

ՔՆՆԱԿԱՆ ՏՆՍՈՒԹՅՈՒՆ
ՀԱՅՈՑ ՀԻՆ ԵՎ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ

Կ. Կ. ԹԱՀՄԻՋՅԱՆ

Հայաստանում վաղ-ավատատիրական հարաբերությունների կազմավորման շրջանում ձևավորվում է հայկական քրիստոնեական եկեղեցին, որն ստանձնելով ավատատիրության պաշտոնական գաղափարախոսի դերը, 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 և գուսանական երգերի դեմ ևս, դրանց հակադրելով եկեղեցական, սկզբնապես ասկետական երաժշտությունը, իսկ գրերի գյուտից հետո՝ նաև հայոց նորաստեղծ, ու իր լիզվա-ոճային կողմով գիտակցաբար աշխարհիկ երգ-երաժշտության վրա հիմնված հոգևոր երգը։ Այդ պայքարի արդյունքն այն է լինում, որ դարերի ընթացքում դանդաղորեն փոխվում են ինչպես շինականների, այնպես էլ գուսանների բարոյագիտական ըմբռնումները, որը, ի վերջո, իր արտահայտությունն է գտնում և՛ գեղջկական, և՛ գուսանական երգերում։ Անկախ դրանից, Հայաստանում, վաղ-ավատատիրության շրջանում շարունակում են ծաղկել աշխարհիկ երգ-երաժշտության ճյուղերը, մեծ վերելք է ապրում պրոֆեսիոնալ նոր երդաստեղծությունը, հայոց երաժշտաբանները դուրս է գալիս զարգացման համաշխարհային մայրուղի։ Հայ շինականների երաժշտա-բանաստեղծական փորձն այս շրջանում այնքան է հարստանում, որ մեր հին մատենագիրների հատուկ ուշադրություն է գրավում «ռամիկներին»՝ տարբեր առիթներով նույնիսկ հանպատրաստից հորինելու, մանավանդ «շեր» ու «սոհի» կոչվող երգի-ծական և այլ երգեր ստեղծելու կարողությունը։ Առհասարակ հայկական ժողովրդական ձայնագրված երգերի հին շերտերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, թե վաղ-ավատատիրության շրջանում հայոց գեղջուկ երգաստեղծության մեջ զգալիորեն մեծանում է քնարական և քնարա-դրամատիկական նախա-

1 Այսպես, Հ. Մամիկոնյանը ոգևորված պատմում է, որ երբ Վահան Կամսարականն ու Վարազ Պալունի իշխանը պարսից վրա տարած մի փայլուն հաղթանակից և թշնամու դիակների դնգեր կիտելուց հետո մտնում են դուռ (Կենաց Վարք), նրանց ընդառաջ են դուրս դալիս «արք գեղջն պարուք և երգօք», որոնք՝ «շէր հանեալ ասէին».

«Կերան գաղանք զմարմինս դիակացն և գիրացան.

Կուզ կերեալ ուռեալ իբրև զարչ.

Եւ աղուէս հպարտ եղն քան զառեւծ.

Գայլ քանզի շատակեր էր՝ պայթեաց»

և այլն (տե՛ս Զ ո վ հ ա ն Մ ա մ ի կ ո ն ե ա ն, Պատմութիւն Տարսնոյ, Երևան, 1941, էջ 247)։ Իսկ «սոհի» երգերի մասին հիշատակություն ունի Ստեփանոս Սյունեցին, որ գրում է. «Զկատակերգութիւն աշխարհարէն, այսինքն վատ կենցաղավարելոցն և անարի և ծուլիցն և ընչասիրացն և ի վերայ այսպիսեացն զնպերականն և զհնգնականն առնել ճառս և սոհիս, որպէս ռամիկքն սովորաբար ստեղծանեն առ այնոսիկ» (Ստեփաննոսի Սիւնեցոյ մեկնութիւն Քերականին, տե՛ս Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915, էջ 193)։

սկիզբների դերը², որպիսի հանգամանքը զարգացման բարձր մակարդակի ցուցիչ է անկասկած: Այս շրջանի գեղջուկ քնարական ստեղծագործության տիպական գծերը պահպանած հազվագյուտ մի նմուշ է՝ «Ուռի ես, կռանալ մի» սրբատահույզ երգը³:

Ըստ բոլոր տվյալների, քննարկվող պատմաշրջանում է, որ սկսում են գեղջկականից անշատվելով, նրանից տարբեր երանգ ու ճաշակ դրսևորել հայկական քաղաքային ժողովրդական երգն ու պարը, որոնց մասին գաղափար կարող ենք կազմել Ակնա երգերի համեմատաբար պարզ նմուշներից⁴:

Լուրջ տեղաշարժեր են կատարվում վիպերգության բնագավառում և: Ստեղծվում և բյուրեղանում են «Պարսից պատերազմ» անվամբ հայտնի աղյուցյալի մեծ վեպը, սրան հարող, ավելի տեղայնացված «Տարոնի պատերազմը», որոնցում գեղարվեստորեն պատմվում է Արշակունյաց Հայաստանի ու Սասանյան Պարսկաստանի դարավոր պայքարը, և որտեղ հատկապես գովերգվում են Մամիկոնյան տան քաջարի զորավարների սխրանքները: Ի տարբերություն հայկական նախորդ վիպի կամ վիպասանքի, այստեղ պակասում է հրաշալին, գերբնականը: Գործող անձերը, թեպետ հերոսական բնավորությամբ, բայց մարդիկ են: Չկան հին առասպելները վիշապների մասին: Նյութն ընդհանրապես շատ ավելի պատմական գույն ունի⁵:

Քիչ ավելի ուշ քննարկվող պատմաշրջանի վերջում հայ վիպերգությունը ի մի բերելով գաղափարական ու գեղարվեստական իր բոլոր ուժերը, ծնում է «Սասնա ծռեր» մեծ դուցազններգությունը, որտեղ իրենց խտացումն ու ընդհանրացումն են գտնում անցյալում ձեռք բերված լավագույն նվաճումները: Սեծապես ծաղկում է գուսանական արվեստը, որի մեջ ձևավորվում են զարդոլորումներով ճոխացված համերգային ձևերը: Այդ մասին կարելի է դատել թե՛ մեր վաղ-միջնադարյան հոգեկոր երգերում գուսանական արվեստից եկող գործիքային տիպի վիրտուոզ սյասաժների սուկայությունից, և թե՛ մի շարք հին հեղինակների բնորոշ ասույթներից⁶:

Ինչպես «ռամիկներին», այնպես էլ ազնվականության կենցաղում ավելի ևս մեծանում է գուսանների դերը: Ուշագրավ է, որ, ըստ Դվինի շորորոդ ժողովի ԺԲ կանոնի՝ «ոմանք յաղատաց և յոամիկ հեծելոց հասանելով ի գիւղս ուրեք. թողնալ զգեւղն ի վանս առնեն իջեանս և ի յարկս սրբոց, և գուսանօք և վարձակօք պղծեն զնուրիեալ տեղիսն Աստուծոյ, զոր սոսկալի է քրիստոնեից լսել թող թէ առնել»⁷: Իսկ Հովհան Մամիկոնյանի վկայությամբ, Արծրունի իշխան-

² X. Куш нарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, стр. 102.

³ Նույն տեղում, էջ 103.

⁴ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասի «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն պատմա-քննական լույսի տակ», ԳԱ «Լրաբեր», 1969, № 11.

⁵ Մ. Արեղյան, Երկեր, հ. Ա (Հայ վիպական բանահյուսություն), Երևան, 1966, էջ 192.

⁶ «Ատականշական են, այս տեսակետից, Ստեփանոս Սյունեցու խոսքերը «գուսանական դալալիկներին» մասին. որոնք պարզ վկայում են խնդրո առարկա երգերի զարդոլորուն նկարագիրը: «Եւ զքնառական քերգութիւնն ներգաշնակապէս,— գրում է Սյունեցին,— այսինքն զգուսանական դալալիկսն, նմա՞ն սմին թեթեւ լըթացուցանել ըստ նմին խորհրդոց. և ստեղծանին ամենայն դալալիկքն հաղներգութեամբ և ոչ այն միայն, այլև յաստուածայինսն» (Ստեփանեանոսի Սիւնեցոյ Մեկնութիւն քերականին, նշվ. հրատ., էջ 193).

⁷ «Կանոնագիրք հայոց» (ձեռագրերի համեմատությամբ խմբեց Ա. Ղևոնդյան), Թիֆլիս, 1913, էջ 128.

ներից մեկը նույնիսկ եկամտաբեր երկու գյուղեր է նվիրել իր սիրելի գուսանին⁸, Պարզ է ուրեմն, որ գուսաններից տաղանդավորները այս շրջանում երեվելի հոշակ են ձեռք բերում հայրենի երկրով մեկ: Ավելին. գուսանական արվեստը, իր մեջ խտացնելով հայոց ավանդական բանահյուսությունից և ժողովրդա-քաղաքային երգերից, հնագույն վիպասանների և գողթան երգիչների ձայնային-դործիքային արվեստից եկող կենսունակ շատ տարրեր, ու իր ներքին կուտակումներին զուգընթացաբար օրգանապես հարստանալով վաղ միջնադարյան Հայաստանի դրացի (արևելյան) երկրների երգարվեստի նվաճումներով ևս, VI—VII դդ.՝ (արաբական արշավանքներից առաջ), իր նշանակությամբ ու ներկայացուցիչներով դուրս է գալիս Հայաստանի սահմաններից և դնահատվում՝ երգ-երաժշտության բնագավառում ժամանակի ամենահռչակված երկրներից մեկի՝ Սասանյան Պարսկաստանի արվեստագետների ու արվեստասերների կողմից: VII դ. սկզբներին, երբ Պարսկաստանի խոսրով Փերվիզ կամ Ապրուեզ երաժշտասեր արքայի աջակցությամբ Տիգրանում նախաձեռնում են երգ-երաժշտության կանոնավորմանը, Հայաստանից հրավիրվում են մի քանի հայ երաժիշտներ⁹, նրանց մասնակցությամբ էլ տեսականորեն իմաստավորվում է այսպես կոչված «խոսրովային ոճը», որը վավերացնող երկու խոշոր երաժիշտներից մեկը լինում է Սարգիսը¹⁰, պարսկական արքունիքում լավ ճանաչված հայ նշանավոր երգիչը¹¹:

Վերջապես Հայաստանում սույն պատմաշրջանում անգամ բարձր մտավորականության ներկայացուցիչները հորինել են ոչ միայն եկեղեցական, այլև աշխարհիկ երգեր, թեև սրանցից լոկ հատ ու կենտ նմուշների խոսքերն են միայն հասել մեզ, ինչպես, օրինակ, Դավիթ Անհաղթի՝ Տիգրան Մեծին նվիրված տաղը, որից մի քանի տող բերում է Անանուն մեկնիչը¹², և կամ Դավթակ Քրթողի՝ աղվանից Զեանշեր իշխանի եղբորական մահվան առիթով հորինած նշանավոր «Ողբը», որ բերում է Մովսես Կաղանկատվացին¹³:

Վաղ միջնադարում կիրառված երաժշտական գործիքների մասին մեզ գաղափար է տալիս աստվածաշնչի հայերեն թարգմանությունը, որի հեղինակները բնագրում հանդիպող այլազան նվագարանների ասորական կամ հունական անվանակոչությունների դիմաց օգտագործել են իրենց ու շրջապատին լսով ծանոթ հայկական անուններ, ինչպես՝ քնար, սրինգ, ծնծղա, տավիղ, փող, ցնար, եղջյուր (կամ եղջերափող), զանգակ, թմբուկ¹⁴ և այլն: Սրանց պետք է ավելացնել նաև Դվինի պեղումներից հայտնաբերված՝ պարկապուկի մնացորդները¹⁵. Մամբրե Վերծանողի նկարագրած բազմափող սրինգը, որի կատա-

8 Յովհան Մամիկոնյան, Պատմութիւն Տարօնոյ, էջ 156—157:

9 Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959, էջ 67—68:

10 Հմմտ. Ղ. Ալիշան, Շնորհալի և պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873, էջ 88 (գիտելի է. որ Սարգսին Պարսկաստանում «հոռոմ» են անվանած ևղել, նրա քրիստոնյա լինելու պատճառով, ինչպես սովորություն էր այն ժամանակ):

11 Տե՛ս ВСЭ, երկրորդ հրատ., հ. 18, էջ 430:

12 Անանուն մեկնիչ քերականին (տե՛ս Ն. Աղոնց, նշվ. աշխ., էջ 129):

13 Պատմութիւն Աղվանից, արաբալ Մովսիսի Կաղանկատուացոյ, ի լոյս ընծայեաց Կ. Վ. Շահնազարեան, Փարիզ, 1860, էջ 354—359:

14 Մնաց. I, ԺԾ. Նաւում. Գ, 8, Նեեմի, ԺԲ, 27, Ելք, ԼԹ, 23, Ծնն. ԼԱ, 27:

15 Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 178—180:

սկիզբներին դերը², որպիսի հանգամանքը զարգացման բարձր մակարդակի ցուցիչ է անկասկած: Այս շրջանի գեղջուկ քնարական ստեղծագործության տիպական գծերը պահպանած հազվագյուտ մի նմուշ է՝ «Ուռի ես, կոանալ մի» սերտահույզ երգը³:

Ըստ բոլոր տվյալների, քննարկվող պատմաշրջանում է, որ սկսում են գեղջկականից անջատվելով, նրանից տարբեր երանգ ու ձաշակ դրսևորել հայկական քաղաքային ժողովրդական երգն ու պարը, որոնց մասին գաղափար կարող ենք կազմել Ակնա երգերի համեմատաբար պարզ նմուշներից⁴:

Լուրջ տեղաշարժեր են կատարվում վիպերգության բնագավառում և: Ստեղծվում և բյուրեղանում են «Պարսից պատերազմ» անվամբ հայտնի ազգային մեծ վեպը, սրան հարող, ավելի տեղայնացված «Տարոնի պատերազմը», որոնցում գեղարվեստորեն պատմվում է Արշակունյաց Հայաստանի ու Սասանյան Պարսկաստանի դարավոր պայքարը, և որտեղ հատկապես գովերգվում են Մամիկոնյան տան քաջարի զորավարների սխրանքները: Ի տարբերություն հայկական նախորդ վեպի կամ վիպասանքի, այստեղ ապակասում է հրաշալին, գերբնականը: Գործող անձերը, թեպետ հերոսական բնավորությամբ, բայց մարդիկ են: Չկան հին առասպելները վիշապների մասին: Նյութն ընդհանրապես շատ ավելի պատմական գույն ունի⁵:

Քիչ ավելի ուշ՝ քննարկվող պատմաշրջանի վերջում հայ վիպերգությունը ի մի բերելով գաղափարական ու գեղարվեստական իր բոլոր ուժերը, ծնում է «Սասնա ծռեր» մեծ դուցազներգությունը, որտեղ իրենց խտացումն ու ընդհանրացումն են գտնում անցյալում ձեռք բերված լավագույն նվաճումները: Մեծապես ծաղկում է գուսանական արվեստը, որի մեջ ձևավորվում են զարդոլորումներով ճոխացված համերգային ձևերը: Այդ մասին կարելի է դատել թե՛ մեր վաղ-միջնադարյան հոգևոր երգերում գուսանական արվեստից եկող գործիքային տիպի վիրտուոզ պասաժների առկայությունից, և թե՛ մի շարք հին հեղինակների բնորոշ ասույթներից⁶:

Ինչպես «Ումիկներին», այնպես էլ ազնվականության կենցաղում ավելի ևս մեծանում է գուսանների դերը: Ուշագրավ է, որ, ըստ Դվինի շորրորդ ժողովի ԺԲ կանոնի՝ «ամանք յաղատաց և յոամիկ հեծելոց հասանելով ի գիւղս ուրեք. թողեալ ղգեղն ի վանս առնեն իջևանս և ի յարկս սրբոց, և գուսանօք և վարձակօք պղծեն զնուիրեալ տեղիսն Աստուծոյ, զոր սոսկալի է քրիստոնեից լսել՝ թող թէ առնել»⁷: Իսկ Հովհան Մամիկոնյանի վկայությամբ, Արծրունի իշխան-

² X. Куш нарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, стр. 102.

³ Նույն տեղում, էջ 103:

⁴ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Կոմիտասի «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն պատմա-քննական լույսի տակ», ԳԱ «Լրաբեր», 1969, № 11:

⁵ Մ. Արեղյան, Երկեր, հ. Ա (Հայ վիպական բանահյուսություն), Երևան, 1966, էջ 192:

⁶ Հատկանշական են, այս տեսակետից, Ստեփանոս Սյունեցու խոսքերը «գուսանական գայլալիկներին» մասին, որոնք պարզ վկայում են խնդր առարկա երգերի զարգուլորուն նկարագիրը: «Եւ զքնարական քերդութիւնն ներդաշնակապէս,— գրում է Սյունեցին,— այսինքն գգուսանական դալլալիկսն, նման սմին թեթևս լընթացուցանել ըստ նմին խորհրդոց. և ստեղծանին ամենայն դալլալիկքէ՝ հագսորգութեամբ և ոչ այն միայն, այլև յաստուածայինսն» (Ստեփանեոսի Սյունեցու Մեկնութիւն քերականին, նշվ. հրատ., էջ 193):

⁷ «Կանոնգիրք հայոց» (ձեռագրերի համեմատությամբ խմբեց Ա. Ղլտճյան), Թիֆլիս, 1913, էջ 128:

ներից մեկը նույնիսկ եկամտաբեր երկու գյուղեր է նվիրել իր սիրելի գուսանին⁸։ Պարզ է ուրեմն, որ գուսաններից տաղանդավորները այս շրջանում երեւելի հոշակ են ձեռք բերում հայրենի երկրով մեկ՝ Ավելին. գուսանական արվեստը, իր մեջ խտացնելով հայոց ավանդական բանահյուսությունից և ժողովրդա-քաղաքային երգերից, հնագույն վիպասանների և գողթան երգիչների ձայնային-գործիքային արվեստից եկող կենսունակ շատ տարրեր, ու իր ներքին կուտակումներին զուգընթացաբար օրգանապես հարստանալով վաղ միջնադարյան Հայաստանի դրացի (արեւելյան) երկրների երգարվեստի նվաճումներով ևս, VI—VII դդ.՝ (արաբական արշավանքներից առաջ), իր նշանակությամբ ու ներկայացուցիչներով դուրս է գալիս Հայաստանի սահմաններից և գնահատվում՝ երգ-երաժշտության բնագավառում ժամանակի ամենահռչակված երկրներից մեկի՝ Սասանյան Պարսկաստանի արվեստագետների ու արվեստասերների կողմից։ VII դ. սկզբներին, երբ Պարսկաստանի խոսքով Փերվիդ կամ Ապրուեզ երաժշտասեր արքայի աջակցությամբ Տիգրանում նախաձեռնում են երգ-երաժշտության կանոնավորմանը, Հայաստանից հրավիրվում են մի քանի հայ երաժիշտներ⁹։ Նրանց մասնակցությամբ էլ տեսականորեն իմաստավորվում է այսպես կոչված «խոսքովային ոճը», որը վավերացնող երկու խոշոր երաժիշտներից մեկը լինում է Սարգիսը¹⁰, պարսկական արքունիքում լավ ճանաչված հայ նշանավոր երգիչը¹¹։

Վերջապես Հայաստանում սույն պատմաշրջանում անգամ բարձր մտավորականության ներկայացուցիչները հորինել են ոչ միայն եկեղեցական, այլև աշխարհիկ երգեր, թեև սրանցից լուկ հատ ու կենտ նմուշների խոսքերն են միայն հասել մեզ, ինչպես, օրինակ, Դավիթ Անհաղթի՝ Տիգրան Մեծին նվիրված տաղը, որից մի քանի տող բերում է Անանուն մեկնիչը¹², և կամ Դավթակ Քերթողի՝ աղվանից Զեանշեր իշխանի եղբրական մահվան առիթով հորինած նշանավոր «Ողբը», որ բերում է Մովսես Կազանկատվացի¹³։

Վաղ միջնադարում կիրառված երաժշտական գործիքների մասին մեզ գաղափար է տալիս աստվածաշնչի հայերեն թարգմանությունը, որի հեղինակները բնագրում հանդիպող այլազան նվադարանների ասորական կամ հունական անվանակոչությունների դիմաց օգտագործել են իրենց ու շրջապատին լավ ծանոթ հայկական անուններ, ինչպես՝ քնար, սրինգ, ծնծղա, տավիղ, փող, ցնար, եղջյուր (կամ եղջերափող), զանգակ, թմբուկ¹⁴ և այլն։ Սրանց պետք է ավելացնել նաև Դավիթի պեղումներից հայտնաբերված՝ պարկապուղիի մնացորդները¹⁵։ Մամրիե Վերծանողի նկարագրած բազմափող սրինգը, որի կատա-

⁸ Յովհան Մամիկոնյան, Պատմութիւն Տարօնոյ, էջ 156—157։

⁹ Ա. Շահվերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959, էջ 67—68։

¹⁰ Հմմտ. Ղ. Ալիշան, Շնորհալի և պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873, էջ 88 (դիտելի է. որ Սարգսին Պարսկաստանում «հռոմ» են անվանած եղել, նրա քրիստոնյա լինելու պատճառով, ինչպես սովորություն էր այն ժամանակ)։

¹¹ Տե՛ս ԵԸՅ. երկրորդ հրատ., հ. 18, էջ 430։

¹² Անանուն մեկնիչ քերականին (տե՛ս Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 129)։

¹³ Պատմութիւն Աղվանից, արարեալ Մովսիսի Կաղտնկատուացոյ, ի լոյս ընծայեաց Կ. Վ. Շահնազարեան, Փարիզ, 1860, էջ 354—359։

¹⁴ Մնաց. I, ԺԵ. Նաւում. Գ, 8։ Նեեմի, ԺԲ, 27։ Ելք, ԼԹ, 23։ Ծնն. ԼԱ, 27։

¹⁵ Կ. Ղաֆադարյան, Դավիթ քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 178—180։

բավարար լուսաբանված չէ։ Քիչ ավելի կոնկրետանում են մեր պատկերացումները, երբ մոտենում ենք IV դ. կեսերին՝ քրիստոնեական ժեսի ու արարողության մեջ հայ սաղմոսերգության բյուրեղացման շրջանին։ Դատելով մեզ հասած պատմական տվյալներից, քրիստոնեությունը բուն Հայաստան մուտք գործեց I դ. վերջերին²¹, IV դարասկզբին Հայաստանը քրիստոնեությունը հռչակեց պետական կրոն։ Գրիգոր Լուսավորիչը հունական կրթություն ստացած հոգևորական էր, որը Կեսարիայում օծվելուց հետո, Հայաստան գալու ճանապարհին, Սեբաստիայից իր հետ նուլնիսկ օտարազգի մի խումբ եկեղեցականներ էլ բերեց²², Իսկ հայրենիքում նա տեղաբնիկ քրմերի մի մասին հաղորդելով նոր ուսմունքը, համալրեց եկեղեցու պաշտոնյաների դասը²³։

Այս ժամանակից Հայաստանում սկսում են գործել դպրոցներ, որոնցում ուսուցումը տարվում է հունարենով կամ ասորերենով, և որոնցում դաստիարակվում են ապագա «Թարգմանիչներ»։ Այդ դպրոցների ցանցը մեծանում է ներսես Մեծի կաթողիկոսության տարիներին²⁴։ Սակայն, հունական կամ ասորական կրթություն ստացած այս եկեղեցականների գործունեության ամենակարևոր բնագավառներից մեկն էլ՝ ժողովրդի համար մատչելի լեզուներից մեկի՝ աղոթքների, մասնավորապես, ժամանակի ճհասարակաց աղոթքի՝ գլխավորագույն մասը կազմող սաղմոսների բանավոր թարգմանությունն է եղել, նույնիսկ հենց եկեղեցում²⁵, որտեղ ասորերենով²⁶ և հունարենով²⁷ կատարվող արարողություններից բնակչության լայն զանգվածները ոչինչ չէին հասկանում²⁸։ Բանավոր թարգմանված աղոթքները և մանավանդ սաղմոսները ժողովուրդը անգիր էր անում²⁹ ու երգում, բնականաբար՝ հիմնվելով երաժշտական սեփական դարավոր փորձի վրա³⁰։ Սաղմոսները հնուց ի վեր անգիր երգվել

21 Հաջորդ հարյուրամյակում այստեղ հիմնվում են քրիստոնեական համայնքներ, նաև ասորի և հույն քարոզիչների ջանքերով, որոնք հետևորդներ էին հավաքագրում գլխավորապես ժողովրդի ստորին խավերից։ Սույն հարյուրամյակի վերջին քրիստոնեությունը Հայաստանում զաղտնի տարածում էր գտել արդեն բնակչության տարբեր խավերում, այդ թվում և ազնվականության շարքերում։

22 Ագաթանգեղոյ Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 409։

23 Նույն տեղում, էջ 426—427։

24 Փաւստոսի Բուղանդացւոյ Պատմութիւն հայոց, Վենետիկ, 1933, էջ 86—87։ Իսկ առավել ուսումնաստեղ երիտասարդները հեռավոր ու երկարատև ճանապարհորդություններ են կատարում՝ հունական և ասորական դպրոցություններին տիրապետելու նպատակով (տե՛ս Ղազարայ Փարպեցւոյ Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1904, էջ 13)։

25 Մ. Օրմանյան, Հայոց եկեղեցին, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 33։

26 Ղազարայ Փարպեցւոյ Պատմութիւն հայոց, էջ 13։

27 Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1913, էջ 301։

28 Նույնը պիտի ասել Հայաստանում սկզբից եւթ գործած օտարազգի քարոզիչների մասին եւ։ Խիստ հատկանշական է, այս տեսակետից, օրինակ, այն փաստը, որ IV դ., երբ Փոքր Հայքի եկեղեցին մտնում էր Կեսարիո թեմի մեջ, Սեբաստիայի, Նիկոպոլիսի, Սատաղի և հայաշատ այլ քաղաքների եպիսկոպոսներն անգամ (որոնք կարող էին և լլփվել ժողովրդի հետ անմիջականորեն), ընտրվում էին «այն հաշվով, որ աթոռի թեկնածուն տիրապետի հայերեն լեզվին և տեղյակ լինի հայ իրականությանը» (տե՛ս Լ. Խաչիկյան, Փոքր Հայքի սոցիալական շարժումների պատմությունից, Երևան, 1951, էջ 15—16)։

29 Մ. Օրմանյան, նշվ. աշխ., էջ 33—34։

30 Հմմտ.՝ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 105։ Ինչպես ճիշտ նկատում է է. Վեյնը՝ քրիստոնեությունը ծագեց հոռմեական կայսրության հեռավոր մարզերից մեկում, որի բնակչությունը բաղկացած էր արամեացիներից, կապադովկացիներից, հայերից ու հրեաներից։ Փանի քրիստոնեությունը սկզբնական շրջանում ժողովրդական կրոն էր,

են ոչ միայն մեզ մոտ, այլև հույների և ասորիների մեջ, և այդպիսով ստեղծվել են կանոնական աղոթքների ռամկական» տարբերակները ևս, որոնց կատարումը եկեղեցում արգելում էր Լավոդիկեի ժողովի Մե կանոնը³¹, նույն ժողովի ժե կանոնը նաև արգելում էր ժողովրդին եկեղեցում մասնակից լինել սաղմոսերգությանը³², և սակայն, չնայած դրան, սաղմոսները տարածվում էին դանգվածների մեջ, որովհետև դրանք երգվում էին ոչ միայն եկեղեցում, Հենց IV դ. Եվսեբիոս Կեսարացին վկայում էր, թե սաղմոսները ժողովուրդը երգում է ամեն տեղ՝ քաղաքներում, գյուղերում և անգամ դաշտում, ոչ միայն հունաց, այլև «բարբարոսների» միջավայրում³³, Ու եթե Ղ. Փարպեցին էլ արձանագրում է, թե մեզ մոտ, աստվածաշնչի հայերեն թարգմանությունից անմիջապես հետո, ինչպես մեծահասակներից, այնպես էլ դեռատի մանուկներից բաղկացած զանգվածները ցնծությունից «սաղմոսում էին» հրապարակներում, փողոցում և անգամ տանը³⁴, ապա ուրեմն պարզ է, որ Հայաստանում նույնպես սաղմոսները մասսայաբար անգիր երգելու սովորույթը գալիս էր հնուց և, գոնե IV դ. կեսերից, կենցաղում՝ արմատացել էր արդեն: Նշանակում է, Հայաստանում գրերի գյուտից էլ առաջ գոյություն ունեւ քրիստոնեական պաշտամունքային բնագրերի եղանակավորման հայկական ազգային մի ուղղություն, որ ծագել ու ձևավորվել էր ժողովրդի ընդերքում: Ինչ վերաբերում է պաշտոնական եկեղեցուներկայացուցիչներին, ապա նրանք էլ, պաշտամունքային արարողությունը ստիպված կատարելով օտար լեզուներով, այն ծառայությունը մատուցեցին, որ Հայաստանը մի ամբողջ դար անմիջականորեն հաղորդակցվեց ասորական և հունական հոգևոր երգարվեստի փորձին: Այդ հաղորդակցությունը շարունակվեց հետագա դարերում ևս, բայց արդեն բոլորովին նոր հիմքերի վրա:

Գրերի գյուտից անմիջապես հետո, Սահակ Պարթևի և Մեսրոպ Մաշտոցի, ինչպես և նրանց ավագ աշակերտների ջանքերով թարգմանվում են աստվածաշունչն ու պաշտամունքային այլ բնագրեր³⁵, առաջին հերթին՝ Պատարագամատուցը, և ծեսն ու արարողությունը հայանում, բարեկարգվում ու շուտով ճոխանում են³⁶: Աստվածաշնչից անջատվելով առանձին գրքով լույս են տեսնում Դավթյան սաղմոսները, որով գոյանում է նախ՝ հայոց Սաղմոսարանը, ապա և՛ վերջինիս վրա ավելացնելով մարգարեական օրհնություններն ու նորաստեղծ քարոզները և աղոթքները ևս՝ հայոց հնագույն ժամագիրքը:

Հենց այս ժամանակ էլ, բնականաբար, անհրաժեշտ է դառնում ծեսի և արարողության նաև երաժշտական կողմի բարեկարգման գործը, որն և գլուխ են բերում դարձյալ Սահակն ու Մաշտոցը, եկեղեցական երաժշտության հիմքում դնելով հայոց ավանդական ձայնեղանակները, հատկապես կարգավորելով և

հակադրված տիրապետող գաղափարախոսությանը, ապա ուրեմն նոր պաշտամունքին կապված արվեստն էլ, բնականաբար, պետք է որ լինեք մեծ մասամբ տեղաբնիկ արվեստագետների գործունեության արգասիք: E. Wellesz, Byzantine Music (տե՛ս Proceedings of the Musical Association, 1932, I).

³¹ Տե՛ս Եկանոնգիրք հայոց (աղխատասիրությունք վ. Շակոբյանի), հ. Ա, Երևան, 1964, էջ 240:

³² Նույն տեղում, էջ 232:

³³ Տե՛ս վ. Հացունի, Պատմություն Հայոց աղոթամատուցին, Վենետիկ, 1965, էջ 16:

³⁴ Ղազարյալ Փարպեցու Պատմութիւն հայոց, էջ 17:

³⁵ Կորյուն, Վարք Մաշտոցի, Երևան, 1941, էջ 56 և 76:

³⁶ Ղազարյալ Փարպեցու Պատմութիւն հայոց, էջ 17:

ուսուցանելով դրանք աշակերտներին³⁷։ Եկեղեցին նույնիսկ տարերայնորեն սևեփականում է սաղմոսերգության վերոհիշյալ ժողովրդա-ազգային ուղղությունը։ Ծագում է հայոց հոգևոր ինքնուրույն երգը³⁸, և եռանդուն շանքեր են դորձ դրվում՝ պրոֆեսիոնալ նորաստեղծ երգարվեստը ազգային ձևերի մեջ զարգացնելով, նրա տեխնիկա-գեղարվեստական մակարդակը ասորականի և հունականի աստիճանին բարձրացնելու ուղղությամբ։ Թարգմանվում են Եփրեմ Ասորու հռչակված «կցուրդները»³⁹ (առանց, սակայն, դրանք պաշտոնական ժամերգության մեջ մտնելու)։ Հատուկ նպատակամետությունով ուսումնասիրվում են հունական «կցուրդները» ևս (շրջափակված մոնոդիաները), անգամ ստեղծվում են հունաց մեջ տարածված մի քանի ավարտուն երգերի, ինչպես, օրինակ՝ «Փառք ի բարձունսի» և «Լոյս զարթի» հայկական տարբերակները⁴⁰ և այլն։

Միևնույն ժամանակ, նշված ձևերը հայկական ազգային ելևէջի հիման վրա կիրառելու ձգտմամբ, հայ պրոֆեսիոնալ նորաստեղծ արվեստի մշակները լայնորեն օգտվում են ժողովրդական և գուսանական երաժշտության մեջ դարձրած կուտակված լեզվա-ոճական ու այլ հարստություններից⁴¹։ Սակայն, այս բոլոր կողմերից ներհոսող տարրերը չէին հանգեցնի որևէ օրգանական արդյունքի, եթե հայոց հոգևոր երգարվեստը չունենար զարգացման իր ներքին խթանը։ Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ մեր պրոֆեսիոնալ երգարվեստի օրինաչափ զարգացումը, զուտ երաժշտական տեսակետից, պայմանավորված է եղել՝ երգելու համար որպես հիմք վերցված գրական խոսքերի նկատմամբ հանգես բերվող վերաբերմունքի աստիճանական ու հետևողական խորացմամբ⁴²։

Քննարկվող ժամանակաշրջանում հայ հոգևոր երգի հեղինակներն են, նախ՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևը, հետո՝ նրանց ավագ ու կրտսեր

37 Տե՛ս «Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը», «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, Երևան, 1964, էջ 177։

38 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Գ (Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք Ա), Երևան, 1968, էջ 526։

39 Տե՛ս Կցուրդք Ս. Եփրեմի խորին Ասորույ, Վիեննա, 1957, էջ ԺԷ։

40 Վ. Հացունի, նշվ. աշխ., էջ 178—189։

41 Արդեն հայկական ավանդական ձայնեղանակները դնելով հոգևոր երաժշտության հիմքում, նրանք ամենակարևոր քայլն են անում այդ ուղղությամբ։ Որովհետև հիշյալ ձայնեղանակների շնորհիվ ժողովրդա-գուսանական արվեստից հոգևոր երգին անցել են ոչ միայն երաժշտության լադային հիմքն ու տիպականացված մեղեդիների ժալալման հիմնական սկզբունքները, այլև մեղեդիական կոնկրետ դարձվածքներ ու նույնիսկ քիչ թե՛ շատ ամբողջական մեղեդիներ։ Բացի դրանից, եկեղեցականներն այս շրջանում աշխարհիկ արվեստից փոխ են առնում մի շարք ձևեր էլ, ինչպես՝ «կրկնակով» կամ «դարձով» երգի ձևը, «հանկերգ-կրկնեղգի» ձևը, ապա և՛ հենց երգայնության հասնելու հնարանները և այլն։

42 Որովհետև այդ խորացումը գործնականում իրացվել է՝ երգերում հատկապես երաժշտական բաղկացուցչի տեսակարար կշռի սխտեմատիկ ավելացման ու ձևագոյացման տեսակետից հենց երաժշտության կատարած դերի աստիճանական մեծացման միջոցով։ Զարգացման այս ներքին խթանը էապես կապված է նույնիսկ այն հինավուրց դրույթին, որի համաձայն՝ երգում առաջնայինը խոսքն է, իսկ երաժշտությունը՝ այն լսելի դարձնելու միջոցը միայն։ Երգարվեստի պատմական զարգացմամբ, սակայն, այդ դրույթը գործնականում, մի շարք դեպքերում, վերածվում է իր հակադրության. եղանակվող խոսքին ցույց տրվող վերաբերմունքն այնքան է խորանում և, դրանով իսկ, երգերում հենց երաժշտական բաղկացուցչի դերը այնքան է մեծանում, որ ձևագոյացման տեսակետից գրական տեքստի նշանակությունը մղվում է ետին պլան։

աշակերտները: Ինչպես գիտենք, Մեսրոպ Մաշտոցը հորինել է ապաշխարու-
թյան շարականները, իսկ Սահակ Պարթևը՝ Ղազարու Հարություն, Մաղկազար-
գի և ավագ շարաթվա երգերը⁴³, Ցավոք, սահակ-մեսրոպյան ավագ աշակերտ-
ների երաժշտա-բանաստեղծական գործունեության վերաբերյալ կոնկրետ տե-
ղեկություններ բոլորովին պահպանված չեն, շնայած ընդհանուր առմամբ
հայտնի է, թե նրանց մեջ ևս եղել են երաժիշտներ⁴⁴, որոնցից այստեղ հիշա-
տակելի է գեթ Երեմիա Սարկավագապետը: Փոքր-ինչ ավելի որոշ են մեր պատ-
կերացումները կրտսեր աշակերտներից մի քանիսի հեղինակությունների մա-
սին: Այսպես, միջնադարից եկող մի ամբողջ շարք տեղեկությունների համա-
ձայն, Ստեփանոս Սյունեցի Ա.-ը հորինել է ավագ օրհնությանց շարականները
(աձ-ղկ)⁴⁵, Մովսես Խորենացին՝ Մենդյան, Հարություն, Տեառնընդառաջի և ու-
րիշ տոների վերաբերող շարականներ⁴⁶: Հովհան Մանդակունին՝ նույնպես Հա-
րություն, Տեառնընդառաջի, այլև նահատակաց նվիրված և ուրիշ երգեր⁴⁷, Գյուտ
Արահեզացին՝ արևեզալի (հին) կանոնն ու քարոզը⁴⁸ և այլն:

Այս տեղեկությունները դեռևս քննելի են: Ստույգ է սակայն, որ կրտսեր ա-
շակերտների անվան հետ կապված շարական երգերի մեծագույն մասը իրոք
ստեղծվել է V դ.: Այդ, ինչպես և սահակ-մեսրոպյան շարականների քննությու-
նը ցույց է տալիս, որ նշված հարյուրամյակում հայ հոգևոր երաժշտության
բնագավառում ձեռք բերված ստեղծագործական կարևորագույն նվաճումը՝
Ս. գրքի սաղմոսներից և օրհնագություններից հետո որպես հավելված կա-
տարվող փոքրածավալ «կցուրդ» տիպի երգերի ծաղկումն է հայ ազգային հոգի
վրա: Հաղթահարելով սաղմոսների եղանակներին հատուկ որոշ սխեմատիկու-
թյունը, մեր հոգևոր երգիչները իրենց ինքնուրույն «կցուրդներում» ձգտել են
հասնել եղանակների երգայնության (հոսունության), հուզական առավել հա-
գեցվածության, ջերմության, հոգեբանորեն առավել տարանջատված իմաս-
տավորման ու վառ կերպարայնության: Եվ հասել են այս բոլորին, ինչպես
խմբական (միաձայն), այնպես էլ միայնակ (սոլո) կատարման համար նա-
խատեսված ստեղծագործությունների զծով: Խմբական կատարման համար
նախատեսված երգերը իրենց ծնունդով կապված են սաղմոսներին, որի պատ-
ճառով սաղմոսատիպ են անվանվում:

Սաղմոսատիպ հնադույն երգերի մեղեդիներում, որոնք զուգորդվել են
ազատ ոտանավորների հետ, արդեն կիրառված է երգայնության այն սկզբուն-
քը, որը ժամանակի ընթացքում արմատանալով տիրապետող էր դառնալու:
Այս տիպի երգերի հիմնալի նմուշ է Մեսրոպ Մաշտոցի «Զղջման իմոյ» շարա-
կանը: Սաղմոսատիպ երգերից ծագում են հիմնային բնույթի ավելի զարգա-
ցած մոնոդիաները, որոնց եղանակները զուգորդվելով արդեն տաղաչափված
ոտանավորների հետ, իրենք ևս աչքի են ընկնում կշռույթի ու ելևէջի հատուկ
կազմակերպվածությամբ: Միայնակ կատարման համար նախատեսված եր-

43 Տե՛ս «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, Երևան, 1964, էջ 184:

44 Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց, Երևան, 1961, էջ 27—28:

45 Տե՛ս Մ. Չամչյանց, Պատմութիւն հայոց, հ. Ա, Վենետիկ, 1784, էջ 780:

46 Տե՛ս Գր. Տաթևացի, Գիրք հարցմանց, Կ. Պոլիս, 1729, էջ 637:

47 Տե՛ս Բ. Սարգսյան, «Մանդակունի և Սահակ Մանդակունի» և իւր երկասիրու-
թեանց վրայ, Վենետիկ, 1895, էջ 35:

48 Լ. Քաճիզյան, Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Զմամուի վանքի մատենադարանին, Վիեն-
նա, 1964, էջ 23: Դ. Տաճյան, Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց
ի վիեննա, 1895, էջ 516, և 689:

գերում աղատորեն կիրառվել է գրական խոսքի առանձին վանկերը երկարա-
ձգելու և զարդուրելու հինավուրց հնարանքը: Այս երգերից հնագույնները
նկատվում են Սահակ Պարթևի ստեղծագործությունների մեջ, ինչպես, օրինակ՝
«Ահաուր ես թագաւոր» դեղեցիկ շարականը, և իրենցից ներկայացնում են կա-
ուցվածքային երկարածիկ փոքրածավալ գործեր, որոնցում դեռևս պարզ զգա-
լի է՝ ձևագոյացման տեսակետից գրական խոսքի կատարած որոշիչ դերը:
Սրանցից հետագայում առաջանում են հանկարծաբանական-երկարածիկ ավե-
լի ծավալուն երգերը, որոնցում երաժշտական բաղկացուցիչը ձևագոյացման
առումով ինքնաբավ է արդեն⁴⁹:

VI հարյուրամյակում հայ հոգևոր երգաստեղծության մեջ շենք հանդիպում
ոճականորեն կայունացած մի նոր երևույթի: Այն՝ ներքին նոր կուտակումների
ու. արտաքին նոր մերձեցումների և պատվաստումների ժամանակաշրջանն է:
Սա այն դարն է, երբ Բյուզանդիան իր մշակութային դեմքը վերջնականապես
դարձնում է դեպի քրիստոնյա Արևելք⁵⁰, իսկ հայկական հոգևոր կյանքը իր հու-
նաբան հոսանքով, «փիլիսոփաներով», «քերթողներով» ու «ճարտասաններով»
առավել սերտորեն կապվում է հելլենա-բյուզանդականին⁵¹, Հայաստանում ու-
շադիր հետևում են՝ «կցուրդի» համեմատությամբ ավելի ծավալուն ու բարդ
մի ժանրի՝ «կացուրդի» կամ «կաւնդակի» բյուրեղացմանը բյուզանդական ե-
րաժշտության մեջ, մոտիկից ծանոթանում հույն երաժիշտ-բանաստեղծներից
թերևս ամենամեծի՝ Ռոմանոս Երզնցուի ստեղծագործությանը⁵², և որ նվազ
կարևոր չէ՝ լուրջ աշխատանքներ են նախաձեռնում բարձրագույն կրթության
կատարելագործման ասպարիզում: Այս ժամանակ է, որ Նղրաս Անգեղացին
«դժասս ճարտասանիցն բազմացուցանէր»⁵³, Ներսես Բ. Բագրևանդացին հա-
տուկ ջանքեր էր գործադրում ուսման և կրթության կենտրոնների ծաղկման հա-
մար⁵⁴, և իրոք տեսնում էին Սյունյաց դպրոցները, մասնավորապես վարդա-
պետանոցը՝ Շաղատում:

Հաջորդ՝ VII դարակազմից հայ մշակութային կյանքում ծայր առավ վերելքի
երկրորդ մեծ շրջանը: Այս հարյուրամյակում շարունակեց փայլել Սյունյաց
վարդապետանոցը (մանավանդ Մաթուսաղայի ուսուցչապետության շրջա-
նում), բայց նրա հետ մեկտեղ ծաղկեցին Արշարունյաց կամ Երասխաձորի
«Վարդիկ հայր» դպրոցն ու Շիրակի դպրեանքը ևս, ըստ բոլոր տվյալների՝
Կոմիտաս Աղևցու հոգատարության շնորհիվ, որով բարձրագույն կրթություն

49 Հայոց հոգևոր ինքնուրույն երգի զարգացման խնդիրները բարձրացվում էին անընդմեջ
սահակ-մեսրոպյան դպրոցներում, որոնցից կարևորագույնը, V դ., Վաղարշապատի վարդապե-
տանոցն էր՝ «մայր ուսումնարանը», ինչպես նկատեց Ս. Պալասանյանը (տե՛ս նրա՝ «Պատմու-
թիւն հայոց», Թիֆլիս, 1902, էջ 250), գտնվում էր երկրի կենտրոնում՝ «ի կայս թագաւորացն ե-
րահանայապետացն» (Կ ո Ր Յ ու ն, Վարդ Մշտոցի, էջ 58): Պետք է դիտել սակայն, որ V դ.
մեր մշակութային գործիչների մեծ մասն իր բարձրագույն կրթությամբ կապված էր հունական կամ
ասորական կենտրոններին, և ու՝ նշված հարյուրամյակում հայ պրոֆեսիոնալ երգեչները թա-
նախը պայմանավորող աղբակներից մեկն էր անկասկած: Հետագայում բոլոր միջոցները ձեռ-
նարկվեցին՝ բարձրագույն կրթության գործը հայրենիքում հուսալի հիմքերի վրա գնելու համար:

50 Н. А. Д о н ц, Армения в эпоху Юстиниана, СПб., 1908: (տե՛ս առաջարանը, էջ

VII—XIV):

51 Հ. Մ ա ն ա ն դ յ ա ն, Հունարան դպրոցը և նրա զարգացման շրջանները, էջ 233:

52 Տե՛ս մեր հոգվածը՝ Գուգիկ Արթիվանցին և հայ-բյուզանդական երաժշտական հարաբերու-
թյունները, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1968, № 3:

53 Մ տ ե փ ա ն ո ս Ա ս ո Ղ ի կ, Պատմութիւն Տիեզերական, Պետերբուրգ, 1885, էջ 82:

54 Մ. Օ Ր մ ա ն յ ա ն, Ազգապատում, 373:

րին վերաբերող մի շարք շարականներ, Ստեփանոս Սյունեցի Բ-ը, Գռզիկ Այրիվանեցին, Սահակադուխտն ու խոսրովիդուխտը՝ Վերջիններս, ի հակադրություն բյուզանդացի երաժիշտների, որոնց ստեղծագործության մեջ պատկերամարտության հետևանքով շուրջ հարյուրհիսունամյա մի ընդհատում էր առաջ դալիս Ռոմանոս Երզնցողի հարթած ճանապարհի վրա, Հայաստանում առանց որևէ ընդհատման զարգացրին երգեցողության արևելյան-քրիստոնեական հեռակարային ուղղությունը, հորինելով մի ամբողջ շարք մեղեդիներ, ստեղծգիներ, առավոտերգեր և խազգրքերում ամփոփված զարդուրուն (մելիզմատիկ) տիպի նման շատ գործեր:

Երգեցողության նշված ուղղությունը, որ V դ. հետո իր երկրորդ ծաղկումն էր ապրում Հայաստանում, ազդեց նաև շարականների վրա, ազատ անդրադարձում գտնելով, օրինակ, խոսրովիդուխտի «Ջարմանալի է ինձ» գեղեցիկ գովքում: Այն իր հումասանի ձևով, երաժշտական երկու տարբեր թեմաների վրա հիմնված զարգացմամբ, լադային կազմով և մեղեդիական հարուստ ֆակտուրայով, անկասկած, կարող է մրցել ժամանակի ասորական կամ հունական հոգեկոր որևէ երգի հետ, ինչպես նույնը ակնարկեցինք Կոմիտաս կաթողիկոսի «Անձինքի» կապակցությամբ ևս:

VIII դ. երկրորդ քառորդից, Հայաստանի քաղաքական ու տնտեսական ծանր իրադրության պատճառով, խափանվում է հայոց երաժշտա-մշակութային կյանքի առաջընթացը: IX հարյուրամյակը, սակայն, կարևոր նշանակություն ունի ինչպես նախորդ նվաճումների ամրապնդման, այնպես էլ հաջորդ X դ. սկսվող նոր վերելքը նախապատրաստելու տեսակետով: Վարդապետանոցների և նրանցում ուսման ու կրթության կատարելագործումը հետևողականորեն առաջ է տարվում, դատելով Աղթամարի և մանավանդ Սեանի ու Տաթևի դպրոցների վիճակից⁶¹: Մաշտոց Ա. Նղիվարգեցի կաթողիկոսը կարգավորում է հայոց գլխավոր ծիսարաններից մեկը՝ Մաշտոցը: Երգահաններ են հանդես գալիս, որոնցից հիշատակելի է նույնիսկ Համամ Արևելցին, իր զղջական «Հայր երկնաւոր» շարականով:

X դ., հատկապես «հարյուրամյա խաղաղության շրջանում», բնականաբար, այս շարժումը ավելի է ծավալվում: Կառուցվում են նոր դպրոցներ⁶², որոնցում և այլ ուխտերում սովորում կամ պաշտոնավարում են նշանավոր երաժիշտներ: Պամրջաձորի ուխտին առաջնորդ «իմաստակն Սամուէլ, բազմաշնորհ ի գիտութիւնս գրոց սրոց և յերգս երաժշտութեանց»⁶³: Անանիա Նարեկացին, որ էր «հոգեզարդ և [հ]մտավարժ փիլիսոփա»⁶⁴: նույն ինքն Ատեփանոս

61 Վերջինս, Ստ. Օրբելյանի հաղորդած տեղեկությունների համաձայն, 896 թ. «պայծառանայր քահանայական և կրօնաւորական դասուք ի շափ 500 եղբարց. լի էր և ծովամատոյց փիլիսոփայիւք երաժշտական երգոց, ճոխ էր և վարժարանն վարդապետական կրթութեամբ. նա և արհեստաւորք նկարչացն և գրողաց անհամեմատք» (Ստ. Օրբելյան, Պատմութիւն Նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 226):

62 Ստեփանոս Ասողկի վկայության համաձայն, այս շրջանում «շինեցաւ Նարեկ ի Ռշտունեաց գաւառին... բազմազարդ պաշտօնապայծառ երգեցողովք և գրական գիտողօք: Նոյնպէս և ի գաւառին Դերջանայ խաձորին անուանեալ վանք» (Ստ. Ասողկի, Պատմութիւն տիեզերական, Փարիզ, 1859, էջ 160):

63 Ստ. Ասողկի, նշվ. աշխ., էջ 160:

64 Տե՛ս Սրբոյ Հօրն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրութիւնք, Վեներտիկ, 1840, էջ 422:

Ասողիկը, որի մականունն իսկ վկայում է, թե «քաջ երգեցող» է եղել⁶⁵ և այլք։ Ի վերջո, հայոց ծիսական մատյաններից կարգավորվում են երկուսը ևս՝ Տոնացույցն ու «Հռոմագիր» կոչված Հայսմավուրբը⁶⁶։

Բայց X գ. իր երաժշտա-մշակութային բովանդակությամբ նաև շատ ավելին է, քան շարունակությունը IX հարյուրամյակում սկսված շարժման։ Սույն ժամանակաշրջանի բարենպաստ պայմաններում մի կողմից՝ հզորափակվում է վաղ-միջնադարյան Հայաստանի պրոֆեսիոնալ երգարվեստի հեղափոխման ուղին, ընդհանրացնող կարգի խոշոր երևույթների մարմնավորմամբ, որոնք ամփոփում են նախորդ հարյուրամյակների կուտակումները. մյուս կողմից՝ հիշյալ երևույթներն իսկ, դրսևորելով նաև նոր որակ 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՝ հայ պաշտոնեղծության հարցերի հմուտ խոսքով Անձեացի գիտնական-հայկոպոսի որդու, Նարեկա դպրանոցի ամենածաղկուն շրջանի նշանավորագույն սանի և Անանիա Նարեկացու հարազատի ու ձեռնասունի երաժշտա-բանաստեղծական ստեղծագործությունը։ Հիրավի, հետադոտությունը առավել համոզիչ է դարձնում այն, որ Նարեկացին, «մեր առաջին մեծ բանաստեղծը», նա, որ հայոց «հոգևոր բանաստեղծությունը... միանգամից բարձրացրել է իր հանճարով, ամփոփելով այն ամենը, ինչ որ նախորդ դարերում մեր հոգևոր քնարերգության մեջ կար»⁶⁷, նաև որպես երաժիշտ զարգացման վիթխարի մղում է առաջ բերել և նոր շունչ ու կյանք հաղորդել հայոց միջնադարյան պրոֆեսիոնալ երգարվեստին⁶⁸։ Հատկապես իր տաղերով, որոնց երաժշտական բաղկացուցիչներում վճռականորեն ու տաղանդավոր կերպով կիրառված է ութ-ձայնի հին եղանակների համեմատությամբ մեղեդիական ազատ, ավելի բարձր ոճը։ Նարեկացու բազմաթիվ տաղերից մեղ հասել են հինգը միայն (մեկը՝ Ն. Թաշճյանի և շորսը՝ Կոմիտասի միծարժեք ձայնագրությունների միջոցով)։ Քնարադրամատիկական «Աչքըն ծովը», լայնաշունչ վիպական «Հալիկը», ոգեշունչ հոստորական «Ես ձայն զառիծունը», հեզասահ պատմողական «Սայլն այն իշանէրը» և խոհական-քնարական «Հաւուն հաւունը»։ Սակայն, դրանք էլ բավական են գաղափար կազմելու Նարեկացու հզոր ստեղծագործության մասին և հաստատելու, որ այն կազմում է ինչպես հայ, այնպես էլ արևելյան-քրիստոնեական միջնադարյան արվեստի ամենացայտուն ու արժեքավոր հատվածներից մեկը։

Վերջապես, անհրաժեշտ է հատուկ անդրադառնալ վաղ միջնադարի հայկական երաժշտա-տեսական ու գեղագիտական մտքին ևս։ Տակավին V—VI դարերում, ինքնուրույն և թարգմանական հարուստ գրականության միջոցով գիտելիքների մի պատկառելի պաշար է կուտակվում՝ երաժշտության տեսությունն առումով։ Ի լրումն ձայնեղանակների կարգավորության, մշակվում են՝

65 Մ. Օրմանյան, Աղգապատում, հ. Ա, մասն Բ, Պելլուր, 1959, էջ 1184։

66 Մ. Խ. Այրիվանեսի, Պատմութիւն հայոց, էջ 57 («Սամուէլ հայրն Կարմնջաձորոյ զՏօնացուցակն յօրինէր և սուրբ հայրն հայրն Ատոմ վարագեցի իրաւագիրն կարգաւորէր»)։

67 Մ. Արթուրյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, Գ, Ա, էջ 575 և 587։

68 Տե՛ս Բ. Բ. Բաղդասար, «Կոմիտասը և Նարեկացու տաղերը», «Բանբեր Օրհանի համալսարանի», 1969, № 3, էջ 39—57։

ձայնի մասին⁶⁹ և ներդաշնակության հենքի մասին⁷⁰ ուսմունքները։ Ազգային նոր դպրոցներում ջանասիրաբար յուրացվում է քերականության արվեստը։ Լայնորեն մեկնաբանվում են՝ տառի, վանկի, խոսքի ու նախադասության, ինչպես և կետադրության վերաբերող մի շարք գրույթներ, որոնք մեծապես նպաստում են՝ նաև երաժշտա-բանաստեղծական արվեստի չափա-կշռության կողմը և առհասարակ երգերում ու ասերգերում խոսքի ու երաժշտության փոխկապվածությունը տեսականորեն իմաստավորելուն⁷¹։ VII հարյուրամյակի սկզբներում տեսությունը հարստանում է՝ հնչյունականության մասին ուսմունքով⁷²։ Իսկ մի դար անց՝ վերակարգավորվում են հայոց ձայնեղանակները, ութ-ձայնի համաքրիստոնեական ժամանակակից տեսության լույսի տակ⁷³։ Մագում է խազագրության արվեստի գաղափարը⁷⁴ և աստիճանաբար գործածության մեջ է մտնում խազագրության հնագույն մի տիպ, որի բեկորները մեզ են հասել պատառիկների ձևով։ Մեսի և պաշտոններգության հարցերը նորովի լուսաբանվում են Հովհան Օձնեցու⁷⁵ և Խոսրով Անձևացու⁷⁶ աշխատություններում։

Ի վերջո, հեթանոսական շրջանին հատուկ դիցաբանական ու բնապաշտական պատկերացումներին փոխարինելու են գալիս Դավիթ Անհաղթի, Դավիթ Բերականի և Ստեփանոս Սյունեցու աշխատություններում առաջ քաշված ու երաժշտության բանական (ռացիոնալիստական) ըմբռնումը հիմնավորող գիտափիլիսոփայական հայացքներ⁷⁷։ Անհրաժեշտ է նկատել, որ հիշյալ հայացքները զարգանում են աշխարհիկ ու եկեղեցական մտածողության երկու ուղղություններով, և որ դրանց պայքարը կազմում է վաղ միջնադարի հայկական երաժշտական գեղագիտության բովանդակության գլխավոր կողմերից մեկը։ Դա պարզ երևում է նաև, մասնավորապես, ձայնեղանակների ծագման մասին գաղափարների զարգացման ընթացքից։ Այս ասպարեզում նախ՝ մինչև VII դ.՝ գոյանում են մեր «Ա» և «Բ» անվանած բնագրերը, հեթանոսական պատկերացումները քրիստոնեության շրջանի խնդիրներին պատշաճեցնելու ակնհայտ միտումով։ Տեղն է ծանոթանալու դրանց հետ։

Ա բնագրում, որ մեզ հասել է ուշ միջնադարյան խմբագրությամբ, խոսքն ընդհանրապես Սահակ Պարթևի, Մեսրոպ Մաշտոցի ու նրանց աշակերտների

69. Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում», «Բանբեր Մատենադարանի», 1962, № 6, էջ 135—170։

70. Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում», «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1963, № 1, էջ 75—92։

71. Նույնը պետք է ասել՝ առողանության և տաղաչափության վերաբերող գրույթների կապակցությամբ ևս, մեկ վերապահությամբ, վերջիններս թեև չէին արտացոլում հայոց լեզվի յուրահատկությունները, չնայած դրան, օգնում էին դպրոցականներին՝ տեսականորեն պատրաստվելու գործում։

72. Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Մի էջ հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական տեսությունից», «Բանբեր Մատենադարանի», 1960, № 5, էջ 43—76։

73. Հստ քոլոր տվյալների, Ստեփանոս Սյունեցու նախաձեռնությամբ (տե՛ս Ս տ. Օրբելյան, նշվ. աշխ., էջ 131—144)։

74. Տե՛ս Ռ. Աթայան, Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 76—77։

75. Տե՛ս Հովհաննու Իմաստասիրի Աձնեցույ մատենագրութիւնը, Վենետիկ, 1833։

76. Տե՛ս Մեկնութիւն ժամակարգութեան, արարեալ երանելոյն Խոսրովու Անձևացեաց եպիսկոպոսի, Կ. Պոլիս, 1640։

77. Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Էջեր հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական գեղագիտության», ՀՄՄՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), 1961, № 2, էջ 49—60։

գործունեության մասին է, և այդ կապակցությամբ արվում է նաև հետևյալ տեղեկությունը: «Արարին և երգս շարականաց և կարգեցին եղանակս ամենայն՝ ձայնից, զորս բաժանեաց ի միմեանց սուրբ հայրապետն, հոգեւի տէրն՝ Իսահակ Պարթևն՝ տասն ձայնս ըստ թուոյ ժ արարածոց, որ են. երկինք և երկնայինք, երկիր և երկրայինք, ծովք և ծովայինք, օդք և օդայինք, հրեշտակք և մարդիկ: Այլև ըստ թուոյ ժ բանեան օրինացն աստուծոյ...: Այլև ժ փորձանացն Աբրահամու...: Այլև ժ աղի քնարին, որով Դաւիթ զսաղմոսն երգէր...: Զի ժ սուրբ է և նուէր աստուծոյ...: Եւ ինքն ժ ի չորից գոյանա...: Այսպես և ի Դ ձայնից ժ բարեցեաց Եւ Դ ձայնքն ի չորից տարեբցս ունին զգոյութիւն: Որպէս և է՝ առաջի ձայնն ի հողոյն: Եւ երկրորդն՝ ի ջրոյն: Երրորդն՝ ի յաւդոյն: Եւ չորրորդն՝ ի հրոյն: Եւ ի Դ ձայնից բաժանեաց զչորս կողմն. առաջի կողմն, աւագ կողմն, վառ, վերջինն և Բ ըստեղիքն, որք ունին և այլ յատկութիւնս: Զի առաջի ձայնն ի հիւանականէն է, երկուն (sic!) ի դարբնէն է, երեքն՝ ի գետոց, Դ-ն՝ յաղօրեաց, Ե-ն՝ յերկաթոյ, Զ-ն՝ ի ծովու կենդանեաց, Է-ն՝ ի ծովու ծփանաց, Ը-ն՝ յանասնոց, Թ-ն՝ ի գազանաց, Ժ-ն՝ ի թռչնոց, որովք միշտ փառաբանի աստուած ի բարձունս»⁷⁸:

Բ բնագրի մի քանի ընդօրինակություններում որպես հեղինակ հիշատակվում է Բարսեղ Կեսարացին: Բայց դա, ըստ բոլոր տվյալների, ուշ միջնադարում հորինված վերագրում է⁷⁹: Ընթադրյալ թարգմանչի համար ևս մի անուն է ստեղծվել՝ ոմն Ստեփանոս երաժիշտ, որի մասին տրված տեղեկություններում նույնիսկ ակնհայտ հակասություն կա: Պարզապես չի հասկացվում՝ հիշյալ Ստեփանոսը հանդես է եկել որպես թարգմանի՞չ, թե՞ իրոք ինքն է եղել, մասնավորապես, կենդանական աշխարհի ձայների առասպելականացված տարանջատողը: Ավելի ուշ սույն Ստեփանոսն էլ նույնացվել է Ստեփանոս Սյունեցու հետ⁸⁰: Այս բոլորը ավելորդ անգամ ցույց են տալիս բնագրիս յուրովի բանաբաղված լինելը: Ահա այն.

«Յաղագս ձայնից թէ ուստի գտաւ»

⁷⁸ Տե՛ս Գիրք որ կոչի Այսմաուրբ, Կ. Պոլիս, 1730, էջ հղ-հե (նաև՝ Մատենադարան, ձեռ. № 7362, էջ 62ա—62բ): Անհրաժեշտ է նշել, որ ինչպես ցույց տվեց հետազոտությունը, V դարասկզբում հայոց ձայնեղանակների վերակարգավորումը իրագործել են Սահակ Պարթևն ու Մեսրոպ Մաշտոցը (միասին): Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը», «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, 1964, էջ 161—208:

⁷⁹ Մենք բնավ չենք կասկածում, որ Բարսեղ Կեսարացին կարող էր ժանոթ լինել քննարկվող բնագրում օգտագործված առանձին հատվածներին. և կամ, որ նա կարող էր ասույթների ձևով բերած լինել դրանցից մի երկուսը իր գործերում: Բայց մենք այստեղ խոսում ենք Բ բնագրի՝ որպես ուրույն միավորի մասին, որին չենք հանդիպում Կեսարացու տպագրված երկերում, ասենք՝ περὶ ᾠδῶν կամ նման որևէ վերնագրի տակ: Տե՛ս J. P. Migne, Patrologiae (cursus completus), Patrologiae Graecae, tomus 29—32 (S. P. N. Basilii Caesareae Cappadociae Archiepiscopi, Opera omnia quae exstant). Նաև՝ В а с и л и й В е л и к и й, Творения иже во святых отца нашего... (7 հատորով, Մոսկվա, 1891—92):

⁸⁰ Մատենադարան, ձեռ. № 3276, էջ 80ա («Բարսեղի սասցեալ յաղագս ձայնից զոր թարգմանեալ է Ստեփաննոսի Սիւնեաց եպիսկոպոսի, զի նա եղև երաժիշտ ամենայն ձայնից և բաժանեաց զձայնն ի մասունսն և այլն»): Անկախ ձեռագրական սույն հատվածից (որ շրջանառության մեջ գրվում է առաջին անգամ) Մ. Մ. Վ. Գրիգորյանը, մի առիթով իրավացիորեն գրում է, թե քննարկվող բնագիրը չի կարող լինել Ստեփանոս Սյունեցու թարգմանությունը և ընդհանուր առմամբ նշում բնագրիս՝ ուշ միջնադարին վերաբերող լեզվական ձևերը (տե՛ս նրա հոդվածը՝ «Չտոմաներ և հավելվածք Ստեփանոս Իմաստասեր Սյունեցվո կենսագրության և գրությունց մասին», «Հանգես ամսորյա», 1966, № 10—12, էջ 448—449): Մեզ համար առավել կարևոր է, սա-

«Ծրանելոյն Բարսղի յաղագս ձայնից թէ ուստի իցեն և կամ յումմէ գտան, յոր թարգմանեաց Ստեփանոս փիլիսոփա. դի նա եղև երաժիշտ և հմուտ ձայնից ամենայն կենդանեաց, և բաժանեաց զձայնս ի մասունս իգ, որ են այսոքիկ՝ լառաչել, բշել, կոնչել, գոչել, բնչել, մնչել, բբչել, կառանչել, մոմոնել, ճչել, կանչել, դոհոհել, վչել, խանչել, հառաչել, կառանցել, կաղկընձել, հաչել, կանկանչել, զոկկել, որ է կարկաչել, սողալ, սրովինջալ, մընջմընջել, ձոճոնել, Եւ սա առնու ի ձայնիցս և զործէ զուգաթիւս առ ամենայն ձայնս, որ մի առ մի երգեն սորօք ձայն արարեալ: Արդ, ետ սորա Սարգիանոս Թեղբացի լեալ երաժիշտ ըստ արուեստաւոր գործարանի վամենայն հաւաքեալ զձայնս ի մի աղի, և զմի մի ձայն ի բաց բաժանեաց, մինչև ի քարանց անգամ զգալ զխրախտաղմունս ձայնից ամենայն կենդանեաց: Եւ ետ սորա Զեդէոս երաժիշտ լեալ այլակերպ ի սոցանէ յարմարեաց նուագս և հարկանէր նովաւ զամենայն ձայնս կենդանեաց: Ապա Սինեբդէս երգիչ լեալ և ուսեալ զնոցայն և ի հիւսնականի փայտէն հընչմանն գտեալ զառաջին՝ ԶԱ ձայնն: Եւ ապա Փոկեզեդէս, եղբայր նորա, երաժիշտ, եգիտ զգեալտիլոն, որ է երկրորդ ԶԲ ձայն ի դարբնէ և երկաթէ կոնելոց: Եւ ապա Սոփեկ[ղի]դէս, եղբայր սոցին՝ եգիտ զերաժշտական տառիտոնն, որ է երրորդ՝ ԶԳ ձայն, աւրինակեալ ի գետոց խաղացմանց և ի [հ]որձանաց հոսմանց: Եւ ապա Փիպիանոս, քնոորդի նոցին, լեալ երգիչ՝ զտետարտոսն, որ է չորրորդ՝ ԶԴ ձայն, ի հոսմանէ ծովային ալեաց: Բայց Աքիլևս երաժիշտ եգիտ զամենայն ի մաքրութիւն որոշաբար ըստ աստիճանից...: Եւ ապա Դաւիթ Թագավոր և մարգարէ և երգօղ աստուածային երգոյն»⁸¹:

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ՝ ձայների դասակարգմանն ու ձայնեղանակների բյուրեղացմանը վերաբերող գաղափարների շարադրութեան ընթացքում հիշատակված անուններն իսկ երեք տարբեր շերտավորումներ են հատկորշում. հնագույն երաժիշտ Ստեփանոսը, հին հունական մի շարք առասպելականացված անուններ և բիբլիական Դավիթը: Ըստ որում աստվածաշնչի հեղինակութեանը դիմելն այստեղ մի նախնական քայլ է տակավին: Այն՝ խնդրո առարկա երևութները բացատրելու հիմնական մեթոդի է վերածվում VII—X դդ.:

Ըստ երևութին, VI դ. հայերն արդեն ծանոթացել էին Դիոնիս Արիսպագացու «Յաղագս երկնային քահանայապետութեանցն» գործին, ուր հեղինակը ելնելով Եզեկիելի ու Եսայիի մարգարեություններից, վերաիմաստավորում է երաժշտության երկնային ծագման մասին հին, հեթանոսական գաղափարները և միտք է զարգացնում, թե մասնավորապես եկեղեցական երաժշտավեստը օրինակումն (կամ երկրորդումն) է սերովբենների և քրոմբենների երգեցողության, որոնք երկնքում անդադար աստծուն են փառաբանում ասելով. «Սուրբ, սուրբ, սուրբ տէր զաւրութեանց, լի է ամենայն երկիր փառաւք նորայ»⁸²: Համենայն դեպս, VII դարի հեղինակ Մովսես Քերթոզը ծանոթ է Արիսպագացու այս մտքերին և իր աշխատության մեջ ձգտում է հիմնավորել ութ ձայնեղանակների և երկու ստեղծիների ծագման, եթե կարելի է ասել՝ աստվածաշնչական մտահղացքը, հետևյալ ու նման բացատրությունների օգնությամբ. «Եւ արդ

կայն, գիտակցել դիտարկվող ու նման տիպի գրությունների լեզվական ակնհայտնի հնաբանությունները (արխայիզմները), որ ժամանակին կարևորել է Բ. Սարգսյանը (տե՛ս «Մայր ցուցակ հայ. ձեռագրեր. Մատենադարանի Մխիթարեանց», Վենետիկ, Բ., 1924, էջ 580):

⁸¹ Մատենադարան, ձեռ. № 1903, էջ 274բ—275բ:

⁸² St'us Migne, Patrologiae Graecae, tomus 3, Sancti Dionysii Areopagite, De Coelesti Hierarchia, p. 211.

քանզի նախկին հնչեաց բարբառն աստուածային թէ ո՞ր եւ Ադամ և երկրորդ թէ ո՞ր է Աբէլ եղբայր քո: Արդ այս ամենայն ձայնքս հարազատք են առաջի ձայնին, որոց սրտոց սրովբէից հնչումն յերկրիս երկրորդ յարինեցան Կառա- բանութեան երգին: Քանզի յառաջին փառաւորացն առաջին հրաշափառական ձայնիւ հնչեաց բարբառն յասելն եթէ՝ Փառք ի բարձունս աստուծոյ և յեռկիր խաղաղութիւնս⁸³:

Նույն այս մտայնությունը, մասնավորապես սաղմոսականոնների և գուրդանների կատարման խորհրդի մեկնության կապակցությամբ, աշխատում են հիմնավորել Հովհան Օձնեցին ու Ստեփանոս Սյունեցին⁸⁴ ևս, որն առաջ ալլ էլ, ինչպես գիտենք, հեղինակն է Արիստակացու վերոհիշյալ աշխատության հայերեն թարգմանության⁸⁵, իսկ ավելի ուշ, X դ., մենք հանդիպում ենք դիտարկվող գաղափարների ոչ թե հիմնավորման փորձերի, այլ դրանց՝ բոլորիս կենդեցական շրջաններում վաղուց ընդունված դրույթների կտրական (կատեգորիկ) հաստատման: Ձեռքի տակ ունենք՝ «Անանիայի վարդապետի Ծաղազս գիտութեան ձայնից» խորագրով մի գրություն⁸⁶, որը, մեր համոզմամբ պատկանում է Անանիա Նարեկացու գրչին⁸⁷, և որում կարդում ենք. «Առաջինն յԱղասայ սկսաւ, զի նմա տուաւ առաջին ձայն զոր էորոյս ե տեառն մարդէղութեամբն երգեցին հրեշտակք զՓառ ի բարձունս: Առաջին կողմ. Մովսէս երգեաց՝ Արհնեսցուք զտէր, և մանկունքն՝ զհարցն: ԲՁ ձայն՝ ի Սինեայ բարբառ փողոյն. նույն ձայնիւ անտեցին հրեշտակքն կանանցն զյարութիւն: Բկ՝ Տեսուայ է փող[ս]ն [և] շուրջ դալ զերիքովաւ, Սամուէլ և դասք մարգարէիցն: Դձ՝ Դաւիթ և դասք երգչացն և սուրբ հոգին ի վերնատանն յառաքեալսն: Դկ՝ Մովսէս ի նաւակատիս խորանին և Սողոմոն ի նաւակատիս տաճարին: Դձ՝ Նւրաւ ի ձալն յերուսաղէմ և ի նորոգելն զտաճարն: Յայս ձայնս իշաւատամբն և զՄիածինն եղին սուրբ հարքն: Դկ՝ զտաճարին պղծիլն սրբէին: Նովին՝ եկեղեցաւորհնէքն և խաչօրհնէքն: Իսկ զստեղն՝ Նսայի լուաւ զսրտբէից սրբասացութիւն: Ընդ ամենայն ժ, որ է թիւ կատարեալն և այլն:

Ահհրաժեշտ է նշել, որ ձայնեղանակների ծագման հարցում (միջին դարերում)⁸⁸ կրօնական նման մի դոգմա մշակված էր նաև բյուզանդական⁸⁹ և նույ-

⁸³ Մովսեսի Քերթովի Յաղազս կարգաց եկեղեցւոյ բացայայտութիւնք (տե՛ս «Անահիտ», 1935, № 1—2, էջ 30—34): Պիտի նշել, որ այստեղ զրվածքիս վերնագիրն սկսվում է՝ «Մովսեսի քերթովահարն» խոսքերով, ըստ Հ. Քյուրտյանի անձնական հավաքածուի ձեռագրերից մեկի: Բայց դա շփոթության տեղիք տվող կետ է, որ շտկել ենք հաշվի առնելով աշխատանքն. բառարանի հեղինակների հաղորդած տեղեկությունները (հմտ.՝ հ. Ա, էջ 20)

⁸⁴ Տե՛ս Ժամակարգութեան Մեկնութիւն (ընդարձակ և համառոտ) Ստեփանոսի Սինեայց եպիսկոպոսի (ի լոյս ընծայեաց Ս. Վ. Ամատունի), Էջմիածին, 1917:

⁸⁵ Տե՛ս Դիոնեսիայ եպիսկոպոսի Աթենացւոյ Յաղազս երկնային քահանայապետութեանցն, Մատենադարան, ձեռ. № 49:

⁸⁶ Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 6031, էջ 183ա—184ա:

⁸⁷ Անանիա անունով մեկ ծանոթ վարդապետներից ամենահայտնի երաժիշտն է Անանիա Նարեկացին, որի մասին Ուխտանեսը գրում է. «և աստուածային շնորհիւ պայծառացեալ, և ձրիք սուրբ հոգւոյն ալլցեալ գիտութեամբ, և հոգեւորական երգով զեղգեղմամբ զեր ի վերոյ քան զամենեան» (տե՛ս Ուխտանէս եպիսկոպոս, Պատմութիւն հայոց, Վաղարշապատ, 1671, էջ 8):

⁸⁸ Ձեռք կարող որոշակի ասել՝ երվանից, բայց հավանաբար նույն VII—X դարերում:

⁸⁹ *Le M. V. 1111, Description de L'Egypte*, t. 14eme, Paris, 1826, p. 437 (ուր մեքերոված են բյուզանդական միջնադարյան խրատք քահանայից՝ կոչված երաժշտական ձեռնարկից բնորոշ խոսքեր. զրանց համաձայն, բյուզանդական ութ ձայնեղանակներից առաջին շորքը հորինել է նույն բիրլիական Դավիթը, իսկ մնացած չորսը՝ Դավթի որդի Սողոմոն արքան):

նրա սարսկա-արարական աշխարհում⁹⁰, ջնալած դրան՝ վերը բերված դրուլի-ները Հայաստանում, երաժիշտների լայն շրջաններում, այնքան էլ մեծ հեղինակություն չեն վայելել երևիցե:

КРИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР ИСТОРИИ ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ

Н. К. ТАГМИЗЯН

Р е з ю м е

Одной из основных сторон содержания музыкальной жизни Армении в период раннего средневековья (IV—X вв.) является борьба между языческим и христианско-церковным началами. Несмотря на это в Армении и в данный период продолжают процветать ветви светской музыки. Изучение древних слоев армянского фольклора показывает, что в крестьянских песнях заметно усиливается роль лирического и лирико-драматического начала. Гусанское вокально-инструментальное искусство в VI—VII столетиях по своему значению выходит за пределы Армении и ценится знатоками прославленных в области музыки стран того времени.

Что же касается армянской духовной музыки, то она, пережив в течение IV столетия этап первичного брожения, с начала V века (после изобретения армянских письмен и создания литературного языка) интенсивно развивается на новой основе. Упорядочиваются гласы армянской монодии, возникает армянское духовное оригинальное песнетворчество, которое в относительно короткий исторический срок завоевывает положение профессионального музыкального искусства страны. Далее прилагаются вполне осознанные энергичные усилия по подъему технического и художественного уровня этого искусства, до степени сирийского и греческого, что со временем приносит выдающиеся результаты. Вслед за освоением и созданием замечательных национальных образцов общехристианских песенных форм—тропаря, кондака и канона—с VIII по X век армянские поэты-музыканты вносят весьма значительный вклад в развитие восточно-христианского стиля мелизматического пения.

Знаменательны также успехи армянской музыкально-теоретической и эстетической мысли рассматриваемой эпохи. Вслед за упорядочением гласов разрабатываются учения об акустике, о звуке и звукорядах. В области эстетики совершается закономерный переход от мифологического и космологического восприятия музыки к ее рационалистическому пониманию.

⁹⁰ Տե՛ս Ա. Семенов, Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али, сокращенное изложение персидского (таджикского) текста с введением, примечаниями и указателем, Ташкент, 1946, стр. 8 (ուր հեղինակը, խոսելով արևելյան ձայնեղանակների կամ մուշամների մասին, գրում է. «макам Раст остался от Адама... Ушак—от праотца Ноя... Нава—от Давида... Хиджаз—от Соломона» և այլուհե՛ր բոլոր ութ ձայնեղանակների կապակցությամբ):