

Վ. Կ. ԹԱԽԱԲԺՅԱՆ

ԷՋԵՐ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՎԱՂ-ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Հայկական միջնադարյան գեղագիտության գոյության հարցը զեռ մինչև վերջերս էլ համարյա չէր ուսումնասիրված: Հայագիտության վերին նվաճումները, սակայն, հիմնովին փոխեցին իրերի այս վիճակը: Ա. Ա. Աղամյանի «Միջնադարյան Հայաստանի գեղագիտական հայագրքները» փոքրածավալ գիրքը (Երևան, 1955), լիովին փարատեց ֆեոդալիզմի շրջանի հայկական գեղագիտական մտքի զարգացման վերաբերյալ եղած բոլոր կասկածները և ճանաչարհ հարթեց հայագիտության մեջ գիտահետազոտական գրականության մի նոր ճյուղի ստեղծման համար:

Հայկական վաղ-միջնադարյան նյաժշտական գեղագիտության գոյության մասին մենք իմանում ենք Դավիթ Անհաղթի (5-րդ դար), Դավիթ Քերականի (6-րդ դար) և Ստեփանոս Սյունեցու (8-րդ դար) այն ասույթներից, որոնք վերաբերում են երաժշտական արվեստին:

Այդ ասույթները, ճիշտ է, փոքրաթիվ են և ոչ ծավալուն, սակայն խիստ բովանդակալից են և մեծ արժեք են ներկայացնում: Դրանք հիմք են ապրիս խոսելու հայկական վաղ-միջնադարյան երաժշտական գեղագիտության ծագման և զարգացման մասին:

Ելնելով այս բոլորից, անհրաժեշտ էր, իհարկե, ձևերի տակ եղած նյութը առավել մանրամասն քննարկման ենթարկել: Սակայն պարբերական մամուլի սուղ էջերը թույլ չեն տալիս այդ անել: Ստորև կաշխատենք հակիրճ կերպով կանգ առնել վերոհիշյալ հեղինակների մեզ հետաքրքրող ասույթների վրա:

Դավիթ Անհաղթը իր «Սահմանք իմաստասիրության» նշանավոր երկում հանդես է գալիս որպես Արիստոտելի ուսմունքի մատերիալիստական սահմանը: Գարգացնողներից մեկը: Քանի որ այդ երկը նվիրված է իմացության անսուսթյան և տրամաբանության հարցերին, ապա նրանում հեղինակը շոշափում է նաև արվեստի հետ ուղղակիորեն առնչվող խնդիրներ: Ինչպես ցույց են տալիս Ա. Աղամյանի ուսումնասիրության արդյունքները, Դավիթ Անհաղթը «Սահմանք իմաստասիրության» աշխատությունում առաջ է քաշում արվեստի, բոստ էության նոր, ռացիոնալիստական մի ըմբռնում, ի հակադրություն այն ժամանակ տարածված էմպիրիստական ըմբռնման: Ընդունելով փորձի և պրակտիկայի, վարժության և տեխնիկայի, ինչպես նաև երեսակայության ու տաղա՝ դի մեծ նշանակությունը, Դավիթ Անհաղթը միևնույն ժամանակ ցույց է տալիս խոսքի զորության վճռական գերը արվեստում, և, դրանով իսկ՝ բանականի գերակշռությունը փորձնականի վրա: Արվեստը, Դավիթ Անհաղթի համար, տեսական և ոչ թե փորձնական իմացություն է: Այն իրենից ներկայացնում է ոչ միայն եզակիի զգացողությունն ու հայեցողությունը, այլև Երեմիայի Երեմիայի. Ե

հանուրի հիմնավորված իմացությունը¹։ Դավիթ Անհաղթի սույն հալացքը սերտորեն կապված է իր այն ասույթների հետ, որոնք վերաբերում են երաժշտությանը։

Այսպես, երաժշտությունը, ըստ Դավիթ Անհաղթի, «բանական» արվեստ է (և ոչ թե արհեստ՝ մեր հասկացողությամբ), և որպես այդպիսին մտնում է տեսական փիլիսոփայության մեջ։ Երաժշտական արվեստում տարրերվում են երկու կողմեր՝ նյութական և աննյութական։ Երաժշտական արվեստի նյութական կողմը կազմում են երաժշտական գործիքները, իսկ երաժշտությունը ինքը՝ աննյութական է։ Ձայների հարաբերությունները (բաղադրանքի շնչմանց)՝ հանգում են քանակային հարաբերությունների, որոնք տեսության մեջ արտահայտվում են թվերով։ Այսպիսով, երաժշտության մեջ քանակի կատեգորիան կարևոր գեր է խաղում։ Այդ կատեգորիայով էլ երաժշտությունը կապվում է մաթեմատիկայի (եռասույնականի)՝ ֆուգյալ ճյուղերի (ետեսականաց) հետ, որոնք են՝ թվաբանությունը, երկրաչափությունը և աստղաբաշխությունը։ Երաժշտական արվեստում քանականը, ռացիոնալը գերակշռում է փորձնականին, էմպիրիկային, ըստ երաժշտության մեջ հիմնականում առկա հուղական բնույթն է։ Պրանում է երաժշտական արվեստի ներգործության ուժը... որպես լայտ առնեն մրմունջը և ողբը ըստ ինքնանց տրամադրելով զհոգին²։ Սույն արվեստը ստեղծել են (գտին)՝ «թրակացիք» (այսինքն՝ մարդիկ և ոչ թե աստված)։

Ահա, համոռոտակի, Դավիթ Անհաղթի մեզ հետաքրքրող ասույթների ամբողջությունը։

Ինչպես տեսնում ենք, Դավիթ Անհաղթը շոշափում է երաժշտական գեղագիտության ամենահիմնական հարցերից մեկը՝ երաժշտական արվեստի էության հարցը։ Այն լուսարանում, իր ժամանակի համար, խոր ու բազմակողմանիորեն։ Իրենց գաղափարական ուղղվածությամբ Դավիթ Անհաղթի ասույթները աչքի են ընկնում վառ կերպով արտահայտված աշխարհիկ բնույթով, և, որպես այդպիսիք, կարևոր դեր են խաղում ֆեոդալիզմի շրջանի հայկական երաժշտական գեղագիտության զարգացման մեջ։ Իսկական է հիշել, որ զարգացած ֆեոդալիզմի շրջանի հայ առաջավոր գիտնականներից շատերը նորից ու նորից են վերադարձել քննարկվող ասույթներին, վերլուծել, մեկնաբանել ու բազմիցս վերակառուցել են դրանք՝ հայկական մշակույթի զարգացման ավելի բարձր մակարդակի վրա վերականգնապահելով Դավիթ Անհաղթի դատողություններին հատուկ գաղափարական ուղղվածության լուսավոր, աշխարհիկ բնույթը։

Ինչ վերաբերում է վաղ միջնադարին, ապա այս շրջանում ևս Դավիթ Անհաղթի ասույթները լայն տարածում են գտնում, մեծ համարում վայելելով նույնիսկ այն հեղինակների մոտ, որոնք սկզբունքորեն այլ դիրքերի վրա էին կանգնած երաժշտական գեղագիտության հարցերում։ Իրանցից մեկն է իր ժամանակի ականավոր մտածող Դավիթ Փերականը։

Վերջինս հայտնի է իր «Սեկնութիւն Փերականի» աշխատությամբ, որը ամբողջ միջնադարի ընթացքում մեծ ժողովրդականություն է վայելել հայկական մտավորականության շրջանում։

¹ Տե՛ս նաև՝ В. А. Л о я н. История армянской философии, Ереван, էջ 101—102։

² Կորին վարդապետի Մամբրէի վերծանողի և Դավթ Անհաղթի Մաանադրութիւնը՝ Վենետիկ, 183, էջ 196—200։

Պատկերը Քերականը (ինչպես և միջնադարյան հայ բոլոր քերականները) լիովին համակարծիք է Պատկեր Անհաղթի հետ արվեստի, որպես իմացություն, ուսցիոնալիստական բարոնման հարցում²:

Արվեստի օգտավետության մասին Պատկեր Քերականը առաջ է քաշում այնպիսի դրույթներ, որոնք հիմնովին տարբերվում են մի շարք անտիկ մտածողների, այն ժամանակներում արդեն հնացած հայացքներից, և, մասնավորապես Պիոնիսիոս Թրակացու «Արուեստ Քերականի» հայանի երկում բերված արվեստի հետևյալ սահմանման մեջ արտացոլված հայացքից. «Արուեստ է բաղկացությունն ի թողմանէ նախակրթեալ առ ի պիտա նացու ինչ իրս որ ի կենցաղում...»³:

Այսպես, Պատկեր Քերականը արվեստի մեջ նախ և առաջ տարբերում է մի կողմից, «կայունն» ու «հասարակաց»-ը, իսկ մյուս կողմից «անցականն և առանձին»-ը: Բացատրելով «բանական» արվեստի մեջ «անցականի» և «առանձինի» իր բարոնումը, Պատկեր Քերականը օրինակ է բերում ժողովրդական և դասական լիրիկական երգերը, որոնք նա անվանում է «մրմունջք»։ «...և անցականն և առանձինն,— գրում է նա,— մրմունջք և իւր մտածութիւնք»⁴: Սրանից թիւում է, որ «կայունն» ու «հասարակաց»-ը (իմս հասարակականը), ըստ Պատկեր Քերականի, որոշվում է արվեստի, որն է ստեղծագործության, զեպի լայն մասսաները ուղղված լինելու շնորհիւ. «բանականիս կայուն և հասարակաց» գիրք» — գրում է նա, օրինակ բերելով դիրքը, որպես այս կամ այն հեղինակի կողմից ընդհանուրին, և ոչ թե ինքն իրեն ուղղված մի բան, ինչպես է անձնական ապրումներով՝ «մրմունջներով» տարվելու զեպքում: Այստեղից պարզ է, որ Պատկեր Քերականը արվեստի օգտավետության հասկացության մեջ կոնկրետ բովանդակություն է դնում, բայց էություն. խոսելով արվեստի հասարակական օգտավետության մասին⁵: Ավելին. այս վերջին դրույթից Պատկեր Քերականը արտածում է նաև արվեստի առաքինության (բարության) մասին գրույթը. հիմնվելով այն ժամանակ տիրապետող քրիստոնեական բարոյագիտության սկզբունքների վրա: Կանգնելով այսպիսի դիրքերի վրա, նա արվեստը (այդ թվում և երաժշտականը) բաժանում է հետևյալ երեք կատեգորիաների. առաքինի (բարի), որը «կայուն» և «հասարակաց» է՝ չար (որը վնաս է բերում քրիստոնեական հասարակության) և միջակ (որը թեև վնաս չի բերում, բայց օգուտ էլ չի տալիս հասարակության, լինելով «անցական» և «առանձին»): Պատկեր Քերականը գրում է. «Քանզի բնութիւն մարդոյս լերկուց բաղկացեալ գոյացաւ, յոգւոյ բանականէ և ի մարմնոյ գործնականէ. քանզի բոլոր գիւտ իմաստից յայտոսիկ լանդեալ դադարեաց, ի տեսականն և ի գործականն: Բայց կապեալք առ միմեանս առաջնորդելով մտածաւրէն իւրաքանչիւր որ ի սոցանէ գիւրն կատարէ, և բաժանին լերիս մասունս բարւոյ չարի և միջակի. Բանականիս, որ է բարի, բնաբարն առաքինութեամբ գիրք ինչ (ստեղծանել)

² А. Адамян, Эстетические воззрения средневековой Армении, էջ 39 և 49.

³ Նույն աշխատությունը, էջ 61—63:

⁴ Տես՝ Պիոնիսիոս Թրակացու հիշյալ երկի հայերեն թարգմանությունը, Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915, էջ 42:

⁵ Պատկեր Քերական, Մեկնութիւն բերականին (տե՛ս Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, էջ 80):

⁶ А. Адамян, Эстетические воззрения средневековой Армении, էջ 75:

հոգևոր և երգք, իսկ չարին՝ թուվշութիւնք և դիւթութիւնք և կախարդութիւնք, իսկ միջակին՝ մրմունջք, պարք և որ ինչ միանգամ այսմ հետեին»¹:

Այն օրինակները, որոնք 'Խալիթ Քերականը բերում է բացատրելու համար արվեստի առաքինի և միջակ կատեգորիաները, ուղղակիորեն առնչվում են երաժշտության հետ: Մական չար արվեստի մասին ասվածն էլ, որը, կարող է թվալ թե ոչ, մի կապ չունի երաժշտության հետ, իրականում շատ հեշտ քննարկվում է նաև երաժշտական արվեստի առումով: Իսկական է հիշել, որ Հայաստանում քրիստոնեության ընդունումից Նստո երկար ժամանակ, և մանավանդ 5-6-րդ դարերում, ժողովրդի լայն զանգվածների շրջանում ղեկեռ կենդանի էին հեթանոսական ավանդույթներն ու ամեն տեսակի նախապաշարունակները: Իսկ «թուվշութիւնք», «դիւթութիւնք» և «կախարդութիւնք» կոչված «չար» արվեստի հիմնական հատկանիշներից մեկն էլ՝ նույնիսկ մինչև մեր օրերը հասած հատուկ բովանդակության ելզերն են եղել, որոնք հայանի են «անեծքի երգ», «հմալքի երգ», «երգումի երգ», «գուշակման երգ» և այլ անուններով: Այս իմաստով «չար» արվեստի մասին 'Խալիթ Քերականի վերը բերված խոսքերը նույնպես առնչվում են երաժշտության հետ:

Այսպիսով, ըստ 'Խալիթ Քերականի, երաժշտության մեջ առաքինին՝ դա հոգևոր երգերն են, չարը՝ հեթանոսական սովորույթներ ու այլևայլ նախապաշարունակներ արտահայտող երգերը, իսկ միջակը՝ ժողովրդական ու գոսանական լիրիկական (անձնական ապրումներ արտահայտող) երգերը, պարեղանակները «...և որ ինչ միանգամ այսմ հետեին»:

Կարճ ու կտրուկ է արտահայտվում 'Խալիթ Քերականը: Եվ դա այն իսկ պատճառով, որ նա, ինչպես ճիշտ է նկատել Ա. Ադամյանը, խոսքն ուղղում է «...իր հետ միասին գաղափարների նույն ոլորտում ապրած ժամանակակիցներին»², որոնք այնքան էլ պետք չունեին «քերականական արվեստի» այս կամ այն դրույթի հիմնավորման նվիրված երկար դատողությունների. նրանց համար ավելի կարևոր էր այդ դրույթները «...հիշել, դրանք հաշվի առնել և զործնականում կիրառել...»:

Մասնավորելով մեր խոսքը՝ ասենք, որ ղեպի աշխարհիկ երաժշտության տարբեր ժանրերը եկեղեցու վերաբերմունքը արտահայտող վերը բերված դրույթը 'Խալիթ Քերականի կողմից շարադրված է քիչ սխեմատիկ կերպով: Մական եթե հաշվի առնենք, որ գրանում հիշատակված երաժշտական տարբեր ժանրերը բերված են որպես արվեստի առաքինի, չար և միջակ կատեգորիաները պարզ ու մատչելի կերպով բացատրելու կոչված կոդիֆիկացիոն օրինակներ, ապա հասկանալի կլինի այդ դրույթում շոշափված երեույթների բազմակողմանիությունը: Այսպես, 'Խալիթ Քերականի քննարկվող խոսքերը փաստորեն ընդգրկում են ամբողջ երաժշտական արվեստը և բաժանում այն երկու հիմնական մասերի՝ աշխարհիկ ու հոգևոր: Ընդ որում, հոգևոր երաժշտությունը որակվում է որպես առաքինի երաժշտություն, իսկ աշխարհիկը՝ որպես չար կամ միջակ, ելնելով այս կամ այն կոնկրետ ժանրից:

Աշխարհիկ արվեստի մեջ չար և միջակ կատեգորիաներ տարբերվել վերջապետում է եկեղեցականների ցուցաբերած մեծ զգոնության մասին, ղեպի երաժշտական տարբեր ժանրերն իրենց վերաբերմունքը արտահայտելիս: Այլ այն,

¹ ՏՆ՝ Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, էջ 70:

² А. Адамьян, Эстетические воззрения средневековой Армении, էջ 76-77:

որ եկեղեցու համար և՛ չարը, և՛ միջավր, վերջին հաշիվով, եղև և՛ հավասարապես անընդունելի, հաստատվում է 'Իսկիթ Քերականի հետևյալ խոսքերով, որոնք արվեստագետին փաստորեն թելադրում են գործել միայն «առաքինի» արվեստի սահմաններում. «Արդ թողլով արուեստաւորիս զչարին և զմիջակին. գրում է նա,—ի խնդիր ելեալ բարւոյն»¹⁰.

Հետևաբար, այն հատկանիշները, որոնք հիմք են տվել արվեստը բնականորակա և երաժշտությունը մասնավորապես, բաժանել կատեգորիաների, փաստորեն երկուսն են եղել, որոնք կարելի է անվանել հետևյալ կերպ. «առաքինի» և «ոչ առաքինի»։ Եվ եթե սրա հետ մեկտեղ հաստատվում է, որ «առաքինին», դա հողեոր երաժշտությունն է, ապա ինքնաստիճյան հասկանալի է դառնում, թե «ոչ առաքինին» դա աշխարհիկ երաժշտությունն է։ Ըսկ զարթ և «միջակ» հասկացողությունները, այսպիսով, բացահայտում են աշխարհիկ երաժշտության այնպիսի մանրերի «ոչ առաքինի» լինելու չափն ու աստիճանը միայն։

Այս բոլորը հիմք են ստիս պնդելու, որ 'Իսկիթ Քերականի յննարկվող ասույթներում արտացոլվել է եկեղեցու պայքարը աշխարհիկ երաժշտության դեմ. նրա անհանդուրժողությունը դեպի հեթանոսական անցյալից եկող «սատանայական» արվեստի ամեն մի արտահայտությունը։ Այդ պայքարը, այդ անհանդուրժողությունը խիստ ընդունելի էին մասնավորապես 6—8-րդ դարերի համար, երբ եկեղեցին Հայաստանում մարտնչում էր հանուն իր դիրքերի վերջնական ամրապնդման։ Առանձնապես պետք է բնորոշել, որ այս ժամանակաշրջանում եկեղեցու կողմից ղեկավարվող վերահիշյալ պայքարը ուղղված էր նաև ֆեոդալական ազնվականությանը ծառայող գուսանների և վարձակների արվեստի դեմ։ 'Իրա մասին կարելի է դատել վաղ ֆեոդալիզմի շրջանի մի շարք հեղինակների (այդ թվում Փ. Բուզանդի, Հ. Մանգակունու, Կ. Խորենացու և օրինների) այն պտրասավական խոսքերից, որոնք ուղղված են գուսանների ու վարձակների արվեստով տարված, «գուսանամոլ» դարձած իշխաններին և իշխանագուներին։

Այսպիսով, 'Իսկիթ Քերականը հանդես է գալիս եկեղեցու դադափարությունի դեմ։ Նա առաջինն է, որ այդքան պարզ ու աներկմիտ կերպով բարձրացնում է արվեստի (այդ թվում և երաժշտության) ու օրվեկալի իրականության հարաբերության բարդ հարցը, ելնելով ոլորտի ժամանակաշրջանի, որը շակի երկրի և որոշակի դասակարգի պահանջներից։ Բարձրելով երաժշտության հուղական բնույթի և նրա ներգործության մեծ ուժի մասին 'Իսկիթ Անհաղթի կողմից առաջ քաշված դրույթի ամրոգը, իմաստը, 'Իսկիթ Քերականը երաժշտության վերաբերող իր ասույթներով աշխատում է լուծել հետևյալ խնդիրը. ինչպիսի՞ն պիտի լինի երաժշտությունը և ո՞ւմ պետք է դա ծառայի։ Եվ նա այդ խնդիրը լուծում է կանգնելով քրիստոնեական եկեղեցու պաշտոնական պատաճորմայի վրա։

Հիրավի, 'Իսկիթ Քերականը մտահոգված է ղեկավորապես եկեղեցական երաժշտության բախտի հարցով։ Երաժշտության մասին նրա դատողությունների հիմնական ելակետն ու վերջնական նպատակը, դա Հայաստանում զեռես

¹⁰ 86 ա՝ II. А д о н и ц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, էջ 80: 'Իսկիթ Քերականի ուղե հայացքների մասին տե՛ս նաև՝ В. К. Ч а л о я н, История армянской философии, Ереван, 1959, էջ 128:

նոր ծաղող հողերը երգի անխափառ անի ու նրա լալն տարածման զաղափարն է: Եվ եթե նկատի առնենք այդ հողերը երգի ինտենսիվ զարգացումը 6-րդ դարում ու նրա փարթամ ծաղկումը 7-րդ դարի առաջին կեսում, ապա կարող ենք հաստատել, որ 'Դավիթ Քերականը անկասկած կարևոր դեր է խաղացել եկեղեցական երաժիշտ-բանաստեղծների գեղադրական հայտային կազմավորման գործում, և նրանց միջոցով նաև հողերը երգի զարգացման մեջ:

Սակայն, այս բոլորով հանդերձ 'Դավիթ Քերականը, որպես իր ժամանակի ականավոր փիլիսոփաներից մեկը, որոշակի տուրք է տալիս նաև Հայաստանում գոյություն ունեցող աշխարհիկ մտածողությանը: Վերջին հանգամանքը որոշ չափով արտացոլվել է նաև նրա այն ասույթներում, որոնք վերաբերում են երաժշտության:

Այս տեսակետից մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում 'Դավիթ Քերականի «քնարական քերդություն» մասին դատողությունը: Հայտնի է, որ հնում «քնարական քերդություն» նշանակում էր քնարի նվագակցությունը երգեցողություն, և որպես այդպիսին, ընդգրկում էր երաժշտական տարրեր մանրեր:

Ա. Ախարյանը նշում է, որ հնում «քնարական քերդություն» ընդգրկում էր հետևյալ ժանրերը. «օրհնություն, որ է սրբազան երգ, դիցադեական երգ, բարոյական կամ իմաստասիրական երգ, ցուցք և դուարճախոս երգ»¹¹:

«Քնարական» այսպիսի մեկնաբանությունը, որը փոխ է առնված անտիկ աշխարհից, իհարկե, շատ հեռու է նույն խոսքի մեր ալթմյան հասկացողությունից: 'Իծվար է ասել, թե երբ և ինչ ձևով է կատարվել այդ խոսքի նշանակության էությունը: Պիտի նշել, սակայն, որ քնարկվող տեղերը, Հայաստանում, ըստ երևույթի, էլ այսօր լայն իմաստով էր օգտագործվում. որովհետև, ինչպես ցույց են տալիս դիտողությունները, Հայաստանում «քրնար» ասելով հասկանում էին ոչ միայն բնարը, նեղ իմաստով, այլև առհասարակ ամեն մի լարային կոնտոպեան (УПНКОВЫЙ) գործիք: Հեռավար խոսել «քնարական քերդություն» մասին 'Դավիթ Քերականի համար պիտի նշանակեր շոշափել երաժշտական արվեստի այնպիսի մի բնագավառ, որն ընդգրկում էր այն ժամանակվա փոխալիստությունները երաժշտության գլխի և կարևորագույն մասը: Եվ իսկապես, 'Դավիթ Քերականը «քնարական քերդություն» հասկանում է առավել լայն իմաստով և նրա տեղը մյուս արվեստների ու դիտությունների մեջ որոշում է ճիշտ այնպես, ինչպես այդ աբել է 'Դավիթ Սահաղթր առհասարակ երաժշտական արվեստի կապակցությամբ: «Քնարական քերդություն», — գրում է 'Դավիթ Քերականը, — «...է մասն իմաստասիրություն...» և նշում է նրա կապը «աստղագիտություն», «երկրաչափական» և «թուական»-ի հետ¹²: Այնուհետև նա շոշափում է սույն արվեստի կատարողական կողմը, խոսելով այն ներդաշնակության մասին, որը առկա պիտի լինի ձայնեղանակի, բանաստեղծության (նրա չափի) և գործիքային նրվագակցության միջև. որովհետև «քնարական քերդություն» 'Դավիթ Քերականի ասելով, ունի «...դաշնակումն ձայնին, գոտին և դադուն ի ներքս ի լիրսն համանման և ոչ աւտարս ինչ բերիցէ»¹³:

¹¹ Ա. Ախարյան, Քնարական քերականությունը արդի հայերեն լեզուի, Վիեննա, 1980, էջ 412:

¹² Տե՛ս Ա. А донд. Дионисий Фракийский и армянские толкователи, էջ 80:

¹³ Նույն տեղում:

Եթե նկատի առնենք՝ մի կողմից, «քնարական քերդութիւն» հասկացութեամբ ընդգրկվող վերը հիշատակված տարրեր ժանրերը, և մյուս կողմից՝ 'Իսվիթ Բերականի կողմից առաջ քաշվող արվեստի եռակի բաժանման մասին դրույթը, դժուար չի լինի որոշել, թե եկեղեցին «քնարական քերդութեան» քոլոր հնարավոր ժանրերից «առաքինի» կհամարեն միայն «սրբազան երգն» ու «բարոյական կամ իմաստասիրական» երգը, եթե, իհարկե, վերջինս արաւացուր քրիստոնեական բարոյականութեան սկզբունքները:

'Իժմար է առել, թե Հայաստանում ո՛ր ժամանակից ի վեր եկեղեցուց դուրս կատարվում էին հոգեւոր և քրիստոնեական բարոյականութիւնը արտացոլող «իմաստասիրական» երգեր: Սակայն կասկածից վեր է, որ եկեղեցին պիտի տամեն կերպ նպաստած լինէր ժողովրդի լայն խավերի մեջ ալլ ժանրերի տարածմանը: Հիմքից գուրկ չի լինի ենթադրել, որ ֆեոդալական մտավորականութեան ներկայացուցիչները և ֆեոդալական ազնւականութեանը ծառայող գուսանները, կարող էին եկեղեցու տվյալ ձգտման առաջին հաղորդիչները լինել:

Հետաքրքիր է նշել, որ քրիստոնեական բարոյականութիւնը արտացոլող «իմաստասիրական» երգը եկեղեցին առաքինի կհամարէր չափաւոր նրա աշխարհիկ ծագման: Հայաստանում դարգացող աշխարհիկ մտածողութեան տրագիկիաները հնարավոր էին դարձնում ալլապիտի զիջումներ տանել: Ինքը՝ 'Իսվիթ Բերականը, ինչպէս տեսանք, որոշ տուրք է տալիս նույն ալլ աշխարհիկ մտածողութեանը:

5—8-րդ դարերը հայկական աղագլին երաժշտութեան և մասնավորապէս, ժողովրդական բանահյուսութեան և գուսանական ու եկեղեցական երգարվեստի հետագա զարգացման մի նոր շրջան են նշանավորում, չնայած երկրում տիրող սոցիալ-տնտեսական և քաղաքական ամենաանպաստ պայմաններին:

Զարգանում է նաև երաժշտական գեղագիտութիւնը, որի մասին կարելի է դատել 8-րդ դարի նշանավոր փիլիսոփա և երաժիշտ Ստեփանոս Սյունեցու մի շարք ասույթներից:

Ստեփանոս Սյունեցին 'Իսվիթ Բերականի նման եղել է քրիստոնեական եկեղեցու գաղափարական ձգտումներն արտահայտողներից մեկը: Սակայն, չնայած դրան,՝ երաժշտութեանը վերաբերող նրա տեսութեանը աչքի են ընկնում աշխարհիկ արվեստի նկատմամբ իրենց գիշողականութեամբ: Սրանից պիտի հետևենք, թե եկեղեցու պաշտոնական վերաբերմունքը դեպի աշխարհիկ երաժշտութիւնը որոշ փոփոխութեան էր ենթարկվել արդեն 7—8-րդ դարերի ընթացքում: Այս հանգամանքը պիտի բացատրել, ըստ երևութիւն, նախ նըրանով, որ Հայաստանում 7—8-րդ դարերում քրիստոնեութիւնը բավականաչափ արմատավորվել էր, և որ կրոնական տարրը աշխարհիկ երաժշտութեան մի քանի ժանրերի մեջ արդեն մուտք էր գործել շնորհիվ եկեղեցականների ու ֆեոդալական մտավորականութեան առանձին ներկայացուցիչների համառջանքների:

Այսպէս, օրինակ, ի հակադրութիւն ժողովրդի լայն զանգվածների մեջ տարածված հեթանոսական ողբերի, եկեղեցական երաժիշտ բանաստեղծները իրենք հորինում և տարածում էին կրոնական ոգով հագեցած աշխարհիկ դամբանական ողբեր: Այդ ստեղծագործութիւններում, որոնք հաճախ իրենցից ներկայացնում էին երաժշտական-բանաստեղծական արվեստի երեւիլի նմուշներ, միջնադարյան հեղինակները ողբում էին այս կամ այն հերոսի մահը,

գովերգում նրա սիրագործությունները և ամսոսանք հալանում աշխարհիկ փառքի «անցողիկ» ու «սնոտի» բնույթի կապակցությամբ, ընդամին չմոռանալով ունկնդիրներին ներշնչել նաև համակերպման, «հավատքի» և «հույսի» քրիստոնեական զգացումը: Այդ կարգի երկերի մի բարձր նմուշ է, օրինակ, 7-րդ դարից մեզ հասած 'Իավղակ Քերթողի ստեղծագործությունը, որ կոչվում է «Ողբը ի մահն Ջեանշէրի մեծ իշխանին»:

Կասկածից վեր է, որ Ստեփանոս Սյունեցին հենց այս տիպի ստեղծագործություններն է նկատի ունեցել և գուցե նաև՝ դրանց բավականաչափ տարածված լինելու փաստը, երբ, զգալիորեն սահմանափակելով «ողբերգություն» խոսքի իմաստը, իր «Մեկնութիւն քերականին» աշխատության մեջ գրել է. «Ողբերգություն զմիսիթարական ասէ, զորս ի վերայ մեռելոց և կամ այլ ինչ թշուառութիւն կրելոց առնեն»¹⁴:

Հետաքրքիր է նշել, որ Ստեփանոս Սյունեցին ուշագրություն է դարձնում նաև ժողովրդի լայն խավերի մեջ տարածված այլ ժանրերի և հատկապես այնպիսիների վրա, որոնք իրենցից կարող էին ժողովրդական ծավալուն վեպերի մաս կազմող երգեր ներկայացնել: Այդ հանգամանքը հասկանալի կլինի, եթե հիշենք, որ մինչև 8-րդ դարը հայկական ժողովրդական մի շարք վեպեր եկեղեցականների կողմից արդեն բավականաչափ վերամշակված էին՝ նրանց մեջ կրոնական բովանդակության ամբողջական էպիգոդներ մտցնելու իմաստով: Վերջիններս թեև հորինվում էին վանականների կողմից, բայց ինչպես դրում է Մ. Սեդրյանը, ժամանակի ընթացքում «ժողովրդականանալով»¹⁵ թափանցում էին այլևայլ պատմվածքների ու վեպերի մեջ և զարմանալիորեն միահյուսվում շինականների արագատ ստեղծագործության արդյունք հանդիսացող գրույցների, երգերի հետ: Այսպես, «Պատերազմ Տարսնոյ» հին վեպում, որը զրի է առել Հ. Մամիկոնյանը (7—8-րդ դ.), պատմական իրադարձությունների մի լայն ֆոնի վրա հանդես են գալիս և՛ կրոնական բովանդակության էպիգոդներ (կապված ս. Պարապետի անվան հետ), և՛ ժողովրդական ավանդական բանահյուսության իսկական նմուշներ, հատկապես աչքի է ընկնում երգիծական բովանդակություն գեղջուկ մի երգ, որը ծաղր ու ծանակի է ենթարկում պարսիկ բռնակալներին: Այս տիպի սատիրական երգերը շատ ցեպքերում ուղղվում էին նաև այն հայերի դեմ, որոնց անառակ վարքն ու անպիտան արարքները արժանի էին պարսավանքի և կծու հեղնանքի:

Հենց այդ ժողովրդական երգերն էլ իրենց ձևով և արտահայտությամբ այլևայլ եղանակներով դրավել են Ստեփանոս Սյունեցու ուշագրությունը: Ստեփանոս Սյունեցին «սուիչ» է անվանում քննարկվող երգերը, և դրանցում տեսնելով կատակերգության համար բնորոշ մի շարք հատկանիշների գոյությունը, իր հոգևոր եղբայրներին խորհուրդ է տալիս հարկ եղած տեղը օգտագործել ժողովրդի կողմից ստեղծված արտահայտության համապատասխան ձևերը: Նա գրում է. «Ջկատակերգութիւն աշխարհաւրէն, այսինքն վատ կենցաղավարելոցն և անարի և ժուլիցն և ընչասիրացն և ի վերայ այսպիսիացն ցեպքերականն և զհեղեղականն առնել ճառս և սոիչս, որպէս ռամիկքն սովորա-

¹⁴ Ստեփանոս Սյունեցի, *Մեկնութիւն քերականին* (տե՛ս Մ. Ա. ДОНЦ, Дионисий Фраксийский и армянские толкователи, էջ 103):

¹⁵ Մ. Սեդրյան, *Հայոց հին գրականության պատմություն*, դիրք 1, Երևան, 1944, էջ 425:

րար ստեղծանեն ու աշխատիկ. սոյնպիսիս վարեցիս և դու լրնթեանուն զայնոսիկ»¹⁶:

Հուլիս ընդհանրապես ևն «քնարական քերականութեան» մասին Ստեփանոս Սյունեցու ասույթները, որոնք հանդես են եկել, ինչպես մեզ թվում է, ֆեոդալական ազնվականության կենցաղում և նրանց ժառանգորդ գուսանների արվեստում տեղ գտած խոր փոփոխությունների կապակցությամբ:

Յոսելով 7 — 8-րդ դդ. մասին, կարելի է ավելի վստահորեն պնդել, որ հոգևոր երգի ամրապնդումը և աշխարհիկ ժանրերում կրոնական տոբրի ներմուծմանը նպաստել է նաև ֆեոդալական ինտելիգենցիան: Այնպես, այդ ինտելիգենցիան ակտիվ դեր է խաղացել հոգևոր երգի զարգացման մեջ: Ֆեոդալական ինտելիգենցիայի առանձին ներկայացուցիչների մասին մեզ հասել են մի շարք տվյալներ այն մասին, որ նրանք զգալիորեն նպաստել են հոգևոր երգի զարգացմանը: Այսպես, հայտնի է, օրինակ, որ 8-րդ դարում հոգևոր բազմաթիվ երգեր հորինողներից ու տարածողներից մեկն էր իր ժամանակի նշանավոր երաժիշտ, Ստեփանոս Սյունեցու քույր Սահակագուհուտ, որի մոտ «...աշխարհիկ ու եկեղեցականք կու գային... աշակերտելու և սովորելու նոր եղանակներ»¹⁷: Այնուհետև, Վահան Գողթնեցին, Գողթն գավառի իշխան Յոսելովի որդին, երաժիշտ և բանաստեղծ, «բամբիոի» նվագակցությամբ «գողտրիկ եղանակներին» հեղինակ, ինչպես այդ ենթադրում են գրականագետները¹⁸, մոտ տասը տարի թափառել է անապատ վայրերում և զբաղվել «սրբազան» գրքերի ընթերցմամբ ու հոգևոր երգերի հորինմամբ: Թափառելով արարներից, որոնք նրանից հավատարմություն էին պահանջում: Այս Վահանի սպանությունից հետո (737 թ.), նրա քույր Յոսելովի գուհուտը՝ հուլիս տաղանդավոր մի երաժիշտ, եկեղեցական երաժշտության պատմության մեջ է մտնում իր եղբոր մահվան վրա հորինված նշանավոր «Բուլք»-ով: Այդ «Բուլք»-ում, որը մեզ հասել է Ջարմանայի է ինձ» խորագրով, Յոսելովի գուհուտը աշխարհիկ երգերը «սնոսի» է անվանում, դրանց հակադրելով իր եղբոր կողմից հորինված «աստուածաբան» երգերը:

Այս բոլորը չէին կարող չանդադրադառնալ ֆեոդալական ազնվականության ժառանգորդ գուսանների արվեստի վրա: Ամենայն հավանականությամբ 8-րդ դարում այդ գուսանների կողմից արդեն յուրացված էին ինչպես հոգևոր, այնպես էլ քրիստոնեական բարոյականությունը արտացոլող «մաստասիրական» երգը: Այնպես է, որ հենց այդ հիման վրա էլ Ստեփանոս Սյունեցին «քնարական քերականութեան» բովանդակումը նույնացնում է գուսանական վոկալ-ինստրումենտալ երաժշտական արվեստի հետ: Այս կապակցությամբ պետք է նշել նաև Ստեփանոս Սյունեցու, ըստ ամենայնի, հավանության արտահայտությունը գուսանական արվեստի մասին, որ նա ընդունում է որպես «գուսանական դաշնայնիկ»¹⁹: Հայկական քերականական գրականության մեջ առաջին անգամ հանդիպող այդ խոսքերի տակ պիտի հասկանալ գուսանական որնամենտալությունը (այլևայլ «խաղերով» զարդարված) երաժշտությունը, որը այդ ժամանակաշրջանի համար մի նոր երևույթ էր անշուշտ: Լսող բոլոր

¹⁶ Տե՛ս Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, էջ 103:

¹⁷ Գ. Այվազյան, Յոսելովի հայրենաց հայոց, հատ. 1, Վենետիկ, 1930, էջ 28: Ըստ Գ. Այվազյանի, Սահակագուհուի հորինած երգերի մի մասը մեկ է «Մանրուսանք» կոչվող խաղերի մեջ (նույն տեղում):

¹⁸ Կ. Տեղ - Սահակյան, Գողթն երգեր, Բազմապատկեր, 1903, հ. 9, էջ 407:

տվյալների Ստեփանոս Սյունեցին նկատի ունի զուսանակաճ տաղերը¹⁹։ Մի հանգամանք, որը հաստատում է մեր այն ենթադրությունը՝ ճշմարտացիությունը, թե Ստեփանոս Սյունեցին, ըստ էության, խոսում է ֆեոդալական ինտելիգենցիային ծառայող գոսանների արվեստի մասին։

Ստեփանոս Սյունեցու ուշադրությունը դրավում է մի ուրիշ երևույթ էլ։ Նա նշում է այդ ժամանակի համար երաժշտական մի շարք նոր ձևերի «հազներգութեամբ» (այսինքն՝ ստրուկտուր-կոմպոզիցիոն տեսակետից զանազան բնույթի մասերից) կազմված լինելը։ Պարզ է, որ այս դեպքում նույնպես խոսքը վերաբերում է տաղերին, որոնք կազմվում են ըստ իրենց հուզական բովանդակության տարրեր, բայց իրար հետ օրգանապես կապված երեք-տական բանաստեղծական մասերից։

Այս բոլորով հանդերձ Ստեփանոս Սյունեցին չի մոռանում նաև եկեղեցական երաժշտությունը։ Նա զուգահեռ է անցկացնում զուսանակաճ և հոգևոր երգերի մեջ և գտնում է, որ զուսանների կողմից մշակված արյուս-ձայնավայել տարրեր ձևերն ու միջոցները պիտի օգտագործել նաև «աւտուածային» (հոգևոր) երգերը կատարելիս։

Ընդհանրապես ասած՝ ժրնարական քերդութեան մասին Սյունեցու ասույթները այն համոզմանն են բերում, որ արդեն 8-րդ դարում եկեղեցուց դուրս, բնաբի նվագակցությամբ կատարվում էին զուսանակաճ տաղերի նըմանողությամբ հորինված օրնամենտավորված հոգևոր տաղեր էլ։

Հայկական միջնադարյան երաժշտության պատմության վերաբերող և իրար հետ առնչվող հետևյալ փաստերը տվյալ հարցի վրա կարող են որոշակի լույս սփռել։

Հետաքրքիր է նշել, որ Ստեփանոս Սյունեցու ժամանակակիցներից մեկի՝ Հ. Իմաստասեր Օձնեցու գրչին է պատկանում դեպի երաժշտական գործիքները հալ եկեղեցու ըստ ամենայնի դրական վերաբերմունքը բացահայտող մի նշանակալից ասույթ (դրա վրա ուշադրություն է դարձրել Վ. Հացու-նին էլ²⁰։ Այսպես, Հ. Իմաստասերը գրում է։ «Եւ պարտ է ուսումնասիրացն և խոսականագուհիցն՝ նուագարանոք յնարահարու լինել երաժշտական հոգևորն, ալլ և գրոլոր գոլացելոցն հնչեցուցանել ձայնից տեսակս»²¹։

Ա. Այտընյանը խոսելով ժրնարական քերդութեան մեջ մտնող «սարազան» երգի մասին, ավելացնում է. «Սրբազան երգերու կարգն են մեր հոգևոր տաղերն ու մեղեդիները»²²։

Այս փաստերը հիմք են տալիս ենթադրելու, որ հոգևոր երգերը, տաղերը յնարի նվագակցությամբ կատարվում էին ոչ միայն ֆեոդալական ինտելիգենցիայի շրջապատում, այլև վանականների կենցաղում։

Այնուհետև, եթե նկատի առնենք, որ ինչպես Ստեփանոս Սյունեցին, այնպես էլ Հ. Իմաստասեր Օձնեցին հիշատակում են տաղերին հույժ մոտիկ և-

¹⁹ Գ. Ջահուկյանը այս հանգամանքը նշում է որպես մի ինքնին հասկանալի բան (անո՞ Գերականական և ուղղադարձական աշխատությունները հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1954, էջ 183)։

²⁰ Վ. Հացունի, Հայ եկեղեցու երգերն, Բաղմավէպ, 1897, հ. 9, էջ 436։

²¹ Բովանանու Իմաստասերի Աձնեցու Մատենադրութիւնք, Վենետիկ, 1953, էջ 31։

²² Ա. Այտընյան, Քննական քերականութիւն արդի հայերէն լեզուի, Վիեննա, 1898, էջ 412։

երաժշտական մի այլ ժանր՝ «Սեփեղի» կոչված հոգևոր երգը²³, և որ Ղ. Ալիշանը Ստանկադուխտի հորինած երգերը անվանում է «...բարակ (իմա՝ նուրբ) և բազմեղանակ... կցուրդք և մեղեդիք»²⁴, ապա կարող ենք հաստատել, թե դուռանական «դալլալիներին» հատուկ երաժշտական օրնամենտացիան և նրանց «հագներդական» կառուցվածքի բնորոշ կողմերը 7 - 8-րդ դարերից արդեն թափանցում էին նաև հոգևոր երաժշտության մեջ, Այդ բանը հաստատվում է նաև 7 - 8-րդ դարերից մեզ հասած երաժշտական նմուշների վերլուծության տվյալներով²⁵:

Դուռանական և եկեղեցական երաժշտության կապի մասին վերևում շատ բազմաթիվ հիմնվում է ժրնարական քերականության վերաբերող Ստեփանոս Սյունեցու հետևյալ բովանդակալից ասույթի վրա. «Եւ զքնարական քերականութիւնն ներդաշնակապէս, այսինքն զդուստնական դալլալիկսն, նման սմին թեթեւ լընթացուցանել ըստ նմին խորհրդոց. և ստեղծանին ամենայն դալլալիքն հագներգութեամբ և ոչ այն միայն, այլ և յաստուածայինսն»:

Ստեփանոս Սյունեցու ասույթները երաժշտության մասին ամբողջությամբ վերցրած, բացառիկ նշանակություն ունեն հայկական վաղ-միջնադարյան երաժշտական գեղագիտական մտքի զարգացման մեջ: Ստեփանոս Սյունեցին շոշափում է գեղալուստական կերպարի ստեղծման և վերաբերման մի շարք ձևերի ու եղանակների խնդիրները: Լճումին նա բարձրացնում է հայկական ազգային երաժշտական արվեստի զարգացման հույժ կարևոր հարցերից մեկը, այն է՝ հայկական ժողովրդական (գեղջուկ), եկեղեցական և դուռանական երաժշտության կասկերի և փոխադարձ հարաբերությունների հարցը, նշելով, որ եկեղեցու ներկայացուցիչները կարող են և պետք է օգտագործեն աշխարհիկ արվեստի աչքի բնկնող նվաճումները: Այս հանգամանքը Սյունեցուն բնականաբար հնարավորություն է տալիս իր ասույթներում ընդգրկել հայկական երաժշտության տեսականին և գործնականին վերաբերող բազմազան երևույթներ (այդ թվում՝ դուռանական տաղերի հանդես գալը, վերջիններիս «հագներգութեամբ» կազմված լինելը և այլն):

Ստեփանոս Սյունեցին հայ եկեղեցու դեպի աշխարհիկ երաժշտությունը ցուցաբերած նոր վերաբերմունքի առաջին արտահայտիչներից մեկն է, և, որպես այդպիսին, մի շարք դեպքերում ուղղակի կանխում է զարգացած ֆեոդալիզմի շրջանի հայ գիտնականների մտքերը: Ստեփանոս Սյունեցու գաղափարները հայկական երաժշտական գեղագիտության զարգացման մեջ Դավիթ Քերականից մինչև Ն. Երզնկացին երկարող ճանապարհի վրա գրավում են մի միջին տեղ:

Այդ զարգացման հիմնական տեղեկները արտահայտվում է նրանում, որ արվեստի եռակի բաժանման սկզբունքը, որը փաստորեն բացասում էր ժողո-

²³ Տե՛ս 1. Ժամկարգության մեկնություն Ստեփանոսի Սյունեաց եպիսկոպոսի էջմիածին, 1917, էջ 64, և

2. Յովհաննու Իմաստասիրի Ամենայն Մատենադարանը, Վենետիկ, 1933, էջ 123:

²⁴ Ղ. Ալիշան, Յուզիկ հայրենեաց հայոց, Վենետիկ, 1920, էջ 262:

²⁵ Տե՛ս, օրինակ, Խոսրովիդուխտի վերջին հիշատակված «Գովքի» երաժշտության բնութագիրը պրոֆ. Ք. Ս. Քոչնարյանի «Вопросы истории и теории армянской моноди-ческой музыки» գրքում, Լենինգրադ, 1938, էջ 113:

²⁶ Ստեփանոս Սյունեցի, Մեկնություն քերականին (տե՛ս Ա. Դ. Դյոնիսի Բրաքիյսկի և արմենյան տոկատեզի, էջ 193):

վրդական և գուսանական արվեստի բոլոր քիչ թե շատ կարևոր ժանրերը, հիմնական փոփոխության է ենթարկվում հոգուտ աշխարհիկ երաժշտության: Չհերքելով հանդերձ Դավիթ Քերականի կողմից առաջ քաշված արվեստի եռակի բաժանման մասին դրույթը, 12—13-րդ դարերի հայ գիտնականները «չար» կամ «միջակ» չեն անվանում ֆեոդալական ազնվականության ծառայող դուսանների երաժշտությունը: Նրանք ընդունում են այդ երաժշտության դոլության իրավունքը և նույնիսկ խիստ հավանողական խոսքեր ասում դրա մասին. սահմանելով այն որպես «մարդկային արվեստ», ի տարբերություն «աստվածայինից»: Դեպի աշխարհիկ արվեստը ցույց տրված դասակարգային այս նոր մոտեցումը, որը պարզ ու ճշգրիտ արտահայտություն է դառնում 12—13-րդ դարերի հայ գիտնականների ասույթներում, իր նախնական ձևով հանդես է գալիս արդեն Ստեփանոս Սյունեցու մոտ:

Այսպիսին են ահա Դ—Տ-րդ դարերի հայ մտածողների ասույթները երաժշտության մասին:

Փաստերը ցույց են տալիս, որ վաղ-միջնադարյան Հայաստանում դրվում են Հայկական երաժշտական-գեղադիտական մտքի հիմքերը և նշվում նրա զարգացման հետագա ուղիները: