

ՔՆՆԱԿԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ ՀԱՅՈՑ ՀԻՆ ԵՎ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ
ԻՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ

Ն. Կ. ԹԱՀՄԻՋՅԱՆ

X դարի քսանական թվականներից՝ հայկական իշխանական մի շարք տների հզորացման, Անիի, Վասպուրականի և Կիլիկիայի հայկական թագավորությունների հիմնադրման ու ամրապնդման, տնտեսության ու քաղաքական կյանքի ծաղկման և աշխարհիկ-հակաասկետական հակումներ ունեցող ֆեոդալական մտավորականության առաջավոր մի թևի գոյացման պայմաններում, զարգացում է ապրում հայոց երաժշտական մշակույթը ևս: Շեշտակի վերելքով լիցքավորված երաժշտա-մշակութային ողջ պատմաշրջանը հասնում է ընդհուպ մինչև XV դ. սկզբները: Դա՝ զարգացած ավատատիրության պատմաշրջանն է, որի բարձրակետային փուլերն ընկնում են XII—XIV հարյուրամյակների վրա:

Այդ շրջանում իր զարգացման բարձրագույն փուլն է թևակոխում հայ գեղջուկ երգ-երաժշտությունը: Հատկանշական է թեկուզ և այն փաստը, որ ժողովրդական բանահյուսության վերաբերող «մեր ունեցած նյութերուն մեծագույն մասը մեզի կուգան» հենց այս դարերից¹: Հարցը, սակայն, միայն քանակը չէ: Այս շրջանում է, որ «վերջնականապես սահմանվում են գեղջուկ երգի ժանրերը, ինչպես և մշակվում են նրա ձևերը»²: Եթե մի կողմ թողնենք գեղջուկ երգում հնուց որպես գերապրուկներ մնացած՝ դուրբանքի, թովչության, թաղման ծեսի և այլնի հետ կապված մի քանի նախնական քարացած ձևեր, ապա պետք է նշենք, որ սովյալ պատմաշրջանում հիշյալ երգն իր գրեթե բոլոր տեսակների մեջ ապրում է բովանդակության խորացման, հուզականության աստիճանի բարձրացման ու հորինվածքի կատարելագործության նշանակալի մի ընթացք, միևնույն ժամանակ ժառանգաբար սերտ կապված լինելով անցյալի լավագույն ավանդույթներին³: Դա առավել ակնառու երևում է աշխատանքային, ծիսական (հատկապես հարսանեկան) և մանավանդ քնարական երգերի թեև նորագույն ժամանակներում ձայնագրված, բայց իրենց տիպական գլխավոր հատկանիշները պահպանած մի շարք հիանալի նմուշներից: Այս տեսակետից հիշատակելի են Կոմիտասի փայլուն ուսումնասիրությունում⁴ հրապարակ հանված «Լոռու գութաներգը»⁴, որ «նեթծեղ է հայ գեղջուկ երկրագործների շատ սերունդների կուլտուրան ու փորձը»⁵. «Թագավոր

1 Լ. Շանթ, Երկեր, հ. 9, «Ընդունուր ակնարկ մը հայ բանահյուսության վրա», Բեյ-րութ, 1946, էջ 193:

2 X. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, стр. 150.

3 Նույն տեղում, էջ 157—158:

4 Կոմիտաս, Լոռու գութաներգը Վարդաբուրի գյուղի ունով, «Նավասարդ», Կ. Պոլիս, 1914, էջ 312—336:

5 Ա. Շահվերդյան, Հալ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Ե., 1959, էջ 409:

բարովը», որ հարսանեկան զարգացած տիպի երգերի «ամենավառ օրինակներին» է⁶. և բազմազան ու բազմաբովանդակ քնարական ստեղծագործություններ: Հառաչանքներով լի «Պարտքով կովը ծախեցին» երգից մինչև կատակալին «Շողեր ջանը» և լուսավոր ու պայծառ «Ալագյազը». փոքրածավալ «Գարուն առ-ից մինչև հանկերգ-կրկներգի ձևով հղացված ծավալուն «Դե քելե-քելե» երգը⁷:

Մեր ժողովրդական երգերի ձայնագրությունները բավարար համարել չի կարելի: Նրանցում լրիվ շին ընդգրկված ոչ միայն այդ երգերի ոճական տեղալին առանձնատկությունները կրող նմուշները⁸, այլև հայ գյուղացու կյանքի տարբեր (և հաճախ խիստ կարևոր) դրսևորումներից ներշնչված ստեղծագործությունները: Այսուհանդերձ, մինչև այժմ կուտակված ձայնագրություններից պարզ երևում է, որ քննարկվող ժամանակաշրջանում հայ գեղջուկ Լրգերում առավելագույն չափով բարձրացել էր քնարական նախասկզբի դերը: Եվ ոչ միայն բուն քնարական ստեղծագործություններում, որոնցում այն զըրսևորված է առավել անխառն վիճակում, և որոնք այս շրջանում ստանում են «երգ» հատուկ անունը⁹ (ի տարբերություն գուսանական «խաղերին» և ուսումնական հեղինակների «տաղերին»): Քնարականությունը ներթափանցել է գրեթե մյուս բոլոր, նույնիսկ աշխատանքային, երգերի մեջ, ու խաչաձևվելով, մասնավորապես, վիպական նախասկզբի հետ, առաջ բերել վիպա-քնարական երգի ժանրը¹⁰, ոչ առանց գուսանական արվեստի ազդեցության:

Գուսանական արվեստի ազդեցության հետքերը ավելի պարզ երևում են հայ գեղջուկ վիպական ստեղծագործությունների մեջ, որոնցից լոկ փշրանքներ են հասել մեղ: «Սասնա Մոեր» վիթխարի դյուցազններգությունը թեև հարատևել է մինչև մեր օրերը, բայց երաժշտական տեսակետից, տարաբախտաբար, «անկման և խանգարման» վիճակում¹¹: Որովհետև նորագույն ժամանակներում այն պատմողները. — հաճախ անարվեստ, պատահական մարդիկ, — ավելի «թիվ» են ասել: Մինչդեռ հնում այն պատմել են վարպետ գուսան-վիպասանները՝ գործիքային նվագակցությամբ. «թիվ» ասելով ու մեջմեջ երգելով շատ ավելի ոտանավոր հատվածներ: Ցավալին նաև այն է, որ «Սասնա Մոերին» վերաբերող ընդամենը մի քանի ձայնագրություններից էլ, սույն պատմաշրջանին վերաբերում են լոկ մեկ-երկու հատվածներ: Հին գուսանական արվեստի ազդեցությունը շատ ավելի անաղարտ պահած վիպական հոյակապ մի երգ է «Մոկաց Միրդան»:

6 Ք. Քուլիբաև, Նշվ. աշխ., էջ 162:

7 Նույն տեղում, էջ 179—192:

8 Մենք համարյա տեղեկություններ չունենք Կիլիկյան հայկական թագավորության օրերի հայ գեղջուկ երգի մասին, երգ՝ որը որակական ինքնատիպ ատկանիչներով աչքի ընկած պիտի լիներ անշուշտ, ստեղծված լինելով տարբեր ժամանակներում Հայաստանի տարբեր տեղերից այստեղ տեղափոխված զանգվածների բանահյուսական ժառանգության բնական համադրության հիման վրա:

9 Ոչ մի տեղեկություն չունենք, օրինակ, թոնդրակյան շարժման կապված երգերի մասին, որպիսիք անշուշտ եղած պիտի լինեին, ինչպես հասկացնել է տալիս Ն. Հովհաննիսյանը («ՏՆ՝ նրա՝ «Հայոց երաժշտության պատմություն», 1939, էջ 77. ձևո., Ս., գրականության և արվեստի թանգարան):

10 Ս. Մելիքյան, Որվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Ս., 1935, էջ 33:

11 Ք. Քուլիբաև, Նշվ. աշխ., էջ 196:

12 Մ. Արևիկյան, Երկեր, Ա., Ն., 1966, էջ 478—482:

Պատմաշրջանիս գյուղական գուսանների արվեստի նվաճումներն, ուրեմն, մասամբ անդրադարձված են գեղջուկ երգի վիպա-քնարական և մանավանդ բուն վիպական ժանրերին վերաբերող մի քանի երգերում: Ցավոք, քաղաքային գուսանների արվեստը ևս, ըստ էության, քաղաքային ժողովրդական երգերաժողովուրդներից անջատ քննելու հնարավորությունը չունենք տակավին: Դատելով պատմագրության և առհասարակ գրական աղբյուրների ընձեռած տրվյալներից, Հայաստանը X—XV դարերում ապրել է քաղաքային-ժողովրդական և գուսանական երաժշտությամբ հագեցած մի կյանք: Անանուն Արծրունին Գագիկ թագավորի կառուցել տված պալատի գեղանկարված ներսակողմերը նկարագրելիս արքային ցույց է տալիս՝ «շուրջ զիրեհա ունելով պատանեակս լուսատեսակս, սպասաւորս ուրախութեան, ընդ նմին և դասս գուսանաց և խաղս աղջկանց զարմանալոյ արժանիս»¹³,

Կեղծ Շապուհ Բագրատունին վերարտադրում է մի զրույց, որի համաձայն՝ Վասպուրականի իշխաններից Գրիգոր Դերենը իր ողջ ժառանգությունը վատնելով գինարբուքների և ուրախությանց մեջ, նույնիսկ վերջին ունեցվածքը վաճառելու գնով ապրում է այնպես, որ ամեն առավոտ «գային սովորականքն՝ փողահարքն և քնարահարքն և տաւեղահարքն, և խաղարարքն կաքաւէին առաջի նորա»¹⁴: Ըստ նույն այդ զրույցի՝ Գրիգոր Դերենը ինքը ևս ճարտար քնարահար է եղել¹⁵: Արիստակես Լաստիվերտցին Անիի քաղաքային ճոխ կյանքը նկարագրելիս նշում է, թե «ուրախական երգոց և բանից միայն լինէին հանդէսք, ուր և ձայնք փողոցն և ծնծղայիցն և այլ երգեցողական արուեստիցն զլսողացն անձինս լի առնէին ուրախական բերկրանօք»¹⁶:

Անիին է ուղղում խոսքը ներսես Շնորհալին, ասելով՝ «Դատերըք քո՝ պաճուճալի, յերգ և քրնար՝ միշտ ի խաղի»¹⁷: Գրիգոր Տղան ևս փաստորեն Անիի և առհասարակ հայկական քաղաքային կյանքն է ակնարկում, երբ գրում է. «Ո՛ր բամբռասացքըն գովեստին, կատակերգուքն ի ժողովին, ո՛ր ջնարահարք երգարանին»¹⁸: Մատթեոս Ուռհայեցին վկայում է, որ հայոց զորքերը Աշոտ Բագրատունու մահից հետո նույնիսկ «ատեցին զարուեստս պատերազմի... սիրեցին զբարբուտ և զերգրս գուսանաց»¹⁹, որն և երկրորդում է Սմբատ Սպարապետն էլ, խոսքը մասնավորելով հայ իշխանների շուրջ²⁰: Նույնպիսի տրամադրություններ, տարբեր ժամանակներում, տիրել են նաև Կիլիկյան հայ զորականներին, ինչպես դա հետևում է այստեղ այցելած Մարկո Պոլոյի մի արտահայտությունից ևս²¹: Եվ դա հասկանալի է, քանի որ Կիլիկիայում

13 Թովմայի վարդապետի Արծրունույ պատմութիւն Տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917. էջ 482:

14 Պատմութիւն Շապուհոյ Բագրատունույ, էջմիածին, 1921, էջ 40:

15 Նույն տեղում, էջ 42: Եվ դա հավանական է, որովհետև միջնադարում հայ ազնվակա նույնիսկ դաստիարակության ընդհանուր դրվածքով ևս, եթե ոչ պարտադիր, այլ գոնե խիստ փափաղելի է համարվել երաժշտական սեփական ընդունակությունները զարգացնելը: Անգամ «Սասնա Մռերում» Դավիթը ոչ միայն քաջ երգիչ է, այլև քնարահար:

16 Պատմութիւն Արիստակեսի Լաստիվերտցույ, Ե., 1963, էջ 59:

17 «Ողբ Նդեսեայ», Փարիզ, 1827, էջ 13:

18 «Բան ողբերգական վասն առման Ծրուսաղեմի» (տե՛ս Dulaudier, Recueil des historiens des Croisades... Documents Armeniens, t. 1r, Paris, 1863, p. 296.

19 Մատթեոս Ուռհայեցի, Ժամանակագրութիւն, Վաղարշապատ, 1898, էջ 79:

20 Սմբատայ Սպարապետի Տարեգիրք, Վենետիկ, 1956, էջ 33:

21 «Աղբյուրների Հայաստանի և Անդրկովկասի պատմության», Ուղեղրություններ, Կ. Ա., Ե., 1932, էջ 44:

բարույր», որ հարսանական զարդացած տիպի կրգերի «ամենավառ օրինակներին»⁶ և բազմազան ու բազմաբովանդակ քնարական ստեղծագործություններու Հառաչանքներով լի «Պարտքով կովը ծախեցին» երգից մինչև կատակային «Շողեր ջանը» և լուսավոր ու պայծառ «Ալագչաղը»։ Կոթրածավալ «Գարուն ա»-ից մինչև հանկերգ-կրկներդի ձևով հղացված ծավալուն «Դե քել-քել» երգը⁷։

Մեր ժողովրդական կրգերի ձայնագրությունները բավարար համարել չի կարելի։ Նրանցում լրիվ չեն ընդգրկված ոչ միայն այդ երգերի ոճական տեղային առանձնահատկությունները կրող նմուշները⁸, այլև հայ գյուղացու կյանքի տարբեր (և հաճախ խիստ կարևոր) դրսևորումներից ներշնչված ստեղծագործությունները⁹։ Այսուհանդերձ, մինչև այժմ կուտակված ձայնագրություններից պարզ կրևում է, որ քննարկվող ժամանակաշրջանում հայ գեղջուկ կրգերում առավելագույն չափով բարձրացել էր քնարական նախասկզբի դերը։ Եվ ոչ միայն բուն քնարական ստեղծագործություններում, որոնցում այն զբրուկումոված է առավել անխառն վիճակում, և որոնք այս շրջանում ստանում են «երգ» հատուկ անունը¹⁰ (ի տարբերություն գուսանական «խաղերին» և ուսումնական հեղինակների «տաղերին»)։ Քնարականությունը ներթափանցել է գրկթե մյուս բոլոր, նույնիսկ աշխատանքային, երգերի մեջ, ու խաչաձևվելով, մասնավորապես, վիպական նախասկզբի հետ, առաջ բերել վիպա-քնարական երգի ժանրը¹¹, ոչ առանց գուսանական արվեստի ազդեցությունից։

Գուսանական արվեստի ազդեցության հետքերը ավելի պարզ երևում են հայ գեղջուկ վիպական ստեղծագործությունների մեջ, որոնցից լոկ փշրանքներ են հասել մեղ։ «Սասնա Մոեր» վիթխարի դյուցազնեբրգությունը թեև հարատևել է մինչև մեր օրերը, բայց երաժշտական տեսակետից, տարաբախտաբար, «անկման և խանգարման» վիճակում¹²։ Որովհետև նորագույն ժամանակներում այն պատմողները,— հաճախ անարվեստ, պատահական մարդիկ,— ավելի «թիվ» են ասել։ Մինչդեռ հնում այն պատմել են վարպետ գուսան-վիպասանները՝ գործիքային նվագակցությամբ, «թիվ» ասելով ու մեջմեջ երգելով շատ ավելի ոտանավոր հատվածներ։ Յավալին նաև այն է, որ «Սասնա Մոերին» վերաբերող ընդամենը մի քանի ձայնագրություններից էլ, սույն պատմաշրջանին վերաբերում են լոկ մեկ-երկու հատվածներ։ Հին գուսանական արվեստի ազդեցությունը շատ ավելի անաղարտ պահած վիպական հոյակապ մի երգ է «Մոկաց Միրզա»¹³։

6 Ք. Քուչնարյան, Նշվ. աշխ., էջ 162։

7 Նույն տեղում, էջ 179—192։

8 Մենք համարյա տեղեկություններ չունենք Կիրիկյան հայկական թագավորության օրերի հայ գեղջուկ երգի մասին, երգ՝ որը որակական ինքնատիպ հատկանիշներով աչքի ընկած պիտի լինեք անշուշտ, ստեղծված լինելով տարբեր ժամանակներում Հայաստանի տարբեր տեղերից այստեղ տեղափոխված զանգվածների բանհյուսական ժառանգության բնական համադրության հիման վրա։

9 Ոչ մի տեղեկություն չունենք, օրինակ, թոնգրակյան շարժման կապված երգերի մասին, որպիսիք անշուշտ եղած պիտի լինեին, ինչպես հասկացնել է տալիս Հ. Հովհաննիսյանը։ (ՏԵ՛ս նրա՝ «Հայոց երաժշտության պատմություն», 1939, էջ 77. ձեռ., Ե., գրականության և արվեստի թանգարան)։

10 Մ. Մելիքյան, Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության, Ե., 1935, էջ 33։

11 Ք. Քուչնարյան, Նշվ. աշխ., էջ 196։

12 Մ. Արեղյան, Երկեր, Ա., Ե., 1966, էջ 476—482։

Պատմաշրջանիս գլուղական գուսանների արվեստի նվաճումներն, ուրեմն, մասամբ անդրադարձված են գեղչուկ երգի վիպա-քնարական և մանավանդ բուն վիպական ժանրերին վերաբերող մի քանի երգերում: Ցավոք, քաղաքային գուսանների արվեստը ևս, ըստ էության, քաղաքային ժողովրդական երգերաժշտությունից անջատ քննելու հնարավորությունը չունենք տակավին: Դատելով պատմագրության և առհասարակ գրական աղբյուրների ընձեռած տրվյալներից, Հայաստանը X—XV դարերում ապրել է քաղաքային-ժողովրդական և գուսանական երաժշտության մի հագեցած մի կյանք: Անանուն Արծրունի: Գագիկ թագավորի կառուցել տված պալատի գեղանկարված ներսակողմերը նկարագրելիս արքային ցույց է տալիս՝ «շուրջ զիրեաւ ունելով պատանեակս լուսատեսակս, սպասաւորս ուրախութեան, ընդ նմին և դասս գուսանաց և խաղս աղչկանց զարմանալոյ արժանիս»¹³,

Կեղծ Շապուհ Բագրատունին վերարտադրում է մի զրույց, որի համաձայն՝ Վասպուրականի իշխաններից Գրիգոր Դերենը իր ողջ ժառանգությունը վատնելով գինարբուքների և ուրախությանց մեջ, նույնիսկ վերջին ունեցվածքը վաճառելու գնով ապրում է այնպես, որ ամեն առավոտ «գային սովորականքն՝ փողահարքն և քնարահարքն և տաւեղահարքն, և խաղարարիքն կաքաւէին առաջի նորա»¹⁴: Ըստ նույն այդ զրույցի՝ Գրիգոր Դերենը ինքը ևս ճարտար քնարահար է եղել¹⁵: Արիստակես Լաստիվերոցին Անիի քաղաքային ձոխ կյանքը նկարագրելիս նշում է, թե «ուրախական երգոց և բանից միայն լինէին հանդէսք, ուր և ձայնք փողոցն և ծնծղայիցն և այլ երգեցողական արուեստիցն զլսողացն անձինս լի առնէին ուրախական բերկրանօք»¹⁶:

Անիին է ուղղում խոսքը Ներսես Շնորհալին, ասելով՝ «Դատերըք քո՝ պաճուճալի, յերգ և քրնար՝ միշտ ի խաղի»¹⁷: Գրիգոր Տղան ևս փաստորեն Անիի և առհասարակ հայկական քաղաքային կյանքն է ակնարկում, երբ գրում է. «Ո՛ւր բամբուսացքն գովեստին, կատակերգուքն ի ժողովին, ո՛ւր ջնարահարք երգարանին»¹⁸: Մատթեոս Ուռհայեցին վկայում է, որ հայոց զորքերը Աշոտ Բագրատունու մահից հետո նույնիսկ «ատուցին զարուեստս պատերազմի... սիրեցին զբարբուտ և ղերգըս գուսանաց»¹⁹, որն և երկրորդում է Սմբատ Սպարապետն էլ, խոսքը մասնավորելով հայ իշխանների շուրջ²⁰: Նույնպիսի տրամադրություններ, տարբեր ժամանակներում, տիրել են նաև Կիլիկյան հայ զորականներին, ինչպես դա հետևում է այստեղ այցելած Մարկո Պոլոյի մի արտահայտությունից ևս²¹: Եվ դա հասկանալի է, քանի որ Կիլիկիայում

¹³ Թովմայի վարդապետի Արծրունոյ պատմութիւն Տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917. էջ 482:

¹⁴ Պատմութիւն Շապուհ Բագրատունոյ, էջմիածին, 1921, էջ 40:

¹⁵ Նույն տեղում, էջ 42: Եվ զա հավանական է, որովհետև միջնադարում հայ ազնվական նուսթյան դաստիարակության ընդհանուր գրվածքով ևս, եթե ոչ պարտադիր, այլ գոնե խիստ փափագելի է համարվել երաժշտական սեփական ընդունակությունները զարգացնելը: Անգամ «Սասնա Մռերում» Դավիթը ոչ միայն քաջ երգիչ է, այլև քնարահար:

¹⁶ Պատմութիւն Արիստակեսի Լաստիվերոցոյ, Ե., 1963, էջ 59:

¹⁷ «Ողբ Եղեանայ», Փարիզ, 1827, էջ 13:

¹⁸ «Բան ողբերգական վասն առման Երուսաղեմի» (տե՛ս Dulaurier, Recueil des historiens des Croisades... Documents Armeniens, t. I, Paris, 1863, p. 296.

¹⁹ Մատթեոս Ուռհայեցի, Ժամանակագրութիւն, Վաղարշապատ, 1898, էջ 79:

²⁰ Սմբատայ Սպարապետի Տարեգիրք, Վենետիկ, 1956, էջ 33:

²¹ «Աղբյուրներ Հայաստանի և Անդրկովկասի պատմության», Ուղեգրություններ, հ. Ա., Ե., 1932, էջ 44:

նույնպես ունեցել ենք գուսանական զարգացած արվեստ, շխոսելով այն մասին, թե մայր Հայաստանից էլ այստեղ յալիս էին գուսանական խմրեր, որոնցից մեկի հետաքրքիր ելույթների ականատեսն է ֆրանսիացի պատմիչ և ճանապարհորդ Ժան Սիր դը-ժուանվիլը²², Հայտնի է, որ Մեծ Հայքի գուսանական արվեստը գրեթե միշտ յարգացել է իրանական գուսանական արվեստի հետ փոխադարձ կապերի և փոխազդեցությունների պայմաններում, և որ, Կոստանդին Երզնկացու ժամանակներում իրանական շրջիկ գուսանները մուտք են դործել Հայաստան, անգամ հայոց վանքերը²³, Կիլիկիայում, սակայն, հայ գուսանները, իրենց կապերը շխոսելով իրանական և առհասարակ արևելյան արվեստից, ամենայն հավանականությամբ, խաշակիր ասպետների շնորհիվ, հաղորդվում են նաև Պրովանսի տրուբադուրների գեղեցիկ ստեղծագործությունը²⁴:

Նշենք, որ մեր միջնադարյան քաղաքային գուսանները ծառայում էին և՛ թագավորներին ու իշխաններին, և՛ ազնվական բարձր դասին, և՛ ունեւոր վաճառականներին ու արհեստավորներին, և՛ չքավոր հոծ զանգվածներին: Նրանք, ուրեմն, քաջ տեղյակ էին երկրի սոցիալական բոլոր խավերի կենցաղին, նիստ ու կացին և անշուշտ ըստ այգմ էին հորինում կամ ընտրում իրենց նրբերը, որոնցում (հատկապես սիրայիններում) կային նաև՝ բարոյագիտական տիրող դադալարների տեսակետից՝ շատ սանձարձակ ստեղծագործություններ: Ու դա է պատճառը, որ մեր միջնադարյան աղբյուրներում քաղաքային-ժողովրդական և գուսանական երգի հասցեին ուղղված են հակասական մտքեր ու գնահատականներ: Այսպես՝ ներսև Շնորհալին իր դիրքի բերումով ստիպված կարգադրում է, թե «ի ժամ կատարելոյ դուրբ պըսակն՝ երգ գուսանացն լոռալ դադարեսցեն մինչև հլցեն յկեղեցւոյն», պատճառաբանելով՝ «զի մի դիւական երգն խառնեսցի ընդ աստուածային երգոց»²⁵, մինչ Հովհաննես Երզնկացին (Պրուզը) մի հարմար առիթով աշխարհիկ-գուսանական արվեստը «մարդկային» է անվանում, ի հակադրություն «աստուածայինին»²⁶, Դարձյալ՝ ականարկելով գուսանական սիրո երգերը, պարերը ու դրանց ունկնդիր-հանդիսականներին, Մատթեոս Զուղայեցին գրում է. «յամենայն աուր լկտիքն ու յանդգունքն ի քաղաքի ժողովին և ազգի ազգի աղտեղութիւն առնեն, որ երեկոյի ժամուն սայրան ասեն»²⁷, այսինչ Հակոբ Ղրիմեցին «երաժշտական իմաստասէր» բազմանշանակ խոսքերով է որակում գուսաններին²⁸, իսկ Թովմա Մեծոփեցին էլ գրում է նրանցից մեկի վարքը²⁹:

Ավելին. հաճախ մեկ, առանձին վերցրած հեղինակի՝ գուսանական արվեստին վերաբերող ասույթները ևս լինում են շատ հակասական: Օրինակ՝

²² Jean Sire de Joinville, Histoire de Saint Louis... Paris, 1874, p. 286—288 (տե՛ս Տիրայր Արքեպիսկոպոս, Ֆրիկ, Դիվան, Նյու-Յորք, 1952, էջ 223):

²³ Մ. Արեղյան, Երկեր, Գ., Ե., 1970, էջ 396:

²⁴ Յրիկ, Դիվան, էջ 222—224:

²⁵ «Թուղթ ընդհանրական», էջմիածին, 1865, էջ 86:

²⁶ Հովհաննես Երզնկացի, Մեկնութիւն քերականի, Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 2329, էջ 70բ:

²⁷ Լ. Խաչիկյան, Մատթեոս Զուղայեցու կյանքն ու մատենագրությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», Ե., 1956, № 3, էջ 81—82:

²⁸ «Մեկնութիւն Տումարին», Մատենադարան, ձեռ. № 2001, էջ 99ա:

²⁹ «Հայոց նոր վկաները». Վաղարշապատ, 1903, էջ 284: Նաև՝ Լ. Խաչիկյան, Թովմա Մեծոփեցու գրական վաստակը (գեղեցում՝ կարդացված Մատենադարանի X գիտական նստաըջանում):

նույն Հովհաննես Երզնկացին, մեկ հորդորում է թե՛ «տղային միտքն որպէս կակուղ մոմ է... Մի թողուր, որ դառն և աղտաղտուկ ջուրն ի ներս խառնի. երգք յուսանաց, կամ խաւսք աղտեղի»³⁰, ու դարձյալ՝ թե «ի կնուքն և ի պսակն ոչ է արժան արբենալ, կամ գուսան կոշիկ կամ բող, ղի դիւաց կոշաւըք են յուսանքն»³¹. և մեկ էլ՝ խորին հարգանքով խոսելով գուսանական «մարդկային» արվեստի մասին, հաստատում է, որ այն՝ «երգի ի ժողովս խրախուսեան և յուրախական հանդեսսն», և կամ՝ որ «երգեն և առ հիւանգսն, ղի օգտակար է ի պետս բժշկութեան»³² և այլն:

Անկախ այս հակասականությունից, իրողություն է, որ քննարկվող պատմաշրջանում, մանավանդ քաղաքային կյանքում, շատ էր մեծացել գուսանական երգ ու նվագի դերը, շատ էին լայնացել նրա ներգործության շրջանակները: Այնքան՝ որ նույնիսկ «կրօնաւորք թողուն ղանապատս և ղմենաստանս... և... որոճալով որոճեն ղղիւական երգս», ինչպես գանգատվում է Հովհաննես Կողևունը³³: Բաղմանում են «ամենայն մրմունջք և երգք գուսանութեան», այնքան՝ որ Գրիգոր Մագիստրոսի վկայությամբ՝ «այժմ ի հայրուս առաւել քան ի յունականին գտանեմք»³⁴, ժանրային տեսակետից այդ երգերն իրենցից ներկայացրել են հարուստ, և իր բաղկացուցիչների մեջ հստակորեն տարանջատված մի պատկեր՝ «ողբերգականությամբ լի պանդխտության երգերից մինչև թեթևագույն տեսակի ստեղծագործությունները»³⁵, իսկ իրենք՝ գուսանները՝ լինելով «խնջուլքների, հարսանիքների կամ այլ առիթով հավաքվող «ժողովների» մշտական մասնակիցներ, լուկ կեր ու խումի կամ ժամանցի քարոզիչներ չէին: Աշխարհիկ կենցաղավարությունը գովերգող նրանց ստեղծագործության մեջ, փաստորեն իր առօրյա կյանքով, հանդես էր գալիս մարդը»³⁶:

Քաղաքային ժողովրդագուսանական քննարկվող երգերի գրական տեքստերի հայտնաբերման, հավաքման և ուսումնասիրման բնագավառում բավականին աշխատանք կատարված է արդեն: Ինչպես գիտենք, նույնիսկ Կիլիկիայում ստեղծված պատմական երգերի խոսքերն են հասել մեզ: Օրինակ՝ Հեթում Ա.-ի որդի Լեոնի գերութեան վրա և կամ «Մարա թալանի» առիթով հորինված երգերը³⁷. Էլ չխոսելով հին ձեռագրերից քաղված, ինչպես և նորագույն ժամանակներում Ակնի ավաղանում գրի առնված սիրո, ուրախության, գովքի, այլև լացի, պանդխտության և ուրիշ «հայրենիների» կամ «անառնիների» մասին: Այս տիպի երգերի երաժշտական գրառումները, սակայն, չափազանց սակավ են: Զեռքի տակ ունենք միայն Հ. Զանիկյանի նախաձեռնությամբ «Հնությունք Ակնային» կցված և Կոմիտասի վարպետ ձեռքով կատարված «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն³⁸ (ընդամենը 25 երգ), որ ճանաչողական ու գեղարվեստական մեծ արժեք ունի³⁹:

30 «Երատք կանոնական», Մատենադարան, ձեռ. № 8356, էջ 160ր:

31 Նույն տեղում, էջ 168ա:

32 «Մեկնութիւն քերականին», ձեռ. № 2329, էջ 70բ—71ա:

33 Մատթեոս Ունհայեցի, նշվ. աշխ., էջ 53:

34 Գրիգոր Մագիստրոս, Մեկնութիւն քերականին (տե՛ս Н. А допц. Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915, էջ 231—232):

35 Ք. Քուչնարյան, նշվ. աշխ., էջ 199—200:

36 Ռ. Աթայան, Հայկական խաղային նոտագրությունը, Ե., 1959, էջ 80:

37 Մ. Արեղյան, Երկեր, Բ., Ե., էջ 182—184:

38 Զայնագրեց Կոմիտաս վրդ. Գեորգյան, էջմիածին, 1895 (հայկական ձայնանիշերով):

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

Այդ կրգերի քննությունը ցույց է տալիս, որ դրանք, կրաժշտամտածությունից ընդհանուր մակարդակով հիմնականում վերաբերում են մեր արվեստի պատմության այն շրջանին, որը շատ պայմանականորեն անվանվում է «սելջուկյան»⁴⁰ Գեղջուկ երգերի համեմատությամբ, այս կրգերում քնարականությունը ավելի է խորացված: Ժողովածուն ռեականորեն միաձուլվել է հանդերձ, ներփակում է և՛ համեմատաբար պարզ պարեղանակներ, որոնք շփման եղբեր ունեն գեղջուկ պարերգերի հետ, և՛ «զարտուղի» ձայնեղանակներում ընթացող գնալուն ու դարդալորուն այնպիսի գոհարներ, ինչպիսիք են՝ «Մի լար մայրիկ», «Գիշեր ցորեկ», «Օրոր», «Անտունի», «Քաշ հարեն» կրգերը, որոնց մի ծայրը հասնում է տաղերի ու մեղեդիների արվեստին:

Վերջապես, քննարկվող պատմաշրջանումն է, որ բարձր զարգացման է հասնում նաև հայ գլուղական, մանավանդ ժողովրդա-քաղաքային, ու արվեստի գուսանական գործիքային նվագը: Այդ են վկայում նույնիսկ պրոֆեսիոնալ երգարվեստի մի ամբողջ շարք նմուշների՝ «ծանր» տիպի շարականների, «ստեղի» և «դարտուղի» եղանակների, այլև տաղերի ու մեղեդիների և՛ բարդ կառուցվածքը, և՛ նրանցում առկա գործիքային տիպի փայլուն պասսաժների առկայությունը. որոնք միշտ էլ գործիքային կենդանի նվագից են անցնում վոկալ արվեստին: Հատկանշական է նաև, որ X—XV դդ. մեր մատենագիրները ևս կարևոր տեղ են հատկացնում կրաժշտական գործիքներին ու գործիքային նվագին: Այսպես՝ Հովհաննես Երզնկացին ծանրակշիռ դատողություններ ունի «չորեքաղեան» քնարի մասին⁴¹, Առաքել Սյունեցին խոսում է ութլարանի քնարի մասին⁴², Հակոբ Ղրիմեցին տալիս է գործիքային նվագի բարձրարվեստ կատարման մանրամասն նկարագրությունը⁴³, Այնուհետև, կրաժշտական գործիքների նոր անուններ են թվարկում և՛ Երզնկացին (որ դրանք բաժանում է լարայինների ու փողայինների), և՛ Ղրիմեցին (որ հիշատակում է «սանդիր», «ղանոն» և «արղանոն» բազմալար գործիքները), և՛ Սյունեցին, որը հարվածային, փողային ու լարային գործիքները բաժանում է երկու կարգի. «ձեռք» ու «փշմամբ և ձեռք»⁴⁴:

Ի դեմս գեղջուկ ժողովրդական և քաղաքային ու գուսանական իրապաշտ արվեստի ունենալով այսպիսի սնուցիչ հող, հայ հոգևոր պրոֆեսիոնալ

40 Այս անվանակոչության մասին տե՛ս Կ. Օրբելի, Проблема сельджуцкого искусства («Избранные труды», Ереван, 1963, стр. 362—367).

41 «Մեկնութիւն քերականին», Մատենադարան, ձեռ. № 2329, էջ 71ա—բ:

42 Առաքել Սյունեցի, Մեկնութիւն քերականին, Մատենադարան, ձեռ. № 1770, էջ 271բ:

43 «Մեկնութիւն Տումարին», Մատենադարան, ձեռ. № 2011, էջ 13բ:

44 Գիրք սահմանաց սրբոյն Գաթի անյաղթ փրխսոփայի՝ Հայոց իմաստասիրի: Եւ լետ մամանակի արարեալ լուծումն սորին հոգեշահ մեկնութեամբ տեսոն Առաքելի եռամեծ վարդապետի... Մարգաս, 1797, էջ 615 («Արդ ձեռք» որպէս դուֆուլ, և նաղարայ, և դար, և ծընծղայր, և շաթա, և լաւտոն, և զանկ, շողանա, իսկ փշմամբ և ձեռք» որպէս սուտնա, և նաֆիր և ջուր, և տրկղարկ, որ զտիկն փշէ և զանազան ձայն հանէ):

Պատկերաբար գրչազրեբում հանդիպող նվագարաններից սույն պատմաշրջանին վերաբերողներն են՝ կոթավոր մինչև վեց լարանի սազատիպ քնարների տարատեսակները (Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 6288, էջ 15ա, № 349, էջ 286ա, № 1923, էջ 7բ, № 164, էջ 127ա, № 5634, էջ 9բ), ուղատիպ քնարը (կամ հայկական ուղը) և նրանից սերված բազմալար բարդ կազմության գործիքները (Մատ., ձեռ. № 2660, էջ 140բ, № 5511, էջ 4ա, № 5472, էջ 18), իր կազմում սաղ-սրափող-դափ ու կաստանետներ ունեցող գուսանական անսամբը (ձեռ. № 6776, էջ 40ա) և այլն:

երդարվեստը հասնում է վիթխարի նվաճումների: Վերջնականապես ձևավորվում է նրա ազգային ինքնատիպ դեմքը, հնարավորին չափով հագնում է ժողովրդա-աշխարհիկ առողջ կենսազգացողությանը, և բարձրանալով իր ժամանակի մոտոդիկ արվեստի տեխնիկա-գեղարվեստական համաշխարհային մակարդակին, մարդկության մշակութային գանձարանը հարստացնում մի շարք կոթողային գործերով: Որպես հիրավի պրոֆեսիոնալ արվեստ, հայոց հողևոր երգարվեստը, ի տարբերություն գեղջուկ երգ-բերաժշտության, զարգացած ավատատիրության պատմաշրջանում արձագանքելով հայկական քաղաքային կյանքի զարգացման հաջորդական աստիճաններին (X—XI դդ., XII—XIII դդ. և XIV—XV դդ.), իր սեփական զարգացումը ևս իրագործեց որոշակի ուսույուններով:

X—XI դդ. հայ երաժիշտները յուրացնում են նախորդ դարերի մեր դասական երգիչ-բանաստեղծների թողած ժառանգությունը: Այս շրջանում ունեցանք մի շարք բարձրագույն տիպի դպրոցներ, ինչպես՝ Սանահնի, Տաթևի, Անիի և Նարեկա վանքի դպրոցները, որոնցում երգ-բերաժշտության ուսուցումը նորոգելու ուղղությամբ լուրջ ճիգեր գործադրեցին բազմահմուտ ուսուցչապետները: Դրանցից է երաժշտական հարցերի գիտակ Գրիգոր Մագիստրոսը⁴⁵, որ իր թղթերից մեկում հիշում է Սանահնի դպրոցի սաներին՝ շարք ի վարժարանն, հոստորական և երաժշտական զնոցայն զմտաւ ածեալ հանդէս և զմրցումն և զգեղեցիկ մոլութիւնս և զմանկանցն սաղմոսերգութիւնս քաղցրաձայնութեամբ վերառեցեալ»⁴⁶, ժամանակի մյուս նշանավոր երաժիշտներից հայտնի են՝ հաշիկ Վարդապետը, որ թաղվեց Սամուել երաժշտի գերեզմանի մոտ, և Շոր էր երաժիշտ ի վերայ ձայնաւոր եղանակաց»⁴⁷. Մագիստրոսի հիշատակած Դանիել Երաժիշտը⁴⁸. Թեոդորոս Ալախոսիկ ձմեծ երաժիշտն և սիւնն սրբոյ եկեղեցւոյ»⁴⁹. Պետրոս Գետադարձ կաթողիկոսը (որին միջնադարյան գրչագիր աղբյուրներում վերագրվում են մի ամբողջ շարք «Մանկունքներ» ու շափազանցորեն՝ նաև «Հանգստեան» ու «Մարտիրոսաց» կարգերը). Հակոբ վարդապետ Սանահնեցին (որ ասել է Ննչեցելոց Գեղողուն՝ «Յանսկղերնական ծոցոյ հօրն»)⁵⁰, և գիտությանը տակավին անհայտ ուրիշ հեղինակներ, որոնց ստեղծագործության մեջ իր հետագա զարգացումը գտավ գանձերի ու մանավանդ տաղերի հորինման արվեստը:

Հիրավի, Հայաստանի երաժշտական կյանքում X—XI դդ. իրագործված մեծագույն տեղաշարժի ներքին բովանդակությունը կազմում է տաղերի արվեստի ծաղկումը: Այդ արվեստի ոլորտում է որ, քննարկվող ժամանակաշրջանում, մի կողմից՝ հիանալիորեն որսվում ու շարունակվում է VII—VIII դդ. հայկական պրոֆեսիոնալ երգաստեղծության բնականոն զարգացման ընդհատված գիծը, և մյուս կողմից՝ հաստատուն հիմքեր են ստեղծվում նրա (երգաստեղծության) հետագա թռիչքի համար:

45 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքը Հայաստանում միջին դարերում (X—XV դդ.), «Բանբեր Մատենադարանի», № 8, 1967, էջ 96—97:

46 «Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը», Ալեքսանդրապոլ, 1910, թուղթ ԿԱ:

47 Մատթէոս Ուռհայեցի, նշվ. աշխ., էջ 244:

48 «Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը», էջ 124:

49 Մատթէոս Ուռհայեցի, նշվ. աշխ., էջ 252:

50 Տե՛ս «Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց», Վաղարշապատ, 1875, էջ 2:

Տաղերը դարդացման մեծ ուղի են անցել հողերը արվեստի շրջանակներում: Սակայն նախատեսված շինելով պարագրի-կիրառական նույնատակների համար, նրանք ազատ են մնացել կենդանական գոյմատիկ մտածողությունից:

Տաղը հիմնականում քնարական կրթ է՝ վիպականության, դրամատիկայի, կամ կենտրոնացված հայեցողականության ու մտասույզ խորհրդածության տարրերով: Քնարականությունն այստեղ ենթակայական է՝ դեղջուկ կրգի համեմատությամբ, և նուրբ ու դեղազգայական՝ գուսանականի հարաբերությամբ: Տաղի հույական բովանդակության դրսեորմանը հատուկ են՝ բարձր տրամադրությունը, տոնական հանդիսավորությունը, ոգևորունչ ճառումը, զմայլանքն ու հափշտակությունը: Նրա մասհղացքը հաճախ բացահայտվում է կրածշտական կրկու և ավելի թեմաների դարդացման, այն է՝ բախման, փոխներդրծության ու միահյուսման հիման վրա: Տաղի, որպես պրոֆեսիոնալ կրգաստեղծության հատուկ ժանրի, զուտ կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններն են՝ ձևի ու ձայնածավալի ընդարձակությունը, ութ-ձայնի համեմատությամբ մեղեդիական ազատ ոճը, զարդուրումների և գործիքային տիպի պասսաժների առկայությունը, բրումատիղմը, բազմալագայնությունն ու սիթմական հարսսությունը, հյուսվածքի հանկարծաբանական բնույթը և, դրա հետ մեկտեղ, ճարտարակերտության տրամաբանականությունը: Տաղը վերարտադրվում է միայնակ (սոլո) կատարմամբ, համերգային տիպի վիրտուոզությամբ ու փայլով, հաճախ բարդ անցումներով աչքի ընկնող ձայնաստության ընկերակցությամբ: Ճիշտ է, տաղերի վերոհիշյալ հատկանիշները իրենց բյուրեղացած վիճակում հանդես են գալիս XII—XIII դդ. երկերում, բայց դրանք սկզբնապես դրսևորված են նաև X—XI հարյուրամյակներին վերաբերող ստեղծագործություններում:

Հատկապես նարեկացու ավանդները զարգացնող կենտրոնների շարքում առաջին տեղերից մեկը, ըստ եղած տվյալների, պատկանել է Անիին. և ոճական առանձնահատկություններով նարեկացու երգերին հարող վշտագինհուղական «Տիրամայրն» սբանչելի տաղն, ամենայն հավանականությամբ, Անեցի մի հեղինակի գործ է:

Վերջապես, խիստ հատկանշական ու նշանակալից է, որ տաղերի արվեստին հատուկ երգաստեղծության նոր ոճը շուտով արձագանքում է շարականների վերսկսված ստեղծագործության բնագավառում ևս, ուր ծաղկում են «ստեղի» տիպի ծանր ու բազմաճյուղ երգերը: Վերջիններիս հեղինակների մասին նույնպես տեղեկություններ չունենք, բայց դատելով ոճական առանձնահատկություններից, դրանց մի մասը քննարկվող պատմաշրջանի արգասիք է: X—XI դդ. վերաբերող ստեղծագործություններն, իրենց բնույթով, ավելի զուսպ են՝ զերծ հուղառատության առավել դրսևորումից: Չնայած դրանց՝ բազմաճյուղ լադակազմության, նրանցում հստակ և հաստատուն է դիատոնիկ հիմունքը: Անցումը դեպի հաջորդ շրջանի (XII—XIII դդ.) բրումատիղմը գուցե ինչ-որ չափով նախապատրաստված է նարեկացու «Հալիկի» համեմատաբար բարդ եղանակով:

Այդ շրջանին հատուկ վիթխարի առաջընթացը սկսվում է XII դ.՝ Հայաստանում, և, միաժամանակ, հայկական Կիլիկիայում: Հետո՝ երբ Հայաստանում նախ մոնղոլական, ապա և թուրք-թաթարական աննախադեպ ավերածությունների պայմաններում մշակութային օաղիսներ են միայն փրկվում,

սկսված հղոր շարժման ալիքները կենտրոնանալով կուտակվում են Կիլիկիայում, որոնք այստեղ, XIII հարյուրամյակում, լիակատար իրագործման են հասցնում հայ սյրոֆեսիոնալ երգաստեղծության՝ որպես մոնոգիկ արվեստի՝ դարդացման ղլխավորադույն միտումները:

Պատմական անխուսափելի օրինաչափությամբ առաջացած լայնահուն այս րնթադրը, որի հարկատունների թվին պիտի հիշատակել մասնավորապես, Կիլիկիայի հայկական մշակութային կապերը նաև մի կողմից՝ Լևանտի արաբների, և մյուս կողմից՝ լատինական Եվրոպայի հետ, — XIV դ. դանդաղորեն նստանում ու թուլանում է, ի վերջո նորից անցնելու համար Հայաստան, մասամբ ուղղակի՝ անմիջական կապերի շնորհիվ, մասամբ էլ միջնորդաբար՝ Ղրիմի և հայկական այլ գաղութների վրայով:

Քննարկվող ժամանակահատվածում Հայաստանում մեծապես զարգանում են վանքերին կից բարձրագույն տիպի դպրոցները, որով՝ նաև պրոֆեսիոնալ երգարվեստի մշակման կենտրոնները: XI դ. վերջերին և XII-ի սկզբներին Անիի բարձրագույն դպրոցը գլխավորում է Հովհաննես Սարկավագ վարդապետը, որը և երաժիշտ է եղել⁵¹, Այստեղ (այլև Հաղպատում ու Սանահինում) և այս ժամանակ է, որ ծայր է առնում մեր պրոֆեսիոնալ երգարվեստի և առհասարակ երաժշտական մշակույթի հերթական նոր ծաղկումը, որն և ավելի ուշ, Նոր-Գետիկի, Գլաձորի և Տաթևի դպրոցների գործունեության շրջանում գիտակցվում է որպես կատարված ուսույուն: Ողջ հայաշխարհի ամենատարբեր վայրերում հանդես են գալիս պատրաստված երաժիշտկատարողներ, ստեղծագործողներ, պիտանականներ ու դասախոսներ: Այսպես, XII դ. երկրորդ կեսին և XIII-ի սկզբներին «փիլիսոփա» կոչվող մի ամբողջ շարք մասնագետ-երաժիշտներ գործել են Մշո Ս. Առաքելոց կամ Ղազարու վանքում, դատելով թիկուզ այն փաստից, թե վանքիս նշանավոր ճառընտիրի հիշատակարանում հանվան է հիշատակվում են «փիլիսոփաներ»՝ Հուսիկը, Ռստակեսը, Ավետիսը, Ստեփանոսը, Ներսեսը և Խաչատուրը, որպես մի ժամանակ գերված սույն գրչագիրը 1205-ին հտ ղնելու օգնողներ, ու նաև Հովհաննես «փիլիսոփան»՝ որպես «անհաս խոնարհութեամբ» բոլորին սպասավորող⁵²:

Նույն այս ժամանակներում, Խարբերդում գործել է «ընտրեալ երաժիշտ» հայր Թորոսը⁵³, իսկ Վանում՝ Հովհաննեսը, որ ժամանակակիցների կողմից գովաբանված է որպես «ընտիր բեմբական և անյաղթ երաժիշտ»⁵⁴: XIII դ. ապրիլ են, Կարինում՝ Հովասափ «փիլիսոփան»⁵⁵, Գեղարդա վանքում՝ գանձասաց Մխիթար Այրիվանեցին⁵⁶: Որպես երաժիշտներ բոլոր վերոհիշյալներին գերադանցում են հինգ հեղինակներ՝ Հաղարծինի վանահայր Խաչատուր Տարոնացին. «այր սուրբ և առաքինի և գիտութեամբ հոչակեալ՝ մանաւանդ երաժշտական արուեստի»⁵⁷, քիչ ավելի ուշ՝ Հավուց թառի հայր Նղյա մեծ

51 Գ. Հովսեփյան, Յիշատակարանը Զնուգրաց, Ա., Անթիլիաս, 1951, էջ 535:

52 Ղ. Ալիշան, Հայապատում, էջ 449—450: Բ. Սարգսյան, Մայր ցուցակ, հ. Բ, էջ 472—473:

53 Բ. Սարգսյան, Մայր ցուցակ, հ. Ա, էջ 399—400:

54 «Հայապատում», էջ 442:

55 Բ. Սարգսյան, Մայր ցուցակ, հ. Ա., էջ 572:

56 Գ. Հովսեփյան, Մխիթար Այրիվանեցի, նորագիտ արձանագրութիւն և երկեր, Երևան, 1931:

57 Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց, Ե., 1961, էջ 211:

վարդապետը. «այն, որ գեղեցիկ կարգաւորեաց դպաշտօն վանից իւրոց, որպէս թէ ամենեցունց ընդ մի բերան հնչել՝ եթէ բարձր և կամ ցած»⁵⁸, էլ ավելի ուշ՝ խոր Վիրապի դպրոցի ուսուցչապետ վարդան Արեւելցին (Մեծն), որ ինչպէս հայտնի է, նշանակալի մասնակցութիւն է բերել շարական երգերի ստեղծման գործին⁵⁹, վերջապես՝ Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը, որպէս երաժիշտ-տեսաբան, շարականագիր⁶⁰ ու նաև տաղասաց, և Գրիգոր Տաթևացին, որն իր համալսարանում «ուսուցանէր պնայսկին ևրգիչ վարդապետաց ղեկառնութիւնս քաղցրաւոր ձայնի ևղանակաւ»⁶¹:

Հայաստանի XII—XIII դդ. երաժշտագիտական արտագրանքի անկրկնելի նմուշներից են՝ խաչատուր Տարոնեցու «Նորհուրդ խորին» ղրբստավորման մեծիմաստ շարականը, անհայտ հեղինակի վերակազմակերպած «Անթառամ ծաղիկը», Մխիթար Այրիվանեցու «Սիրտ իմ Սասանի» գանձը, Հովհաննես Երզնկացու «Այսօր ձայնն հայրական» հորդորակը, այլև շատ ուրիշ գործեր, որոնք դեռևս սպասում են վերծանման:

Վերոհիշյալ երաժիշտներից մի քանիսը, և հատկապէս Վարդան Արեւելցին ու Հովհաննես Երզնկացին, իրենց գործունեությամբ սերտորեն կապված են նաև Կիլիկիայի հետ: Բայց Կիլիկիան ևս ունեցել է պրոֆեսիոնալ երգարվեստի իր կենտրոններն ու երևելի մշակները, որոնք, իրենց հերթին, բեղմնավոր կապերի մեջ են եղել Հայաստանի գիտական ու գեղարվեստական շրջանների, ինչպէս և մոտակա գաղթավայրերի հետ: Վերջիններից պետք է առանձնացնել Երուսաղեմի հայ վանական կենտրոնը, որի նշանակալի դերը հայ և ընդհանրապէս արևելյան-քրիստոնեական դասական երաժշտության փորձի ու տեսության զարգացման մեջ նույնիսկ գիտակցված չէ տակավին: Մինչդեռ այդ կենտրոնը հնուց ի վեր գտնվելով ասորի, հույն և լատին վանականների, այլև հրեա ու արաբ երաժիշտների անմիջական շրջապատում, հայ արվեստի համար դարեր շարունակ ծառայել է որպէս շփման ու փոխկապերի իրացման մշտական կետ⁶², նրանից առաջին հերթին օգտվում էր անշուշտ հայկական Կիլիկիան, մանավանդ քննարկվող ժամանակաշրջանում:

Բուն Կիլիկիայի և նրա հետ մշակութային մի ամբողջություն կազմող հայկական գաղթավայրերի բազմաթիվ վանքերից ու գրչության արվեստանոցներից հարկ է հիշատակել Սկևռան, Արքակաղինը, Ակնիբը, Դրաղարկը, Հոռմկան ու Կարմիր վանքը, որոնցից չորսը Կոմիտասը համարում է «մանրուսման ականավոր կենտրոններ»⁶³: Սրանք և ուրիշ շատ վանքեր, որոնց թվում նաև Սըսի դպրոցը, ևղել են առհասարակ պրոֆեսիոնալ երգարվեստի

58 նույն տեղում, էջ 172:

59 «Շարակնոց երաժշտական», Կ. Պոլիս, 1815, էջ 5:

60 նույն տեղում:

61 Զեռագրական հատված, Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 7823, էջ 42—43 (տե՛ս Լ. Խաչիկյան, Չլաձորի համալսարանը և նրա սաների ավարտական ատենախոսությունները, «Երևանի պետական համալսարանի գիտական աշխատություններ», հ. XXIII, Ե., 1946, էջ 428):

62 Խիստ ուշագրավ փաստ է, որ այսօր հայտնի խաղավոր հնագույն (XII դ.) շարակնոցի ու մանրուսման արժեքավոր պատառիկը զաղափարված են հենց Երուսաղեմում: Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 9838 (հատկապէս հիշատակարանը՝ էջ 249ա. «Ի թուականութեան Ութ գրեցաւ երգարանս այս, զկնի զի-ից անցնելոց ամաց աման քաղաքին սրբոյ Երուսաղեմի»):

63 Կոմիտաս, Հոգևածներ և ուսումնասիրություններ, Ե., 1941, էջ 113:

կենտրոններ, որ իմացնում է Ալիշանն էլ⁶⁴, Գրանցից ոմանք աչքի են ընկել մի շարք յուրահատուկ գծերով: Կարմիր վանքը, օրինակ, մի կենտրոն էր, որտեղ, ըստ բոլոր սովալաների, հատուկ ուշադրություն էին դարձնում հայոց երաժշտական հնագույն ավանդների ու ժառանգության յուրացման հարցին, դատելով թեկուզ և նրանից, որ այստեղ է դաստիարակվել հիշյալ ավանդների մեծագույն գիտակ ու լավագույն գնահատող Ներսես Շնորհալին: Սկսած XII դ. կեսերից շուրջ մեկ ու կես հարյուրամյակ հանդիսացել է առ միայն կենտրոն գրական շարժման, այլ և արվեստանոցը հայ գրչության արվեստին⁶⁵, որով պարզ է, թե ինչպիսի նպաստ է բերել նաև մեր խազագրությանը: Վերջապես, վաղուց հաստատված է, որ մանրուսման արվեստի գլխավորագույն կենտրոնն էր Արքակաղինը⁶⁶, հատկապես 1266-ի ահավոր երկրաշարժից առաջ, երբ կործանվեց վանքը: Իսկ դրանից հետո վերականգնվեց արդյոք վանքի ու նրա դպրոցի բնականոն գործունեությունը: «Հաջորդ հիշատակագրությունները կուզան հաստատելու, որ Արքակաղինի վանքը կվերաշինվի և արդյունավոր գործունեություն կունենա»⁶⁷, Այսուհանդերձ, կարող ենք ասել,—գեթ երաժշտության շուրջ մասնավորելով խոսքը,— որ դեռևս XII դ. ծաղկած Գրադարկը, XIII հարյուրամյակի - կեսերից ժառանգելով հիշյալ մյուս վանքերի լավագույն ավանդույթները ևս, մոտակա Սսի հետ միասին, աստիճանաբար վեր է ածվում հայ երգաստեղծության Կիլիկյան դպրոցի գլխավոր կենտրոնի:

Կիլիկյան մի շարք երաժիշտներ կան, որոնց անունները կապված են վերոհիշյալ և ուրիշ վանքերի կամ Սսի դպրոցին, ինչպես՝ «Իմաստուն երամիշտ Մանուելը» (XII դ.)՝ Ականց անապատին⁶⁸, Թորոս փիլիսոփան (XII դ.)՝ Զարույն Ս. Թորոս վանքին⁶⁹, Ստեփանոս Մանուկ վարդապետը (Ներսես Շնորհալու ուսուցիչն ու դաստիարակը)՝ Կարմիր վանքին⁷⁰, Սիմեոն փիլիսոփան և Վարդան երգեցողը (XIII դ.)՝ Արքակաղինին⁷¹, Գրիգորիս երգեցողը (XIII դ.) և Հեսու փիլիսոփան (XIV դ.)՝ Սսին⁷², Մանուել փիլիսոփան (XIII—XIV դդ.)՝ Գրադարկին⁷³, Մարդար փիլիսոփան (XIV դ.)՝ Թյուրքթի վանքին⁷⁴ և այլն: Անկախ սրանից, նույն այդ վանքերում ու դպրոցներում են դաստիարակվել՝ «քաջ երգահան» Կոստանդին Սրիկը⁷⁵, պարականոն մի շարք

64 «Սիսվան», էջ 517:

65 Ն. Ակինյան, Սկսույի Ավետարանը 1197 թվականին կովի հալ Արքեպիսկոպոսարանի զրադարանին մեջ, «Հանդես Ամսօրյա», 1930, № 1—2, էջ 111:

66 «Սիսվան», էջ 254: Ս. էփրիկյան, Բնաշխարհիկ բառարան, Ա., էջ 330: Լ. Կաշիկյան, Ժճ դարի հայերեն ձևագրերի հիշատակարանները, մասն Ա., էջ 53:

67 Լ. Ոսկյան, Կիլիկիայի վանքերը, Վիեննա, 1957, էջ 127:

68 Գ. Ջարպահանյան, Մատենադարանի հայկական թարգմանությանց, Վենետիկ, 1589, էջ 472:

69 Գ. Ջարպահանյան, Հայկական հին դպրություն, Վենետիկ, 1897, էջ 714:

70 Ղ. Ալիշան, Շնորհալի և պարագայուր, էջ 51:

71 «Սիսվան», էջ 517: Տրդ. եպ. Պալյան, Տուրքակ հայերեն ձևագրաց Ս. Աստվածածնա եկեղեցվույն Կեսարիո, Կ. Պոլիս, 1893, էջ 46:

72 «Սիսվան», էջ 230: Կ. Բասմաջյան, Լևոն Ե. Լուսինյան, Պարիս, 1908, էջ 161:

73 Մ. Բարխուդարյան, Արցախ, Բաղու, 1895, էջ 153:

74 «Սիսվան», էջ 517:

75 Նույն տեղում:

երդերի հեղինակ վարդան Բարձրարերդյին⁷⁶, Գրիգոր Գ. Պահլավունի կաթողիկոսը (XII դ.)՝ տաղասաց և շարականադիր⁷⁷, սպասմաշրջանիս ևրաժիշտ-բանաստեղծ՝ ներսես Շնորհալիին, որի բեղմնավոր դրիշը նարևկացուց հետմիծայիս հարստացրեց հայոց ծիռական-ևրաժշտական գրեթե բոլոր գրքերը և բարենորոգեց սլաշտոններգութիւնը⁷⁸, Ջրօրհնաց ղեղեցիկ կանոնի⁷⁹ և մի շարք տաղերի ու շարականների հորինիչ ներսես Լամբրտնացին⁸⁰, Գրիգոր Սկևռացին⁸¹, «սպասուական վարժասլետն և ևրաժիշտն և առաջին քարտուղարն Ստոյ»՝ Գրիգոր Խուլը (XII—XIII դդ.), «որ ևբարձ դասկուրդն, և սլակասն լլսոյց ղՇարականին»⁸², ևրաժշտասլետ Հուսեփ Գրազարկցին (XIII դ.). «կարի հասու ամենայն իմաստից ևրաժշտից, մինչև ի բաւանգակն, որոյ յաուրս ոչ գտանի հանգոյն»⁸³, Այնուհետև, Հակոբ Ա. Կլայցի կաթողիկոսը, «Նրդեցէք որդիք» նշանավոր շարականի հեղինակը. «որ իր ղեղեցիկ ոհովն ու վսեմ իմաստներովը մեծ փաստ մը կրնծայև Հակոբի արժանիքին»⁸⁴, Գևորգ Սկևսացին, այն, որ Գրիգոր Խուլի իմբարդած Շարակնոցը նորից ուղղեց, «սլի արհեստն առողանութեան»՝ խառնեալ լիցի վերգան»⁸⁵, վերջասլես, Գրիգոր Է. Անավարկցի կաթողիկոսը (XIII—XIV դդ.), որի բաղմաթիվ ևրդերից շատ շատերը ևթև սլարականոն էլ մնացին⁸⁶, այոս սլաշտոններգության ինչ ինչ հրահանգներ բնդունվելով մինչև մեր օրերը հարատևեցին⁸⁷. և Ռուբինյանոյ արքունիքի ավագերեց, «հանճարեղ և իմաստուն ևրաժիշտ» Թորոս Թափրոնյը (XIV դ.)⁸⁸:

Ամբողջությամբ վերցրած, հայկական Կիլիկիայի մատուցած ծառայութիւնն այն է (զուտ ստեղծադործական տեսակետից), որ այստեղ կատարելության հասավ ազգային սլրոֆիսիոնալ ևրգաստեղծության իր ժամանակի չափանիշով ամենահեռանկարային ոհը, որի համասլատասլանը նույն շրջանի հայ ճարտարասլետության ու մանրանկարչության մեջ անվանվեց «մոնումենտալ-գեղարատիվ»⁸⁹, Այս ոհի օրինակներ են ներսես Շնորհալու սքանչելի տաղերն ու գանձերը, ծանր ու ստեղի տիսլի շարականները, նրա ջանքերով բացառիկ փայլ ու հանդիսավորութիւն ստացած սլատարագի զարտուղի ևղանակներն ու սրբասացութիւնները՝ «Ամենակալ ես տէր ղօրութեանց», «Բաղմութիւնք հրեշտակաց», «Հրեշտակային կարգաւորութեամբ», «Ով է որսլէս տէր աստուած մեր», «Սրբութիւն սրբոց», «Վասն յիշատակի հանգուցե-

76 Ս. Ամատունի. Հին և նոր պարականոն կամ անվավեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911:

77 «Շնորհալի և պարագա յուր», էջ 113:

78 Նույն տեղում, էջ 441:

79 Ա. Սլուրմեյան, Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Հալեպի, հ. Բ., 1936, էջ 50:

80 «Շարակնոց», Կ. Պոլիս, 1815, էջ 4:

81 Նույն տեղում, էջ 5:

82 «Սիսվան», էջ 517:

83 Գ. Հովսեփյան, Հիշատակարանք, էջ 945:

84 Մ. Օրմանյան, Ազգապատում, հ. Բ., Ա. դիրք, էջ 1675:

85 Ա. Սլուրմեյան, Լուծումն Սահմանաց Դավթի, Մադրաս, 1797, էջ 532—524:

86 «Սիսվան», էջ 242:

87 «Ազգապատում», հ. Բ., Ա. դիրք, էջ 1751—52:

88 «Սիսվան», էջ 235:

89 Թեև հաջող, բայց վերջին հաղվով պայմանական մի բնորոշում է սա, որի փակագծերը բացելու դեպքում անպայման պիտի նշեւ, որ հայ արվեստում արտաքնապես օղեկորատիվ թվացող շատ տարրեր հանդիսանում են վառ ընդգծված հուզական բովանդակության կրողներ:

լոց», «Որ ի վերայ նստիս» և այլ գործեր: Սրանցում բանեցված մեղեդիական ունր, հետագա ճիշտացումն ու նրբացումն է X—XI դդ. տաղային ստեղծագործությանը հատուկ ուղղութիւն, ու վերջինիս կենտրոնական դեմքի՝ Գրիգոր Նարեկացու արվեստի հատկանիշները: Եվ պատահական չէ, որ հենց նարեկայու տաղերից ու մեղեդիներից մի քանիսը սույն պատմաշրջանում վերակառուցված են, ինչպես, օրինակ՝ Աստվածածնի, Մենդյան ու Ավետյաց Աչքերն ծով» հոյակերտ մեղեդին, որի երաժշտական նոր մարմնավորումը ամենայն հավանականությամբ XII—XIII դդ. (Կիլիկյան) մի երաժշտի գործ է:

Երաժշտամտածողության նույն մակարդակի վրա են գտնվում նաև «Քրիստոս փառաց թագաւոր», «Խաչն ի նախնումն երևեցաւ» տաղերը, «Ի կոյս վիմէն», «Այսօր մեռեալք», «Այսօր հարսն լուսոյ», «Ընտրեալը յԱստուծոյ», «Աղատեա զըրեալսն» մեղեդիները և ուրիշ ստեղծագործություններ, որոնցից շատերի հեղինակները տակավին անծանոթ են մեզ⁹⁰: Անկախ դրանից, վերոհիշյալ և նման տիպի գործերը, որոնք մտահղացման բարդությամբ ամեզ ծանոթ մոնոդիկ ողջ գրականության մեջ դրավում են համարյա թե առաջին տեղը⁹¹, անցյալի հայ պրոֆեսիոնալ երգարվեստի դարավոր զարգացման յուն իսկ կատարն են գոյացնում, որին նա մեկ էլ չհասավ, բայց որը մնաց որսևս հետագայում վիճակված վարընթացը կարգավորող, երբեմն այն նույնիսկ կասկեցնող, այլև ժամանակ առ ժամանակ հեղաշրջման սլաքը նորից դիպի վեր ուղղելու ներքին մղումներ տվող հզոր ազդակ⁹²:

Պատմաշրջանիս երաժշտա-մշակութային դիմանկարին հատուկ են նաև երկու հույժ կարևոր գծեր: Ենթահալու ստեղծագործության մեջ բյուրեղանալով լաճ տարածում է գտնում հոգևոր (և սկզբնապես արտապաշտամունքային) ստեղծագործության մի նոր տեսակ՝ «Առաւօտ լուսոյի», «Աշխարհ ամենայնի», «Յիշեսցուքի» և «Ջարթիքի» տիպի հանրամատչելի ու հանրահաղորդ «երգեր»: Այն՝ աչքի է ընկնում ազգային բանահյուսությանից համարձակորեն քաղված տաղաչափությամբ ու կշռութաձևերով, ձայնեղանակի արտահայտչական հնարավորությունների սրամիտ օգտագործմամբ ու կառուցվածքի դասական պարզությամբ, որով մեծ ժողովրդականություն է վայելում նաև ողջ ուշ միջնադարում, և, ի վերջո, դալիս միախառնվում է նոր շրջանի հայ քաղաքային (կամ աղղային) երգի ելևէջներին: Վերոհիշյալ գծերից երկրորդը սերտ կապերի մեջ է առաջինի հետ, բայց սկզբունքորեն ավելի վճռական հեղաբեկում է:

Ենթահալուց հետո (որի հանելուկների գեթ մի մասը պետք է երգված լիներ), Ֆրիկից սկսվում է աշխարհիկ կամ նաև աշխարհիկ տաղերի հորինման

90 Այս հանգամանքը, որ ներկայացնում է ինքնուրույն հարց, արժանի մասնավոր հետազոտության, հառնում է ոչ միայն մեր, այլ միջնադարյան երաժշտական ուրիշ մշակույթների, այդ թվում բյուզանդական երգաստեղծության ուսումնասիրողների առջև ևս (տե՛ս E. Wellesz, A history of byzantine music and hymnography, Oxford, 1962, p. 191):

91 Քր. Քրիստոս փառաց, նշվ. աշխ., էջ 208:

92 Կարևոր է նշել, որ հայկական պրոֆեսիոնալ երգարվեստի զարգացման հիմնական միտումների փայլուն իրագործումը XII—XIII դդ. երաժշտության համընդհանուր պատմության տեսակետից են հատուկ կշիռ ու նշանակություն է ձեռք բերում: Մասնավոր, երբ հաշվի ենք առնում, թե մտավորապես նույն ժամանակներում է, որ զարգացման բարձրակետին է հասնում նաև բյուզանդական, այլև պարսկա-արաբական, նույնիսկ հեռավոր չինական, կարճ՝ առաջարկ համաշխարհային մոնոդիկ արվեստը:

փորձը, որ շարունակվելով ամրապնդվում է Հովհաննես Երզնկացու (Պլուլի), Կոստանդին Երզնկացու, Հովհաննես Թլկուրանցու և այլոց ստեղծագործության մեջ: Դատելով միջնադարյան խաղավոր գրչագրերից, այս աշխարհիկ տաղերի երաժշտական բաղկացուցիչը, հոգևոր նույնատիպ կրդերի կրաժըշտության համեմատությամբ հաճախ շատ ավելի պարզ մի պատկեր է ներկայացնում: Կարևորն այն է, սակայն, որ աշխարհիկ տաղերի ստեղծագործությունը հայ երաժշտության մեջ նոր հորիզոններ է բացում, որոնք, ավելի ուշ, և անգամ հայ մշակույթի ընդհանուր անկման պայմաններում, նվաճվում են որպես նոր բնագծեր:

XIII—XIV դդ., ստեղծագործական գործունեության դուզընթաց, լրացվում են հայոց ծիսական հին մատյանները և ձևավորվում նորերը: Գործը Հայաստանում⁹³ և Կիլիկիայում սկսվում է գրեթե միաժամանակ, բայց շարունակվելով կատարելության է հասնում հատկապես հայկական Կիլիկյան պետականության պայմաններում: Այստեղ է, որ (լարգացած ավատատիրության շափացույցերով) ավարտուն տեսք են ստանում Շարակնոցը⁹⁴, Ճաշոցը⁹⁵, Մաշտոցը⁹⁶, Տոնացույցը⁹⁷, Ճառքնտիրը⁹⁸, Պատարագամատույցը⁹⁹ և Ժամագիրքը¹⁰⁰, ձևավորվում են Գանձարանը¹⁰¹ ու Մանրուսման դիրքը¹⁰², Պակաս կամ կիսատ մնացած ծրագրերն (կամ առանձին գրչագրերն) էլ մասամբ լրացվում են XIV—XV դդ., Արիմի հայ գաղութներում, նաև Կիլիկիայից գաղթած մտավորականների գործուն մասնակցությամբ: XV դ. առաջին կեսին Հայաստանում Քուլմա Մեծոփեցին, Գրիգոր Խաթեցին ու նրանց աշակերտները նախածնում են ծիսական մատյանների հետագա ճոխացումն ու վերախմբագրումը: Այստեղից էլ սկսվում է այդ մատյանների ուշ միջնադարյան կյանքը, որին կանգրադանանք իր տնդում:

Դառնալով քննարկված ողջ պատմաշրջանի տեսական մտքին, հակիրճ նշենք հայ երաժշտագիտության ու երաժշտական դեղագիտության նվաճումները, որոնք խիստ նշանակալից են: Երաժշտագիտության բնագավառում

⁹³ Հայտնի է, օրինակ, Հայտնավուրհի կազմվորմանը Վանական վարդապետի աշակերտներից Տեր Իսրայելի և Կիրակոս Արևելցու բերած նպաստը (տե՛ս մեր հոդվածը՝ Մևրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 7, 1964, էջ 166):

⁹⁴ Նախ՝ Գրիգոր Խոփի, ապա և՛ Գևորգ Սկեռացու (XIII դ.) աշխատասիրությամբ (տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հիմնական խաղերի միակցությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 9, 1969, էջ 109—110):

⁹⁵ Որի լավագույն գաղափարումներից մեկն է Հեթում Բ. Թազավորի Ճաշոցը (որ տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 979):

⁹⁶ Որ լրացվեց Ներսես Լամբրոնացու գործունեության օրերում:

⁹⁷ Հմմտ.՝ N. Ter-Mikaelian, Das armenische Hymnarium. Leipzig, 1905, s. 165 (Das Kalendarium unmittelbar nach der Zeit Nerses Schnorhali's).

⁹⁸ Որի ճոխացմանը մեծ նպաստ բերեց հատկապես Գրիգոր Բ. Վկայասեր կաթողիկոսը (Մ. Օրմանյան, «Ազգագատում», Կ. Ա., մասն Գ., Բելուրթ, 1959, 891):

⁹⁹ Հ. Գաթրճյան, Սրբազան պատարագամատույցը հայոց, Վիեննա, 1897, Ձ., (էջ 341—500):

¹⁰⁰ Վ. Հացունի, Պատմություն հայոց Աղոթամատույցին, Վենետիկ, 1965, Ե—Ձ. (էջ 228—301):

¹⁰¹ Մեզ հասած հնագույն Գանձարանը, գաղափարված 1241 թ. (գանձերի ու տաղերի տակավին առանձին մասերով), գալիս է Կիլիկիայից (տե՛ս Fr. Macier, Catalogue des manuscrits armeniens... de la bibliotheque nationale. Paris, 1908, էջ 35—37):

¹⁰² Արթավազանով (ինչպես նշեցինք վերը) ու նաև Սուսմ:

իրենց հետագա զարգացումն են գտնում՝ ձայնի մասին ուսմունքը (որից հիանալիորեն օգտվում են և՛ աշխարհիկ և՛ հոգևոր արվեստի գործիչները)¹⁰³, հնչականության ու ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքները ևս (որոնց շնորհիվ նորովի մեկնաբանվում են Դավիթ Անհաղթի գաղափարները)¹⁰⁴, Այնուհետև, հոգևոր երգերում մի կողմից՝ ոտանավորի բազմազան տեսակների, և մյուս կողմից՝ ինչպես հիմնային, այնպես էլ երկարածիգ-զարդուրուն այլազան ձայնեղանակների վարպետ կիրառմամբ լայնանում ու խորանում են երաժշտական շափ ու կշռույթի մասին հին պատկերացումները: Աննախադեպ հարստանում է ձայնեղանակների կամ շափանմուշ եղանակների ողջ համակարգը, որով նշանակալի տեղաշարժեր են կատարվում դրանց գիտական դասակարգման գործում ևս (հիմք ընդունելով լադային կազմը)¹⁰⁵, Եվ այս բոլորի (մանավանդ պերճ ճյուղավորված ձայնեղանակների համակարգի) վրա հիմնվելով է¹⁰⁶, որ սույն պատմաշրջանում զարգացման որոշ աստիճանի են հասնում նաև խազագրության արվեստը (գործնականում) և խազագիտությունը:

Ինչ վերաբերում է երաժշտական գեղագիտությանը, X—XV դդ. հայ գիտնականները, զինված այդ բնագավառում մեզ մոտ դեռևս վաղ միջնադարում ձևոք բերված նվաճումներով, բարձրացրել ու իրենց ժամանակի շափանիշով փայլուն կերպով լուծել են այնպիսի ծանրակշիռ հարցեր, ինչպիսիք են՝ երաժշտական արվեստի ծագումը, երաժշտության էությունը, նրա ներգործության ուժն ու բնույթը, աշխարհիկ և հոգևոր երաժշտության փոխհարաբերությունն ու երաժշտական արվեստի հարաբերությունը օբյեկտիվ իրականության հետ¹⁰⁷:

КРИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР ИСТОРИИ ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ

Н. К. ТАГМИЗЯН

Резюме

В эпоху развитого феодализма (X—XV вв.) армянское музыкальное искусство, достигнув значительного уровня развития, несколько столетий (с XII по XIV вв.) шагает в ногу с самыми передовыми монодическими культурами того времени.

Это прежде всего армянская сельская музыка, которая вступает в высший этап своего развития. В ней в наибольшей мере возрастает роль лирического начала.

103 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում, «Բանբեր Մատենադարանի», № 6, 1962 (էջ 135—140):

104 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքը Հայաստանում միջին դարերում, «Բանբեր մատենադարանի», № 8, 1967 (էջ 93—111):

105 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը («Կոմիտասական» ժողովածու, № 1, Ե., 1969, էջ 207):

106 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և հայկական խաղերի վերծանության խնդիրը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 4, էջ 41—42:

107 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ էջեր միջնադարի հայկական երաժշտական գեղագիտությունից, «էջմիածին», 1963, № 11, էջ 47—57:

Высокого уровня развития достигает и гусанское искусство, о чем красноречиво говорят как развитые орнаментированные иптимпо-лирические песни Акна, так и огромная эпопея «Удальцы Сасуна».

Имея такую богато возвращенную почву в лице светского реалистического искусства, последовательно приобщаясь к передовым культурам Востока и Запада, армянское духовное (профессиональное) песнетворчество добивается огромных успехов. В его жанрах, называемых *таг*, *мегеди* и *стеги* реализуются основные тенденции многовекового развития армянского песенного мелоса. Создаются песни типа развернутых арий, которые по стилю представляют аналоги «монументально-декоративных» произведений армянского зодчества и живописной миниатюры того времени и которые обогащают сокровищницу общечеловеческой культуры.

Этот период характеризуется также развитием музыкознания и музыкальной эстетики, которое знаменуется разработкой широко разветвленной системы гласов, стихотворно-песенного метро-ритма, хазового письма, а также таких вопросов, как сущность музыки, характер ее воздействия, взаимоотношения светской и духовной музыки, отношение музыкального искусства к объективной действительности.