

ՔՆՆԱԿԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ
ՀԱՅՈՑ ՀԻՆ ԵՎ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ*

Ն. Կ. ԹԱՀՄԻՋՅԱՆ

Մոնոդիկ արվեստը Միջերկրականի ավազանի և Մերձավոր Արևելքի մի քանի հին քաղաքակրթություններում, այդ թվում և Հայաստանում, XII—XIII դդ. հասնելով զարգացման բարձրակետին, պրոֆեսիոնալ երգաստեղծության ասպարեզում տեղը պետք է զիջեր իր իսկ ծոցից ծնված բազմաձայնությանը, որպես երաժշտության հետագա կյանքի նոր ու հեղափոխման վիթխարի հնարավորություններով օժտված ձևին։ Դա տեղի ունեցավ Արևմուտքում, դեպի ուր թեքվել էր արդեն նաև երաժշտության զարգացման համաշխարհային մայրուղին՝ տակավին երկրորդ հազարամյակի սկզբներին։

Հայաստանը, հայկական Կիլիկիան, ամբողջ հայ իրականությունը, արհեստականորեն կտրվելով տնտեսական ու մշակութային կյանքի քրիստոնեական միջազգային նոր կենտրոններից, հեռու մնացին նաև երաժշտական առավոր շարժումից։

Մոնոլիական անզուսպ ասպատակություններն Հայաստանում և մամլոքների հետևողականորեն կործանիչ արշավանքները Կիլիկիայում, հետո լենկ-թեմուրի ավերածությունները, թուրքմեն քոչվոր ցեղերի տիրապետության տևուր շրջանն ու թուրք-պարսկական հյուծող պատերազմները ոչ միայն խափանեցին հայ մշակույթի վերելքը, այլև նույնիսկ այն վերածեցին ակամա հետընթացի։

Փոխվել էր ամբողջ Մերձավոր Արևելքի մշակութային դեմքը։ Չափազանց դժվար պայմաններ ու փորձություններ դիմագրավեց հայ տոհմիկ երգ-երաժշտությունը ևս¹։ Բուն հայկական խորքը (պաթոսը) ավելի ու ավելի ամփոփվեց իր պատյանի մեջ։ Այն սաստիկ խտացավ գեղըզիկ ժողովրդական և բուն գուսանական արվեստում, սկզբում «թաքնված» վիճակում զարգացավ աշուղական երգ-երաժշտության մեջ, ու պահածոյացվեց՝ եկեղեցականում։ Մյուս կողմից՝ առաջ եկավ հայկական հին ու միջնադարյան քաղաքակրթության երևույթները վերագտնելու և վերարծարծելու գիտակցական միտումը (որով ծագեց ու զարգացավ վերանորոգության շարժումը)։ Մի երրորդ կողմից էլ սկզբնավորվեց մշակույթի եվրոպական ակունքներին դիմելու փորձը, և՛ ընդհանրապես լուսավորական, և՛ մասնավորապես վերոհիշյալ արևելյան հնացած ձևերի ճնշումից ձերբազատվելու, ավելի ճիշտ՝ այն հավասարակշռելու ձգտումներով։

* Այս շարքի նախորդ հոդվածները լույս են տեսել ԳԱ «Լրաբերի» 1970 թ. 10 և 1971 թ. 1 ու 5 համարներում։

1 Այն ստիպված եղավ դարձնել շարունակ դիմադրել դեղագիտական խորքով մեզ համար օտար (ղուտ արևելյան) ու նաև իրենց դարձնել ապրած (ավատատիրական) ձևերի միահեծան տիրապետությանը։

ի վերջո, հայ երգարվեստը նոր շրջապատի հետ ունեցած շփումներից ինքը ևս որոշ կուտակումներ ձեռք բերեց. և XVII—XVIII հարյուրամյակների ընթացքում, ազգային կյանքի ողջ տարրերի հետ միասին, դուրս գալով գեթ հարաբերական վերընթացի ճամփան, անգամ առանձին փայլատակումներ ունեցավ, հոգ չէ թե գլխավորապես գաղթավայրերի ջանքերով:

Հայ մոնոդիկ երաժշտության ճյուղերից սուլն պատմաշրջանում ազգային հինավուրց խորքը առավել կուսական վիճակում պահպանածը՝ ժողովրդական (մանավանդ գեղջուկ) երգաստեղծությունն է: Ճիշտ է, այս շրջանում է, որ հայկական բնաշխարհի ինչպես արևելյան, այնպես էլ հարավային ու արևմտյան մի քանի ծայրամասերում անգամ գյուղական հայ բնակչությունը ստիպված եղավ իր ավանդական բանահյուսությունը հետզհետե թարգմանելով զարգացնել նաև թուրքերենի հիման վրա, չխոսելով Կիլիկիայի և Փոքր Ասիայի հայկական գաղութների բնակչության մասին, որի մի մասը սովթանական դաժան լծի տակ այնպես էլ չկարողացավ պահպանել մայրենի լեզուն: Դիտելի է նաև հայ բանահյուսության վրա այլազգի շրջապատի ունեցած այն ձևական ազդեցությունը, որով գեղջուկ քնարական հնավանդ երգը, սիրային քառյակի «մանի» կամ «մենի» է վերանվանվել, ողբը կամ լալիքը՝ «բայաթի», վիճակի խաղը՝ «ջան գյուլում», քաղաքային ժողովրդական հայրենը, մանավանդ թուրքերենի վերածված վիճակում՝ «մայա» կամ «ալագյուլլու» և այլն: Սակայն, նախ՝ հայաշխարհի բոլոր ծայրամասերին չէ, որ վիճակվել էր նույն բախտը: Մի ծայրամաս էլ Ակնն էր, որն իր ավազանով հանդերձ դարեր շարունակ դիմացավ որպես հայ հնագույն երգի շտեմարան: Եվ հետո՝ մայր երկրի շատ տեղերում նույնպես անխառն մնաց, կամ առավելագույնը՝ իր մի մասով հայ-արևելյան մի նոր տարազ ընդունեց ժողովրդական երգը²:

Ըստ եղած տվյալների, ժողովրդական երգաստեղծության մեջ, քննարկվող ժամանակաշրջանում, նոր տիպեր չեն ստեղծվել: Առանձին շեշտ են ստացել միայն պանդխտության երգերը: Մի քանի հրաշապատումներ վերջնականապես յուրացվելով ժողովրդի կողմից, վեր են ածվել բանահյուսական «ասվող» վիպերգերի, ինչպես՝ «Կարոս խաչ», «Նարեկացի»³. մի քանի նոր վկաների վարքն առանձնապես համակել է ժողովրդի սիրտն ու երգերի նյութ հայթայթել, ինչպես Վառվառե կույսի հիշատակը և այլն⁴: Ուրիշ նոր հորինումներ էլ եղել են անշուշտ՝ պահպանելով հին տիպերի ու դրանց տարատեսակների ձևական հատկանիշները: Ամենից շատ տուժել են վիպական, հերոսական, ռազմական ու նման բնույթի երգերը: Մեր ժողովրդական (և ոչ միայն ժողովրդական) երգը առհասարակ խորունկ թախիծով առլցվեց⁵: Զարմանալին այն է, սակայն, — ինչպես ընդգծում է Քր. Քուշնարյանն էլ, — որ այս դժնդակ դարերում հայ ժողովրդը իր թախիծը ոչ միայն չվերածեց անհույս վշտի կամ ողբի, այլև հենց շմոռացավ անամպ, լուսավոր քնարականության առան-

2 Հմմտ. Լ. Շանթ, Երկեր, հ. 9, Ընդհանուր ակնարկ մեր հայ բանահյուսության վրա, Բեյրութ, 1946, էջ 229:

3 «Ներ հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից» (խմբագրությամբ և առաջաբանով Կ. Մելիք-Օհանջանյանի), Երևան, 1957, էջ XVIII:

4 «Հայոց նոր վկաները» (ախատություններ Լ. Մանանդյանի և Է. Աճառյանի), Վաղարշապատ, 1903, էջ 674:

5 Ս. Ս. Մ. Լիբյան, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935, էջ 35:

ձին այնպիսի կոթողներ ևս, ինչպիսիք են՝ «Ծամթել», «Ջուրն առա, ելա դարր», «Պիլիբի» և ուրիշներ⁶:

Խիստ սեղմված է այս շրջանում հայոց հին գուսանական արվեստը, որը, սակայն, շարունակում է ապրել, մասամբ հենց իրենց՝ գուսանների շնորհիվ (որոնք որքան էլ նվաղած, այդուամենայնիվ գոյատևել են մինչև նորագույն ժամանակները)⁷, մասամբ՝ ժողովրդական զանգվածների կենցաղում (ուր տարերայնորեն պահպանվել և անգամ մշակվել են նաև գուսանների հորինած շատ «հայրեններ»⁸), և մասամբ էլ նույնիսկ ուսումնական մարդկանց ջանքերով, որոնք, բարեբախտաբար, շին զլացել միջնադարյան տաղարաններում գրի առնել նույն գուսանական հայրենների ծավալուն շարքեր⁹: XV դ. տակավին հիշատակվում է «գուսանը» (չնայած նախորդ հարյուրամյակից երգիչ-երաժիշտ-նվագածուի իմաստով բանեցվել է մի նոր օտար անուն ևս՝ «մըտրուպը»)¹⁰, ու գրչագրերում հորդորվում է սովորել նրանից. «Երաժիշտն գուսան, հետ Դ աղին ածէ, հետ ձայնով խաղ ասէ, զձայն և զլ շտ շթայն և զխաղն յիրար միաբանէ. նմանապէս դու, յորժամ զգիրքն կարդաս, զամենայն ինչ իւր ձեն՝ թէ սպառնական, թէ խանդաղատական, թէ տրտմական և այլն, զձայնդ յորին որ հանդիպիս յայն ձեացո»¹¹: Ըստ եղած տվյալների, սույն հարյուրամյակում հայ գուսաններն իրենց աշխատանքի բերումով սերտ շփման մեջ գտնվելով արտաքին աշխարհի՝ մահմեդական շրջապատի հետ, ձգտել են հարաբերակցել, առաջին հերթին, հայոց ութձայն և երկու ստեղի համակարգը՝ պարսիկ-արաբական-թուրքական 12 մուղամների դրուժյան հետ: Ձեռագրերում պահպանվել են այդ վկայող կոնսպեկտային տիպի գրառումներ, ինչպես, օրինակ. «Երաժիշտ՝ գուսան. շվի, Դ աղի, Ա զիլ, Ա բամբ. երկստեղն՝ Ժ, այլազգի՝ ԺԲ ձայն տաճկի»¹²:

Հայ գուսաններն իրենց արվեստով ժողովրդական հոծ զանգվածներին դիմելու համար, բնականաբար, պետք է տիրապետեին թուրքերենին ևս, չիտսելով այն մասին, որ նրանք շատ դժպքերում ստիպված են եղել ծառայել եկվոր օտար իշխանավորների: Իսկ վերջիններս, հաճախ, ձգտելով իսպառվերացնել գուսանների կապերը հայության ու քրիստոնեության հետ, կանդ շին առել նույնիսկ ամենադաժան միջոցների առաջ: Մեր միջնադարյան գուսանական արվեստի հայտնի ներկայացուցիչներից մեկը՝ Հովհաննես Մանուկ Խլաթեցին, որ «էր վարժեալ ի յարուեստս երաժշտական գուսանական խաղուց. և էր յոյժ անուշաձայն և քաղցրերգեցիկ, մինչ զի զարմանալի էր տեսողացն և լսողացն. և էր սիրեցեալ յաշս ամենեցուն, ևս առաւել ամիրային Սէֆէդնի. և հանապազ կայր առաջի-նորա»¹³, ինչպես գիտենք, 1438-ին շարաշար սպան-

6 X. Кушнарёв, Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки, Ленинград. 1958, стр. 164.

7 Ակնի գուսանների մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հուլամատյանների հետքերով, «Էմիածին», 1968, № 1, էջ 53—54:

8 Մ. Արեգյան, Երկեր, Բ, Երեւան, 1967, էջ 222:

9 Նույն տեղում, էջ 191—192:

10 «Մըտրուպ դու սաղէ զշաթայն,

Որ մորճըն խաղալ մոյտան» և այլն (տե՛ս Գոստանդին. Երգչկացի, Տաղեր, աշխատասիրությամբ Արմ. Սրապյանի, Երեւան, 1962, էջ 156):

11 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 1931, էջ 91ա. (Ժողովածու, XV դ.):

12 Նույն տեղում, ձեռ. № 55, էջ 466բ—467ա (Ժողովածու, 1489, Երզնկա):

13 «Հայոց նոր վկաները», էջ 284:

վեց, կրոնափոխությունը մերժելու պատճառով, Հաջորդ հարյուրամյակում նահապետ Քուչակը, որի երբեմնի վայելած մեծ համբավը հայոց (մասնավորապես վանեցոց) կյանքում կարող է բացատրվել նրան «հայրեններին» փայլուն երգիչ-կատարող ճանաչելու միջոցով, արդեն «աշըղ» է կոչվում, և, բացի հայերենից, հորինում է (հայատառ) թուրքերեն երգեր ևս¹⁴, Հայտնի է, որ «աշըղ» է կոչվել նաև Թոռ Քուչակը, Նվ առանձին ձեռագրերում միջնադարյան «հայրեններին» գուսան հեղինակներն անգամ «աշըղներ» են վերանվանված¹⁵,

XVII—XVIII դդ., երբ, ի տարբերություն մայր Հայաստանում տիրող ծանր վիճակի, գաղթավայրերում, և, առաջին հերթին, այն ժամանակվա բազմալեզու քաղաքներ՝ Սպահանի (Նոր Զուզայի), Կ. Պոլսի և Թիֆլիսի հայկական գաղութների կյանքում կատարվում էին նկատելի տեղաշարժեր, նշված քաղաքներում էլ ձևավորվեցին ինչպես հայ պրոֆեսիոնալ աշուղի, այնպես էլ, վերջինիս շատ մոտիկ, հայ նոր տիպի քաղաքային երգիչ-նվագածուի (սաղանդարի) կերպարները, Նվ ահա, դաստիարակված լինելով բազմալեզու միջավայրում, այդ երաժիշտներն իրենց արվեստի մի քանի էական կողմերով ու բազմաթիվ արտաքին հատկանիշներով սկզբում ընդհանուր շատ գծեր ունեին Մերձավոր Արևելքի այլազգի (պարսիկ, թուրք) մյուս աշուղների և սաղանդարների հետ։ Բայց նրանք հիմնականում ծառայում էին հայ գաղթական քաղաքացուն, արտահայտում նրա խոհերը, վշտերն ու ուրախությունները¹⁶, (հոգ չէ թե նաև օտարալեզու երգով), և նրանց արվեստում սկզբից ևեթ այս կամ այն չափով առկա էր հայկական-ազգային խորքը, որն և հետզհետե ավելի ու ավելի բացահայտվեց, ընդունելով հայկական-ազգային ձև ու կերպարանք՝ հայ ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության արթնացման ու հայկական ազգային մշակույթի վերելքին զուգընթաց։

Աշուղներն ու սաղանդարները հայ արվեստում արևելյան գծի հաղորդիչներն էին։ Հանդես գալով ոչ միայն որպես ստեղծագործողներ, այլև կատարողներ, նրանք տվյալ շրջապատում տիրապետող օտար լեզվի կամ հայկական որևէ բարբառի միջնորդությամբ մեր ժողովրդին ծանոթացրին արևելյան մի ամբողջ շարք վեպերի, սիրավեպերի ու հեքիաթների, ինչպիսիք են՝ «Ռոստամ Զալը», «Խոսրով թագավորը», «Դադ-Մուրադ-Շահն», «Միրզա Մահմադ»¹⁷, «Ասլի Քերեմը», «Աբբաս և Գյուլգազն» ու «Քյոր-Օղլին»¹⁸, «Լեյլի Մեշլումը», «Միլաթենտո և խաճե Զեռին», «Մամ ու Զինը»¹⁹ և այլն, անշուշտ, տարբերակելով, երբեմն նույնիսկ որոշակի հայացքներով, մանավանդ երգվելիք հատվածներում²⁰, Այնուհետև, աշուղներից ու սաղանդարներից գրագետները

14 Օ. Եգանյան, *Նահապետ Քուչակի հայատառ թուրքերեն տաղերը, Բանբեր Մատենադարանի*, № 5, Երևան, 1960, էջ 465:

15 Տե՛ս «Հայերենի սիրող վերայ, ասացեալ ի աշրաններուն», «Անահիտ», 1932, Փարիզ, № 1—2, էջ 31:

16 «Հայ աշուղներ», XVII—XVIII դդ., կազմեց Հ. Սահակյան, Երևան, 1961, էջ 18:

17 «Ազգագրական հանդես», Թիֆլիս, գ. XII, 1905, էջ 5—39, գ. XIV, 1906, էջ 69—104, գ. XXV, 1913, էջ 130—164:

18 С. Мамедов, Из истории литературных взаимоотношений азербайджанского и армянского народов, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1965, № 3, էջ 251:

19 «Էմինյան ազգագրական ժողովածու», հ. 5, Մոսկվա-Վաղարշապատ, 1904:

20 Տե՛ս Սպ. Մելիքյան, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, էջ 10, ուր հիշատակված են նաև «Աշըղ Ղարիբ», «Աշըղ Քյարամ», «Շահ Իսմայիլ» և այլն, և էջ 63, 64, 65, 67, որտեղ բերված են սրանց, այլև նմաններին կապված «եռազալի դիվանի», «Շահ-Սանամի դի-

այս կամ այն ճանապարհով հաղորդակից դառնալով Արևելքի մեծ երգիչներ՝ Ֆիրդուսու, Նիդամու, Խայամի, Հաֆիզի, Ֆուզուլիի, Նարիի, Բաքիի, Ահմետ Տայիի և այլոց արվեստին և օգտվելով արևելյան տաղաչափական ձևերից ու հայերի մասնակցությամբ ստեղծված եղանակներից, ոչ միայն նվաճեցին ժողովրդական հոծ զանգվածների սիրտը, այլև որոշ շափով ազդեցին հայ տաղերգուներին վրա:

Հակառակ, սակայն, այս ամբողջ արևելահայացության, աշուղներն ու սազանդարներն իրենց ներքին էությամբ հայ քրիստոնյաներ էին՝ «Մշո Սուլթան սուրբ Կարապետի» ծառայողներու նրանց պարսիկ, արար և թուրք մականունները, որոնք ժամանակին ու մահմեդական շրջապատին տրված մի տուրք են միայն, ինչպես և տաղաչափական տեսակների ու եղանակների տեսության բնագավառում նրանց օգտագործած ընդհանուր արևելյան եզրաբանությունը (որ պետք չէ ֆետիշացնել²¹, որովհետև այստեղ ընդհանուր արևելյան անվանակոչություններ են ստացել բուն հայկական հնավանդ ձևերն ու ձայնեղանակները ևս), ներկայացնում են քննարկվող երևույթի արտաքին կողմը: Հարցն այն է, որ աշուղները օգտվելով ոչ միայն ընդհանուր արևելյան, այլև ազգային գուսանական, քաղաքային, եկեղեցական, իսկ հայաշխարհին մոտիկ գաղութներում անգամ գեղջուկ-ժողովրդական ստեղծագործությունից և տաղերգուների արվեստից, տակավին XVIIII դ. ծնեցին հանճարեղ Սայաթ-Նովային՝ «անդրկովկասյան աշուղների մեջ ամենամեծ դեմքը»²², որի հայերեն երգերի մեղ հասած շուրջ 30 մեղեդիների երաժշտական լեզուն օրգանապես հարստացված լինելով վրացական, պարսկական, ադրբեջանական ու օսմանյան երաժշտությունից եկող տարրերով, իր էությամբ ազգային-հայկական է, այնպես, ինչպես նրա հայերեն ոտանավորների լեզուն էլ, ուրիշ բան չէ, եթե ոչ թիֆլիսահայ բարբառը՝ համեմված հայոց հարևան նույն ժողովուրդների բառ ու բանով²³:

Սայաթ-Նովային ժամանակակից հայ երաժիշտներից հիշատակելի է անվանի թամբուրահար Հարութիւնը, որը յուրովի ընդհանրացրեց արևելյան երաժշտության փորձն ու տեսությունը²⁴: Այս շրջանում ունեցանք նաև այլ գործիքների վրա կատարող և առանձին կամ այլազան անսամբլներով հանդես եկող վարպետ երաժիշտներ²⁵: Եվ առհասարակ այս շրջանից է մեղ մնացել պայմանականորեն «ժողովրդական» կոչվող նվագարանների հայտնի միակցությունը. քամանի ու քյամանչա, սանթուր և քանոն, ուդ և սազ, թամբուր և թառ, բլուլ, շվի, դոդուկ ու պարկապուտկ, դափ ու դհուլ:

մումր Ղարիրին», «Ազիզ բեկի խաղը» և «Գյոզալլամա» երգերը: Վերջիններիս եղանակները հայկական ավանդական են, կամ դրանց ոճով հորինված:

21 Ինչպես իրավացիորեն նշում է Ա. Շահվերդյանը, տե՛ս նրա՝ Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ (XIX—XX դդ.), Երևան, 1959, էջ 68:

22 Գ. Լևոնյան, Աշուղները և նրանց արվեստը, Երևան, 1944, էջ 37:

23 Տե՛ս մեր հոգվածը, Սայաթ-Նովայի հայերեն երգերի եղանակների մասին, ԳԱ «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), 1963, № 10, էջ 58:

24 Տե՛ս «Тамбурпист Арутин. Руководство по восточной музыке», Ереван, 1968 (աշխատասիրությամբ Ն. Կ. Քահմիզյանի):

25 Նվագարանների պատկերներով զարդարված գրչագրերում հատկապես սույն պատմաշրջանի հետ են կապվում աղեղնավոր գործիքների նկարներ պարունակող էջերը: Տե՛ս Մատենադարան, ԺԵՈ. № 2804, էջ 36ա (քամանի), № 5783, էջ 22ա (քյամանչա, սրափող և դափ), № 5472, էջ 242 (քամանի, փող ու քանոն) և այլն:

Պատմաշրջանի կարևորագույն երևույթներից է՝ եկեղեցական արվեստում երևան եկած ստեղծագործական զգալի լճացման պայմաններում՝ հայ ուսումնական երաժիշտ-բանաստեղծների գեղարվեստական արտադրանքի ոգու աշխարհականացման և լեզվի ու ոճի ժողովրդականացման: Հետագա խորացումը: Թեմատիկայի տեսակետից աշխարհիկ կամ աշխարհականացող ստեղծագործությունը հենվում էր նախորդ՝ զարգացած ավատատիրության շրջանում ձեռք բերված նվաճումների վրա. կյանքի ու մահվան անեղծվածը և հոգեշահ խրատ, բնություն և սեր, բարեպաշտություն և հայրենասիրություն: Ուշ միջնադարում այս «անսպառ նյութերի մասին միայն ավելի արվեստավոր և ուժեղ ու նորանոր կողմերով պետք է երգեր հորինվեին»²⁶, եթե հայ մշակութային կյանքը ունենար զարգացման բնականոն ընթացք: Սակայն պայմաններն այնպիսին էին, որ ուշ միջնադարի հայկական տաղերգությունը իր որակով ոչ միայն չգերազանցեց նախորդ պատմաշրջանի արտադրանքը, այլ նույնիսկ չբարձրացավ նրա մակարդակին: Լեզվի ժողովրդականացումը, որ պետք է կազմեր ժամանակաշրջանի ստեղծագործության խոշոր առավելություններից մեկը, հանգեցրեց նաև օտար (պարսիկ, արաբ և թուրք) բառ ու բանի անկաշկանդ ներմուծմանը միջին հայերենի մեջ, իսկ առանձին դեպքերում՝ դարձյալ՝ թուրքերենով հորինելու պատուհասին: Գեղարվեստական մտածողության աշխարհականացումը, որ պիտի նոր ու աննախընթաց թափ հաղորդեր ստեղծագործական երևակայության, քաղաքական ստրկացման և անասելիորեն դժոխ բռնատիրության պայմաններում, բնության ու սիրո նվիրական զգացմունքներին, նույնիսկ լավագույն տաղերում, հաղորդեց հասարակական կյանքից դառնորեն հուսախաբված մտավորականի միակ սփոփանքի նկարագիր. իսկ ուրախության ու վայելքի առանց այդ էլ անցողիկ զգացումներին՝ այսպես կոչված «կեր ու խումի» երգերում՝ ապրումների լուրջ ցավալի մանրություն:

Այսուհանդերձ, անհնարին է շնչել քննարկվող շրջանի ուսումնական երաժիշտ-բանաստեղծների ստեղծագործության մի շարք ձեռքբերումները, որոնք, Մերձավոր Արևելքի հետամնաց միջավայրում աչքի ընկնելով հայ-քրիստոնեական մի լուսավոր խորքով, ի վերջո դարձան իրենց ժամանակի գեղարվեստական գործունեության ցուցիչները: Սյուժետային-կոմպոզիցիոն տիպի արտապաշտամունքային ստեղծագործությունների բնագավառում, ներսես Շնորհալու «Յիսուս որդի» պոեմից հետո, հրապարակ է գալիս Առաքել Բաղիշեցու «Յովաապի և Բարաղամ» տաղաչափյալ վեպը, որը նույնպես, դատելով ձեռագրական տվյալներից²⁷, եղանակավոր պատմվել ու հատվածաբար երգվել է: XV—XVI դդ. շարունակում է զարգանալ բուն տաղերգությունը, ինչպես հայաշխարհի տարբեր մասերում, այնպես էլ մանավանդ գաղթավայրերում: Զևավորվում է հայ միջնադարյան Տաղաբանը, ըստ բոլոր տվյալների՝ իրոք որ հայրենակարոտ պանդոկատների նախաձեռնությամբ: Առաջմ մեզ հայտնի հնագույն տաղարանը Հակոբ Մեղապարտի հրատարակածն է²⁸, որից հետո գրագիր տաղարանների (այն է՝ երգարանների) զարգացմանը լուրջ մասնակցություն են բերում Եվդոկիացի երգիչներ Վրթանես Սոնկեցին, Մինաս դպիր

²⁶ Մ. Արեղյան, Նրկեր, Դ, Նրևան, 1970, էջ 473:

²⁷ Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 2672, էջ 342—43 («Յովաապի ձայն»): Մի կողմ ենք թողնում Առաքել Սյունկու նշանավոր «Ազամգիրքը», քանի տակավին ստույգ հայտնի չէ, թե ներկայացվել է արդյոք այն որպես միստերիա:

²⁸ «Տաղարան է սայ հոգոյ և մարմնոյ», Վենետիկ, 1512—13:

Խոխաթևցին և ուրիշներ, որոնք ճշգրտվելու և հաստատան-Ղրիմ գծին վրա գործեցին... և հոն սպառեցին իրենց ուժերը»²⁹,

Այդ դարերի մի ամբողջ շարք երգիչ-բանաստեղծների մեջ հատկապես առանձնանում են երեք քնարերգուներ՝ Հովհաննես Քլկուրանցին, Մկրտիչ Նադաշն ու Գրիգորիս Աղթամարցին։ Տաղարաններում հանդիպում են այս երեքի երգերից նաև խազավորված նմուշներ³⁰։ Խազագրությունը մեզ հետաքրքրող երգերի երաժշտական բնույթի մասին ոչինչ չի ասում տակավին, բացի այն, որ դրանց եղանակները իրենց հյուսվածքով, ամենայն հավանականությամբ, եղել են պարզ, հանուրին մատչելի։ Սակայն նկատի առնելով, մի կողմից՝ հայոց արվեստի զարգացման միտումները սույն ժամանակահատվածում ընդհանրապես, և, մյուս կողմից՝ հենց նույն երգիչ-բանաստեղծների տաղերի գրական խոսքերին հատուկ գունավորությունը, հուզական բովանդակության որակը և այլն, դժվար չի լինի հետևել, թե դրանց համապատասխան եղանակները ևս կրած պիտի լինեին, հիմնականում, հայ-արևելյան մի նկարագիր, ինչպես փորձեց կռահել Կոստանյանցը³¹։ Բանն այն է, որ արևելյան ճաշակը համակել էր պատմաշրջանի հայ ուսումնական մարդկանց ևս, երբ մեր մշակութային կյանքում հարազատ միջավայր էին գտնում Նասիմիի երգերը (որոնք ճեղքեցին առանձին տաղաչափական հորինվածություն կամ որոշ ոճի եղանակ ունեին³²)։ Եւ տարածվում շնորհիվ Պուտախ Ամթեցու և Խաչատուր Տիգրանակերտցու³³, ի վերջո անցնելու համար երգարանների մեջ³⁴ (հայատառ թուրքերենով)։ Մեր երեք քնարերգուներից, եթե կարելի է այսպես ասել՝ ամենից ավելի երաժիշտը՝ Հովհաննես Քլկուրանցին է, որ հաստատվում է ինչպես հեղինակի սեփական ցուցմունքներով³⁵, այնպես էլ նրա երգերի եղանակների տարածման փաստով³⁶։

Վերջապես հիշատակելի են սույն շրջանի հայ անանուն երգիչները՝ ժողովրդական ստեղծագործությունների, մասնավորապես պանդուխտի երգերի այն տաղանդավոր մշակողները, որոնք շնորհակալ, և որ կարևորն է՝ իրենց ժամանակը հատկանշող մեծ աշխատանք են կատարել։ Հայ պանդուխտի ինքնատիպ ու բովանդակությամբ հարուստ երգը, որ գեղարվեստական գրականության տեսակներից մեկն է դառնում Մկրտիչ Նադաշի ստեղծագործության մեջ³⁷, շնորհիվ մեր անանուն մշակների հավաքական ջանքերի, ինչպես գրական, այնպես էլ երաժշտական առումներով կոթողային կերպարանք է ստա-

29 Ն. Ա. Կ. ի. յ. ան, Հինգ պանդուխտ տաղասացներ, Վիեննա, 1921, էջ Ե.:

30 Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 1989, էջ 150բ—151բ, № 5306, էջ 29, № 7717, էջ 226 և այլն։

31 Կ. Կ. Կ. Կ. յ. ան, Հովհաննես Քլկուրանցին և յուր տաղերը, Թիֆլիս, 1892, էջ 10։

32 «Հայոց նոր վիպանք», էջ 721։

33 Նույն տեղում, էջ 360 և 455։

34 Ե. Կ. ի. յ. ան, Մուշեղ, Գրիգոր խաղից երաժշտականաց, ձեռ. № 1721, Ռուսաստանի արտաքին գաղաքականության արխիվ (ՍՍՀՄ ԱԳՄ)։

35 Տե՛ս Հ. Կ. յ. ան, Քլկուրանցի, Տաղեր (աշխատասիրությամբ էմ. Պիվադյանի), Երևան, 1960, էջ 32—33։

36 Հատկանշական է, որ Հովսեփ Մեքաստացու թեմային ժամանակին «կղերնարառե-րով սիրային երգը ունի հետևյալ խորագիրը. «Ով եղբայր Անտրեաս, սակաւ սիրու բանս վասն սրտի քո գրեցի ուրախութեան, Խեղձ Յովաննէս Քլկուրանցու» զորն ըԱրեկ, արեկաւ։ (Տե՛ս Հ. Կ. յ. ան, Ս. Ե. Կ. յ. ան, Բանաստեղծություններ, աշխատասիրությամբ Վ. Գևորգյանի, Երևան, 1964, էջ 65)։

37 «Մկրտիչ Նադաշ» (աշխատասիրությամբ էդ. Խոնդկարյանի), Երևան, 1965, էջ 61։

ցել, օրինակ, «Կոռնել, ուստի՞ կուգաս, ծառա եմ ձայնիդ» ժողովրդական հրաշակերտումը: Սքանչելի այս ստեղծագործությունն աչքի է ընկնում ոչ միայն գաղափարական բարձր ուղղվածությամբ ու գեղարվեստական մակարդակով, այլև ճանաչողական մեծ արժեքով:

Մեր տաղերգությունը զարգացման մի նոր աստիճանի է բարձրանում հաջորդ՝ XVII—XVIII դդ., որ և առնչվում է հայ մշակութային կյանքի աշխուժացման, գաղթավայրերում իրագործված զգալի տեղաշարժերի և առհասարակ վերանորոգության ծայր առած ընդհանուր ընթացքի հետ: Վերջինս տաղերգությանը բերում էր երկու նորույթ. կրոնական զգացման վերարժարծումն ու գրաբարի ճաշակը: Եթե, չափազանց չտարածվելու նպատակով, առանձնացնելու լինենք հիշյալ հարյուրամյակների քիչ թե շատ կարկառուն երգիչ-բանաստեղծներին, ապա ուշադրությունը պետք է սեևեռենք դարձյալ երեք հեղինակների վրա³⁸. դրանք են՝ Նաղաշ Հովնաթանը, Պաղտատար Դպիրն ու Պետրոս Ղափանցին:

Նաղաշ Հովնաթանը իր սիրո և խնջույքի երգերով ըստ էության զարգացնում է նախորդ շրջանի արվեստի (XV—XVI դդ. քնարերգության) ավանդույթները, և, միաժամանակ, ընկալում աշուղական ստեղծագործությունից եկող որոշակի հովեր: Այդ մասին հնարավոր է դատել, ասենք՝ «Յորժամ եղև գարուն» տաղի մեզ հասած եղանակից, նրա արևելյան գունավորությունից³⁹. այնուհետև, այն խոստով փաստից, որ, ինչպես գիտենք, Սայաթ-Նովան «Քանի վուր ջան իմ» երգը հղացել է՝ «Թասիբն շինի խաղի հանգում», այսինքն՝ Նաղաշ Հովնաթանի «Նըստեմբ ի մէջլիս» տաղի կրկնակի եղանակով⁴⁰. ու մեկ էլ վերջինիս մի շարք տաղերի ենթախորագրերից, որոնցում հայերեն երգերի եղանակներից բացի, հանդիպում են նաև ադրբեջանական կամ պարսկական երգերի «ձայների» հիշատակություններ⁴¹:

Արևելյան ձայնեղանակների և աշուղական արվեստի հանդեպ ցուցաբերվող վերաբերմունքի շրջանակներում Նաղաշ Հովնաթանին այս կամ այն չափով ու ձևով ձայնակցում է Պաղտատար Դպիրը: Բայց Պաղտատարը, բնականաբար, հաղորդակից է թուրքահայ աշուղական արվեստին. իր աշխարհիկ (հատկապես սիրային) տաղերի համար եղանակներ ընտրելիս, նույնպես օգտագործելով ինչպես հայկական (նաև ինքնաստեղծ), այնպես էլ ընդհանուր արևելյան մեղեդիներ, դիմում է օսմանյան (Կ. Պոլսի) երաժշտական փորձին (որի զարգացմանը մասնակցություն են բերել հայերն էլ). և որ կարևորն է, նույն աշխարհիկ տաղերի գրական խոսքերում, որպես հայկաբան, վերարժարծում է բառ ու բանի և դարձվածքների գրաբարյան ձևերը: Պաղտատար Դպիրը XVIII դ. հայ ականավոր երաժիշտներից է⁴², որ զգալի հետք է թողել մեր տաղերգու-

38 Մի կողմ թողնելով տաղասացների նույնիսկ այն խումբը, որ ներկայացնում է մի ողջ գաղթավայր՝ Ղրիմի Տե՛ս Վ. Միքայելյան, Ղրիմի հայկական գաղութի պատմություն, Նրեան, 1964, էջ 303—316:

39 Տե՛ս Ք. Ք ու շ ն ար յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 248:

40 Հմմտ. Սայաթ-Նովա, հայերեն վրացերեն ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու» (կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Մ. Հասրաբյան), Նրեան, 1963, էջ 44. և Ն աղ աշ Հ ո վ ն ա թ ա ն, Բանաստեղծություններ (ժողովածու. պատրաստեցին Ա. Մնացականյան, Շ. Նազարյան), Նրեան, 1951, էջ 159:

41 Ն աղ աշ Հ ո վ ն ա թ ա ն, Բանաստեղծություններ, էջ 21, 25, 29:

42 Գ. Լ ե ո ն յ ա ն, Պաղտատար. դպիր, քերական, բանաստեղծ, երաժիշտ XVIII դարում, Նրեան, 1927, էջ 19—20:

թյան մեջ: Նա ազդել է իր հետնորդների վրա, և՛ որպես բանաստեղծ, և՛ որպես երգիչ: Գր. Օշականցու և Սիմեոն Նրեանցու մի քանի տաղերը հորինված են Պաղտասար Դպրի տաղերի ձայներով⁴³: Նրանից մեզ հասած թի նընջմանէդ արքայական» սիրային տաղը բարձրարվեստ գործ է, թեև քիչ վերամբարձ, բայց ճշմարտապես ապրիւած, խորապես հուզական, պաթետիկ շեշտերով լի եղանակով, ուր իրար հանդիպում են հայ նոր աշուղական ու հին եկեղեցական երաժշտության մի քանի գծերը⁴⁴:

Վերջապես Պաղտասար Դպրին էլ որոշ չափով ձայնակցում է Պետրոս Ղափանցին, և՛ առաջինից կրած իր ընդհանուր ազդեցությամբ, և՛ մասնավորապես դեպի գեղարվեստական խոսքի գրաբարյան ձևերն ունեցած իր հակումով: Բայց Ղափանցին, մեր տաղերգության մեջ հայկաբան ոճի վերանորոգման տեսակետից մի քայլ առաջ է գնում: Նրա «Երգարանում» այլևս չեն հանդիպում թուրքական կամ առհասարակ արևելյան երգերի եղանակների հիշատակություններ: Ըստ բոլոր տվյալների, Ղափանցու «Երգարանի» երգվելիք համարները⁴⁵ զուգորդված են եղել կամ ընդհանրապես հայկական, և կամ էլ հայկական: ոճով ինքնաստեղծ եղանակների հետ: Համեմայնդեպս, այդ ին վկայում Ղափանցուց մեզ հասած՝ «Փութա առ մեզ նաղշուն կաքաւ» և «Առաւօտեան քաղցր և անոյշ հովերն» տաղերը, որոնց երաժշտական բաղադրիչները որոշակիորեն առնչվում են զարգացած ավատատիրության շրջանի հայ երգարվեստի կենսունակ ավանդույթներին: Վերջին տաղի երկրորդ տարբերակը⁴⁶, հայրենասիրական պաթոսով և քնարական խոր ապրումներով հագեցած հազվագյուտ մի երկ է: Քննարկվող շրջանում հարկավ էլ ավելի շատանում են աշխարհիկ տաղերի լոկ երգիչ-երաժիշտները, սակայն նրանց անունները, դժբախտաբար, հայտնի չեն: Նրանցից մեկն է Հակոբ Արծեկեացին⁴⁷:

Գալով մեր հոգևոր երգարվեստին, պիտի նշել, որ սույն պատմաշրջանում այն ևս անցավ որոշ շրջափոխության բովից, հարստացավ մի շարք նոր ստեղծագործություններով, հորինված՝ ըստ հին ձևերի: Այս կամ այն կերպով ու չափով շարունակվեց նաև տակավին զարգացած ավատատիրության շրջանում ծաղկած այն փորձը, որով որոշ հին երգերի երաժշտական բաղկացուցիչը վերանայվում էր՝ նոր ժամանակների ու ճաշակի համաձայն: Սակայն, այդ ճաշակն այժմ ոճականորեն նոր ու բարձր մի ուղղության հետ չէ, որ կապվում էր (ինչպես էր նախորդ պատմաշրջանում), այլ՝ միջավայրի փոփոխության, նրա, եթե կարելի է ասել, պարսկա-թուրքական տիպի արևելականացման: Արդյունքն այն եղավ, որ մի շարք դեպքերում անգամ հոգևոր (բայց լոկ արտապաշտամունքային) տաղեր զուգորդվեցին արևելյան եղանակների հետ, փոքր-ինչ ընդգծվեցին որոշ «ծանր» երգերի զարդոտորումները, «միջակ» երգերը քիչ ավելի հաճախ (քան դա լինում էր առաջներում) տարբերակվեցին

43 Պ ա ղ տ ա ս ար Դ պ ի Ր, Տաղիկներ սիրոյ և կարօտանաց (հրատարակության պատասխանեցին Շ. Նազարյան և Ա. Մնացականյան), Երևան, 1958, էջ 55 և 57:

44 Հմմտ. մեր հոգվածը՝ Սայաթ-Նովայի հայերեն երգերի ձեռնակների մասին, ԳԱ «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), 1963, № 10, էջ 47:

45 Տե՛ս Պ ե տ Ր ո ս Դ պ ա ն ց ի, Գրքոյկ կոչեցեալ շրգարան, Է. Պալիս, 1772, էջ 63:

46 Սրա, ինչպես և Ղափանցուց մեզ հասած երգերի երաժշտական քննարկերը և Ղափանցու մասին առհասարակ՝ տե՛ս Շ. Ն ա զ ա Ր յ ա ն, Պետրոս Ղափանցի, Երևան, 1969:

47 Հ ո Վ հ ա ն ն Ե ս Թ լ կ ու Ր ա ն ց ի, Տաղեր, էջ 32. նաև՝ Ա. Պ ա տ ա Ր յ ա ն, Գրիգորիս Աղթամարցի, Երազմավեպ, 1905, էջ 497:

«Ժանրացումով», իսկ հիմնականում՝ կատարման առումով տուրք տրվեց «արեւելեյան» կոչված (դարն ապրած) ճաշակին. արեւելյան Հայաստանում՝ պարսկական, և արեւմտյան Հայաստանում (մանավանդ Պոլսում)՝ օսմանյան (ու նաև որոշ չափով նույնպես «արեւելականացած» բյուզանդական) հակումով:

Իմանալի է, որ քրիստոնեական երգարվեստի փոխհարաբերությունները պարսկա-թուրքականի հետ Մերձավոր Արեւելքում, ուշ միջնադարի ընթացքում, արդի երաժշտագիտության մեջ տակավին չուսումնասիրված հարց է⁴⁸, ինչպես էլ որ հարցը լուծվի, սակայն, մի բան պարզ է՝ քննարկվող ժամանակաշրջանում հայ հոգևոր (հատկապես պաշտամունքային) արվեստի մշակների առաջ դրված գլխավոր խնդիրը եղել է եկեղեցական երգի բնագավառում արդեն իսկ կուտակված վիթխարի հարստությունները հարազատորեն պահպանել, դրանք հնարավորին չափ պատսպարել խորթ հովերից ու հավատարմաբար փոխանցել սերունդներին:

Կիլիկիայի հայկական թագավորության անկումից և Սսի ավերումից հետո մեծանում է մայր երկրում ծաղկող «արեւելյան» վարդապետների հեղինակությունը, մի նոր հմայք ու նշանակություն են ձեռք բերում Տաթևի, իսկ թիշ ավելի ուշ նաև Սուխարու և Մեծոփա վանքերի համալսարաններն ու նրանց ուսուցիչ-ուսուցչապետները, որոնց մեջ քիչ չէին ուղղություն տալու ընդունակ հմուտ երաժշտապետներ ևս:

Շարակնոցի բովանդակության ու նրա զարգացմանը մասնակցություն բերած երգիչ-բանաստեղծների նկատմամբ ցույց տրված վերաբերմունքը պարզ երևում է թեկուզ շարականների հեղինակների՝ Գրիգոր Տաթևացու կազմած ցուցակից, որն եղրափակվում է գրեթե հրամանի հասնող մի նկատողությամբ. «Այսքան շարականս ընդունելի է յեկեղեցի, և աւելին քան զայս՝ խոտելի է և անպիտան»⁴⁹: Ժիշտ է, հայ Շարակնոցը ի վերջո դարձավ ավելի հարուստ մի ժողովածու, քան ենթադրվում էր Տաթևացու ցուցակով, բայց փաստ է նաև, որ այդ ժողովածուից դուրս մնացին Գրիգոր Անավարդեցու հորինած բաղմաթիվ երգերը: Եվ ընդհանրապես ասած, հայ պաշտոնեագության և առհասարակ ծիսական ու երաժշտա-ծիսական գրքերի վերախմբագրման հարցում Գր. Տաթևացին, երևում է, մշակած է եղել որոշակի մի մոտեցում, ու այդ է, որ աստիճանաբար կիրառվում է Թովմա Մեծոփեցու, նրա աշակերտների, Գր. Խլաթեցու և նրա հետևորդների կողմից: Ժամագրքի վերախմբագրման գործում Մեծոփեցու վաստակը հայտնի է⁵⁰, ու նրա համոզումն էլ, նույն գրքի նախկին խմբագրությունների մասին, շոշափելի՝ ձեռագրի բնորոշ հիշատակարանից⁵¹: Մեծոփեցու կենդանության օրոք, նրա աշակերտների ջանքերով նորոպի խմբագրվել են՝ Մանրուսմունքը⁵², Շարակնոցը⁵³ ու այլ մատյաններ: Ինչպես գիտենք, Գր. Խլաթեցին վերանայեց ու նոր նյութերով ճոխացրեց Հայսմափութըն ու Գանձարանը⁵⁴, երկու մատյաններում էլ խմբագրական աշխատանքները

⁴⁸ Հմտ. E. Wellesz, A history of byzantine music and hymnography, 2-nd ed., London, 1962, էջ 238.

⁴⁹ Գր. Տաթևացի, Գիրք հարցմանց, Կ. Պոլիս, 1729, էջ 638.

⁵⁰ Վ. Հացունի, Պատմություն հայոց աղոթամատուցչին, Վենետիկ, 1965, էջ 313—14.

⁵¹ Լ. Խաչիկյան, ԺԾ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Լև. Երևան, 1955, էջ 597—598.

⁵² Մատենադարան, ձեռ. № 5667.

⁵³ Նույն տեղում, ձեռ. № 5114.

⁵⁴ «Հայոց նոր վկաներ», էջ 264.

կատարելով այնպես, որ նրանցում ավելի հստակ արտացոլվեն հայոց ազգային տենչերն ու իղձերը:

Հարկ է նշել, որ Թովմա Մեծոփեցու, Գրիգոր Խլաթեցու ջանքերով, կամ նրանց խորհուրդով ու հսկողության տակ վերախմբագրված ծիսական մատյանները խազագրության տեսակետով էլ որոշակի տարբերություններ ունեն կիրիկյան համապատասխան գրքերի համեմատությամբ: Այստեղից էլ պարզ է, թե հիշյալ գրքերի վերախմբագրման աշխատանքները ենթադրել են երաժրշտ-ստեղծագործական մի մոտեցում ևս: Անկախ դրանից, սույն ժամանակահատվածում հոգևոր տաղերի ու գանձերի ստեղծագործության բնագավառում բեղմնավոր աշխատանք են տարել՝ և՛ Գր. Տաթևացու աշակերտներ Առաքել Սյունեցին ու Մատթեոս Զուղայեցին⁵⁵, և՛ Գր. Խլաթեցին ու նրա աշակերտ Առաքել Բաղիշեցին: Սրանց գեղարվեստական արտադրանքը, դատելով թեկուզ բանաստեղծական արվեստից, մի վարընթաց է գծագրում արդեն, նախորդ պատմաշրջանի համեմատությամբ, բայց այս կամ այն չափով ձայնակցում է տակավին այդ շրջանի ավանդույթներին: Ավելի խոր մի հեղաբեկում, այս տեսակետից, կատարվում է XV դ. վերջերից մինչև XVII-ի սկզբները ընկած ժամանակամիջոցում: Ու նախ և առաջ՝ դպրոցական կյանքի սաստիկ լճացման պատճառով:

Դեռևս XV դարակեսերից, Մեծոփա դպրոցի անշքացումից հետո, լուսավորության ջահը միառժամանակ անցնում է Երզնկայի Ավագ ու Կապուսի վանքերի դպրոցներին, մանավանդ Հովհաննես Համշենցու ուսուցչապետության տարիներին, իսկ այնտեղից էլ՝ հաջորդ դարասկզբներից՝ Տարոնի Գլակա (հետո Ամիգի և Ուրհայի) ու, գլխավորապես, Բաղշի Ամրդուլու վանքի դպրոցին⁵⁶, ուր և ավել կամ պակաս հաջողությամբ մնում է շուրջ երկու հարյուրամյակ: Ամրդուլը նույնիսկ տաղերի և գանձերի հորինման ճաշակ հաղորդեց իր սաներին մի ժամանակ, երբ գրեթե ամբողջ հայաշխարհը (բացի «փոքրավորության» միջոցով զրաճանաչության մասին որոշ պատկերացում կազմած մի քանի տեղերից) կանգնած էր վայրենացման վտանգի առաջ: Ամրդուլի հիմնական ծառայությունը այն եղավ, որ նա, ի վերջո, անհրաժեշտ ուժեր մատակարարեց վերանորոգության շարժմանը: Իսկ վերջինս, որ ենթադրում էր նաև պաշտոնեղծության վերակարգավորումը երգեցիկ խմբերի վերաստեղծումով⁵⁷, ծայր առնելով Սարգիս Ամբերդցու և Կիրակոս Տրապիզոնցու ջանքերով⁵⁸, շուտով առինքնեց ուրիշներ էլ, այդ թվում Ամիգի դպրոցում լուսավորված Մովսես Սյունեցուն և Ամրդուլու սան Ներսես Մոկացուն, ու նշանավորվեց Հարանց մեծ անապատի հիմնադրմամբ՝ XVII դ. առաջին երկու տասնամյակների սահմանագլխին: Հարանց անապատից էլ, մի շարք այլ ճգնաժամ-ուսումնարանների թվում, ընձյուղեց Անանիայի անապատը Երևանում, Մովսես Սյունեցու դեկավարությամբ. նաև Լիմի անապատը, որտեղից Ներսես Մոկացու աշակերտ Մելքիսեթ Վժանեցին ևս գալով Երևան, համալրվեց դպրանոցի ուսուցչական կազմը: Մովսես Սյունեցու կաթողիկոսության տարիներին էր, որ հիմնվեց

55 Տե՛ս Լ. Խաչիկյան, Մատթեոս Զուղայեցու կյանքն ու մատենագրությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, № 3, 1956, էջ 65—66:

56 Ն. Ա. Կիրիկյան, Բաղշի դպրոցը, Վիեննա, 1952,

57 Ն. Ա. Կիրիկյան, Մովսես Գ. Տաթևացի հայոց կաթողիկոսն և իր ժամանակը, Վիեննա, 1936, էջ 169:

58 Պատմություն Առաքել վարդապետի Դարիժեցույ, Վաղարշապատ, 1896, էջ 249:

էջմիածնի (նոր շրջանի) դպրոցը, ուր Մելքիսեթ Վժռնեցին թեև երկար չկարողացավ դասախոսել, բայց պատրաստեց այնպիսի մի աշակերտ, ինչպիսին էր Սիմեոն Զուղայեցին: Բացի այդ, սույն ժամանակամիջոցում, խաչատուր Կեսարացու շնորհիվ, որը նույն միջավայրի արգասիքն էր, Սյունեցու աշակերտը, ծաղկեց նաև Նոր Զուղայի դպրոցը:

Այն մասին, թե վերջինիս ընդհանուր հսկողության տակ ծավալված այս շարժումը սերտ առնչված է եղել պաշտոններգության կարգավորման ու ծիսական հին գրչագրերի վերծանման հետ ևս, պիտի դատել նրանից, որ ինչպես պարզվեց, խաչատուր Կեսարացու աշակերտ Ոսկան վարդապետը, գլուխ բերելով հայերեն աստվածաշնչի, խաղավոր շարակնոցի ու խաղավոր ժամագրքի առաջին տպագրությունները, փաստորեն լուրջ գործ է կատարել նաև առեգանության նշանների ու խաղերի համակարգի ուսումնասիրության առումով⁵⁹: Փրկվում էին, երաժշտական բաղկացուցչի իմաստով, Շարակնոցը՝ գրեթե ամբողջությամբ, և կարևոր մասեր Գանձարանից ու Մանրուսման գրքից: XVIII հարյուրամյակը նոր հաջողություններով պսակեց վերանորոգության շարժումը, որն արդեն ավելի վճռական քայլերով դիմում էր նաև եվրոպական լուսավորության ակունքներին:

Դարասկզբներին Մխիթար Սեբաստացին հիմնում է իր նշանավոր միաբանությունը, հեռավոր Իտալիա տանելով Սեբաստիո Ս. Նշան ու Էջմիածնի վանքերում ուսած երաժշտությունը⁶⁰: Գրեթե նույն ժամանակամիջոցում գործեցին նաև Ամրդուի երկու մեծանուն սաները՝ Գրիգոր Շղթայակիրը, որ վերածնեց Երուսաղեմի հայոց վանքը, և Հովհաննես Կոլոտը, որ նոր շունչ տվեց Պոլսի հայ պատրիարքության: Նա դպրանոց հիմնեց այստեղ (Սկյուդարում), որ «Թուրքիո հայոց ԺԸ գարու մտավորական կյանքին վրա հանգրվան մեղավ»⁶¹: Դիտելի է, որ Կոլոտի աշակերտների թվում կան և չորս սարկավազներ: Տպագրության միջոցով հետզհետե տարածվող սաղմոսները, ժամագրքերը, խորհրդատետրերն ու նմանները այս շրջանում միտում են հանգես բերում՝ միաձևություն մտցնելու 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):

Սիմեոն Երևանցին, Մովսես Սյունեցուց հետո, հայոց պաշտոններգության երկրորդ մեծ բարենորոգիչն է, որի գործունեությունը ժամանակին տարածվել է պոլսահայ կյանքի վրա ևս: Մի շարք պատմական տվյալների համաձայն, Սիմեոն Երևանցու ձեռնասուններից նշանավոր մի տիրացու, րստ Մ. Վրդ. Սըմրատյանի (նաև Մ. Աբեղյանի)՝ Թեոդորոս ավագ սարկավագ⁶², իսկ րստ Արթ. Այվաղյանի՝ սարկավագ Հովհաննես մեծն, — Պոլիս գալով (1777-ին) բաղմաթիվ դպիրների ուսուցանում է հայ հոգևոր երգերի էջմիածնական եղանակները, Այվաղյանի ասելով, հիշյալ տիրացուի (մեծահասակ) «աշակերտ կլարծվի» XVIII դ. պոլսեցի համբավավոր սարկավագ Զեննե-Պողոսը, իսկ շարականագետներից՝ Կարապետ վարդապետն՝ նրա «Թոռը»⁶³: Այս փաստերը կարևոր նշա-

⁵⁹ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Ոսկան վարդապետն ու խաղագրության արվեստը, «Էջմիածին», 1966, № 1—2:

⁶⁰ Ղ. Տ ա յ ն, Մխիթար Աբբահայր երաժիշտ, Վենետիկ, 1954, էջ 8—9:

⁶¹ Բ. Կ յ ու լ լ ի ս ե ռ յ ա ն, Կոլոտ Հովհաննես պատրիարք, Վիննա, 1904, էջ 69:

⁶² Հայկական ձայնագրություն, «Արարատ», 1881, էջ 48—81:

⁶³ Ա ր թ. Ա յ վ ա զ յ ա ն, Շար հայ կենսագրութեանց, պր. Ա. Կ. Պոլիս, 1893, էջ 121:

նակություն ունեն։ Դրանք ցույց են տալիս, թե հատկապես Գևորգ Դ. Կաթողիկոսը, որ հայ հոգևոր երգարվեստի ուշ միջնադարին վերաբերող կարգավորության հարցում փաստորեն տրամաբանական ավարտին հասցրեց Մովսես Սյունեցու և Սիմեոն Երևանցու գործը, XIX դ. հիմնականում իր երգածից Ն. Թաշճյանին ձայնադրել տալով Շարականը, ժամագիրքն ու Պատարագը, որոշ իմաստով իսկապես Պոլսից էլմիածին էր բերել ժամանակին հենց այստեղից տարածված էջմիտոնական եղանակները, ինչպես դրանում համոզված է եղել Մ. Աբեղյանն էլ⁶⁴։ 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 ձայնագրչալ Պատարագի մեջ։

Առանձին խնդիր է քննարկվող պատմաշրջանում հայկական երաժշտատեսական ու դեղագիտական մտքի զարգացման ընթացքի ուրվագծումը։ Այս բնագավառում նույնպես նշմարելի են հեղաշրջման երեք փուլեր։ Առաջել Սյունեցին և Հակոբ Ղրիմեցին իրենց տեսական⁶⁵ ու գեղագիտական⁶⁶ գաղափարներով տակավին սերտ առնչակցությունների մեջ են նախորդ շրջանի հետ։ Հատկանշական է, որ նրանք շարունակելով ավարտի են հասցնում զարգացած ավատատիրության շրջանում սկսված այն շարժումը, որով նոր մեկնաբանություն էր տրվում Դավիթ Անհաղթի առաջ քաշած մի շարք դրույթներին։ Երկու գործիչներն էլ հատուկ ուշադրություն են դարձրել ներդաշնակության հենքի մասին դավթյան տեսության վրա։ Սյունեցին այն մեկնաբանելիս, ուշագրավ տեղեկություններ է հաղորդում հին ու միջնադարյան Հայաստանի գործիքային երաժշտության վերաբերյալ։ Իսկ Ղրիմեցին արծարծում է երաժշտական արվեստի գեղազգայական ներգործության մեծ ուժի մասին գաղափարներ։ Այս շրջանում տակավին ծաղկուն վիճակում է խաղաղության արվեստը։ Բայց նրա գիտակները, Գրիգոր Խլաթեցուց հետո, հետզհետե պակասում են⁶⁷։

Տեսության բնագավառի մեջ լճացումը սողոսկում է կարծես աննկատ, և տիրապետում մինչև XVI հարյուրամյակի վերջն ու XVII-ի սկիզբները։ XVII—XVIII դդ. հայ գիտնականները նոր ոգևորությամբ աշխատում են հավաքել միջնադարյան ինքնուրույն ու թարգմանական մատենագրության մեջ սփռված երաժշտատեսական հատվածները. և նույնիսկ հայտնապես բանաբաղելու միջոցով ամբողջական հոգվածներ են ստեղծում⁶⁸։ Բացի այդ, նրանք իրենց գիտելիքները նորովի համալրելու նպատակով դիմում են՝ և՛ արևելյան երաժշտագիտական աղբյուրներին, և՛ բյուզանդական ձայնագրատության, և՛ արևմտա-եվրոպական երաժշտության տեսության, ինչպես պարզ երևում է

64 Մ. Աբեղյան, Գևորգ Դ. մեծագործ կաթողիկոս ամենայն հայոց, Վաղարշապատ, 1899, էջ 35։

65 Տե՛ս մեր հոգվածը՝ Ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքը Հայաստանում միջին դարերում, «Իստիքի Մատենադարանի», № 8, Երևան, 1967,

66 Տե՛ս մեր հոգվածը՝ էջեր միջնադարի հայկական երաժշտական դեղագիտությունից՝ «էլմիածին», 1963, № 11։

67 Թեև փաստ է նաև, որ մինչև XVIII դարի վերջերը չենք հանդիպում «խաղերի բանալիի» կորստյան մասին տրտուներին։

68 Տե՛ս մեր հոգվածը՝ Ուշ-միջնադարյան երաժշտական բանաբաղված մի հոգված, ԳԱ «Լրաբեր», 1968, № 3։

Ավետիք Պաղտասարյանի (Ընթերցող Տիգրանակերտցի)⁶⁹, Զեննե-Պողոսի⁷⁰, հաշատուր էրզրումեցու⁷¹ և Մխիթար Սեբաստացու⁷² գործունեությունից:

Գրիգոր դպիր Գապասաքալյանը, «անդրանիկ» հեղինակը, որ «երաժշտական արվեստին վրա ուշադրություն կդարձնեն»⁷³ տպագրված մի քանի հատորներով, ուշ միջնադարին հատուկ հայ երաժշտա-տեսական ու գեղագիտական դրույթները ձևակերպելուն և դասակարգելուն զուգընթացաբար, փորձում է ճգնաժամ ապրող խազային հին համակարգի տեղ մի նոր սիստեմ ստեղծել՝ հայկական, ընդհանուր արևելյան ու բյուզանդական տարրերից շաղախված: Ու թեև շի հաջողվում, բայց փաստորեն սկիզբ է դնում հայ արդի խազաբանական գիտությանը: Դա առանձնապես խթանում է հայկական նոր ձայնագրության ստեղծումը, որ և գլուխ է բերում Բաբա Համբարձում Լիմոնջյանը՝ XIX դ.-ի առաջին քառորդում, երբ եվրոպական ձայնագրագիտությանը հայերս այնքան ծանոթ էինք արդեն, որ կարող էինք օգտվել նրա սկզբունքներից⁷⁴:

Ամփոփելով քննարկված ողջ ժամանակաշրջանը, կարող ենք հաստատել, թե նրա կարևոր նշանակությունը, հայ երաժշտության հետագա զարգացման համար, այն է, որ սույն ժամանակահատվածում մեր երգարվեստը հենվելով նախորդ պատմաշրջանի նվաճումների վրա, կարողացավ լուրջ արգելակներ դնել սկսված վարքեթացի առջև: Այսպիսով պարտավորված կերպով անցնելով XVI դ. ու XVII դարասկզբի մղձավանջային ճանապարհից, դուրս եկավ թեև սաստիկ հյուծված, բայց ըստ ամենայնի կենդանի: Եվ դեռ ուժեղ գտավ բռնելու վերանորոգության փրկարար ուղին, որը քիչ ավելի ուշ, XIX հարյուրամյակի կեսերից, հանգեցնելու էր նոր ծաղկման:

КРИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР ИСТОРИИ ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ

Н. К. ТАГМИЗЯН

Р е з ю м е

Армения, армянские колонии, искусственно оторвавшись от новых мировых центров христианской цивилизации, в период с XV по XVIII в. остаются в стороне от передовых музыкальных движений. Изменяется культурный облик Ближнего Востока. Армянское музыкальное искусство с одной стороны теряет большие богатства, а с другой—из общения с новой средой само делает некоторые накопления.

В течение XVII—XVIII столетий появляется тенденция возрождения древней и средневековой армянской цивилизации, начинается обращение к европейским истокам культуры, что благотворно влияет на состояние музыкальной культуры.

69 Տե՛ս «Բազմավեպ», 1897, № 8, էջ 375:

70 Ա. Բ. Բ. Այվազյան, նշվ. աշխ., էջ 118—122:

71 Տե՛ս մեր հոգվածը՝ հաշատուր էրզրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան, ԳԱ «Լրաբեր» (հաս. գիտ.) 1966, № 11:

72 Ղ. Տալեան, Մխիթար Աբբասյուր երաժիշտ, Վենետիկ, 1954, էջ 17—18:

73 Ա. Բ. Այվազյան, Պատմություն հայ Կեսարիո, հ. Բ, Գահրե, 1937, էջ 1583:

74 Հմմտ.՝ Ա. Հիսարյան, Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրությունը երաժիշտ աղապանոց, Պոլիս, 1914, էջ 56: