



Ն. ԹԱՀՄԻՉՅԱՆ

ԷԶԵՐ ՄԻՋՆԱԴԱՐԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԻՅ

Հայաստանում Ժ—ԺԵ դարերում, մի կողմից աշխարհիկ ու հոգևոր երաժշտական արվեստների և, մյուս կողմից, գիտության ու փիլիսոփայության բուռն ծաղկման պայմաններում, անսխալապես զարգացում է ապրում նաև, մասնավորապես, երաժշտա-գեղագիտական միտքը, որն և մինչև այժմ դեռևս ուսումնասիրված չէ:

Ինչպես ցույց են տալիս գիտողությունները, Ժ—ԺԵ դարերի հայ գիտնականները նախ ժառանգաբար յուրացնում են մեր վաղմիջնադարյան մտածողների՝ Դավիթ Անհաղթի, Դավիթ Քերականի, Ստեփանոս Սյունեցու և այլոց երաժշտա-գեղագիտական գաղափարները¹: Ապա, վերահարուցելով վերջիններիս կողմից շոշափված սկզբունքային հարցերը մի ժամանակ, երբ Հայաստանում, զարգացած ավատականության շրջանին հատուկ սոցիալ-տնտեսական հիմքի վրա, ծագել էր մտավոր նոր ու առաջադիմական մեկ շարժում, որի հատկանիշներն էին՝ հակում դեպի աշխարհիկ մտածողությունը, քննադատական վերաբերմունք դեպի եկեղեցական դոգմաները և գիտական բարձր հետաքրքրություն դեպի օբյեկտիվ իրականությունն ու բնությունը, Ժ—ԺԵ դարերի հայ գիտնականները զգալիորեն լայնացնում, խորացնում, իսկ մի շարք դեպքերում նոսրացնում են իրենց հիմնովին վերախմաստավորում են այդ հոգիները:

Միջնադարյան երաժշտական գեղագիտության անկյունաքարային հետևյալ հարցերը

¹ Հայկական վաղ-միջնադարյան երաժշտական գեղագիտության մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Եջեր հայկական վաղ-միջնադարյան երաժշտական գեղագիտությունը», «Տեղեկագիր» Հայկական ՍՍՏ գիտությունների ակադեմիայի (հասարակական գիտություններ), Երևան, 1961, № 2, էջ 49—60:

ներկայացնում են իրար հետ սերտ կապված ու իրարից բխող խնդիրների ամբողջական մի հարադրություն. ա) երաժշտական արվեստի ծագումը, բ) երաժշտության էությունը, գ) նրա ներգործության ուժն ու բնույթը, դ) աշխարհիկ ու հոգևոր երաժշտության փոխհարաբերությունն ու ե) երաժշտական արվեստի հարաբերությունը յոթնյակիվ իրականությանը:

Հակիրճ ծանոթանանք սույն հարցերի հարադրությանը, պահպանելով նշված հերթականությունը:

Հայաստանում մինչև ԺԱ դարում, իսկ Արևմուտքի և Արևելքի միջնադարյան բոլոր քաղաքակրթություններո՛ւ միջին երկար ժամանակ, առհասարակ արվեստի և, մասնավորապես երաժշտության ծագման մասին տարածված է եղել կրոնական միստիկ մի ըմբռնում, որի համաձայն երաժշտական արվեստը մարդկային հասարակության մեջ հանդես է գալիս ու զարգանում՝ «աստվածային հայտնության» միջոցով: Մեզ մոտ դեռևս վաղմիջնադարում Դավիթ Անհաղթը հաստատում էր, թե երաժշտական արվեստը «գտել» ստեղծել են թրակացիք, այսինքն մարդիկ: Սակայն սրանով դեռ չէր բացատրվում, թե ի՞նչպես են մարդիկ «գտել» այդ արվեստը:

ԺԱ դարի հայ ականավոր փիլիսոփա Հովհաննես Սարկավազ (Իմաստասեր) Վարդապետը իր «Բան իմաստութեան» չափածո ինքնատիպ երկում երաժշտության (և միջնադարում նրա հետ սերտ կապված, բանաստեղծության) ծագման մասին առաջ է քաշում, իր էությունը, Դավիթ Անհաղթի վերոհիշյալ տեսակետը հիմնավորող, իսկ մասնուցման զգուշավոր ձևով՝ ժամանակակից գիտնականներից շատ շատերի համար ընդունելի, ամբողջական մի տեսություն:

Հովհաննես Սարկավազ Վարդապետի «Բան իմաստութեան»-ը մի գեղեցիկ ու բովանդակալից ոտանավոր է սարյակ կոշվող երգեցիկ թռչունի մասին: Դրա վրա առաջին անգամ ուշադրություն է դարձրել Հ. Ղ. Ալիշանը, որը հրատարակելով քերթվածը, նշել է, թե այն «... բոլորովին նոր գաղափար մը կընծայե մեր ազգին հին գրվածքներուն մեջ»: Իսկ ինչ վերաբերում է արվեստի ծագման մասին քննարկվող երկուստեքնությունը՝ վերոհիշյալ տեսության, ապա այդ հարցը առաջին անգամ պարզաբանել է ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանը²: Այնպես որ զարգացած ավատակալության շրջանի հայկական գեղագիտության վերաբերող բոլոր հարցերից զեթ այս մեկի մասին հայագիտության մեջ բարեբախտաբար արդեն ստեղծվել է որոշակի ու միանգամայն համոզեցուցիչ մի տեսակետ: Ըստ այդ տեսակետի՝ Հովհաննես Սարկավազ Վարդապետը երաժշտությունն ու բանաստեղծությունը համարում է սովորովի գեղարվեստներ, որոնք ծագում ու զարգանում են որպես բնության նմանվելու և բնությունից սովորելու մարդկային ձգտման անմիջական արդյունքը: Այդ մասին են վկայում Սարկավազ Վարդապետի քերթվածի ամենաէական մասերը: Այսպես, բանաստեղծության սկզբում դրվատնելով սարյակի, որպես բնածին արվեստավորի, արժանիքները, հեղինակը իսկույն եթ խնդրում է երգեցիկ թռչունին գալ իր մոտ, որպեսզի ինքը՝ կենդանակտն աշխարհի գլուխը կանգնած «մեծ» արարածը, բնության այդ «փոքրիկ» ներկայացուցչից «բաշարեւտն» սովորի.

Արուն և ցուրրուն լրդուն հըսկող և բարբառող,
Կանչող և կալկալող, ճըճուռաղ ձայնող պաշտօնաւոր,
Արդ եկ ինձ մեռն ի գովութին զի Արարչին փառք
մեծացին.

Մեծն ի փոքուդ փառոցսցի և փառութեամբ ծանցի:

Այնուհետև Սարկավազ Վարդապետը մասնավորում է իր խոսքը սառյակի արվեստի մասին, թռչունին անվանելով «խնքնաբաւ», «խնքնուսումրն» և «ամենահնար երաժիշտ», ու տալիս՝ հոգեպես ու մտավորապես զարգացած մարդու գիտակցության մեջ ամենատարբեր հույզեր, խոր մտորումներ և ապրումներ հարուցող նրա հարուստ երգեցողության գիպուկ նկարագիրը.

Իսկ արուստի զու երաժիշտ ամենաճեւար,
անվարդապետ,
ինձնաբաւ, ինձնուսումրն, վայրաբնակ և անգաղափ,
Անմեռն և մօտաւոր, ուրախաբար լըսսութեաց.

² Հ. Ղ. Ալիշան, «Հովհաննես Սարկավազ Վարդապետ», «Բաղմապա», 1847, էջ 219:

³ Մ. Աբեղյան, «Հայոց հին գրականության պատմություն», գիրք II, Երևան, 1946, էջ 52:

Քաղցրամայն զաշեակաւոր՝ որպէս կարծիս ըստ
արուստին.
Սաստկախօս և հարբավակ, խանդաղատող
և ողբերգակ.
Հրամայող և ողորդող, ըզխառապանքս ներադող,
Սպառնացող և հեգախօս, զբզուռող, կոշող և հրամարող.
Կեկեղող և ձայնաւոր, յայժ խրեղացող և
զուարեացալ...

Զարգացնելով իր մտքերը, բանաստեղծը նախ հարց է տալիս սարյակին, թե ո՞րտեղից է նա սովորել խոսել մարդկանց համար օտար (այսինքն՝ ոչ-մարդկային, կենդանական) բայց և, միևնույն ժամանակ, «ընտանի» (իմա՝ հասկանալի, այսինքն երաժշտության) լեզվով: Հետո, ինքն իրեն անվանելով «կիսակատար իմաստակ», խոհուն՝ արվեստագետը կրկին անգամ ու ավելի զորեղ կերպով արտահայտում է սարյակին աշակերտելու և նրանից սովորելու իր բուռն ցանկությունը, խոստանալով, դրա փոխարեն, սարյակի մասին «բաշարեւտն» մի ներքող հորինել, որից օգուտ քաղեն իմաստունները.

Արդ ուստի՝ իցէ քեզ խօսել յայլակեզուս և յընտանիս,
եկ ուստ ինձ, զի ծանեայց կիսակատար իմաստակիս.
Մի պատճառեք զանբանութիւն զու յօղանայնը
վերծանող.

Անյօղ ձայնի վարդապետեա և բառացի զիս աշակերտ.
Հի հատուցից քեզ փոխաբէն ընդ ուսելոյ

իմաստութեան.
Անձակեալ քեզ ներքոյնեա քողից ըզկիս անպակեա,
Առ հանդերձեալըն ժամանակ անընդելի փայլաբաւ.
Յորդորակեա և վայելուչս, յարմէ օգտին
իմաստանցալ:

Քերթվածի ամենաազդեցիկ հատվածներից մեկում հիշատակելով հին աշխարհին ծանոթ առասպելական ու իրական մի քանի մեծ երաժիշտների, բանաստեղծը նրանց համեմատում է սարյակի և երգեցիկ այլ թռչունների հետ ու գտնում, որ առաջինները նախմատ են երկրորդների կողքին, որոնց արվեստը բնական, բնածին և բնատուր է.

Ամփիոն այր բերացի և Արիոն միքմեացի,
Ռոփես քրակացի, այս երաժիշտ են մեծագով,
Այլ նրազեալ են առ նոֆ ուր բեակեանալ են

պանունեալ,
Չի գործի այս քուստի նոֆ չունին ի բնութե:

Վերջապես, նույն այդ համեմատության կարգով հիշատակելով նաև «հոմերական տաղերը», Սարկավազ Վարդապետը եղբակացնում է, թե արվեստը, որ ձեռք է բերվում վարժությունով ու կրթությամբ, չի հասնում իր նախատիպարին՝ մայր բնությանը.

Բազմադեա եղբաբաւ եղանակեա և կաբաւս,
Հոմերական տաղիցքն չափ քն ծանուցեալ լինի

բազմաց.

ճոտանաւոր և ցուցական բառ փերթոյացրն տեսակի, կամ քէ ևս անկազոյն, որպէս քրի ինն գիտողիս:

Ձի վարժումն և կրթութիւնն ոչ ժամանէ առ բնութիւն:

Այսպէս, ուրեմն, ի դեմս սարգսկի տեսնելով ստեղծագործ բնութիւնը, և ձգտելով աշակերտել սարգսկին ու սովորել նրանից, Սարկսկի ազ Վարդապետը փաստորեն հաստատում է, որ արվեստի և մասնավորապես երաժշտութեան ու բանաստեղծութեան աղբյուրը բնութիւնն է: Բնութիւնից են մարդիկ սովորում իրենց արվեստը և բնութեան են աշխատում նմանվել իրենց արվեստում, երբեք, սակայն, չկարողանալով հասնել, «ժամանել» բնութեանը:

Այս վերջին կետը արժանի է հատուկ ուշադրութեան: Ըստ Սարկսկի ազ Վարդապետի, արվեստը, ծագելով որպէս բնութեան նմանողութիւնը, ի վերջո, կրավորական նմանողութեան չէ, որ վեր է ածվում, և որ այն իր դարգացման մեջ բնութեան «հասնելու» միտում էլ ունի: Ու եթէ խոհուն գիտնականը այս կապակցութեամբ եզրակացնում է, թէ արվեստը այնպէս էլ չի հասնում (և կամ, որ նույնն է՝ չի հասնելու) բնութեանը, ապա սրանով երբեք չի նսեմանում, անշուշտ, արվեստի, որպէս մարդկային գործունեութեան ձևերից մեկի, ողջ նշանակելիութեանը: Ընդհակառակը, իմաստասերի տվյալ եղբայրահոգում ի վերջո խոսում է արվեստի դարգացման անհուն հնարավորութիւնների ու գրանցման գաղտնիքի մասին: Որովհետև արվեստը, ի դեմս բնութեան, ունենալով գեղեցկութեան ու ներդաշնակութեան համբավական, և իր համապարփակութեամբ իրոք անհասանելի մի տիպար, վերջինիս հասնելու իր ձգտման մեջ ձեռք է բերում զարգացման համարեւելապէս գործող հոգեկու խթաններ: Այստեղից պարզ է, որ Սարկսկի ազ Վարդապետի բննարկվող տեսութիւնը բնդհանուր ձևով շոշափում է նաև երաժշտութեան ու օրջեկտիվ իրականութեան (տվյալ դեպքում՝ բնութեան) հառաքելութեան խնդիրը:

Այսինքն, այդ տեսութիւնը որոշ չափով առնչվում է երաժշտութեան էութեան խնդրի հետ ևս: Որովհետև, «Ի՞նչ է երաժշտութիւնը» հարցին Սարկսկի ազ Վարդապետը պատասխանում է. «Պա բնութեան նմանողութիւնն է»: Սակայն, այս դատողութիւնը կարող է վերաբերել ոչ միայն երաժշտութեան, այլև մուսու ռոյր արվեստներին: Այդ պատճառով էլ, հատկապէս երաժշտական արվեստի էութեան հարցը քննարկելիս, հարկ է

զգացվել մասնավորելու խոսքը, ինչպէս այդ արել է միջնադարի շրջանի մի այլ նշանավոր հայ գիտնական՝ Հովհաննէս Երզնկացի Պոլղը (ԺԳ դ.):

Վերջինս մեկն է մեր միջնադարյան այն խոշոր դեմքերից, որոնք սիրում են ամեն մի հարմար առիթով խոսել ու դատել երաժշտութեան մասին: Երաժշտութեան վերաբերող դատողութիւններին Հովհաննէս Երզնկացին հատկապէս մեծ տեղ է տալիս իր «Քերականի մեկնութիւն»-ում: Հենց այդ աշխատութիւնում շոշափելով երաժշտութեան էութեան հարցը, Հովհաննէս Երզնկացին նախ նշում է, վկայակոչելով իմաստուններին, թէ երաժշտական մեծ արվեստը, որին ինքն էլ կցանկանար «հասու լինել», ճշարտապահութեան ունի հոգեւոյ և մարմնոյ», այսինքն նշութեանի և աննշութեանի, ինչպէս կենդանի ամեն մի օրգանիզմ հոգի ունի և մարմին:

«Եւ զի կամիմ աստանոր փոքր ինչ յիշել յերաժշտականէն մեծէ արուեստէ, իբր զճաշակս զօրութեան արուեստին տալով ուսումնասիրաց, որում և ես բաղում յոժարութեամբ ըզձայի հասու լինել:

... Ասացեալ է իմաստնոց, թէ որպէս կենդանին հոգի է և մարմին, նույնպէս երաժշտական արուեստն շարախառնութիւն ունի հոգեւոյ և մարմնոյ...»:

Երզնկացին գտնում է, որ երաժշտութեան նշութեան կողմը կազմում են երաժշտական գործիքները, ներառյալ նաև մարդու (իմա՝ երաժիշտ-կատարողի)՝ որպէս «բանաւոր» արարածի մարմինը: Իսկ երաժշտութիւնը ինքու, և, մասնավորապէս, երաժշտական ինտոնացիան, որո յերզնկացին անվանում է «ձայն», աննշութեան է: Թաքնված լինելով մարդու մեջ, նրա հոգեւում, այդ ինտոնացիան յսելի հնչուններ է վերածվում երաժիշտականարողի միջոցով:

Պետք է ասել, որ երաժշտական արվեստում նշութեան և աննշութեան կողմեր տարբերելն ու բուն երաժշտութիւնը աննշութեան համարիւր գալիս է դեռևս Դավիթ Անհաղթից, և որ Հովհաննէս Երզնկացին հիմնրվում է վերջինիս մտքերի վրա: Սակայն, որպէս ելակետ բնդունելով ինքնին վիճելի այդ մտքերը, նա դրանք զարգացնում է բոլորովին այլ ուղղութեամբ և երաժշտական արվեստի էութեան հարցի կապակցութեամբ ի վերջո անում է խոր ու լայն այնպիսի մի ընդհանրացում և գալիս է այնքան ճիշտ մի եզրակացութեան, որ միանգամայն երկրորդական էլ է դառնում՝ նրա որպէս ելակետ բնդունած դրուլթի վիճելի լինելու հանգամանքը: Նախ, ձգտելով ամփոփել մատչելի

⁴ Հատկանշական է այս տեսակետից, որ, ինչպէս կտեսնենք ստորև, մեր միջնադարյան մտածողները, երաժշտական արվեստը համարելով բնութեան նմանողութիւնը, միևնույն ժամանակ գտնում էին, թէ երաժշտութիւնը ազդում է հենց բնութեան վրա էլ:

⁵ Ցովհաննէս Երզնկացի, «Քերականի մեկնութիւն», Մատենադարան, ձեռ. № 2329, էջ 70ր:

⁶ Նույն տեղում, էջ 44ա:

դարձնել երաժշտության աննյութականության մասին դարգացրած իր մտքերը, Երզնկացիին դիմում է մարդկային ձեռքերի միջոցով իրականացվող այն արվեստներին (ըստ երևույթին նկատի ունենալով ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը, նկարչությունը և այլն), որոնց հիմքում ընկած են շոշափելի ու «թանձր», նյութեղեն մարմինները։ Ապա, հակադրելով երաժշտությունը այդ արվեստներին և ընդգծելով նրա «մաքուր էությունը» լինելը, իմաստասերը հանգում է այն եղրակացության, որ երաժշտությունը ուրիշ բան չէ, եթե ոչ «լսողական»-ի հետ կապված և լսողությամբ ընկալվող իմացությունը։

Այսպես. «Եւ ամենայն արուեստ, որ գործի ի ձեռաց մարդկան,— ուսուցանում է Երզնկացիին,— նիւթ արուեստին և ձև՝ մարմին է նւթական և թանձր։ Իսկ երաժշտականն ի պարզ և մաքուր էութենէն է։ Այսինքն յիմացականէն և ի խողականէն» (ընդգծումները մերն են—Ն. Թ.)⁷։

Այսպիսով, Հովհաննես Երզնկացու սույն խոսքերից պարզ հասկացվում է, որ ըստ մեր միջնադարյան այդ մեծ մտածողի, երաժշտությունը իմացություն է, ավելի ճիշտ՝ իմացության ձևերից մեկը, որի առանձնահատուկ հատկանիշն է «լսողական»-ի, այսինքն ձայնային աշխարհի հետ անմիջական կեդրում ու անբախտելիորեն կապված լինելը։ Արդարև, հենց դա էլ կազմում է երաժշտական արվեստի, որպես հասարակական գիտակցության ձևերից մեկի, բուն էությունը։

Հատուկ նշման արժանի է այն հանգամանքը, որ ըստ բոլոր տվյալների, Ժ—Ժն դարերի հայ գիտնականները երաժշտության էության հարցի մասին դատելիս, իրենց տեսադատում ունեցել են նաև զուտ գործիքային ձևերում մարմնավորվող կերպարները։

Այս կապակցությամբ նախ ասենք, որ դատելով պատմական մի շարք տվյալներից, միջնադարյան հայ հեղինակների պերճախոս ասույթներից, մեզ հասած ձայնային երաժշտության նմուշներում միջնադարյան գործիքային տիպի փայլուն հատվածների առկայության փաստից, և ժամանակին մեզ մոտ կիրառված գործիքների տեսակներին, ձևին ու կառուցվածքին վերաբերող ձեռագրական նյութերից, Հայաստանում, զարգացած ավատականության շրջանում, գործիքային երաժշտությունը հասել էր դարգացման բարձր աստիճանի, ի հայտ բերելով արտահայտական իր բազմապիսի հնարավորություններն ու ներգործության անդամադրելի ուժը։ Եվ այդ հանգամանքը թելադրում

էր. հայ գիտնականներին՝ գործիքային երաժշտությունը դասել վոկալ և վոկալ-ինստրումենտալ երաժշտության կողքին, որպես երաժշտական արվեստի ինքնուրույն ու ինքնաբավ մի բնագավառ։ Ահա թե ինչ է գրում, օրինակ, խորաթափանց Երզնկացին. «Այլև ամենայն այսպիսի պաճուճեալ բան, խռովական կամ խաղաղական, նման ասացեալ է կամ յառաջնոց կամ ի մէնջ, որք են այս. խաղմ, վրդով, յոյզ, ամբոխ, աղմուկ, դրդումն, բամբին, դոփին, որոտ, բաբախին, գանչին, կանչին և այլ այսպիսիք, որ չկարեն զիրս ստոյգ ասել, դարձեալ քերդեալ կոչի, որ ըստ արուեստական հնչմանն յարմարի նա, որպէս փողը, կնդրդոցը, քնարը, տափը, սրինկը, և այսպիսիք»⁸։

Այլ կերպ ասած, այն, ինչ հնարավոր չէ լրիվ պատկերել («ստոյգ ասել») կենդանի խոսքով, կարելի է նկարագրել ու արտահայտել երաժշտական գործիքներին հատուկ բազմերանգ հնչյունների միջոցով, որպիսի արվեստը նույնպես «եւրոպայուն» է։

Իսկ Սարկավագ Վարդապետը, բնութագրելով գործիքային հնչյուններն ու առհասարակ գործիքային նվագը, եղբակացնում է, որ վերջինս մարդկային բանականության գործունեության հնչյունների հետեւելով նվագի, ինչպես կենդանի խոսքը։ Եվ դա, Սարկավագ Վարդապետի կարծիքով, ապացուցվում է նրանով, որ օրինակ, փող նվագելիս (վառպետ) կատարողները հեշտությամբ փոխում են երաժշտության բնույթը, ելնելով ստեղծագործության կերպարային բովանդակությանից, մինչ ունենդիրները հետեւելով նվագին՝ աշխատում են հասկանալ, թե ի՞նչ է ուղում արտահայտած լինել փողը, փողահարը։

«Անասնոցդ ձայնն մի ոյորակ ունին ամէնն անյօդ,— գրում է հեոինակո,— զի և ոչ իբրև փողից և քնարաց չեն, ոո թէւէտ անյօդ են, այլ զօոութիւն բանի ունի ի հնչումն։ Եւ քեզ օրինակ ասն՝ որ գիւրաւ յորժամ կամին [փոփոխեն] զձայնքն յոյով զանաղանութեամբ. խաղու, պատերազմի և այլ զինչ կամին, և յօոցն միտ դնեն, թէ ինչ կամի փողն հարկանի»⁹։

Վերո քննարկված խնդրի հետ սերտ կապված է երաժշտական գեղագիտության վերաբերող այն կարևոր հարցը, թե ինչպիսին է երաժշտության ազդեցությունը կամ նեղործությունը։ Այս կապակցությամբ Ժ—Ժն դարերի մեր գիտնականները, և, մասնավորապես, նույն Հովհաննես Երզնկացին, նախ

⁸ Նույն տեղում, էջ 147բ։

⁹ Յովհաննէս Սարկավագ Վարդապետ, «Լուծմունք եօթնից գրոցն Փիլոնի իմաստասիրի», Մատենադարան, ձեռ. № 2595, էջ 251ա։

⁷ Յովհաննէս Երզնկացի, նշված աշխատությունը, էջ 70բ։

րնդգծում են երաժշտության՝ մարդկային հոգու վրա ունեցած ներգործության նշանակելիությունը, վերականգնացնելով դեռևս հնում ձևակերպված և տվյալ հարցը շոշափող դրուժները: Դրանցից մեկն է, օրինակ, իր ժամանակին Դավիթ Անհաղթի կողմից ձևակերպված այն դրուժը, թե երաժշտական արվեստի ներգործության մեծ ուժը կայանում է մարդկային հոգու ամենատարբեր վիճակներն արտահայտելու և ունենդիրներին ըստ այնմ տրամադրելու մեջ, որն և գրեթե բառացի կրկնում է Երզնկացին, վկայակոչելով հեղինակին: ... Այլև սորին հոմանունի համար պատուելոյն, Դավթի մեծի փրկսոփայի, որ ի Գիրս սահմանացն տայ մեզ ծանօթութիւն մեծի արուեստիս, ասելով, եթէ պարտ է գիտել, թէ մեծ է զօրութիւն երաժշտականին, պէսպէս կրիւք ըմբռնելով զհոգին, և տրամադրելով, որպէս յայտ առնեն մրմունջը և ողորդ, ըստ ինքեանց տրամադրելով զհոգին...»¹⁰:

Ըստ որում, Երզնկացին յուրովի հիմնավորում է սույն դրուժը, պարզաբանելով, թե երաժշտության յայսպիսի ներգործությունը բացատրվում է նրանով, որ ձայնը «անմարմին» լինելով՝ «ազգակից» է հոգուն: ... Եւ զի ձայն անմարմին է, — գրում է նա, — և մեծ զօրութիւն ունի և ազգակցութիւն առ հոգին»¹¹: Իսկ հետո, դարգացնելով իր մտքերը, հեղինակը հանգում է այն եզրակացության, թե երաժշտության ներգործության մեծ ուժին ենթարկվում է ոչ միայն մարդու հոգին, այլ, հոգու միջնորդութիւնը նաև մարմինը, տեսականորեն հիմնավորելով Հայաստանում միջին դարերում երաժշտության միջոցով հիվանդները բուժելու տարածված փորձը. «Երդեն և առ հիւանդսն, զի օգտակար է ի պէտս բժշկութեան»: ... Եւ սակս այսր պատճառի գտին ոճայնական գործիքն իմաստունք առաջին, զի ուրախացուցի է հոգւոյ, և բնդունելով հոգի գուրախականն կիրք, ներգործէ առ մարմինն և տրամադրեալ փախէ զնա յիւրմէ բնութեանէն»¹²:

Քիչ է սա. «Սահմանք իմաստասիրութեան» աշխատության միջնադարյան անանուն մեկնիչների կողմից հին աշխարհի առասպելական երաժիշտ Օրփեոսի, ապա և մեր նախնիների մասին ասված խոսքերից էլ հասկացվում է. որ, ըստ Հայաստանում Ժ—ԺԵ դարերում տարածված ու սիրված մի ռադականի, երաժշտությունը ներգործում է նաև և ներդասական աշխարհի, անգամ վայրի ռադանների և անկենդան բնության վրա:

Այսպես, «Որփեա՝ գուսան, — գրում է հիշյալ մեկնիչներից մեկը, — որ զամենայն ազգ հաւի և կենդանոյ ձայն ածէր, և հայնց քաղցր ձայն ածէր, որ ամենայն վայրիք ի նորա ձայնն գային... որ այլ զիրար սպանէին ոչ, և ոչ այլ կոռէին»¹³:

Իսկ մի այլ մեկնիչ, այլ առիթով, հաստատում է, հատկապես, հետևյալը, ակնարկելով մեր նախնիների բարձր արվեստը. «Քանի որ գիտէին զերաժշտականն, նա աստիճանք համարք ունէին ձայնիցն, և զայն ի լարս քնարիցն յարմարէին, մինչ զի զանշունչն շարժէին՝ յորժամ հարկանէին» (ընդգծումները մերն են—Ն. Թ.)¹⁴:

Կասկածից վեր է, որ մեր միջնադարյան հեղինակները լավ գիտեին առասպելների արժեքը: Բայց վկայակոչելով և կամ նույնիսկ յուրովի ծաղկեցնելով այդ առասպելները, նրանք, մասնավորապես երաժշտության ներգործության ուժի մասին իրենց ասելիքը դիպուկ, պատկերավոր ու մատչելի էին դարձնում պարզապես:

Ինչ, վերաբերում է երաժշտության ներգործության բնույթի խնդրին, ապա պիտի նշել, որ վերևի մեջբերումներում արդեն մի քանի ակնարկներ կան այդ մասին: Օրինակ այն, թե երաժշտությունը «ուրախացուցիչ է հոգւոյ» (Երզնկացի). և կամ այն, թե վայրի գազանների վրա իսկ Որփեոսի նվագը ազդում էր այնպես, որ նրանք «... զիրար սպանէին ոչ, և ոչ այլ կոռէին»: Բայց հիշյալ խնդրի մասին մեր միջնադարյան մտածողները արտահայտել են շատ ավելի որոշակի ու լայնորեն ընդհանրացված մտքեր ևս: Դրանց հանդիպում ենք Հակոբ Ղոբանցու (ԺԵ դ.) և Ներսիս Լամբրոսյանի (ԺԲ դ.) գործերում:

Հակոբ Ղոբանցին խոսում է աշխարհիկ երաժշտության մասին: Եվ օրինակ բերելով սործիքային նվագը, ու բնութագրելով այդ նվագի ազդեցությունը՝ ունենդիրների վրա առհասարակ և զինվորականների (ըստ երեւույթի, որպես ամենակարծրասիրտ ու խոտառարո մարդկանց) վրա մասնավորապես, նա գտնում է, որ երբ վարանտ կատարողը, հառն եղած կերպով լարում է գործիքը և սկսում է ցուցադրել իր արվեստը, երաժշտությունը «հորաշքներ» է առնում, գերում է լուրին, ու վերադնելով նրան նույնիսկ մինչև՝ հերմամոտագրության աստիճանը, նրա հոգին տույցնում է գեոեգիկի հմայքով, որո, հեղինակի ասելով՝ «հեղտութիւն» այսինքն բերկոտան, խնդութիւն, այն է՝ ռարձրագուրն ուրախութիւն է պատճառում: Ընդդէմ է, Հակոբ

¹⁰ Յովհաննէս Երզնկացի, նշված աշխատությունը, էջ 74ր:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 70ր:

¹² Նույն տեղում:

¹³ «Սահմանք ասացեալ ի Դարթէ», Մատենադարան, ձեռ. № 4132, էջ 65ա:

¹⁴ «Լուծմունք Սահմանաց Դարթի», Մատենադարան, ձեռ. № 4132, էջ 9ր:

վարքի, բարբերի, սովորութիանց, մտայնության, հոգաբարձության, կարճ՝ քաղաքացիականության աստիճանի ցուցանիշ) է հասարակ բրաժշտական արվեստը, օրինակ բերելով «բամբուռան բառացի բարառություն»-ները՝ (այսինքն բամբուռի կենդանի, խոսուն նվագը և առհասարակ բամբուռի նվագակցությանը կատարվող երգ-երաժշտությունը), ինչպես դա այս կերպ բացատրել է նարեկի միջնադարյան անանուն մեկնիչներինց սակը ևս, բնագրի «բարառացուցական» խոսքի դիմաց տալով հետևյալ «լուծում»-ը. «Սրաժշտականության»՝ զբարսն լսողին յայտնէ»¹⁹։ Որովհետև երաժշտության մասին այսքան խոր մի դատողություն անհետաց առաջ, նարեկացին խորհրդածած պետք է լինի իր ժողովրդի տարբեր հատվածներին, տարբեր դասերին, կենցաղային ու աշխատանքային տարբեր պայմաններին մեջ գտնվող զանգվածների երաժշտական փորձի առանձնահատկությունների վրա։ Նվ իրոք, փաստերը ցույց են տալիս, որ ոչ միայն Գրիգոր Նարեկացին, այլև Ժ—ԺԵ դարերի հայ գիտնականներն առհասարակ, իրենց տեսադաշտի մեջ ունեցել են մեր միջնադարյան երաժշտական մշակույթի ողջ պատկերը, զոհն իր ընդհանուր շրջագծերով, և, առանձին դեպքերում, անգամ հավանողական խոսքեր են ասել այդ մշակույթի տարբեր երևույթների մասին, կամ սիրով արձանագրել են դրանք, առանց խտրության, և կամ օգտակար ցուցմունքներ են տվել, եղևելով գեղեցիկի ու պատշաճավորի մասին իրենց ժամանակի հասկացության առավել ընդհանուր պահանջմունքներից։ Այսպես, Նսայի Նչեցին, օրինակ, նույնիսկ «ռամկական» տիպի կատակային ու երգիծական երգերի վրա է հրավիրում իր ժամանակակիցների ուշադրությունը, երբ գրում է. «Դարձնալ կատակերգություն է՝ զկատականաց նուագել խօսս. նաև զնպերական և զհեղանական ճառսն, որպէս ռամիկքն սովորեալ են առնել առ այսպիսիս զբանս իւրեանց՝ ձայնի հեղանական»²¹։ Գրիգոր Մազիստորոսը հատուկ կանգ է առնում, մասնավորապես, գուսանական երկարաշունչ երգերի վրա. նա նշում է այդ երգերի «կարկատուն բանիւր շարամանեալ», այսինքն՝ կառուցվածքային տեսակետից զանազան բնույթի մասերից բաղկացած լինելը, ու ջիւր խոսքերով բնութագրելով դրանց զեղարվեստական արժա-

նիքները, արձանագրում, որ դրանք այժմ հայերի սոստ ալելի շատ են գտնվում քան հույների։ «... Կարկատուն բանիւր շարամանին շարամանեալ ամենայն մրսուկը և երգը գուսանութեանս,— գրում է հեղինակը,— քանզի բաղում բանից պէտք են կարկատել և աւարտել զսա, զոր այժմ ի հայրենի առաւել քան ի յունականին գտանեմք։ Գանդի չափ և կշիռ բանի արուեստաւորեալ ներգործեն զայսոսիկ յոյժ շքնաղ և դժուարագիւտ և հրաշալի առաստիւթիւս։ Գանդի աւարտեն միով գծիւ պարում բանս, եթէ գովասանութիւն և եթէ պարսաւ, երբեմն երիս գիրս յաւարտին ունելով զմիմեանս բախելով և երբեմն երկուս. և այսպէս ոտանաւորս ստեղծանին վեցոտանիս և քառոտանիս»²²։ Այնուհետև, Վարդան վարդապետը անդրադառնում է առհասարակ տաղերին, և, ըստ բոլոր տվյալների, ղեկավարվելով իր ժամանակի առաջավոր մտավորականության շրջաններում տարածված հաջողագույն տաղերի հատկանիշներին՝ իմացություն, ընթերցողներին օգտակար խրատներ է տալիս, տվյալ ժանրի մոնոդիաներում՝ մեղեդիի և զրական չափածո տեսքի համաձայնեցվածության հասնելու, համապատասխան ոճը պահպանելու և այլնի վերաբերյալ. «Ճաղին յեղանակի շարաշարմար պիտին, որ բաղցր գայ. և ելն և էջն ի տեղի և ըղղորդ, և զբառն չափաւոր... և յորժամ բառն և եղանակն, և միտքն, և տանցն չափքն, ի յոճի լինին, նա ապա լինի տաղքն պատշաճագոյնք և դիպաւորք»²³։ Իսկ Հովհաննես Երզնկացին, ըստ երևույթին, երկար խորհրդածած լինելով մեր միջնադարյան քաղաքային, և, մասնավորապես, գործիքային երաժշտության հատուկ կերպարների մասին, և իրավացիորեն գտնելով, որ վերջիններս, երաժշտության հուզական բնույթի թելադրած սահմաններում, կարող են այլևայլ կերպ մեկնաբանվել, հարմար մեկ առիթով սիրով նկարագրում է, թե ինչպես ունենդիրները նույնիսկ վեճի են բռնվում, իրենց լսած նվագի կերպարային բովանդակության վերլուծության կապակցությամբ։ Նա գրում է. «Որք լսեն զձայն փողոցն, զանազան նմանեցուցանեն. ոմն զայս ինչ ասէ թէ ասէ՝ և ոմն զայս, և վիճող բառս, զի զանազան կարծիքն ընդդէմք են իրերաց և այլ ընդ այլոյ լսեն զձայնսն»²⁴։

²² Գրիգոր Մազիստորոս, «Մեկնութիւն քերականին», տե՛ս Н. А. ДОНЦ, «Дионисий Фракийский и армянские толкователи», Петроград, 1915 г., стр. 231—232.

²³ «Յաղագս մեկնութեան քերականին, զոր մեկնեալ է ՄԵՃ վարդապետն Վարդան ի խնդրոյ թագաւորին հայոց Հեթմոյ, Մատենադարան, ձեռ. № 1115, էջ 126ա—126բ։

²⁴ Յովհաննէս Երզնկացի, «Լուծմունք Փիլոնի», Մատենադարան, ձեռ. № 1053, էջ 301ա (Փիլոն Աւերբանդ-

¹⁹ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրութիւնը, «Մատենան Ողբերգութեան», Տփլիս, 1905, էջ 311։

²⁰ «Լուծմունք Նարեկի», Մատենադարան, ձեռ. № 59, էջ 192ա։

²¹ Նսայի Նչեցի, «Քերականի մեկնութիւն», Մատենադարան, ձեռ. № 2373, էջ 46բ—47ա։

Օրինակները կարելի է բաշխացնել, բայց այստեղ (և վերևում, մյուս հարցերի կապակցությամբ) բերվածներն էլ բավական են ցույց տալու համար, թե Հայաստանում, ցույց տալու համար, թե Հայաստանում, քննարկվող ժամանակամիջոցում, գիտնականները լավ գիտակցել են իրենց շրջապատող երաժշտական կյանքի բազմազանությունը և, մերթ ընդ մերթ, անգամ տարվել՝ այդ կյանքի այլազան գեղեցկություններով:

Այսուամենայնիվ, փաստերը խոսում են նաև այն մասին, որ մեր միջնադարյան մտածողները հստակ են եղել մեզ հետաքրքրող ու վերին ակնարկված երևույթներին զուտ զգաց-սունքային չարաբարմուք ցույց տալուց: Նրանք զգոն պողմտորոշվել են իրենց ժամանակակից ազգային երաժշտական մշակույթի անհասար հարստություններում, և որոշակիորեն տարբերելով գաղափարական ուղղը-չաստության տեսակետից ցույց տալուց հակադիր արվեստագետ՝ աշխարհիկ ու եկեղեցականը, օգտել են պարզաբանել նրանց փոխհարաբերությունը: Հստ աշխարհ, նրանք շատ ճիշտ են որոշել և ամենայն շիտակությամբ արձանագրել են, թե երաժշտական արվեստը, իրեն հատուկ բոլոր օրենքներով և օրինաչափություններով, առհասարակ «արտաքին», այսինքն աշխարհիկ արվեստ է, որը փոխ է առնում Օկեղեցին, նկատի ունենալով նրա ներգործության բացառիկ ուժը:

Այսպես, Ներսես Լամբրոնացին հաստատում է, թե չկա մի բան, որն այնպես «հեղաշրջեր» մարդկային հոգին ու կամքը, ինչպես դա անում են երգերը, պատշաճ կերպով կատարվելու դեպքում, և որ հենց այդ պատճառով Օկեղեցին փոխ է առնել սույն արվեստը «արտաքին», այսինքն աշխարհիկ մշակույթից. «... Չիք ինչ՝ որ զկանս մեր հեղաշրջէ յուրախութիւն կամ ի տրամուլիւն, որպէս զերգոցն ձայն, յորժամ որպէս պարտն իցէ՝ լինիցի. վասն այսորիկ և եկեղեցական ասանդութիւն ընկալաւ զսոյն յարտաքնոցն»²⁶:

Այս ընդունելով, միջնադարյան մտածողներն ամեն կերպ պիտի աշխատեին բացատրել, անշուշտ, երիտասարդ հոգևորականներին, որ հարկ է հետևել աշխարհիկ երաժշտության զարգացմանը, հասկանալ նրա նորագույն նվաճումներն, ու, տեղին համեմատ, օգտագործել, ասենք, ժողովրդա-գուսանական արվեստում բյուրեղացող լեզվա-ոճային կարգի հարստությունները, արտա-

հայտնության ձևերը, գեղարվեստական կերպարի ստեղծման ու վերարտադրման հնարանները և այլն: Եվ իսկապես, այդպես էլ վարվել են մեր հին ու միջնադարյան հեղինակներից մի քանիսը²⁶, և մասնավորապես, զարգացած արվեստականության շրջանի անանուն քերականագետներից մեկը, որը գրել է. «Երաժիշտն՝ գուսանն, հետ զի աղին ածէ, հետ ձայնով խաղ ապէ, զձայնն և զշաշթայն և զխաղն յիրար միաբանէ: Նոյնպէս դու աշտմ զգիրքն կարդաս, զամենայն ինչ յիր ձեն՝ թէ սպառնական, թէ խանդաղատական, թէ տրամական և այլն, զձայնդ յոր ինչ որ հանդիպիս յայն ձևացոյ: Արուեստ՝ զգուսանի խաղն ասեն, ... որ զմարդոյ կիրք փոխէ: Նոյնպէս և դու, յընթեռնուն՝ զԱստուածաշունչ Գիրք՝ զամենայն ինչ ձևացո զօրութիւն ի քո կարդալն»²⁷:

Անշուշտ, ժողովրդի արվեստի անսպառ գանձարանից օգտվելու այս խորհուրդը, որին, ի դեպ, միշտ էլ անսացել են Հայ Օկեղեցու երաժշտական գործիչները, վկայում է Հայաստանում պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացմամբ շահագրգռված գիտնականների երաժշտա-գեղագիտական ավելի բան աղող հայացքները: Անհրաժեշտ է դիտել տալ, սակայն, և այն, որ գեղագիտական քննարկվող դրույթը պաշտպանություն էր գտնում նաև զուտ եկեղեցական մտածողության դիրքերից, որը բացասաբար էր վերաբերվում դեպի աշխարհիկ արվեստը:

Առաջին հայացքից հակասական թվացող այս դիրքորոշումը բացատրվում է նրանով, որ հիշյալ մտածողության տեսակետից, եկեղեցին, սկզբնապես փոխ առնելով երաժշտական արվեստը «արտաքին» մշակույթից, ապա և՛ իր ուրույն ոճն ստեղծելուց հետո, մշտապես օգտվելով ժողովրդա-գուսանական երգաստեղծության փայլուն նվաճումներից, մեկ կողմից, ինքն է շահում, և, մյուս կողմից, պայքարում է աշխարհիկ արվեստի դեմ, հենց սրա զենքով: Այս մոմենտը, որն առհասարակ իրեն զգացնել է տալիս մեր միջնադարյան գիտնականների որոշ աշխատություններում, հստակ արտացոլված է, ինչպես մի շարք անանուն հեղինակների²⁸, այնպես էլ

²⁶ Նրանցից մեկն է, օրինակ, Ը դարի նշանավոր երաժիշտ, գիտնական և իմաստասեր Ստեփանոս Սյունեցին. տե՛ս նրա «Մեկնութիւն քերականին» (H. Ađonq, «Длионисий Фракийский и армянские толкователи», 1915, էջ 193):

²⁷ «Ձաղագս քերականութեան լոժմունք», Մատենադարան, ձեռ. № 4132, էջ 94բ (ծանոթ. «շաշթա» ասածը՝ լարային կտնոցավոր տիպի մի գործիք է):

²⁸ «Հարցմունք», Մատենադարան, ձեռ. № 3276, էջ 275ա («վասն է՛ր երգ և քնար խառնէր Դաւիթ ի յերգս հոգոյն»):

բացու աշխատությունների հայերեն մեկնությունների, ինչպես և սույն՝ մեր կողմից վկայակոչված, մեկնության հեղինակային պատկանելության մասին տե՛ս Դ. Գրիգորյանի հոդվածը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 5, Երևան, 1960, էջ 95—115):

²⁵ Ներսէս Լամբրոնացի, հիշված աշխատությունը, էջ 157:

Գրիգոր Տաթևացու²⁹ և Վարդան վարդապետի նման խոշոր մտածողների ասույթներում ևս: Ահա թե ի՞նչ է գրում, մասնավորապես, վերջինս, մեղ հետաքրքրող խնդրի շուրջ, վկայակոչելով Դավիթ մարգարեի վարվելակերպը. «... Եւ վասն է՛ր խառնեաց ձայնս և նուագս ի բանս հոգւոյն Դաւիթ: ... յաղագս երկու պատճառի. առաջին, զի սատանայի գիւտ էր քնարաւք և տաւալաւք իզացուցանել զմարդիկ, խառնեաց զայն ի բանս հոգւոյն Դաւիթ, զի սրբեսցէ և իւր զինուքն խոցոտեսցէ զինքն և հալածեսցէ, որպէս ի Սաւուղայ. և երկրորդ, զի քաղցրաձայնութեամբն կաշառեալ մարդիկ և հեշտացեալ՝ զանխաւարար ուսցին զհոգեխառն բանսն»³⁰:

Այստեղից պարզ է, որ Հայաստանում ըստ էության դեռևս չէր թուլացել աշխարհիկ ու հոգևոր արվեստների միջև գոյություն ունեցող պայքարը: Բայց անկախ դրանից, թե Սկեղեցիս ինչպիսի՞ սպասելիքներ է ունեցել այդ պայքարի ելքից, նա, զարգացած ավատականության . շրջանում, վաղ-միջնադարի համեմատությամբ, մի կարևոր դիջում է արել աշխարհիկ արվեստին, ինչպես կտեսնենք:

Նախ ասենք, որ պայքարելով աշխարհիկ արվեստի դեմ, և որոշակի վերաբերմունք ցույց տալով նույնիսկ դեպի նրա առանձին ժանրերը, Սկեղեցիս ամենևին չի բավարարվել վերևի մեջբերման մեջ արտացոլված պատճառաբանություններով: Նա աշխատել է տեսականորեն հիմնավորել իր սկզբունքային դիրքորոշումը և, այդ նպատակով, հատուկ կերպով բարձրացրել է երաժշտական արվեստի և օրջեկտիվ իրականության հարաբերության անկյունաքարային հարցը: Վերն արդեն նշել ենք, որ սույն հարցը ընդհանուր ձևով ընդգրկված է Սարկավազ Վարդապետի՝ երաժշտական արվեստի ծագման խնդրին վերաբերող տեսությամբ էլ, որում օրջեկտիվ իրականությունը ներկայացված է ամենալայն ընդգրկմամբ, որպես մարդկանց շրջապատող մայր բնությունը: Սակայն, դասակարգային սուր հակամարտություններով լեցուն այնպիսի միջավայրում, ինչպիսին էր ավատական Հայաստանի միջավայրը, կյանքը ինքը թելադրում էր՝ արվեստի ու օրջեկտիվ իրականության մասին խոսելիս, վերջինս դիտել որպես սոցիալական կոնկրետ հարաբերությունների միակցությունը: Եվ պատահական չէ, որ հենց այդպես էլ վարվել էր ժամանակին դեռևս Դավիթ Քերականը, վաղ-միջնադարում (2 դ.): Նա արվեստը,

այդ թվում և երաժշտությունը, բաժանելով երեք կատեգորիաների՝ առաքինի («բարի»), շառ և միջակ, գտնում էր, որ, մասնավորապես, երաժշտության մեջ առաքինին հոգևոր երգերն են, չարը՝ հեթանոսական սովորույթներն ու նախապաշարումներ արտահայտող երգերը (կապված «թուլություն» հետ), իսկ միջակը՝ ժողովրդական և գոհասական լիրիկական (անձնական ապրումներ արտահայտող) երգերը, պարեղանակները և այլն: Ըստ որում՝ Դավիթ Քերականը արվեստագետին խնդրում էր գործել միայն «առաքինի» արվեստի սահմաններում, այդ կերպ հասկացնել տալով, որ ինչպես «չարը», այնպես էլ «միջակը» (և հետևաբար՝ աշխարհիկ բնույթ կրող ամեն ինչ) Սկեղեցու համար, վերջին հաշվով, հավասարապես անընդունելի են: Այս դրույթը արտացոլում էր Սկեղեցու անհանգուրժողությունը դեպի հեթանոսական անցյալից եկող «սատանայական» արվեստի ամեն մի արտահայտությունը, անհանգուրժողությունը՝ որը տարածվում էր ավատական ազնվականության ծառայող գոհասանների արվեստի վրա ևս, և որը խիստ բնորոշ էր մասնավորապես Զ դարերի համար, երբ Սկեղեցիս Հայաստանում մարտնչում էր հանուն իր դիրքերի վերջնական ամրապնդման: Է—Ը դարերում, երբ քրիստոնեությունը Հայաստանում բավականաչափ արմատավորվել էր արդեն, և երբ, դրա հետևանքով, զգալի փոփոխությունների էին ենթարկվել ավատական վերնախավի կենցաղն ու նրանց ծառայող գոհասանների արվեստը, Հայ Սկեղեցու վերաբերմունքը դեպի աշխարհիկ արվեստն ու հատկապես դեպի ազնվականության դեղատոմարները, զանազանները զոհացնող երգերաժշտությունը, դատելով Ստեփանոս Սյունեցու ասույթներից, բավական մեղմանում է³¹: Սակայն, արվեստի եռակի բաժանման մասին Դավիթ Քերականի կողմից ձևակերպված ու տարածված դրույթներում համապատասխան ուղղում չի մտցվում:

Դա փաստորեն արվում է զարգացած ավատականության շրջանում, երբ Հայաստանում աշխարհիկ մտածողության և գոհասանական արվեստի բարձր զարգացման պայմաններում, էլ չէր կարելի դիմադրել ժամանակի պահանջին: Այս պայմաններում, Դավիթ Քերականի զեղազիտական դրույթների ուղղիչ դերում հանդես է գալիս Հովհաննես Երզնկացին, առանց, սակայն, առարկելու

²⁹ Գրիգոր Տաթևացի, «Քարոզգիրք», Մատենադարան, ձեռ. № 3105, էջ 561բ («Թե վասն է՛ր մարդաբերքն քնարաւքնդէին զարհուրեմիս Աստուծոյ»):

³⁰ Վարդան Վարդապետ, «Լուծմունք Սուրբ Գրոց», Մատենադարան, ձեռ. № 750, էջ 113ա—113բ:

³¹ Այս բոլորի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս «Էջեր հայկական վաղ-միջնադարյան երաժշտական զեղազիտությունից», «Տեղեկագիր» Հայկական ՍՍԻ դիտությունների ակադեմիայի (հասարակական գիտություններ), Երևան, 1961, № 2, էջ 49—60:

Դավթին: Այսպես, Երզնկացին, մի կողմից, կարծես անվերապահորեն ընդունում է Դավթի գաղափարները և նույնիսկ վկայակոչում է դրանք. «... Ուսանիմք ի բանից նախերգանի եռամեծին Դավթի փիլիսոփայի, որ ասէ³². Յերկուց իմն պատմառէ մարդոյս գոյացեալ հաստատեցաւ բնութիւն. յոգոյ բանէ, և ի մարմնոյ գործնականէ. քանզի բոլոր գիտ իմաստից յայտոսիկ յանկեալ դադարեաց, ի տեսականն և ի գործնականն: Իայց կապեալք առ միմեանս առաջնորդելով մտածորէն իւրաքանչիւր որ ի նոցանէ զիւրն կատարէ, և բաժանին յերիս մասունս՝ բարոյ, շարի և միջակի: Բանականիս, որ է բարի, բնաբարն առաքինութեամբ գիրք ինչ ստեղծել հոգեւոր և երգբ, իսկ շարին՝ թովշութիւնք և դիւթութիւնք և կախարդութիւնք, իսկ միջակին՝ մրմունջք, պարբ, և որ ինչ միանգամ այսմ հետեւին»³³:

Մյուս կողմից, սակայն, Երզնկացին առաջ է քաշում երաժշտական արվեստի նոր՝ երկակի բաժանման մասին մի դրույթ էլ, նշելով. «Եւ բաժանի սա (այսինքն՝ «երաժշտականը» — Ն. Թ.) յաստուածային և ի մարդկային: Աստվածայինն երգի յեկեղեցիս, որ յաղագս հեշտութեան զղջումն ածէ ի յոգիս, և փոխարկէ զմիտս մեղուցեղոցն ի բարի խոկումն: Իսկ մարդկայինն երգի ի ժողովս խրախութեան և յուրախական հանդէսսն»³⁴:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե այստեղ խոսքը պարզապես հոգեւոր և աշխարհիկ երաժշտության մասին է: Սակայն, իրականում, Հովհաննես Երզնկացին «մարդկային» ասելով հասկանում է ոչ թե աշխարհիկ երաժշտությունը ամբողջությամբ վերցրած, այլ՝ նրա մի մասը միայն, այն էլ ոչ հիմնական մասը: Դա պարզ երևում է նրանից, որ Երզնկացին «մարդկային» երաժշտական արվեստը բնորոշում է որպես «ուրախութեան ժողով»-ների և «ուրախական հանդէս»-ների ժամանակ կատարվող երաժշտություն: Իսկ հիշյալ «ուրախութեան ժողով»-ները կամ «ուրախական հանդէս»-ները, որոնք անց են կացվել գուսանների և վարձակների մասնակցությամբ, հնում կապված են եղել ազնվական դասի կենցաղի հետ:

Այդ մասին մի շարք շահավետ տեղեկություններ է հաղորդում Մ. Արեղյանը, խոսելով, մասնավորապես, անցյալում «վասն ուրախութեան» կոչված գուսանական տաղերի

կապակցությամբ: «Այդ տաղերն այսպես «վասն ուրախութեան» կոչվել են, զի դրանք երգվել են խնջույքների ժամանակ, — գրում է նա, — երբ հարսանիքներին կամ այլ առթիվ ժողովվում էին մի տեղ բազմությամբ կերուխում անելու, կամ, ինչպես ասում էին, «ուրախություն» անելու, «ուրախանալու»: Նախ ուտում էին կերակուրները, մի քանի բաժակ միայն գինի խմելով, ապա սկսվում էր գինարբուրը, «խումը», կամ բուն խրախճանքը: Ուրախակիցները քաշվում էին սրահի պատերի տակ, մեջտեղը թողնում էին պարի համար բաց տարածություն... Մատակները սկսում էին գինի բաշխել... Գուսաններն ու վարձակները (կին գուսանները) նվագում ու երգում էին...» (ընդգծումը մերն է — Ն. Թ.)³⁵: Ավարտելով այս գունդը նկարագրությամբ, Մ. Արեղյանը եզրակացնում է. «Եվ այս «ուրախությունն» է եղել հին ժամանակ մեր, ինչպես և ամեն ազնվականության գլխավոր զարեություններից ու ժամանցներից մեկը» (ընդգծումը մերն է — Ն. Թ.)³⁶:

Սրան պիտի ավելացնել, որ հայկական հին սովորություններին քաջ ծանոթ մի ուրիշ հայագետ՝ Ն. Վ. Հացունին, նույնպես «ժողովք» կամ «հանդէս» ուրախութեան», «երգ ուրախութեան» և այլ հնուց եկող արտահայտություններ կապում է հայ ազնվական դասի կենցաղին հատուկ բարքերի հետ, փաստական հարուստ տվյալներով հիմնավորելով իր տեսակետը և վկայակոչելով միջնադարյան հեղինակների բազմաթիվ ասույթներ, ինչպես, օրինակ, ԺԱ դարի պատմիչ Արիստակես Լաստիվերտացու՝ «ուրախական երգոց և բանից միայն լինէին հանդէսը»³⁷ հայտնի վկայությունը և այլն³⁸:

Այս բոլորի լույսի տակ դժվար չէ ըմբռնել, որ Հովհաննես Երզնկացին «մարդկային» երաժշտություն ասելով, իրոք հասկանում էր ավատապետական ազնվականության ծառայող գուսանների արվեստը միայն: Այնտեղից էլ պարզ է, վերջապես, թե Հովհաննես Երզնկացին հատկապես ինչպիսի ուղղում է մտցնում Դավիթ Քերականի վերահիշյալ տեսության մեջ: Եթե Դավիթ Քերականը աշխարհիկ երաժշտության քիչ թե շատ աչքի ընկնող բոլոր ճյուղերը համարում էր «շար» կամ «միջակ» արվեստ (նայած կոնկրետ ժանրին) և դրանով իսկ՝ անընդունելի, ապա Երզնկացին նույն այդ աշխարհիկ երաժշտու-

³² Խոսքն այստեղ վերաբերում է Դավիթ Քերականի «Մեկնութիւն քերականին» աշխատության «Նախերգան»-ին (հմտ. Н. Адонц, «Дионисий Фракниский и армянские толкователи», էջ 79):

³³ Զովհաննէս Երզնկացի, «Քերականի մեկնութիւն», Մատենադարան, ձեռ. № 2329, էջ 38ր:

³⁴ Նույն տեղում, էջ 70ր:

³⁵ Մ. Արեղյան, նշված աշխատությունը, էջ 560—561:

³⁶ Նույն տեղում, էջ 562:

³⁷ Արիստակէս Լաստիվերտացի, «Պատմութիւն», Թիֆլիս, 1912, էջ 56:

³⁸ Ն. Վ. Հացունի, «Ճաշեր և խնջույք հին Հայաստանի մեջ», Վենետիկ, 1912, էջ 209:

թյան մեջ տարբերում է մի նոր և, ըստ ամենայնի, ընդունելի կատեգորիա՝ «մարդկային» երաժշտությունը, ընդ ամեն նկատի ունենալով ոչ այլ ինչ, եթե ոչ ազնվական դասին ծառայող գուսանների արվեստը: Այլ կերպ ասած, Հովհաննես Սրբնկացին պարզապես լրացնում է 'Իսվիթ Գերականի գաղափարները, հարմարվելով նոր ժամանակների պայմաններին և, ըստ այնմ՝ Եկեղեցու կողմից մի նշանակալից զիջում անելով նույն դասակարգին պատկանող իր աշխարհիկ եղբայրներին՝ ֆեոդալական վերնախավի ներկայացուցիչներին, որոնց կենցաղում մեծ տեղ էր դրավում գուսանական երգն ու նվագը:

Եթե ստորև, առավել պարզության համար, միացնենք երաժշտական արվեստի եռակի ('Իսվիթ Գերական) և երկակի (Հովհաննես Սրբնկացի) բաժանման մասին իրար լրացնող դրույթները, ապա մեզ հասկանալի կլինի Եկեղեցու վերաբերմունքը դեպի միջնադարի շրջանի հայկական աշխարհիկ երաժշտության տարբեր ճյուղերը:

Այդպիսի միացությունից կստացվի հետևյալը: Երաժշտական արվեստը բաժանվում է չորս կատեգորիաների.

1. «Աստվածային» կամ «բարի» (առաքինի), որ հոգևոր երգարվեստն է,

2. «Մարդկային» կամ «ուրախութեան հանդես»-ներում կատարվող, որ ավատական վերնախավին ծառայող գուսանների երգ-երաժշտությունն է,

3. «Միջակ», որ ժողովրդական և ժողովրդագուսանական լիբիկական երգերն ու պար-եղանակներն են, և

4. «Չար», որը հեթանոսական անցյալից եկող սովորությունների ու բարքերի հետ կապված ժողովրդական երգերն են:

Ամփոփելով շեշտենք, որ քննարկվող հարցում Երզնկացու բաժինը կայանում է վերը բերված չորս կատեգորիաներից երկրորդի ձևակերպման և այն ընդունելի համարելու մեջ: Կասկածից վեր է այն, որ Երզնկացու կողմից աշխարհիկ՝ «մարդկային» երաժշտության մասին առաջ քաշված նոր դրույթը, իր ժամանակի համար առաջադիմական մի երևույթ էր, որով զգալիորեն ամրապնդվում էր Հայաստանում բուն եկեղեցական մտածողության մեջ իսկ աշխարհիկ կենսազգացողության ներթափանցումը:

Սրանով ամենևին չի սպառվում միջնադարյան հայկական երաժշտական գեղագիտության ողջ բովանդակությունը:

Սակայն վերը շարադրվածն էլ ավելի քան բավարար հիմք է տալիս հաստատելու, որ Հայաստանում գիտնականնե՜րն ու մտածողները հսկայական նշանակություն են տվել, մասնավորապես, երաժշտական արվեստի հետ կապված հարցերին: Եվ խորամուկ լինելով, նախ և առաջ, իրենց անմիջական շրջապատի ազգային երաժշտական հարուստ կյանքի տարբեր երևույթներում, ու տեսականորեն իմաստավորելով դրանք, Ժ—ԺԵ դարերի հայ գիտնականները, զինված երաժշտական գեղագիտության բնագավառում մեզ մոտ դեռևս վաղ-միջնադարում ձեռք բերված լուրջ նվաճումներով, բարձրացրել ու իրենց ժամանակի չափանիշով փայլուն կերպով լուծել են այնպիսի ծանրակշիռ հարցեր, ինչպիսիք են՝ երաժշտական արվեստի ծագումը, երաժշտության էությունը, նրա ներգործության ուժն ու բնույթը, աշխարհիկ և հոգևոր երաժշտության փոխհարաբերությունն ու երաժշտական արվեստի հարաբերությունը օբյեկտիվ իրականության հետ:

Հատուկ կերպով պետք է ընդգծել, որ Հայաստանում, միջին դարերում, երաժշտագեղագիտական մտքի այսպիսի բուն ծագումը վկայում է ոչ միայն արվեստի մասին հայկական փիլիսոփայական-ընդհանրացնող մտքի տեսական բարձր մակարդակը, այլև աշխարհիկ ու հոգևոր երաժշտության զերի ու նշանակության մեծացումը, երկրի բնակչության բոլոր խավերի կյանքում:

Դատելով երաժշտության ընդհանուր պատմության ընձեռած տվյալներից, և, մասնավորապես, արևելյան երաժշտության մասին Թանբուրի Հարությունի (ԺԼ դ.) աշխատասիրած հայատառ տաճկերեն մեկ գրվածքից³⁹, ապա և վերածննդի շրջանի խոշորագույն երաժիշտ-տեսաբան Զոգեֆֆո Յալինոյի (ԺԶ դ.)՝ հարմոնիայի հարցերին վերաբերող կարևորագույն երկից⁴⁰, միջնադարում հայկական գեղագիտությունը ոչ միայն հետ չէր մնում միջնադարյան քաղաքակրթված մյուս երկրներում զարգացող նույն գիտությունից, այլև աչքի էր ընկնում հույժ ինքնատիպ մի շարք գծերով, իր մեջ օրգանապես սինթեզելով մտքերի՝ և՛ Արևմուտքին հատուկ դիսցիպլինավորվածությունը, և՛ Արևելքին հատուկ հարստությունն ու խորությունը:

³⁹ Տե՛ս Թանբուրի Հարություն, «Արևելյան երաժշտության ձևեր», Մատենադարան, ձև. № 9340:

⁴⁰ Царство Жозеффо, „Гармонические Установления“, отв. перев. О. П. Р. — Корсаков рукопись (собственность ЛГК).

