



Ն. ԹԱՀՄԱՌԱՅԱՆ

ԵՐԱԹՆՏՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՆԻՆ ԵՒ ՄԻԶԱՆԻՄԻՅԱՆ
ՆԱԶԱՐԱՐՈՒՄ

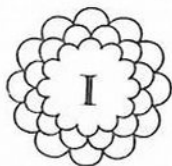




ՄԱՏԵՆԴԱՐԱՐԱՆ
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՈՒՍՐԵՍՏՐԱՆԻ ԽՈՐՀՐԱԲԵՆ ԼՈՒՆԹԵՐ
ՄԱՆՏՈՅԻ ԸՆԴՈՒՆ ՀԻՆ ՉԵՌԱԳՐԵՐԻ ԲԱՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅ ՄԱՆՍՈՒՅԻԺ

ԳԻՏԱԿԱՆ-ՀԱՐԱՐԱՏՉՈՒԹՅՈՒՆ ՄԱՏԵՆԴԱՐ



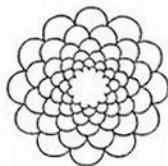
•ՍՈՒՍՐԵՍՏՐԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ ՀԱՐԱՐԱՏՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ

ՆԿԱՌՈՍ ԹԱՎՐԻԶՅԱՆ

ДУБЛЕТ

ԵՐԱԺՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՀԻՆ ԵՎ ՄԻՋՆԵՐԱՐՅԱՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

A
I
17268



ՍՈՒԿՏԱՆԸ ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԵՐԵՎԱՆ • 1982

Մատենաշարի խմբագրական մարմին.
Ս. Ս. ԱՐԵՎԵՍՅԱՆ, Ն. Կ. ԹԱՆՄԱՅԱՆ,
Ա. Ս. ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ, Ա. Շ. ՄԱՅԱԿԱՆՅԱՆ,
Բ. Լ. ՉՈՒԳԱՅԱՆ (նախագահ)

Պատասխանատու խմբագիր՝ Լ. Ս. ԽԱՉԻԿՅԱՆ

Թախմիզյան, Ն. Կ.

Թ 173 Երաժշտությունը հին և միջնադարյան Հայաստանում
(պատ. խմբ.՝ Լ. Ս. Խաչիկյան. — Եր.: Սովետ. գրող, 1982, 60
էջ, 6թ. նկ. — («Հայ մշակույթ», գիտահանրամատչելի մա-
տենաշար), Մատենադարան, ՀՍՍՀ Մինիստրների խորհրդին
առընթեր Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի ինստ.:

Գրքուկում Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի ձեռագրերի
հարուստ հավաքածուի ուսումնասիրության հիման վրա տրված է հին և
միջնադարյան Հայաստանի երաժշտության պատմության համառոտ
ակնարկը, մատնանշված են այդ բնագավառում հետագա անելիքները:

Գրքուկը հասցեագրված է երաժշտասեր լայն հասարակայնությանը և
մասնագետ ընթերցողներին:

Թ 4901000000(855) 268—82.«Տ»
705(01)82

ԳՄԴ 85. 23 (22) 1
78 (09)

Աշխարհի հնագույն ձեռագրատներից մեկում՝ Մաշտոցի անվան Մատենադարանում, պահվում է 5 — 18-րդ դարերի ընթացքում ստեղծված և ժամանակի քայքայիչ ազդեցությունից, բնական բազմապիսի արհավիրքներից, այլև անհամար պատերազմներից, կիսավայրենի ցեղերի աշխարհավեր արշավանքներից, կողոպուտներից, գերեվարություններից ու կորստից փրկված հայկական ձեռագրերի ամենահարուստ հավաքածուն՝ շուրջ 11000 գրչագիր ամբողջական մատյաններ և ավելի քան 2000 պատառիկներ:

Դրանք ընդգրկում են հայ հին ու միջնադարյան գիտության ու մշակույթի գրեթե բոլոր բնագավառները, այդ թվում և երաժշտարվեստը:

Երաժշտարվեստին վերաբերող նյութերը բազմազան են: Բացի երաժշտա-ծիսական խազագրված հարյուրավոր ձեռագրերից ու նաև աշխարհիկ երգեր ամփոփող տաղարաններից երաժշտության մասին արժեքավոր տվյալներ են պարունակում պատմագրական, քերականական, փիլիսոփայական և այլ բովանդակության մատյաններ, ժողովածուներ՝ որոնցում հանդիպում են երաժշտական գեղագիտության, տեսության, շարականների հեղինակների որոշմանն ու խազագրերի դասակարգմանը նվիրված առանձին հոդվածներ, այլև նկարազարդված գրչագրեր, ուր պատկերված են

այլազան նվազարաններ ու համապատասխան կատարող երա-
ժիշտներ:

Այդ նյութերի մի մասը որոշակի լույս է սփռում նույնիսկ հայ
երաժշտարվեստի նախագրավոր բազմադարյան շրջանի վրա, էա-
պես լրացնելով նրա վերաբերյալ մեր գիտանքի մյուս աղբյուրների
լեզվաբանության, հնագիտության, ազգագրության և բանավոր
ավանդության ընձեռած դեռևս անբավարար տվյալները:

Խոր անցյալում տոհմային, համայնական կարգերով
ղեկավարվող հայկական ցեղերի կյանքում գոյություն են ունեցել
ռազմական արշավների, որսորդության, խաշնարածության,
հողագործության, զանազան ծեսերի ու հնագույն հավատալիքների
հետ կապված նախնական երգեր: Հատկապես վերջիններիս մասին
մեզ մոտավոր գաղափար են տալիս հայկական Հմայիլ և Ուրբաթա-
գիրք կոչվող ձեռագրերում գերապրուկների ձևով հարատևած այն
տարրերը, որոնք հանդիսանում են ոգեպաշտության և այլ հեռավոր
շրջաններում ստեղծված և կարճ ու կրկնված խոսքերից բաղկացած
դյութական բանաձևերի փոփոխված նմուշները:

Մեր հին մատենագիրների աշխատություններում պահպան-
ված առասպելական զրույցների և երգերի թեկուզ լոկ գրական
անգնահատելի բեկորները մեզ բերում են հետուրարտական
ժամանակները: Այն պատմաշրջանը, երբ ծագում է հայոց
երաժշտա-բանաստեղծական հնագույն ձևերից մեկը՝ ասմունքելով
ու մեջընդմեջ երգելով պատմված յուրատեսակ պոեմը, որն իր
զարգացման մեջ առատորեն նյութեր է քաղում հայերի սկզբնական
պատմությանը և ավելի շատ սկզբնական կրոնին (դիցաբանությա-
նը) վերաբերող զրույցներից ու առասպելներից: Դրանցից հինգը՝
Հայկի և Բեւի, Արամի, Արա Գեղեցիկի և Շամիրամի, Վահագն
Վիշապաքաղի և Տորք Անգեղի մասին առասպելները, մեջբերում

կամ վերապատմում է Մովսես Խորենացին (5-րդ դ.), դրանք անվանելով մերթ «զրույց», մերթ «երգ» ու «առասպել» և մերթ էլ «գուսանական»:

Ավելի շատ են այն նյութերը, որոնք վերաբերում են հելլենիզմի շրջանի հայ երաժշտարվեստին, երբ Հայաստանը մ.թ.ա. 2-րդ դարի սկզբներից թևակոխում է ինքնուրույն պետականության ուղին, և երբ տնտեսության և մշակույթի նշանակալի առաջընթացի պայմաններում բարգավաճում են գեղջուկ-ժողովրդական երաժշտությունը, գործիքային նվագը, վիպասանների և գուսանների ժողովրդային-մասնագիտացված արվեստը, այլև հեթանոս տաճարներին ու հելլենիստական թատրոններին կապված երգ-երաժշտությունը:

Մասնավորապես զարգանում են «վեպ», «վիպասանք», «երգք վիպասանաց» ու «թուեւեացն երգք» կոչված վիպերգերը, որոնցից Սանատրուկի, Երվանդի, Արտաշես Ա-ի, Արտավազդ Ա-ի, Տիգրան Բ-ի, Արտավազդ Բ-ի և այլոց վերաբերողները դարձյալ վերապատմում է Խորենացին, տեղ-տեղ ակնարկելով, որ սրանք ևս կատարել են գուսանները, հնագույն անտարանջատ արվեստի բոլոր միջոցներով ասմունքելով ու մեջընդմեջ երգելով, պարի, դիմաշարժության և լարային կսմիթավոր «փանդիռ» կոչվող գործիքի նվագակցությամբ:

Ինչպես Խորենացու, նույնպես և մյուս հին մատենագիրների Փավստոս Բուզանդի, Եղիշեի և այլոց երկերում, բացի փանդիռից, հիշատակվում են հեթանոս Հայաստանում օգտագործված ուրիշ նվագարաններ էլ. քնարը, սրինգը, փողը, որսի եղջերափողն ու ռազմական պղնձե փողերը, զանազան թմբուկներ և այլն: Իսկ որ առավել կարևորն է, Մատենադարանի ժողովածու տիպի ձեռագրերում հանդիպում են հայ և առհասարակ հնագույն միաձայնային

երաժշտության ձայնեղանակների (չափանմուշ եղանակների), նրանց ծագման, բնության ու ներգործության հարցերին նվիրված մի շարք ուշագրավ նյութեր, որոնք սկզբնապես առաջացած լինելով տարրապաշտության (կամ բնապաշտության), երկնային լուսատուների ու կենդանիների պաշտամունքի հեռավոր ժամանակներում, որպես տեսական դրույթներ կամ գեղագիտական ասույթներ ձևավորվել են հելլենիստական Հայաստանում:

Այս բոլորով հանդերձ, Մատենադարանի ձեռագրական հարստությունների մեծագույն մասը ներկայացնում է հայոց հոգեվոր մշակույթի քրիստոնեական-ավատատիրական (ֆեոդալական) շրջանի բովանդակությունը: Ուստի և՛ երաժշտության հետ առնչվող տվյալները վերաբերում են հայ երաժշտարվեստի պատմական զարգացման այն փուլին, որ սահմանազատվում է 4—5-րդից 17—18-րդ դարերով: Համապատասխան նյութերն ընդգրկում են հայ երաժշտարվեստի երկու գլխավոր ճյուղերն էլ՝ աշխարհիկ ու հոգևոր-եկեղեցական, թեև ոչ հավասարապես: Որով առանձին տեղ են բռնում Մատենադարանի ձեռագրերում անցյալի հայ դասական երաժշտության՝ հոգևոր մասնագիտացված երգարվեստին վերաբերող տվյալները:

Հայաստանում վաղ ավատատիրական հարաբերությունների կազմավորման շրջանում ձևավորվում է հայկական քրիստոնեական եկեղեցին (301—302 թթ.), որն իր վերահսկողության տակ է առնում հայոց մշակութային, այդ թվում և երաժշտական կյանքը: Նա պայքարի է դուրս գալիս հեթանոսական կենսազգացողությունն արտացոլող ու բանավոր կերպով զարգացող գեղջկական ու գուսանական երգերի դեմ ևս, դրանց հակադրելով եկեղեցական, սկզբնապես ձգնավորական երաժշտությունը: Իսկ գրերի գյուտից հետո (405 թ.)՝ նաև հայոց նորաստեղծ ու իր լեզվա-ոճական

կողմով աշխարհիկ երգ-երաժշտության վրա գիտակցաբար հիմնը-ված հոգևոր երգը: Այդ պայքարի արդյունքն այն է լինում, որ դարերի ընթացքում դանդաղորեն փոխվում են ինչպես շինականների, նույնպես և գուսանների բարոյագիտական ըմբռնումները, որը, ի վերջո, իր արտահայտությունն է գտնում թե գեղջկական և թե գուսանական երգերում: Անկախ դրանից, Հայաստանում ավատատիրության ողջ շրջանում շարունակում են ծաղկել աշխարհիկ երգ-երաժշտության ճյուղերը:

Հայ շինականների երաժշտա-բանաստեղծական փորձը դեռևս վաղ միջնադարում այնքան է հարստանում, որ մեր հին մատենագիրների հատուկ ուշադրությունն է գրավում «ռամիկների» տարբեր առիթներով նույնիսկ հանպատրաստից հորինելու, մասնավորապես «շեր» և «սոհչ» կոչվող երգիծական և այլ երգեր ստեղծելու կարողությունը:

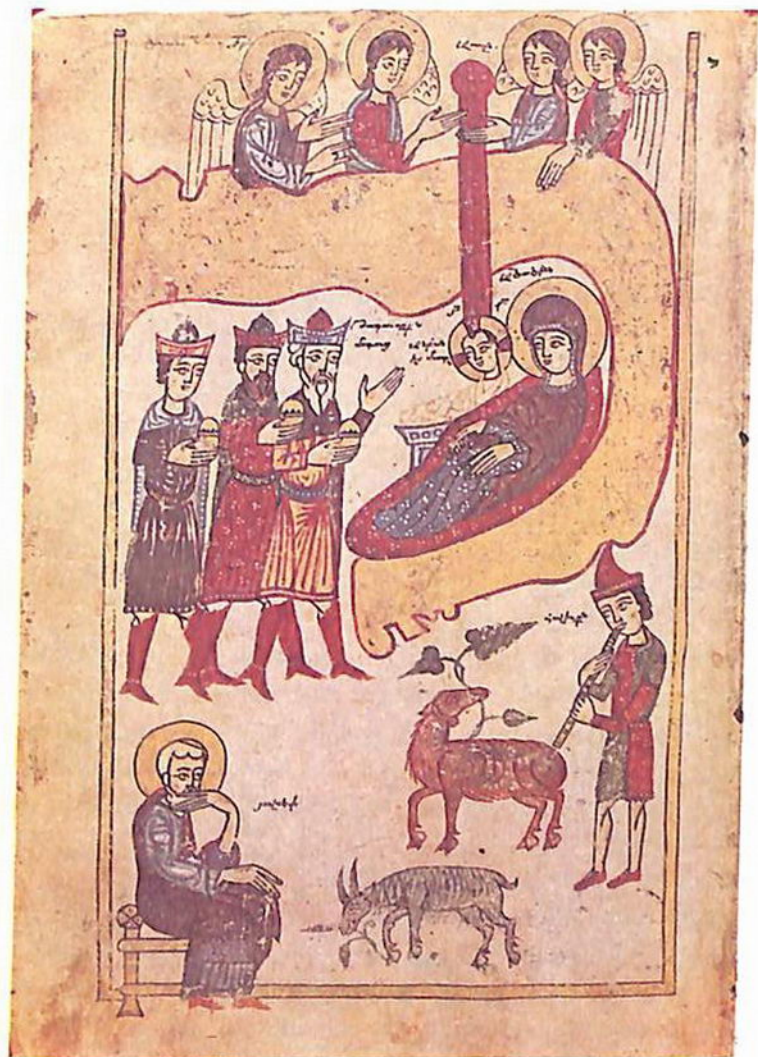
Լուրջ տեղաշարժեր են կատարվում վիպերգության բնագավառում ևս: Ստեղծվում և բյուրեղանում են «Պարսից պատերազմ» անվամբ հայտնի ազգային մեծ վեպը և սրան հարող, ավելի տեղայնացված «Տարոնի պատերազմը»: Այս հերոսապատումներում, որոնցից օգտվել են մեր պատմիչներ Ագաթանգեղոսը, Փավստոս Բուզանդն ու Մովսես Խորենացին (5-րդ դ.), նաև Սեբեոսը (7-րդ դ.), գեղարվեստորեն վերարտադրվում են հայպարսկական պատերազմները և հատկապես զովերգվում՝ Մամիկոնյան տան քաջարի զորավարների սխրանքները:

Քիչ ավելի ուշ՝ վաղ ավատատիրության պատմաշրջանի վերջում, հայ վիպերգությունը ի մի բերելով գաղափարական ու գեղարվեստական իր բոլոր ուժերը, ծնում է «Սասնա ծռեր» մեծ դյուցազներգությունը, ուր իրենց խտացումն ու ընդհանրացումն են գտնում անցյալում ձեռք բերված լավագույն նվաճումները: Մեծա-

պես ծաղկում է գուսանական արվեստը, որի մեջ կազմավորվում են զարդուլորումներով ճոխացված համերգային ձևերը:

Երաժշտական հարուստ փորձի ու կենդանի ավանդույթների այս պայմաններում ծագում ու զարգանում է հայոց հոգևոր երգարվեստը, որը 4-րդ դարասկզբից ապրելով նախնական խմորման հարյուրամյա մի շրջան, գրեթե գյուտի շնորհիվ միանգամից բարձրանում է հայոց մասնագիտացված երգ-երաժշտության աստիճանին: Եվ, հակառակ ստեղծագործական կյանքը ժամանակ առ ժամանակ մթազնոդ ներքին ու արտաքին բազմապիսի դժվարություններին, անցնելով վերընթաց զարգացման հազարամյա մեծ բովից, ազգային և համամարդկային մշակութային գանձարանը հարստացնում է մի ամբողջ շարք կոթողային գործերով:

Հայկական և, մասնավորապես, Մատենադարանի ձեռագրերը ցույց են տալիս, որ երբ թարգմանվում են Աստվածաշունչն ու պաշտամունքային այլ բնագրեր, առաջին հերթին Պատարագամատույցը, ծեսն ու արարողությունը հայանում, բարեկարգվում և շուտով ճոխանում են: Աստվածաշնչային սաղմոսների հիման վրա գոյանում է հայկական հնագույն ժամագիրքը: Միաժամանակ ծագում է հայոց հոգևոր ինքնուրույն երգը: Արգասավոր ջանքեր են ի գործ դրվում՝ մասնագիտացված նորաստեղծ երգարվեստը ազգային ձևերի մեջ զարգացնելով, նրա ճարտարակերտական-գեղարվեստական մակարդակը ասորականի և բյուզանդականի աստիճանին բարձրացնելու ուղղությամբ: Բանիմաց կերպով օգտվում են ոչ միայն սեփական ժողովրդի աշխարհիկ ստեղծագործությունից՝ գեղջուկ և գուսանական երգ-երաժշտության գանձերից, այլև, վերջինիս միջնորդությամբ, արևելյան, մասնավորապես պարսկական արվեստի նվաճումներից ևս:



Ձեռ. № 5512, էջ 2. «Ծնունդ» (հատված) — սրնգահար հովիվ.

Մատենադարանում պահվող ավելի քան 200 գրչագիր պատարագամատույցները, շուրջ 300 ժամագրքերն ու 350 շարակնոցները գաղափար են տալիս այդ աշխատանքի գերազանց արդյունքների, հայ հոգևոր երգարվեստի պատմական զարգացման ընթացքի և այն իրագործած տաղանդավոր երաժիշտ-բանաստեղծներից շատերի վաստակի մասին:

Նախ մեր առջև հառնում են հայկական գրավոր մշակույթի երկու մեծ հիմնադիրները՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևը, որոնք նաև հայոց մասնագիտացված երգարվեստի անդրանիկ հեղինակներն են, ինչպես և նրա տեսական սկզբունքների մշակողները: Տեսության բնագավառում նրանց կատարած կարևորագույն գործը հանգել է հայ երաժշտության ձայնեղանակների վերակարգավորմանը:

Ձայնեղանակները եղանակի տեսակներ են եղել, որոնք կազմել են հնչող ողջ երաժշտության հիմքը: Չափանմուշ մեղեդիներ՝ որոնցից յուրաքանչյուրը տարբերակվելով կարող էր զուգորդվել գրական տարբեր խոսքերի հետ: Նախագրավոր շրջանում հայ երաժշտության մեջ տարբերվել են չորս հիմնական ձայնեղանակներ: Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևը կարգավորել են ութ ձայնեղանակներ և երկու ստեղի (բազմաձյուղ) մեղեդիներ, դրանք կապելով գլխավորապես հայոց հին Սաղմոսարան-ժամագրքի ութ կանոնների (յուրահատուկ սաղմոսախմբերի) և աստվածաշնչային օրհնությունների հետ:

Երկուսն էլ եղել են նաև հայկական հոգևոր ինքնուրույն երգի հիմնարկու նահապետները: Որպես այդպիսիք, նրանք իրենց ջանքերն ուղղել են սկզբնապես թեև ոչ ծավալուն, բայց մեծակերտ (մոնումենտալ) ոճի երգի արմատավորմանը Հայաստանում: Մեսրոպ Մաշտոցը հորինել է ապաշխարության վշտագին-

մանն : յամսոտ ամօցին մարմնացն ու-
նայն : ամենայն գործքս :

Լ Կիրակի օր Գիւթ Թիւն Թագաւոր ամենայն
կնիւ մահաւապեց նոր փրկել անխաբ հե-
տոյն : Թմնա : Եւ անհիւ համբերեց նոր
արծաւաւն մարդ : Կան : Եւ թաղութիւն
յան ճատեր քերեց անքեայն ուղոյն :
Եւ իմեռելոց յարեարեղ իսանոյ Թմնաւ
որպէս արդի : Եւ անհաւք ըզմեռեալ
ըսնորոգեան եկեւ : Թմն :

Օ յարու Թիւն ամօ գործոյն : Կրեւտա
կապեալն ամսոր անեռեր կանանցն ա-
սելոյ : յարու քեալէ տե՛րն ինքեղեւ
մանն : Եւ Թագաւոր կանանցն խորն
դոյն Թմնաւ պատմեին աշակերտանցն
ասելոյ : յարու : Կանսորոց Եւ ընդ
հրեաւ Կիրակեացոյն զյարու Թիւնն
բրինտոսի : որ փրկեացն ըզմե՛ր
ի ճեռայն մահոյ :

Յայն հինգ շաբթիւ համար ձորմե՛ր
ամսար ձեռն արեւմեք յերկինս
անելոյ աշակերտան ծցն : արստան
որոք Եւ արեւից յերուսաղէ : Եւ :

Ե

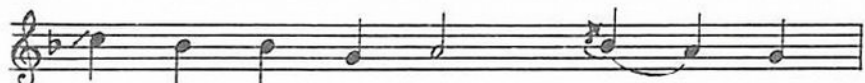


Moderato

Միջակ



Մար - սա - տրն հա - ու - չա - ճօք ի տա-ճա-



րին է - առ ըզ - քա, - տու - թին,



նո - վին ձայ - նին և ես գո-



չեմ ո - դոր-մեա ինձ Աս - տը - ուած:

քնարական շարականները, Սահակ Պարթևը՝ Ավագ Չաբաթի հանդիսավոր երգեցողությունները: Դրանցից շատերը մինչև օրս էլ չեն կորցրել իրենց գեղազգայական ներգործության ուժը: Ահա, օրինակ, Մաշտոցի գրչին պատկանող ապաշխարության շարականներից մեկը, շարականներ՝ որոնց գրական ընդհանուր առմամբ զղջական բնույթի բնագրերը, զուգորդվելով տարբեր ձայնեղանակների հետ, ձեռք են բերում մերթ խստագույն ճգնավորական և մերթ աղաչական մի երանգ, մերթ զգացումների սրտաբաց զեղման և մերթ հանդիսավոր մի նկարագիր:

Այս երգը (տես վերը) բնույթով նույնիսկ կամային-ուժական է:

Նախերգ-կրկներգի ձևով հղացված ոտանավորին, բնականաբար, համապատասխանում է յուրատեսակ երկմասանի երաժշտական մի կառույց: Երկմասանիությունն ընդգծվում է նրանով ևս, որ ընդհանրապես միայնակ (սուլո) կատարումով հնչող նախերգը, ուր գրական տողի յուրաքանչյուր վանկին հատկացվում է մեծ մասամբ չափական մեկ միավորի արժեքով մեկ հնչյուն, շարադրված է շեշտաչափված ասերգի ոճով: Մինչ խմբական կրկներգը ելևէջով էլ, կշռությամբ էլ ավելի երգային է: Եվ դա հասկանալի է: Կրկներգը ներկայացնում է բանաստեղծական կորովի, աղոթող համայնքի միասնական անդրդվելի կամքն արտահայտող մի կերպար, որի կրկնությունը՝ յուրաքանչյուր տան մեջ, պահանջել է նրան հատկացնել դյուրավ հիշելի և, միևնույն ժամանակ, ձանձրույթ չպատճառող, գրավիչ մեղեդի: Ամբողջապես առած, շարական՝ իր մեներգ-խմբերգ հակադրություններով, առինքնում է նաև գունեղ հնչողությամբ:

Գրերի գյուտից անմիջապես հետո սկսված այս մեծ գործը շարունակելով, նշանակալի արդյունքների են հասնում երկու ռահվիրաների ավագ ու կրտսեր աշակերտները: Դավիթ Քերականն ու Դավիթ Անհաղթը խորացնում են հայոց երաժշտա-գեղագիտական ու երաժշտա-տեսական համակարգերի մշակումը: Ստեփանոս Սյունեցի Առաջինը, Հովհան Մանդակունին, Գյուտ Արահեզացին և Մովսես Խորենացին նոր մակարդակի են բարձրացնում մեծակերտ ոճի հայ հոգևոր ինքնուրույն երգը: Մանավանդ Քերթոդահայր Խորենացին, որը վիպաքնարական հզոր շունչ ու ինքնատիպ որակ է հաղորդել հայոց մասնագիտացված երգարվեստին ամբողջապես առած, և նրա երկու բաղադրիչներին՝ առանձին վերցրած. երաժշտությանն ու բանաստեղծությանը: Դա պարզ երևում է նրա հեղինակած ծննդյան շարականներից, որոնց մեջ մի

շարք վառ, գեղարվեստական հազվագյուտ արժանիքներով ստեղծագործություններ մեծ տպավորություն են թողնում թե իրենց մեղեդիների և թե գրական բնագրերի նաև առանձին կատարում-ընթերցումներով: Ահա, օրինակ, «Խորհուրդ մեծ» շարականը, որի լոկ գրական բաղադրիչն իսկ բանաստեղծական բարձր ապրումի, պատկերավոր խոսքի, տաղաչափական արվեստի ու լեզվական մշակույթի անզուգական նմուշ է.

Խորհուրդ մեծ և սքանչելի,
Որ յայսմ աւուր յայտնեցաւ.
Հովիւքն երգեն ընդ հրեշտակս
Տան աւետիս աշխարհի:

7-րդ դարում մեծակերտ ոճը զարգացման բարձրակետային ոլորտներն են հասցնում Կոմիտաս Աղցեցին և Անանիա Շիրակացին, Բարսեղ Ճոնն ու Սահակ Չորափորեցին: Ինչպես վկայում են պատմագրական ու ձեռագրական փաստերը, հայ իրականության մեջ այս շրջանում հոգևոր ինքնուրույն երգերն այնքան են բազմանում, որ անհրաժեշտ է լինում հատուկ ընտրություն կատարելով ի մի բերել եկեղեցու կողմից պաշտոնապես ընդունված նմուշները: Գործը գլուխ է բերում Բարսեղ Ճոնը, կազմելով մի ժողովածու, որն և ապագա Շարակնոցի հիմքն է դառնում:

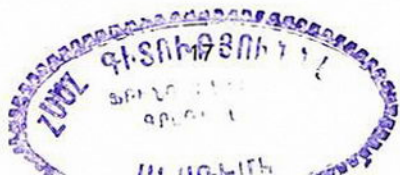
Քիչ ավելի ուշ, 8-րդ դարի առաջին քառորդում, սկզբունքորեն ընդունվում է եկեղեցական միևնույն տոնին վերաբերող 8 — 9 երգերից բաղկացած «Կանոնի» արևելյան-քրիստոնեական սեռը (ժանրը), և մշակվում է ձայնեղանակների երկրորդ մեծ համակարգը՝ հոգևոր ինքնուրույն երգերին վերաբերող չափանմուշ մեղեդիների խումբը (դարձյալ՝ ուր ձայն և երկու ստեղծի տեսական հիմունքով): Երկու դեպքում էլ նախաձեռնությունը հանդես է

բերում 8-րդ դարի երևելի երգիչ-երաժիշտ և հմուտ տեսաբան Ստեփանոս Սյունեցի երկրորդը:

Այս շրջանում որոշակի բարդանում է արդեն բավականաչափ ծավալուն հոգևոր ինքնուրույն երգերի եղանակների հյուսվածքը (նաև աշխարհիկ, մասնավորապես գուսանական արվեստի ազդեցությամբ): Այն աստիճանաբար ճոխանում է մեղեդիական այլազան դրվագներով, զարդարանքներով, արտահայտիչ ոլորումներով: Մեծակերտ հորինվածքները հետզհետե ստանում են նոր որակ: Տիրապետող դառնալու միտում է հանդես բերում մեծակերտ-զարդարական (մոնումենտալ-դեկորատիվ) ոճը: Նրա ծաղկմանն իրենց նպաստն են բերում Հովհան Օձնեցին, Ստեփանոս Սյունեցին (երկրորդը), Գռզիկ Այրիվանեցին, ինչպես և պատմաշրջանիս նշանավոր կին արվեստագետներ Սահակադուխտն ու Խոսրովիդուխտը:

Նրանց ստեղծած երգերի եղանակներն աչքի են ընկնում գրական խոսքերից անկախ ընթացող զուտ երաժշտական կշռույթով: Որով և, բնականաբար, ժամանակի հրամայական պահանջն է դառնում այդ եղանակների ծավալման գեթ հանգուցային կետերը հաստատագրելու համար երգչային հատուկ նշանների հայկական խազագրերի կիրառությունը: Այդ գաղափարը ևս հղանում է քրիստոնեական արվեստի միջազգային խոշոր կենտրոններում՝ Երուսաղեմում, Կոստանդնուպոլսում և Հռոմում կատարվող երաժշտա-մշակութային նոր տեղաշարժերին լավատեղյակ Ստեփանոս Սյունեցին: Նա շրջանառության մեջ է դնում սկզբնապես սահմանափակ թվով նշաններից բաղկացած խազագրային մի համակարգ, որ տարածվելով կատարելագործվում է հաջորդ հարյուրամյակների ընթացքում:

Մատենադարանում պահվող 9 — 10-րդ դարերին վերաբերող



ձեռագիր պատառիկներում հանդիպում են խազավորված կամ երգչային նշաններով օժտված հայկական հնագույն երգերի նմուշներ: Այդ պատառիկներում և առհասարակ խազավոր ամբողջական հնագույն (մեզ չհասած) մատյաններում կիրառված երգչային նշաններից հիմնականները՝ 24 անուն, առանձին տախտակ-ցուցակի ձևով հրապարակված են եղել ժամանակին կենտրոնական Հայաստանում: Դրա հետագա արտագրություններին հանդիպում ենք Մատենադարանի մի շարք ձեռագրերում: Ահա այն (տե՛ս էջ 19):

9 — 10-րդ դարերը կարևոր նշանակություն ունեն ինչպես նախորդ նվաճումների ամրապնդման, այնպես էլ վերելքի հաջորդ ալիքը նախապատրաստելու տեսակետից: Շարժումը, բնականաբար, ըստ էության ծավալվում է հատկապես «հարյուրամյա խաղաղության շրջանում»: Բայց այդ ժամանակահատվածի երաժշտամշակութային բովանդակության տարողությունը նաև շատ ավելին է: Պատմաշրջանիս բարենպաստ պայմաններում մի կողմից եզրափակվում է վաղ միջնադարյան Հայաստանի մասնագիտացված երգարվեստի հեղաշրջման ուղին, ընդհանրացնող կարգի խոշոր երևույթների մարմնավորմամբ, որոնք ամփոփում են նախորդ հարյուրամյակների կուտակումները, մյուս կողմից հիշյալ երևույթներն իսկ, դրսևորելով նոր որակ ևս կազմող կենսական շատ տարրեր, միաժամանակ դառնում են բուն միջնադարյան կամ զարգացած ավատատիրության շրջանի հայկական արվեստի վերընթացի սկիզբը:

Այդ կարգի մի երևույթ է մասնավորապես Գրիգոր Նարեկացու՝ Խոսրով Անձևացի գիտնական եպիսկոպոսի որդու և Նարեկա դպրանոցի ամենածաղկուն շրջանի նշանավորագույն սանի անկրկնելի ստեղծագործությունը: Գրիգոր Նարեկացին հայոց առա-

Շեշտ.

փուշ.

բութ.

պարոյկ.

երկար.

սուղ.

սուր.

թութ.

ծունկ.

թաշտ.

ոլորակ.

խումն.

վերնախաղ.

ներքնախաղ.

բեկորն.

խոսրովաչին.

ծնկներ.

էկորն.

ձակորն.

խում.

փաթութ

քարքաշ.

հունալ.

զարկ:

ջին մեծ բանաստեղծն է, որը հանճարեղ կերպով ընդհանրացրել է նախորդ դարերի ազգային հոգևոր քնարերգության լավագույն նվաճումները: Ազատամտորեն օգտվելով նաև հայկական ժողովրդական ու գուսանական արվեստներից, Նարեկացին բարձրացել է ժամանակի բյուզանդական, պարսկական և արաբական գրական առաջավոր շարժումներին հատուկ գաղափարական ու ճարտարակերտական մակարդակին և հուզական վիթխարի ուժով ու վառվռուն երևակայությամբ նոր առումներ հաղորդել հայկական մասնագիտացված բանաստեղծությանը: Ոչ միայն իր անհավասարելի «Ողբերգության Մատյանով», այլև տաղերով, որոնք հին շարականների համեմատությամբ բոլորովին նոր հորիզոններ բացեցին հայ մշակույթի անդաստաններում թե ձևի և թե բովանդակության տեսակետից: Եթե «Ողբերգության Մատյանում» Նարեկացին, տիեզերական թախիծով առլեցուն, երկնային զրույց է վարում իր գերագույն Ես-ի հետ, ապա տաղերում նա երկրի վրա է և հայացքն ուղղած արտաքին աշխարհին, զմայլանք ու հափշտակություն է ճառագում ի տես հայրենի բնության զարմանահրաշ գեղեցկություններին, ինչպես, օրինակ, Վարդավառի տաղում.

Գոհար վարդն վառ առեալ

ի վեհից վարսիցն արփենից:

Ի վեր ի վերայ վարսից

ծաւալէր ծաղիկ ծովային:

Մատենադարանի բազմաթիվ ձեռագրերում պահպանվել են Նարեկացու «Ողբերգության Մատյանը», ինչպես նաև գանձերն ու տաղերը ճոխ խազավորված: Այդ խազավորումների արտաքին տվյալներն իսկ շատ բան են հուշում համապատասխան եղանակ-

ների ընդհանուր բնույթի ու մակարդակի մասին: Բայց Նարեկացու տաղերից մի քանիսն իրենց եղանակներով հանդերձ մեզ հասել են բանավոր ավանդությամբ և անցնելով Կոմիտասի քննական խիստ բովից՝ հաստատագրվել նրա կողմից: Դրանք են լայնաշունչ-վիպական «Հաւիկը», ոգեշունչ-հռետորական «Ահեղ ձայնս» տաղը, հեզասահ-պատմողական «Սայլն այն իջաները» և խոհական-քնարական «Հաւուն հաւունը»: Քնարադրամատիկական «Աչքըն ծով» տաղն էլ ժամանակին մասնագիտական բարձր մակարդակով ձայնագրել է Ն. Թաշճյանը: Այս բոլորի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Գրիգոր Նարեկացին նաև որպես երաժիշտ զարգացման վիթխարի մղում է առաջ բերել և նոր շունչ ու կյանք հաղորդել հայոց միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստին: Հատկապես իր տաղերով, որոնց երաժշտական բաղադրիչում մեծ տաղանդի բացառիկ դրսևորմամբ կիրառված է մեղեդիական թարմ, ութ-ձայնի համակարգի հնացած կանոններից ազատ, զարդուրուն ոճը: Մի ճաշակ տալու համար դիմենք «Ահեղ ձայնս» տաղին (կամ փոխին՝ ինչպես կոչվել են ծավալուն միավորների ինքնուրույն հատվածները (տես էջ 22)):

Արտասովոր պոռթկումով սկսվող այս ստեղծագործությունը միանգամից համակում է լուսավոր-տոնական, հանդիսավոր-լավատեսական ու, միաժամանակ, կամային-ուժական բնույթով: Աչքառու են լայնաշունչ տաղի հորինվածքային (կոմպոզիցիոն) առանձնահատկությունները: Այն ընթանում է մեծալար համաձայնությունով (մաժոր լադով) ձայնեղանակում: Ելևէջն իր ընթացքն առնում է ձայնեղանակի ամենալարված, բարձրակետային ոլորտներից և ընդգրկելով մեծ ձայնածավալ, հզոր թափով ու պիրկ, ալիքավոր շարժումներով աստիճանաբար իջնում է ցած խաղաղվելու համար վերջավորող հնչյունի հիմնավոր հաստատմամբ: Չափն ազատ է:

Grave

Ծանր

Ա, -նեղ ձայնս

որ ես

լը -ռայ սա բա-կէ

զա -մորս որ

ու- ցիմ:

Կշռույթը՝ բարդ (տարբեր տևողության հնչյունների վառ համադրություն-հակադրություններով), ինքնատիպ և անբռնագթոս կերպով հոսուն: Ուշագրավ է, որ գրական բնագրի վանկերի մեծ մասը (թե շեշտակիր և թե անշեշտ) երկարաձգված կամ

զարդուլորված է այնպես, որ բանաստեղծական տան կառուցվածքը երևակվում է ընդհանուր գծերով միայն: Ձևն արտաքին հատկանիշներով հանկարծաբանական է, բայց իրականում խիստ տրամաբանված ու ավարտուն: Մեղեդին իր ընթացքի մեջ երկու խոշոր կորագծեր է գոյացնում, որոնք համապատասխանում են բանաստեղծության երկու տողերին: Ամբողջապես առած հռետորական բարբառումներով լեցուն տաղը կարծես մի մեծ ավետիս է տալիս համայն մարդկությանը: Նման տրամադրությունը հասկանալի կլինի, եթե մտաբերենք, որ փաստորեն զարգացած ավատատիրության շրջանում ենք արդեն, որի սկիզբն այնքան փայլուն և այնքան հուսադրիչ եղավ հայ ժողովրդի համար:

Այդ պատմաշրջանում, հայկական իշխանական մի շարք տների հզորացման, Անիի, Վասպուրականի և Կիլիկիայի հայկական թագավորությունների հիմնադրման ու ամրապնդման, տնտեսության ու քաղաքային կյանքի ծաղկման և աշխարհիկ հակաճգնավորական հակումներ ունեցող ավատատիրական մտավորականության առաջավոր մի թևի գոյացման պայմաններում, մեծ զարգացում է ապրում հայոց երաժշտական մշակույթը ևս:

Անփոխարինելի դեր են կատարել այս առումով հատկապես ներքին և արտաքին, այդ թվում և միջազգային տարանցիկ առևտրի հենարանները հանդիսացող հայկական միջնադարյան բազմացած ու բարգավաճած խոշոր քաղաքները: Դվինը, Անին, Կարսը, Կարինը, Արծնը և Երզնկան կենտրոնական Հայաստանի հյուսիսային մայրուղու վրա. Արճեշը, Մանազկերտը, Խլաթը և Նփրկերտը հարավային մայրուղու վրա. Սիսը, Տարսոնը, Ադանան, Մամեստիան ու Այասը Կիլիկիայում: Սրանցում արհեստների, գիտության և կրթական բարձրագույն հաստատությունների ծաղկումը, գաղափարական մթնոլորտի մեղմացումն ու մտայնության աշխարհակա-

նացման խորացումը, դրամական շրջանառության ընդարձակումը, կենցաղի բարելավումն ու ճաշակի նրբացումը շեշտակիորեն բարձրացնում են գեղեցիկ արվեստների, դպրության և, մասնավորապես, երաժշտության կշիռն ու նշանակությունը հասարակական կյանքում: Դեռ ավելին՝ հիշյալ քաղաքներում բնակչության տարբեր խավերի՝ արհեստավորության, մանր ու խոշոր առևտրականների, պաշտոնյաների, վաշխառու-դրամատերերի և մեծատունների դասերի ձևավորումն ու նրանց ինքնագիտակցության կազմավորումը ամուր հիմքեր են ստեղծում՝ քաղաքային կյանքի հետ կապված նոր պահանջներ թելադրելու, նոր պատվերներ առաջարկելու հայոց մշակույթին:

Այս բոլորը մեծապես խթանում են ոչ միայն մասնագիտացված երգարվեստի, այլև առհասարակ ազգային երգ-երաժշտության բոլոր ճյուղերի վերընթաց շարժումը:

Զարգացման բարձրագույն փուլն է թևակոխում հայ ժողովրդական և գուսանական երգ-երաժշտությունը, որի գրեթե բոլոր տեսակների մեջ իրագործվում է բովանդակության խորացման, հուզականության աստիճանի բարձրացման ու հորինվածքի կատարելագործման մի նշանակալի ընթացք:

Մեծարժեք նյութեր են Մատենադարանի ձեռագրերում պահպանված ժողովրդական և ժողովրդագուսանական միջնադարյան երգերը՝ մարդու առօրյան, աշխատանքն ու կյանքի կարևոր իրադարձությունները պատկերող, նրա ներքին ապրումները, ուրախության և վշտի պահերը, հայրենի բնության ու սիրո նվիրական զգացումներն արտահայտող բազմապիսի ստեղծագործությունները: Համընդհանուր միջնադարագիտության չափացույցերով իսկ բարձր գնահատված գործեր են Հայաստանում և Կիլիկիայում 12 — 14-րդ դարերում և ավելի ուշ ստեղծված

աստի՛ց զի ո՛ր բարեկամացիսցո՛ւ. և հարցնէ ի յո՛ւր
 Հանապարհայն արդարե՛ւ. ի ժմիկ յորժամ
 բորբոքեացի բարեկե՛նք. Էջմնի ամենեկուն
 ոյք յոսացեալն իմո՛ւ. Բարձրախոսիչ
 յորժամ փախեալ յա՛ր. սորովնա.

Ի զի բարձրամեղեն նեղից քիմ. բարձրաբ
 յարեան ի վերախմ. Բարձրաբասեփազանն
 և իմնն. Ձեռքբերիչն նո՛ւր անկող. ԼԼ
 դուռնո՛ւ ապապկանիմնա. իմադրիմ և բարձր
 ապուցից պլիտիմոյ. Չայն իմնոյ Էսառ
 անո՛ւ կարդացի. և լուսափն ի լեւոնն սրբոյ
 իւրոյ. Եաննիկի և կրօններն. զարժեան և ար
 ընդունելի իմն. ԵՂ Երկեպոյ ևս ի Բարձրաբ
 րացնո՛ւ որ շուրջանակի պատեալ պահեալ
 պաշարեփն զիս. ԼԼ Բիւրո և փրկեալն ան
 իմ. զի Երազարեւդաւնն և եանն ողբին ի իսթ
 րամեք. տարապարտոց. զատամոնա մեղա
 ողացի շրեպես. Եմն Երեւիչի ի վերայ ժող
 փրկեանքո՛ւ. առհնոթ թէր. Ի. կատարած
 ԼԼ արժու ի յոս. ի թ.



Կարդալ իմնալ լուսարինն ան
 ինարդարութե. ինեղութենն ինձանդոյ

գուսանական-քնարական «հայրենները»՝ հայկական ուրույն տա-
ղաչափությամբ ու եղանակավորումով հորինված սիրո, ուրախու-
թյան, գովքի, պանդխտության և այլ երգերը: Այդ «հայրեններից»
որոշ նմուշներ, անգամ եղանակներով հանդերձ, հարատևել են
մինչև մեր օրերը: Եվ, ինչպես ցույց է տալիս քննությունը, դրանց
մեջ կան միջնադարի երաժշտա-ոճական հատկանիշներն ընդհա-
նուր գծերով պահպանած այնպիսի գոհարներ, ինչպիսիք են «Մի
լար, մայրիկ», «Գիշեր-ցորեկ», «Օրոր», «Անտունի», «Քաշ հարեն»
և այլ՝ գնայուն ու զարդոլորուն եղանակներով հազվագյուտ
ստեղծագործություններ:

Բովանդակության կենսականությամբ, ժողովրդային լեզվով,
հայրենի տաղաչափությամբ (7 — 8 կառուցվածքի տողերով), ինք-
նահատուկ պատկերավորությամբ և ջերմ ու անմիջական հուզակա-
նությամբ այդ երգերն աչքի են զարնում նախ իրենց գրական
բնագրերին հատուկ հղկվածության մի նոր որակով: Ահա, օրինակ,
հիշյալ երգերից «Օրորի» խոսքերը, որոնք գովք են «խալատ»
(այսինքն արատ) չունեցող «աղվորի» մասին.

Աղուոր ես չունիս խալատ.

Երթամ ղվ բերիմ պէ խալատ:

Երթամ Լուսնկան բերիմ,

Լուսնուն աստղերը պէ խալատ:

Այս «հայրենի» ոգուն ու ոճին լիովին համապատասխան է նրա
վարպետորեն հյուսված տխրանուշ մեղեդին: Վերջինս ընթանում է
փոքրալար համաձայնությով (մինոր լադով) հազվագյուտ մի
ձայնեղանակում, որի հինգերորդ աստիճանը ձևափոխված (իջեց-
ված) է: Դա մտերմիկ ու յուրովի սքողված մի թախիծ է հաղորդում
ելևէջին, որ ծավալվում է հանգիստ, գեղակերպ ալյակներով ու

մեղմորեն շորորուն ընթացքով: Հարուստ կշռույթաձևերը, մեծագույն ու փոքրագույն տևողության հնչյունների ճարտար համադրումներով, մեղեդիական գծի գողտրիկ զարդարանքները, գրական բնագրի տարբեր վանկերի նազանքով լի ոլորումներն ու տպավորիչ երկարաձգումները, անընդմեջ նորոգվող ախորժալուր հոսանք են ստեղծում, որն ավարտվում է քաղցրորեն թաքուն մի տրամուրդուն արտահայտող նրբակերտ հանգաձևով:

Հատկանշական է, որ 10 — 15-րդ դարերի մատենագիրներն իրենց գրվածքներում կարևոր տեղ են հատկացնում երաժշտական գործիքներին ու գործիքային նվագին: Հովհաննես Երզնկացին (13-րդ դ.) ծանրակշիռ դատողություններ ունի «չորեքաղեան» քնարի (հայկական ուղի) մասին: Առաքել Սյունեցին (15-րդ դ.) խոսում է ութլարանի քնարի մասին և առաջարկում հարկանային, փողային ու լարային նվագարանների մի ուրույն դասակարգում: Հակոբ Ղրիմեցին (15-րդ դ.) տալիս է «սանդիր» (սանթուր), «ղանոն» (քանոն) և «արղանոն» կոչվող բազմալար նվագարաններին կապված բարձրարվեստ կատարման մանրամասն նկարագրությունը:

Ժամանակի առաջադրած պահանջներից ետ չեն մնում նաև մեր միջնադարյան ծաղկողները, որոնք, 12 — 13-րդ դարերից սկսած, նույնիսկ ծիսական ձեռագրերի էջերում սիրով նկարում են թե ամենատարբեր կատարող երաժիշտների և թե իրենց ծանոթ հին ու նոր այլազան նվագարանների պատկերներ: Այդ թվում միակողմանի ու երկկողմանի մեծ ու փոքր թմբուկներ, դափ, դիոլ և ծնծղաներ. հովվական սրինգներ, շվի, կոնաձև փողեր և սրափողեր (զուռնաներ), պարկապուկներ ու եղեգնյա հսկա ավագափողեր. պղնձյա կարճ փողեր, գալարափողեր ու երկար շեփորներ, սազ և սազատիպ նվագարաններ, տավիղ, ջնար և բազմալար տարբեր

գործիքներ. իսկ քիչ ավելի ուշ՝ աղեղնավոր գործիքներ ևս քամանիներ ու քամանչաներ:

Նշված փաստերն անկասկած վկայում են Հայաստանում և Կիլիկյան հայկական պետությունում միջին դարերում աշխարհիկ երգ-երաժշտության զարգացման բարձր մակարդակի, ինչպես և նրա հասարակական դերի ու նշանակության մեծացման մասին հայոց կյանքում, հատկապես քաղաքային բնակչության խավերում: Եվ իրոք, այդ արվեստն այնքան փորձ ու արժեքներ է կուտակում, որ դրականապես ազդում է ուսումնական արվեստագետների ջանքերով կատարելագործվող մասնագիտացված երգաստեղծության վրա ևս, զգալիորեն խթանելով նրա աշխարհականացման բեղմնավոր ընթացքը:

Աշխարհիկ արվեստից եկող նոր հովերն ընկալել են մեծ արվեստագետները. Գրիգոր Նարեկացին, Վարդան Անեցին (10 — 11-րդ դդ.), Հովհաննես Սարկավազը (11 — 12-րդ դդ.) և ուրիշներ: Ներսես Շնորհալին (12-րդ դ.) իր չափածո հանելուկներով փաստորեն մշակում է ոչ միայն գրական, այլև աշխարհիկ մասնագիտացված երգարվեստի ուրույն տեսակ: Ֆրիկից (13-րդ դ.) սկսվում է նաև աշխարհիկ տաղերի հորինման փորձը, որ խորանում է Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի (13-րդ դ.), Կոստանդին Երզնկացու և Խաչատուր Կեչառեցու (13 — 14-րդ դդ.) ստեղծագործության մեջ: Իսկ 15 — 16-րդ դարերի քնարերգուներ Հովհաննես Թլկուրանցու, Մկրտիչ Նաղաշի և Գրիգորիս Աղթամարցու երգերում, նույնիսկ ուշ միջնադարի աննպաստ պայմաններում, աշխարհիկ ոգին արդեն տիրական դառնալու միտում է հանդես բերում:

Մատենադարանում պահվող ձեռագիր տաղարաններում հանդիպում են երեք քնարերգուների երգերից նաև խազավորված

(միջնադարյան երգչային նշաններով օժտված) նմուշներ: Այս դարերում հայ-արևելյան մի գունավորությամբ է աչքի ընկնում աշխարհիկ երգաստեղծությունը: Այն զարգացման մի նոր աստիճանի է բարձրանում 17 — 18-րդ դարերում, երբ հանդես են գալիս հայ աշուղները, և դրանց մեջ ամենանշանավորը՝ անդրկովկասյան ժողովուրդների եղբայրության մեծ երգիչ անմահ Սայաթ-Նովան:

Զարգացած ավատատիրության շրջանում հայ հոգևոր երգարվեստը օրինաչափորեն բարձրանում է իր ժամանակի միաձայնային երաժշտության ճարտարակերտական-գեղարվեստական համաշխարհային մակարդակին: Որպես հիրավի մասնագիտացված արվեստ, հայոց հոգևոր երաժշտությունն այս պատմաշրջանում, արձագանքելով հայկական քաղաքային կյանքի զարգացման հաջորդական աստիճաններին, իր բարգավաճումը ևս իրագործում է հստակ արտահայտված փուլերով: Դրանք համապատասխանում են 10 — 11, 12 — 13-րդ և 14 — 15-րդ դարերին:

10 — 11-րդ դարերում իրագործված կարևորագույն տեղաշարժերի ներքին բովանդակությունը կազմում է տաղային արվեստի ծաղկումը, որն այնքան փայլուն սկիզբ ունեցավ Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության մեջ:

Նրանից հետո տաղային արվեստին կապված բարձր երաժշտամտածողությունը, իր մեջ առնելով նաև «մեղեդի» անվանված կտորներին հատուկ համատիպ գծերը, շուտով արձագանքում է շարականների ու պատարագի երգեցողությունների բնագավառում ևս, ուր ծաղկում են «ստեղի», «գարտուղի» և «ծանր» կոչված բազմաձև, բազմադրվագ եղանակներով ստեղծագործությունները: Ուստի առավել լայն (կամ նույնիսկ փոքր-ինչ պայմանական) առումով, հոգևոր երգի նշված տեսակները վերաբերում են տաղային արվեստի ոլորտին:

Ավելի մասնահատուկ իմաստով, սակայն, տաղը հիմնականում քնարական երգ է՝ վիպականության, դրամատիզմի կամ կենտրոնացված հայեցողականության ու մտասույզ խորհրդածության տարրերով: Քնարականությունն այստեղ ենթակայական (սուբյեկտիվ) է գեղջուկ երգի համեմատությամբ և նուրբ ու գեղազգայական գուսանականի հարաբերությամբ: Տաղի հուզական բովանդակության դրսևորմանը հատուկ են բարձր տրամադրությունը, տոնական հանդիսավորությունը, ոգեշունչ ճառումը, զմայլանքն ու հափշտակությունը: Նրա մտահղացքը հաճախ բացահայտվում է երաժշտական երկու և ավելի հիմնանյութերի (թեմաների) զարգացման, այն է՝ բախման, փոխներգործության ու միահյուսման հիման վրա: Տաղի, որպես մասնագիտացված երգաստեղծության հատուկ տեսակի, զուտ հորինվածքային (կոմպոզիցիոն) առանձնահատկություններն են ձևի ու ձայնածավալի ընդարձակությունը, վաղ միջնադարյան հայկական ութ ձայնեղանակների համակարգի համեմատությամբ մեղեդիական ազատ ոճը, զարդոլորումների և գործիքային տիպի անցումների (պասսաժների) առկայությունը, ելևէջի և կշռույթի հարստությունը, հյուսվածքի հանկարծաբանական բնույթը և, դրա հետ մեկտեղ, ճարտարակերտության խիստ տրամաբանականությունը: Տաղը վերարտադրվում է միայնակ (սոլո) կատարմամբ, համերգային տիպի փայլով, հմուտ վարպետությամբ ու երգչախմբի՝ հաճախ բարդ անցում-ոլորումներով աչքի ընկնող եզակի կամ կրկնակի ձայնառության ընկերակցությամբ:

Տաղերի այս հատկանիշներն առավել բյուրեղացած վիճակում հանդես են գալիս 12 — 13-րդ դարերի երկերում, բայց դրանք սկզբնապես դրսևորված են նաև 10 — 11-րդ հարյուրամյակներին վերաբերող ստեղծագործություններում: Նույնիսկ Գրիգոր

Նարեկացու հայտնի տաղերից «Հաւիկի» համեմատաբար բարդ եղանակում որոշ չափով նախապատրաստվում է անցումը դեպի հաջորդ շրջանը: Սակայն, մասնավորապես 11 և 12-րդ դարերում, Նարեկացու ավանդները զարգացնող կենտրոններ էլ ենք ունեցել: Դրանց շարքում առաջին տեղերից մեկը պատկանել է Անիին, ուր գործել է իր ժամանակի նշանավորագույն երաժիշտ բանաստեղծներից մեկը՝ Հովհաննես Սարկավազ վարդապետը:

12 — 13-րդ դարերով սահմանազատվող շրջանը կարևորագույն նշանակություն է ստանում նաև այն պատճառով, որ Մատենադարանում պահվում են հիշյալ հարյուրամյակներից իրենց ժամանակակից (այլ ոչ թե ավելի ուշ կատարված) ընթերցանականությամբ հարատևած բազմաթիվ ընտիր ձեռագրեր, այդ թվում և երաժշտա-ծիսական արժեքավոր մատյաններ:

Ծանոթությունը դրանց, ինչպես և օժանդակ այլ նյութերի հետ, ցույց է տալիս, որ նշված դարերում անցյալի հայ երաժշտարվեստի պատմության մեջ իրագործվում է առաջընթաց մեծագույն շարժումը: Այն սկսվում է 12-րդ դարում՝ Հայաստանում և, միաժամանակ, հայկական Կիլիկիայում: Իսկ քիչ ավելի ուշ, երբ կենտրոնական Հայաստանում նախ մոնղոլական, ապա և թուրք-թաթարական աննախադեպ ավերածությունների պայմաններում մշակութային օազիսներ են միայն փրկվում, սկսված հզոր շարժման ալիքները կենտրոնանալով կուտակվում են հատկապես Կիլիկիայում և այստեղ էլ գրեթե լիակատար իրագործման են հասցնում հայ հոգևոր մասնագիտացված երաժշտության, որպես միաձայնային արվեստի, պատմական բազմադարյան զարգացման գլխավորագույն միտումները:

Ամբողջապես ազգայնացվում են պաշտամունքն ու պաշտոներգությունը՝ գրական մի շարք նոր բնագրերի

թարգմանությամբ. քրիստոնեական երաժշտա-բանաստեղծական կենցաղավարող ձևերի վերջնական հայացմամբ. հոգևոր բանաստեղծության մեջ նաև հայոց պատմության կարևորագույն երևույթների անդրադարձումով. ու երաժշտական բաղկացուցչի հետագա նորոգմամբ. այն աշխարհիկ ժողովրդական և գուսանական երգարվեստից հմտորեն փոխառնված կենսական տարրերով առավելագույնս հագեցնելու միջոցով: Պատմական անհրաժեշտությամբ առաջացած այս ընթացքի հարկատուների շարքում ավելանում են նաև երաժշտա-մշակութային նոր կապեր, մի կողմից՝ Լևանտի արաբների, մյուս կողմից՝ Լատինական Եվրոպայի հետ: Որով մարմնավորվում են հայոց գեղազգայական մշտական իդեալի արևելյան զգացողության ու արևմտյան մտածողության համաձուլման թարմ հղացումներ, ազգային հողի վրա: Վերջապես, ավելի խոր ու հոգեբանորեն տարանջատ մոտեցումը դեպի երգվող խոսքը, մեղեդիական վիպա-քնարական տարրերի հաստատումը զուտ քնարական ու նաև դրամատիկական աչքառու դրվագներով և մեծակերտ-զարդարական ոճի հարաճուն մշակումը, մինչև նրա զարգացման բարձրակետային դրսևորումները, հայ հոգևոր երաժշտությունը դուրս են բերում արևելյան-քրիստոնեական արվեստի առաջին գիծը, որպես նրա ազգային անկրկնելի հատվածներից մեկը:

Կիլիկիայում ստեղծված ամենաընտիր գրքերից երաժշտա-ծիսական բովանդակության բազմաթիվ ձեռագրեր են պահվում Մատենադարանում: Դրանցից պարզ երևում է, որ այս շրջանում նշանակալի զարգացում է ապրում հոգևոր թվերգի երաժշտական բաղադրիչը: Համապատասխանաբար կատարելագործվում է թվերգի նշանակության համակարգը, ներառնելով անգամ երգեցողության խազեր: Բարգավաճում է շարականերգությունը:

Բուն երգեցողությունը ճոխանում է նորանոր ստեղծագործություններով և բարդ ու ծավալուն եղանակներով: Դրա հիման վրա էլ շարականների խազագրությունը օրգանապես հարստանում է զարդուրդուն երգաոճին հատուկ առանձին նշաններով, նշանախմբերով և խիտ ու առավել խիտ հյուսվածքի տարբեր ձևերով: Վերջապես, երգեցողության զարդուրդուն ոճի լայն շրջանակներում իրագործվում է նաև տաղերի, մեղեդիների, սրբասացությունների և նմանների հետագա օրինաչափ զարգացումը: Դրանց երաժշտական ճոխ, բազմադրվագ կերպարների ըստ կարելվույն ամբողջական մարմնավորման ու վերարտադրության նպատակով շրջանառության մեջ են դրվում խազագրերի նոր խմբեր:

Ճիշտ այս հունի մեջ ծաղկում են «մանրուսման», այսինքն բարդ և նուրբ դրվագված եղանակները ևս, որոնք ունեցել են և ունեն ոչ միայն գեղարվեստական մեծ արժեք, այլև ճանաչողական խոշոր նշանակություն, ներկայացնելով հայ երաժշտության նոր տիպի բարձր զարգացած ութ գլխավոր ձայնեղանակների ու նրանց բազմաթիվ (հարյուրից անցնող) ստորաբաժանումների փաթեամ համակարգը: «Մանրուսման եղանակները» 11 — 12-րդ դարերից ամփոփվել են Մանրուսման գրքերում և կամ խազգրքերում, որոնք այսպես են կոչվել նրանցում խազերի հոծության, ինչպես և առհասարակ խազագիտության առումով ևս նրանց ունեցած անփոխարինելի նշանակության համար: Մանրուսման գրքերից ընդհանրապես քիչ օրինակներ կան հայկական ձեռագրերի տարբեր հավաքածուներում: Մատենադարանում հանգրվան է գտել դրանց ամենահարուստ ժողովածուն՝ շուրջ 60 մատյան:

Դարձյալ Կիլիկիայում (Սսում) 13-րդ դարի կեսերին ստեղծվել է զարդուրդուն երգեցողությունների մեկ ուրիշ մատյան՝ գիտությա-

նը հայտնի հնագույն Գանձարանը, տակավին նոր կազմավորվող ներքին կառուցվածքով. իսկ հաջորդ հարյուրամյակում՝ նույն մատյանի շատ ավելի բյուրեղացած վիճակը ցուցանող հնագույն խմբագրություններից մեկը: Վերջինս, 200-ի չափ ձեռագիր այլ գանձարանների հետ միասին, այսօր գտնվում է Մատենադարանում և նախնական հետազոտությունների մակարդակի վրա իսկ անգնահատելի ծառայություն մատուցում գիտությանը: Ընդհանրապես ասած, հայկական Կիլիկյան պետականության պայմաններում է, որ զարգացած ավատատիրության չափացույցներով իրենց ավարտուն տեսքն են ստանում ոչ միայն թվերգի նշաններով Ավետարանը, խազավոր Շարակնոցը, Գանձարանն ու Մանրուսման գիրքը, այլև ժամագիրքն ու Պատարագամատույցը, եկեղեցական ամբողջ տարվա արարողությունների կարգը պարզաբանող Տոնացույցն ու եկեղեցուց դուրս կատարվող ձեսերին (կնունքին, նշանադրությանը, հարսանիքին և նմաններին) կապված երգեցողությունների ժողովածուն՝ Մաշտոցը:

Սույն մատյանների հարստացմանը, կարգավորմանն ու վերակազմմանը մասնակցություն են բերել Կիլիկյան մի ամբողջ շարք երևելի երաժիշտ-բանաստեղծներ՝ Գրիգոր Բ Վկայասերը (11-րդ դ.), Գրիգոր Գ Պահլավունին, Ներսես Լամբրոնացին (12-րդ դ.), Գրիգոր Սկևռացին ու Գրիգոր Խուլը (12—13-րդ դդ.), Գևորգ Սկևռացին (13-րդ դ.) և ուրիշներ: Նրանց մեջ իր հսկա կերպարանքով առանձնանում է Ներսես Շնորհալին (12-րդ դ.), որի բեղմնավոր գրիչը Գրիգոր Նարեկացուց հետո ոչ միայն էապես հարստացրեց հայոց երգչային-ծիսական գրեթե բոլոր գրքերը, այլև բարենորոգեց պաշտոներգությունը. և որի երաժշտա-տեսական ու ստեղծագործական ժառանգությունը մեծ ու նշանակալի երևույթ

հանդիսացավ համահայկական ու համաքրիստոնեական արվեստի չափացույցերով:

Որպես տեսաբան, Շնորհալին զբաղվել է ձայնեղանակների ու խազագրերի համակարգի հարցերով: Հայ երաժշտության շարունակ բարգավաճող ձայնեղանակների միակցությունը զարգացած ավատատիրության շրջանում մեղեդիական հարստությունների մի խոշոր շտեմարան էր ներկայացնում արդեն, որում Շնորհալին սահմանազատելով կարգավորել է տաղերին, գանձերին և հորդորակներին, պատարագի սրբասացություններին ու «զարտուղի» երգերին, ինչպես և «ծանր» ու «ստեղի» շարականներին հատուկ բարդ եղանակները:

Շնորհալու կատարած խազագիտական աշխատանքների վերաբերյալ շահեկան տեղեկություն է պահպանվել Մատենադարանի ձեռագրերից մեկում, որի համաձայն մեծ երաժիշտը երգչային նշանների մի կարևոր խումբ է «հաստատել» ու շրջանառության մեջ դրել: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հիմնախազերի միջնադարում և հատկապես Կիլիկիայում հղացված ցուցակներից մեկը, ներփակելով գլխավորապես Մանրուսման գրքերում առատորեն օգտագործված « արվեստավոր» կոչված խազագրերը, վերաբերում է 12-րդ դարի կեսերին. և որ, ըստ բոլոր տվյալների, ճիշտ դրա «հաստատիչն» է Մանրուսման արվեստի ծաղկման ժամանակակից և այդ արվեստի տիրապետումը պաշտամունքի ծառայողների համար պարտադիր համարած Շնորհալին: Ցուցակը ներփակում է 23 նշան: Ահա այն (տե՛ս էջ 38):

Մատենադարանը հարուստ է նաև կիլիկյան երաժիշտների տաղերն ու շարականները բովանդակող ոչ միայն միջնադարյան խազավոր ձեռագրերով, այլև 19-րդ դարի հայ եկեղեցական հմուտ երաժիշտ Համբարձում Լիմոնջյանի ստեղծած հայկական ձայնա-

Յարեշտ (կամ արաշեշտ). քաշ. ստորադիր.

վերադիր. վանկ. կոռ զրեհիկ. խաղ.

դող. խածբեկ (կամ հար). խածլէ (կամ հարկորնայ).

կորնայ. ծոցբեր. քազմեղանակ. ողոմանեակ.

հարուկ. ձայնդարձ. հանգոյց. խունճ.

քմազարդ. առանձնատրուպ. քմատրուպ.

ծանրատրուպ. թագատրուպ (կամ թագաւորատրուպ):

գրության նոր (խազագրությանը փոխարինած) համակարգի նշանների օգնությամբ նույն հարյուրամյակում ձայնագրված հոգեվոր երգերի տարբեր ժողովածուներով: Դրանցում տարբերելով միջնադարյան ականավոր հեղինակների և առաջին հերթին Ներսես Շնորհալու բազմապիսի գործերը և զուգակշռելով վերջիններիս խազագրությունները համապատասխան ձայնագրությունների հետ, հասկանում ենք, որ մեծ երաժիշտ բանաստեղծի հարուստ ստեղծագործությունը հիմնականում զարգացել է մեղեդիական ազատ ոճի շրջանակների ընդլայնման և յուրահատկությունների խորացման նշանաբանի ներքո: Այդ խորացման արդյունքները ցուցանող հիանալի նմուշներից է Բարսեղ Կեսարացու (4-րդ դար) հիշատակին նվիրված Շնորհալու հետևյալ շարականը (տե՛ս էջ 39):

Ստեղծագործության մեղեդին, գրական բնագրի կառուցվածքից կատարելապես անկախ կշռույթով ու հորինվածքով, որպես միաձայնային կոթողի բաղադրիչ լիովին ինքնաբավ է: Այն բնորոշվում է լուսավոր, բարձր տրամադրությամբ և առնական շեշտերով, իմաստուն հանգստությամբ և, միաժամանակ, ներքին արտակարգ ուժականությամբ, վիպա-քնարական լայն շնչով ու դրա հետ յուրովի զուգորդված մեծահմուտ վարպետությամբ (վիրտուոզ նախասկզբով), որ հատուկ է Շնորհալու մի շարք այլ երգերին ևս: Զուտ տեսողական ընկալումն անգամ բավական է հասկանալու քննարկվող շարականի ընդգծված համերգային նկարագիրը: Ելևէջի սահուն ամբարձումներն ու անկումները, ճարտարորեն կիրառված բազմահնչյուն զարդոլորումները, գործիքային բնույթի փայլուն անցումները, մեղեդիական բարդ գծագրով տիպական այլազան պտույտները ողջ շարականին հաղորդում են պերճաշուք մեներգի բոլոր հատկանիշները: Աչքի են

Grave

Ծանր I.



Լուսա - պալ - ծառ



ի -



մաս -

տիւք,

Լոյս



ե -

դե -

Լոյս

աշ -

խար - ճի

հա -

մա -



ծա -

գող



գո -

Լով.



Լու -



սա -

Լո -

րեաց

գե -

կե -

դե -

ցի



աստ -

ուա -

ծա -

յից

բա -

ցիւ

ե -

րա -

ցե -

Լից

բա - սի -

ու.

III.

մաղ - բա - ցօք սո - րա

խըն - դրես ցուք

զրո դու բիւն մե - դաց

զարնում շարականիս տպավորիչ ձայնածավալը, մեծ ընդգրկումն ու օգտագործված մեղեդիական տիպական պտույտների նպատակամղված զարգացումը: Ձևն ազատ է, հանկարծաբանության հինավուրց արվեստի լավագույն ավանդույթների կիրառմամբ և, սակայն, կառուցիկ է՝ հստակ սահմանազատված երեք մասերով:

Առաջինը (տե՛ս օրինակում I թվանշանով գատորոշված մասը), մի կուռ պարբերությո՜ւ է, բաղկացած երկու նախադասություններից, որոնք, իրենց հերթին, կազմված են երկուական դասություններից (ֆրազներից): Տևողությամբ այդ նախադասությունները հավասար են: Եվ, սակայն, չեն հավա-

սարակչուում իրար: Որովհետև պարբերություն սկսվում է մեղեդիի գլխավոր կամ վերջավորող հնչյունը՝ «բենկորձը» (f') հանդիսավորապես հիմնավորող վառ պտույտով (օրինակում այդ հնչյունը ցույց ենք տվել մեկ աստղանիշով) և ավարտվում երկրորդ աստիճանի «խոսրովայինի» (g') վրա կառուցված հանգաձևով (տես օրինակում երկու աստղանիշ կրող ձայնաստիճանը): Ներքին ճիշտ այդ հակասությունն էլ ծնում է առաջիկա զարգացման անհրաժեշտությունը:

Հետևում է մի ընդարձակ միջին մաս (II), որ բաժանվում է երկու խոշոր հատվածների (1 և 2): Դրանցից առաջինում մեղեդին վերընթաց վճռական շարժումով բարձրանում է մինչև երկրորդ «փուլը» (c^2 , օրինակում ցույց ենք տվել երեք աստղանիշով), և հապաղելով այնտեղ, բացահայտում նրա անմիջական ուշագրավ ոլորտը: Դա եղանակի «դիմող ձայն» է, երկրորդ գլխավոր հենակետը, որ մի կատարյալ հակաթեզ է թե «բենկորձի» և թե «խոսրովայինի» նկատմամբ: Հակաթեզի կտրական հաստատումից հետո ելևեջի ծավալման ընթացքը նախ այն հարաբերում է «բենկորձի» հետ, որով մի պահ երևակվում են վերջինիս ներուժական (պոտենցիալ) հնարավորությունները. ապա և լրանում՝ դեռևս I մասի վերջում հանդես եկած հանգաձևով, դարձյալ «խոսրովայինի» վրա:

Միջին մասի երկրորդ հատվածում երաժշտությունը զարգանում է առաջինի բովանդակության խորացման նշանաբանով: Այստեղ նոր թափով է հնչում «դիմող ձայնը», որի դիրքերն ամրապնդվում են այլազան շրջագարդումներով, նրա շրջապատի ավելի լայն ցուցադրմամբ, դեպի այդ հնչյունն ուղղված կենտրոնաձիգ, «օղակաձև» տարբեր ձայնամիջոցներով և այլն:

Սակայն «բենկորձի» ու «խոսրովայինի» միջև ծագած յուրահատուկ «վեճը» այստեղ ևս լուծում չի գտնում:

Դրա արդյունքները որոշվում են ստեղծագործության երրորդ մասում (III), որ համընկնում է դարձի կամ կրկնակի հետ: Այն լակոնական է, բայց իր ամփոփիչ, ընդհանրացնող պաշտոնը կատարում է սպառնիչ կերպով: Մեղեդիական շարժման ողջ ուղղվածությունը, ինչպես և հզոր ալիքով բարձրացող և իջնող հանգաձևը ազդարարում են «բենկորձի» ու նրանով գլխավորված մեծալար համաձայնությունով ձայնեղանակի վերջնական հաղթանակը:

Այս բոլորը գեղարվեստական այնպիսի հետաքրքրություն են հաղորդում շարականի բացառիկ իմաստազեղ մեղեդիին, որ այն հնարավոր է հնչեցնել նույնիսկ գործիքային կատարմամբ, առանց դույզն-ինչ նվագեցնելու նրա ներգործության մեծ ուժը:

Երգեցողության այս ոճի օրինակներ են Շնորհալու ոչ միայն տաղերն ու ծանր և ստեղի շարականները, այլև նրա ջանքերով բացառիկ փայլ ու հանդիսավորություն ստացած պատարագի զարտուղի եղանակներն ու սրբասացությունները՝ «Ամենակալ ես տեր զօրութեանց», «Բազմութիւնք հրեշտակաց», «Հրեշտակային կարգաւորութեամբ», «Ով է որպէս տէր Աստուած մեր», «Սրբութիւն սրբոց», «Վասն յիշատակի հանգուցելոց», «Որ ի վերայ նստիս» և այլ գործեր:

Երաժշտամտածողության նույն հունի մեջ, և արդեն հստակ գծագրված ճանապարհով, դեպի մեծակերտ-զարդարական ոճի զարգացման բարձունքներն են ուղղվում հաջորդ հարյուրամյակում հորինված կամ վերաեղանակավորված ստեղծագործությունները՝ «Ի կոյս վիմէն», «Բանին հօր ծոցոյ մարմնարան», «Այսօր մեռեալքն», «Այսօր հարսն լուսոյ», «Ընտրեալդ յԱստուծոյ», «Ազատեա զգերեալսն», «Ի հանդէս տօնի ցընծամբ» և այլ միաձայ-

նային երաժշտարվեստի միջազգային չափանիշներով իսկ սակավագյուտ երկեր:

Բուն Հայաստանի տարածքի վրա, ներքին և արտաքին դժվարությունների ծանր պայմաններում գոյատևող մշակութային կենտրոնները ևս ըստ էության դիմագրավում են լճացման ու մեկուսացման հետ կապված վտանգները, նաև Կիլիկիայում ձեռք բերված նվաճումներից օգտվելու գիտակցական մղումների առկայության հետևանքով և շնորհիվ կիլիկյան բեղմնավոր ներթափանցումների համատարած բնույթի: Ինչպես երևում է Մատենադարանի ձեռագրական գանձերից, այդ ներթափանցումներն իրացվել են այլազան ձևերով: Հայաստանից Կիլիկիա են գնացել սովորելու: Պատմաշրջանիս մի քանի նշանավոր վարդապետների, այդ թվում երաժիշտ բանաստեղծ, կարկառուն դեմքեր Վարդան Արևելցու և Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի (13-րդ դ.), գործունեության ողջ ընթացքն ուղեկցվել է Կիլիկիայի հետ ամենասերտ կապերի հետևողական խորացումով: Կիլիկիայից Հայաստան են բերվել խազավոր ընտիր ժողովածուներ և աշխատելու են եկել գրիչներ ու երգիչներ: Ուստի ավելի քան օրինաչափ է այստեղ ևս երաժշտարվեստի բնագավառում կատարված աչքառու առաջընթացը:

Հայաստանի 12—13-րդ դարերի երաժշտա-գեղարվեստական արտադրանքի անկրկնելի նմուշներից են Խաչատուր Տարոնեցու «Խորհուրդ խորին» մեծիմաստ շարականը, որ դարձավ հայոց պատարագի նախերգը, անհայտ հեղինակի վերաբեղանակավորած «Անթառամ ծաղիկ» շարականը՝ նվիրված Աստվածածնին, Մխիթար Այրիվանեցու «Սիրտ իմ սասանի» գանձ-երգը, որ կատարվում է ավագ հինգշաբթի օրը, Վարդան Արևելցու՝ Թարգմանչաց տոնին, և Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի Գրիգոր

Լուսավորչի ու Ներսես Մեծի հիշատակներին նվիրված գեղեցիկ շարականները և այլն:

Մինչև 1350-ական թվականները Կիլիկիայում շարունակվում է հոգևոր մասնագիտացված երգարվեստի զարգացումն ու երաժշտա-ծիսական մատյանների բյուրեղացման ընթացքը: Ավելի ուշ, կիսատ մնացած ծրագրերը մասամբ լրացվում են Ղրիմի հայկական գաղութներում, 14 — 15-րդ դարերում, նաև Կիլիկիայից գաղթած երգիչների ու գրիչների ջանքերով: Այդ էն վկայում Ղրիմի հայ գաղթօջախներում նշված դարերում ամբողջացված և կամ ի նորո կազմված ձեռագրերը, որոնց զգալի մասն այժմ գտնվում է Մաշտոցի անվան Մատենադարանում: Իսկ առհասարակ Կիլիկիայի հայկական թագավորության անկումից ու Սսի ավերումից հետո (1375 թ.), բնականաբար մեծանում է կենտրոնական Հայաստանում գործող վարդապետների հեղինակությունը, մի նոր հմայք ու նշանակություն են ձեռք բերում Տաթևի, այլև Սուխարա և Մեծփա վանքերի համալսարաններն ու նրանց ուսուցիչ-ուսուցչապետները, որոնց մեջ քիչ չէին ուղղություն տալու ընդունակ հմուտ երաժշտապետներ:

Երաժշտա-տեսական խնդիրների մի պատկառելի միակցության մշակման գործում յուրօրինակ հարուստ պատկեր են ներկայացնում Կիլիկիայի և կենտրոնական Հայաստանի գիտնականների ջանքերի արդյունքները 10 — 15-րդ դարերում: Այս շրջանում հայ մտածողները, զինված երաժշտական գեղագիտության բնագավառում Հայաստանում դեռևս վաղ միջնադարում ձեռք բերված նվաճումներով, բարձրացրել ու իրենց ժամանակի չափանիշով փայլուն կերպով լուծել են այնպիսի ծանրակշիռ հարցեր, ինչպիսիք են երաժշտարվեստի ծագումը, նրա էությունը և ներգործության ուժն ու բնույթը, աշխարհիկ և հոգևոր



Ձեռ. № 5783, էջ 22ա, կիսախորան. երաժիշտ
գուսանների խումբ

երաժշտության փոխհարաբերությունն ու նրանց հարաբերությունը առարկայական (օբյեկտիվ) իրականության հետ: Երաժշտական գիտության մարզում իրենց հետագա զարգացումն են գտնում ձայնի մասին ուսմունքը, հնչականության ու ներդաշնակության մասին ուսմունքները, ինչպես նաև չափակշռության ու չափանմուշ եղանակների համակարգի մասին տեսական դրույթները: Այս բոլորին զուգընթաց, քննարկվող պատմաշրջանում զարգացման բարձր մակարդակ է նվաճում նաև խազագրության արվեստը (գործնականում) և խազագիտությունը:

Մատենադարանի նյութերը վկայում են, որ ավելի ուշ՝ 16 — 18-րդ դարերում ևս, հայ հոգևոր երգարվեստն անցնում է որոշ շրջափոխության բովից, հարստանում է նոր ստեղծագործություններով, հորինված ըստ հին ձևերի: Այս կամ այն կերպով ու չափով շարունակվում է տակավին նախորդ պատմաշրջանում ծաղկած այն փորձը, որով մի շարք հին երգերի երաժշտական բաղկացուցիչը վերանայվում էր՝ նոր ժամանակների ու ճաշակի համաձայն: Սակայն այդ ճաշակն այժմ ոճականորեն նոր ու բարձր ուղղության հետ չէ, որ կապվում էր (ինչպես էր զարգացած ավատատիրության շրջանում), այլ՝ միջավայրի շեշտակի արևելականացման, ողջ Մերձավոր Արևելքի մահմեդականացման:

Արդյունքն այն է լինում, որ առանձին դեպքերում նույնիսկ հոգևոր (բայց լոկ արտապաշտամունքային) տաղեր զուգորդվում են արևելատիպ եղանակների հետ, փոքր-ինչ ընդգծվում են որոշ «ծանր» երգերի զարդուլորումները, «միջակ» ընթացքով (տեմպով) երգերը քիչ ավելի հաճախ (քան դա լինում էր առաջներում) տարբերակվում են ծանրացումով: Իսկ հիմնականում՝ կատարման առումով տուրք է տրվում «արևելյան» կոչված (դարն ապրած) ճաշակին. արևելյան Հայաստանում՝ պարսկական և արևմտյան

Հայաստանում (մասնավորաբար Կ. Պոլսում) օսմանյան (ու նաև որոշ չափով նույնպես «արևելականացած» բյուզանդական) հակումով:

Պետք է նկատել, որ քրիստոնեական երգարվեստի փոխհարաբերությունները պարսկա-թուրքականի հետ Մերձավոր Արևելքում, ուշ միջնադարի ընթացքում, միջազգային երաժշտագիտության մեջ իսկ տակավին չլուծված հարց է: Ինչպես էլ որ լուծվի սակայն այն, մեզ համար արդեն իսկ պարզ է հետևյալը. քննարկվող ժամանակաշրջանում հայ հոգևոր (հատկապես պաշտամունքային) արվեստի մշակների առջև դրված գլխավոր խնդիրը եղել է եկեղեցական երգի բնագավառում նախորդ դարերում կուտակված մեծ հարստությունների հարազատորեն պահպանումը, դրանց հուսալի պատասպարումը խորթ հովերից ու հավատարմաբար փոխանցումը ապագա սերունդներին:

Դրան հասնելու, ինչպես և առհասարակ կլիկյան և հայաստանյան նվաճումները ընդհանուր հայտարարի բերելու նպատակով հիսնամյակներ շարունակ երաժշտա-խմբագրական կարևոր աշխատանքներ են կատարվում: Մատենադարանում պահվող երգչային ժողովածուների մի մեծ խմբի քննությունը ցույց է տալիս, որ այդ աշխատանքների հիմնական ուղղվածությունը կանխորոշվում է կենտրոնական Հայաստանում, 14-րդ դարի վերջերին և 15-րդի սկզբներին:

Մատենագրական ու ձեռագրական փաստերը հիմք են տալիս հաստատելու, որ հայ ծիսական ու երաժշտա-ծիսական գրքերի վերախմբագրման հարցում համայնագետ գիտնական Գրիգոր Տաթևացին (14-րդ դ.) մշակած է եղել որոշակի մի մոտեցում, որը և աստիճանաբար կիրառել են Թովմա Մեծփեցին ու նրա աշակերտները, Գրիգոր Խլաթեցին և նրա հետևորդները (15-րդ դ.):

Թովմա Մեծոփեցու կենդանության օրոք, նրա մասնակցությամբ և կամ անմիջական հսկողության ներքո, նորովի խմբագրվել են Ավետարանը (տրոհության նշանների և առոգանության խազագրերի տեղաբաշխման առումով), Շարակնոցը, Մանրուսումը և այլ մատյաններ: Գրիգոր Խլաթեցին վերանայել է և նոր նյութերով ճոխացրել է Հայսմավուրքն ու Գանձարանը:

Հիշյալ մատյաններից արժեքավոր մի շարք օրինակներ այսօր պահվում են Մատենադարանում: Եվ դրանց քննությունը պարզույց է տալիս, որ երգչային ժողովածուների վերանայման-վերախմբագրման աշխատանքներն ընթացել են կիլիկյան և հայաստանյան լավագույն ավանդույթները քննական զգաստ մոտեցմամբ միաձուլելու նշանաբանի ներքո: Այդ սկզբունքի կիրառումը երևում է 15-րդ դարի կեսերին ծաղկած, նշանավոր երգիչ, խազագետ, գրիչ և պատմիչ, Աղթամարի վանքի միաբան Մինասենց Թովմա վարդապետի ստեղծած երաժշտա-ծիսական ձեռագրերից (որոնցից առանձին նմուշներ գտնվում են Մատենադարանում), ինչպես նաև առհասարակ հաջորդ հարյուրամյակներում գաղափարված շատ մատյաններից:

Այսպես, օրինակ, 1503-ին Հովսեփ գրիչն իր ստեղծած Մանրուսման գրքի հիշատակարանում տեղեկացնում է, որ օգտվել է կիլիկյան ու հայաստանյան երկու նախօրինակներից: Գամրաց երկրի Խնձորի գյուղում 1562-ին կիլիկյան մի ընտիր նախօրինակի հիման վրա ստեղծված Շարակնոցի հիշատակարանում տեղեկություն է տրվում այն մասին, որ «թարմատար գրիչ» Կոստանդինը, օգտվելով նախօրինակ մատյանից, միաժամանակ «ճշգրտել» է այն՝ հաշվի առնելով իր միջավայրին հատուկ երգչային ավանդույթները և այլն:

Վերանորոգության պատմաշրջանը (17 — 18-րդ դդ.) իր հետ

բերելով տպագրության տարածումը հայ իրականության մեջ, հնարավորություն ընձեռեց ավելի վճռական քայլեր կատարելու երաժշտա-ծիսական մատյանների ու երգչային ավանդույթների հավասարեցման ուղղությամբ: Եվ սակայն, հակառակ միաձևության հաստատմանը նպատակամղված ջանքերին, 18—19-րդ դարերում մենք ունեցանք հայ հոգևոր երաժշտության տարբեր երգվածքների ուշ միջնադարի ընթացքում կազմավորված հինգ մեծ ճյուղեր. Էջմիածնի (որ հիմնականն է), Կ. Պոլսի, Նոր Զուղայի (կոչված նաև Հնդկահայոց), Երուսաղեմի ու Վենետիկի: Սա մասամբ բացատրվում է հայ ժողովրդի կյանքի ընկերային-քաղաքական պայմաններով: Բայց կա և մի այլ հանգամանք:

Ինչպես ցույց է տալիս Մատենադարանի խազավոր ձեռագրերի, հնատիպ համապատասխան մատյանների և հայկական ձայնագրության նոր համակարգի նշանների օգնությամբ գրառված ժողովածուների համեմատությունը, միջնադարյան խազագրության-երգեցողության սկզբունքներն իսկ այնպիսին էին, որ միևնույն երգարաններից օգտվող տարբեր կենտրոնների կատարողներ կարող էին միակերպ խազավորված նույն բնագիրը որոշ չափով տարբեր եղանակել, տարբերակել՝ համաձայն տվյալ տեղական ավանդույթների: Եվ իրոք, ստացված արդյունքն էլ, ի վերջո, վկայում է հայ եկեղեցական երաժիշտների ստեղծագործական աչքառու ունակությունների, ինչպես և առհասարակ հայ հոգևոր երգարվեստի մեղեդիական անբավ հարստությունների մասին:

Ամփոփելով անհրաժեշտ է ընդգծել, որ Մատենադարանում հատկապես անցած քսան տարիների ընթացքում կատարված ուսումնասիրությունները թեև շոշափելի արդյունքներ տալիս են արդեն, բայց դրանք դեռևս շատ հեռու են գոհացուցիչ լինելուց:

Կարևորագույն ձեռքբերումը, որ արժանի է հատուկ հիշատակության, թերևս հետևյալն է: Այժմ, առավել քան երբևիցե, հստակ պատկերացնում ենք մեր անելիքները հայ երաժշտական միջնադարագիտության ասպարեզում, առանձնացնում և դասակարգում ենք հիմնավոր լուսաբանության կարոտ գլխավոր հարցերը, լիովին գիտակցելով դրանց լուծման հետ կապված բոլոր դժվարությունները և ճշտում մոտեցման սկզբունքները, որով և դիրքորոշվում ենք ծրագրված երկարամյա մանրագնին աշխատանքներ կատարելու նպատակադրությամբ:

Հայ երաժշտագիտության խոշորագույն պարտքն է հյուսել ազգային երաժշտարվեստի հին ու միջնադարյան շրջանների ըստ կարելվույն հանգամանալից պատմությունը (որից հետո միայն մեր գիտական միտքը հնարավորություն կունենա բացահայտելու և ըստ ամենայնի իմաստավորելու հայ երաժշտության պատմական զարգացման ինչպես անցած, այնպես և նոր ու նորագույն փուլերի ներքին բոլոր կապերը. արդի հայ կոմպոզիտորական արվեստը գործնականում կմիանա իր հազարամյա «ողնաշարին»): Դա կապված է մեծ ու փոքր մի ամբողջ շարք դժվարությունների հաղթահարման հետ, դժվարություններ, որոնց լուծարքը կախված է ոչ միայն հայ երաժշտագիտության, այլև հայագիտության այլ ճյուղերի շատ ավելի կազմակերպված առաջընթացից:

Առհասարակ չափազանց սակավ են հայ պատմական երաժշտագիտությանը պիտանի հնագիտական տվյալները: Մեր մեջ թույլ է զարգացած ընդհանուր և մանավանդ երաժշտական աղբյուրագիտությունը: Այնինչ մինչև այժմ էլ չունենք զուտ երաժշտագիտական ամսաթերթեր, և երաժշտական (կամ նաև

երաժշտական) բովանդակության հին ու նոր արժեքավոր շատ նյութեր ցրված են հայկական պարբերական հարուստ մամուլի էջերում:

Այնուհետև աղաղակող բաց է մեր գրականագիտության մեջ այն, որ դեռևս չունենք հայ հին ու միջնադարյան բանաստեղծության պատմությունը (ներառյալ տաղաչափության պատմական զարգացման խնդիրները ևս), որն անհրաժեշտ նախապայման է երգարվեստի ուսումնասիրությանը կապված ծրագրերի իրագործման համար: Դարձյալ՝ հայկական միջնադարյան երաժշտա-ծիսական առանձին տեսակ ներկայացնող տասից ավելի մատյաններից, ինչպիսիք են՝ Ճաշոցը, Մաշտոցը, Գանձարանը, Տաղարանը, Մանրուսման գիրքը և այլն, լոկ երեքն են որոշ չափով ուսումնասիրված պատմա-բանասիրական, ծիսագիտական և գրականագիտական առումներով: Դրանք են՝ Շարակնոցը, Ժամագիրքը և Պատարագամատույցը: Մյուսները, մեծագույն համբերությամբ զինված, սպասում են իրենց հետազոտողներին:

Կան և այլ կնճիռներ, որոնց հարթեցումը գոնե մասամբ սպասելի է ընդհանրապես հայագիտության հետագա հաջողություններից: Բայց դա չի նշանակում, թե հայ երաժշտագետը մինչ այդ պետք է սպասի, իրեն իրավունք չվերապահի, ըստ հարկին, մխրճվելու բանասիրության, գրականագիտության և կամ ընդհանուր արվեստաբանության գայթակղեցնող հարցերի մեջ: Ցավոք, սակայն, հայ արդի երաժշտագիտությունը, ամբողջապես առած, դեռևս անհաղորդ է մնում հայագիտության փայլուն ձեռքբերումներին և իր ստեղծագործական երևելի ուժերը չի կարողանում ծառայեցնել հայագիտության զարգացմանը, որով հայ հին ու միջնադարյան երաժշտական մշակույթի հետազոտության

հնարավորություններով լեցուն բնագավառը տակավին կիսաթափուր է մնում:

Իսկ անելիքներն օրավուր կուտակվում են: Այսպես՝ պակասում են ժողովրդական և գուսանական հին նվագարանների տեսակների ու տարատեսակների մշակված (գիտականորեն նկարագրված) հավաքածուներ. թերի է ավանդաբար մեզ հասած ժողովրդական, գուսանական ու հոգևոր երգերի գրառման, վերծանման, հրատարակության և ուսումնասիրության գործը. մեկտեղված, դասակարգված ու քննված չեն հայ հին մատենագրության մեջ ցրված, երաժշտությանը (կամ նաև երաժշտությանը) վերաբերող պատմական ու գրական փաստերը. լրիվ պարզաբանված չեն միջնադարյան երաժիշտ-բանաստեղծների ստեղծագործական ժառանգությանը կապված խնդիրները և այլն:

Ուշ միջնադարի ընթացքում իրենց մեղեդիական բովանդակությամբ (անշուշտ՝ մի շարք կորուստներով և որոշ փոփոխություններով) հարատևել ու 19-րդ դարում Հ. Լիմոնջյանի ստեղծած նշանների օգնությամբ ձայնագրվել են երաժշտածիսական երեք մատյաններ՝ արդեն հիշատակված Շարակնոցը, Ժամագիրքը և Պատարագամատույցը: Եվ սակայն սրանք էլ երաժշտագիտական համակողմանի քննության ենթարկված չեն առ այսօր: Նախաձեռնված իսկ չէ գեթ Շարակնոցի գիտահամեմատական բնագրի կազմումը, որ կարող էր մեծապես խթանել խազագրերի միջնադարյան համակարգի տարբեր օրինաչափությունների բացահայտումը:

Վերջինս, սակայն, առանձին հարց է և ամենաբարդը մեզ ծանոթ հարցերի շարքում: Բավական է ասել, որ խազագրության արվեստի մասնահատուկ խնդիրներին նվիրված որևէ ամբողջական գրվածք միջնադարից մեզ չի հասել: Այս պայմաններում հայկական

խազագիտության բնագավառում հետազոտության ընդունելի մեթոդը լայն իմաստով ուրիշ բան չի կարող լինել, քան եթե հայերաժշտության դարավոր զարգացմանը կապված պատմա-տեսական հարցերի ողջ միակցության պատշաճ լուսաբանությունը երաժշտական միջնադարագիտության համաշխարհային փորձի յուրացման հիման վրա: Ավելի նեղ իմաստով, սակայն, խնդրո առարկա մեթոդը ենթադրում է ամբողջական խազավորումների ներքին օրինաչափությունների բացահայտումը, առանձին խազագրերին վերաբերող միջնադարյան և ավելի նոր ասույթների քննական վերլուծությունը, և խազավոր գրչագրերում ու ձայնագրյալ երգարաններում հանդիպող միևնույն երգերի համեմատական ուսումնասիրությունը որոշակի եղանակով (որն, ի դեպ, լրիվ մշակված իսկ չէ տակավին):

Նախընթացից պարզ է, ուրեմն, որ խազագիտական աշխատանքներն առհասարակ պետք է անցնեն երկու մեծ փուլից: Նախ պիտի հետազոտվեն Շարակնոցի, Ժամագրքի և Պատարագի երգերը, որոնք հնարավոր է ենթարկել նաև համեմատական վերլուծության: Աշխատանքային այս փուլի վերջում ճշգրտված կլինեն 19-րդ դարում ստեղծված համանուն ձայնագրյալ ժողովածուների մեղեդիները, ըստ տվյալ միջավայրում և ժամանակում գաղափարված միջնադարյան խազավոր ձեռագրերի: Աշխատանքային երկրորդ փուլը կապված լինելով երաժշտա-ծիսական այն մատյանների ուսումնասիրությանը, որոնց մեղեդիական բովանդակությունը հարկ է բացահայտել լոկ խազագրերի օգնությամբ, առավել հրապուրիչ հեռանկարներ է պարզում մեր առաջ:

Վերցնենք, օրինակ, մեծածավալ Գանձարանը, որ ներփակում է եկեղեցական գրեթե բոլոր տոներին նվիրված բարձրարվեստ երգաշարեր, բաղկացած «գանձ», «տաղ», «մեղեդի» և

«հորդորակ» կոչվող կտորներից (գանձը պատմողական բնույթ ունի. տաղը՝ պատմվածի նկատմամբ հուզական վերաբերմունք է արտահայտում. մեղեդիում ավելի ևս խորանում է այդ վերաբերմունքը. հորդորակը եզրափակում է շարքը) : Նրանից լոկ հատ ու կենտ երգեր են հասել մեզ բանավոր ավանդությամբ: Մինչդեռ խազագիտական աշխատանքների բարեհաջող ծավալման դեպքում աստիճանաբար կվերականգնվեն ոչ միայն հայկական, այլև համամարդկային երաժշտական մշակույթը էապես հարստացնելու կոչված բազմապիսի կոթողներ:

Ի վերջո՝ ամենալուրջ ուշադրության արժանի է նաև Հ. Լիմոնջյանի ստեղծած հայկական ձայնագրության նոր համակարգի նշաններով գրառված երգարանների այն հավաքածուն, որն այժմ գտնվում է Մատենադարանում: Այդ երգարանները նույնպես պիտի ուսումնասիրվեն, գիտականորեն նկարագրվեն, դասակարգվեն, համեմատվեն Գրականության և արվեստի թանգարանում ապաստան գտածների հետ ու լրացվեն սփյուռքում եղած արժեքավոր օրինակներով և այլն, որ պահանջում է հայ հոգևոր ու աշխարհիկ երգաստեղծության-երգեցողության ուշ միջնադարյան ճյուղավորումների, դրանց առանձնահատկությունների, թերությունների և առավելությունների լավ իմացություն և մեծ հմտություն:

Նման բազմակողմանի ուսումնասիրության արդյունքը կլինի այն, որ մի կողմից առավել ամբողջական պատկերացում կստեղծվի հայկական երգաստեղծության-երգեցողության ուշ միջնադարյան վիճակի մասին, մյուս կողմից՝ շատ ավելի հստակ կընկալվի Լիմոնջյանի ստեղծած համակարգի մատուցած սկզբունքային ծառայությունը ոչ միայն հայ, այլև թուրքական և ընդհանրապես մերձարևելյան երաժշտությանը (որովհետև հետզհետե կուտակվող բազմափայտի ձայնագրությունների մեջ հայտնաբերվում են թե

հայկական աշխարհիկ ու հոգևոր և թե այլալեզու, հատկապես թուրքական երգեր) :

Ներկա պայմաններում սա ևս ապագայի գործ է, չխոսելով խազագիտության մասին, որն այսօր գտնվում է աշխատանքային վերը հիշատակված երկու փուլերից առաջինի սկզբներում միայն:

Հասկանալի է սակայն , որ այս բոլորը ոչ մի չափով չնսեմացնելով հայ երաժշտական միջնադարագիտության թեկուզ համեստ նվաճումները, միաժամանակ ցույց են տալիս նրա (գիտության) առջև պարզվող ընդարձակ և, ըստ ամենայնի, հրապուրիչ հորիզոնները:

Մատենադարանի ձեռագրական գանձերի դեռևս բնավ ոչ լիակատար հետազոտությունն իսկ բերում է համոզման, որ հոգևոր երգարվեստը հայ ժողովրդի միջնադարյան մշակույթի մեծարժեք հատվածներից մեկն է, արժանի դասվելու ճարտարապետության, մանրանկարչության և բանաստեղծության կողքին: Ավելին: Գնալով պարզ ու հստակ ենք ըմբռնում, որ հայկական միջնադարի մասնագիտացված չորս գլխավոր արվեստները՝ ճարտարապետությունը, գրականությունը, կերպարվեստն ու երաժշտությունը, ծագելով քրիստոնեական գաղափարախոսության հիման վրա ու լինելով, ըստ էության, պաշտամունքային իրենց նշանակումով, զարգացել են սերտ փոխհարաբերությունների մեջ. և ավելի ու ավելի միասնականացնող աշխարհընկալման պայմաններում կազմել գեղարվեստական գործունեության ամբողջական համակարգ: Ընդհանուր է եղել նրանց համար ստեղծագործական մեթոդը, որ կարելի է կոչել արտածական (դեդուկտիվ) կամ իդեալականացնող: Ընդհանուր է եղել նաև ոճը (բառիս ամենալայն իմաստով) , որ մենք անվանել ենք բարձրաթռիչ-ծիսական:

Այդ արվեստները (ինչպես և թատերա-արարողական և

Պատարագին կապված կիրառական տարբեր արվեստները՝ ավելի որոշակի առնչվել են մի կողմից՝ ճարտարապետության, Տաճարի միջոցով, ուր կուտակվում էին ծիսական պատկերազարդ այլազան մատյանները և ուր հնչում էին հռետորական խոսքն ու երաժշտությունը. մյուս կողմից՝ գրականության, հատկապես Հին ու Նոր կտակարանների միջոցով, որոնք միջնադարում այս կամ այն չափով հիմք են ծառայել գեղարվեստական գործունեության գրեթե բոլոր ձևերի համար:

Հատուկ պետք է նշել երաժշտության և բանաստեղծության անբաժանելի կապերը դարերի հոլովման մեջ, որով դրանք փաստորեն կազմել են երաժշտա-բանաստեղծական միասնական արվեստ: Նրա մշակները երաժիշտներ և բանաստեղծներ են եղել միաժամանակ և ստեղծել ու զարգացրել են հայ հոգևոր երգարվեստը որպես մեկ ամբողջություն: Այսուհանդերձ, դիտելի է, որ երաժշտությունը՝ ձևի ու բովանդակության կազմակերպման ու կատարելագործման առումներով, իր առաջընթացի կարևորագույն մղումները հիմնականում ստացել է բանաստեղծությունից. դրա փոխարեն, սակայն, նրան հաղորդելով անտեսանելի հզոր թևեր, որով այն, որպես հուզաթաթավ երգ, վեր է սլացել, ճախրել, սավառնել ու տարածվել հայաշխարհի ողջ տարածքի վրա և անգամ նրա սահմաններից շատ հեռու:

*

*

*

Ստորև, հայ հին ու միջնադարյան երաժշտության պատմության ու տեսության հարցերով մասնագիտորեն հետաքրքրվողներին առաջարկում ենք գրականության մի փոքրիկ ցանկ (միաժամանակ

խորհուրդ տալով թերթել 60—70-ական թվականների հայ պարբերական մամուլը՝ «Բանբեր Մատենադարանի», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ-ի «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», «Պատմա-բանասիրական հանդես» և «Էջմիածին» հրատարակությունները, «Կոմիտասական» և «Հայկական արվեստ» ժողովածուները, «Գիտական աշխատությունների միջբուհական ժողովածուն», այլև «Советская музыка» (Մոսկվա), «Revue des études arméniennes» (Փարիզ) ու «Բազմաձև» (Վենետիկ) հանդեսները) :

— Տևտեսյան Ե., նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. եկեղեցւոյ, Բ. տպ., Իսթանպուլ, 1933:

— Կոմիտաս, Հոգիւածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941:

— Кушнарев Хр., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958.

— Աթայան Ռ., Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959:

— Тамбурист Арутин, Руководство по восточной музыке (перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н. Тагмизяна), Ереван, 1968.

— Թահմիզյան Ն., Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Երևան, 1973:

— Тагмизян Н., Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977.

— Essays on Armenian music, London, 1978.



ՆԻԿՈՂՈՍ ԿԻՐԱԿՈՍԻ ԹԱՇՄԻՋՅԱՆ
Երաժշտությունը հին և միջնադարյան
Հայաստանում

НИКОГОС КИРАКОСОВИЧ ТАГМИЗЯН

Музыка в древней и
средневековой Армении

(На армянском языке)

Издательство «Советакан грох»

Ереван, 1982

Խմբագիր՝ Լ. Լ. Սիմոնյան

Նկարիչ՝ Ֆ. Գ. Աֆրիկյան

Գեղ. խմբագիր՝ Օգ. Ա. Ասատրյան

Տեխ. խմբագիր՝ Ս. Գ. Շահվերդյան

Վերստուգող սրբագրիչ՝ Վ. Դ. Ազատյան

ИБ 3832

Հանձնված է շարվածքի 07.05.82: Ստորագրված է տպագրության 17.09.82: ՎՖ 09063: Ֆորմատ 70X90^{1/32}: Թուղթ՝ օֆսեթ: Տառատեսակ «Արարատ»: Տպագրություն օֆսեթ, 2,62 պայմ. տպ. մամ., 2,15 հրատ. մամ.: Տպաքանակ 30.000: Պատվեր 1657: Գինը 15 կոպ.:

«Սովետական գրող» հրատարակչություն, Երևան — 9, Տերյան 91:

Издательство «Советакан грох», Ереван—9, Теряна, 91.

ՀՍՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի գործերի պետական կոմիտեի գունավոր տպագրության տպարան, Երևան — 82, Էջմիածնի խճուղի 48: Типография цветной печати Госкомитета по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Арм. ССР, Ереван—82, Эчмиадзинское шоссе, 48.

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0059071

15 կող.

A $\frac{I}{17268}$

184834

•ՍՈՒԿՏԱԿԱՆ ԳՐՈՂ•