

ՆԻԿՈՂՈՍ ԹԱՀՄԻՉՅԱՆ

ՄԵՍՐՈՊ ՄԱՇՏՈՑՆ ՈՒ ՀԱՅՈՑ ՀՈԳԸՈՐ ԵՐԳԱՐՎԵՍԱԸ

Հայկական միջնադարյան ձեռագրերում, պատմիչների աշխատություններում և այլ աղբյուրներում պահպանված են մի ամբողջ շարք տվյալներ, որոնք վկայում են, թե Մեսրոպ Մաշտոցը Հայաստանում գրերի գյուտից հետո ծավալել է նաև երաժշտական գործունեություն:

Այդ տվյալները մեծ մասամբ հայտնի են հայագետ բանասերներին, որոնք, այլևայլ առիթներով, նույնիսկ հատուկ զբաղվել են դրանց քննությամբ: Հայկական երաժշտագիտության մեջ սակայն, դրանք մինչև այժմ դեռևս չեն հավաքված, չեն սխտեմավորված և գիտականորեն չեն ուսումնասիրված:

Մենք սույն հոդվածով քննարկվող հարցը սպառելու հավակնությունը չունենք բնավ: Նշենք սակայն, որ հայագիտության զարգացման ներկա փուլում հնարավոր է ոչ միայն բարձրացնել այն, այլև՝ որոշ շափով՝ տեղից շարժել:

1

Նախ անհրաժեշտ է ծանոթանալ վերոհիշյալ աղբյուրներին և, բնդ սմին, հետաքննել հայկական հին և միջնադարյան մատենագրության մեջ Մաշտոցի երաժշտական գործունեության վերաբերող վկայությունների արձանագրման ընթացքը: Դա անհրաժեշտ է անել նաև այն պատճառով, որ հայագետների որոշ շրջաններում վաղուց ի վեր տարածվել է մի սխալ կարծիք, ըստ որի՝ Մաշտոցի երաժշտա-բանաստեղծական գործունեության մասին վկայությունները լոկ ավանդության ուժ ունեցող ընդհանուր գիտելիքներ են:

Դժբախտաբար մեզ հետաքրքրող հարցի վերաբերյալ մասնավորեցված տեղեկություններ չկան Մաշտոցի աշակերտ և նրա առաջին վարքագիր Կորյունի հանրահայտ աշխատության մեջ¹: Սակայն փաստերն ու տրամաբանությունը ասում են, որ դրանից վճռական հետևությունների հանդեպ հնարավոր չէ: Ծանոթանալով վարքի գրության հանդամանքներին գալիս ենք այն համոզման, որ Կորյունը Մաշտոցի գործունեության մասին մեզ հետաքրքրող տեղեկությունները չէր էլ կարող տալ, առնվազն երկու պատճառով: Նախ՝ իր աշխատության համար նա ունեցել է մի կոնկրետ ծրագիր, կապված «Ազգա-

¹ Կորյուն, վարք Մաշտոցի (Պատմութիւն վարուց և մահուան առն երանելոյն սրբոյն Մաշթոցի վարդապետի մերոյ թարգմանչի) բնագիրը, ձեռագրական այլընթեքվածներով, թարգմանությամբ, առաջաբանով և ծանոթություններով ի ձեռն պրոֆ. դ-ր Մանուկ Արեղյանի, Երևան, 1941 (հետագա հղումները նկատի ունեն այս հրատարակությունը):

նազյան ազգի և Հայաստան աշխարհի աստուածապարզե» գրերի գյուտի հետ²։ Եվ ելնելով դրանից, նա մի կողմ է դրել Մաշտոցի «բազմախումբ» այլ վաստակները³։ Եվ հետո՝ Կորյունը առհասարակ իր ուսուցչի գործունեությանը անդրադառնալիս սաստիկ կաշկանդված է զդացել և գիտակցորեն սահմանափակել է իրեն՝ շեշտը դնելով միայն «առաքելականի» վրա⁴, հաշվի առնելով ժամանակին Հայաստանում տիրող քաղաքական-եկեղեցական պայմանները, ինչպես համոզիչ կերպով բացատրել է ակադեմիկոս Մ. Արևիզյանը⁵։

Այս բոլորով հանդերձ, Կորյունի աշխատությունից էլ հնարավոր է լինում քաղել մեզ համար կարևոր հետևյալ տեղեկությունները։ Ա) Աստվածաշնչի նախնական թարգմանությունը Հայաստանում իրագործվել է, ինչպես Սահակի, այնպես էլ Մաշտոցի նույնպիսի աշխատակցությամբ՝ «ի ձեռն երկուց հաւասարելոցն»⁶։ Իսկ սա նշանակում է, որ Մաշտոցը, որպես թարգմանիչ, մասնակից է եղել այն ժամանակվա «հասարակաց աղօթից» (գլխավորապես՝ սաղմոս, մարգարեական օրհնություն և ընթերցված) հիմնական աղբյուրի հայացման և կանոնավորման գործին։ Ճիշտ է, մի այլ առիթով Կորյունը, մասնավորապես «զեկեղեցական գրոց գումարութեան» թարգմանությունը վերագրում է Սահակին⁷. «Գումարութիւն», որի մեջ անկասկած մանում էր նաև ժամանակի «Աղոթամատուցը»⁸։ Բայց իմանալի է, որ մեր առաջին «Աղոթամատուցն» էլ սկզբնապես անշատված է եղել հենց Աստվածաշնչից⁹։ Բ) Մաշտոցը Հայաստանի տարբեր գավառներում հիմնադրել է դպրոցներ, և մանուկներ հավաքելով՝ ուսուցանել նրանց¹⁰։ Գ) Եվ վերջապես՝ Մաշտոցը Հայաստանի տարբեր վայրերում հաստատել է վանականների դասեր¹¹, ապա և՛ իր աշակերտների հետ ինքն էլ ժամանակ առ ժամանակ ապրել է ճգնավորական կյանքով և, երաժիշտ լինելով, տարվել երգեցողությամբ։ Կորյունը հետևյալն է գրում, նկարագրելով այն վայրերը, որտեղ ճգնել է Մաշտոցը և իր անձով իսկ օրինակ հանդիսացել աշակերտներին. «Անդ էր այնուհետև շարքինալ գինւով, այլ առաւելուլ հողւով, և պատրաստել զսիրտս երգովք հոգեւորոք... Անդ կրթութիւն քաղցրուսոյց բնթեցուածոց... Անդ քաշալերութիւն յորդորական վարդապետութեան... Անդ աղօթք աղերսալիք, և խնդրուածք հաշտեցուցիչք»¹²։ Այստեղ ընդգծված արտահայտությունների վրա ժամանակին ուշադրություն է դարձրել նաև Հայոց եկեղեցական ծիսագիտության հմուտ քննարկու Վ. Հացունին և նշել, որ գրանք բոլորն էլ՝ «Հասարակաց աղօթքի մասերն էին»¹³։

2 Վարք Մաշտոցի, էջ 22։

3 Նույն տեղում, էջ 98։

4 Նույն տեղում։

5 Նույն տեղում, Առաջաբան, էջ 12—16։

6 Նույն տեղում, էջ 56, տես նաև Արևիզյանի 88-րդ ծանոթագրությունը, էջ 111։

7 Վարք Մաշտոցի, էջ 76, տե՛ս նաև Արևիզյանի 124-րդ ծանոթագրությունը, էջ 118։

8 Վ. Հ ա ղ ո ս ի, Պատմութիւն Հայոց Աղօթամատուցին, «Բազմավէպ», 1958, № 8—10, էջ 175։

9 Նույն տեղում, էջ 171։

10 Կ ո Ր Յ ու ն, Վարք Մաշտոցի, էջ 60 և 68։

11 Նույն տեղում, էջ 60 և 80։

12 Նույն տեղում, էջ 82։

13 Վ. Հ ա ղ ո ս ի, Պատմութիւն Հայոց Աղօթամատուցին, «Բազմավէպ», 1956, № 1—2, էջ 26։

Սրանք իհարկե, բնդհանուր կարգի տեղեկություններ են, որոնք հետագայում միայն բնդլայնվում և մասնավորեցվում են, ինչպես ստորև կտեսնենք, Մաշտոցի ծավալած երաժշտական գործունեության առումով ևս: Բայց առայժմ գոնե սա կարող ենք հաստատ նշել, որ այդ տեղեկությունները ոչ միայն պատմականորեն հավաստի են, այլև ծայր աստիճան խտացված և արդյունք՝ «շատը թողնելով քիչը գրելու» ձգտման, ինչպես վկայում է ինքը Կորյունը, ասելով. «Ոչ սուտապատում ճարտարախօս եղեալ առ ի մերոց բանից զհօրէն իմոյ կարգեցաք, այլ զյաճախագոյնն թողեալ, և ի նշանաւոր դիտակացն քաղելով զհամառօտս կարգեցաք, որ ոչ միայն մեզ, այլ և որ զմատեանս բնթեանուն՝ յայտնի է»¹⁴:

Սպասելի էր, որ Կորյունի աշխատության մեջ ակամայից հարեանցիորեն կամ բնդհանուր ձևով նշված և Մաշտոցի գործունեության տարբեր կողմերին վերաբերող մոմենտները մեկնաբանվեին ու լրացվեին, առաջին հերթին, Վ դարի մեր դասական պատմագիրներին՝ Մովսես Խորենացու և Ղազար Փարպեցու կողմից: Եվ շնչած, որ Կորյունի փոքրիկ աշխատությունը վերջիններս համարել են Մաշտոցի կյանքն ու գործը լուսարանող արժանահավատ սկզբնաղբյուր¹⁵, նրանք իրոք ունեցել են այդ աշխատության բովանդակության առանձին մոմենտներն բնդլայնելու կամ լրացնելու ձգտում և հնարավորություն¹⁶: Սակայն այս դեպքում էլ՝ և՛ Մ. Խորենացուն, և՛ Ղ. Փարպեցուն խանդարել է մի այլ հանգամանք: Ինչպես դա բացատրում է պրոֆ. Կ. Մելիք-Օհանջանյանը՝ Խորենացին և Փարպեցին, զնահատելով Կորյունի արժանիքները, լռելյայն բողոքել են նրա դեմ, մշակութային խոշորագույն շարժման մասին խոսելիս լռիկ Մաշտոցին մեծարելու և, այդ իսկ պատճառով, Սահակին կարծես ստվերի տակ թողած լինելու համար¹⁷: Այս պայմաններում, անդրադառնալով մշակութային նույն շարժման, մեր դասական պատմագիրները բնականաբար պիտի աշխատեին հավելյալ տեղեկություններ հաղորդել ոչ թե Մաշտոցի (ինչքան էլ նրանք դա անելու հնարավորություն ունենային), այլ՝ Սահակի գործունեության մասին: Եվ իրոք, նրանք հիմնականում հենց այդպես էլ վարվել են¹⁸: Այնուամենայնիվ, ինչպես Փարպեցին, այնպես էլ մանավանդ

¹⁴ Կորյուն, Վարք Մաշտոցի, էջ 98:

¹⁵ Ղազար Փարպեցին, օրինակ, խոսելով Մաշտոցի մասին, բնթերցողին պարզապես հղում է դեպի Կորյունի աշխատությունը (Ղազար Փարպեցի, Պատմութիւն Հայոց, Տիգրս, 1904, էջ 13):

¹⁶ Այդ մասին տե՛ս К о р ю н, Житие Маштоца, Ереван, 1962, Կ. Մելիք-Օհանջանյանի առաջաբանը (Предисловие), էջ 13:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 61—62:

¹⁸ Ավելին, Մ. Խորենացին նույնիսկ առաջ է քաշում Սահակի կյանքին ու գործին նվիրված մի առանձին աշխատության անհրաժեշտությունն էլ, երբ իր «Պատմութիւն»-ում խոստանում է՝ մի այլ առիթով՝ «հրաշափառագունի անցանկ բանի, ըստ արժանի սրբոյ հօրն դրուատից» (Մովսես Խորենացի, Պատմութիւն Հայոց, Տիգրս, 1913, էջ 356): Այնուհետև, Խորենացուց հետո, բայց Փարպեցուց առաջ, Խոսրով կամ Խոսրովիկ թարգմանիչը, ըստ բոլոր արվյալների, իրոք գրում է «Պատմութիւն սրբոյն Սահակայ Հայրապետին» կոչվող մի աշխատություն (տե՛ս Գ. Հովսեփյան, Խոսրովիկ թարգմանիչ, Վաղարշապատ, 1899, էջ 27—28, ապա և Հ. Անասյան, Մատենագիտական բնագրեր և ձեռագրացուցակներ, առանձնատիպ «Հայկական մատենագիտության» Ա հատորից, Երևան, 1959, էջ 18, բնագիր ԺԳ), որը մեզ չի հասել և որից հավանաբար օգտվել է հենց Փարպեցին (տե՛ս К о р ю н, Житие Маштоца, Ереван, 1962, предисловие, էջ 63):

Մ. Խորենացին իրենց աշխատություններում նույնպես հաղորդում են մեզ հետաքրքրող նոր և կարևոր տվյալներ:

Ղ. Փարպեցին, հետևելով Կորյունին, դեռևս շարունակում է ընդհանուր կարգի տեղեկություններ տալ: Նա վկայում է, թե այն բանից հետո, երբ Մահակի գլխավորությամբ և Մաշտոցի ու այլոց մասնակցությամբ թարգմանվեց Աստվածաշունչը՝ «զարդարեցան պաշտամունք սուրբ եկեղեցւոյ»¹⁹, որտեղ «զարդարեցան» նշանակում է՝ զեղեցկապես հարդարեցան, հորինեցան, պճնեցան, պայծառացան, շքեղացան²⁰, մեկ խոսքով՝ հարստացան, ճոխացան, հասկանալի է՝ Մահակի, Մաշտոցի ու նրանց աշակերտների ջանքերով²¹: Իսկ պատմահայր Խորենացին, ըստ ամենայնի լրացնելով Մաշտոցի մանկավարժական գործունեության մասին Կորյունի հաղորդած տեղեկությունները, արձանագրում է հետևյալ նշանակալից վկայությունը. «Ընդ այն ժամանակս,— գրում է նա,— եկեալ Մեսրոպայ, և բերեալ զնշանագիր մերոյ լեզուիս, և հրամանաւ Վրամշապհոյ և մեծին Մահակայ ժողովեալ մանկունս ընտրեալս, ուշեղս և քաշասունս, փափկածայնս և երկարոզիս, և դպրոցս կարգեաց յամենայն գաւառս և ուսոյց»²²: Ուշադրություն դարձնելով սրա վրա, դեռևս Գ. Մարաֆյանն հանգել է այն ճիշտ եզրակացության, թե երգ-երաժշտության ուսուցումն իր պատշաճ տեղն ունի V դարի հայկական վերանորոգյալ կրթական սիստեմում²³: Իսկ մեզ համար կարևորը՝ տվյալ դեպքում՝ Մաշտոցի անձնավորության հետ կապվող մոմենտն է: Ըստ այդմ՝ Մ. Խորենացու քրննարկվող վկայությունը V դարում Մաշտոցի մասին գրված և մեր նյութին վերաբերող տեղեկություններից ամենաարժեքավորն է, որից փաստորեն հասկացվում է, թե Հայոց այբուբենի ստեղծողը կրթելու համար հատկապես երգելու ընդունակ տղաներ հավաքելիս, նրանց երգեցողություն էլ էր ուսուցանում. այս փաստի վրա պիտի հատուկ կանգ առնենք իր տեղում:

Այսպիսով տեսնում ենք, որ շնայած Կորյունի, Մ. Խորենացու և Ղ. Փարպեցու կողմից Մաշտոցի վերաբերյալ տրված և մեր նյութի հետ առնչվող տեղեկությունները ինչ-ինչ պատճառներով կցկտուր են, դրանք պարզ խոսում են, ա) Մաշտոցի՝ երգեցողությամբ տարվելու և, հետևաբար, նրա երաժիշտ լինելու մասին (Կորյուն), բ) կրթելու համար երգելու ընդունակ տղաներ հավաքելու և, հետևաբար, նրանց հետ նաև երգ-երաժշտություն պարապելու մա-

¹⁹ Ղ ա դ ա ր Փ ա ր պ ե ջ ի, Պատմութիւն Հայոց, Տիգրիս, 1904, էջ 17:

²⁰ Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, Վենետիկ, 1836:

²¹ Արդեն մեր «Աղօթամատոյցի» ճոխացումը Մահակի կողմից, մասնավորապես, «Քարոզներով և դրանց հարող «աղօթք»-ներով ապացուցված են համարում նույնիսկ ամենարժափորն դիր բանասերները (Տես Վ. Հ ա ց ու Ն ի, Պատմութիւն Հայոց Աղօթամատոյցին, «Բաղմավեպ», 1958, № 8—10, էջ 174): Իսկ Մաշտոցի դերի մասին՝ հենց այս գործում՝ բանասերները դեռևս չեն խորհրդածում, ըստ երևույթին, պատմադրական ուղղակի տվյալների բացակայության պատճառով: Բայց այսպիսով անտեսված են լինում ձեռագրական տվյալները (օրինակ, Մատենադարան, ձեռ. № 594, էջ 23, որտեղ կա՝ «Քարոզ երանելոյ և իրրև, արարեալ սրբոյն Մահակայ և Մեսրոպայ», կամ՝ Հ. Տ ա շ յ ա ն, Տուցակ, էջ 517, և այլն):

²² Մ ո վ ս ե ս Խ ո ր Ե ն ա ջ ի, Պատմութիւն Հայոց, Տիգրիս, 1913, էջ 328:

²³ Ընդ որում հեղինակն այն շափազանց հետաքրքիր միտքն է հայտնել, թե պատմահոր տվյալ խոսքերը վկայում են, որ V դարի հայկական դպրոցներում սաները յուրացնում էին՝ առնվազն հոգևոր երգերի կատարումը (ընդգծումը մերն է—Ն. Ք.). տե՛ս K. A. Sarafian, History of Education in Armenia, La Verne, California, 1930, էջ 64, տե՛ս նաև Ա. Մ ո վ ս ի ա յ ա ն, Ակնարկ հին հայերի կրթության մասին, Երևան, 1939, էջ 6—7:

սին (Խորենացի), ինչպես և դ) գրերի գյուտից հետո ժամանակի «հասարակաց աղոթքի» հայացման ու եկեղեցական պաշտամունքի ճոխացման գործին մասնակցություն ունենալու մասին (Կորյուն և Ղ. Փարպեցի):

Անցնենք առաջ: Ղ. Փարպեցուց հետո մեր պատմագրությունը մի քանի դար լուռ է Մաշտոցի և առհասարակ «թարգմանչաց» մասին: Արդեն VI դարից որևէ «Պատմութիւն» մեզ չի հասել: Իսկ Սեբեոսն ու Ղևոնդն էլ այդ մասին խոսելու առիթ չեն ունեցել: Բայց՝ քիչ ավելի ուշ՝ իրադրությունն արդեն փոխվում է: Զարգացած ֆեոդալիզմի շրջանի հայ հեղինակներն զգալի նախանձախնդրություն են հանդես բերում Սահակի, Մաշտոցի և այլոց գործունեության վերաբերյալ նոր փաստեր որոնելու, գտնելու և արձանագրելու տեսակետից²⁴: Ուստի, եթե այստեղ կանգ շառնենք Հայաստանում մինչև IX—X դարերը Տոնացույցների, Տոնամակների, Տոնապատճառների, ապա և՛ Մաշտոցների զարգացման հարցի վրա (որի լուսաբանումն հետագայում անշուշտ օգտակար կլինի նաև սույն հոդվածում արծարծվող խնդիրների տեսակետից²⁵), ապա պետք է անցնենք այն տվյալներին, որոնք հաղորդվում են X—XV դարերի հեղինակների կողմից: Ըստ այդմ՝ մենք կարող էինք նույնիսկ մի կողմ թողնել պատմագրության բնձեռած տվյալները, եթե միայն Սահակի, Մաշտոցի և նրանց աշակերտների երաժշտական արժանիքները դրվատած չլինեիր բազմահմուտ Կիրակոս Գանձակեցին: Ասենք՝ դեռ նրանից էլ առաջ՝ Հովհաննես Գրասխանակերտցին շոշափում է այդ հարցը, օգտվելով Մ. Խորենացուց²⁶: Իսկ Կ. Գանձակեցին, քաջ ծանոթ լինելով «մեր հին ու միջին դարերի համարյա

24 Եվ պետք է ասել, որ դա հիանալիորեն համաձայնվում է (ինչպես առհասարակ) գիտության մեկ հիմնական օրինաչափության հետ, որ է՝ հասարակական այլնայլ երևույթներին «ուշացումով» անդրադառնալ և դրանք բնական տեսադաշտում «հեռվից» ընդգրկել, այնպես էլ X—XV դարերի հայկական ազգային մշակույթի զարգացման մեկ մասնահատուկ կողմի հետ, որն արտահայտվել է՝ սոցիալական խոր տեղաշարժերի և լուսավորության աննախընթաց տարածման նոր պայմաններում մեր վաղ-միջնադարին «վերադառնալու» և այն վերակենդանացնելու ձգտման մեջ:

25 Ըստ բոլոր տվյալների, հայկական հնագույն Տոնամակներն իսկ Սահակին և Մեսրոպին նվիրված ընթերցվածներ են պարունակել: Որովհետև հայ եկեղեցին շատ վաղուց է սրբացրել այդ երկու հսկաներին և տոնել նրանց հիշատակը: Գեոևա Կորյունը, խոսելով Սահակի մահից հետո նրա վրա կատարված «հիշատակի» մասին, նշում է. «Որոց և նոյնպէս ամի ամի դումարելովք ի նոյն ամսեան՝ զնոյն յիշատակն տօնախմբեն» (Վարք Մաշտոցի, էջ 88): Այնպես որ իրավացի է Մ. Ավգերյանը, երբ հաստատում է, թե Սահակն ու Մաշտոցը իրենց մահից հետո... «իսկ և իսկ անցին ի կարգ տօնացուցի» (Լիակատար վարք և վկայաբանութիւն Սրբոց, ԺԱ, էջ 25): Ըստ այդմ հասկանալի է դառնում և այն, թե ինչպես է, որ հունարենից թարգմանված առաջին իսկ Հայամավորում անմիջապես իրենց տեղն են գրավում մեր «թարգմանչաց», այդ թվում և Սահակի ու Մաշտոցի տոները (նույն տեղում, էջ 27):

Ինչ վերաբերում է Մաշտոցներին, ապա պետք է ասել, որ մինչև այժմ էլ պարզված չէ, թե սկզբնապես ում անունով է կոչված եղել այն: Մեսրոպ Մաշտոցի՞, որն ավելի հավանական է թվում, թե՛ Մաշտոց Եղիվարդեցի կաթողիկոսի (IX դ.), որը կարող էր Ծիսարանի բարեկարգիչը եղած լինել: Կան տվյալներ, որոնք խոսում են և՛ առաջինի (տե՛ս Ն. Տ ա շ յ ա ն, Տուցակ հայերեն ձեռագրաց, Վիեննա, 1895, էջ 383) և՛ երկրորդի օգտին (Ն. Ա ճ ա ո յ ա ն, Հայոց անձնանունների բառարան, Ն. Գ, Երևան, 1946, էջ 216):

26 Յ ո վ հ ա ն ն ու կ ա թ ո ղ ի կ ո ս ի Գրասխանակերտեցույ Պատմութիւն Հայոց, Քիֆլիս, 1912, էջ 54:

բոլոր պատմագիրներին»²⁷, Սահակի և Մաշտոցի մասին՝ Կորյունի, Խորենացու և Փարպեցու համեմատությամբ տալիս է ավելի հարուստ տեղեկություններ, ակներևաբար, օգտվելով նաև այլ, մեզ չհասած աղբյուրներից²⁸: Այսպես, Կ. Գանձակեցին նախ տեղեկացնում է, թե զրերի գյուտից հետո Սահակի և Մեսրոպի կողմից ընտրված «փափկաձայն» տղաների մեջ էին, ինչպես և պետք էր սպասել, Վ դարի մեզ հայտնի թարգմանիչները, պատմիչները, իմաստասերներն ու գրողները, որոնց բոլորին նա հիշատակում է հանվանե՞լ²⁹: Ապա, դրվատելով նրանց արժանիքները, Գանձակեցին նշում է. «Սոքա երգեցողք ծիծուներ, տատրակք քաղցրախօսք»³⁰: Առավել կարևորն այն է, որ ըստ մեր պատմիչի, աշխարհի երաժիշտների անմիջական ուսուցիչներն եղել են, ոչ այլ որ, քան Սահակն ու Մաշտոցը. «Որոց վարդապետք և ուսուցիչք՝ սուրբն Սահակ և Մեսրոպ»³¹: Վերջապես, խոսելով Սահակի, Մաշտոցի և նրանց աշակերտների կատարած գործերի մասին, պատմիչը, ինչպես ուսուցիչներին, այնպես էլ աշակերտներին վերագրում է մի շարք տոների նվիրված երգեր, վերջիններս անվանելով «Երգս շարականաց». «Արարին և երգս շարականաց քաղցր և դեղեցիկ եղանակաւ և մեծ խորհրդով... որ մինչև ցայսօր պաշտի յեկեղեցիս Հայաստանեայց»³²:

Այս բոլորից այն՝ ինչ վերաբերում է հատկապես Մաշտոցին՝ հանդում է հետևյալին. ա) Մաշտոցը եղել է՝ «Երգեցողք ծիծուներ» և «տատրակք քաղցրախօսք» անվանվող մի հույլ երաժիշտների ուսուցիչն ու վարդապետը, և բ) նա հորինել է հոգևոր երգեր: Ի միջի այլոց, այս վերջին վկայությունը Կ. Գանձակեցու մոտ կարող էր և ավելի լրացված լինել, որովհետև Սահակի, Մաշտոցի և առհասարակ «թարգմանչաց» կողմից հորինված երգերը բնդհանուր կարգով թվարկելիս նա հիշատակում է ապաշխարության երգերն էլ³³: Բայց նա, ըստ երևույթին, նպատակ չի ունեցել թվարկվող երգերից ամեն մեկի հեղինակին առանձին նշելու: Ապա թե ոչ՝ ըստ բոլոր տվյալների՝ նա կարող էր այդ անել³⁴:

Համենայն դեպս իմանալի է, որ Մաշտոցի ապաշխարության երգեր հորինած լինելու պարագան XII—XIII դարերի հայ գրիչներն արդեն պարզ նշում են: Գրանում համոզվելու համար դիմենք մի այլ հեղինակի՝ Կարապետ Սաս-

27 Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց, Աշխատությամբ Կ. Ա. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1961, Առաջարան, էջ ԽԲ (հետագա հղումները նկատի ունեն այս հրատարակությունը):

28 Ինչպես ցույց է տալիս Կ. Մելիք-Օհանջանյանը, Կ. Գանձակեցին օգտվել է մեզ չհասած երեք պատմագիտական աշխատություններից, ներառյալ նաև արդեն հիշատակված Խոսրովի աշխատությունը (նույն տեղում):

29 Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց, էջ 26—28:

30 Նույն տեղում, էջ 27:

31 Նույն տեղում, էջ 28:

32 Նույն տեղում, էջ 29—30:

33 Նույն տեղում, էջ 30:

34 Հիշենք, որ ըստ Ղ. Ալիշանի նախնական կարծիքի, ապա և՛ Կ. Ա. Մելիք-Օհանջանյանի քննության և եզրակացության, Կիրակոս Գանձակեցին, «Արևելցի» անվան տակ աշխատասիրել է նաև Հայսմավուրբը, որը, ժամանակագրական կարգով, գալիս է «Տէր Իսրայէլի» կոչվող հայսմավուրբից հետո, և որի համար հեղինակը երկար տարիներ նյութեր է հավաքել «կարգաւ Սրբոց վարուց». տե՛ս Ղ. Ալիշան, Հայաստանում, Վենետիկ, 1901, Ա, էջ 107, ինչպես և Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց, Կ. Ա. Մելիք-Օհանջանյանի առաջարանը, էջ ԺԱ:

նեցուն: Վերջինս, ամենայն հավանականությամբ, ապրել է XII դարի վերջում և XIII դարի սկզբում³⁵: Նրանից մեզ հասել է մի «ներբողեան» Մաշտոցի վարքի և մահվան մասին: Հրատարակության պատրաստելով այն, Մ. Տեր-Մովսեսյանը ժամանակին հակասական մտքեր է հայտնել ներբողի՝ որպես պատմական աղբյուրի արժեքի մասին³⁶: Սակայն, քիչ ավելի ուշ, երբ այն հրատարակի վրա լինելով, գիտական շրջանառության մեջ էր մտել արդեն, Ղ. Ալիշանը աներկմտորեն նշում էր, թե ներբողը «պատմախառն» է և «նոր ծանոթություններ» է տալիս «մեր անմահ հոր» մասին³⁷: Արդ՝ այս Կարապետ Սասնեցին իր ներբողում զանազան պատկերավոր արտահայտություններով նախ բազմիցս շեշտում է Մաշտոցի երաժիշտ լինելը: Այսպես, խոսելով Մաշտոցի անապատական կյանքի մասին նա գրում է. «յարմար էր զերանն քնար՝ և դատամունսն լար, զշրթունսն մատունք, և զլեզուն կնարնաոց. և զհոգին խառնեալ ընդ Աստուծոյ հոգւոյն, և լեալ երաժիշտ՝ երգեր քաղցրաձայն զերգս հոգևորս»³⁸: Մի այլ տեղ հեղինակը ոգևորված բացականչում է՝ «Ո՞վ հոգևոր Հսոնանն անխափան երգողին զյաւղատրն և զուրակն»³⁹, այնուհետև նա իր հերոսին անվանում է՝ «Գուսան հոգևոր»⁴⁰, այլև «հաւ քաղցրաձայն»⁴¹, և նույնիսկ՝ «տաւիղ երգոց»⁴²: Առավել կարևորն այն է, որ ըստ Կարապետ Սասնեցու, Մաշտոցը, ճգնավորական կյանքով տարված, «քառասնորդաց» օրերին երգել է՝ «շարարան եղանակ ապաշխարութեան՝ ըստ թրւոյ աւուրց պահոցն, զոր ընկալեալ երգէ եկեղեցի սուրբ» (ընդգծումը մերն է—Ն. Թ.)⁴³: Այս տեղեկության վրա մեր բանասիրությունը վաղուց է ուշադրություն դարձրել⁴⁴, և շարունակում է դարձնել:

Քանի որ արդեն խոսք է բացվել մեր միջնադարյան գրական երկերի մասին, որպես յուրահատուկ աղբյուրների, այստեղ տեղին կլինեն անդրադառնալ նաև Առաքել Սյունեցու, Ստեփանոս Զիք Զուղայեցու և Հակոբ Սսեցու այն քերթվածներին, որոնցում ոտանավորի ձևով թվարկվում են շարականների հեղինակները: Բայց քանի որ դրանք հայ արդի բանասիրության կողմից դիտվում են նաև որպես «Մատենագիտական բնագրեր»⁴⁵, իրավացիորեն մենք էլ այդպես կվարվենք, պահպանելով ժամանակագրական կարգը:

Ըստ այդ կարգի՝ մեզ հետաքրքրող հեղինակներից առաջինը կլինի Սարգիս Երեցը: Սա XIII դարի գործիչ է: Գաղափարել է Շարակնոցը, Տոնացույցի

35 Տե՛ս Կ ա ր ա պ ե տ ե ս յ. Մ ա ս ն ե ց լ ո յ ներբողեան Յաղագս վարուց և մահուան Ս. վարդապետին Մեսրոբայ, աշխատութեամբ Մ. Տեր-Մովսեսյանի, Վաղարշապատ, 1897, Առաջարան:

36 Հմմտ. նույն տեղում, էջ 8, 9, ապա և՛ 24, 1-ին ծանոթագրությունը, էջ 29, 1-ին ծանոթագրությունը, և այլն:

37 Հայապատում, Ա, էջ 103:

38 Կ ա ր ա պ ե տ ե ս յ. Մ ա ս ն ա ց լ ո յ ներբողեան Յաղագս վարուց և մահուան Ս. վարդապետին Մեսրոբայ, Վաղարշապատ, 1897, էջ 34:

39 Նույն տեղում, էջ 35:

40 Նույն տեղում, էջ 60:

41 Նույն տեղում, էջ 61:

42 Նույն տեղում, էջ 64:

43 Նույն տեղում, էջ 43:

44 Ս. Ա մ ա տ ու լ ի, Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911, էջ 81:

45 Տե՛ս Հ. Ա ն ա ս յ ա ն, Մատենագիտական բնագրեր և Զեռագրացուցակներ (Առանձնատիպ «Հայկական մատենագիտության» Ա հատորից), Երևան, 1959, էջ 33—38:

հետ միասին (թե ո՞րտեղ, դժբախտաբար հայտնի չէ) և տվել շարականների հեղինակների մի կարևոր ցուցակ: Չեռագիրը, որի վրա առաջին անգամ լուրջ ուշադրություն է դարձրել Ս. Ամատունին, և շատ բանիմաց կերպով օգտվել նրանից⁴⁶, այժմ գտնվում է Մատենադարանում⁴⁷: Նրա նախնական ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Սարգիսը եղել է ժամանակի բանիմաց երաժիշտներից մեկը: Նա ազատ կողմնորոշվել է իր կողմից օգտագործված բազմաթիվ աղբյուրներում⁴⁸, և անհատական որոշակի վերաբերմունք ցույց տվել հավաքվող և օրինակվող նյութերին: Այսպես, Շարակնոցը գաղափարելիս նա կրճատ գրությունը է գրել Մեսրոպ Մաշտոցից մինչև Հովհաննես Սարկավագ վարդապետը գրված երգերը. և բաց գրությամբ՝ Սարկավագից մինչև իր օրերը գրվածները, դրանք համարելով նոր: Այնուհետև, Տոնացույցը օրինակելիս Սարգիսը բազմաթիվ խրատներ է տվել երգիչներին, աշխատելով նպաստել այս կամ այն տոնին նվիրված հատկապես նոր երգերի տարածմանը⁴⁹ և, վերջապես, գրչագրում զետեղել է շարականների հեղինակների իր կազմած ցուցակը, նորից՝ հին ու նոր երգերը տարբերելու և որոշելու ձգտումով⁵⁰: Ըստ որում, առավել հետաքրքրականն այն է, որ հեղինակը տվյալ դեպքում (ցուցակը կազմելիս) տարբերել է նաև միևնույն տոնին նվիրված հին ու նոր ստեղծագործությունները⁵¹: Այս բոլորը վստահություն են ներշնչում մեզ՝ հանդես Սարգիս Երեցն ու նրա հաղորդած տվյալները, թեև դա չի նշանակում, թե այդ տվյալները ստուգելի չեն: Մեզ հետաքրքրողն այստեղ ապաշխարության երգերն են, որոնց մասին Սարգիս Երեցը գրում է. «Զապաշխարութեան հարցներն և զտէր յերկրնցերն Մեսրոպ վարդապետն ասաց: Զողորմէքն ապաշխարութեան Բենիկ վարդապետն ասաց»⁵²: Դժվար է այս վկայության սպառիչ գնահատականը տալ միանգամից: Կարդալով վերը բերված տողերը նախ համոզվում ենք, որ Սարգիս Երեցն էլ ապաշխարութեան երգերը կապում է, գրելիս վորապես, Մաշտոցի գործունեության հետ: Ապա՝ քիչ զարմացնում է այդ երգերը երկու մասի բաժանելու այն փորձը, որն անում է Սարգիսը: Այս կարծիքը բաժանում են հայտնի շարականագետներն էլ⁵³: Համենայն դեպս զարմանալի է նաև, որ Սարգիսը, հիշատակելով ապաշխարության «հարց»-երը, «տէր յերկնից»-ներն ու «ողորմեա»-ները, մոռանում է «մանկունքների» և «համբարձի»-ների մասին այն դեպքում, երբ դրանք կան հենց իր գաղափարած Շարակնոցում, և հատուկ խորագրի տակ ու կրճատ գրությամբ⁵⁴: Սարգիսը կրճատ է օրինակել նաև ապաշխարության շատ «ողորմեա»-ներ⁵⁵, ակներևա-

46 Տե՛ս Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, Յառաջարան, էջ Գ—Ե:

47 Մատենադարան, ձև. № 2092:

48 Տե՛ս գրչագրի երրորդ հիշատակարանը, նույն տեղում, էջ 239բ, որտեղ կա՝ «ի բազում աբինակաց գրելո» վկայությունը:

49 Նույն տեղում, էջ 225ա, 226ա, 226բ և այլն:

50 Դա երևում է հենց ցուցակի խորագրից էլ, որն իր տեսակի մեջ, ըստ երևույթին, եզակի է. «Յաղագս որո, թէ հին և նոր շարականք և երգերն յումմէ ասացան», նույն տեղում, էջ 223բ:

51 Հմմտ., օրինակ՝ «զմարդարէից հինն... Յոհան մանդակունեցին ասաց», «զՄաղկազարդին նորն... տէր ներսէս կաթողիկոսն կլանցին ասաց», և այլն. նույն տեղում, էջ 224ա—224բ:

52 Նույն տեղում, էջ 224ա:

53 Տե՛ս Ս. Ա մ ա տ ու ն ի, Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911, էջ 81:

54 Տե՛ս Մատենադարան, ձև. № 2092, էջ 81ա («Մանկունք եւ համբարձիք Ապաշխարութեան»):

55 Տե՛ս նույն տեղում, օրինակ՝ էջ 71ա:

բար որպես ճին և Բենիկ վարդապետին շպատկանող երգեր, որովհետև վերջինս ապրել է XII⁵⁶, և նույնիսկ XIII⁵⁷ դարում: Ճիշտ է, Սարգսի մոտ ապաշխարութեան երգերից մի քանիսն էլ՝ երկու «ողորմեա» և հինգ հատ «տէր յերկնից», օրինակված են բաց գրութեամբ⁵⁸, բայց հետաքրքիրն այն է, որ այդ յոթ երգերը հետագայում ապաշխարութեան երգերի կարգից դուրս են մնացել և Ս. Ամատունին էլ դրանք բերում է հենց որպես «պարականոն» շարականներ, խորհուրդ տալով ընթերցողին՝ համեմատել վերջիններս Բենիկ վարդապետի գրած «սրտաբուխ աղօթքների» հետ⁵⁹: Մեկ խոսքով, Սարգիս Երեցի մոտ մեզ հետաքրքրող խնդրի վերաբերյալ ինչ-որ թյուրիմացութիւն կա, որը սակայն, ուղղվում է այլ հեղինակների կողմից:

Եթե այս կապակցութեամբ կանգ շառնենք Վիեննայի Մխիթարյան ձեռագրատանը գտնվող 1312 թվականի Շարակնոցի վրա, որտեղ «Վանոնք Ապաշխարութեան» խորագրի դիմաց, լուսանցքում, գրված է՝ «Մեսրոպ վարդապետի ասացեալ»⁶⁰, ինչպես նաև տարբեր Քարոզգրքերի կամ Աստվածաշնչերի վրա, որոնց մեջ նույնպես լինում են՝ «Զապաշխարութեանն... Մեսրովք վարդապետն է ոգեալ» և կամ՝ «Մեծն Մեսրովպ զկարգն Ապաշխարութեան» ու նման վկայութիւններ⁶¹, պետք է անցնենք շարականների հեղինակների այն ցուցակին, որը կազմել է Գրիգոր Տաթևացին (մ.հ. 1410 թ.):

Այդ ցուցակը արժանի է հատուկ ուշադրութեան մի քանի տեսակետից: Այն կազմված է միջնադարի մեր ամենահեղինակավոր գիտնականներից մեկի կողմից, և զետեղված, ոչ այլ տեղ՝ եթե ոչ նույն միջնադարի շափանիշով մի իսկական և համապարփակ «համայնագիտարանում»⁶², ինչպիսին էր մեծածավալ «Գիրք հարցմանց»-ը: Գրիգոր Տաթևացին ոչ միայն մեծագույն մտածող էր, այլև երաժիշտ, ավելի ճիշտ՝ երաժշտապետ, որն իր համալսարանում «ուսուցանէր զնախկին երգիչ վարդապետաց զերաժշտութիւնս քաղցրալուրձայնի եղանակաւ»⁶³: Վերջապես, ուշադրութեան արժանի է նաև հետևյալը: Գ. Տաթևացին իր կազմած ցուցակը ընթերցողին առաջարկում է ոչ թե որպես «ընդհանուր կարգի» ինչ-որ գիտելիք, այլ՝ որոշակի նպատակով, երբ, այդ ցուցակի վերջում՝ հեղինակավոր կերպով արձանագրում է. «Այսքան շարա-

56 Տե՛ս Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, էջ 81:

57 Մ. Չ ա մ շ յ ա ն, Պատմութիւն հայոց, հատ. Գ, Վենետիկ, 1786, էջ 244:

58 Մատենադարան, ձեռ. № 2092: Ողորմեաները տե՛ս էջ 72բ—73ա և 81ա: Տէր յերկնիցները՝ էջ 73ա—73բ, 74ա—74բ, 79ա և 80բ:

59 Ս. Ա մ ա տ ու ն ի, Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, էջ 82: Բենիկ վարդապետի աղօթքները հրատարակված կան. տե՛ս Աղօթք Յովհաննու Վանանդեցոյ Բենիկ կոչեցեալ վարդապետի, Սոփերք Հայկականք, ԻԱ, Վենետիկ, 1861:

60 Հ. Տ ա շ յ ա ն, Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց, Վիեննա, 1895, էջ 523:

61 Տե՛ս Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, էջ 81:

62 С. Аревшатян, Философские взгляды Григора Татеваци, Ереван, 1957, էջ 32:

63 Ձեռագրական հատված, Մատենադարան, ձեռ. № 7823, էջ 42—43: Սույն հատվածի վրա առաջին անգամ ուշադրութիւն է դարձրել պատմական գիտութիւնների դոկտոր Լ. Խաչիկյանը, նշելով, որ դա «հավանաբար Դավիթ Բաղիշեցու պատմութիւնից» է: Տե՛ս Լ. Խ ա շ ի կ յ ա ն, Գլածորյան համալսարանը և նրա սաների ավարտական ատենախոսութիւնները, Երևանի պետական համալսարանի գիտական աշխատութիւններ, հատոր 23, Երևան, 1946, էջ 428: Ավելորդ չի լինի նշել, որ այս Դավիթ Բաղիշեցին (XVII դ.) նույնպես երաժիշտ էր, որի համար էլ ժամանակակիցները նրան անվանել են «քաջայաղթ փիլիսոփա» (տե՛ս Մանր ժամանակագրութիւններ, հատ. 2, կազմեց Վ. Հակոբյան, Երևան, 1956, էջ 287):

կանս ընդունելի է յեկեղեցի. և աւելին քան դայս՝ խոտելի է և անպիտան»⁶⁴: Արդ՝ Գր. Տաթևացու քննարկվող ցուցակում առաջին հիշատակութիւնը վերաբերում է Մաշտոցին. «Նախ՝ մեծն Մեսրոպ ըզկարգն Ապաշխարութեան»⁶⁵:

Զարգացած ֆեոդալիզմի շրջանի հայ մատենագրութեան մասին մեր խոսքըն ամփոփելուց առաջ հարկ է անցնել միջնադարյան մեր գրիչներից մեկին, որը, ըստ երևույթին ուսուցողական նպատակներով, շարականների հեղինակների անունները թվարկել է ռոտանավորի ձևով: Դա Առաքել Սյունեցին է (XV դ.), որի արդեն հրատարակված բանաստեղծութիւնների մեջ կա մեկը, «Վասն շարական արարողաց» խորագրով⁶⁶: Ծանոթանալով դրան տեսնում ենք, որ Սյունեցին իսկապէս թվարկում է շարականների հեղինակներին և՛ առաջին հերթին՝ «Մեծն Մեսրոպ զարմանալին»⁶⁷, առանց, սակայն, մեկ առ մեկ հիշատակելու նրանց երգերը: Բայց Առաքել Սյունեցու քերթվածում կա նաև մի այլ վկայութիւն, որը խիստ կարևոր է մեզ համար: Ավարտելով նշանավոր անունների թվարկումը, նա ավելացնում է.

«Նոցա գրուիսն ամենին
Մեսրոպ, Սահակն էր պարթևին.
Բուն թարգմանիչը հայոց ազգին,
Սուրբ երաժիշտը աստուածային
Այնք որ ուրեակ ձայնս կարգեցին,
Եւ կրեկնակի Ստեղի եղին» (ընդգծումը մերն է.—Ն. Ք.)⁶⁸:

Առաքել Սյունեցու այս վկայութիւնը կարծեքավորվի, եթե մտաբերենք, որ նա իր կրթութիւնն ու դիտելիքները ստացել է հենց Գր. Տաթևացու մոտ, որի քննորդին էր և աշակերտը⁶⁹:

Այժմ եթե փորձենք մեկ հայացքով ընդգրկել, ինչպես V, այնպես էլ X—XV դարերի հեղինակների մեզ հետաքրքրող վկայութիւնները, ապա կտեսնենք, որ վերջիններս երկու նոր տեղեկութիւններ են հաղորդում մեզ. ա) Մաշտոցը, Սահակի հետ միասին կարգավորել է Հայոց պրոֆեսիոնալ երգարվեստի ձայնեղանակները, և բ) ճգնելիս, «քառասնորդաց» օրերին, նա հորինել է ապաշխարութեան երգերը: Բայց անհրաժեշտ է դիտել, որ բերված երկու տեղեկութիւններն էլ, նոր լինելով հանդերձ, յուրատեսակ ընդլայնումն ու մեկնաբանութիւնն են Մաշտոցի մասին դեռևս V դարում հարևանցի կամ սեղմ արտահայտված մտքերի, ինչպես նույնը նկատեցինք նաև Մ. Խորենացու այլ վկայութեան կապակցութեամբ, որը վերաբերում էր Մաշտոցի երաժշտամանկավարժական գործունեութեանը: Այսպես, վերը բերված տեղեկութիւններից առաջինը համապատասխանում է Կորյունի արտահայտած այն մտքին, ըստ որի՝ Մաշտոցը փաստորեն մասնակից էր եղել ժամանակի «հասարակաց աղօթքի» հայացման և կանոնավորման գործին (որովհետև դա ենթադրում է նույն «աղօթքի» նաև երաժշտական կողմի կարգավորումը). իսկ երկրորդը՝

64 Գիրք հարցմանց երիցս երանեալ սրբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Տաթևացոյն, Կ. Պոլիս, 1729, էջ 638:

65 Նույն տեղում, էջ 637:

66 Առաքել Սյունեցի և իր քերթուածները, ուսումնասիրութեամբ հրատարակեց Մ. Պոստրեան, Վենետիկ, 1914, էջ 321—323:

67 Նույն տեղում, էջ 321:

68 Նույն տեղում, էջ 322—323:

69 Նույն տեղում, էջ Ե—ԺԶ (Առաքել Սիւնեցոյ վարքը):

V դարի այն տվյալներին, որոնց համաձայն՝ Մաշտոցը ճգնելիս տարվում էր երգեցողությամբ (Կորյուն) և որ գրերի գյուտից ու Աստվածաշնչի թարգմանությունից հետո ճոխացավ հայոց եկեղեցական պաշտամունքը (Փարսեցի, տե՛ս վերը):

Մաշտոցին վերաբերող և քիչ առաջ բերված երկու նոր տեղեկությունները ողջ միջնադարում նախ քիչ այլափոխվում են, բայց շուտով վերականգնվում և հաստատվում իրենց նախկին ձևով:

Այսպես, 1625 թվականին դադափարված մի Շարակնոցում Մաշտոցին են վերագրվում ոչ միայն «Ապաշխարութեան», այլև ...«զՂազարու, զԳալստեան [և] զԱւագ շարաթու» շարականները⁷⁰: Այս հավելյալ և բուրբուլին անստույգ տվյալները, սակայն, պարզապես «մաղվում» են հենց նույն ժամանակաշրջանի գիտնականների կողմից: Գրանցից հիշատակության արժանի են՝ Ստեփանոս Զիբ Զուղայեցին⁷¹ և Հակոբ Սսեցին⁷²: Նրկուան էլ ապրել են XVII դարի առաջին կեսում և կազմել շարականների հեղինակների մեկական ցուցակ, ոտանավորի ձևով: Ստեփանոս Զիբ Զուղայեցին գրում է.

«Նախ մեծ Մեսրոպ Տարօնեցին
Ըզկարգ Աղցիցն ամենեկին»⁷³:

Իսկ Հակոբ Սսեցին՝

«Նայ Աղցաց կարգն է Մեսրոպայ»⁷⁴:

Գիտելի և կարևոր է, որ այս գրիչները, ապրելով միևնույն ժամանակ, բայց բուրբուլին տարբեր վայրերում, Մաշտոցի երաժշտա-բանաստեղծական վաստակի մասին նույն բանն են վկայում («Աղցաց կարգից» ստուգասիրաբար դուրս թողնելով՝ «ըզկիրակէքնՅԱղուհացին»), և դրանով իսկ վերականգնում X—XV դարերի գիտնականների հավաստի կարծիքը տվյալ հարցում:

Հետևյալ՝ XVIII դարի առաջին կեսում, մտքերի մի զգալի տարուբերում է նկատվում այն հարցում, թե ո՞վ է իսկապես կարդավորել Հայոց ձայնեղանակները՝ Սահա՛կը, թե՛ Մաշտոցը: Բայց քիչ ավելի ուշ, այս հարցում էլ վերահաստատվում է X—XV դարերի գիտնականների վստահելի կարծիքը:

Խոսելով վերոհիշյալ գործը հատկապես Սահակին վերագրող աղբյուրների

70 Տե՛ս Հ. Տ ա շ յ ա ն, Տուցակ հայերէն ձևագրաց, Վիեննա, 1895, էջ 441:

71 Մի ժամանակ Ն. Ակինյանի շանքերով այս հեղինակի մասին բավական լրիվ պատկերացում էր ստեղծվում կարծես (տե՛ս Ն. Ա կ ի ն յ ա ն, Ստեփանոս Զիբ Զուղայեցի, գրիչ, նկարիչ և տաղասաց քահանայ, «Հանդես Ամսօրեայ», 1947, № 2, էջ 112—123), սակայն Հ. Քյուրտյանի կատարած հետաքննությամբ պարզվեց, որ Ստ. Զիբ Զուղայեցու մասին իսկապես քիչ բան գիտենք (տե՛ս Հ. Ք յ ու ռ տ յ ա ն, Ստեփանոս նաղաշ երեց Զուղայեցի, «Բազմավէպ», 1948, № 1—2, էջ 9—15):

72 Մրա մասին մի քանի համառոտ տեղեկություններ կան, տե՛ս Ա. Մ ն ա ց ա կ ա ն յ ա ն, Անտիպ էջեր միջնադարյան հայկական պոեզիայից, Գիտական նյութերի ժողովածու (ՀՍՍՌ Մի-նիստրների սովետին կից պետական ձեռագրատուն—Մատենադարան), № 2, Նրևան, 1949, էջ 193—195:

73 Ի տէր Ստեփանոսէ գիտնական քահանայէ ասացեալ սակաւ ոտանաւորս յաղագս շարականաց թէ յումմէ են երգեալ, Մատենադարան, ձեռ. № 1424, էջ 247:

74 Ոտանաւոր վասն ցուցանելոյ զերգող շարականացս, յոգեալ ըստ նախագիծ տանց, Մատենադարան, ձեռ. № 3107, էջ 138ր:

մասին, այստեղ կարող ենք վկայակոչել մեր՝ հնատիպ Հայսմավուրբները⁷⁵, որոնց մեջ՝ Սահակի, Մաշտոցի և Թարգմանչաց տոնին նվիրված հոգվածում՝ ի միջի այլոց կարգում ենք հետևյալը. «Արարին և երգս շարականաց և կարգեցին եղանակս յամենայն ձայնից, զորս բաժանեաց ի միմեանց սուրբ հայրապետն, հոգելի տէրն՝ Իսահակ Պարթևն՝ տասն ձայնս ըստ թվոյ ժ արարածոց»⁷⁶։ Այնուհետև թվարկվում են հիշյալ «արարածները», հետո նաև՝ ձայնեղանակները և այլն։ Այս կարգի մի հինավուրց գրության մասին ավելի մանրամասն խոսելու առիթն ունեցել ենք արդեն⁷⁷։

Այստեղ մեր ուշադրությունը գրավողն այն է, որ նույն XVIII դարի առաջին կեսում Կ. Պոլսում հրատարակված և Ղազար Ծահկեցի վարդապետի (հետագայում կաթողիկոս) գրչին պատկանող մեկ աշխատության մեջ ձայնեղանակների կարգավորումը վերագրված է Մաշտոցին, հետևյալ ձևով. «Եւ ինքն (Մաշտոցը) զարգարէ զեկեղեցիս կարգօք և կրօնիւք և ասէ ըզկարգն ապաշխարութեան շարականաց և հաստատէ ի մեզ զերաշտականացն եղանակք»⁷⁸։

Իրողությունը, սակայն, ըստ բոլոր տվյալների, այն է, որ ձայնեղանակների կարգավորման բնագավառում նույնպես Սահակն ու Մաշտոցը գործել են միասին, ինչպես վկայում էր դեռևս Առաքել Սյունեցին։

Հայկական գրավոր աղբյուրներում այդ տվյալը վերահաստատվում է XIX դարի սկզբին Կ. Պոլսում հրատարակված և արդի բանասիրության մեջ օգտագործվող Շարակնոցում, որտեղ իր ժամանակի շափանիշով ստուգված, վերագնահատված և ի մի են բերված շարականների հեղինակներին, այդ թրվում և Սահակին ու Մաշտոցին վերաբերող տեղեկությունները, հետևյալ կերպ.

«Որք զծորանս հոգևոյն արբին, և ընդ ժամանակս ժամանակս երգեցին զեղանակաւոր երգս շարականաց։

Նախ՝ սուրբն Իսահակ և սուրբն Մեսրօպ՝ ասացին զութն եղանակաւոր ձայնսն, և զերկու ձայն ստեղիս։

Ապա սուրբն Իսահակ՝ զՂազարուն և զկարգն Աւագ շարաթեան։

75 Հայսմավուրբների մասին նախընտրեցինք այստեղ խոսել մի քանի պատճառով։ Ձեռագիր հայսմավուրբները, այդ թվում և միայն Մատենադարանում պահվողները, թվով շատ են և դեռևս չեն ուսումնասիրված, նրանց նյութերի աստիճանական կուտակման և հարստացման, ինչպես նաև ժամանակի ընթացքում իրարից տարբերվող ուրույն խմբագրությունների գոյացման տեսակետից։ Մեր կարծիքով Գ. Փեշտրմալյանն ու Մ. Ավզերյանը այդ գործի սկիզբն են դրել միայն։ (Տե՛ս Ցայսմաւորք ըստ կարգի բնութիւյզոյն օրինակի, Կ. Պոլիս, 1834, Գ. Փեշտրմալյանի Յառաջաբանը, և Մ. Ավզերյան, Լիակատար վարք, հատոր ԺԱ, էջ 2Բ)։ Ուստի առաջիկա նկատի չենք առնում մեզ մոտ պահվող նույնիսկ մի քանի հնագույն գրչագիր հայսմավուրբները, նշելով սակայն, որ սովետահայ գիտնականները Մատենադարանի ձեռագիր Հայսմավուրբներում նույնպես տարբերում են մի քանի խմբագրություններ (տե՛ս Շ. Ա. և Ս. յ. Ն., Հայկական մատենագիտություն, հատ. Ա, էջ 33)։ Մեր հնատիպ Հայսմավուրբների հիմքում թեև բնկած է Գրիգոր Ելաթեցի Մերենցի խմբագրությունը (XV դ.), սակայն նրանցում երկու այլ խմբագրություններից առնված և ի մի բերված նյութեր էլ կան։ Այնպես որ այդ հնատիպերը, որոշ խմաստով, նույնպես ուրույն խմբագրություն պիտի համարել։ Եվ վերջապես խնդրո առարկա հնատիպերը, որոնք XVIII դարի առաջին կեսում Կ. Պոլսում հրատարակվել են մի քանի անգամ, ժամանակին համարվել են «սովորական»՝ այն է՝ ընդհանրացած և տարածված (տե՛ս Մ. Ավզերյան, հիշատակված աշխատությունը, էջ 2է)։

76 Գիրք որ կոչի Ցայսմաւորք, Կ. Պոլիս 1730, էջ 2Գ (Հոռի Ը և Սեպտեմբերի Ժէ)։

77 Տե՛ս մեր հոգվածը՝ Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, «Բանբեր Մատենադարանի», № 6, Երևան, 1962, էջ 142—143։

78 Գիրք աստուածաբանական որ կոչի Գրախոս ցանկալի, շարադրեալ ի Ղազարու աստուածաբան վարդապետէ Ծահկեցոյ, Կ. Պոլիս, 1735, էջ 623։

Եւ սուրբն Մեսրոպ՝ զկարգն Ապաշխարութեան»⁷⁹։

Այնուհետև նույնը անփոփոխ կրկնվում է շատ Չայնքաղներում⁸⁰, Շարակնոցի 1853 թվականի հրատարակությունում⁸¹ և հուսկ ուրեմն՝ Չայնագրեալ շարակնոցում⁸²։

Սրանով ավարտենք հայկական հին և միջնադարյան մատենագրության մեջ Մաշտոցի երաժշտական գործունեության վերաբերող վկայությունների արձանագրման ընթացքի հետաքննությունը։ Վերջինս ցույց է տալիս, որ՝ Մաշտոցի երաժշտական գործունեության երեք տարրեր կողմերը վկայող մեզ հայտնի տվյալները ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ Հայոց այբուբենի ստեղծողի մասին դեռևս Կորյունի կողմից արձանագրված, բայց ինչ-ինչ պատճառներով սեղմ ու սխեմատիկ ձևակերպված երեք համապատասխան մտքերի ընդլայնումն ու մեկնությունը, և որ՝ այդ ընդլայնումն ու մեկնությունը կատարվել է աստիճանաբար՝ հիմնականում Մ. Խորենացուց մինչև Առաքել Սյունեցին (X—XV դդ.), ապա և՛ ձեռք բերված արդյունքների ճշգրտման, ինչպես և զանազան անստույգ տվյալների մերժման առումով՝ ընդհուպ մինչև XIX դարի սկիզբը։

Այս վերջին հանգամանքը արժանի է հատուկ ուշադրության, որովհետև խոսում է այն մասին, որ միջնադարի ընթացքում Մաշտոցի վերաբերյալ մեզ հետաքրքրող տեղեկությունները ոչ միայն աստիճանաբար կուտակվել են, այլև՝ պետք եղած դեպքում՝ զտվել ու մաղվել։ Ելնելով սրանից՝ հիշյալ տեղեկությունները մենք պետք է համարենք ոչ թե «ավանդություն», այլ միջնադարի շափանիշով գիտական պրպտումների արդյունքն ու արդասիքը։ Էջերի սղությունը մեզ թույլ չի տալիս այստեղ մի առ մի հիշատակելու սկզբունքորեն հակառակը պնդող հեղինակներին և հակաճառելու նրանց։ Նշենք միայն, որ հայ մատենագիտության գիտակ Հ. Անասյանը, բոլորովին նոր տեսանկյունից է դնահատում, օրինակ, շարականների հեղինակների հենց միջնադարից հկող ցուցակները։ Այդ ցուցակներից գլխավորագույնները հրատարակելով որպես մատենագիտական բնագրեր, նա ցույց է տալիս սկզբնական մի բնագրի «մշակումն ու զարգացումը», մատնանշում է «սրբագրությամբ ու հավելումներով» աչքի ընկնող խմբագրությունները և ընթերցողի ուշադրությունն է հրավիրում այնպիսի բնագրերի վրա, որոնք, միջին տեղ գրավելով, «օգնում են պատկերացնելու անցման գիծը» և այլն (ընդգծումները մերն են—Ն. Թ.)⁸³։

Բայց սրանով ասել չենք ուզում, որ միջնադարյան վկայությունները ստուգելի ու քննելի չեն։

⁷⁹ Շարակնոց, Կ. Պոլիս, 1815, էջ 2։ Շահեկան է դիտել տալ, թե շարականների հեղինակների այս ցուցակը, որը բանասիրության մեջ օգտագործվում է որպես բանանուն խմբագրություն» (տե՛ս Հ. Անասյան, Հայկական մատենագիտություն, հատ. Ա, էջ LXVIII)։ Ըստ երևույթին, բանիմաց Գրիգոր վարժապետ Փեշտրմալճյանի խմբագրությունն է։ Բ. Կյուլեսերյանը, խոսելով Շարակնոցի 1834 թվականի հրատարակությունում (Կ. Պոլիս) բերված ցուցակի մասին, գրում է. «Հաւանաբար Փեշտրմալճյան Գրիգոր վարժապետի մշակած ցանկն է ասիկա» (տե՛ս «Հասկ», Անթիլիաս, 1935, № 11—12, էջ 127)։ Իսկ այս վերջին Շարակնոցը, որ կոչվում է «վերստին տպեալ», առհասարակ 1815-ի հրատարակության հիման վրա է պատրաստված և նրանում բերված շարականների հեղինակների ցանկն էլ նույնն է 1815-ի հրատարակությունում զետեղված ցանկի հետ։

⁸⁰ Տե՛ս, օրինակ, Չայնքաղ Շարական, էջմիածին, 1833, էջ 3։

⁸¹ Շարակնոց, Կ. Պոլիս, 1853, էջ 2։

⁸² Չայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875, էջ 2։

⁸³ Հ. Անասյան, Հայկական մատենագիտություն, հատ. Ա, էջ XVIII—XIX։

Վերը շարադրված նյութը մեզ հիմք է տալիս առանձնացնելու և հատուկ քննարկելու հետևյալ երեք հարցերը: Ա) Մաշտոցն ու Հայոց ձայնեղանակների կարգավորումը: Բ) Մաշտոցն ու հայկական առաջին դպրոցներում կրգ-երաժրշտության ուսուցումը: Գ) Մաշտոցն ու ապաշխարության կրգերը: Ստորև քննարկումը կկատարվի նշված հերթականությամբ: Ըստ այդմ՝ երեք դեպքում էլ մենք կելնենք միջնադարում բյուրեղացած և մեզ արդեն ծանոթ այն վկայություններից, որոնք, համապատասխանաբար, կապվում են հիշյալ երեք հարցերից ամեն մեկի հետ:

Ա. «Նախ՝ սուրբն Իսահակ և սուրբն Մեսրոպ՝ ասացին դուքն հղանակաւոր ձայնսն, և զերկու ձայն ստեղիս»:

Այն մասին՝ թե սույն վկայությունից պիտի ենթադրել, որ Սահակն ու Մաշտոցը փաստորեն կարգավորել կամ վերակարգավորել են Հայոց ձայնեղանակները, և ոչ թե, ասենք, ստեղծել դրանք՝ խոսք կլինի իր տեղում: Այժմ նախ նշենք, որ սույն վկայությունը առհասարակ քննելի է երեք առանձին խնդիրների առումով, որոնք են՝ 1. Սահակի և Մաշտոցի կողմից Հայոց ձայնեղանակների կարգավորման խնդիրը ինքնին, 2. V դարում կարգավորված այդ ձայնեղանակների թվաքանակի խնդիրը և 3. ձայնեղանակների դասակարգման համար V դարում կիրառված սկզբունքի խնդիրը: Սակայն վերջին երկու խնդիրների քննարկումը, որ մեզ շատ հետուն կտաներ, դուրս է սույն հոդվածի սահմաններից: Այնպես որ կանգ առնենք վերոհիշյալ խնդիրներից միայն առաջինի վրա:

Այն նույնպես բաժանելի է ինքն իր մեջ, այսպես. Հայաստանում դրերի գյուտից հետո ազգային երաժշտության ձայնեղանակների կարգավորության հարցն առհասարակ, և այդ գործը գլուխ բերած անձնավորությունների հարցը մասնավորապես:

Ինչպես արդեն գիտենք, սույն հարցերի վրա որոշակի լույս սփռող կոնկրետ տեղեկություններ V դարից մեզ չեն հասել: Ուստի այդ հարցերի քննարկման համար պարզելու ենք նախ, թե պատմականորեն անհրաժեշտություն կա՞ր արդյոք, Հայաստանում դրերի գյուտից անմիջապես հետո Հայոց ձայնեղանակների կարգավորման, և եթե այո՝ ապա այդ գործը ո՞վ կարող էր գլուխ բերած լինել V դարի սկզբներին:

Վերևի վկայության մեջ «ուր հղանակաւոր ձայն» և «երկու ձայն ստեղի» արտահայտությունների տակ պիտի հասկանալ հենց այն, ինչ անվանում ենք ձայնեղանակներ: Գրանք կազմել են ֆեոդալական Հայաստանի պրոֆեսիոնալ երգարվեստի հիմքը:

Ձայնեղանակները չեն ստեղծվում առանձին անհատների կողմից: Այլ՝ ծագում և զարգանում են ժողովուրդների երաժշտական դարավոր պրակտիկայի հիման վրա, ըստ պրոֆ. Քուչնարյանի, որպես արդյունք՝ «Երաժշտակերպարային բնութագրերը տիպականացնելու ձգտման»⁸⁴: Իսկ առանձին անհատներ կարող են միայն տեսականորեն իմաստավորել այդ ձայնեղանակները, կարգավորել կամ վերակարգավորել դրանք:

⁸⁴ X. С. Кушнарев, Вопросы истории и теории Армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, էջ 39.

Հին աշխարհի քաղաքակիրթ գրեթե բոլոր ժողովուրդների՝ հնդիկների, եգիպտացիների, փյունիկեցիների, հույների, հրեաների, ասորիների և արարների մոտ երաժշտությունը ձայնեղանակների բաժանելու պրակտիկան կիրառվել է շատ հետաժողովուրդներին⁸⁵: Եվ բոլոր ժողովուրդների մոտ էլ տարբեր ժամանակներում առաջ է եկել ձայնեղանակների կարգավորության կամ վերակարգավորության անհրաժեշտությունը: Որովհետև անցյալում, նոտագրության սրև է ունիվերսալ սխեմանի բացակայության պայմաններում, երբ կատարողները ստիպված էին լինում հենվել միայն իրենց լսողության և հիշողության վրա, ապագա երգիչների համար ձայնեղանակների յուրացումը նույնքան անհրաժեշտ էր, ինչքան ասենք, երաժշտական գրաճանաչության իմացումը՝ մեր օրերի երաժիշտների համար⁸⁶:

Վաղ միջնադարում նոր որդեգրված պաշտամունքային արարողությունը կանոնավորելու, նրա երաժշտական ձևավորումը ունիֆիկացնելու ընդհանուր ձգտման, ինչպես նաև առհասարակ պրոֆեսիոնալ երգարվեստի զարգացման նոր կենտրոնների՝ վանքերի ու դրանց կից դպրոցների հաստատման կապակցությամբ, տարբեր ժողովուրդների մոտ առաջ է գալիս ձայնեղանակների նոր կարգավորության անհրաժեշտությունը: Մանավանդ որ այդ դպրոցներում՝ նույնիսկ միջին դարերում՝ ապագա պրոֆեսիոնալ երգիչների դաստիարակությունը սկսում էին մանուկ հասակից⁸⁷, ընդհատում այն տղաների արբունքի շրջանում, և շարունակում դրանից հետո: Բուն երգեցողության ուսուցումը այնքան դժվար էր, որ սանիկները չէին հասցնում երգ կատարելու արվեստը յուրացնել մինչև տղայական ձայնի բեկման շրջանը: Մինչ այդ նրանց կատարած վարժությունների նպատակն էր՝ գործնականում յուրացնել ձայնեղանակների սկզբունքը, սովորել ու հիշել մեղեդիական տիպական դարձվածքներից գլխավորապես նրանք: Ուստի՝ մանուկների երաժշտական դաստիարակության այս գործը հուսալի հիմքերի վրա դնելու համար ևս, բնականորեն ծագում էր ձայնեղանակների կարգավորության անհրաժեշտությունը: Եվ բոլորովին պատահական չէ, որ հենց վաղ-միջնադարի եկեղեցական շատ նշանավոր գործիչներ, այսպես թե այնպես, գրադվեցին նաև պաշտամունքային արարողության երաժշտական մասի բարեկարգության ու ձայնեղանակների դասակարգման հարցով: Արևելքում՝ Զոսիմոս Աղեքսանդրացին⁸⁸, Բարսեղ Կեսարացին⁸⁹

⁸⁵ Նույն տեղում, էջ 45:

⁸⁶ Պետր է ասել, որ իրերի այս միճակը սկզբունքային փոփոխության շնորհիվ էր նաև այն բանից հետո, երբ Հայաստանում ծագեց ու զարգացավ ձայնագրության խաղային գրությունը: Հայտնի է, որ առհասարակ նոտագրության նեմային գրությունը երաժշտական կրթական սխեմանում չէր ազդեցվում ձայնագրագրության բաժանումը եղանակների կարգավորման մասին գիտությունից (տե՛ս Т. Ливанова, История Западноевропейской музыки, Москва, 1939, էջ 66—67):

Երեստ հատկանշական է, որ այս միտքը Ե. Տնտեսյանը հայտնում է նույնիսկ հայկական նոր ձայնագրության սխեմանի կապակցությամբ (Ե. Տնտեսյան, Նկարագիր երգաց, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 881):

⁸⁷ В. А. Багадуров, Очерки по истории вокальной методологии, часть I, Москва, 1929, էջ 21—22:

⁸⁸ Besseler, Die Musik des Mittelalters der Renaissance, էջ 54, տե՛ս Р. Грубер, История Музыкальной культуры, т. I, ч. первая, М.—Л., 1941, էջ 524:

⁸⁹ Ձայնեղանակների ծագումնաբանության մասին Բարսեղ Կեսարացու մեկ գրվածքը Բարգմանաբար պահպանված է հայկական ձեռագրերում: Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 599, էջ 42ա:

և Սելերիոս Անտիոքացին⁹⁰, Արևմուտքում՝ Ամբրոսիոս Միլանցին, Գրիգորիոս Ա. Պապը⁹¹ և ուրիշներ, էլ շխտելով մի շարք ասորի նշանավոր եկեղեցականների մասին⁹²:

Հայ երաժշտության ձայնեղանակներն իրենց ծագումով նույնպես շատ հին են, սկիզբ են առնում Հայոց պատմության ամենավաղ շրջանում⁹³ և հայերը նույնպես տարրեր ժամանակներում զբաղվել են դրանց տեսական իմաստավորման ու դասակարգման հարցով⁹⁴: Այս հարցը հատուկ նշանակություն ձեռք բերած պիտի լիներ Հայաստանում մանավանդ քրիստոնեության պետական կրոն դառնալուց հետո, որովհետև այստեղ ևս զգալի էր պաշտամունքային նորարարողությունը կանոնավորելու և կրթական գործը բարեկարգելու ընդհանուր ձգտումը, դեռևս Մաշտոցից էլ առաջ: Համենայն դեպս գիտենք, թե այդ ուղղությամբ լուրջ աշխատանքներ էր տանում դեռևս ներսևս մեծը, որի օրոք «լուսավորութիւն կարգի եկեղեցւոյ ամենապայծառ ծաղկեաց ամենամեծ լիութեամբ... և բազմացան կարգը սրբութեան պաշտամանց» և որը՝ «կարգէր ... դպրոցս յունարէն և ասորերէն յամենայն գաւառս Հայոց»⁹⁵: Սակայն այս երկու բնագավառներում էլ հիմնական բարեփոխությունները մեզ մոտ կատարվեցին, ինչպես հայտնի է, գրերի գյուտից հետո, երբ պաշտամունքային արարողությունը հայացավ, և երբ Մաշտոցի օրոք ու նրա ձեռքով Հայաստանում բացվեցին առաջին հայկական դպրոցները, որոնցում կրթական ողջ աշխատանքը դրվեց նոր հիմքերի՝ մեսրոպյան հայերենի գրաճանաչության ու իմացության վրա: Եվ հենց սրանից էլ պարզ հետևում է, որ գրերի գյուտից հետո Հայաստանում անխուսափելիորեն առաջ պիտի գար նաև հայ երաժշտության ձայնեղանակների վերանայման ու կարգավորության անհրաժեշտությունը: Նախ՝ ծեսի ու արարողության երաժշտական ձևավորումն էլ բարեկարգե-

⁹⁰ Անտիոքի պատրիարք՝ 512—518 թվերին. «ութ-ձայնի» հին վերսիաներից՝ մեկի հեղինակը. տե՛ս Rubens Duval, Anciennes Litteratures Chretiennes (La litterature Syriaque), Paris, 1907, էջ 317:

⁹¹ Л. Сакетти, Краткая историческая Музыкальная хрестоматия, СПб, 1896, էջ 31—33:

Պրոֆ. Գրուբերի կարծիքով այս և նման տիպի եկեղեցականները նաև երաժշտական-հասարակական եռանդուն գործիչներ էին, որոնք համարձակորեն ձեռնամուխ էին լինում, մասնավորապես, երաժշտական պրակտիկայի վերակառուցմանը (Р. Грубер, История музыкальной культуры, т. I, ч. первая, էջ 522—523):

⁹² Ասորի հնազույն երաժշտական գործիչներից Բարդաժանի և Եփրեմ Խորինի մասին պիտի խոսենք իր տեղում: Այստեղ նշենք խիստ հատկանշական հետևյալ փաստը: Նույնիսկ VIII դարի կեսերին, երբ նեստորական եկեղեցու ներկայացուցիչներից Բարայր երգ-երաժշտության ուսուցման գործը բարեկարգելու նպատակով հիմնադրեց երաժշտական նոր դպրոցներ, ստիպված եղավ զբաղվելու ձայնեղանակների հարցով (Wallis Budge, The Book of Governors, vol. I, London, 1893):

⁹³ X. С. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, էջ 39:

⁹⁴ Ըստ երևույթին մեր ձայնեղանակների տեսական իմաստավորման առաջին փորձերը կատարված են աշխարհիկ երաժշտության մշակների կողմից (տե՛ս նույն տեղում, էջ 95—96, ապա և Հ. Հովհաննիսյան, Հայ երաժշտության պատմություն, էջ 45, ձեռագիր Հայկ. ՍՍՌ կուլտուրայի մինիստրության արվեստի և գրակ. թանգարանի): Պիտի ընդունել նաև, որ այս գործում որոշ նախաձեռնություն հանդես բերած կլինեին քրմական դասի ներկայացուցիչները ևս հեթանոսական Հայաստանում:

⁹⁵ Փ ա լ ա տ ո ս Բ ու զ ա ն դ ա Յ ի, Պատմութիւն Հայոց, Վենետիկ, 1889, էջ 78:

լու և ի հարկին հայացնելու, ապա և հայկական նոր դպրոցներում երգ-երաժրշտութիւն դասավանդումը նույնպես նոր հիմքերի վրա դնելու համար:

Արդ՝ եթե շարհամարհներ պատմական որոշակի տվյալների բացակայութեան պայմաններում առողջ դատողութեան վրա հենվելու մեթոդը, ապա պետք է բնդունենք, որ ձայնեղանակների վերանայման ու վերակարգավորութեան գործը նույնպես զուխ բերած պիտի լինենին հենց Սահակն ու Մաշտոցը: Որովհետև նրանք V դարի մշակութային խոշոր շարժման ռահվիրաներն էին, և, որպես այդպիսիք, կարևոր շատ գործերի նախաձեռնողները: Այնուհետև, նրանք իրենց շրջապատի ամենազարգացած գործիչներն էին, և, հետևաբար, երաժշտութեան տեսութեանն ու գործնականին էլ քաջատեղյակ մարդիկ, մի բան, որ պայմանավորված էր նաև ժամանակին բնդունված կրթական յուրահատուկ սիստեմով: Արդեն Սահակի մասին Ղ. Փարպեցին ասում է, որ նա «եղեալ կատարելապէս հմուտ երգողական տառիցն»⁹⁶, շեշտելով նրա հելլենական կրթութեան ստացած լինելը: Նույնպիսի կրթութեան ստացել էր նաև Մեսրոպը. «Ի մանկութեան տիսն վարժեալ հելլենական դպրութեամբն»⁹⁷: Եվ վերջապես՝ Սահակն ու Մաշտոցը անմիջականորեն պատասխանատու էին ծեսի և արարողութեան նաև երաժշտական մասի բարեկարգման համար, առաջինը՝ իր պաշտոնի իսկ բերումով, իսկ երկրորդը՝ վարդապետի և ուսուցչի իր հասարակական մեծ դիրքով:

Բայց կա և մի այլ նշանակալից հանդամանք:

Գրերի գյուտից հետո պրոֆեսիոնալ երգարվեստի ձայնեղանակների վերանայումն ու կարգավորումը հատուկ նշանակութեան ունի նաև այն պատճառով, որ ծեսի և արարողութեան եռանդուն հայացման հերոս ժամանակաշրջանում «եկեղեցու առաջ ծառանում էր աշխարհիկ երաժշտական ու երաժրշտա-տեսական ծառանդութեան յուրացման հարցը»⁹⁸: Այսինքն, երաժշտական արվեստի բնագավառում նույնպես աշխարհիկ-ժողովրդականի և հոգևոր-պրոֆեսիոնալի փոխհարաբերութեանները սլարդելու և կայունացնելու հարցը՝ լեզվա-ոճային տեսակետից առաջինը բնդունելով որպես երկրորդի բնական ու գլխավոր աղբյուրը: Ահա, այս տեսանկյունով էլ նայելով խնդրին, մենք նորից ենք համոզվում, որ գրերի գյուտից հետո մեր ձայնեղանակների կարգավորման գործը նախաձեռնած պետք է լինենին հենց Սահակն ու Մեսրոպը: Որովհետև այդ նրանք էին, որ աշխարհիկ-ժողովրդականի և հոգևոր-պրոֆեսիոնալի նոր փոխհարաբերութեանների ստեղծման տեսակետից բավականին փորձ էին կուտակել արդեն՝ Հայոց գրական՝ այդ թվում և պաշտամունքային գրքերի լեզուն հիմնելով ժամանակի խոսակցական լեզվի վրա: Եվ հարկ է դիտակցել, այս կասկածիցութեամբ, որ Հայաստանում հոգևոր երաժշտութեանը իր լեզվա-ոճային կողմով սկզբից ևեթ այնքան ամուր խարսխվեց ժողովրդական և գուսանական երգաստեղծութեան վրա, որ երբ, միջին դարերում, պաշտամունքային գրքերի գրական լեզուն արդեն հնացած լինելով բոլորովին անմատչելի դարձավ հոժ զանգվածների համար⁹⁹, վերջիններս ծեսի ու արարողութեան հետ

⁹⁶ Ղ ա գ ա ր ա յ Փ ա ր պ ե ց ի ո յ Պատմութեան Հայոց, Տիգրիս, 1904, էջ 16:

⁹⁷ Կ ո ր յ ո ւ ն, Վարդ Մաշտոցի, էջ 36:

⁹⁸ X. C. Кушнарeв, Вопросы Истории и теории Армянской монодической музыки, էջ 98:

⁹⁹ Ըստ պրոֆ. Է. Անտոյանի՝ «Գրական լեզվի և ժողովրդական լեզվի տարբերութեանը մեծազույն շափերի է հասնում ժԱ դարից հետո», այն աստիճան, որ «լեզվի տարբերութեանը

դարերով կապված մնացին՝ դիսավորապես շնորհիվ տոհմիկ, ազգային, և արևելահային և արևմտահային մշտապես ու հավասարապես հասկանալի, հարազատ երաժշտության: Հմուտ ձեռքեր էին պետք՝ հոգևոր երգարվեստը սկզբից ևեթ այդ ուղու վրա կանգնեցնելու համար:

Վերջապես՝ հայոց ձայնեղանակների կարգավորության գործում բուն իսկ Մաշտոցի մասնակցության անհրաժեշտությունը ավելի հստակ պատկերացնելու համար պետք է նկատի առնել հետևյալ կարևոր պարագան:

Ինչպես դա հաստատում է պրոֆ. Ք. Քուշնարյանը, Հայաստանում, երաժշտական արվեստի զարգացման մանավանդ վաղ-քրիստոնեական շրջանում, «համաժողովրդական երաժշտական լեզվի մասշտաբով որոշիչ» է եղել՝ հատկապես՝ լադո-ինտոնացիոն սկզբունքը (հիմունքը): Եվ դա՝ եկեղեցու կողմից աշխարհիկ երաժշտության ձայնեղանակներն ու նրանց հատուկ լադո-ինտոնացիոն օրինաչափությունները յուրացնելու շնորհիվ¹⁰⁰: Սրանից բխում է, որ, ինչպես և սպասելի էր, գրեթե գյուտից հետո Հայոց ձայնեղանակների վերանայումն ու կարգավորումը փաստորեն ենթադրում էր նաև ձայնեղանակների՝ ըստ կարելիության համազգային մասշտաբների ունեցող մի սիստեմի հաստատումն ու վավերացումը:

Արդ՝ հին աշխարհի ժողովուրդների մոտ ձայնեղանակների սիստեմի գոյացումը համազգային մասշտաբով միշտ էլ ենթադրել է տվյալ ժողովրդի տարրեր հատվածների, կամ տվյալ երկրի տարրեր մարզերի բնակիչների երաժշտական պրակտիկայում բյուրեղացած լադերի համակենտրոնացում: Այդ մասին կարելի է դատել մի շարք ժողովուրդների երաժշտական լադերի հին անուններից էլ: Օրինակ, հին հունական երաժշտության մեջ դորիական լադը այդպես էր կոչվում՝ դորիացիների անունով, փոյուզիականը՝ փոյուզիացիների անունով, լիդիականը՝ լիդիացիների անունով¹⁰¹: Այնուհետև, արարա-իրանական երաժշտության մեջ իսֆահան ձայնեղանակը (կամ մուղամը) այդպես է կոչվել՝ Պարսկաստանի մայրաքաղաքի անունով, հեջազը՝ արաբական նահանգներից մեկի անունով և այլն¹⁰²: Հետաքրքրական է, որ երբ արարա-իրանական երաժշտական մշակույթի հիման վրա ժամանակին ծագեց ու զարգացավ ավելի մեծ մի մշակույթ՝ համախալամականը՝ մի շարք ձայնեղանակներ կոչվեցին նույնիսկ ժողովուրդների անուններով՝ ինչպես՝ աջեմ, հիմնի, ֆյուրդի և այլն¹⁰³:

Հայ երաժշտության ձայնեղանակների հնագույն անվանակոչությունները դժբախտաբար մեզ չեն հասել: Բայց գիտենք, որ հայկական ձայնեղանակների մեջ էլ տարրերվում են մեր ժողովրդի տարրեր հատվածների երաժշտական

նույնիսկ զբաղեցրել է մեր հին հոգևորականներին, որոնք հարց են տվել, թե ինչ արժեք ունի գրաբար աղոթքը, շինականի համար, որ լսում է առանց հասկանալու կամ երգում և մրմնջում է առանց հասկանալու: Տե՛ս Հայոց լեզվի պատմություն, մաս 2, Երևան, 1951, էջ 230—232:

¹⁰⁰ X. С. Кушнарев, Вопросы Истории и теории Армянской монодической музыки, էջ 94—95:

¹⁰¹ Т. Ливанова, История Западноевропейской музыки, Москва, 1939, էջ 39:

¹⁰² В. Виноградов, Узеир Гаджибеков и Азербайджанская музыка, Москва, 1938, էջ 27:

¹⁰³ Տե՛ս Քահաբաջյանի Հարուստի, Արևելյան երաժշտության ձևաբանությունը, Մատենադարան, ձեռ. № 9340, էջ 3բ, 5ա, 10ա և այլուր:

պրակտիկայում բյուրեղացած սիստեմներ¹⁰⁴։ Այստեղից պարզ է, որ ձայնեղանակների հայկական դրուձյունն էլ ժամանակին գոյացել է՝ սկզբնապես «տեղական» բնույթ կրող լադերի և առավել ևս մեղեդիական տիպական դարձվածքների համակարգման միջոցով, հիմք ընդունելով դրանց ազգային որոշակի պատկանելիությունը։

Իսկ դա V դարում գեթ ինչ-որ շափով իրականացնելու համար, ձայնեղանակների կարգավորման գործին պետք է մասնակցած լիներ Հայաստանի ամենատարբեր գավառներին, դրանց բնակչության և տեղական մշակույթին քաջածանոթ մի մարդ։

Եվ Մեսրոպ Մաշտոցը, բացի իր բազմաթիվ այլ արժանիքներից, աչքի էր բնկնում նաև այս առավելությամբ։

Բ) «Ժողովեալ (Մեսրոպայ) մանկունս ընտրեալս, ուշեղս և քաջասունս, փափկաձայնս և երկարոգիս, և դպրոցս կարգեաց յամենայն գաւառս, և ուսոյց...»։

Պատմահոր սույն արժեքավոր վկայության մասին վերն արդեն ասացինք, որ նրանից փաստորեն հասկացվում է, թե Մաշտոցը հայկական նոր դրությունների համար հատկապես երգելու ընդունակ տղաներ հավաքելով, նրանց երգեցողություն էլ էր ուսուցանում։ Եվ իրոք, դրանում մենք ավելի հաստատկհամոզվենք, եթե պետք եղած ուշադրությունը դարձնենք այն ածականների վրա, որոնցով Մ. Խորենացին որակում է Մաշտոցի կողմից ընտրված տղաներին։ Դրանք (ածականները) շորսն են. «ուշեղ», որ նշանակում է՝ ուժեղ հիշողություն ունեցող, «քաջասուն», որ նշանակում է՝ ուշիմ, խելացի, ապա և՛ քաջ-ասուն, այսինքն լավ երգող, «փափկաձայն»՝ քաղցր ձայն ունեցող և «երկարոգի»՝ երկար շունչ ունեցող, այն է՝ երգելու ընդունակ¹⁰⁵։ Այս արտահայտություններից վերջին երեքի մասին լրացուցիչ դատողություններ անելու կարիք էլ չկա։ Ինչ վերաբերում է առաջինին («ուշեղ»), ապա պիտի ասել, որ դա նույնպես անհրաժեշտորեն մտնում էր V դարում երգեցողությամբ պարսպող տղաներից պահանջվող ունակությունների կարգի մեջ։ Այս կապակցությամբ բավական է նորից հիշեցնել, որ վաղ-միջնադարում, նոտագրության որևէ հուսալի սիստեմի բացակայության պայմաններում, կատարողները ըստիպված էին անզիր իմանալ ընթացիկ բոլոր երգերը¹⁰⁶։ Ուստի պարզ է մի-

¹⁰⁴ Այս տեսակետից հայկական ձայնեղանակների, նրանց լադերի և մեղեդիական դարձվածքների մեջ նկատելի են, օրինակ, մեկ կողմից Արևելյան և, մյուս կողմից Արևմտյան Հայաստանի շրջանների ժողովրդա-դուսանական երգաստեղծության հետ անմիջականորեն կապվող սիստեմներ, որոնք օրդանապես միաձուլված են հոգևոր երաժշտության մեջ, որովհետև Հայաստանում նույնպես հոգևորականությունը միշտ էլ ձգտել է ունիֆիկացնելու ինչպես ծեսի և արարողության երաժշտական ձևավորումը, այնպես էլ բուն երաժշտական լեզուն։ Եվ եթե հայ հոգևոր երաժշտությունը ժամանակի ընթացքում մի շարք էջուղեր տվեց՝ երգերի եղանակների ընտրության, դրանց կատարման և հավանաբար նաև խաղաղության տեսակետից (մանավանդ ուշ ֆեոդալիզմի շրջանում՝ էջմիածին, Կ. Պոլիս, Երուսաղեմ և այլն), այդ էջուղերը իրենց երաժշտական լեզվի առումով, համենայն դեպս, էական, որոշիչ տարբերություններ ձեռք չբերեցին։

¹⁰⁵ Տե՛ս նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, Վենետիկ, 1836—1837։

¹⁰⁶ Եթևս հատկանշական է, որ Ղ. Փարպեցին, պատասխանելով իր մասին բամբաստողներին, Վահան Մամիկոնյանին ուղղված հայտնի «Թղթում» գրում է. «Իսկ մեր երանելի վարդապետքն զամենայն զկտակարանս եկեղեցույ երիցս և շորիցս ուսուցեալ մեզ ի սկզբանէ մինչև ի կատարած գրոցն՝ համարս պահանջէին ի մէջ զնոյնս, և իբրև զԴաւթի սաղմոսն պաշտե-

անգամայն, որ Խորենացու քննարկվող արտահայտությունները բոլորն էլ փաստորեն կոչված են բնութագրելու Մաշտոցի կողմից ընտրված այնպիսի տղաներին, որոնց պետք էր նաև երգեցողություն ուսուցանել: Եվ քանի որ այդ տղաների առաջին ուսուցիչը, հենց Խորենացու վկայությամբ էլ, Մաշտոցն էր, ապա ուրեմն նա էր, որ նույն այդ տղաներին ուսուցանում էր նաև երգ-երաժրշտություն: Եթե, այս կասկածից ազատ, վերհիշենք միջնադարի երաժշտակրթական սիստեմում ձայնեղանակներին տրվող տեղը, մանավանդ մանուկների դաստիարակության գործում, ինչպես և հայ երաժշտության ձայնեղանակների կարգավորության գործում Մաշտոցի բերած մասնակցությունը, ապա դժվար չի լինի հետևյալն և այն, որ Մաշտոցը իր հավաքած տղաներին ուսուցանում էր հենց այդ կարգավորված ձայնեղանակները:

Նախընթացից բնականորեն հետևում է, ուրեմն, որ Մաշտոցը եղել է հայկական առաջին դպրոցներում հայ երաժշտության վերակարգավորված ձայնեղանակների առաջին ուսուցանողը:

Բայց սրանով չի սպառվում տվյալ հարցը:

Բանն այն է, որ հնարավոր չէր Հայոց գրական նոր լեզվից և նրա հնչյունական համակարգից անկախ ուսուցանել հիշյալ ձայնեղանակները: Որովհետև մեղեդիական այլևայլ դարձվածքներ, ու առավել ևս՝ քիչ թե շատ ծավալուն, ամբողջական ձայնեղանակներ, թեկուզ և վարժության նպատակով, երգվում են, ինչպես հայտնի է, կամ առանձին ձայնավորների, կամ առանձին (պայմանական) վանկերի և կամ էլ,—որն և ամենից ավելի հավանականն է վաղ-միջնադարի համար,— փոքրածավալ ու պարզ կառուցվածք ունեցող նախադասությունների ղուգորդությամբ: Երևք դեպքում էլ, դեռահաս տղաների ուսուցչի առաջ ծառանում է՝ գրական լեզվի արտասանությունը, այդ լեզվի հնչյունների ճիշտ արտաբերությունը երգի միջոցով յուրացնել տալու հույժ կարևոր խնդիրը: Իսկ սա այլ բան է, քան նույն այդ արտասանությունը բնօրինակությամբ միջոցով յուրացնել տալը, թեև վերջինը առաջինի հիմքն է: Սակայն հայկական երաժշտագիտության մեջ դեռևս հարկ եղած ուղղորդությունը դարձված չէ Մաշտոցի մանկավարժական գործունեության նույնիսկ այն կողմի վրա, որը վերաբերում է թեկուզ և առհասարակ գրական հայերենի արտասանությունը ուսուցանելուն:

Հայագիտության մեջ այժմ ընդունված է, որ մաշտոցյան հայերենի հիմքում ընկած էր Հայաստանի Այրարատյան «ոստանիկ» գավառի խոսակցական լեզուն: Սակայն հայերենը V դարում ուներ նաև այլ խոսվածքներ, որոնք գործ էին ածվում Հայաստանի ամենատարբեր գավառներում և իրարից տարբերվում էին, ինչպես դա գտնում են սովետահայ լեզվաբանները, գլխավորապես իրենց արտասանությամբ¹⁰⁷:

Արդ, եթե Մաշտոցը հայկական դպրոցներ էր բացում Հայաստանի տարբեր գավառներում, ինչպես վկայում են մեր պատմիչները, ապա պարզ է, որ այդ դպրոցների սանիկներին նա սովորեցնում էր մեսրոպյան հայերենի ոչ միայն գրաձանաչությունը, այլև արտասանությունը: Իսկ այդ անելով՝ Մաշ-

մեզ հարկատրեին» (Ղ ա դ ա ր ա յ Փ ա ր պ և ց ւ ո չ Պատմություն Հայոց, Տփղիս, 1904, էջ 201): Մեկնարանելով այս միտքը, Մ. Արեղյանը նշում է. «այսինքն ստիպում էին անգիր անել» (Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք Ա, Երևան, 1944, էջ 312): Տե՛ս նաև Բ. Կյուրյան, Հայաստանայց եկեղեցին 5-րդ դարում մեջ, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 17—18:

107 Չ. Ա ճ ա ո յ ա ն, Հայոց լեզվի պատմություն, 2-րդ մաս, Երևան, 1951, էջ 114—141:

տոցը ամրակուռ հիմքեր էր դնում նաև հայկական երգային պրոֆեսիոնալ արվեստի անխափան զարգացման համար:

Սա իր հերթին: Քացի սրանից, ինչպես վերը նշեցինք, հայկական դպրոցներում հայ երաժշտության ձայնեղանակները սովորեցնելու ընթացքում ուսուցիչների առաջ կանգնում էր գրական լեզվի արտասանությունը նաև երգի միջոցով յուրացնել տալու հարցը: Զպետք է մտաանալ այս խնդիրը ևս, որն իր լուծման համար արդեն մասնահատուկ միջոցներ պահանջող դժվարագույն հարց է միշտ էլ: Եվ ահա թե ինչու: Գեղարվեստական երգեցողության մեջ գրական խոսքի ճիշտ ու հստակ արտասանությունը ապահովելու համար, նախապատրաստական շրջանի վոկալ վարժությունների ժամանակ անհրաժեշտ է լինում գործ ածել ձայնավորների և բաղաձայնների ընդգծված, խորացված, եթե կարելի է այսպես ասել, իր գերազարական աստիճանին հասցված արտաբերումը: Թող որ, առանց այդ էլ, երգելու ժամանակ արդեն ինքնաբերաբար լարվում է մարդու ձայնային ողջ ապարատը և զգալիորեն ավելի, քան խոսելու, ընթերցելու և նույնիսկ ճառ ասելու դեպքում: Խորանում է այդ ապարատի բաղկացուցիչ մասերի գործունեությունը, ընդգծվում են բերանի բացվածքին, նրա ծավալին ու ձևին, շրթունքներին և կզակի շարժումներին, լեզվի ու խոշակի դրության վերաբերող և այլ բոլոր տեսակի փոփոխությունները, որոնք անհրաժեշտ են իրար հաջորդող տարբեր տիպի վանկերի հստակ արտաբերման համար: Այստեղից պարզ է, որ սխալ, կամ գրական լեզվի համեմատությամբ զարտուղի արտասանություն գործ ածող դպրոցականի երգեցողության մեջ է՛լ ավելի է խորանում իր արտասանության հենց այդ հոռի կողմը: Եվ պարզ է նաև, որ դպրոցական աշակերտների ենթաբարբառային արտասանությունը երգի միջոցով ուղղելու գործին ձեռնամուխ եղող ուսուցչից պահանջվում է՝ թե՛ ձայնային ապարատի կառուցվածքի և նրա առանձին մասերի գործունեության բնույթի ճանաչողություն, և թե՛ գրական լեզվի արտասանական բազայի խոր իմացություն:

Իսկ V դարում այս գործից (գեթ իր գլխավոր կողմերով) պետք էր գլուխ հանել այն ժամանակ, երբ Հայաստանում դեռ նոր էր ստեղծվել գրական լեզուն և առհասարակ գիրն ու գրականությունը: Եվ դա՛ իսկ և իսկ Մեսրոպի ուժերին համապատասխան գործ էր: Քանի որ հենց ի՛նքն էր Հայոց գրական նոր լեզվի արտասանության և արտասանական բազայի լավագույն գիտակը, քանի որ հենց ի՛նքն էր ստեղծել այդ լեզվի հնչյունական ողջ համակարգի կատարյալ հայելին՝ այբուբենը¹⁰⁸:

Պիտի հատուկ ընդգծել, որ ձայնեղանակների կատարմամբ աշակերտներին հայերենի ճիշտ արտասանությունը յուրացնել տալով՝ Մաշտոցը և՛ գրական հայերենով երգելու հիմքերն էր դնում, և՛, միևնույն ժամանակ, արձագանքում վաղ-միջնադարի համար երգեցողության պրոֆեսիոնալ նոր արվեստի ամենահիմնական պահանջին:

108 Մեր խոր համոզմամբ, Մաշտոցը օժտված էր, նախ և առաջ՝ երաժշտական բացառիկ լսողությամբ, իրարից հստակ զանազանելու համար հայերենի բազմերանգ բոլոր հնչյունները, այդ թվում և մեր «եռաստիճան» բաղաձայնները, ապա և՛ եթե կարելի է ասել՝ ձայնարտաբերման ներքին մկանային սուր զգացողությամբ, գիտակցելու և ըմբռնելու համար նույն հնչյունների նաև արտաբերության տեղերն ու եղանակները. է՛լ շխտելով նրա գիտական հմտության և վերլուծող լուսավոր մտքի մասին, որոնց շնորհիվ նա տարբերում էր հնչյունները՝ հնչույթներից, և վերջիններս խնամքով հաստատագրում ու դասակարգում:

Հիրավի, քաջ հայտնի է, որ վաղ-միջնադարում ամենուր պրոֆեսիոնալ երգարվեստի մշակներից պահանջվում էր՝ առաջին հերթին՝ մոնոդիկ երգի ձևագոյացման մեջ գրական խոսքին հատկացնել գերակշռող դերը, ապա և՛ երգի կատարումը խարսխել այդ խոսքի առավել ճիշտ ու հստակ արտասանության վրա:

Երգը, ինչպես գիտենք, միշտ էլ եղել է մեղեդիի և խոսքի սինթեզ: Անցյալում, հատկապես պրոֆեսիոնալ երգարվեստի ներկայացուցիչները, որոնք հորինում էին երգերի և՛ խոսքերը, և՛ մեղեդին, հատուկ ուշադրություն էին դարձնում այդ երկու բաղադրիչների սերտ կապին, խոսքը, սակայն, դիտելով որպես մոնոդիայի ձևագոյացման հիմքը: Վաղ-միջնադարում, ինչպես այլուր, այնպես էլ Հայաստանում, այս խնդիրը քաջվում էր առաջին պլան: Այն աստիճան, որ երգն ինքը համարվում էր ոչ այլ ինչ, եթե ոչ մեղեդիի միջոցով երկարաձգված՝ այն է՝ ժամանակի մեջ ընդարձակված խոսք: Մոնոդիայում խոսքի գերակշռությունն անդրադառնում էր մեղեդիի շատ կողմերի, և, առաջին հերթին, նրա կշռույթային կողմի վրա: Երգահանները աշխատում էին այնպես անել, որ մեղեդիում հստակորեն «երևակվեն» ոտանավորի շափն ու կշռույթը, բանաստեղծական տան կառուցվածքը, գրական նախադասության քերականական շեշտերը և անդամ կետագրությունը: Այս պարագան զգալիորեն անդրադարձել է նաև երաժշտական մետրո-ռիթմի հին հայկական տեսության վրա: Դիտողությունները ցույց են տալիս, որ այդ տեսության մեջ ընդհանրացվում էին ո՛չ այնքան բուն երաժշտական շափն ու կշռույթի հետ կապված երևույթները, որքան գրական, և, մասնավորապես, բանաստեղծական ու ճարտասանական խոսքի կազմության օրինաչափությունները: Իմանալի է, որ հնում մեզ մոտ էլ շափ ասելով հասկանում էին հիմնականում բանաստեղծական շափերը, որոնք դիտվում էին նաև որպես երաժշտական կշռույթաձևերի զանազան արտահայտություններ: Իսկ մեղեդիի տրոհման մեթոդները տեսականորեն իմաստավորվում էին լոկ գրական տեքստի տրոհման սկզբունքների իմացությամբ¹⁰⁹: Սակայն հարցը միայն մեղեդիի կշռույթով չէ, որ սահմանափակվում էր: Հաշվի առնելով հայկական հնագույն երգերի բնորոշ առանձնահատկությունները, կարելի է համարձակորեն պնդել, որ ոչ միայն երաժշտական կշռույթի կազմակերպման, այլև ելևէջային հիմնական մոմենտների մտահղացման և առհասարակ ողջ մեղեդիի ձևագոյացման համար անմիջականորեն որոշիչ նշանակություն ունեցող ազդակներն էին՝ գրական տեքստի ծավալն ու կառուցվածքը, նրա քերականական ու իմաստային շեշտերը, ոտանավորի շափն ու կշռույթը, վանկերի քանակը և այլն: Եվ սա՛ այն պատճառով, որ վաղ-միջնադարյան մեր լուսավորիչների համար նույնպես հիմնական խնդիրն էր՝ երգի միջոցով գրական խոսքը, նրա իմաստը հասցնել ունկնդիրների լայն խավերի գիտակցության:

Հենց այդ նպատակին հասնելու համար՝ երգիչներից էլ պահանջվում էր հստակ արտասանություն, ներգործող դիլեյիա: Ամենևին պատահական չէ, այս տեսակետից, որ վաղ-միջնադարում մեզ մոտ էլ ծաղկում են ճարտասանությունն ու քերականական արվեստը, բացառիկ նշանակություն է տրվում «վեր-

¹⁰⁹ Եթառ հատկանշական է, որ արևմտյան հոգևոր երաժշտության գիտակներից Օդոն, դեռ X դարում, մեղեդիի տրոհման իր սխեմանը ստեղծում էր գրական լեզվի շարահյուսության օրինաչափությունների համանմանությամբ, տես P. Грубер, История Музыкальной культуры, т. I, ч. первая, М.—Л., 1941, էջ 531:

ծանությանը», այսինքն տեքստերի ոչ միայն ճիշտ, հստակ, այլև գեղարվեստական ընթերցանության արվեստին և մանավանդ՝ առոգանությամբ: Ամենուր տարածվում են՝ երգելով ասել, ոգելով կարգալ հասկացությունները, լայնորեն կիրառվում են երգեցողության այնպիսի ձևեր, ինչպիսիք են՝ սաղմոսասացությունն ու քվեբոյությունը: Եվ զարմանալի չէ, որ այդ շրջանի հոգևոր նորաստեղծ երգերի պատկանելի մասն էլ՝ աչքի է ընկնում իր ասերգային (ռեչիտատիվ) բնույթով:

Ահա թե գործնական ինչպիսի նկատառումներով է առաջ քաշված եղել Հայաստանում, V դարում, ժամանակի այն էական պահանջը, որի մասին խոսեցինք վերևում: Եվ դա հասկանալու համար Մաշտոցը հատուկ ճիգեր գործադրելու կարիք չունի: Որովհետև հենց ի՛նքն էր այդ պահանջը առաջադրող առաջին լուսավորիչներից մեկը, և որպես Հայոց առաջին ուսուցիչը, բնականաբար, նաև դրան արձագանքողներից առաջինը:

Վերը շարադրվածը ըստ ամենայնի իմաստավորված կլինի, եթե մտաբերենք, որ Հայաստանում գրերի գյուտով և ազգային դպրոցների հիմնադրմամբ նշանավորվել է ոչ միայն հայկական պրոֆեսիոնալ երգարվեստի, այլև, բնականաբար, երգչային ձայնի մշակման և հայ երգի ուսուցման մեծ արվեստի ծագումը: Սույն հարցը հայկական երաժշտագիտության մեջ մինչև այժմ, դժբախտաբար, բարձրացված էլ չէ: Չնայած հայտնի է, որ հայկական հին և միջնադարյան դպրոցներում դաստիարակվում էին նաև սպազա պրոֆեսիոնալ երգիչներ: Սրանց առաջ դեռևս V դարում դրվում էր այնպիսի մի պահանջ, ինչպիսին է՝ երգեցողության մեջ գրական տեքստի արտասանության ճշտությունն ու հստակութունը: Իսկ հետագայում, պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացմամբ, սիստեմատիկաբար ավելանում էին երգիչների առաջ ծառայող տեխնիկական և գեղարվեստական կարգի դժվարությունները: Կատարողներից պահանջվում էր՝ ձայնի ուժ և տոկունություն, ձկունություն և փափկություն, ինչպես նաև գեղարվեստական երգեցողության որոշակիորեն արտահայտված ազգային ոճ: Իհարկե, առայժմ դեռևս շատ ու շատ դժվար է ասել, թե գիտական ինչպիսի՞ հիմունքների վրա էր դրված սպազա երգիչների դաստիարակության գործը հին և միջնադարյան Հայաստանի դպրոցներում. ինչպիսի՞ն էր երգչային ձայնի մշակման տարածված մեթոդը, և կամ հատկապես որո՞նք էին գեղեցիկ ձայնի ու գեղարվեստական երգեցողության ընդունված շափանիշները և այլն: Սակայն ամեն մի կասկածից վեր է, որ այդ արվեստի հիմքում ընկած էր ոչ միայն փորձը: Բավական է ասել, որ մեր միջնադարյան խաղազրության սիստեմով ընդգրկված են եղել մի ամբողջ շարք խաղանշաններ և տառ-խաղեր, որոնց անուններն իսկ վկայում են, թե ժամանակին դրանք մեղեդիական տարբեր ծավալի դարձվածքների կատարման կերպը քելադրող մեթոդական ցուցմունքների նշանակությունն են ունեցել, ինչպես՝ «գա՛րկ», «գի՛ր», «սրէ՛», «յի՛տ ձգէ», «քաշ», «ոյժ», «խաղ», «դող» և այլն: Այնուհետև, Մատենադարանի մի շարք ձեռագրերի ուշադիր քննությունը ցույց է տալիս, որ Հայաստանում, միջին դարերում, երաժշտական պրակտիկայի և մասնավորապես մանկավարժության քելադրած նկատառումներով երգչային ողջ ձայնածավալը բաժանված է եղել՝ «խոշակային», «լեզվային», «քմբային» և «գլխային» տեղամասերի¹¹⁰: Վերջապես գիտենք, որ

¹¹⁰ Այդ մասին ավելի մանրամասն տես մեր հոդվածը՝ Չայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, «Բանբեր Մատենադարանի», № 6, Երևան, 1962, էջ 157—161:

ինչպես մայր Հայաստանի, այնպես էլ Կիլիկիայի նշանավոր դպրոցներում պաշտոնավարել են «երաժշտապետներ», որոնց գործն է եղել՝ հմուտ լինելով հայ երաժշտության տեսությանն ու գործնականին՝ դաստիարակել մեներգների և խմբերգների ապագա կատարողներին ու ղեկավարել ամենօրյա երգեցողությունը: Արդ՝ այդ երաժշտապետներից ամեն մեկը հենվելով հայ երգի ուսուցման հնուց եկող ավանդույթների վրա, իր ուժերի ներած շափով զարգացնում էր դրանք: Իսկ այդ ավանդույթները, ի վերջո, գալիս էին V դարից, հայկական առաջին դպրոցներից, այդ դպրոցների երգ-երաժշտության առաջին ուսուցիչներից և, մասնավորապես, Մաշտոցից:

Գ) «Սուրբն Իսահակ՝ զՂազարուն և զկարգն Աւագ շարաթեան:

Նւ սուրբն Մեսրոպ՝ զկարգն Ապաշխարութեան»:

Պետք է քիչ հեռվից սկսել, մի կողմ թողնելով, մասնավորապես, «շարական» տերմինի ծագման ու նշանակության հարցը¹¹¹ և դրա տակ հասկանալով պարզապես հոգևոր երգերը¹¹², սրանց մեկ տեսակը, երգեր՝ որոնց և՛ խոսքերը, և՛ եղանակները անցյալում հորինվում էին միևնույն անձնավորության կողմից (ստեղծագործական որևէ այլ պրակտիկա համարվում էր խիստ անբնական):

Շարականները ստեղծված են V—XIV դարերի ընթացքում¹¹³: Սկզբում, V—VIII դարերում, երբ մոնոդիաներին հատուկ էին խոսքի ու երաժշտության մեղ արդեն հայտնի կապերը, շարականների մեղեդիների պահպանման հուսալի միջոց էր համարվում զլիսավորապես նրանց խոսքերի գրավոր հաստատագրումը: Բայց երբ այդ մեղեդիները հետզհետե ավելի ինքնուրույնություն ձեռք բերեցին՝ հարկ եղավ գործ ածել շարականների բուն մեղեդիներն էլ գրանցելու մի միջոց: VIII—IX դարերում առաջացավ և հետագայում զգալի զարգացում ապրեց հայկական խաղային գրության արվեստը¹¹⁴, իր գործը կատարելով ընդհուպ մինչև XVIII դարը: Հետո, հանգամանքների բերումով, այդ արվեստն աստիճանաբար մոռացության տրվեց: XVIII դարի վերջում իսպառ կորել էր խաղերով կարդալու բանալին: Վտանգ կար կորցնելու նաև խաղերով գրված եղանակները, որոնք դեռևս թարմ էին ավանդապահ երաժիշտների հիշողության մեջ: Սակայն, հենց այդ վտանգը կանխելու համար, մեր նախնանձախընդիր և հմուտ երաժիշտներից մեկը՝ Հ. Լիմոնջյանը, XIX դարի առաջին քառորդում հորինեց հայկական նոտագրության նոր սխեման¹¹⁵: Այդ սխեմանի նըշաններով էլ Ն. Քաճիզյանը ձայնագրեց, ի թիվս այլոց, նաև շարականների

¹¹¹ Տերմինը ծագել է XII դարի երկրորդ կեսին (Ն. Հմին): Նրա (տերմինի) մի քանի մեկնությունների մասին նախնական ծանոթություններ տե՛ս Գ. Լեոնյանի հոդվածում, էջեր հայ եկեղեցական երաժշտության պատմությունից, «էջմիածին», 1945, № 5, էջ 46:

¹¹² Այն, որ հնում հենց մեր նախնիքն էլ շարականները անվանել են «երգ» կամ «հոգևոր երգ», հայագիտության մեջ ապացուցված է արդեն, շնորհիվ Ս. Ամատունու ուսումնասիրության: Տե՛ս Ս. Ա մ ա տ ու ն ի, Շարականների ուսումնասիրություն, «Արարատ», 1894, № 6, էջ 176—180:

¹¹³ Н. Эмин, Переводы и статьи по духовной армянской литературе, Москва, 1897, էջ 319:

¹¹⁴ Հայկական խաղային գրության արվեստի ծագման, զարգացման և անկման ժամանակի ու պայմանների մասին տե՛ս Ռ. Ա թ ա յ ա ն, Հայկական խաղային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 69—112:

¹¹⁵ Ռ ու լ ի ն Ա բ լ զ ա, Բարա Համբարձում Լիմոնջյան և հայ նոտագրության ծագումը, էջմիածին, 1915:

եղանակները, որոնք, այսպիսով, հիմնականում իրենց նախնական վիճակով հասան մեզ¹¹⁶:

Ինչ վերաբերում է շարականների ու նրանց հեղինակներից ամենակարկառունների մասին միջին դարերից եկող վկայություններին, ապա դրանք, մասնավորապես Սահակին ու Մաշտոցին վերաբերողները, դեռևս XVIII դարում թափանցեցին հայագիտական նոր դրականության մեջ¹¹⁷: Այնուհետև դրանք ընդհանուր տարածում գտան շնորհիվ այնպիսի հեղինակությունների, ինչպիսիք են՝ Գ. Ավետիքյանն¹¹⁸ ու Ղ. Ալիշանը¹¹⁹, Գ. Զարպհանալյանն¹²⁰ ու Հ. Օրբելին¹²¹, իսկ XX դարում՝ Կ. Տեր-Մկրտչյանը¹²², Մ. Օրմանյանն¹²³ ու Լեոն¹²⁴ և հասան մինչև մեր օրերը¹²⁵: Սա մի կողմից՝ Մյուս կողմից՝ XIX դարի կեսերից և XX դարի սկզբներից, հայագիտական շրջաններում գոյանում էր նաև այն կարծիքը, թե միջնադարյան աղբյուրների հաղորդած տեղեկությունները, մասնավորապես, V—VI դարերի մեր գործիչների մասին՝ ակրնհայտորեն չափազանցված են: Եվ սրան անուղղակիորեն նպաստում էին նույնիսկ վերոհիշյալ հեղինակներից մի քանիսի աշխատությունները, որոնցում զգացվում էր Սահակի և Մաշտոցի երաժշտական գործունեությունը լուրջ ավանդույթամբ սրբազործված տեսնելու միտումը, անքննադատ վերաբերմունքն ու, առանձին դեպքերում, մերկ հայտարարությունը: Այստեղից մի ժամանակ նույնիսկ ընդհանուր կասկած առաջացավ միջնադարից եկող և մեզ հայտնի տեղեկությունների նկատմամբ: Կասկածի տակ առնվեց հնագույն շարականների ոչ միայն որևէ հայտնի հեղինակի գրչին պատկանելու պարագան, այլև այդ երգերի հնագույն ծագումն իսկ¹²⁶: Մանավանդ, երբ պատմական նյութերից հայտնի դարձավ, որ հայոց աղոթամատուցը VI—VII դարերից սկսած խմբագրվել է մի քանի անգամ, և նախավերջին անգամ՝ հիմնովին՝ ներսես Շնորհալու ձեռքով: Այս կասկածն էլ, սակայն, ի վերջո առիթ տվեց շարականներով քիչ ավելի լրջորեն զբաղվելու և գալու այն եզրակացության, որ ձեռագիր սկզբնաղբյուրներից եկող և ավանդություն համարվող տեղեկությունները պատմական որոշակի հիմք ունեն:

116 Այս մասին կա Կոմիտասի հեղինակավոր վկայությունը. տե՛ս Կ ո մ ի տ ա ս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 111—112:

117 Հատ երեսույթին, գլխավորապես Մ. Զամչյանի նախաձեռնությամբ, տե՛ս Պատմութիւն Հայոց, հատ. Ա, Վենետիկ, 1784, էջ 510:

118 Գ. Ա վ ե տ ի ք յ ա ն, Բացատրութիւն Շարականաց, Վենետիկ, 1814, էջ 156:

119 Ղ. Ա լ ի շ ա ն, Շնորհալի և պարագայք իւր, Վենետիկ, 1873, էջ 86:

120 Գ. Զ ա ռ պ հ ա ն ա լ յ ա ն, Հայկական հին դպրութիւն, Վենետիկ, 1886, էջ 280:

121 Հ. Օ Ր Բ Ե Ն Ի, Գասալիտար եկեղեցական պատմութեան, Թիֆլիզ, 1893, էջ 113:

122 Տե՛ս Կ. Տ Ե Ր-Մ կ Ր տ շ յ ա ն, Հայոց եկեղեցական պատմութիւն, մասն Ա, Վաղարշապատ, 1908, էջ 121—122: Ա. Զ ա մ ի ն յ ա ն, Հայ գրականութեան պատմութիւն, Ա մաս, Նոր-Նախիջևան, 1914, էջ 178:

123 Մ. Օ Ր մ ա ն յ ա ն, Ազգապատում, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 281:

124 Լ Ե Ռ, Հայոց պատմութիւն, հատ. Ա, Թիֆլիս, 1917, էջ 687:

125 Антология армянской поэзии, Москва, 1940, էջ 14. 227:

126 Տե՛ս Թեկուզ և հետևյալ աշխատությունները. Գ. Խ ա շ կ ո ն ց, Հայոց կրօնական բանաստեղծութիւն, «Լուսաշ», Թիֆլիս, 1901, վեցերորդ տարի, գիրք Ա, էջ 236—237: Հ. Մ կ Ր տ շ յ ա ն, Շարականախօսութիւն (Շարականի հեղինակները), «Լուսա», Կ. Պոլիս, Ժ-րդ տարի, 1905, էջ 987—988. Գ. Լ Ե Ռ ն յ ա ն, էջեր հայ եկեղեցական երաժշտության պատմութիւնից, «էջմիածին», 1945, № 5, էջ 46 և այլն:

Այսպես, շարականների գրական տեքստերի ուշագիտ ըննության առաջին իսկ փորձերից հետո պարզվեց, որ դրանք, ըստ ձևի և բովանդակության, իրոք բաժանվում են երկու խոշոր խմբի՝ վաղ-միջնադարում և զարգացած ֆեոդալիզմի շրջանում հորինված բանաստեղծությունների: Պարզվեց, մասնավորապես, որ վաղ-միջնադարյան նոտանավորներում կիրառված են բանաստեղծական շափի սակավաթիվ տեսակներ, առանց հանգի գործածության, և որ առավել հին բանաստեղծություններն էլ գրված են մեծ մասամբ որպես ազատ նոտանավորներ: Իսկ զարգացած ֆեոդալիզմի շրջանին պատկանող երգերը աչքի են ընկնում ամենաբազմազան տեսակի կատարյալ շափերով, ըստ որում X դարից հետո գրվածները՝ հանգի վարպետ օգտագործմամբ: Ժամանակի ընթացքում հայագիտությունը բացահայտեց նաև վաղ-միջնադարյան բանաստեղծական շափերի հիմնական օրինաչափությունները: Այդ գործում մեծ վաստակ ունեն՝ Ա. Բագրատունին, որն առաջին անգամ մանրամասն վերլուծեց մեր վաղ-միջնադարյան բանաստեղծական գլխավոր շափերից մեկը, բարդ ոտքերով յամբական քառանդամանի նոտանավորը (հիմնականում՝ 4+4+4+4)¹²⁷, ապա Մ. Արեղյանը, որն իր դասական աշխատություններից մեկում շատ արժեքավոր դիտողություններ արեց հայկական նոտանավորի հին ձևերի մասին ընդհանրապես, և սպառիչ կերպով բացատրեց վաղ-միջնադարյան բանաստեղծական գլխավոր շափերից մեկ ուրիշը, անապեստյան ազատ քառանդամանի նոտանավորը (հիմնականում 3+3+3+3)¹²⁸:

Այնուհետև շարականների գրական տեքստերը ըննվում են ձևի ու բովանդակության սերտ կապերի մեջ: Այս տեսակետից հայագիտության մեջ իրենց լուման են մուծել մի շարք հեղինակներ: Հակիրճ լինելու համար այստեղ ներբանցից հիշատակենք միայն Կ. Կոստանյանցին, որը Շարականի էմինյան թարգմանության երկրորդ հրատարակության առթիվ գրված «Առաջարան»-ում հմտորեն դիտել տվեց, թե Սահակին, Մաշտոցին և այլոց վերագրվող առավել հին շարականներում «ընթերցողին ապշեցնում են՝ ձևի պարզությունը, բովանդակության հստակությունը, կերպարների ինքնատիպությունն ու տրամագրության հանդիսավորությունը»¹²⁹:

Շարականների և հատկապես հնագույնների առավել բազմակողմանի վերլուծությունը, սակայն, դարձյալ կատարեց Մ. Արեղյանը՝ 1912-ին հրատարակված «Շարականների մասին» իր հոդվածաշարքում: Հայկական հոգևոր երգի ծագման և զարգացման հարցերին նվիրված այդ արժեքավոր ուսումնասիրության մեջ, բնեկող շարականների ձևին ու բովանդակությանը վերաբերող մի շարք կարևորագույն խնդիրներ, մեծանուն հեղինակը կոնկրետ օրինակներով ցույց տվեց, որ, մասնավորապես, հնագույն շարականների տարբերիչ հատկանիշներն են՝ (բացի նրանց տաղաչափությունը վերաբերող վերոհիշյալ յուրահատկություններից)՝ ծավալի փոքրությունը (որը պայմանավորվում էր հին երգերի «կցուրդ», այսինքն սաղմոսի կամ սվանդական օրհներգության փոքրիկ հավելվածը լինելու հանգամանքով), ձևի ու ոճի պարզությունը, բանաստեղծության մեջ ուրույն կառուցվածք ունեցող «դարձի» կամ «կրկնակի», ապա

¹²⁷ Պ օ ր ի ն ս Վ ի ր ց ի լ և յ Մ ար ո վ ն ի, Մշակականք (Բարգմ. ի շափս հայկականս... ի Արսենի Բագրատունյոյ), Վենետիկ, 1847, տես «Ճառաշարան»-ը, էջ 7—32:

¹²⁸ Մ. Ա ր և ղ յ ան, Հայոց լեզվի տաղաչափություն, Երևան, 1933, էջ 341—351:

¹²⁹ Տե՛ս Шарақан (Богослужебные каноны и песни армянской восточной церкви), Москва, 1914, Предисловие к II изданию (էջ XV):

և սաղմոսներից վերցված տողերի առկայությունը. ոտանավորի՝ որևէ սաղմոսի, ավանդական օրհներգության կամ ավետարանային պատմության հարասության հորինված լինելու պարագան. ինչպես նաև՝ արեղակի և լույսի աստված Միթրայի հին կրոնից, եկեղեցու կողմից սկզբնապես ընդունված դավանարանությունից ու պաշտամունքային զրգերի մեկնություններից եկող ազդեցությունները¹³⁰:

Կես դար է անցել «Շարականների մասին» հոդվածաշարքի հրատարակումից: Եվ չնայած դրան, այդ աշխատությունը չի կորցրել իր գիտական արժեքն ու այժմեականությունը: Նրանում Արեղյանը նաև պատճառաբանված կերպով մերժել է շարականների ծագման ժամանակաշրջանի հարցին ծայրահեղորեն քննադատական մոտեցում հանդես բերող գիտնականների տեսակետները: Նա ցույց է տվել, օրինակ, որ Ն. Տեր-Միքայելյանը սխալ եզրակացությունների է հանդում, երբ, վկայակոչելով Հովհան Օձնեցու «Ատենարանութիւնը», «Կանոնքն» ու «Յաղագս կարգաց եկեղեցւոյ» աշխատությունը¹³¹, փորձում է հաստատել, թե Օձնեցու օրով հայկական հոգևոր ինքնուրույն երգեր չեն եղել¹³²: Ապա՝ այս և այլ առիթներով, Արեղյանը, պատմական տրվյալների հիման վրա անում է այնպիսի դատողություններ, որոնք դիմանում են նույնիսկ տարիներ հետո հանդես եկած առարկություններին:

Այսպես: Ե. Գուրջանը իր «Պատմություն հայ մատենագրության» աշխատության մեջ շարականների զարգացման սկզբնական փուլը փորձեց տեղադրել VI—VII դարերում, գտնելով, որ դրանց գոյությունը մինչ Սահակ-Մեսրոպյան շրջանը հասցնելու համար «ժամանակակից և ստույգ վկայություններ կը պակսին»¹³³: Եվ չնայած, որ այս տեսակետի դեմ սկզբունքային խստությամբ լուրջ առարկեց Բ. Կյուլեսերյանը¹³⁴, դրան կառչած մնաց այնպիսի մի հայագետ, ինչպիսին էր Վ. Հացունին: Նա իր «Պատմություն հայոց Աղոթամատույցին» ծիսագիտական արժեքավոր աշխատության մեջ դժբախտաբար է՛լ ավելի առաջ տարավ Ե. Գուրջանի տեսությունը, և մեր շարականների ծագման շրջանը հասցնելով մինչև VIII դարը, այն կապեց Ստեփանոս Սյունեցու գործունեության հետ¹³⁵: Ե. Գուրջանն ու մանավանդ Վ. Հացունին շատ փաստարկներ են բերում իրենց դրույթները հիմնավորելու համար: Բայց, ցավոք, այդ փաստարկներն իրենք արդեն բավականին խախուտ են: Ի՞նչ արժե, ասենք, նրանց

130 Տե՛ս Մ. Արեղյան, Շարականների մասին, «Արարատ», 1921, № 7—8, էջ 720, № 9, էջ 823, № 10, էջ 1002, № 12, էջ 1146:

131 Երեք աշխատություններն էլ հրատարակված կան. տե՛ս Յոզահաննուրմասուսուի ի Աւձնեցւոյ Մատենագրութիւնը, Վենետիկ, 1833, էջ 4, 24, 81:

132 «Արարատ», 1912, № 7—8, էջ 727: Խոսքը Տեր-Միքայելյանի «Das Armenische Hymnarium» գրքի մասին է (էջ 61): Արդարությունը պահանջում է նշել, սակայն, նաև հետևյալը: Ն. Տեր-Միքայելյանը ինքն էլ, գրքի հաջորդ դուրսներում, ստիպված է լինում զգալի մեղմելու իր տեսակետները և հաստատելու, թե ներքին համոզումն ու տրամաբանությունն էլ թելադրում են, որ թարգմանչաց «մեծ դարաշրջանում» հայոց եկեղեցին տերունական և սրբոց տոների նվիրված երգեր չէր կարող չունենալ, և որ Սահակը, Մաշտոցն ու նրանց աշակերտները պետք է որ աշխատած լինեին բավարարելու եկեղեցու նաև այդ պահանջը: N. Ter-Mikaelian, Das Armenische Hymnarium, Leipzig, 1905, էջ 95:

133 Ե. Գուրջան, Ամբողջ երկեր, Ա. Պատմություն հայ մատենագրության, Երուսաղեմ, 1933, էջ 33 և 28—51:

134 Տե՛ս «Հասկ», Անթիլիաս, 1935, № 11—12, էջ 119—132:

135 Տե՛ս Վ. Հացունի, Պատմություն Հայոց Աղոթամատույցին, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1960, № 1—2, էջ 28—31:

այն կիրքը, որով՝ իրենց թեզը պաշտպանելու համար՝ դիմում են Լավոդիկեի ժողովի (շուրջ 360-ին) կանոններից մեկին: Իսկ Բ. Կյուլեսերյանը հաստատում է, օրինակ, այն էլ վկայակոչելով Ռոյսին, որ այդ ժողովը «գաւառական պարզ սինօդ մ'եղաւ, թէև հետևորդներ ունեցաւ յոյն եկեղեցւոյ հայրերէն»¹³⁶: Բայց ավելի կարևոր է հետևյալը: Վ. Հացունին տքնում է դուրս հանել մեր հնագույն շարականները V—VIII դարերում պաշտոնապես ընդունված «Աղոթամատոյց»-ից այն դեպքում, երբ Արեղյանը վաղուց արդեն պնդում էր, որ, ինչպես այլուր, այնպես էլ մեզ մոտ հոգևոր նոր երգերի կատարումը եկեղեցում, մինչև VIII դարը (այսինքն մինչև կանոնի ներմուծումը), ազատ է եղել: Եվ հետո՝ Վ. Հացունին իսկ, էլ շտտելով Գուրյանի մասին, անվերապահորեն ընդունում է, որ «Հոսիփսիմեանց Անձինքն ստուգիւ Կոմիտասինն է»: Բայց այս ընդունելով նա մոռանում է «Անձինք»-ի գեղարվեստական բարձր մակարդակը, մինչդեռ Արեղյանը հենց դրանից իրավացիորեն հետևեցրել է, թե «Անձինք»-ին պետք է նախորդած լիներ մեր հոգևոր բանաստեղծութեան զարգացման մի շրջան:

Այսպէս ուրեմն, շնայած «Շարականների մասին» հոդվածաշարքի պատկանելի հնութեան, մենք այսօր էլ կարող ենք հենվել նրա վրա՝ որպէս շարականագիտութեան բնագավառում կատարված ամենալուրջ ուսումնասիրութեաններից մեկի: Թող որ հիշյալ հոդվածաշարքի հրատարակումից քսան տարի հետո Արեղյանը հենց ինքն էլ ընթերցողին հղում է նույն այդ աշխատութեանը¹³⁷, իսկ ավելի ուշ՝ դրա հիման վրա էլ կառուցում իր «Հայոց հին գրականութեան պատմութեան» մի ամբողջ գլուխը¹³⁸:

Հատուկ պիտի նշել, որ Արեղյանը հնագույն շարականների վերահիշյալ հատկանիշները որոշելիս հենվում է նաև Մաշտոցին վերագրվող ապաշխարութեան երգերից առանձին նմուշների վրա: Այսուամենայնիվ, հնագույն երգերի հեղինակների մասին խոսելիս նա առհասարակ հանդես է բերում մեծ զգուշութեամբ: Սրա պատճառն այն է, որ Արեղյանը իրավացիորեն ուշադրութեամբ է դարձնում մասնավորապես ապաշխարութեան «կարգ» արտահայտութեան վրա, բանի որ հայտնի է, թե հոգևոր երգերի «կարգ»-երը շատ են փոփոխված, ու նաև ավելացումների ենթարկված, Շարակնոցի տարբեր խմբագրութեաններում: Թող որ «կարգ» խոսքն էլ, որպէս երաժշտական տերմին, գալիս է առաւաճելն VIII դարից, երբ Ստեփանոս Սյունեցու ջանքերով մեզ մոտ մուտք գործեց «կանոն»-ը: Սակայն նկատելի է, որ Արեղյանը շեշտում է նաև հետևյալ միտքը: Եթե շարակնոցներում ասվում է, որ ապաշխարութեան շարականները հորինել է Մաշտոցը, ապա դա անշուշտ իր պատմական հիմքն ունի: Այստեղից հասկացվում է մեկ բան: Արեղյանի համոզմամբ՝ ապաշխարութեան շարականների մի մասը, ասենք, դրանցից գլխավորապես ենթադրելով, անշուշտ Մաշտոցն

136 Բ. Կյուլեսերյան, Հայաստանյայց եկեղեցին հինգերորդ դարու մեջ, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 24: Ավելի շուտ մենք կասեինք հետևյալը: Լավոդիկեի ժողովի կանոններից էլ կարելի է, ի հարկին, օգտվել IV—V դարերի հայոց հոգևոր երգարվեստի հարցերը քննելիս: Բայց բանն այն է, որ հիշյալ ժողովի 59-րդ կանոնից, — որն արգելում է «մարդկային իմաստութեամբ» պաշտամունքային երգեր հորինելը և որին դիմում են Վ. Հացունին ու Ծ. Գուրյանը (տե՛ս «Մ ի ո ն», 1932, էջ 341), — պետք էր հենց հետևեցնել, թե շնայած արգելքներին՝ վաղուց ի վեր հորինվում էին խնդրո առարկա նոր տիպի երգերը:

137 Տե՛ս Մ. Արեղյան, Հայոց լեզվի տաղաչափութեան, Երևան, 1933, էջ 394:

138 Հմտ. Մ. Արեղյան, Հայոց հին գրականութեան պատմություն, Երևան, 1944, էջ 473—507 (հոգևոր երգ. սկիզբն ու զարգացումը, ձևն ու բովանդակութեանը):

է հորինել: Բայց այդ երգերի թվաքանակն ու կարգավորությունը սկզբնապես այլ է եղել, և հետագայում միայն (ժամանակի ընթացքում) նրանք ընդունել են թվաքանակային այն պատկերն ու այն «կարգը», որոնց մասին խոսվում է շարակնոցներում: Եվ սա ինչպես առհասարակ շարականագիտության, այնպես էլ, եթե կարելի է այսպես ասել՝ մասնավորապես մաշտոցագիտության տեսակետից հայ բանասիրության մեջ մինչև այժմ ձեռք բերված ամենաշոշափելի արդյունքն է: Սրանից մեկնելով շատ բան հնարավոր կլինի պարզել: Ասենք հիմա էլ արդեն բավականին կողմնորոշվում ենք՝ ապաշխարության շարականների մեջ Մաշտոցի հորինած երգերը փնտրելիս: Իսկ ինչ վերաբերում է մաշտոցյան երգերի նախավոր թվաքանակին և դրանց սկզբնական կարգավորությանը, ապա թվում է, որ արդի բանասիրությունը բավական շահեկան նյութեր է ձեռք բերել արդեն, դա ևս որոշ շափով լուսաբանելու համար¹³⁹:

Պետք է ասել, որ հայկական և մասնավորապես սովետահայ երաժշտագիտությունն էլ բավականին փորձ է կուտակել շարականների եղանակների (մեղեդիների) ուսումնասիրության հարցում:

Գեոևս Ե. Տնտեսյանը պատճառաբանված կերպով շարականների միջից առանձնացնում էր վաղ-միջնադարին պատկանող երգերը, և համեմատելով դրանք դարգացած ֆեոդալիզմի շրջանում հորինվածների հետ, դանում, որ ինչպես առաջինները, այնպես էլ երկրորդները՝ երաժշտական լեզվա-ոճային առանձնահատկությունների տեսակետից մեկ միասնական հունի մեջ գտնուվելով հանդերձ՝ իրենց ժամանակի կնիքն են կրում¹⁴⁰: Ամուր հիմքեր կան պնդելու համար, որ այս տեսակետից շատ ճիշտ կողմնորոշվելու բնղունակ հմուտ երաժիշտներից մեկն էր նաև Ն. Քաշճյանը: Նրա կատարած բարձրորակ ձայնագրություններում հնագույն երգերի շատ առանձնահատկություններ առաջին իսկ հայացքից պարզվում են մեր ուշադրությունը¹⁴¹: Հիշատակության արժանի փաստ է, որ Ռ. Աթայանը համեմատելով Քաշճյանի ձայնագրած Շարակնոցը ձեռագիր շարակնոցների հետ՝ տարբեր սխառմաներով գրառումների արտաքին տվյալների առումով՝ ցույց է տալիս դրանց կարևոր ընդհանրությունները, նույնիսկ հոգևոր երգերի ամենահին շերտերում¹⁴²: Այնուհետև, ինչպես հայտնի է, Կոմիտասը երկար ուսումնասիրելով հայ երաժշտության հուշարձանները եկել էր այն համոզման, որ շարականների մեղեդիները մեզ հասել են համեմատաբար անաղարտ վիճակով, և որ շարակնոցներում ու այլ աղբյուրներում եթե այս կամ այն երգը վերագրվում է որևէ հայտնի հեղինակի, ապա դա ցույց է տալիս առնվազն տվյալ երգի հորինման մոտավոր ժամանակը¹⁴³: Վերջապես՝ պրոֆ. Ք. Քուշնարյանը, երկար զբաղվելով հայկական երաժշտական հուշարձանների «տարիքը» որոշելու հարցով, վաղ-միջնադարի մասին խոսելիս գրում է, թե պահպանված են վիթխարի քանակությամբ

¹³⁹ Տե՛ս Ա. Մ ն ա ջ ա կ ա ն յ ա ն ի «Մեսրոպ Մաշտոցը որպես բանաստեղծ» հոդվածը, «Մատենադարանի բանբերի» սույն հատորի մեջ:

¹⁴⁰ Ե. Տ ն ա կ ա ն, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայցս եկեղեցւոյ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 116—119:

¹⁴¹ Նկատի ունենք հատկապես «Ձայնագրեալ Շարական»-ը, Վաղարշապատ, 1875:

¹⁴² Ռ. Ա թ ա յ ա ն, Հայկական խաղային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 158—159:

¹⁴³ Կ ո մ ի տ ա ս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 105, 106 և 111:

հոգևոր երգեր, որոնց ռնային առանձնահատկությունների ձևավորումն առանց հատուկ քառքշուկի կարելի է վերագրել հենց այս պատմաշրջանին¹⁴⁴:

Հասկանալի է, որ քննարկվող հարցում կանգնելով այսպիսի՝ ավելի քան պարզ դիրքերի վրա, հայ երաժշտագետները նկատի են ունեցել գլխավորապես վաղ-միջնադարյան շարականների երաժշտական առանձնահատկությունները:

Որո՞նք են դրանք:

Ինչպես Ք. Քուչնարյանի տեսական հետազոտությանց արդյունքները, այնպես էլ բուն երաժշտական նյութի վերլուծությունը ցույց են տալիս, որ վաղ-միջնադարյան շարականների եղանակները տարբերվում են՝ նախ և առաջ՝ իրենց լադային հիմքի պարզությամբ: Այստեղ գրեթե չեն հանդիպում ավելի ուշ շրջանի երգերին այնքան հատուկ «բազմաճյուղ» եղանակներ, «զարտուղի» ձայներ, լադային բարդ ալտերացիաներ, բարդ մոդուլյացիաներ և այլն: Պարզությամբ է աչքի ընկնում նաև մեղեդիների բուն ելևէջային կողմը, որ հազվագեպ է հագեցած լինում օրնամենտներով և, առավել ևս, ուշ շրջաններին հատուկ հարուստ օրնամենտիկայով: Վաղ-միջնադարյան շարականների եղանակները համեմատաբար փոքր ծավալի են և զարգանում են երաժշտական մեկ թեմայի հիման վրա: Առավել հին երգերն ունեն ասերգային (ոնչիտատիվ) բնույթ և դրանով իսկ մոտիկ են սաղմոսներին: Նրանցում իրագործված են խոսքի և եղանակի զուգորդման ամենապարզ ձևերը:

Այսպես ուրեմն, շարականների և՛ գրական տեքստերի, և՛ եղանակների ուսումնասիրության բնագավառում, համենայն դեպս, արդեն զգալի աշխատանք է կատարված: Ի մի բերելով այդ աշխատանքի արդյունքները համոզվում ենք, որ դա մեզ իրավունք է տալիս հաստատելու հետևյալը: Ապաշխարության երգերի մեկ էական մասը իրոք հորինված է հայկական պրոֆեսիոնալ երգարվեստի զարգացման սկզբնական շրջանում և, հետևապես, միջնադարից եկող ու մասնավորապես Մաշտոցին վերաբերող խնդրո առարկա վերկայությունը իրոք պատմական որոշակի հիմք ունի: Ավելին: Նույն աշխատանքի արդյունքները մեզ հնարավորություն են տալիս նաև, ինչպես վերը նշեցինք, բավական ճիշտ կողմնորոշվելու Մաշտոցի հորինած երգերը փրնտրելիս, և, առանձնացնելով այդ երգերից գոնե մի քանիսը, դրանք Հայաստանում հոգևոր երգի ծագման տեսակետից ուսումնասիրելու:

3

Այժմ տեսնենք, թե վերը քննված միջնադարյան վկայությունը, ապաշխարության «կարգը» Մեսրոպ Մաշտոցին ընծայելով, հատկապես ո՞ր երգերն է, որ նկատի ունի: Ներկայիս «Զայնագրիալ Շարական»-ում «Պահոց» շարականների ընդհանուր պատկերը՝ մինչև «Ղազարու Յարութեան» և «Ավագ» շարաթվա երգերը՝ սրանք են.

—*Որ հայիս քաղցրութեամբ (աձ),

—Սրբոյն Թէոդորոսի,

—Կանոն 2-րդ կիրակէի,

¹⁴⁴ X. С. Кушнарёв, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, էջ 85:

- *Ձանուն թո քրիստոս (ակ),
 —Սրբոյն Կիրղի,
 —Կանոն 3-րդ կիրակէի,
 —*Օրհնեալ ես տէր աստուած (բձ),
 —*Հարցըն մերոց օրհնեալ ես (բկ),
 —Կանոն 4-րդ կիրակէի,
 —*Փառաւորեալ անուն թո (զձ),
 —*Սուրբ աստուած (զկ),
 —Քառասնից մանկանց,
 —Կանոն 5-րդ կիրակէի,
 —*Հարցըն մերոց աստուած (դձ),
 —Սրբոյն Գրիգորի,
 —Կանոն 6-րդ կիրակէի,
 —*Աստուած հարցըն մերոց (դկ):

Այս խոշոր միավորներից 2-րդ, 3-րդ, 4-րդ, 5-րդ և 6-րդ «կիրակէ»-ների կանոնները, ինչպես հայտնի է, պատկանում են ներսես Շնորհալու գրչին: Գիտելի է, այս տեսակետից, որ Սարգիս Երեցր իր օրինակած Շարակնոցում այդ կանոնները, բուն բարեկենդանի կանոնի հետ միասին, խմբավորել է մեկ ընդհանուր վերնագրի տակ, այսպես՝ «Տեառն ներսէսի Հայոց կաթողիկոսի ասացեալ»¹⁴⁵: Այնուհետև, ըստ մեր բանասիրութեան նորագույն տվյալների, ներսես Շնորհալուն են պատկանում նաև Քեղոսոս գորավարին ու Կյուրեղ հայրապետին նվիրված երգերը¹⁴⁶: «Քառասնից մանկանց» երգերի հեղինակը հայտնի չէ¹⁴⁷, իսկ «Սրբոյն Գրիգորի» կանոնը հորինել է Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը¹⁴⁸:

Նշանակում է, ապաշխարութեան երգերը Մաշտոցին վերագրելով, միջնադարյան գրիչները նկատի են ունեցել վերևում աստղանիշներով ցույց տրված միավորները գլխավորապես, և հենց դրանց մեջ էլ պիտի փնտրել իրոք Մաշտոցին պատկանողները:

Այդ միավորները ութ երգաշարքեր են և գրված են հայկական ութ ձայն-նշանակներում, ինչպես ցույց է տրված պատկերում¹⁴⁹: Գրանք բոլորը միասին պարունակում են՝ հիմնականում երեքական կարճ տներից կազմած՝ 44 «հարց»-եր, իրենց 43 «գործք»-երով (որովհետև «Ձանճառ էութիւն» ակ հարցը իրեն հատուկ գործատուն չունի.) 45 «ողորմեա», 47 «տէր յիրկնից», 10 «մանկունք» և 11 «Համբարձի»: Ընդամենը 200 երգ: Իսկ եթե «հարց»-երին կցված «գործք»-երը որպես ինքնուրույն համարներ շահավենք (չնայած դրանք էլ բաղկացած են երեքական տներից) կստանանք 157 երգ:

¹⁴⁵ Մատենադարան, ձեռ. № 2092, էջ 58ա—68բ:

¹⁴⁶ Ս. Ա. Մ. ա. տ. Ն. ի, Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911, էջ 60—62 և 64—65:

¹⁴⁷ Տե՛ս Գ. Ա. վ. ե. տ. ի. բ. յ. ա. ն., Բացատրութիւն շարականաց, Վենետիկ, 1814, էջ 181 և Ս. Ա. Մ. ա. տ. Ն. ի, Հին և նոր պարականոն շարականներ, էջ 66:

¹⁴⁸ Ա. վ. ե. տ. ի. բ. յ. ա. ն., Բացատրութիւն շարականաց, էջ 191, Ա. Մ. ա. տ. Ն. ի, Հին և նոր պարականոն շարականներ, էջ 75:

¹⁴⁹ Պրոֆ. Լ. Ա. Ն. ա. յ. ա. ն. ը Մաշտոցին վերագրվող երգաշարքերի թիվը հասցրել է իննի. «Աստուած հարցըն մերոց» ղկ շարքից սխալմամբ անշատելով «Անուն թո յաւիտեան օրհնեալ տէր աստուած հարցն մերոց»-ը (տե՛ս Լ. Ա. Ն. ա. յ. ա. ն., Մեսրոպ Մաշտոց, «էջմիածին», 1962, № 2, էջ 24):

Գատելով այդ երգերի երաժշտությունից, դրանց մեջ կան և հնագույն, և համեմատաբար նոր երգեր:

Պետք է ասել, որ քննարկվող երգերի գրական տեքստերը ուսումնասիրելիս, դրանց մեջ էլ ոճային զանազանություններ են նկատել մի շարք բանասերներ:

Հարցը բարդանում է, երբ մտաբերում ենք, որ հնագույն մի երգի միայն հղանակը փոխված կարող է լինել, և կամ մի հին հղանակ նոր խոսքերի կարող է հարմարեցված լինել և այս կապակցությամբ մեր առաջ ծառանում են խնդիրներ, որոնց սպառիչ պատասխանը տալ ներկայումս շատ դժվար է: Առաջժամ նպատակահարմար է հարցի քննարկումն սկսել մեկ ուրիշ ծայրից, այսպես: Ըստ բոլոր տվյալների, հիշյալ 157 երգերի մեջ կան սկզբնապես Մաշտոցի կողմից հորինված և քիչ թե շատ անաղարտ վիճակում պահպանված երգեր: Արդ՝ դրանք առհասարակ տարրերի կարողանալու համար՝ հատկապես ո՛ր երգերի ոճային առանձնահատկությունների իմացությամբ պետք է զեկավարվենք: Ստորև մենք կփորձենք հենց այս խնդիրը լուծել և դրանով էլ կսահմանափակվենք:

Գա անելու համար պետք է նախ հաշվի առնել բանասիրական կարգի դիտողությունները, որոնք, մանավանդ ի մի հավաքված վիճակում, զգալի օգնություն են ցույց տալիս:

Արդեն ասացինք, որ քննարկվող 157 երգերի մեջ բանասերները նկատել են ոճային բազմազանություն: Այստեղից նրանք հանգել են այն մտքին, որ հիշյալ երգերը, ամբողջությամբ վերցրած, մեկ մարդու ստեղծագործությունը չեն կարող լինել:

Սա է, որ նկատի է ունեցել Գ. Խաչկոնցը, երբ, խոսելով Մաշտոցի մասին, առանց քննելու ապաշխարության երգերը, շտապել է հաստատել. «մեծ պահքի շարականները ս. Մեսրոպի անունով մնացած են, որ բանասիրական ինչ-ինչ ցուցումներով հավանական չերևար»¹⁵⁰:

Բայց ասա Հ. Մկրտչյանը ապաշխարության երգերը քննում է, այն էլ, ըստ նրանց գլխավոր տեսակների՝ «հարց»-«ողորմեա»-«տէր յերկնից»¹⁵¹: Ըստ որում նա հաշվի է առնում այդ երգերի, ինչպես գրական, այնպես էլ երաժշտական կողմը¹⁵², և դրանցում դիտելով ոչ միայն ոճային զանազանություններ, այլև միատեսակ երգերում նույնիսկ «իմաստի հայտնի տարբերություններ», ավելի շրջահայաց է վարվում, երբ հզրակացնում է. «քեռես գանուփն շաբականին մէջ հայ գիրեռու հնարչին, ոսկի գրչին աղիւնք եղող կտորներ».

150 Գ. Խաչկոնց, Հայոց կրօնական բանաստեղծություններ, Լուսա, 1901, Թիֆլիս, դիրք Ա, էջ 236:

151 Սա բացատրվում է նրանով, որ ապաշխարության երգերի համար բնորոշ է «հարց» (զորձք) — «ողորմեա» — «տէր յերկնից» կարգը: «Մանկունք» և «համբարձի» պատահում են շատ քիչ, հիմնականում որպես շարքերի հզրափակիչ համարներ: Իսկ «օրհնություն» և «մեծացուցէ» առհասարակ շկան այստեղ (եթե չհաշվենք որոշ «Չայնբաղ»-ներում պատահող ապաշխարության «մեծացուցէ»-ները, որոնց հեղինակն ու ժամանակը հայտնի չեն, ինչպես նաև՝ «պահոց օրհնություն»-ները, որոնք ապաշխարության կարգի յուրաքանչյուր ծայրից փոխ առնված «ողորմեա»-ների համադրության միջոցով կազմված գործեր են պարզապես. տե՛ս օրինակ, Չայնբաղ Շարական, էջմիածին, 1833, էջ 104—115):

152 Անցյալում, մի շարք դեպքերում, պարզապես մոտացության է արվել, որ շարականների մասին հիմնավոր խոսք չի կարելի ասել, անտեսելով նրանց երաժշտական կողմը: Ս. Գուրչյանը դրան ինչ-որ շափով մատնացույց է անում այս հանդամանքը, տե՛ս «Պատմություն հայ մատենագրության», Երուսաղեմ, 1933, էջ 50:

բայց ընդհանուր առմամբ Ասպաշ. կանոնը անոր ընծայել, ինչպես ըսինք, կարելի չէ ըստ մեզ»¹⁵³:

Վերևում մեր կողմից բնագծված խոսքերից բխում է, որ, ըստ Մկրտչյանի ապաշխարութեան երգերի մեջ Մաշտոցի հորինածները պետք է լինեն դրանցից ամենաընտիրները, իհարկե՝ V դարի շափանիշով: Մանավանդ, որ Մկրտչյանը իրավացիորեն բարձրացնում է քննարկվող երգերի «գրական արժեքի» հարցը ընդհանրապես, թեև այս կապակցությամբ անպայման պետք էր հաշվի առնել Գ. Ավետիքյանի հետևյալ դիտողությունը. «Զկարգ ապաշխարութեան... ասեն արարեալ սրբոյն Մեսրոպայ. յորս ո՛չ զվսեմութիւն բանից՝ այլ զղջական ոգի ապաշխարութեան առաւելապէս արտայայտէ յօրինօղն. զի անձն սգաւոր՝ փոխանակ ճարտարարանութեան զցաւս սրտի և զարտասուս աչաց պարտի մատուցանել առաջի աստուծոյ»¹⁵⁴: Այսուամենայնիվ, հարկավ, տրամաբանական է, որ եթե ապաշխարութեան կարգի մեջ կան գրական տարբեր արժեք ներկայացնող երգեր, ապա Մաշտոցի հորինածները որոնելիս, նախ պետք է գտնել հնագույն գեղեցկության կրողները:

Բայց, հենց այս առումով, քննարկվող երգերից հատկապես որո՞նք են ընտիրները:

Այս հարցին պատասխանում է նախ. ն. Տեր-Միքայելյանը: Ընդունելով, որ թարգմանչաց «մեծ դարաշրջանում» պիտի ստեղծված լինեն «լավագույն» երգեր, և որ Մաշտոցին վերագրվող երգերի մեջ կարող են լինել իրոք նրա կողմից հորինվածներ, ն. Տեր-Միքայելյանը քննում է ապաշխարութեան կարգը և հաստատում հետևյալը: Այդ կարգի մեջ «լավագույնները»՝ «ողորմեա»-ներն են¹⁵⁵:

Մեզ համար որոշիչ նշանակություն ունի այն, որ սույն կարծիքը բաժանում է նաև Մ. Աբեղյանը, ընդամին ավելի հստակ կողմնորոշելով ընթերցողին, շնայած նա շատ ավելի քննադատարար է մտածնում հարցին, քան որևէ այլ բանասեր: Այսպես, Աբեղյանն էլ գտնում է, որ մասնավորապես ապաշխարութեան երգերը ամբողջապես մեկ մարդու գործ չեն կարող լինել, ընդամին վկայակոչելով ոչ միայն այդ երգերում եղած զանազանությունները և՛ ձևի, և՛ բովանդակության տեսակետից, այլև «կարգի» ու «կանոնի» ավելի ուշ շրջանի երևույթ լինելու պարագան¹⁵⁶: Բայց սրանից նա գալիս է, նախ, այն եզրակացության, որ «եթե ս. Մեսրոպը հեղինակ է ապաշխարութեան շարականների, նա առանձին երգեր միայն հորինած պիտի լինի և ոչ մի ամբողջական կանոն»¹⁵⁷: Ապա նա, ապաշխարութեան երգերը քննելով ըստ իրենց տեսակների և ցույց տալով, որ հնագույն երգեր կան և՛ «հարցն»-երի, և՛ «տէր յերկնից»-ների, և՛ «Համբարձի»-ների, և՛ «ողորմեա»-ների մեջ¹⁵⁸, վերջիններիս մասին գրում է. «ապաշխարութեան կարգի այս շարականները ամենից գեղեցիկներն են»¹⁵⁹: Սա՛՛ դեռևս 1912 թվականին: Իսկ ավելի քան երեսուն

153 Զ. Մ կ ր տ շ յ ա ն, Շարականախօսություն, «Առյս», 1905, 4. Պոլիս, Ժ-րդ տարի, թիվ 40, էջ 988:

154 Բացատրություն շարականաց, էջ 156:

155 N. Ter-Mikaëlian, Das Armenische Hymnarium, էջ 94—95:

156 Շարականների մասին «Արարատ», 1912, № 7—8, էջ 722:

157 Նույն տեղում, № 10—11, էջ 1006:

158 Նույն տեղում, էջ 1006—1021:

159 Նույն տեղում, էջ 1012:

տարի հետո, խոսելով Մաշտոցին «վերագրվող» երգերի մասին, Արեղյանը օրինակները բերում է բացառապես «ողորմեա»-ներից, շնայած կրկնում է, թե դրանցում նույնպես կան համեմատաբար նոր երգեր, ինչպես՝ «Ալիք յանցանաց», «Ծով կենցաղոյս», «Մեղք իմ բազում են» և այլն¹⁶⁰:

Այստեղ տեղին և անհրաժեշտ է անդրադառնալ նաև պրոֆ. Հ. Աճառյանի «Մեսրոպ Մաշտոց» աշխատության հատկապես ժե գլխին: Նրանում բանասիրական և լեզվագիտական տվյալների հիման վրա, հեղինակն աշխատում է ապացուցել, որ, մասնավորապես, Միսարանը «չի կարող երբևէ ս. Մեսրոպի գործը լինել»¹⁶¹ և որ «իրաց արդի վիճակում (ապաշխարության) շարականները շեն կարող Մեսրոպինը համարվել»¹⁶²:

Մի կողմ թողնենք տվյալ տեսակետի հիմնավորման համար Աճառյանի բերած փաստարկներից թույլերը: Օրինակ այն՝ որ «հետագա դարերի ավանդությունները Ապաշխարության կարգի շարականների հեղինակի մասին տատանվում են»¹⁶³: Միայն պիտի շեշտել, թե Արեղյանը «Շարականների մասին» հոդվածաշարքում, — որը Աճառյանն իսկ համարում է «պատվական ուսումնասիրություն»¹⁶⁴, — ելնելով հենց նոր մեջբերվածից, իր եզրակացությունների մեջ գնում է ոչ ավելի հեռու, քան հետևյալը. «կը նշանակէ մի պատմական հիմունք ունին այն գրիչները, որոնք Ապաշխարութեան բոլոր կարգը միայն ս. Մեսրոպին շեն վերագրում»¹⁶⁵: Իսկ Աճառյանը պարզապես ծայրահեղ տեսակետի վրա է կանգնում:

Բայց իր այդ տեսակետը հիմնավորելու համար նա անում է լեզվագիտական կարգի մի հետախուզություն, որից մենք պետք է անպայման օգտվենք: Այսպես, ապաշխարության երգերի մեջ փնտրելով «ոչ-ոսկեդարյան նշաններ», Աճառյանը մոտ հիսուն բառերի մի ցանկ է բերում և ավելացնում է. «Մենք որոնեցինք, թե որ էջերում ավելի հազվադեպ են ոչ-ոսկեդարյան ձևերը և հետևաբար ուր կարելի է ենթադրել նախավոր հարադատագույն լեզու: Այսպես, գտանք, օրինակ՝ էջ 132—139, 144—153, 156—158, 164—166, 216—217, 221—222»¹⁶⁶:

Ուշագիտ նայելով պրոֆ. Աճառյանի ցույց տված էջերը մենք տեսանք, որ այդ էջերից գրեթե ամեն մեկում հանդիպում են ապաշխարության «ողորմեա»-ների: Հատուկ ուշադրություն դարձրե՞լ է արդյոք դրա վրա Աճառյանը: Համեմայն դեպս, երբ նա, ավարտելով Շարականի էջերի վերոհիշյալ թվարկումը, ուզում է «համեմատաբար լավ լեզվի» նմուշներ բերել, դրանք բերում է հենց ապաշխարության «ողորմեա»-ներից¹⁶⁷:

160 Մ. Արեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք Ա, Երևան, 1944, էջ 491—494:

161 «Էջմիածին», 1962, № 2, էջ 23: Այդ հանգամանքը ոչ որ, փաստորեն, չի վիճարկել, ուստի հարկ էր հարցը բնեկ այն առումով, թե Միսարանի սկզբնական կազմության, նրա նյութերի առաջին հավաքման գործում ինչ մասնակցություն կարող էր ունեցած լինել Մաշտոցը:

162 Նույն տեղում, էջ 26:

163 Նույն տեղում, էջ 25:

164 Նույն տեղում, էջ 26:

165 «Արարատ», 1912, № 10—11, էջ 1006:

166 «Էջմիածին», 1962, № 2, էջ 24—26 (վերևում Աճառյանի նշած էջերը Շարականի էջմիածնում կատարված 1861 թվականի հրատարակության էջերն են):

167 Նույն տեղում, էջ 26 (այստեղ իզուր է բերված միայն «Ալիք յանցանաց»-ը, և ահա թե ինչու: Աճառյանը դա բերում է որպես «նախավոր հարադատագույն» լեզվի օրինակ, և ինքն էջ

Այսպես ուրեմն, ըստ բանասիրության ու լիզվագիտության բնձնուած տրվյալների, ապաշխարության կարգի մեջ ամենաբնութիւններն ու գեղեցիկները «ողորմեա»-ներն են: Դրանց մեջ համեմատաբար ավելի շատ կան ձևով ու բովանդակությամբ հնության գրոշմ կրող և լիզվական տեսակետից էլ համեմատաբար անաղարտ վիճակում պահպանված երգեր:

Պետք է հատուկ բնդգծել, որ ապաշխարության երգերի երաժշտական կողմի բննությունը ևս հանգեցնում է նույն եզրակացության:

Սրանում համոզվելու համար իրար հետ համեմատենք ապաշխարության երգերի գլխավոր տեսակները՝ «հարց», «ողորմեա» և «տէր յերկնից», այն յուրյախ տակ, թե դրանցից հատկապես որո՞նց մեջ ավելի շատ են հանդիպում վաղ-քրիստոնեական երաժշտության համար ոչ բնորոշ ձևեր:

Դատելով հատկապես Սահակի երաժշտական գործունեության հետ կապվող մի շարք փաստերից, Հայաստանում հոգևոր երգի ծագման սկզբնական շրջանում իսկ ստեղծվել են «ծանր» տիպի փոքրածավալ երգեր, նախատեսված՝ միայնակ (սոլո) կատարման համար: Բայց հազիվ թե կարիք կա ապացուցելու, որ բարդ զարդարումներով հարուստ, ծավալուն «ծանր» երգերը մեզ մոտ հանդես են եկել հետագա դարերում: Իսկ ապաշխարության բնարկվող ութ երգաշարերում հանդիպում ենք հենց ուշ ժամանակներից եկող 24 հատ «ծանր» եղանակներ¹⁶⁸: Դրանցից 18 հատը «հարց» են, 2-ը՝ «ողորմեա», 2-ը՝ «տէր յերկնից» (և մնացած 2-ն էլ «մանկունք»): Ուստի՝ ապաշխարության 44 «հարց»-երից 18-ը «ծանր» են, և դա արդեն իսկ վկայում է, թե «հարց»-երում առհասարակ ավելի շատ են հետսամուտ փոփոխությունները, կամ՝ պարզապես՝ ավելացումները: «Ողորմեա»-ներում և «տէր յերկնից»-ներում «ծանրերի» թիվը հավասար է: Բայց կա մի այլ հանգամանք:

«Ծանր» երգերի հետ անմիջականորեն կապված են «ստեղի» կոչվող բազմաձյուղ եղանակները, որոնք ձևականորեն մտնում են «ութ ձայնի» սխտեմի մեջ: Վերն արդեն ասել ենք, որ մեզ մոտ V դարում կարգավորված ձայնեղանակների թվաքանակի խնդիրը՝ առանձին հարց է: Բայց դա չի նշանակում, որ այժմ հնարավոր չէ որոշել գոնե այն, թե մեր ձայնեղանակներից հատկապես որոնք չէին կարող գոյություն ունեցած լինել V դարում: Այս տեսակետից V դարում կարգավորված ձայնեղանակներից պետք է անկասկած դուրս թողնել, առաջին հերթին, ստեղիները: Արդ՝ ապաշխարության «ծանր» երգերի մեջ մենք հանդիպում ենք մի ամբողջ շարք ստեղիների կամ ստեղիատիպ եղանակների: Դրանցից երեքը՝ «Աստուած հօօր» հարցը բկ-ում, «Վասն արբահամու» հարցը դկ-ում և «Յոյս իմ» մանկունքը դկ-ում, «Չայնագրեալ Շարական»-ում ն. Թաշճյանի կողմից արդեն իսկ զետեղված են «ստեղի» անվան տակ: Մյուսները նման վերնագիր չունեն, բայց, ըստ էության, ստեղի կամ ստեղիատիպ են. բնթանում են դկ-ում և հետևյալներն են: «Հարցն մերոց» և «Օրհնեալ տէր աստուած» հարցերի գործատունները. սրանցում առաջին էկորձ կիսվարով, վերնախաղ կիսվերով և ներքնախաղ կիսվարով գոյացած ու դկ-ի Ա դարձվածքին պատկանող ձևեր կան, որ մոնոդիայի վերջավորության մեջ էլ հանդես դալով, «ծանր» կատարվելու պայմաններում երգը ստեղի կամ

հիշեցնում է բնթերցողին Արեղյանի կարծիքը այն մասին, որ տվյալ երգը, դատելով նրա տաղաչափությունից, ուշ շրջանի է: Այսպիսով ստեղծվում է բնթերցողին ապահովմանորոշող ակրն-հայտ հակասություն):

168 Այդ թվում, 5 հատը ազ-ում, 2-ը՝ բծ-ում, 1-ը՝ բկ-ում, 5-ը՝ դծ-ում և 11-ը՝ դկ-ում:

ստեղծատիպ են դարձնում¹⁶⁹: Նույնը պիտի ասել նաև «Աստուած հարցն մերոց բարեբանեալ» հարցի գործատան, ապա և՛ «Զառաւօտու» և «Կանխեալքս» տէր յերկնիցների մասին: Վերջիններս էկորձ կիսվարով, վերնախաղ ու պարույկ կիսվերով և ներքնախաղ կիսվարով գոյացած զարտուղություններ պարունակելով, բարձր տեսիտուրի ու «ծանր» երգվելու պայմաններում նույնիսկ հատուկ ձևերի նշանակություն են ձեռք բերում և, ըստ Ե. Տնտեսյանի, մոտենում են բկ-ստեղիներին¹⁷⁰: Ուրեմն ապաշխարության երգերում կան 8 ստեղիներ ու ստեղծատիպ եղանակներ, որոնցից 5-ը «հարց» ու «գործք» են, 2-ը՝ «տէր յերկնից» և 1-ը՝ «մանկունք»: «Ողորմեա»-ներում ստեղիներ չեն հանդիպում: Եթե նույնիսկ ընդունենք, որ «Զարհուրեալ» դի ծանր «ողորմեա»-ն ինչ-որ շափով մոտենում է ստեղիի (թեև նրանում առկա դի Ա դրաձվածքի ձևերը եղանակի վերջավորության մեջ հանդես չեն գալիս), ապա «ողորմեա»-ներում կունենանք միայն մեկ ստեղծատիպ երգ:

Նշանակում է՝ ապաշխարության երգերի տեսակները «ծանր» ու «ստեղի» հետասամուտ տարրերի լույսի տակ քննելիս տեսնում ենք, որ «հարց»-երում առավել զգալի է ժամանակի ներգործությունը: Այն նվազ զգալի է «տէր յերկնից»-ներում, և ավելի նվազ՝ «ողորմեա»-ներում:

Այս եզրահանգումը ըստ ամենայնի ամրապնդվում է, երբ համեմատում ենք նաև «շափաւոր», «միջակ» ու «յորգոր» եղանակները, որոնք ապաշխարության երգերի մեջ մեծամասնություն են կազմում:

Դա ցույց տալու համար նախապես պայմանավորվենք հետևյալի մասին: Մեզ մոտ V դարում, հոգևոր երգի ծագման ժամանակաշրջանում, չէին կարող գոյություն ունեցած լինել ոչ միայն «ստեղի», այլև «զարտուղի» եղանակներ: Ինչ վերաբերում է «դարձվածք» կոչվող եղանակներին, ապա, V դարի առումով, դրանց մեջ պիտի տարրերել երկու կատեգորիա: Այդ կատեգորիաներից մեկին պատկանում են այն երգերը, որոնք ամբողջապես ընթանում են իրենց ձայն-եղանակի համապատասխան «դարձվածքում»: Ապաշխարության կարգի մեջ այդպիսիք են՝ աձ-ում 9 երգեր, որոնցից 4-ը հնագույն հիանալի «ողորմեա»-ներ են և դձ-ում «Ողորմեա ինձ Քրիստոս»-ը, որ ընթանում է դձ-ի Ա դարձվածքում: Սրանց շարքին կարելի է դասել նաև «Օրհնեմք զքեզ մարդասէր» դի «տէր յերկնիցը», որ երրորդ տան վերջում վերածվում է դի-ի Ա դարձվածքի (բձ, բկ, գձ և դկ երգաշարքերում դարձվածքներ չկան, իսկ ադ-ի մասին հատուկ կխոսենք ստորև): Մի այլ կատեգորիա են կազմում այն երգերը, որոնցում եղանակը կեսից խոտորվելով դարձվածքի է վերածվում (կամ մեկ ուրիշ զարտուղություն է ձևացնում) և ապա նորից հետ է դառնում: Այս տիպի երգերը առաջացած լինելով մոդուլյացիոն տիխնիկայի զարգացման հիման վրա, անշուշտ ավելի ուշ շրջանից են: Վերջապես՝ պրոֆեսիոնալ երգարվեստի ծագման շրջանի համար բնորոշ չեն կարող նկատվել նաև՝ լադի որևէ ալտերացված աստիճանի առատությունը երգում, եղանակի համեմատաբար բարդ ֆակտուրան, կադանսների բարդ հարաբերակցությունները, գրական տեքստի մեկ վանկի վրա ընկնող՝ 7, 9, 11, 13 ձայներից բաղկացած մեծ յուրիլյացիաները, առհասարակ յուրիլյացիաների առատությունը և այլն:

¹⁶⁹ Այս երկու երգերի ստեղծատիպ լինելու մասին առաջին անգամ խոսել է Ե. Տնտեսյանը, տե՛ս նկարագիր երգոց Հայաստանեայցս եկեղեցւոյ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 75—76:

¹⁷⁰ Նույն տեղում, էջ 76:

Այս բոլորի լույսի տակ ապաշխարութեան «շափաւոր», «միշակ» կամ «յորդոր» երգերից «հարց»-երը նորից համեմատարար ամենախոցելիներն են դուրս գալիս: Այսպես, ապաշխարութեան կարգի առաջին «հարց»-ում իսկ՝ «Որ հայիս բաղցրութեամբ» (աձ), խոսքովային կիսվերի, որպես ալտերացված ձգտող տոնի (note sensible) առատութունը արդեն զգուշացնում է մեզ: Այնուհետև, «Որ ահաւոր քոյով» բձ «հարց»-ում 13 ձայնից բաղկացած յուրիլյացիաներ կան, և եղանակը կեսից խոստորվելով վեր է անվում դձ-ի, հետո հետ է դառնում: «Աստուած բարձրեալ» գկ «հարց»-ի գործատան մեջ 9 ձայնից բաղկացած յուրիլյացիաներ կան, և եղանակը կեսից խոստորվելով գկ դարձվածքի է վերածվում ու հետ դառնում, և այլն: Այսպիսի նմուշներ չկան «ողորմեա»-ների մեջ, մի բան, որ չի կարելի բացարձակապես ասել «տէր յերկնից»-ների մասին: Ապաշխարութեան ութ երգաշարերում ընդամենը մեկ «ղորտուղի» եղանակ կա՝ «Ամենայն արարածք» (բկ-ում), և դա «տէր յերկնից» է: Սրա բուն լադային կողմը նկատի ունենալով մի գուցե հնարավոր կլիներ այն հինավուրց համարել, քանի որ մոտիկ է պատարագի անշարժ երգերի եղանակներին: Բայց նախ՝ V դարի մեր պատարագի երգեցողութեան մասին դեռ ստույգ գաղափար չունենք, և հետո՝ քննարկվող եղանակի ֆակտուրան էլ համեմատաբար բարդ է, ուրիշ հաճախեցված, մինչդեռ հնագույն «շափաւոր» երգերը շատ ավելի ասերգային բնույթ են ունենում առհասարակ: Իսկ «Օրհնեցէք զտէր» դձ «տէր յերկնիցը», օրինակ, իր առաջին երեք տների վերջում կազանսը առաջին բենկորձի վրա է անում, եղանակն էլ պարույկ ձայններին դիմելով և վերնախաղ կիսվար գործածելով, ավելի դկ-ի հարմար մի երանգ է ստանում և հետևաբար՝ դձ-ի համար յուրահատուկ է դառնում, էլ շտոսելով նրանում յուրիլյացիաների առատութեան մասին: Այնուհետև, ապաշխարութեան կարգի մեջ կան երեք «տէր յերկնից»-ներ, որոնց տների սկզբում՝ $\frac{1}{4}$ մետրական ընդհանուր միավորի պայմաններում՝ $\frac{1}{8}$ -ական «կարճ վանկեր» են պատահում, մի բան, որ առհասարակ հազվագեղ է մանավանդ «շափաւոր» երգերում: Դրանք են՝ «Հնշմամբ փողոյ» (բձ), «Որ օրհնիս» և «Օրհնեցէք» (բկ) երգերը: Վերջապես՝ «Յիշեա զմեզ» գկ «տէր յերկնիցը» երկու տեսակ է ձայնագրված (գոնե ն. Քաշճյանի մոտ), որ արդեն ինքնին կասկած է հարուցում: Այս և նման նմուշներ նույնպես չկան «ողորմեա»-ներում:

Ավելի մանրանալու դեպքում կարելի կլիներ ցույց տալ նաև, թե «ողորմեա»-ներում՝ բարձր տեսիտուրի, կազանաների բարդ փոխհարաբերութեան, խտացրած ֆակտուրայի և այլնի տեսակետից նույնպես համեմատաբար քիչ են հետսամուտ տարրերը: Բայց այսքանն էլ բավական է որոշակի կարծիք ունենալու համար:

Նախընթացից հետևում է, որ ապաշխարութեան կարգում Մաշտոցի հորինած երգերը փնտրելիս պետք է դիմել, առաջին հերթին, այն «ողորմեա»-ներին, որոնցում առավել անաղարտ է պահպանված հնագույն ոճը: Վերջիններիս թվով բավական շատ են, իսկ գեղարվեստական մակարդակով՝ տարրեր: Բայց դրանց մեջ կան պարզութեամբ աչքի բնկնող այնպիսի երգեր, որոնց եղանակները կրում են մեծ ու վառ մի անհատականութեան ուժեղ կնիք: Ուստի հազիվ թե կարիք կա ապացուցելու, որ մենք հենց դրանք պիտի ընդունենք որպես օրինակներ, որոնց ոճային-գեղարվեստական յուրահատկությունների իմացությունը մեզ կօգնի՝ Մաշտոցի հորինած երգերը հետազայում ըստ կարելիության լրիվ հայտնաբերելու գործում:

Ըստ այդմ ստորև կրեքներ մի շարք հնագույն և լավագույն «ողորմեա»-ներ, որպես մաշտոցյան երգերի ամենահավանական նմուշներ, նախապես անդրադառնալով դրանց ընտրության ու խմբավորման հետ անմիջականորեն կապված երկու հանգամանքների:

Այդ երգերն ընտրելիս ձգտել ենք քննական բովից անցկացնել ապաշխարության կարգի երաժշտական կողմը մի այլ տեսանկյունից էլ՝ նկատի ունենալով «ութ ձայներն» ու համապատասխան երգաշարերը, վերջիններս իրար հետ համեմատելով որպես ամբողջական մեծ միավորներ: Համեմատությանից պարզվել է, օրինակ, որ հատուկ զգուշություն պետք է ցուցաբերել դի երգաշարքի նկատմամբ, թեկուզ և այն պատճառով, որ միայն նրա մեջ են կենտրոնացված ապաշխարության 24 «ծանր» եղանակներից 11-ը: Որոշակի զգուշություն է պահանջում նաև դձ երգաշարքը, որում «ծանրերը» համենայն դեպս, քիչ չեն, իսկ «չափաւոր»-ների մի զգալի մասը համեմատաբար բարդ ֆակտուրա ունի: Այնուհետև, դձ և դի երգաշարքերում ոչ մի «ծանր» թեև չկա, և «չափաւորները» բարդություններ չունեն կամ քիչ ունեն, սակայն սրանցում էլ իրեն զգալ է տալիս ընդհանուր շարունի առկայությունը և այլն: Հնարավորություն չունենալով ավելի ծավալվելու այս ուղղությամբ, փոքր-ինչ կանգ առնենք միայն ակ երգաշարքի վրա, որից ոչ մեկ նմուշ չենք քաղել: Այս շարքի բոլոր երգերը ընթանում են «դարձվածքում»: Ինչպես հայտնի է, պոլսահայ հմուտ երաժիշտների շրջանում առաջ է քաշված եղել այն կարծիքը, թե ժամանակի ընթացքում բուն ակ-ն և ակ «դարձվածքը» փոխադարձաբար շփոթվել են իրար հետ¹⁷¹: Սրա օգտին փաստարկներ է բերում նաև Ռ. Աթայանը¹⁷²: Արդ, ապաշխարության ակ երգերի ամբողջապես «դարձվածք» լինելու հանգամանքն էլ, իր հերթին, կարող էր մի ա՛յլ ապացույցը լինել այն դրույթի, որ իրոք բուն ակ-ն այժմյան ակ «դարձվածքն» է, և որ սա մի գուցե նույնիսկ ավելի հին է, քան այժմյան ակ համարվածը: Բայց նախ՝ այս վերջին մոմենտը անվերապահորեն հաստատել հնարավոր չէ, և հետո՝ մասնավորապես մեզ, տվյալ դեպքում, խանդարում է մեկ ուրիշ հանգամանք: Քննարկվող երգաշարքի առաջին «ողորմեա»-ն՝ «Ծով կենցաղոյս»-ն է, որի եղանակի վրա էլ կադապարված են նույն երգաշարքի մյուս «ողորմեա»-ները: Իսկ «Ծով կենցաղոյս»-ը, Մ. Արեղյանի ցուցմունքների համաձայն, հետագա դարերից է գալիս: Արդյոք սա ա՛յն դեպքն է, երբ նախավոր մեղեդին զուգորդվել է համեմատաբար նոր գրական տեքստի հետ: Ինչպես էլ որ եղած լինի, այժմ նպատակահարմար ենք համարում մի կողմ թողնել ակ երգաշարքը, մանավանդ որ նրանում «ծանր» եղանակներն էլ երգերի ընդհանուր թվաքանակի 1/4 մասն են կազմում:

Վերջապես՝ մաշտոցյան «ողորմեա»-ների մեկ մասի ընտրության հետ կապված աշխատանքները մեզ բերին այն համոզման, թե թվով սահմանափակ այդ երգերում իսկ պարզ նկատելի է զարգացման մի գիծ, որը, ըստ բոլոր տվյալների, արտացոլում է առհասարակ Մաշտոցի երաժշտա-բանաստեղծական ստեղծագործության զարգացման հիմնական օրինաչափություններից մեկը: Ուստի ելնելով դրանից, ընտրված երգերը բաժանեցինք երեք խմբի: Ծանոթանանք դրանց հետ (տե՛ս ստորև 1—6, 7—9 և 10—11 երաժշտական օրի-

171 Ե. Տ ն տ ե ս յ ա ն, Նկարագիր երգոց, էջ 71:

172 Ռ. Աթայան, Հայկական խաղալին նոտագրությունը, էջ 225—226:

նակները, որոնց հիբրոպական փոխադրությունների համար որպես հիմք ընդունել ենք Ն. Քաշճյանի հայկական ձայնադրությունները):



Տէր որ ի մէջ լին - բնն ազ-բն-րա-ցու - ցեր ըզ ջուրն ի վի մէ - ն:



Վր - սան - գիմ ի բազ - մու - քն - նէ մե - դաց ի մոց



Աս - ք - ուած խա - դա - դու - քեան օգ - նեա ի - նն:



Ի նե - դու - քեա ն ի - մում օգ - նեա ինն տէր որ - պէս



եր - քն - մքն յով - նա - նու և ո - դո ռ - մեա:



Յա - մե - նայն ժամ ա - դա - չանք իմ ա յս ե ն



ի մե - դաց ի - մոց սուրբ ա - րա - զիս տէր:



Ան-կա-նիմ ա - ռա-ջի քո և խրն-դրեմ զթո-ղու-քիւն յան - ցաւնաց ի մոց.



մի ան - տես առ - ներ հայր զա - դա - չանս ի մ:

173 Այս նշանով առհասարակ բաժանում ենք երաժշտական այն հրազները, որոնք համապատասխանում են բանաստեղծական տան տողերին:

Միջակ - բժ ա. տուն

6.  (b)

Բա - գում եմ քո գր - բուրբուն-երդ բազմա - մեղ տն - ձին ի մոյ



ս - դո ր - մեա աւ - սր - ուած քա - լի չ ի մ:

Զափաւոր - գժ ա. տուն

7. 

Ո - դո՛ր - մեա ինձ Աւ - սր - ուած, զի քե զ մի այ նոյ մն -

 p. տուն

դա յ: Ա - ռա - լել լը - ուա - զիս ի սրդ մոյ



յան - ցա - նա ց. աղ-բիւր բը-ժը - կու-քեան. և ո - դո, ր - մեա:

Միջակ - գկ 174 ա. տուն

8. 

Մախ - սա տուն քա - ռա - չա - նոք ի քա - նա - բին է - առ բզ - քա -

 * 175

ւառ բին. նո վին ձայ նին և ե ս գո -

 176

չեմ ո - դո՛ր - մեա ինձ Աւ - սր ուա ծ:

174 Մեր այս փոխադրություններում առհասարակ շին արտացոլված հայկական դիատոնիկ ձայնաշարի յոկրիական ցած ձայների ու դրանց բարձր տարրերակների հետ կապված ելևէջալին նրբությունները, որպես այժմ մեզ համար գործնական նշանակություն չունեցող երևույթներ: Սակայն, ինչ վերաբերում է զկ-ի փոքր-ինչ ցած 4-րդ աստիճանին, ապա հարմար դասեցիկը գոնե դա ցույց տալ (որպես լադային խիստ բնորոշ նրբերանգ), երկրորդ փուլի ձախ կողմից դրված մի դժիկի օգնությամբ, օգտվելով հայկական կիսախրոմատիզմները նշանակելու նպատակով պրոֆ. Քուչնարյանի մշակած խնայողական սխեմանից:

175 Այս նշանը ցույց է տալիս «կրկնակը»:

176 Այս վանկը Ն. Քաճմիզյանի ձայնադրություններում զուգորդված է պարույկի հետ՝ փոխանակ փուլ կիսվարի, որ, մեր կարծիքով, վրիպակ է:

9. *Միջակ - ած* *ա. տուն* *բ. տուն*

Ո - դո r - մեա ինձ Աս - քր - ուա ծ: Ի լը - սել

ըզ - ձայն փո - դոյն յա - հա - զի ն ա - տուն յոր ծամ հար կա -

նէ: հրե - սա-կա-պե՛ս և կո չէ ի դա-սաս - սան, 177

10. *Զափաւոր - բզ* *ա. տուն*

Մե - դա յ քե - գ սէր, մե - դա յ ո - դո-մեա:

11. *Միջակ - ած* *ա. տուն* *ա* *ա 1*

Զը - դը - մա ն ի մոյ գար-սա-սուս ար - կա-նեմ ա - ռա - ջի

ֆա ֆրիս - սու քո - դ ինձ ըզ մեղս իմ որ - պէս եր -

բեմն ըզ - պոռ-նը - կին, որ մի այնդ և ս բազ-մա - գու ր:

Այս նմուշները ըստ ամենայնի արժեքավորելու համար նախապես անհրաժեշտ է նշել հետևյալը: Հայկական հոգևոր առաջին երգերը (մանավանդ խմբով կատարելու համար նախատեսվածները) իրենց ծնունդով (զենետիկորեն) կապված են սաղմոսներին և՛ այդ իսկ պատճառով՝ սաղմոսատիպ են, այսինքն ունեն ասերգային (ուշիտատիպ) բնույթ: Բայց, սաղմոսատիպ լինելով հանդերձ, դրանք, այնուամենայնիվ սաղմոսներ չեն, այլ՝ երգեր, որոնց մեջ հենց սկզբից այս կամ այն շափով առկա է եղել արագորեն զարգանալու և հետագայում վերջնականապես արմատավորվելու ընդունակ երգային սկզբունքը (երգայնութունը): Սրան հասնելու համար, պրոֆեսիոնալ երգարվեստի մեր առաջին գործիչներն իսկ դիմել են մի շարք երաժշտական նոր արտահայտչամիջոցների, որոնք հիմնականում հանգում են հետևյալին: Ի տար-

177 Այս նշանը «գարձն» է ցույց տալիս.

բերություն սաղմոսների, հոգևոր երգում հրաժարվել գրական խոսքի վանկերի մեծագույն մասը միևնույն ուժով «ոգելու» (շեշտելու) պրակտիկայից, տարրերելով առավել ուժեղ և նվազ ուժեղ արտասանվելիք վանկերը. խորացնել մեղեդիի ելևէջային կորագծի ամպլիտուդը՝ համաձայն գրական տեքստի հուզական բովանդակության. աստիճանաբար անցնել երգի մետրական ընդհանուր միավորի մասնատումներից, ինչպես նաև գրական խոսքի մեկ վանկի հետ զուգորդված՝ մետրական երկու կամ ավելի միավորների արժեքով մի քանի ձայներից բաղկացած պլաստիկ ութմերին. և որ գլխավորն է, եղանակի երգայնությունը, այսինքն անբռնազրոս ու արտահայտիչ հոսունությունը ապահովել, հայկական ժողովրդական երգի ծավալման համար այնքան հատուկ՝ մեղեդիական բնորոշ դարձվածքների տարրերակված (վարիացիոն զարգացման ենթարկված) կրկնությունների և մոտիվների շղթայակցման միջոցով:

Սաղմոսների համեմատությամբ այս նոր տարրերի տեսակարար կշռի շարունակական ավելացումով էլ պայմանավորվում է մեր հոգևոր երգի երաժրշտական կողմի զարգացումը, նույնիսկ հնագույն սաղմոսատիպ շարականների շրջանակներում:

Արդ՝ մաշտոցյան սաղմոսատիպ երգերի, դրանց երեք խմբերի միջով անցնող զարգացման վերահիշյալ գիծը լրիվ համաձայնվում է հայկական հոգևոր երգի նախնական շրջանին հատուկ զարգացման ընդհանուր տենդենցի հետ: Քննենք ուրեմն այդ երգերը, հենց վերն ասվածի լույսի տակ, այսինքն նախ զուտ տեխնիկական տեսակետից:

Առաջին խմբի երգերում (տե՛ս 1—6 նմուշները) եղանակները առավել սաղմոսատիպ են, հատկապես իրենց ութմով, որն առաջանում է՝ գրական տեքստի ամեն մեկ վանկին, հիմնականում, մետրական ընդհանուր միավորի արժեքով մեկ ձայն հատկացնելու միջոցով, ինչպես դա լինում է սաղմոսներում: Բայց սրա՛նք էլ բուն սաղմոսներից իսկույն տարրերվում են, նախ՝ իրենց համեմատաբար ավելի շարժուն ելևէջային կողմով, ապա՝ առաջին հայացքից դուրս աննշան թվացող ութմական մասնակի մեկ յուրահատկությամբ՝ իրենց թեկուզ փոքրաքանակ այն վանկերով, որոնք զուգորդվում են մետրական երկու միավորի արժեքով մեկ կամ երկու ձայնի հետ (տե՛ս հատկապես 3-րդ և 4-րդ օրինակները): Է՛լ շխոսելով վերջնակազանսային բանաձևերի մասին, որոնցում մետրական ընդհանուր միավորը մասնատված է լինում, ելևէջի կորագիծը՝ խորացրած, և գրական տեքստի մեկ վանկի հետ զուգորդվում են մետրական մինչև չորս միավորի ընդհանուր արժեք ունեցող 4—5 տարրեր տեղություն ձայներ (տե՛ս հատկապես 2-րդ, 3-րդ և 6-րդ օրինակների կազանսները):

Այս բոլոր մոմենտները ավելի ուժեղ են արտահայտված երկրորդ խմբի երգերի այն հատվածներում, որոնք երաժշտական տեսակետից էլ կատարելով ուրույն կառուցվածք ունեցող «դարձի» կամ «կրկնակի», ներածության կամ վերջաբանի պաշտոն, և լինելով ավելի ծավալուն քան կազանսային հիշյալ բանաձևերը, բնականաբար հանդես են գալիս որպես երգայնության սկզբունքի առավել նշանակալից կրողներ: Այսպես, դա նկատելի է քննարկվող խմբի առաջին իսկ երգում (տե՛ս վերը 7-րդ օրինակը): Այստեղ այն ներկայացված է երկու տնով, որոնցից առաջինը ներածական բնույթի մի երկտող է (ДВУСТИШНЕ): Երգի բուն եղանակը՝ որ հայտնվում է ոտանավորի Բ տան հետ ու

կրկնվում այստեղ բացակայող Գ տան մեջ՝ ընդգծված կերպով սաղմոսատիպ է, և, որպես այդպիսին, չի տարբերվում վերը բերված առաջին խմբի երգերի եղանակներից: Բայց այն նախապատրաստված է Ա տան մեղեդիով, որն իսկույն աչքի է ընկնում ելևէջային իր արտահայտիչ կորագծով ու երգայնորեն մասնատված ուժով: Սա բացատրվում է նրանով, որ բանաստեղծական առաջին երկտողի հետ զուգորդված եղանակին, ամբողջ երգի ձևագոյացման տեսակետից, տվյալ դեպքում, հատկացվում է՝ մեղեդիական գծի հետագա ծավալմանը անհրաժեշտ թափ տալու կոչված, «առաջին դարկի» նշանակություն ունեցող, ներածութայն պաշտոնը: Այսպիսով, քննարկվող օրինակում արդեն մուտք են գործում երգային ուժով-ինտոնացիաները, որոնք դեռևս միայն նախապատրաստում են շարականի բուն եղանակի հայտնությունը, ինչպես ժողովրդական նախերգիչի սկզբնական միայնակ (սոլո) պլաստիկ կանչը, որին պետք է հետևի մասսայական ասերգը¹⁷⁸: Իսկ 8-րդ օրինակում (տե՛ս վերը) երգային սկզբունքը կրող հատվածն արդեն մտնում է ասերգային շարականի բուն եղանակի մեջ և օրգանապես միաձուլվում նրա հետ: Այստեղ երգային ուժով-ինտոնացիաներին դիմելու անմիջական շարժառիթը հանդիսացել է՝ նախերգ-կրկներգի ձևով գրված ոտանավորը, որում կրկներգը բանաստեղծական առույգ մի կերպար է ներկայացնում իրենից: Եվ որովհետև այդ կերպարի կրկնությունը՝ ամեն մի տան մեջ՝ պահանջել է նրան հատկացնել հեշտությամբ հիշելի և, միևնույն ժամանակ, ձանձրույթ չպատճառող գրավիչ մի մեղեդի, կրկներգում բնականորեն կիրառվել է երգային սկզբունքը: Սույն ստեղծագործության մեջ նույնպես առկա է միայնակ (սոլո) կատարման և միաձայն խմբերգի հակադրությունը, սակայն այստեղ հենց խմբերգային կրկներգն է, որ ունի երգային բնույթ: Վերջապես, 9-րդ օրինակը մի շարական է, որտեղ «գարձի» երգային վառ մեղեդին ոչ միայն սերտ կապված է ասերգին և օրգանապես բխում է նրանից, այլև մոնոդիայի յուրաքանչյուր տան մեջ շրջանակելով այդ ասերգը, որոշակիորեն ազդում է նրա վրա: Ուշագրավ է, այս տեսակետից, որ տվյալ երգում վերջնակադանսային ոլորուն պտույտները, մասնատված ուժով ու մետրական երկու միավորի արժեքով ձայների հետ զուգորդված վանկերը իրենց զգացնել են տալիս սաղմոսատիպ եղանակի ծավալման նաև միջին փուլերում:

Մատնանշված բոլոր մոմենտները ճանապարհ են հարթում, որպեսզի վերը քննարկված շարականների երաժշտության ծավալման որոշակի փուլերում տեղափակված երգային ուժով-ինտոնացիաները աստիճանաբար տարածվեն ամբողջական եղանակների վրա: Այդ ուղղությամբ կատարված առաջին որոշիչ քայլերը պարզ նկատելի են երրորդ խմբի երգերում (տե՛ս 10-րդ և 11-րդ օրինակները), որոնք անկասկած ստեղծված են՝ վերը բաղմիցս ցույց տրված տիպի երգային ուժով-ինտոնացիաները շարականի եղանակում ավելի ազատ

¹⁷⁸ Իրոք, ինչպես այս, այնպես էլ հայկական հնագույն հոգևոր ուրիշ երգերում պարզ զգացվում է միայնակ (սոլո) կատարման ու դրան հետևող միաձայն խմբերգի հակադրության հնարանների վարպետ կիրառումը: Մի երևույթ, որը, մեր համոզմամբ, եթե, մի կողմից, պրոֆեսիոնալ երգարվեստում նախապատրաստված էր, մասնավորապես, վաղ-քրիստոնեական ասորական երաժշտության մեջ տարածված ու դիտությունը «респонсорное пение» տերմինով հայտնի սաղմոսերգություն մեկ տեսակով (տե՛ս Грубер, История муз. культуры, т. 1, ч. первая, էջ 341—342), մյուս կողմից, սակայն, իր բուն ակունքներով այն անկասկած կապված էր հայկական վաղ-միջնադարյան ժողովրդական ստեղծագործության հետ:

կիրառելու, ինչպես նաև ավելի հավասար տեղաբաշխելու նշանաբանի ներքո՝ Այսպիսին են մաշտոցյան երգերի տեխնոլոգիական կարճաճան վերլուծության բնձեռած տվյալները:

Ինչ վերաբերում է քննարկվող երգերի գեղարվեստական արժանիքներին, ապա շատ բան կարելի էր ասել այդ երգերի հուզականության ու անմիջականության մասին, այն մասին, թե ինչպե՞ս բնդհանուր առմամբ զղջական բրնույթի ոտանավորները զուգորդվելով տարբեր տիպի եղանակների և ձայնեղանակների հետ՝ ձևաբ են բերում մերթ խստորեն ասկետական (տե՛ս 1-ին նրմուշը) և մերթ աղաշական մի երանգ (տե՛ս 4-րդ օրինակը). մերթ զգացմունքների «սրտաբաց» զեղման (տե՛ս 6-րդ օրինակը) և մերթ հանդիսավոր մի բնույթ (նայի՛ր 9-րդ նմուշը). և կամ նույնիսկ՝ ուժեղ ու կամային մի բնավորություն (տե՛ս 8-րդ նմուշը, հատկապես «կրկնակը»):

Շատ բան կարելի էր ասել նաև առհասարակ տվյալ երգերից ամեն մեկի տեխնիկա-գեղարվեստական բազմապիսի բարեմասնությունները դիտել տալու առումով: Հակիրճ լինելու համար դա անենք միայն «Զրղջման խմոյ» երգի օրինակի վրա (տե՛ս 11-րդ նմուշը): Դա աղաշական բնույթ ունեցող ստեղծագործություններից մեկն է, որին ծանոթանալիս անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել հետևյալ հանգամանքների վրա:

Երգը հագեցած է ներքին անհուն մի վշտով, «կատարվածի ծանրությունը» դիտակցած մարդու թախծալի տրամադրությամբ. այս տեսակետից աչքի են բնկնում ֆրազների և մոտիվների արցունքով լի ներքնթաց «իզա՛յան վերջավորությունները»:

Բայց սա հիանալիորեն զուգորդված է մեղեդիի հանգիստ բարձրացող ու իջնող ինտոնացիոն ավելի մեծ ալիքների պարզ ու վսեմ գեղեցկության հետ ա՛նպես, որ վիշտն ստանում է մարդկայնորեն շափավոր արտահայտություն, և թախիժը դերժ է մնում ճնշող, հալածող զգացումից:

Մի կողմից՝ ընդգծված է երգի տրոհումը ֆրազների ու մոտիվների, և դա արտահայտում է կարծես մարդկային հեկեկանքին հատուկ բնդհատվածությունը՝ երգի ինտոնացիոն կորագծում:

Մյուս կողմից, սակայն, մեղեդին զարմանալիորեն հոսուն է, շնորհիվ այն բանի, որ այստեղ մեծ վարպետությամբ կիրառված է վարիացիոն զարգացման ենթարկված մոտիվների շղթայակցման վերը հիշատակված սկզբունքը: Եթե շհաշվենք երգի 5-րդ տողը, որն բնդհանրացնում է երաժշտության նախբնթաց զարգացումը և ավարտում տունը, ապա այստեղ ամեն հաջորդ տողի առաջին ֆրազը տարբերակված, վարիացիայի ենթարկված կրկնությունն է նախորդ տողի վերջին ֆրազի (տե՛ս օրինակում ուղիղ փակագծերով նշանակված՝ ա-ա՛, բ-բ՛ և գ-գ՛ ֆրազները):

Վերը շարադրվածը բնականորեն հանդեպնում է այն հետևության, թե մաշտոցյան այս երգերը եղել են մեր պրոֆեսիոնալ երգարվեստի առաջին դասական նմուշներից, և դրանում պետք է տեսնել անցյալի հայկական երաժշտության զարգացման տեսակետից այդ երգերի խաղացած դերի պատմական խոշոր նշանակությունը:

4

Եզրափակենք: Եթե Մաշտոցը երաժիշտ էլ չլիներ, դարձյալ անգնահատելի կլիներ հայ երաժշտությանը նրա մատուցած խոշոր ծառայությունը: Որով-

հետև՝ գրական լեզու ստեղծելով նա հայկական ազգային պրոֆեսիոնալ երգարվեստի հիմքը դրեց, քանի որ անհնարին է պրոֆեսիոնալ երգարվեստի ծագումն իսկ գրական լեզվից զուրկ մի ժողովրդի կյանքում: Մաշտոցի ստեղծած այբուբենը երգերի խոսքերը գրի առնելու հնարավորություն ընձեռեց, իսկ դաշափազանց կարևոր է այն տեսակետից, որ գրավոր խոսքի միջոցով հարատևում էին նաև երգի մեղեդին, նրա ծավալն ու կառուցվածքը, ուրիշներ և նույնիսկ ելևէջային հիմնական մոմենտները:

Սակայն, ինչպես տեսանք, Մաշտոցը՝ ամենայն հավանականությամբ՝ մասնակցել է նաև հայոց ձայնեղանակների կարգավորման գործին. դպրոցներում ուսուցանելով այդ ձայնեղանակները, դրել է երգչային ձայնի մշակման ու հայ երգի ուսուցման արվեստի առաջին հիմնաքարերը և հայկական պրոֆեսիոնալ երգարվեստի ծագման շրջանում հորինել, իր ժամանակի շափանիչով, դասական երգեր:

Գրանցից մի քանիսին մենք արդեն ծանոթացանք: Իհարկե, շպետը է մըտածել, որ այդ նմուշները մեզ հասել են ամենաանաղարտ վիճակում, ֆոտոպատճենային ճշգրտության հասնող կրկնօրինակների միջոցով: Համենայն դեպս, պիտի ընդունել, որ այդ երգերը, 15—16 դարերի ընթացքում անցնելով բերն-բերան, անշուշտ ենթարկված կլինեն ժամանակի ազդեցության, դրանց մեջ հարկավ փոփոխված կլինեն մեղեդիների ուրիշ-ինտոնացիաների մի շարք մանրամասները և այլն: Բայց մեզ համար կարևորն այն է, որ մաշտոցյան վերը քննված ու դրանց նման երգերը պահպանել են իրենց ոճական հիմնական առանձնահատկություններն ու տեխնիկա-գեղարվեստական սկզբնական ընդհանուր մակարդակը:

Այս վերջին մոմենտը ավելի հիմնավորելու նպատակով բերում ենք հետևյալ երեք լրացուցիչ դատողությունները:

Գտնելով պատմական մի ամբողջ շարք տվյալներից, նախամեսրոպյան և առհասարակ հեթանոսական Հայաստանի երաժշտական մշակույթի զարգացման ընդհանուր մակարդակն այնպիսին էր որ դրանով արդեն իսկ նախապատրաստված էր V դարում ոչ միայն վերը քննարկված, այլև ավելի բարդ երգերի հանդես գալը¹⁷⁹: Բայց, ինչպես այլուր, այնպես էլ Հայաստանում, վաղ-քրիստոնեական եկեղեցու հայրերի ասկետական ոգին¹⁸⁰ և մի շարք այլ

179 Ի նկատի ունենք հեթանոսական Հայաստանի թատերական արվեստը, որն այնքան տերտորեն կապված էր երաժշտության հետ, և որը, ըստ պրոֆ. Գոյանի, ժանրային տեսակետից ստորաբաժանված էր՝ ողբերգականների ու ձայնարկու գուսանների թատրոնի, կատակների ու կատակաբուսանների թատրոնի, ինչպես նաև գուսան ու վարձակ-միմոսների թատրոնի (տե՛ս Գ. Գոյան, 2000 лет Армянского театра, т. I, Москва, 1952, էջ 453):

Այնուհետև ի նկատի ունենք վիպասանների և զոդթան երգիչների արվեստը, որի մասին բազմիցս խոսում է Մ. Խորենացին (տե՛ս նրա Պատմութիւն Հայոց, Տփղիս, 1913, էջ 27, 73, 88 և այլուր), վերջապես գուսանական անսամբլների գոյության մասին Փ. Բուզանդի վկայությունները (տե՛ս նրա Պատմութիւն Հայոց, Քիֆլիս, 1912, էջ 348) և այլն:

180 Ինչպես հայտնի է, վաղ-քրիստոնեական երաժշտության մեջ ասկետական ոգին ավելի ու ավելի էր ամրապնդվում քրիստոնեական երգարվեստի զարգացման առաջին փուլից հետո, որն ընդհանրապես տևեց մինչև երկրորդ դարի վերջերը (տե՛ս Բ. Գրուբեր, История музыкальной культуры, т. I, ч. первая, էջ 353):

հանգամանքներ¹⁸¹, թույլ չեն տվել, որպեսզի հոգևոր երգը վաղ-միջնադարում աչքի ընկնի ճոխություն¹⁸²:

Ընդունելով, որ «Անձինք նուիրեալք» գեղեցիկ շարականի հեղինակային պատկանելիության հարցը վեճի առարկա չի կարող լինել¹⁸³, պետք է նշել հետևյալը. մաշտոցյան վերը բերված ու դրանց նման երգերի տեխնիկա-գեղարվեստական մակարդակը Հայաստանում V դարում պիտի որ իրոք նվաճված լիներ, որպեսզի VII դարի առաջին քառորդում հանդես գար «Անձինքը»¹⁸⁴:

Վերջապես, մաշտոցյան երգերը, իրենց տեխնիկա-գեղարվեստական տրվյալներով, ոչ միայն չեն հակասում նույն ժամանակաշրջանի ասորական և բյուզանդական հոգևոր երգի զարգացման բնոհանուր մակարդակին, այլև, որոշ շափով, զիջում են դրան: Նվ դա հասկանալի է: Հիշենք, որ ասորիները դեռևս III դարի առաջին կեսին ունեին հոգևոր երգի իրենց ուրույն դպրոցը, որը հիմնադրել էին նշանավոր երգիչ Բարգաժանն ու նրա որդին՝ Արմոնիոսը¹⁸⁵: Հետագայում այս դպրոցից դուրս եկած եփրեմ խորին Ասորին (IV դար) էլ ավելի մեծ հռչակ ձեռք բերեց որպես հոգևոր երգերի՝ հատկապես կցուրդների հեղինակ¹⁸⁶: Նվազ բեղմնավոր չէր նաև հույն երգիչ և ասորական երգարվեստի նվաճումներից քաջ տեղյակ Գրիգոր Նազիանզացու երաժշտական գործունեությունը¹⁸⁷ (նույնպես IV դար) և այլն:

Բայց այս հարցերի մասին ավելի որոշակի խոսք հնարավոր կլինի ասել, իհարկե, հետագայում, երբ ուսումնասիրվեն նաև Սահակին վերագրվող երգերը¹⁸⁸, ինչպես և գոնե IV դարի վերջին քառորդի հայերեն երգեցողության վիճակի ու հանգամանքների հետ առնչվող հարցերը¹⁸⁹:

181 Դրանց մեջ անպայման մտնում էր այն, որ եկեղեցու հայրերը աշխատում էին զգուշություն հանդես բերել առհասարակ հեթանոսական երգ-երաժշտության նվաճումներից օգտուվելու գործում:

182 Սրանից, սակայն, չպետք է հետևեցնել, որ լսկ վերը բերված երգերով էլ որոշվում է հայկական հոգևոր երգի զարգացման մակարդակը V դարում:

183 Ինչպես տեսանք, նույնիսկ Ս. Գուրջանն ու Վ. Հաջոնին չեն վիճարկում այդ փաստը (տե՛ս վերը):

184 Վերն արդեն նշել ենք, որ այս միտքը հայտնել է Մ. Աբեղյանը, նկատի ունենալով «Անձինքի» գրական արժանիքները: Այստեղ մենք նկատի ունենք նույն «Անձինքի» երաժշտական կողմը:

185 Տե՛ս P. Грыбер, *հիշատակված աշխատությունը*, էջ 425, նաև Rubens Duval, *Anciennes Littératures Chrétiennes (La Littérature Syriaque)*, Paris, 1907, էջ 111:

186 Նույն տեղում, էջ 14—15: Պետք է ասել, որ եփրեմ Ասորու մի ամբողջ շարք կցուրդներից, ըստ բոլոր տվյալների, Հայաստանում նույնպես տարածված են եղել. դրանք դեռևս V դարում թարգմանվել են հայերենի ու հասել մինչև մեր օրերը (տե՛ս կցուրդը Ս. եփրեմի խորին Ասորու, հրատարակեց Ն. Ակինյան, Վրեննա, 1957):

187 Տե՛ս P. Грыбер, *История музыкальной культуры*, т. I, ч. первая, էջ 425:

188 Մի բան, որ ենթադրում է սահակյան ու մաշտոցյան երգերի փոխհարաբերությանց պարզաբանումը ես, և որը կրթիչ չի կարող բացատրվել այնպես, ինչպես դա փորձում է անել Կ. Տեր-Մկրտչյանը, ասելով. «Սահակ յունական կրթություն ստացած լինելով մի նոր հոսանք է մացրել (ի հակադրություն ասորականի—Ն. Ք.), որով սկսել են մեղանում յունական ուղղության հետևել և գուցե դրանից է, որ ս. Սահակի անուամբ մնացած շարականները իրենց կազմութեամբ և ոգով տարբերվում են այն միւս հնադրյն շարականներից» (տե՛ս Կ. Տեր-Մկրտչյան, *Հայոց եկեղեցւոյ Պատմութիւն, մասն Ա, Վաղարշապատ, 1908*, էջ 121):

189 Խոսքն անգիր սովորած հայերեն պաշտամունքային երգերի մասին է՝ գրերի գյուտից էլ առաջ: Հայ երաժշտագիտության մեջ շուտումնասիրված մի հարց է սա, չնայած, որ հայագիտական գրականության մեջ վաղուց ի վեր ակնարկներ կան այն մասին, թե, Սաղմոսը, Հայաստանում ամբողջապես անգիր էր երգվում Աստվածաշնչի թարգմանությունից էլ առաջ:

Н. К. ТАКМИЗЯН

МЕСРОП МАШТОЦ И АРМЯНСКАЯ ДУХОВНАЯ ПЕСНЯ

Во многих музыкальных рукописях, в трудах историографического порядка и других источниках древней и средневековой Армении сохранился целый ряд данных, свидетельствующих о том, что Месроп Маштоц, после изобретения им армянских письмен (405 г.), развернул также плодотворную музыкальную деятельность.

Собирание, систематизация и изучение этих данных показывают, что они дают право говорить об участии Маштоца в упорядочении гласов армянской профессиональной музыки, об обучении им специально отобранных мальчиков пению, а также о принадлежности его перу определенного количества песнопений «покаяния».

Факт упорядочения гласов армянской музыки в начале V века, когда в Армении велась большая созидательная работа по всем отраслям науки и искусства, а также факт участия в этом деле основоположника армянской письменности Месропа Маштоца сами собой представляют большой историко-культурный интерес. Но факты эти еще глубже осмысляются, если учесть, что гласы, употреблявшиеся в армянской церковно-профессиональной музыке, первоначально были заимствованы у народа, очевидно, именно в начале V века, когда только зарождающаяся армянская духовная песня своей музыкально-речевой стороной опиралась на выработанную народом систему выразительных средств, точно так же, как и церковно-литературный язык базировался на народном разговорном языке.

Маштоц одним из первых стал обучать мальчиков пению на армянском литературном языке, чем и заложил основы методов занятия в школах с будущими профессиональными певцами Армении.

Наконец, с именем Маштоца связаны, в частности, песнопения «канона покаяния». Всестороннее рассмотрение как литературных текстов, так и мелодий этих песнопений приводит к заключению, что среди них действительно имеются простейшие произведения, носящие печать яркой, великой индивидуальности и по своим стиливым особенностям составляющие один из первых слоев культовых монодий раннефеодальной Армении. Анализ же некоторых из них (см. музыкальные примеры в основном тексте) показывает, что в них постепенно и последовательно укореняется новое для армянской церковно-профессиональной музыки того времени песенное начало и что, с этой точки зрения, они являются одними из первых классических образцов духовной песни феодальной Армении.

N. K. TAHMIZIAN

MESROB MACHTOTZ ET LE CHANT LITURGIQUE ARMENIEN

On retrouve dans la plupart des manuscrits musicaux, dans les ouvrages historiographiques et dans d'autres sources arméniennes de l'antiquité et du moyen âge, une série de données témoignant de la féconde activité musicale de Mesrob Machtotz, activité à laquelle il s'adonna également après avoir créé l'alphabet arménien (405).

Rassemblées, classées et étudiées, ces données nous permettent d'affirmer que Machtotz prit part à la mise en ordre des modes de la musique arménienne professionnelle, qu'il enseigna le chant à des élèves spécialement choisis et qu'il est l'auteur d'un certain nombre de psaumes de la pénitence.

Qu'on ait entrepris de régler les modes dans la musique arménienne au début du V^e siècle, en un temps où l'Arménie développait de front toutes les branches de la science et de l'art, que l'inventeur des caractères arméniens, Mesrob Machtotz, ait pris sa part de ce travail sont des faits d'un intérêt historique et culturel considérable. Il sera plus aisé d'en saisir l'importance si l'on sait que les modes utilisés dans la musique liturgique arménienne furent à l'origine empruntés au peuple peut-être bien au début même du V^e siècle, quand le chant sacré arménien qui n'avait fait qu'apparaître, s'appuyait dans son langage musical sur les formes d'expression populaire tout comme la langue littéraire de l'Eglise se fondait sur la langue populaire.

Machtotz fut l'un des premiers à enseigner le chant aux élèves, dans la langue littéraire arménienne, ouvrant la voie aux méthodes d'éducation des futurs chanteurs professionnels d'Arménie.

Ajoutons enfin que les psaumes du canon de la pénitence se rattachent de même au nom de Machtotz. Une étude d'ensemble tant des textes littéraires que des mélodies de ces chants montre qu'il se trouve des oeuvres très simples d'apparence qui portent la marque d'une grande et claire individualité et constituent en même temps l'une des premières expressions des monodies sacrées du haut moyen âge arménien. On peut suivre en analysant quelques-unes de ces oeuvres (les exemples sont dans l'article) le processus d'implantation progressive et continue du *chant* en tant que principe nouveau dans la musique d'Eglise professionnelle de l'époque, oeuvres qui de ce fait ont le privilège d'être les premiers types classiques du chant liturgique dans l'Arménie médiévale.