ՔՆՆԱԿԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ ՀԱՅՈՑ ՀԻՆ ԵՎ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ

Ն. Կ. ԹԱՀՄԻԶՅԱՆ

Հայոց հին ու միջնադարյան երաժշտության պատմությունը անկապտելի մասն է հայկական ազգային հոգևոր մշակույթի բազմադարյան հարուստ պատմության։ Որպես այդպիսին, այն՝ արժեքավոր և շատ կողմերով ինքնատիպ ու անկրկնելի էջերից մեկն է նաև մերձարևելյան երգ ու նվագի, արևելյան-քրիստոնեական երգարվեստի, Սովետական Միության ժողովուրդների երաժշտության, և, վերջապես, համաշխարհային երաժշտական մշակույթի մեծ պատմության[1]։ Ցավոք, սակայն, անցյալի հայ երաժշտական մշակույթը համակողմանիորեն ուսումնասիրված չէ տակավին, ու այժմ ևս անհնարին է տալ նրա պատմության քիչ թե շատ մանրամասն շարադրանքը։ Գործն արգելակում են լուրջ դժվարություններ, որոնցից գլխավորն է՝ ձեռագիր խազավոր երգարանների վերծանության կնճռոտ խնդիրը[2]։ Այդուհանդերձ, հստակել ազգային երաժշտական արվեստի անցած ուղու գեթ գլխավոր շրջափուլերը՝ ոչ միայն հնարավոր, այլ անհրաժեշտ նախապայման է։ Դրան էլ հենց ձգտել է առ այսօր հայ պատմական երաժշտագիտությունը։

Այս տեսակետից ուշագրավ ենք համարում նախ՝ հայ երաժշտագիտության

---

1 *Քաղաքակիրթ շատ ազգերի համար սա ընդունված իրողություն է այժմ, հատկապես Կոմիտասի գիտական, ստեղծագործական ու համերգային հայտնություններով լեցուն գործունեությունից հետո։ Պատահական չէ, որ այսօր երաժշտական կամ ընդհանուր մի շարք հեղինակավոր համայնագիտական բառարաններում հայ երաժշտությանը հատկացվում է պատշաճ տեղ։ Տե՛ս* 1) Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5-th ed., London, 1954, Armenian folk Music (vol. III — Folk Music), Armenian Church music (vol. II — Eastern Church Music). 2) Larousse de la Musique, dictionnaire encyclopédique, tome premier, Paris, 1957 (Armenie). 3) Enciclopedia Italiana, 1929, IV (Musica, Armeni). *Բայց դիտելի է, որ ոչ միայն նշված բառարաններում, այլ երաժշտության համընդհանուր պատմության հարցերը լուսաբանող նորագույն հրատարակություններում իսկ, հայ երաժշտության նվիրված բաժինները կրում են կարճամփոփ բնույթ, հայտնապես նյութերի նվազության պատճառով, ինչպես բացատրում են հեղինակները։ Տե՛ս* The New Oxford History of Music, vol. II, London, 1961, p. 52, G. Reese, Music in the Middle Ages, New York, 1940, p. 91.

2 *Բացի դրանից՝ անբավարար են հնագիտական տվյալները, ի մի հավաքված, դասակարգված ու քննված չեն հայ հին մատենագրության մեջ ցրված պատմական ու գրական փաստերը, լրիվ պարզաբանված չեն միջնադարյան հեղինակների (բանաստեղծ-երաժիշտների) ստեղծագործական ժառանգությանը կապված հարցերը, պակասում են ժողովրդական հին նվագարանների տեսակների և տարատեսակների մշակված (գիտականորեն նկարագրված) հավաքածուներ, թերի է ավանդաբար մեզ հասած ժողովրդական, գուսանական ու եկեղեցական երգերի գրառման, վերծանման, հրատարակության և ուսումնասիրության գործը, ի վերջո՝ մեզանում դանդաղորեն են ճանապարհ հարթում՝ հայագիտությանը ընդելուզված երաժշտագիտությունը, համեմատական երաժշտագիտությունն ու ազգային երգարվեստի ճյուղերի, ժանրերի և տեսակների տիպաբանական հետազոտությունը։*

նախասովետական շրջանի ջանքերը[3], որոնք Կ. Սարաջևի[4] և Ի. Պոպովի[5] աշխատություններից հետո պսակվում են Կոմիտասի գիտական ձեռքբերումներով։ Կոմիտասը պատմական հանգամանալից հետազոտություններ չհասցրեց կատարել։ Բայց իր տեսական ուսումնասիրություններում (նույնիսկ հրապարակախոսական բնույթի հոդվածներում) առաջ քաշեց անկյունաքարային կարգի այնպիսի դրույթներ, որոնք կոչված էին նոր հիմքերի վրա դնելու նաև պատմական երաժշտագիտությունը[6]։ Դրանք են՝ հայ երաժշտության ազգային ինքնատիպության մասին, դրացի քաղաքակրթությունների հետ նրա մշակած փոխադարձ կապերին վերաբերող, և ժողովրդա-ազգային մշակույթի սահմաններում աշխարհիկ ու եկեղեցական արվեստների լեզվա-ոճական ընդհանրությունը մատնանշող դրույթները։

Սրանք կապող օղակ և ուղեցույց հանդիսացան սովետական շրջանի հայ պատմական երաժշտագիտության համար, որի նվաճումները շատ ավելի աչքառու են։ Ճիշտ է, Սպ. Մելիքյանը, որը տուրք տալով վաղուց կազմավորված սեփական նախապաշարմունքներին[7] ու «ազդեցությունների» տեսությանը, փորձեց վիճարկել կոմիտասյան երեք դրույթներն էլ[8]։ Այդ փորձը, սակայն,

---

3 Մանավանդ, որ սպառիչ պատկերացում էլ դեռևս չունենք XIX—XX դարերի հայ պարբերական հարուստ մամուլի ներփակած համապատասխան նյութերի մասին, որոնք նույնպես սպասում են հավաքման, դասակարգման, քննության և գիտական ուսումնասիրության։ Այդպիսի մի փորձ կատարել է վերջերս տողերիս գրողը, «Արարատի» հրատարակության հարյուրամյակի առթիվ հատկապես քննելով ամսագրի էջերում նրա գոյության հիսուն տարիների ընթացքում երևացած երաժշտական նյութերը (տե՛ս «Արարատ»-ն ու երգ-երաժշտության հարցերը» հոդվածաշարը, «էջմիածին», 1968, № 11—12, 1969, № 3, № 5 և 1969, № 12, «Արարատ»-ն ու Կոմիտասը» խորագրով) ու եկել համոզման, որ դրանք ունեն ո՛չ միայն պատմական արժեք (ասենք՝ լոկ նոր շրջանի հայկական երաժշտա-հասարակական, հրապարակախոսական, քննադատական ու գիտական մտքի ձևավորման ուղիներն ըմբռնելու առումով), այլև որոշակի այժմեական նշանակություն։

4 Նկատի ունենք Братская помощь пострадавшим в Турции армянам *ժողովածուում (Մոսկվա, 1898) «Կ. Ս.» ստորագրությամբ հրատարակված «Երկու խոսք հայ երաժշտության մասին» բանիմաց հոդվածը, աշխարհիկ ու եկեղեցական երաժշտության բաժիններով և նոտային հավելվածով (տե՛ս ժողովածուի էջ 619—624)։ Ինչպես հաղորդում է Շահվերդյանը, «Ջ. Բ. Սարաջևայի հավաստմամբ այդ հոդվածի հեղինակը Կոնստանտին Սոլոմոնովիչ Սարաջևն է» (տե՛ս Ալ. Շ ա հ վ ե ր դ յ ա ն, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, XIX—XX դդ., Երևան, 1959, էջ 166)։*

5 1900 թվականին «Русская музыкальная газета»*-ի էջերում մաս առ մաս հրատարակվեց Ի. Պոպովի «Հայկական երաժշտություն» պատմական ակնարկը, որը մի քանի տարի անց լույս տեսավ նաև առանձին գրքույկով (տե՛ս* И. П о п о в, Армянская музыка, Исторический очерк, СПБ, 1910)*։ Նրանում հեղինակը առանց վկայակոչման օգտագործելով Կ. Սարաջևի վերոհիշյալ հոդվածի գրեթե բոլոր դրույթները, տեղիք տվեց մեր մամուլի չափազանց խիստ քննադատության (տե՛ս «Արարատ», 1914, էջ 174)։ Եվ գուցե այդ է պատճառը, որ նրա, վերջին հաշվով, օգտակար աշխատությունը շատ ուշ գնահատվեց որպես «հայ երաժշտության պատմության փաստերը համակարգելու... առաջին փորձերից մեկը» (Ալ. Շ ա հ վ ե ր դ յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 167)։ Պոպովի աշխատությունը հրատարակված է նաև «Թատրոն և երաժշտություն» հանդեսում, հայերեն թարգմանությամբ։*

6 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, «Կոմիտասական» (ժողովածու), Երևան, 1969, էջ 159—217։

7 Տե՛ս նրա՝ «Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա», Թիֆլիս, 1914։

8 Սպ. Մ ե լ ի ք յ ա ն, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1935 (սրանում հեղինակը համառոտ քննելով ազգային երգարվեստի առանձին ճյուղերին վերաբերող ձևերը, չի տալիս հայ երաժշտության պատմական զարգացման ընդհանուր պատկերը)։

շղիմացավ անդամ մի երկու տարվա քննության։ Կոմիտասի գաղափարները չուտով վերահաստատվեցին և գտան իրենց հետագա զարգացումը։ Նախ Հ. Հովհաննիսյանի աշխատասիրած շահեկան մենագրության մեջ, որ փաստորեն դարձավ հայ երաժշտության պատմության անդրանիկ ուրվագիծը[9]։ Ապա՝ պրոֆ. Քուշնարյանի կապիտալ երկասիրության[10] առաջին մասում, ուր հեղինակը երկարամյա խղճամիտ պրպտումներից հետո ընդհանրացնելով նախորդ ողջ փորձը, հայ պատմական երաժշտագիտությունը բարձրացրեց նոր, միանգամայն արդիական մակարդակի։ Արդարև, Քուշնարյանը ոչ միայն բացեց կոմիտասյան դրույթների բոլոր փակագծերը, շարադրելով հայ մոնոդիայի զարգացման պատմա-տեսական ծանրակշիռ մի ակնարկ, այլև վեր հանեց նոր ու կարևոր այլ հարցեր, ինչպես՝ հայ երաժշտական մշակույթի ծննդաբանական կապը կովկասյան և մերձարևելյան հին ժողովուրդների մշակույթի հետ. հայ երգարվեստի տարբեր (աշխարհիկ ու պաշտամունքային) ճյուղերի փոխներթափանցումը պատմական զարգացման ընթացքում. ավանդաբար մեզ հասած ժողովրդական, գուսանական, աշուղական ու եկեղեցական երգերում հին և հնագույն մեծ շերտերի գոյությունը և դրանց վերաբերող նմուշները որպես պատմական հուշարձաններ դիտելու օրինաչափությունն ու անհրաժեշտությունը[11]։

Հիմք ընդունելով այս ամենը և ի մտի ունենալով պատմական, գրական ու երաժշտական մատչելի բոլոր նյութերը, ներկա աշխատության մեջ նպատակ ենք դնում՝ հայ մոնոդիկ երաժշտության անցած ուղու գլխավոր շրջափուլերը հստակելով դրանք բնորոշելու, ինչպես և բազմադարյան այդ ճանապարհի մտահղացքային ըմբռնումը տալու գործում կատարել հերթական առաջընթաց քայլը[12]։

Հայ երաժշտության ծագումն ու սկզբնական զարգացումը նախնադարյան համայնական հասարակության մեջ և նրա ծաղկումը ստրկատիրական հասարակարգի պայմաններում. Հայկական լեռնաշխարհի տեղաբնիկների կյանքում երաժշտական փորձը նախնական զարգացման շատ երկար ուղի է անցել, դեռ

---

9 Հ. Հովհաննիսյան, Հայոց երաժշտության պատմություն, 1939, ձեռ., Երևան, Գրականության և արվեստի թանգարան (ցավոք, սույն աշխատությունը ժամանակին հնարավոր չեղավ հրատարակել, և հիմա էլ կարծես ուշ է դա անելը, այն՝ հնացած է արդեն. նրա բովանդակության փայլուն ամփոփումը տվել է Ալ. Շահվերդյանը, վերն հիշատակված իր աշխատության երկրորդ գլխում)։

10 Х. С. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958 (աշխատությունը բաղկացած է երկու մասից՝ «Историко-теоретический очерк развития армянской монодии» և «Лады». ու թեև հիմնական մասն այստեղ երկրորդն է, նվիրված զուտ տեսական կարևորագույն մի հարցի, առաջինը նույնպես ունի նաև ինքնուրույն նշանակություն)։ Քուշնարյանի աշխատության առաջին մասի հայերեն ամփոփումը տե՛ս «Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության» հատորում (Երևան, 1963)։

11 Քուշնարյանի աշխատության տպագրությունից հետո, 60-ական թվականների ընթացքում, մեր գիտական մամուլում հրատարակվեցին մի շարք հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, որոնց բովանդակությունը մեկ ընդհանուր խորագրով կարելի է արտահայտել հետևյալ կերպ. «Նոր նյութեր հայոց հին ու միջնադարյան երաժշտության պատմության և տեսության»։

12 Ձեռքի տակ գտնվող գծագրերի, պատկերների ու երաժշտական օրինակների առաջբերումը, վերջիններիս մասնավոր վերլուծությունը, ինչպես և միջնադարի մի քանի խոշորագույն բանաստեղծ-երաժիշտների ստեղծագործական դիմանկարների բնութագրումը, որոնք կարող են կրկնապատկել սույն աշխատության ծավալը, վերապահում ենք մեկ այլ առիթի։

նախքան հայ ժողովրդի կազմավորումը։ Դա ապացուցվում է թեկուզ և նրանով, որ Սևանա լճի շրջակայքում, դամբարանային պեղումների ժամանակ, հայտնաբերված է նաև արվեստով շինված ու երկաթե դարի առաջին շրջանին վերաբերող մի եղջերափող[13]։

Խոր անցյալում, տոհմային-համայնական կարգերով ղեկավարվող հայկական ցեղերի կյանքում ևս գոյություն է ունեցել որսորդության, խաշնարածության, հողագործության և ծեսի ու հնագույն հավատալիքների հետ կապված նախնական մոնոդիկ մի երգարվեստ։ Վերջինիս մասին մեզ մոտավոր գաղափար են տալիս հայկական հմայիլներում և սնահավատական զրույցներում գերապրուկների ձևով հարատևած այն տարրերը, որոնք հանդիսանում են՝ ոգեպաշտության և այլ հեռավոր շրջաններում ստեղծված և կարճ ու կրկնված խոսքերից բաղկացած դյութական բանաձևերի փոփոխված նմուշները[14]։ Այդ «բանաձևերը» ժամանակին նաև երգվել են, և մեր ժողովրդական ձայնագրված խաղերի հնագույն շերտերում ընդնշմարվում են դրանց համապատասխանած կարճառոտ, մեկ ձայնի շուրջն անընդհատ պտտվող ու ավտոմատացված կշռույթ ունեցող եղանակները, ինչպես և հովվական սրնդանվագի, հողագործի երգերի, ծիսական ողբերի ու «քոչարի» տիպի պարեղանակների նախնական հեռավոր ձևերը[15]։

Մ. թ. ա. XII դ., երբ հայերը ազգասրապես սկսում են նվաճել մեծ լեռնաշխարհը, հայկական ցեղերի հնագույն երգ-երաժշտությունը զարգանում է հատուկ ինտենսիվությամբ ոչ միայն ի հաշիվ ներքին կուտակումների, այլև մշակութային գծով իրացված բազմաթիվ մերձեցումների ու խաչաձևումների— իր հեղաշրջման մեջ հանդես բերելով ոճականորեն իրեն ազդակից շատ իրողություններ համաձուլելու կենսունակություն, ինչպես և որակապես ինքնատիպ դառնալու, լեզվական տեսակետից համաժողովրդական արվեստի աստիճանին բարձրանալու և, որպես այդպիսին, երաժշտության զարգացման համաշխարհային մայրուղին դուրս գալու հնարավորություններ։

Մ. թ. ա. IX դ., Ուրարտուի, ինչպես և Արմե-Շուպրիայի ու Արմինիա-Հայքի բուն հայկական հնագույն պետականությունների միջոցով, հայերը մոտ երեք դար հաղորդակցվում են հին արևելյան (ասուրա-բաբելական) հարուստ մշակույթին։ Այս առումով մեծ դեր է խաղացել հատկապես Ուրարտուն, որը, ըստ բոլոր տվյալների, պետք է ունեցած լիներ նաև բարձր զարգացած հրաժըշտական արվեստ։ Կարմիր բլուրում հայտնաբերված են մ. թ. ա. VII դ. վերաբերող մի զույգ բրոնզե ծնծղաներ[16], որից դժվար չէ հետևցնել, թե տվյալ քաղաքակրթությանը ծանոթ էին առհասարակ ժամանակի մերձարևելյան երաժըշտական մյուս գործիքները ևս, կամ գոնե նրանցից հիմնականները[17]։

---

13 Ե. Լ ա լ ա յ ա ն, Դամբարանային պեղումներ Խորհրդային Հայաստանում, Երևան, 1931, էջ 113, 121 և 122։

14 Մ. Ա բ ե ղ յ ա ն, Երկեր, հ. Գ, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք Ա, Երևան, 1968, էջ 20—29։

15 Ք. Ք ո ւ շ ն ա ր յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 29—35։

16 Б. Б. П и о т р о в с к и й, Кармир-Блур, т. I, Ереван, 1950, стр. 54.

17 Համենայն դեպս խիստ ցուցանշական է, որ ծնծղաները Ասորեստանում ևս հայտնի են մ. թ. ա. VII դ. (տե՛ս Curt Sachs, The History of Musical Instruments. New York, 1940, էջ 71)։

Ուրարտուի կործանումից հետո ուղղակիորեն ժառանգելով նրա բարձր մշակույթը, հայերը երկու դար մոտիկից շփվում են նաև Աքեմենյան Պարսկաստանի մշակույթի հետ։ Այս մերձեցումներն ու խաչաձևումները, նախնադարյան-տոհմային կարգերի քայքայման, գյուղական համայնքների գոյացման, անհատական ընտանիքի կայունացման ու վաղ ստրկատիրական հարաբերությունների ձևավորման ֆոնի վրա, հայ ժողովրդի կազմավորման հաջող ընթացքի պայմաններում, նշանակալի արդյունքներ են տալիս հայոց կենցաղում պարզապես երգ-երաժշտության բնագավառում ևս։ Տարանջատվելով բյուրեղանում են հայ դեղջուկի դաշտային ու տնային այլազան աշխատանքների հետ կապված ժանրերը։ Զարգանում են ծիսական ու կենցաղային երգերը։ Մեծ ծաղկում է ապրում հատկապես թաղման ծեսին կապված ողբը, որի ընդերքում էլ հենց աստիճանաբար զգալի կշիռ է ստանում վիպական նախասկիզբը։ Սաղմում է հայոց երաժշտա-բանաստեղծական հնագույն ձևերից մեկը՝ ասմունքելով ու միջընդմեջ երգելով պատմված յուրատեսակ պոեմը, որն իր զարգացման մեջ առատորեն նյութեր է քաղում հայերի սկզբնական պատմության և ավելի շատ՝ սկզբնական կրոնին (դիցաբանությանը) վերաբերող զրույցներից ու առասպելներից։ Սրանցից հինգը՝ Հայկի և Բելի, Արամի, Արա Գեղեցիկի ու Շամիրամի, Վահագն Վիշապաքաղի և Տորք Անգեղի մասին առասպելները, մեջբերում կամ վերապատմում է Մովսես Խորենացին, դրանք անվանելով մերթ «զրույց», մերթ «երգ» ու «առասպել» և մերթ էլ «գուսանական»[18]։

Անհրաժեշտ է նշել, որ սույն առասպելների հատկապես երգվող հատվածներից մի քանիսը, ինչպես Վահագնի ծնունդը պատկերող դիցաբանական երգը, գուսան-վիպասանների երկացանկը մտած կարող էին լինել նաև Հայաստանում քրիստոնեությունը պետական կրոն հռչակելուց և քրմական դասերը ջնջելուց անմիջապես հետո, ըստ որում գրեթե այն ձևով, ինչ ձևով որ դրանք կատարվել են հեթանոսական տաճարներում։ Ընդհանրապես ասած, այդ առասպելները սկզբնապես ժողովուրդը պատմած ու երգած պիտի լիներ, և հետագայում միայն դրանք անցած պետք է լինեին քրմական դասին թե ժողովրդապրոֆեսիոնալ երգիչներին՝ վիպասաններին և գուսաններին (ինչպես դա հասկացվում է Մ. Աբեղյանի կատարած քննությունից էլ)[19]։ Արդ, ընդունելով, որ հիշյալ առասպելները հիմնականում պետք է բյուրեղացած լինեին նրանցում պատմվող իրադարձությունների, ինչպես նաև ցեղապետ-հերոսների աստվածացման ժամանակներից ոչ շատ ուշ, կարող ենք հաստատել, թե հայերս դեռևս մ. թ. ա. VI—IV դդ. արդեն ունեինք օրինաչափորեն կայունացող մեր ավանդական բանահյուսությունը։ Սրա երաժշտական բեկորներն, անշուշտ, փոփոխված ձևով, հասել են նույնիսկ մինչև մեր օրերը, ինչպես, օրինակ, Շամիրամի կերպարին կապված ժողովրդական «Ջինչ ու զինչ» երգը[20]։

Քննարկվող ժամանակահատվածի վերջում (մ. թ. ա. IV—III դդ.) իրենց ամենավճռական փուլն են թևակոխում ոչ միայն հայ ժողովրդի կազմավորման

---

18 «Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն հայոց», Տփղիս, 1913, էջ (համապատասխանաբար) 32—37, 42—48, 48—49, 85—86, 114—115։

19 Մ. Աբեղյան, նշվ. աշխ., էջ 30—50։

20 Քր. Քուշնարյան, նշվ. աշխ., էջ 20։

և հայերենի, որպես համաժողովրդական լեզվի, ձևավորման մեծ պրոցեսները, այլև հայ երաժշտության որակական ինքնատիպության գոյացման ընթացքը, ողջ լեռնաշխարհի չափացույցով։ Այս ժամանակ է, որ ձևավորվում են նաև հայկական էպոսի հնագույն այն շերտերը, որոնք վերաբերվելով IV դ. դեպքերին՝ հայոց ու մարերի փոխհարաբերություններին, քիչ ավելի ուշ հարակցվում են վիպական երգերի ավելի մեծ ցիկլերին։

Մ. թ. ա. III դ. հին արևելյան ակունքներ ունեցող հայկական մշակույթը աստիճանաբար մերձենում է հելլենական մշակույթին։ Եվ հատկանշական է, որ Գառնիի անտիկ շերտից հայտնաբերված ոսկրյա գեղեցիկ սրինգը, որն արդեն 5 ձայնանցք ունի, վերաբերում է հենց այս հարյուրամյակին[21]։

Սկզբում հելլենական մշակույթին հաղորդակցվում է առավելապես ստրկատիրական վերնախավը, բայց ժամանակի ընթացքում հայկական տեղական ողջ մշակույթը ազդելով այստեղ տարածված հելլենականի վրա ու ազդվելով նրանից, օրինաչափորեն բարձրանում է զարգացման այն մակարդակին, որը գիտության մեջ պայմանականորեն անվանվում է «հելլենիստական»[22]։ Դրան մեծապես նպաստում է Մեծ Հայքի միացյալ թագավորության ստեղծումը, կայունացումն ու հզորացումը։

Մ. թ. ա. II դ. Հայաստանը թևակոխում է ինքնուրույն պետականության ուղին։ Նախ հիմնվում է Արտաշեսյան հարստությունը, որի երկհարյուրամյա տիրապետության շրջանում ծաղկելով, Տիգրան Մեծի ու Արտավազդ Բ-ի գահակալության տարիներին իր գագաթնակետին է հասնում ստրկատիրական Հայաստանի մշակույթը[23]։ Արշակունիների օրոք ստրկատիրական կարգերն աստիճանաբար քայքայվում են՝ տեղի տալով դանդաղորեն ձևավորվող վաղավատատիրական հարաբերություններին, որոնց հերթական հաղթանակներից մեկը նշանավորվում է Հայաստանում քրիստոնեությունը պետական կրոն հռչակելու պատմական ակտով (մ. թ. 301—302-ին)։ Այս հինգ դարերը, սակայն, մշակույթով կապվում են հեթանոսության ու հելլենիզմի գծերով՝ հայկական պետականության խորքի վրա։ Այս դարերի հայկական երաժշտական արվեստի մասին կարճամփոփ, ընդհանրացված գաղափար են տալիս մի շարք պատմական տվյալներ, ներառյալ նաև ստրկատիրական կարգերի ամենասուր ճգնաժամի շրջանին՝ մ. թ. III—IV հարյուրամյակներին վերաբերող այն տեղեկությունները, որոնք առանց հատուկ վերապահման կարող են դիտվել որպես հեթանոս Հայաստանի երաժշտական մշակույթի տարբեր կողմերի վրա լույս սփռող փաստեր։

Դատելով այդ բոլորից՝ ինչպես և ձայնագրված ժողովրդական երգերում հայտնաբերված արխայիկ շերտերի քննության արդյունքներից[24], ինքնուրույն պետականության քննարկվող ժամանակամիջոցում հայոց երաժշտական մշակույթի բնագավառում կատարվում են մեծ տեղաշարժեր։ Գյուղական դաշտային ու տնային աշխատանքային երգերի, կենցաղային և այլ երգերի հետագա

21 Б. Аракелян, Гарни, т. II, Ереван, 1957, стр. 75.

22 К. Тревер, Очерки по истории культуры древней Армении, М.—Л., 1953, стр. 18—19.

23 Հ. Մանանդյան, Քննական տեսություն հայ ժողովրդի պատմության, հ. Ա, Երևան, 1945, էջ 175։

24 Քր. Քուշնարյան, նշվ. աշխ., էջ 48—67։

զարգացման հետ միաժամանակ առավել բարձր ծաղկում են ապրում հայոց ռազմական և ծիսական, մասնավորապես թաղման ու հարսանեկան երգերը։ Հատկապես վերջիններս այս հարյուրամյակների ընթացքում այնքան են կայունանում ժողովրդի կյանքում, որ հետագայում, քրիստոնեության ողջ շրջանում էս շարունակում են հարատևել, չնայած պաշտոնական եկեղեցու անհանդուրժող վերաբերմունքին, բայց անշուշտ բարեփոխվելով և աստիճանաբար համարվելով բարոյագիտական նոր սկզբունքներին։ Առանձնապես հիշատակելի են նաև բնության անմահության գաղափարին, նրա տարբեր երևույթներին, տարվա եղանակներին ու բերքահավաքին նվիրված հեթանոս տոնախմբությունները՝ մեռնող ու հարություն առնող Արայի թատերախաղը իր «ողբերգությամբ» ու «կատակերգությամբ», «Նավասարդի», «Վարդավառի», «Համբարձման», «Տեառն ընդ առաջի»[25] հանդեսները, որոնք մեծապես խթանելով միլիոնավոր շինականների, զինվորների և այլոց երևակայությունը, առիթ են տվել բազմաթիվ ու բազմազան ստեղծագործությունների, այդ թվում զինվորական պարերի, ինչպես և գեղջուկ երիտասարդական ամենակենսուրախ խաղերի և ամենակայտառ ու զվարթ պարերգերի ու պարեղանակների հորինմանը։ Այս երիտասարդական խաղերում և հարսանեկան երգերի որոշ տեսակների մեջ ծագելով, ժամանակի ընթացքում զգալի դեր է կատարում արդեն քնարական նախասկիզբը։

Վերջապես լրիվ ճյուղավորված ավանդական բանահյուսության նվաճումների վրա բարձրանում է ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ արվեստը, լայնորեն սնվելով ստեղծագործական ներշնչման ամենախոշոր աղբյուրներից մեկից՝ հայ միապեաների ու հայոց զորքի պատմական սխրանքների անմիջական տպավորություններից։ Հանդես են դալիս ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ տիպի բանաստեղծ-երաժիշտները՝ վիպասանները, գուսաններն ու վարձակները (կին գուսանները), որոնք ժողովրդական բանահյուսության համեմատությամբ զարգացման մի նոր ու նշանակալի աստիճանի են բարձրացնում հայկական ծիսական, առասպելական-պատմական (վիպական) և այլ երգերը։ Հատկապես զարգանում են «վէպ», «վիպասանք», «երգք վիպասանաց» ու «թուելեացն երգք» կոչված վիպերգերը, որոնցից՝ Սանատրուկի, Երվանդի, Արտաշես Ա-ի, Արտավազդ Ա-ի, Տիգրան Բ-ի, Արտավազդ Բ-ի և այլոց վերաբերողները մեջբերում կամ վերապատմում է դարձյալ՝ Խորենացին[26], տեղ-տեղ ակնարկելով, որ նման տիպի ստեղծագործությունները կատարվելիս են եղել հնագույն սինկրետիկ արվեստի բոլոր միջոցներով՝ ասմունքելով ու մեջընդմեջ երգելով, պարի, դիմաշարժության և լարային կսմիթավոր «փանդիռ» կոչվող գործիքի նվագակցությամբ. «ի նուագս փանդռան և յերգս ցցոց և պարուցն»[27]։ Այս վի-

---

25 Քրիստոնեության շրջանում հաստատված վերջին անվանումներն այստեղ պայմանականորեն օգտագործելու իրավունք է տալիս մեզ այն, որ, ինչպես հայտնի է, դրանք նախապես եղել են հեթանոսական տոներ, որոնք եկեղեցին վերաիմաստավորելով վերածել է քրիստոնեականի։

26 «Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն հայոց», էջ (համապատասխանաբար) 159—161, 161—168, 168—171, 191—192, 71—83 (Տիգրան Բ-ի մասին՝ առասպելախառն, հարակցումներով և խիստ անաքրոնիզմներով) և 137—138 (Արտավազդ Բ-ի մասին՝ սրա բարձր կերպարը աղավաղող հարակցումներով)։

27 Նույն տեղում, էջ 27 (նաև 75, 84, 86 և այլուր)։ Դժբախտաբար, Խորենացու մի քանի անգամ հիշատակած ու «բամբիռն», «բանդիռն» կամ (և ավելի ճիշտ) «փանդիռն» կոչված նվագարանի, նրա կիրառման եղանակի, լարվածքի և այլնի վերաբերյալ մասնավոր տեղեկություններ պահպանված չեն։ Ընդհանուր առմամբ հայտնի է միայն, որ այն՝ եղել է լարային կսմիթահար

պերգերի կամ առասպելախառն պատմական երգերի գաղափարական բովանդակությունը թեև հանգում էր ստրկատիրական վերնախավի ներկայացուցիչների իդեալականացմանն ու փառաբանմանը, այնուամենայնիվ, դրանք սիրով ունկնդրում էր հասարակ գեղջուկն էլ, ինչպես վկայում է Փ. Բուզանդը՝ և՛ նախարարների, և՛ շինականների մասին ասելով՝ «զիւրեանց երգս առասպելաց զվիպասանութեանն սիրեցեալք ի փոյթ կրթութեանցն, և նմին հաւատացեալք, և ի նոյն հանապազորդեալք»[28]։ Ինչ վերաբերում է սույն վիպերգերի կոնկրետ երաժշտությանը, այդ մասին մեզ մոտավոր գաղափար կարող են տալ «Սասունցի Դավիթ» էպոսի ասերդային հնագույն ոճի հատվածները։

Պետք նշել, որ ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ բանաստեղծ-երաժիշտների երկացանկը չէր սահմանափակվում լոկ վիպական երգերով, թեև վերջիններս ներկայացրել են ժամանակի գլխավոր, տիրապետող ժանրը։ Այսպես, Մովսես Խորենացին վկայում է, թե Արշակ Բ-ն, օրինակ, պարծենալիս է եղել «հանապաղ ի զինարբուս և յերգս վարձակաց, քաջ և արի երևեալ քան զԱքիլլես»[29], որտեղից պարզ երևում է, որ վարձակները փաստորեն ներբողներ էին նվիրում արքային։ Գուսաններն ու վարձակները կատարել են նաև պարզապես «ուրախական երգեր»։ Ըստ Փ. Բուզանդի, Դրաստամատ ներքինին գալով Անհուշ բերդը նույն Արշակ Բ-ին մխիթարելու, անգամ այդտեղ «ուրախ առնէր զնա գուսանօք»[30]։ Եվ կամ՝ Հուսիկ կաթողիկոսի որդիներ Պապն ու Աթանագինեսը մուտք գործելով Աշտիշատի եպիսկոպոսատունը՝ «ըմպէին անդ գինի... վարձակօք և գուսանօք և կատակօք»[31] և այլն։ Գուսաններին, վարձակներին ու ձայնարկուներին (երգեցիկ աղջիկներին) վերաբերող այլ տեղեկություններից պարզ երևում է, թե սույն պատմաշրջանում, գործնականում, սկզբունքորեն վաղուց արդեն արմատացել էր ձայների կամ ձայնեղանակների այն դրությունը, որն առհասարակ ընկած է հայ երաժշտության հիմքում։ Ինչպես հաղորդում է նույն Փ. Բուզանդը՝ Գնելի սպանության առիթով ձայնարկուները, Փառանձեմի գլխավորությամբ, հանպատրաստից մի ամբողջ վիպերգ են հորինել, նրա զանազան մասերը «գեղգեղելով» մեկ՝ ողբերի ձայնում (ձայնեղանակում) և մեկ էլ՝ մրմունջների ձայներում (տարբեր ձայնեղանակներում). «և ձայնարկունք ամենայն ի ձայն ողբոցն սկսան նուագել զիրսն տրփանացն Տիրիթայ, զակն դնելն, զքսութիւնն, զհնարս մահու նիւթել, զսպանումն, ձայնիւք մրմնջոցն ի վերայ սպանելոյն ի մէջ կոծոյն բարբառէին դեղգեղեալ խանդաղատութեամբ»[32]։

մի գործիք, նման πανδοῦρα-ին (տե՛ս «Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի», Վենետիկ, 1837)։ Մեր պրպտումները մեզ բերին հավանական ենթադրության, որի համաձայն՝ «փանդիռն»-ը եղել է չորս կամ, համենայն դեպս, երեք լարանի գործիք՝ c-f-g-c³ կամ c-f-g տիպի լարվածքով. և նրա օգնությամբ վիպասանները ջեշտաչափել են իրենց դեկլամացիոն պատումները, դրանք նվագակցելով կվարտ-կվինտային կառուցվածքի համահնչյուններով (տե՛ս մեր հոդվածը՝ Ներդաշնակության հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, V—VI դարերում, «Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, 1966, № 1, էջ 82—84)։ Ինչ վերաբերում է Խորենացու օգտագործած՝ «Երգք ցցոց և պարուց» արտահայտության, ապա այն՝ Մ. Աբեղյանը մեկնաբանել է որպես քնարական կարճ տներով պարերգերի տեսակներ (տե՛ս «Արարատ», 1901, էջ 250)։

28 «Փաւստոսի Բուզանդացւոյ Պատմութիւն հայոց», Վենետիկ, 1914, էջ 51—52։

29 «Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն հայոց», էջ 278։

30 «Փաւստոսի Բուզանդացւոյ Պատմութիւն հայոց», էջ 263։

31 Նույն տեղում, էջ 69։

32 Նույն տեղում, էջ 161։ Ձայնարկուների կամ կոծող կանանց մի նկարը տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 6324, էջ 5բ։

Հարուստ է եղել հեթանոս Հայաստանում օգտագործված երաժշտական գործիքների միակցությունը։ Բացի վերևում տարբեր առիթներով հիշատակված գործիքներից, այստեղ օգտագործվել են նաև ռազմական պղնձե փողեր[33], որսի փողեր ու թմբուկներ[34] և այլ նվագարաններ[35], որոնց մասին, ինչպես և առհասարակ երաժշտական այլ երևույթների մասին ավելի մանրամասն տվյալներ, ցավոք, մեզ չեն հասել։ Հայտնի է, սակայն, որ քննարկվող ժամանակահատվածում երաժշտական գործիքները օգտագործվում էին ոչ միայն ամենատարբեր երգերին ընկերակցելու համար, հարսանյաց թե սգո հանդեսների ժամանակ, այլև զուտ գործիքային նվագի վերարտադրության նպատակով, միայնակ (սոլո) կամ խմբական (անսամբլային) կատարմամբ։ Գործիքային նվագի մասնակցությունը տարբեր հանդեսներին դեռևս Արտաշես Ա-ի ժամանակներից, հասկացվում է Մ. Խորենացու թեկուզ և հակիրճ խոսքերից, նույն միապետի եթե ոչ հարսանիքի[36], այլ գոնե հուղարկավորության նկարագրության մեջ, որտեղ «աշխարող կանանց» և ձայնարկու կույսերի հետ հիշատակվում են նաև փողհարները. «և առաջի սղնձիս հարկանելով փողս, և զկնի կուսանք ձայնարկուք սևազգեստք և աշխարող կանայք, և զհետ՝ բազմութիւն ռամկին»[37]։ Հին Հայաստանի հուղարկավորության հանդեսի ավելի ճոխ մի նկարագրություն ունի Փ. Բուզանդը, որտեղ երգին ու նաև պարին ընկերակցող գործիքներից հիշված են երբեք, երբեքն էլ հոգնակիով, որ ցույց է տալիս նրանց

33 «Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն հայոց», էջ 171։

34 Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը, Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 87 (տե՛ս Արտաշեսին վերաբերող վիպերգի բեկորը՝ «Մենք փող հարուաք և թմբկի հարկանեաք» և այլն)։

35 Պեղումներից հայտնաբերված համապատասխան նյութերի սակավության պայմաններում հեթանոս Հայաստանի ժողովրդական, ծիսական ու պրոֆեսիոնալ երաժիշտների նվագարանների մասին մեր պատկերացումները որոշ չափով հարստացնում են հայկական միջնադարյան նկարազարդ ձեռագրերը։ Ճիշտ է, սրանցում նվագարանների պատկերները (և մյուս աշխարհիկ մոտիվները) տեղ են գտել, հիմնականում, XIII—XIV դդ. հետո։ Բայց խնդիրն այն է, որ մեր նկարազարդող վարպետներն ընդհանրապես պատկերել են անմիջական շրջապատում կենցաղավարած երաժշտական գործիքները։ Իսկ ավատատիրական Հայաստանի ավանդապահ, դանդաղորեն բարեշրջվող, և տարբեր վայրերում ամենատարբեր մակարդակների վրա գտնվող կյանքում՝ ավելի նոր կամ պարզապես կատարելագործված նվագարանների հետ միասին հարատեել են նույնիսկ անհիշատակ ժամանակներից եկող նախնական շատ գործիքներ ևս։ Կարող ենք անգամ պնդել, թե մեր միջնադարյան ձեռագրերի՝ հայ երաժշտական գործիքագիտությանը բերած կարևորագույն նպաստն այն է, որ նրանցում պատկերված նվագարանների մեծ մասը, տիպաբանական առումով, վերաբերում է հենց քննարկվող հնագույն պատմաշրջանին։ Այդպիսիք են՝ փայտյա կաստանետները (Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 7639, էջ 26բ, № 7651, էջ 43ա). մետաղյա ծնծղաները (ձեռ. № 4778, էջ 6ա). միակողմանի և երկկողմանի ռազմական թմբուկները (ձեռ. № 5472, էջ 80). ռազմական երկար շեփորները (նույն տեղում, էջ 144, և ձեռ. № 189, էջ 595ա). ռազմական կարճ պղնձյա փողը (ձեռ. № 3387, 112բ). դափն ու դհոլը (ձեռ. № 9599, էջ 198, № 6670, էջ 155ա). եղեգնյա հսկայական ավագափողը (ձեռ. № 6325, էջ 15բ). եղջերափողերի այլազան տեսակները (ձեռ. № 8688, էջ 10բ, 349, էջ 546ա, 206, էջ 496բ, 349, էջ 89բ, 189, էջ 13բ և № 7651, էջ 70բ). հովվական սրինգը (ձեռ. № 5511, էջ 161բ. № 2670, էջ 3բ, № 7782, էջ 1բ) և շվին, թեև անհաջող նկարված (ձեռ. № 5783, էջ 4ա). կոնաձև առանց լեզվակի ու լեզվակային փողերն ու սրափողերը (ձեռ. № 3387, էջ 53ա, № 9599, էջ 123, 6670, էջ 130բ, 138բ և 164բ). պարկապզուկը (ձեռ. № 6670, էջ 120բ, 138ա, 166ա և № 9599, էջ 188). վերջապես՝ հնագույն, հորիզոնական դիրքով բռնվող անկոթ քնարը (ձեռ. № 349, էջ 113բ). տավիղը (ձեռ. № 189, էջ 302բ և 593բ, № 349, էջ 517բ). կոթավոր քնարը (ձեռ. № 206, էջ 200ա) և այլն։

36 «Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն հայոց», էջ 179։

37 Նույն տեղում, էջ 191։

զգալի բազմությունը։ «Ապա յետ մահուան Ներսիսի,— գրում է նա, խոսելով Հայաստանում հեթանոսական ավանդույթների վերակենդանացման մասին,— յորժամ զմեռեալսն լային, փողովք և փանդռօք և վնօք զկոծսն պարուցն կաքաւելով, զտիգսն հատեալս, զերեսս պատառեալս, արք և կանայք... պարուք դէմ ընդ դէմ հարկանելով, և կամ ծափս հարկանելով, զմեռեալսն յուղարկէին»[38]։ Ինչ վերաբերում է զուտ գործիքային նվագին, ապա այդ մասին հազվագյուտ մի տեղեկություն է տալիս դարձյալ Փ. Բուզանդը, հաղորդելով, որ Պապ թագավորի սպանության օրը, խրախճանքի ժամին, գուսանների մի ամբողջ անսամբլ է ելույթ ունեցել՝ թմբկահարների, սրնգահարների, քնարահարների և փողհարների մասնակցությամբ, կատարելով գինու առաջին գավաթի՝ «առաջին ուրախության» հատուկ նվագը։ «Իբրև ընդ գինիս մտին, որպէս զառաջին ուրախութեանցն նուագն մատուցին արքային Պապայ, և առհասարակ թմբկահարք և սրնգահարք, քնարահարք և փողհարք իւրաքանչիւր արուեստօք պէսպէս ձայնիւք բարբառեցան»[39]։

Հայկական անկախ պետականության ստեղծման ու կայունացման արգասիքներից մեկն էլ բուն պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի ծագումն է անկասկած, որ ունեցել է մշակման երկու կենտրոն. հելլենիստական թատրոնը՝ հոգ չէ թե կապված հունարենին, ու հեթանոսական տաճարը՝ ավելի ազգային բնույթով։ Հայաստանի հելլենիստական թատրոնների մասին պատմական ընդհանուր տեղեկությունները կրկնելու կարիք չկա այստեղ։ Ասենք միայն, որ իմանալի է, թե անտիկ ողբերգությունն ու կատակերգությունը, սկսած դեռևս դասական շրջանից՝ «Ֆիդելիոյի» և «Կարմենի» նման երաժշտա-դրամատիկական տիպի ստեղծագործություններ էին պարզապես, արտահայտիչ խոսքի, մեներգի ու խմբերգի օգտագործումով[40], որոնց կատարողները հելլենիստական շրջանում մասնագիտական կրթություն էին ստանում արդեն[41]։ Այնպես որ Հայաստանի միապետները նույնպես պիտի ձգտած լինեին իրենց երաժշտա-թատերական կադրերի դաստիարակության գործը կազմակերպելու սեփական արքունիքում։ Կարևոր է նշել, սակայն, որ Հայաստանի թատրոնները լոկ արքունիքին չէ, որ ծառայել են։ Տիգրանակերտի թատրոնը, օրինակ, կառուցված է եղել ոչ միայն արքունիքի, այլև քաղաքային բնակչության լայն զանգվածների դեղագիտական պահանջները բավարարելու նպատակով[42]։ Բացի դրանից՝ Հայաստանի միապետների խոշոր բանակները կազմվում և համալրվում էին, հիմնականում, շինականներից[43], որոնք, այսպիսով, նույնպես հաղորդակցվում էին սեփական ու հարևան երկրների հելլենիստական մշակույթին, այդ թվում և թատրոնին։ Ինչ վերաբերում է հեթանոսական տաճարին, ապա նաև երաժշտա-կրթական նշանակություն ունեցող մի հաստատություն էլ նա էր, որի դիմանկարին հատուկ հելլենիստական համաձուլվածքում՝ թատրոնի համեմատությամբ՝ շատ ավելի ղգալի էր տեղական ու արևելյան տարրերի տեսակա-

38 «Փաւստոսի Բուզանդացւոյ Պատմութիւն հայոց», էջ 290։

39 Նույն տեղում, էջ 293—294։

40 G. Reese, Music in the Middle Ages, Նշվ. հրատ., էջ 14։

41 Р. Грубер, История музыкальной культуры, т. I, часть первая, М.—Л., 1941, стр. 301.

42 Г. Гоян, 2000 лет армянского театра, т. I, М., 1952, стр. 95.

43 С. Еремян, Основные черты общественного строя Армении в эллинистическую эпоху, տե՛ս «Տեղեկագիր» (հաս. գիտ.), 1946, № 2, էջ 51։

բար կչիոր։ Հայկական հեթանոսական կրոնը պետականության պայմաններում պաշտոնական կրոնի աստիճանին բարձրանալով՝ ծեսն ու արարողությունն էլ ստացան լրիվ կազմակերպված բնույթ, պաշտամունքի ծառայողների աստիճանավորված հատուկ բանակով։ Մեհյանները, որոնցում գտնվում էին ժամանակի իմաստությունը ընդհանրացնող այլազան մատյաններ, նաև ծիսարաններ և այլն, վերածվեցին՝ քրմորդիների, քրմերի, քրմուհիների ու քրմապետերի կրթության ու դաստիարակության պաշտոնապես ընդունված կենտրոնների։ Արդ՝ սրանցում ուսուցանվող առարկաներից մեկն էլ հեթանոսական պաշտամունքային խմբական ու միայնակ երգն էր․ անշուշտ, որի մասին կոնկրետ պատկերացում եթե չունենք դեռևս, այլ նրա գոյության մասին չենք կասկածել երբեք[44]։ Եվ արդեն հայկական քրիստոնեական արվեստում որպես փոփոխված գերապրուկներ մնացած հեթանոսական երգերի գոյությունը վկայում է, թե հեթանոսական Հայաստանը հին աշխարհի քաղաքակիրթ այլ երկրների նման, բնականաբար, ուներ իր պաշտամունքային երգ-երաժշտությունը ևս[45]։ Իսկ հատկանշական ուրիշ տվյալներ էլ ցույց են տալիս, թե Հայաստանում, սույն շրջանում, իր անդրանիկ քայլերն էր անում հայ երաժշտատեսական ու գեղագիտական միտքը, որ ունի սկզբունքային նշանակություն։

Հայկական հին ձեռագրերում («Ժողովածու» տիպի գրչագրերում կամ հայտնի հեղինակների աշխատություններում) հանդիպում են՝ հայ և առհասարակ մոնոդիկ երաժշտության ձայների ու ձայնեղանակների, նրանց ծագման, բնության ու ներգործության հարցերին նվիրված մի շարք ուշագրավ նյութեր, որոնց դասակարգումը և ուսումնասիրությունը կարևոր նշանակություն ունի գիտության համար։ Հիշյալ նյութերում պահպանված են Հայաստանում ծագած կամ մշակութային շփումների ու խաչաձևումների շնորհիվ նաև այստեղ ընդունելություն գտած այնպիսի գաղափարներ, որոնց սկզբնական բյուրեղացումն արդյունք է տարբեր ժամանակների և սոցիալ-տնտեսական տարբեր պայմանների։ Գրավոր կերպով հաստատագրվելով սկսած V—VI դարերից, այդ նյութերը ձեռագրերում հարատևում են նույնիսկ մինչև XIX հարյուրամյակը, բնականաբար՝ այլազան փոփոխումներով, հարակցումներով, հավելումներով, նաև աղճատումներով, հաճախ վերագրվելով առանձին․ հեղինակավոր գործիչների գրչին և այլն։

Հնարավոր է, սակայն, ըմբռնել դրանց անցած պատմական ուղին։ Ուշադիր քննությունը բերում է համոզման, որ գործ ունենք ոչ միայն ավատատիրական Հայաստանի երեք պատմաշրջաններին, այլ նաև ավելի հին՝ հեթանոսական ժամանակներին վերաբերող իրողությունների հետ։ Նախ ասենք, որ մեզ հետաքրքրող գաղափարները, նրանցում առկա մտահղացքային հիմքի առումով, բաժանվում են երկու խմբի՝ աշխարհիկ ու եկեղեցական։ Վերջիններիս ձևավորումը կապված է հայտնի գիտնականների անվան հետ, և ընկնում է վաղ միջնադարի երկրորդ կեսի վրա (մինչև X դարը ներառյալ)։ Շատ ավելի հին են առաջինները՝ աշխարհիկ ըմբռնումներ արտահայտող գաղափարները։ Ըստ բոլոր տվյալների, դրանք սկզբնապես առաջացած են եղել տարրապաշ-

44 Տե՛ս Ղ. Ալիշան, Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք հայոց, Վենետիկ, 1910, գլ. ԺԳ։

45 Վաղուց հաստատված, հայտնի իրողություն է, որ հայ եկեղեցում դեռևս այժմ էլ գործածվող ծիսական երկու նախնական նվագարաններ՝ քշոցն ու բուրվառը, հեթանոսական տաճարի բնորոշ հատկանիշներից են (դրանց մի նկարը տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 2639, էջ 250ա)։

տության (կամ բնապաշտության), երկնային լուսատուների ու կենդանիների պաշտամունքի և այլ հեռավոր ժամանակներում։ Բայց որպես տեսական դրույթներ կամ գեղագիտական ասույթներ ձևավորվել են հեթանոսական Հայաստանում՝ պետականության, տնտեսության ու մշակույթի ծաղկման, ինչպես և երաժշտության բնագավառում գեղջուկ-ժողովրդական բանահյուսության հիման վրա բարձրացած աշխարհիկ ու պաշտամունքային պրոֆեսիոնալ արվեստների առկայության պայմաններում։

Ամեն ինչից երևում է, որ այդ գաղափարները գրավոր կերպով հաստատագրված ու հրապարակված են եղել արդեն մեզանում մինչև VII—VIII դարերը, և լոկ այդ պատճառով հարատևել են ձեռագրերում, ասենք՝ որպես հնության յուրահատուկ առասպելականացված վերապրուկներ։ Քանի որ հազիվ թե գրի առնվեին դրանք՝ մեր նյութին վերաբերող քրիստոնեական-եկեղեցական ըմբռնումների հաստատումից հետո՝ կարծես ի հակադրություն գիտնական վարդապետների տված նոր բացատրությունների։ Մինչդեռ նախօրոք գրառված-հրապարակված լինելու շնորհիվ դրանք ոչ միայն պահպանվել են պարզապես, այլև ժամանակ առ ժամանակ վերակենդանացվել՝ մանավանդ զարգացած ավատատիրության շրջանում։

Այն, որ հեթանոսական Հայաստանում (ուր կային, ինչպես տեսանք, գուսան-վիպասանների, հելլենիստական թատրոններին և արքունիքին կապված արվեստագետների և քրմական դասի շրջանակներ), այս կամ այն ձևով ու չափով մշակված էր նաև երաժշտա-տեսական-գեղագիտական մտքերի մի համակարգ, կասկածից դուրս է պարզապես։ Հարցն այն է, սակայն, որ այժմ շատ դժվար է գծագրել խոր անցյալում կազմավորված այդ համակարգի ամբողջական պատկերը։ Բավական է նշել, այս կապակցությամբ, որ գուսան-վիպասաններն ընդհանրապես բանավոր ավանդությամբ են սերունդներին փոխանցել երգաստեղծության կայունացած նորմերն ու կանոնները (նույնիսկ անկախ գիր ու գրականության առկայությունից)։ Հելլենիստական թատրոնին և արքունիքին ծառայած արվեստագետների՝ հունական դաստիարակությամբ պայմանավորված մտապատկերացումները հետագայում միաձուլվել են թարգմանական բնագրերի նույն կամ նման բովանդակության հատվածների հետ, և կամ հարմարեցվել՝ հայ իրականության նոր պահանջներին։ Իսկ քրմական դասի ներկայացուցիչների մշակած համապատասխան հայացքները, կազմելով նրանց՝ այսպես կոչված «գաղտնի գիտությունների» մասը, ամբողջությամբ առած, քիչ թե շատ լայն շրջանակների համար երբեք էլ մատչելի չեն եղել։

Ձեռքի տակ գտնվող տվյալները հատվածական բնույթ ունեն։ Ներկայացնում են տեսական առանձին դրույթներ կամ ասույթներ, որոնք այսօր ձեռագրերում հանդիպում են երկու ձևի մեջ. որպես անկախ միավորների նշանակություն ունեցող փոքր նյութեր, և որպես ինքնուրույն կամ թարգմանական քիչ ավելի ծավալուն հոդվածներում ավելի նոր ժամանակներին վերաբերող գաղափարների հետ այս կամ այն չափով ճարտար միակցված մարմիններ։ Անցնելով դրանց քննությանը, նախ կանգ առնենք մեկի վրա, որում հիշատակված է լուսատուների պաշտամունքից բխած հնագույն մի հավատալիք։

Այսպես՝ «այլ ճառագայթ է արեգականն,— կարդում ենք 1413-ից առաջ գաղափարված մի ժողովածուում,— և այլ փառք է լուսնին, և այլ ճաճանչ է աստեղացն, առաւել քան զմիմեանս, որ են աւրինակ եղանակաց ձայնից և

տոռնից գեղգեղմանց» (ընդգծումը մերն է — Ն. Թ.)[46]։ Այս մտքի փոքր ինչ ավելի ընդարձակ շարադրությանը հանդիպում ենք Անանիա Շիրակացու տիեզերագիտությանը կից գաղափարված տոմարական մի հարց ու պատասխանում, որն, ամենայն հավանականությամբ, նույնպես Շիրակացու գրչի վաստակն է։ Նրանում երաժշտական ձայների (իմա՝ գլխավոր ձայնաստիճանների, որոնք ընկած են ձայնեղանակների հիմքում) և առհասարակ երաժշտական արվեստի ծագումը կապվում է լուսատուների հետ, հետևյալ կերպ։

«Որպես գիտացին Թէ Թաւալի արեգակն։ Ձգայարանք առաջնոցն սուր էին բան դայժմուցս՝ զոր վկայեն բաղումք. վասն որոյ ոչ միայն զարեգական ընթացս կարացին նկատել, այլ և զբոլոր լուսաւորացս կարացին դրոշմել և ճանաչել։ Եւ ոչ միայն զորպիսութիւն ընացիցն՝ այլ և զհնչումն ձայնից նոցա. և ի նոցանէ գտաւ արուեստ երաժշտականութեան աշխարհի»[47]։ Սույն հատվածը, բնագրական չնչին տարբերություններով, դրչագրերում երևում է նաև «Հարցմունք Ուսերի ժամանակագրի առ Անատալի եպիսկոպոսի» խորագիրը կրող գրվածքում[48]։ Սակայն Շիրակացին, որը, ըստ բոլոր տվյալների, ծանոթ պետք է լիներ այդ գրության, անուններ չի տալիս, որովհետև նրա վկայակոչած ասույթը գալիս է IV դարից էլ ավելի վաղ ժամանակներից ու շատերի միջնորդությամբ («վկայեն բաղումք»)։ Հայկական դիցաբանության մեջ որոշ փոփոխություններով անդրադարձված կրոնական հին ըմբռնումներից մեկը լուսատուների պաշտամունքն է[49]։ Բնական է, ուրեմն, ենթադրել, որ գլխավոր ձայնաստիճանները, ձայնեղանակները և ընդհանրապես երաժշտությունը երկնային լուսատուներից առաջացած համարելու խորհրդապաշտ գաղափարը, նաև Հայաստանում՝ բրմական դասի ջանքերով էր յուրովի հիմնավորվել։ Մեր առաջ բերած նյութը այդ գաղափարի երբեմնի գոյության մասին մի հուշ է բովանդակում միայն։ Բայց իր ժամանակին դա ձևակերպված պետք է լիներ որպես երաժշտա-տեսական դրույթ։ Ինչպես ճիշտ նկատում է Յո. Վոլֆը, ձայները կամ գլխավոր ձայնաստիճանները մոլորակների և լուսատուների հետ համեմատելու գաղափարը հատուկ է բոլոր հին ժողովուրդներին, որոնք բոլորն էլ երաժշտությունը հարաբերում են տիեզերական համակարգի հետ[50]։

Այստեղ անհրաժեշտ է ծանոթանալ նաև երաժշտա-տեսական չորս այլ հատվածների (հաջորդաբար՝ ա, բ, գ և դ), որոնք երբեմն իրենց նախնական ձևի մեջ ու բավական ուղղաձիգորեն, երբեմն էլ փոփոխումների ենթարկված ու իրար հետ ավելի սերտ շաղկապված վիճակում օգտագործված են սկզբնապես V—VII դարերում ստեղծված երկու բնագրերում։ Մեկն է՝ հայոց ութ-ձայն և երկու ստեղի համակարգի՝ V դարասկզբին տեղի ունեցած կարգավորությունը Սահակ Պարթևին վերագրող մի գրություն, որն այժմ հանդիպում է Հայսմավուրքում (տե՛ս. Ա, վերոհիշյալ հատվածներից ա-ի և բ-ի օգտագործմամբ)։ Մյուսը հանդիսանում է կենդանական աշխարհի ձայների տարանջատման ու ձայնեղանակների «գյուտի» մասին՝ Բարսեղ Կեսարացուն վերագրված մի հոդված (տե՛ս. Բ՝ գ և դ հատվածների ներձուլումով)։ Սույն բնագրերը ամբող-

46 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 599, էջ 45ա։

47 Անանիա Շիրակացի, Տիեզերագիտութիւն և Տոմար, աշխատությամբ Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1940, էջ 83—84։

48 Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 5295, էջ 197ա—197բ։

49 Տե՛ս Ղ. Ալիշան, նշվ. աշխ., գլ. Դ և Թ։

50 Johannes Wolf, Die Tonschriften, Breslau, 1924, s. 17.

ջապես առաջ կբերենք տակավին, իր տեղում։ Իսկ այժմ մեզ հետաքրքրում են նրանց բաղկացուցիչներից չորսը։ Նախ դիմենք Ա բնագրում օգտագործված հատվածներին։ Առաջինը (ա)՝ հնագույն արմատներ ունեցող մի դրույթ է, կապված տարրապաշտական (կամ բնապաշտական) ըմբռնումների հետ։ Կապակցությունը, որտեղ բերված է հատվածը, ինչպես և վերջինիս բովանդակությունը, խոսում են այն մասին, որ Սահակ Պարթևից առաջ Հայաստանում (IV դարում և հեթանոսության շրջանում) տեսության մեջ հաշվի առնված գլխավոր ձայնեղանակները թվով չորսն են եղել[51] ու համարվել են բնության չորս տարրերքից սերված։

«Եւ Դ ձայնքն — կարդում ենք այնտեղ — ի չորից տարերցս ունին զգոյութիւն։ Որպէս և է՝ առաջի ձայնն ի հողոյն։ Եւ երկրորդն՝ ի ջրոյն։ Երրորդն՝ ի յաւդոյն։ Եւ չորրորդն՝ ի հրոյն»[52]։ Տարրապաշտական այս հավատալիքը, վերածված տեսական-գեղագիտական նման դրույթի, մեր համոզմամբ, դարձյալ ներկայացնում է Հայաստանում քրմական դասի դավանած երաժշտական գաղափարներից մեկը։ Սույն հետևության օգտին խոսում է այն փաստը ևս, որ խնդրո առարկա նույն պաշտամունքի կենդանի արձագանքը մի այլ փոփոխությամբ լսում ենք նորից՝ հայկական դիցաբանական մոտիվներում։ Եթե, այս առումով, ուշադիր ընթերցենք հին հայոց նշանավոր աստվածներից մեկի՝ Վահագնի ծնունդը պատկերող դիցաբանական երգի մեզ հասած գրական խոսքերը[53], հեշտությամբ կնկատենք, որ նրանում երկինքը՝ օդն է խորհրդանշում, երկիրը՝ հողը, ծովը՝ ջուրը և բոցը՝ կրակը։

Ա բնագրի մեջ մեր տարբերած բ հատվածում տրվում է ձայնեղանակների ծագման մի այլ մտահղացք։ Միայն թե՝ Սահակ Պարթևի կողմից ութձայն և երկու ստեղի համակարգի ստեղծումը հաստատելուց հետո ու նրա (նոր համակարգի) վերաբերությամբ։ Այնպես որ նրանում խոսքն արդեն տաս ձայնեղանակների մասին է։ Հիշյալ մտահղացքի համաձայն ձայնեղանակները ծագում են՝ հյուսնի և դարբնի արհեստներից, կենդանական աշխարհի ձայներից, գետերից ու ծովերից և այլն։ Ամեն ինչից երևում է, որ այս դեպքում ևս սկզբնապես չորս ձայնեղանակներ են բնութագրված եղել։ Մնացած ձայնեղանակները ավելացվել են V—VII դդ.՝ սակայն այնպես, որ դրանց տրված որակումների մեջ արտացոլվեն հնագույն նույն ըմբռնումները։ Առավել հատկանշականն այն է, որ Ա. բնագրի սույն բ հատվածը (ուր ձայնեղանակները՝ ութ-ձայնի դրության բաղկացուցիչները, սեփական անվանակոչություններ չունեն տակավին, այլ թվարկվում են առաջինից մինչև տասներորդը՝ շարքով), ձեռագրերում հանդիպում է նաև որպես անկախ, փոքր նյութ, առանձին խորագրի տակ, այսպես՝

«Ջայնից գիտ ըստ փիլիսոփայից»

---

51 Սույն հանգամանքի վրա (և հենց մեր Ա կոչած բնագրի նախնական քննության կապակցությամբ) ուշադրություն է հրավիրել Կոմիտասը, տակավին իր անդրանիկ հոդվածում (տե՛ս նրա՝ Հայոց եկեղեցական եղանակները, «Արարատ», Վաղարշապատ, 1894, էջ 256)։

52 Տե՛ս Գիրք որ կոչի Այսմաւուրք, Կ. Պոլիս, 1730, էջ ՀԵ (գրչագրերից տե՛ս, օրինակ, Մատենադարան, ձեռ. № 7362, էջ 62ա—63բ)։

53 Երկնէր երկին, երկնէր երկիր,
Երկնէր և ծովն ծիրանի.
Երկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն եղեգնիկ.
Ընդ եղեգան փող ծուխ ելանէր.

«Առաջինն՝ ի հիւսնականէ, երկրորդն՝ ի դարբնականէ, երրորդն՝ ի դեսոց, չորրորդն՝ յաղբերաց, հինգերորդն՝ յերկաթոյ, վեցերորդն՝ ի ծովու ծփանաց, եօթներորդն՝ ի ծովու կենդանեաց, ութերորդն՝ ի յանասնոց, [իններորդն՝ ի գազանաց], տասներորդն՝ ի հաւուցս»[54]։

Այստեղ արտացոլված ըմբռնումը որոշակիորեն առնչվում է Հայաստանում V դարից զարգացած թարգմանական գրականության մի-երկու նյութերի հետ։ Եվ զարմանալի չէ, որ ի վերջո նաև միաձուլվել է վերջիններիս հետ, ինչպես կտեսնենք ստորև։ Ուստի, հազիվ թե սխալված լինենք, եթե ընդունենք, որ ձայնեղանակների ծագման մասին այս երկրորդ պատկերացումը իր նախնական (չորս հիմնական եղանակներ մեկնաբանող) ձևի մեջ կարող էր տարածված լինել Հայաստանում հելլենիստական թատրոնին և արքունիքին կապված արվեստագետների շրջանում։ Հավանական է նաև, որ այդ պատկերացման բյուրեղացմանը մասնակցած լինեին գուսան-վիպասանները ևս, մանավանդ հյուսնի և դարբնի արհեստների նշանակությունը վերհանելու հարցերում[55]։

Բ բնագրի մեջ հետաքրքրող երկու հատվածներից երկրորդը (դ) անտարակույս թարգմանական մի նյութ է։ Առաջինի (գ-ի) մասին դա նույնքան որոշակիորեն ասել չենք կարող։ Բայց եթե նույնիսկ թարգմանական է այն ևս, մի բան պարզ է։ Երկու հատվածներն էլ (մանավանդ գ-ն) իրենց մեջ ներձուլել են նաև հայկական հին, գուսան-վիպասանների և արքունի երաժիշտների շըրջաններում ընդունված գաղափարներ։ Քննարկվող հատվածներից գ-ում պատմըվում է կենդանական աշխարհի ձայների տեսակների նկատմամբ խոր անցյալում ցուցաբերված գիտական-ստեղծագործական լուրջ հետաքրքրության մասին. դ-ում տեղեկություններ են տրվում հնագույն ձայնեղանակների առասպելական կամ առասպելականացված «գյուտարարների» վերաբերյալ։ Բ բնագրում սրանք բավական սերտ կապակցված են իրար։ Բայց կան ձեռագրեր էլ, ուր այս գ և դ միակցված (նաև մի երկու փոփոխության ենթարկված) հատվածները բերված են լոկ գ-ին պատշաճող ու վերաբերվող այնպիսի խորագրի տակ, որից դժվար չէ կռահել, թե դրանք սկզբնապես եղել են իրարից անկախ նյութեր։ Այդ խորագիրն է.

«Քանի ձայնք են Գոյիցս»[56]

Հետո անմիջապես հաստատվում է՝ «Ստեփաննոս երաժիշտ ԻԶ բաժանեաց» ու թվարկվում են ձայները, որպես զանազան բայերի անորոշ ձևեր, որոնք երբեմն աղճատված են։ Բ բնագրում քննարկվող ձայները «ԻԴ» են (որ ավելի հավաստի է) ու հետևյալներն են։

«Բառաչե՜լ։ Բչե՜լ։ Կռնչե՜լ։ Գոչե՜լ։ Բնչե՜լ։ Մնչե՜լ։ Բըչե՜լ։ Կառանչե՜լ։ Մռմռե՜լ։ Ճչե՜լ։ Կանչե՜լ։ Գոհգոհե՜լ։ Վչե՜լ։ Խանչե՜լ։ Հառաչե՜լ։ Կառանցե՜լ։ Կաղկընձե՜լ։ Հաչե՜լ։ Կանկանչե՜լ։ Ջոկե՜լ, որ է կարկաչե՜լ։ Սողա՜լ։ Սըրովինջա՜լ։ Մընչմնչե՜լ։ Ճռճռե՜լ։ Եւ սա (Ստեփանոսը — Ն. Թ.) առնու ի ձայնիցս և

Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր.

Եւ ի բոցոյն վազէր խարտեաչ պատանեկիկ (և այլն, ընդգծումները մերն են — Ն. Թ.)։ Տե՛ս «Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն հայոց», էջ 85—86։

54 Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 2752, էջ 7բ, № 3276, էջ 86ա և № 6616, էջ 39բ։

55 Համա.՝ Ք. Քուշնարյան, նշվ. աշխ., էջ 95—97։

56 Մատենադարան, ձեռ. № 2939, էջ 361բ (համա.՝ Բ. Սարգսյան, Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ, հ. Բ, 1924, էջ 580)։

գործէ զուգաթիւս առ ամենայն ձայնս, որ մի առ մի երգեն սոքօք ձայն արարեալ»[57]։

Սույն հատվածում բերված ու ձայների տեսակների որակումները ներկայացնող բայերի մեջ նույնպես կան այժմ մեզ համար անհասկանալի, հավանաբար աղճատված խոսքեր։ Բայց տվյալ դեպքում դա չէ մեզ համար կարևորը։ Այլ այն, որ կենդանական աշխարհի ձայների հանդեպ ցուցաբերված նման հետաքրքրությունը՝ դրանք տարբերելը և ուսումնասիրելը, ստեղծագործորեն վերաիմաստավորված կերպով վերարտադրելու նպատակով, անկասկած, մատնում է սույն գաղափարների անմիջական կապը հնագույն նմանողական (подражающий) ու նկարող, պատկերող (изображающий) արվեստի, ինչպես նաև երգեցողության նախնական՝ ձայնաստիճանների վրայով սահեցումներով անցնող (глиссандирующий) տիպի հետ, որոնք քրիստոնեության շրջանում վաղուց արդեն պատմությանն են անցած եղել[58]։

Վերջին, դ հատվածը, գ-ի հետ կապվում է առասպելական մի այլ երաժշտի՝ Սարդիանոս Թեզբացու գործունեությանը վերաբերող մի տեղեկության օգնությամբ, որի համաձայն, նա, նույն ձայները վերարտադրել է նաև նվագարանների վրա։ Այս կերպ ձեռք բերված փորձը հիմք ընդունելով, արվեստագետները նախ «այլակերպ» եղանակներ («նուագս») են հորինում, որից հետո էլ գիտնական («ուսեալ») երաժիշտները «գտնում են» ձայնեղանակները։

«Ապա Սինեռգես երգիչ լեալ և ուսեալ զնոցայն և ի հիւսնականի փայտէն հնչմանն գտեալ զառաջին՝ ՁԱ ձայնն։ Եւ ապա Փոկեզեդէս, եղբայր նորա, երաժիշտ, եգիտ զղե[տե]րոն, որ է երկրորդ՝ ՁԲ ձայն ի դարբնէ և երկաթէ կռելոց։ Եւ ապա Սոփեկ[դի]դէս, եղբայր սոցին՝ եգիտ զերաժշտական տաղիտոնն, որ է երրորդ՝ ՁԳ ձայն, աւրինակեալ ի գետոց խաղացմանց և ի [ն]որձանաց հոսմանց։ Եւ ապա Փիլիփանոս, քեռորդի նոցին, լեալ երգիչ՝ զտեսարտոսն, որ է չորրորդ՝ ՁԴ ձայն, ի հոսմանէ ծովային ալեաց։ Բայց Աքիլևս երաժիշտ եգիտ զամենայն ի մաքրութիւն որոշաբար ըստ աստիճանաց»[59]։

Գրվածքիս հնության առաջին ապացույցներից մեկը դարձյալ տեսնում ենք՝ հիմնական ձայնեղանակները թվով չորս համարելու մեջ[60]։ Նախնականության մի նշան է նաև անտիկ կարկառուն դեմքերին առասպելականացնելով նրանց որպես ձայնեղանակների «գյուտարարներ» ներկայացնելը, ինչպես ար-

57 Մատենադարան, ձեռ. № 1903, էջ 274բ։

58 Այլ բան է սակայն, որ հնագույն այդ արվեստը երաժշտության զարգացման տարբեր շրջաններում նաև վերակենդանացվել է գիտակցական միտումով։ Մեր օրերում բնության ու կենդանական աշխարհի ձայները նմանակող երգեցողության մի անկրկնելի վերստեղծումը տալիս է պերուացի հիանալի երգչուհի Իմա Սումակը, որ 1960-ին եղավ Երևանում։

59 Մատենադարան, ձեռ. № 1903, էջ 274բ (գրչագրում օտար խոսքերի ու անունների մի քանի աղավաղումներ կան, որոնք հնարավորության սահմաններում շտկեցինք, օգտվելով այս հատվածի՝ ձեռագրերում հանդիպող այլ ընդօրինակումներից և ի մտի ունենալով ձայնեղանակների հունական հայտնի անվանակոչությունները։

60 Ըստ բոլոր տվյալների, երաժշտության տեսության մեջ չորս ձայնեղանակներ տարբերելու ձգտումը ընդհանուր է եղել Մոտավոր Արևելքի գոնե մի քանի երկրներում, նախաքրիստոնեական շրջանում։ Քրիստոնեական գրվածքներում չորս ձայնեղանակների գաղափարը ներկայացվում է որպես հնագույն, եկեղեցու առաջին հայրերի կողմից սրբագործված դրույթ (տե՛ս, օրինակ, Մատ., ձեռ. № 599, 44բ. «Չորս են հայրական սկզբան որ անուանեցան համարք ձայնից» և այլն)։ Ավելի խոսուն է, սակայն, այն փաստը, որ ութ-ձայնի քրիստոնեական գրեթե բոլոր վարդապետություններում ձայներից չորսը համարվում են բուն, իսկ մյուս չորսը՝ կողմ եղանակներ։

ված է մեր դրվածքում (ըստ որում, դա ավելացնելով ձայնեղանակների ծագման մասին վերոբերյալ ք հատվածում արդեն առկա գաղափարների վրա)։ Իհարկե, այժմ չափազանց դժվար է քննարկվող հատվածում հիշատակված հին հունական անունները հիմք ընդունելով ինչ-որ նույնացումներ կատարել կամ առաջարկել։ Բայց դրանցից գոնե մեկի՝ «Փոկեղեղէս»-ի վերաբերությամբ կարող ենք ասել, որ այն՝ ուղղակի հիշեցնում է մ. թ. ա. VI դարում ապրած հույն նշանավոր բանաստեղծ (ու երաժիշտ) Φωκυλίδης-ին[51]։

Հատվածում հաստատագրված փաստերից «Նորագույնը» վերաբերում է մ. թ. III դարին։ Այն արտահայտված է չորս ձայնեղանակների նաև հունական նշումներն առաջ բերելու մեջ. նշումներ, որոնք, որպես դասական թվականներ (πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος), հունական երաժշտագիտության մեջ առաջին անգամ գործ են ածվել, ինչպես վերջերս պարզվեց[62], ալեքսանդրացի գիտնական Զոսիմայի կողմից (մ. թ. III դ.)։

Այսպիսիք են հեթանոս Հայաստանում բյուրեղացած, կամ նաև այստեղ ընդունելություն գտած երաժշտա-տեսական-գեղագիտական գաղափարներից մի քանիսը։ Դրանք մինչև հայոց գրերի գյուտը պահպանվել են (փոփոխվելով, խաչաձևվելով և այլն), հիմնականում, բանավոր ավանդությամբ (թեև բացառված չէ նաև դրանց՝ մեհենական նշանների, կամ օտար լեզվի տառերի և կամ ուղղակի օտար լեզվի օգնությամբ հաստատագրված լինելը)։ Այդ գաղափարներն ու դրույթները ունեն իրենց ուրույն նշանակությունը՝ երաժշտական տեսության պատմության համար։ Տվյալ դեպքում, սակայն, դրանք վերաբերվելով հնագույն և շատ անբավարար ուսումնասիրված մի շրջանի, ձեռք են բերում մի նոր արժեք ևս։ Երբ մտաբերում ենք, որ երաժշտական փորձի տարբեր երևույթների նկատմամբ տեսական նման հետաքրքրությունը առհասարակ ծագում է բարձր զարգացած պրոֆեսիոնալ արվեստի գոյության պայմաններում, և որ պրոֆեսիոնալ արվեստը, իր հերթին, զարգանում է գեղջուկ և ժողովրդա-դուսանական երգ-երաժշտության հիման վրա (նրանցից սնվելով), ապա ավելի քան հասկանալի է դառնում հետևյալը։ Վերը քննարկված տեսական հատվածները ևս վկայում են նաև առհասարակ հեթանոս Հայաստանի երաժշտական մշակույթի զարգացման մակարդակի մասին։

КРИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР ИСТОРИИ ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ

Н. К. ТАГМИЗЯН

Резюме

Возникновение армянской музыки в условиях первобытно-общинного строя и ее расцвет в период рабовладельчества. Основной период возникновения и эволюции древнейшей монодии армянских племен, связанной с охотой, скотоводством, земледелием, обрядами и старинными верованиями, относится ко второму тысячелетию до н. э.

---

[61] Տե՛ս Π. Δρανδάκη, Μεγάλη Ἑλληνική Ἐγκυκλοπαίδεια, Ἀθῆναι, τ. 24, σελ. 313.

[62] Տե՛ս Р. Грубер, История музыкальной культуры, նշվ. հատ., էջ 524։

Интенсивное развитие этой монодии с XII в. до н. э. в результате длительного внутреннего накопления, а также культурного общения и скрещивания, ко II в. до н. э. приводит к образованию музыкального искусства армянского народа—прежде всего к формированию армянского традиционного фольклора.

Со II в. до н. э. и до IV в. н. э. в условиях могучего самостоятельного государства музыкальное искусство армянского народа переживает свой первый подлинный расцвет. На достижениях полностью разветвленного фольклора поднимаются профессиональное синкретическое искусство випасанов и гусанов, искусство придворных и театральных музыкантов, искусство языческого культового пения.

В этот же период свои первые шаги делает также армянская музыкально-теоретическая и эстетическая мысль. Чрезвычайно характерны в этом смысле откристаллизованные в Армении или распространенные и здесь идеи, объясняющие происхождение музыки и гласов армянской монодии от небесных светил, от четырех стихий природы, а также от звучаний, присущих различным объектам и явлениям действительности, в том числе животному миру и трудовым процессам.