

կանող շենքերի եղրային կղմինդրները, որոնց եռանկյունաձև ճակտոնների վրա հանդիպում են ոճավորված բուսական և երկրաչափական զարդեր: Աղցի Արշակունյաց դամբարանի մաքրման աշխատանքների ժամանակ գտնվել են աղյուսներ՝ կենդանիների պատկերներով:

Գվինի և Գառնիի պեղումների ժամանակ հայտնաբերվել են նաև IV—VII դարերի գեղարվեստական մշակում ունեցող ապակյա անոթների առանձին նմուշներ՝ մեծ մասամբ բեկորներ:

IV—VII դարերի հայ արվեստի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այդ արվեստի հուշարձանները, ստանալով ֆեոդալական հասարակության գաղափարախոսության, մասնավորապես վաղ քրիստոնեական շրջանի մշակույթին համապատասխան բովանդակություն և ձև, միաժամանակ դեռևս պահպանում են հին հայկական կամ հելլենիստական դարաշրջանի մշակույթին բնորոշ գծեր ու հատկանիշներ, դրանով իսկ դրսևորելով հին հայկական արվեստի ելակետային նշանակությունը վաղ ֆեոդալականի համար:

### 5. Ե Ր Ա Փ Շ Տ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Հայաստանում վաղ ֆեոդալական հարաբերությունների կազմավորման շրջանում հայկական քրիստոնեական եկեղեցին, ստանձնելով ֆեոդալիզմի պաշտոնական գաղափարախոսի դերը, իր խիստ վերահսկողության տակ է առնում հայոց մշակութային, այդ թվում և երաժշտական կյանքը: Նա նույնիսկ պայքար է ծավալում հեթանոսական կենսազգացողությունն արտացոլող ու բանավոր կերպով զարգացող գեղջկական ու գուսանական երգերի դեմ, դրանց հակադրելով եկեղեցական, սկզբնական ասկետական երաժշտությունը, իսկ գրերի գյուտից հետո՝ նաև հայոց նորաստեղծ հոգևոր երգը: Այդ պայքարի հետևանքն այն է լինում, որ դարերի ընթացքում դանդաղորեն փոխվում են ինչպես շինականների, նույնպես և գուսանների բարոյագիտական ըմբռնումները, իրենց արտահայտությունը գտնելով նաև գեղջկական ու գուսանական երգերում: Անկախ դրանից, Հայաստանում վաղ ֆեոդալական շրջանում նույնպես շարունակում են ծաղկել աշխարհիկ երգ-երաժշտության ճյուղերը, և բարձրանում զարգացման մի նոր, նշանակալի աստիճան: Հայ շինականների երաժշտաբանաստեղծական փորձն այս շրջանում այնքան է հարստանում, որ մեր հին մատենագիրների հատուկ ուշադրությունն է գրավում «ոամիկնեքի» տարբեր սոփիաներով, նույնիսկ հանպատրաստից հորինելու, մանավանդ «չեր» ու «սոխչ» կոչվող երգիծական և այլ երգեր ստեղծելու կարողությունը: Այսպես, Հովհան Մամիկոնյանը ոգևորված պատմում է, որ երբ Վահան Կամսարականն ու Վարազ Պալունի իշխանը պարսից վրա տերած մի փայլուն հաղթանակից, և թշնամու դիակները մարտի դաշտում թողնելուց հետո մըտնում են մի գյուղ, (Կենաց վայրք), նրանց ընդառաջ են դուրս գալիս «արք գեղջն պարուք եւ երգօք», որոնք՝ «չէր հանեալ ասէին».

«Կերան գազանք զմարմինս դիակացն եւ գիրացան.

Կուղ կերեալ ուռեաւ իբրւ զարջ.

Եւ աղուէս հպարտ եղեւ քան զառեւծ.

Գայլ քանզի շատակեր էր՝ պայթեաց»<sup>42</sup>:

42 Յովհան Մամիկոնեան. Պատմութիւն Տարօնոյ, Երևան, 1941, էջ 247:

«Սուխ» երգերի մասին հիշատակութիւն ունի Ստեփաննոս Սյունեցին. «Զկատակերգութիւն աշխարհարէն, այսինքն վատ կենցաղավարելոցն և անարի և ծուլիցն և ընշասիրացն և ի վերայ այսպիսեացն զեպերականն և զհեգնականն առնել ճառս և սուխս, որպէս ուամիկքն սովորաբար ստեղծանեն առ այնոսիկ»<sup>43</sup>:

Հայկական ժողովրդական ձայնագրված երգերի հին շերտերի ուսումնասիրութիւնը ցույց է տալիս, որ վաղ ֆեոդալիզմի շրջանում հայոց գեղջուկ երգաստեղծութիւն մեջ զգալիորեն մեծանում է քնարական և քնարադրամատիկական նախասկզբների դերը<sup>44</sup>, որպիսի հանգամանքն, անկասկած, զարգացման բարձր մակարդակի վկայութիւնն է: Այս շրջանի գեղջուկ քնարական ստեղծագործութիւն տիպական գծերը պահպանած հազվագյուտ մի նմուշ է՝ «Ուռի ես, կեռանալ մի» սրտահուլզ երգը<sup>45</sup>:

Լուրջ տեղաշարժեր են կատարվում նաև վիպերգութիւն բնագավառում: Ստեղծվում և բլուրեղանում են՝ «Պարսից պատերազմ» անվամբ հայտնի ազգային մեծ վեպը, այլև սրան հարող, ավելի տեղայնացված «Տարոնի պատերազմը», որոնցում գեղարվեստորեն պատմվում է Արշակունյաց Հայաստանի և Սասանյան Պարսկաստանի դարավոր պայքարը, և որտեղ հատկապես գովերգվում են Մամիկոնյան տան քաջարի ղորավարների սխրանքները: Ի տարբերութիւն հայկական նախորդ վեպի կամ վիպասանքի, այստեղ «պակասում է հրաշալին, գերբնականը: Գործող անձերը, թեպետ հերոսական բնավորութիւնով, բայց մարդիկ են: Զկան հին առասպելները վիշապների մասին: Նյութն ընդհանրապես շատ ավելի պատմական գույն ունի»<sup>46</sup>:

Այնուհետև, ըստ բոլոր տվյալների, քննարկվող պատմաշրջանում է, որ սկսում են՝ գեղջկականից անջատվելով, նրսնից փոքր ինչ տարբեր երանգ ու ճաշակ (մասնավորապես՝ ավելի ենթակայական քնարականութիւն մի երանգ ու ձևի մշակվածութիւն մի նոր որակ) դրսևորել հայկական քաղաքային ժողովրդական երգն ու պարը, որոնց մասին որոշ գաղափար կարող ենք կազմել հետահայեցողաբար՝ Ակնա երգերի համեմատաբար պարզ նմուշներից<sup>47</sup>:

Բուռն ծաղկում է ապրում գուսանական արվեստը, որում ձևավորվում են զարդոլորումներով ճոխացված համերգային ձևերը: Այդ մասին կարելի է դատել թե մեր վաղ միջնադարյան հոգևոր երգերում գուսանական արվեստից եկող գործիքային տիպի վիրտուոզ անցումների՝ պասաժների առկայութիւնից, և թե մի շարք հին հեղինակների բնորոշ ասույթներից: Այս առումով հատկանշական են Ստեփաննոս Սյունեցու խոսքերը «գուսանական դալայլիկների» մասին, որոնք պարզ վկայում են խնդրո առարկա երգերի զարդոլորուն նկարագիրը: «Եւ զքնարական քերդութիւն ներդաշնակապէս,— գրում է Սյունեցին,— այսինքն զգուսանական դալայլիկսն, նման սմին թեթև յընթացուցանել ըստ նմին խորհրդոց. և ստեղծանին ամենայն դալայլիկքն հագներգու-

43 Ստեփաննոսի Սինեցույ Մեկնութիւն քերականին (տե՛ս Н. Адонц, Диоптический Фракийский и армянские толкователи, Птг., 1915, стр. 193).

44 X. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, стр. 102.

45 Նույն տեղում, էջ 103:

46 Մ. Աբեղյան, Երգեր, հատ. Ա («Հայ վիպական բանահյուսութիւն»), Երևան, 1966, էջ 192:

47 Տե՛ս «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի», ձայնագրից Կոմիտաս վրդ. Գևորգյան, էջ-միածին, 1895:

թեամբ և ոչ այն միայն, այլև յաստուածայինսն»<sup>48</sup>, Ինչպես «ոամիկներին», այնպես էլ ազնվականության կենցաղում ավելի ևս մեծանում է գուսանների դերը: Ուշագրավ է, որ, ըստ Դվինի շորրորդ ժողովի ժԲ կանոնի՝ «ոմանք յագատաց և յոամիկ հեծելոց հասնելով ի գեղս ուրեք, թողեալ զգեղն ի վանս առնեն իջեանս և ի յարկս սրբոց, և գուսանօք և վարձակօք պղծեն զնուիրեալ տեղիսն Աստուծոյ, զոր սոսկալի է քրիստոնէից լսել՝ թող թէ առնել»<sup>49</sup>, Իսկ Հովհան Մամիկոնյանի վկայությամբ, Արժրունի իշխաններից մեկը նույնիսկ եկամտաբեր երկու գյուղեր է նվիրել իր սիրելի գուսանին<sup>50</sup>: Պարզ է, ուրեմն, որ գուսաններից տաղանդավորագույններն այս շրջանում հռչակ են ձեռք բերում հայրենի երկրով մեկ: Ավելին. գուսանական արվեստը, խտացնելով հայոց ավանդական բանահյուսութունից և ժողովրդաքաղաքային երգերից, հնագույն վիպասանների և գողթան երգիչների ձայնային-գործիքային արվեստից եկող կենսունակ շատ տարբեր, իր ներքին կուտակումներին զուգընթաց օրգանապես հարստանում է վաղ միջնադարյան Հայաստանի դրացի (արևելյան) երկրների երգարվեստի նվաճումներով: Դեռևս VI—VII դդ. (արաբական արշավանքներից առաջ), Հայաստանն իր երգարվեստի նշանակությամբ ու ներկայացուցիչներով դուրս է գալիս սեփական սահմաններից և Սասանյան Պարսկաստանի արվեստագետների ու արվեստասերների կողմից գնահատվում՝ իբրև երգ-երաժշտության բնագավառում ժամանակի հռչակված երկրներից մեկը: VII դ. սկզբներին, երբ Պարսկաստանի նոսրով Ապրուեզ երաժշտասեր արքայի աջակցությամբ Տիզբոնում նախաձեռնում են երգ-երաժշտության կանոնավորմանը, Հայաստանից հրավիրվում են մի քանի հայ երաժիշտներ<sup>51</sup>: նրանց մասնակցությամբ էլ տեսականորեն իմաստավորվում է, այսպես կոչված, «խոսրովային ոճը», որի վավերացնող երկու խոշոր երաժիշտներից մեկը լինում է Սարգիսը<sup>52</sup>: պարսկական արքունիքում լավ ճանաչված հայ նշանավոր երգիչը<sup>53</sup>:

Վերջապես Հայաստանում սույն պատմաշրջանում անգամ բարձր մտավորականության ներկայացուցիչները հորինել են ոչ միայն եկեղեցական, այլև աշխարհիկ երգեր, թեև սրանցից լուկ հատուկենտ նմուշների խոսքերն են միայն հասել մեղ, ինչպես, օրինակ, Դավիթ Քերթոզի՝ Տիգրան Նրվանդյանին նվիրված տաղը, որից մի քանի տող բերում է Անանուն մեկնիչը<sup>54</sup>, և կամ Դավթակ Քերթոզի՝ աղվանից Զևանդեր իշխանի եղբորական մահվան առթիվ հորինած նշանավոր «Ողբը», որ բերում է Մովսես Կաղանկատվացին<sup>55</sup>:

48 Ստեփանեոսի Սիւնկեյւյ, Մեկնութիւն քերականին, նշվ. հրատ., էջ 193:

49 «Կանոնադիրք Հայոց» (ձեռագրերի համեմատությամբ խմբեց Ա. Ղյուճեան), Թիֆլիս, 1913, էջ 128:

50 Յովնան Մամիկոնեյան, Պատմութիւն Տարօնոյ, նշվ. հրատ., էջ 156—157:

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

52 Ղ. Ալիշան, Շնորհալի և պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873, էջ 88 (ուշագրավ է, որ Սարգիսն Պարսկաստանում «ձեռոտ» են անվանած եղել, նրա քրիստոնյա լինելու պատճառով, ինչպես ռովորություն էր այն ժամանակ):

53 Н. Тагмизян, Теория музыки в Древней Армении, Ереван, 1977, стр. 35.

54 Անանուն մեկնիչ քերականին (տե՛ս Н. Афонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, стр. 129):

55 «Պատմութիւն Աղուանից, արարեալ Մովսէսի Կաղանկատուացոյն, ի լոյս բնծայեաց Կ. Վ. Շահնաղարեան, Փարիզ, 1860, էջ 354—359:

Վաղ միջնադարում կիրառված երաժշտական գործիքների մասին մեզ գաղափար է տալիս աստվածաշնչի հայերեն թարգմանությունը. որի հեղինակները բնագրում հանդիպող այլազան նվագարանների ասորական կամ հունական անվանակոչությունների փոխարեն օգտագործել են իրենց շրջապատին լավ ծանոթ հայկական անուններ, ինչպես՝ փանդիու, քնար, սրինգ, ծնծղա, տավիղ, փող<sup>56</sup>, ջնար<sup>57</sup>, եղջյուր (կամ եղջրափող)<sup>58</sup>, զանգակ<sup>59</sup>, թմբուկ<sup>60</sup> և այլն։ Սրանց պետք է ավելացնել նաև Դվինի պեղումներից հայտնաբերված պարկապուկի մնացորդները<sup>61</sup>, Գառնիում գտնված ոսկորե սրինգը, ինչպես և Մամբրե Վերծանողի նկարագրած բազմափող սրինգը, որի կատարողին նա անվանում է «արուեստապետ»<sup>62</sup>, այլև «Դաշանց թղթի» հիշատակությունները շեփորների ու (ջրահնչակ) երգեհոնների<sup>63</sup> մասին, որոնք այդ գրութայն համար օգտագործված պատմական հավաստի նյութերից են։ Հիշյալ գործիքների մի զգալի մասը հիմնականում օգտագործել են գուսանները, բայց տարբեր նվագարանների ոչ մեծ խմբեր այս կամ այն չափով ու ձևով գործածական են եղել բնակչության բոլոր խավերի կենցաղում։ Երաժշտությունը դպրոցում ուսուցանվող առարկաներից մեկն էր և ըստ Հովհան Օձնեցու վկայության, ապարտ է ուսումնասիրացն... նուագարանօք քնարահարու լինել երաժշտական հոգւոյն»<sup>64</sup>, շխտելով այն մասին, որ դեռևս պարզված չէ, թե հայ եկեղեցին այս ժամանակաշրջանում իրոք մերժել է գործիքային նվագի մասնակցությունը պաշտոններգութայն մեջ<sup>65</sup>։

Խոսելով հայ հոգևոր երաժշտության մասին՝ պիտի ասել, որ այն՝ IV դարի սկզբից ապրելով նախնական խմորման հարյուրամյա մի շրջան, գրեթե գլուտի շնորհիվ բարձրանում է հայոց պրոֆեսիոնալ երգարվեստի աստիճանին, ու պատմաշրջանի վերջում, իր ժամանակի չափանիշով դուրս է գալիս զարգացման ամենալայն մայրուղիներից մեկը։ Հինգ դար ընդգրկող ձևավորման պատմական այդ ընթացքը, իր մեջ ունի մի շարք բարդ անցումներ ու կեռամաններ։ Ամբողջության մեջ այն գոյացնում է հիմնականում երկու խոշոր շրջափուլեր, որոնք սահմանագծվում են՝ հաջորդաբար՝ IV—VI դարերով (բարձրակետ ունենալով V հարյուրամյակը), և VII—IX դարերով (բարձրակետ ունենալով VIII հարյուրամյակի առաջին քառորդը)։ Հայ հոգևոր երաժշտության նախնական զարգացումը Հայաստանում, մինչև գրեթե գլուտը՝ մի հարց է, որն իր գլխավոր կողմերով իսկ տակավին բավարար լուսաբանչված չէ։ Քիչ ավելի կոնկրետանում են մեր պատկերացումները, երբ մոտենում ենք IV դ. կեսերին՝ քրիստոնեական ծեսի ու արարողության մեջ հայ սաղմոսերգության բյուրեղացման շրջանին։ Ինչպես ճիշտ նկատում է է. Վելեշը,

56 Մնաց, I, ԺԾ։

57 Նաում, Գ., 8։

58 Նենմի, ԺԲ, 27։

59 Ելք, I\*, 23։

60 Մն., IԱ, 27։

61 Կ. Ղաֆադույան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952, էջ 178—180։

62 Երևանի վարդապետի, Մամբրեի վերծանողի և Դաւթի Անյաղթի մատենագրութիւնք», Վենետիկ, 1833, էջ 42։

63 Ղ. Իճևիճյան, Հնախօսութիւն, հատ. Բ., Վենետիկ, 1835, էջ 253։

64 ԵՅովհաննու Իմաստասիրի Աւանեցույ մատենագրութիւնք», Վենետիկ, 1953, էջ 31։

65 Տե՛ս Վ. Հացունի, Եկեղեցական երաժշտության մասին, Երազմավէպ», 1917, № 5, էջ

քրիստոնեությունը ժագել է Հռոմեական կայսրության հեռավոր մարզերից մեկում, որի բնակչությունը բաղկացած էր արամեացիներից, կապադովկացիներից, հայերից ու հրեաներից: Քանի որ քրիստոնեությունը սկզբնական շրջանում ժողովրդական կրոն էր, հակադրված տիրապետող գաղափարախոսությունը, ապա ուրեմն նոր պաշտամունքին կապված արվեստը ևս, բնականաբար, պետք է լիներ մեծ մասամբ տեղաբնիկ արվեստագետների գործունեության արգասիքը<sup>66</sup>:

Հայաստանում քրիստոնեությունը պետական կրոն հռչակելուց հետո մինչև հայերեն գրերի գյուտը հունական կամ ասորական կրթությունն ստացած եկեղեցականների գործունեության ամենակարևոր բնագավառներից մեկն էլ եղել է ժողովրդի համար մատչելի «ընթերցվածների» ու աղոթքների, մասնավորապես, ժամանակի «հասարակաց աղոթքի» գլխավորագույն մասը կաղմող սաղմոսների բանավոր թարգմանությունը, նույնիսկ եկեղեցում<sup>67</sup>, որտեղ ասորերենով<sup>68</sup> թե հունարենով<sup>69</sup> կատարվող արարողություններից բնակչության լայն գանգվածները ոչինչ չէին հասկանում: Անհրաժեշտ էր, որ հոգևորականները իմանային հայերեն և քարոզներն անեին հայերեն լեզվով<sup>70</sup>: Բանավոր կերպով թարգմանված աղոթքները և, մասնավանդ, սաղմոսները ժողովուրդը անգիր էր սնում<sup>71</sup> ու երգում բնականաբար՝ հիմնվելով երաժշտական սեփական դարավոր փորձի վրա<sup>72</sup>:

Սաղմոսները հնուց ի վեր անգիր երգվել են ոչ միայն մեր մեջ, այլև հունաց և ասորիների, և այսպիսով ստեղծվել են կանոնական աղոթքների «ուսուկական» տարբերակները ևս, որոնց կատարումը եկեղեցում արգելում էր կավոդիկի ժողովի Մէ կանոնը<sup>73</sup>: Նույն ժողովի ԺԵ կանոնը նաև արգելում էր ժողովրդին եկեղեցում մասնակցել սաղմոսներգությունը<sup>74</sup>, և սակայն, շնայած դրան, սաղմոսները լայն ժողովրդակախություն էին ստանում, որովհետև երգվում էին ոչ միայն եկեղեցում: Հենց IV դարում Եվսեբիոս Կեսարացին Սաղմոսի մեկնության մեջ վկայում էր, թե սաղմոսները ժողովուրդը երգում է ամեն տեղ՝ քաղաքներում, գյուղերում և անգամ դաշտում, ոչ միայն հունաց, այլև «բարբարոսների» միջավայրում<sup>75</sup>, Ու եթե Ղ. Փարպեցին էլ արձանագրում է, թե մեր մեջ, Աստվածաշնչի հայերեն թարգմանությունից անմիջապես հետո, ինչպես մեծահասակներից, այնպես էլ դեռատի մանուկներից շատերը «սաղմոսում էին» հրապարակներում, փողոցում և անգամ տանը<sup>76</sup>, այսպես ուրեմն պարզ է, որ Հայաստանում նույնպես սաղմոսները մասսայաբար անգիր

<sup>66</sup> F. Wellesz, Byzantine Music (Sb' = Proceedings of the Musical Association, 1932, I).

<sup>67</sup> Մ. Օրմանյան, Հայոց եկեղեցին, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 33:

<sup>68</sup> «Ղազարայ Փարպեցույ Պատմութիւն հայոց», էջ 13:

<sup>69</sup> «Մովսիսի Խորենացույ Պատմութիւն հայոց», Թիֆլիս, 1913, էջ 301:

<sup>70</sup> Լ. Խաչիկյան, Փոքր Հայրի սոցիալական շարժումների պատմությունից, Երևան, 1951, էջ 15—16:

<sup>71</sup> Մ. Օրմանյան, Հայոց եկեղեցին, էջ 33—34:

<sup>72</sup> Հմմտ.՝ Կոմիտաս, Հոգևածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 105:

<sup>73</sup> Տե՛ս «Կանոնագիրը հայոց» (աշխատասիրությամբ Վ. Հակոբյանի), հատ. Ա, Երևան, 1964, էջ 240:

<sup>74</sup> Նույն տեղում, էջ 232:

<sup>75</sup> Տե՛ս Վ. Հուցունի, Պատմություն հայոց աղոթամատուցին, Վենետիկ, 1965, էջ 16:

<sup>76</sup> «Ղազարայ Փարպեցույ Պատմութիւն հայոց», էջ 17:

երգելու սովորույթը գալիս էր հնուց և, գոնե IV դարի կեսերից կենցաղում արմատացել էր արդեն: Այսպիսով, Հայաստանում գրերի գյուտից էլ առաջ գյուղացիները օգտագործում էին պաշտամունքային բնագրերի եղանակավորման հայկական ազգային մի ուղղություն, որ ծագելով, ձևավորվել էր ժողովրդի ընդերքում: Ինչ վերաբերում է պաշտոնական եկեղեցու ներկայացուցիչներին, ապա նրանք ևս, պաշտամունքային արարողությունը ստիպված կատարելով օտար լեզուներով, առարկայականորեն գեթ 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 ու Մեսրոպ Մաշտոցի, ինչպես և նրանց ավագ աշակերտների ջանքերով թարգմանվում են Աստվածաշունչն ու պաշտամունքային գրքերը (գրխավորապես հունարենից)<sup>77</sup>, որով ծեսն ու արարողությունը հայանում, բարեկարգվում և շուտով ճոխանում է<sup>78</sup>: Հենց այս ժամանակ էլ, բնականաբար, անհրաժեշտ է դառնում ծեսի ու արարողության նաև երաժշտական կողմի բարեկարգման գործը, որը և գլուխ են բերում դարձյալ Սահակն ու Մաշտոցը, եկեղեցական երաժշտության հիմքում դնելով հայոց ավանդական ձայնեղանակները, ուսուցանելով դրանք աշակերտներին<sup>79</sup>: Եկեղեցին նույնիսկ տարբերայնորեն սեփականում է սաղմոսերգության վերոհիշյալ ժողովրդաազգային ուղղությունը: Մագում է հայոց հոգևոր ինքնուրույն երգը<sup>80</sup>, և այդ կապակցությամբ լիովին գիտակցված եռանդուն ջանքեր են ի գործ դրվում՝ պրոֆեսիոնալ նորաստեղծ երգարվեստն ազգային ձևերի մեջ զարգացնելով, նրա տեխնիկազեղարվեստական մակարդակն ասորականի և հունականի աստիճանին բարձրացնելու նպատակով: Ինքնուրույն և թարգմանական հարուստ գրականության միջոցով տակավին V—VI դդ. գիտելիքների զգալի պաշար է կուտակվում նաև երաժշտության տեսութային առումով: Ի լրումն ձայնեղանակների կարգավորության՝ մշակվում են ուսմունքներ ձայնի<sup>81</sup> և ներդաշնակության հենքի մասին<sup>82</sup>: Ազգային նոր դպրոցներում ջանասիրաբար յուրացվում է քերականության արվեստը: Լայնորեն մեկնաբանվում են՝ տառի, վանկի, խոսքի և նախադասության կատեգորիաների՝ ինչպես և կետադրության վերաբերյալ մի շարք դրույթներ, որոնք մեծապես նպաստում են նաև երաժշտաբանաստեղծական արվեստի մետրանիթմիկ կողմը, և առհասարակ երգերում ու ասերգերում խոսքի ու երաժշտության փոխկապակցությունը տեսականորեն իմաստավորելուն<sup>83</sup>: Նույնիսկ երաժշտագեղագիտական միտքն է կազմավորվում, եկեղեցական ու աշխարհիկ

77 Կոլյուն, Վարք Մաշտոցի, Երևան, 1941, էջ 56 և 76:

78 Ն. Թանմիզյան, Երաժշտությունը հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1982, էջ 10:

79 Տե՛ս «Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը», «Բանբեր մատենադարանի», № 7, Երևան, 1964, էջ 177:

80 Մ. Արեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք Ա, էջ 477—478:

81 Տե՛ս «Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում», «Բանբեր մատենադարանի», № 5, Երևան, 1960, էջ 43:

82 Տե՛ս «Ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում», ՊՔՀ, Երևան, 1966, № 1, էջ 75:

83 Նույնը պետք է ասել՝ առդանության և տաղաչափության վերաբերող դրույթների կապակցությամբ ևս, մեկ վերապահումով. վերջիններս չէին արտացոլում հայոց լեզվի յուրահատուկությունները, չնայած դրան, օգնում էին դպրոցականներին՝ տեսականորեն պատրաստվելու:

մտածողության երկու ուղղություններով<sup>84</sup>, որ արդեն ինքնին ցույց է տալիս երգարվեստի խնդիրների պիտակցման աստիճանը: Աչքաթող շեն արվում նաև երգարվեստի տեխնոլոգիայի հարցերը. թարգմանվում են Միրեմ Ասորու հրուշակված «կցուրդները»<sup>85</sup> (առանց, սակայն, դրանք պաշտոնական ժամերգության մեջ մտցնելու): Հատուկ նպատակամետությունամբ ուսումնասիրվում են հունական «կցուրդները» ևս τροπάρια կոչված երգերը, անգամ ստեղծվում են հունաց մեջ տարածված մի քանի ավարտուն երգերի՝ ինչպես, օրինակ՝ «Փառք ի բարձունս»-ի և «Լոյս զուարթ»-ի հայկական տարբերակները<sup>86</sup> և այլն:

Միաժամանակ, հենց նշված ձևերը հայկական աղագային մելոսի հիման վրա կիրառելու ձգտումով, հայ պրոֆեսիոնալ նորաստեղծ արվեստի մշակները լայնորեն օգտվում են ժողովրդական ու գուսանական երաժշտության մեջ դարերով կուտակված լեզվաբանական և այլ հարստություններից: Արդեն հայկական ավանդական ձայնեղանակները դնելով հոգևոր երաժշտության հիմքում, նրանք ամենակարևոր քայլն են անում այդ ուղղությամբ: Որովհետև հիշյալ ձայնեղանակների շնորհիվ ժողովրդագուսանական արվեստից հոգևոր երգին անցել են ոչ միայն երաժշտության լադային հիմքն ու տիպականացված մեղեդիների ծավալման հիմնական սկզբունքները, այլև մեղեդիական կոնկրետ դարձվածքներ ու նույնիսկ քիչ թե շատ ամբողջական մեղեդիներ: Բացի դրանից, եկեղեցականներն այս շրջանում աշխարհիկ արվեստից փոխ են աւնում մի շարք ձևեր ևս, ինչպես՝ «կրկնակով» կամ «գարձով» երգի ձևը, «հանկերգ-կրկներգի» ձևը, ապա և՛ հենց երգայնության հասնելու հնարանքները: Սակայն այս բոլոր կողմերից ներհոսող տարրերը չէին հանգեցնի որևէ օրգանական արդյունքի, եթե հայոց հոգևոր երգարվեստը չունենար զարգացման իր ներքին խթանը: Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ հայ պրոֆեսիոնալ երգարվեստի օրինաչափ զարգացումը գուտ երաժշտական տեսակետից, պայմանավորված է եղել՝ երգելու համար որպես հիմք վերցված գրական խոսքի նկատմամբ հանդես բերվող վերաբերմունքի աստիճանական ու հետևողական խորացմամբ: Որովհետև այդ խորացումը գործնականում իրացվել է՝ երգերում երաժշտության կատարած դերի աստիճանական մեծացման միջոցով<sup>87</sup>:

Տվյալ ժամանակաշրջանում հայ հոգևոր երգի հեղինակներն են, նախ՝ Մեսրոպ Մաշտոցն ու Սահակ Պարթևը և ապա՝ նրանց ավագ ու կրտսեր աշակերտները: Մեսրոպ Մաշտոցը հորինել է ապաշխարության շարականները, իսկ Սահակ Պարթևը՝ Ղազարու Հարության, Ծաղկազարդի և Ավագ շաբաթվա երգերը<sup>88</sup>: Ցավոք, սահակ-մեսրոպյան ավագ աշակերտների երաժշտաբանաս-

84 Տե՛ս «Էջեր հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական գեղագիտությունից», (Լրաբեր հաս. գիտ.), 1961, № 2, էջ 49:

85 Տե՛ս «Կցուրդք Ս. Միրեմի խորին Ասորույն, Վիեննա, 1957, էջ 6է:

86 Վ. Հացունի. Պատմություն հայոց աղօթամատուցին, Վենետիկ, 1965, էջ 178—180:

87 Զարգացման այդ ներքին խթանն էպոսի կապված է նույնիսկ այն հիմնավորք 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 գերն այնքան է մեծանում, որ ձևադրյալման առումով գրական տեքստի նշանակությունը մղվում է ետին պլան:

88 Տե՛ս «Բանբեր մատենադարանի», № 7, Երևան, 1964, էջ 184:

տեղծական գործունեության վերաբերյալ կոնկրետ տեղեկություններ բոլորովին պահպանված չեն, շնայած ընդհանուր առմամբ հայտնի է, որ նրանց մեջ ևս եղել են երաժիշտներ<sup>89</sup>, որոնցից այստեղ հիշատակելի է գեթ Երեմիա Սարկավագապետը: Փոքր-ինչ ավելի որոշ են պատկերացումները կրտսեր աշակերտներից մի քանիսի մասին: Այսպես, միջնադարից եկող մի ամբողջ շարք տեղեկությունների համաձայն, Ստեփաննոս Սյունեցի Ա-ն հորինել է ավագ օրհնութաձևից մի քանի շարականներ<sup>90</sup>, Մովսես Խորենացին՝ Մենդյան, Հարության, Տեառնընդառաջի և այլ տոների վերաբերող շարականներ<sup>91</sup>, Հովհան Մանդակունին՝ նույնպես Հարության, Տեառնընդառաջի, այլև նահատակաց նվիրված և այլ երգեր<sup>92</sup>, Գյուտ Արահեզացին՝ արևագալի (հին) կանոնն ու քարոզը<sup>93</sup> և այլն: Այսպիսով պարզ է, որ կրտսեր աշակերտների անվան հետ կապված շարական երգերի մեծագույն մասն իրոք ստեղծվել է V դարում: Այդ, ինչպես և Սահակ-մեսրոպյան շարականների քննությունը ցույց է տալիս, որ նշված հարյուրամյակում հայ հոգևոր երաժշտության բնագավառում ձեռք բերված ստեղծագործական կարևորագույն նվաճումը Ս. Գրքի սաղմոսներից և օրհներգություններից հետո որպես հավելված կատարվող «փոքրածավալ «կցուրդ» տիպի երգերի ծաղկումն է՝ հայ ազգային հողի վրա: Դրանց կատարումը եկեղեցում մինչև VIII դարն ազատ է եղել, որով դրանք անկաշկանդ ծավալվել ու զարգացել են: Հաղթահարելով սաղմոսների եղանակներին հատուկ որոշ միօրինակությունն ու կաղապարյալ եղանակավորման բնույթը՝ հայ երգիչներն իրենց ինքնուրույն «կցուրդներում» ջանացել են հասնել եղանակների երգայնության (հոսունության), հուզական առավել հագեցվածության, ջերմության, հոգեբանորեն առավել տարանջատված իմաստավորման ու վառ կերպարայնության: Եվ հասել են այդ ամենին, ինչպես խմբական (միաձայն), նույնպես և միայնակ (սոլո) կատարման համար նախատեսված ստեղծագործությունների գծով: Խմբական կատարման համար նախատեսված երգերն իրենց ծնունդով կապված են սաղմոսներին, ուստի և սաղմոսատիպ են անվանվում: Նույնիսկ սաղմոսատիպ հնագույն երգերի մեղեդիներում, որոնք զուգորդվել են ազատ ոտանավորներով, արդեն կիրառված է երգայնության այն սկզբունքը, որը ժամանակի ընթացքում արմատանալով տիրապետող էր դառնալու: Այս տիպի երգերի մի հիանալի նմուշ է Մեսրոպ Մաշտոցի «Ջրղջման իմոյ» շարականը: Սաղմոսատիպ երգերից ծագում են հիմնային բնույթի ավելի զարգացած ստեղծագործությունները, որոնց եղանակները զուգորդվելով արդեն տաղաչափված ոտանավորների հետ, իրենք ևս աչքի են զարնում կուռ ութմա-ինտոնացիայով: Միայնակ կատարման համար նախատեսված երգերում ազատ կիրառվել է գրական խոսքի առանձին վանկերը երկարաձգելու և զարդոտրելու հինավուրց հնարանքը: Այս երգերից հնագույնները նկատվում են Սահակ Պարթևի ստեղծագործություններում, ինչպես օրինակ՝ «Ահաւոր ես

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

90 Տե՛ս Մ. Զավենաց, Պատմութիւն հայոց, հ. Ա, վեներիկ, 1784, էջ 780:

91 Տե՛ս Գր. Տարևացի, Գիրք հարցմանց, Կ. Պոլիս, 1729, էջ 637:

92 Տե՛ս Բ. Սարգսյան, Քննադատութիւն Յովհան Մանդակունւոյ և իւր երկասիրութեանց լրայ, Վենետիկ, 1895, էջ 35:

93 Մ. Քեչիշյան, Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Զմմառի վանքի մատենադարանին, Վիեննա, 1964, էջ 73: Հ. Տաշյան, Յուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց, Վիեննա, 1895, էջ 516 և 689:



թագաւոր» զեղեցիկ շարականը,— և իրենցից ներկայացնում են կառուցված-բային երկարածի՞գ փոքրածավալ գործեր, որոնցում դեռևս պարզ զգալի է՝ ձե-վագոյացման տեսակետով գրական խոսքի կատարած օրոշիչ դերը: Սրանցից հետագայում առաջանում են հանկարծաբանական երկարածի՞գ ավելի ծավա-լուն երգեր, որոնցում երաժշտական բաղկացուցիչը՝ ձեագոյացման առումով ինքնաբավ է արդեն:

Հայոց հոգևոր ինքնուրույն երգի զարգացման խնդիրները արժարժվում էին, անշուշտ, Սահակ-մեսրոպյան դպրոցներում, որոնցից կարևորագույնը, V դարում, Վաղարշապատի վարդապետանոցն էր, որ գտնվում էր երկրի կենտրո-նում՝ «ի կայս թագաւորացն եւ քահանայապետացն»<sup>94</sup>: Պետք է նկատել, սա-կայն, որ V դարի հայ մշակութային գործիչների մեծ մասն իր բարձրագույն կրթութլամբ կապված էր ասորական, մանավանդ հունական կենտրոններին, և սա՝ նշված հարյուրամյակում հայ պրոֆեսիոնալ երգարվեստի թռիչքը պայ-մանավորող ազդակներից մեկն էր անկասկած: Հետագայում բոլոր միջոցները ձեռնարկվեցին բարձրագույն կրթութլամբ գործը հայրենիքում հուսալի հիմքերի վրա դնելու համար: VI դարում հայ հոգևոր երգաստեղծութլամբ մեջ շէնք հան-դիպում ոճականորեն կայունացած մի նոր երևութլամբ: Այն՝ ներքին նոր կուտա-կումների ու արտաքին նոր մերձեցումների և պատվաստումների ժամանա-կաշրջանն էր, այն դարը, երբ Բյուզանդիան իր մշակութլամբ դեմքը վերջնա-կանապես դարձրեց դեպի քրիստոնյա Արևելք<sup>95</sup>, իսկ հայկական հոգևոր կյանքն իր հունաբան հոսանքով, «փիլիսոփաներով», «քերդողներով» ու «Ճարտասան-ներով» առավել սերտորեն կապվեց հելլենաբյուզանդականին<sup>96</sup>: Հայաստա-նում ուշադիր հետևում են՝ «կացուրդի» կամ «կանդակի» բյուրեղացմանը բյուզանդական երաժշտութլամբ մեջ, ի մոտո ծանոթանում են հույն երաժիշտ-բանաստեղծներից թերևս ամենամեծի՝ Ռոմանոս Երգեցողի ստեղծագործու-թլամբ<sup>97</sup>, և որ նվազ կարևոր չէ՝ լուրջ աշխատանքներ են նախաձեռնում բարձ-րագույն կրթութլամբ կատարելագործման ասպարեզում: Այս ժամանակ է, որ Եզրաս Անգեղացին զգրաս ճարտասանիցն բազմացուցանէր<sup>98</sup>, ներսես Բ Բագրևանդացին հատուկ ջանքեր էր գործադրում ուսման և կրթութլամբ կենտ-րոնների ծաղկման համար<sup>99</sup>, և իրոք փայլում էին Սյունյաց դպրոցները:

Այս նախաձեռնումներին հետևեցին արդյունքները: Հաջորդ՝ VII դա-րասկզբից հայ մշակութլամբ կյանքում ծայր առավ վերելքի երկրորդ մեծ շրջանը: Այս հարյուրամյակում շարունակեց փայլել Սյունյաց վարդապետա-նոցը (մանավանդ Մաթուսաղայի ուսուցչապետութլամբ շրջանում), բայց նրա հետ մեկտեղ ծաղկեցին Արշարունյաց կամ Երասխաձորի «Վարդիկ հայր» դըպ-րոցն ու Շիրակի Դպրեվանքը, ըստ բոլոր տվյալների՝ Կոմիտաս Աղցեցու հո-գատարութլամբ շնորհիվ, որով բարձրագույն կրթութլամբ ստանալու ծարավի հայ պատանիներն այլևս պետք չունեին հեռագնաց ուղևորութլամբներին:

94 Կորյուն, Վարք Մաշտոցի, էջ 58:

95 *H. Adonik*, նշվ. աշխ. (տե՛ս առաջարանք, էջ VII—XIV):

96 Հ. Մանանդյան, Հունաբան դպրոցը և նրա զարգացման շրջանները, էջ 233:

97 Տե՛ս Ն. Թանմիզյան, Գողիկ Այրիվանեցին և հայ բյուզանդական երաժշտական հորա-րերութլամբները, Երևանի համալսարանի, Երևան, 1968, № 2:

98 Սաեփանես Ասողիկ, Պատմութլամբ Տեեգերական, Պետերբուրգ, 1885, էջ 82:

99 Մ. Օրմանյան, Ազգապատում, § 371:

Երաժշտության տեսությունը Հայաստանում հարստացավ հնչականության (ակուստիկայի) մասին ուսմունքով<sup>100</sup>, իսկ գեղագիտությունը՝ Մովսես Բերթոլդի գաղափարներով<sup>101</sup>։ Երգաստեղծության բնագավառում Կոմիտաս Աղցեցու<sup>102</sup> բարձրարվեստ «Անձինքն» է, որ նշանավորում է խոր տեղաշարժերի սկիզբը։ Գրական վարպետ չափածո խոսքով, դրան համապատասխանող վառ մեղեդիով աչքի ընկնող այդ ստեղծագործությունն ունի «կացուրդ» կամ «կաւնդակ» (καὺν-αὺλον) կոչվող ավելի բարդ մի ժանրի բոլոր հատկանիշները։ Սակայն, լրիվ ազգայնացված և նույն ժամանակաշրջանի բյուզանդական կոնդակների համեմատությամբ նույնիսկ ավելի երգայնացված մի գործ է սա, որ նոր մակարդակ է ստեղծում հայ հոգևոր արվեստում և զարգացման նոր խթաններ հաղորդում նրան։ Ստեղծագործական ասպարեզ են դուրս գալիս ուրիշ երգահաններ և՛ Սահակ Զորոփորեցին, որ հորինել է խաչի ու եկեղեցվո շարականների մեծ մասը<sup>103</sup>։ Անանիա Շիրակացին և Բարսեղ Ճոնը, որոնք հորինել են Հարություն, Համբարձման, Հոգեգալստյան, Մենդյան ու եկեղեցական մի քանի այլ տոների նվիրված երգեր. նույնիսկ աշխարհականներ, որոնցից է՛ վարազտիրոցի որդի Աշոտ Բագրատունին, որի երգած մեկ շարականը՝ «Զորս շատ պատկերի»<sup>104</sup>, կանոնացրել է եկեղեցին։ Այս շրջանում հայկական հոգևոր ինքնուրույն երգերի հորինումն ու կատարումը եկեղեցում դեռևս ազատ լինելով, դրանք այնքան են բազմանում, որ հարկ է զգացվում հատկապես զբաղվել ծեսի ու արարողության հարցերով։ Դա մասամբ արել է տակավին Ծղր Փառածնակերտացին, բայց ավելի՛ ներսես Գ. Իշխանցին, որ եկեղեցում նոր երգերի կատարման ազատությունից բխող անպատեհությունները կանխելու նպատակով Շիրակի Դպրեվանքի առաջնորդ Բարսեղ Ճոնին հանձնարարել է ստեղծված շարականներից լավագույններն ընտրելով կանոնացնել<sup>105</sup>։ Ըստ եղած տվյալների՝ Բարսեղ Ճոնը եկեղեցու կողմից պաշտոնապես ընդունված հոգևոր ինքնուրույն երգերի առաջին ժողովածուն է կազմում, որ և կոչվում է «Ճոնընտիր»։

Այս միջոցառումները սակայն, ոչ միայն չեն խանգարում, այլև նպաստում են հայոց մասնագիտացված երգաստեղծության զարգացմանը, որի բարձրացող ալիքները հասնելով մինչև VIII դարի առաջին քառորդը, հանգեցնում են լուրջ արվյունքների։ Նախ ավելի ևս բարձրանում է մի քանի վարդապետանոցների՝ Սյունյաց, Այրիվանքի կամ Գեղարդա, ինչպես և Մաքենոցաց դպրոցների մակարդակը (հատկապես «Հարանց հայր» Սողոմոնի ուսուցչապետության տարիներին)։ Կարելի է ասել, որ հիշյալ և նման դպրոցներում աշակերտներին տրվում էր ոչ միայն ընդհանուր, այլ երբեմն նաև մասնագիտական թեքումով բարձրագույն կրթություն։ Մեսի, արարողության խնդիրները Հովհան Օձնեցու կողմից արժանանում են մի նոր լուսաբանության՝ իր «Յաղագս կարգաց եկեղեցւոյ» և այլ գրվածքներում։ Ստեփաննոս Սյունեցի Բ-ի նախա-

100 Տե՛ս ն. Քանմիզյան, Մի էջ հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական տեսությունից. «Բանբեր մատենադարանի», № 5, էջ 43, 76։

101 Տե՛ս «Մովսէսի Քերթողահարն Յաղագս կարգաց եկեղեցւոյ», «Անահիտ», 1935, № 1--2, էջ 30։

102 Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց, Երևան, 1961, էջ 53։

103 Գր. Տաբևացի, նշվ. աշխ., էջ 637։

104 «Հաւաքումն Պատմութեան Վարդանայ Վարդապետի», Վենետիկ, 1862, էջ 71։

105 նույն տեղում, էջ 69, նաև՝ Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն, էջ 61--62։

ձեռնութեամբ կրկին վերակարգավորվում են հայոց ձայնեղանակները, ըստ ութ-ձայնի համաքրիստոնեական նորագույն տեսութեան<sup>106</sup>, սկզբունքորեն ընդունվում է եկեղեցական միևնույն տոնին վերաբերող 8—9 երգերից բաղկացած «կանոնի» ժանրը<sup>107</sup>, ծագում է խազագրութեան արվեստի գաղափարը<sup>108</sup>, ձևավորվում են գեղագիտական ավելի խորիմաստ դրույթներ: Երգատեսողության ազգային ավանդների հետագա հարստացման գործին, բացի Հովհան Օձնեցուց (որ հորինում է ավագ տոներին վերաբերող մի շարք շարականներ), մասնակցում են Ստեփաննոս Սյունեցի Բ-ն, Գրգիկ Այրիվանեցին, Սահակադուխտը և Խոսրովադուխտը: Վերջիններս, ի հակադրություն բյուզանդացի նրաժիշտների, որոնց ստեղծագործության մեջ պատկերամարտության հետեւվանքով շուրջ հարյուրհիսունամյա մի ընդհատում էր առաջացել Ռոմանոս Երգեցողի հարթած ճանապարհին, Հայաստանում առանց որևէ ընդհատման զարգացրին երգեցողության արևելյան քրիստոնեական հեռանկարային ուղղությունը, հորինելով մի ամբողջ շարք մեղեդիներ, ստողոգիներ, առավոտերգեր և խազաբերում ամփոփված զարդուղորուն (մեկիդատիկ) տիպի նման շատ գործեր»<sup>109</sup>: Երգեցողության նշված ուղղությունը, որ V դարից հետո իր երկրորդ ծաղկումն էր ապրում Հայաստանում, ազդեց նաև շարականներին վրա, ազատ անդրադարձում գտնելով, օրինակ, Խոսրովադուխտի «Ջարմանայի է ինձ» գեղեցիկ գովքում: Այն իր եռամաս ձևով, երաժշտական երկու տարրեր թեմաների վրա հիմնված զարգացմամբ, լադային կազմով և մեղեդիական հարուստ հյուսվածքով, անկասկած կարող է մրցել ժամանակի ասորական կամ հունական հոգևոր ամեն մի երգի հետ:

VIII դարի երկրորդ քառորդից, Հայաստանի քաղաքական ու տնտեսական ծանր իրադրության պատճառով, խափանվում է հայոց երաժշտաձևակութային կյանքի առաջընթացը: Նույնիսկ IX դարը, գոնե առաջին հայացքից, հարուստ չէ երևույթներով, չնայած պարզ է, որ այն կարևոր նշանակություն ունի ինչպես նախորդ նվաճումների ամրապնդման, նույնպես և հաջորդ (X դարից սկսվող) վերելքը նախապատրաստելու առումով: Դատելով Աղթամարի և մանավանդ Սևանի ու Տաթևի դպրոցների վիճակից՝ հետևողականորեն կատարելագործվում էր ուսման և կրթության գործը վարդապետանոցներում: Տաթևի դպրոցը Ստ. Օրբելյանի վկայությամբ, 896 թ. լեցուն է եղել արդեն «ծովամատոյց փիլիսոփայիւք երաժշտական երգոց»<sup>110</sup>: Սեանում Մաշտոց Ա. Եղիվարդեցի կաթողիկոսը կարգավորում է հայոց գլխավոր ծիսարաններից մեկը՝ Մաշտոցը: Երաժշտական կյանքում լայնորեն տարածվում և ընձյուղում է ութ ձայնի դրությունը: Արվում են խազագրության առաջին փորձերը:

106 Ստեփաննոս Օրբելյան, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Իհիլիս, 1910, էջ 131—144:

107 Մ. Արեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք Ա, էջ 483—484:

108 Ռ. Արայան, Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 76—77:

109 ՏԵՍ Ն. Թանմիզյան, Գրգիկ Այրիվանեցին և հայ բյուզանդական երաժշտական կապերը, Բանբեր համալսարանի, 1968, № 2:

110 Ստ. Օրբելյան, նշվ. աշխ., էջ 226: