

XIX դարում հայ կերպարվեստը դուրս եկավ միջնադարյան նկարչության կանոնիկ դարձած սահմաններից, ընդունեց զարգացման նոր հուն, որի ձևավորմանը նպաստեց դեպի ռուսական ակադեմիական նկարչությունն ունեցած հայ նկարիչների կողմնորոշումը: Ստեղծագործական անհատականությունների բազմազանությունը, հետաքրքրությունների լայն շրջանակները հող նախապատրաստեցին հայ դասական նկարչության նոր, աչքի ընկնող դեմքերի հանդես գալու համար:

4. ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ ժողովրդը թեև կոխեց XIX դարը՝ շունենալով կազմակերպված երաժշտական կյանք, պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորներ ու երաժիշտ-կատարողներ: Տիրապետող բանավոր ավանդույթի ուժով սերնդից սերունդ փոխանցվող ժողովրդական ու գուսանական երաժշտությունն էր, որ ապրում էր ժողովրդի հիշողության մեջ:

Հատ ի. Շոպենի տվյալների, Արևելյան Հայաստանը Ռուսաստանին միացնելու առաջին տարիներին ամբողջ հայկական մարզում կային 96 երաժիշտներ, որոնցից 85-ը հայեր էին¹⁴: Դրանք թափառաշրջիկ աշուղներ էին, գուսնաչիներ ու դուդուկահարներ, որոնք մասնակցում էին ժողովրդական տոնախմբություններին, խնջույքներին ու հարսանիքներին:

Երաժշտական գործիքներից տարածված էին. փողայիններից՝ զուռնան, դուդուկը, հովվական սրինգը, լարայիններից՝ թառը, քամանչան, քանոնը, սանթուրը, սազը և այլն: Մշտապես գործածվում էին նաև զանազան հարկանային գործիքներ (թմբուկը, դափը, նաղարան և այլն): Դարի կեսերին հետզհետե մուտք են գործում երգեհոնը (գլխավորապես հայ կաթոլիկ եկեղեցում), դաշնամուրը, ջութակը և կիթառը, որոնք հայ իրականության մեջ նոր էին սկսում տարածվել:

Արևելյան Հայաստանի տերիտորիայում ռուսական կայազորները ըստեղծվելուց հետո մուտք են գործում նաև առաջին փողային նվագախմբերը և ռուսական ժողովրդական երաժշտական գործիքները:

Հայ ժողովրդական և գուսանա-աշուղական երաժշտությունը կազմում էր ժողովրդի երաժշտական կենցաղի անբաժանելի մասը: Սակայն նրա հավաքման և ուսումնասիրության ուղղությամբ դեռ երկար ժամանակ (մինչև դարի վերջին քառորդը) կազմակերպված աշխատանք չէր կատարվում: Ղևոնդ Ալիշանն էր, որ 1840-ական թվականներից սկսած հավաքում և «Բազմավեպ»-ում պարբերաբար հրապարակում էր ժողովրդական (իր տերմինով առած՝ «ռամկական») երգերի առաջին նմուշները, որոնք հետագայում ամփոփվեցին նրա «Հայոց երգը ռամկականը» (Վենետիկ, ս. Ղազար, 1852) գրքուկում: Սա առաջին հավաքածուն էր, որի մեջ միջնադարյան հայ ժողովրդական երգերի կողքին տեղ էին գտել հարսանեկան, զարիբության և այլ երգեր: Ընդամենը 19 երգ էր զետեղված այդ գրքուկում, բայց դժբախտաբար,

¹⁴ И. Шопен, Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи. С. Петербург. 1852, стр. 896—898.

առանց հղանաձևների՝ Ղ. Ալիշանը հանդիսանում է նաև հայ ժողովրդական երաժշտության վերաբերյալ առաջին տպագիր հոդվածի¹⁵, ինչպես և ձեռագիր մնացած մի «Երգարանի» հեղինակը¹⁶։

Այս տեսակետից նշանակալից էր Խ. Աբովյանի գործունեությունը։ Դորպատում ուսանելիս նա առանձին ուշադրություն էր դարձրել նաև երաժշտությանը, մշակել իր ձայնը, երգել համալսարանի երգչախմբում, ծանոթացել և՛ լրուսական, դասական երաժշտությանը և Հայաստան վերադառնալով աշխատում էր բարձր հիմքերի վրա դնել աշակերտության երաժշտական դաստիարակությունը։ Առավել կարևոր է այն, որ նա գրել և ուղարկել է Պետերբուրգի Ակադեմիա «Հայոց եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունը» խորագրերը կրող հոդվածը¹⁷, Հոդվածի նպատակն էր ուսու մասնագետների ուշադրությունը հրավիրել հայ ժողովրդական և աշուղական երգերի հավաքմանը։

Աբովյանի նման Մ. Նալբանդյանը նույնպես առանձին ուշադրություն է դարձրել ժողովրդական ստեղծագործության նմուշների հավաքման ու օգտագործման վրա։ Նա հոգ էր տանում նաև եվրոպական դասական երաժշտության տարածմանը հայկական միջավայրում։ Դրանով պետք է բացատրել, որ նրա նախաձեռնությամբ էր Թարգմանվում Վերդիի «Տրուբադուր» օպերան։

1856 թ. Պետերբուրգում լույս տեսավ Գամառ-Քաթիպայի «Ազգային երգարան հայոց» ժողովածուն։ Դա առաջին տպագիր երգարանն էր, որի մեջ երգերի տեքստերի հետ միասին որպես հավելված տրված էին նաև նրանց հղանակները դաշնամուրային շարահարությամբ (նոտաների տակ խոսքեր չեն տեղադրված)։ Այս երգարանով սկիզբ դրվեց երգարանների հրատարակությանը հայ իրականության մեջ։

Այս շրջանում լույս տեսած երգարաններից կարևոր է նաև 1868 թ. Պետերբուրգում տպագրված «Քնար հայկական»-ը, որի կազմողն էր Մ. Միանասարյանը։ Այս երգարանն անհամեմատ հարուստ էր իր բովանդակությամբ և պարունակում էր տարբեր բնույթի բազմաթիվ երգեր, ինչպես և չերգվող բանաստեղծություններ՝ արտասանության համար։

XIX դարի առաջին կեսի հայ գուսանա-աշուղական երաժշտությունը հենվում էր մեծ Սալաթ-Նովայի ստեղծագործության ավանդույթների վրա։ Այս շրջանի, ինչպես և հետագայում հանդես եկած աշուղների համար նա մեծ հեղինակություն էր, «վարպետաց-վարպետ» (սուստաբաշի)։ Նրա բարերար ազդեցությունը կրեցին բազմաթիվ աշուղներ և զգալի չափով հարուստացրին իրենց աշուղական ստեղծագործությունը։ Դրանցից են՝ Շիրինը (Հովհաննես Կարապետյան, 1827—1856), Թուրինը (Թորոս Մարթաշյան, 1792—1877), Իվանը (Հովհաննես, 1800—1864), Ազբար-Աղամը (1816—1844),

15 Տե՛ս «Բաղմավեպ», Վենետիկ, 1845, № 7, էջ 109—111, Ղ. Ալիշան, «Ռամկական երգեր» հոդվածը՝ «Նըստյալ կայր ու լայր կաթվուն» երգի խոսքերի հետ միասին։

16 Տե՛ս 2. Արսեն Ղազարոս Ղազիկյան, Հայկական նոր մատենագրություն և հանրագիտության հայ կյանքի, հատ. 1, Վենետիկ, 1909, էջ 63։

17 Պ. Հակոբյան, Դարձյալ անծանոթ էջեր Խաչատուր Աբովյանի գրական ժառանգությունից («Սովետական արվեստ», 1959, № 1, էջ 62—67)։

Քյանհանը (Պետրոս Գնթունյանց, 1829—1886), Միսկին-Բուրչին (1810—1847), Զարգյարը (Աբրահամ, 1824—1874), Մայիֆը (Հարություն, 1825—1901), Զահրին (Կարապետ Կարապետյան, 1818—1888) և ուրիշներ։ Սրանք ապրել և ստեղծագործել են ինչպես բուն Հայաստանում, նույնպես և նրա սահմաններից դուրս, հորինել են այնպիսի երգեր, որոնք հանդիսանալով իրենց ժամանակակիցների մտքերի ու հույզների արտահայտությունը, սիրվել են ժողովրդի կողմից ու մտել երաժշտական կենցաղի մեջ։ Դրանց մեծամասնությունը սիրային երգեր էին, բայց դրանց կողքին կային նաև բարոյա-խրատական, պատմական դեպքերին նվիրված, իրենց սիրելի քաղաքներն ու գյուղերը գովերգող երգեր և այլն։

Այս շրջանի աշուղական երգերը խալտաբեղետ էին իրենց լեզվով։ Դեռևս տիրապետող էին պարսկերենը, թուրքերենը, ադրբեջաներենը, երբեմն էլ ռուսերենը։ Երբ լեզվախառն երգեր։ Բայց դարի կեսերին նրանց համար հիմնականը դառնում է հայերենը, թեև այստեղ էլ միասնություն չկար։ Ոմանք օգտագործում էին դրաբար կամ տարբեր բարբառներ, և միայն դարի երկրորդ կեսին տիրապետող դառնում է աշխարհաբար գրական լեզուն։

Երաժշտական արվեստի տեսակետից այս շրջանի աշուղական երգերը հետաքրքիր են նրանով, որ՝ ավանդական աշուղական եղանակների հետ միասին արդեն հորինվում էին նոր մեղեդիներ, որոնց մեջ օգտագործվում էին գյուղական ու քաղաքային ժողովրդական երգերի ինտոնացիոն ու ռիթմական առանձնահատկությունները։

Դժբախտաբար, գուրկ լինելով ձայնագրման հնարավորությունից, XIX դարի առաջին կեսի աշուղների ինքնուրույն մեղեդիներից շատերը կորել են և միայն ամենացատուն նմուշներն են պահպանվել։ Դրանցից են, օրինակ, Շիրինի «Ալեգայան», «Ակնարկյա» և «Յափընջիս կորավ», Միսկին-Բուրչու «Էշխիցդ ջունուն դառած» և «Ախլի արի», Զարգյարի «Ախլի մի գնալ» և այլ երգեր։

Այս շրջանի ժողովրդական երաժշտության մեջ տիրապետող դարձավ գյուղական երգն էր՝ սերտորեն կապված հայ շինականի կյանքի ու աշխատանքի հետ։ Սրա հետ միասին լայն տարածում ունեին նաև աշխատանքային, ծիսական, հարսանեկան, էպիկական և այլ երգեր։ Մեծ տեղ էին զբաղում հատկապես սիրային-լիրիկական երգերը, պարերգերն ու պարեղանակները, որոնք հաճախ իրենց մեջ արտացոլում էին հետզհետե արմատավորվող հասարակական նոր փոխհարաբերությունները։

Աշուղա-գուսանական ու ժողովրդական երաժշտության հետ միասին, իր գոյությունը շարունակում է նաև հոգևոր երաժշտությունը։ Միջնադարյան խաղային նոտագրության անկումից հետո հայ հոգևոր երաժշտությունը խլացած էր օտար ազդեցությունների։ Այս հանգամանքը մեծ մտահոգություն էր պատճառում ինչպես հոգևոր իշխանությանը, նույնպես և երաժշտության բնագավառում աշխատող մասնագետներին, և նրանք միջոցներ էին որոնում այդ երևույթի առաջն առնելու։ Ոմանք առաջարկում էին ընդունել եվրոպական նոտագրության սխեման և անմիջապես անցնել հոգևոր երգերի ձայնագրությանը՝ դրանք հետագա աղավաղումներից ու կորստից փրկելու նպատակով, ոմանք գտնում էին, որ ավելի լավ է ըն-

դունել հունականն նոտագրութիւնը (փասլթիքա), իսկ շատերն էլ պահանջում էին ստեղծել հայկական երաժշտութիւնն առանձնահատկութիւններին համապատասխանող ձայնագրութիւնն ուր սիստեմ, որպեսզի դրանով իսկ ապահովվեր կատարվող ձայնագրութիւնների հարազատութիւնը: Հաղթողը հանդիսացավ վերջին տեսակետը, և Պոլսում ձեռնամուխ եղան հայկական ձայնագրութիւնն ուր սիստեմի ստեղծմանը: Այդ նոր սիստեմի ստեղծողը Համբարձում Լիմոնճյանն էր (1769—1839), որի անունով էլ այն կոչվում է Լիմոնճյանի սիստեմ: Վայելելով Տյուզլան Հովհաննես Չելեբիի հովանավորութիւնն ու նյութական օժանդակութիւնը, Համբարձում Լիմոնճյանը (Բաբա Համբարձում), որը լավ գիտեր եվրոպական նոտագրութիւնն ու հունական փասլթիքան, մի քանի տարի աշխատելուց հետո, 1815 թ. ստեղծեց հայկական նոր ձայնագրութիւնն սիստեմը՝ հարմարեցնելով այն միաձայն, վոկալ երաժշտութիւնն սկզբունքներին: Հնչյունների բարձրութիւնը ցույց տվող յոթ նշանները և նրանց անունները վերցնելով միջնադարյան խազալին նոտագրութիւնից, նա դրանք հարմարեցրեց եվրոպական նոտագրութիւնն նշաններին: Լիմոնճյանի սիստեմի նշանները գրվում էին սովորական թղթի վրա և արտահայտում դիատոնիկ հնչյունաշարի ամբողջ տոներն ու կիսատոները:

Լիմոնճյանի սիստեմը կամ հայկական նոր ձայնագրութիւնը մեկդարյա կյանք դնեցավ, ենթարկվեց որոշ փոփոխութիւնների ու լրացումների, զրլալորապես իր աշակերտների կողմից: Այն զգալի դեր կատարեց հայ երաժշտական մշակույթի պատմութիւնն մեջ, որովհետև նրա օգնութիւնը ձայնագրվեցին և կորստից փրկվեցին հոգևոր երաժշտութիւնն բազմաթիւ նմուշներ՝ ամբողջ շարակնոցը, պատարագի երգեցողութիւնը, ժամագիրքը և հոգեվոր ալլ մեղեդիներ: Այս գործում հատկապես մեծ է Ն. Թաշճյանի, Ե. Տնտեսյանի, Հ. Չերչյանի, Հ. Ալվազյանի և այլոց վաստակը:

Սակայն Լիմոնճյանի սիստեմն ուներ նաև լուրջ թերութիւններ: Հարմարեցված լինելով մոնոդիկ (միաձայն) երաժշտութիւնը, այն չէր բավարարում բազմաձայն, հատկապես գործիքային և նվագախմբային երաժշտութիւնն պահանջները: Բացի այդ, Լիմոնճյանի սիստեմը պատճառ դարձավ այն բանի, որ եվրոպական նոտագրութիւնը հայկական դպրոցները մուտք գործեց միայն դարավերջում:

Լիմոնճյանն ու իր աշակերտները նույնպես փորձել արեցին ստեղծելու կոմպոզիտորական ինքնուրույն ստեղծագործութիւններ: Սակայն այդ փորձերը մեծ մասամբ կատարվում էին հոգևոր երաժշտութիւնն բնագավառում: Կ. Պոլսում կազմակերպված Արամյան թատրոնում իր գործունեութիւնը ծավալեց արևմտահայ առաջին կոմպոզիտորներից ու դիրիժորներից Կարապետ Փափազյանը: Ամբողջ 20 տարի (1846—1866) նա կապված է եղել այդ թատրոնի հետ, երաժշտութիւն է գրել ներկայացումների համար, բայց նրա ստեղծագործութիւններից ոչինչ չի պահպանվել:

XIX դարի առաջին կեսի երաժշտութիւնն նշանավոր գործիչներից է նաև Անդրեաս Քաղցածյանը (1809—1856): Նա Ղրիմի Ղարասուբազար քաղաքի ծնունդ էր, իր երաժշտական կրթութիւնը ստացել էր լեհական Բերդիչև քաղաքում և ապա վերադառնալով հայրենի քաղաքը, աշխատել որպես հայ

եկեղեցու երգեհոնահար: 1852 թ. փոխադրվելով Սևաստոպոլ, սկզբում աշխատել է որպես երաժշտության դասատու, իսկ հետո՝ Սևծովյան նավատորմի փողային նվագախմբի ղեկավար: Ղրիմի պատերազմի տարիներին նա շարունակում է աշխատել Սևաստոպոլում: Երբ ծովակալ Նախիմովը Սինոպի ճակատամարտում ջախջախելով թուրքական նավատորմը, հաղթանակով վերադառնում է Սևաստոպոլ, նավամատուցում նրան դիմավորում են Քաղցածյանի նոր գրած «Սինոպյան քայլերգ»-ի հնչյուններով:

Արամյան թատրոնից բացի երգն ու նվագը որպես արվեստի բաղկացուցիչ մաս օգտագործվել են նաև Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության Մուրադ-Ռափայելյան դպրոցական թատրոնի ներկայացումների ընթացքում: Այդ թատրոնն ունեցել է երգչախումբ իր ղեկավարով և երգապետ, որոնց վրա էլ դրված է եղել ներկայացումների երաժշտական ձևավորման պատասխանատվությունը:

Երաժշտությունն ավելի հաճախ է օգտագործվել Կ. Պոլսի թաղային թատրոնների ներկայացումների ընթացքում: Այսպես, Խասգյուղի թատրոնի առաջին ներկայացման համար ներբող-քայլերգ է գրել Տ. Չուխաջյանը (1859 թ., խոսք՝ Չափրաստյանի, «Օն մեր նախնի»): Երեք տարի անց այն, նոտաներով հանդերձ, տպագրվել է «Քնար հայկական» երաժշտական հանդեսում:

1840-ական թվականներից հայ քաղաքային բնակչության շրջաններում ուժեղանում է հետաքրքրությունը դեպի օպերային երաժշտությունը: Դրան նպաստում են եվրոպական օպերային խմբերի հաճախակի այցելությունները Կ. Պոլիս, Զմյուռնիա, Թիֆլիս և հայաշատ այլ քաղաքներ:

Այնքան մեծ է եղել հետաքրքրությունը դեպի օպերային արվեստը, որ նույնիսկ պահանջ է առաջադրվել ազգային օպերայի ստեղծման: Ժամանակակից հայ մամուլը հավաստիացնում էր, որ եթե հայկական օպերա ստեղծելու փորձեր լինեին, ժողովուրդը չէր զլանա իր նյութական ու բարոյական օժանդակությունը: Նույնիսկ կոչ է արվում հասարակությանը՝ կազմակերպել հատուկ ընկերություն, որի նպատակը պիտի լիներ խոստումնալից երիտասարդների ուղարկել Նվրոպա՝ երաժշտական կրթություն ստանալու և վերադառնալուց հետո ազգային երաժշտության զարգացմանը նվիրվելու համար¹⁸:

Ահա այս պայմաններում էր, որ Տ. Չուխաջյանը, Միլանում երաժշտական կրթություն ստանալուց հետո Պոլիս վերադառնալով, ձեռնարկեց իր անդրանիկ օպերայի՝ «Արշակ Բ»-ի ստեղծմանը: Տ. Չուխաջյանի «Արշակ Բ»-ն (լիբրետո՝ Թ. Թերզյանի) մեծ ստեղծագործություն էր, որի ստեղծման գործում հեղինակի կողմից հաջողությամբ օգտագործվել էր իտալական օպերայի և հատկապես Վերդիի օպերային ստեղծագործության հարուստ փորձը:

Դժբախտաբար, սուլթանական Թուրքիայի պայմաններում հնարավոր չեղավ հայկական այդ առաջին օպերան բեմադրել: Այս բանում որոշիչ նշանակություն ունեցավ օպերայի թեման, որը ներթափանցված էր օտար բռնա-

¹⁸ «Արշալույս Արարատյան», Զմյուռնիա, 1863, № 704:

կալուսթյան լուծը թոթափելու և ազգային ազատագրութեան գաղափարախոսութեամբ:

Հայկական օպերայի ստեղծման ուղղութեամբ կատարված նախապատրաստական աշխատանքներում զգալի վաստակ ունեն նաև Գրիգոր Սինանյանը (1836—1914): Նա էր առաջինը, որ Պոլսում կազմակերպեց մասնավոր դպրոց, դաստիարակելով երաժիշտ կադրեր: Նա էր, որ «Արևելյան թատրոնի» համար կազմակերպեց նվագախումբ, պարապում էր դերասան-դերասանուհիների հետ: Կարևոր է նաև այն, որ Գր. Սինանյանը համագործակցել է «Քնար հայկական» երաժշտական ընկերության հետ, կազմակերպելով այդ ընկերության սիմֆոնիկ նվագախումբը, Նվ, վերջապես, նա հայ երաժշտական գերդաստաններից մեկի՝ Սինանյանների հայրն էր, մի ընտանիք, որը հետագայում տվել է երաժիշտների մի քանի սերունդ:

XIX դարի կեսերից արևմտահայ իրականության մեջ դպրոցներում ըսկիզբ դրվեց երաժշտության դասավանդմանը: Դա շատ կարևոր էր աճող սերունդների գեղարվեստական դաստիարակության տեսակետից: Դժբախտաբար, այս շրջանում չկային երաժշտական կրթություն ստացած դասատուներ և այդ պատճառով էլ դպրոցներում երաժշտության դասավանդման գործը համարյա ամբողջապես գտնվում էր տիրացուների, դպիրների ու դպրապետների ձեռքում: Դա պայմանավորված էր նաև նրանով, որ դպրոցները գտնվում էին եկեղեցու հովանու տակ և ավանդվող նյութն էլ հոգևոր երաժշտությունն էր: Պոլսահայ իրականության մեջ երաժշտության առաջին կրթված դասատուն Ավետիս խորասանճյանն էր (1842—1918), որն ավարտել էր Փարիզի կոնսերվատորիան և Պոլիս վերադառնալով, երաժշտություն էր դասավանդում դրպրոցներում: Իր նախաձեռնությամբ նա 1866 թ. սկսած աշակերտներին սովորեցնում էր եվրոպական նոտագրություն: Նա առաջինն էր, որ ստեղծեց մանկական երաժշտություն, երեխաներին ազատելով հոգևոր երգերից:

Արևմտահայ իրականության մեջ հայ վարպետների ձեռքով պատրաստվում էին երաժշտական շատ գործիքներ (ուդ, քանոն, սանթուր, քլամանի, թառ և այլն): Կային ընտանիքներ, որոնք ունեին իրենց արհեստի գաղտնիքները և հարյուրավոր տարիների ընթացքում դրանք ավանդելով սերնդից սերունդ, հանդիսանում էին այդ գործի լավագույն վարպետները: Դրանցից է, օրինակ, Զիլճյանների ընտանիքը: Վարպետ Քերովբե Զիլճյանը (1830—1910) ունեցել է իր գործարանը, պատրաստել է բարձրորակ ծնծղաներ և հռչակվել ամբողջ աշխարհում: Նրա պատրաստած ծնծղաներն իրենց որակով գերազանցել են եվրոպականներին թե՛ հնչողության նրբությամբ և թե՛ դիմացկունությամբ: Սերնդից սերունդ փոխանցելով ծնծղաների ձուլման գաղտնիքը, Զիլճյանների ընտանիքն ամբողջ 200 տարի շարունակել և այժմ էլ շարունակում է այդ գործը, բազմիցս արժանանալով համաշխարհային ցուցահանդեսների մրցանակների:

Երաժշտական կյանքի կազմակերպման, ժողովրդի մեջ երաժշտական գրագիտության տարածման, դասական երաժշտության պրոպագանդայի և ազգային երաժշտության զարգացման գործում հատկապես կարևոր դեր կատարեցին երաժշտական պարբերաթերթերի հրատարակումն ու «Քնար հայ-

կական» երաժշտական ընկերության ստեղծումը: XIX դարի կեսերից հայ երաժիշտները ոչ միայն համախմբվել էին թատրոնի շուրջը և իրենց գրած երաժշտությամբ ամեն կերպ նպաստում էին ներկայացումների գեղարվեստադադափարական ազդեցության ուժեղացմանը, այլև ծավալում էին լուսավորական լայն գործունեություն՝ աշակերտության և հասակավորների մեջ տարածելով երաժշտական գիտելիքներ: Այս հանգամանքն էլ պայմանավորեց երաժշտական մամուլի ստեղծումը: Դրանցից առաջինը «Քնար արևելյան» պարբերաթերթն էր, որը լույս տեսավ Կ. Պոլսում, 1858 թ. մայիսից, որպես ամսաթերթ: Հրատարակիչներն էին՝ Լիմոնճյանի ամենաընդունակ և գործունյա աշակերտ Արիստակես Հովհաննիսյանը (1812—1878) և վերջինիս աշակերտ Գաբրիել Երանյանը: Նրանք իրենց պարբերաթերթը տպագրում էին եվրոպական նոտաներով՝ յուրաքանչյուր համարում զետեղելով իրենց ձայնագրած «թաքսիմները», «բեշերֆները», «սեմայիներն» ու «շարքիները»: Այսպիսով, ամսաթերթը դարձավ եվրոպական նոտագրության տարածման կարևոր նախաձեռնողներից մեկը:

«Քնար արևելյան»-ը ունեցավ ընդամենը մեկ տարվա կյանք: Նրան փոխարինեց «Քնար հայկական»-ը, որն սկսեց հրատարակվել 1861 թ. սեպտեմբերի 1-ից որպես երկշաբաթաթերթ: Այս անգամ նախաձեռնողը Գաբրիել Երանյանն էր, իր աշակերտ Նիկողոս Թաշճյանի հետ միասին, իր նախորդի համեմատությամբ, «Քնար հայկական»-ը ուներ շեշտված լուսավորական բունույթ, քանի որ յուրաքանչյուր համարում տպագրում էր սխտեմատիկ դասընթաց ինչպես եվրոպական նոտագրության, այնպես և հայկական ձայնագրության մասին: Եվրոպական երաժշտության դասընթացը վարում էր ինքը՝ Գաբրիել Երանյանը, իսկ հայկական ձայնագրությանը՝ Համբարձում Զերչյանը:

«Քնար հայկական»-ը ունեցավ երկու շրջան: Առաջին շրջանն ընդգրկեց վեց ամիս և լույս տեսավ 12 համար (1861 թ. սեպտեմբերի 1-ից մինչև 1862 թ. փետրվարի վերջը), որից հետո ընդհատվեց և ապա նույն՝ 1862 թ. ապրիլի 30-ից սկսվեց նրա երկրորդ շրջանը, երբ աշխատանքի մեջ ներգրավվեցին Տ. Զուխաշյանը և իտալացի կոմպոզիտոր Կ. Ֆոսքինին:

Այս երկրորդ շրջանում «Քնար հայկական»-ը նույնանուն երաժշտական ընկերության պաշտոնական օրգանն էր: Այդ ընկերությունը, որն առաջինն էր Պոլսում և ընդհանրապես հայ իրականության մեջ, կազմակերպվեց 1862 թ. մարտին, Գաբրիել Երանյանի նախաձեռնությամբ: Լինելով երիտասարդ, բայց շատ ձեռներեց, կազմակերպչական արտակարգ ընդունակությունների ու մեծ եռանդի տեր մի գործիչ, նա իր շուրջը համախմբեց վերածննդի գաղափարներով տարված մտավորականների և կազմակերպեց «Քնար հայկական» ընկերությունը, որի նպատակն էր «երաժշտական ոգին արթնացնել ազգին մեջ»: Երաժիշտներից բացի ընկերության մեջ ընդգրկվել էին նաև հայ մտավորականներ Մ. Պեշիկթաշլյանը, Գ. Օտյանը, Գ. Աղաթոնը, Ն. Ռուսինյանը, Մ. Մամուրյանը, Ս. Հեքիմյանը, Ս. Փափազյանը և ուրիշներ: Երաժշտական երկշաբաթաթերթի հրատարակումից բացի, ընկերությունը շաբաթվա տարբեր օրերին ձրի դասախոսություններ էր կազմակերպում, նվիրված երաժշտության հարցերին, սիմֆոնիկ նվագախմբի համերգների օգնությամբ հասարակությանը ծանոթացնում էր եվրոպական դասական երաժշտությանը:

ձգտում էր բարձրացնել ժողովրդի գեղագիտական ճաշակը, ստեղծել և տարածել ազգային նոր երգեր, պարերգեր ու լիրիկական երգեր, թատերական երաժշտություն և այլն: Ընկերության գործունեության շնորհիվ բարձրանում էր երաժշտության հասարակական նշանակությունը, այն կտրվում էր եկեղեցուց և ծառայում ժողովրդի լայն խավերի ազգային ինքնագիտակցության արթնացման գործին:

Ընկերության կազմում ընդգրկված երաժշտական գործիչները (Տ. Չուխաշյան, Ա. Հովհաննիսյան, Ն. Թաշճյան, Ե. Տնտեսյան, Հ. Զերշյան և ուրիշներ), իրենց գործունեությունը շարունակեցին XIX դարի երկրորդ կեսին և ղգալի չափով նպաստեցին հայ երաժշտության առաջընթացին: Բայց ընկերության երիտասարդ հիմնադրի՝ Գաբրիել Երանյանի կյանքը շուտ ընդհատվեց: Նա վախճանվեց 1862 թ. հոկտեմբերին, 35 տարեկան հասակում: Իր կարճատև կյանքի ընթացքում երաժշտական-հասարակական բուռն գործունեության հետ միասին նա ստեղծեց մի շարք երգեր, որոնք այսօր էլ պահպանել են իրենց գեղարվեստական արժեքը: Դրանցից են՝ «Կիլիկիա» (խոսք՝ Ն. Ռուսինյանի), «Հայաստան» (խոսք՝ Հ. Միրզա-Վանանդեցու), «Արիք Հայկազունք» (խոսք՝ Հ. Սվաճյանի) և այլն:

Գ. Երանյանի մահը մեծ հարված հասցրեց «Քնար հայկական» ընկերությանն ու նրա երկշաբաթաթերթին: 1863 թ. նրանք դադարեցին գործելուց: Դրան, անկասկած, նպաստեցին նաև Զեյթունի հերոսական ապստամբությանը հաջորդած թուրքական կառավարության կողմից ձեռնարկված նոր բռնությունները:

5. ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

XIX դարի առաջին քառորդը արգասավոր շեղավ քաղաքաշինության և ճարտարապետության զարգացման տեսակետից, քանի որ Հայաստանի արևելյան հատվածը շարունակում էր գտնվել պարսկական, իսկ արևմտյանը՝ թուրքական տիրապետության տակ: Այդ պայմաններում շինարարական գործունեություն ծավալելու, խոշոր մոնումենտալ շենքեր ու կառուցվածքներ իրականացնելու համար տնտեսական հնարավորությունները սահմանափակ էին:

Զգալիորեն փոխվում է դրությունը Արևելյան Հայաստանը Ռուսաստանին միացնելուց հետո, երբ ցարական, ինչպես քաղաքացիական, այնպես էլ զինվորական իշխանությունների կողմից Հայաստանի որոշ քաղաքներում և բնակավայրերում (Երևան, Ալեքսանդրապոլ, Գորիս, Նոր Բայազետ և այլն) սկսում են, ճիշտ է, դանդաղորեն, սակայն որոշակի հետևողականությամբ ու ծրագրով իրականացնել քաղաքաշինական միջոցառումներ:

Այդ տեսակետից առավել ակնառու է Երևանը¹⁹:

Միջնադարյան Երևանը, որի մեջ մտնում էին Բերդը, Հին քաղաքը (Շահար), Կոնդ ու Դամիր-Բուլաղ կոչվող բնակելի շրջանները, ինչպես նաև

¹⁹ Երևանի մասին նյութերը քաղված են Ե. Շահագիրի «Հին Երևան», Երևան, 1930, Բ. Խ. Հակոբյանի Երևանի պատմությունը (1801—1879), Երևան, 1959, Բ. Մ. Арутюнян, М. М. Асратян, А. А. Меликян, Ереван, 1968, աշխատություններից: