

րաստում էին իսկական դրամատիկական ստեղծագործությունների երևան գալը: Այդպիսիներից առաջինները ծնվեցին լեհահայ գաղութում և նույնիսկ բեմադրվեցին այնտեղ: Պահպանվել է նրանց ցանկը. «Մահ Կեսաբու», «Առեղծուած Սողոմոնի», «Մահ Հերովդեսայ», «Սրբուհի կոյսն Հռիփսիմէ», որոնցից պահպանվել է միայն վերջինի բնագիրը<sup>40</sup>:

Սկսած գործը ոչ մեծ ուշացումով շարունակվեց Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ՝ միայն XVIII դարի վերջին քառորդում հրապարակ հանելով շուրջ երկու տասնյակ պիես՝ կրոնական, հայրենասիրական թեմաներով:

Դրամատիկական այս ստեղծագործությունները՝ շարադրված չափածո կամ արձակ, միջնադարյան հայկական գեղարվեստական գրականության նոր նվաճումներից էին:

Այսպիսին է հայ միջնադարյան գրականության վերջին հատվածի պատկերը: Նրա բնորոշ գիծն էր աշխարհականացման այն ոգին և հասարակական գորեղ գործոն դառնալու ձգտումը, որոնք XIX դարում, արդեն նոր պայմաններում լրիվ զրսերովեցին հայ նոր գրականության մեջ:

### ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

XIV—XVI դարերում, հայ ժողովրդի համար ստեղծված մղձավանջային պայմաններում, ծանր փորձություններ դիմադրավեց նաև հայ տոհմիկ. ևրդերաժշտությունը, որը սական ոչ միայն չղադարեց բաբախելուց, այլև ասլից նշանակալից զարգացում, աչքի ընկնելով իրար խաչաձևող մի քանի միտումներով և իրողություններով: Թուրքերեն լեզվի տարածման հետ միասին, աշխարհիկ կյանքում տիրապետող դառնալու ձգտումներ են հանդես բերում զուտ արևելյան, ձևական հասկանիշներով նաև հայերին որոշ չափով մոտիկ, բայց իրենց դարն ասլրած ու գեղազգայական տեսակետով մեղ համար օտար ժանրեր: Բուն հայկական տարրը ավելի ու ավելի է ամփոփվում իր պատյանի մեջ: Այն սաստիկ խտանում է գեղջուկ ժողովրդական և հին գուսանական արվեստում, «թաքնված» վիճակում զարգանում է աշուղական երգ-ևրաժշտության մեջ ու ներփակվում եկեղեցականում: Մյուս կողմից առաջ է դալիս հայկական հին ու միջնադարյան մշակույթի ինքնատիպ երևույթները վերագտնելու և վերարծարծելու գիտակցական միտումը (երբ ծագում ու զարգանում է վերանորոգության շարժումը): Մի երրորդ կողմից էլ սկզբնավորվում է մշակույթի եվրոպական ակունքներին դիմելու փորձը, վերահիշյալ արևելյան հնացած ձևերի ճնշումից ձերբազատվելու, ավելի ճիշտ՝ այն հավասարակշռելու ձգտումով: Ի վերջո, մեծ կորուստներ ունենալով հանդերձ, հայ երգարվեստը նոր շրջապատի հետ ունեցած շփումներից ինքը ևս որոշ չափով շահում է, և XVII—XVIII դարերում, դուրս գալով հարաբերական վերընթացի ճանապարհ, նույնիսկ առանձին փայլատակումներ ունենում, մանավանդ գաղթօջախներում:

Քննարկվող պատմաշրջանում հայ երաժշտության ճյուղերից ազգային-ժողովրդական ոգին առավել կուսական վիճակում պահպանածը գեղջուկ

<sup>40</sup> Գ. Լեոնյան, Թատրոնը Հին Հայաստանում, Երևան, 1941, էջ 112—121, «Բաղմավեպ», 1889:

կրգաստեղծությունն է՝ նկատի պետք է առնել և այն հանգամանքը, որ հենց այս շրջանում հայկական բնաշխարհի հեռավոր երկրամասերում գյուղական հայ բնակչությունը ստիպված եղավ իր ավանդական բանահյուսությունը հետդհետև թարգմանելով՝ լարգացնել թուրքերենի հիման վրա: Դիտելի է նաև հայ բանահյուսության վրա ալլազգի շրջապատի ունեցած ձևական ազդեցությունը, որով գեղջուկ քնարական հնավանդ քառյակը՝ «մանի» է վերանվանվել, ուղբը՝ «բայաթի», վիճակի խաղը՝ «ջան գյուլում», քաղաքային ժողովրդական հայրենը (մանավանդ թուրքերենի վերածված վիճակում)՝ «մայա» կամ «ալագյողու» և այլն: Սակայն, հայաշխարհի բոլոր ծայրամասերին չէ, որ վիճակվել է նույն բախտը: Մի ծայրամաս էլ, օրինակ, Ակն քաղաքը իր շրջակա գյուղերով, դարեր շարունակ դիմացավ որպես հայ հնագույն անապատական երգի շտեմարան: Մայր երկրի շատ տեղերում նույնպես անխառն մնաց կամ լուկ հայ-արևելյան մի նոր ձև ընդունեց ժողովրդական երգը, որը հակառակ բազում փորձությունների, բյուրավոր հասարակ աշխատավորների հետ միասին այնպես էլ չբեց հայրենի հողը:

Ժողովրդական երգաստեղծության մեջ քննարկվող ժամանակաշրջանում նոր տիպեր չեն ստեղծվել: Մի առանձին շեշտ են ստացել պանդխտության երդերը: Մի քանի հրաշապատումներ վերջնականապես յուրացվելով ժողովրդի կողմից, վերածվել են բանահյուսական «ասվող» վիպերդերի (ինչպես «Կարոտ խաչն» ու «Նարեկացին»), մի քանի նոր վկաների վարքեր առանձնապես համակել են ժողովրդի սիրտն ու երգերի նյութ հայթայթել (ինչպես Վառվառե կույսի վկայաբանությունը) և այլն: Եղել են նաև ուրիշ նոր հորինումներ, պահպանելով հին տիպերն ու ձևերը: Հիմնականում, սակայն, որոշ փոփոխություններով կրկնվել է մոտիկ ու հեռավոր անցյալում բյուրեղացածը, քանակական ու որակական ղգալի կորուստներով: Ամենից շատ տուժել են վիպական, հերոսական, ռազմական ու նման բնույթի երգերը, որոնք, ինչպես հայտնի է, միշտ էլ պահպանվում ու ծաղկում են պետականության գոյության կամ դեպի այն տանող հուժկու շարժումների պայմաններում: Տուժել են նաև ֆեոդալական քաղաքի կենցաղին շաղկապված ժողովրդական երգերը: Պատմաշրջանի դժնդակ պայմանները իրենց խոր կնիքն են դրել թե նոր ստեղծված երդերի, թե հնից եկող խաղիկների ընտրության վրա: Եվ դա է գլխավոր պատճառը, որ մեր ժողովրդական երդն առհասարակ մի խորունկ թախիծով և առկեցուն: Բայց այդ թախիծը ոչ միայն չի վերածվել անհույս վշտի կամ ողբի, այլև չի խանգարել, որ պահպանվեն ու գոյատևեն նաև լուսավոր քնարականության այնպիսի կոթողներ, ինչպիսիք են «Մամթեղը», «Ջուրն առա, ելա դարը», «Պիլիբի» և ուրիշներ:

Գեղջուկ ժողովրդական երգին բավականին մոտ էր կանգնած գուսանական և աշուղական արվեստը:

Հայոց հին գուսանական արվեստը քննարկվող ժամանակաշրջանում մեծապես սահմանափակված է: Եվ, սակայն, շարունակում է ապրել, մասամբ՝ հենց իրենց՝ գուսանների շնորհիվ, որոնք ինչքան էլ նվազած, այդուամենայնիվ գոյատևել են մինչև նորագույն ժամանակները, մասամբ՝ ժողովրդական գանգվածների կենցաղում, ուր տարերայնորեն պահպանվել ու մշակվել են նաև գուսանների հորինած մի ամբողջ շարք հայրեններ, և մասամբ էլ ուսումնական մարդկանց ջանքերով, որոնք չեն զլացել միջնադարյան տաղարաններում գրի առնել գուսանական հայրենների ծավալուն շարքեր: Ըստ առկա

տվյալների, այս շրջանում հայ գուսաններն, իրենց աշխատանքի բերումով, սերտ շփման մեջ են գտնվել մահմեդական շրջապատի հետ և ձգտել են հարաբերակցել հայոց ձայնանշանակները՝ ութ-ձայն և երկու ստեղծի կոշվող համակարգը, պարսկա-արաբական 12 մուղամների դրության հետ: Այդ մասին ձեռագրերում պահպանվել են հակիրճ գրառումներ<sup>1</sup>: Ժողովրդական հոծ գանգավածներին դիմելու համար հայ գուսաններն իրենց արվեստով, բնականաբար, պետք է տիրապետեին թուրքերեն լեզվին: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ նրանք շատ դեպքերում ստիպված են եղել ծառայել օտար իշխանավորներին: Վերջիններս, ձգտելով իսպառ վերացնել տաղանդավոր գուսանների կապերը հայության ու քրիստոնեության հետ, կանգ չեն առել ամենադժան միջոցների առջև: Միջնադարյան հայ գուսանական արվեստի նշանավոր ներկայացուցիչներից մեկը՝ Հովհաննես Մանուկ իլաթեցին, 1438-ին տանջահար սպանվել է կրոնափոխությունը մերժելու պատճառով: Հաջորդ հայրուրամյալում Նահապետ Քուլակը արդեն «աշըղ» է կոչվում, և բացի հայերենից, հորինում է նաև թուրքերեն երգեր:

Հայ մասնագիտական աշուղությունն ու սաղանդարությունը, որոնք, ի վերջո, եկան փոխարինելու գուսանական խամրած, բայց տակավին իր դրությունը պահպանած արվեստին, չնայած ծագումով կապված են Մերձավոր Արևելքի ու միջնադարյան մշակույթի հետ, այսուհանդերձ, ժառանգեցին նաև գուսանականի պատմական ավանդույթները: Արդարև, XVII—XVIII դարերում, ի տարբերություն մայր Հայաստանում տիրող ծանր վիճակի, գաղթալայրերում (Նոր Զուղա, Կ. Պոլիս և այլ տեղեր), ուր կատարվում էին նկատելի տեղաշարժեր, ձևավորվեցին հայ աշուղի և նոր տիպի քաղաքային երգիչ-նվագածուի (սազանդարի) կերպարները: Դաստիարակված լինելով հայրենիքից հեռու՝ տարացել ու բազմազգ քաղաքներում, այդ երաժիշտներն իրենց արվեստի մի քանի էական կողմերով ու բազմաթիվ արտաքին հատկանիշներով ընդհանուր շատ գծեր ունեին Մերձավոր Արևելքի այլազգի (պարսիկ, թուրք) աշուղների և սազանդարների հետ: Բայց նրանք հիմնականում ծառայում էին հայ քաղաքացուն, արտահայտում նրա խոհերը, վշտերն ու ուրախությունները: Սկզբից ևեթ նրանց արվեստում այս կամ այն չափով առկա էր հայկական ազգային երգարվեստի էությունը, որը հետզհետև ավելի ու ավելի բացահայտվելով, ժողովրդի ազգային մշակույթի վերելքին զուգընթաց ազգային ձև ու կերպարանք ստացավ:

Աշուղներն ու սազանդարները հայ արվեստում արևելյան գծի հաղորդողներն էին: Հանդես գալով ոչ միայն որպես ստեղծագործողներ, այլև կատարողներ, նրանք տվյալ շրջապատում տիրապետող օտար լեզվի և հայկական որևէ բարբառի միջնորդությամբ մեր ժողովրդին ծանոթացրին արևելյան մի ամբողջ շարք վեպերի, սիրավեպերի ու հեքիաթների հետ, վերափոխելով ու հայացնելով դրանք՝ մանավանդ երգվելիք հատվածներում: Դրանցից են՝ «Ռոստամ Զալը», «Փոսրով թագավորը», «Դադ-Մուրադ-Շահը», «Միրզա Մահմատը», «Ասլի Քյարամը», «Աբբաս և Գյուլզադը», «Քյոռ-օղլին», «Լեյլի Մեջլումը», «Սիյաբենտո և Խաճե Զեռին», «Մամ ու Զինը» և այլն: Գրապետ աշուղներից ու սազանդարներից շատերը հաղորդվեցին Արևելքի մեծ երգիչ-

<sup>1</sup> Տե՛ս Մատենադարան, ձեռագիր № 55, էջ 466բ—467ա (ժողովածու, նրկվա, 1439):

<sup>2</sup> Տե՛ս «Հայոց նոր վկաները» (գիտական հրատարակություն), 1903, էջ 284:

ները՝ Ֆիրդուսու, Նիդամու, Խայամի, Հաֆիզի, Ֆիղուլու արվեստին, ու դրանով ոչ միայն նվաճեցին ժողովրդական հոծ զանգվածների սիրտը, այլև որոշ չափով ազդեցին հայ տաղերգության վրա: XVIII դարի կեսերին ստեղծագործական ասպարեզ իջավ հանճարեղ Սայաթ-Նովան՝ անդրկովկասյան աշուղներից ամենամեծը, որի հայերեն երգերին կապված ու մեզ հասած ոճականորեն միաձուլ շուրջ 30 մեղեդիների երաժշտական լեզուն, օրգանապես հարուստացված լինելով պարսկական, օսմանյան, ադրբեջանական և վրացական երաժշտությունից հկող տարրերով, իր էությունմբ ազգային-հայկական է, ճիշտ այնպես, ինչպես նրա հայերեն ոտանավորների լեզուն ուրիշ բան չէ, եթե ոչ թիֆլիսահայ բարբառը՝ համեմված վերը թվարկված ժողովուրդների բառ ու բանով:

Սայաթ-Նովայի ժամանակակիցն էր հայ անվանի թամբուրահար Հարութինը, որը հարստացրեց արևելյան երաժշտության վորձն ու տեսությունը նոր արժեքներով<sup>3</sup>: Այս շրջանում ունեցել ենք նաև այլ գործիքների վրա կատարող և առանձին կամ այլապես համույթներով հանդես եկող վարպետ երաժիշտներ, ինչպես և առհասարակ սիրված ու տարածված նվագարանների հարուստ միակցություն: Դատելով պատմական տեղեկություններից և պատկերավարող շատ ձևագրերի խոստով նկարներից, ուշ միջնադարում հայ իրականության մեջ կիրառվել են քամանին ու քյամանչան, սանթուրն ու քանոնը, ուղն ու սալը, թամբուրն ու թառը, բլուլը, շվին, դուդուկն ու պարկապուկը և մի ամբողջ շարք հայրկանային նվագարաններ, որոնց մեջ առաջին տեղն են ընդունում դալին ու դհալը:

Տվյալ ժամանակաշրջանի ազգային երաժշտության պատմության կարևորագույն երևույթներից մեկն էլ հայ ուսումնական երաժիշտ-բանաստեղծների ղեղարվեստական արտադրանքի աշխարհականացման և լեզվի ու ոճի ժողովրդականացման հետագա խորացումն է: Բնույթով աշխարհիկ կամ աշխարհականացող այդ ստեղծագործությունները թեմատիկայի առումով հենվում էին նախորդ՝ զարգացած ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանում ձևով բերված նվաճումների վրա: Դրանք էին՝ կյանքի ու մահվան առեղծված և հոգեշահ խրատ, բնություն և սեր, բարեպաշտություն և հայրենասիրություն: Ուշ միջնադարում այս նյութերի շուրջ գեղարվեստորեն ավելի բարձր, նորանոր երգեր պիտի հորինվեին, եթե հայ մշակութային կյանքն ունենար զարգացման բնական ընթացք: Սակայն, այդպես չեղավ դժբախտաբար: Այդուհանդերձ, անհնարին է անտեսել քննարկվող շրջանի ուսումնական երաժիշտ-բանաստեղծների ստեղծագործությունը, որն իր լավագույն մասով հանդիսանում է իր ժամանակի գեղարվեստական գործունեության ցուցիչը:

Սյուժետային կարգի արտապաշտամունքային ստեղծագործությունների բնագավառում, ներսես Շնորհալու «Յիսուս որդի» պոեմից հետո հրապարակ է գալիս Առաքել Բաղդիշեցու «Հովասափ և Բարադամ» տաղաչափյալ վեպը, որը նույնպես, ձևագրական տվյալների համաձայն, եղանակավոր պատմվել ու հատվածաբար երգվել է<sup>4</sup> (մի կողմ թողնելով Առաքել Սյունեցու նշանավոր «Աղամգիրքը», քանի տակավին ստույգ հայտնի չէ, թե ներկայացվել է արդյոք այդ ստեղծագործությունը որպես միստերիա):

<sup>3</sup> Տե՛ս *Тамбурист Арутин*, Руководство по восточной музыке, Ереван, 1968 (աշխատասիրությամբ Ն. Խանժիդյանի):

<sup>4</sup> Տե՛ս, օրինակ, Մատենադարան, ձեռագիր № 2672, էջ 342—343 («Յովասափի ձայն»):

XV—XVI դարերում շախմատական է զարգանալ բուն տաղերգությունը ինչպես հայաշխարհի տարբեր մասերում, այնպես էլ մասնավոր գաղթավայրերում: Ձևավորվում է հայ միջնադարյան «Տաղարանը», որպես աշխարհիկ ու հոգևոր ստեղծագործությունների ժողովածու-երգարան: Հստ առկա տվյալների, իրոք, այդ գործի նախաձեռնողները եղել են հայրենակարոտ պանդուխտները: Առաջմ մեզ հայտնի հնագույն տաղարանը, որպես արտածիսական մատյան, Հակոբ Մեղապարտի հրատարակածն է: Նրանից հետո գրչագիր տաղարան-երգարանների զարգացմանը լուրջ մասնակցություն են բերում եվգոկացի երգիչներ Վրթանես Սուկեցին, Մինաս Թոխաթցին և ուրիշներ: Տաղարաններում հանդիպում ենք միջնադարյան նշանավոր մի շարք տաղերգուների՝ Հ. Թլկուրանցու, Մ. Նաղաշի, Գր. Աղթամարցու և այլոց երգերից նաև խազավորված նմուշների<sup>5</sup>: Այդ խազագրությունը մեզ հետաքրքրող երգերի երաժշտական բնույթի մասին տակավին քիչ բան է ասում: Կարելի է, սակայն, նշել, որ դրանց եղանակներն իրենց հյուսվածքով եղել են պարզ, հանուրին մատչելի: Նկատի առնելով հայ արվեստի զարգացման միտումներն ընդհանրապես և հիշյալ տաղերի գրական խոսքերին հատուկ գունավորությունը, հուզական բովանդակության որակը և այլն, կարելի է նաև հետևել, թե դրանց համապատասխան եղանակները կրած պիտի լինեին հայ-արևելյան մի նկարագիր: Բանն այն է, որ արևելյան ճաշակը համակել էր պատմաշրջանի հայ ուսումնական մարդկանց ևս, երբ մեր մշակութային կյանքում հարազատ միջավայր էին գտնում ու տարածվում նասիմիի երգերը, որոնք հայատառ թուրքերենով ներմուծվել են նաև ձեռագիր երգարանների մեջ:

Վերջապես, հիշենք նաև սույն շրջանի հայ անանուն երգիչներին՝ ժողովրդական ստեղծագործությունների, մասնավորապես պանդուխտի երգերի այն տաղանդավոր մշակողներին, որոնք իրենց ժամանակը հատկանշող շնորհակալ մեծ աշխատանք են կատարել: Հայ պանդուխտի ինքնատիպ ու բովանդակությամբ հարուստ երգը, որ գեղարվեստական դրականության տեսակներից մեկն է դառնում Մկրտիչ Նաղաշի ստեղծագործության մեջ, մեր անանուն մշակների հավաքական ջանքերի շնորհիվ գրական և երաժշտական առումներով կոթողային կերպարանք է ստանում (օրինակ, «Կռունկ, ուստի կուգաս» հանրաճանաչ երգը): Սքանչելի այս ժողովրդական ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում ոչ միայն գաղափարական բարձր ուղղվածությամբ ու գեղարվեստական բացառիկ մակարդակով, այլև ճանաչողական մեծ արժեքով: Նման երգերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ քննարկվող ժամանակաշրջանում հայ երաժիշտ-բանաստեղծների հիմնական մասը ներքին անդիմադրելի մղում է ունեցել դեպի երգարվեստի զուտ ազգային, ժողովրդական բանահյուսություն: Հետ շաղկապված ձևերը, և որ այդ ձևերում է հենց մարմնավորվել նրանց գեղարվեստական արտադրանքի լավագույն մասը:

Հայ տաղերգությունը զարգացման մի նոր աստիճանի է բարձրանում XVII—XVIII դարերում՝ կապված հայ մշակութային կյանքի աշխուժացման, գաղթավայրերում իրագործված զգալի տեղաշարժերի և առհասարակ վերանորոգության ծայր առած ընդհանուր շարժման հետ: Վերջինս տաղերգությանը

<sup>5</sup> Տե՛ս «Տաղարան է սայ հոգոյ և մարմնոյ», Վենետիկ, 1512—1513:

<sup>6</sup> Տե՛ս, օրինակ, Մատենադարան, ձեռագիր № 1989, էջ 150բ—151բ, № 5306, էջ 29, № 7717, էջ 226 և այլն:

րևրում էր հրկու նորույթ. կրոնական դժգոհման վերաբերմունքումն ու գրաբարի ճաշակուր. Սակայն կրոնական զգացումը, որ այժմ հանգես էր գալիս հայրենասիրության հետ սերտ շաղախված, ըստ էության չէր արգելակում երգաստեղծության մեջ աշխարհիկ ոգու զրսևորումը: Իսկ պարզ ու մատչելի գրաբարը, որին խորթ էին օտարամոլությունները, ընկալվում էր որպես վերադարձ դեպի դուռ հայկական ոճը: Հիշյալ հարյուրամյակների կարկառուն երգիչ-բանաստեղծներն են նաղաշ Հովնաթանը, Պաղտասար Դպիրն ու Պետրոս Ղափանցին: Դժվար է մեկ ընդհանուր հայտարարի բերել սրանց ստեղծագործական ձգտումներն ու ոճական առանձնահատկությունները: Նաղաշ Հովնաթանը իր սիրո և խնջույքի երգերով, ըստ էության, զարգացնում է նախորդ շրջանի արվեստի ավանդույթները, և, միաժամանակ, ընկալում աշուղական ստեղծագործությունից եկող որոշակի հովեր: Այդ մասին հնարավոր է դատել «Յորժամ եղև գարուն» տաղի մեզ հասած եղանակից, այնուհետև՝ այն խոստովաբանությամբ, որ Սայաթ-Նովան իր «Քանի վուր ջան իմ» երգը հորինել է «Թասիրն չինի» խաղի հանգով (այսինքն՝ նաղաշ Հովնաթանի «Նըստեմք ի մէջլիս» տաղի կրկնակի եղանակով), ինչպես նաև Հովնաթանի մի շարք տաղերի ենթախորագրերից, որոնցում հայերեն երգերի եղանակներից զատ, հանդիպում են նաև ադրբեջանական կամ պարսկական երգերի «ձայների» հիշատակություններ: Եվ ահա «Յորժամ եղև գարուն» ու «Թասիրն չինի» երգերի հուղառատ եղանակները ցույց են տալիս, որ նաղաշ Հովնաթանի երաժշտական տաղանդը՝ տարբեր ակունքներից սնվելով, լիովին ընդունակ էր պահպանելու ազգային էությունը և ձևի կարևորագույն հատկանիշները:

Արևելյան ձայնեղանակների և աշուղական արվեստի հանդեպ ցուցաբերվող վերաբերմունքի շրջանակներում նաղաշ Հովնաթանին այս կամ այն չափով ու ձևով ձայնակցում է Պաղտասար Դպիրը: Բայց Պաղտասարը հաղորդակից է թուրքահայ աշուղական արվեստին: Իր աշխարհիկ (հատկապես սիրային-հայրենասիրական) տաղերի համար եղանակներ ընտրելիս, օգտագործելով ինչպես հայկական (նաև ինքնուստեղծ), այնպես էլ ընդհանուր արևելյան մեղեդիներ, նա դիմում է Կ. Պոլսում ձևավորված երաժշտական ավանդույթներին, որոնց կազմավորմանը մեծ նպաստ են բերել նաև հայերը: Ուշագրավ է, որ աշխարհիկ տաղերի գրական խոսքերում, որպես նշանավոր հայկաբան, Դպիրը վերաբերմունք է բառ ու բանի և դարձվածքների գրաբարյան ձևեր: Նա XVIII դարի հայ ականավոր երաժիշտներից է, որն զգալի հետք է թողել մեր տաղերգության մեջ, մեծապես ազդել է իր հաջորդների վրա և՛ որպես բանաստեղծ, և՛ որպես երգիչ: Օրինակ, Գրիգոր Օշականցու և Սիմեոն Նրևանցու տաղերից մի քանիսը հորինված են Պաղտասար Դպիր տաղերի «ձայներով»: Նրանից մեզ հասած «Ի ննջմանէդ արքայական» սիրային տաղը բարձրարվեստ մի ստեղծագործություն է, թեև քիչ վերամբարձ, բայց ճշմարտապես ապրված, խորապես հուզական, զգայացունց շեշտերով լի եղանակով, ուր միմյանց են զուգորդվում հայ նոր աշուղական ու հին եկեղեցական երաժշտության մի քանի գծերը:

Պետրոս Ղափանցին ձայնակցում է Պաղտասարին և՛ ընդհանուր ուղղվածությամբ և, մասնավորապես, դեպի գեղարվեստական խոսքի գրաբարյան ձևերն ունեցած իր հակումով: Բայց սա հայկաբան ոճի վերանորոգման տեսակետից մի քայլ առաջ է գնում: Նրա «Երգարանում» այլևս չեն հանդիպում թուրքական կամ առհասարակ արևելյան երգերի եղանակների հիշատակու-

թյուններ<sup>7</sup>, նրեում է, որ Ղափանցու «Երզարանի» երգվելիք համարները զուգորդվի են հայկական ավանդական կամ էլ հայկական ոճով վերամշակված եղանակների հետ: Այդ են վկայում Ղափանցուց մեղ հասած «Փոփա սու մեղ նաղշուն կաքաւ» և «Առաւօտեան քաղցր և անոյշ հովերը» տաղերը, որոնց երաժշտական ռադադրիչները առավել որոշակիորեն առնչվում են նախորդ ժամանակաշրջանի հայ երգարվեստի կենսունակ ավանդույթներին: Վերջին տաղի երկրորդ տարբերակը հայրենասիրական պաթոսով և քնարական խոր ապրումներով հագեցած հազվագյուտ մի երկ է:

Այժմ անդրադառնանք հոգևոր երգարվեստին: Պետք է նշել, որ սույն պատմաշրջանում այդ արվեստը անցավ որոշ շրջափոխության բովից, հարստացավ հին ձևերի նմանողությամբ հորինված մի շարք ստեղծագործություններով: Այս կամ այն չափով շարունակվեց դեռևս նախորդ ժամանակաշրջանում (XIII—XIV դարերում) ծաղկած այն փորձը, որով որոշ հին երգերի եղանակներ վերանայվում էին՝ նոր ժամանակների ու ճաշակի համապատասխան: Այդ ճաշակն այժմ ոճականորեն նոր ու բարձր մի ուղղության հետ չէ որ կապվում էր (ինչպես էր նախորդ շրջանում), այլ միջավայրի փոփոխության, նրա, եթե կարելի է ասել, մահմեդական տիպի արեւելականացման: Արդյունքն այն եղավ, որ մի շարք դեպքերում հոգևոր արտապաշտամունքային տաղերը զուգորդվեցին արեւելյան եղանակների հետ, փոքր-ինչ ընդգծվեցին ուրոշ «ծանր» երգերի զարդուրումները, «միջակ» երգերը քիչ ավելի հաճախ (քան դա լինում էր առաջնորդում) տարբերակվեցին «ծանրացումով» և կատարման առումով տուրք տրվեց «արեւելյան» կոչված ճաշակին (Արեւելյան Հայաստանում՝ պարսկական, Արևմտյան Հայաստանում՝ օսմանյան ու որոշ չափով նաև «արեւելականացած» բյուզանդական հակումներով):

Քննարկվող ժամանակաշրջանում հայ հոգևոր-պաշտամունքային արվեստի մշակների առջև դրված գլխավոր խնդիրն է եղել եկեղեցական երգի բնագավառում արդեն իսկ կուտակված վիթխարի հարստությունները հարազատորեն պահպանել, դրանք հնարավորին չափ պատսպարել խորթ հովերից ու հավատարմաբար փոխանցել սերունդներին: Հենց այդ մշակների գիտակցված ջանքերով էլ հիշյալ հարստությունները հասան մինչև մեր օրերը, ինչ խոսք, քանակական և որակական զգալի կորուստներ տալով:

Կիլիկիայի հայկական թագավորության անկումից հետո հատուկ կշիռ է ստանում մայր երկրում «ծաղկող «արեւելյան» վարդապետների առանց այդ էլ բարձր հեղինակությունը, մի նոր հմայք ու նշանակություն են ձեռք բերում Տաթևի, քիչ ավելի ուշ նաև Մեծոփա վանքերի համալսարաններն ու նրանց ուսուցիչ-ուսուցչապետները: Վերջիններս, որոնց մեջ քիչ չէին հմուտ երաժշտապետներ, հայոց եկեղեցական, վարչական և ընդհանուր մշակութային գործերի հսկման պատասխանատվությունը վերցնելով իրենց վրա, լուրջ ուշադրություն են դարձնում նաև պաշտոնագրության հետ առնչվող խնդիրներին: Նրանք աշխատում են փրկել Կիլիկյան թագավորության ծաղկման շրջանում կայունացած երաժշտա-մշակութային փայլուն ավանդույթները: Այս իսկ նպատակով վերանայում են այդ ժառանգությունը՝ լատինասեր հեղինակների նորամուծությունները մերժելու և հայաշխարհին հարազատ հին ու նոր հավելյալ իրողություններով ճոխացնելու համար:

<sup>7</sup> Տե՛ս Պետրոս Ղափանցի, Գրքոյկ կոչեցեալ երգարան, Կ. Պոլիս, 1772:

Շարականոցի կաղմավորմանն ու նրա զարգացմանը մասնակցություն բերած կրօն-բանաստեղծների ցույց տրված վերաբերմունքը պարզ երևում է շարականների հեղինակների՝ Գր. Տաթևացու ցուցակից, որը հղում է Կրկին հրամանի հասնող մի նկատողությանը։ «Այսքան շարականս ընդունելի է յեկեղեցի, և աւելին բան զայս՝ խոտելի է և անպիտան»<sup>8</sup>։ Ճիշտ է, Շարականոցը, ի վերջո, դարձավ ավելի հարուստ մի ժողովածու, բան ենթադրվում էր Տաթևացու ցուցակով, բայց փաստ է նաև, որ այդ ժողովածուից դուրս մնացին, օրինակ, լատինամետ Գրիգոր Անավարզեցու հորինած բաղմաթիվ երգերը։

Հայ պաշտոններգության և, առհասարակ, ծիսական ու երաժշտա-ծիսական գրքերի վերախմբագրման հարցում Գր. Տաթևացին մշակած է եղել որոշակի մի մոտեցում, որը կիրառվել է Թովմա Մեծոփեցու, Գր. Խլաթեցու և նրանց հետևորդների կողմից։ Թովմա Մեծոփեցին իրագործել է ժամագրքի նոր խմբագրությունը, մատյանի հիշատակարանում պահանջելով՝ այլևս չփոփոխել այն<sup>9</sup>։ Մեծոփեցու կենդանության օրոք նրա աշակերտների ջանքերով նորովի խմբագրվել են՝ Մանրուսմունքը<sup>10</sup>, Շարականոցը<sup>11</sup> և այլ մատյաններ։ Գր. Խլաթեցին վերանայեց ու նոր նյութերով ձոխացրեց Հայսմավուրքն ու Գանձարանը<sup>12</sup> և այդ ժողովածուներում խմբագրական աշխատանքները կատարեց այնպես, որ նրանցում ավելի հստակ արտացոլվեն հայոց ազգային տենչերն ու իղձերը։ Հարկ է նշել, որ Թովմա Մեծոփեցու և Գրիգոր Խլաթեցու ջանքերով կամ նրանց խորհուրդով ու հսկողության տակ վերախմբագրված ծիսական մատյանները խազագրության տեսակետով որոշակի տարբերություններ ունեն այդ գրքերի Կիրիկյան խմբագրություններից։ Ուստի, պարզ է, որ հիշյալ գրքերի վերախմբագրման աշխատանքներն իրագործվել են երաժշտաստեղծագործական որոշակի մոտեցումով։

Հոգևոր նոր տաղերի ու գանձերի ստեղծագործության ընթացակարգում բեղմնավոր աշխատանք են տարել Առաքել Սյունեցին, Մատթեոս Զուղայեցին, Գր. Խլաթեցին ու սրա աշակերտ Առաքել Բաղիշեցին։ Սրանց գեղարվեստական արտադրանքը այս կամ այն չափով տակավին ձայնակցում է նախորդ շրջանի ավանդույթներին։

XV դարի վերջերից մինչև XVII-ի սկզբներն ընկած ժամանակամիջոցում խոր լճացում է ապրում դպրոցական կյանքը, կաղմավուծվում են երգեցիկ խմբերը, խանգարվում է ամենօրյա պաշտոններգությունը և նույնիսկ պատարագի արարողությունը։ Այն աստիճան, որ Հարանց Մեծ անապատի հիմնադրման ժամանակ Մովսես Սյունեցու հեղինակավոր ցուցմունքներով որոշվում է՝ Ն. Շնորհալու նշանավոր «Յիշեսցուք» գոնե տերունական օրերին երգել (այլ ոչ թե «թիւ» ասել), սաղմոսականոնների կանոնադրված, ինչպես և «թապալուր» ու «ալելուա» կոչվող ստեղծագործությունները «ձայնիւ» եղանակել, շարականների օրհնություններն իրենց քաղվածքներով, հարցերը՝ լրիվ սարքով և պատարագը՝ դպիրներով ու սարկավազներով կատարել և այլն<sup>13</sup>։ Հե-

<sup>8</sup> Գր. Տաթևացի, Գիրք հարցմանց, էջ 638։

<sup>9</sup> Տե՛ս «ԺԵ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ», Ա, էջ 597—598։

<sup>10</sup> Տե՛ս նույն տեղում, ձեռագիր № 5114։

<sup>11</sup> Տե՛ս նույն տեղում, ձեռագիր № 5114։

<sup>12</sup> Տե՛ս «Հայոց նոր վկաները» (գիտական հրատարակություն), էջ 264։

<sup>13</sup> Տե՛ս «Պատմություն Առաքել վարդապետի Դարիժեցության», էջ 257։

տադարյում Հարանց անապատի օրինակով հիմնվեցին Անանիայի անապատը Երևանում, էջմիածնի նոր շրջանի դպրանոցը՝ Մովսես Սյունեցու ղեկավարությամբ, ինչպես և նոր Զուղայի դպրոցը՝ Սյունեցու աշակերտ Խաչատուր Կեսարացու առաջնորդությամբ:

Հիշյալ դպրոցներում ծավալված ընդհանուր շարժումը սերտ առնչված է եղել ոչ միայն պաշտոնեթյան ղործնական կարգավորման, այլև ծիսական հին գրչագրերի վերծանման հետ: Այդ մասին հնարավոր է դատել նաև այն բանից, որ Խաչատուր Կեսարացու աշակերտ Ոսկան վարդապետը, օրինակ, գլուխ բերելով հայերեն Աստվածաշնչի, խազավոր Շարակնոցի ու խաղավոր ժամագրքի առաջին տպագրությունները, փաստորեն լուրջ գործ է կատարել նաև առոգանության նշանների ու խաղերի դրության ուսումնասիրության առումով: Երաժշտական խաղերի առումով փրկվում էին Շարակնոցը՝ դրեթի ամբողջությամբ, և կարևոր մասեր Գանձարանից ու Մանրուսման գրքից:

XVIII դարը նոր հաջողություններով պսակեց վերանորոգման շարժումը, որն արդեն ավելի վճռականորեն մերձեցավ եվրոպական լուսավորության ակունքներին: Դարասկզբին Մխիթար Սեբաստացին հիմնում է իր նշանավոր միաբանությունը, հեռավոր Իտալիա տանելով Սեբաստիոս ս. Նշան ու նաև էջմիածնի վանքերում ուսած երաժշտությունը: Գրեթե նույն ժամանակամիջոցում գործեցին նաև Ամրդուլի երկու մեծանուն սաներ Գրիգոր Շլթայակիրը, որը վերածնեց Երուսաղեմի հայոց վանքը և Հովհաննես Կոլոտը, որը նոր շունչ տվեց Կ. Պոլսի հայ պատրիարքությանը:

Տպագրության միջոցով հետզհետե տարածվող Սաղմոսները, ժամագրքերը, Խորհրդատետրերն ու նմանները այս շրջանում միտում են հանդես բերում միաձուլվելու մտքնելու հայ ծեսի ու արարողության մեջ: Այդ գործին վճռական մասնակցություն է բերում նաև Սիմեոն Երևանցին, որը վերջին անգամ վերանայելով ու լրացնելով, հրատարակում է հայոց Տոնացույցը (1774-ին): Մովսես Սյունեցուց հետո Սիմեոն Երևանցին հայոց պաշտոնեթյան վանքի երկրորդ մեծ բարենորոգիչն է, որի գործունեությունը ժամանակին տարածվել է նաև պոլսահայ կյանքի վրա: Պատմական մի շարք տվյալների համաձայն Սիմեոն Երևանցու ձեռնասուններից նշանավոր մի սարկավագ 1777 թ. Կ. Պոլիս գալով, բազմաթիվ դպիրների ուսուցանում է հայ հոգևոր երգերի էջմիածնական եղանակները: Ավելի ուշ, Գևորգ Դ. Կաթողիկոսը, որ հայ հոգևոր երգարվեստի ուշ միջնադարին վերաբերող կարգավորության հարցում տրամաբանական ավարտին հասցրեց Մովսես Սյունեցու և Սիմեոն Երևանցու գործը, Ն. Թաշճյանին ձայնագրել տվեց Շարականը, ժամագիրքն ու Պատարագը: Ուշ միջնադարում հորինված պաշտամունքային երգերից մասնավոր հիշատակության արժանի են Սիմեոն Երևանցու «Արի աստուած» հուզաթաթավ աղոթք-մաղթանքը, ինչպես և Պետրոս Ղափանցու «Կանայք ամենայն» ողբը, որոնք մտել են մեր ձայնագրյալ Պատարագի մեջ:

Մի առանձին խնդիր է նաև քննարկվող ժամանակաշրջանի հայկական երաժշտա-տեսական ու դեղագիտական մտքի զարգացման ընթացքի ուրվագծումը: Այս բնագավառում նույնպես պարզ նշմարելի են հեղաշրջման երեք փուլեր: Առաջել Սյունեցին և Հակոբ Ղրիմեցին իրենց տեսական ու գեղագիտական գաղափարներով տակավին սերտորեն առնչվում են նախորդ շրջանի հետ: Հատկանշական է, որ նրանք ավարտի են հասցնում զարգացած ֆեոդա-

լիզմի շրջանում, սկսված այն շարժումը, որով նոր մեկնաբանություն էր տրվում Դավիթ Անհաղթի առաջ բաշտած մի շարք զրույթներին, նրկու զործիչներն էլ հաստիկ ուշադրություն են դարձրել ներդաշնակության հենքի մասին դավթյան տեսության վրա։ Այն մեկնաբանելիս Սյունեցին շատ ուշադրավ տեղեկություններ է հաղորդում հին ու միջնադարյան Հայաստանի գործիքային երաժշտության վերաբերյալ Իսկ Ղրիմեցին շեշտում է երաժշտական արվեստի զբաղմունքի ներդրությունը մեծ ուժը, օրինակ բերելով Ուփեոսի մասին տարածված մի ավանդություն, որի համաձայն առասպելական այդ երաժիշտն իր երգ ու նվագով նույնիսկ վայրի դազաններին էր դուլթում և հնազանդեցնում։ Այս շրջանում տակավին ծաղկուն վիճակ ունի խազագրության արվեստը։ Բայց նրա գիտականից, Գրիգոր Խլաթեցուց հետո, հետզհետե սլակասում են։

Տեսության բնագավառի մեջ լճացումը սողոսկում է կարծես աննկատ և տիրապետում մինչև XVI դարի վերջն ու XVII դարի սկիզբները։ XVII—XVIII դարերում հայ գիտնականները մի նոր ոգևորությամբ աշխատում են հավաքել միջնադարյան ինքնուրույն ու թարգմանական մատենագրության մեջ սիրված երաժշտատեսական հատվածները, և նույնիսկ հայտնապես բանաբաղելու միջոցով ամբողջական հողավածներ են ստեղծում։ Բացի այդ, ինչպես պարզ երևում է Ավետիք Պաղտասարյանի, Զենե-Պողոսի, Խաչատուր էրզրումեցու և Մխիթար Սեբաստացու գործունեությունից ու գրվածքներից, իրենց գիտելիքները նորովի համալրելու նպատակով, նրանք դիմում են և՛ արևելյան երաժշտական աղբյուրներին, և՛ բյուզանդական ձայնագրագիտությանը, և՛ արևմտա-եվրոպական երաժշտության տեսությանը։

Գրիգոր Դպիր Գապասախալյանը, ուշ միջնադարին հատուկ հայ երաժշտատեսական ու գեղագիտական դրույթները ձևակերպելուն և դասակարգելուն զուգընթաց, փորձում է ձգնաժամ ապրող խազային հին համակարգի տեղ մի նոր նիստեմ ստեղծել՝ հայկական, ընդհանուր արևելյան ու բյուզանդական տարրերից շաղախված։ Ու թեև հաջողություն չի ունենում, բայց, փաստորեն, սկիզբ է դնում հայ արդի խազաբանական գիտությանը։ Դա առանձնապես խթանում է հայկական նոր ձայնագրության ստեղծմանը, որ և զուրկ է բերում Բարա Համբարձում Լիմոնջյանը՝ XIX դարի առաջին քառորդում։

XIV—XVIII դարերի ընթացքում տեղի ունեցած երևույթների կարևոր նշանակությունը հայ երաժշտության հետագա զարգացման համար այն է, որ սույն ժամանակահատվածում, հենվելով նախորդ պատմաշրջանի փայլուն նվաճումների վրա, հայ երգարվեստը կարողացավ լուրջ արգելակներ դնել սկսված անկման առջև։ Այս անցնելով XVI դարի ու XVII դարասկզբի ամենադժվարին ճանապարհը, թեև սաստիկ հյուծված, ուժեր գտավ բռնելու վերանորոգության փրկարար ուղին, որը քիչ ավելի ուշ, XIX դարի կեսերից, հանգեցնելու էր նոր ծաղկման։

#### ԿԵՐՊԱՐՎԵՍ

Հայաստանի քաղաքական և տնտեսական ծանր իրավիճակը բացասաբար ազդեց նաև հայ արվեստի բնականոն զարգացման վրա։ Նախորդ դարերում կերպարվեստի, մասնավորապես մանրանկարչության ձեռք բերած բարձր մակարդակն արդեն անհնար է դառնում հույժ անբարենպաստ պայմաններում աշխատող նկարիչների համար։ Սակայն այդ պայմաններում իսկ հայ վարպետ-