

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES
OF THE REPUBLIC OF ARMENIA

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
YEREVAN STATE UNIVERSITY

ՀԵՐԱՅԻ ՏՈՒՐՅԱԿ ԱՐԴԻ ՎԻՃԱԿԸ
ԵՎ ՉԱՐԳԼՕՄԱԿ ՀԵՌԱԿԱՐՄԵՐԸ
ARMENIAN STUDIES TODAY
AND DEVELOPMENT
PERSPECTIVES

Միջազգային համաժողով
Երևան, 15-20 սեպտեմբերի, 2003 թ.
International Congress
Yerevan, September 15-20, 2003



Ձեկուցումների ժողովածու
Collection of papers



**ՎԿԱՅԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՇԱՐԱԿԱՆԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ.
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՒԹՁԱՅՆԻ ԴԿ ԴԱՐՁՎԱԾՔԻ ԱՌԵՂԾՎԱԾԸ**

*ԱՆՆԱ Արևշատյան
Հայաստան*

Հայ միջնադարագիտության մեջ առ այսօր չի արծարծվել դեռևս V դարում հայ միջնադարյան գրականության մեջ որպես ինքնուրույն տեսակ ձևավորված վկայաբանության¹ և շարականերգության միջև գոյություն ունեցող կապը, չի քննվել մարտիրոսության թեմայի արտացոլումը հայ հոգևոր երգաստեղծության մեջ:

Ի՞նչ են իրենցից ներկայացնում հերոս-նահատակներին նվիրված օրհներգերը: Արդյոք օժտված են ինչ-որ առանձնահատուկ գծերով:

Այդ կարգի առավել վաղ ստեղծագործությունը, որի ստեղծման տարեթիվը ստույգ հայտնի է (618թ.), սրբոց Հռիփսիմեանց հիշատակին ձոնված Կոմիտաս Աղցեցու «Անձինք նուիրեալք» կացուրդ կոնդակն է, որն առաջին անգամ հնչել է սբ. Հռիփսիմե եկեղեցու օժման արարողության ժամանակ: Ազաթանգեղոսի վկայությամբ, այդ տեղում Գրիգոր Լուսավորիչն ի մի է բերել և հողին հանձնել սուրբ վկայուհու մասունքները՝ վրան կառուցելով մի համեստ վկայարան, որը հետագայում վերակառուցվել է Սահակ Պարթև կաթողիկոսի օրոք²: Աղցեցու շարականն առաջին օրինակն է հայ շարականերգության մեջ, որտեղ կիրառվել են ասորական մադրաշայի և բյուզանդական կոնտակիոնի ավանդույթները: Այն գրված է շեշտական տաղաչափությամբ և այբբենական ակրոստիքոսով: Դառնալով չափանմուշային կաթող, «Անձինք նուիրեալք» շարականը սկիզբ դրեց մի ուշագրավ ավանդույթի. այն է, ազգային սուրբ նահատակների օրհնաբանությունը հայկական Ութձայնի Դ կողմ դարձվածքում, իսկ այբբենական ծայրակապով գրված նմանատիպ երգասացություններն այդուհետ սկսեցին կոչվել ըստ ներբողի սկզբնաբառի՝ «Անձինք»:

Տվյալ հանգամանքը արժանի է հատուկ ուշադրության: Քրիստոսի սիրույն նահատակված ազգային մարտիրոսներին ձոնված շարականների ծայնեղանակային պատկանելության ուսումնասիրությունը բացահայտեց բնորոշ մի օրինաչափություն՝ ազգային հերոս-նահատակներին նվիրված բոլոր շարականները, որպես կանոն, ծավալվում են Դ կողմ դարձվածք կամ Դ կողմ ստեղի ծայնեղանակներում:

Ի՞նչն է այս կայուն ավանդույթի պատճառը, ավանդույթ, որն ստացել է յուրահատուկ կանոնի նշանակություն:

Հայտնի է, որ հայ միջնադարյան երաժշտական տեսության մեջ Դ կողմ եղանակն ավանդաբար կոչվում է Վերջին, այսինքն՝ Ութձայնի հիմնական եղանակների անվանացանկն ամփոփող: Ուշագրավ է, որ օրինակ, «Ձայնից գիւտ ըստ փիլիսոփայից» հնագույն պատառիկում և Յայսմավուրքի սրբոց թարգմանչաց հիշատակի ընթերցման մեջ Դկ-ը, որը կրում է «Ութերորդ» անվանումը, դեռևս չենթարկվելով Ութձայնի ընդհանրացված ներքին ստորաբաժանմանը, ըստ անանուն հեղինակի մեկնության, առաջացել է «յանասնոց»: Արդյո՞ք դա եկեղեցական աստվածաբա-

նության կողմից հեթանոսական գոհի վերափոխումը չէ՛ հանուն գիտակցված գոհաբերության բարձրագույն գաղափարի, Միածին Աստծո, որը խաչի վրա հոժարական նահատակվեց մարդկության մեղքերի քավության համար: Գաղափար, որն ընկած է մարտիրոսության իբրև երևույթի հիմքում:

Մովսես Քերթոզ Սյունեցու «Յաղագս կարգաց եկեղեցւոյ» մեկնության մեջ Դ կողմը բնորոշվում է որպես «ուրախալից ձայն. սովաւ շարադրեցան ստողոզիականը Սաղմոսը ի սուրբ Պասեքին, ի Յարութեանն Քրիստոսի»: «Իսկ վերջին ստեղծ պատրաստէ սիրելեաց իւրոց բաժակ փրկութեան եւ անմահութեան յարքայութեան երկնից»³:

Ստեփանոս Սյունեցուն վերագրվող «Յաղագս ձայնից» գրվածքում տրված է Դ-ի բոլորովին ուրիշ մեկնություն. «Չորրորդ ձայնի կողմն՝ հատեալ է վճիռ դատաստանի, զի անդարձ կորստեան հանդիպին մեղաւորքն ի յաւիտենից տանջանս»⁴:

Այս երկու մեկնություններում կարծես հակադրվում են տվյալ ձայնեղանակում առկա մեղեդային արտահայտչականության փոփոխական շեշտով բնորոշվող Դ-ի ձայնակարգային տարբեր (մեծալար՝ օրհնաբանական և փոքրալար՝ մռայլ) ուղորտները:

Այլ կերպ է մեկնում Դ-ի եղանակի խորհուրդը Անանիա Նարեկացին «Յաղագս գիտութեան ձայնից» գրվածքում. «Չորրորդ կողմ՝ զտաճարին պղծիլն սրբէին: Նովին՝ եկեղեցօրհնեքն եւ խաչօրհնեքն: Իսկ ստեղն՝ Եսայի լուաւ զսրովբէից սրբասացութիւն»⁵: Մեքերված մեկնությունները վկայում են, որ այդ գրավոր աղբյուրները ոչ թե մտացածին, զուտ աստվածաբանական-խորհրդաբանական տարրերով հագեցված երկասիրություններ են, որտեղ դժվարությամբ կարելի է զատորոշել եկեղեցական երգաստեղծության տեսությանն ու գեղագիտությանն առնչվող առանձին ասույթներ, այլ կրում են իրենց մեջ առաջին հերթին՝ քրիստոնեության կողմից երաժշտական էթոսի մասին վերահիմաստավորված անտիկ ուսմունքը և երկրորդ՝ իրենցից ներկայացնում են ինչպես էգոթերիկ, այնպես էլ գործնական անհրաժեշտ գիտելիքների հանրագումարը, որը կազմում է միջնադարյան մտածողության անքակտելի մասը:

Դ-ի դարձվածքն ընդհանուր առմամբ բնորոշվում է խիստ, մի փոքր ասկետական, բայց միաժամանակ լուսավոր երանգավորումով, որը հատկապես ընդգծվում է ձայնեղանակի երրորդ իջեցված և երրորդ բնական աստիճանների փոփոխականությամբ: Մեծացրած սեկունդայի առկայությունը հիմնական քառալարին հարող ներքևի քառալարում նրան հաղորդում է ազգային վառ արտահայտված երանգ: Դ կողմ դարձվածքի հնչյունակարգը հետևյալն է. C¹-des¹[d¹]-e¹-F¹-g¹-[as¹]-a¹-b¹-c², որի մեջ C¹ և F¹ հնարավոր հիմնաձայներն են, իսկ g¹- դիմող ձայնն է: Ն. Թահմիզյանը ճիշտ է նկատել, որ «Կոմիտաս Աղցեցին Հռիփսիմեանց կույսերին նվիրված իր հայտնի ներբողով ստեղծել է քնարական-էպիկական բնույթի և բովանդակության պոեմի այնպիսի չափանմուշ, որ հետագայի հեղինակները, դիմելով այդ տիպի օրհներգին, չէին կարող անջատել ձայնեղանակը մարմնավորման մնացած արտահայտչամիջոցներից, որոնք օրգանական ամբողջություն էին ներկայացնում»⁶: Կոմիտաս Աղցեցու ներբողի օրհնակով գծված ստեղծագործությունների շարքում, ժամանակի առումով նրան առավել մոտ է Դավթակ Քերթոզի «Ողբը ի մահն Ջուանչիրի մեծն իշխանին» պոեմը (670 թ.), որն ինչպես և Կոմիտաս Աղցեցու շարականը, գրված է այբբենական ակրոստիքոսով: Ջուանչիրի իշխանի մասին տեղեկություններ է հաղորդում VII դ. պատմագիր Մովսես Կաղանկատվացին իր «Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի» աշխատության մեջ⁷: Նույն տեղում բերված է նաև Դավթակ Քերթոզի «Ողբը»⁸: Ելնելով վերը նշվածից, Թահմիզյանը ենթադրում է, որ Դավթակ Քերթոզի Ողբը պետք է երգվեր Դ կողմ ձայնեղանակի դարձվածքում (նա ճշտում

է Լ դարձվածքում) և այնուհետև կատարում Դավթակի Ողբի մեղեդու վերականգնման մի փորձ՝ նշված ձայնեղանակին բնորոշ ելևէջների շրջանակներում:

Հիշատակության է արժանի նաև IX-X դդ. պատմագիր Թովմա Արծրունու հաղորդածն այն մասին, թե ինչպես Ապունուսե սպարապետի որդի Մուշեղ Բագրատունին, մի բլրի վրա նստած, դիտում էր հայոց զորքի և արաբների թե՛ ճակատամարտը, և որն ուսմամբ «էր վարժեալ Աստուածաշունչ գրոց և ընդել և ծանոթ էր ճարտասանական հրահանգիցն՝ եղ առ յայն ժամու իմացական տեսությունն զերգս որոյ սկիզբն է Անգբաղել ական սրտի մայեցող անձն իմ ի միսանգամ գալուստն, Ե տուն ի յութերորդ վանգե»⁹, այսինքն՝ Ութերորդ ձայնեղանակում:

Ժամանակագրական առումով հայ հոգևոր երգարվեստի այդ տիպի հաջորդ հայտնի նմուշը 737 թ. գրված կին երգահան Խոսրովիդուխտի «Ձարմանալի է ինձ» Ողբն է կամ Գովքը, ձոնված իր եղբոր՝ սուրբ նահատակ Վահան Գողթնեցու հիշատակին¹⁰: Վահան Գողթնեցու կանոնը Շարակնոցում բաղկացած է հենց այդ մեկ շարականից¹¹: Հայտնի է, որ ժամանակի ընթացքում հայկական ութմասնյա հիմներգական կանոնից անջատվել է նրա 6-րդ երգը՝ «Մանկունք» կոչվող մասը (Սղմ.112), որն ստացել է ինքնուրույն ժանրային տարատեսակի նշանակություն:

Մեր խորին համոզմամբ, ի սկզբանե որպես աշխարհիկ ողբ հորինված Խոսրովիդուխտի «Ձարմանալի է ինձ» երգը սկիզբ դրեց ինքնուրույն մի ավանդույթի և իր ակնառու երաժշտաբանաստեղծական արժանիքների շնորհիվ կանոնակարգվեց եկեղեցու կողմից: Միանգամայն ակնհայտ է, թեև այդ մասին հատուկ ոչ մի տեղ չի նշվել, որ տվյալ երգասացության ժանրային պատկանելությունը «Մանկունք» տեսակին կատարվել է ավելի ուշ և պայմանական բնույթ է կրում: Սակայն երգասացության ցայտուն ծորերգայնությունը, նրա պատկանելությունը Դ կողմ ստեղծիչի դարձան ավանդական նաև հետագայի հեղինակների համար, ովքեր դիմում էին այդ ժանրին:

Խոսրովիդուխտի Գովքին անդրադարձել են Ավետիքյանը,¹² Ալիշանը¹³ Քուշնարյանը,¹⁴ Թահմիզյանը,¹⁵ Հակոբյանը¹⁶ և ուրիշներ:

Շարականի ձայնեղանակային պատկանելության մասին Թահմիզյանը գրել է. «... Դիտարկվող ստեղծագործությունը իր մեղեդիով ևս եզակի տեղ է գրավում Շարակնոցում: Ոչ միայն Նիկողայոս Թաշճյանի, այլև Եղիա Տնտեսյանի կատարած ձայնագրությունների համաձայն, այն կրում է ձայնեղանակային «Բձ» նշումը (...): Բայց ոչ մի կապ չունենալով ձայնեղանակների՝ Ստեփանոս Սյունեցու (Երկրորդի) վերակարգավորված դրությամբ ենթադրվող և Շարակնոցում Բձ նշումն ունեցող մյուս երգերի հետ, մասամբ առնչվում է Բձ կանոնագրություններին, որոնք շատ ավելի հնուց են գալիս»¹⁷: Մեր կարծիքով, Գովքի ձայնեղանակային հորինվածքն, այնուայնմայնիվ, ավելի մոտ է Դ կողմ ձայնեղանակի ուղորտին:

Տվյալ ձայնեղանակի ուղորտին դիմելու առումով մատնանշենք ավելի ուշ հեղինակների երգաստեղծության ևս մի քանի օրինակներ.

Պետրոս Գետադարձ՝ շարական սբ. Վարդանանց «Արիացեալք առ հակառակսըն»-Դկ Լ ստեղի,

Յովհաննես Սարկավագ՝ շարական սբ. Հռիփսիմեանց «Անսկիզբն բանըն Աստուած» Համբարձին, որը գրված է տողային այբբենական ակրոստիքոսի ձևով,

Ներսես Շնորհալի՝ շարական սբ. Վարդանանց, «Նորահրաշ պըսակաւոր», գրված «Ներսէսի երգ» ծայրակապով, երկուսն էլ՝ Դ-ի դարձվածք եղանակում:

Այս օրինակները ներկայացնում են Դ-ի դարձվածքի հորինվածքային իրականացման զանազան տարբերակները այլևայլ շարականագիրների ստեղծագործության մեջ: Այս կապակցությամբ Ք. Քուշնարյանը ժամանակին արժարժել է հերոսական սկզբի խնդիրը հայ հոգևոր երաժշտության մեջ: «Առաջինը, ինչ աչքի է զարնում հայ հոգևոր երաժշտության հերոսական շերտերը քննելիս, - գրել է նա, - նրանց

տարաբնույթ լինելն է, ինչպես կերպարային բովանդակության, այնպես էլ՝ հորինվածքի առանձնահատկությունների իմաստով: Այստեղ և խստաշունչ-արխայիկ սաղմոսերգություններն են, և հայրենիքի համար նահատակված Վարդան Մամիկոնյանի հիշատակին ձոնված հայտնի շարականի տիպի ծորերգային մոնոդիաներն են, այստեղ և Պատարագի եզրափակիչ համարների տիպի չափաբերված քայլերգակերպ երգասացություններն են: Հարց է ծագում, արդյո՞ք հերոսական սկիզբը հայ հոգևոր երաժշտության մեջ ծագել է ինքնըստինքյան, իր իսկ եկեղեցու զարգացման արդյունքում, թե՞ ներթափանցել է այդ գործառույթի մեջ դրսից: (...) Հաշվի առնելով բազմաթիվ դարերի ընթացքում ժողովրդական և ժողովրդամասնագիտացված երաժշտության հսկայական դերը եկեղեցու-երաժշտության կազմավորման մեջ՝ առավել ևս պետք է մտածել, որ եկեղեցական երաժշտության հերոսական ձևերն արդյունք են ժողովրդական երաժշտության համապատասխան ձևերի ընկալման: Չի բացառվում, - գրել է Քուչմարյանն այնուհետև, - որ եկեղեցին յուրացրել է սաղմոսերգային տիպի հերոսական երգասացությունների ձևերը, որոնք բյուրեղացել էին հայ աղանդավորական-պավլիկյանների, իսկ ավելի ուշ՝ թոնդրակեցիների պաշտոներգության մեջ:

Բացառված չէ նաև, որ առանձին դեպքերում եկեղեցին օգտագործել է նաև ռազմական երգերը»¹⁸: Մասնավորապես, Խոսրովիդուխտի Գովքում առկա սեկվենտային քայլերը, որոնք «որոշ տարածում ունեն հայ միաձայնային երաժշտության ժողովրդական ճյուղերում, խորթ են հնագույն շրջանի հայ հոգևոր երաժշտությանը, որպես պարային համաչափ շարժումներից սերող ձևեր: Այդ լույսի տակ Դ կողմ մատուցող դարձվածքի մոնոդիաներում սեկվենտային հաջորդականությունների առկայությունը լրացուցիչ փաստարկ է այդ մոնոդիաների աշխարհիկ ծագման օգտին (ընդգծումը մերն է- Ա.Ա.)»¹⁹: Վերջին եզրակացությունը հաստատում է մեր համոզմունքը Խոսրովիդուխտի Գովքի ի սկզբանե աշխարհիկ բնույթի վերաբերյալ:

Վերադառնալով Դ կարծվածքի կիրառման քննությանը, նշենք, որ վրաց երաժշտագետ-միջնադարագետ Մանանա Անդրիաձեի հետ ունեցած զրույցից պարզվեց, որ վրացական օրհներգության մեջ ազգային սրբերին և մարտիրոսներին նվիրված երգասացությունները, որպես կանոն, նույնպես ծավալվում են Չորրորդ ծայնեղանակի ոլորտում: Ուշագրավ մի առանձնահատկություն, որը ենթադրել է տալիս, որ այդ ավանդույթը, հավանաբար, սերում է բյուզանդական հիմներգությունից և առկա է նմանատիպ հիմներգական հուշարձանների տարբեր եկեղեցիների երաժշտական ավանդույթները ներկայացնող առանձին համեմատական ուսումնասիրության համատեքստում:

Գրականություն

- 1 Տե՛ս *Армянские жития и мученичества (V-XII вв.)*, перевод с древнеармянского, вступительные статьи и примечания *К.С. Тер-Давтян*, Е., 1995.
- 2 *Ազարանգեղայ* Պատմութիւն հայոց. քննական բնագիրը Գ. Տեր-Մկրտչյանի և Ա. Կանայանցի, Ե., 1983, էջ 428-432:
- 3 Տե՛ս *Քիրտեան*, Երաժշտութեան մասին երկու հատուածներ նախնեաց մատենագրութենէն, «Անահիտ», 1935, էջ 35; *Ն. Թահմիզյան*, Մովսես Սյունեցին և նրա «Յաղագս կարգաց» գրվածքը, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1972, թիվ 11, էջ 91: Տե՛ս նաև մեր հոդվածը՝ Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնությունները և Մովսես Սյունեցու «Յաղագս կարգաց եկեղեցւոյ» գրվածքը, «Հայաստանը և Քրիստոնյա Արևելքը», Ե., 2002, էջ 204:
- 4 Տե՛ս «Deux textes arméniens attribue a Basile de Césarée sur l'Interprétation des modes musicaux», «Revue des études arméniennes» (REArm), 26, 1996-

1997, p. 352.

- 5 Տե՛ս Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. 6031, 1404թ. էջ 183ա-184բ: Տե՛ս նաև մեր հոդվածը «Les traités arméniens médiévaux sur l'interprétation des modes musicaux et leurs parallèles au Proche Orient», REArm, 26, 1996-1997, p. 360-361:
- 6 Տե՛ս *Н. Тагмизян*, Давтак Кертог - видный поэт-мелод раннесредневековой Армении, в кн. Давтак Кертог, Плач на смерть великого князя Джевандишира, древнеармянский оригинал и переводы на современный армянский, русский, английский, французский, немецкий, испанский, польский языки. Составление, предисловие и комментарии *Л. Мкртчяна*, Е., с. 272.
- 7 *Մովսես Կաղանկատուացի*, Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի, քննական բնագիրը և ներածությունը Վ. Առաքելյանի, Ե. 1983, էջ 221-225:
- 8 Նույն տեղում, էջ 225-230:
- 9 *Թովմայ Արծրունի և Անանուն*, Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917, էջ 297-298: Պատմություն Արծրունյաց տան, աշխարհաբար թարգմանությունը, ներածությունը և ծանոթագրությունները Վ. Վարդանյանի, Ե., 1999, էջ 171-172:
- 10 Տե՛ս Հոգևոր երգեր, կազմեց և խմբագրեց Ա. Արևշատյանը, Ե., 1998, էջ 51-55:
- 11 Ռուս ուղղափառ եկեղեցու պաշտոներգության մեջ նման երգերը ստացել են однопесенец անվանումը:
- 12 *Գ. Ավետիսյան*, Բացատրութիւն շարականաց, Վենետիկ, 1814, էջ 591-593:
- 13 *Ղ. Ալիշան*, Յուշիկը հայրենեաց հայոց, հ. Բ, Վենետիկ, 1921, էջ 115, 178:
- 14 *Х.С. Кушнарев*, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, сс. 115-513.
- 15 *Ն. Թահմիզյան*, Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դարերում, Ե., 1985, էջ 194, տե՛ս նաև նույնի, Теория музыки в древней Армении, Е., 1977, с. 83-84, 276-278.
- 16 *Գր. Հակոբյան*, Շարականների ժանրը հայ միջնադարյան գրականության մեջ (V-XV դդ.) Ե., 1980, էջ 167-171: Տվյալ հեղինակը փորձել է ապացուցել, որ Վահան Գողթնեցու շարականը հորինել է ոչ թե Խոսրովիդուխտը, այլ Ստեփանոս Սյունեցու քույրը՝ միանձնուհի Սահակադուխտը, որի մասին իր եղբոր վարքում (տե՛ս *Գ. Յովսեփեան*, Մխիթար Այրիվանեցի, նորագիտ արձանագրութիւն և երկեր, Երուսաղեմ, 1913, էջ 18-19) և այլ պատմական աղբյուրներում հիշատակություններ կան որպես շնորհաշատ բանաստեղծուհու և երգասացի վերաբերյալ, որը հեղինակել է բազմաթիվ հոգևոր երգեր, նվիրված սբ. Ծննդյան և Աստվածածնի ննջման տոներին: Սբ. Աստվածածնին նվիրված մեկ շարականի բանաստեղծական բնագիրը պահպանվել է: Նրա ծայրկապը հողում է «Սահակադուխտ» անունը և սկսվում է «Սրբուհի Մարիամ» բառերով: Սակայն, ընդհանուր առմամբ, այդ տեսակետը չարժանացավ աջակցության և տարածման:
- 17 *Ն. Թահմիզյան*, Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ., էջ 194:
- 18 *Кушнарев*, указ. соч., с. 117.
- 19 Նույն տեղում, էջ 513: