

ՀԱՄԱՌՕՏ ԱԿՆԱՐԿ

ՀԱՅ ՀՈԳԵԻՈՐ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ

ՊԱՏՄՈՒԹԵԱՆ

Հայ հոգեւոր երաժշտութեան ծագմանն ու զարգացմանը նախորդել է երգաստեղծութեան շուրջ երեք եւ կէս հազարամեակ տեւած բարեշրջման նախագրաւոր շրջանը:

Հայկական լեռնաշխարհը երգարուեստի հնագոյն օրրաններից է: Երգեցողութիւն, որ մի քանի հազարամեակ (մ.թ.ա. 4րդ հազարամեակի վերջերից, երբ ճիշտ այստեղ էլ՝ հնդեւրոպական մայր լեզուից ճիւղաւորուեց հայերէնը), մինչեւ անցած դարի կէսերը, զարգացել է միաձայնային, իսկ յետոյ՝ պատմականօրէն պայմանաւորուած որոշ ուշացումով, բայց դրա փոխարէն՝ նկատելիօրէն արագացուած մի ընթացքով՝ արդի բազմաձայնային արուեստի հունի մէջ:

Հայաստանում անյիշատակ ժամանակներից կենցաղավարել են արական ու իգական միասեռ խմբերի խստօրէն միաձոյլ երգեցողութիւնը՝ նախնական տարբեր ծիսակատարութիւնների ժամանակ, ինչպէս եւ կանանց ու տղամարդկանց ցածր եւ բարձր, եւ փոքրահասակ ու երիտասարդ տղաների ու աղջիկների այլազան ձայների մասնակցութեամբ, հետերոֆոնային տարրերով համեմուած, վառ, գունագեղ հնչողութեան տպաւորիչ կատարումների վաղնջական արուեստը՝ համաժողովրդական տօնահանդէսներին:

Հելլենիզմի շրջանում (այստեղ դա տեւել է մ.թ.ա. 3րդից մինչեւ մ.թ. 4րդ դարը), երբ Հայաստանը միջազգային ասպարէզ դուրս եկաւ որպէս հզօր պետութիւն, եւ երբ Մերձաւոր Արեւելքի չափացոյցներով իրենց առաջին, նշանակելի ծաղկումն ապրեցին Ժանրային առումով գրեթէ լրիւ տարանջատուած հայկական գեղջուկ եւ քաղաքային ժողովրդական երգը, վիպասանների եւ գուսանների ձայնային-նուագական արուեստը, պաշտամունքային եւ Թատերական երաժշտութիւնը, գիւղական-համայնքային, քաղաքային եւ պետա-

կան-արքայական տիպի տաճարներում եւ հելլենիստական թատրոններում բարգաւաճեց նաեւ միասեռ ու խառն խմբական երգեցողութիւնը: Խորացան եւ տարածուեցին՝ մեներգային եւ խմբերգային հնչողութիւնները համադրելու-հակադրելու, տարբեր ենթախմբերի երգեցողութիւնը հարց ու պատասխանի ձեւերով կազմակերպելու, այլեւ մեներգին խմբով ձայնառութիւն պահելու հիանալի աւանդութիւնները:

Հայ հոգեւոր երգաստեղծութեան պոռթկումով լի ծագումն ու յետագայ լարուած զարգացումը, որն յանգեցրեց ըստ ամենայնի կարկառուն նուաճումների, մեծապէս պայմանաւորուած է, նախ եւ առաջ հելլենիստական Հայաստանի երաժշտական հարուստ աւանդութիւններով:

Առանց որեւէ չափով թերազնահատելու Հայաստանի դրացի հին քաղաքակրթութիւններից, այլեւ ընդհանրապէս Արեւելքի եւ Արեւմուտքից նաեւ վաղ միջնադարում ու զարգացած աւատատիրութեան շրջանում ներհոսած տարրերի բեղմնաւորող կարեւորագոյն դերը, պէտք է հաստատենք հետեւեալը: Հիմնականում նախապէս արդէն իսկ կազմաւորուած սնուցիչ արգաւանդ միջավայրի ներքին հնարաւորութիւններով են բացատրուում, թէ Էրդ դարին յատուկ խմորումների բացառիկ արդիւնաւէտութիւնը (որով նոյնիսկ նախադրւում էր շրջանում ունեցանք հայկական սաղմոսերգութիւն եւ ինքնուրոյն առանձին հոգեւոր երգեր), թէ կցուրդների ծաղկումը գրերի գիւտից անմիջապէս յետոյ, թէ շարականերգութեան բնագաւառում, անգամ արաբական արշաւանքների ու տիրապետութեան առաջին տասնամեակներում, իրացուած ձեռքբերումները, եւ թէ 10-11րդ դարերի տաղերգութեան նուաճումներն ու՝ ի վերջոյ՝ հայկական միջնադարեան ողջ երաժշտարուեստի թռիչքն ու բարձրագոյն սաւառոնումները 12-13րդ հարիւրամեակներում:

Եւ սակայն, հելլենիստական Հայաստանի երաժշտական աւանդների անմիջական ժառանգորդն, անշուշտ, եղաւ վաղ միջնադարը: Վերջինիս համար էր, որ առանձնայատուկ նշանակութիւն ունեցան հելլենիստական անկախ պետականութեան եւ տնտեսութեան ու մշակոյթի նշանակալի առաջընթացի պայմաններում հայ ժողովրդական (գեղղուկ) երաժշտութեան բարգաւաճումը (մինչեւ նրա պերճ ճիւղաւորումը), վիպասանների եւ գուսանների ժողովրդային-մասնագիտացուած արուեստի փայլուն բարեշրջումը հայկական հին վիպական շարքի ստեղծումով, հելլենիստական թատրոնին կապուած երգ-երաժշտութեան կերպաւորումը, հեթանոս տաճարներում բերեղացած երգեցողութեան այլազան ձեւերը, ինչպէս եւ հայ երաժշտա-տեսական ու գեղագիտական մտքի գոյացումն ու առաջին ձեռքբերումները: Ծիշտ այդ պատմաշրջանն էր՝ վաղ միջնադարը,

որ անմիջաբար յեցաւ նախաքրիստոնէական Հայաստանի երաժշտական բոլոր նուաճումների վրայ, բանիմաց կերպով օգտուելով նաեւ քրիստոնէութեան շրջանում իսկ ծաղկող ժողովրդական եւ գուսանական արուեստների ձեռքբերումներից, վերաբժէքաւորելով դրանք նոր աշխարհիմացութեան դիրքերից:

Երաժշտական հարուստ փորձի ու կենդանի ավանդութիւնների այս պայմաններում ծագում ու զարգանում է Հայոց հոգեւոր երգարուեստը, որը հրդ դարասկզբից ապրելով նախնական խմորման հարիւրամեայ մի շրջան, գրերի գիւտի շնորհիւ միանգամից բարձրանում է Հայոց մասնագիտացուած երգ-երաժշտութեան աստիճանին: Եւ, հակառակ ստեղծագործական կեանքը ժամանակ առ ժամանակ մթազնող ներքին ու արտաքին բազմապիսի դժուարութիւններին, անցնելով վերընթաց զարգացման հազարամեայ մեծ բովից, ազգային եւ համամարդկային մշակութային գանձարանը հարստացնում է մի ամբողջ շարք կոթողային գործերով:

Հայկական միջնադարեան ձեռագրերը ցոյց են տալիս, որ երբ թարգմանում են Աստուածաշունչն ու պաշտամունքային այլ բնագրեր, առաջին հերթին՝ Պատարագամատոյցը, ծէսն ու արարողութիւնը հայանում, բարեկարգւում եւ շուտով ճոխանում են: Աստուածաշնչային սաղմոսների հիման վրայ գոյանում է հայկական հնագոյն ժամագիրքը: Միաժամանակ ծագում է Հայոց հոգեւոր ինքնուրոյն երգը: Արգասաւոր ջանքեր են ի գործ դրւում՝ մասնագիտացուած նորաստեղծ երգարուեստը ազգային ձեւերի մէջ զարգացնելով, նրա ճարտարակերտական-գեղարուեստական մակարդակը ասորականի եւ բիւզանդականի աստիճանին բարձրացնելու ուղղութեամբ: Մասնագիտորէն օգտւում են ոչ միայն սեփական ժողովրդի աշխարհիկ ստեղծագործութիւնից՝ գեղջուկ եւ գուսական երգ-երաժշտութեան գանձերից, այլեւ, վերջինիս միջնորդութեամբ, արեւելեան, մասնաւորապէս պարսկական արուեստի նուաճումներից եւս:

Մաշտոցի անուան Մատենադարանում պահուող աւելի քան 200 գրչագիր պատարագամատոյցները, շուրջ 300 ժամագրքերն ու շարականները դադափար են տալիս այդ աշխատանքի գերազանց արդիւնքների, հայ հոգեւոր երգարուեստի պատմական զարգացման ընթացքի եւ այն իրագործած տաղանդաւոր երաժիշտ-բանաստեղծներից շատերի վաստակի մասին:

Նախ մեր առջեւ յառնում են հայկական գրաւոր մշակոյթի երկու մեծ հիմնագիրները՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթեւը, որոնք նաեւ Հայոց մասնագիտացուած երգարուեստի անդրանիկ հեղինակներն են, ինչպէս եւ նրա տեսական սկզբունքների մշակողները: Տեսութեան բնագաւառում նրանց կատարած կարեւորագոյն գործը յանգել է հայ երաժշտութեան ձայնեղանակների վերակարգաւորմանը:

Ձայնեղանակները եղանակի տեսակներ են եղել, որոնք կազմել են հնչող ողջ երաժշտութեան հիմքը: Ձափանմուշ մեղեդիներ՝ որոնցից իւրաքանչիւրը տարբերակուելով կարող էր զուգորդուել զրական տարբեր խօսքերի հետ: Նախագրաւոր շրջանում հայ երաժշտութեան մէջ տարբերուել են չորս հիմնական ձայնեղանակներ: Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթեւը կարգաւորել են ութ ձայնեղանակներ եւ երկու ստեղի (բազմաճիւղ) մեղեդիներ, դրանք կապելով գլխաւորապէս Հայոց հին Սաղմոսարան-Ժամագրքի ութ կանոնների (իւրա-յատուկ սաղմոսախմբերի) եւ աստուածաշնչային օրհնութիւնների հետ:

Երկուսն էլ եղել են նաեւ հայկական հոգեւոր ինքնուրոյն երգի հիմնարկու նահապետները: Որպէս այդպիսիք, նրանք իրենց ջանքերն ուղղել են սկզբնապէս թէեւ ոչ ծաւալուն, բայց մեծակերտ (մոնոմենտալ) ոճի երգի արմատաւորմանը Հայաստանում: Մեսրոպ Մաշտոցը յօրինել է ապաշխարութեան վշտագին-քնարական շարականները, Սահակ Պարթեւը՝ Աւագ շաբաթի հանդիսաւոր երգեցողութիւնները: Դրանցից շատերը մինչեւ օրս էլ չեն կորցրել իրենց գեղազգայական ներգործութեան ոյժը:

Գրերի գիւտից անմիջապէս յետոյ սկսուած այս մեծ գործը շարունակելով, նշանակալի արդիւնքների են հասնում երկու ռահվիրաների աւագ ու կրտսեր աշակերտները: Դաւիթ Քերականն ու Դաւիթ Անյաղթը խորացնում են Հայոց երաժշտա-գեղագիտական ու երաժշտա-տեսական համակարգերի մշակումը: Ստեփանոս Միւնեցի Առաջինը, Յովհան Մանդակունին, Գիւտ Արահեզացին եւ Մովսէս Խորենացին նոր մակարդակի են բարձրացնում մեծակերտ ոճի հայ հոգեւոր ինքնուրոյն երգը: Մանաւանդ Քերթոզահայր Խորենացին, որը վիպա-քնարական հզօր շունչ ու ինքնատիպ որակ է հաղորդել Հայոց մասնագիտացուած երգարուեստին ամբողջապէս առած, եւ նրա երկու բաղադրիչներին՝ առանձին վերցրած, երաժշտութեանն ու բանաստեղծութեանը: Դա պարզ երեւում է նրա հեղինակած Ծնընդեան շարականներից, որոնց մէջ մի շարք վառ, գեղարուեստական հազուադէպ արժանիքներով ստեղծագործութիւններ մեծ տպաւորութիւն են թողում թէ՛ իրենց մեղեդիների, եւ թէ՛ զրական բնագրերի նաեւ առանձին կատարում-ընթերցումներով:

Դրդ դարում մեծակերտ ոճը զարգացման բարձրակերտային ու լորտներն են հասցնում Կոմիտաս Աղեցցին եւ Անանիա Շիրակացին, Բարսեղ Զոնն ու Սահակ Զորափորեցին: Ինչպէս վկայում են պատմագրական ու ձեռագրական փաստերը, հայ իրականութեան մէջ այս շրջանում հոգեւոր ինքնուրոյն երգերն այնքան են բազմանում, որ անհրաժեշտ է լինում յատուկ ընտրութիւն կատարելով ի մի բերել եկեղեցու կողմից պաշտօնապէս ընդունուած նմոյշները: Գործը

գլուխ է բերում Բարսեղ ձոնը, կազմելով մի ժողովածու, որն եւ ապագայ Շարահնոցի հիմքն է դառնում:

Ցրդ դարի առաջին քառորդում, սկզբունքորէն ընդունւում է եկեղեցական միեւնոյն տօնին վերաբերող 8-9 երգերից բաղկացած «Կանոնի» արեւելեան-քրիստոնէական սեռը (ժանրը), եւ մշակւում է ձայնեղանակների երկրորդ մեծ համակարգը՝ հոգեւոր ինքնուրոյն երգերին վերաբերող չափանմոյշ մեղեդիների խումբը (դարձեալ՝ ութ ձայն եւ երկու ստեղի տեսական հիմունքով): Երկու դէպքում էլ նախաձեռնութիւնը հանդէս է բերում Ցրդ դարի երեւելի երգիչ-երաժիշտ եւ հմուտ տեսաբան Ստեփանոս Սիւնեցի Երկրորդը:

Այս շրջանում որոշակի բարդանում է արդէն բաւականաչափ ծաւալուն հոգեւոր ինքնուրոյն երգերի եղանակների հիւսուածքը (նաեւ աշխարհիկ, մասնաւորապէս գուսանական արուեստի ազդեցութեամբ): Այն՝ աստիճանաբար ճոխանում է մեղեդիական այլազան դրուազներով, զարդարանքներով, արտայայտիչ ոլորումներով: Մեծակերտ յօրինուածքները հետզհետէ ստանում են նոր որակ: Տիրապետող դառնալու միտում է հանդէս բերում մեծակերտ-զարդարական (մոնումենտալ-դեկորատիւ) ոճը: Նրա ծաղկմանն իրենց նպաստն են բերում Յովհան Օձնեցին, Ստեփանոս Սիւնեցին (Երկրորդը), Գուգիկ Այրիվանեցին, ինչպէս եւ պատմաշրջանիս նշանաւոր կին արուեստագէտներ Սահակադուխտն ու Խոսրովիդուխտը:

Նրանց ստեղծած երգերի եղանակներն աչքի են ընկնում գրական խօսքերից անկախ ընթացող զուտ երաժշտական կշռոյթով: Որով եւ, բնականաբար, ժամանակի հրամայական պահանջն է դառնում այդ եղանակների ծաւալման գէթ հանգուցային կէտերը հաստատագրելու համար երգչային յատուկ նշանների՝ հայկական խաղաղերի կիրառութիւնը: Այդ գաղափարը եւս յղանում է քրիստոնէական արուեստի միջազգային խոշոր կենտրոններում՝ Երուսաղէմում, Կոստանդնուպոլսում եւ Հռոմում կատարուող երաժշտա-մշակութային նոր տեղաշարժերին լաւատեղեակ Ստեփանոս Սիւնեցին: Նա շրջանառութեան մէջ է դնում սկզբնապէս սահմանափակ թւով նշաններից բաղկացած խաղաղային մի համակարգ, որ տարածուելով կատարելագործւում է յաջորդ հարիւրամեակների ընթացքում: Հայկական հնագոյն խաղաղոր մատենաներում կիրառուած երգչային նշաններից հիմնականները՝ 24 անուն, առանձին տախտակ-ցուցակի ձեւով հրապարակուած են եղել ժամանակին կենտրոնական Հայաստանում:

9-10րդ դարերը կարեւոր նշանակութիւն ունեն ինչպէս նախորդ նուաճումների ամրապնդման, այնպէս էլ վերելքի յաջորդ ալիքը նախապատրաստելու տեսակէտից: Շարժումը, բնականաբար, ըստ էութեան ծաւալւում է յատկապէս «հարիւրամեայ խաղաղութեան շրջանում»: Բայց այդ ժամանակահատուածի երաժշտա-մշակութային

բովանդակութեան տարողութիւնը նաեւ շատ աւելին է: Պատմաչըր-
ջանիս բարենպաստ պայմաններում մի կողմից եզրափակւում է վաղ
միջնադարեան Հայաստանի մասնագիտացուած երգարուեստի յեղա-
շրջման ուղին, ընդհանրացող կարգի խոշոր երեւոյթների մարմ-
նաւորմամբ, որոնք ամփոփում են նախորդ հարիւրամեակների կու-
տակումները, միւս կողմից՝ յիշեալ երեւոյթներն իսկ, դրսեւորելով
նոր որակ եւս կազմող կենսական շատ տարրեր, միաժամանակ դառ-
նում են բուն միջնադարեան կամ զարգացած աւատատիրութեան
չրջանի հայկական արուեստի վերընթացի սկիզբը: Այդ կարգի մի
երեւոյթ է մասնաւորապէս Գրիգոր Նարեկացու անկարելի ստեղծա-
գործութիւնը:

Միջնադարեան բազմաթիւ ձեռագրերում պահպանուել են Նա-
րեկացու «Ողբերգութեան Մատեանը», ինչպէս նաեւ զանձերն ու
տաղերը ճոխ խազաւորուած: Այդ խազաւորումների արտաքին տը-
եալներն իսկ շատ բան են յուշում համապատասխան եղանակների
ընդհանուր բնոյթի ու մակարդակի մասին: Բայց Նարեկացու տա-
ղերից մի քանիսն իրենց եղանակներով հանդերձ մեզ հասել են բա-
նաւոր աւանդութեամբ եւ անցնելով Կոմիտասի քննական խիստ բո-
վից՝ հաստատագրուել նրա կողմից: Դրանք են՝ լայնաշունչ-վիպա-
կան «Հաւիկը», ոգեշունչ-հեռտորական «Ահեղ ձայնս» տաղը, հե-
զասահ-պատմողական «Սայլն այն իջանէր», եւ խոհական-քնարական
«Հաւուն հաւունը»: Քնարադրամատիկական «Աչքն ծով» տաղն էլ
ժամանակին մասնագիտական բարձր մակարդակով ձայնագրե է Ն.
Թաշեանը: Այս բոլորի ուսումնասիրութիւնը ցոյց է տալիս, որ
Գրիգոր Նարեկացին նաեւ որպէս երաժիշտ զարգացման վիթխարի
մղում է առաջ բերել եւ նոր շունչ ու կեանք հաղորդել Հայոց միջ-
նադարեան մասնագիտացուած երգարուեստին: Յատկապէս իր տա-
ղերով, որոնց երաժշտական բաղադրիչում մեծ տաղանդի բացառիկ
դրսեւորմամբ կիրառուած է մեղեդիական թարմ, ութ-ձայնի համա-
կարգի հնացած կանոններից ազատ, զարդոյտուն ոճը:

Զարգացած աւատատիրութեան շրջանում հայ հոգեւոր երգար-
ուեստը օրինաչափօրէն բարձրանում է իր ժամանակի միաձայնային
երաժշտութեան ճարտարակերտական-գեղարուեստական համաշխար-
հային մակարդակին: Որպէս յիշուի մասնագիտացուած արուեստ,
Հայոց հոգեւոր երաժշտութիւնն այս պատմաչրջանում, արձագան-
գելով հայկական քաղաքային կեանքի զարգացման յաջորդական աւ-
տիճաններին, իր բարգաւաճումը եւս իրագործում է յստակ արտա-
յայտուած փուլերով: Դրանք համապատասխանում են՝ 10-11, 12-
13րդ եւ 14-15րդ դարերին:

10-11րդ դարերում իրագործուած կարեւորագոյն տեղաշարժերի
ներքին բովանդակութիւնը կազմում է տաղային արուեստի ծաղկու-

մը, որն այնքան փայլուն սկիզբ ունեցաւ Գրիգոր Նարեկացու ըստեղծագործութեան մէջ: Նրանից յետոյ տաղային արուեստին կապուած բարձր երաժշտամտածողութիւնը, իր մէջ առնելով նաեւ «մեղեդի» անուանուած կտորներին յատուկ համատիպ գծերը, շուտով արձագանգում է շարականների ու պատարագի երգեցողութիւնների բնագաւառում եւս, ուր ծաղկում են «ստեղի», «զարտուղի» եւ «ծանր» կոչուած բազմաճիւղ, բազմադրուագ եղանակներով ստեղծագործութիւնները: Ուստի առաւել լայն (կամ նոյնիսկ փոքր-ինչ պայմանական) առումով, հոգեւոր երգի նշուած տեսակները վերաբերում են տաղային արուեստի ոլորտին:

12-13րդ դարերով սահմանադատուող չըջանք սկզբունքային նշանակութիւն է ստանում նաեւ այն պատճառով, որ Մաշտոցի անուան Մատենադարանում եւ այլուր պահոււմ են յիշեալ հարկւրամեակներից իրենց ժամանակակից (այլ ոչ թէ աւելի ուշ կատարուած) ընթերինակութեամբ յարատեւած բազմաթիւ ընտիր ձեռագրեր, այդ թւում եւ երաժշտա-ծիսական արժէքաւոր մատենաներ: Մանօթութիւնը դրանց, ինչպէս եւ օժանդակ այլ նիւթերի հետ, ցոյց է տալիս, որ նշուած դարերում անցեալի հայ երաժշտարուեստի պատմութեան մէջ իրագործում է առաջընթաց մեծագոյն շարժումը: Այն սկսւում է 12րդ դարում՝ Հայաստանում եւ, միաժամանակ, հայկական Կիլիկիայում: Իսկ քիչ աւելի ուշ, երբ Կենտրոնական Հայաստանում նախ մոնղոլական, ապա եւ թուրք-թաթարական աննախադէպ աւերածութիւնների պայմաններում մշակութային ոլոսիսներ են միայն փրկւում, սկսուած հզօր շարժման ալիքները կենտրոնանալով կուտակւում են յատկապէս Կիլիկիայում եւ այստեղ էլ գրեթէ լիակատար իրագործման են հասցնում հայ հոգեւոր մասնագիտացուած երաժշտութեան, որպէս միաձայնային արուեստի, պատմական բազմադարեան զարգացման գլխաւորագոյն միտումները:

Ամբողջապէս ազգայնացւում են պաշտամունքն ու պաշտօններգութիւնը՝ գրական մի շարք նոր բնագրերի թարգմանութեամբ. քրիստոնէական երաժշտա-բանաստեղծական կենցաղավարող ձեւերի վերջնական հայացմամբ. հոգեւոր բանաստեղծութեան մէջ նաեւ Հայոց պատմութեան կարեւորագոյն երեւոյթների անդրադարձումով. ու երաժշտական բաղկացուցչի յետագայ նորոգմամբ. այն՝ աշխարհիկ ժողովրդական եւ գուսանական երգարուեստից հմտօրէն փոխառնուած կենսական տարրերով առաւելագոյնս յագեցնելու միջոցով: Մարմնաւորւում են Հայոց գեղազգայնական մշտական իդէալի՝ արեւելեան զգացողութեան ու արեւմտեան մտածողութեան համաձուլման թարմ յղացումներ, ազգային հողի վրայ: Վերջապէս, մեղեդիական վիպա-բնարական տարրերի հաստատումը գուտ քնարական ու նաեւ դրամատիկական աչքառու դրուագներով եւ մեծակերտ-

զարգարական ոճի յարաճուն մշակումը, մինչև նրա զարգացման բարձրակետային դրսևորումները, հայ հոգեւոր երաժշտութիւնը դուրս են բերում արեւելեան-քրիստոնէական արուեստի առաջին գիծը, որպէս նրա ազգային անկրկնելի հատուածներից մէկը:

Այս բոլորին զուգընթաց, Կիլիկիայում քննարկուող պատմաշրջանում զարգացման բարձր մակարդակ է նուաճում նաեւ խազազրութեան արուեստը (գործնականում) եւ խազագիտութիւնը: Կիլիկիայում ստեղծուած ամենաընտիր գրքերից երաժշտա-ծիսական բովանդակութեան բազմաթիւ ձեւազրեր են պահպանուել՝ շարակնոցներ, զանձարաններ, մանրուսման գրքեր: Այդ եւ այլ մատեանների հարստացմանը, կարգաւորմանն ու վերակազմմանը մասնակցութիւն են բերել կիլիկեան մի ամբողջ շարք երեւելի երաժշտ-բանաստեղծներ, որոնց մէջ իր հսկայ կերպարանքով առանձնանում է Ներսէս Շնորհալին (12րդ դ.), որի հարուստ ստեղծագործութիւնը՝ բազմաթիւ շարականները, տաղերը եւ Պատարագի ու ժամագրքի բազմապիսի երգերը, հիմնականում զարգացել է մեղեդիական ազատ ոճի շրջանակների ընդլայնման եւ իւրայատուկութիւնների խորացման նշանաբանի ներքոյ:

Կենտրոնական Հայաստանի տարածքի վրայ, ներքին եւ արտաքին դժուարութիւնների ծանր պայմաններում գոյատեւող մշակութային կենտրոնները եւս ըստ էութեան դիմադրաւում են լճացման ու մեկուսացման հետ կապուած վտանգները, նաեւ Կիլիկիայում ձեռք բերուած նուաճումներից օգտուելու գիտակցական մղումների առկայութեան հետեւանքով եւ շնորհիւ կիլիկեան բեղմնաւոր ներթափանցումների համատարած բնոյթի:

Մինչեւ 1350ական թուականները Կիլիկիայում շարունակուած է հոգեւոր մասնագիտացուած երգարուեստի զարգացումն ու երաժշտա-ծիսական մատեանների բիւրեղացման ընթացքը: Աւելի ուշ, կիսատ մնացած ծրագրերը մասամբ լրացնում են Ղրիմի հայկական գաղութներում, 14-15րդ դարերում, նաեւ Կիլիկիայից գաղթած երգիչների ու գրիչների ջանքերով: Այդ են վկայում Ղրիմի հայ գաղթօջախներում նշուած դարերում ամբողջացուած եւ կամ ի նորոյ կազմուած ձեռագրերը, որոնց զգալի մասն այժմ գտնւում է Մալտոցի անուան Մատենադարանում: Իսկ առ հառարակ Կիլիկիայի հայկական թագաւորութեան անկումից ու Սսի աւերումից յետոյ (1375 թ.), բնականաբար մեծանում է կենտրոնական Հայաստանում գործող վարդապետների հեղինակութիւնը, մի նոր հմայք ու նշանակութիւն են ձեռք բերում Տաթեւի, այլեւ Սուփարայ եւ Մեծոփայ վանքերի համալսարաններն ու նրանց ուսուցիչ-ուսուցչապետները, որոնց մէջ քիչ էին ուղղութիւն տալու ընդունակ հմուտ երաժշտապետներ: Եւ իրօք, նրանց ղեկավարութեամբ էլ ամփոփուում են զարգացած աւա-

տատիրութեան շրջանի հայ հոգեւոր երաժշտարուեստի բարեշրջութեան արդիւնքները, եւ մշակուած հայ երաժիշտների յետագայ գործունէութիւնը ճիշտ հունի մէջ դնելու սկզբունքները: Զեռագրական փաստերը հիմք են տալիս հաստատելու, որ հայ ծիսական ու երաժշտա-ծիսական գրքերի վերախմբագրման հարցուն յատկապէս Գրիգոր Տաթեւացին (14րդ դ.) մշակած է եղել որոշակի մի մօտեցում, որն եւ աստիճանաբար կիրառել են Թովմա Մեծոփեցին ու նրա աշակերտները, Գրիգոր Սլաթեցի եւ նրա հետեւորդները (15րդ դ.):

Թովմա Մեծոփեցու կենդանութեան օրօք, նրա մասնակցութեամբ եւ կամ անմիջական հսկողութեան ներքոյ, նշրովի խմբագրուել են Աւետարանը (տորհուրդեան նշանների եւ առողջանութեան խաղաղերի տեղաբաշխման առումով), Շարակնոցը, Մանրուսումը, Ժամագիրքը եւ այլ մատեաններ: Գրիգոր Սլաթեցին վերանայել եւ նոր նիւթերով ճոխացրել է Յայսմաւուրքն ու Գանձարանը: Դրանց քննութիւնը ցոյց է տալիս, որ երգչային ժողովածուների վերախմբագրման աշխատանքներն ընթացել են կլիկիկեան եւ հայաստանեան լաւագոյն աւանդութիւնները քննական զգաստ մօտեցմամբ միաձուլելու նշանաբանի ներքոյ: Դա շարունակուել է նաեւ ուշ միջնադարում (16-18րդ դդ.), բայց աւա՛ղ, աւատատիրական Հայաստանի մշակոյթի ընդհանուր անկման պայմաններում:

Ուշ միջնադարում եւս, հայ հոգեւոր երգարուեստն անցնում է որոշ չրջափոխութեան բովից, հարստանում նոր ստեղծագործութիւններով, յօրինուած ըստ հին ձեւերի: Այս կամ այն կերպով ու չափով շարունակում է տակաւին նախորդ պատմաշրջանում ծաղկած այն փորձը, որով մի շարք հին երգերի երաժշտական բաղկացուցիչը վերանայւում էր՝ նոր ժամանակների ու ճաշակի համաձայն: Սակայն այդ ճաշակն այժմ ոճականօրէն նոր ու բարձր ուղղութեան հետ չէ, որ կապւում էր (ինչպէս էր զարգացած աւատատիրութեան շրջանում), այլ՝ միջավայրի շնչակի արեւելականացման, ողջ Մերձաւոր Արեւելքի մահմետականացման: Արդիւնքն այն է լինում, որ աւանդին դէպքերում նոյնիսկ հոգեւոր (բայց լոկ արտապաշտամունքային) տաղեր զուգորդւում են արեւելատիպ եղանակների հետ, եւ կատարման առումով տուրք է տրւում «արեւելեան» կոչուած (դարն ապրած) ճաշակին, ինչպէս դա տեղի էր ունեցել բիւզանդական հոգեւոր արուեստում եւս:

Ուշ միջնադարում հայ հոգեւոր (յատկապէս պաշտամունքային) արուեստի մշակների առջեւ դրուած գլխաւոր խնդիրը եղել է՝ եկեղեցական երգի բնագաւառում նախորդ դարերում կուտակուած մեծ հարստութիւնների հարազատօրէն պահպանումը, դրանց յուսալի պատրասարումը խորթ հովերից ու հաւատարմաբար փոխանցումը ապագայ սերունդներին: Դա իրագործուել է հնարաւորութեան սահման-

ներում: Մասնաւորապէս Շարակնոցի, Պատարագի ու Ժամագրքի վերաբերութեամբ: Աւելին անելու խանգարել է խաղաղութեան արուեստի անկումը:

Վերանորոգութեան պատմաշրջանը (17-18րդ դդ.) իր հետ բերելով տպագրութեան տարածումը հայ իրականութեան մէջ, հնարաւորութիւն ընձեռեց ասելի վճռական քայլեր կատարելու երաժշտածիսական մատեանների ու երգչային աւանդոյթների հաւասարեցման ուղղութեամբ: Եւ սակայն, հակառակ միաձեւութեան հաստատմանը նպատակամղուած ջանքերին, 18-19րդ դարերում մենք ունեցանք հայ հոգեւոր երաժշտութեան տարբեր երգուածքների՝ ուշ միջնադարի ընթացքում կազմաւորուած հինգ մեծ ճիւղեր. էջմիածնի (որ հիմնականն է), Կ. Պոլսի, Նոր Զուլայի (կոչուած նաեւ Հընդկահայոց), Երուսաղէմի ու Վենետիկի: Սա մասամբ բացատրւում է հայ ժողովրդի մշակոյթի ընդհանուր վիճակով եւ նրա կեանքի ընկերային-քաղաքական պայմաններով: Բայց կայ եւ մի այլ հանգամանք:

Ինչպէս ցոյց է տալիս խաղաւոր ձեռագրերի, հնատիպ համապատասխան մատեանների եւ հայկական ձայնագրութեան նոր համակարգի նշանների օգնութեամբ գրառուած ժողովածուների համեմատութիւնը, միջնադարեան խաղաղութեան-երգեցողութեան սկզբբունքներն իսկ այնպիսի էին, որ միեւնոյն երգարաններից օգտւող տարբեր կենտրոնների կատարողներ կարող էին միակերպ խաղաւորուած նոյն բնագոյրը որոշ չափով տարբեր եղանակել, տարբերակել՝ համաձայն տուեալ տեղական աւանդոյթների: Եւ իրօք, ըստացուած արդիւնքն էլ, ի վերջոյ, վկայում է հայ եկեղեցական երաժիշտների ստեղծագործական աչքառու ունակութիւնների, ինչպէս եւ առհասարակ հայ հոգեւոր երգարուեստի մեղեդիական անբաւ հարստութիւնների մասին:

Վերանորոգութեան երկու հարիւրամեակներում, չնայած ազգային մշակութային կեանքի որոշակի աշխուժացման, խաղերով երգելու արուեստի անկումը գնալով խորանում է: 18րդ դարի վերջերին եւ 19րդի սկզբին Գրիգոր դպիր Գապասաքալեանը փորձում է ճշգնաժամ ապրող խաղային հին դրութեան տեղ մի նոր համակարգ ըստեղծել՝ հայկական, ընդհանուր արեւելեան ու բիւզանդական տարրերից շաղխուած: Ու թէեւ չի յաջողւում, բայց փաստօրէն սկիզբ է դնում հայ արդի խաղաքանական գիտութեանը: Դա առանձնապէս խթանում է հայկական նոր ձայնագրութեան ստեղծումը, որ գլուխ է բերում Բաբա Համբարձում Լիմոնջեանը Կ. Պոլսում 19րդ դարի առաջին քառորդում, երբ եւրոպական ձայնագրութեանը Հայերս այնքան ծանօթ էինք արդէն, որ կարող էինք օգտուել նրա սկզբունքներից:

Այն՝ հայ հոգեւոր երաժշտութիւնը բարենորոգութիւնների արդի հունի մէջ դնելու սկիզբն էր: Դրան հետեւեցին հայկական նոր ձայնադրութեան համակարգի նշաններով ազգային եկեղեցական բազմահարկ եղանակների գրառումները, 19րդ հարիւրամեակի ողջ ընթացքում եւ ներկայ դարի առաջին տասնամեակներում, որոնց մեծ մասը անտիպ է տակաւին: Այս առումով մի իւրայատուկ հանգրուան գոյացաւ 1870ական թուականների երկրորդ կէսին, երբ էջմիածնում հրատարակուեցին Ն. Թաշճեանի ջանքերով գրառուած եւ հայ եկեղեցու կողմից վաւերացուած Զայնագրեալ Շարակնոցը, ժամագիրքն ու Պատարագը:

Նոյն ժամանակաշրջանում էր, որ հայ երաժշտութեան մէջ իրագործուեւ էր մեծագոյն յեղաբեկումը՝ անցումը միաձայնային արուեստից դէպի բազմաձայնայինը: Կազմաւորուեւ էր նոր շրջանի հայ կոմպոզիտորական ազգային դպրոցը, որի ներկայացուցիչները սկզբից եւեթ իրենց ուշադրութեան կենտրոնում էին պահում ինչպէս հայ ժողովրդական, նոյնպէս եւ եկեղեցական երաժշտութիւնը: Սկսուեց Հայոց Պատարագը եւ հոգեւոր այլ երգեր բազմաձայնի վերածելու մի մեծ շարժում, որ շարունակուեւ է նոյնիսկ մինչեւ մեր օրերը:

Յայտնի են հայ եւ օտար տասից աւելի հեղինակներ, որոնք իրագործել են Հայոց Պատարագի բազմաձայն մշակումը: Դրանց մէջ առաւել մնայուն գործ են կատարել երկու կոմպոզիտորներ: Մակար Եկմալեանը, որի բազմաձայն «Պատարագը» 19րդ դարի վերջերից ընդունուեց եւ տարածուեց հայկական եկեղեցիներում. եւ Կոմիտասը, որի ներդաշնակուած «Պատարագի» լիարժէք հրատարակութիւնը վերջապէս կ'ունենանք արդէն մօտիկ ապագայում: Անկախ զրանից, գիտենք եւ կարող ենք հաստատել, որ Կոմիտասի գիտական, ստեղծագործական եւ կատարողական գործունէութեամբ նշանաւորուեց հայ հոգեւոր երաժշտութեան զարգացման փայլուն գազաթնակէտը նոր ժամանակներում:

Եկմալեանից եւ Կոմիտասից յետոյ հայ հոգեւոր երաժշտութիւնը դարձեալ սկսեց ետ մնալ քրիստոնեայ քաղաքակիրթ աշխարհի արուեստից (ինչպէս նոյնն էր պարագան՝ կիրիկեան հայկական պետականութեան անկումից յետոյ մինչեւ 19րդ դարը): Առաջին եւ երկրորդ աշխարհամարտերը բաժանող ժամանակահատուածում եւ մանաւանդ երկրորդ աշխարհամարտից յետոյ քրիստոնեայ երկրներում մեծ ծաղկում ապրեց եւ շարունակուեւ է ապրել հոգեւոր երաժշտութիւնն իր բազմաթիւ սեռերով, լեզուաոճական բոլորովին նոր մի հունի մէջ արտացոլելով արդի աշխարհը եւ արտայայտելով ժամանակակից ազգերի եւ անհատների հաւատն ու հոգեկան ապրումները, որոնք, ամբողջապէս առած, ցաւօք, տակաւին մատչելի չեն մեր կղերականներին եւ հաւատացեալներին:

Ե՞րբ պիտի լրացուի այս բացը: Եթէ տարբեր համայնքների մեր հոգեւոր իշխանութիւնները գիտակցէին այս պարագան, վաղուց միջոցներ կը գտնէին՝ խրախուսելու հոգեւոր երաժշտութեան ասպարէզում իրենց գրիչը փորձող երիտասարդ արուեստագէտներին: Եւ իրօք, յատկապէս երիտասարդ կոմպոզիտորները, որոնք տիրապետում են երաժշտարուեստի արտայայտչամիջոցների արդի զինանոցին, եւ որոնք ձգտում են ոչ թէ աւանդական եղանակները մշակել, այլ հոգեւոր ինքնուրոյն, ինքնաստեղծ երաժշտութիւն յօրինել, շատ վարակիչ երազներ ունեն:

Անհրաժեշտ է ամէն կերպ սատարել դրանց իրազորմանը:

Ն. Կ. ԹԱՀՄԻԶԻԱՆ

Résumé

UN BREF APERÇU SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE ARMÉNIENNE

N. K. TAHMIZIAN

L'auteur nous donne d'abord un bref aperçu sur la période pré-chrétienne quand il existait déjà une variété de musique: le chant monodique, le chant choral, le chant religieux, qui étaient alors sous l'influence hellénistique et qui eurent un rôle très important dans la période chrétienne. Par la traduction des psaumes, au V^e s., et leur usage liturgique, le chant religieux pris pied dans la formation musicale des textes liturgiques, tout en conservant une certaine influence des musiques byzantines, syriaques et perses. Les premiers auteurs musicaux du chant religieux arménien furent sans aucun doute St. Sahak et St. Mesrovp qui transformèrent les quatre Modes de la musique antérieure à l'invention de l'Alphabet arménien en 8 Modes correspondants aux 8 Canons du Psautier. St. Mesrovp est l'auteur et le compositeur musical des hymnes pénitenciers du Saraknoc' (recueil des hymnes religieux). St. Sahak a composé les hymnes de la Semaine Sainte dont la couleur musicale est encore actuelle. La formation du Saraknoc' continue de la même manière à travers les siècles. Nous devons à Step'anos Siunec'i la formation du système neumatique arménien. Les Manuscrits qui nous sont parvenus du XII^e et XIII^e s. nous montrent comment dans les centres culturels de la Cilicie Arménienne, le système neumatique avait été conservé et élaboré successivement. St. Nerses Snorhali a en cette matière aussi un rôle prépondérant. Successivement nous trouvons Krikor Tadevac'i, T'oma Mecopec'i, Krikor Xlatec'i, etc.

A la fin du M.A., la musique religieuse arménienne commence à succomber à l'influence musulmane. Malgré l'impression, donc la fixation, des textes musicaux religieux arméniens au XVII^e s., il manque l'uniformité des traditions; nous avons ainsi les traditions d'Etchmiadzine, de Constantinople, de N. Djoulfa, de Jérusalem et de Venise.

A la fin du XVIII^e s. et aux débuts du XIX^e s., apparaît un nouveau système musical de notation (Kapasakalian, Papa Hampartzoum Limondjian). Successivement la transcription en notes musicales européennes, tâche de transformer le chant monophonique traditionnel en polyphonique, spécialement dans les chants de la messe arménienne.