

ՀԱՅԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ԵՒ
ԱԶԳԱՅԻՆԹՅԱՆ
ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ
ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
3

II

ՄԻՋՆԱԴԱՐ

Տորք Դալայան, բ. գ. թ.
ՀԱԻ

ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ 13-ՐԴ ԴԱՐՈՒՄ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔՆԵՐԻՆ ԱՌՆՉԿՈՂ ԱՃԽԱՐՀԱՅԱՑՔԱՅԻՆ ԸՆԿԱԼՈՒՄՆԵՐԻ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ

Հայ միջնադարյան սկզբնաղբյուրներում հիշատակվում են մի շարք նվագարաններ, որոնց առնչությամբ երբեմն բերվում են հավելյալ տեղեկություններ՝ դրանց գործածության և կառուցվածքի, նաև փիլիսոփայական ընկալումների մասին¹, հաճախակի են հանդիպում նաև երաժշտական գործիքների, երաժիշտների պարկերներ միջնադարյան մեր մանրանկարներում², ինչպես և հայրնի են երաժշտության դասավանդման վերաբերյալ գիտական շարադրանքներ³: Ջանազան միջնադարյան երկերում պահպանվել են ավանդազրույցներ և առասպելական-ծագումնաբանական պարմություններ, որոնք նկարագրում են նվագարանների առաջացումը⁴: Բնականաբար, այդ պարմունքները պարունակում են քրիստոնեա-կրոնական շղարշով և գաղափարախոսությամբ: Ավելի վաղ՝ հեթանոսական շրջանի հայկական ավանդազրույցներ ու առասպելներ, որոնք բացատրեին երաժշտական գործիքների երևան գալը, մեզ հայրնի չեն: Սույն հոդվածն անդրադառնում է նվագարանների առնչվող փարատեսակ պարկերացումների, որոնք վկայված են մեր գրավոր աղբյուրներում: Քննության հստակությունը ապահովելու համար՝ ուսումնասիրության ժամանակային սահմանները գիտակցաբար պարփակվել են 13-րդ դարով:

Հիմնաբառեր՝ նվագարան, ավանդազրույց, Հովհաննես Երզնկացի Պլուզ, Վարդան Այգեկցի, քրիստոնեություն, գաղափարախոսություն, հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտություն, առակ:

Ներածականի փոխաբերել

Հայոց հին դյուցազներգական պատումները ներկայացնում էին հեթանոսական աստվածների, դյուցազուն-հերոսների և առասպելական արքաների սխրագործություններն ու արարքները: Փանի որ դրանք կտրականապես մերժվեցին վաղ եկեղեցական գաղափարախոսների կողմից, մերժվեցին նաև նվա-

¹ Տե՛ս հատկապես Аревшатын, Тагмизян 1967, 356–368, 371–374, 378–379; Թահմիզյան 1970, 21–22; 1982, 7, 27; 1991, 184–199; Բաղդասարյան 2008, 9–11; Հարությունյան 2010, 125–163, 208:

² Տե՛ս Խանգաղյան 1959, 66–68, 78–80, և՛; Գևորգյան 1962; 1978; Թահմիզյան 1982, 11, 27–28; Բաղդասարյան 2008, 12–17; Ղարիբյան, Ենոքյան 2017:

³ Տե՛ս Mahé 1997:

⁴ Հմմտ., օրինակ, Мapp 1894, 3, 80–81; Բաղդասարյան 1977, 158.

գաբանները, որոնք նախկինում ձայնակցում էին այդ դիցավեպերի կատարմանը և զանազան հեթանոսական ծիսական արարողությունների (թաղում, հարսանիք, ևն) ուղեկիցն էին: Ըստ քրիստոնեական գաղափարաբանության՝ երաժշտական գործիքների մեծ մասը համարվեց սատանայի գործունեության արգասիք:

Նվագարանների հանդեպ նման բացասական վերաբերմունքը շարունակվեց քրիստոնեության ընդունումից հետո մի քանի հարյուրամյակ⁵: Հետագայում, սակայն, «Հայկական Վերածննդի» և «քրիստոնեական հանդուրժողականության» դարաշրջանում, ժողովրդական երգարվեստն ու նվագարվեստը սկսեցին դուրս գալ «ընդհատակից» և համընդհանուր տարածում գտնել: Եկեղեցին, ի վերջո, զգալիորեն փոխեց իր բացարձակ ժխտողական վերաբերմունքը այդ երևույթների հանդեպ⁶: Այսպես, օրինակ, 13-րդ դարի մեծ մտածող-իմաստասեր և բանաստեղծ Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի երաժշտագիտական հայացքներում աչքի է զարնում լայնախոհությունն ու խորագնությունը, որով նա կատարում է նվագարանային երաժշտության քննությունը⁷: Պլուզի վերաբերմունքը նվագարանների հանդեպ ոչ թե բացարձակ մերժողական է, այլ նա պարզապես որոշարկում է դրանց գործածության ոլորտի սահմանները: Նույն դարից ունենք նաև նշանավոր աստվածաբան և առակագիր Վարդան Այգեկցու հաղորդած առակագրույցը, որն, ըստ ամենայնի, ժողովրդական-բանահյուսական ծագում ունի: Այստեղ նույնպես հստակ երևում է այն սահմանը, որը գծվում էր գործիքային և ոչ-գործիքային երաժշտության միջև:

«Նվագարանային պատկերները» Պլուզի երկերում

Տարբեր առիթներով Հովհաննես Երզնկացի Պլուզն անդրադառնում է նվագարաններին, նրանց տեսակներին, բազմաձևությանը, ժամանակին և ճիշտ լարելու խնդրին՝ չմոռանալով բարձր գնահատել նաև նվագավարի (*դի-րիժոր*) դերը⁸:

Հովհաննես Երզնկացին իր «Քերականական մեկնություն» աշխատության մեջ գրականությունը համեմատում է նվագարանային երաժշտության հետ՝ գրելով, որ այն ստեղծվել է երկար ու սուղ նվագավոր երգերից, և ձայնն իբրև նյութ է ծառայում բանականության համար այնպես, ինչպես որ փայտը՝ հյուսնի և երկաթը՝ դարբնի համար, ուստի աշխարհի գեղեցկությունները արվեստով ու ձայնով են ներկայացվում, ուսումն ու կրթությունը նույնպես իրա-

⁵ Այս մասին հանգամանորեն տե՛ս Տեր-Պետրոսյան 1975, 46–48:

⁶ Հմմտ., օրինակ, Թահմիզյան 1983, 126:

⁷ Հովհաննես Երզնկացու կյանքի և գործունեության մասին մանրամասն տե՛ս Սրապյան 1958, 9–140; Բաղդասարյան 1977, 9–136; Թահմիզյան 1983, 124:

⁸ Սրապյան-Երզնկացի 1993, 115; տե՛ս ՄՄ № 2173, 127բ («Ի բան մարգարեին Դավթի. Սքանչելի եղև գիտութիւն քո յիս...»), նաև՝ 182բ («Ի ԾԲ սաղմոսն»), որոշ հատվածներ կան նաև Երզնկացու «Հաւաքումն Մեկնութեան քերականին» (այսուհետ՝ Երզնկացի ՀՄԲ) աշխատության մեջ, տե՛ս ՄՄ № 2329, 70ա–74բ, հմմտ. Аревшатян, Тагмизян 1967, 364, 366; Թահմիզյան 1991, 193:

գործվում են խոսքով ու ձայնով⁹: Ըստ Երզնկացու՝ հենց դրա համար է, որ թե՛ ուսումնական գրականությունը, թե՛ գոյականական արվեստը կոչվում են քերթություն¹⁰:

Ինչպես երևում է՝ նվագարանային հարդարումը Երզնկացին համարում է պաճուճանք, որը հավելվում է բանականությունից բխող ձայնին: Հետաքրքրական է, որ մի շարք բնաձայնական գոյականների միջոցով Երզնկացին բնորոշում է տարբեր նվագարանների հնչողությունը. «Այլև ամենայն այսպիսի պաճուճեալ բան, խոտվական կամ խաղաղական, նման ասացեալ է կամ յառաջնոցն կամ ի մէջ, որք են այս. խազմ, վրդով, յոյզ, ամբոխ, աղմուկ, դղրդումն, քումբին, դոփին, որոտ, քաքախին, գանչին, կանչին եւ այլ այսպիսիք, որ չկարեն զիրս սրոյգ ասել, դարձեալ քերդեալ կոչի, որ ըստ արուեստական հնչմանն յարմարին, որպէս փողք, կնդրնդոցք, քնարք, տափիղք, սրինկք եւ այսպիսիք»¹¹ (ընդգծումները–Տ. Դ.): Միևնույն ժամանակ, ռազմաշունչ կամ խաղաղ նվագի ազդեցությունը մարդու վարվելակերպի վրա՝ արտահայտվում է օրինակներով, որոնք բերում է Հովհաննես Երզնկացին՝ ի հաստատումն այն ուսմունքի, որ գործիքային երաժշտությունն ավելի շատ զգայական, քան բանական ներգործության է ունակ¹²:

Ըստ Երզնկացու՝ հին իմաստունները հորինել են երաժշտական գործիքները, որպեսզի ուրախացնեն մարդու հոգին, քանզի վերջինս, ընդունելով ուրախալի կիրքը, ներգործում է մարմնի վրա և անգամ հիվանդներին ապաքինում¹³: Ավելին, մեկ այլ տեղ Հովհաննես Պլուզը մարդու մարմինը համեմատում է փողի կամ քնարի, նաև՝ տասալարանի նվագարանի (*տասնադրի քնար*) և սաղմոսարանի (*սաղմոս*) հետ¹⁴, և ինչպես որ նվագարաններն առանց արվեստական հպումների ու շարժումների անբարբառ են մնում, այնպես էլ մարդկային մարմինը՝ առանց զգայարանների, առանց սիրտ ու իղձերի, լուռ և անտարբեր է շրջակա աշխարհի հանդեպ¹⁵: Մեկ այլ քարոզում նա մարդկային կյանքն է հա-

⁹ Аревшатын, Тагмизян 1967, 366; Սրապյան-Երզնկացի 1993, 112; Երզնկացի ՀՄՔ, 40բ–41ա (98–99):

¹⁰ Սրապյան-Երզնկացի 1993, 113; Երզնկացի ՀՄՔ, 147բ (220):

¹¹ Թահմիզյան 1983, 125; Երզնկացի ՀՄՔ, 147բ (220): Թարգմանությամբ տե՛ս Аревшатын, Тагмизян 1967, 366:

¹² Սրապյան-Երզնկացի 1993, 114, 117; Երզնկացի ՀՄՔ, 74ա (134): Ալեքսանդր Մակեդոնացուն վերաբերող այս գրույցը նույնպես բերվում է ըստ Դավիթ Անհաղթի [տե՛ս Սրապյան-Երզնկացի 1993, 234, ծան. 68]:

¹³ Թահմիզյան 1983, 125; Երզնկացի ՀՄՔ, 71բ. «Երգեն եւ առ հիւանդս, զի ազգրակար է ի պէտս բժշկութեան. որպէս ըմբելիք դեղոց ընդ ճաշակելիսն, եւ սա ընդ լսելիսն: Եւ զի ձայն անմարմին է եւ մեծ զարութիւն ունի եւ ազգակցութիւն առ հոգին: Եւ սակա այսր պարճաւորի գրին զձայնական գործիքն իմաստունքն առաջին, զի ուրախացուցիչ է հոգւոյ. եւ ընդունելով հոգի զուրախական կիրք, ներգործէ առ մարմինն եւ տրամադրեալ փոխէ զնա յորմէ բնութենէն»: Թարգմանությամբ տե՛ս Аревшатын, Тагмизян 1967, 363: Երաժշտարուժության վերաբերյալ տե՛ս Վարդումյան 2007, 493–509; Vardumyan 2015, 1–5:

¹⁴ Տե՛ս Թահմիզյան 1983, 127:

¹⁵ Սրապյան-Երզնկացի 1993, 113; ՄՄ № 2173, 265աբ («ի ԽՋ սաղմոսն Դաւթի...»), տե՛ս նաև 200ա («ԶԸ սաղմոսին»): «Սաղմոսն քնարաց եւ փողոյ անուն է, որով ի հինն

մեմատում նվագարանի հետ. երբ որ չկա նվագող՝ կյանքը դադարում է. «յորժամ ոչ իցէ հարկանող՝ խափանեալ, լոեւալ կայ»¹⁶:

Քառալար նվագարան և չորս տարերք¹⁷

Միջնադարյան Հայաստանում մարդու մարմինը հաճախ էր նմանեցվում քառալար նվագարանի, որի յուրաքանչյուր լարը համապատասխանում է տիեզերքի չորս տարրերից որևէ մեկին՝ ջուր, հուր, հող, օդ: Վաստակաշատ երաժշտագետ Ն.Թահմիզյանի մեկնաբանությամբ՝ այս քառալար գործիքը կամ «չորեքաղյան քնարը» պետք է որ կոթավոր լարային նվագարան լիներ և վերաբերեր *հայկական ուղին*: Վերջինս, ըստ էության, եղել է մեր վիպասանական *փանդիո* նվագարանի ժառանգը և «հայ միջնադարյան իրականության մեջ համարվել ազգային երաժշտության հնչյունային համակարգի նյութական կրողը կամ դասական նվագարանը»¹⁸: Ժամանակի աշխարհայացքային մոտեցումը արտահայտելով՝ Երզնկացին գրում է, որ քառալար այս գործիքը ստեղծված է ի նմանություն մարդու բնության, քանի որ մարդն էլ, իր հերթին, տիեզերքի մարմնեղեն մանրակերտը լինելով, կազմված է տիեզերքի հիմքում ընկած չորս տարրերից¹⁹:

Եթե մարդկային մարմնում չորս տարրերի հավասարակշռությունը խախտվում է, ապա մարդը հիվանդանում է, և հետևաբար պետք է զանազան միջոցներով վերականգնել հավասարակշռությունը, ինչպես որ նվագարանի լարվածքի ժամանակ հարկ է լինում լարերից մեկը ձգել, մյուսը թուլացնել²⁰: Այսինքն, համաձայն Հովհաննես Երզնկացու մեկ այլ աշխատանքի՝ ինչպես որ քառալար նվագարանի մեկ լարի փոփոխությունն անհարմարություն է պատճառում, այնպես էլ կենդանի էակի մեկ տարրի անհավասարությունը հիվանդության պատճառ է դառնում. «Զի որպէս քնարի միոյ աղոյն փոփոխումն

երգէին՝ զերաժշտականն ձայն յօրհնութիւնսն խառնելով, զի առաւել տրամադրէ զհոգի յորափականսն և ի տրորմականս: Իսկ զայն խորեաց Աստուած, զի մարմին էր առանց ըրձից և սիրոյ, այլ մեզ փող և քնար է մարմին և զգայարանս սորա, ընդ որս խառնել արժան է զմրաւորական հոգոյն երգ և այսու հնչակցութեամբ օրհնել զԱստուած յամենայն կեանս, որչափ եմք ի մարմնի, զի փող և քնար ժամանակաւ շարժի յարուեստաւորէն, և ի լոեւն անբարբառ կա մնայ, իսկ մարդ կենդանի տասամբ զգայարանաւ, իբր տրամադրի քնար յերաժշտական մտացն, իբր յարուեստաւորէ շարժեալ յամենայն կեանս իւր օրհնէ զԱստուած:

¹⁶ Մրապյան-Երզնկացի 1993, 116; ՄՄ № 2173, 331բ («Վասն ննջեցելոց ի Քրիստոսի և խորհուրդ ստեղծման մարդոյն և մահու...»):

¹⁷ Այս խնդիրը մանրամասնորեն քննարկել ենք հետևյալ հոդվածում՝ Դավայան 2018, 93–104:

¹⁸ Թահմիզյան 1982, 27; 1983, 134:

¹⁹ Երզնկացի ՀՄՔ, 72բ–73ա; Аревшатын, Тагмизян 1967, 364: Բացի այդ, քառալար նվագարանը խորհրդանշել է մարդկային չորս խառնվածքները [իմմո. Ղարիբյան, Ենոքյան 2017, 56]:

²⁰ Մրապյան-Երզնկացի 1993, 116; ՄՄ № 2173, 109ա («Ի բան մարգարէին Դաւթի. Սքանչելի եղև գիտութիւն քո յիս...»): «...զորս պարտ է բժշկել՝ զոմանս բանիս և զայլս՝ դեղով, որպէս յաղոմն աղեաց երաժշտականաց, զոմանս թուլացուցանել և զայլս պնդել, զի պարշաճ իւր կազմեսցէ՝ յարմարապէս տալով զձայն»:

անյարմարությունն առնէ, եւ կենդանոյն միոյ փառեր անհասարկութիւնն հիւանդութիւն»²¹:

Միջնադարյան Հայաստանում երաժշտության միջոցով հիվանդներ բուժելու մասին գրելիս՝ Երզնկացին իր «Քերականական մեկնության» մեջ վկայում է, որ հատկապես առողջարար գործություն է վերագրվել չորեքադյան քնարին²²: Այստեղ Երզնկացին մանրամասնորեն նկարագրում է, թե ո՞ր բնույթի հիվանդության դեպքում ո՞ր լարի վրա է պետք նվագել²³:

Ըստ Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի՝ քանի որ մարդկային մարմինն արդեն մի համընդգրկուն և կատարյալ նվագարան է՝ Աստծուց արարված, մարդն, ուրեմն, Աստծո հետ հաղորդակցվելու համար կարիք չունի արհեստական նվագարանների: Դրա համար էլ նմանատիպ դեպքերում Պլուզը նախապատվությունը տալիս է հոգևոր երաժշտությանը՝ այն սահմանազատելով գոսանականից:

Գուսանական երաժշտություն

Իր «Խրատ հասարակաց քրիստոնէից՝ քահանայից ու ժողովրդոց...» աշխատության մեջ Հովհաննես Պլուզը կանոնադրում է, որ «ի կնունք եւ ի պսակն ոչ է պարտ արբենալ կամ գուսան կոչել կամ բոզ, զի դիւաց կոչաւոր են գուսանքն»: Կնունքի և պսակադրության ժամանակ գուսան կանչելը նա համեմատում է հնձանում գինի տրորելու ժամանակ քացախ հիշելու կամ անուշաբույր խոնկերին գարշելի իրեր խառնելու հետ. «Ի տեղի, ուր հնձան կոխեն, զքացախն ոչ յիշեն եւ յանուշահոտ իւղ և խոնկ գարշելի իրք ոչ խառնեն»: Այդպիսով, գուսաններն ու անբարոյական կանայք նույն հարթության վրա են դիտվում, նրանք համեմատվում են սատանայական մոլախոտի հետ, որ խառնվում է Քրիստոսի խորհրդին. «Դու ի սուրբ եւ ի սոսկալի կնունքն եւ ի մեծախորհուրդ եւ ի պարկեշտ պսակն բոզ եւ գուսան բերես եւ զորումս սապանայի ի խորհուրդն Զրիստոսի խառնես եւ ոչ ամաչես»²⁴:

Նույն աշխատության մեջ մեկ այլ տեղում Հովհաննես Պլուզը մեղադրում է այն քահանաներին ու սարկավագներին, որոնք պահքի օրերին զվարճանում են գուսանական խրախճանքներում՝ վարձակ կանանց ընկերակցությամբ²⁵: «Թողթ առ իշխանն Եկեղեաց» գործում Երզնկացին «գինին ու արբեցութիւն,

²¹ Սրապյան-Երզնկացի 1993, 116; ՄՄ № 2173, 80ա («Ի տօնի ծննդեան և Մկրտութեանն Քրիստոսի...»):

²² Թահմիզյան 1983, 136; Երզնկացի ՀՄՔ, 73ա:

²³ Аревшатян, Тагмизян 1967, 364–365.

²⁴ Բաղդասարյան 1977, 177–178; ՄՄ № 8356, 168ա (ԺԷ. «Յաղագս պահոց»); Սրապյան-Երզնկացի 1993, 115:

²⁵ Ըստ Երզնկացու՝ «եւ լուար վսան քահանայից, որք ի քաղաքի, եւ վսան սարկավագաց, թէ առանց խոստովանութեան, յառուս պահոց, ոչ արգելուն զհնքեանս ի գինոյ, այլ եւ անշափ յագեցմամբ արբեցութեան ախրին հրապարակին ի մէջ զինարբուացն եւ անպարկեշտարար նստին ի ժողովս եւ խրախճանս գուսանական երգովք ի կարասս լկտի խաղոց եւ այլ վսան պէսպէս իրաց եւ անասնաբարոյ մարդոց: Այլ եւ վսան ազատութեան զրոգնն, որք ի փունս պոռնկութեան եւ զկանայս այլազգեաց մեծարէին ընդ քրիստոնեայս՝ փալով նոցա գնարմինս տէրունական» [Բաղդասարյան 1977, 194–195; Սրապյան-Երզնկացի 1993, 115]:

գուսանն եւ խաղն ամենայն մարդոյ վնաս» է համարում, բայց հատկապես՝ «պարոն մարդոյն եւ իշխանին»²⁶։ Այս է պատճառը, որը «Քերականական մեկնություն» երկում Երզնկացին գրում է. «Տղային միտքն որպէս կակուղ մոմ է... Մի՞ թողուր, որ դառն եւ աղտաղտուկ ջուրն ի ներս խառնի. երգք գուսանաց, կամ խաւար աղբերի»²⁷։

Հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտության սահմանազատումը

Զարգացնելով 5-րդ դարի իմաստասեր Դավիթ Անհաղթի տեսությունը երաժշտության նյութական և աննյութական բաղադրիչների մասին²⁸, Հովհաննես Երզնկացի Պլուզն իր վերոհիշյալ «Քերականական մեկնություն» աշխատության մեջ համարում է, որ երաժշտության նյութական կողմը կազմում են նվագարանները՝ ներառյալ նաև երաժիշտ-կատարողի մարմինը՝ իբրև բանական արարածի, մինչդեռ երաժշտությունն ինքը և, մասնավորաբար, երաժշտական ելևէջը, որը Երզնկացին անվանում է «ձայն», աննյութական է։ Այսինքն՝ վերջինս նույնանում է մարդու հոգևոր էությանը, իսկ նվագարանային հնչողությունը՝ մարմնականին։ Ստացվում է, որ ինչպես որ մարդը հոգևոր (բանական) և հողեղեն (նյութական) էակ է, և այդ երկու էություններն ամփոփված են իր մարմնում, այնպես էլ երաժշտությունը բաղկացած է երկու էություններից։ Թաքնված լինելով մարդու հոգում՝ երաժշտության այդ բանական կողմը՝ ելևէջը, լսելի հնչյունների է վերածվում երաժիշտ-կատարողի միջոցով²⁹։

Շարունակելով երաժշտության երկսեռ էության այս դրոյթը՝ նույն աշխատության հետագա էջերում Երզնկացին երաժշտությունը բաժանում է երկու տեսակի՝ «աստվածայինի», որ երգվում է տաճարներում, և «մարդկայինի», որ հնչում է տոնախմբությունների ժամանակ. «բաժանի սա յաստրուածայինն եւ ի մարդկայինն։ Աստրուածայինն երգի յեկեղեցիս, որ յաղագս հեշտութեանն զղջումն ածէ ի հոգիս եւ փոխարկէ զմիտս մեղուցելոցն ի բարի խոկումն, իսկ մարդկայինն երգի ի ժողովս իսրախութեան և յուրախական հանդեսն»³⁰։ Ընդ որում, Երզնկացին վերջինը ևս համարում է «անհրաժեշտ հասարակության համար»³¹։

Միջնադարից եկող այս մտայնությունը գոյատևել է ընդհուպ մինչև մեր օրերը, և հոգևորի ու աշխարհիկի տարբերակումն անմիջականորեն առնչվել է

²⁶ Սրապյան-Երզնկացի 1993, 115։

²⁷ Թահմիզյան 1983, 127։

²⁸ Ըստ Դավիթ Անհաղթի՝ երաժշտությունը «բանական» արվեստ է, որի նյութական կողմը կազմում են նվագարանները, իսկ երաժշտությունն ինքը, ըստ նրա, աննյութական է [տես Թահմիզյան 1961, 50]։

²⁹ Հմմտ. Թահմիզյան 1983, 124–125. «...Կրկին են գործիք երաժշտականին։ Ի նիւթական կազմածոյ անշնչից որպէս քնար եւ փող. եւ մարմին բանաւոր կենդանոյն, յորում ծածկեալ կայ ձայնն անմարմին, եւ ի շարժել արուեստարիս բացակայաբէ զհնչումն» [Երզնկացի ՀՄԲ, 44ա]։ Տես նաև Аревшатын, Тагмизян 1967, 361, 365-ում բերված հատվածները, որտեղ նույնպես՝ Երզնկացին, խոսելով երաժշտության բնույթի մասին, մեջբերում է Դավիթ Անհաղթին։

³⁰ Թահմիզյան 1983, 128; Սրապյան-Երզնկացի 1993, 114; Երզնկացի ՀՄԲ, 71աբ (131), թարգմանությամբ՝ Аревшатын, Тагмизян 1967, 363։

³¹ Հղումը՝ ըստ Ցիցիկյանի 2011, 45, ծան. 50։

նաև նվագարաններին: Վերջիններս համարվել են աշխարհիկության բնորոշիչներ, իսկ մարդկային մաքուր՝ անպաճույճ ձայնը կապվել է հոգևորի հետ: Այս երկուսի հակադրությունը ազգագրագետ Հ. Պիկիյանն անվանում է «երկու տարբեր մշակութային տեքստեր», որոնց «գոյության հաստատագրումն է նաև սրբավայրի շրջակա տարածքում և եկեղեցու ներսում հնչող երաժշտությունը»³²:

Եթե սրբավայրի ամբողջ տարածքը բաժանենք երկու գոտիների՝ *կենտրոն* (բուն տաճարը) և *շրջակայք*, ապա դրանցից յուրաքանչյուրն, ըստ Հ. Պիկիյանի, «*ձգտում էր սպասելու իր նախնիներին նվագարանների ու մեղեդիների առավելությունը. բնականաբար առկա էր երկու երաժշտական տեքստ: Դրսի բոլոր ծեսերն ուղեկցվում էին զոռնա-դիոլի երաժշտությամբ, իսկ ներսում՝ երգեցողությամբ*»: Տաճարի բակում անգամ կարող էին հնչել մերժելի նվագարանները, չարխափան և աղմկարար տարատեսակ գործիքները: Մինչդեռ տաճարի ներսում նախընտրելի էր համարվում ձայնային (*վոկալ*) արվեստը: Պատճառն այն էր, որ «*եկեղեցին ձգտում էր հնարավորինս սահմանափակել ավանդական նվագարանների մուտքն իր տարածք՝ գերադասությունը տալով մարդու մարմնից ծնված ձայնին, և ոչ բնավ նրա հորինած առարկաների հնչողությանը*»³³:

«Ուխտ միայնակեցի ընդ սատանայի»

Ներտաճարային հոգևոր և արտատաճարային աշխարհիկ մշակութային տարածքների մասին մտայնությունը պատկերավոր ձևով արտահայտված է Վարդան Այգեկցու (12–13-րդ դդ.) հաղորդած ժողովրդական մի գրույցում, որը որոշակիորեն մոտենում է առակի ժանրին: Լայն առումով վերցրած՝ այն կարելի է պարզապես առակ համարել, եթե հաշվի առնենք այդ ժանրի միջնադարյան լայն սահմանումը՝ որպես ամեն տեսակի խորհուրդ ու խրատ պարունակող բազմադիմի իմաստություն³⁴: Խնդրո առարկա գրույց-առակում հոգևորականը գաղտնի դաշինք է կնքում սատանայի հետ:

Մենակյաց մի հոգևորական սատանայի օգնությամբ եկեղեցապանի պաշտոնից հասնում է մինչև արեղա և եպիսկոպոս. «*Ասի յառակաց, թե միակեց մի սատանայի ուխտ եղ. որ տարի մի ՚ի պահս կենայ, զի գնա ՚ի մեծութիւն հասուցանէ. սատանայ յանձն էառ կարարել զինդրաձս նորա. յորժամ վճարեաց զպահսն, շարժեաց զեպիսկոպոս քաղաքին, որ եղ գնա եկեղեցապան. եւ ՚ի միւս տարւոջն շարժեաց, որ օրհնեաց գնա արեղայ. եւ ՚ի միւս տարւոջն եղեւ մեռանիկ եպիսկոպոսին. շարժեաց զթագաւորն եւ զքաղաքացիսն առնել իւրեանց եպիսկոպոս»*³⁵:

³² Պիկիյան 2001, 408; 2012, 125:

³³ Պիկիյան 2001, 408–409; 2012, 121, 125:

³⁴ Տեն Սրայան 1981, 62:

³⁵ Mapp 1894, 2, 252; Տեն նաև Սրայան 1969, 264–265; № 26 («Ուխտ միակեցի ընդ սատանայի»). բնագիրը վերցված է ՄՄ № 6616 ձեռագրից (15–16-րդ դդ., էջ 12բ), իսկ վերնագիրը տրված է ըստ Ն. Մառի՝ նշված հրատարակության: Այս գրույցի տեքստի երկու նշված տարբերակների միջև կան աննշան քերականական տարբերություններ: Առաջին տարբերակի (քաղված Վարդանի ժողովածուից) բնագիրը տալիս է նաև՝ Աբեղյան 1935, 38:

Սատանան այս ամենի դիմաց պահանջում է հոգևորականից, որ նա զգեստի տակից մի չորեքադի նվագարան դնի և եկեղեցական արարողության ժամանակ մատով զարկի մի լարին. «*եւ յորժամ կսաւէր զգեստաւորիլ. զի ժամ արասցէ, եկն սատանայ եր 'ի նա փոքրիկ չորեքադի մի եւ ասէ. իմ ամէն լարին փոխարէն, որ զքեզ յայդ մեծագոյն սասրիճանդ հասուցի, զայս արա. առ զայդ փոքրիկ չորեքադիդ 'ի ծոցդ դիր. և զզգեստդ 'ի վերայ հագիր եւ յորժամ 'ի քեմն ելանես, նա մէկ մատամբդ 'ի վերայ մէկ լարին զարկ*»³⁶: Ուշագրավ է, որ առակում հիշվում է հենց *չորեքադի*, որն, ըստ միջնադարյան երաժշտագետների, ամենահարմարն էր և ամենաշատն էր համապատասխանում բնության չորս տարրերին: Ընդհանրապէս, ըստ ժամանակակից երաժշտագետների վերակազմության՝ քառալար նվագարան է եղել նաև հայկական փանդիորը, որը գոսան-վիպասացների անբաժան գործիքն էր³⁷:

Այնուհետև առակում պատմվում է, որ երբ եպիսկոպոսը կատարում է սատանայի ուզածը, հանկարծ եկեղեցու մեջ հազարավոր-բյուրավոր նվագարանների ձայներ են հնչում. «*եւ այնպէս արարեալ պատրեալ եպիսկոպոսին՝ յանկարծակի հազարք հազարաց եւ բիրք բիրոց տասնադի եւ թմբկի եւ սուռնայի եւ չանկի եւ չորեքադիդ ձայն հնչեաց՝ 'ի մէջ եկեղեցոյն*»³⁸: Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ կրկին հիշատակվում են տասնադին (սաղմոսարան), թմբուկը և չանգը, նաև հանդիպում ենք զոռնայի (*սուռնայ*) առաջին հիշատակություններից մեկին³⁹: Հետաքրքրական է նաև «*հազարք հազարաց և բիրք բիրոց*» դարձվածքը, որը հիշեցնում է Գողթան երգերի «*վիպասանական հայերենը*» («*եւ ուսրի տացէ քաջն Արտաշէս հազարս ի հազարաց եւ բիրս ի բիրոց...*»):

Շարունակելով առակը՝ եկեղեցի եկած արքան ու ժողովուրդը սարսափում են, քանի որ ոչ ոք չէր տեսնում երաժիշտներին. «*Ջարհուրեցան թագաւորն եւ ժողովուրդն եւ ոչ զոք տեսանէին հարկանօղ նուազարանացն: Հրամայեաց թագաւորն բռնել զդռուն եկեղեցոյն՝ եւ զիրաքանչիւր ոք մերկացուցանել եւ փնդոել. եւ այնպէս արարեալ ոչ զոք գտին պատճառ, եւ մնաց թագաւորն եւ եպիսկոպոսն միայն. թագաւորն եւս մերկացաւ. եւ ոչ գտաւ առ նա ինչ. եւ յորժամ մերկացուցին զեպիսկոպոսն, գտին 'ի ծոցն զչորեքադին այն*»⁴⁰: Ի վերջո եպիսկոպոսին պատժում են՝ նրան կապելով ձիու պոչից և բաց թողնելով դաշտում, որպէսզի մարմինը կտոր-կտոր լինի⁴¹: Առակի բարոյախոսությունն, ըստ

³⁶ Mapp 1894, 2, 252.

³⁷ Այս մասին մանրամասնորեն տես Դալայյան 2017, 48–52:

³⁸ Mapp 1894, 2, 252.

³⁹ Զոռնայի մասին տես Քոչարյան 2008, 154, որն ավելացնում է նաև Առաքել Սյունեցու վկայությունը՝ ՄՄ, № 1764, 293բ: Զոռնայի պատկերները հայտնի են հայկական մանրանկարներում՝ մոտավորապես նույն ժամանակաշրջանում [տես Գևորգյան 1962, 343–344], զոռնայի պատմա-ազգագրական մանրամասն ակնարկ է տալիս՝ Պիկիյան 1988:

⁴⁰ Mapp 1894, 2, 252.

⁴¹ Բնագրի համաձայն՝ «*չարչարանս արկեալ խոստովան եղև զուրացութիւնս և զդաշինս, զոր եղեալ էր ընդ սատանայի: Յայնժամ կապեցին զնա 'ի յագի ամենի ձիոյ և թողին 'ի դաշտի. մանրամասնաբար կոտորեալ եղև մարմին նորա. և այնպէս սասնդեաց զքառնացեալ հոգին 'ի ձեռն սատանայի*» [Mapp 1894, 2, 253]:

Այգեկցու, հետևյալն է՝ «Ցուցանե՛ առակս, թե՛ ով ոք սաարանայի բարոյն եւ ուրիշին հաւարայ, բաժին նորա վերջն այնպէս լինելոց է»⁴²:

Ամփոփման փոխարեն

Ըստ մի մեկնաբանության՝ հոգևորականի զգեստի տակ թաքցված քառալար նվագարանը խորհրդանշիչն է քրիստոնեական հայ մշակույթում առկա հեթանոսական ենթաշերտի: Ասել է թե՛ մեջբերված առակագրույցում գործածված կենտրոնական խորհրդապատկերի գործողությունը, թե ինչպես է եկեղեցու մեջ գաղտագողի հնչում հեթանոսական երաժշտություն, կարելի է բացատրել իբրև ժողովրդի խորը ակունքներում և հոգևոր ծալքերում պահ մտած հնամենի մշակույթի «ընդվզում» և «դուրս սպրդում»: Արդյունքում պատժվում է եկեղեցու այն սպասավորը, որը տուրք է տալիս նախաքրիստոնեական մշակույթին: Մյուս կողմից, նշված խորհրդապատկերը կարելի է մեկնաբանել ոչ թե որպես «անցյալի» ու «ներկայի» հակադրություն, այլ իբրև բոլոր ժամանակներում ամենուրեք առկա՝ աշխարհիկ և հոգևոր հոսանքների մրցակցություն ու պայքար:

Հայ միջնադարյան գրականությունը մանրակրկիտ ուսումնասիրած Մ.Աբեղյանի կարծիքով՝ առակախոսը վերոբերյալ գրույցում ներկայացնում է 13-րդ դարում ժողովրդի մեջ տարածված մտայնությունն ու մոտեցումները. «*ինչքան էլ տեսականի մեջ դեռ իշխում է ճգնավորական հայացքը, գործնականի մեջ, ընդհակառակն, ուրախ կյանքը, աշխարհիկ ոգին է տերը*»⁴³: Այն աստիճան էր աշխարհիկ երաժշտությունը տարածված, որ, ըստ Աբեղյանի, նույնիսկ միայնակյաց հոգևորականն է սատանայի հետ պայման կապում, որի հետևանքով եկեղեցին դարձնում է գուսանական նվագաժողովի վայր: Միևնույն ժամանակ, սակայն, այս և նմանատիպ այլ առակների քննության ժամանակ, որոնցում պախարակվում են անբարո հոգևորականները, արեղյանական վերլուծություններում զգացվում է խորհրդային ժամանակների շունչը՝ դասակարգային հակասությունների և եկեղեցու դեմ պայքարի դրսևորում տեսնելու միտումով: Հակառակ սրան, միանգամայն ընդունելի է այն մոտեցումը, որ 13-րդ դարում «*Առակները դառնում են մի տեսակ միջոց ժողովրդական տարրերը մեր հին գրականության մեջ մտցնելու, և դրանց միջոցով մեր գրականությունը հեղափոխելու մոտենում է ժողովրդին, ենթարկվում աշխարհիկ հոսանքին*»⁴⁴: Այս մերձեցումը Ս.Հարությունյանը դիտարկում է Աբեղյանի ձևակերպած «Հայկական Վերածննդի» տեսության համատեքստում⁴⁵:

Ինչպես տեսնում ենք Վարդան Այգեկցու հաղորդած առակագրույցի օրինակով՝ 13-րդ դարում մշակութային այդ վերածննդի տարրերն աստիճանաբար ներթափանցում էին եկեղեցու ծիրից ներս: Ճիշտ է, «օրինազանց հոգևորականը» պատժվում է, սակայն դա ցույց է տալիս ոչ թե կտրուկ մերժողական վերաբերմունք վաղնջական մշակույթի՝ մասնավորապես նվագարանների

⁴² Мapp 1894, 2, 253.

⁴³ Աբեղյան 1946, 184:

⁴⁴ Աբեղյան 1935, 19:

⁴⁵ Հարությունյան 2006, 14:

հանդեպ, այլ՝ բարոյախրատական հաստատագրում առ այն, որ յուրաքանչյուր հոսանք (աշխարհիկ թե՛ հոգևոր) պետք է դրսևորվի համապատասխան իր տեղում և չներխուժի հակադիր «տարածք»։ Այլ խոսքով ասած՝ «ամեն բան իր տեղում»։ Նույն ձևակերպումն առավել հստակ տեսնում ենք Հովհաննես Երզնկացու իմաստասիրական խորհրդածություններում։

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Ձեռագրեր

ՄՄ №1764	Ժողովածոյ (1651–1654թթ.)
ՄՄ №2173	Յովհաննես Երզնկացի, Մատենագրութիւնք (ԺԴ դար)
ՄՄ №2329	Ժողովածոյ (1291թ.)
ՄՄ №6616	Ժողովածոյ (1291թ.)
ՄՄ №8356	Ժողովածոյ (1322թ.) 168ա (ԺԷ. «Յաղագս պահոց»)

Սկզբնաղբյուրներ

ԵՐԶՆԿԱՑԻ, ՀՄՔ

Յովհաննես Երզնկացի, Հաւաքումն Մեկնութեան քերականին // ՄՄ №2329, 25ա–209ա։

МАРР 1894

Марр Н.Я., Сборники притчъ Вардана. Материалы для истории средневековой армянской литературы (I–III, 1894–1899): часть II. Текст. Санктпетербургъ: Типография И.Н.Скорородова, 1894; часть III. Приложения, Санктпетербургъ, Типография Императорской Академии Наукъ, 1894.

ԱՐԵՎՏԱԿԻ, ԿԱՄԻՅԱՆ 1967

Аревшатын С.С., Камизян Н.К., Армения // Музыкальная эстетика стран Востока (общая редакция и вступительная статья В.П.Шестакова), Ленинградский Государственный Институт театра музыки и кинематографии, Москва, «Музыка», 1967, 330–383.

Ուսումնասիրություններ

ԱԲԵՂՅԱՆ 1935

Աբեղյան Մ.Խ., Հայոց միջնադարյան առակներն յեվ սոցիալական հարաբերությունները նրանց մեջ (առանձնատիպ), ՀՍԽՀ Կուլտուրայի պատմության ինստիտուտ, Յերեվան, 1935, 52 էջ (արտատպված է «ՀՍԽՀ Կուլտուրայի պատմության ին-տի աշխատությունները» ժողովածուի I հատորից)։

ԱԲԵՂՅԱՆ 1946

Աբեղյան Մ.Խ., Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք Բ (XI–XIX դարի 30-ականթթ.), Երևան, ՀՍՄԻ ԳԱ հրատ., 1946։

ԲԱՂՎԱՍԱՐՅԱՆ 2008

Բաղդասարյան Ա.Հ., Ավանդական նվագարանները Հայաստանում. Հին ժամանակներ, Միջնադար, Նոր ժամանակներ // Հայկական ժողովրդական նվագարաններ (խմբ. Ա.Ա. Փահլևանյան), Երևան, «Կոմիտաս», 2008, 3–17։

ԲԱՂՎԱՍԱՐՅԱՆ 1977

Բաղդասարյան Է.Մ., Հովհաննես Երզնկացին և նրա խրատական արձակը, [Մասն Ա. Պատմա-բանասիրական քննություն, Մասն Բ. Բնագրեր], Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1977։

ԳԵԻՈՐԳՅԱՆ 1962

Գևորգյան Ա.Բ., Միջնադարյան երաժշտական գործիքները հայ մանրանկարչության մեջ // Բանբեր Մատենադարանի, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1962, №6, 337–352:

ԳԵԻՈՐԳՅԱՆ 1978

Գևորգյան Ա.Բ., Արհեստներն ու կենցաղը հայկական մանրանկարներում, ալբոմ, Երևան, «Հայաստան», 1978:

ԴԱԼԱԼՅԱՆ 2017

Դալայան Ս.Ս., Վիպասանական արուեստը, երաժիշտ-կատարողները և նուագարանները վաղմիջնադարեան Հայաստանում. լեզուա-մշակութաբանական ակնարկ // Հնչյուն և լոռություն. երաժիշտը և նվագարանը դարերի հոլովություն (խմբ. Շ. Պիկիյան), Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2017, 38–53:

ԴԱԼԱԼՅԱՆ 2018

Դալայան Ս.Ս., Դիտարկումներ՝ նվագարանային պատկերացումներում տիեզերքի չորս տարրերի մասին ուսմունքի արտացոլման վերաբերյալ // Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, հ. Գ (պատ. խմբ. Ս. Շախկոյան), Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2018, 91–106:

ԹԱԼՄԻՋՅԱՆ 1961

Թահմիզյան Ն.Կ., Էջեր հայկական վաղմիջնադարյան երաժշտական գեղագիտությունից // Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի տեղեկագիր, №2 (փետրվար), 1961, 49–60:

ԹԱԼՄԻՋՅԱՆ 1970

Թահմիզյան Ն.Կ., Քննական տեսություն հայոց հին և միջնադարյան երաժշտության պատմության // ՀՍՍՀ ԳԱ Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1970, հոկտեմբեր №10 (334), 13–30:

ԹԱԼՄԻՋՅԱՆ 1982

Թահմիզյան Ն.Կ., Երաժշտությունը հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, «Սովետական գրող», 1982:

ԹԱԼՄԻՋՅԱՆ 1983

Թահմիզյան Ն.Կ., Հովհաննես Պլուզ Երզնկացին՝ հայ միջնադարյան երաժշտության տեսաբան // Պատմա-բանասիրական հանդես, 1983, №2–3 (101–102), 124–137:

ԹԱԼՄԻՋՅԱՆ 1991

Թահմիզյան Ն.Կ., Նիւթեր հայկական միջնադարեան երաժշտական գործիքագիտութեան // Բազմավէպ, ՃեմԹ տարի (1991), №1–2, 175–205:

ԽԱՆԶԱԴՅԱՆ 1959

Խանզադյան Է.Վ., Հայկական հին երաժշտական գործիքները // Աշխատություններ Հայաստանի Պետական Պատմական Թանգարանի 5, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 63–93:

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ 2006

Հարությունյան Ս.Բ., Մանուկ Աբեղյան. գիտական վաստակի գնահատման ուրվագիծ (ծննդյան 140-ամյակի առթիվ) // Պատմա-բանասիրական հանդես, 2006, №1 (171), 3–27:

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ 2010

Հարությունյան Հ.Հ., Երաժշտությունը V–XV դարերի հայ մատենագրության մեջ, ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոն, Երևան, «Գիտություն», 2010:

ՂԱՐԻԲՅԱՆ, ԵՆՈՔՅԱՆ 2017

Ղարիբյան Ն.Հ., Ենոքյան Ա., Հնչող պատկերներ. երաժիշտը և նվագարանը հայկական մանրանկարներում // Հնչյուն և լոռություն. երաժիշտը և նվագարանը դարե-

րի հոլովություն (խմբ. Հ. Պիկիյան), Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2017, 54–63:

ՊԻԿԻՉՅԱՆ 1988

Պիկիյան Հ. Վ., Զուռնան հայոց կենցաղում // Բանբեր Երևանի համալսարանի, 1988, № 2 (65), 104–111:

ՊԻԿԻՉՅԱՆ 2001

Պիկիյան Հ. Վ., Սրբավայրի տարածքի երաժշտական և վարքագծային ծածկագրերը // Հայոց սրբերը և սրբավայրերը. ակունքները, տիպերը, պաշտամունքը (խմբ. Ս. Բ. Հարությունյան, Ա. Ա. Քալանթարյան), ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Երևան, «Հայաստան», 2001, 405–413:

ՊԻԿԻՉՅԱՆ 2012

Պիկիյան Հ. Վ., Երաժշտությունը հայոց ավանդական առտնին և տոնածիսական կյանքում, Երևան, «Ամրոց Գրուպ», 2012:

ՍՐԱՊՅԱՆ 1958

Սրապյան Ա. Ն., Հովհաննես Երզնկացի. ուսումնասիրություն և քննադրեր (խմբ. Լ. Խաչիկյան), Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1958:

ՍՐԱՊՅԱՆ 1969

Սրապյան Ա. Ն., Հայ միջնադարյան գրույցներ, ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտ, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969:

ՍՐԱՊՅԱՆ 1981

Սրապյան Ա. Ն., Առակի ժանրային ըմբռնումը միջնադարում // ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, 1981, սեպտեմբեր, № 9 (465), 61–70:

ՍՐԱՊՅԱՆ-ԵՐԶՆԿԱՑԻ 1993

Սրապյան-Երզնկացի Ա. Ն., Հովհաննես Երզնկացի Պլուզ. կյանքը և գործը, Երևան, «Նաիրի», 1993:

ՎԱՐԴԻՄՅԱՆ 2007

Վարդումյան Ա. Դ., Երաժշտաբուժության մասին պատկերացումները հայոց մեջ // Բազմավեպ. հայագիտական-քանասիրական-գրական հանդես, 2007 (ՃԿԵ տարի), Վենետիկ – Ս. Ղազար, № 1–4, 493–509:

ՏԵՐ-ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ 1975

Տեր-Պետրոսյան Լ. Հ., Սաղմոսների հայերեն թարգմանությունը և նրա նախօրինակը // «Էջմիածին», 1975, Ա, 41–51:

ՑԻՑԻԿՅԱՆ 2011

Ցիցիկյան Ա. Մ., Հայկական աղեղնային արվեստը, Երևան, «Մուղնի», 2011:

ՔՈԶԱՐՅԱՆ 2008

Քոչարյան Ա. Կ., Երաժշտական գործիքները Հայաստանում, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, (խմբ. Կ. Խուդաբաշյան-Սարգսյան, Հ. Պիկիյան, Ժ. Մեհրաբյան, Ա. Բաղդասարյան), Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2008:

MAHÉ 1997

Mahé J.-P., Les humeurs et la lyre: fragments arméniens d'un enseignement médico-musicologique // From Byzantium to Iran. Armenian Studies in Honour of Nina G. Garsoian (ed. J.-P. Mahé & R.W. Thomson), Atlanta, 1997, 397–413.

ԱՄՓՈՓԱԳՐԵՐ

Տ. Ս. Դալալյան, ք.գ.թ.

*Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ***Դիտարկումներ՝ 13-րդ դարում երաժշտական գործիքների և առնչվող աշխարհայացքային ընկալումների վերաբերյալ***Հիմնաբառեր՝* նվագարան, ավանդազրույց, Հովհաննես Երզնկացի Պլուզ, Վարդան Այգեկցի, քրիստոնեություն, գաղափարախոսություն, հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտություն, առակ:

Հոդվածում քննարկվում են 13-րդ դ. երկու հեղինակների արտահայտած պատկերացումները նվագարանների վերաբերյալ, որոնք շատ բնորոշ են տվյալ ժամանակաշրջանին: Եթե Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի երկերում դրանք ի հայտ են գալիս իմաստասիրական մոտորումներում, ապա Վարդան Այգեկցու մոտ հանդես են գալիս առակազրույցի տեսքով, որն, ամենայն հավանականությամբ, ունի ժողովրդական բանահյուսական ծագում: Հոդվածում մանրամասնորեն ներկայացվում ու վերլուծվում են նշված հեղինակների տեսակետները, որոնցով փորձ է արվում փիլիսոփայական սահման գծելու գործիքային և ոչ-գործիքային երաժշտության, աշխարհիկ և հոգևոր հոսանքների, «հեթանոսական» և «քրիստոնեական» մշակույթների միջև:

*T. S. Dalalyan, PhD**Institute of Archaeology and Ethnography***Some Notes on Conceptual Thoughts Pertaining to the Musical Instruments in the 13th Century****Keywords:** musical instrument, legend, Hovhannes Yerznkatsi Pluz, Vardan Aygektsi, Christianity, ideology, spiritual and secular music, parable.

A number of musical instruments are mentioned in Armenian medieval sources, which sometimes contain additional information explaining their use and structure, and also give their philosophical connotations. Images of musical instruments and musicians are often found in our medieval miniatures. Tractates on music teaching are known, too. Legends and legendary stories preserved in medieval works describe the creation or origin of musical instruments. Naturally, these stories are covered with a Christian-religious veil and ideology. We do not know any Armenian pagan myth and legend from earlier eras which would explain the appearance of musical instruments. This article broaches various perceptions of musical instruments attested in the 13th century. The views of two great authors – Hovhannes Pluz Erzknatsi and Vardan Aygektsi, are thoroughly considered. They try to define the philosophical border between instrumental and non-instrumental music, secular and spiritual movements, ‘pagan’ and ‘christian’ cultures.

Manuk Abeghian, who thoroughly studied the Armenian medieval literature but wrote sometimes under the influence of the Marxist-Soviet ideology, believed that in the discussed parable by Vardan Aygektsi, the class contradictions and the struggle against the Church of the time was reflected. At the same time, this parable shows some secular tendencies which supplanted gradually the religious thought from the medieval literature, thus bringing it closer to the folk thinking and folklore. This process is called by specialists as ‘Armenian Renaissance’.

Т. С. Далалян, к.ф.н.
Институт археологии и этнографии

Заметки о мировоззренческом восприятии музыкальных инструментов в 13-ом веке

Ключевые слова: музыкальный инструмент, легенда, Ованес Ерзикаци Плуз, Вардан Айгекци, христианство, идеология, духовная и светская музыка, притча.

В средневековых армянских источниках упоминается ряд музыкальных инструментов, о которых иногда приводятся дополнительные сведения, касающиеся их использования и структуры. Изображения музыкальных инструментов и музыкантов часто встречаются в армянских средневековых миниатюрах. Известны также трактаты по преподаванию музыки. В различных средневековых произведениях сохранились легенды и мифические истории, описывающие создание или происхождение музыкальных инструментов. Разумеется, эти истории окутаны христианской религиозной идеологией. Нам неизвестны армянские языческие мифы и легенды, относящиеся к более ранним эпохам, которые объясняли бы зарождение музыкальных инструментов. Данная статья посвящена рассмотрению и анализу различных представлений и восприятий музыкальных инструментов, засвидетельствованных в наших письменных источниках. Чтобы обеспечить четкость научного анализа, хронологические рамки исследования были сознательно сужены в пределах XIII века. В частности, в работе рассмотрены представления двух знаковых авторов этого периода – Вардана Айгекци и Ованеса Плуза.

Скруплезный исследователь армянской средневековой литературы М. Абегян, под влиянием марксистско-советской идеологии, считал, что, в обсуждаемой нами притче Вардана Айгекци отразилась классовая борьба того времени. Наряду с этим, в ней можно заметить светские тенденции эпохи, которые сводились к постепенному вытеснению религиозного мышления из средневековой литературы и к приближению ее к народному мышлению и фольклору.