և հայոց միջնադարյան երաժշտական մշակույթի ուսումնասիրվածության բոլորովին այլ մի մակարդակի վրա: Այնպես որ, ընթերցողն առաջիմ պետք է բավարարվի՝ ուշադրությունը սևեռելով գլխավորապես բարձրացված հարցերի ու դրանց կապակցությամբ ծավալված մտքերի սկզբունքային կողմի վրա:

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

Նույնիսկ շերչանական ուղղության և կամ հենց Չերչյանի կազմած ժողովածուները, որոնցից ժամագրքի²⁵⁵ մասին Կոմիտասի ունեցած միանգամայն բացասական կարծիքը հայտնի է մասնագետներին, մենք հակամետ ենք դիտելու որպես իրենց տեսակի մեջ հեղինակավոր ու շահեկան աշխատություններ (և հույս ունենք, որ դա ցույց կտանք ուրիշ առիթով): Ուր մնաց, որ գործ ունենանք նաև ընդհանուր հավանության արժանացած այնպիսի հրատարակությունների հետ, ինչպիսիք են՝ «Տօնակարգ»-ը (Հայաստանեայց եկեղեցւոյ)²⁵⁶, և կամ Ե.Տնտեսյանի կազմած «Շարական ձայնագրեալ»-ը²⁵⁷; Մեկ այլ անգամվա թողնելով սույն և նման գործերի մասնավոր քննությունը, ասենք միայն, որ Տնտեսյանի կազմած Շարականոցում, օրինակ, հայ եկեղեցական երգերի եղանակները գիտակցաբար պարզեցված են, որ մասամբ նշված է ժողովածուիս նվիրված մատենախոսության մեջ²⁵⁸, և որի մասին տեղեկացնում էր ինքն իսկ՝ երաժշտության տեսաբանը, տակավին «Բովանդակութիւն նուագաց» տետրի հրատարակության ժամանակներից²⁵⁹: Ինչ վերաբերում է Ղ. Տայանի գլուխ բերած հրապարակումներին²⁶⁰ և տասնամյակներ առաջ լույս տեսած էմի Աբգարյան հատորներին²⁶¹, ապա դրանք, մեր կարծիքով, անցյալի հայ մասնագիտացված երգարվեստի ավելի տեղական ճյուղավորումներն են ներկայացնում, քան նրա բուն կոճը²⁶²: Բայց դա ևս ամենևին քիչ կամ արհամարհելի չէ, որով մենք նախապես ուշադիր ծանոթացել ենք հիշատակված մեծածավալ ժողովածուների, այլև մեզ հետաքրքրող նյութի թեկուզ մի հատվածը ներկայացնող հրատարակությունների հետ, ինչպիսին է, ասենք, արևագայի երգերի չիլինկիրյանական գրառումների տետրը²⁶³:

254 Հմմտ. այդ գիտաժողովում (Congresso Internazionale Di Studi Di Musica Bizantina E Orientale Liturgica, Grottaferrata, Roma, 1968), բյուզանդական երաժշտության վերաբերյալ կարգացված նյութերն ու մտքերի փոխանակությունը. տե՛ս Феруз Берки, Первый Международный конгресс византийской и восточной богослужебной музыки (Гроттаферрата, Италия, 6—11 мая, 1968), „Журнал Московской Патриархии“, 1968, № 7, էջ 72. և նաև՝ Գր. Շահին, «Πρωξανική μουσική στη λατρεία και στην επιστήμη», „Βυζαντινά“, τ. 4, Θεσσαλονίκη, 1972, σ. 389—438.

255 Այն (Հ. Ալվազյանի ընդօրինակությամբ) այժմ դրոնվում է Երևանում (տե՛ս ՉԱԳԱԹ, Ալվազյանի գիվան):

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

257 Իսթանպուլ, 1934:

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

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

260 Այստեղ (Մատենադարանում) շատ ուշ ստացանք «Շարական Հայաստանեայց եկեղեցւոյ» շարքի է հատորը միայն (Վենետիկ, 1966):

261 Տե՛ս Melodies of the Holy Apostolic Church of Armenia (written down in modern notation by Amy Apcar), second and enlarged edition, part I—III, Calcutta, 1920 (նաև՝ 1897-ի ու 1902-ի հրատարակությունները):

262 Այս կապակցությամբ տե՛ս մեր «Արարատ»-ն ու երգ երաժշտության հարցերը հոդվածաշարը ևս («Էջմիածին», 1968, №№ 11—12, 1969, №№ 3 և 5. սրա շարունակությունն է՝ «Արարատ»-ն ու Կոմիտաս վարդապետը՝ հոդվածը. տե՛ս նույն ամսագրում, 1969, № 12):

263 Տե՛ս Լ. Չիլինկիրյան, Արևագայի երգերը (եվրոպական ձայնագրությամբ, խմբագրեց և հրատարակեց Գ. Աճեմյան), Անթիլիաս, 1937:

Բնագրերը ներկայացված են երեք խմբավորումով, ըստ վերոհիշյալ երեք մատյանների:

Առանձին ստեղծագործություններից (որոնց մեծ մասը քառյակային ձևի մեջ է), մեկական տուն ենք առաջ բերել միայն (և ընդհանրապես առաջին տունը): Բացի այն դեպքերից, երբ՝ հիշյալ տունը մի կարճ նախաբան է (որով անհրաժեշտաբար տրվում է երկրորդ տունը՝ ևս): Դարձյալ՝ երբ շորրորդ տնից, օրինակ, սկսվում է երգի մի ուրիշ պատկերը, զգալապես փոխված եղանակով (ուստի տրվում է այդ շորրորդ տունն էլ)²⁶⁴. Կամ երբ ինքնատիպ մի կտոր բաղկացած է ընդամենը երկու կամ երեք տնից («Ճանապարհ և ճշմարտություն», «Օրհնեմք ըզքեզ»), և կամ դուրս է քառյակային ձևից («Սրբոց Պետրոսի և Պօղոսի» կանոնի եռամաս մանկունքը): Այնուհետև, միայն հիշատակել ենք այն կտորները, որոնց եղանակները նույնական են կամ շատ նման են մի ուրիշ (արդեն բերված) երգի եղանակին (նշելով, թե հատկապես ո՞ր մեկին): Նույնպես ենք վարվել նաև միևնույն երգերի այնպիսի պատկերների հետ, որոնք ընթանում են մեկ եղանակով:

Սույն հրատարակության միջոցով, ուրեմն, հնարավոր չէ գաղափար կազմել Շնորհալու երգերի գրական բնագրերի ամբողջության (արձակ թե տաղաչափված ավարտուն բանաստեղծությունների միակցության) մասին: Իսկ Պատարագի կտորներից մեկը՝ «Տէր ողորմես»-ն ձայնագրված է նույնիսկ Սիմեոն Երևանցու խոսքերով («Արի աստուած» և այլն)²⁶⁵:

Երաժշտականորեն, սակայն, այս ձևով հրատարակվող երգերը գրեթե կորուստ չեն կրում: Կարող է թվալ, որ զգալիորեն տուժում են երգերի մեղեդիական ավարտող (վերջին տան վերջում հանդես եկող) բանաձևերը: Բայց նախ՝ զեղարվեստական հետաքրքրություն ներկայացնող մի շարք մեղեդիական ավարտող բանաձևեր արդեն իսկ առկա են՝ նախընթաց ռուսականացված կամ բնագրերի բաժնում բերվող ամբողջական օրինակներում: Եվ հետո՝ այս առումով հատուկ նայելով ձեռքի տակ գտնվող ողջ նյութը, որպես տիպականորեն ու զեղարվեստորեն ուշադրության արժանի՝ առանձնացրել ենք վերջնահանգաձևերի մի հատուկ խումբ ևս²⁶⁶:

Մեզ մոտ տակավին նոր են ստեղծվում միջնադարյան երաժշտարվեստի կոթողները՝ այդ արվեստի սեփական յուրահատկությունների իմացության դիրքերից գնահատելու ավանդույթները: Երաժշտական բնագրերի սույն հրատարակության մեջ էլ, հետապնդելով զուտ գիտական նպատակներ²⁶⁷, հարմար

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

265 Սիմեոն Երևանցու «Արի Աստուած» հուզաթաթափ աղոթք-մաղթանքը, որը (Պետրոս Ղափանցու «Կանաչք ամենայն» ողբի նման) ուշ միջնադարում հորինված ու մեր «Ձայնագրյալ Պատարագի» մեջ մտած նյութերից է (տե՛ս մեր աշխատությունը՝ Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության (դ), ԳԱ «Լրագրեր», 1971, № 9, էջ 39), մեր համոզմամբ, հեղինակային մտահղացման համաձայն իսկ՝ սկզբնապես երգվել է գծ.-ում (և այն՝ նույնպես ձայնագրված կա Պատարագում): Իսկ Շնորհալու հորինած եղանակը՝ Երազկանից է անցած եղել Պատարագին, ինչպես նշեցինք իր տեղում, և հետո զուգորդվել է Սիմեոն Երևանցու խոսքերի հետ:

266 Տե՛ս սույն աշխատության «Ծանոթագրություններ» բաժինը (№ 60):

267 Ամենևին չի բացառվում, սակայն, մեր երգիչ-երաժիշտների՝ սրանից օգտվելու իրավունքը: Ընդհակառակը, նրանք ազատ են որևէ կտոր հնչեցնելու, ի հարկին տեղափոխելով նրա ձայնակայքը՝ համեմատ իրենց ձայնի ձայնածավալի: Անհրաժեշտ երանգանիշեր ևս (որպեսիք մենք չենք դրել) դժվար չի լինի ավելացնել՝ ըստ իմաստի կարգի բանին:

դատեցինք երգերն առաջ բերել միջնադարի համար առավել հարազատ վիճակում՝ առանց արվեստական հատածների (տակտերի): Սակայն, գրական տաղաշափյալ խոսքերով վանկային կամ ծորերդային ստեղծագործությունները հատույթավորել ենք՝ ըստ բանաստեղծական տողերի, նաև ցույց տալու համար դրանցից յուրաքանչյուրում խոսքի ու երաժշտության կատարած ձևակառուցողական պաշտոնների առնչակցությունը:

Մեղեդիները եվրոպական ձայնանիշերով գրառելիս հիմք ենք ընդունել c-d'-e-f-g-'a-b շարքը²⁶⁸, ուր «e» և «a» ձայները փոքր-ինչ ցած են լավ հավասարեցված հնչակարգի նույն աստիճանների համեմատությամբ: Մեր վերծանություններում, սակայն, շենք արտահայտել հայ հին երաժշտության ելևէջային սույն և նման տիպի նրբությունները: Միայն՝ աշխատել ենք ցույց տալ գկ. ձայնեղանակի շորրորդ աստիճանի փոքր-ինչ ցած դիրքը (երկրորդ փուշի ձախ կողմից դրվող գծիկի օգնությամբ), որպես համաձայնույթային խիստ բնորոշ երանգ:

Վերծանության (կամ հայկականից եվրոպական ձայնանիշերի փոխադրության) ընթացքում շտկել ենք մեր աղբյուրների տպագրական (երբեմն նույնիսկ հաճախակի հանդիպող) վրիպակները:

Ուշագիր քննությունից պարզվել է, որ մեր օգտագործած հայկական ձայնագրություններում խազերի վերևից ուղղահայաց դրվող ալիքաձև գծիկը (է) ցույց է տալիս մի կարճ նախահարուկ, որը մենք զատորոշում ենք եվրոպական համապատասխան ձայնանիշի վրա մի աստղ (*) զետեղելով²⁶⁹:

Վերջապես, առաջիկա ձայնագրություններում, մի շարք դեպքերում, մեկ վանկի վրա ընկած երկու նույն բարձրության ձայներ հավելյալ ձայնակապով միացած չեն: Հայ միջնադարյան երգեցողության մեջ ևս, նման պարագաներում, երկրորդ ձայնը վերցվել է հատուկ հագագի օգնությամբ (придыхание):

Շարականի երգերի բաժնում դասավորությունը տոնակարգի համաձայն է: Այստեղ հարցերին կից բերել ենք նաև գործատները:

Ձայնեղանակային նշումներն հասկանալի պետք է որ լինեն, բացի, թերևս, երկու դեպքից: Ճաշու «Կամաւ յանձն առեր»-ի աձ. նշումը նկատի ունի օրվա ձայնը²⁷⁰, իսկ Ղևոնդյանց «Երգեմք ձեզ կրգս» համբարձին մի հնագույն բձ. է:

Կետերով միացած երկուական հնագոծերի վրա տվել ենք միևնույն երգի տարբեր ընթացքներ (չափավոր, միջակ, ծանր և այլն) ունեցող զույգ եղանակները:

Պատարագի երգերը հիմնականում վերցրել ենք «Վասն կիւրակէից» կարգից, բայց երբեմն անհրաժեշտաբար դիմել ենք նաև այլ առիթների համար սահմանված պատարագներին: Օրինակ՝ «Յայս յարկ նոբիրանաց»-ը, որ ձայնագրված է միայն «Վասն լուր աւուրց» կարգում, այնտեղից էլ քաղել ենք: Նմա-

268 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, «Կոմիտասական» (ժողովածու), 1969, № 1, էջ 171:

269 Մնացած բոլոր դեպքերում նախահարուկները (նաև վերջնահարուկները) հայ միջնադարյան երգեցողության հատուկ ոճի սահմաններում՝ կատարվել են մեղմ, երկար, մեղեդիապես նշանակալի կերպով:

270 «Օրվա ձայն» հասկացությունը, որ հայ երաժշտագիտության մեջ լուսարանված չէ տակավին, և որին մտադիր ենք անդրադառնալ հարմար առիթով, բազմանշանակ է. ունի զուտ երաժշտական, ծիսական-արարողական, ու վերջինիս կապված՝ պայմանական մի իմաստ ևս:

նապես՝ «Բարեխօսութեամբ»-ի շափավոր-միջակ տարբերակը: Իսկ «Քրիստոսի մէջ մեր»-ի առավել լիարժեք եղանակը գտանք «Վասն տաղաւարաց» կազմում և այլն:

Արբասացութիւնները (որոնցից՝ Պահոց օրերի համար վերապահվածները, պարզ է, քաղել ենք «Վասն մեծի պահոց» կարգից) զետեղված են իրենց տեղում:

Արհեստագիտական (տեքնիկական) պատճառներով բաժնի վերջում է բերված (և ոչ թե սեփական տեղում) մեկ միավոր՝ «Ամէն. Հայր երկնաւոր»:

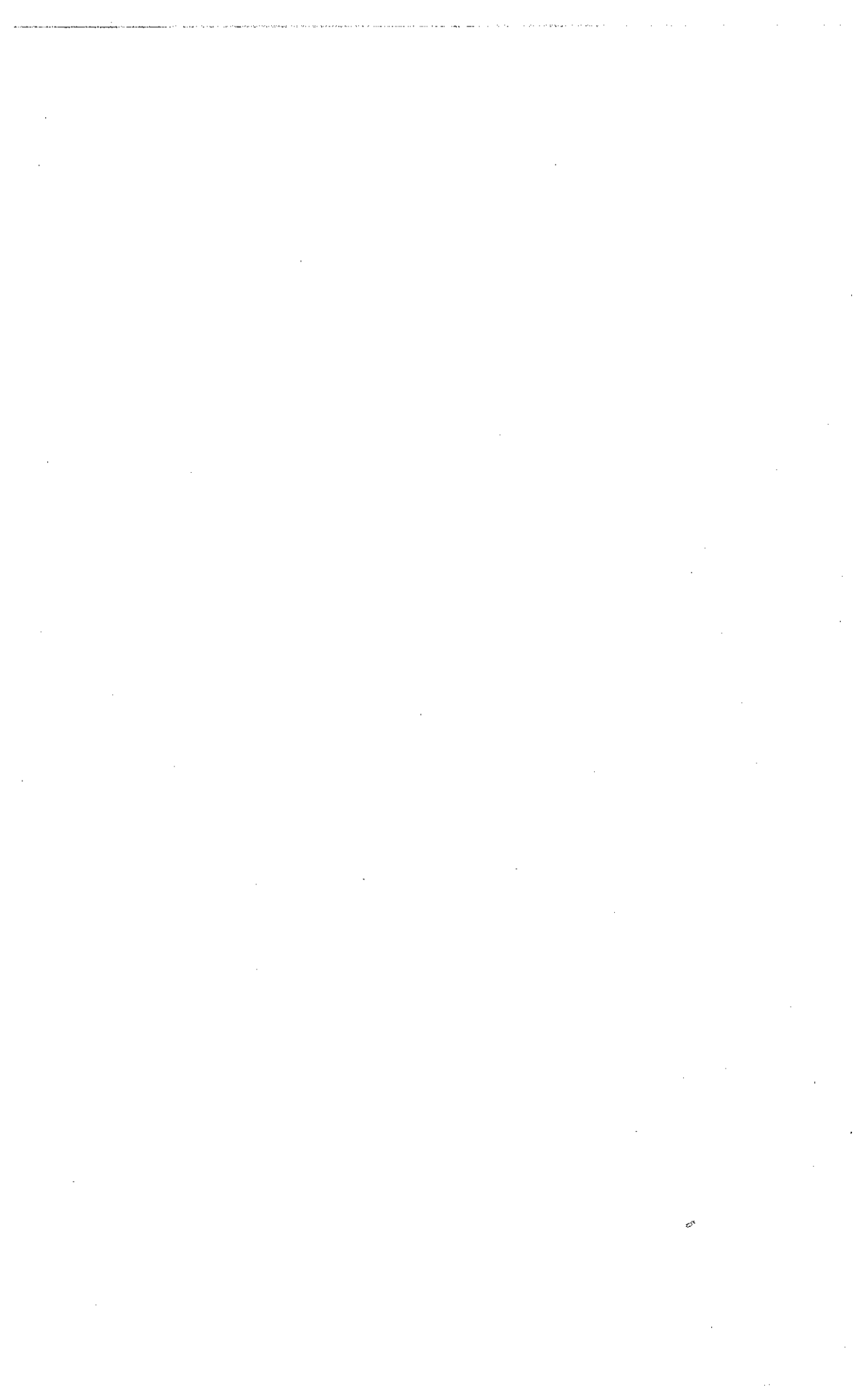
Ժամագրքի երգերի մասին արդեն ասել ենք, որ դրանցից ոմանք եղանակի երկու կամ երեքական տարբերակ ունեն:

Մի քանի դեպքերում աշխատել ենք ընտրութիւն կատարել, հենվելով նաև պատմական տվյալների վրա: Օրինակ՝ «Յիշեսցուք» և «Զարթիք» կտորներին ծանոթանալիս, կանգ ենք առել դրանց եղանակների երգային (երգայնութեամբ աչքի ընկնող) տարբերակների վրա, քանի որ պարզ է, թե Շնորհալին բերդապահ զինվորների համար եկեղեցական ասերգի ձևով շէր հորինի դրանք:

Այլ դեպքերում բերել ենք առկա բոլոր տարբերակները (ասենք՝ «Առաւօտ լուսոյ» կամ «Աշխարհ ամենայն»), նկատելով, որ բոլորի մեջ ևս երգային տան կառուցվածքը (ոտանավորի երկուական տներին ներգրավումով), կշռութեամբ կմախքն ու մեղեդիական գծագրի հարաբերական պարզութիւնը համապատասխանում են նույն կտորների խաղային հյուսվածքին²⁷¹:

271 Այս կապակցութեամբ պետք է նշել, որ ինչպես հիշյալ կտորների, այնպես և այլ երգերի խաղային հյուսվածքներում այժմ կողմնորոշվում ենք ավելի (քան երբեք) հուսալի կերպով: Աստիճանաբար ավելանում են դրա համար անհրաժեշտ կովանները. առաջընթաց քայլիք ենք կատարում՝ «Նորակ», «խունճ», «ծունկ», «ծնկներ», «թաշտիկ», «թաշտ» և «զարկ» նշանների առաջնային (կամ հիմնական) զորութիւնների ըմբռնման գործում: «Ուրբակ»-ը, լայն իմաստով, որոշակի վերաբերութիւն ունի բոլոր պտույտների նկատմամբ, որոնցում ձայնը այլքաձև շարժումներ և ուղրումներ է կատարում: Նեղ իմաստով (որպես «ծոցեր»), այն՝ «պարոյկ»-ի խորացումն է: «Ծունճ»-ը՝ ըստ իր առաջնային իմաստի՝ շափական մեկ միավորի սահմաններում, կշռութեամբ տարբեր գծագրերի մեջ, երեք ձայների վարընթաց շարժում է ներկայացնում: Երրորդն ուղղութեամբ ու շափական արժեքով սրա հետ նույնանում է «ծունկ»-ը, միայն՝ բաղկացած է երկու ձայնից: «Սընկներ»-ը՝ «ծունկ»-ի կրկնապատկումն է: «Թաշտիկ»-ը (շափական մեկ) և «թաշտ»-ը (երկու և ավելի) միավորի արժեքով, ամենայն հավանականութեամբ, սերվում են պարսկական (և արաբական) Täschedid -ից, որ իր մեջ ունի՝ կրկնապատկելով ուժեղացնելու իմաստը: Որովհետև երկու նշանների ևս առաջնային նշանակութիւնը ենթադրում է երաժշտական ու բառային շեշտերի միացում (այսինքն՝ շեշտի կրկնապատկում, ուժեղացում): Իսկ «զարկ» անունը հայերենով (բառարանային իմաստով) բացահայտելով «փուշ»-ի զորութիւնը, շատ հասկանալի կերպով կապվել է նաև վերջինիս: Մինչդեռ, շափական երկու (կամ ավելի) միավորի արժեք ցուցանող «զարկ»-ը (որ և «կուտ գրեհիկ» կամ «առուդիր»), հին հրեական Zārka (բառացի՝ «սերմանող») կոչված երաժշտաշեշտի անվան հայացումն է, ու, ինչպես պարզվում է, երկու նշանների մեղեդիական զորութեան մեջ ևս, որոշ ընդհանրութիւններ պահպանվել են:

ԲՆԱԳՐԵՐ



ՃԱՐՍԿԱՆՆԵՐ

ԿԱՆՈՆ ԱՆՏՈՒԻ ԱՆՎՈՍՏԱԿԱՆԻ ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ

Միջակ—ԱՁ

Որ ի հան-դէս քո ճըգ-նու - թեան երկ-նա - յից զը - ւար - թուց -
 քըն նա - յե - ցեալ զար - մա - նա - յից,
 ի մարմ-նի տե - սա - նե - լով զան-մար - մին իր - եանց ըզ - վարս,
 ով սուրբ հայր Աճ-տօն, բա - ռե - խօ - սեա առ Քրիս - տոս
 վասն աճ - ձանց մե - ղոց:

ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅՆ ԹԷՈՂՈՍԻ ԹԱԳԱՒՈՐԻՆ ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ

Միջակ—ԱԿ

Որ գերկ-նա - ւոր բա - գա - ւո - թու - թեա - նըդ քո զօ - թի-նակ
 ցու - ցեր - ի յերկ - ըի,
 նաա-տա - տե - լով զա - թու բա - գա - ւո - թու - թեան թէ - ո - ղո - սի

րա - գա - ւո - րի յար - դա-րու - թիւն եւ յի - րա - ւունս.
 քա - րն - պաշ-տու-թեամբ սո - րա Քրիս-տոս խը - ցա - յա ի մեզ:

ՇԱՓԱՒՈՐ ՏՐԻԱՏԱՅ ԹԱԳԱՒՈՐԻՆ ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Չափաւոր—ԴՁ դարձուածք (II)

Ա. Որ գե-րա-գոյն քան ըզ-բը-նու-թիւնս հրա-շա - գոր - ծե - ցեր
 որ - դի Աս - տու - ծոյ,
 առ րա - գա - ւո - ըրն Հա - յա - տա - նեայց,
 գա - ւա - գա - նաւ թո բար - կու - թեան զյի - մա - րու - թիւն
 յի - մաստ փո - խար - կեալ
 վասն ո - րոյ ման - կունք ե - կե - դեց - ւոյ յի - շա - տա - կի
 սո - րա օրն - նեց ըզ - քեզ Տէր-

ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅ ՊԵՏՐՈՍԻ ԵՒ ՊՈՂՈՍԻ
ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ

Չափաւոր—ԳՁ դարձուածք (1)

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

ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Ծանր—Գ4 (Ստեղծի)

Որ ար-փի-ա-հրաշ
 լու - սոյ
 ծագ - մարք
 պայ - ծա - ռա - ցոյց ըզ - տի - ե - զերս
 աճ - նա -
 - ռա - վես



ԼՂԿՆԵ

որ ի հո - ռէ

ա - ու - ղն - լա - կան

քն - ցաւ

ա - ու - ղն - լա - կան

քա - ռո - զու - թեամբ

սրբ - բոյն

Պետ - ռո

սի - հրա - լի - ու - լաւ

ի ԼՂԿՆԵ

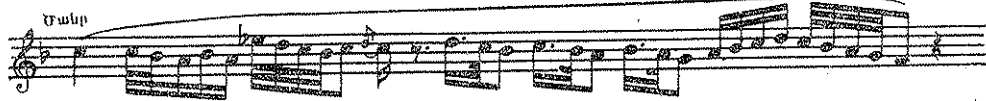
ա - նրա - ունի

Չափաւոր

որ ի հեղ-ձա-կան մե - ղաց ծո - վես զե - ցա -



բե - րեաց ըզ - հո - ղե - ղէն բնու - թիւնս ի կեսնս.



Ծանր

բանն



Չափաւոր

որ ի յերկրի ե - րե - ւե - ցաւ ունկա - նաւ ա - ւե - տա -



- րա - Յի սրբ - բոյն Պետ - րո - սի:



Ծանր

Որ յառաջ



գու - շա -



կե - ւոյ մա -



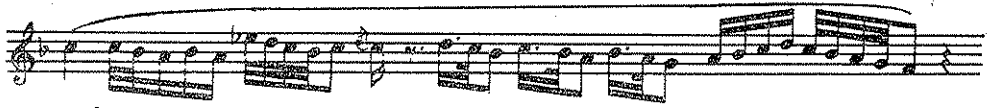
հունն իւ - բոյ լի - ցել կը - ցորդ



ար - եամբ



խա - շին



գառն



որ

Ե

բարձ

ԸԳ -



ՄԵ

ՂԸ



մեր.

ըմ - պել

զբա - ժակ



չար -

չա -

րա -

ճաց

սրբ -

բոյճ



Պետ

րո

սի.



ժա - ռան-գե

լով

ԸԳ -

կեանս



ան

վախ -



ճան.

Հ Ա Մ Բ Ա Ր Ձ Ի

(Ծանր—ԴԿ)¹

ԿԱՆՈՆ ՈՐՊԻՈՅՆ ՈՐՈՏՄԱՆ ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

Չափաւոր կամ Միջակ—ԴԿ

Ա.

Որ եճճ յե - ու - թեան որ-դի միշտ յե - են.
 ա - նե - դա - նե - լի ծը - նունդ հայ - րա - կան.
 զոր ի վե - ղուստ հըն-չե-ցին որ - դիքն ո - ղոտ - ման
 եւ յայտ - նե - ցին որդ - ւոց մարդ - կան զծած -
 կա պէս խոր - հուրդ:

ԿԱՆՈՆ ԵՅԹԱՆԱՍՈՒՆ ԵՒ ԵՐԿՈՒ ԱՇԱԿԵՐՏԱՅ ՔՐԻՍՏՈՍԻ ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (Չափաւոր կամ Միջակ—ԴԿ)²


ԼԵՐՑ

Չափաւոր—ԴԿ


Ա.

Որ ի հօ-րե ա - ու - քե - ցար ի փըր - կու - թիւն ազ - ցի մարդ - կան,
 մի - ա - ծին որ-դի եւ բանդ Աս - տը - ուած
 ըզ - քեզ բա - րե - բա - նեմք Աստ-ուած հար - ցըն մե - ղոց:

Գործք




Օրհ-ճե - ցէք ա-մե-ճայն գործք տեառն ըզ-տար օրհ-ճե - ցէք.



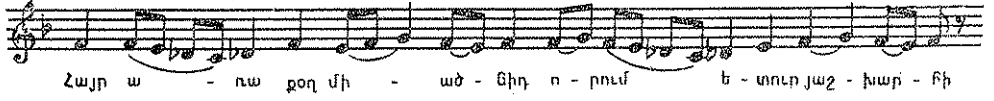
եւ բարձր ա - րա - րէք ըզ-ճա' - յա - լիտ - եան:

ՌԶՈՐՄԵՆ


Չափաւոր—Չկ գարձուածք



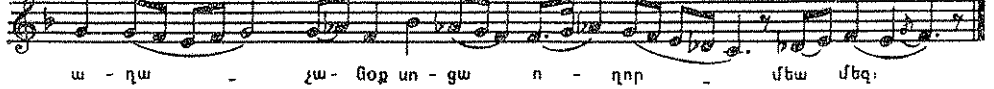
Ա. Ո - դոր-մեա իճճ Աստ-ուած շա-ւեա գա - նօ - թե - նու - թիւ - նըս իմ:



Հայր ա - ոա քօղ մի - ած - նիդ ո - թում ե - տուր յաջ - իարի - բի




զընտ թեալսն քո իս կըզ - բա - նե




ա - ղա չա- նօք սո - ցա ո - դոր մեա մեզ:

ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

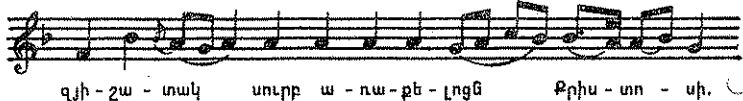
Չափաւոր—Չկ



Ա. Այ - սօր երկ- ճայ - նո - ցըն վայր ի - ջեալ սօ -



ճեն ընդ հո - ղե դէնքս



զյի - շա - տակ սուրբ ա - ոա-քե - լոցն Քրիս - տո - սի.

որո դա - սե - ցի՞ն ըզ - մար - դիկ ընդ հը - ոն՞ - տակս.

փա - ռա - ւո - րե - լով սուրբ զեր-րոր-դու - թիւ-նըն հա-մա - գոյ.

ԿԱՆՈՆ ՅՈՒՆԱՆՈՒ ՄԱՐԳԱՐԻՆ
ՀԱՐՑ

Մանր... ԳԿ (Ստեղծ)

Որ զամ - ճա -

նե - լի ծած - կա - պէս

խոր հուրդ տնօ -

րե - ճու - թեա - նըր թո մար - զա

- րե - իւր

տը - պա - ւո լորձ ցու ցեր.



Աս - տը - ուած հար - ցնն



մե - ռոց:



Գործք
Գոր - ծըք Տեառն ըզ - Տեր



օրն-նե -



ցեք. քաղց - րա - ծայն եր - գով



բարձր ա - րա - ռէք



յա - լի - տեան:

ՄԵԾԱՅՈՒՄՆԷ



սիաւոր-ԴԿ (Ստեղծ)
Ա. Մար գա ընն



ի փո-րոյ կի - տին ա-ղա - ղա - կեր



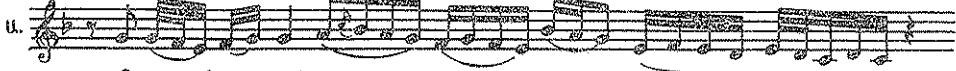
եւ ա - սեր. Տեր Աս-յեաց



յիս եւ մի տար զիս հը-զօ-բիս այս.

ՈՂՈՐՄԱ

Ծանր-Դե (Ստեղծ)



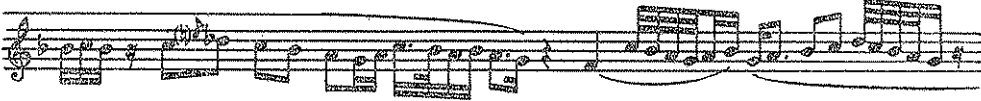
Ո-ղոր - մու - թեանց բաշ - խօզ Քրիս - տոս.



որ



զը - բա - ցար



թո յա -



բա - - բանս.

ԳՈՒ ԹԱ
 յիս Թ մե - դա - տրս.
 որ ո - զոր -
 մածդ ես
 յա մե - ճայ - ճի:

ՈՂՈՐՄԵՆ

Մանր-ԳԿ (Ստեղծ)
 Կան խեղ
 Յով - ճա - ճու ա - ռա - ջե - լով
 յան-մա - հու թեանց պար - զե - տ - ղեմ



Նի-նուէ - ի



մա - հա - բեր քա - ըրդ:

ՏԻՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

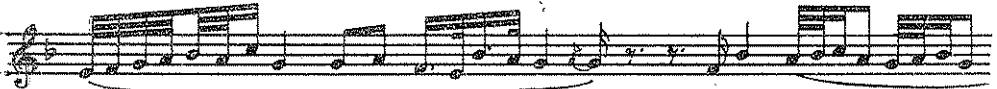
Մանր-ԴԿ (Ստեղի)



Մա - զեայ ա - ուա - լուտ խա -



դա - դու - թեան յան - մա - հա - ըրդ Տեառ -



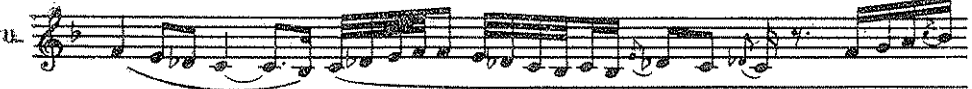
ճէն. եւ զմա-հու



փա - ըստեաց զեր - կիւղ:

ՏԻՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

Մանր-ԴԿ (Ստեղի)



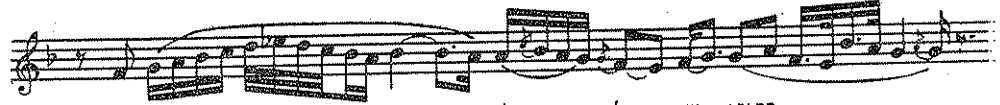
Յով - Յաճ



մար - գա - ընց ա - դա - դա - կեր



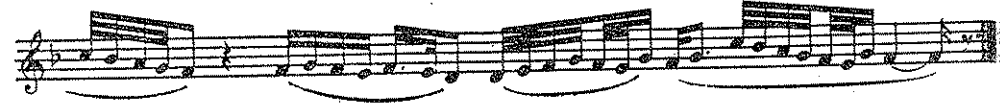
Յիճ - ւէ - աց - ւոցն.



ա-հա ե - ընք ա - ւորք.



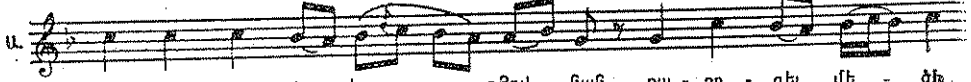
եւ այլ ոչ եւս ի -



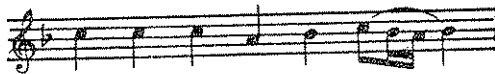
ցէ Նիճ - ուէ:

ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Չափաւոր - ԳՉ զարժուածք



Որ ա - ռա - քե - ցեր զՅով - անն քա - ռո - զել մե - ծի:



քա - ղա - քիճ Նիճ - ուէ - ի



յայտ - նե - լով զա - ռատ քո զմար-դա - սի-րու - թիւնը.



ըն - կալ եւ զիմս ա-պաշ-խա - ռու - թիւն:

ՀԱՄԱՐՔԻ

Չափադր կամ Միջակ - 6/4

Ա-պաշ-խա-րու-թեա՛մբ ապ-րե - ցաւ քա - դա - քը՞նց մի՞նչ - ու՛ե - աց - ւոց,
 ԼՐ - սե՛լ ձայ - նի մար-գա-րե - ի՞նչ ե-ղեւ թո-ղու-թիւն մե-ղաց:

ԿՆՆՈՆ ԲՈՒՆ ԲԱՐԵԿԵՆՌԱՆԻՆ
ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ

Ծանր - 7/4

Բանն որ ընդ հօր յէ - ու - թեամ
 Եւ հա - մա - գոյ սուրբ հոգ - ւոյն
 Ըզ - պատ - կերն իւ - ռա - կան
 Դատ - նեալ ընդ հո-ղա - Յիւթ բը - նու - թեամս:
 Գոր զար-դա - րեալ փա - ոց
 Եր ի յորակս - տիմ փափ - կու - թեամ:

ՀԵՐՅ

Ծանր—Ա2 դարձուածք

Ա.

Ու - րա - խա - ցիր ե - կե - ղե - ցի

Ձրիս - տո - սի վըր - կա - կան

տնօ - թե - ճու - թեամբ մարմ-նա - ցե - լոյն ի կու - սեճ

վա - սըն թո Աս - տու -

ծոյ հար - ցըն մե - թոց:

Գործք!

Օրն - ճե - ցեք ա - մե - ճայն գործք Տեառն ըզ - Տէր

Օրն - ճե - ցեք բարձր

ա - րա - թեք ըզ - ճա յա - սի - տեան:

ՄԵՃԱՅՈՒՅՅԷ

Միջակ—Ա2 դարձուածք

Ա.

Որ ըն-տրե-ցար ի սկզբ - բա - ճե ա - ճա - պա - կան

կոյս Մա - րի - ամ լի - նել տա - ճար սյր - բու - թեան.

ան - ճառ լու - սոյն որ ի հօ - րէ.

առ ճա միշտ բա - րե - խօ - սեա կե - ցու - ցա - նել ըզ - մեզ:

ՈՂՈՐՐՆՆ

Միջակ—ԱԶ դարձուածք

Ո - ղոր - մեա ինձ Աս - տը - ուած:

Որ գա - ռա - ջիճճ ոչ պա - ճե լով ըզ - պատ - ուի - րա - ճըն մե - ռաք.

շնոր - ճե - ցեր - շեւ օ - րի - նակ մեզ պատ - ուի - րան կե - նաց.

զի պա - ճե - լով կեճ - դա - նաս - ցուք:

ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՒՅ (ՄԻԶԱԿ ԿԱՐ ԶԱՓԱՒՈՐ—ԱԶ) 3

ՄՐԻՈՅՆ ԹԻՊՊՈՐՈՍԻ ԻՆՆԿՈՒՆՔ

Զափաւոր - ԳԶ

Որ ըն - տրե - ցեր ի սկզբ - բա - ճե զհա - ճոյ ե - դեալսն ի մարդ - կա - ճե.

որ եւ զիճ - լո - րեալ ճեզ Թէ - ո - դր - րոս.

զոր խառ - նե - ցեր ի դասս երկ - նա - տր զօ - րացր.

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

Քրիս - տոս թա - զա - տր:

ԿՆՆՈՆ ԵՐԿՐՈՐԻ ԿԻՐԱԿԻՆ ԱՂՈՒՀԱՅԻՑ
 ՅՐԷՆՈՒԹԻՒՆ (ՉԱՓԱՌՈ՛Ւ ԿԱՄ ԵԱՆՐ - ԳՁ) 4

Չափաւոր - ԱԿ

ՀՆԲՑ

Ա. Որ յա-ռաջ քան զյա-ւի-տեանս ան-ժա-մա-նակ ծը-նեալ ի հօ - թե.

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

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

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

Գործք (դարձուածք)

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

բարձր ա - ռա - թեք ըզ-նա յա - յի-տեան:

ՄԵՃԱՅՈՒՄՆԵՆ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՄ ՅՈՐԴՈՐ - ԱԿ) 5

ԱՂՈՐԾՆԵՆ (ՄԻՋԱԿ - ԱԿ)

ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՆԵՆ (ԶԱՓԱԽՈՐ ԿԱՄ ՄԻՋԱԿ - ԱԿ) 6

ՄՐԻՈՅՆ ԿԻՐՂԻ ԵՐՈՒՍԱՂԵՐԱՅ ՀԱՅՐԱՊԵՏԻՆ ՄԱՆԿՈՒՆԿ

Չափաւոր - 4/2 դարձուածք



Ման - կու - նըք նոր Սի - ով - ճի.



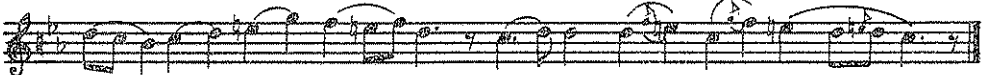
փա - ռա - բա - ճիչք սուրբ եր - բոր - դու - թեանց



ըզ-յի-շա-տակ սըր-բոյն կիւր-ղի հայ - բա - պե - տին



տօ - նե - լով այ-սօր ընդ զօրս ան - մարմ - նացն



օրն - նե - ցեք ըզ - Տէր յօրն - նու - թիւն ի նոր.

ԿԱՆՈՆ ԵՐՐՈՐԴԻ ԿԻՐԱԿԻ ԱՂՈՒՀԱՅՈՒՅ ՕՂԵՆՈՒԹԻՒՆ

Մանր - 4/4



Օրն-նեմք ըզ - թեզ ան - ըս - կիզ - բըն



Հայր որդ - տյո մի - ան - ճի զոր

ա - ռա - քե - ցեր ի դար - ծու - մըն
 մո - լո - րեալ ոչ - խա - րին. դար - ծո
 եւ գմեզ ի մե - ղաց որդ - տոյ
 քո շար - շա - լա - մօք:
 Եստր
 Եւս լու - տոյ ծը - մունդ եւ
 ծա - գումն. որ ե - կիր ի խըն - դիր
 մո - լո - րեալ ոչ - խա - ռի բնու - բեանս. գոր
 ընդ խա - շին բար - ծեր ի վե - ղայ
 ու - տոյ. մա - ջրեա ըզ - մեզ
 ի մե - ղաց մե - ղոց:

ՀԱՐՑ

Ծանր - ԲԿ

Ար զտի - րա - կա - նոր կեր - պան - րան

ըզ - զե - ցու - ցեր ծա - նա - յին.

եւ զարդ դա - րեալ փա - ոտք

ե - դեալ ի դրախ - տին.

օրն - մեալ եւ տեր Աս տղ -

ուած հար - ցնց մե - րոց.

Քորօք

Օրին - մե - ցեք ա - մե ճայց գործք Տեառն ըզ - Տեր

օրին - մե - ցեք

եւ բարձր ա - րա - րեք ըզ - մա

յա - կի - տեան.

ՄԵԺՆՆՈՒՍՑԷ

Չափաւոր—Բ4

Ա. Ու - բախ լեր մայր լու - սոյ Մա - թի - ամ.
 եր - կիր բա - նա - տր. ա - ըն - գա - կանն օ - թա - բան.
 լեր բա - ըն - խօս վասն ան - ծանց մե - ըոց:

ՈՂՈՐՄԵՆ

Չափաւոր—Բ4

Ա. Որ խո - նար - ըն - ցար ի բար-ձանց հո - վի - լըդ քաջ
 թո - ղեալ յեր - կինս զհօտ թո ան - մո - լար.
 վա - սըն մո - լո - թեալ ոչ - խա - թին.
 ո - ղոր - մեա մեզ Աս - տը - ուած:

ՏԵՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

Չափաւոր—Բ4

Ա. Ընդ լու - սա - փայլ զը - ուարթ - նոյն
 ըզ - յա - թու - ցեալն օրն - նես - ցուք

եւ մաղ - թե - լով խնդ - թես - ցուք
 մաք - թել ըզ - մեզ ի մե դաց:

**ԿԱՆՈՆ ՉՈՐՐՈՐԴ ԿԻՐՐԱԿԻ ԱՂՈՒՀԱՑԻՅ
 ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ**

Ծանր-ԳՁ

Ա. Որ ա - ռա - ռեր զօ - լու - թեամբ
 զի - մա - նա - լեացն աշ - խարն վե - ռին.
 եւ ի մմա հաս - տա - տե - ցեր
 տըն - տես ըզ - պե - տըս հրե - ղի - նացն.
 զրի - նեմք զան-հա-սա -
 ճե - ւի զօ - լու - թիւնդ:

ՀԱՐՑ

Մանր - ԳԿ

Ա-րար-չա - կի - ցոր - հոր հա - մա - գոյ

հոգ - տյն որ - դի եւ բան. որ ըզ -

խոր - հուրդ տնօ -

րէ - Եւ - թեա - ճրդ թո ծա-ճու - ցեր տե - սա -

ճո - դացն. ըզ քեզ օրի - ճեմք

Աս-տը-ուած հար - ցըն Մե - լոց:

Չործք

Օրի - ցե - ցեք ա - մե - ճայն զործք Տեառն

ըզ - Տէր օրի - ճե - ցեք. բարձր

ա-րա - ըեք

ըզ - ճա յա - կի - տեան:

ԻՆՏՆՈՆՈՒՄԵՆ

Յորոր-ՉԿ

Աստ- ուա-ծա - տունկ իրն - կա - բեր ծառ յա - նու - շա - հոտ բու - րաս-տա - նեն.
 որ ի գնացս հոգ - տյն վը - տա - կաց տըն - կե - ցար.
 եւ գան - մա հու - թեան վը - տուղն ի ժա - մու ե - տուր մեզ.
 վասն ո - թոյ ա մե - նե - քեան ըզ - քեզ միշտ մե - ծա - ցու-ցա - նեմք:

ՈՂՈՐՄԵՍ

Միջակ կամ Չափաւոր-ՉԿ

Շնոր-հեա մեզ Տէր ընդ աղ-քա-տաց օ-րի - նա - կին Ղա-զա - բու ժուժ-կա - լու-թիւն.
 զի կա-մա-ւոր աղ-քա-տու-թեամբ աղ-քա-յու-թեանդ երկ-նից ընդ նը-մին. Լի - ցուք աղ-ժա-նի.
 լուր մեզ եւ ո - ղոր - մեա Զրիս - տոս Աս-տը - ուած:

ՏԵՐ ԳԵՐԿԵՆՑ

Չափաւոր-ՉԿ

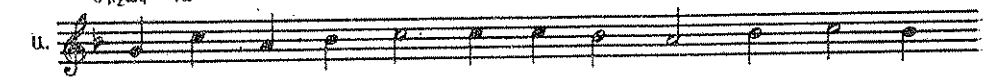
Որ ըզ - լոյս աստ- ուա - ծա - յին բո բա - նի
 ծա - գե - ցեր յաշ - խար - հա - մած իս - լարն ան-գի-տու - թեան.
 լու - սա - լո - թեա եւ զմեզ հոր ի - մաս-տու-թիւն:

ԿԱՆՈՆ ՔԱՌԱՄԱՆԻՑ ՄԱՆԿԱՆՑ
ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ


(Ասոր կանյաղթելի... Միջակ Գե) 7

ՃԱՅՈՒ

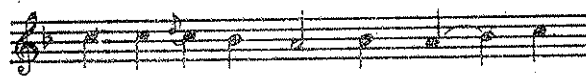
Միջակ - ԳԶ

Ա. 


Այ - սոր մե - ծա - պես պան - ծա - ցեալ ցըն - ծայ Սի - օն




ընդ յար - թող ճըգ - նու - թիւն սըր - բոց քա - ռաս - նից.



որք հա - լա տով հան - դի - սա - ցան.



եւ մի - ա - ճայ - նեալ ա - սե - ին



օրի-նեալ եւ ա - մեն - օրի-նեալ թա - գա - տր ան - մահ.

ԿԱՆՈՆ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ ԿՈՒՐԱԿԻ ԵՂՈՒՀԱՅԻՑ
ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ

Միջակ - ԲԿ

Ա. 

Որ պատ - ուի - թան ճըզ - մար - տու - թեան



ա - ւան - դե - ցեր ե - կե - դեց - տյ թո Քրիս - տոս.

ան - սահ - ման ժա - մա - Յա - կաւ
 ա - ղօ-թել միշտ առ Աստ-ուած հոգ-ւով եւ մը - տօք:

ՀԱՐՑ

Չափաւոր կամ Ծանր - ԳՁ

Ա. Որ ի սկիզ - բըն փըր-կու-թեան մե - լոյ - օ - թի - Յա - կի
 ե - թե - լե - ցար մար - գա - թե - ին Մով -
 սե - սի, աստ - ուա - ժա - յին
 վա - ռեալ բո - ցով ըզ - մո - թե - ճից
 ան - կի - զե - լի ի նա - մու - թիւն կու - սա - կան
 ծնըն - դեանն. օրի - նեալ Տէր Աս - տը ուած
 հար - ցըն մե - լոց:

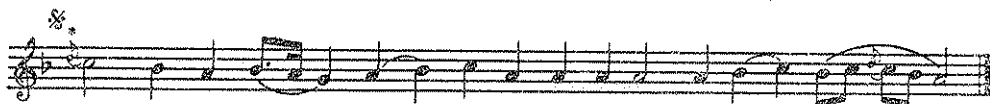
Գործք (դարձուածք III)

Օրհ - նե - ցեք ա - մե - նայն գործք
 Տեառն ըզ - Տեր ա -
 մե - նայն
 գոր - ծքք Տեառն ըզ -
 - Տեր օրհ - նե - ցեք:

ՄԵԺՅՈՒՄՅԷ

Միջակ—ԳՁ դարձուածք

Աստ- ուա - ծա - ծիՅ գե - րա - գոյն քե - ռով - բէ - ից.
 ա - ճիՅ բար - ձող, որ զա - մե - նայն կրէ զօ - ռու - լեալ.



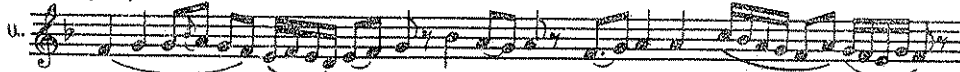
բա - ըն - խօ - սեա առ Տէր վա - սըն մե-րոյ փըր-կու - թեան:

ՈՂՈՐՄՆՆ (Չափաւոր կամ Միջակ—ԴՁ)⁸

ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՆԻՑ (Չափաւոր—ԴՁ)⁹

ԿԱՆՈՆ ՍՐԵՈՅՆ ԳՐԻԳՈՐԻ Բ. ԼՈՒՍԱՆՈՐՉԻՆ
ՀԱՐՑ

Չափաւոր—ԴԿ



Որ ի հօ - ըն ա-ռա-քեալ ա - ըն-գակն ար - դար:

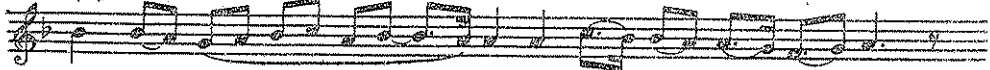


ծա - գե-ցեր ընդ տի - ե - գերս ըզ-լոյս քո ա - ռա - քե - լովքն:



ըզ-քեզ բա - ըն - բա - նեմք, Աստ-ուած հար - ցըն մե - լոց:

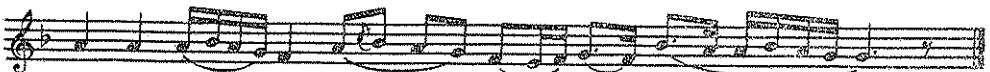
Գործք



Յրն - նե - ցեք ա - մե - նայն գործք Տեառն ըզ - Տէր:



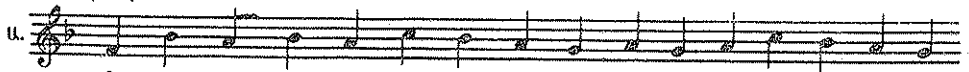
ընդ լու - սա - տր - չից լու - սա - տ - ըեալք նո - վաւ բարձր



ա - ռա - ըք ըզ - լոյսն ա - նրստ - լեր:

ՈՂՈՐՄՆՆ

Չափաւոր—ԴԿ



Որ կո - չե - ցեր ըզ - նե - ռա - ցեալքս ի հար-սա - նիս քո մի - ած - նին,



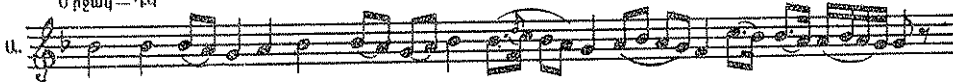
ըմ - պել զբա-ժակն ի մաս-տու - թեան ի ձե - ոըն սըր - բոյն Գրի - գո - ըր:



բա - րե - խօ - սու - թեամբ սո - րա ո - ղոր - մեա մեզ Աս-տը - ուած:

ՏԵՐ ԵՅՐԿՆԻՑ.

Միջակ-ՂԿ



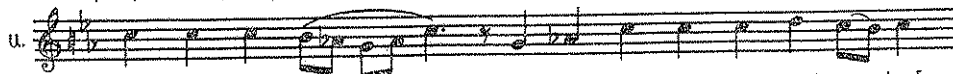
Այ - սօր զի - մա-ճա-լի լու - սոյն ծա-գողն ի խա - լա-րի Երս-տե լոցս .



զԳրի - գո - րի - ոս սուրբ հայ - րա - պետն ե - կայք վե-րա-պատ-ուես-ցուք:

ՄԱՆԿՈՒՆԲ

Չափաւոր-ԳՁ դարձուածք



Այ - սօր տօ - ճե ե - կե - դե - ցի ու - րա-խու - թեամբ



ըզ - յի - շա տակ սրբ - բոյն Գրի - գո - րի .



ո - րով լու-սա - տո - րեալ պայ - ծա-ռա - ցաւ վա [- յել - չա - պէս



ի հան-դեր - ծրս յոս - կե-հու - ոքս զար-դա - րեալ եւ պը - սա - կեալ .

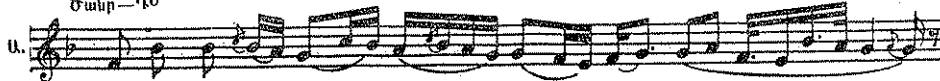


օրհ - ճե - ցէք ման - կունք զՔրիս - տոս թա - գա - տրն:

**ՎԱՆՈՆ ՎԵՅՆՐՈՐԻ ԿԻՐՈՒԿԻ ԱՂՈՒՆԱՅԻՑ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՆԻՑ՝**

Ծանր-ՂԵ

ՆՐԲ



Որ յան-ճա - ուե - լի ծոց հօր ծած - կեալ

աճ - քըճ - ճիճ ծը - ճուճը եւ թաճ. եւ ի
 հրեճ - տա - կաց եր - կըր - պա - գեալ
 փա - ու - բա - ճե - իր. ըզ - թեզ թա - թե -
 թա - ճեմք Աստ - ուած հար - ջըճ մե - թոջ:
 գործք
 Օրիճե - ջեք ա - մե - ճայճ գործք Տեառճ ըզ - Տէր օրի - ճե - ջեք.
 բարծր ա - թա - թեք ըզ - ճա յա - լի - տեաճ:

Մեծ ԱՅԹԻՍՅԷ

Չափաւոր - ԴԿ

Ա. Աստ ուա - ծա - ծիճ պայ ծառ թաճ զեր - կիճս.
 որ ի մեզ ծա - գե - ջեր ըզ [Դ] - սըճ մեծ եւ գե - թա - զանջ.
 ո - թով իա - լարճ աճ - գի - տու - թեաճ հա - լա - ծե - ջաւ:

սրով - բէ - ա - կան ճա՛յ - ցիւ - զքեզ բա - ռե - բա - ցեմք,
 եւ հո - գե - տր եր - գով մե-ծա - ցու - ցա - ցեմք:

ՈՂՈՐՄԵՆ

Չափաւոր—7/4
 Ա.

 Որ ո-ղոր-մու-թեամբ զգե - ցար մար - միճ,
 եւ ցո - թո - գե - ցեր ըզ - հը - ցա - ցեալքս.
 ցո - թո-գեա եւ զմեզ հոգ - տվ Քրիս - տոս.
 եւ ո - ղոր - մեա:

ՏԷՐ ՅԵՐԿՆԻՑ

Չափաւոր—7/4
 Ա.

 Նո-րա - հրաջ տես - լեամբ յա-րու - թեան քո Տէր.
 ա - հե - ղա - կերպ փայլ - մամբ
 զար-հու - թե - ցան դը - ժոխք.

Եւ մե - ոեալք ընդ կեց - դա - նոյդ յա - րեան
 Ի հա - ւատս հա - մօ - թեց յա - րու - թեան:

**ԿԱՆՈՆ ԾԱՂԱՔՉԱՐԻ ԿՈՐՈՒՄԻ ԳԱԼՍՏԵԱՆ
 ՏԵԱՆ ՅԵՐՈՐԾԱԿԵՐ**

ՀԸՔՑ (Ծանր—ԳԿ) 11

**ԿԱՆՈՆ ՄՆԻ ԵՐՈՒՉԵՐԹԻՆ
 ՕՐՀԱՆԻԹԻՆ**

Չափաւոր կամ Ծանր—Բ2

Ա-ճեղց Ի հօ - թե ծը - ճեալ
 Որ - դի. յա - ճե - ից զո - յա - նոյց
 զե - ղեալքս զերկ ճա - յից եւ զերկ րա - տրս
 Է - ու - թիւց. ա - ռա րածք ա - մե - ճայց տուք
 փառս * = րաք = շի՞ յա - ճի - տե - ճից:

ԿԱՆՈՆ ՄԵԾԻ ԵՐԵՔԱՐԱԹԻՆ
 ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (2ափառը—բ4)12

ԿԱՆՈՆ ՄԵԾԻ ՉՈՐԷՔԱՐԱԹԻՆ
 ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

2ափառը—92

ա. 

Որ յա - թու փա - ոաց բազ - մեալ ընդ հոր ա - նը - սկզբը-նա - կից բանդ,



այ - սոր բազ - միլ ընդ հո - ղե - ղե՛ն - սըն յանձն ա - ռեր.

* 

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

ԿԱՆՈՆ ՄԵԾԻ ՈՒՐԲԱԹԻՆ
 ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

2ափառը կամ Միջակ—72

ա. 

Այ-սոր ի կա - տա - ղում աստ-ուա-ծա-յի՛ն ընթ-րեաց նոր ուխ-տի.



նը՛ - մար տու-թեան ջո



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



հօ - տէ՛ն փո - ջու.

ուս - տի եւ դու գառն Աս - տու - ծոյ
 դի-մեալ կա-մաւ ի մահ իա - չից առ ի բառ-նալ ըզ-մեղս աշ - խար - ըի.
 վասն ո - թոյ խնայ - եա ի մեզ Քրիս - տոս.
 կա - մա-տր թո չար - չա - թա - նօք:

**ԿՆՆՈՆ ՄԵՆԻ ՃԱՆՍԹՈՒ ԹԱՂՄԱՆ ՏԵԱՌՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ**

Կնն - դա - ճից յա - տի - տե - ճից
 Քրիս - տոս այ - սօր խըն - դրի որ - պէս
 մե - ռեալ ի Պի - դա տո -
 սէ. եւ մեր - կու - թեան ծած - կոյթն
 Ա - դա - մայ յանճն առ - նու

պ - տիլ ի Յոզ - սե - փայ:

ՃԱՆՈՅ ԳՈՎԱՆՅՔԻ ՅԻՆԱՆՅՆ
ՅԵՐԵՆԻ ՔՐԻՍՏՈՍ¹⁴

Չափաւոր - Ա2

ԿԱՄՐԻ ՅԱՆՅՆ ԱՌԻՔ

Գո-վեա ե-րու-սա - դեմ ըզ - Տէր.

Կա - մաւ յանճն ա - ոեր ըզ - շար - չա-րա - Յրս իա - չի

եւ համ - բե - ռե - ցեր, ա - լէ - լու - իա:

Քա-ղե - ցար ի սիրտ երկ-րի ե - ռե-քո-րեայ, ա - լէ - լու - իա.

եւ յա ըբար աստ-ու-ծա - պէս, ա - լէ - լու - իա:

Փառք հօր եւ որդի - տյ եւ հոգ - տյն սըր - բոյ.

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

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

որ փըր-կեացն ըզ-տի - ե - գերս, ա - լէ - լու - իա»

ԱՆՆԻՆ ՊԵՆՏԻԿՈՍՏԻՆԻՆ ԵՐԿՐՈՐԻ ԱՒՈՐԻՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

Չափաւոր—Բ2

Ա.

Նոյն եւ նը - ման հօր եւ որդի-ւոյ.

Հո - գիդ ա - նեղ եւ հա - մա - գոյ.

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

ա - ոտլ յորդի - տլ ան նա - ուա - բար.

ի վեր - նա - տունն այ - սօր ի - ջեր.

գրո գիդ շնոր - հաց բոց ար-բու - ցեր.

ար - բո եւ մեզ ո - դրո- մու-թեամբ

ի - բա - ժա կեդ ի-մաս-տու-թեան:

ՀՆՐՑ (Չափաւոր—Ա4)15

ՈՂՈՐՄԵՆ (Միշակ-Ա4)

ՏԵՐ ՅԵՐԿԿՆԻՑ (Չափաւոր—Ա4)16

ՊԵՆՏԵԿՈՍՏԷՆ ԵՐՐՈՐԳ ԱՌՈՒՐՆ
ՕՐԷՆՈՒԹԻՒՆ

Չափաւոր—64

Ա. 

Այ-սօր երկ-նա - յինքն ու- րա-խա - ցամ ընդ երկ-րա - ո - րացս նո-րո - զման.



քան-զի նո - րո - զօղն է - ից Հո - զին էջ ի սուրբ վեր-նա - տանն.



ո - րով նո - րո - զե - ցան դասք ա - նա - քե - լոցն:

ՀԱՐՑ

Չափաւոր կամ Միջակ—72

Ա. 

Որ բո - լո - թից ես պատ-ճառ է - ից ան-պատ-ճա-ռից եւ ո - րոց



պատ - ճա - ռաւ հայր ան - ծից եւ ա - նոս - կիզբն.



որդ - լոյ, պատ - ճառ ան - ժա - մա - նակ ծնրն - դեամբ.




եւ հոգ - լոյ թղիխ-ման ան - քըն - նա - բար.




օրի-նեալ տէր Աս - տը - ուած հար - ցըն մե - րոց:




Օրի - նե - ցէք ա - մե - նայն գործք Տեառն



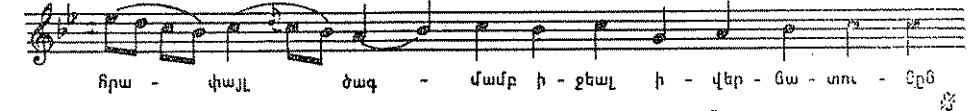
 ըզ - Տէր օրհն Ես - ցեք բարձր ա - լա - ղէք ըզ - Ես



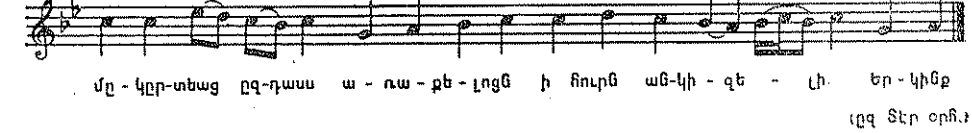
 յա - ւի - տեան:



 Այ - սօր հա - մա - գո - յա - ւի - ցըն հօր եւ որդւոյ Հո - գից




 հրա - վայլ ծագ - մամբ ի - ջեալ ի - վեր - Ես - տու - Երն



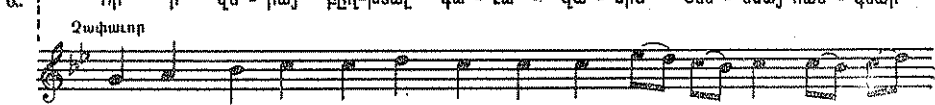
 մը - կըրտեաց ըզ-դասս ա - ռա - քե - լոցն ի հուրն աճ-կի - զե - լի եր - կինք
 (ըզ Տէր օրհն)

ՌԳՈՐՄԵՆ

Միջակ—ԳՁ



 Ա. Որ ի վե - րայ բըղ-խեալ զա - ւա - զա - Յից Յես - սեայ հան - զեար



 Չափաւոր



 եօրն - ար - փեան շնոր - հօք.



Հո - գի աս - տու - ծոյ եւ խոր - հըր - դոյ.

Հո - գի հե - զու - թեան եւ զօ - թու - թեան.

Հո - գի ի մաս-տու-թեան եւ գի - տու-թեան.

Հո - գի եր - կիւ - ղի. աստ ուած-պաշ - տու - թեան.

ա - ղա - չեմք շնոր-հեա՛ եւ մեզ ո - ղոր-մու թեամք.

ի քոց պար - գե - լացոյ.

ՏԵՐ ՑԵՐԿՆԷՑ

Միջակ—Չափաւոր—ԳՁ

Ա.
 Անդր երկ-նայ-նոց հո - գե - ղի - նաց դա - սուցն հոգ - ւոց ստեղծո - ղիմ եր - գեւմբ.
 փա - ռա - ւո - թեալ է գա - լուստ Հոգ - ւոյն սըր - թոյ.

**ՊԵՆՏԵԿՈՍՏԻՆ ՉՈՐՐՈՐԴ ԱՒՈՒՐՆ
ՄԻՆՈՒԹԻՒՆ (ՉԱՓԱՒՈՐ ԿԱՄ ՄԻՋԱԿ—ԳՁ) 17**

ՀԱՐՑ (ՉԱՓԱՒՈՐ—ԴԿ) 18

Միջակ—ԴԿ

ՈՂՈՐՄՆԵՑ

Ա.
 Աղ - բիւր կե - նաց բաշ - խող շնոր - հաց
 Հո - գիդ ի - ջեալ ի բար - ձանց.
 գա - նա - պա - կան պար - գե - ւրս քո
 բաժա - նե - ցեր յա - ռա - թեալսն.

ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՑ

Չափադր—94

Ս.

Հո - գիթ հրե - ղի - ցացն այ - սոր տօ - նեն ընդ մեզ

ըզ գա - լուստ Հոզ - տյն Աս-տու - ծոյ:

**ՊԵՆՏԻՊՈՍԵԻՆԸ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴԻ ԱՌՈՒՐՆ
ՕՐՀՆՈՒԹԵՒՆ**

Չափադր—94

Ս.

Ջա - նըս - կըզբ-նա - բար բըզ խուճն ի հօ - ղե զՀո - գին ճըշ-մա - ղիտ.

որ հընշ-մազբ ծայ - ճի էշ ի վեր-նա-տուճն այ-սոր ճը - ման սաս - տիկ հող-մոյ.

զոր փա - ռա - լո - ղեմք հո - գե - տր - եր-գով:

ՀԱՐՑ

Չափադր—94

Ս.

Ա - նե - ղա - նե - լիդ Աստ - ուած եւ ե - ղե

- լոցս է - ալ. որ ա - ռա - ղե - ջնր

յաշ - խարն զա - նե - ղա - կից քո զՀո - գիդ ը



փա - ողս մի - ած - Յի որդի - տոյ քո. օրհ - նեալ



ես տեր Աս - տը - ուած հար - ցըն



մե - րոց:



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



Ա - մե նայն հո - գիք զՀո - գիմ սուրբ զո -



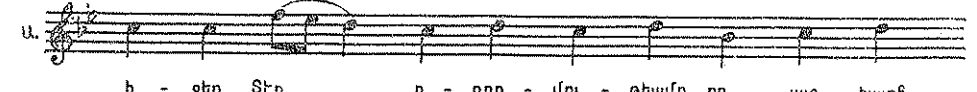
վե - ցեք. զե - ա - կի - ցըն հօր ես որդի - տոյ:



ե - րեք սըր - բեան ձայ - նիս.

ՈՂՈՐՄԵՆ

Միջակ - ԲԿ



ի - ցեր Տէր ո - ղոր - մու - թեամբ քո յաշ - խարհ



ես ըզ - մե - ոեալ բը - նու-թիւնս ի կեանս վե - րա - փո - խե - ցեր.

ՏԵՐ ՅԵՐԿՆԷՑ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՄ ՉԱԺԱՌՈՐ—ԲԿ) 19

ՊԵՆՏԿՈՍՏԻԿՆ ԿԵՏԵՐՈՐԳ ԵՒՈՒՐՆ
ՕՐԼՆՈՒԹԻՒՆ

Չափաւոր — ԳՁ դարձուածք

Աճ- մա-հա-րար բա-ժակ հե - դեալ յերկ- ճից սուրբ Հո - զի.

գոր ար-բից ի վեր-ճա- տու-ճըն դասք սուրբ ա - ռա - քե - լոցն.

օրի- ճեալ ես սուրբ Հո - զիդ ճըշ - մա - թիտ:

- ՀԵՐՑ (ՉԱԺԱՌՈՐ—ԱԿ) 21
- ԳԳ ՊՐԿԵՑ (ՄԻՋԱԿ—ԱԿ)
- ՏԵՐ ՅԵՐԿՆԷՑ (ՉԱԺԱՌՈՐ—ԱԿ) 22

ՊԵՆՏԿՈՍՏԻԿՆ ԵՇԹՆԵՐՈՐԳ ԵՒՈՒՐՆ
ՕՐԼՆՈՒԹԻՒՆ

Չափաւոր — ԳԿ

ի հա - րա - շարժ աղ - բե - թեճ ան-հա-տա - հո - սրդ վը - տակ.

կեճ-դա-ճա - ռար սուրբ Հո - զի. օրի-ճեալ ես լոյս ճըշ - մա - թիտ:

ի համ-բառ-ճալ բա - ճից յեր - կիճս ես ի ճըս - տիլ ճըդ աջ - մե հօր.



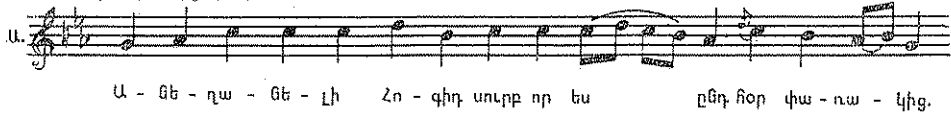
գուար - նա - ցեալ ա - ու - քե - լոցն եր - կըր - պա - գէ - ին, ա



օրն - նե - - - լով ըզ - հայր զա - ու - քոյ Հոգ - տյն:

ՀԱՐՑ

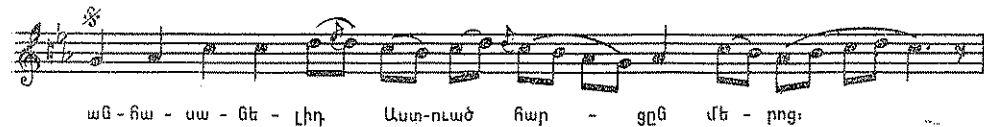
Չափաւոր - Միջակ - ԳԶ



Ա - նե - ղա - նե - լի Հո - գիդ սուրբ որ ես ընդ հօր փա - ու - կից.



եւ է - ա - կից գո - լով ծո - ցա - ծի՛ն բա - նի՛ն.



աճ - նա - սա - նե - լիդ Աստ-ուած հար - ցըն մե - րոց:



Օրն-նե - ցէք ա - մե - նայն գործք Տեառն ըզ - Տէր օրն-նե - ցէք.



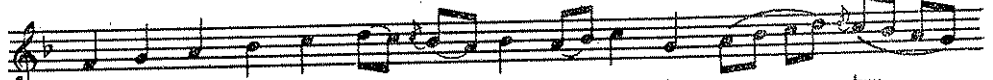



բարձր ա - բա - րէք զՀո - գին նըշ - մա - թիտ Աստ-ուած:

{ ՈՂՈՐՄԵՆ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՄ ՉԱՓԱՒՈՐ-ԳԶ)
 { ՏԷՐ ՅԵՐԿԵՒՑ (ՉԱՓԱՒՈՐ-ԳԶ)²³

ՀԱՄԳՆՈՒՄ





Չափաւոր — Մանր — ԴՁ դարձուածք

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

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

 ալ միշտ ընդ հօր եւ ընդ որդ - տյ կար - գեալ եւ թը - սեալ.

 եւ միշտ օրի - նեալ է ի յա - ի - տեան:

ԿԱՆՈՆ ԾՆՆԳԵԱՆ ՅՈՎՀԱՆՆՆՈՒ ՄԿՐՏԻ
ՀՐԲ (ՉԱՓԱՒՈՐ—ԴՁ)²⁴

ՈՂՈՐՄԵՆ

Չափաւոր — ԴՁ

Ա. 
 Երկ - նա - տր փե - սայ ա - նըստ - ուեր լոյս ի - մա - նա - լի.

 որ ի յերկ - նից ի - ջեր ի սեր հար - սին

 քո ե - կե - ղեց - տյ.

 զոր խօ - սե - ցաւ քեզ բա - ղե - կամն

եւ փե - սա - լէ - ընն քո / Յով - հա - ճեւ.
 սս - ըին մաղ-թա - ճօք ո - ղոր - մեա:

ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՆՅ (ԶԱՓԱԽՈՐ-ՄԻՋԱԿ ԳԶ) 25

ՄԵՆԿՈՒՆԷ (ԶԱՓԱԽՈՐ - ԴԿ) 26

ՃԵՆՈՒ (ՅՈՐԴՈՐ-ՄԻՋԱԿ - ԴԿ) 27

ԿԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅՆ ԻՍԱԼԱԿԱՅ ՀԱՅՈՅ ՀԱՅՐԱԳԵՏԻ
 ՄԵՆԿՈՒՆԷ (ԶԱՓԱԽՈՐ - ԴԿ) 28

ԿԱՆՈՆ Բ. ԱՊՈՐ ԳԵՐԳՍՎԱՌԻ
 ՍՐԷՆԻԹԻԷՆ (ԶԱՓԱԽՈՐ - ԲԿ) 29

ՀԵՐՅ (ԶԱՓԱԽՈՐ - ԴԶ) 30

ՈՂՈՐՄԵՆ

Միջակ—ԴՁ դարձուածք

որ զճա - ռա - գայրս աստ-ուա-ծա - յին ցու - ցեր այ - սօր
 մար - զա - ը - իցն,
 ո - ղոյ ցան կա յին տե - սա - ճեւ
 շան տե - սըր սե - ղով - ըէ ից.

Լոյսդ աճ - նա - ուն - լի ո - զոր մեա:

ՏԵՐ ՅԵՐԿՆԻՑ (ՉԱՓԱՆՈՐ ... ԳՁ) 31

ՄԵՆԿՈՒՆՔ

Մանր - բն (Ստեղծի)

Օրն-նե-ցեք ման-կունք

Ըզ - Տեր եւ օրն-նե - - ցեք

զա. - նու - նրն Տեառն:

Ա.

Օրն- նե - ցեք ման կունք

ընդ երկ - նայ - նոցն

Ըզ - Հայրն երկ - նա -

տր, որ

մարմ - - ցա - ցեալ
 բա - ցին ԿՅ - կայ - եաց
 յերկ - ցից ալ -
 սօր ի Բա -
 փօր Լե - ռիճԳ:

**ՎԱՆՈՆ Գ. ԱՆՈՒՐ ՎԱՐՊԱՎԱՌԻ
 ՕՐՀԱՆՔԻՆ**

Չափաւոր—ԳՁ

Այ-սօք որ էն ի յեր - կինս բան եւ ծը - ցուճդ հօր մի - ա - ծին,
 ըզ-ծած - կեալն ի յէ - ից խոր-հուրդ յայտ-ցեաց ա - շա - կեր - տացն,
 ծա - ու - յի ըզ-կերպա - ռա - ցըն ծած-կե - լով աստ-ուա-ծու-թեամբն:

ՀԱՐՑ

Չափաւոր - 74

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

տեանց եւ յազ - գաց.

յայտ - նե - ցեր փա - ոտք ի թա - փօր Լե - ղիցն.

Աս - տը - ունձ հար - ցըն մե - ղոց.

4ործք Օրհ - նե - ցեք ա - մե - ճայն գործք Տեառն ըզ Տէր օրհ - նե - ցեք

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

ՈՂՈՐՄԵԱ (Միջակ - 74) 32

ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՒԷՑ

Չափաւոր - 74

Ա. Այ - սօր ընդ իրեշ - տակս ի բար - ձունս ցըն - ծառ - ցուք տօ - նիս

ի ծա - գել ի - մա - նա - լի. Լու - տոյ աստ - ուա - ծու - թեանդ.

օրհ - նեք գրեզ է յա - կի - ցոյ բօր

որ ե - կիր ի փոր - կել ըզ-տի - ե - զերս:

ՄԱՆՈՒՆԻՔ

Մանր-ԴԿ (Ստեղծ)

Լե - թիճք

ա - մե - ճայն այ - սոր

զըն - ծան ընդ ե - լա - նել

քո Տէր ի

թա - փոր, յո -

ըսմ

փա - ընն ընդ երկ - ճայ - նոցն

զար ա-ռ թե - լոց եւ մար - գա - լիտ - իցն.

ընդ որս եւ մեր օրն - ներք յա - ռաջ
 քան զա - ըն
 ըզ Լոյսդ:

ԿԱՆՈՆ Բ. ԱՒՈՒՐ ԱՍՏՈՒՆՆԵՐԻՆԻ
 ՕՐՆՈՒԹԻՒՆ

Չափաւոր - ԴԿ

Այ - սօր զան - ճա - ռե - լի ծնըն-դեան ջո Տէր
 զըս - պա - սա - տր խոր - հրր - դոյ
 ի հո-ղա-նիւք զո - յա - ցու-թեանց փո-խա - դրե-աց ի յեր - կիմս:

Չափաւոր

Լոյսն ան - ջըն - նին ծած - կեալ ի ծոց հօր որ ծա զե - ցաւ ի քէն
 մայր եւ կոյս. այ - սօր ի - ջեալ ան - մարմ - ճա -

կան դա - սուք հրե - ղի - նա ցըն փո - ըզ - ջեզ լու - սա խա - դրեաց
 փայլ ամ - պովք ի լոյսն ա - նըստ-ուեր:

ՀՅԲՑ (ԶԱՓԱԽՈՐ—ԴԿ) 33

ՄԵՃԱՆՈՒՄՆԷ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՄ ՅՈՐԴՈՐ—ԴԿ) 34

ՈՂՈՐՄԵՆ

Միջակ—ԴԿ

Ա. Որ ան - մար - մին բնու - թեամբ աստ - ուա - ծու բեան քո Տէր.
 մի - ա ցար մարմ-նով յար-գան - դի կու - սին ան - յե - դա - պես գո - լով.

այ-սօր փո-խե ցեր զու-րա-խու-թիւնդ երկ-նի եւ երկ-րի յան - տըր - տում ի կեանս
 ա - դա - շա - նօք մօր քո ո - ղոր-մեա մեզ որ-դի Աս-տու-ծոյ:

ՏԷՐ ՅԵՐԿԵՆԵ (ԶԱՓԱԽՈՐ ՄԻՋԱԿ—ԴԿ) 35

ԿԵՆՈՆ Գ. ԱԻՈՒՐՆ ԸՍՏՈՒԱԾՆԵՐԻ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ

Չափաւոր - միջակ - ԳՁ

Այ - սօր հրա -- շա - փառ կոչ - մամբ հոգ - տոյն ժո - դո - վեալ սըր - բոց

ա - ու - քե - լոցն

եւ ի - մաս-տուն խուրբ կու - սա - ճացն,

պալ - ծա - ու - ցեալք ի - մաս տու-թեամբ ի յերկ-ճա - յին փո - խումն

Աստ - ուա - ծա - մօրն.

եւ հա-մա - ծայ-ցեալք - ան - մարմ - ճոցն օրի - ճէ - ին.

զա - մեճ - օրի-ցեալ սըր - բու - հին:

Չափաւոր-ԳՁ

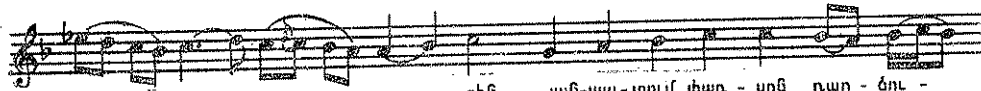
ս.



Որ ըզ-դա - տա-կնիք եր-կանց ա - ճի - ծից Գա- խա - մօրն ե -



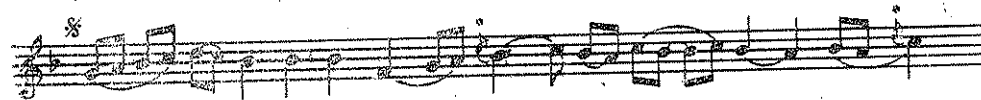
Լոյծ մի - ած-նի որդ-ւոյ քո ծնըն- դեամբ կոյ - սըն Մա - ըի - ամ.



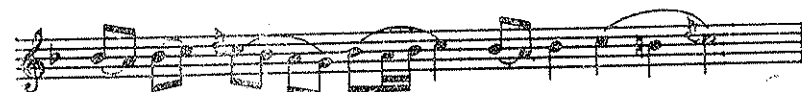
այ - սօր յա - ռա - ջից յան-պա-տում փառ - սըն դար - ճու -



ցեր սո-վաւ ըզ Գա-խա-տեղ - ծըն.



գոր միշտ ու - ճի - մըք բա - ղե - խօս առ քեզ տէր



Աս-տը - ուած հար - ցըն մե - ղոց:

Գործք



Օրհ- նե - ցեք ա - մե - ցայն գործքՏեառն ըզ-Տէր օրհ-նե - ցեք.



բարձր ա - ղա - ղեք



ըզ-ծա-գող ի-մա-նա-լի լու - սոյն ըզ-միշտ կոյսն.

ՄԵԺԱՅՈՒՅԷ

Միջակ կամ Յորդոր—Դ2

Աստ- ուա-ծա - ծին գե - ռա - գոյն երկ-նից ցու - ցար խո-րան եւ ա - ու - գաստ,
 քան - զի ծա, - գեալ լոյսն ի հո - ռե
 բնու - թեանց է - ից աճ-տա-նե - լին պա - ռա-գրե - ցաւ ի ըում յո - ռո - վայ - ճի.
 հո - գե տր եր - գով ըզ քեզ միշտ մե - ծա - ցու - ցա - նեմք

ՈՂՈՐՄԵՆ

Միջակ - Դ2 դարձուածք

Որ խո-նար - հե - ցար յերկ-նից աճ-մեկ - նե - լիդ ի հո - ռե որ - դի Աս-տու - ծոյ,
 եւ ա-ռեր մար-մին ի սըր - բոյ կու - սե՛ն.
 հայց - մամբ ծա - գո - դին լու - տոյր եւ մեզ ո - դոր - մեա:

ՏԷՒ ՅԵՐԿԵՆՑ

Միջակ—Դ2:

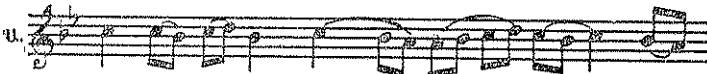
Ու - թախ լեր մայր աճ - նառ լու - տոյ սուրբ Աստ-ուա-ծա - ծին,
 քան - զի առ ի քեն ծա - գեաց մեզ լոյս ի լու - տոյ.



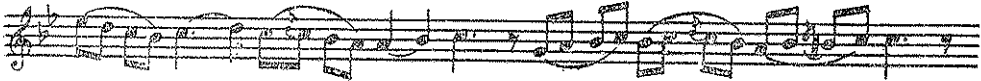
Եւ զիս-ւարն ամ զի-տու-թեամ փա - ռա-տեաց , ա - նըստ-ուեր լու-սովն իւ-րով:

ՄԱՆՈՆ ՎԵՐԱՅՄԱՆ ՄՐԻՈՅ ԽԱԶԻՆ Է. ԱՒՈՒՐՆ ՀԱՐՑ

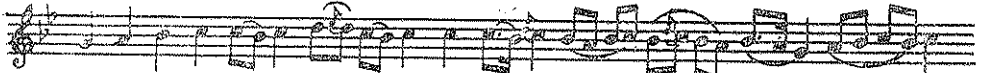
Չափաւոր — ԳՁ



Այ - սօր զե - նար գառն . Աս - տու - ծոյ



վա - սըն յան - ցա - նաց նա - խա - ստեղ - ծին .



ի վե-րայ խա - չին պա-տա-րա-գեալ հե-ղեր զա-րիւնդ . ի փըր - կու - թիւն .



օրն- նեալ տր Աս - տը - ուած հար - ցըն մե ըրց:

Գործ դարձուածք



Օրն-նե - ցէք ա - մե - նայն գործք Տեառն ըզ-Տէր օրն- նե - ցէք .



բարձր ա - ռա - ղէք ըզ նա - յա էի - տեան:



Որ բե - շե - ոն - լով ի խա - չին Յրիս - տոս .



ե - լովք ըզ կա - պեալսն եւ գրք - ծա մին ան - լովք կա - պեաց

կե - նա - բար խա - ջիւն իւ - լով: Բարձր արարեք

ԿԱՆՈՆ ՎԱՐԱԳԱՅ ԽԱՉԻՆ
 ՀՆԲՑ (ԶԱՓԱՌՈՐ—ԳՉ)ՅԶ

Միջակ—ԴՁ դարձուածք **ՄեծՆՅՈՒՄՅԷ:**

Ա.

Մայր լու - սոյ Մա - ըի - ամ սուրբ կոյս.

որ ըզ - լոյսն առ ի հօ - ըէ ծը - նար մարմ - նով

եւ ե - դեր ա-րե-ւելք ա - ըե-զա-կանն ար-դա - թու-թեան.

հո - գե -ւոր եր-գով ըզ-քեզ սըր - բու - հի մե-ծա-ցու - ցա - նեմք:

ԿԱՆՈՆ ՄՐՈՑ ՄԱՐԳԱՐԻԻՑ
 ՕՐՀՆԱԻԹԻՒՆ

Չափաւոր—ԱԿ

Ա.

մր գաստ-ուա - ծա-յից

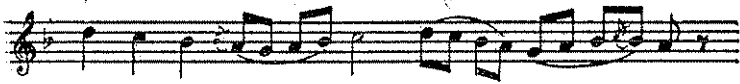
զօ - բու - թիւ - նըդ ջո

ծա - նու-ցեր

հո - գիդ նըշ մա - ըիտ.

բաշ - իե լով իշ-խա - նա - բար

ըզ պար-գե -ւըս ջո տե - սա - նո - ղաց



մար-գա-րե-իցն իս-կզգ-բա-նե.



բա-րե-իս-սուրբամբ սո-ցա ին-ճայ-եա-ի մեզ:

ՀԵՐՑ (ՉԱՓԱՒՈՐ—72) 37

ՌԳՐՄԵՆ (ՄԻՋԱԿ ԿԱՐ ՅՈՐԴՈՐ—72) 38

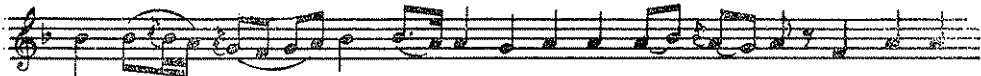
ՏԷՐ ՅԵՐԿԵՆՑ (ՄԻՋԱԿ—72) 39

ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Չափաւոր—74



Այ-սօր ցըն-ծայ զուար-եա-ցեալ ե-կե-ղե-ցի հե-րա-նո-սաց.



սո-նե-լով զյի-շա-տակ մե-ծի ճա-հա-պե-տիմ եւ հո-րըն



հա-ւա-տոյ Աբ-րա-հա-մու.



օրն-նե-ցեք ման-կունք Սի-ով-Յի զհայ-րըն լու-տոյ առ-լն



- ոե-լի:

ԿԱՆՈՆ ՄԲՐՈՆ ՅԱԿՈԲՆ ՄԻՔԻՆԱՅ ՀԱՅՐԱԳԵՏԻ

ՅԷԼԵՆՈՒԹԻՒՆ (ՄԱՆՐ—94) 40

Մանր—92

ՀԵՐՑ



Սուրբ-ես Տէր եւ ի սուրբ ըրա հաճ-գու-ցեալ.

ք - րե - քա - ցեալ ի վե - րին
 զօ - րաց եւ ի սըր - բոց շոց.
 Տէր Աս - տը - ուած
 հար ցըն մե - բոց.
 Գործք (դարձուածք)
 Օրհ-նե-ցէք ա-մե - նայն գործք Տեառն ըզ Տէր օրհ - նե - ցէք.
 զՔրիս-տոս քա - գա - տրն յի - շա-տա - կի սո - րա
 բարձր ա - րա - րէք յա - լի - տեան:

ՈՂՈՐՄԵՆ

Զափաւոր—ԳԶ
 Ա. Եր - կըր - պա - գեմք ա - ռա - ջի տե - տո - ղա - կան ճըշ - խա - րաց
 Յոս- Շա - տո - րին Քրիս - տո - սի եւ պատ - ուա-կան վը - կա - յին.

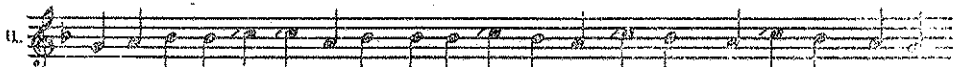


որ է պար-ժանց աշխարհի եւ բա - ղե-խօս վա - սըն մեր:

{ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՒՑ (ՉԱԺԱՒՈՐ—ԳՁ) }
{ՄՆԵԿՈՒՆՔ (ՉԱԺԱՒՈՐ--ՄԻՋԱԿ—ԳՁ)⁴¹}

ՃԵՃՈՒ

Միջակ կամ Յորդոր—ԳԿ



Որ յա-ճա-պատե կո - չե-ցար յա-ռա - ղե-լա-կան յա-թռռ բա - ճիւ տւորք Յա - կոք:



բարձ-րա-ցու-ցեր գեղ-ջիւր Սի - ով-ճի ճըշ-մար-տու-թեամբ մա - սամբ Նոյ-եան տա-պա - ՇՆՈՒ:

ՎԱՆՈՆ ՄԱՆԿԱՆՑՆ ԲԵԹՂԵՆԻՍԻ

ՀԵՐՑ (ՄԻՋԱԿ-ՉԱԺԱՒՈՐ—ԳՁ)⁴²

{ՈՂՈՐՄԵՆ (ՄԻՋԱԿ-ՅՈՐԴՈՐ—ԳՁ)

{ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՒՑ (ՄԻՋԱԿ—ԳՁ)⁴³}

Մանր—ԳԿ (Ստեղծի)

ՄՆԵԿՈՒՆՔ



Ե - ղա - ճե

Լի



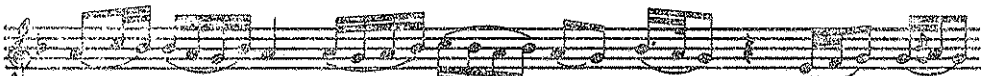
սուրբ

ման

կունց

որ - պէս

քաջ



ճա -

հա -

տակք

ե -

տուն

զան -

ծիմս

իւ -

րեանց



ի

մահ

փո-խա - նակ որդ - ւոյն
Աս սու ծոյ:

**ԿԱՆՈՆ ՀՐԵՏԱԿԱՊԵՏԱՅՆ ԳԱՐՐԻԷԼԻ ԵՒ ՄԻՔԵՆԵԼԻ
ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ**

Մանր-ԲԿ
Ա. որ յա - նէ - ից ստեղ - ծեր
ըզ պաշ - տօ նեայս քո
ի հուր կի զե - ւոյ
հուրոյ ա - նե - ղա - կան.
ընդ նո սից օրն նեմք
ըզ - քեզ եւ մեք
նո ղե ունջա:

ՀԱՐՑ (ԾԱՆՐ—ԳԿ) 44

ՈՂՈՐՄԻՆ (ՄԻՋԱԿ—ՂԶ) 45

ՏԻՐ ՑԵՐԿՆԵՑ (Զափաւոր—ՂԶ) 46

ՄԱՆԿՈՒՆՔ

Ծանր—ԳԿ (Ստեղի)



Երկ-նաւ տը



հոտ



ընտ

րեալ,

գոր

հո

վի

ւղն



բաշ

տը

հեալ



յեր

կհն



եւ

ն

կեալ

ի

ինն

գիր



մեզ

մո

լո



ոն

նո

ու - րով և - ցեալ զթիւ հա թիւ -
 րոցի. ա-րար
 ու - րա - խու - թիւն ի
 յեր - կիմս երկ - ցա -
 տ րացի
 ա - ղա - շեմք ըզ -
 ձեզ. րա - ըն - յոս
 և - րուք առ - Տէր վա - սըն քա -
 ւալ թեան մե - ղաց
 մե - րոց.

ՃԱՇՈՒՄ (ՅՈՐՈՐ-ՄԻՋԱԿ—ԳԿ) 47

ԿԱՆՈՒՆ ՍՐԲՈՑ ՀԱՅՐԱՊԵՏԱՑՆ

ՕՐՀԱՆՈՒԹԻՒՆ (Միջակ-Չափաւոր Գձ) 48

ՀԱՐՑ (Միջակ Չափաւոր—Գձ)

ՈՂՈՐՄԵՆ (Յորդոր կամ Միջակ—Գձ) 49

ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՒՑ (Միջակ—Չափաւոր—Գձ) 50

Յորդոր—ԳԶ

ՃԱՇՈՒՄ

1. 

Այ սօր երկ-ճայ-նոցն ընդ-մեզ տօ - ճա - խըմ - բե - լով զյի-շա-տակ սուրբ



վար - դա - սն - տացն.



որք լու-սա - տ - րե - ցին զհա - ւա - տոյ ման - կունս.



նւ ընդ հրեշ-տա - կա - ցնն դասս վե - րա - կար - ցե - ցան.

ՇԱՐԱԿԱՆ ԻԳՆԱՏԻՈՒՄ ՀԱՅՐԱՊԵՏԻՆ

ՄԱՆԿՈՒՆԷ (Միջակ—Չափաւոր—Գձ) 51


ՇԱՐԱԿԱՆ ՅՈՎՀԱՆՆՈՒ ՈՍԿԵՆԵՐՆԻ

ՄԱՆԿՈՒՆԷ 52


ՇԱՐԱԿԱՆ ԲԱՐՍՂԻ ՀԱՅՐԱՊԵՏԻՆ

ՄԱՆԿՈՒՆԷ


Ծանր—ԳԿ (Ստեղծ)

1. 

Լու-սա - պայ - ծառ.



ի -



մաս - տիւր լոյս

ե - ղե - լոց աշ - խար - հի հա - մա -
 ծա գող
 գո լոկ
 լու -
 սա - լո - բեաց գե - կե - ղե - ցի
 աստ . ուա - ծա - յից բա ցիւ ե - բա - ցե - լից
 բա - սի
 լի - ու
 մաղ - բա - ցօք սո | - բա
 խրե - դրես ցուք

գրո դու, թիւն մե, դաց:

ՃԱՐՄԱՆ ԳՐԻԳՈՐԻ ԱՍՏՈՒՆՄԱՐՆԻ

ՄԵՆԿՈՒՆՔ

Միջակ—Չափաւոր—ԲՁ

Ա. Որ լու - սով աստ-ուս-ծա - յին բա - ճին զար-դա-րե - ցեր զե-կե - ղե-ցի.

եւ զխա - ւարն ան - զի - տու - թեան հա - լա - ծե - ցեր յոգ - ւոց մարդ-կան.

ով Տեր սուրբ Գրի-գոր բա - րե - խօս լեր վա - սըն մեր առ մի - ա - ծին:

բա - ցըն հօր:

ՃԱՐՄԱՆ ՍՐԲՈՅՆ ԵԹՐԵՐԻ

ՄԵՆԿՈՒՆՔ (Միջակ—Չափաւոր—ԳՁ)

ՃԱՐՄԱՆ ՍՐԲՈՅ ԵՒՍՏՈՒՆՄԱՐՆԵՆՆՆՆ

Միջակ—Չափաւոր—ԲԿ

ՄԵՆԿՈՒՆՔ

Ա. Որ ըզ հուր սի - րով քո Քրիս-տոս բոր - բո - թե - ցեր

յո - զիս ար - դա - ռոց.

ո - թով վա - ճեալ ի - մաս - տու - թեամբ ե՛վ ըա - ճե - լին:

եւ - տուա . տի . ոս.

ըն-ծա - յեաց զանճճ ող - շա - կեզ քեզ կա - մա - տր.
 րա - ռե - իօ - սու - թեամբ տ - րա շնոր-հեա մեզ սօ - նո - դացս
 ըզ րա - սու - թիւն:

ՇԱՐԱԿԱՆ ԵՐԿՐԻՑ ԲԻՐՈՒՅՆ

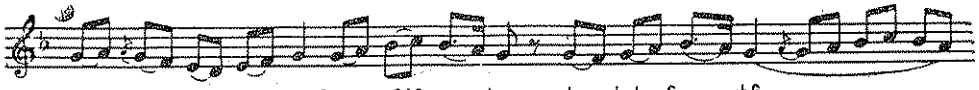
ՄԵՆԿՈՒՆԷՔ (Միջակ Չափաւոր-Գ4) 5/4

ՇԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅՆ ՍՏԵՓԱՆՆԵԱՍԻ ՈՒՆՆԵՑԻՈՅ

ՄԵՆԿՈՒՆԷՔ

Միջակ-Չափաւոր-Գ2 դարձուածք (II)

Զըն - ծայ այ - սօր սուրբ ե - կե - ղե ցի
 յի - շա - տա - կաւ սըր - բոց վը - կա - յիցն.
 որք ա - թի - ա - բար մար - տեան ընդ-դէմ բո՞ւ
 նու - թեան շա - թիճ
 կա - տա՛ւ - եւէք ա - թեամբ վասն ան - ուա - նըն Տեառն:
 Չափաւոր-Գ4
 Մար-ւ. րոս եւ վը - կայ Թրիս - տո - սի սուրբ Ստե - փան - նու.



որ ըզ-չար - չա - րա-նըս յանձն ա - ռեր եւ երկ - նա - յից



դա - սուցն ե - դեր դա - սա կից



ա - դա - չեա գԱս-տը-ուած շնոր-հել մեզ ըզ-կեանս ան-վախ - նան։

ՃԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅ ՎԱՐՊԱՆԱՆՅ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (Չափաւոր—Գկ) 55

ՊԱՆՈՆ ՍՐԲՈՅ ՂԵՒՈՆԳԵԱՆՅ

ՕՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (Չափաւոր—Միջակ—Գծ) 56

ՀԲԲ (Չափաւոր—Գկ) 57

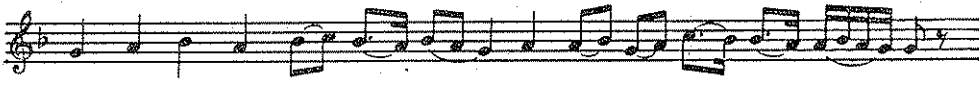
ՈՂՈՐՈՆ (Միջակ—Գկ) 58

Միջակ—Չափաւոր—Գկ

ՏԵՐ ՅԵՐԿԵՒՅ



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



փըր - կա - կան բա - ճից պատ մողք եւ պար - ծանք հա - յա - տա - նեայց.



դա - սակ - ցեալք ընկ զօրս ան - մարմ-նա - կա - նացն։

ՀԱՄԱՐՈՐԶԻ

Ծանր—Բ2



եր - գեմք

օեզ քրգ
 ըզ- հրեշ - տա - կա - կան
 ըզ օայնս.
 յա ևծս
 եւ վա յե
 12
 Լուս մը -
 տե թիմս եւ ճեր 12
 բո -
 ղեանս սվ
 սուրբ

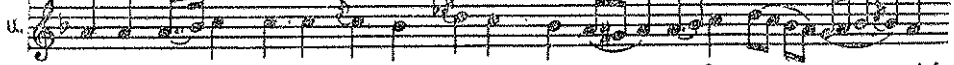


տն -

ՃԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅՆ ՍԱՐԳՍԻ ԶՅՐԱՎԱՐԻՆ

Միտակ-ԱԿ

ՅՐՀՆՈՒԹԻՒՆ



Ա - մե - նա - սուրբ եր - ըր - դու - քեան ըն - տրեալ ծա - ռայ եւ հա - լա - տա - ղիմ



յալ - թող սպա - ռա - զէն եւ քաջ նա - հա - տակ,



ե - ռալ զա - հաս սուր - բոր Սար - գիս շնոր - հաց օ - թե - ան.



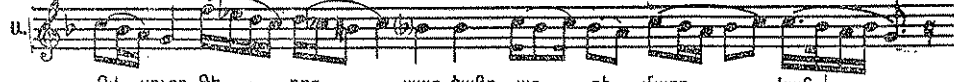
բա - թե - խօսլ լեր առ Քրիս - տոս վասն ան - ծանց մե - ղոց:

ՃԱՐԱԿԱՆ ՍՐԲՈՅՆ ԳԻՈՐԳԷԱՅ ԶՅՐԱՎԱՐԻՆ

ՅՐՀՆՈՒԹԻՒՆ (ՄՐՁԱԿ-ԱԿ)⁵⁹.

ՄԱՆԿԱՆՔ

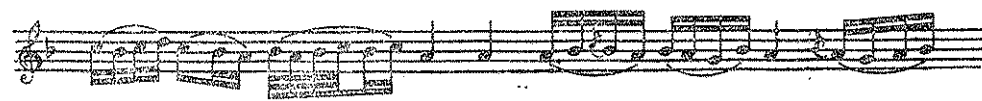
Ծանր-ԴՁ



նվ սուրբ Գե - ղոգ պար-ծանք ազ - գի մարդ - կան.



հրա - շա - լի ճրգ - նու - քեամբ ի - յերկ - ըի



նա - հա - տա - կեալ եւ ի յեր - կի - նըս



Սուր - սա - կեալ ընդ ան - մարմ-նո - ցըն դասն:

ՊԱՏԱՐԱԳԻ ԵՐԳԵՐ, ՔԱՐՈՋՆԵՐ ԵՎ ՄԻՐԱՍԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՅԱՅՍ ՅԱՐԿ ՆՈՒԻՐԱՆԱՅ

Ծանր

Յայս յարկ քը ուի - րա քաց

ուխ տի

Տեա - րըն տա - քա - րիս.

ժո - րո վեալքս.

աս - տա - ցօր ի խըլ-հուրդ պաշտ - ման.

պա - դա - տա - քացս ա - ռա ջի -

կայ սուրբ

պա տա - րա - գիս.

Detailed description: This is a musical score for a hymn. It consists of eight staves of music written in a single melodic line on a five-line staff with a treble clef. The music is in a 2/4 time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes, often grouped in pairs or small groups. There are several measures with rests. The lyrics are in Armenian and are placed below the corresponding musical notes. The word 'Ծանր' (Cantabile) is written above the first staff. The lyrics are: 'Յայս յարկ քը ուի - րա քաց / ուխ տի / Տեա - րըն տա - քա - րիս. / ժո - րո վեալքս. / աս - տա - ցօր ի խըլ-հուրդ պաշտ - ման. / պա - դա - տա - քացս ա - ռա ջի - / կայ սուրբ / պա տա - րա - գիս.'

խըճ - կօք ա - ցու -
 շիւք խումբ ա ուեալ պա - րեմք ի
 վեր - ցա յարկ
 սրա - հըս - խո -
 րա - ցիս. ուղ - դու - թեամբ
 ըն - կալ գա - դօթս մեր որ - պէս
 գբու - լումն ա - ցու - շա - հոտ խըճ - կօք
 ստաշ - խից եւ
 կի - ցա - մո - ցաց.
 եւ ըզ - մա - տու - ցողս

պա - ճեա սրր բու թեամբ միշտ
 եւ ղա ճա պագ
 թեզ սպա սա
 - տ ղեւ

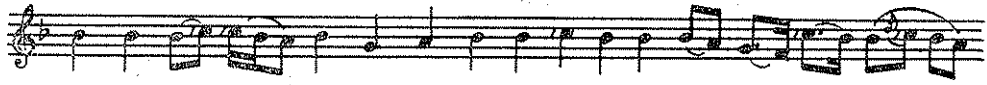
ԲԱՐԵՒՍԱՌԻ ԹԵԱՐԲ

Չափաւոր միջակ

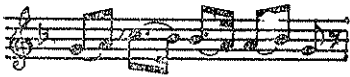
- Բա - ղե - խօ - սու - թեամբ մօր ջո եւ կու - սի,
 ղն - կալ զա - ղա - չանս ջոց պաշ - տօ - նե - ից:
 Որ զե - ղա - գոյն ջան զեր - կի - նըս պայ - ծա - ղա - ջու - ճեր սուրբ
 զե - կե - ղե - ջի ա - ղեամբ ջով քիս - տու.
 Եւ ղստ երկ - ճայ - նո - ջըն . կար - զե - ճեր ի սմա զղասս ա - ղա - ջն - յոջ



եւ մար-գաւ - թէ - ից սուրբ վարդա - պե - տաց.



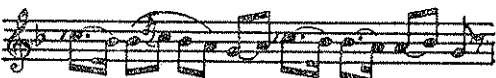
Այ - սօր ժո - ղո - վեալ դառն քա - հա - նա - յից սարկա - լա - գաց ընկ - ըաց



եւ կո՛ն - ըի - կո - սաց.



խունկ մա - սու - ցա - նեմք ա - ռա - ջի քո Տէր յօ - ըի - նակ - ըստ



նը - նու - մըն Ջա - քա - ըի - այ.



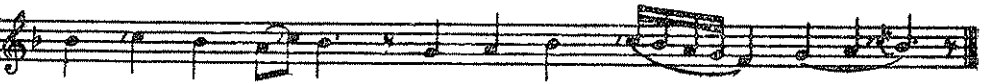
ըն - կալ առ ի մէջք ըզ - ինն կա նուէր մաղ - թանս որ-պէս գպա-տա - ըագն



Ա - բե - լի գ'նո - յի եւ գԱք ըա - հա - մու:



Բա - ըե - խօ - սու - թեամբ վե - ըին քո զօ - ըաց



միշտ աճ - շարժ պա - հեա զԱ - թու հայ - կազ - նեայց:

ԲԱՐԵՆՑԱՌԻ ԹԵԱՄԲ

Ծանօթ

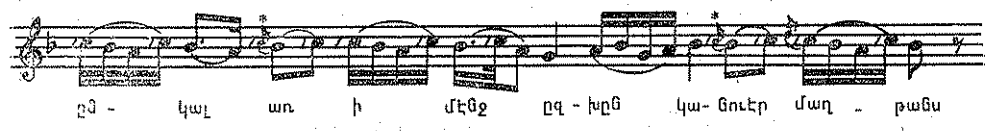
Բա - ռե - խօ - սու - թեամբ մօր ջո եւ կու - սի,
 ըն - կալ գա - ղա - շանս ջոց պաշ - տօ - ճե - ից:
 Որ գե - րա - գոյն քան գեր - կի - ճըս պայ - ծա - ու - ցու - ցեր
 սուրբ գե - կե - ղե - ցի ա - թեամբ ջով Բրիս - տոս
 եւ ըստ երկ - ճայ - ճո - ցն կար - գե - ցեր ի սմա
 գրասս ա - ու - թե - լոց եւ մար - գա - ռե - ից
 սուրբ վար - դա - պե - տաց.
 Այ - սօր ժօ - ղօ - վեալ դասք ջա - հա - ճա - յից սար - կա - լա - գաց
 դրպ - ըաց եւ կղե - թի կո - սաց. |



խուճկ մա - տու - ցա - ցեմք ա - ուա - ջի քո Տէր



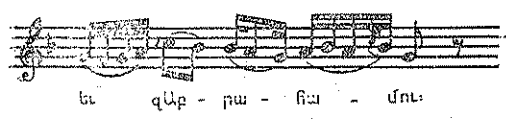
ւո թի - ցակ ըստ հը - ճու - մըն ձա - քա - թի - ալ



ըն - կալ առ ի մեճը ըզ - իըն կա - ցուէր մաղ - րանս



որ - պէս գպա - տա - րագն Ա - բե - լի գնո - յի



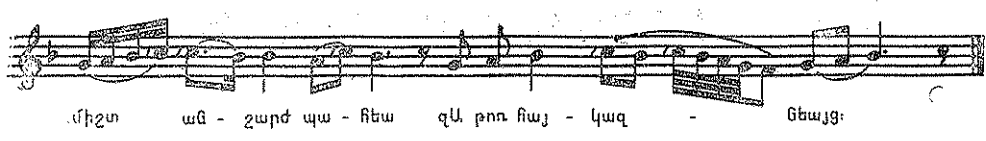
եւ գԱբ - րա - ղա - մու



Բա - ղե - խօ շ. սու - թեամբ

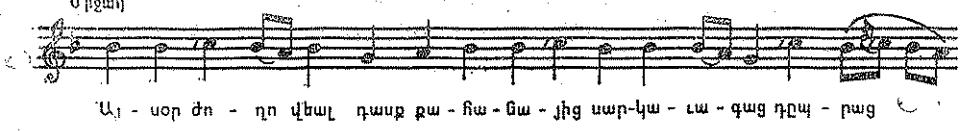


վե - թին քո զօ - րաց



միշտ ան - շարժ պա - ղեա զԱ թու հայ - կազ - ցեայց

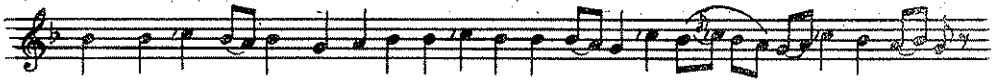
Միջակ



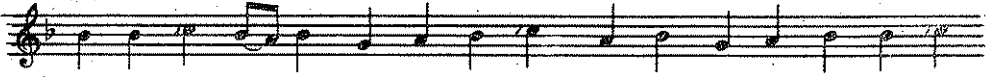
Այ - սօր ժո - ղը վեալ դասը քա - ղա - ցա - յից սար-կա - լա - գաց դըպ - րաց



ե կդե թի - կո - սաց:



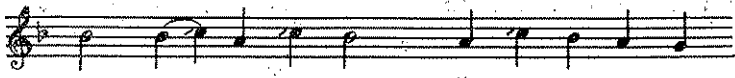
խուճկ մա - տու ցա ճեմք ա - ու ջի քո Տէր յօ-րի - ճակ ըստ հը ճու - մըն Ջա քա - թի ալ:



ըն - կալ առ ի մէնջ ըզ - խըն - կա - ճուէր մաղ - թանս որ - պէս զպա-տա - թագն:



Ա - բե - լի, զՆո - յի եւ զԱբ-րա - հա - մու:



Քա - թե - խօ - սուրբամբ՝ վե - թին քո՝ գօ - թաց



միշտ լան - շարժ պա - հեա՝ զԱ - թու Հայ - կազ - ճեայց:

Մրկ. Միջակ



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

Մրկ.



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

ՄԻ ՈՔ ՅԵՐԵՆԱՅԻՑ

Մրկ. — 2ափառք Միջակ



— Մի որ յե-րե-խա-յից, մի որ ի թե-րա-հա-ւա - տից.

Եւ մի որ յա - պաշ - խա - թո - ղաց եւ յան - մաք - թից
 մեր - ծես - ցի յաս - տուա - ծա - յից խոր - հուրդս:

ԱՆՂՄՈՍ ԱՆՆՅԷՔ

Մրկ. Չփր. Միջակ

- Սաղ մոս ա - սա - ցեք տեաւն Աս - տու - ծոյ մե - թում
 դը պիճը ծայ - նիւ թաղց - թու - թեալք
 ժանք
 գեր - գըս հո - գե - տրս:

ԱՄԵՆԱՎԵԼ ԵՄ ՏԵՐ

(ՄԱՐԳԱՐԻՅՑ, ԱՌԱՔԵԼՈՑ, ՀԱՅՐԱՊԵՏԱՅ ԵՒ ԿԱՐՂԱՊԵՏԱՅ)

Մանր

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

բա - զա - ւորդ
 եւ յա - փ - տե - Յից
 որ ճըս - տիս յերկ - Յից
 ի յեր - կիճս
 եւ լոյս ծա -
 զես յա -
 րա - րա - ծըս թո
 Միջակ
 որ խո - նար-նու-թեամբ ի - ջեր ի յերկ - Յից. ջեզ
 պա - տա - րա - գըս մա - տու - ցա - ճեմք եւ սուրբ զա-նու - ճորդ թո
 փա - ու - տ - րեմք Տէր. որ պը-սա - կիչդ եւ թոց սըր-թոց (հայ - րա - պե - տաց).



վա - սըն-զի սո - քա են մեզ բա - թե - խօս, Տէր ա - մե - նա - կալ



ի քուն յար - քա - յու թեանդ:

ԱՄԵՆԱԿԱԼ ԵՍ ՏԷՐ
(ՄԵՆԻ ՊԱՀՈՅ)


Չափ. Մնր.



—Ա- մե-նա-կալ ես Տէր զօ - ռու -- թեանց.



որ թա - գա - տոր, ես յա - չի - տե - նից.

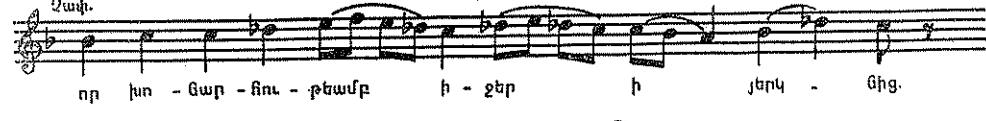


որ Յըս - տիս յերկ - նից ի յեր - կինս



Լոյս ծա - գես յա ըա - ըա - ծըս քո.

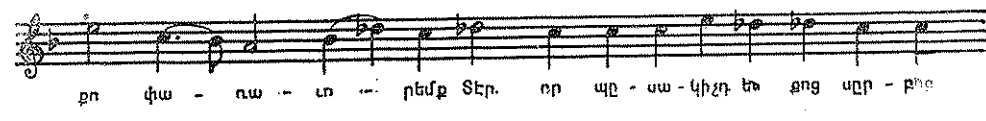
Չափ.



որ խո - նար - հու - թեամբ ի - ջեր ի յերկ - նից.



ղեզ պա - տա - ըագս մա - տու - ցա - նեմք ես սուրբ գա - նու - նըդ



քո փա - ռա -- տ -- ըեմք Տէր. որ պը - սա - կիչդ ես քոց սրբ - բոց

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

Տեր ա - մե-նա - կալ ի ջուն յար-քա - յու - թեանդ:

ԲԱԶՄՈՒԹԻՒՆՔ ՀՐԵՏԱԿԱՆ
 (ԾՆՆՈՒՄԱՆ, ԱՌԵՏԱՅ, ՎԱՐԳԱՎԱՌ ԵՒ ԱՍՏՈՒԱԾՆԱՅ)

Ծանր
 - Բազ - - - - - մու -

թիւնք հը - թեշ -

տա - կաց

եւ զօ - լաց

երկ - - - - - ցա - - - - - տո -

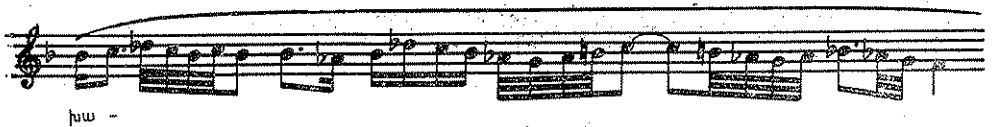
ույ ի - ջեալ ի

յերկ մից ընդ

Մի ա - ծից, թա - գա - լո - լից, որք
 Զառի կամ Միջակ
 եր - գե - ին եւ ա - սէ - ին, սա է որ - դից Աս - տու - ծոյ,
 ա մե - նե - քեան ա - սաս - ցուք, ու - ռախ լե - ղուք եր - կինք եւ ցոց - ծաս - ցեմ ճի - մուցք
 աշ - խար ճի, զի Աստ - ուա - ծըն յա - լի - տե - նա - կան ի յերկ - րի ե - ղե - տ - ցաւ եւ
 ընդ մարդկան շըր - քե - ցավ, զի կե - ցուս - ցես զան - ծի - նըս մեր:

ՈՎ Է ՈՐՊԵՍ
 (ՅԱՌՈՐԻՄ ԶԱՏԿԻ, ՅԻՆԱՆՅ ԵՒ ՎԵՐԱՍԵՐԱՆ ԽԱՆԻ)

Մանր
 ով
 որ պէս
 Տեր Աս - տը -
 ուած մեր.

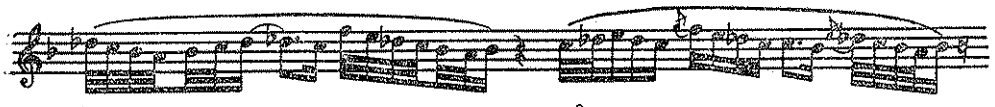


խա -



չն

ցաւ



վա

սըն

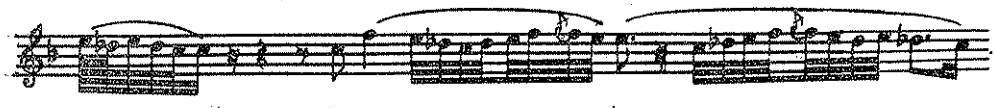


մեր

բա -



դե -



ցաւ

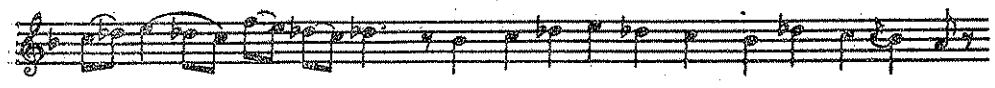
եւ յա

րեաւ

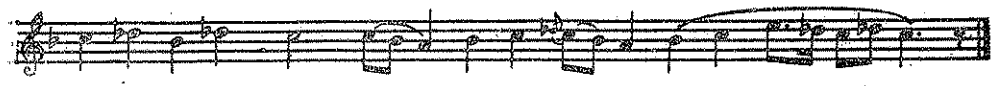
Չափ. կամ Միջակ



հա - լա - տա - ըիմ ե - դեւ յաշ-խար - հի եւ համ-բար-ճաւ փա - ոք



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



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

ՈՎ Է ՈՐՈՒՆԱ
(Ի ՀԱՍՏԱՐԱԿ ԱՌՈՒՐՍ ՑՐԱՆԵՅ)

Յանր

ՈՎ

որ

պէս

Տէր Աստուած մեր խա -

չե - ցաւ վա - սըն մեր.

թա

դե - ցաւ

(սմբովին)

եւ յա - թեաւ.

Չափ. կամ Միջակ

հա - լա - տա - ռիմ ե - դեւ յաշ-խար - հի եւ համ-բար ծաւ փա - ոտք. ե -

կայք ժո - դո - վորդք զօրն-նու- թիւն ընդ հրեշ-տակս եր - գես-ցուք նը - մա

ա - սե - լով. սուրբ սուրբ սուրբ . հա Տէր Աստ-ուած մեր:

ՀՐԵՏԱԿԱՅԻՆ ԿԱՐԳԱՌՈՒԹԵԼՄԻ
 (ԿՐԻՐԱԿԵՑ, ԵՎԴՆԵՏԻՈՑ, ԾԱՂԿԱԶԱՐԳԻ ԵՒ ՀՐԵՏԱԿԱՅ)

Ծանր

Հը - բեշ -

տա -

կա - յից

կար - 10 գա - ևր -

րու -

բեամբ և՛ցեր

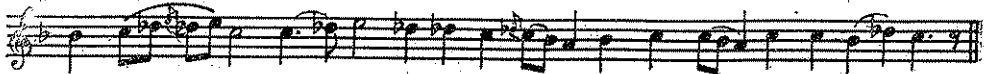
Աս - տը ուամ

գըր սուրբ

զե - կե - ղե -
 ցի. հա-զարք
 2տափ.
 հա-զա-րաց հրեշ-տա-կա-պետք կա:ն ա-ռա-ջի թո. եւ բիւրք թիւ-րոց հրեշ-տակք պաշ-տենց
 ըզ-թեզ Տէր. եւ ի մարդ-կա-նէ հա-նէ-ցար ըն-դու-նիլ զօրն-նու - թիւն
 Հայ - Յիւ խոր-հըր-դա-կա-նաւ. սուրբ սուրբ սուրբ Տէր զօ-րու-թեանց:

ՀՐԵՏԱԿԱՅԻՆ ԿԱՐԳԱՌՈՒԹԵԱՄԲ
(ՄԵՆԻ ՉԱՀՈՑ)

2տափ. Ծանր
 Հը-րեշ-տա - կա - յից կար-գա - տ - ռու - թեանք
 Լը - ցեր Աս - տուած զթո սուրբ զե - կե - ղե - ցի.
 2տափ.
 նա զարք հա-զա-րաց հրեշ-տա-կա-պետք կան ա-ռա-ջի թո. եւ բիւրք թիւ-րոց
 հր-տակք պաշ-տենց ըզ-թեզ Տէր. եւ ի մարդ-կա-նէ հա-նէ-ցար ըն-դու-նիլ



զօրհ-նու - թիւն ճայ - ճիւ խոր - հըր-դա-կա-ճաւ. սուրբ սուրբ սուրբ Տէր զօ-րու-թեանց:

ՄՐԲՈՒԹՅՈՒՆ ՄՐԲՈՅ
(ՄԱՐՏԻՐՈՍԱՅ)

Մանր

Սոր - բու - թիւն

սըր - բոց.

Մեծ ես

եւ ա - հա - տր.

եւ զից -

տ - րու - թիւնք հրեշ տա -

Չափ. Մնր.

կաց օրի - ճեց ըզ - քեզ եւ

ա - սեճ, փառք ի բար- ծուցս Աս - տու - ծոյ եւ յեր - կիր
խա - ղա - ղու - թիւն:

ՄՐԲՈՒԹԻՒՆ ՄՐԲՈՅ
(ՄԵՏԻ ՊԱՀՈՅ)

Չափաւոր Մանր

Սըր - բու - թիւն սըր - բոց: մեծ ես
եւ ա - հա - տր, եւ զից - տ - բու թիւնք
հրեշ տա կաց օրն - նեց ըզ-քեզ եւ ա - սեճ.
փառք ի բար ծուցս Աս տու ծոյ եւ յեր կիր խա ղա ղու թիւն:

ՈՐ Ի ՎԵՐԱՅ ՆԸՍԻՍ
(ՅԱՆՈՒՐ ԱՐԱԳ ՀԻՆԳԵԱՐԱԹՈՒ)

Մանր

Որ

ի ԿԵ -

ՐԱՅ ԵՐՍ -

տԻՍ

Ի ԿԱ

ՈՐՍ

ԲԸ - ՐԱ -

Detailed description: This image shows a page of musical notation with ten staves. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. There are several slurs and phrasing marks. Below the staves, Armenian lyrics are written in a simple, sans-serif font. The lyrics are: 'ի ԿԵ -', 'ՐԱՅ ԵՐՍ -', 'տԻՍ', 'Ի ԿԱ', 'ՈՐՍ', and 'ԲԸ - ՐԱ -'. The page number '186' is located at the bottom left.

Գիւրս
քա -
նա -
Կեր -
պիս
պիս

The image shows a musical score consisting of ten staves of music. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of lyrics written in Armenian script below the staves. The lyrics are: Գիւրս (Gyurs), քա - (kha -), նա - (na -), Կեր - (ker -), պիս (piss), and պիս (piss). The score is arranged in a vertical column, with each staff connected to the next by a brace on the left side.

Музыкальный фрагмент, состоящий из десяти нотных стенов. Каждая строка содержит нотную запись на пятилинейном стане с ключом соль-бемоль (F) и ритмом 4/4. Музыка включает различные ритмические значения, такие как четвертные, восьмые и шестнадцатые ноты, а также аккорды. Под некоторыми нотами в нижних строках присутствуют русские буквы, обозначающие слоги: «а», «б», «в», «г», «д», «е», «ж», «з», «и», «к», «л», «м», «н», «о», «п», «р», «с», «т», «у», «ф», «х», «ц», «ч», «ш», «щ», «ъ», «ы», «ь», «э», «ю», «я». Эти буквы являются частью текста, который поется или читается под музыку.

Աս -
 տը - ուստի
 Այ սօր հ ջեալ
 հ յերկ Գայ -
 Գոցն վա սըն
 թոյ ա ռա ռա -
 ծոցս յանճն
 ա ոնր բազ միլ
 ընդ ա շա կերասն
 ե սե ռով բէքն

եւ . քե - րով - քե -
 քրն քի -
 ա - ցեալ գար Մա -
 ցա յիւ . եւ
 պե - տու - թիւք վե -
 թիւ գօ - րացն ըս քան
 չա - ցեալ ա - ղա - ղա -
 կե - ին ա - սե -
 լով .
 2. րոտ.

սուրբ. սուրբ

Տէր գօ ըրու

թեանց

ՎԱՍՆ ՅԻՃԱՏԱԿ
(ՅԱՌՈՒՐԿ ՊԱՀՈՑ)

Ծանր Կա սրց յի շա

տա Կի

հանց գու ցե

Լոց

ձ-կալ շայր սուրբ



մար դա սեր



ըզ պա տա ըազս եւ

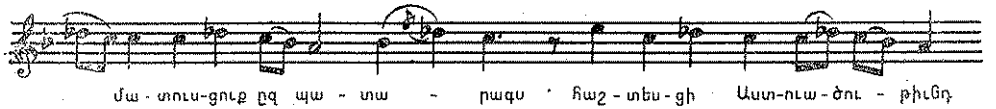
Չափ. կամ Միջակ



հա մա ընա զհո զիս նո ցա ի թիւ սըր ըոց



ըոց յար ցա յու թեանդ երկ ճից մաճաւանդ զի հաւա տով



մա տուսցուք ըզ պա տա ըազս հաջ տեսցի Աստուածու թիւնդ



հանգուս ցե զհո զիս նո ցա

ՈՐԳ ԶԳԻՐՈՎ ԵՒԻՑՆ
(Ի ՎԵՐԱԲԵՐՈՒԹԵԱՆ ԽՈՐՀՈՐԴՆ, ԸՍՏ ԿԱՐԳՆ)

Սրկ. Ծանր

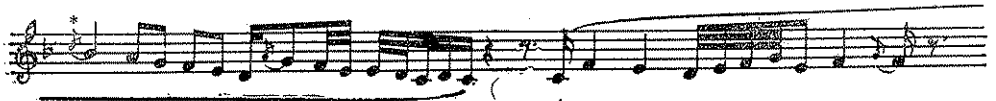


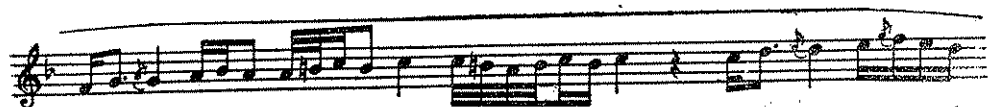
Որգ.



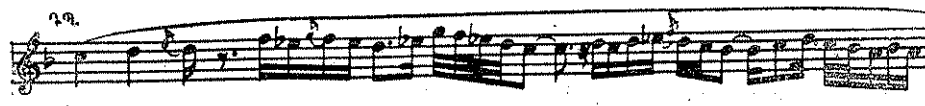
ըզ

ըրով



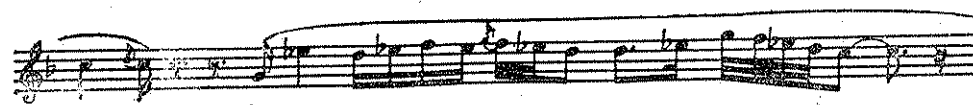


ггг.



ггг.

ггг -



ггг -



ггг -

Բար

Կեր - պա - րա - ճիճք:

Արի - Շահր

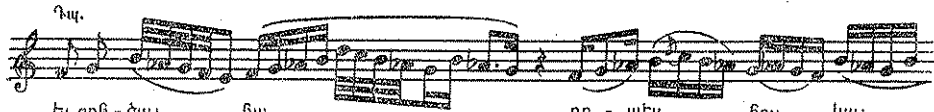
Շա րի - առ Ե - հար ըզ - խո -

րան իւր եւ ինքն որ - պէս փե -

սա զի Ե - լա - ճե լա - ռա - զան -



տէ իւր մէ:



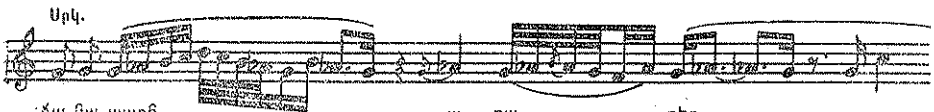
Դպ. եւ զնն-ծայ քա որ - պէս ինս - կայ



ընն - քա - մեղ քն քա - պար



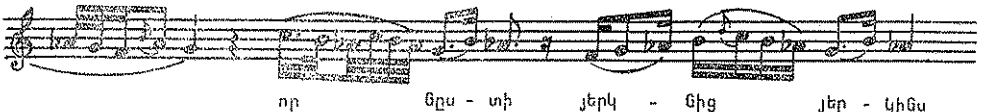
- ինս իւր:



Սրկ. ձա-նա-պարն ա - րա ըրք



այն - միկ



որ Յնս - տի յերկ - ցից յեր - կիցս

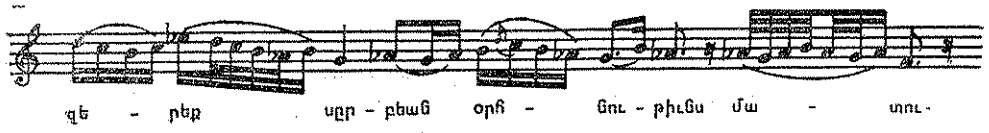


ընդ ա - րեւելս:



Դպ. եւ

Կեց
 դա
 Գա -
 ռար .
 61
 Դարձայ դպիրն
 Եր - ռոր-
 դու
 բեանց



զե - րեք սըր - բեան օրն - ցու - թիւն մա - տու -



ցա - ցեմք:

Սրկ.



Աստ-ուած ի հա - ռա - տյ



ե - կես - ցէ:



եւ սուր - բըն ի փա - ռան:

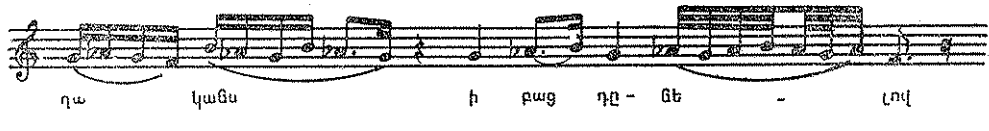


կեւ ցէ:

Դպ.



Զա - մե ցայն ըզ - կեն - ցա -



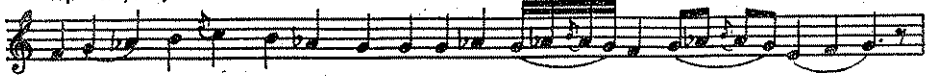
դա կանս ի բաց դը - նե - լով



ըզ գործ

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

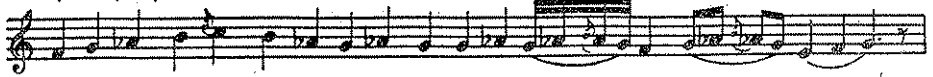
Դպ.—Չափաւոր



Որ-պէս զի զթա - գա -ւորն ա - մե-նե-ցուն ըն - դու - ճի - ցիմք:

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

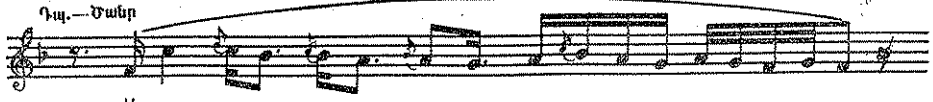
Դպ.—Չափաւոր



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

Սրկ.—Սա իճքն է թագաւոր փառաց:
 Պարգչ.—Օրհնեալ եկեալ:

Դպ.—Ծանր



Ա -



Լէ -

Լու-

խա:

ՈՂՋՈՅՆ ՏՈՒԷ ՄԻՍԵԱՆՑ

Սրկ.—Չափաւոր



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



որք ոչ էք կա - բողբ հա - ղոր - դիլ Աստ-ուա-ծա - յին խոր-հըր-դոյս.

առ դրունս ե - լէք եւ ա - դօ - թե - ցէք:

ՔՐԻՍՏՈՍ Ի ՄԵՋ ՄԵՐ

Գպ. — Չափաւոր կամ Միջակ

Քրիստոս ի մէջ մեր յայտնե - ցաւ. որ էնն Աստուած աստ բազ - մե - ցաւ.

իս - դա - դու - թեան ձայն հըն - չե - ցաւ. սուրբ ող - ջու - ճի հրա - ման տը - ւաւ.

Ե - կե - դե - ցիս մի - անձն ե - դեւ. համ - բոյ - ընս յօր լըր - ման տը - ւաւ.

Բըշ - ցա - մու - թիւ - նըն հե - ու - ցաւ. սէրն յընդ - հա - նու - ընս սըփ - ուե - ցաւ.

արդ պաշ - տօ - նեաք բարձեալ ըզ - ձայն. տուք օրհ - նու - թիւն ի մի բե - թան.

մի - առ - նա - կան Աստուածու թեանն. ո - րում սրով - բէքն են սըր - բա - բան.

ԱՆԻԻ ԿԱՅՅՈՒՔ

Մրկ. — Չափաւոր

Ա - հիւ կաց - ցուք. եր - կիւ - դիւ կաց - ցուք. բար - տը կաց - ցուք.

Եւ նա յե - ցա - ղուք ըզ - գու - ջու - թեամք.

ԸԶԳՐՈՒՆՍ ԸԶԳՐՈՒՆՍ

Մրկ.—Ծանր (միայնակ)

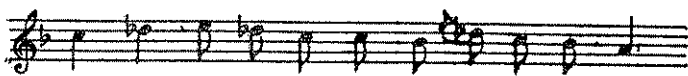


Ըզ - դը - բունս

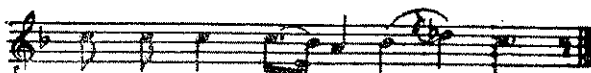
ըզ - դը - բունս



ա-մե-նայն ի - մաս-տու-թեամբ եւ ըզ - գու-շու - թեամբ.



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



աստ - ուա - ծա - յին եր - կիւ - դիս

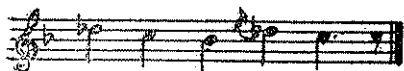
Մրկ.—Չափաւոր



եւ

գո - հա - ցա - բուք |

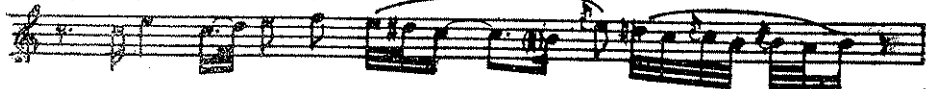
ըզ - Տեառ եւ



չո - լո - բով սըր - տիւ:

ԵՒ ԵՒՍ ԽԱՂԱԳՈՒԹԵԱՆ ⁶²

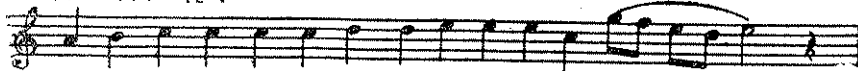
Մրկ.—Ծանր.



Ա մե՛ն եւ ընդ հոգ - տյո՛ր

բունս

Մրկ.—Յարդար Միջակ

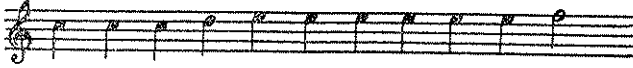


եւ - լըս խա - դա - դու-թեան ըզ-Տեր ա-դա - չես-ցուք:



Տէր ո - ղոր - մեա:

Սրկ.



Ա - մե - նայն սրբ-բովբ զորս յի - շա - տա - կե - ցաք

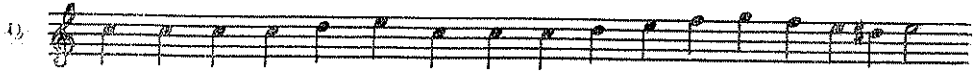


եւ ա - ռա - կե - լա - պես ըզ - Տէր ա - ղա - շե - ցուք:

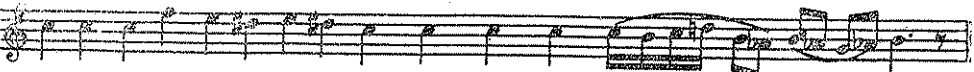


Տէր ո - ղոր - մեա:

Սրկ.



Ա - սրն մա - տու - ցեալ սուրբ եւ աստ-ու-ծա - յին ան-մահ պա-տա - ռա - գիս:

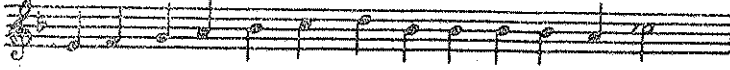


որ ի վե-րայ սրբ-բոյ սե-ղա - նոյս ըզ - Տէր ա - ղա - շե - ցուք:

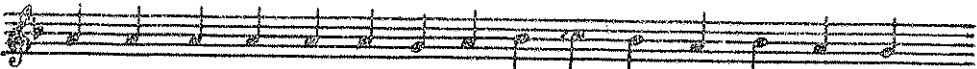


Տէր ո-ղոր - մեա:

Սրկ.



Որ-պես - զի Տէր Աստ-ուած մեր որ ըն-կա - լաւ ըզ - սա



ի սուրբ յերկ-նա - յին եւ յի - մա - նա - լի իւր մա - տու - ցա - թանճ.

ըզ-փո-խա - նակն ա - ռա - քես-ցէ առ մեզ ըզ - շը - նորնս եւ ըզ - պար - գնս

Հոգ - տոյն սըր - բոյ,

ըզ - Տէր ա - դա - չես - ցուք:

Դպ.

Տէր ո - ղոր - մեա:

Սրկ.

Ըն - կալ կե - ցո եւ ո-ղոր-մեա եւ պա-հեա ըզ-մեզ Տէր քո - յին շնոր-հիտ:

Դպ.

Կե-ցո Տէր եւ ո - ղոր - մեա:

Սրկ.

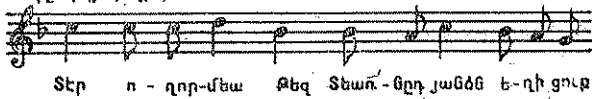
Ջա - մե - նա - սըր - բու-հի գԱստ-ուա - ծա - ծիճճ ըզ-միշտ կոյ - սըն Մա - լի - աւ

հան-դերձ ա - մե - նայն սըր - բովք յի - շե - ւովք ըզ-Տէր ա - դա - չես - ցուք:

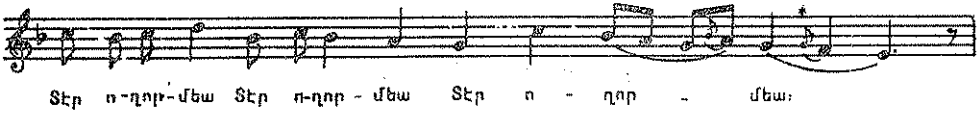
Դպ.

Յի-շեա Տէր եւ ո - ղոր - մեա:

Միջակ (անբովիկ)



Տէր ո - դոր-մեա թեզ Տեառ՝ - նրդ յանճն ե-ղի ցուք



Տէր ո-դոր-մեա Տէր ո-դոր - մեա Տէր ո - դոր - մեա:

Սրի, — Ծանր



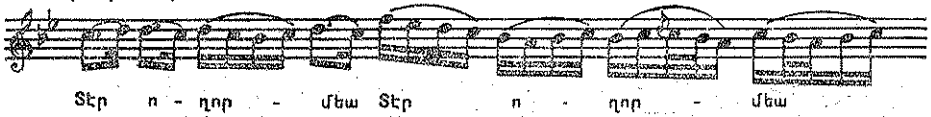
Օրի - ցեա



Տէր:

Տէր ԱՌՈՐՄԱ

Զափառք Ծանր



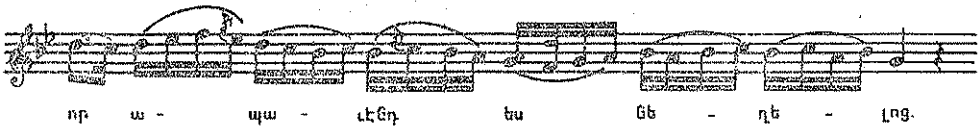
Տէր ո - դոր - մեա Տէր ո - դոր - մեա



Տէր ո - դոր - մեա Տէր ո - դոր - մեա:



Ա - րի Աստ - ո՛ւած հար - ցըն մե - րոց.



որ ա - պա - լէնդ ես ցե - դե - լոց.



հաա յօգ - նու - քիւն ծա - ոա - յից քոց.

նր օգ նա կան ազ գիտ նա յոց:

ԼՁՅԱՔ Ի ԲԱՐՈՒԹՅԱՆՆԵՑ

Չափաւոր կամ Միջակ

ԼՁ ցար ի բա - րու - թեանց քոց Տէր.

նա շա կե լով ըզ-մար-մին քո եւ գա - ըիւն.

փառք ի բար-ձու - նըս կե - թակ - ըր - ղիդ ըզ - մեզ:

նր նա նա պազ կե - թակ - ըես ըզ մեզ.

ա ուս - թեա ի մեզ ըզ - նո - գե - տր քո զօրն - նու - թիւն.

փառք ի բար - ձու - նըս կե - թակ - ըր -

ղիդ ըզ | մեզ:

ԱՄԻՆ. ՀԱՅՐ ԵՐԿՆԱԻՐ

Գա. Չափաւոր

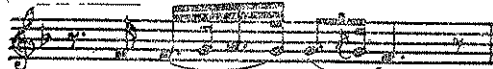
Ա - մե՛ն. Հայր երկ - ճա - տր որ
 զոր - դիդ քո ե - տուր ի մա՛ր - վա - սըն մեր
 պար - տա - պան պար - տեաց մե - լոց
 հեղ - մա՛քք ար - եան ճո - թա
 ա - ղա - չեմք ըզ - քեզ. ո - ղոր - մեա
 քո քա - ճա - տր թո - տի:

Սրկ. — Ծանր

Գա. Օրհն-ճեա

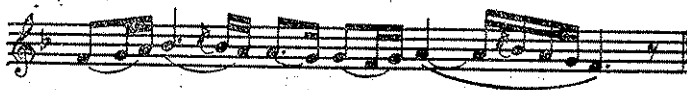
Յա - մե - ճայ - ճի օրհն-ճեալ ես Տէր օրհ - ճեմք
 ըզ քեզ գո - վեմք ըզ - քեզ. գո - ճա - ճամք
 ըզ - քե՛ն. ա - ղա - չեմք ըզ - քեզ Տէր Աստուծո՛ւմ մեր:

Սրկ. Ծանր



Օրհ-նեա Տէր:

Ռպ. Չափաւոր



եւ ընդ հոգ - տիր թում:

Սրկ.



Աստուծոյ երկր-պա - գեա - ցուք.

Ռպ.



Ա - ոա - ջի քո Տէր:



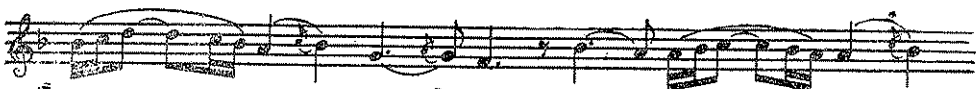
Որ - դի Աս - տու - ծոյ. որ պա -



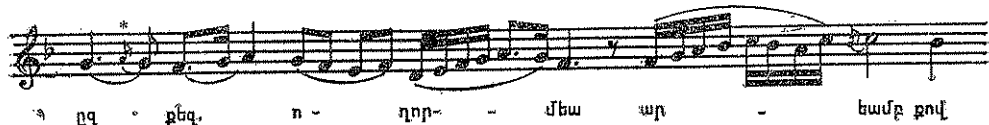
տա - րագ - եալ շօր ի հաշ - տու թիւն հաց



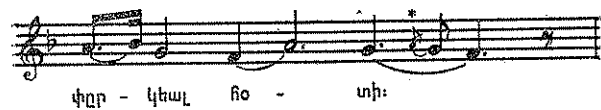
կե ճաց բաշ - խիս ի մեզ. հեղ ժամք



եան քո սուրբ. ա ղա շնք



ըզ - քեզ, ո - դրո - մեա ար - եամբ քով



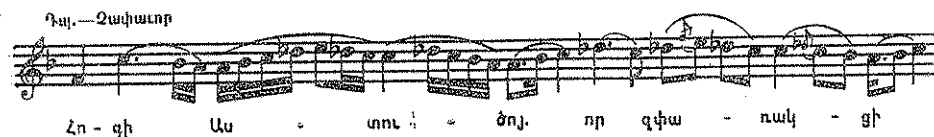
փռը - կեալ ու - տի:

Արկ. — Ծանր



Օրհնեալ Տէր:

Դպ. — Չափաւոր



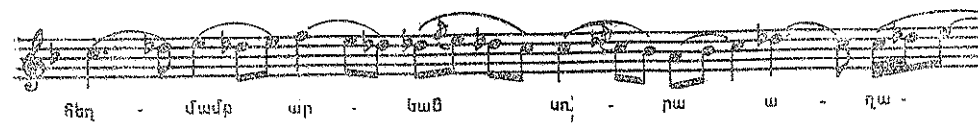
Հո - ցի Աս - տու թոյ. որ զփա - ռակ - ցի



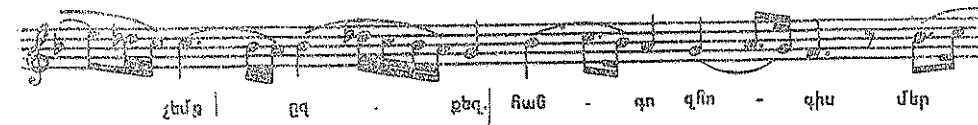
քո զխոր - հուրդ, իջ - եալ ի յերկ - ցից կա - տա -



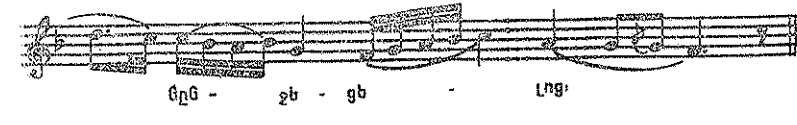
րես ի ճե - ողս մեր.



հեղ - մամբ ար - եամբ սո՛ւրա ա - ղա -



չեմք | ըզ - քեզ | հաճ - զո զհո - ցիս մեր

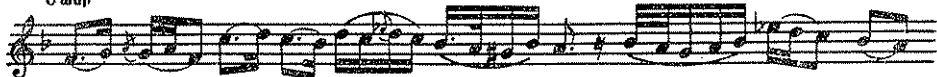


նրճ - քե - ցե - ւոց:

ԺԱՄԱԳԻՔԻ ԵՐԳԵՐ

ՅԻՇԵՆՅՈՒՔ (ԳԱՆՆ ՀԱՆԳԻՍԱՌՈՐ ԱՌՈՐՑ)

Ծանր



Յի - շես - ցուք ի գի - շե - թի զա - նուց ըր



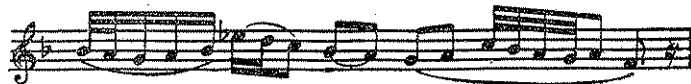
Տեր:



Բոլ - խես - ցեն սիրտք մեր զբան բա - թի եւ



լե - զուք մեր պատ - մես - ցեն զգործս երկ - նա - տր



բա - զա - տ - ի թի:



ի մէջ գի - շե - թի յա - թու - ցեալ:



խոս - տու - վա - նես - ցուք ըզ - քեզ Տեր:



Հա-ղորդ մեր սաց յուզ քեզ Տեր : զա - վ - ըն ըր

ի մէջ նոր ե - ղու - սա - ղէ - մի:
 Ի զի - շե - թի համ-բարձ - ցուք ըզ - ձե - ողս մեր
 սըր - բու - թեամբ առ քեզ Տէր:
 Ի ձայն զո - հու - թեան ա - մե - ճայն հո - զիք
 օրն - նե - ցեք ըզ - Տէր:

ԶԱՐԹԻՔ
 (ՎԱՍՆ ՀԱՆԿԻՍԱԿՈՐ ԱՌՈՐԳ)

Ծանր

Զար - թիք փառք իմ զար - թիք եւ
 եւ զար - թեաց ա - ուս - ւո - սուց
 ա - լէ - լու - իս:
 Զար - թիք ընդ զմ - ուար - թունս ման -

Կուցք վե - րի - ցոց Սի - օ - ցի.

ա - լէ - լու - իա:

Զար - քիք որ - դիք լու - սոյ ի

թորի - ցու - թիւց Հօ - րոց լու - սոյ:

(ԶԱՐԹԻՔ ՓՐԿԵԱԼՔ. ԶԱՐԹԻՔ ՆՈՐ ԺՈՂՈՎՈՐԴՔ...) ԵՒ ԱՅԼՆ

Զար-քիք եր - կիր պագ - ցուք եւ

ար - տա - սուօք զայս ա - սա -

-ցուք. ա - լէ - լու - իայ:

Զար քիր ըն - դէր ցոց -- շես Տէր մի մեր - ժեր

ըզ - մեզ ի սպառ:

Ա ռի Տէր օգ - ցեա մեզ տա-ցուք աճ - ուա -

Յրդ ջում ըզ - փառս:

Այժմ եւ յա - լետ Հօր եւ Որ - դւոյ եւ

սուրբ Հոգ Էոյն ա - մեն:

ԱՍՏՎՈՏ ԼՈՒՍՈՅ
(ՅԱՎԱԳ ՈՒՐԱՅՈՒՆ ԵՒ Ի ՏՕՆԱ ԽԱՉԻ) 63
Ի ԿԻՐԱԿԷՍ ՄԵՆԻ ՊԱՀՈՅ

Չափադր - Ծանր

Ա - ր Ա - ռա - ւօտ լու - սոյ

ա - թե - գակն ար - դար

առ - իս լոյս ծա - գեա:

Բըղ - խումն ի հօ - թե

բըղ - խեա ի հոգ - ւոյս

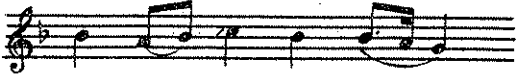
աճն քեզ ի հա - ճոյս:

Ի ՀԱՅԱՐԱԿ ԿԻՐՈՒԿԵՍ ՅԱՐՈՒԹԵԱՆ

Միջակ Չափաւոր



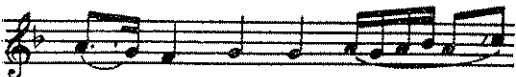
Ա - դա - ւօտ (լու - սոյ)



ա - րե - գակն ար - դար



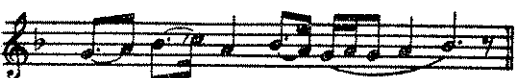
առ - իս լոյս ծա - գեա:



Բըզ խումն ի հօ - րե



Բըզ - խեա ի հոգ - ւոյս



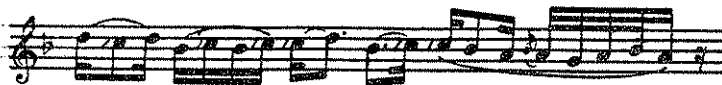
բան բեզ ի հա - ճոյս:

ՎԱՍՆ ՀԱՆԳԻՍԱՌՈՐ ԿԻՐՈՒԿԵՍ

Մանր



Ա - ռա - ւօտ (լու - սոյ)



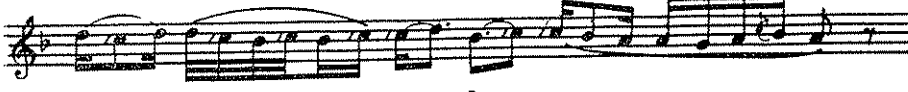
ա - րե - գակն ար - դար



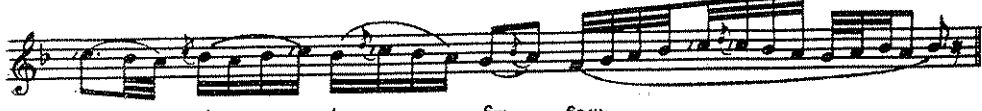
առ - իս լոյս ծա - գեա:



● Բըղ - խումն ի հո - թէ



ԲՈՂ - խեա ի հոգ - տյս



բանք բեզ ի հա - նոցս:

ԱՇԽԱՐՀ ԱՐԵՆԱՅՆ
(ՎԱՍՆ ՀԱՍԱՐԳԿ ԱՌՈՐԲ) 64

ՎԱՍՆ ՀԱՍԱՐԳԿ ԱՌՈՐԲ

Չափաւոր



Աշխարհն ա - մե - ճայն



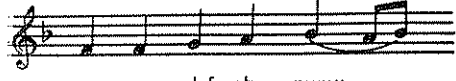
առ իս ճա - յե - ցեալ



ախտա - կից լե - բուք:



Բա - ճամ ըզ շճր - թուցս



բարբա - ռիմ լեզ - ուաւս



բո - ղո - քեմ գանձ - ճես:

65

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

ՆՈՐԱՍԵՂԾԵԱԼ ԲԱՆՆ ՅԱՆԻՑ

ՎԱՍՆ ԿԻՐԱԿԷՑ ՄԵՆԻ ՊԱՀՈՑ

Միջակ

Ա.

Նո-րա-ստեղ-ծեալ բանն յա - ճե - ից ի սկզբ - բա - ճե գեր - կինս երկ-նից

եւ գերկ-նա - յին զօրս աճ-մարմ-նոց ի - մա - նա - լեա - ցըն՝ զը - առք-նոց

եւ ըզ-գա - լի տա - րերց քա - ռից հա - կա - ռա - կաց մի - ա - բա - նից

ո - թով յա - լետ փա - ռա - բա - նի եր - ղոր-դու-թիւն աճ-նա - ռե - լի:

Ի ԿԻՐԱԿԷՑ ՅԱՐՈՒԹԵԱՆ

Չափաւոր կամ Միջակ

Ա.

Նո-րա-ստեղ-ծեալ բանն յա - ճե - ից ի սկզբ - բա - ճե գեր - կինս երկ-նից

եւ գերկ-նա - յին զօրս աճ-մարմ - նոց ի - մա - նա - լեա - ցըն զը - առք-նոց

եւ ըզ-գա-լի տա-րերց քա - ռից հա - կա - ռա - կաց մի - ա - բա - նից

ո - թով յա - լետ փա-ռա - բա - նի եր - ղոր - դու - թիւն աճ-նա - ռե - լի:

ԱՐԱՐՉԱԿԱՆ ԲԱՆԻՆ ԼՐԱՄԱՆ

Յորդոր Միջակ

ԲՇ.

Ա - ռար-չա կան բա - նին հրա - ման ի յերկ-րոր-դումն ա - տոր սկզբ-բան
 ըզ-շուրս ի շուր-ջըն բա-ժա - նեաց հաս-տա - տու-թեամբ պա - ռու ճա - կեաց
 ո - թով վաշ-խարհս հո - ղե - ղի - ճաց աճ-ջըր - պե-տեաց ի հրե - ղի - ճաց
 ընդ հո - սին որ-դիք լու - սոյ տու - ճ - նու - թինք եր-րեակ լու - սոյն.

ՅԱՐԵՆԵԼԻՑ ՄԻՆՉ Ի ՄՈՒՏՍ

Միջակ Չափաւոր

Յա - ռե - լե - լից միճ ի մուտս ի հիւ - սի - սոյ եւ
 ի հա - ռա - տոյ . . .
 ա - մե ճայն ազգք եւ ա - զինք
 յօրն-նու - թինք նոր օրն-նե - ցեք զա - ռա-րիչն ա - ռա - ռա - ծոց
 որ ծա - գեաց ըզլոյս ա - ռե - գա - կանն այ-սոր յաշ - խարհս

ՅՈՐԴՈՐԱԿ

2ափառք

Յա - ըե - ւե - լից յա : - ըն - մուտս

ման - կուցք Սի - ով - ճի,

օրն - ճե - ցեք միշտ ան - դա - դար զծա - գո - դըն լու - սոյ:

ՃԳՆԱԻՈՐԻ ԱՍՏՈՒԾՈՅ

Միջակ 2ափառք

ճըգ - ճա - տրք Աս - տու - ծոյ.

եւ ժա - ուան - գորդք երկ - ճից ար - թա - յու - թեան

որք փո - խա - նա - կեալըն զան - ցա - տրա ա - ուիք զա - նան - ցըն

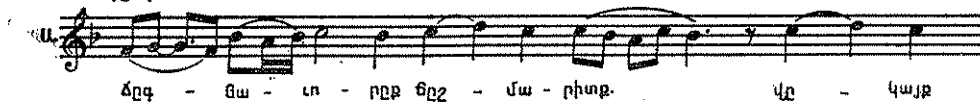
բա - ըու - թիւնն.

բա - ըե - խօ - սե - ցեք առ Տեր վա - սըն ման - կանց

ե - կե - ղեց - տոյ:

ՅՈՐԴՈՐԱԿ

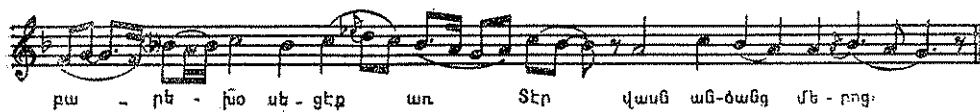
Միջակ



ճըգ - նա - տ - ընք ճըշ - մա - ըիտք. վը - կայք



Քրիս - տո - սի.



բա - ըն - խօ սե - ցեք առ Տէր վասն ան-ծանց մե - լոց:

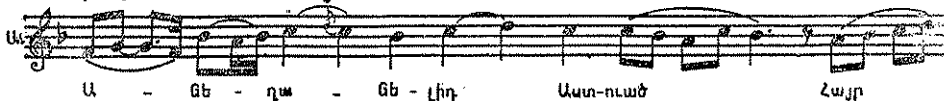
ԼՈՅՍ ԱՐԱՐԻՉ ԼՈՒՄՈՑ

(ԵՐԳ ԶԿՆԻ «ԱՍՏՈՒԱՏ ԱՍՏՈՒԱՏ» ՍԱԳՄՈՍ) 67

ՅՈՐԴՈՐԱԿ

(ԱՆԵԳԱՆՆԵԼԻՎ ԱՍՏՈՒԱՏ)

Չափաւոր



Ա - նե - ղա - նե - լիդ Աստ-ուած Հայր



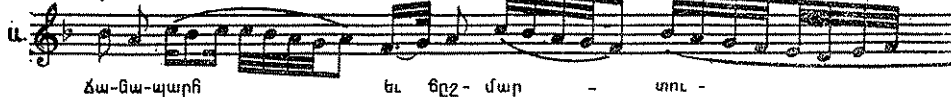
ա - մե - նա - կալ.



ըն - կալ զա - ղա - չա - նըս մեր բոց պաշ - տօ - նե - ից:

ՃԱՆԱԳԱՐՉ ԵՒ ՃՇՄԱՐՏՈՒԹԻՒՆ

Ծանր



ճա-նա-պարհ եւ ճըշ-մար - տու -



թիւն եւ կեանք Քրիս - տու.

ա - ռաջ - - նոր - դեա հոգ - ւոց մե - - րոց.

յերկ- րե - - ն - լա ճել - - յեր - - կինս:

Դու - ողն կե- նաց մը - տից Յի -

սուս. մոյծ եւ ըզ - մեզ առ Հայր թո

եւ Հո - գի. եր - գել միշտ ըզ - փառս:

ՅՈՐՈՐԱԿ

Զափառք Ճա - նա - պարն բա - թի Բրիս - տոս եւ ճըշ - մար - տու - թիւն.

ա - ռաջ-ճորդ հոգ - ւոց մե - րոց յերկ- րե ի յեր - կինս:

Դու - ողն կե- նաց մը - տից Յի-սուս Աստ - ուած ճըշ - մա - թիս.

մոյծ եւ զմեզ առ Հայ - րոր - թո հոգ - տ - վոյ

սոր թոմ:

ՆՈՅՆ ՅԱՅԼ ԵՂԵՆԱԿ

Ծանր

Ճա - մա - պարհ ես ճըշ

մար - տու թիւն ես

կեանք Քրիստոս

առաջ - նոր դեա

հոգ - տոց մե - թոց յերկ - թե

ե - լա - ճել յեր - կիճս

Բո - ողն կե - ճաց

մը տից Յի - սուս

մոյժ ես ըզ - մեզ

առ Հայր քո եւ հո- - գի եր - գել
միշտ ըզ - փառս:

ՅՈՐԴՈՐԱԿ

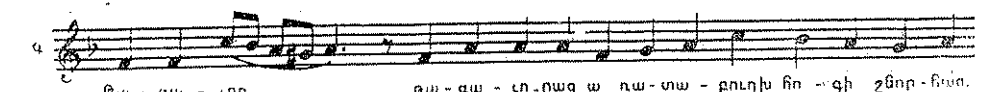
Ծանր
ձա - - հա - պարհ
բա - թի Բրիս -
տոս եւ
հըշ - մար - տու - թիւն.
ա - - ուաջ - հորդ
հոգ - ւոց
մե - - ղոց

յերկ - րէ ի կինս:

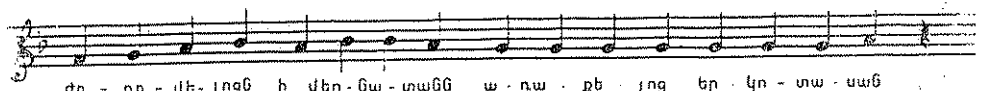
ՕՐՀՆԵՄՔ ԶՔԵԶ

Միջակ կամ Յարդոր

Օրհ-նեմք ըզ քեզ Հայր ա - նըս - կիզքն է - ից է - ակ ի յան-գո - յից.
 բար - ծեր ձե - ոօք ճիւղ ի հո - ղոյ եւ՛ ստեղ - ծեր մարդ ի պատ-կեր քո.
 զը - լուխն ո - տից խո - նար-հե - ցաւ. զի զպատ-ուի - թան քո մո - ռա - ցալ.
 դար-ծեալ ա - սեմք ստա - նա - ռա - կին քէ Հայր մե - ղայ քեզ ի յեր-կինս:
 Երկ-նա - լո - թացն ան-քըն - նե - լի ե - ղեր մարդ-կան տե - սա - նե - լի.
 զզե - ցար պատ - կեր հո - ղե - ղի - նի պատ - կե - թող Հօր ան-փո - խե - լի.
 Ե - լեր յեր - թորդ ժամ ի խա - չից վասն Ա - դա - մայ նա - խա - ստեղ - ծին,
 նդա - լա - գա - կին քում խա - չակ-ցին ար-ժա - նա - ցո ըզ-մեզ դրախ - տին:



 Թա - գա - ւոր քա - գա - տ - րաց ա ռա - տա - բուղիս հո - գի շնոր - հատ.



 ժո - դո - վե - լոցն ի վեր - ճա - տանն ա - ռա - քե - լոց եր - կո - տա - սան



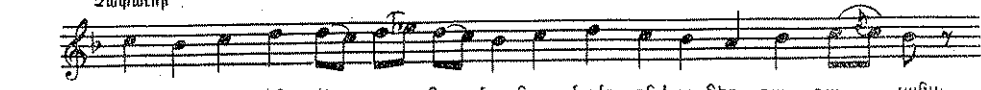
 ի հրոյ լե - գուս է - քե - լե - ցար յո - գիս նո - ցա վե - րա - նըս - տար.



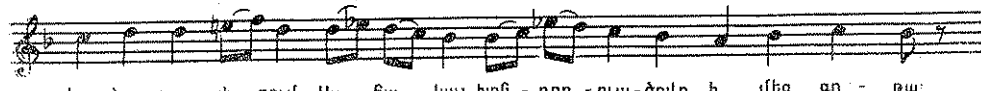
 լուր յա - նուն քո ժո - դո - վե - լոցս էջ եւ առ մեզ յեր - րորդ ժա - մուս.

ՆԵՆԱԳԵՏԻՆ ԱՐՐԱԼԱՄՈՒ


Չափաւոր .



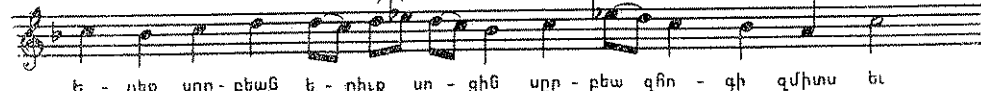
 Նա - հա - պե - տին Ար քա - հա - մու. հայց - մամբ ըն - կալ Տեր գա - ղա - չանս.



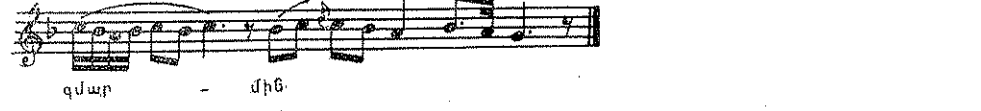
 եւ ծա - ռա - յի քում Սա - հա - կայ խըն - դըր - ուա - ծովք ի մեզ գը - րա:



 Ռե - նա - տե - սին իս - րա - յէ - լի սի - րով սըր - բոյն ի մեզ խնա - յեա.



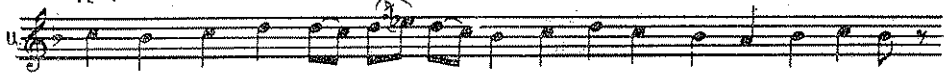
 ե - յեք սըր - բեան ե - յիք սո - ցին սըր - բեա զհո - գի զմիտս եւ



 զմար - մին.

ՆԱՅԵԱՅ ՍԻՐՈՎ

Միջակ



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



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



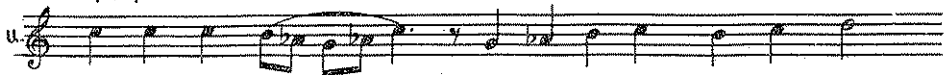
փըռ - կեա զան - ճիճս ի փոր - ձա - նաց ի խա - ւա - թի շըր - շող դի - ւաց.



զի ի տուրն-ջեանց եւ զի - շե - թի տա - ցուք քեզ փառս ան - լը - ուե - լի:

Ի ՓԷՆ ՀԱՅՅԵՄԻՔ

Չափաւոր



ի քէն հայ - ցեմք հայր գը - թու-թեանց եւ Աստ- ուած



մը - խի - թա - թու - թեանց.



ի տըխ - րա - կան զի - շե - թա - յին մեր - ձեալ ժա - մուս.



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



եւ շնոր - հեա զու - թա - խու - թին գոր - ծովք ար - դա - թու - թեանց.

ա-ղա-չա-նօք սուրբ Աստ-ու-ածած-նին եւ ա-մե-նայն ար - դա - րօց:

ԱՅՍՈՐ ԱՆՃԱՌ
 (ԿՈՌԻՆԿՈՍԱՆ ՄԵՐԻ ՊԱՆՆՈՑ ԵՒ Ի ՏՕՍՍ ԽԱՉԻ)

Միջակ կամ Յորդոր

Այ - սօր աճ - նա լու - սոյն ծա-գումն,

Ի փր-կու-թեան մեր կա - տա - րումն,

Խո - ցար - հի ի վեր - ցա - տունն,

Ի ստու-ն - րա - կան տօ - ճից և - րումն,

Ճախ - քան զքնք - ըի - սըն խոր - հր-դոյ,

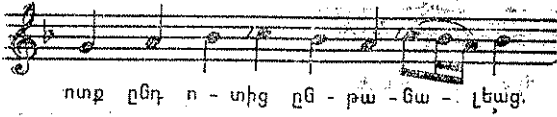
սփա - ծաւ ղեն-շակ ար-կօղն լու - սոյ,

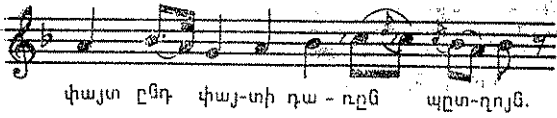
եւ շուր ա-ռեալ ծա - ղա - յա - բար,

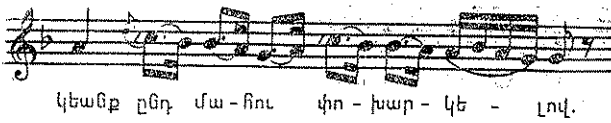
զի - արս լու-նայր զա-շա - կիր-տացն

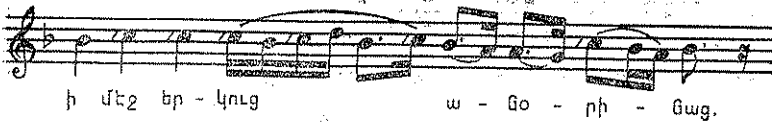
Ծանր Չափաւոր

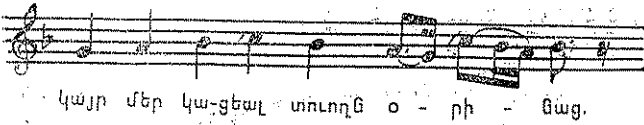
(Ա)  Տա - րա՛ ծեալ ձեռք ընդ ձե - ռաց.

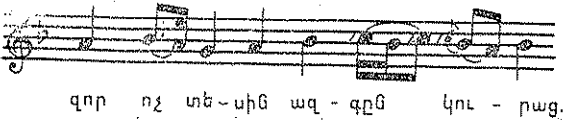
 ոտք ընդ ո - տից ըն - թա - նա - լեաց.

 փայտ ընդ փայ-տի դա - ուրն պըտ-դոյն.

 կեանք ընդ մա-հու փո - խար - կե - լով.

 ի մեջ եր - կուց ա - նօ - ըրի - նաց.


 կայր մեր կա-ցեալ տուողն օ - ըրի - նաց.

 զոր ոչ տե-սին ազ - գըն կու - ռաց.

 բաց ի մի - ոյն յա - լա - զա - կաց:

**ՅՈՏՆԵԼՈՒՆԵՐՆ ԵՒ Ի ՏԱԼՆ ԶՆԱԳՈՐԴՈՒԹԻՒՆ
Ի Ս. ՊԱՏԱՐԱԳԻՆ**

Չափաւոր ' Ծանր

Այ-սօր աճ-Յառ  [ու - տյն ծա - գնւմն.

 ի փըր- կու-թեան մեր կա - տա - ըրւմն.

խո - ճար - հի ի վեր - ճա-տուճճ.

ի ստուճ բա - կան տօ - ճից ԼՂ - ղուճճ.

ճախ - ճան զըճթ - ղի - սըճ խոր-հըր-գոյ.

սփա - ծաւ ղեճ-ջակ ար - կօղճ Լու - սոյ.

եւ ջուր ա - ղեակ ծա - ղա - յա - ճար.

70
զո- տըս Լուա - ճայր զա- շա - կեր- տացճ:

Միջակ Չափաւոր

(L.A.) Տա - ղաժեակ ձեռք ըճդ. ձե - ղաց

ոտք ըճդ ո - տից ըճ - ղա - ճա - լեակ.

փայտ ըճդ փայ- տի գա - ղըճ սլա-ղոյճ.

կեանք ըճդ մա - հու փո- խար- կե - լով.

ի մէջ եր - կուց ա - ճօ թի ճաց.

կայր մեր կա-ցեալ տո՛ւողն օ - թի - ճաց.

զոր ոչ տե - սինց ազ-գըն կու-րաց: րաց: ի մի - ոյն յա - ւա - զա - կաց:

(Ի ԳԻՇԵՐԻ ՄԵՏԻ: ՈՒՐԱՍՏՈՒՆ) 72

ՆՈՐՈՅՈՂ ՏԻՆՆԵՐԱՅ

Միջակ
Նո-րո - գող տի - ց - զե - րաց.

որ զգե - ցու - ցեր մեզ լոյս փա - ռաց.

ար կար ըզ քեւ ի զին - ուո-րաց.

քղա - միտ կար-միր ճա - խա - տա - ճաց:|

մեր - կեա յի - ճէն ըզ քուրծ մե-ղաց.

ըզ տըրտ-մա-գինն ա-րեամբ ճեր - կած:|

եւ ըզ գե - ցո զու - րա - խա - լին.

ըզ-պատմու - ճանց իմ զա-ռա - ջին։

ԱՍՏՈՒԱԾԻ ԱՆԵՂ ԱՆՈՒՄԱՆԵԿ

Միջակ

Աստ-ուած ա - նեղ աճ - ժա - մա - նակ.

Հայր ա - նըս - կիզբն եւ աճ - քա - նակ.

Որդ-ւոյ պատ-ճառ ծնըն-դեամբ աճ - ճառ.

Հոգ - տոյն բըղխ - մամբ աճ-քըն-ճա-բար.

ա - ղա - չեմք ըզ քեզ գը - թած.

եր-կայ-ճա - միտ եւ ո - դոր-մած.

ո - դոր-մեա քո ստեղծ-ուա - ծոյս.

յու - սով ի քեզ նըն-ջե - ցե - լոյս.

ԱՐԱՐԻՉ ԵՒ ՄԱՐԴԱՍԵՐ (ԱՆԱՐԵԼՈՑ)

Միջակ

Ս.

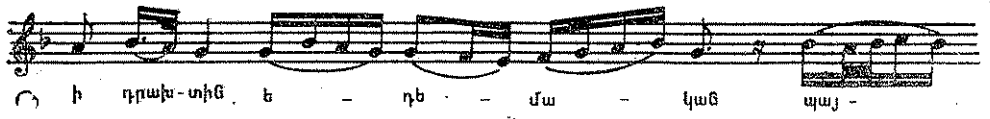
Ա-րա-րիչ եւ մար - դա - սեր ա - նո - խա - կալ եւ բա - ղե - գուր
որ գո-վիտդ ի սրով - բե - ից Տեր դա - տա - տոր ար - դա - ղու - թեան
ընդ սըր - բոց ա - ռա - ղե - լոց Տեր պը - սա - կեա զմեր նըն - ջե - ցեալսն
*
ո-ղոր-մած Տեր ո - ղոր-մեա հոգ-ւո-ցըն մեր նըն-ջե-ցե - լոց:

Բ. (ՅՈՐԺԱՆ ԳԵՐՍԵԼՅԱՆ)⁷⁵

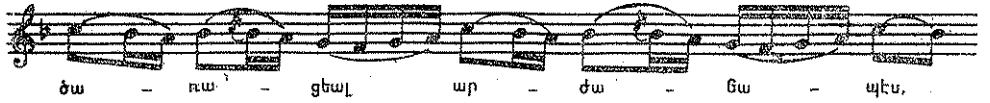
Ի ՎԵՐԻՆՆ ԵՐՈՒՍԱԳԵՐ (ՎԱՐՈՎԱՆԻ)

Չափաւոր Ծանր

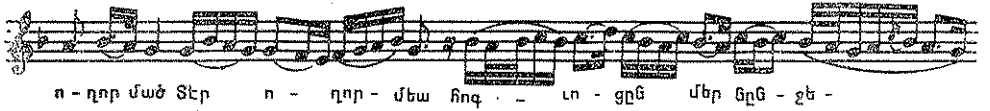
Ի վե - ղիցն ե - ղու - սա - ղեմ ի
բնա - կա - ղա - նըս հրեշ - տա - կաց.
ուր ե - նովք եւ շե - ղի - սա կան
ծե - ղա - ցեալք ա - ղաւ - նա - կերպ.



ի դրախտին ե - դե - մա - կան պայ -



ծա - ու - ցեալ ար - ժա - նա - պես,



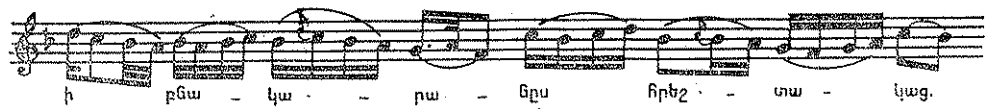
ո - դոր մած Տէր ո - դոր - մեա հոգ - ւո - ցըն մեր ճըն - քե -



ցե (ՎԱՍՆ ՊԱՇՏՈՆԻ) Լոց:



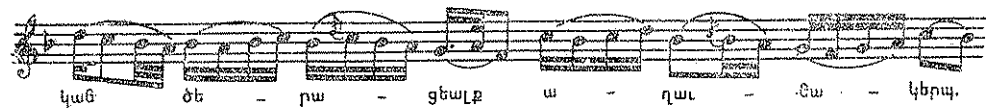
Մանր ի վե - րիցն ե - թու - սա - դեմ



ի բնա - կա - ռա - նըս հրեշ - տա - կաց.



ուր ե - նովք եւ շե - դի - սա



կան ծե - լա - ցեալք ա - դաւ - նա - կեցի.



ի դրախտին ե - դե - մա - կան



պար - ծա - ու - ցեալ ար - ժա - նա - պես,

ո - դոր - մած Տեր ո դոր մեա
հոգ - տ - ցըն մեր ճըն ջե -
ցե լոց

- դ (ՔԱԿԱՌ ՓԱՌԱՅ) ⁷⁶
 - ե (Ի ԳՆԵԼ ԲԵՄԻՆ) զ (ՅՈՐ ՓԱՄ ՀՆՉԻՒՆ) ⁷⁷
 - ե (ԱԼԵՂ ԽՈՐՀՈՒՐԳ) ⁷⁸
 - զ (ՄՈՎՍԻՍ ԱՍՏՈՒԱԾԱՄՍ) ⁷⁹
- ### ՏԲՏՄԱՀԱՂՈՐԳ

Հարաւոր **(հաւշի)**
Տըրտ-մա-հա - դորդ չար - չա - րա - ճօք ի
յանճն ա - ուր ըզ - մահ խա - չին.
ե փայ - տին բար - ձօղ ե - դեր վան
Ա - դա - մայ ճա - խաս - տեղ - ծին.
ո դոր - մած Տեր ո դոր մեա հոգ

լո - ցոնցն մեր ցոնցն - ջե - ցե - ցե - ցե - ցե

ԶԱՐԶՈՒՐԵՑԱՆ

Ծանր
Զար - հու - թե - ցանց գորք երկ - ցա - յին

յոր - ժամ տե - սին գՏերդ ի խա - շին.

ա - թե - գա - կանց լոյս քոյ - ար - կեալ եւ լոյս լուս -

ցին ցը - շա - լի - ցաւ.

յա - հեղ փա - ռաց Աստ - ուած որդ - տոյր հա - շար

ե - ղե ընդ տի - ե - գերս.

ո - ղոր մած Տեր ո - ղոր - մեա հոգ - տ - ցոնց

մեր ցոնցն - ջե - ցե - ցե - ցե - ցե 81

ԾԱ (ՌԻՐԱՄԱՅԱՆ ԱԶԳՔ ՄԱՐԳՐԱՆ)
ԺԲ (ԱՂԱՉԱՆՈՔ ՄՐԲՈՑ ԽԱՉԻՆ) 82

Մ Ա Ն Ո Ք Ա Գ Ր Ո Ւ Ք Յ Ո Ի Ն Ն Ե Ր

1. Ձայնագրված է «Արբոց Պետրոսի և Պօղոսի» կանոնի մանկունքի եղանակով:
2. Ձայնագրված է «Որդւոցն որոտման» կանոնի օրհնութիւն եղանակով:
3. Ձայնագրված է «Բուն Բարեկենդանի» կանոնի ողորմյայի եղանակով:
4. Ձայնագրված է «Արբոյն Քէոզորոսի» մանկունքի եղանակով:
5. Գրաւված է «Արբոյն Սարգսի զօրավարին» շարականի եղանակով:
6. Կանոնիս հարցի և մեծացուցցի համեմատութիւմբ սրանք մեղեդիական որևէ նորութուն չեն ներկայացնում:
7. «Չորրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի զի. (միջակ, շափավոր կամ հորդոր) արգեն բերված երգերի համեմատութիւմբ մեղեդիական որևէ նոր պտույտ չի պարունակում:
8. Մեղեդիապես նման է «Յովնանու մարգարէի» կանոնի մանկունքին:
9. Մեղեդիապես նման է «Տրդատայ թագաւորի» շարականին:
10. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 64:
11. Եղանակով նման է «Վեցերորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարց (գործք)-ին:
12. Եղանակով նման է «Հինգերորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի օրհնութիւն:
13. Նույն եղանակն ունի նաև «Կուսածին մարմնով» կտորը:
14. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 62:
15. Եղանակով նման է «Երկրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարց (գործք)-ին:
16. Երկուսն ևս նման են «Արբոյն Քէոզորոսի թագաւորի» կանոնի օրհնութիւն և «Երկրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի մեծացուցցիին:
17. Երաժշտականորեն հանգես է «Արբոյն Գրիգորի Բ Լուսաւորչին» կանոնի մանկունքին:
18. Երաժշտականորեն հանգես է «Ծօթնատուն և երկու աշակերտաց Քրիստոսի» կանոնի հարց (գործք)-ին:
19. Երաժշտականորեն հանգես է «Երրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի տեր երկնից-ին:
20. Օրհնութիւնս երկրորդ պատկերը («Անակիրքն Աստուած սուրբ հոգի»), երաժշտականորեն հանգես է «Արբոյն Քէոզորոսի» մանկունքին և նմանեցրին:
21. Երաժշտականորեն հանգես է «Երկրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարց (գործք)-ին:
22. Ակ. (միջակ, շափավոր) արգեն բերված երգերի համեմատութիւմբ որևէ նորութիւն չեն ներկայացնում:
23. Սրանք ևս իրենց սեփական կանոնի հարց (գործք)-ի համեմատութիւմբ մեղեդիական որևէ նորութիւն չեն պարունակում:
24. Մեղեդիապես նույնօրինակ է «Պենտէկոստէի երրորդ աւուրն» կանոնի հարց (գործք)-ի հետ:
25. Մեղեդիապես նույնօրինակ է «Արբոց Պետրոսի և Պօղոսի» կանոնի օրհնութիւն հետ:
26. Մեղեդիապես նույնօրինակ է «Պենտէկոստէի եօթերորդ աւուրն» կանոնի օրհնութիւն հետ:
27. Ձայնագրված է «Պենտէկոստէի չորրորդ աւուրն» կանոնի (միջակ) ողորմյայի եղանակով:
28. Ձայնագրված է «Պենտէկոստէի չորրորդ աւուրն» կանոնի (շափավոր) ողորմյայի եղանակով:
29. Բկ. շափավոր արգեն բերված կտորների համեմատութիւմբ մեղեդիապես ուշադրով որևէ պտույտ չունի:
30. Մեղեդիապես նույնօրինակ է «Պենտէկոստէի երրորդ աւուրն» կանոնի հարց (գործք)-ի հետ:

31. Գրառված է «Յովնանու մարգարէին» կանոնի մանկունքի եղանակով:
32. Եղանակով նման է «Ք աւուր Աստուածածնի» կանոնի ողորմյայի:
33. Եղանակով նման է «Սրբոյն Գրիգորի Բ Լուսաւորչին» կանոնի հարց (գործք)-ին:
34. Եղանակով նման է «Վեցերորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի մեծացուցեին:
35. Գրառված է «Գ աւուր Վարդավառի» կանոնի տեր երկնից-ի եղանակով (քիչ ավելի պարզ ձևի մեջ):
- 36—37. Երաժշտականորեն հանգետ են «Գ աւուր Աստուածածնի» կանոնի հարց (գործք)-ին:
38. Երաժշտականորեն հանգետ է «Գ աւուր Աստուածածնի» կանոնի մեծացուցեին:
39. Երաժշտականորեն հանգետ է «Սրբոց Պետրոսի և Պօղոսի» կանոնի օրհնության:
40. Ունի «Երկրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի օրհնության եղանակը:
- 41—43. Համապատասխան ձայնեղանակի ու տեսակի արդեն բերված երգերի համեմատությամբ մեղեդիական որևէ նորույթ չեն պարունակում:
44. Զայնագրված է «Զորորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարց (գործք)-ի եղանակով:
45. Կձ. (միջակ) արդեն բերված երգերի համեմատությամբ մեղեդիական որևէ նորույթ չունի: Մտտիկ է «Քառասնից մանկանց» կանոնի ճաշտին:
46. Զայնագրված է «Տրդատայ թագաւորին» շարականի եղանակով:
47. Մեղեդիապես նման է «Վեցերորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի մեծացուցեին:
48. Բերված է, տես սույն աշխ., էջ 56:
49. Երկուսն ևս մեղեդիապես նման են «Սրբոց հայրապետացն» կանոնի օրհնության:
50. Գրառված է «Սրբոյն Գրիգորի Բ Լուսաւորչին» կանոնի մանկունքի եղանակով:
51. Ունի «Սրբոյն Քէրորոսի» մանկունքի եղանակը:
52. Բերված է, տես սույն աշխ., էջ 70—71:
53. Մեղեդիապես նման է «Սրբոյն Գրիգորի Բ Լուսաւորչին» կանոնի մանկունքին:
54. Ունի «Յօթանասուն և երկու աշակերտաց Քրիստոսի» կանոնի տեր երկնից-ի եղանակը:
55. Բերված է, տես սույն աշխ., էջ 60:
56. Եղանակով հանգետ է «Սրբոյն Քէրորոսի» շարականին, «Պենտէկոստէին երրորդ աւուրն» կանոնի հարցին ու նմաններին: Իսկ երկրորդ պատկերը՝ «Օրհնեմք զքեզ շնորհատու բարեաց», նույնօրինակ է (երաժշտականորեն) «Սրբոյն Ստեփաննոսի Ունեցուց» շարականին («Տընծայ այսօր»):
57. Մեղեդիապես շատ մտտիկ է «Սրբոյն Գրիգորի Բ Լուսաւորչին» կանոնի հարցին:
58. Ունի «Ք աւուր Աստուածածնի» կանոնի ողորմյայի եղանակը:
59. Ունի «Սրբոյն Սարգսի զօրավարին» շարականի եղանակը (օրհնություն):
60. Այստեղ առաջ բերենք, վերջապես, շարականների՝ իր տեղում մեր հիշատակած տիպական ութ վերջնահանգածները, միաժամանակ նշելով, որ այս հիանալի երգը (Գեորգ զորավարի մանկունքը, ուղում ենք ասել) ավարտող բանաձևն, օրինակ, զբեթի նույնական է ստորև բերվող մեղեդիական եղրափակիչ պտույտներից վերջինի հետ: Այդ պտույտները քաղել ենք (1—8՝ համապատասխանաբար)՝ «Սրբոց Պետրոսի և Պօղոսի» կանոնի օրհնությունից (դձ.), «Յովնանու մարգարէին» կանոնի համարածից (բկ.), «Մեծի չորեքշաբաթին» կանոնի օրհնությունից (դձ.), «Երրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի օրհնությունից (զկ., ծանր), «Քառասնից մանկանց» կանոնի ճաշտից (դձ., միջակ), «Երրորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարցից (բկ., ծանր), «Սրբոյն Յակոբայ Մծբնա հայրապետի» կանոնի ճաշտից (զկ., միջակ կամ հորդոր) և «Ղինգերորդ կիրակէի աղուհացից» կանոնի հարցից (դձ., շփավոր կամ ծանր) (տես էջ 235):
61. Երկրորդ տունը՝ «Ալէլուիա», բերված է արդեն. տես սույն աշխ., էջ 73:
62. Քարոզներից զեթ այս մեկը (որ ծավալուն է), բերում ենք դպիրների մեջընդմեջ կատարվող փոքրիկ պատասխաններով, որոնք ընդհանրապես (թե՛ գրական խոսքերով, և թե՛ երաժշտականորեն) սերտ կապված են սարկավազի երգամասերին:
63. Բերված է, տես սույն աշխ., էջ 82: Այստեղ անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ հայ հոգևոր արվեստի կատարողական այլ ավանդույթների համաձայն, սույն եղանակով երգվել է «Աշխարհ ամենայն»-ը: Ահա նրա կոմիտասյան ձայնագրութունը (իրագործված մի այլ ձայնակալքում, որ տվյալ դեպքում սկզբունքային նշանակութուն չունի. հմմտ. Կոմիտաս վարդապետ, Հայ սրբազան երաժշտութիւն (Տաղք և Ալէլուք), Փարիզ, 1946, էջ 19) (տես էջ 236): Հիշում էինք, որ զբեթի այսպես էր երգվում «Աշխարհ ամենայն»-ը նաև Հունաստանի Պիրեյ քաղաքի հայկական Քոքինիա թաղամասի եկեղեցում: Եվ իբրք, ձայնագրելով մեզ զբաղեցնող ստեղծագործութունը արձակագիր Կ. Սուրենյանի երգածից, ստացանք հետևյալը, ուր



երկրորդ եկորնի կիսվար ընդունելու հանգամանքը պետք է բացատրել՝ որպես ուշ միջնադարի ընթացքում երգիս կրած մի փոփոխության արտահայտությունը (տե՛ս էջ 236)։

64. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 81։

65. Տողերիս գրողը հիշում է նաև, որ այս եղանակով էլ «Առաւօտ լուսոյ»-ն էինք երգում ամեն առավոտ՝ Կիպրոսի Մելքոնյան վարժարանում, ինչպես պարզ երևում է առաջ բերվող ձայնագրությունից, որ դարձյալ իրագործել ենք Կ. Սուրենյանի կատարածից (տե՛ս էջ 237)։

66. Գշ., դշ., հշ., ուրբ. և շբ. օրերի պատկերները ևս ձայնագրված են նույն եղանակով։

67. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 7Ճ։

68. «Խաւարեցաւ» ու «Չարշարակցեալ» պատկերները ևս ձայնագրված են նույն եղանակով։

69. «Էլից դօրէնսրն», «Ենամով սիրոյն», «Ճառագայթ փառաց» և «Չար կապանաց» պատկերները ևս նույն եղանակն ունեն։

70. Հաջորդ շորս պատկերները, դարձյալ, նույն եղանակով են գրաւված։

71. Ըստ ն. Քաշճյանի ձայնագրությունների, նաև սա կարող է կատարվել ավագ ուրբաթ օր, դիշերը («Խոստովան եղերուք» սաղմոսից հետո), ավելի պարզեցված ձևով՝ «Ճորգոր միջակ» ընթացքի մեջ։

ԵՐԳ ԱՌԱՌՅԵԱՆ ՃԱՄՈՒ

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

Աշ-խարհ ա - մե - ցայն, Առ իս ցա - յե - ցեալ,
 Ախ-տա - Կից լե - թուք, Բա - ցամ ըզ - շըր-թունց բար-բա-ոխմ լեզ-ուան,
 բո - ղո - քեմ - զանճ - ցես: Տէր ո - ղոր - մեա, Տէր ո - ղոր-մեա,
 Տէր ո - ղոր - մեա:

ԱՌԱՌՅԵԱՆ ԱՌԱՌՅԵԱՆ

Աշ-խարհ ա - մե - ցայն
 առ իս ցա - յե - ցեալ
 ախ-տա - Կից լե - թուք:
 Բա - ցամ ըզ - շըր - թունց
 բար - բա - ոխմ լեզ - ուան
 բո - ղո - քեմ զանճ-ցես:
 Տէր ո - ղոր մեա Տէր ո - ղոր - մեա
 Տէր ո - ղոր - մեա:

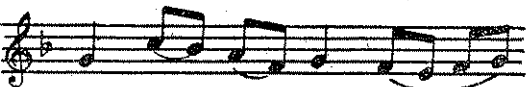
ԱՌՄԻՕՏ ԼՈՒՍՈՅ



Ա - ռա - ւօտ լու - սոյ



ա - րե - գակն ար - դար



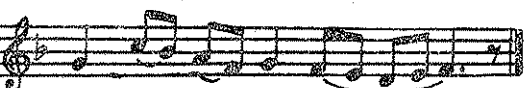
առ իս լոյս ծա - գեա



Բող - խումն ի հօ - րե



բող - խեա ի հո - գոյս



բան քեզ ի հա-նոյս

72. Բերված է, տե՛ս սույն աշխ., էջ 88:

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

74. Նույն այս եղանակով են գրաված նաև՝ «Ժողովեալքս ի հրաժարումն», «Ճանապարհ մորրելոց» և «Ռա՛հ զործեալ երկնաւորաց» պատկերները:

75. Ձայնագրված է Ա տան եղանակով:

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

77. Երկուան ևս ունեն Ա տան եղանակը:

78. Ձայնագրված է Գ տան երկրորդ եղանակով:

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

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

81. Մա ևս ունի մի այլ տարբերակ, որ գրաված է Ա տան եղանակով:

82. Բերված են, տե՛ս սույն աշխ., էջ 85, 86:

НЕРСЕС ШНОРАЛИ МУЗЫКАНТ И КОМПОЗИТОР

Н. К. ТАГМИЗЯН

Резюме

Нерсес Шнорали (-Благодатный, 1101—1173 гг.) является одним из блестящих представителей средневековой армянской культуры, крупнейшим поэтом-музыкантом феодальной Армении.

Творческое наследие Шнорали, широкое по охвату явлений, глубокое по содержанию и эстетически ценное по форме, имеет исключительное значение не только для истории армянской, но и всеобщей христианской культуры, особенно восточнохристианской.

Как анализ дошедших до нас средневековых материалов (музыкальных и литературных), так и изучение накопившихся в армянской филологии данных показывают, что Шнорали был не только плодотворным композитором, но и одним из прекрасных певцов-исполнителей, педагогом, теоретиком, эстетом и активным общественным деятелем своего времени.

Композитор Шнорали проявил себя главным образом в области духовного песнетворчества, но его перу принадлежит также ряд необрядовых и, по всей вероятности, светских произведений. Необрядовыми мы называем те произведения, которые хотя и были навеяны религиозными чувствами, однако предназначались не для церковной службы, а для свободного исполнения вне церкви. Выясняется, что из названных произведений Шнорали даже такое объемистое, как поэма «Иисус сын», в свое время рассказывалось нараспев и вперемежку пелось (наподобие эпоса «Давид Сасунский»).

Выделение чисто светских песен в наследии Шнорали связано, в основном, с выяснением одного вопроса: рассказывалась ли нараспев хотя бы часть его загадок. Рассмотрев данный вопрос в общих чертах, мы приходим к выводу, что Шнорали, следуя живым традициям современного ему армянского народного и народно-профессионального (гу-санского) искусства, часть своих загадок сочинил, по всей вероятности, в виде светских песен.

В области духовной музыки Шнорала выступил как великий преобразователь. Первым долгом он упорядочил и унифицировал искажившееся и оскудевшее к этому времени церковное пение. Более важно, однако, что своими многочисленными и разнообразными произведениями

ми он практически обогатил богослужение, очистил его от устаревших для XII в. форм и заменил по необходимости ряд архаичных песнопений, а также растянутые речитации псалмов своими сочинениями.

Рука Шнорали коснулась почти всех армянских средневековых музыкально-обрядовых (ритуальных) книг, а некоторые из них были основательно пересмотрены и дополнены им.

Сохранившиеся в средневековых рукописях песни Шнорали поддаются исследованию с точки зрения изучения их словесных текстов и искусства стихосложения, гласовых обозначений и фактуры жазов (невм).

Значительная часть уломинавшихся песен имеется также в сборниках, составленных в прошлом столетии в Эчмиадзине, где их мелодии записаны при помощи знаков новой системы армянской нотописи. Сборники эти, в общем представляя позднесредневековое состояние развития армянского церковного искусства пения, в то же время отражают многие древние и древнейшие слои самого духовного песнетворчества, почему и закономерно их сопоставление с ранними списками.

Обнаружив в названных сборниках более 200 песен Шнорали, мы получили возможность изучить главные жанрово-стилистические отличия большого числа произведений, основные особенности музыкально-поэтической манеры выражения их автора, а также вникнуть в некоторые существенные стороны философии его искусства. Это — стремление к совершенству художественной формы, которое в культовом искусстве увеличивает силу эстетического воздействия; смелое использование жизнеспособных элементов народно-гусанского искусства, которые церковным песнопениям сообщают новые аспекты, иногда даже с точки зрения мировосприятия; и, наконец, развитие стиля свободных, негласовых мелодий, которые, в особенности при использовании ладовой альтерации и хроматизмов, нередко субъективизируя лирические излияния, переносят их в область внутренних переживаний.

Музыкально-поэтическое творчество Шнорали, взятое в целом — одно из своеобразных проявлений гуманистических, ренессансных тенденций XII в.

NERSÈS CHNORHALI, COMPOSITEUR ET MUSICIEN

N. TAHMIZIAN

R é s u m é

Nersès Chnorhali (le Gracieux, 1101—1173), dit le Mélode, est l'un des représentants les plus brillants de la culture arménienne médiévale et l'un des plus grands poètes et musiciens de l'Arménie féodale.

L'héritage culturel de Chnorhali acquiert, par l'étendue et la diversité de ses aspects, la profondeur du contenu et la valeur esthétique de la forme, une importance exceptionnelle non seulement pour l'histoire de l'Arménie, mais aussi pour l'ensemble de la civilisation chrétienne (surtout chrétienne orientale).

L'analyse des matériaux médiévaux (musicaux et littéraires) arrivés jusqu'à nous et l'étude des données de la philologie arménienne rassemblées montrent que Chnorhali fut un compositeur fécond, un admirable chanteur en même temps que pédagogue, esthète et théoricien, et l'un des plus actifs hommes publics de son temps.

Comme compositeur Chnorhali est essentiellement l'auteur d'œuvres religieuses, mais il a composé également un certain nombre d'œuvres non-rituelles et d'autres encore, vraisemblablement de caractère profane.

Nous considérons comme non-rituelles les œuvres qui, bien qu'inspirées par des sentiments religieux, n'étaient pas destinées à l'office divin, mais à être chantées librement hors de l'église. Il a été établi que parmi les œuvres de Chnorhali un poème aussi long que „Jésus Fils“ était en son temps raconté d'une voix chantante et en partie chantée (à la manière de l'épopée „David de Sassoun“).

La distinction de chants purement profanes dans l'héritage de Chnorhali est liée, principalement à l'éclaircissement d'une question: a-t-on chanté au moins une partie de ses devinettes? L'étude de cette question dans ses traits généraux nous amène à conclure que Chnorhali, fidèle aux traditions vivantes de l'art folklorique et folklorique-professionnel (de goussans) de son époque, a probablement composé une partie de ses devinettes sous forme de chants profanes.

Dans le domaine de la musique religieuse Chnorhali a été un grand réformateur. En premier lieu il ordonna le chant religieux altéré et appauvri à cette époque, l'unifia et l'ennoblit.

Il est plus important de noter cependant qu'il a pratiquement enrichi le service divin par ses chants aussi nombreux que variés, l'a purifié des formes désuètes pour le XII^e siècle et substitué, au besoin, ses propres oeuvres aux chants archaïques et aux trop longues récitations de psaumes.

Presque tous les livres musico-rituels arméniens médiévaux ont été étudiés par Chnorhali et en grande partie revus et complétés.

Les chants de Chnorhali conservés dans les manuscrits médiévaux ont fait l'objet de recherches du point de vue de l'étude des paroles et de l'art de la versification, des signes modaux et de la facture des khazes (neumes).

Une grande partie de ces chants a trouvé place dans les recueils rédigés au siècle dernier à Etchmiadzine où leurs mélodies ont été transcrites par les signes du nouveau système de notation arménienne. Ces recueils, tout en représentant généralement l'état de l'art de l'exécution du chant religieux arménien dans la période avancée du Moyen Age, nous reportent aussi à un grand nombre de couches médiévales et antiques de la composition des chants cités, ce qui justifie leur collation avec des copies plus anciennes. Ayant découvert dans ces recueils plus de 200 chants de Chnorhali nous avons eu la possibilité d'étudier les principales différences de genre et de style d'un grand nombre d'oeuvres, de même que les particularités importantes de la manière d'expression musicale et poétique de leur auteur et de concevoir certains aspects essentiels de la philosophie de son art: tendance à la perfection de la forme artistique qui dans l'art cultuel renforce l'effet esthétique, emploi audacieux des éléments vivaces de l'art folklorique des goussans qui confèrent un nouvel aspect aux chants religieux, parfois même du point de vue de la conception, et, enfin, développement du style des mélodies libres non-modales qui, particulièrement lors de l'emploi des altérations et des chromatismes subjectivisent quelquefois les épanchements lyriques et les transposent sur le plan des émotions intimes.

L'oeuvre musico-poétique de Chnorhali, prise dans son ensemble, est l'une des manifestations les plus originales des tendances humanistiques de la renaissance du XII^e siècle.

Յ Ա Ն Կ Ե Ր

ՅԱՆԿ ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ՍԿՋՐՆԱՂՔՅՈՒՐՆԵՐԻ

Ջ Ե Ռ Ա Գ Ի Բ

(ՀՍՍՀ Մինիստրների Սովետին առընթեր Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի ինստիտուտ «Մատենադարան»)։

№№	142	1424	2672	7040	8606
	428	1576	3107	7707	8660
	435	1578	3503	7717	9071
	512	1606	3658	8404	9244
	579	1625	4207	8416	9838
	591	1626	6101	8474	
	752	2092	6136	8542	
	979	2424	6143	8588	

(Փարիզի Ազգային Մատենադարան)

Հայկական ձեռագիր № 79 (օգտվել ենք գրչագրիս՝ Մատենադարանում ստացված մանրածապակենից)։

Տ Պ Ա Գ Ի Բ

Նրաժշտական հրգեցմունք հոգևորականք. աստուածայնոց և հրջանկաց սրբոց վարդապետաց հալոց թարգմանչաց... (շարահնոց խազերով), Ամստերդամ, 1664—65։

Նրաժշտական հրգեցմունք հոգևորականք..., Կ. Պոլիս, 1742։

Նրաժշտական հրգեցմունք հոգևորականք..., Կ. Պոլիս, 1815։

Շարական հոգևոր հրգոց սուրբ և ուղղափառ եկեղեցույս Հայաստանեայց. յօրինեալ ի սրբոց թարգմանչացն մերոց և ի սրբոց Շնորհալույն և յալոց սուրբ հարց և վարդապետաց, Կ. Պոլիս, 1853։

Շարական հոգևոր հրգոց սուրբ և ուղղափառ եկեղեցույս Հայաստանեայց..., էջմիածին, 1861։

Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր հրգոց, Վաղարշապատ, 1875։

Նրգք Ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցույ, Վաղարշապատ, 1877։

Ձայնագրեալ հրգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878։

Ներսես Շնորհալի, Թուղթ Ընդհանրական, էջմիածին, 1865։

Ներսես Լամբրոնացի, Կովեստ ներբողական պատմադրական բանիւ յաղազս վարուց մեծի հալրապետին տեան ներսիսի Կլալեցույ հալոց կաթողիկոսի, էջմիածին, 1865 (կից՝ Շնորհալու Թուղթ Ընդհանրականին, էջ 461)։

Սրբոյն Ներսէսի Շնորհալույ Պատմութիւն վարուց, Սոփերք հայկականք, ԺՊ, Վենետիկ, 1854։

Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հալոց (աշխատութեամբ Կ. Ա. Մելիք-Օհանջանյանի), Երևան, 1961։

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

Գիրք որ կոչի Այսմաուրք, Կ. Պոլիս, 1730։

Յայսմաուրք (ըստ կարգի ընտրելագոյն օրինակի Յայսմաուրաց տէր Իսրայելի), Կ. Պոլիս, 1834։

- Մ. Ավզերյան, Լիակատար վարք և վկայաբանութիւն սրբոց, Ե, Վենետիկ, 1813 (վարք սրբոց հօրն մերոյ ներսէսի Կլայեցոյ՝ Շնորհալի հայրապետի):
- Գարեգին Ա կաթողիկոս, Յիշատակարանք Ձեռագրաց, Ա, Անթիլիաս, 1951:
2. Անասյան, Հայկական մատենագիտութիւն, հատ. Ա, Երևան, 1959 (էջ XXXIX—LXXVI—Մատենագիտական բնագրեր):

ՅԱՆԿ ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԵԶՐԵՐԻ

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

- Ջոյնեդանակ*—глас—mélodie-type.
Ձև—форма—forme.
Մակձայն—обертон—oberton < allem >.
Մեծալար—мажор—majeur.
Մեղեղի—мелодия—mélodie.
Միաձայն—одногласный, монодический—monodique.
Նախահարուկ—форшлаг—vorschlag < allem >.
Նրբերանդ—нюанс—nuance.
Նրբերանդավորում—нюансировка—nuancement.
Չափ—метр—mètre.
Չափս—размер—mètre (de tactus).
Պատյա (մեղեղիակա՞ն)—фигура (мелодическая)—figure (mélodique).
Վանկային—силлабический—syllabique.
Վերջահարուկ—нахшлаг—nachschiag < allem >.
Վերջնականակ—заключительный каданс—cadence parfaite.
Տեղափոխություն—транспонировка—transposition.
Փոքրալար—минор—mineur.
Քառյակ—четверостишие, куплет—verset, couplet.
Քառյակային (ձև)—куплетная (форма)—couplet (comme forme musicale).

Յ Ա Ն Կ Ա Ն Ջ Ն Ա Ն Ո Ւ Ն Ն Ե Ր Ի

- | | |
|---|---|
| Աբել 171, 173 | Բարբեդ տե՛ս Բարբադ |
| Աբեդյան Մ. 18, 53, 77, 78 | Բարբուդ տե՛ս Բարբադ |
| Աբգարյան (Աբգար) էմիր 91 | Բարսեղ Կեսարացի 26, 72, 74 |
| Աբրահամ, Նահապետ 46, 155, 171, 173, 174, 222 | Բարսեղ Ճոն 12, 19 |
| Ադամ 131, 221, 231 | Բարսեղ, մեկինչ 17 |
| Ալիշան Ղ. 11, 17, 18, 27, 32—34, 35, 37, 42, 43, 45, 51, 53 | Բարսեղ Տալրապետ տե՛ս Բարսեղ Կեսարացի |
| Աճառյան Հ. 24 | Բեթղեհեմ 39, 157 |
| Աճեմյան Գ. 91 | Բերթելս 23, 24 |
| Ամատունի Ս. 18, 34, 37—40, 42, 58 | Գաթրճյան Հ. 72 |
| Ալվազյան Հ. 91 | Գապասարյան Գ. 24, 53 |
| Անանուն ցուցակազիր 18, 34, 35 | Գարեգին, կաթողիկոս տե՛ս Հովսեփյան Գ. |
| Անանիա Շիրակացի 19 | Գևորգ Դ. կաթողիկոս 33 |
| Անեցի Հեղինակներ 25 | Գևորգ զորավար 40, 57, 167, 234 |
| Անտոն Անապատական 19, 38, 97 | Գևորգ Սկևռացի 25 |
| Ապիրատ Պահլավունի 7 | Գևորգիոս վկա տե՛ս Գևորգ զորավար |
| Առաքել Բաղիշեցի 25, 32 | Գիտնական տե՛ս Ստեփանոս Կարմիր Վանեցի |
| Առաքել գրիչ 36 | Գուրիկ Ալրիվանեցի 25 |
| Առաքել Սյունեցի 25 | Գրիգոր Անավարդեցի 25 |
| Ավետիս Ղլիճենց 32 | Գրիգոր Աստվածաբան 39, 163 |
| Ավետիս քհն., նորոգող 36 | Գրիգոր Լուսավորիչ 19, 26, 39, 86, 125, 126, 233, 234 |
| Ավետիքյան Գ. 18, 34, 37, 39 | Գրիգոր Գուրիկ 63 |
| Ատոմյաններ (Ատոմյանք) 20, 35 | Գրիգոր Գ. Պահլավունի, կաթողիկոս 7, 17, 20, 25, 35, 47, 56, 57, 72 |
| Արեշատյան Ս. 16 | Գրիգոր Խլաթեցի 10 |
| Ափրոդիտե (Ափրոդիտյան) 15 | Գրիգոր, Մագիստրոս 20, 25, 29 |
| Բագրատունի Աշոտ 19 | Գրիգոր Նազիանզացի 72 |
| Բահլիլոս տե՛ս Բարսեղ Կեսարացի | Գրիգոր Նարեկացի 9, 25, 53, 54, 63, 65, 77, 78, 80, 87 |
| Բարադամ 32 | Գրիգոր Սկևռացի 25, 26, 35 |
| Բարբադ 23 | |

- Գրիգոր Տաթևացի 18, 34, 35
Գրիգոր Տղա 27, 47
Գրիգոր Տրամախոս 74
Գրիգորիս Բ Վկայասեր 72
Գրիգորիս Գ կաթողիկոս 17, 56, 57
Գրիգորիոս, հայրապետ տե՛ս Գրիգոր Լուսավորիչ
Գուլումշյան Երմ. 91
- Դավիթ Անհաղթ, փլիխոսփա 16, 23
Դավիթ Գվինեցի 20
Դավիթ Մարգարե 19, 24, 31
- Եկմալյան Մ. 55, 56
Եղիազար, կաթողիկոս 47
Եվա 39
Եվատառիոսյանք 40, 163
Երզնցոյ 11, 17, 18, 25, 55, 90
Երզոյ տե՛ս Երզնցոյ
Երզնկացի տե՛ս Հովհաննես Երզնկացի Պլուզ
Եփրեմ տե՛ս Եփրեմ Ասորի
Եփրեմ Ասորի 9, 22, 40, 163
Եփրեմ երաժիշտ, վարդապետ 13, 14
- Զարբհանալյան Գ. 28
Զաքարիա 171, 173, 174
- Հմին Մ. 27
- Թաշճյան Ն. 24, 33, 61, 77, 80, 90, 235
Թամբուրի Հարություն 54
Թեոդոս, Թազավոր 38, 97, 233
Թեոդորոս զորավար 38, 113, 233, 234
- Իգնատիոս մեկնիչ 17
Իգնատիոս, հայրապետ 39, 161
Իսահակ, հայոց հայրապետ 39, 143
Իսրայիլ 18
- Լիմոնճյան Հ. 90
Լուսավորիչ տե՛ս Գրիգոր Լուսավորիչ
- Խանջյան Լ. 91
Խաչատուր Էրզրումեցի 14, 24
Խաչատուր Կեշառեցի 25
Խաչատուր կրոնավոր 36
Խաչատուր Տարոնեցի 25, 26
Խաչկոնց Գ. 76
Խոսեփիլյան 36
Խոսրով Ասրվեզ 23
Խոսրով Մեծ 24
Խոսրով Նուշիրվան 23
Խոսրովիզուլատ 19, 59
- Կաղ ալևոր 30
Կարապետ 86
- Կիո Մանուել, կայսր 26, 27
Կիրակոս 20
Կիրակոս Գանձակեցի 18, 23, 28, 30, 31, 34, 35, 37, 38, 41, 42
Կիրակոս վրդ. Երզնկացի 26
Կյուրեղ, Երուսաղեմի հայրապետ 38, 115
Կոմիտաս 29, 53, 54, 59, 59, 60, 65, 66, 72, 78, 87, 90, 91, 93, 234
Կոմիտաս Աղցեցի 19, 60
Կոմիտաս կաթողիկոս տե՛ս Կոմիտաս Աղցեցի
Կոնիբիր 44
Կոստանյան Կ. 18, 19, 40
Կրումբախեր 14
Կուշնարյան Քր. 24, 44
- Հակոբ Կլայեցի 26
Հակոբ Ղրիմեցի 10
Հակոբ, Մծբնա հայրապետ 35, 38, 39, 155, 157, 234
Հակոբ Սանահնեցի 20
Հակոբ Սեցի 18, 34, 35, 39
Հակոբյան Էդ. 45
Հայաստանեայք 26
Հայկազյանք 174
Հացունի Վ. 31
Հեզել 30
Հեթում 11
Հեղիաս 229, 230,
Հիսարյան Ար. 91
Հովասափ 32
Հովհան Մանգակունի 19
Հովհան (Հովնան) Մարգարե 35, 38, 59, 69, 105, 106, 108—110, 233, 234
Հովհան Ոսկերբերան 21, 39, 69, 70, 74, 77, 161
Հովհան Օձնեցի 19
Հովհաննես Երզնկացի Պլուզ 25, 26, 30, 35, 37
Հովհաննես, Երուսաղեմի հայրապետ 38
Հովհաննես Մկրտիչ 19, 26, 39, 142, 143
Հովհաննես Սարկավազ, վարդապետ 20, 25, 60
Հովհաննիսյան Էդ. 72
Հովսեփ 132
Հովսեփյան Գ. 18
Հովսեփ երաժշտապետ 22
Հոփսիմյանք 19, 20, 65
Հուդա 59, 130
Հուդիտա 20
- Ղազար 19, 27, 36, 121
Ղևոնդյանք 20, 40, 59, 93, 165
- Ճեմճեմյան Հ. Ս. 14, 36, 47
- Մազիստրոս տե՛ս Գրիգոր Մազիստրոս
Մանուկ տե՛ս Ստեփանոս Կարմիր Վանեցի
Մատթեոս Ծարեցի 32
Մարիամ 113, 118, 151

Մեկնության Մզ. 54
 Մերոպ Մաշտոց 19, 35, 54, 58
 Միանասրջան 76
 Միխայել Ասորի 26
 Միխայել պատրիարք տե՛ս Միխայել Ասորի
 Միհր 77
 Մխիթար Այրիվանեցի 25
 Մխիթարյաններ (Վիհենայի) 36
 Մկրտչյան Հ. 40, 57
 Մնացականյան Աս. 31
 Մովսես Խորենացի 19, 59
 Մովսես կաթողիկոս 23
 Մովսես, Մարգարե 52, 64, 123, 231
 Մովսես Սյունեցի 12
 Մովսես քերթող 25

Մահապետ Քուլակ 30
 Ներսես 30
 Ներսես Լամբրոնացի 7, 9, 12, 18, 25, 34, 47, 74, 77
 Ներսես Մեծ 26, 37
 Նիկողայոս, հայրապետ 26, 37
 Նինվեացիք 35
 Նոյ 171, 173, 174

Շահ-Նամե 23
 Շեստակով Վ. Պ. 16

Ոսկան վարդապետ 14, 52
 Ոսկյաններ (Ոսկյանք) 20, 35

Չամչյան Մ. 26, 45, 47, 91
 Չերչյան 91
 Չիլինկիրյան Լ. 91

Պալասանյան Ս. 29
 Պատմագրյան Ա. 54, 55
 Պետրոս Գետադարձ, կաթողիկոս 19, 25, 37
 Պետրոս առաքյալ 19, 38, 69, 92, 99, 100—102, 233, 234
 Պետրոս Ղափանցի 92
 Պիղատոս 131
 Պողարյան Ն. 44, 46
 Պողոս առաքյալ 19, 38, 69, 92, 99, 233, 234

Ջուլհայան Գր. 91

Թոմանոս Երզնցոյ 9, 17

Սանդուխտ 20
 Սահակ (Իսահակ) 222
 Սահակ Ջորափորեցի 19

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

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

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

Ութթիե Հ. Պ. 14

Փեշտմալճյան Գ. Վ. 18

Քերթող 17

Օրբելյան Ս. 12
 Օրմանյան Մ. 17, 56

Յախլաբադ տե՛ս Բարբադ
 Յինկ, պրոֆեսոր 36
 Յիրզուսի 23
 Յելիքս Նե 9

Ց Ա Ն Կ Տ Ե Ղ Ա Ն Ո Ւ Ն Ն Ե Ր Ի

- Աին 54
Անկուրիա 27
Անտիոք, երկիր 7
Արևելյան տուն 10
Արքակաղին, վանք 8
Գրոտաֆերատա 90
Գրազարկ, վանք 7, 22
Եդեսիա 20
Երևան 54, 91
Երուսաղեմ 33, 39, 52, 61, 230
Եփրատ 8
Զմամոսի վանք 33, 46
Էջմիածին 33, 66, 90
Քարոր լեռ 145, 146, 147
Քեղենյաց վանք 10
Իսրայել 222
Սովք, Ղույակ 7, 8
Կարմիր վանք 7, 8, 17, 27
Կաֆա 66
Կիլիկիա 14, 21, 22, 44, 72, 74, 78, 83
Կիլիկյան պատուխան 21
Կիսրոս 235
Կոստանդնուպոլիս (Կ. Պոլիս) 26, 42, 72
Հայաստան 7, 8, 10, 26, 27, 30, 43, 54, 80, 83, 86, 91, 98, 234
Հայկական Կիլիկիա 21, 83
Հիզան 36
Հին Երևան 54
Հոտմկլա 7, 8, 13, 31
Հունաստան 234
Մաքենյաց վանք 10
Մերձավոր Արևելք 26
Միհն վանք 8
Մծբին 39, 234
Շողակաթ 19
Նինվե 109, 110
Պարսկաստան 23
Պիրեյ, քաղաք 234
Սամոսատ 76
Սև լեռներ 8
Սեբաստիա 17
Սիրոն (Սիրովն) 122, 155, 157, 210, 216
Սիսական 12
Սկևոա 8
Սուրխաթ 42, 46
Վան 65
Վարազ 19, 39, 154
Վիեննա 36, 39, 43, 154
Վրաստան 26
Տարսոն 7
Տիգրոն 23, 29
Տլուք, դավառ 7
Քեսոն 7
Քարինիա, Թաղամաս Պիրեյ քաղաքի
Ֆրանսիա 14

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ուսումնասիրություն	7
Ֆնագրեր	95
Ծանոթագրություններ	233
Ամփոփում (ուս., ֆրանս.)	238
Ցանկեր	242

НИКОГОС КИРАКОСОВИЧ ТАГМИЗЯН

ՆԻԿՈՂՈՍ ԿԻՐԱԿՈՍԻ ԹԱՀՄԻՉՅԱՆ

ՆԵՐՍԵՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻՆ ԵՐԳԱՀԱՆ ԵՎ ԵՐԱԺԻՇՏ

Տպագրվում է Մաշտոցի անվան Մատենադարանի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր Ս. Ա. ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ
Եկարիչ Հ. Ն. ԳՈՐԾԱԿԱԼՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչ Մ. Վ. ՀԱԿՈՅՅԱՆ

ՎՖ 05213

Հրատ. 3899

Պատվեր 427

Տպաքանակ 2000

Հանձնված է արտադրության 15/V 1973 թ., ստորագրված է տպադրության 26/XII 1973 թ., տպադրական 15,5 մամուլ, հրատ. 17,0 մամուլ, պայման. 21,7 մամուլ, թուղթ № 1, 70×108¹/₁₆ Գինը 2 ու. 10 կ.

Հաշվական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, Երևան, Բարեկամության 24