

ՆԻԿՈՂՈՍ ԹԱՀՄԻՉՅԱՆ

ՀԱԿՈՐՈՍ ԱՅՎԱԶՅԱՆԸ ԵՎ ՆՐԱ
«ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՁԵՌՆԱՐԿԸ»

Հակորոս Այվազյանը անցած հարյուրամյակի վերջի և ներկա դարի սկզբի արևմտահայ երևելի երաժիշտներից է: Մնվել է 1869-ին, Արմաշում, համեստ աշխատավորի ընտանիքում: Նախնական կրթությունն ստացել է տեղի նարեկյան վարժարանում: Ավարտել է նաև Պրուսայի շերամաբուժական ուսումնարանը: Բայց նրա վաղագույն, տեական, ու, ի վերջո, նաև մասնագիտական հետաքրքրությունների գլխավոր առարկան եղել ու մնացել է երաժշտարվեստը:

Այվազյանի երաժշտական հակումներն ու ընդունակությունները դրսևավորվել են մանկապատանեկան տարիներից: Տակավին նախակրթարանում սովորելիս, զգալուն դպրոցականը տարվել է հայկական եկեղեցական երաժշտությամբ, սիրով ու խանդավառությամբ մասնակցել բոլոր ժամերգություններին, և ընդհանուր երաժշտականությամբ, երգչային հաճելի ձայնով, նուրբ լսողությամբ ու հիշողությամբ գրավել Արմաշի դպրեվանքի երգեցողության ուսուցիչ և Չարխափան ս. Աստվածածին եկեղեցու դպրապետ, մեծահմուտ երաժիշտ Պապա Համբարձում Չերչյանի ուշադրությունը: Դա վճռորոշ նշանակություն է ունեցել Այվազյանի կյանքում:

Նա իր երաժշտական կրթությունն ստացել է Արմաշի Դպրեվանքում: Յուրացրել է հայկական ձայնադրությունը, հայ եկեղեցու տարեկան շքրչանի բոլոր երգեցողությունները, ինչպես և աշխարհիկ՝ մերձարևելյան քաղաքային մասնադիտացված երաժշտության հիմունքները: Նաև ինքնուրույն աշխատանքով ծանոթացել է եվրոպական երաժշտական գրաճանաչության տարերքին, սովորել է նվագել ու վարժ նվագել է ուգ, ջութակ և ձեռնադաշնակ:

1891-ին Արմաշից հեռացող Համբարձում Չերչյանի հանձնարարությամբ և անմիջական կարգադրությամբ, դպրեվանքի երաժշտության ուսուցիչ է նշանակվում 22-ամյա Հակորոս Այվազյանը: Այդ պաշտոնին նա մնացել է գրեթե քառորդ դար՝ մինչև Մեծ եղեռնը (երկու տարվա ընդմիջումով, երբ աշխատել է Անկարայում, դարձյալ՝ որպես երաժշտության ուսուցիչ):

Ծավալելով բազմակողմանի գործունեություն, նշված տարիների ընթացքում Այվազյանը հայ եկեղեցական երաժշտության ճաշակ է ներարկել մի ամբողջ շարք նպագա (այդ թվում և նշանավոր դարձած) կղերականների, ճանաչում ու հեղինակություն է ձեռք բերել որպես հմուտ երաժշտապետ, հեղինակել աշխարհիկ ու հոգևոր երգեր, գրական ու երաժշտագիտա-

կան դորժեր, այլև ժամանակ գտել խնամքով արտագրելու իր ուսուցչի կազմած ծավալուն ժողովածուները՝ ժամագիրքն ու Չայնքադ Շարականը:

Այվազյանի կարողությունների և հնարավորությունների մասին հստակ գաղափար են ունեցել արևմտահայ հոգևոր բարձրագույն իշխանությունները: 1908-ին Կ. Պոլսի հայկական Ազգային Կենտրոնական վարչությունը, պաշտոնեթղթային բարեկարգման խնդրի քննարկման առթիվ, Հակոբոս Այվազյանին, որպես հայ եկեղեցական երաժշտության խոշոր մասնագետի, հանձնարարում է կարևորագույն մի գործ. ժամերգությունները պատշաճեցնել նոր ժամանակների պահանջներին այնպես, որ հոգևոր եղանակներն ավելի ամփոփված լինեն, առանց կորցնելու իրենց ոճական ավանդական հատկանիշները: Հինգ տարի նվիրելով այդ գործի կատարմանը, Այվազյանը պատրաստում է մի սովորածավալ հատոր, որը, սակայն, չի հասցնում ներկայացնել ազգային կրոնական ժողովին, և որից կարևոր մասեր անդարձ կորչում են արտորի տարիներին:

Առաջին աշխարհամարտի սկզբին, արևմտահայ հարյուրավոր մտավորականների կողքին ձերբակալվում և արսորվում է նաև Հակոբոս Այվազյանը: Հետևում է քնդհանուր տարագրությունը: Ընտանիքը Այվազյանին հանդիպում է Կոնիայի մեջ: Այստեղ էլ, սակայն, նոր հալածանքների է ենթարկվում երաժշտապետը, ի վերջո՝ բանտարկվում է և մահանում բանտում 1918-ին:

Նրա ձեռագրերը փրկել է որդին՝ Գեղամ Այվազյանը (հետագայում հայտնի բժիշկ-ատամնարույժ), տարագրության դաժան պայմաններում հնարավոր ամեն ջանք գործադրելով դրանք անվնաս ու անկորուստ պահելու համար:

Եվ ահա, 1959 թվականին դ-ր Գեղամ Այվազյանը ճիշտ որոշում է քնդունում՝ հայրենադարձնել հոր ձեռագրերը. և անձամբ բերելով դրանք Երեվան, հանձնում է Եղիշև Զարենցի անվան դրականության և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնին¹: 60-ական թվականների սկզբին այստեղ ստացվում է նաև Շ. Նարզունու՝ Փարիզում տպագրված գրքույկը. «Հակոբոս Այվազյան երաժշտապետ» (Կյանքը, գործը և նմուշներ)²: Այն գրված է Գեղամ Այվազյանի տրամադրած նյութերի հիման վրա: Աշխատության մեջ հեղինակը նախ շարագրում է Հակոբոս Այվազյանի կենսագրությունը, հետո ներկայացնում նրա ժառանգությունը, այն բաժանելով երկու հիմնական մասի՝ գրական (բանասիրական) ու երաժշտական:

Գրական գործերից հիշատակվում է երկու անտիպ աշխատություն՝ «Արմաշի գյուղաբարբառը» (փաստորեն՝ մի բառարան) և «Արմաշի պատմությունը» (որ ճիշտ կլիներ անվանել՝ Գպրեվանքի պատմությունը):

Բուն երաժշտական ժառանգությունը ևս բաժանվում է երկու հատվածի՝ աշխարհիկ ու եկեղեցական:

Առաջինի մեջ դասվում են քնարական ու հայրենասիրական բովանդակության հայերեն երգեր, սիրային բովանդակության հայատառ թուրքերենով հորինված երգեր (շարքիներ), ինչպես և «Արևելյան երաժշտության

¹ Հիշյալ թվականից էլ ՉԱ ԳԱԹ-ի երաժշտական բաժնում գոյություն ունի Հակոբոս Այվազյանի դիվանը:

² ՉԱ ԳԱԹ, Հակոբոս Այվազյանի դիվան, նյութ հ. 8ա:

ձեռնարկը» (որ Նարդունին «Դասագիրք» է անվանում): Երկրորդ հատվածը կազմում են հոգևոր հայտնի բանաստեղծությունների՝ Պատարագի և ժամագրքի երգերի գրական խոսքերի վերահղանակավորումներ և աղոթքներ (այլև հայկական եկեղեցական ձայնագրության անավարտ մի Դասագիրք, կավելյացնեինք մենք, որ յուրահատուկ կապեր ունի վերոհիշյալ «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկի» հետ):

Այսպես ներկայացնելով Հ. Այվազյանի ժառանգությունը, և օրինակներ ու փաստաթղթեր առաջ բերելով «նմուշներ» բաժնում, Նարդունին «Ավանդապահ» ենթախորագրի տակ իր մտորումներն է շարադրում երաժրշտապետի տեղի մասին հայ հոգևոր մշակույթի պատմության մեջ: Ըստ այդմ՝ Այվազյանը բնութագրվում է որպես մի գործիչ, որն իր դերը տեսնում էր ազգային եկեղեցական արվեստի հարստությունները բժախնդիր ճշտությամբ հաստատադրելու և սերունդներին հավատարմաբար փոխանցելու մեջ. ի դեմս այն իրականության, որն ստեղծվել էր XIX դարի վերջում և XX-ի սկզբում, և որը հատկորոշվում էր Պոլսի ու Թիֆլիսի հայկական մամուլում ևս արձագանք գտած սուր վեճերով՝ հայ հոգևոր երաժշտության գրառման ասպարեզում եվրոպական ձայնագրագիտության հնարավորություններից օգտվելու նպատակահարմարության շուրջ:

Նարդունու գրքույկը գնահատելի աշխատություն է: Արժանին հատուցելով Հ. Այվազյանի կյանքի ու գործի յուսարանությանը ուղղված նրա ջանքերին, միաժամանակ պետք է անենք երկու դիտողություն: Նախ՝ եթե Այվազյանն իր ավանդապահությամբ, և կամ, ավելի ճիշտ կլիներ ասել՝ որոշ արևելահայացությամբ, կանգնած էր Հ. Լիմոնջյան—Ա. Հովհաննիսյան—Հ. Չերչյան գծի վրա. ապա եվրոպական ձայնագրագիտության սկզբունքներից խելամտորեն օգտվելու կողմնակիցներն էլ աչքի առաջ ունեին Հ. Լիմոնջյան—Ա. Հովհաննիսյան—Գ. Երանյան—Ն. Քաշճյան գիծը գոյացնող ոչ պակաս հմուտ երաժիշտների փորձն ու տեսական գրույթները³: Երաժիշտներ, որոնք իրենց եռանդուն գործունեությամբ վաղուց կանխորոշել էին պայքարի կլբը՝ հօգուտ արևելյան և արևմտյան տարրերի յուրահատուկ գույորդության սկզբունքի⁴: Եվ հետո՝ Հ. Այվազյանի, որպես խոհուն երաժրշտի ու տեսաբանի գիտաստեղծագործական գիմանկարը բնութագրող հիմնական նյութերը միայն դուռ ազգային ու եկեղեցական երաժշտությանը չէ որ վերաբերում են: Այդ նյութերի շարքում առաջնակարգ տեղ է գրավում նաև, մասնավորապես, Այվազյանի «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկը», որի հետ որոշակի կապերի մեջ է, ասացիմք, նրա հայկական եկեղեցական ձայնագրության անտիպ ու անավարտ Դասագիրքը:

Վերջինս մեզ հանդիպել է Այվազյանի դեռևս չկարդավորված (քիչ թե շատ մանրամասն շնկարագրված) երևանյան դիվանի նյութերից Hymns

³ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, «Կոմիտասական», հ. 1, Երևան, 1969, էջ 174:

⁴ Անկախ զրանից, թե՛ մեկ, և թե՛ մյուս խմբավորման պատկանող գիտակից երաժիշտների առջև ծառայած զլխավոր խնդիրը եղել է՝ հոգևոր երգարվեստի բնագավառում կուտակված մեղեդիական աչքի բնկնող հարստությունը հարազատորեն պահպանել ու հավատարմաբար փոխանցել սերունդներին: Խնդիր, որը նոր շրջանի հայ երաժիշտները ժառանգել էին ու ժիջնադարից: Հմմտ. Ն. Քահնիզյան, Երաժշտությունը հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1982, էջ 47:

ընդանուր խորագիրը կրող մի տետրում, որտեղ իրոք հոգևոր երգերի ձայնագրություններ են ամփոփված: Հ. Լիմոնջյանի «Տիրաժին կոյս» ներբողատիպ ծավալուն գործից (որի զրական խոսքերում ուսուցողական նպատակներով հիշատակվում են, ի դեպ, մերձարևելյան շուրջ քսան ախպական եղանակների անուններ)⁵, մինչև Մ. Եկմալյանի բազմաձայն Պատարագից հատվածներ և այլն: Այս նյութերի մեջ, «Չայնագրութիւն» վերտառության տակ, բավական անսպասելի, հանդիպում է դիտարկվող «Դասագիրքը»⁶: Այն շարադրված է հարց ու պատասխանի ձևով և ունի պարզ կառուցվածք՝ բաժանված է մի շարք «գասերի»:

Առաջին գասը նվիրված է երաժշտական տվյալ համակարգում գործածական ամբողջ և կես ձայների, որով և՛ հիմնական, բնուղիղ (դիատոնիկ) ու բազադրյալ (քրոմատիկ) ձայնաշարերը բաղկացնող աստիճանների ու դրանց դասավորության բացատրությունը: Չայնաստիճաններն այստեղ բերվում են հայկական և արևելյան զույգ անուններով⁷: Ամբողջ ձայների շարքն սկսվում է Ճ'-ից, որին հավասարեցված է «փուշ»-ը, արևելյան անունով՝ «եգյահ»-ը: Կես ձայների շարքն սկսվում է ձիճ'-ից, որին հավասարեցված է «փուշ կիսվերը», արևելյան անվանակոչությամբ՝ «բէս հիսար»-ը: Առհասարակ, կես ձայների շարքը՝ կիսվեր, այն է՝ բարձրացված աստիճանների շարք է: Այս բոլորից հստակ երևում է, որ դեռևս հայկական ձայնագրության նոր համակարգի ստեղծողն իսկ՝ Հ. Լիմոնջյանը, ձայների բարձրության հարաբերությունների հարցը լուծելիս, հիմնականում բավարար է համարել XVIII դարի հայ նշանավոր երաժիշտ Քամբուրի Հարութինի «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկում» ընդունված դրությունը⁸, կատարելագործել է այն՝ հատկապես կիսվերի նշանի դրությունն ու գործածությանը վերաբերող կանոնների շրջանակում⁹ ու խարսխվել դրա վրա: Եվ Հակոբոս Այվազյանն էլ, որպես հայ ձայնագրագետների «պահպանողական» թևի վերջին ներկայացուցիչներից մեկը, հարադատորեն արտահայտել է ճիշտ այդ՝ նախնական պատկերը:

5 Հմմտ. նաև՝ Տ. Պալյան, Հայ աշուղներ, տետր Ա, Զմյուռնիա, 1911, էջ 15:

6 ԶԱԳԱԹ, Հակոբոս Այվազյանի դիվան, նյութ հ. 1:

7 Այդ ավանդույթը գալիս է հնուց՝ Հ. Լիմոնջյանի գործունեության ասորիներից: Վերջինս, ինչպես գիտենք, իր երաժշտատեսական փորձերը կատարում էր, հենվելով Քամբուրի վրա և օգտվելով նրա լարերի ու մասնատեղերի անուններից: Գ. Երանյանն ու Ն. Թաշճյանը ժամանակին հրաժարվել էին ձայնաստիճանների արևելյան անվանակոչություններից, պահպանելով միայն հայկականները: Հ. Այվազյանի «Դասագրքում» արտացոլված է ավելի նախնական ավանդույթը:

8 Հիրավի մերձարևելյան, այդ թվում և հայկական միաձայնային երաժշտության հիմնական և ձևափոխված (բարձրացված) ձայնաստիճանների երկու կարգերն ըստ էության նույնն են Քամբուրի Հարութինի և Հ. Լիմոնջյանի հաստատած համակարգերում: Հմմտ.՝ Гамбурист Арутин, Руководство по Восточной музыке (Перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н. К. Тагмизяна), Ереван, 1968, с. 74—78, 128—129.

9 Խոսքը կիսվերի նշանին հատկացված այն դրության մասին է, որով մերձարևելյան և հայկական երաժշտության հիմնարար (բնուղիղ) ձայնաշարի լոկրիական (արգի լավ հավասերեցված համակարգի համապատասխան հնչյունների բաղդատմամբ փոքր-ինչ ցած) ձայնաստիճանները բարձրացվում են կես ձայնից էլ պակաս մի ձայնամիջոցի շափով: Հայ (և, միաժամանակ, մերձարևելյան) միաձայնային երաժշտության հիմնարար բնուղիղ ձայնաշարի առանձնահատկությունների մասին տե՛ս Խ. Ս. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, с. 323.

Դասագրքի երկրորդ, երրորդ, չորրորդ և հինգերորդ դասերում լուսաբանվում են հնչյունների հարաբերական տևողությունների, դրանց նշանների, այլև ընթացքի (տեմպի) և շափի ու կշռույթի խնդիրները: Այդ դասերի բովանդակությունը նորեն ցույց է տալիս, որ հայ և քնդհանուր արևելյան միջնադարյան երաժշտության վերաբերությամբ հնչյունների հարաբերական տևողությունների համաստորադասության սկզբունքը որոշելու հարցում լուրջ դժվարությունների են հանդիպել Հ. Լիմոնջյանն ու նրա շուրջ հավաքված մասնագետները: Եվ շկարճղանալով լուծել դրանք, բարվոք են համարել որդեգրել քրիստոնյա Եվրոպայում (Թեկուզ և բազմաձայն արվեստի համար) մշակված դրությունը¹⁰:

Վեցերորդ և հետևյալ դասերը (մինչև ութ-ձայնի սկսվածքներն առաջ բերող կիսատ մնացած դասը, որով անավարտ է մնում ողջ աշխատությունը ևս), վերաբերում են հայկական միաձայնային երաժշտության ձայնեղանակների համակարգի խնդրին և մեր նյութի տեսակետով ունեն առավել կարևոր նշանակություն:

Այվազյանը հայկական ութ հիմնական ձայների ու նրանց դարձվածքների մասին նախընտրում է խոսել անմիջական հաջորդականությամբ¹¹: Յուրաքանչյուր ձայնեղանակի բնութագրման կապակցությամբ նա նկարագրում է երկու կամ ավելի մեղեդիներ: Ըստ որում ուշագրավ է, որ հեղինակն այստեղ հայկական բուն և դարձվածք տիպի ձայնեղանակներին տալիս է նաև դրանց մերձարևելյան նմանակների անվանակոչությունները, որոնք (վերջիններս) համապատասխան եղանակներով առկա են նրա «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկում» ևս:

Ութ-ձայնի սկսվածքների բաժնում Այվազյանը դարձյալ հանվածք (հայկական ու մերձարևելյան անուններով) հիշատակվող եղանակների վերաբերությամբ կիրառում է նաև «պարզ» (կամ «բուն») և «դարձված» (կամ «դարձվածք») ձայն հորջորջումները: Համեմատությունից պարզվում է, որ բոլոր դեպքերում՝ տվյալ ձայնին պատկանող եղանակներից առաջինը, բնականաբար, «պարզ» կամ «բուն» տիպն է, իսկ մյուսը և կամ մյուսները՝ «դարձվածք» ձևերը: Առանձին-առանձին դուրս դրելով հայկական բուն և դարձվածք ձայններին համապատասխանող արևելյան եղանակների անունները, ստանում ենք հետևյալ երկու տախտակները.

¹⁰ Այս պայմաններում, հայ և արևելյան երաժշտության շափահչռույթային նրբությունները պահպանելու և արտահայտելու միջոցը կարող էր լինել և իրոք եղել է՝ տևողությունների զույգ բաժանման վրա հիմնված համաստորադասությունը կատարողական արվեստում բրտեա քնդհանուր հիմունք դիտելու զիրքորոշումը, առանց հաշվի առնելու տվյալ հարաբերությունները խտտորեն պահպանելու պահանջները: Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հնչյունների հարաբերական տևողությունների համաստորադասության սկզբունքը հայ միջնադարյան արվեստում և հայկական ձայնագրության նոր համակարգում, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», Երևան, 1984, հ. 1, էջ 221:

¹¹ Նման մոտեցման զեպքում ուշադրությունը կենտրոնանում է դարձվածք տիպի ձայնեղանակների մեղեդիական կառուցվածքի խնդրության գծերի վրա, դժեր, որոնք բյուրեղացել են պատմական զարգացման բազմադարյան ընթացքում:

Աձ—Հեֆթյուզյահ
 Ակ—Սեզյահ
 Բձ—Հյուսեյնի
 Բկ—Աջեմ
 Գձ—Հիշադ
 Գկ—Սարա
 Դձ—Իսֆահան
 Դկ—Իուշշակ

Աձդ—նեշապուր
 Ակդ—Բուսելիբ
 Բձդ—[Շեհնազ]
 Բկդ—Ֆերահ-Ֆեզա, Աջեմ-աշրան
 Գձդ—էվիշ
 Գկդ—Բեսթենիզյար
 Դձդ—Սեզյահ-Տյուզզամ
 Դկդ—Ռասա

Իսկույն ևեթ նկատենք, որ Այվազյանի Գասազրքից քաղվող այս տրվյալները վստահելի են: Հայկական և արևելյան (հատկապես մերձարևելյան) ձայնեղանակների հիմունքների ընդհանրությունը վաղուց, տակավին միջնադարում գիտակցված երևույթ է¹²: Նոր ժամանակներում Ս. Տնտեսյանը շահեկան դիտողություններ արեց այդ մասին: Նկատի առնելով նույնիսկ ուշ միջնադարի աննպաստ պայմաններում կենցաղավարած հայկական աշխարհիկ, քաղաքային մասնագիտացված երգ-երաժշտությունն ու եկեղեցական (պաշտամունքային) երգարվեստը, և վերջինս համարելով մեղեդիական շատ ավելի անեղծ ազդային ձևերի պահեստարան, Տնտեսյանը շվարանեց հաստատելու, որ երկուսն ևս բնականորեն ներառնվում են մերձարևելյան արվեստի ընդհանուր շրջանակների մեջ, որպես ամբողջական երևույթի տարրեր երեսակներ¹³:

Կոմիտասը միշտ էլ ընդգծել է, որ հայ երաժշտությունը ևս արևելյան է այնպես, ինչպես պարսիկ, արաբ, տաճիկ երաժշտությունը: Եվ իր անդրանիկ հոդվածում իսկ, նվիրված հայկական եկեղեցական եղանակներին, առաջ է բերել հայ և մերձարևելյան ութ հիմնական ձայնեղանակների մի համեմատական աղյուսակ: Այն՝ ամբողջապես համընկնում է Այվազյանի դասազրքից քաղված և վերը բերված տախտակներից առաջինի հետ¹⁴: Մենք, տակավին 1960-ական թվականների կեսերին ուսումնասիրելով Կոմիտասի կազմած աղյուսակը, Թամբուրի Հարութինի ձայնազրած արևելյան եղանակների ստվար բազմությունը, այլև ուրիշ օժանդակ նյութեր, կազմել ու հրատարակել էինք նաև հայ երաժշտության դարձվածք տիպի ձայնեղանակների համապատասխան աղյուսակը¹⁵: Եվ ահա, այժմ պարզվում է, որ մեր կազմած և հրատարակած աղյուսակն էլ գրեթե¹⁶ լրիվ համընկնում է Այվազյանի Գասազրքից քաղված երկրորդ տախտակին:

Հայկական միաձայնային երաժշտության գլխավոր ու երկրորդական ձայնեղանակների միակցությունը զարգացած ավատատիրության շրջանում, հատկապես մինչև XV դարը, ներկայացրել է՝ ժամազրքում, Շարակնոցում,

¹² Հմմտ. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. հ. 55 (ժողովածու, 1489 թ., Երզնկա), էջ 466բ—467ա:

¹³ Տե՛ս Ս. Տնտեսյան, Ազդային երաժշտություն, «Սիոն», Երուսաղեմ, 1867, հ. 6—7:

¹⁴ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 114:

¹⁵ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և Հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, էջ 193:

¹⁶ Ասում ենք՝ գրեթե, որովհետև Այվազյանը, հավանաբար անուշադրությամբ, Բձ դարձվածք եղանակի մերձարևելյան նմանակի անունը չի տալիս: «Շեհնազը» մեր հրատարակած տախտակից է:

Պատարագամատուցում, Գանձարանում և մանր ուսման գրքերում ամփոփված, տասնյակներով հաշվվող շափանմուշ մեղեդիների մի պերճ համակարգ: Կոմիտասի մոտավոր հաշվումներով, այդ մեղեդիները 150-ից ավելի են եղել¹⁷: Մոտ ապագայում հնարավոր կլինի, դարձյալ մոտավոր հաշվումների հիման վրա, շուրջ 200-ի բարձրացնել դրանց թիվը (տարբերակների հետ)¹⁸: Այդ հարստության մեկ երրորդ մասը հագիվ հասել է մեզ՝ բնավոր ավանդությանը պահպանված եկեղեցական պաշտամունքային երգերի ձայնագրերի ժողովածուներում: Իսկ որտե՞ղ են մնացածները: Դրանց հայտնաբերումը չի կարելի կապել խաղանշանների վերծանության կնճռոտ հարցին: Ընդհակառակը, խաղագրերի վերծանությունն ինքը ուղղակի կախման մեջ է հիշյալ շափանմուշ եղանակների հայտնաբերումից: Քանի որ տվյալ որևէ խաղավորում երաժշտական իմաստ և հնչող մարմնի ուժ է ստանում միայն և միայն նախօրոք տրված որևէ շափանմուշ եղանակի սահմաններում: Այս կապակցությամբ շատ շտաբաժվելու համար նշենք (ինչպես հավաստել ենք այլ առիթներով էլ)¹⁹, որ հայ երաժշտության մեղեդիական հարստությունների մեծագույն մասն ուղղակի կամ անուղղակի կերպով ներքաշվել է մերձարևելյան արվեստի ընդարձակ խճանկարի մեջ, ուշ միջնադարի պայմաններում, մասնավորապես, XV—XVIII դարերում, թեև բուն ընթացքը, կենտրոնական Հայաստանում սկսվել էր տակավին XVIII հարյուրամյակից²⁰:

Վերագտնալով Հակոբոս Այվազյանի կազմած հայկական եկեղեցական ձայնագրության «Դասագրքին», և ամփոփելով այդ մասին ասվածը, նկատենք, որ այն՝ իր թերի կամ անավարտ վիճակով էլ էական նպաստ է բերում մեզ հետաքրքրող հարցերի լուսարանության գործին: Բավական է հաստատել, որ Այվազյանի «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկում» եղանակների գրառումները կատարված են իր իսկ նկարագրած հայկական ձայնագրության նշաններով, և նրանում առկա են հայ երաժշտարվեստի ութ ձայների ու դրանց դարձվածքների վերը նշված մերձարևելյան նմանակները:

Պետք է ասել, որ անկախ հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման այն նոր աստիճանից, որն հատուկ էր Հակոբոս Այվազյանի գիտակցական կյանքի տարիներին, նա իր էությունը պատկանել է նախակոմիտասյան շրջանի հայ եկեղեցական երաժիշտների տիպարին: Երաժիշտներ, որոնք պատմական պայմանների բերումով, այլև հայրենիքից հեռու գտնվելու պատճառով, անմասն են մնացել հայ ժողովրդական, հատկապես գեղջուկ երգերի հավաքման, հարգարման ու տարածման վերափոխիչ շարժումից: Նրանք (նույնիսկ հեռավոր գավառներում ապրողներից առանձին դեմքեր, Պոլսի իրենց արվեստակիցների հետ կապ պահպանելու միջոցով), բացի

17 Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 120:

18 100-ից անցնում են միայն «մանրուսման» կոչված եղանակները, որոնց անունների և թվաքանակի ճշգրտման գործն սկսել ենք արդեն: Տե՛ս մեր հոդվածները՝ նյութեր հայկական և ուսական հոգևոր երգարվեստների համեմատական ուսումնասիրության, «Թանրեր Մատենադարանի», հտ. 13, Երևան, 1980, էջ 119—120. Հայկական ութ-ձայնի գանձարանային հատվածի մասին, «Թանրեր Մատենադարանի», հտ. 15, Երևան, 1986, էջ 44—59:

19 Н. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, с. 186 (Проблема хазовых знаков пения).

20 Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Музыкальная культура Армении и ее связи с Востоком, «Музыка народов стран Азии и Африки», вып. 5, М., 1986.

հայ եկեղեցական երաժշտությունից, այս կամ այն շափով ծանոթանում էին նաև հունական (ուշ բյուզանդական) պաշտոներգությանը, եվրոպական ձայնագրագիտությանը (ինչպես նշվեց վերը), յուրացնում հայկական քաղաքային և ազգային-հայրենասիրական երգերի մշակույթը, ինչպես և մերձարևելյան աշխարհիկ մասնագիտացված երաժշտարվեստի դարավոր շերտերը:

Այս վերջին բնագավառին հայ երաժիշտները հաղորդվել են շատ վաղ ժամանակներից, իսկ ուշ միջնադարի սկզբներից նաև իրենց զործուն մասնակցությունն են բերել դրա շրջանակներում իրականացվող ստեղծագործական, կատարողական և տեսական ու մանկավարժական աշխատանքներին: Դա ապացուցող գրավոր փաստաթղթեր, այդ թվում և ամբողջական գրվածքներ կան: Դրանցից մեկն է՝ XVIII դարի առաջին կեսում ծաղկած հայ երաժիշտ Քամբուրի Հարութինի վերոհիշյալ՝ մեր ջանքերով լույս տեսած աշխատությունը: Ծիշտ այդ շարքին է պատկանում նաև Հակոբոս Այվազյանի «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկը»²¹, որն և հրատարակության ենք պատրաստում ներկայումս:

Այն գրված է արևմտահայերենով, 1901 թվականին, բայց իր բովանդակությամբ ամբողջապես միջնադարյան երաժշտական մշակույթի արտացոլումներից է: Նրանում Այվազյանը գրավոր հաստատագրել է գլխավորապես սերնդե-սերունդ բանավոր կերպով փոխանցված ավանդական եղանակները, կշռույթներն ու դրանց մասին գիտելիքները, ողջ նյութը ենթարկելով մի ուրույն դասակարգության, սեփական բազմամյա փորձի հիման վրա: Նա փնտրել ու գտել է մի քանի գրավոր մանր աղբյուրներ էլ, որոնք, սակայն, իրենց մասնագիտական մակարդակով և կամ հատվածական բնույթով նրան չեն զոհացրել: Դրանցից մեկը հիշատակում է Այվազյանը, Չեռնարկի «հավելված» բաժնում թվարկվող եղանակների վերաբերյալ ասելով, որ վերջիններիս «մասին թուրք հիշատակարան մը²² տեղեկություններ կուտա, առանց կարող ըլլալու ճաշակ մը կամ օրինակ մըն ալ կցել, որպեսզի լավ հասկցվեր հեղինակին միտքը»:

Այդ գրվածքը մենք շղտանք Այվազյանի դիվանում: Նրանում մենք հանդիպեցինք հայատառ թուրքերենով շարագրված մի այլ փոքր նյութի²³, որին նույնպես պատշաճում են Այվազյանի քիչ առաջ բերված խոսքերը: Ու մեկ էլ Քամբուրի Հարութինի վերոհիշյալ աշխատությունից թեև կարեւոր, բայց առանձին մի հատված²⁴:

Ըստ եղած տվյալների, ոչ միայն հայ, այլև Կ. Պոլսի թուրք երաժիշտների շրջանում իսկ, Այվազյանի զործունեության տարիներին, չի եղել որևէ ձեռնարկ, որում նոր ժամանակների պահանջների համեմատ դասակարգված ու, ըստ կարելիվույն, հստակ ու լրիվ ներկայացված լինեին արևելյան երաժշտության մեղեդիական և կշռույթային կուտակված հարստությունները: Այնպես որ, Այվազյանը քննարկվող Չեռնարկը աշխատասիրել է՝ մի

²¹ ՉԱԳԱԹ, Հակոբոս Այվազյանի դիվան, նյութ 5. 2:

²² Մէժմուայի Շարդը (-ծաղկաբազ երգերի—Mermüai şarki). այսպես է անվանում հեղինակը հիշյալ աղբյուրը:

²³ Մաղամաթը միւթետավիլեի (-տարածված մուղամներ—Makâmati mütedavile), ՉԱԳԱԹ, Հակոբոս Այվազյանի դիվան, նյութ 5. 5:

²⁴ Նույն տեղում, նյութ 5. 4:

կարևոր բաց լրացնելու գիտակցությամբ: Համառոտ առաջաբանում նա գրում է.

«Արևելյան երաժշտություն անունին ներքև պետք չէ կատարյալ գործի մը երաշխավորությունը փնտրել մեր այս աշխատության մեջ: Հույժ կարճ ժամանակի մեջ՝ թերի պայմաններում ներքև պատրաստված գործ մ'է այս տեսակ մը հատակագիծ ապագա գրվածի մը՝ ուր այժմեն կարելի է ըստ կարելիության ճշտորեն թվված և բացատրված տեսնել նյութին երկու գլխավոր կետերը, երկու առանձին մասերու մեջ. 1) եղանակները և 2) ուսույնները:

Այս հանգամանքներով ներկայացող գործ մը տարակույս չկա թե մատչելի և օգտակար կըլլա ամենեն ավելի անոնց համար, որոնք Հայկական Չայնագրության արվեստին սկզբունքներուն տիրանալիս հետո կուզեն ավելի ևս զարգանալ և իրենք իրենց մեջ առանձին հեղինակություն մ'ըլլալ: Ուստի այս գործը իր թերություններովն հանդերձ, ուրկե շենք հավակնիր զերծ համարել զայն, միակն է, որ կ'հանձնարարվի երաժշտության արվեստին սիրահար անձներու»²⁵:

Թող շշփոթեցնեն մեզ ճշմարիտ գիտնականին հատուկ զգուշավոր արտահայտություններն ու վերապահումները: Համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Այվազյանի Չեռնարկում ընդգրկված ու յուրովի դասակարգված մեղեգիական նյութը զգալիորեն ավելի է, քան այն, ինչ շուրջ ըսան տարի վերջ պրոֆ. Կավինյակի երաժշտական բազմահատոր հանրագիտարանում «La musique Turque» ծավալուն հոդվածի շրջանակներում ներկայացրել է Ռաուֆ Եկտա Բեյը²⁶: Եվ որ կարևորն է, բացի ամեն ինչից, Այվազյանի Չեռնարկում առաջ բերված եղանակները հատկապես կրում են հայ երաժշտի ճաշակի կնիքը:

Աշխատության առաջին մասը վերնագրված է՝ «Ծանոթություն ընդհանուր եղանակներու վրա», որտեղ ուշագրավ է «մուզամ» (կամ «շոքե» և կամ «ավազե») խոսքի բացակայությունն առհասարակ: Այստեղ դասակարգված են շուրջ հարյուր եղանակներ, իրենց ձայնելեկչային կանոնների բացատրություններով և որպես այդ կանոնների իրացման հնարավոր ձևեր առաջ բերվող ամբողջական ձայնագրություններով (չհաշված «Հավելված» բաժնում հիշատակվող մի քանի տասնյակ եղանակները): Ամեն անգամ հեղինակը նախ տալիս է եղանակի անունը (ասենք՝ Եգյահ), հետո հաստատագրում է նրա համաձայնութային (լադային) հիմքն ու ելեկչային հատակագիծը (կանոնը)՝ թամբուրի համապատասխան մատնատեղերի հիշատակության միջոցով, և հուսկ ուրեմն առաջ է բերում ամբողջական եղանակի ձայնագրությունը, հայկական ձայնանիշերով, միշտ նախապես նշելով՝ «զոր օրինակ»:

Աշխատության երկրորդ մասը վերնագրված է Ուսույնները, այն է՝ արեւելյան երաժշտության մեջ երգ ու նվագի հետ դափի կամ մեկ այլ գործիքի օգնությամբ մշտապես հնչող շափակչույթային տիպական բանաձևերը: Դրանք այստեղ ճիշտ կերպով մեկնաբանվում են որպես որևէ միաձայնային ստեղծագործության կանոնը՝ շափի, կշույթի ու նաև ձևի (հորինված-

²⁵ Հակոբոս Այվազյան, Երևելյան երաժշտություն (Չեռնարկ Արևելյան երաժշտության), նշվ. ձև-ը, էջ ա-բ (Երկու խոսք):

²⁶ Հմմտ. La musique Turque, par Raouf Yekta Bey, Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, fond. H. Lovignac, 1-er partie, V, Paris, 1927, p. 2980.

քի) մակարդակի վրա: Բացատրվում են այդ բանաձևերը կազմող տևողության տարրեր շափերի պայմանական նշանները: Ու դրանց միջոցով էլ նշանագրվում-հաստատագրվում են շուրջ երեսուն ուսույններ:

Ամբողջապես առած, Հակոբոս Այվազյանի «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկը» կարևոր նշանակություն ունի երկու տեսակետով: Նախ, դիտարկվող ձեռնարկը մի պատվավոր տեղ է դրավում Մերձավոր արևելքի շափացույցերով ուղ միջնադարում և նոր ժամանակներում ազգային տեղական լեզուներով շարադրված փոքրաթիվ այն աշխատությունների շարքում, որոնց մեջ ամփոփված-հաստատագրված են հնուց բանավոր ավանդության մեջ նաև հայ երաժիշտների մասնակցությամբ սերնդի-սերունդ փոխանցված քաղաքային մասնագիտացված երաժշտարվեստի տիպական եղանակներն ու կշռույթները և նրանց մասին անհրաժեշտագույն զիտելիքները, և որոնք կրում են որոշակի ժամանակի, միջավայրի ու նաև հեղինակի անհատականության կնիքը: Եվ հետո, ըստ եղած տվյալների, Այվազյանի աշխատությունն իր մեջ թարգմանաբար պահում է ուղ միջնադարի ընթացքում աստիճանաբար ձևափոխված (իրենց արտաքին տարադրվ մերձարևելյան քաղաքային երգ-երաժշտության ընթացիկ հոսքին պատշաճեցված) և ընդհանուր արեվելյան անուններով վերակնքված մի ամբողջ շարք հայկական տոհմիկ, տիպական ձայնեղանակներ, որոնք դատարոշելով վերականգնելը հայ երաժշտագիտության կենսական խնդիրներից է:

Н. К. ТАГМИЗЯН

АКОПОС АЙВАЗЯН И ЕГО
«РУКОВОДСТВО ПО ВОСТОЧНОЙ МУЗЫКЕ»

Резюме

Акопос Айвазян, жизнь и деятельность которого трагически оборвалась во время первой мировой войны, принадлежит к плеяде докомитасовских церковных музыкантов—мастеров духовного песнетворчества и светской городской профессиональной музыки. Мастера эти, не знавшие армянской крестьянской песни, различали две ветви национального музыкального искусства: духовную и светскую. Под последней они подразумевали ту часть городской профессиональной музыки Ближнего Востока и Малой Азии (в частности—Константинополя), которую с давних пор создавали сами армяне.

Примерно с середины XIII века, когда процессы исламизации вслед за большими регионами Ближнего Востока охватили и Малую Азию, армянские светские поэты-музыканты—гусаны, постепенно приспособиваясь к новым условиям, определили ближневосточные аналоги свыше 150 главных и побочных гласов армянской монодии, усвоили практику сочинения тюркоязычных песен, переняли всю восточную музыкальную терминологию и со всем своим народно-национальным музыкальным багажом включились в дело развития практики и теории многонациональной общевосточной музыки.

«Руководство по Восточной музыке» Акопоса Айвазяна является отражением этой многовековой практики. Оно состоит из двух частей: мелодии и усули. Особо богатой является первая часть, где автор объясняет структуру около 100 мелодических моделей и приводит их записи знаками новоармянской нотации.

N. K. TAHMIZIAN

HACOPOS AIVAZIAN ET SON
„MANUEL DE MUSIQUE ORIENTALE“

R é s u m é

Hacopos Aïvazian, dont la vie et l'oeuvre furent tragiquement interrompues pendant la Première Guerre mondiale, appartient à la pléiade de musiciens ecclésiastiques—maîtres du chant spirituel et de la musique urbaine séculière professionnelle—ayant précédé Komitas. Ne connaissant pas les chansons rurales arméniennes, ces musiciens distinguèrent en deux branches de l'art musical national: spirituelle et séculière. Cette dernière sous-entendait la partie de la musique urbaine professionnelle du Proche-Orient et de l'Asie Mineure (en particulier, de Constantinople) créée depuis toujours par les Arméniens eux-mêmes.

Vers le milieu du XIII^e siècle, lorsque le processus d'islamisation, à la suite d'importantes régions du Proche-Orient, envahit également l'Asie Mineure, les poètes-mélodes séculiers arméniens—les goussans—s'adaptèrent progressivement aux nouvelles conditions; ils déterminèrent les analogues proche-orientaux de plus de 150 modes principaux et collatéraux de la monodie arménienne, assimilèrent la pratique de la composition des chansons en langue turque, empruntèrent toute la terminologie musicale orientale et, avec tout leur bagage musical national et populaire, ils prirent part au développement de la théorie et de la pratique de la musique orientale multinationale.

Le „Manuel de musique orientale“ de Hacopos Aïvazian est le reflet de cette pratique séculaire. Il se compose de deux parties: mélodies et „oussouls“ (modes). La première partie est particulièrement riche, l'auteur y explique la structure d'environ cent modèles mélodiques et donne leur inscription en signes de la nouvelle notation arménienne.