

ԶԱՅՆԱԳՐԵԱԼ ՆԱԽԼԿԱՆ

ՀՈԳԵԻՈՐ ԵՐԳՈՑ

ՍՈՒՐԲ ԵՒ ՈՒՂԱՓԱՌ ԱՌԱՔԵԼԱԿԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅՍ ՀԱՅԱՍՏԱՆԵԱՅՑ
Յօրինեալ ի Սրբոց Թարգմանչաց մերոց եւ Հայրապետաց եւ Վարդապետաց



ԳԱՆԶԱՍԱՐ
ԱՍՏՈՒՅԱԾԱՆԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆ
Երեւան 1997

ԴՏՀ 23/28
ԳՄԴ 86.37
Շ 361

Աշխատասիրութեամբ՝ Ստեփան Ռոստոմեանի (խմբագիր), Խորէն Պալեանի,
Արամ Պետրոսեանի, Սոնա Յովհաննիսեանի

Առաջաբանը՝ Աննա Արեւշատեանի, Լեւոն Յակոբեանի

Համակարգչային շարուածքը՝ Արմէն Արիստակէսեանի, Արամ Պետրոսեանի,
Ֆլորա Ռոստոմեանի

Շարական:

Հ. 1 / Խմբ. Ստ. Ռոստոմեան – Եր., Գանձասար, 1997: – 544 էջ:

Շ 361

Ներկայացում է Շարակնոցի գիտական համեմատական հրատարակութիւնը եւրոպական ծայ-
նանիշերով: Հրատարակութեան համար հիմք են ծառայել հիմնականում Ն. Թաշճեանի Շարակնո-
ցը, ինչպէս նաեւ գոյութիւն ունեցող տպագիր եւ ձեռագիր ծայնագրեալ շարակնոցների մանրա-
կրկիտ ուսումնասիրութիւնն ու համեմատութիւնը:

Նախատեսուած է եկեղեցական գործածութեան համար: Կարող է ծառայել որպէս ձեռնարկ
բոլոր նրանց համար, ովքեր հետաքրքրուում են հայ հոգեւոր երաժշտութեամբ:

Շ 0403000000
846(01)-97 97

ԳՄԴ 86.37

Ի ՀԱՅՐԱՊԵՏՈՒԹԵԱՆ

Տ.Տ. ԳԱՐԵԳՆԻ Ա

ՍՐԲԱԶՆԱԳՈՅՆ ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԻ
ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ

ՀՐԱՄԱՆԱԻ

Տ. ՊԱՐԳԵԻԻ

ՍՐԲԱԶԱՆ ԵՊԻՍԿՈՊՈՍԻ
ԱՌԱՋՆՈՐԴԻՆ ԱՐՑԱԽԱՅ

«ԳԱՆՉԱՍԱՐ» ԱՍՏՈՒԾԱՐԲԱՆԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆԸ
ՇՆՈՐՀԱԿԱՆՈՒԹԻՒՆ Է ՅԱՅՏՆՈՒՄ ԱՅՆ
ԲՈԼՈՐ ԱՆՉԱՆՉ ԵՒ ՀԱՍԱՏՈՒԹԻՒՆՆԵՐԻՆ,
ՈՐՈՆՉ ԱԶԱԿՉՈՒԹԵԱՆ ՇՆՈՐՀԻ
ԻՐԱԿԱՆԱՅԱԻ ԱՅՍ ԱՐԺԷՔԱՒՈՐ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹԵԱՆ ՀՐԱՄԱՐԱԿՈՒԹԻՒՆԸ

ԵՐԿՈՒ ԽՕՍՔ

Այս աշխատությունը գիտական-համեմատական հրատարակություն է, որտեղ բացի տպագիր շարակնոցներից (Թաշնեան, Տնտեսեան) ուսումնասիրուել եւ համեմատուել են նաեւ Մաշտոցի անուան մատենադարանում պահուող բազում ձեռագիր շարակնոցներ: Մեր հիմնական նպատակն է օգնել վերականգնելու Հայ Եկեղեցում երգեցողութեան անադարտությունը եւ հարազատությունը: Ուստի սոյն հրատարակությունը ոչ միայն Ն. Թաշնեանի լիմոնջեանական ձայնանիշերով հրատարակած շարակնոցի մեխանիկական փոխադրումն է եւրոպական ձայնանիշերի, այլ շարականի ներքին կանոնի վերականգնումը ըստ կոմիտասեան բանալի-սկզբունքների (երաժշտական բաղադրիչներ՝ տետրախորդային կառուցուածք, լադային յուրաշատուկ հենք, առոգանութեան եւ տրոհութեան նշանների համապատասխանություն, երաժշտական եւ լեզուական օրէնքների սերտ համաձայնություն եւ այլն): Մեր կողմից կատարուած բոլոր շտկումները (որի անհրաժեշտութեան մասին նշուած է Ն. Թաշնեանի հրատարակած շարակնոցի վերջում) հիմնուած են վերոնշեալ սկզբունքների վրայ, որոնց մանրամասն երաժշտագիտական հիմնաւորումը կմատուցուի առանձին աշխատութեամբ:

Նախատեսուած լինելով Եկեղեցում գործնական կիրառութեան համար, սոյն շարակնոցը կազմելիս հնարաւորին չափ հաշուի է առնուել նրա օգտագործման յարմարաւետությունը: Դա նախ վերաբերում է *սկսուածքների*, *փառք Հօր-այժմ միշտե-րին* ու *վերջավորությունների*, որոնք ամենայն բժախնդրութեամբ կարգաւորուելով ու դասակարգուելով ըստ ձայների՝ դրուել են ոչ միայն շարակնոցի սկզբում՝ ամբողջական տեսքով, այլև շարականների մեջ՝ իւրաքանչիւրն ըստ իր տեղին: Օրհնություններում լրացուել են *հոգեգալուստները*, ինչպես նաեւ կանոններում այս կամ այն պատճառով բացակայած շարականները: Հարկ համարեցինք նաեւ շարակնոցի բուն նյութին զուգահեռ ներկայացնել որոշ շարականների Հայ Եկեղեցում տարածուած ավանդական տարբերակներ՝ աւելի փոքր նոտագրութեամբ:

Իմ խորին երախտագիտությունն եմ յայտնում հայ շարականների լաւագոյն գիտակ եւ կատարող Խորեն Պալեանին, որի անձնական մասնակցությունը եւ բանիմաց խորհուրդները մեծապէս օգնեցին այս աշխատութեան իրականացմանը: Նաեւ՝ Հայաստանի ԳԱ Արուեստի ինստիտուտի գիտաշխատողներին՝ այս գործում իրենց մասնակցութեան համար:

Ստեփան Ռոստոմեան
Շարականագիտական բաժնի ղեկավար

Յ Ա Ռ Ա Ջ Ա Բ Ա Ն

Հայ միջնադարեան հոգեւոր երգարունստը պատկանում է արեւելաքրիստոնէական աշխարհի հնագոյն երաժշտական մշակոյթների թուին: Նրա հիմքերը դրուել են տակաւին IV-V դդ.: Հանդիսանալով հայկական միջնադարեան արունստի ամենահարուստ բնագաւառներից մէկը՝ հոգեւոր երգաստեղծութիւնը հասել է մեզ ինչպէս բանաւոր ասանդոյթի շնորհիւ, որը նախանձախնդիր կերպով դարեր շարունակ պահպանուել է Հայ Առաքելական Եկեղեցու ջանքերով, այնպէս էլ բազմաթիւ ձեռագրերի եւ XIX դ. երաժիշտների կողմից իրագործած ձայնագրութիւնների միջոցով: Այդ ձայնագրութիւնների կարեւոր մի մաս ամփոփուած է Ծարական կամ Ծարակնոց կոչուող ժողովածուում, որը Հայ Առաքելական Եկեղեցու հիմնական երաժշտածիսական մատենաններից է: Այն ընդգրկում է հայ շարականերգութեան զարգացման 1000-ամեայ ուղու ընթացքում ստեղծուած բազմաթիւ մեծարժէք նմուշներ, որոնց ուսումնասիրութիւնն ու հրատարակումը կարեւորում է ինչպէս հայ հոգեւոր երաժշտութեան, այնպէս էլ արեւելաքրիստոնէական միւս Եկեղեցիների երաժշտութեան հետ ունեցած տարբեր առնչութիւնների հետազոտման տեսանկիւնից:

Թէեւ Ծարակնոցի ուսումնասիրութիւնն ըստ էութեան վաղուց է սկսուել, սակայն առ այսօր բացակայում էր նրա երգասացութիւնների ամբողջական գիտական հրատարակութիւնը եւրոպական նոտագրութեամբ, որը հնարաւոր կդարձնէր մեր եկեղեցական երաժշտութեան կարգաւորումը, թոյլ կտար գիտական եւ ընթերցողական լայն շրջանակների սեփականութիւնը դարձնել մեր ազգային արժէքները: Սոյն հրատարակութեամբ լրացում է հայ երաժշտական միջնադարագիտութեան մէջ գոյութիւն ունեցող այդ կարեւորագոյն բացը:

Հայ հոգեւոր երգաստեղծութիւնն իր պատմական զարգացման ընթացքում ունեցել է մի քանի որոշիչ հանգրուաններ, որոնք բնորոշվում են երգչական մատենանների՝ տարբեր շրջաններում ստեղծուած խմբագրութիւններով: Նոյնը վերաբերում է նաեւ Ծարակնոցին, որն արտացոլում է հայ միջնադարեան հոգեւոր երգարունստի եւ բանաստեղծութեան հիմնական տեսակների(կցուրդ, կացուրդ, կանոն) զարգացումը¹:

Ծարական բառը, որով ընդհանուր առմամբ բնորոշւում է պաշտօնապէս ընդունուած եւ որեւէ շարքի մէջ զետեղուած հոգեւոր երգը, փորձել են տարբեր ձեւով ստուգաբանել: Ամենաընդհանրացած ստուգաբանութիւնը գալիս է հայերէն «շար» արմատից կամ «շարք» բառից (Պետերման, Ամատունի, Աբեղեան եւ ուրիշներ): Աւետիքեանը մեկնել է «շարական» բառը եբրայերէն (նաեւ՝ արաբերէն) šir (երգ) բա-

1 Միջնադարեան հոգեւոր միւս երաժշտաբանաստեղծական տեսակները՝ գանձ, տաղ, մեղեդի, փոխ կամ յորդորակ, ամփոփուած են «Գանձարան» կոչուող երգարանում. պատարագի մէջ ընդգրկուած երգերը՝ սրբասացութիւններ, ալիլուիաներ եւ այլն, համապատասխանաբար՝ Պատարագատոյցում: Ժամագիրքն իր մէջ ներառում է տարբեր երգչական մատենաններում (ներառել Մանրուսումը) զետեղուած երգասացութիւնները:

ոից², որն ընդունել են Էմինը, Կոստանեանցը եւ ուրիշներ: Աւելի հաւանական է, սակայն, Մաոի առաջարկած մեկնութիւնը՝ ասորերէն šahra-ից (հսկում, հսկման երգից) առաջանալը, ինչը յետագայում նույնացուել է լունարէն εἰρησῶ (շարք, շարական) բառի հետ:

Առաջին գրաւոր յիշատակութիւնը շարականների մասին առկայ է արդէն IX-X դդ. թուագրուող հնագոյն երկաթագիր Մաշտոցներում, այսպէս. «Եւ սկսանին զԱմբիծան եւ զԱրարիչն շարականաւ: Եւ ասեն «Գովեա Երուսաղէմ» շարականաւ»³:

Քրիստոնէութեան ընդունումը որպէս պետական կրօն 301 թ. նոր խթան հանդիսացաւ ողջ հայ մշակոյթի զարգացման համար: Գրերի ստեղծումը 405 թ. պայմանաւորեց ազգային մշակոյթի աննախընթաց վերելքը՝ չորջանցելով հոգեւոր մշակոյթի այնպիսի մի հատուած, ինչպիսին էր հոգեւոր երգարուեստը: Յայտնի է, որ այբուբենի ստեղծումից եւ թարգմանական եռանդուն գործունէութիւնից բացի, Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթեւն իրենց աշակերտների աջակցութեամբ անմիջական մասնակցութիւն բերեցին մինչ այդ լունարէն եւ ասորերէն լեզուներով տարուող պաշտօնեւորութեան կարգաւորմանը եւ հայացմանը: Թարգմանում եւ աստիճանաբար ազգային դիմագիծ են ստանում հիմնական երաժշտաժիսական մատենաները՝ Պատմաբանատոյցը, Ժամագիրքը եւ Մաշտոցը⁴:

Ողջ պաշտօնեւորութեան հիմքը կազմող սաղմոսերգութիւնը եւ երգեցիկ ընթերցանութիւնը (թուերգն ու քարոզը) սկզբնական փուլում պայմանաւորում էին նոր գեղագիտական պահանջներով թելադրուած ելեւէջային սահմանափակ տիպային եղանակների շրջանակը⁵: Սակայն Եկեղեցուց դուրս շարունակում էր կենցաղավարել նախաքրիստոնէական շրջանի բազմատեսակ գեղջկական եւ գուսանական արուեստը՝ կրելով իր մէջ ժողովրդի դարաւոր լսողական փորձը եւ հարուստ երաժշտական աւանդոյթները, որոնք չէին կարող լիովին անտեսուել եւ մերժուել: Հաւանաբար արդէն նախագրեան շրջանում ազգային-մեղեդային ոճը թափանցում է սաղմոսերգութեան մէջ⁶:

Առաջին ինքնուրոյն հոգեւոր երգերի՝ կցորդների երեսան գալը V դ. դնում է ազգային շարականերգութեան սկիզբը: Դրանց ստեղծումն աւանդաբար վերագրում է Մեսրոպ Մաշտոցին, Սահակ Պարթեւին, Մովսէս Խորենացուն եւ Յովհան Ման-

2 Տե՛ս Գ. Աւետիքեան, Բացատրութիւն շարականաց, Վենետիկ, 1814, էջ Ժ:

3 Տե՛ս Մաշտոցի անուան մատենադարան (այսուհետ՝ ՄՄ), ձեռ. N 1001, Վենետիկի Մխիթարեան միաբանութեան մատենադարան (այսուհետ՝ Վեճ.), ձեռ. N 457:

4 Այդ մասին աւելի մանրամասն տե՛ս **Н. К. Тагмизян**, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, էջ 41-49. Ա. Ս. Արեւշատեան, Մաշտոց ժողովածուն որպէս հայ միջնադարեան երաժշտական մշակոյթի յուշարձան, Երեւան, 1991, էջ 12-21:

5 Այդ մասին աւելի մանրամասն տե՛ս **Ա. Ս. Արեւշատեան**, Քարոզի ժանրը հայ հոգեւոր երգատեղծութեան մէջ, «Պատմա-բանասիրական հանդէս», 1992, թիւ 2-3, էջ 199-214:

6 Տե՛ս **Н. К. Тагмизян**, Указ. соч., էջ 46-47:

դակունում: «Արարին եւ երգս շարականաց եւ կարգեցին եղանակս, զորս բաժանեաց ի միմեանց սուրբ հայրապետն հոգելի տէր Իսահակ Պարթեւն»⁷:

Կցուրդները փոքրածաւալ, պարզագոյն սաղմոսատիպ երգեր էին, որոնք յարասութիւնների ձեւով կցւում էին սաղմոսներին:

Այդ երգերի բովանդակութիւնը կազմում էր աստուածաշնչային տարբեր դրրուագների եւ Քրիստոսի տնօրինութիւնների մատչելի, գրեթէ թեզիսային վերաշարադրումը: Մ. Աբեղեանի դիպուկ բնորոշմամբ՝ «այս նոր երգերն իրենց նիւթն առնում են Աստուածաշնչից, եւ սաղմոսների ու մարգարէական օրհներգութիւնների քնարական տարրը որոշում է նրանց ոգին»⁸: Երաժշտութիւնն աչքի է ընկնում պարզ դիատոնիկ ձայնեղանակային հիմքով եւ մեղեդու վանկային կառուցուածքով, կատարմանը յատուկ է անտիֆոնային սկզբունքը (դպրաց դասերի կողմից փոխէփոխ երգելը):

Շատ է գրուել կցուրդների ոտանաւորի կառուցուածքի մասին: Այն անուանել են արձակ բանաստեղծութիւն⁹, արձակ երգ¹⁰. նրա մէջ գտել են «արձակին մօտեցող կտորներից մինչեւ մեր ամենաբարձր երաժշտական ոտանաւորները»¹¹: Սակայն մեծ մասամբ հնագոյն կցուրդները որպէս օրէնք գրուած են ազատ տաղաչափութեամբ կամ ուղղանկյուն արձակով, ինչը համընդհանուր երեւոյթ էր՝ բնորոշ վաղքրիստոնէական շրջանի Եկեղեցիների երգեցողութեանը¹²:

«Շարականները, գրեթէ բոլորը, երեք, կամ երեք անգամ երեք տնից են կազմուած. բոլոր տները միեւնոյն եղանակով են երգւում (երեքական տներից լինելը Ս. Երրորդութեան նշանակ է, իսկ միեւնոյն եղանակով երգելը՝ Երեք Անձն, Մի Աստուածութիւն լինելուն)», - այսպէս պարզ ու գեղեցիկ է մեկնել Կոմիտաս վարդապետը շարականների կազմութիւնը՝ հիմնուելով միջնադարեան մեկնիչների եւ Հայ Առաքելական Եկեղեցու դարաւոր աւանդոյթի վրայ¹³:

Կցուրդները հանդիսացան այն հիմնարար եւ յարատեւ կեանք ունեցող երաժշտաբանաստեղծական տեսակը, որը կազմում է Շարակնոցի հիմքը: Այդ է պատճառը, որ ձեռագրական աղբիւրներում հանդիպում է նաեւ Կցորդարան անուանումը: Հէնց այդ տեսակի ընդերքում (սաղմոսներգութեանը զուգընթաց) մշակւում են Հայ Եկեղեցու երգեցողութեան հիմնական տիպերը՝ յորդոր, չափաւոր-միջակ եւ ծանր երգերը, որոնց մէջ շարժումը (տեմպը) պայմանաւորում էր նաեւ գրական խօսքի հնչիւնաւորման կերպը՝ թուերգութիւն, սաղմոսներգութիւն եւ օրհներգութիւն¹⁴: Երգեցողութեան

7 Տե՛ս Գիրք, որ կոչի Յայսմաւորք, Կ. Պոլիս, 1730, էջ 2Գ:

8 Մ. Աբեղեան, Երկեր, հտ. Գ, Երեւան, 1968, էջ 527:

9 Կոմիտաս, Յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ, Երեւան, 1941, էջ 110

10 Վ. Հացունի, Պատմութիւն հայոց աղօթամատոյցին, Վենետիկ, 1965, էջ 256

11 Մ. Աբեղեան, նոյն տեղում, էջ 559

12 E. A. Wellesz, History of Byzantine Music and Hymnography, 2-nd ed., London, 1962, p. 171

13 Կոմիտաս, Յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ, էջ 109

14 Հայ հոգեւոր երգեցողութեան հիմնական ձեւերի մանրամասն վերլուծութիւնը տե՛ս **Н. К. Тагмизян**, *Աշխ.*, էջ 206-286:

այդ տիպերի մշակումը կապուած էր նաեւ պաշտօնեցոյութեան մէջ նրանց գրաւած տեղով, այսինքն՝ ծիսական կիրառութեամբ: Ամէնօրեայ ժամերգութեան հասարակ օրերի համար նախատեսուած երգասացութիւնները բնականաբար ունէին պարզ նկարագիր ու գնայուն ընթացք եւ կատարում էին դպիրների դասերի կողմից, այսինքն՝ խմբակային: Կիրակի օրերին եւ եկեղեցական խոշոր տօների ժամանակ կատարուող երգասացութիւններն օրուայ հանդիսաւորութիւնն ընդգծելու նպատակով ստանում էին աւելի մեծ ծաւալ, երգային-գարդոլորուն (մելիզմատիկ) տեսք եւ հնչիւնաւորում մեծակատար հմուտ երգեցողների կողմից:

Տուեալ շրջանի երգաստեղծութեան մասին որոշակի պատկերացում են տալիս Ծննդեան, Ապաշխարութեան, Աւագ շաբաթուայ, Յարութեան կարգերում զետեղուած մի շարք արխաիկ երգեր, ինչպէս նաեւ Ծարակնոցի հնագոյն շերտը կազմող այլ կցուրդներ:

Այդ շրջանից հասած եւ իրենց նախնական նկարագիրը պահպանած մնուշներում ուրուագծուած են VII-IX դդ. ստեղծագործական միտումները, ինչպէս նաեւ հասուն աւատատիրութեան շրջանի տաղային արուեստի զարգացման նախադրեալները: Արդէն հնագոյն շրջանի կցուրդներում եւ աւետիսներում որոշակիօրէն կազմաւորում են հայ շարականերգութեանը յատուկ կերպարային արտայայտչականութեան հիմնական ոլորտները, աստուածաշնչային միութի բանաստեղծական մշակման հնարները: Խստաշունչ ճգնաւորական, ապաշխարանքի, մարդու մեղսաւորութեան գաղափարը եւ վերջին դատաստանի սպասում արտայայտող շարականների կողքին քիչ չեն պատմողական եւ մեկնողական բովանդակութեան, ինչպէս եւ փառաբանական, օրհներգային բնոյթի երգեր:

VII-VIII դդ. շարականերգութիւնը նկատելի քաջ կատարեց դէպի առաջ: Տեղի են ունենում մի շարք կարեւոր տեղաշարժեր պաշտօնեցոյութեան բարեկարգման, նոր երաժշտաբանաստեղծական տեսակների ներմուծման եւ Ուր ձայն համակարգի կիրառութեան ոլորտում: Հանդէս եկան նոր շարականագիր հեղինակներ՝ Կոմիտաս Աղցեցի, Անանիա Շիրակացի, Սահակ Ջորափորեցի, Բարսեղ Ծոն, Յովհան Օձնեցի, Ստեփանոս Սիւնեցի եւ ուրիշներ, որոնց շարականները զգալի կերպով ընդլայնեցին հոգեւոր երգարուեստի շրջանակները: Տէրունական տօներին վերաբերող շարականների կողքին ստեղծուեցին եկեղեցական տօնակարգի մէջ մուծուած նոր՝ Խաչի պաշտամունքի հետ կապուած տօների խմբին նուիրուած եւ մարտիրոսների յիշատակը վաւերացնող հոգեւոր երգեր:

Տուեալ ժամանակաշրջանի չափանմուշային կոթող է Կոմիտաս Աղցեցու՝ Հոփսիսմեանց կոյսերին ձօնուած «Անձինք նուիրեալք» շարականը՝ գրուած այբբեանական ակրոստիքոսի ձեւով, որտեղ իրովի կիրառուած են բիզանդական կոնդակի (kontākion) բնորոշ յատկանիշները: Այն առանձնանում է նաեւ իր տաղաչափական մշակուածութեամբ, որը զուտ շեշտական է, ինչը բառական հագուագիւտ երելոյթ է մեր շարականերգութեան մէջ: Այդ երաժշտաբանաստեղծական տեսակը հայ իրականութեան մէջ ստանալով կացուրդ անուանումը՝ մեծ տարածում է գտնում

լետագայ դարերի հեղինակների մօտ¹⁵: Ի տարբերություն փոքրածառայ եւ արձակ կցուրդների, կացուրդ-կոնդակը բազմատուն վիպա-քնարական բնույթի ներքող է, որը յաճախ յօրինում է այբբենական կամ անուանական ծայրակապի ձեւով: Այսուհետ այբբենական ծայրակապով գրուած շարականները ստանում են նաեւ «Անձինք» անուանումը:

VII-VIII դդ. հեղինակների ստեղծագործություններում անցում է կատարում նախորդ դարերի խստաշունչ սաղմոսատիպ երգասացություններից դէպի ծաւալում, ծորերգային ոճի երգերը, որոնք բնորոշում են երաժշտական ուղիի ձեռքագատմամբ, մեղեդային մանրամասների նրբակերտութեամբ եւ գեղարուեստական ընդհանրացման աւելի բարձր աստիճանով: Այդ առումով ցայտուն օրինակ են Սահակ Ջորափորեցու, Անանիա Օհրակացու, Բարսեղ Ծոնի ծանր տիպի շարականները, ինչպէս նաեւ Խոսրովիդոխտի նշանատր Ողբը կամ Գովքը՝ ձօնուած իր նահատակ եղբօրը՝ Վահան Գողթնացու յիշատակին¹⁶: Այդ շրջանի հոգեւոր երգասացութեան մէջ, ըստ պատմական տուեալների, զգալի ներդրում են ունեցել նաեւ Ստեփանոս Սիւնեցու քոյրը՝ միանձնուհի Սահակադոխտը, եւ աշակերտակիցը՝ Գրիգոր Գոգիկ Այրիվանեցին, որոնցից, ցաւօք, մեղեդիներ չեն հասել մեր ժամանակներին¹⁷:

Պատմական աղբիւրների համաձայն է դ. Ներսէս Օհնող կաթողիկոսի յանձնարարութեամբ առաջին անգամ կարգաւորում եւ ի մի են բերում արդէն բաւական բազմացած հոգեւոր ինքնուրոյն երգերը: Ստեղծուած ժողովածուն հիմք հանդիսացաւ ապագայ Ծարակնոցի համար եւ կոչուեց իր կազմողի՝ Օհրակի դպրեւանքի առաջնորդ Բարսեղ Ծոնի անունով «Ծոնընտիր»¹⁸:

Հայ հոգեւոր երգարուեստի ասպարէզում կարեւոր դեր է պատկանում Ը դ. փիլիսոփա, քերական եւ երաժիշտ Ս. Սիւնեցուն, որի անուան հետ է կապուած Ութ ձայն

15 Ասորական հիմներգութեան մէջ կացուրդին մօտ են կանգնած յունական կոնտակիոնի ձեւաւորմանը նախորդող մադրաշա (madrāšā) եւ սոգիտա (sōgītā) բազմատուն, վիպաքնարական կամ խրատական բովանդակութեան ընկալնորոշիւները (մենակատարի եւ դպրաց դասերի կողմից փոխէփոխ կատարուող ծաւալում երգերը):

16 Եզակի դէպքերում Եկեղեցին կանոնականացրել է աշխարհիկ հեղինակների ստեղծագործությունները: Բացի Խոսրովիդոխտից յայտնի են եւս 2 մասն փաստ. մէկը՝ VII դ. իշխան Աշոտ պատրիկ Բագրատունու «Ջորս ըստ պատկերի քում Խաչի նաւակատեաց Ե օրուայ ողորմեան է, իսկ միւրը՝ XI դ. իշխան Գրիգոր Մագիստրոս Պահլաւունու նոյն կարգի Դ օրուայ «Խաչն կենարարար» առաջին օրհնութիւնը: Որոշ աղբիւրներ Մագիստրոսին են ընծայում նաեւ Խաչի նաւակատեաց Ե օրուայ հարցը «իւր սարօք»: Տես, օրինակ, Մ. Քեշիշեան, Ցուցակ ձեռագրաց Չմաստու վանուց, Վիեննա, 1964:

17 Տե՛ս Ն. Թահմիզեան, Գրիգոր Գոգիկը եւ հայ-բիւզանդական երաժշտական կապերը, «Բանքեր Երեւանի Համալսարանի», 1968, թիւ 3:

18 «Սա (կաթողիկոսը) մեծ ժողովով առնէր զտօն Վարդավաթին. եւ ութ հարց փոխեցին եւ ոչ կարացին առնուլ ի միմեանցն, ապա հրամայեաց ընտրել զարժանն եւ զայն միայն ուսանել, զոր եւ արար ի ձեռն արքայն Բարսեղի, մականուն Ծոն կոչեցելոյ, որ էր առաջնորդ սուրբ ուխտին, որ Դպրավանքն կոչի, ի գաւառին Անույ... Վասն որոյ Ծոնընտիր կոչի շարականս, որ այժմ պաշտի յեկեղեցիս մեր»: Տե՛ս «Հաւաքումն պատմութեան Վարդանայ վարդապետի», Վենետիկ, 1862, էջ 69. տե՛ս նաեւ Կ. Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց, աշխ. Կ. Ա. Մելիք-Օհանջանեանի, Երեւան, 1961, էջ 61-62:

համակարգի բարեկարգումը, ինչպես նաև եկեղեցական տոներին նուիրում 8-9 երգերից բաղկացած կանոնի ժանրի ներմուծումը: Ս. Սիմեցու երաժշտական գործունեության մասին տեղեկություններ են հաղորդում տարբեր մատենագրական աղբյուրներ¹⁹, որոնցից առանձնանում է Ստեփանոս Օրբելեանի հաղորդածը. «Բաժանեաց եւ զուրն ձայնս եւ կարգեաց, շարեաց զՅարութեան օրհնութիւնս, երգեաց եւ կցուրդս քաղցրահամս, յարմարեաց եւ ստողոգին Յիմանց (...) յոյժ խորհրդաւոր, եւ զպահոցն, որ զաղուհացսն երգի»²⁰:

Ներկայացնելով որոշակի յաջորդականութեամբ եւ տրամադրութեամբ յօրինւած երգերի շարք՝ կանոնը, որպէս ցիկլիկ ստեղծագործութեան տեսակ, նոր հնարաւորութիւններ էր ընձեռում շարականագիրներին, նոր որակ եւ աստիճան ստեղծում հոգեւոր երգարուեստում: Հաւանաբար սկզբնապէս կանոնները կազմուել են արդէն շրջանառութեան մէջ եղած կցուրդներից եւ կացուրդներից, սակայն դրանց կողքին հետզհետէ ստեղծուում էին յատուկ նոր կանոններ: Հայկական կանոնը պահպանելով ընդհանուր մասեր բիզանդական կանոնի հետ՝ յետագայում ստացաւ հետեւեալ ուրոյն տեսքը.

1. Օրհնութիւն (Օրհնեսցուք զՏէր, զի փառօք է փառաւորեալ [Ել. 15])
2. Հարց (Օրհնեալ եւ Տէր Աստուած հարցն մերոց [Դան. Գ 52])
3. Մեծացուցէ (Մեծացուցէ անձն իմ զՏէր [Ղուկ. Ա 46])
4. Ողորմեա (Ողորմեա՛ ինձ, Աստուա՛ծ, ըստ մեծի ողորմութեան Գևորմ [Սաղմ. Կ])
5. Տէր յերկնից (Օրհնեցէ՛ք զՏէր յերկնից, օրհնեցէ՛ք զՆա ի բարձանց [Սաղմ. ԺԽԸ])
6. Մանկունք (Օրհնեցէ՛ք, մանկո՛ւնք, զՏէր եւ օրհնեցէ՛ք զանունն Տեառն [Սաղմ. ԺԺԲ])
7. Ծաշու (երգում են սաղմոսներից վերցուած հատուածներ)
8. Համբարձի (Համբարձի զաչս իմ ի լերինս, ուստի եկեսցէ ինձ օգնութիւն [Սաղմ. ԺԻ])

Օրհնութիւնը երգում է գիշերաչին ժամին: Հարցը, Մեծացուցէ՜ն²¹, Ողորմեան, Տէր յերկնիցը եւ Մանկունքը՝ առաւօտեան ժամին, Ծաշուն՝ ցերեկուայ ժամերից որեւէ

19 Օրինակ՝ Կ. Գանձակեցին՝ «արար եւ երգս հոգեւորս քաղցր եղանակա՛ շարականս եւ կցուրդս եւ այլ երգս». Մխիթար Այրիվանեցին՝ «կարգեաց շարականս եւ կցուրդս բազումս». Յայսմաւորք՝ «արար եւ շարականս գաւազ օրհնութիւններն»:

20 Պատմութիւն նահանգին Սիսական արարեալ Ստեփանոսի Օրբելեան արքեպս. Սիմեաց, Թիֆլիս, 1910, 138-139: Ուշագրաւ է նաեւ Զայնից մեկնություններից մէկի խորագիրը. «Բարսղի Կեսարեցւոյն ասացեալ յաղագս ձայնից, զոր թարգմանեալ է Ստեփաննոսի Սիմեաց եպիսկոպոսի, զի նա եղել երաժիշտ հմուտ ամենայն ձայնից եւ բաժանեաց զձայնն ի մասունս եւ էդ գլարուկայք ձայնին» (տե՛ս ՄՄ՝ ձեռ. N 3276, էջ 86ա): Այսինքն՝ Ստ. Սիմեցու անուան հետ է կապուում նաեւ խազալին նոտագրութեան կիրառութիւնը Հայաստանում:

21 Հնում Մեծացուցէն երգուել է կիրակի օրերին եւ տէրունական տոներին: Տե՛ս Шарахан, Богослужебные каноны и песни Армянской Восточной Церкви, перевел с древнеарм. яз.

մէկի ժամանակ, իսկ Համբարձին մախատեսուած է երեկոյեան ժամին երգելու համար: Նախապէս կանոնը ինը մաս է պարունակել, սակայն Գործք կամ Գործատուն կոչուող մասը յետագայում կցուել է Հարցին՝ կորցնելով իր ինքնուրոյն մշակութունը²²: Իւրաքանչիւր եկեղեցական տօնի խորքային աստուածաբանական իմաստը հետեւողականօրէն բացայայտում է տուեալ 9 դրուագների լոյսի ներքոյ: Նման պայմաններում հեղինակի համար էական խնդիրներից մէկն է հանդիսանում սրբազան պատմութեան ընթացքի տարբեր փուլերի համապատասխանող իրադարձութիւնների միջեւ եղած խորհրդանշական զուգահեռների ու փոխադարձ կապերի որոնումը եւ դրանց ներդաշնակ համակարգի մշակումը:

Կանոնի ժանրի ներմուծումը սերտօրէն առնչում է Ութ ձայն համակարգի կիրառութեան հետ, որի ուսումնասիրման հիմնական աղբիւրներից է Ծարակնոցը:

Հայկական Ութ ձայնն իր ուրոյն տեղն ունի քրիստոնէական Եկեղեցիների մասնատիպ համակարգերի շարքում: Այն արտացոլում է աւանդական երաժշտութեան ելելէջային հարստութիւնը, միջնադարեան հոգեւոր մասնագիտացուած երգարուեստում բիրեղացած բազմապիսի բնորոշ մեղեդիական դարձուածքների ամբողջութիւնը:

Ջայնեղանակների մասին ուսմունքը կենտրոնական տեղ է գրաւում միջնադարեան երաժշտական մտածողութեան համակարգում: Նրանում են արտայայտուել եկեղեցական երաժշտութեան մէջ մշակուած կանոնական պահանջները: Այն իր որոշակի տեղն ունի նաեւ գիտական եւ գործնական տեսութեան, ինչպէս նաեւ երաժշտական գեղագիտութեան մէջ²³:

Н. Эмин. Предисловие ко 2-му изданию К. Костанянца, М., 1914, էջ IV. այսուհետ՝ Шарахан (1914):

22 Կանոնի ժանրի ձեւաւորման մասին հայ շարականերգութեան մէջ տե՛ս **Մ. Աբեղեան**, Ծարականների մասին, էջ 823-835: Բիւզանդական «կանոն»-ի մասին տե՛ս մասնաւորապէս՝ Wellesz, E. A., History of Byzantine Music and Hymnography, p. 198-245:

23 Ամհրաժեշտ է յիշեցնել, որ ողջ քրիստոնէական պաշտօներգութեան հիմքում ընկած Ութ ձայն համակարգի գաղափարը, սերելով հեռաւոր անցեալից եւ կապուած լինելով արեւելեան քաղաքակիրթ ազգերի հնագոյն պատկերացումներին՝ տոմարի, երկնային լուսատուների եւ մրանց շարժման հետ, յետագայում ծնեց բազմազան եւ աւելի մշակուած տեսութիւններ: Սրբազան 8 թուին ենք հանդիպում Պլատոնի երկնային ոլորտների ներդաշնակութեան տեսութեան մէջ, գնոստիկների գրուածքներում եւ այլն: («Ութ ձայն» հասկացութեան ծագման, 8 թուի սրբազան իմաստի եւ Ութ ձայնի որոշ ռեգիոնալ տարբերակների մասին տե՛ս **E. Werner**, The Sacred Bridge. Interdependence of literature and music in Synagogue and Church during the first millenium, London-New York, 1959, էջ 367-406): Յայտնի է, որ ութ մասերի բաժանումն առկայ է նաեւ եբրայական պաշտօներգութեան մէջ, որից եւ փոխանցուել է արեւելաքրիստոնէական ժամերգութեանը՝ ընդգրկելով սկզբնական շրջանում Ջատկից մինչեւ Պենտեկոստէն ընկած ժամանակահատուածը: Ուստի պատահական չէ, որ հէնց Երուսաղէմում (IV դ.), ըստ աւանդութեան, արմատաւորում է Ջատկի 8 օրերից իւրաքանչիւրին վերաբերող օրհներգութիւնների օրուայ յատուկ եղանակով կատարելու սովորութիւնը: Որոշ ուսումնասիրողներ գտնում են, որ իւրաքանչիւր ձայնեղանակի երգասացութիւնները երգուել են մէկ շաբաթուայ ընթացքում, իսկ ողջ շաբթն ընդգրկել է 8 շաբաթ: Բոլոր դէպքերում Եղանակների 8-օրեայ շաբթը շուտով տարածուեց Ջատկի առաջին օրից հաշուարկած 8 շաբաթուայ վրայ: Ըստ այլ վարկածի՝ տեղի է ունեցել հակառակը. սկզբից այդ յատուկ եղանակները մախատեսուած էին իրար յաջորդաբար հետեւող 8 կիրակիների համար, իսկ աւելի ուշ մոյն սկզբունքը կիրառուել է նաեւ

Ըստ մի շարք ուսումնասիրողների կարծիքի (Կոմիտաս, Հ. Յովհաննիսեան, Ք. Քուշնարեան, Ռ. Աթաեան, Ն. Թահմիզեան)՝ Հայաստանում ձայնային համակարգը սկսել է ձևավորվել դեռևս նախաքրիստոնեական շրջանում՝ ժողովրդական ստեղծագործության բազմահարուստ շտեմարանում: Եւ հէնց այդ ասանդական ձայնեղանակներն են իւրացուել Եկեղեցու կողմից (իհարկէ, ոչ առանց փոփոխութիւնների եւ սխեմատիզացման): Ութձայնը որպէս ձևավորուած համակարգ ներկայացնող՝ գիտութեանը յայտնի մատեաններից են՝ գրերի գիտից յետոյ կազմաւորուած հայկական Սաղմոսարան-ժամագիրքը ութ սաղմոսականոցներով, եւ VI դարասկզբի ասորի միաբնակների հայրապետ Սեւերոս Անտիոքացու ինքնուրոյն հոգեւոր երգերի ժողովածուն:

Զեռագրական աղբիւրների ուսումնասիրութիւնը ցոյց է տալիս, որ հայկական ձայնեղանակների համակարգը մի քանի կարեւոր փուլ է անցել իր զարգացման ընթացքում՝

1) հիմքում ունենալով նախաքրիստոնեական շրջանում կազմաւորուած չորս ձայնեղանակները, որոնք մեր նախնիները կապում էին չորս տարերքների, երկնային լուսատուների, կենդանական աշխարհի, արհեստների, մարգարէների կամ յոյն դիցաբանութիւնից եւ պատմութիւնից յայտնի երաժիշտների անունների հետ. այն վերաիմաստաւորում է IV-V դդ.՝ ըստ քրիստոնեական նոր գաղափարախօսութեան եւ գեղագիտական նոր պահանջների:

2) Յաջորդ փուլը կապուած է յունաբան դպրոցի գործունէութեան, մասնաւորապէս՝ VII-VIII դդ. ներկայացուցիչների հետ (Մովսէս Քերթող եւ Ստեփանոս Սիւնեցի), երբ կայունանում եւ տեսական իմաստաւորում են ստանում հայկական Ութ ձայնի 4 բուն, 4 կողմ եւ յաւելեալ 2 ստեղի ձայնեղանակները: Այս շրջանում գերակշռող է դառնում հայրաբանական եւ արեւոպագիտեան գրականութեան մէջ արծարծուած աստուածաբանական պատկերացումների եւ գաղափարների ազդեցութիւնը²⁴:

3) Վերջին փուլը վերաբերում է զարգացած աւատատիրութեան շրջանին: X-XIV դդ. Ութ ձայնի արդէն բիրեղացած հնչիւնաշարերի համակարգը գնալով ընդլայնում ու ճիւղաւորում է՝ ընդգրկելով Ութ ձայնի կանոնական սահմաններից դուրս եկող եւ յաճախ ինքնուրոյն ստեղծատիպ, զարտուղի եւ դարձուածքանման ձայնեղանակներ (այսպէս կոչուած՝ մանրուսման եղանակներ), որոնց առկայութիւնը մեծապէս կապուած էր տաղային արուեստի զարգացման հետ:

շաբաթուայ օրերի նկատմամբ: Այստեղից էլ՝ սկզբնական շրջանին բնորոշ 7 եւ 8 ձայնեղանակների միջեւ գոյութիւն ունեցող տատանումը: Աւելի ուշ օրհներգութիւնների շարքը սկսեցին կրկնել ողջ տարուայ ընթացքում՝ մինչեւ նոր Զատիկը:

24 Մեզ հասած «ձայնից» մեկնութիւնների շարքում ցայտուն օրինակ է Մովսէս Սիւնեցու (VII-VIII դդ.) «Յաղագս կարգաց Եկեղեցւոյ» գրութեանը, որտեղ իւրաքանչիւր ձայնեղանակ բնորոշում է նաեւ ըստ իր զգայական-էթիկական նշանակութեան (այդ մասին տե՛ս Ն. Թահմիզեան, Մովսէս Սիւնեցին եւ նրա «Յաղագս կարգաց» գրութեանը, «Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների», 1972, թիւ 11, էջ 85-94):

Ինչպես արդեն նշուեց, Օարականի եղանակները հոգևոր երաժշտութեան մէջ ձայնային սկզբունքի կիրառման հիմնական մոտիւզներից են: Յօրինուած լինելով ութ ձայն եւ երկու ստեղի ձայնեղանակներում, որոնցից իւրաքանչիւրը, բացի որոշակի ձայնակարգից, պահանջում էր նաեւ որոշակի թեմատիկ-ելեւէջային կազմ եւ մեղեդու ծաւալման հաստատուն բանաձեւեր կիրառել: Տուեալ ելեւէջային բանաձեւերի եւ քնորոշ սկզբնամասերի, միջնամասի եւ վերջնամասերի կիրառութիւնը կարգաւորում եւ ամրացում էր երգեցողների յիշողութեան մէջ, այսպէս կոչուած սկսուածքների օգնութեամբ, որոնք երգում են կանոնի մասերին անուանումներ տուած սաղմոսների սկզբնատողերի խօսքերով: Ութ ձայնի այդ փոքրածաւալ հատուածում տարբերակներ են նախատեսուած ինչպէս չափաւոր-միջակ, այնպէս էլ ծանր երգեցողութեան համար: Բնական է, որ վանական միջավայրում մշակուած ձայնեղանակներում միանշանակ հնչիւնաշարեր գործնականում չկային: Դրանք գոյանում էին մոտիւզների երկարատեւ ընտրութեան ընթացքում եւ դա համընդհանուր երեւոյթ էր թերեւս բոլոր Եկեղեցիների մօտ²⁵: Հայկական Ութ ձայնի իւրայատկութիւնը կայանում է նրանում, որ կողմերը հիմնականում անկախ են բուն ձայներից, այսինքն՝ մասամբ միայն կարող են համարուել դրանց ածանցեալ միաւորները: Ութ ձայնեղանակներից իւրաքանչիւրը (բացառութեամբ ԲԿ-ի եւ ԳԿ-ի) ունի մէկ կամ մի քանի դարձուածք: Բացի դրանից, հայկական Ութ ձայնն առանց դարձուածքների էլ մշտապէս յիշատակում է երկու յաւելեալ ստեղի ձայնեղանակներով համալրուած, ինչն արդէն իսկ դուրս է գալիս ութի սահմաններից: Իրականում, սակայն, Օարակնոցի երգասացութիւններում առկայ են ստեղիների աւելի շատ տեսակներ ու սեւեր: Այդ երեւոյթը նկատել է դեռեւս Ե. Տնտեսեանը եւ անդրադարձել դրան իր «Նկարագիր երգոցում»՝ նշելով ստեղիների չորս հիմնական տեսակ եւ մի քանի միջանկեալ, խառը եւ յատուկ ձեւեր²⁶: Հաւանական է, որ մի շարք միջնադարեան մեկնութիւններում հիմնական ձայների կողքին յիշատակուած բոլոր բուն եւ մէկ կողմ ձայնեղանակներին համապատասխանող ստեղիներն արտացոլում են հէնց այդ իրողութիւնը²⁷:

Ուստի միանգամայն արդարացի է մեր ձայնային համակարգի գնահատականը Կոմիտասի կողմից: Անդրադառնալով Օարակնոցի ձայնեղանակներին՝ Կոմիտասը նշել է, որ դրանց թիւը 40 է, որոնց մէջ նա զատորոշել է 8 հիմնական ձայնեղանակների շուրջ գոյացած 20 առաւել տարածուած եւ 20 ածանցեալ եղանակ²⁸:

Կանոնի ժանրի ներմուծման նախնական փուլը կապուած է Ստ. Սիւնեցու կողմից Յարութեան Աւագ օրհնութիւնների՝ ութ ձայնեղանակներով երգուող ութ մեծ շարքերի ստեղծման հետ, որոնք երգում են Նօր կիրակիից մինչեւ Հոգեգալուստ՝ յա-

25 Հմմտ. **Е. В. Герцман**, Византийское музыкознание, Л., 1988, էջ 175-176:

26 Տե՛ս **Ե. Տնտեսեան**, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ա. Եկեղեցւոյ եւ յաւելուած բովանդակութիւն երգոց ըստ ութն ձայնից, Բ. տպ. Կ. Պոլիս, 1933, էջ 70:

27 Տե՛ս, օրինակ, ՄՄ ձեռ. N 3276, XII-XIV դդ., էջ 86ա. N 6616, XV դ., էջ 39բ-40ա. N 7117, XV դ., էջ 149ա-150ա. մէկ էջ նոտային օրինակ՝ Հայկական Ութ ձայն համակարգը, N 2752, XVIII դ., էջ 8ա:

28 **Կոմիտաս**, Յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ, էջ 125: Տե՛ս նաեւ **Լ. Յակոբեան**, Օարակնոցի երգերի եղանակները եւ նրանց ստորաբաժանումները, Էջմիածին, 1992, թիւ 4, էջ 63-86:

չորդաբար օրը մի կարգ²⁹: Տուեալ երգաշարքերը որոշ էական յատկանիշներով սրկգրունքօրէն տարբերում են ոչ միայն պարզագոյն արխաիկ կցորդներից, այլև ընդհանրապէս շարականների ճնշող մեծամասնութիւնից:

Յարութեան Աւագ օրհնութիւնները կազմող ութ շարքերից իւրաքանչիւրը բաղկացած է Հին Կտակարանի 10 մարգարէական օրհնութիւնների հիմքի վրայ կաղապարուած մասերից³⁰:

1. Օրհնեսցուք զՏէր, զի փառօք է փառաւորեալ [Ել. 15].
2. Նայեցարուք, երկինք, եւ խօսեցայց, եւ լուիցէ երկիր զպատգամս բերանոյ իմոյ [Բ Օր. ԼԲ 121].
3. Զի հուր բորբոքեցաւ ի բարկութենէ Իմմէ [Բ Օր. ԼԲ 22-38].
4. Ծաներո՛ւք եւ տեսէ՛ք, զի Ես եմ, եւ ոչ գոյ այլ Աստուած բաց յինէն [Բ Օր. ԼԲ 39-43].
5. Հաստատեցաւ սիրտ իմ ի Տէր, եւ բարձրացաւ եղջիր իմ Աստուած փրկիչ իմ [Ա Թագ. Գ 110].
6. Ի զիշերաց կանխէ հոգի իմ առաւօտ առնել առ Քեզ, Աստուած [Ես. ԻԶ 9].
7. Ես ասացի ի վերանալ յինէն ասուրց իմոց, թէ գնացից ես ի դրունս դժոխոց [Ես. ԼԸ 10-14].
8. Օրհնեցէ՛ք զԱստուած յօրհնութիւն մոր, զի իշխանութիւն Նորա ի բարձունս փառաւորի [Ես. ԽԲ 10-13].
9. Ի հեզութեան իմում ես առ Տէր կարդացի, եւ լուաւ Աստուած յանդնոց դժոխոց աղաղակի իմում [Յովն. Բ ԻԹ].
10. Տէ՛ր, զլուր Քո լուայ եւ երկեայ. Տէ՛ր, նայեցայ ի գործս Քո եւ զարհուրեցայ [Ամբ. Գ]:

Ինչպէս տեսնում ենք, սրանք 10-ական մասերից բաղկացած 8 խոշոր շարքեր են, որ նախատեսուած են 8 ձայնեղանակներով երգելու համար: Բնորոշ է այստեղ «խիստ ոճի», Ութձայնին հետեւելու սկզբունքը (չորս բուն եւ չորս կողմ եղանակ՝ առանց դարձուածքների եւ ստեղիների), ինչը հաղորդում է մրան իւրայատուկ փոքրածաւալ առանձին հաւաքածոյի մշանակութիւն, (համեմատելի յունական 'Οκτωῆξοω երգչական գրքի հետ), որտեղ հաստատում է Ութ ձայնի գաղափարը:

29 Թահմիզեանը, հետեւելով որոշ աղբիւրների հաղորդած թիւ տեղեկութիւններին, վերագրում է այդ շարքերի ստեղծումն իբր V դ. ապրած համանուն հեղինակին՝ Ստեփանոս Սիւնեցի Ա-ին, ինչը համոզեցուցիչ չէ: Տե՛ս Ն. Թահմիզեան, Սիւնեցի համանուն երկու երաժիշտները եւ Յարութեան Աւագ օրհնութիւնները, Էջմիածին, 1973, թիւ 2, էջ 29-43:

30 Օրհնութիւններ, որ հնուց ի վեր Հայ Եկեղեցին ներմուծել էր ժամերգութեան մէջ: Մարգարէական օրհնութիւնները ժամանակին կցուել են սաղմոսականոցներին եւ ունեցել վառ արտայայտուած երգային զարդոյրուն մեղեդային մկարագիր, սակայն յետագայում չեն պահպանուել ժամասացութեան մէջ:

Աւագ օրհնութիւններում ակնյայտ է նաեւ պոէտիկայի ոլորտում արխաիկ կցորդների համեմատութեամբ տեղի ունեցած առաջընթացը: Այստեղ արդէն խօսք չկայ քրիստոնէական կրօնի գլխաւոր դաւանաբանական դրոյթների թեզիսային, համաժողովի շարադրանքի մասին. շարականագիրը ցուցաբերում է բարձր մակարդակի համապարփակ, ասոցիատիւ աստուածաբանական մտածողութիւն, ամբողջ սրբազան պատմութիւնը համակարգելու, ի մի բերելու ձգտում: Վերջինս այստեղ ներկայացնում է իբրեւ խորհրդանշական փոխադարձ կապերով ու զուգահեռներով յագեցնում ինքնամփոփ, կայուն ամբողջութիւն:

Ստեփանոս Սիւնեցոց յետոյ ասոցիատիւ բանաստեղծական ոճը լայն ու բազմակողմանի զարգացում է ստանում յետագայ դարերի հեղինակների մօտ՝ իր գաղաթնակէտին հասնելով XII-XIII դդ. շարականագիրների ստեղծագործութեան մէջ:

IX-XII դդ. հայ շարականագրութեան մէջ կարելոր է հետեւողական կուտակումներ են տեղի ունենում, որոնք վկայում են տուեալ ժամանակաշրջանի բաւական զարգացած հոգեւոր մասնագիտացումը երգարուեստի մասին: Ակնյայտօրէն այս ժամանակներում շարունակել են ընդլայնուել եւ համալրուել Ծարակնոցում ընդգրկուած՝ եկեղեցական տարուայ մի քանի կարելոր շրջաններին վերաբերող խոշոր շարքերը՝ Պահքի, Յարութեան, Պենտեկոստէի, Ինչպէս նաեւ Խաչի, Համօրէն մարտիրոսաց, Ննչեցելոց եւ այլ կանոնները: Նման ընթացքն իր հերթին պէտք է կեանքի կոչել նաեւ երաժշտական նշանագրութեան համապատասխան համակարգ, որը երգեցողներին օգնէր աւելի լաւ կողմնորոշուելու եւ յիշելու շրջանառութեան մէջ եղած երգասացութիւնները: Մեզ հասած հնագոյն ձեռագրերից եւ պատահականներից մի քանիսն արդէն պարունակում են հայկական երգչական նշանների՝ խազերի նախնական համակցութիւնը, որի հիմքը կազմում էին տրոհութեան եւ առգանութեան նշանները:

Այս շրջանում կարելոր դեր խաղացին Անիի մշակութային մթնոլորտին կապուած շարականագիրները, որոնց թւում այնպիսի գործիչներ, ինչպիսիք են՝ Սարգիս Սեւանեցի եւ Պետրոս Գետադարձ կաթողիկոսները, Գրիգոր Մագիստրոսն ու Յովհաննէս Սարկաւագ Իմաստասէրը եւ ուրիշներ: Ծարակնոցում ընդգրկուած Անիում գործած հեղինակների հոգեւոր երգերը վկայում են, որ նրանք իրենց մէջ են խտացրել V-VIII դդ. հայ շարականագրութեան լուսագոյն ձեռքբերումները՝ ընդլայնելով աւանդական թեմաների շրջանակը: Առանձնակի հնչեղութիւն է ստացել նրանց գործերում հայրենասիրական թեման՝ կապուած ժամանակի իրողութիւնների եւ ազգային-ազատագրական պայքարի հետ: Այդ շարականագիրները զգալի չափով նախապատրաստել են Կիլիկիայի հեղինակների ստեղծագործութեան մէջ իրագործուած յետագայ մեծ թռիչքը³¹:

Աննախաղէպ վերելք է ապրում հայ հոգեւոր երգարուեստը X-XIV դդ.: Այդ շրջանում ստեղծուած նմուշներից շատերը՝ ոչ միայն շարականները, այլ նաեւ տա-

31 Այդ մասին աւելի մանրամասն տե՛ս Ա. Ս. Արեւշատեան, Անիի երաժշտական մշակոյթը եւ նրա հետ կապուած շարականագիրները, «Բազմավէպ», 1995, թիւ 1-4, էջ 203-218:

ղերն ու մեղեդիները, պատարագի սրբասացութիւնները, կարելի է դասել ընդհանրապէս արեւելաքրիստոնէական երգարուեստի մշակակալի երեւոյթների շարքին: Պատահական չէ, որ հէնց XII դ. են պատկանում հայ հոգեւոր երգարուեստի գնահատման վկայութիւններն օտարների կողմից: Այսպէս, Կիո Մանուիլ կայսրը, Գրիգոր տղային ուղղուած նամակում, անդրադառնալով հայոց հոգեւոր երգերին, «մի ներքին գոհունակութիւն է մշմարում, որ արտայայտում է յունական պալատական ու եկեղեցական շրջանների զսպումած հիացմունքն այդ երգերի ակնբախ արժանիքների նկատմամբ»³²: «Ծանի՛ր զայս,– գրում է կայսրը,– զի զգայթակղութիւնն, որ կայր ի սիրտս մեր, յերգս ձեր եւ ի պաշտամունս որ առ Աստուած՝ բժշկեցաք քննութեամբ, վասն զի մէջ ածաք եւ ծանեաք երեւելապէս ի նոցանէ, զի ի բազում տեղիս երկու բնութեամբ զմի Քրիստոսն նոքօք փառաւորէք, եւ պարտ է զայս ուղղութիւնս, որ իբրեւ զթաքուն է, ամենեցուն ասել եւ ցուցանել»³³:

X-XIV դդ. երաժշտածիսական մատենաներում արտացոլուած է հոգեւոր մոնոդիայի տարբեր տեսակների բոլոր զարգացումը: Նոր երաժշտաբանաստեղծական տեսակների ծնունդը (գանձ, տաղ), անկասկած, իր ազդեցութիւնն է թողնում կանոնի մէջ մտնող աւանդական ժանրերի վրայ՝ նկատելիօրէն հարստացնելով նրանց կերպարա-եւելէջային նկարագիրը: Այս ժամանակաշրջանում է, որ իրենց վերջնական տեսքն ու գեղագիտական կատարեալ ձեւն են ստանում ոչ միայն Ծարակնոցը, այլ նաեւ Ժամնագիրքը, Պատարագամատոյցը, Մաշտոցը: Երեւան են գալիս նոր տիպի ժողովածուներ՝ Գանձարանը, Մանրուսումը եւ Տաղարանը:

Կարեւոր գլուխ է կազմում Կիլիկիայի հայկական թագաւորութեան շրջանի շարականագիր հեղինակների ստեղծագործութիւնը, որի գագաթն է ԺԲ դ. մեծագոյն երաժիշտ եւ բանաստեղծ Ներսէս Կլայեցու (Ընորհալու) ներդրումը հայ հոգեւոր երաժշտութեան մէջ: Նրա տաղանդի եւ կազմակերպչական եռանդի շնորհիւ պաշտօնեցոյթիւնը Հայաստանում նոր մակարդակի բարձրացաւ: Իր կարգադրութեամբ եւ ամփոջական մասնակցութեամբ իրագործուեց միջնադարի չափանիշներով երաժշտածիսական մատենաների ամենածաւալուն վերանայումը, որի ընթացքում այդ գրքերը մաքրուեցին ժամանակի պահանջներին ու ճաշակին չհամապատասխանող հնացած երգասացութիւններից եւ լրացուեցին հէնց իր իսկ՝ Ընորհալու գրչին պատկանող բազմաթիւ բարձրարժէք գործերով³⁴:

Բաւական է մշել, որ Ներսէս Ընորհալու վաստակն է կազմում Ծարակնոցի բոլոր երգասացութիւնների մէկ երրորդը: Մի շարք տէրունական տօներին նուիրուած կանոնները լրացնելուց բացի, Ներսէս Ընորհալին ներմուծել է տարբեր սրբերին եւ ազգային հերոսներին նուիրուած բազմաթիւ նոր Մանկունք տիպի մէկական երգեր: Դրանցից են, օրինակ, Տրդատ թագաւորին, Սահակ Պարթեւին, Յովհան Ոսկեբերանին, Բարսեղ Երանելուն, Գրիգոր Աստուածաբանին նուիրուած Մանկունքները: Այդ

32 Ն. Թահմիզեան, Ներսէս Ընորհալին՝ երգահան եւ երաժիշտ, Երեւան, 1973, էջ 27

33 Մ. Չամչեանց, Պատմութիւն հայոց, հտ. Գ, Վենետիկ, 1786, էջ 116

34 Տե՛ս Ղ. Ալիշան, Ընորհալի եւ պարագայ իւր, էջ 85-93, 444-450:

իրայատուկ ամանդոյթի սկիզբը դրուել էր Պետրոս Գետադարձի կողմից Սանդուխտ կոյսին, Դաիթ Դւնեցուն, Սուքիասեանների, Ոսկեանների, Վարդանանց եւ այլ մահատակների սխրագործութիւնը գովելու Մանկունքների ստեղծմամբ:

Ներսէս Ծնորհալու երգերից շատերը դեռեւս միջնադարում ստացել էին չափամուշների մշանակութիւն, յաճախ յիշատակուել որպէս մեղեդի-մողել: Նման ժողովրդականութեանը մեծապէս նպաստել է նաեւ այն հանգամանքը, որ Ծնորհալին իր ստեղծագործութեան մէջ վարպետօրէն կիրառել է ոչ միայն ամանդական ձայնեղանակների հնարաւորութիւնները, այլ նաեւ օգտագործել աշխարհիկ երաժշտական արուեստի բազմապիսի տարրեր՝ յագեցնելով հոգեւոր երգարուեստը ժողովրդին հոգեհարազատ նոր ելեւէջներով եւ մատչելի ձեւերով³⁵:

XIII դ.-ը հայ հոգեւոր երգարուեստին տուել է մի շարք խոշոր շարականագիրներ: Բուն Հայաստանում գործած հեղինակներից յիշատակութեան են արժանի Յովհաննէս Պլուզ Երզնկացին, Խաչատուր Տարօնացին, Վարդան Արեւելցին, իսկ կիլիկեան հեղինակներից՝ Յակոբ Կլայեցին, Ներսէս Լամբրոնացին, Գրիգոր Սկեւոացին եւ ուրիշներ: Յատկապէս առանձնանում են Յովհաննէս Երզնկացու՝ Գրիգոր Լուսաւորչին եւ Ներսէս հայրապետին նուիրուած շարականները, Խաչատուր Տարօնացու՝ քահանայի զգեստաւորման «Խորհուրդ խորին» տաղատիպ շարականը, Յակոբ Կլայեցու՝ Աստուածածնի ծննդեան եւ Վարդան Արեւելցու՝ սրբոց թարգմանչաց նուիրուած կանոնները: Ժամանակագրական առումով առաւել ուշ ապրած հեղինակի շարականով է ամփոփում մեզ հասած կանոնական Ծարակնոցը: Դա XIV-XV դդ. հեղինակ Կիրակոս Երզնկացու՝ Աստուածածնի մեջմանը նուիրուած, այբբենական ակրոստիքոսով գրուած «Արեւելք գերարփի» շարականն է:

Ներսէս Ծնորհալուց յետոյ XIII դ. առաջին տասնամեակներում Ծարակնոցը խմբագրուել է նաեւ Գրիգոր Խոյ մականունը կրող վանականի կողմից, եւ այդ խմբագրութիւնը, որը կոչուել է Խլկցի, մինչեւ XVII-XVIII դդ. համարուել է ընտիր եւ օրինակելի: Գրիգոր Խոյի Ծարակնոցը Ներսէս Ծնորհալու շրջանից յետոյ ստեղծուած առաւել ամբողջական եւ պաշտօնական վաւերագրուած ժողովածուն է: Այն հիմք է ծառայել XIII դ. վերջին քառորդում Գեւորգ Սկեւոացու իրագործած խմբագրութեանը: Ինչպէս տեսնում ենք, կիլիկեցի մատենագիրներն ու շարականագէտները մեծ ուշադրութիւն են դարձրել երաժշտածիսական մատենաների, այդ թւում՝ Ծարակնոցի համալրմանը եւ կատարելագործմանը: Սակայն դրանցից ոչ բոլորն են յետագայում ընդունուել Հայ Առաքելական Եկեղեցու կողմից: Այդպիսիներից է Գրիգոր Անաւարզեցի կաթողիկոսի Ծարակնոցը: Նա սեփական ստեղծագործութիւններից կազմել է աւելի քան 30 կանոն ամփոփող ժողովածու՝ ըստ լատինական տօնակարգի: Դրա հիման վրայ Հեթում Բ-ի օրօք Կիլիկիայում որոշ ժամանակ շրջանառութեան մէջ են եղել խառը տիպի Ծարակնոցները, որոնցում գետեղուել են

35 Տե՛ս Ն. Թառնիզեան, Ներսէս Ծնորհալին՝ երգահան եւ երաժիշտ, էջ 54-56, 75-76:

նաեւ լատինական տօնացոյցին յատուկ կանոններ³⁶: Որոշ հետազօտողներ Գ. Անաւարզեցու խմբագրութիւնն անուանում են «կիլիկեան»³⁷, ինչի հետ դժուար է համաձայնել: Արտայայտելով լատինամէտ ազդեցիկ, թէեւ նեղ շրջանակի տրամադրութիւնները՝ այն չի ընդհանրացել եւ շատ շուտով մերժուել է:

Դարերի ընթացքում բազմաթիւ շարականներ այս կամ այն պատճառով դուրս են մնացել կանոնակարգից՝ ստանալով պարականոն շարական բնորոշումը: Սակայն դրանք նոյնպէս ամփոփուել են ժողովածուներում, արտագրուել: Այդպիսի շարականների հեղինակների թում կարելի է գտնել միջնադարի գրեթէ բոլոր յայտնի շարականագիրների³⁸: Ըստ երեւոյթի, այդ Ծարակնոցները, որոնց գերակշռող մասը խազագրուած չէ, այնուամենայնիւ որոշակի ճանաչողական հետաքրքրութիւն էին ներկայացնում ժամանակի ուսումնասէր մարդկանց համար³⁹:

Հայ միջնադարեան գրիչներն ու ձայնագրագէտները թողել են հարիւրաւոր ընտիր Ծարակնոցներ: Միայն Երեւանի Մաշտոցեան մատենադարանում պահուում են 350-ից ւելի գրչագիր Ծարակնոցներ: Հնագոյն եւ օրինակելի ձեռագրերից նշենք մի քանիսը միայն ՄՄ. ձեռ. N9838՝ 1193 թ. Երուսաղէմում գաղափարուած հնագոյն Ծարակնոցը, ձեռ. N1576 (Դրազարկ, 1328). ձեռ. N1577 (Հաղբատ, XIII դ.). ձեռ. N 1590 (Սիւ, 1308). ձեռ. N1587 (Սանահին, 1423). ձեռ. N1585 (Աղթամար, 1484): Արտասահմանեան հաւաքածուներում պահուող Ծարակնոցներից յիշատակելի են Զմմառի վանքի մատենադարանի N 64 (1187), N 59 եւ N60 (XII-XIII դդ.) ձեռագրերը, վենետիկեան միսիթարեանների մատենադարանի N97 (1286) ձեռագիրը եւ այսպէս կոչուած Հեթումի Ծարակնոցը՝ N29(1287) ձեռագիրը (երկուսն էլ՝ Կիլիկիայում գրչուած), ինչպէս նաեւ՝ Երուսաղէմի Ս. Յակոբեանց վանքի մատենադարանի N 503, (1297, ստացող՝ Սմբատ թագաւոր հալոց) ձեռագիրը եւ այլն:

Ծարակնոցը վաղուց է գրաւել ուսումնասիրողների ուշադրութիւնը: Նրա ուսումնասիրման հիմքը դրուել է դեռեւս միսիթարեան հայրերի կողմից՝ նախեւառաջ Գ. Աւետիքեանի ծաւալուն աշխատութեամբ⁴⁰: Յետագայ տարիներին միսիթարեանների լոյս ընծայած ուսումնասիրութիւններում քննուել են Ծարականի հետ կապուած բազմաթիւ հարցեր, հետզհետէ կուտակուել արժէքաւոր դիտարկումներ, հետեւութիւններ

36 Հաւանաբար այդ իրողութիւնները հիմք են տուել Ալիշանին ենթադրելու, որ «Ստյ եւ Մեծ Հայոց երաժշտութեան կամ երգոց մէջ մեծ զանազանութիւն մ'եղած կ'երեւի, եւ անկէ Ծարականաց զանազան կոչումն մէկն թագաւորցի, մէկ այլն՝ Արեւելցի: Դարձեալ՝ Ծարականաց ընտիր օրինակները խլրկցի կ'անուանեն գրիչք ԺԳ-ԺԵ դարուց»: Տե՛ս Ղ. Ալիշան, Աշ. աշխ. էջ 90-91:

37 Տե՛ս Ս. Ծենճեմեան, Ձեռագիր Ծարակնոցները եւ անոնց կանոնները, «Բազմավէպ», թիւ 8-10, էջ 195-197:

38 Տե՛ս Ս. Վրդ. Ամատունի, Հին եւ նոր պարականոն կամ անվաւեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911. տե՛ս նաեւ՝ Գ. Յակոբեան, Ծարականների ժանրը հայ միջնադարեան գրականութեան մէջ, Երեւան, 1980, էջ 287-316:

39 Տե՛ս Ա. Մնացականեան, Մի հազուագիւտ հին երգարանի մասին (ՄՄ, ձեռ. N 6885, ԺԳ դ.), «Պատմաքանասիրական հանդէս», 1964, թիւ 3, էջ 195-204. տե՛ս նաեւ Ն. Պողարեան, Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Ս. Յակոբեանց վանքի, հտ. Բ, Երուսաղէմ, 1967, էջ 497-504:

40 Գ. Աւետիքեան, Բացատրութիւն շարականաց, Վենետիկ, 1814

ու եզրայանգումներ: Այդ առումով յիշարժան են Գ. Զարպհանայեանի⁴¹, Մ. Օրմանեանի⁴², Ղ. Ալիշանի⁴³ և այլոց աշխատությունները: Աւելի ուշ դրանց հիման վրայ ստեղծուեցին առաւել խորացուած մասնագիտական հետազոտություններ, ինչպիսիք են՝ Ն. Տէր-Միքայէլեանի⁴⁴, Ֆ. Կոնիքիրի⁴⁵, Ս. Ամատունու⁴⁶, Մ. Աբեղեանի⁴⁷, Վ. Հացունու⁴⁸ և այլոց երկերը:

Վերջին տարիների ուսումնասիրություններից յիշատակելի են Ծ. Ռընուի աշխատությունները⁵⁸:

Ըստ էութեան, Ծարակնոցի ուսումնասիրությունը տարանջատուել է մի քանի ինքնուրույն բաժինների. 1) Ծարականի պատմությունը, նրա մէջ ընդգրկուած հեղինակները և ժանրերը. 2) Ծարականի տաղաչափությունը և 3) Ծարականի երաժշտութեան կամ եղանակների քննութիւնը: Սակայն օրգանապէս կապուած լինելով իրար՝ այդ ուսումնասիրությունները լրացրել են միմեանց՝ ի վերջոյ ստեղծելով Ծարականի հետ առնչուող բոլոր հարցերի համայնապատկերը:

Հետազոտողների ուշադրութիւնից չեն վրիպել ձեռագիր Ծարակնոցներին կըցուող շարականագիրների ցուցակները: Դրանցից հնագոյնը և համառօտը Յովհաննէս Վանականի (XIII դ. առաջին կէս) «Գիրք հարցմանց»-ում գետեղուած ցուցակն է⁵⁹: Աւելի ծաւալուն է Սարգիս Երէցի (XIII-XIV դդ.) ցուցակը, որտեղ շարականները պարզորոշ բաժանուած են հին (մինչեւ Յովհաննէս Սարկաւազը) և նոր (Ներսէս Ընորհալին և նրա հետնորդները) երգերի: Յաջորդ ցուցակը պատկանում է Գրիգոր Տաթեւացու (XIV դ.) գրչին: Ցուցակներ են ստեղծուել նաեւ ոտանաւորի ձեւով: Այդպիսի չափածոյ երկերի հեղինակներ են Առաքել Սիւնեցին (XV դ.), Ստեփանոս Զիգ Զուղայեցին և Յակոբ Սսեցին (երկուսն էլ XVII դ.): Վերջապէս, յայտնի է նաեւ շարականագիրների ցուցակի անանուն խմբագրութիւնը (XVII-XVIII դդ.), որը գե-

41 Գ. Զարպհանայեան, Մատենադարան հայկական թարգմանութեանց մասնեաց (Դ-ԺԳ. դդ.), Վենետիկ, 1889

42 Մ. Օրմանեան, Ազգապատում, Պէյրութ, 1959

43 Ղ. Ալիշան, Ընորհալի և պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873. Յուշիկը հայրենեաց հայոց, հտ. Ա-Բ, Վենետիկ, 1920-1921

44 Ն. Ter-Mikaelian, Das Armenisch e Hymnarium, Leipzig, 1905

45 F. C. Conybeare, The Hymnal of the Armenian Church, "The Journal of Theological Studies", 7, 1906

46 Ս. Ամատունի, Հին և նոր անվանք կամ պարականոն շարականներ, Վաղարշապատ, 1911

47 Մ. Աբեղեան, Ծարականների մասին, «Արարատ», 1912, թիւ 7-8, 10-12

48 Վ. Հացունի, Պատմութիւն հայոց Աղօթամատոյցին, 1965

58 Տե՛ս, օրինակ, Le Iadgari georgien et le Saraknoc Armenien. "Revue des etudes Armeniennes" (այսուհետ՝ ReArm), 244 1993, 89-112 էջ.

59 Տե՛ս Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Ս. Յակոբեանց վանքի, հտ. Դ, Երուսաղէմ, 1969, էջ 485: Ուշագրաւ են նաեւ Զմմառի վանքի մատենադարանի թիւ 71 Ծարակնոցի լուսանցագրերը շարականների հեղինակների վերաբերեալ: Տե՛ս Ս. Քեշիշեան, Ցուցակ ձեռագրաց Զմառու վանոց, էջ 113-115:

տեղում է հնատիպ Շարակնոցների տարբեր հրատարակություններում⁶⁰: վերոյիշեալ ցուցակների եւ սեփական դիտարկումների հիման վրայ Ե. Տնտեսեանը փորձ է կատարել կազմելու իր սեփական ճշտում լի ցուցակը⁶¹: Մեր օրերում վաստակաշատ երաժշտագետ Ն. Թահմիզեանը բազմաթիւ միջնադարեան աղբիւրների տուեալների քննութեան եւ հէնց այդ ցուցակներում ճշում լի շարականների երաժշտաոճական վերլուծութեան հիման վրայ կազմեց մոր, համալրում է աւելի ճշգրիտ մի ցուցակ⁶²:

Շարակնոցի մէջ ամփոփում է կեղեցական տարեցոյցի այս կամ այն շրջանին եւ զանազան տօներին վերաբերող բաղադրիչները շատ տարբեր են ըստ ընդգրկման ծաւալի: Դրանց թւում հանդիպում են առանձին շարականներ (ինչպիսիք են, օրինակ, Գրիգոր Աստուածաբանին, Յովհաննէս Ոսկեբերանին, Եփրեմ Ասորուն, Բարսեղ Երանելուն եւ այլ սրբերին ձօնուած օրհներգերը), ուր կամ ինը երգերից բաղկացած կանոնները (կամ մաւր թերի՝ երեք-չորս երգ ունեցող կանոններ), երեք կամ եօթ-ութ կանոններ պարունակող շարքեր (երեք կանոնից կազմուած շարքերը վերաբերում են Վարդապետի եւ Աստուածածնի վերափոխման երեքօրեայ տօներին, իսկ եօթ եւ ութ կանոններ ունեցողները՝ Աստուածայայտութեան, Պենտեկոստէի եւ Խաչի մատակատեաց տօներին), մեծածաւալ շարքեր ըստ ութ ձայների (Յարութեան, Համօրէն մնչեցելոց եւ Մարտիրոսաց շարքերը) եւ, վերջապէս, կեղեցական տարեցոյցի կարեւորագոյն շրջաններին վերաբերող դարձեալ ըստ Ութ ձայնի երգող շարքերը, որոնց մէջ յաճախ ընդգրկուած են յատուկ կանոններ եւ առանձին օրհներգեր (այդպիսիք են Պահքի եւ Պենտեկոստէի շրջաններին վերաբերող մեծ շարքերը)⁶³:

Տարբեր ուսումնասիրողների կողմից ըստ արժանւոյն գնահատուել է մաւր Շարակնոցի հարուստ բովանդակութիւնը: Ահա ինչպէս է գնահատել Շարակնոցի բովանդակութիւնը Կոմիտասը. «Շարականների բովանդակութիւնը շատ հարուստ է: Բովանդակութեան գլխաւոր մասերն են՝ ա) հաւատի էական մասը. բ) Քրիստոսի տնօրինութիւնները. գ) Եկեղեցու խորհուրդները. դ) Սուրբ Գրքից կտորներ, որ լուսաբանում են Քրիստոսի տնօրինութեանց որեւէ գաղափարը եւ ե) սրբերը, որոնք մպաստեցին քրիստոնէական ճշմարիտ լուսոյ տարածման: Այդպիսի բազմակողմանի բովանդակութիւն ունեցող բանաստեղծական մի Ս. Գիրք, անշուշտ, պէտք է որ ունենար եւ բազմապիսի եղանակ, համապատասխան կրօնական զգացմունքին»⁶⁴: Սակայն շարականներում արտացոլուած են ոչ միայն համաքրիստոնէական գաղափարներն ու զգացումները, այլ մաւր հայ ժողովրդի պատմութեան եւ հասարակական կեանքի կարեւորագոյն երեւոյթները՝ հեթանոսութեան հետ պայքարի եւ առաջին քրիստոնէայ մահատակների շրջանը, քրիստոնէութեան հաստատման եւ ազգային

60 Բացի Յովհաննէս Վանականի ցուցակից, մնացած բոլորը տե՛ս Հ. Ամասեան, Հայ մատենագիտութիւն, հտ. Ա, Երեւան, 1959, էջ LXX-LXXIV:

61 Տե՛ս Ե. Տնտեսեան, Նկարագիր երգոց, էջ 134-138:

62 Տե՛ս Ն. Թահմիզեան, Ներսէս Շնորհալին՝ երգահան եւ երաժիշտ, էջ 19-20 եւ 25-26:

63 Шарахан, из армянской поэзии V-XV вв., Ереван, 1990, предисловие Н. Тагмизяна, էջ 12: Այսուհետեւ, Шарахан (1990).

64 Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական եղանակները, տե՛ս մշ. հրատ., էջ 75-76:

նոր մշակույթի ջատագովութիւնը, համաժողովրդական դիմադրութիւնը պարսից մագդէականութեանն ու արաբական տիրապետութեանը եւ այլն⁶⁵: Կանոնական արուեստի պայմաններում հայ շարականագիրները կարողացել են յագեցնել իրենց ստեղծագործութիւններն իրապէս կենսական հնչողութեամբ, խոր կրօնական եւ բանաստեղծական ապրումներով: Ինչպէս ժամանակին իրաւացիօրէն նկատել է Կ. Կոստանեանցը, Շարակնոցի երգասացութիւնները «կարծես մէկ ամբողջական օրհներգ են ներկայացնում՝ նուիրում ճշմարտութեան, բարու եւ գեղեցկութեան գաղափարին»⁶⁶: Սակայն ճիշտ է նկատուած, որ շարականների գեղարուեստական արժանիքները լիովին դրսևորում են միայն երգելու ժամանակ, քանզի շարականների հեղինակները միաժամանակ միաւորել են իրենց մէջ եւ բանաստեղծին, եւ երաժշտին, իսկ յաճախ նաեւ երգեցողին՝ յօրինելով դրանք որպէս երաժշտաբանաստեղծական ամբողջական ստեղծագործութիւններ⁶⁷:

Իւրաքանչիւր երգչական նմուշ քննելիս չի կարելի անտեսել նաեւ այն հանգամանքը, որ «մի կողմից՝ վաղ միջնադարեան շրջանի բազմաթիւ շարականների երաժշտական բաղադրիչը հիմնովին վերանայուել է XII-XIII դդ., իսկ միւս կողմից՝ զարգացած աւատատիրութեան շրջանի հեղինակները նոյնպէս յօրինել են V-VIII դդ. լաւագոյն նմուշների ընդօրինակող երգասացութիւններ:

Յատուկ ուշադրութեան եւ քննութեան առարկայ են դարձել նաեւ շարականի պոետիկայի, տաղաչափութեան հարցերը, որոնց անդրադառնալը ներկայ ակնարկում կարող էր մեզ շատ հեռու տանել, ուստի նկատի ունենալով, որ սոյն հրատարակութեան հիմնական խնդիրը շարականի երաժշտական տեքստերի ճշտուած ու խմբագրուած մատուցումն է՝ մենք նպատակայարմար գտանք սահմանափակուել ամենաընդհանուր, սկզբունքային դրոյթներով՝ մնացած մանրամասների համար յղելով համապատասխան գրականութիւնը:

Հին հայկական տաղաչափութիւնը բազմիցս հանդիսացել է տարբեր գիտնականների ուսումնասիրման նիւթ: Հայ միջնադարեան ոտանաւորը դասակարգուել է որպէս՝ ա) մետրական, այսինքն երկար եւ կարճ վանկերի կանոնաւոր հերթականութեան վրայ հիմնուած (Ա. Բագրատունի)⁶⁸, բ) շեշտական (Մ. Աբեղեան⁶⁹ եւ նրա յետնորդները) կամ գ) վանկական (Ա. Բահաթրեան⁷⁰, Ա. Տիրոեան⁷¹):

65 Մարական (1914), предисловие, էջ X-XI: Կոմիտաս, Յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ, Երեւան, 1941, էջ 111: Մարական (1990), предисловие, էջ XII.

66 Մարական (1914), предисловие, էջ X.

67 Մարական (1990), предисловие, էջ XIII.

68 Վերգիլիոս, Մշակականք, թարգմ. ի յայս եւ յառաջաբան Ա. Բագրատունու, Վենետիկ, 1847 (յառաջաբան):

69 Մ. Աբեղեան, Երկեր, հտ. Ե., Երեւան, 1971, էջ 271-296:

70 Տե՛ս Ա. Բահաթրեան, Հին հայոց տաղաչափութիւնը, Երեւան, 1984:

71 Ա. Տիրոեան, Ասորական եւ հայկական տաղաչափութիւն, «Բազմավէպ», 1899, թիւ 8

Այդ տեսութիւններից ոչ մէկը, սակայն, չի կարողացել ամբողջապէս ընդգրկել հին հայկական բանաստեղծութեան եւ, մասնաւորապէս, հոգեւոր օրհներգութեան բազմազան ձեւերը: Ըստ Կոմիտասի գնահատականի՝ շարականների մէջ ի յայտ եւն գալիս ե՛ր շեշտական, ե՛ւ վանկական տաղաչափութեան տարրեր: Ծարականների մեծամասնութիւնը, սակայն, տաղաչափական առումով ազատ է⁷²:

Ծարականի ժանրի բազմադարեան պատմութեան ընթացքում օրհներգերի տաղաչափութեան մէջ հետզհետէ կազմաւորուեց շեշտավանկական յանգաւորուած ոտանաւորի ձեւը⁷³:

Յետագայում դէպի վանկական տաղաչափութիւնը տանող ճանապարհներից մէկը դարձաւ իրար յաջորդող կիսատողերի վանկային ծաւալի աստիճանական հաւասարեցումը: Հայկական հոգեւոր բանաստեղծութեան բարեփոխման միւս ուղին բերեց երկրորդ կիսատողերի վանկային ծաւալի հաւասարութեան վրայ հիմնուած անցումային ձեւերի, մինչդէռ առաջին կիսատողերի ծաւալը մնում է չկարգաւորուած: Հիմներգութեան մէջ այս ձեւերի մշակումը պատկանում է Գրիգոր Մագիստրոսին, Յովհաննէս Սարկաւազ Իմաստասէրին եւ յատկապէս Ներսէս Ընդհալուն, որի մախասիրած չափերը յաճախ ենթադրում են բոլոր երկրորդ կիսատողերի պարտադիր անփոփոխ ծաւալ⁷⁴: Չնայած դրան, նոյնիսկ Ընդհալու եւ նրա հետեւորդների մօտ զարգացած վանկական եւ վանկաշեշտական տաղաչափութեան մոուշներին,

72 Կոմիտաս, նշ. հրատ., էջ 109-110

73 Տե՛ս L. Hakobian, The versification of sharakan-hymns, Arm., 24, 1993, p. 113-126:

74 Նոյն «շնորհալիական» չափով է գրուած Յարութեան Աւագ օրհնութիւնների շարքերից մէկի՝ Գ.4 շարքի որոշ մասը: Ինչպէս յայտնի է պատմական վկայութիւններից, Աւագ օրհնութիւնների շարքերից եօթը վերագրում են Ստեփանոս Սիւնեցուն, իսկ մէկը՝ Գ.4 շարքը՝ Ներսէս Ընդհալուն: Այդ կապակցութեամբ ուշագրաւ է Գ. Յովսէփեանի մէջբերումը մի ձեռագիր Յայմատուրքից. «...արար եւ շարականս զաւագ օրհնութիւններն զէ՛ ձայնին եւ վառին մնաց, որ տէր Ներսէս ասաց ի նոյն ոճ բանիցն» (տե՛ս Յովսէփեան Գ, Մխիթար Այրիվանցի, էջ 20): Գ. Աւետիքեանը եւ լեւազայ հետազօտողները, Գ.4 շարքի եւ մնացած եօթ շարքերի միջեւ սկզբունքային ոճական տարբերութիւններ չգտնելով, կասկածի էին ենթարկում կամ հերքում Ներսէս Ընդհալու մասնակցութիւնն Աւագ օրհնութիւնների ստեղծման գործում (տե՛ս Գ. Աւետիքեան, Բացատրութիւն շարականաց, էջ 672): Այդ տեսակէտն Աւագ օրհնութիւնների յօրհնուածքի եւ բովանդակութեան առումով, իսկապէս, առարկութիւններ չի յարուցում: Ինչ վերաբերում է նրանց տաղաչափութեանը, ապա մեր դիտարկումները լուրջ հիմք են տալիս Գ.4 շարքը միւսներից զատելու եւ միջնադարեան մատենագիրների կարծիքը հաւաստի համարելու: Բանն այն է, որ Աւագ օրհնութիւնների հիմնական բազմութիւնը համապատասխանում է վերը նշուած անկանոն ծաւալով կիսատողերի պատկերին, որը բնորոշ է գլխաւորապէս վաղ միջնադարեան հոգեւոր օրհներգերին, մինչդէռ Գ.4 շարքի երգերի զգալի մասում նկատելի է երկրորդ կիսատողերի պարտադիր «շնորհալիական» հնգավանկ չափ: Այս օրհնաչափութիւնն իրաւունք է տալիս պնդելու, որ տուեալ շարքը ձեւի իմաստով սկզբունքօրէն տարբերում է միւսներից: Հաւանաբար, կանոնի առանձին պակասող մասերը Ստեփանոս Սիւնեցու ոգով յօրհնելիս, Ընդհալին չի ուզել հրաժարուել Ս. Սիւնեցու ժամանակներում դեռեւս չիրացուած վանկական տաղաչափութեան տարրերից: Այդ տարրերը, շարքի ընդհանուր ոճական մթնոլորտի վրայ որոշակի «արդիականացնող» ազդեցութիւն թողնելով, աննկատ չեն մնացել XII-XIII դդ., մինչդէռ արեւի ուշ «շնորհալիական» չափի առկայութիւնն արդէն չէր ընկալուում որպէս Գ.4 շարքի էական ոճական առանձնայատկութիւն:

ինչպէս նաեւ տարբեր անցումային ձեւերին զուգահեռ հանդիպում են հնագոյն բանաստեղծական ոճով գրուած օրհներգեր:

Արեղեանի արտայայտութեամբ՝ «մեր շարականների զարգացումը գրեթէ միանգամից դադարում է XIII դ. վերջերից: Դրա պատճառն այն է, որ ժամակարգութիւնը փակում է, եւ նոր երգերն այլեւս չեն ընդունում ժամերգութեան կանոնի մէջ»⁷⁵:

Այնուհանդերձ, ուշ միջնադարի շրջանում, ընդհանուր քաղաքական ճգնաժամի եւ մշակոյթի անկման պայմաններում, վանքերի պարիսպների հետեւում շարունակւում էին հոգեւոր ժառանգութեան պահպանման եւ փոխանցման ուղղութեամբ տարուող աշխատանքները: Ինչպէս նշում է Ն. Թահմիզեանը, յենուելով ուշ միջնադարի բազմաթիւ գրաւոր աղբիւրների վրայ՝ «այդ շրջանում եւս հայ հոգեւոր երգարունսող անցնում է որոշ շրջափոխում, յօրինում են նոր ստեղծագործութիւններ՝ ըստ հին ձեւերի: Այս կամ այն չափով շարունակւում է մախորդ պատմաշրջանում արմատաւորուած այն փորձը, որով մի շարք հին երգերի երաժշտական բաղադրիչը վերանայում է նոր ժամանակների ու ճաշակի համաձայն: Սակայն տուեալ ժամանակաշրջանում, միջավայրի շեշտակի արեւելականացումը, ողջ Մերձաւոր Արեւելքի մահմէդականացումը անդրադարձում էր նաեւ հայ աւանդական եղանակների կատարողական մեկնաբանման մէջ, տուրք էր տրւում այսպէս կոչուած «արեւելեան» ճաշակին Արեւելեան Հայաստանում՝ պարսկական, Արեւմտեան Հայաստանում (մասնաւորապէս՝ Պոլսում)՝ օսմանեան հակումով»⁷⁶:

XVII-XVIII դդ. իր հետ մի շարք դրական տեղաշարժեր բերեց ազգային ինքնագիտակցութեան վերածննդի, մշակութային ժառանգութեան պահպանման, տպագրութեան զարգացման ասպարէզում: Այսպէս, Ամստերդամում Ոսկան Երեւանցու ջանքերով 1664-1665 թթ. ի թիւս այլ եկեղեցական գրքերի իրականացում է առաջին տպագիր Ծարակնոցի հրատարակումը, որտեղ ձեռագրական վստահելի աղբիւրներից հաւատարմօրէն ընդօրինակւում են ինչպէս ձայնեղանակների նշումները, այնպէս էլ միջնադարեան խազային նշանները: Հոգեւորականութեան մեծ մասի համար, սակայն, այդ նշաններն արդէն կրում էին զուտ խորհրդանիշների իմաստ:

XIX դ. հայ երաժշտութեան զարգացումը մտնում է նոր ծիրի մէջ: Մտաւորականութեան եւ հոգեւորականութեան շրջանում գնալով հասունանում է միջնադարեան հոգեւոր երգարունստի նմուշների պահպանման, յետագայ աղաւաղումներից եւ մոռացութիւնից փրկելու գաղափարը: 1813 թ. պոլսեցի հայ երաժիշտ եւ տեսաբան տիրացու Համբարձում Լիմոնջեանը ստեղծում է նոր հայկական նոտագրութիւնը, որը կարելի էր հայ երաժշտա-տեսական մտքի ասպարէզում, եթէ նկատի ունենալ ուշ միջնադարի պայմաններում հոգեւոր երաժշտութեան եւ խազարունստի հետզհետէ անկում ապրող վիճակը: Իր մէջ սինթեզելով հայ միջնադարեան խազարունստից փոխառուած արտաքին նկարագիրը եւ եւրոպական երաժշտական համակարգից ե-

75 Տե՛ս Մ. Արեղեան, Ծարակնոցի մասին, էջ 836:

76 Տե՛ս Ն. Թահմիզեան, Երաժշտութիւնը հին եւ միջնադարեան Հայաստանում, էջ 46:

կող սկզբունքները՝ նոր հայկական նոտագրութիւնն առաւելագոյնս յարմարեցուած էր միաձայն հոգեւոր եւ աշխարհիկ երգարունեստի ձայնագրման համար: Այդ նոտագրութեամբ էլ իրագործուեալ են Ծարակնոցի երգերի ձայնագրման առաջին փորձերը:

Ըստ Կոմիտասի վկայութեան՝ Ծարակնոցը ձայնագրելու առաջին փորձն արել է հէնց ինքը՝ տիրացու Բաբա Համբարձումը, 1839 թ. իր իսկ ստեղծած նոր հայկական ձայնանիշերով: Ձայնագրել է մինչեւ ս. Չատկի օրհնութիւնը՝ «Այսօր լարեաւ», բայց վերահաս մահն ընդհատել է սկսած գործը, իսկ կարճ ժամանակ անց կատարած ձայնագրութիւններն անլստացել են: Երկրորդ փորձն արել է Ե. Տնտեսեանը՝ աւարտելով այն 1870 թ.: Երրորդ ձայնագրողն է Համբարձում Չերչեանը, ըստ որոշ տուեալների մատչելի Արիստակէս Յովհաննիսեանը:

1864-1873 թթ. միջեւ ընկած ժամանակահատուածը Կոմիտասն անուանել է «սանձարձակ տիրացուների շրջան», երբ հոգեւոր երգեցողութեան մարզում տուրք է տրուել զանազան կամայականութիւնների եւ անհատական ճաշակների դրսեւորումների: Այդ իսկ պատճառով 1873 թ.-ին Գեւորգ Դ կաթողիկոսը Մայր աթոռ ս.Էջմիածին հրաւիրեց Պոլսի լաւագոյն երաժշտապետներից Նիկողայոս Թաշճեանին աւանդական հոգեւոր եղանակները գրանցելու համար: Նպատակը հստակ էր՝ աղաւաղումներից փրկել, վաւերացնել աւանդականը, միակերպութեան բերել բազմատեսակ հնչող ժառանգութիւնը:

1875 թ.-ին Վաղարշապատում Ն. Թաշճեանի աշխատասիրութեամբ լոյս տեսաւ «Ձայնագրեալ շարական հոգեւոր երգոց» հատորը, որը եւ հիմք է ծառայել սոյն հրատարակութեան համար: Ըստ էութեան թաշճեանական Ծարակնոցը՝ Պատարագի (1874, 1878) եւ Ժամագրքի (1877) հետ միասին, այն ժամանակուայ չափանիշներով առաջին գիտական հրապարակումն էր, որ կարեւոր դեր խաղաց հայ հոգեւոր երաժշտութեան յետագայ ուսումնասիրութեան գործում⁷⁷:

Գրեթէ միաժամանակ Թաշճեանը կրթական-ուսումնական նպատակով լոյս ընծայեց եկեղեցական ձայնագրութեան վերաբերեալ իր դասագիրքը, ուր փաստօրէն փորձ է արել, ուսումնասիրելով բանաւոր աւանդոյթի շնորհիւ մինչեւ իր ժամանակները հասած շարականների եղանակները, շարադրել հայկական Ութ ձայնի տեսութիւնը⁷⁸: Նա կազմել է հիմնական ձայնեղանակների (4 բուն եւ 4 կողմ), դարձուածքների, ինչպէս մատչելի 3 լրացուցիչ ստեղծիների ձայնաշարերի ցանկը: Իւրաքանչիւր ձայնեղանակում մա առանձնացրել է «վերջաւորող ձայնը», այսինքն՝ շարականների տների աւարտական հնչիւնը, տիրապետող հնչիւնը՝ «դիմող ձայնը» (եղանակի երկրորդ յենակետը), որը քանակական առումով գերիշխում է տուեալ ձայնեղանակի մեղեդիներում, կիսահանգաձեւի հնչիւնը՝ «հանգչող ձայնը», որն աւարտում է

77 Կոմիտաս, Հայոց երաժշտութիւնը ԺԹ դարում, տե՛ս նշ. աշխ., էջ 135-1365

78 Ն. Թաշճեան, Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, Վաղարշապատ, 1874. Ձայնագրեալ Ծարական հոգեւոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875

շարականների առանձին տողերը կամ կիսատողերը եւ ֆունկցիոնալ առումով միւս
նշանակալից ձայնաստիճանները:

Նոյն թուին Պոլսում լոյս է տեսնում Ե. Տնտեսեանի «Նկարագիր երգոց Հայաս-
տանեայցս ս. Եկեղեցւոյ եւ յաւելում թովանդակութիւն երգոց ըստ Ութ ձայնից» գրք-
քոյկը⁷⁹, որտեղ ամփոփուած են հեղինակի բազմամեայ պրպտումների արդիւնքները
շարականագիտութեան ասպարէզում: Այդ հետազոտութեան մէջ շարադրուած բազ-
մաթիւ արժէքաւոր եզրակացութիւններն ու դիտարկումներն առ ալսօր չեն կորցրել
իրենց նշանակութիւնը: Դա փաստօրէն առաջին գուտ երաժշտագիտական ուսում-
նասիրութիւնն էր՝ նուիրուած Ծարակնոցի երաժշտական բաղադրիչին:

Անգնահատելի է մեծ Կոմիտասի աւանդը, որը նոր աստիճանի բարձրացրեց
հայ երաժշտագիտութիւնը՝ իր հետազոտութիւններում տեղ յատկացնելով ինչպէս
գեղջկական երգի տեսակներին, այնպէս էլ միջնադարեան հոգեւոր երաժշտութեան
քննութեանը: Նրա «Հայոց եկեղեցական եղանակները»⁸⁰ եւ «Հայ եկեղեցական երա-
ժշտութիւն»⁸¹ յօդուածները ծրագրային նշանակութիւն են ունեցել հայ հոգեւոր եր-
գարուեստով զբաղուող յետագայ բոլոր մասնագէտների համար: Դիպուկ եւ նշա-
նակալից են Կոմիտասի դիտարկումները շարականների կառուցուածքի, տաղաչա-
փութեան, զարգացման, նրանց եղանակների առանձնաշատկութիւնների վերաբե-
րեալ: Իր ժամանակուայ հայ երաժշտագիտական մտքի խոշոր առաջընթաց էր նշա-
նաւորում Կոմիտասի հայ աւանդական երաժշտութեան տետրախորդային (քառեա-
կային) կառուցուածքի ներքին սկզբունքների, հիմնական վեց քառեակների զանազան
համակցութիւնների օրինաչափութիւնների բացայայտումը:

Նոր փուլ է կապուած խորհրդային շրջանի գիտնական-երաժշտագէտների եւ
նախեւառաջ Բ. Քուշնարեանի անուան հետ, որի հիմնարար երկասիրութեան մէջ ա-
ռաջին անգամ ներկայացուեց հայ միջնադարեան երաժշտութեան բոլոր ճիւղերի, այդ
թւում եւ հոգեւոր մոնոդիայի, կազմաւորման ու զարգացման պատմական ուղին:
Մանրամասնօրէն քննուեց մասնաւորապէս հոգեւոր երաժշտութեան ձայնեղանակ-
ների (լադերի) տեսական համակարգը՝ ողջ հարստութեամբ եւ իւրաքանչեւութեամբ⁸²:

Հայ երաժշտագիտութեան առաջնակարգ խնդիրներից մէկին էր նուիրուած Ռ.
Աթաեանի մենագրութիւնը⁸³, որի մէջ հիմնականում Ծարակնոցների ընձեռած
տունեալների վրայ ճշտուեցին հայ խազային նոտագրութեան գոյացման, զարգացման
եւ անկման պայմանները, քննուեցին այդ ձայնագրութեան տարբեր համակարգերը եւ
այլն:

79 Ունեցել է երկու տպագրութիւն՝ Ա-ճ՝ 1874, եւ Բ-ճ՝ 1933: Դրանց նախորդել էր 1864 թ. լոյս տեսած
«Բովանդակութիւն նուագաց Հայաստանեայցս սուրբ Եկեղեցւոյ (ըստ ութն ձայնից) աշխատութիւնը»:

80 Առաջին անգամ լոյս է տեսել «Արարատ» հանդէսում, 1894, թիւ 3-4:

81 Առաջին անգամ լոյս է տեսել գերմաներէն Komitas (Keworkian), Die Armenische Kirchenmusik. Sammelbande der internationalen Musikgesellschaft. Leipzig, Jahrgang I, Heft I, 1899:

82 Кушнарёв X. С. Вопросы истории и теории Армянской монодической музыки. Л., 1958.

83 Ռ. Աթայեան, Հայկական խազային նոտագրութիւնը, Երեւան, 1959

Եւ վերջապէս, ներկայ փուլում դժուար է պատկերացնել հայ միջնադարեան հոգեւոր մասնագիտացուած երաժշտութեան ուսումնասիրումն առանց Ն. Թահմիզեանի բազմաթիւ յօդուածների եւ ընդհանրացնող մենագրութիւնների: Լայնօրէն լուսաբանելով հայ հոգեւոր երգարուեստի պատմութեան, տեսութեան եւ գեղագիտութեան տարբեր հարցերը, քրիստոնէայ Արեւելքի այլ մշակոյթների հետ ունեցած բազմաթիւ փոխազդեցութիւնները՝ Թահմիզեանը նշել է նաեւ նրա յետագայ ուսումնասիրման հեռանկարները՝ առաջնահերթ համարելով միջնադարեան երաժշտածիսական մատեանների խորացուած քննութիւնը եւ գիտական հրատարակութիւնը:

Շարակնոցի գիտական հրատարակութեան անհրաժեշտութիւնը գիտակցուել է դեռեւս Մ. Արեւելեանի կողմից. «Հարկաւոր է,- գրել է նա,- հրատարակել մի Շարակնոց, որ պիտանի լինի գիտական գործածութեան համար (մինչեւ այժմ եղածները Եկեղեցու ժամակարգութեան համար են միայն սահմանուած), որի մէջ ամփոփուեն բոլոր երգերն այլ ընթերցուածներով եւ իրենց մէջ ունեցած ծանօթութիւններով»⁸⁴:

Սոյն հրատարակութեան նախապատրաստման աշխատանքներին ուղեցոյց են հանդիսացել Կոմիտասի սկզբունքները, մասնաւորապէս՝ 1898 թ. գրած խօսքերը. «Խազերը (նոր հայկական ձայնանիշերը) կամ նոյնութեամբ պէտք է փոխադրել (բացի տպագրական սխալները), կամ բարեփոխութիւնը տրամաբանական օրէնքով ամէն եղանակի, երգի մէջ պէտք է կատարուի: Բարեփոխել նշանակում է՝ աւելորդ գեղգեղանքներ, խաղեր, դարձուածքներ եւ այլն, որոնք հակառակ են մեր ազգային եւ եկեղեցական երաժշտութեան ոգուն, պէտք է զտուին, մաքրուին»⁸⁵: Իրօք, ուշ ժամանակներում տարբեր երգեցողական ճաշակներին տուրք տալը յանգեցրել է բազմաթիւ աղաւաղումների եւ աւելորդ գեղգեղանքների: Ուստի կարելոր խնդիր էր դառնում հնարաւորին չափ վերականգնել այն կանոնականը, ինչը բխում է հէնց մեր եկեղեցական ձայնեղանակների շրջանակում մշակուած օրինաչափութիւններից:

Յուսով ենք, որ այս հրատարակութիւնը հաւասարապէս կծառայի եւ Եկեղեցու կարիքներին, եւ գիտնականներին ու արուեստագէտներին, եւ առհասարակ հայ հոգեւոր երաժշտութեամբ հետաքրքրուող ուսումնասէր բոլոր անձանց:

Աննա Արեւշատեան

Լեւոն Յակոբեան

84 Մ.Արեւելեան, Երկեր, էջ 528

85 Կոմիտաս, Երգեցողութիւնք ս. Պատարագի, Յօդուածներ եւ ուսումնասիրութիւններ, էջ 140