



կողմից, հունարենին տիրապետած գիտնականին թույլ է տվել բավականին ազատ վարվելու հիշյալ տերմինները մեկնաբանելիս կամ օգտագործելիս)։ Գ) Դավթյան մեզ զբաղեցնող դրույթի երկիմաստությունը՝ ըստ «Սահմանքի» հունական բնագրի։ Գ) և, վերջապես, հին դրույթների մեկնություն հարցում միջնադարյան սխոլաստիկական մտածողության խաղացած բացասական դերը։ Կանգ առնենք, նախ, նշված հանգամանքներից առաջին երկուսի վրա։

Մեզ հետաքրքրող տերմինների փոքր-ինչ ազատ օգտագործմանը հանդիպում ենք գեոևս Փիլոնի աշխատությունների հայկական թարգմանություններում։ Այսպես, օրինակ, քառյակի և հնգյակի կայուն հարաբերությունների մասին Փիլոնի ասույթները բնեկիս մեկ կարգում ենք՝ «չորիբքն, մակեռակիւն, եւ. նիւն առ լ. նն» և «հնգիւն, կիսահոլով բանիւն, լ. նիւն առ Բ. նն»<sup>2</sup>։ ու մեկ էլ՝ «ի ձեռն շորիցն, ի մակեռորդի բանի, շորիբքն առ երիս» և «ի ձեռն հնգիւն, ի կիսարոլորին՝ երիբք առ Բ. ուս»<sup>3</sup> (բնդգծումները մերն են — Ն. Ք.)։ Պետք է ստել, որ «չորեակը» (կվարտան) «մակեռակ» անվանելը՝ «ինչ-մի առելի բան զերրորդն» իմաստով<sup>4</sup>, թյուրիմացության տեղիք կարող է տալ, իսկ «մակեռորդ» տերմինը տալիս է ճիշտ նշված իմաստը<sup>5</sup>։ Ինչ վերաբերում է «կիսահոլով» և «կիսարոլոր» տերմիններին, ապա այստեղ երկուսն էլ ցույց են տալիս 3:2 հարաբերությունը, և, հետևաբար, հնգյակ ձայնամիջոցը, առաջինը՝ «ըստ կիսոյն հոլովեալ» իմաստով, իսկ երկրորդը՝ «քանակ, որ ունի ի վերայ երկմասնեայ բոլորին իւրոյ և բզկէսն բոլորին» նշանակությամբ<sup>6</sup>։ Բայց «կիսարոլոր» ունեցել է նաև՝ «կէս բոլորի» նշանակությամբ, և, որպես այդպիսին, մեր միջնադարյան մեկնողական գրականության մեջ բացատրվել է երկու կերպ։ Նախ՝ հենց որպես 5-րդ ձայնաստիճան (լարային կոթավոր զործիքի), «ամենակատարյալ» կամ «բոլոր» թիվ նկատվող տասի կեսի իմաստով, ինչպես դա պարզաբանվում է մեր միջնադարյան զործիքային երաժշտության տեխնոլոգիան շոշափող հետևյալ կարևոր տեղեկության մեջ. «և ըստ երաժշտին՝ ութ փարդա, կամ տաս, ոնց ձայն ածէ. զիտես թէ երկու է, կամ երեք, կամ բոլոր, որ է տաս, կամ կիսարոլոր, որ է հինգ, և այլ»<sup>7</sup>։ Ապա և՛ թյուրիմացաբար՝ ըստ սանի կեսի նշանակությամբ ևս, ինչպես երևում է միջնադարյան մի ժողովածուի հետևյալ հատվածից, որտեղ անասելի շփոթ է առաջացած մեկնաբանվող բոլոր շորս տերմինների նկատմամբ. «Բոլորն՝ քսան, կիսարոլորն՝ տասն, մակեռակն՝ երեսուն, մակրառակն՝ քառասուն»<sup>8</sup>։ Բացի սրանից, ժամանակին, ըստ երևույթին, թյուրիմացության տեղիք է տվել նաև «Սահմանքի» հունական բնագրի մեզ հետաքրքրող ու արդեն ծանոթ հատվածը, ամբողջությամբ վերցրած, խանգարելով նույն աշխատության հայերեն բնագրի նույն հատվածի իմաստի

2 «Փիլոնի այնոցիկ որ ի լինելութեան խնդրոց և լուծմանց», Գիրք Բ, բան Գ (խն. իէ), Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 2595, էջ 57ա։

3 «Փիլոնի Յաղագս տաւն բանիցն», անդ, էջ 128բ։

4 Տե՛ս «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», Վենետիկ, 1836։

5 Անդ։

6 Անդ։

7 «Յաղագս քերականութեան լուծմունք», Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 1931, էջ 89բ (նույնը, աննշան տարբերակներով, տե՛ս նաև՝ ձեռ. № 4132, էջ 93ա և № 55, էջ 467ա)։ «Փարդա» կամ «փերդե» ասածը, ի միջի այլոց, բնդհանուր արևելյան (պարսկա-արաբական) մի տերմին է, որը տվյալ կապակցության մեջ նշանակում է՝ լարային զործիքի կոթի վրա տեղադրված մասնատեղ (ռուս.՝ лядок, ֆրանս.՝ ligature)։

8 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», Վենետիկ, 1837 (տե՛ս «մաքկառակ»)։

ճիշտ բմբունմանը, և ահա թե ինչու: Արդեն գիտենք որ Գավիթ Անհաղթը ներդաշնակության մասին «Սահմանքի» հունական բնագրում խոսելիս, հենքի շորս անդամներից հիշատակում է երկուսը միայն՝ διπλασιον (կրկնապատիկ) և ἡμιόλιος (կիսաբուլոր): Արդ, անտիկ երաժշտագիտության մեջ սույն տերմիններով նշանակվել են նաև մետրո-ռիթմական կատեգորիաների սեռերը, ինչպես դա ըստ ամենայնի պարզաբանեց Թեոդոր Ռեյնախը, կազմելով հին հունական բանաստեղծական ոտքերի տեսակներին համապատասխանող երաժշտական կշռույթաձևերի հստակ կառուցված մի տախտակ: Վերջինից պարզ երևում է, որ տաղաչափական 12 անտիկ կատեգորիաների երաժշտական համարժեքները, ըստ իրենց երկայն ու կարճ մասերի (վոկալ երաժշտության մեջ՝ վանկերի) հարաբերակցության, հնում բաժանված են եղել երեք սեռի՝ ա) γένος ἴσον, որ ներկայացրել է 1:1-ի հարաբերությունը, բ) γένος διπλασιον, որ ներկայացրել է 1:2-ի հարաբերությունը և գ) γένος ἡμιόλιον, որ ներկայացրել է 2:3-ի հարաբերությունը<sup>9</sup>: Այստեղից պարզ է, ուրեմն, որ ներդաշնակության հենքի մասին դավթյան դրույթը, ըստ «Սահմանքի» հունական բնագրի, հավասարապես շոշափում է անտիկ երաժշտության և լադո-ինտոնացիոն, և մետրո-ռիթմիկ կողմերը: Եվ դա արդարացված էլ է: Որովհետև այդ դրույթում խոսքը, վերջին հաշվով, վերաբերում է՝ երաժշտության մեջ քանակի կատեգորիայի վճռական դերին, իսկ քանակի կատեգորիան հավասարապես դրսևորվում է ձայների և՛ բարձրության, և՛ ժամանակային հարաբերություններում: Հարցն այն է սակայն, որ «Սահմանքի» հայերեն բնագրում դավթյան նույն դրույթը վերաբերում է միայն ներդաշնակության հենքին, որ և ապացուցվում է հետևյալ կերպ: Ինչպես գիտենք, Գավիթ Անհաղթը այստեղ քննարկվող իր դրույթը հայերեն շարադրելիս, երաժշտական տերմիններից օգտագործում է նաև մակեռակն ու մակրառակը: Արդ, այս վերջիններս չեն առնչվում երաժշտական մետրո-ռիթմի անտիկ սիստեմին: Այսպես, եթե մակեռակի կապակցությամբ «Հայկազեան» բառարանը տալիս է նաև ինչ-որ տաղաչափական նշանակություն ևս<sup>10</sup>, ապա նույնը չի կարելի ասել մակրառակի մասին, որը երաժշտական մետրո-ռիթմի և կամ տաղաչափության հետ որևէ ձևով չի առնչվել<sup>11</sup>: Ասվածը հաստատվում է մակեռակ և մակրառակ տերմինների նախատիպերը հանդիսացած հին հունական ἑπίτριτος և ἐπιτέταρτος բառերի նշանակության ստուգումով ևս<sup>12</sup>: Այս նրբությունները Հայաստանում գիտակցրված են եղել անշուշտ V—VI դարերում (երբ դեռ Անհաղթը գործում էր այստեղ) ու առավել ևս՝ VII դարի կեսերին: Առավել ևս՝ որովհետև ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքը հնում սերտորեն կապված էր երաժշտության ակուստիկական հիմքի մասին ուսմունքին, իսկ վերջինս մեզ մոտ առանձնապես

<sup>9</sup> Th. Reinach, La musique greque, Paris, 1926, օգտվել ենք պրոֆ. Գրուբերի աշխատությունից, տես «История музыкальной культуры», т. I, часть первая, стр. 318.

<sup>10</sup> «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», Վենետիկ, 1837:

<sup>11</sup> Անդ:

<sup>12</sup> Տե՛ս Δ. Δημητρίου, Μέγα Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς γλώσσης, τ. Δ', Ἀθήναι, 1950, էջ 2874 և 2885: Անհրաժեշտ է նշել նաև որ, ինչպես ցույց են տալիս դիտողությունները, սույն ἑπίτριτος և ἐπιτέταρτος տերմինների նշանակությունը բյուզանդական մատենագրության մեջ, միջին դարերում, զգալի փոփոխվել է, մինչ հայ մատենագիրները պահպանել են այդ տերմինների (զրանց հայկական համարժեքների) հին նշանակությունները, զրանց օակ հասկանալով (համապատասխանաբար) 6 թվանշանով արտահայտվող ձայնաստիճանը (3+3 քանակի իմաստով) և 8 թվանշանով սահմանվող հնչյունը (4+4 քանակի իմաստով):

ծաղկած էր VII դարի կեսերին, Անանիա Շիրակացու շնորհիվ<sup>13</sup>։ Գրանք մուսուլմանական են տրվել արաբական ավերիչ արշավանքներից հետո միայն, երբ Հայաստանում գիտության, այդ թվում և երաժշտական գիտության զարգացման առաջընթացը միառժամանակ խափանվեց, տնտեսական-քաղաքական դժվարագույն պայմանների հետևանքով։ Եվ դա լավ գիտակցել են զարգացած ավատատիրության շրջանի մեր գիտնականներն ու նշել մասնավորապես երաժշտագիտության բնագավառում ևս հին (մինչև VII դարի կեսերի) նվաճումները որպես ելակետ ընդունելու ճիշտ ուղին։

Վերջինս մատնացույց անող առաջին խոշոր մտածողն է բաղմահմուտ Գրիգոր Մագիստրոսը։ Այսպես, «Մեկնութիւն քերականին» աշխատության մեջ նա մի առիթով գովում է արաբներին այն բանի համար, որ նրանք «հզար» են եղել «ամենայն բոլոր արհեստից» և առաջին հերթին՝ «թուականութեան, երաժշտականութեան, երկրաչափութեան, աստեղաբաշխութեան» բնագավառներում<sup>14</sup>։ Դա Մագիստրոսը իրավացիորեն բացատրում է նրանով, որ «քաղաքականք էին և հարստութիւն իսմայէլական ազգին տակաւին բազում, փոյթ կալեալ յանձին (զուսմանց)»<sup>15</sup>։ Հետո հեղինակը այն միտքն է զարգացնում, որ իր ժամանակ հայերս (հույների հետ միասին), արաբների համեմատությամբ, ետ ենք մնացած եղել «ուսումնականի» շորս ճյուղերից. բնդ որում հայկական մշակութային կյանքին մոտիկից ծանոթ մտածողն իր մեծ զարմանքն է հայտնում հատկապես «երաժշտականի» (այստեղ՝ տեսական երաժշտագիտության) բնագավառում հայոց և հունաց<sup>16</sup> ետ մնացած լինելու կապակցությամբ։ «Նոյնպէս և ի վարժարանսն և ի դպրոցսն ի բազում տեղիս, — գրում է Գրիգոր Մագիստրոսը, ավարտելով իսմայէլացիներին՝ հայրենասիրական բարի նախանձով աուլցված գովարանությունը, — զոր այժմ մերոյս սակաւ ինչ խափանեալ, յունաց ասեմ և մերոյս ազգի, եթէ ի ծուլութենէ և եթէ յառաջնորդաց մերոց բամահելոյ յարուեստիցս յայսցանէ, կաղացեալ եմք յաստեղաբաշխութենէն, որ քաղղէացուցն էր գիտ և յերկրաչափութենէն, որ լեզիպտացուցն... բայց զարմանամ թէ զիարդ յերաժշտականէն ամենեկին պակասեալ գտանիմք»<sup>17</sup>, զոր ի Թրակիա գտեալ, և միայն զթու-

<sup>13</sup> Այդ մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Մի էջ հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական տեսությունից», «Բանբեր Մատենադարանի», № 5, Երևան, 1960, էջ 60—62։

<sup>14</sup> «Գրիգորի Մագիստրոսի Մեկնութիւն քերականին», տե՛ս Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, СПб, 1951, էջ 232—233։

<sup>15</sup> Անդ, էջ 233։

<sup>16</sup> Հարկ է ընդգծել, որ սույն պատմաշրջանում «երաժշտականից» նաև բյուզանդացիների ետ մնալու մասին Գր. Մագիստրոսի հաղորդած տեղեկությունը հաստատվում է ինչպես երաժշտության ընդհանուր պատմության, այնպես էլ հենց միջնադարյան հունական ազդյունների ընձեռած ավյալներով։ Տե՛ս՝ Egon Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford, 1961, էջ 62—63։

<sup>17</sup> Նիկողայոս Ազոնցի հրատարակած գիտահամեմատական բնագրում այս խոսքը կարգացվում է գտանիմ, որը, մեր կարծիքով, ակնհայտ գրչական կամ տպագրական վրիպակ է։ Բայց չանի որ մեր կատարած ուղղումից (գտանիմ) իմաստային կարգի կարևոր փոփոխություն է առաջ գալիս, անհրաժեշտ ենք համարում տալ հետևյալ կարճատև բացատրությունը։ Գր. Մագիստրոսն այստեղ համեմատում է հայերին ու հույներին (միասին վերցրած)՝ արաբների հետ, որոնք տվյալ ժամանակամիջոցում, գիտության ու արվեստի մի շարք ճյուղերում, այդ թվում և «երաժշտականի» ասպարեզում, ավելի առաջադեմ են եղել։ Ուստի՝ «յերաժշտականէն ամենեկին պակասեալ գտանին» արտահայտությունը, արաբների նկատմամբ անիմաստ է դառնում։ Բայց այդ արտահայտությունը չի կարող վերաբերվել նաև, ասենք՝ լոկ հույներին, թեկուզ և այն պատ-

ականութիւնն պահեալ յաղագս գանձուցն արքունի»<sup>18</sup>: Մեր գիտնականը, սակայն, միայն իրավիճակներ հաստատագրելով չէ, որ զբաղվում է: Նա իր «Թղթերում» առաջ է քաշում ուսման մի մեծ ծրագիր, որտեղ «ներքին» ու «արտաքին» շատ առարկաների կողքին պատվավոր տեղ է տալիս նաև «երաժրշտականին»: «Զի յամենայնի իմաստասէրն խոստովան լիցի զգիտութիւն և ուրացեալ զանգիտութիւն մանաւանդ ըստ կարողութեան քառիցն արհեստից՝ թուական, երաժշտական, երկրաշափական, աստեղարաշխական»<sup>19</sup>: Եվ վերջապես, ուսման հիշյալ իր ծրագրում հատուկ նշելով «Սահմանքն» էլ<sup>20</sup>, Մագիստրոսը ուղղակի մատնացույց է անում այն հին աղբյուրը, որը պարունակել է «ուսումնականի» շորս ճյուղերի հիմքը կազմող տեսական գիտելիքները, այն է՝ «գիրս Անանիայի Շիրակայնոյ... յորում և ենթակայացեալ են ոչ միայն քառիցն արհեստք, այլ բոլոր էականն խոկմունս... յորում մթերեալ են տոգորք աստուածային և ենթակայացեալ ամենայն արհեստի մակացութեան և նախադասեալ է թուականութեանն և երաժշտականութեան»<sup>21</sup>: Եթե հաշվի առնենք, թե Գրիգոր Մագիստրոսը, ունենալով իր դպրոցը, սույն գաղափարները ևս արմատավորում էր աշակերտների գիտակցութեան մեջ, ապա պետք է հաստատենք, որ ուսումն ու գիտութիւնը նորոգելու այս շարժումը իր արտացոլումը գտել էր նաև տեսական երաժշտագիտութեան բնագավառում:

Ինչպես հայտնի է, Գր. Մագիստրոսի սկսած բարենորոգչական գործը շարունակեց և ի կատար ածեց Հովհաննէս Սարկավազ վարդապետը<sup>22</sup>, որ և երաժիշտ է եղել: «Յառաջագոյն տուաւ ի վարժս երաժշտական հոգևոր ուսմանց, — գրում է Սարկավազ վարդապետի անանուն կենսագիրը, — և ապա, յերևման մեծին ի նմա ծածկելոյ գանձին, աւանդեցաւ և յանձնարարաւ ի բեռույն իւրմէ Ուռճացի վարդապետին...»<sup>23</sup>: Բայց այս հանգամանքը պատճառ չէր կարող լինել անշուշտ, որ Սարկավազը հետ այսու աշքաթող աներ երաժշտական պարամունքները: Ընդհակառակը, նա Գևորգ Ուռճացու մոտ, ըստ երևույթին, ռաստիարակված պիտի լիներ նաև որպէս ապագա բանաստեղծ-երաժիշտ: Համենայն դեպս իմանալի է, որ Սարկավազ վարդապետի անվան հետ է կապված Ղևոնդյանց «Պայծառացան» գողարիկ շարականը, ինչպէս վկայում է Կիրակոս Գանձակեցիին<sup>24</sup>: Բացի այդ, Սարկավազը հմտացած է եղել նաև՝ երաժրշտական ձայներն ու սրանց փոխհարաբերութիւնները (ըստ բնական ձայնաշարի ձայների հարաբերութեանց) թվերով արտահայտելու գիտութեան մեջ, որ պարզ երևում է Փիլոնի աշխատութիւններում հանդիպող «մէջն ծայրիցն զուգամասամբն» խոսքին նրա տված հետևյալ լուծումից. «որպէս և է՝ տեսանել

հասով, որ Մագիստրոսը տվյալ կազակցութեան մեջ հայերի և հույների մասին խոսում է որպէս մշակութապէս կապված մի ամբողջութեան («լուսնաց ասեմ, և մերոյս ազգի»): Ուստի խնդրո առարկա խոսքը բոլոր դեպքերում գտանիմ է, և ոչ գտանիմ:

18 «Գրիգորի Մագիստրոսի Մեկնութիւն բերականին», տե՛ս ն. Ա. գ. ո. ն. ց, նշվ. աշխ., էջ 233:

19 «Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», ի լույս բնծայեց Կ. Կ. ս. տ. ա. ն. յ. ա. Ալեքսանդրապոլ, 1910, թղթ. հեծ., էջ 105:

20 Անդ:

21 Անդ, (թղթ. Բ.), էջ 8:

22 Ղ. Ա. ի շ. ա. ն., Յուշիկը հայրենեաց հայոց, հատ. Բ, Վենետիկ, 1870, էջ 295—296:

23 «Հանդէս բանի վասն երանեալ առնն աստուծոյ՝ Սարկավազին կենաց և մահու», (տե՛ս Կարեգին Ա. կարողիկոս, Յիշատակարանք ձեռագրաց, Ա. Ե. դարից մինչև 1250 թ., Անթիլիաս, 1951, էջ 335):

24 Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց, Երևան, 1961, էջ 113:

ի շարքս քնարից և ի ձայնս եղանակաց. առաջինն սուր լինի և միջինն քուֆ և եզերին կակուղ, և այնպէս շարմարին ընդ միմեանս, որպէս Զ-ն առ Դ-ն և Դ-ն առ Գ-ն»<sup>25</sup>: Այստեղ, ուրեմն, Սարկավազը պարզաբանման կարգով օրինակ է բերում իրեն ծանոթ հայկական երեքլարանի մի քնար, և հաստատում, որ վերջինս ունեցել է կլարա-կվինտային տիպի յուրահատուկ լարվածք. ասենք՝ կոնտրա-էկտավի «գո» ձայնը որպէս հիմք ընդունելով՝ G (=3)-C (=4)-g (=6) լարվածքը<sup>26</sup>:

Նախընթացը պէտք է որ օգնի հասկանալու, թե շնորհիվ Գրիգոր Մագիստրոսի, տպա և Սարկավազ մեծիմաստ վարդապետի ջանքերի, հայոց առավել ուսումնատենչ երիտասարդները, XI—XII դարերում տեսական երաժշտագիտութեան բնագավառում արդեն իսկ բարձրացել էին այն մակարդակին, որը ձեռք էր բերվել Հայաստանում արաբական արշավանքներից առաջ:

Դա երևում է հաջորդ՝ XIII դարում ձևակերպված ու մեր նյութին անմիջականորեն վերաբերող կոնկրետ դասողութիւններից էլ: Անցնելով վերջիններիս քննարկմանը, ասենք, որ դրանք կապված են XIII դարի մեր խոշորագույն գիտնականներից մեկի՝ Հովհաննես Երզնկացու (Պլուզի) անվան հետ: Նա զարգացած ավատատիրութեան դարաշրջանի հեղինակներից առաջինն է, որ ուղղակիորեն անդրադարձել է ներդաշնակութեան հենքի երևույթին, իր Քերականի մեկնութեան մեջ: Այստեղ հեղինակը որոշակի մի դիտավորութեամբ ազատ մեջբերումներ է կատարում երաժշտութեան քանակային կողմի վերաբերյալ դավթեան խոսքերից (առանց հիշատակելու Անհաղթին), և իր սեփական մտքերը զարգացնելուն զուգընթաց տալիս է մեծ իմաստասերի օգտագործած յուրօրինակ տերմինների բացատրութիւնը: Երզնկացին ուզում է ցույց տալ, թե երաժշտութիւնը առաջնային է քերականութեան նկատմամբ, և թե այս երկու արվեստների միջև մի շարք երևույթների համանմանութիւն (անալոգիա) է առաջ գալիս նաև քանակի կատեգորիայի խաղացած դերի հիման վրա: «Համեմատարհեստ քերականութեանս,— գրում է Երզնկացին,— երաժշտականին և ի նմանէ առեալ ունի, և է այսպէս: Կրկին են գործիք երաժշտականին՝ ի նիւթական. կազմածոյ անշնչից, որպէս քնար և փող, և մարմին բանաւոր կենդանուն, յորում ծածկեալ կա ձայնն անմարմին և ի շարժեալ արուեստաւորին բացակատարէ զհնչումն: Նոյնպէս գրականութեանս է նիւթ քարտիսին, և որակ սեակի տպաւորեալ, և զորութիւն բանի և ձայնի ունակացեալ ի նմա, և ընթեռնույ արուեստաւորին կամ երգել՝ երևի զորութիւն բանին և ձայնի»: Իսկ հետո. «Երաժշտականն թիւ և քանակ ունի համարոյ, քանզի խնդրի, թէ որ է, որ վերկապտիկ բանն ունի, և որ է, որ կիսարոլորն, և որ զմակեռակն, կամ զմակքառակն: Նոյնպէս քանակ է և գրականութեանս ի մասունս բանին լանուն և ի բայ և այլան, զի խնդրի, թէ որ է եռավանկ սնունն, և կամ քառավանկն և այլն: Են և

<sup>25</sup> «Լուծմունք եօթնից զրոցն Փիլոնի իմաստասիրի Երբաչեցույ», Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 2595, էջ 263բ: Մեկնողական այս աշխատութեան հեղինակային պատկանելութեան մասին տե՛ս Բրաբրոն զրշուհու կարծիքը (անդ, էջ 241բ), Ա. Արքա համայան, Հովհաննես Իմաստասերի մատենագրութիւնը, էջ 58—59 և Գ. Գրիգորյան, Փիլոն Ալեքսանդրացու աշխատութիւնների հայ մեկնութիւնները, «Բանբեր Մատենադարանի» № 5, էջ 99—101:

<sup>26</sup> Նկատելի է, որ այս լարվածքը ևս շատ մոտիկ է ներդաշնակութեան հենքի տիպի լարվածքին, հիմնված լինելով մաքուր ութնյակի, հնգյակի և քառյակի կայուն հարաբերութեանց վրա. ինչպես ակնհայտ է:

ամանակաց թիւք՝ երկամանակ, եռամանակ, քառամանակ»<sup>27</sup>: Երզնկացու այս վերջին դատողութիւններում թերևս տեղ են գտել այն թյուրիմացութիւնները, որոնք ծագած պիտի լինեն՝ «Սահմանքի» հայկական բնագրում ներդաշնակության հենքին վերաբերող տերմիններին հունարենի օրինակով ինչ որ քերականական իմաստ վերագրելու փորձերից: Սակայն, բերված դատողության հենց այսպիսի վերլուծութիւնը կանխելու համար, թե՛ մի այլ պատճառով, խորաթափանց Երզնկացին իր հիմնական ասելիքից նույնիսկ մի փոքր շեղվելով, խնդրո առարկա դավթյան տերմինները հստակորեն մեկնաբանում է որպէս երաժշտական ձայնաստիճանների անուններ: «է և այլազգի իմանալի զերկապատիկն, զկիսարուլորն և զայլն, զի աշտիճանք են երաժշտական ձայնիցն, յորս»<sup>28</sup> յորդելակ ձայնիւ բարձրանան և իջանեն մեղմապէս և հանդարտաբար՝ է որ մի-մի, և է որ երկու-երկու, և երեք-երեք: Եւ է որ հինգ, որ ասի կիսարուլոր, կամ մակեռակ, որ է վեց, կամ մակքառակ, որ է ութ: Եւ այս՝ ըստ բարձրութեան և նուաստութեան ձայնիցն ասի»<sup>29</sup>: Այստեղ, ինչպէս վերն ասացինք, Երզնկացին կարծես մի թյուրիմացութիւն կանխելու նպատակով շտապում է հաստատել, թե կրկնապատիկ, կիսարուլոր, մակեռակ և մակքառակ տերմինները նշանակում են ոչ այլ ինչ, եթե ոչ երաժշտական ձայնաստիճաններ: Սրան պետք է ավելացնել նաև, թե մեր բաղմագետ հեղինակը հիշյալ ձայնաստիճաններն իրավամբ համարում է ոչ թե «հետևակ» հնչյուններ, այլ մոնոդիկ երաժշտամտածողության պայմաններում ինտոնացիայի հենակետային նշանակութիւնն ունեցող հանգուցակետեր (և դա նշանակալից է նրանով, որ հենց այդ հանգուցակետերի բացահայտման հիման վրա է հնում ծագել «ներդաշնակության հենք» հասկացութիւնը): Վերևի մեջբերումից պարզ երևում է, որ Երզնկացին՝ երկպառակի (ութնյակի, օկտավի) ու կիսարուլորի (հնգյակի, կվինտայի) մասին խոսում է որպէս ձայնամիջոցների, որոնք կաղմված են ոչ թե դիատոնիկ ձայնաշարի (որ վերացական մի հասկացութիւն է), այլ մեղեդիական կոնկրետ շարժումների տեսակետից հենակետային նշանակութիւնն ունեցող ձայներից: Դրանց միջև էլ հենց («յորս»), մեղեդիորեն ավելի շարժուն և հոսուն հնչյունները, «յորդելակ ձայնիւ բարձրանան և իջանեն մեղմապէս ու հանդարտաբար»: Ըստ որում հեղինակը նշում է այդ «յորդելակ» ձայների կատարած մեղեդիական քայլերի շափերն էլ. «մի-մի», որ է ասել՝ մեկական աստիճանով, այսինքն երկյակ (սեկունդային) ձայնամիջոցներով. «երկու-երկու», որ է ասել՝ երկուական աստիճանով, այսինքն եռյակ (տերցիային) ձայնամիջոցներով. և «երեք-երեք», որ նշանակում է՝ երեքական աստիճանով, այսինքն քառյակ (կվարտային) ձայնամիջոցներով: Ի դեպ, վերջին (քառյակ) ձայնամիջոցի հիշատակութիւնը ցույց է տալիս, որ Երզնկացին այստեղ հատկապէս ակնարկում է լոկրիական ձայներն ու դրանցից բաղկացած քառյակները. և որ նա, այսպիսով, իր «լսողաշարի» մեջ ունեցել է ներդաշնակության մեկ հենքի սահմաններից դուրս եկող մեղեդիական լայն շարժումները ևս: Որովհետև եթե ակնհայտ է, թե հեղինակը տվյալ կապակցութիւն մեջ խոսում է մեղեդիական հենակետների միջի տարածութիւնը լրացնող ձայների մասին (իսկ դա իրոր ակնհայտ է), ապա պարզ է, որ նա «երեք-երեք» ասելով նշում է ոչ թե ներ-

27 Հ ո վ հ ա ն ն ե ս Երզնկացի, ...«Հաւարումն քերականի մեկնութեան», Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 2329, էջ 44ա—45ա:

28 Չեռագրում՝ «յորում», որ գրչական վրիպակ է անշուշտ:

29 Անդ:

դաշնակության հենքը կազմող հաստատուն քառյակները, այլ՝ իրար հետ միահյուսված հենքերից էլ դուրս մնացող լուրիական քառյակները: Դրանց հաջորդականությունը մանավանդ, Երզնկացին կարող էր ընդնշմարած լինել հայկական միջնադարյան գործիքային երաժշտության մեջ: Եվ իրոք, Երզնկացու ըննարկվող խոսքերից երևում է, որ նա ընդհանրապես ի նկատի է ունեցել գործիքային երաժշտությունը և վերջինիս հատուկ՝ երկյակ, եռյակ ու քառյակ ձայնամիջոցների վրա հիմնված վերընթաց ու վարընթաց սեկվենցիոն վերատուոչ շարժումները: Ուշագրավ է, այս տեսակետից, որ Երզնկացին հիշյալ սեկվենցիոն շարժումների, ասենք, տիպական օղակները թվելիս, քառյակ ձայնամիջոցից այն կողմ չի անցնում: Հենց որ հասնում է հնգյակին (կվինտային), նա չի ասում «հինգ-հինգ» (նախորդների օրինակով). այլ վերադառնում է ներդաշնակության հենքի մասը կազմող հաստատուն ձայներին ու ձայնամիջոցներին, նշելով՝ «հինգ, որ ասի կիսարուր»: Իսկ մակեռակի ու մակքառակի կապակցությամբ հաստատում է, որ դրանք պարզապես նշանակում են՝ համապատասխանաբար՝ 6 և 8 թվանշաններով արտահայտվող ձայները: «Եւ այս՝ ըստ բարձրութեան և նուաստութեան ձայնիցն ասի», եզրափակում է Երզնկացին, առավել հստակություն մտցնելով հարցում: Այսպիսով՝ Հովհաննես Երզնկացու վերը բերված ու ըննարկված ասույթն իր մեջ արտացոլում է հայկական միջնադարյան տեսական երաժշտագիտության դարգացման այն աստիճանը, երբ ներդաշնակության հենքին վերաբերող դավթյան նշանակալից դրույթն ըստ էության հասկացված, մեկնաբանված ու նաև որոշ չափով հարստացված էր արդեն՝ անմիջականորեն երաժշտական փորձի բնագավառում արված սուր դիտումների հիման վրա:



Տեսական երաժշտագիտության բնագավառում վաղուց սկսված այս առաջընթացը սակայն, միառժամանակ խափանվում է միջնադարյան սխոլաստիկ մտածողության սուվերի տակ. մտածողություն, որ խոր հետքեր է թողնում ինչպես մի շարք երկրորդական, այնպես էլ կարկառուն ու նշանավոր հեղինակների ստեղծագործության մեջ: Ի նկատի ունենք մասնավորապես Առաքել Սյունեցուն, որն հատուկ զբաղվեց Անհաղթի գաղափարների, այդ թվում և նրա երաժշտատեսական մտքերի վերլուծությամբ, ինչպես նաև միջնադարյան մի քանի անհայտ հեղինակների, որոնցից մեզ հասել են «Սահմանքի» կարճառոտ մեկնություններ: Վերջիններս, որ վերաբերում են XIV դարի առաջին կեսին, ոչ մեծ և նույնիսկ հատվածական բնույթ կրող աշխատություններ են, որոնց մեջ գրեթե միշտ կարևոր տեղ է հատկացվում դավթյան մեղ ծանոթ երաժշտատեսական դրույթին: Դրանք, ըստ երևույթին, շորս տարբեր, բայց իրարից այս կամ այն չափով օգտված հեղինակների աշխատություններ են, և զրբազրբերում հաճախ հանդիպում են հետևյալ խորագրերի տակ. «Սահմանք ասացեալ ի Դաթի», «Պատճառ Սահմանաց գրոց», «Սահմանք իմաստասիրականք իրր հարցմամբ» և «Լուծմունք Սահմանաց Դաթի»: Մեզ զբաղեցնող տեսական դրույթին արված բացատրությունների տեսակետից, սակայն, մենք տարբերում ենք միայն երկու բնագիր: Դրանցից առաջինում հետևյալն ենք կարդում. «Բաղազան, այսինքն մին և այլ, որպէս շաշթա, Դ աղի, որ լարերն և ձայնն բաղին, միանան, յիրար խառնին և դանազան երևին: Բ պատիկ, Բ



հայնչափ: Կիսարդուր, Ե, որ Ժ-ինն, որ բուր է, կէսն է, Ե: Մակեռակ, Գ հայնչափ ձայն: Մակբառակ, Գ հայնչափ: Այս ամենայն ի չԸ ձայնին փարապին երևի, որ երաժշտական գուսանն, զշաշթայն, զԳ աղին, կամ զԸ աղին, կամ զմասն աղին հնչեցնէ»<sup>30</sup>:

Ինչպես տեսնում ենք խոսակցական-բարբառային լեզվով շարադրված մի պարզ գրվածք է սա: Արդյոք Գլաձորում կամ հենց Տաթևում կրթված մեկը չէ՞ սրա հեղինակը<sup>31</sup>: Բայց ով էլ որ լինի, նրա մտքերն արժանի են հատուկ ուշադրության: Բերված հատվածը երեք դատողություն է պարունակում: Գրանցից վերջինը շատ արժեքավոր մի վկայություն է մեր միջնադարյան գործիքային երաժշտության մասին, որից պարզ հետևում է, թե անցյալում գուսանների շրջապատում գոյություն է ունեցել անգամ «ութ-ձայնի փերդե» հասկացությունը<sup>32</sup>: Ինչ վերաբերում է առաջին երկու դատողություններին, ապա դրանք ուղղակիորեն շոշափում են դավթյան գրույթը. հետևյալ կերպ: Նախ՝ հասարակ թվալու շափ պարզ մի եղանակով խոսվում է «բաղազանի» մասին, որից հետո, և հենց ասվածը պարզարանելու համար, բացատրվում են ներդաշնակության հենքի շորս անգամների անունները: «Բաղազանի» մասին ասված՝ մեկնության անկարող խոսքերը մեկ կողմ թողնելով, փոքր-ինչ կանգ առնենք դավթյան տերմինների բացատրության վրա, որ ինքնատիպ է: Այդ ինքնատիպությունը կայանում է նրանում, որ մեր անանուն հեղինակը ներդաշնակության հենքի մասին իր գիտելիքները բխեցնելով բնական ձայնաշարի, ու վերջինիս համապատասխանող թվարանական կարգի մասին իր պատկերացումներից, դավթյան տերմինները մեկնարանելիս հենվում է հիշյալ ձայնաշարի միայն առաջին շորս հնչյունների հարաբերակցությանց վրա, դրանցից, բնականաբար, արտածելով ոչ թե հենքի ձայների գրությունը, այլ նրա երեք զլխավոր ձայնամիջոցները միայն՝ մաքուր ութնյակը, հնգյակը և քառյակը (տե՛ս գծագիրը):



Հարցի այսպիսի լուծումը առաջին հայացքից սրամտորեն վճռված մի խրնդրի տպավորություն է թողնում: Իրականում, սակայն, այն զերծ չէ թյուրիմացությունից ու նաև հակասականությունից: Վերջինս արտահայտվում է նրա-

30 «Մահմանք ասացեալ ի Գաթէ», Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. N 1748, էջ 297ա (նույնը տե՛ս նաև՝ ձեռ. N 1931, էջ 96ա, N 55, էջ 402բ և այլն):

31 Համենայն դեպս նշելի է հետևյալը. վերը վկայակոչված ձեռագրերից N N 55-ն ու 1931-ը «Ցաղագս բերականութեան լուծմունք» խորագրով մի բնագիր էլ են պարունակում, որն իր լեզվով մոտիկ է այստեղ բննարկվող հատվածին, և որի մասին պրոֆ. Գ. Ջահուկյանը գրում է, թե այն «զգայիորեն տարբեր է Կիլիկիայի միջին հայերենից», իր մեջ ունենալով «արևելահայ բարբառային որոշ հատկությունների սաղմերը» (տե՛ս Գ. Ջահուկյան, Քերականական և ուղղագրական աշխատությունները հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1954, էջ 350—351):

32 Փերդե խոսքին արդեն անդրադարձել ենք վերևում, որպես տվյալ կապակցությունների մեջ մատնատեղ նշանակող տերմինի: Արդ՝ ուր-ձայնի փերդե արտահայտության տակ հասկացվում է ոչ այլ ինչ, եթե ոչ հայկական ուր ձայնեղանակների բնդիանուր հնչյունաշարը վերաբաղվող մատնատեղերի շարք, և սա մի հոոր ապացույց է այն բանի, որ ոչ միայն ութ-ձայնի մեջ ճանոց առափել կարկառուն ձայնեղանակները, այլև հենց ինքր՝ ութ-ձայնի հայկական ողջ գրությունը բնկած է եղել նաև անցյալի մեր ժողովրդա-աշխարհիկ երաժշտության հիմքում:

նում, որ այստեղ նույնանում են կիսաբոլորն ու մակեռակը, երկուսն էլ հնգյակ նշանակելով: Իսկ նշված թյուրիմացությունն այն է, որ մակեռակն ու մակբառակը մեկնաբանվում են որպես 3-րդ ու 4-րդ մասնակի տոներ՝ փոխանակ, համապատասխանաբար, 6 և 8 թվերով արտահայտվող ձայները ներկայացնելու: Ընդհանրապես ասած, քննարկվող հատվածը դավթյան երաժշտատեսական դրույթի պարզաբանման ասպարեզում Հովհաննես Երզնկացու կատարած վերլուծությունից հետո մի հետքայլ է, որը, ցավոք, զգալիորեն խորանում է մեղ հետաքրքրող բնագրերից երկրորդի մեջ: Այդ բնագրում, որտեղ նույնպես արժեքավոր տվյալներ կան հատկապես հին Հայաստանի գործիքային երաժշտության մասին, դավթյան դրույթին նվիրված են մի քանի ծավալուն պարբերություններ: Դրանցում, սակայն, Անհաղթի մտքերը մեծապես աղավաղվել են: Այսպես՝ քննարկվող բնագրում ևս նախ վերլուծվում է «բաղազանութեամբ հնշմանց» արտահայտությունը և նույնքան պարզ մեկ ձևով բացատրվում է, թե «բաղազան ասէ, որ այլ և այլ ձայնքն բաղկանան և մի լինին՝ ժիրն [իմա՛ զիլն] և բամբն և բութն»: Այնուհետև խոսվում է առհասարակ ձայների բարձրության փոխհարաբերություններում քանակի կատեգորիայի դրսևորման մասին՝ ակնհերևարար բազմալար (անկոթ) մի գործիքի օրինակով, որի լարերից յուրաքանչյուրը համապատասխանում է ընդհանուր լարվածքի հիմքում ընկած ձայնասանդուղքի աստիճաններից մեկին. ու այստեղ ևեթ ավելացվում է ստորև մեր կողմից ընդգծված ուշադրավ դիտողությունը: «Զի երաժշտական արուեստն չափիւ [է] և քանակով: Զի խնդրէ ի լարսն, թէ ո՞ր է, որ զերկպատիկ ձայնն ունի. և ո՞ր է, որ կէս ձայնն հանէ. և ո՞ր, որ զերեք ձայնն հանէ. և ո՞ր, որ զչորրորդն հնշէ: Քանզի որ զիւէին զերաժշտականն՝ աստիճանօք համարէ ունէին ձայնիցն, և զայն ի լարս քնարիցն յարմարէին»: Իսկ երբ հարկ է լինում բացահայտել հատկապես երկպատիկ, մակեռակ ու մակբառակ տերմինների բուն նշանակությունը, դրանք այստեղ թյուրիմացաբար մեկնաբանվում են որպես «եղանակներ» (և ոչ ձայնաստիճաններ). ըստ որում կիսաբոլորին էլ, այս հաշվով, վերագրվում է «զկէս յեղանակին» անիմաստությունը: Անկախ սրանից, ստորև բերվող դատողություններում առկա է հին Հայաստանի գործիքային երաժշտության կարևորագույն հարցերից մեկին վերաբերող, ամենասեռուն ուշադրության արժանի մի կետ ևս, որը նորից ընդգծված է մեր կողմից: «Քայց տես՝ զի ձայնքն և լարքն և եղանակքն ի շափ և ի կշիռք էին: Որպէս և ասէ, թէ խնդրէ՝ ո՞ր է որ կիսաբոլորն ունի ձայնից, այսինքն զկէս յեղանակին. և ո՞ր որ զկրկնապատիկն, որ է երկուքն. և ո՞ր որ զմակեռակն, որ է վեց եղանակն, և ո՞ր որ զմակբառակն, որ է ութն: Եւ բուի թէ մինչև ցվայր էր ձայնիցն եղանակն, յոր յարէին և զքնարսն: Եւ թէ այլ գոյր՝ մասունք սոցա էին, իսկ զիստորք՝ այսորիկ, որպէս և այժմ գոյ յիշատակն ի միջի մերում»: Դավթյան մտքերից կատարված հեռացումն այստեղ ակնհայտ է: Մեր անանուն մեկնիչը, սակայն, սրանով էլ չբավարարվելով, առաջ է քաշում խնդրո առարկա տերմինների մի երկրորդ բացատրություն ևս, որը, մեր կարծիքով, կարող է նկատվել սխոլաստիկական մտածողության առավել բնորոշ արտահայտություններից մեկը: «Քայց ծանիր, — գրում է նա, եզրափակելով, — որ ճշմարիտ երաժշտական բանականութեամբ գոյանայ, և ասպա զկնի բանին զձայնն շարժէ: Զի խնդրէ, ո՞ր է որ զերկապատիկ բանն ունիցի, որպէս այն, որ զեղ ասէ, և նշանակէ՝ զմարդոյ գեղ և զշէն. և ո՞ր զկիսաբոլորն, որպէս յորժամ բայ ասէ, որ ոչ բան կատարեաց, այլ է՝ կիսաբան. և ո՞ր զմակեռակն և զմակբառակն.

որպէս յորժամ անդ ասեմք, որ նշանակէ զՏօտ և զանդաստան և զհանդերձեալն, այս՝ մակեռակն. իսկ մակրառակն, յորժամ սուր ասեմք, և նշանակէ՝ զսուսեր, և զսուր ձայն, և [զսուր] ընթացս, և զթոխչս հաւու»<sup>33</sup>: Բայց սա մեզ զբաղեցնող երաժշտատեսական գրույթի բացարձակ աղավաղումն է արդեն, որի վրա ուշադրութիւն էլ չէինք դարձնի, եթէ միայն այն հավանութիւն գտած ու կրկնված շիւններ Առաքել Սյունեցու կողմից:

Գալով վերջինիս, պիտի նկատել, որ նա էլ ավելի խորացրել ու տարածել է՝ դավթյան գրույթի վերլուծութեան կապակցութեամբ սխալաստիկ մտածողութեան ստեղծած շփոթը, Գավթի «Սահմանքի» առայսօր հայտնի միակ ամբողջական ու ծավալուն մեկնութեան մեջ<sup>34</sup>: Սակայն Սյունեցին, իր նախորդներից ակնհայտորեն օգտվելով, և նույնիսկ նրանց տառացիորեն կրկնելով, նաև ընդլայնում է նրանց մի երկու միտքը և արժեքավոր նոր վկայութիւններ է ավելացնում իրեն ժամանակակից հայկական երաժշտական փորձի մասին: Նախ ասենք, որ Սյունեցին էլ, նախորդների օրինակով, դավթյան գրույթը մեկնաբանում է, այն բաժանելով երկու մասի: Այսպես, «զի՞նչ է ասելն՝ բաղադանութեամբ հնչմանց, որպէս երաժշտական» հարցարկում է, սկզբում, Սյունեցին և պատասխանում: «Բաղադանն այն է՝ որ զանազան իր ի միասին բաղկանան և զանազանութիւն նոցա երևի. որպէս շաշթայն, այսինքն Գ-աղի, կամ Ե-աղի, կամ Ը-աղի, կամ զինչևիցէ, որ լարերն և ձայնքն բաղդին, միանան, յիրար խառնին և զանազան երևին: Զի բանքն և ձայնքն երգեցողին, և եղանակքն և ձայն լարիցն և մատանց շարժելն ի միասին խառնեալ, որպէս շափ և կշիռ լինին... երաժիշտ՝ գուսանն է»<sup>35</sup>: Սյունեցուց բերված այս հատվածը օգտակար պետք է լինի՝ միջնադարյան Հայաստանի լարային (կոթավոր) գործիքների տարատեսակները պարզելու տեսակետից: Բայց դա հարցի մեկ կողմն է: Ինչպես պարզ երևում է հատվածից, Սյունեցին այստեղ օգտվում է «Սահմանքի» անանուն մեկնիչներից<sup>36</sup> և ընդլայնում ու հիմնավորում է կարծես «բաղադանին» վերաբերող նրանց դատողութիւնները: Առաքել Սյունեցու առաջ քաշած հաջորդ հարցն արդեն ուղղակի շոշափում է ներդաշնակության հենքի մասին

33 «Պատճառ սահմանաց գրոց», Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. N 4268, էջ 293ա—295ա, նաև՝ ձեռ. N 6906, էջ 255բ—256բ, ապա հենց նույնը, տե՛ս «Լուծմունք սահմանացն Գավթի», ձեռ. N 3201, էջ 174բ—176ա, ձեռ. N 8763, էջ 148ա—149ա և այլն: Սույն գրչագրերում մեր տարբերած Բ բնագիրը համեմատելիս որոշ տարբերակներ կան և այլ տարբերությունների անշուշտ հանդիպում ենք, բայց դրանք բոլորովին աննշան լինելով, նոր խմբագրություն չեն ստեղծում:

34 «Լուծմունք Յաղագս սահմանացս Գավթի Անյաղթ փիլիսոփայի, տէր Առաքելի՛ եռամեծի և բաշ հետորի», Մազրաս, 1797, էջ 595—597: Սույն հրատարակությունն ընդհանրապես խնամքով կատարված մի գործ է, բայց այնտեղ Սյունեցու աշխատության մեկ հետաքրքրող հատվածներից մեկում մի երկու աղավաղում սպրդած լինելով, ստորև ընթերցողին հղելու ենք Մատենադարանում պահվող նույն աշխատության բնօրինակ գրչագրերից մեկին:

35 Առաքել Սյունեցի, նշված աշխատությունը, Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. N 1849, էջ 103ա:

36 Անհրաժեշտ է նշել, որ ինչպես գրում է պրոֆ. Գ. Զահուկյանը, Սյունեցին իր քերականական աշխատության մեջ էլ օգտվել է վերահիշյալ «Յաղագս քերականութեան լուծմունք» շնագրից: Հաստատելով այս, Գ. Զահուկյանը մատնացույց է անում լեզվական ձևեր, «որոնք աններդաշնակորեն են հնչում Սյունեցու ընդհանուր ոճի ֆոնի վրա», անանուն հեղինակի գործում չափվելով լեզվական ներդաշնակ միջավայրում» (Գ. Զահուկյան, նշվ. աշխ., էջ 351): Նույնը հարելի է ասել նաև «բաղադանի» մեկնութեան կապակցությամբ Սյունեցու օգտագործած լեզվական ձևերի, և մանավանդ նրա կիրառած դատելակերպի մասին:

գրույթը. «զինչ է, որ ասէ՛ կիսաբոլոր և կրկնապատիկ, և մակեռակ և մակաբառակ»: Այս հարցին Սյունեցին տալիս է երկու պատասխան, երկու դեպքում էլ ուղղակի օգտվելով «Սահմանքի» անանուն մեկնություններում մեր տարբերած երկրորդ բնագրից: Անկախ սրանից, հիշյալ պատասխաններից առաջինը հայկական հին և միջնադարյան երաժշտական մշակույթի մասին արժեքավոր վկայություններ է բովանդակում (եթե հաշվի չառնենք կիսաբոլորին տրված անիմաստ մեկնությունը): «Արդ՝ կիսաբոլորն այլում տեղոջ այլ ինչ ասէ,— բացատրում է Սյունեցին,— այսինքն՝ զի կատարեալ և բոլոր թիւն ժ է: Իսկ կիսաբոլոր Ե է, որ է կէս տասինն: Իսկ աստ կիսաբոլոր զկիսաձայնն ասէ, որ է կէս եղանակն լարիցն. որ ոչ դրոլոր լարերն հնչեցուցանէ, այլ զկէսն: Իսկ կրկնապատիկ Բ լարն է, որ Բ — ուսն<sup>37</sup> միայն հնչէ: Իսկ մակեռակն Զ եղանակն է, որ Զ լար հնչէ: Իսկ մակաբառակն Ը եղանակն է, որ Ը լար հնչէ: Եւ տես զի քան զութ եղանակն այլ աւելի ոչ գոյր, և թէ գոյր այլ՝ մասունք ասէին. որպէս մերս Ը են ձայնքն, և այլ բազում եղանակք գանազանին ի ներս ի յԸ ձայնսն: Եւ այս քանակ կոչի: Եւ տես որ երաժշտականն քանակ է, և ոչ անթիւ և անշափ» (ընդգծումը մերն է — Ն. Ք.)<sup>38</sup>: Այստեղից գոնե այն պիտի հետևեցնել, որ մեր միջնադարյան հեղինակներն էլ գիտակցել են, թե հայկական երաժշտությունը գործնականում շատ ավելի «բազմաձայն» մի գրություն էր, քան ինչ ձևականորեն ենթադրվում էր «ութ-ձայնի» տեսությամբ<sup>39</sup>, և որ, նույն միջնադարյան հեղինակների կարծիքով, հայկական ութ ձայնեղանակները հնում գործիքային երաժշտության մեջ իրացվելիս են հղել, այդ ձայներից յուրաքանչյուրը՝ ասենք՝ ութլարանի կոթավոր մի գործիքի լարերից մեկի որոշակի ձայնաստիճանով սկսելու միջոցով<sup>40</sup>: Ինչ վերաբերում է քիչ առաջ մեջբերված հարցին Սյունեցու տված երկրորդ պատասխանին, ապա պիտի նշել, թե այն հանդիսանում է անանուն մեկնիչի տված ամենասխալաստիկական բացատրության տառացի կրկնությունը միայն<sup>41</sup>: Ի լրումն այս բոլորի, XV դարի սկզբներում, «ժողովածու» տիպի մատյաններ կազմողներն էլ, նույն գրչագրում հաջորդաբար զետեղել են «Սահմանքի» անանուն այն մեկնությունները, որոնցում հանդիպում են վերը բննարկված երկու տարբեր բնագրերը, այս ձևով ևս մեծ տարակուսանքի ու վարանումների առաջ դնելով, անշուշտ, դավթյան երաժշտատեսական գրույթի ճշգրիտ մեկնությունը որոնող ուսումնասանչներին<sup>42</sup>: Այս հեղինակները, սակայն, վերջին հաշվով մի դրական դեր էլ են խաղացել. նրանք մտավորական լայն շրջաններում սրել են գիտական հետաքրքրությունը դավթ-

37 Ձեռագրի այս «Բ — ուսն» ձևը, մեր կարծիքով, գրչավրեպ է, և պետք է լինի Բ. ետեղն: Այսպես պիտի ըմբերցել նաև «Զ»-ն և «Ը»-ն էլ (այսինքն՝ Զ-երորդ լար և Ը-երորդ լար), որովհետև այլպես բոլորովին անիմաստ է դառնում հեղինակի սույն միտքը ևս, որով նա ուզում է ասել, թե հնում երաժիշտները հայոց ձայնեղանակներից յուրաքանչյուրը վերաբաժանում էին լարային գործիքի լարերից մեկի վրա, որ հասկացվում է նրա հետագա խոսքերից էլ («Եւ տես զի» և այլն), և որը իրոք պատմական որոշակի հիմք ունի:

38 Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 1849, էջ 103ա:

39 Որովհետև «ութ-ձայնի գրություն» նշանակում է հենց միայն՝ ութ ձայնեղանակների գրություն:

40 Սյունեցու խոսքերից բխող այս հետևությունը, մի քանի այլ տվյալների լույսի տակ (որոնց անդրադառնալն այստեղ զգալիորեն կշեղեր բուն նյութից) հին Հայաստանի երաժշտական շատ հետաքրքիր երևույթների հետքերով կարող է տանել մեզ:

41 Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 1849, էջ 103բ:

42 Հմմտ. Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. № 4132 (XV դ.), էջ 9բ—10բ (Նույնպես սահմանացն Գաթի) և նույն տեղում, էջ 64բ (Սահմանք ասացեալ ի Գաթի):

յան երաժշտատեսական գրույթի բովանդակության նկատմամբ: Եվ այս պայմաններում, բնականաբար, երկար էլ չեն տևել հիշյալ տարակուսանքներն ու վարանումները: Դրանք հաջող կերպով փարատել է Հակոբ Արիմեցի բանասեր վարդապետը իր «Տումարի մեկնութեան» մեջ, 1416 թվականին<sup>43</sup>, Մեծոփա վանքում:

Հակոբ Արիմեցին, ինչպես երևում է, մտախիտ ծանոթ է եղել հայրենի երաժշտատեսական մարի դարգացման ուղիներին և գավթյան գրույթի մեկնության կապակցությամբ կարողացել է լրջորեն օգտվել այդ բնագավառում կուտակված հարուստ փորձից: Արիմեցին նույնպես, իր գրեթե բոլոր նախորդների նման, ներդաշնակության հենքի մասին խոսում է գործիքային երաժշտության վերաբերող գատողություններ անելիս: Իսկ զա հնարավորություն է տալիս հրնչյունների բանակային փոխհարաբերությունների հարցին վերաբերող որևէ գրույթ բննարկելիս՝ հենվել նյութապես հաստատագրված ձայնաշարերի վրա: Այնուհետև, ըստ երևույթին, գնահատելով «Սահմանրի» անանուն մեկնություններից երկրորդում կիրառված այն փորձը, որով երաժշտության մեջ բանակի կատեգորիայի գրսևորումը բացատրվում է բազմալար անկոթ նվագարանի մի քանի լարերի ձայնային հարաբերությանց օրինակի հիման վրա, Արիմեցին իր գատողություններում նախապատվությունը տալիս է, զլիսավորապես, սանթուրի և քանոնի տիպի գործիքներին: Միայն՝ վերջիններիս լարերի ձայնային ակներև հարաբերությունների առավել մատչելի օրինակով նա խոսում է ոչ թե առհասարակ հնչյունների բարձրության փոխհարաբերությունների (ինչպես անում է անանուն մեկնիչը), այլ հենց ներդաշնակության հենքի ու նրա անդամների մասին: Եվ վերջապես՝ Գավթի Անհաղթի մասնանշած և գործնականում հարընդմիշտ իրացվող ձայնային որոշիչ հարաբերությունները նա փաստորեն խորհուրդ է տալիս դիտել ոչ թե գեղարվեստական կատարման (որ զրծվար խնդիր է և միայն Երզնկացու լսողությամբ օժտված երաժիշտը կարող էր անել), այլ այն ժամանակ, երբ վարպետ երաժիշտը լարում է նվագարանը, և երբ, հետևաբար, ուշադրությունը հնարավոր է սևեռել բացառապես ձայների բարձրության ակնառու դարձած փոխհարաբերությունների վրա: Համարձակ կարելի է պնդել, որ Արիմեցին այսպես է վարվում ոչ միայն մեթոդական, այլև տեսության ու գործնականի սերտ կապի գիտակցությունից բխող գիտական նկատառումներով: «Իսկ երաժշտական իմաստասէրն.— գրում է նա,— բննէ ի վերայ շարունակ բնարին, որ է փայտն ի բազում մասանց շարամիացեալ, դտարորոշ թիւ աղեացն... Զի թէ բնարն է, որ ունի զԺ-ն աղին ի լարս մետարսեայ, և թէ սանդիրն<sup>44</sup>, որ է Խ-աղիս ի թելս պղնձի, և թէ դանոնն, որ է Հ-լարի, և թէ արդ[ան]ոնն, որ է Ծ-աղի ի թելս պղնձի, ի միանգամն յորժամ շարժէ զկրնբնդոցն ի վերուստ ի վայր ի վերայ լարից քաղցրահնչող ձայնին նուագարանին, առժամայն ճանաչէ ի տարորոշ բազմութիւնս աղեացն՝ թէ օ՞րն է սուր, և որն բութ, որն զիլ, և որն բամբ, որն սուղ և որն երկար, որն թոյլ և որն պինդ. և քէ որոց պարտ է ունել զկէս ձայնն, և որոց գերկպատիկն, և ուր զկիսար-

43 Հակոբ Արիմեցին Թովմա Մեծոփեցու առաջարկությամբ Մեծոփա վանքում տումարը «գասասեց» ու դրա մեկնությունը գրեց ոչ թե 1448-ին (Փ ի ր ղ ա լ ե մ յ ա ն, Նօտարք հայոց, էջ 159, Հ. Ա Տ ա ո յ ա ն, Հայոց անձնանունների բառարան, Գ, էջ 502—503), երբ նա վաղուց վախճանվել էր արդեն, այլ 1416-ին, ինչպես սրբագրել է Լ. Խաչիկյանը (տե՛ս «Ժե գարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ», Ա, էջ 181—182):

44 Այլ գրչագրերում՝ «սալդիրն»:

յուն, և որ գմակեռեակն, և որ գմակֆառեակն: Եւ առեալ զպղնձի բուխակն ի ձեռինն... զթէլսն պնդէ, և զլաւէտ ձիգսն թուլացնէ, և համահաւասարեալ համողէ զբազմութիւն լարիցն ի մի միարանութիւն, դաշնակից լինել միմեանց և ուխտադիրք՝ ի ձայնատրութիւն երաժշտականն արհեստին, ըստ կամաց երաժշտին, զի մի որ հանիցէ ի նոցանէ խոշոր ձայն բօտօնօտ և ապականէ զներդաշնակաւոր ձայնսն քաղցրահնչող նուագարանին և փրծուն երեցուցէ զերաժիշտն» (ընդգծումները մերն են — Ն. Ք.)<sup>45</sup>: Ինչպես տեսնում ենք, Ղրիմեցին այստեղ նախ և առաջ նկարագրում է բազմալար նվագարանը լարելու, միջնադարում միշտ էլ ուշագրավ նկատված սրոցեսը: Սկզբում, ճիշտ է, հեղինակը հիշատակում է նաև «10-ադի քնարը», բայց նա շուտով անցնում է 40, 70 և անգամ 100-լարանի գործիքներին ու կանգ առնում զլիսավորապես դրանց վրա: Ի դեպ, այս վերջին թվերը պետք չէ դարձացնեն ընթերցողին: Սանթուրի, քանոնի տիպի նվագարանների վրա հիմնական ձայնաշարի չորսաքանչյուր աստիճանը ներկայացվում է երեք և նույնիսկ ավելի լարերով, այնպես որ լարերի ընդհանուր թվաքանակը միշտ էլ անհրաժեշտ է լինում 3-ի կամ մեկ այլ թվի վրա բաժանել, հասկանալու համար, թե խոսքն իրապես քանի ձայնաստիճանի մասին է: Դա այդպես է այժմ, այդպես է եղել մոտավոր անցյալում՝ ասենք XIX դարում<sup>46</sup>, և, ամենայն հավանականությամբ, նաև միջնադարում<sup>47</sup>: Կարևորն այն է, սակայն, որ հենց այս հաշվով էլ, Ղրիմեցու հիշատակած 100-լարանի «արզանոնը», օրինակ, կարող էր լինել իր ընդհանուր ձայնածավալի մեջ 30—32 ձայնաստիճան ներամփոփող, և, հետևաբար, տվյալ ժամանակի շափանիշով ամենազարգացած տիպի նվագարաններից մեկը: Արդ, մասնավորապես այս և մյուս գործիքների մասին խոսելիս, Ղրիմեցին, թվարկելով այն լարերը, որոնք վարպետ երաժիշտը կանոցի մեկ շարժումով «առժամայն ճանաչէ», որպես ձայնաստիճան նշանակող տերմիններ ներդաշնակութայն հենքի անդամների անուններն է տալիս միայն: Որովհետև՝ «սուր» ու «բութ» և «զիլ» ու «բամբ» տերմինները ձայնային դոտինների (ներանցում ներփակված հնչյունախմբերի) արտահայտչական առանձնահատկությունների որակումները լինելով<sup>48</sup>, նաև առանձին ու որոշակի լարեր կարող էին ցույց տալ այն դեպքում, եթե նախապես նկարագրված գործիքը լիներ շորս լարանի: Իսկ ինչ վերաբերում է Ղրիմեցու օգտագործած «սուր» ու «երկար» և «թույլ» ու «պինդ» խոսքերին, ապա ավելի քան պարզ է, որ դրանք սոսկ ընդհանուր կարգի արտահայտություններ են և ձայնաստիճանի կամ ձայնամիջոցի մասնավոր մեկ իմաստ չեն կրում: Ուստի հենց ներդաշնակութայն հենքի շորս անդամների վերն ընդգծված անվանակոչու-

<sup>45</sup> Հ ա կ ո թ Ղ Ր Ի մ ե ց Ի, Մեկնութիւն տումարի, Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. N 2011 էջ 13բ—14բ:

<sup>46</sup> Գ. Լևոնյան, Հայ աշուղներ (պատմական-քննական հայացք, Գ. Աշուղական եղանակներն ու երաժշտական գործիքները), «Ազգագրական հանդէս», 13-րդ գիրք, Թիֆլիս, 1906, էջ 187—211:

<sup>47</sup> «Եթե հաշվի առնենք այն ժամանակների և մեզ հայտնի վոկալ մոնոդիաների ինտոնացիոն համակարգի բարդությունը, — գրում է պրոֆ. Քուշնարյանը՝ հայկական միջնադարյան լարային գործիքների կապակցությամբ, — պետք է հետևենք, թե հիշյալ գործիքներից ամենակատարյալները, իրենց կողմից կատարող-երաժշտին տրամադրած տեխնիկական ներավորությունների տեսակետից քիչ բանով էին զիջում Հայաստանում ներկայումս օգտագործվող թառին, ուզին, քանոնին և սանթուրին» (տե՛ս X. C. Кушнарєв, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, էջ 215):

<sup>48</sup> Տե՛ս մեր հոդվածը «Չայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում», «Բաների Մատենադարանի», N 6, Երևան, 1962, էջ 164:

թյունների միջոցով է Ղրիմեցին մատնացույց անում, թե երաժիշտը նվագարանը լարելիս հատկապես ինչ տեսակի ձայնամիջոցների վրա է հենվել և ձայնային ինչպիսի հարաբերություններ է իրացրել: Եվ սա ավելի քան հասկանալի է դառնում, երբ հաշվի ենք առնում, որ հենքի ակուստիկորեն կայուն հարաբերությունները մինչև օրս էլ բավարար ղեկավարություն են ցույց տալիս այլազան նվագարաններ լարող երաժիշտներին. և որ դավթյան դրույթը հենց հնում էլ կոչված է եղել, ինչպես ասել ենք, ճիշտ կողմնորոշելու ոչ միայն հայ երաժշտության տեսութայան հարցերով զբաղվողներին, այլև բազմալար գործիքները լարելու առավել պարզ ու նայատակահարմար մեթոդներ որոնող պրակտիկ երաժիշտներին: Այստեղից՝ հետևություն. Ղրիմեցին ներդաշնակության հենքի անդամների անվանակոչությունները թեև հատկապես չի մեկնաբանում, բայց դրանք հիշատակում է երաժշտական գործիքների լարման պրոցեսին վերաբերող մտքերի այնպիսի կապակցության մեջ, որ կասկած չի թողնում, թե նա հասկացել ու հստակ պատկերացրել է մեզ զբաղեցնող ձայնային հարաբերությունների ողջ դրույթունը: Բայց դա ցուցանող մեկ այլ հանգամանք էլ կա. այն՝ որ Ղրիմեցին հենքի շորս ձայների շարքում, որպես ձայնային հավելյալ (հինգերորդ) մեկ հարաբերություն, հիշատակել է նաև «կէս ձայն» ձայնամիջոցը: Ի՞նչ աղերս ունի «կէս ձայնը» ներդաշնակության հենքի հետ: Ամենաբարդ լարվածքը, որ կարող ենք վերագրել Ղրիմեցու հիշատակած նվագարաններից ամենակատարելագործվածին, մեծ հավանականությամբ համընկել է հայկական մոնոդիկ երաժշտության խրոմատիկ ձայնաշարի հետ, որի հիմքում ընկած է դիատոնիկ ձայնաշարը<sup>49</sup>: Ուրեմն՝ այս վերջինիս հարաբերակցություններն է, որ պիտի սահմաններ երաժիշտը, ի հարկին խրոմատիզմներին անցնելուց առաջ. էլ շնոսելով այն դեպքերի մասին, երբ հենց դիատոնիկ ձայնաշարի հետ էլ համընկնելու էր, ասենք, բազմալար անկոթ նվագարանի համեմատաբար պարզ լարվածքը: Արդ՝ դիատոնիկ ձայնաշարի և ներդաշնակության հենքի միջև գոյություն ունեցող կապն ակնհայտ է: Ինչպես արդեն բացատրել ենք՝ իրար հետ միահյուսված հենքեր գոյացնող ձայների սահմանմամբ կառուցվում է հայկական մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ ձայնասանդուղքի կմախքը, որն ուրիշ բան չէ, եթե ոչ անկիսածայն մի հնչյունաշար: Դա դիատոնիկ լրիվ ձայնասանդուղքից տարբերվում է նրանով, որ դուրկ է քառյակային հատվածներում լոկրիական ցած ձայներով գոյացած «կէս ձայնի» ձայնամիջոցից: Այս իսկ պատճառով, դիատոնիկ կանոնավոր (լրիվ) հնչյունաշարի հարաբերությանց վրա հենվել ուղող երաժիշտը նվագարանը լարելիս ներդաշնակության հենքի (կամ հենքերի) հարաբերությունները իրացնելուց հետո, անհրաժեշտաբար պիտի անցնեն վերոհիշյալ անկիսածայն հնչյունաշարի քառյակային հատվածներում հենց «կէս ձայնի» ձայնամիջոցը որոշելուն: Այսպիսով «կէս ձայնը» գործնականում ներդաշնակության հենքի մեկ յուրատեսակ կցորդի նշանակությունն է ստացել: Եվ երաժշտական փորձի արամազրած սույն իրողությունն է ահա, որ հաշվի է առել Ղրիմեցին, երբ ներդաշնակության հենքի դրույթամբ ենթադրվող ակուստիկորեն մերձավոր ձայնամիջոցների շարքում հիշատակել է նաև «կէս ձայնը»: Արդարև, «կէս ձայնի» հիշատակությունը Ղրիմեցու կողմից, քննարկվող մասնավոր կապակցության մեջ, միայն վերո-

<sup>49</sup> Ք. Ք ու շ ն ա բ յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 339.

բերյալ բացատրություններում է գտնում իր անհրաժեշտ լուսարանությունն ու իմաստավորումը. և դա էլ հենց հիմք է ապրիս հաստատելու, թե մեր տոմարագետը իրոք ճիշտ է ըմբռնել, և իր ունկնդիրներին ճիշտ է մեկնաբանել ներդաշնակության հենքն ու նրա ձայների առնչությունները: Շարունակելով քննությունը պետք է նկատել, թե «կէս ձայնի» մասին վերն ասվածը նաև հուշում է, որ Ղրիմեցին, երաժշտական փորձն հաշվի առնելուց բացի, գործնական-կիրառական գիտելիքների մեկ միակցությունումը ղեկավարվող պրակտիկ-երաժիշտների դատելակերպով է ղեկավարվել, երբ, կարծես անգիտանալով տեսական մտածողության պահանջները, միևնույն կարգի մեջ դասել է՝ «զկէս ձայն»-ը (— մի ձայնամիջոց) և ներդաշնակության հենքի անդամները (— չորս ձայների հարաբերակցության կուռ դրություն ցուցանիչները):

Իմանալի է, որ գործնական-կիրառական գիտելիքների միակցությանց գոյատևումը՝ երաժշտատեսական կազմավորված մտքի առկայության իսկ պայմաններում, և դրանց աստիճանական բարեշրջումը, առհասարակ ընդհանուր երևույթ է: Նրա արտացոլումը գիտելով, մասնավորապես, պարսկա-արաբական երաժշտական գրվածքներում, դ-ր Հ. Ֆարմերը վաղուց տարբերել է՝ «գիտական տեսությունը» — scientific theory (որն առհասարակ բարձրանում է գիտական ընդհանրացումների մակարդակին, բայց երբեմն կենդանի փորձից խզվելու աստիճան վերացական էլ է դառնում), «գործնական տեսությունից» — practical theory (որ գիտության կիրառական մասը լինելով, մարմնավորում է տեսության ու փորձի կապը, բայց զուրկ է առաջինի ընդհանրացնելու ուժից)<sup>50</sup>: Նույնը երևում է նաև մեր միջնադարյան ձեռագրերում պահպանված, աշխարհիկ թե հոգևոր երաժշտությանը վերաբերող երաժշտատեսական հոգվածներից: Միայն թե, Հայաստանում (գոնե մինչև XV դարի կեսերը), երաժշտական տեսության բնագավառում այս «գիտական» և «գործնական» մտածելակերպերը «ինքնաբավ» դառնալու ձգտումներ հանդես չեն բերել, հակադիր ուղղությունների շեն վերածվել և իրարից խիստ կերպով սահմանազատված շեն եղել:

Վերն ասացինք, որ Ղրիմեցին ճիշտ է վարվել, երբ ներդաշնակության հենքի դրությունը անդրադարձել է երաժշտական գործիքների լարման պրոցեսի կենդանի պատկերման առթիվ: Նկատեցինք նաև, որ միջնադարում միշտ էլ ուշագրավ է համարվել հիշյալ պրոցեսը. և որ, առաջին հերթին, հենց դրավարպետ նկարագրությունն է ներկայացնում իրենից Ղրիմեցուց վերը բերված հատվածը: Այստեղ անհրաժեշտ է քիչ ավելի մոտիկից քննել սույն հարցը: Պիտի նշել, որ նվագարանների լարումը նորագույն ժամանակներս՝  $a^1$ ,  $c^2$ , խրոմատիկ և այլ կամերատոնների ստեղծումից (1711 թ.) ու տարածումից հետո միայն դարձել է ավելի տեխնիկական կարգի մի գործ: Իսկ անցյալում՝ դա երաժիշտների ուշադրության կենտրոնում գտնված լուրջ ու կարևոր խնդիրներից մեկն է եղել, և համարվել է երաժշտի շնորհքի ու ճարտարության գլխավոր ցուցիչներից մեկը: Ահա թե ինչ է ասում այդ մասին Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը, իր ամենանշանավոր ճառերից մեկում, որ արտասանել է Կիլիկիայի պալատական շրջաններում՝ Հեթում և Քորոս արքայադուռների ասպետ ընտրվելու մեծաշուք հանդեսի օրը: «Ոչ ասին նաւաստի, կամ բժիշկ կամ երաժիշտ,

<sup>50</sup> H. G. Farmer, Historical Facts for the Arabian Musical Influence, London, 1930, p. 243.



որ ոչ են հմուտ այնոցիկ գիտութեան արուեստից: Իսկ որ զղեակ նախն հմտաբար ուզղէ, և զխառնուածս զեղոց և սպեղանեաց կազմէ, և զփողս և զքնար յարմարէ, նորա ասին նաւաստի, և բժիշկ, և երաժիշտ»<sup>51</sup>: Ասվածի լույսի տակ մեզ համար ավելի խոսուեն է դառնում, անշուշտ, այն բարձր գնահատականը, որը փաստորեն տալիս է Ղրիմեցիին՝ բազմալար նվագարանը լարող աշխարհիկ երաժշտին:

Հատուկ ուշադրության արժանին այն է սակայն, որ Ղրիմեցիին հիշյալ աշխարհիկ նվագածուին երաժշտական իմաստասէր է անվանում: Այն՝ որ Հայաստանում և Կիլիկիայում X—XV դարերում եկեղեցական պրոֆեսիոնալ երգիչները կոչվում էին փիլիսոփաներ, վաղուց հայտնի էր արգեն<sup>52</sup>: Իսկ աշխարհիկ երաժիշտ-կատարողին՝ ըստ էության՝ դուստնին հատկացված այս անվանումը՝ «երաժշտական իմաստասէր», Հակոբ Ղրիմեցու բերանում հնչում է և՛ որպես հաճելի մի անակնկալ, և՛ որպես բազմանշանակալից մի վկայություն: Ինչպես գիտենք, «երաժշտական իմաստասէր» արտահայտությունը առաջին անգամ օգտագործել է Դավիթ Անհաղթը «Սահմանքում», բայց բոլորովին այլ առիթով և այլ իմաստով: Յույց տալու համար, թե ինչպես է հարարերում «արհեստ արհեստից և մակացութիւն մակացութեանց» հանդիսացող իմաստասիրությունը՝ արվեստի և գիտության տարրեր ճյուղերին և մասնավորապես երաժշտությունը, և «քերթող» ասելով հասկանալով պրակտիկ երաժիշտ-բանաստեղծին, Անհաղթը արձանագրել է. «բանդի և քերթողն գիտէ, թէ էն և ովն բնութեամբ երկարք են. թէպէտ և զպատճառսն ոչ գիտէ, այլ վերածգէ յերաժշտական իմաստասէրն»<sup>53</sup>: Եվ կամ՝ «եւ դարձեալ, իմաստասիրութիւն գիտէ զբնութիւնս ձայնից, իսկ զհետեւունս ձայնի ետ գիտել քերթողին. այսինքն զուրակս և զհագագս»<sup>54</sup>: Դավիթի կարծիքով, ուրեմն, «երաժշտական իմաստասերը» ոչ թե կատարող-երաժիշտն է, այլ՝ երաժշտության տեսությունը գիտակ իմաստասերը, և կամ, որ գրեթե նույնն է, իմաստասիրության մեջ ևս հմտացած երաժիշտը: Եվ «Սահմանքի» միջնադարյան անանուն մեկնիչներն էլ հենց ճիշտ են հասկացել Դավթին, երբ «երգեցողին» (պրակտիկ-երաժշտին) հակադրելով «գիմաստասէրն», կամ «կատարեալ երաժշտականն», և կամ «բուն», այլ «բանիրուն երաժիշտն», գրել են. «երաժշտական իմաստասէր ոչ ասէ զերգեցողն, այլ զգիմաստասէրն: Զի կատարեալ երաժիշտ բանիրուն երաժիշտն է, և ոչ որ ձայնին է գիտակ»<sup>55</sup>: Իրերի այս վիճակը, սակայն, Հայաստանում ևս, ժամանակի քննադատ, փոխվել էր անշուշտ, և Ղրիմեցիին հենց այդ փոփոխությունն է, որ արձանագրում է քննարկվող նկարագրության սկզբի ուշադրավ խոսքերով. «Իսկ երաժշտական իմաստասէրն քննէ ի վերայ շարունակ քնարին...»: Ղրիմեցիին,

<sup>51</sup> «Նորին Յովհաննու վարդապետի ասացեալ ի բանն Առաքելոյ, որ ասէ՝ Ամենայն անձն որ բնդ իշխանութեամբ է, ի հնազանդութեան կա. յաւուրն յորում արհնեցան ձիւորք արքայորդիքն մեր Հեթում, և Քորոս և այլ մանզունք իշխանաց», Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. N 2173, էջ 93ա:

<sup>52</sup> Տե՛ս «Պատմութիւն նահանգին Սիսական արարեալ Ստեփաննոս Օրբէլեան արքեպիսկոպոսի Սինեաց», Թիֆլիս, 1910, էջ 226, որտեղ Տաթևի վանքի վերաբերյալ ասվում է, «լի էր և ծովամատոյց փիլիսոփայիք երաժշտական երգոց...»: Շահնկան խորհրդածություններ սույն խընդրի շուրջ տե՛ս Ղ. Ալիշան, Շնորհալի և պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873, էջ 91: Վ. Հ ա ց ու ժ ի, Պատմութիւն հայոց ազօթամատոյցին, Վենետիկ, 1965, էջ 90—91:

<sup>53</sup> Դ ա Վ ի Թ Ա ն յ ա ղ Թ, Սահմանք իմաստասիրութեան, Երևան, 1960, էջ 92:

<sup>54</sup> Անդ, էջ 94:

<sup>55</sup> «Պատճառ սահմանաց գրոց», Մաշտոցյան Մատենադարան, ձեռ. N 437, էջ 148բ:

ինչպես տեսնում ենք, այս կապակցությամբ ոչ որի հետ չի վիճում, ոչ մի բան չի վիճարկում և ոչ մի բան չի ապացուցում: Բայց իմաստուն հանգստությամբ ասված նրա այդ խոսքերից ու դրանց շարունակությունը կազմող ողջ նկարագրությունից մենք հասկանում ենք, որ Հայաստանում, Դավիթ Անհաղթից մինչև Հակոբ Ղրիմեցին ընկած ժամանակամիջոցում, երաժշտական տեսության ու պրակտիկայի փոխհարաբերությանց խորացման ուղղությամբ մեծ տեղաշարժեր էին կատարվել: Պրակտիկ երաժիշտները՝ նվագածու-գուսանները, 70-յարանի «ղանոններ» և 100-յարանի «արղանոններ» էին լարում արղեն, գործնական-կիրառական բնույթի աշքի ընկնող գիտելիքների օգնությամբ, հենվելով հենց «Սահմանքում» բերված երաժշտատեսական դրույթներից, եթե կարելի է ասել, ամենատեսականի՝ ներդաշնակության հենքին վերաբերող դրույթի վրա: Այսպիսով վերանում էր հարկավ պրակտիկ-երաժշտի ու երաժշտական տեսությանը գիտակ իմաստասերի միջև եղած տարբերության այն սրությունը, որը փաստորեն մատնացույց էր արել Դավիթ Անհաղթը. և դպրոցներում մասնագիտական կրթություն ստացած եկեղեցական երգիչ-երաժիշտ փիլիսոփայի կողքին իր իրավունքների մեջ վերականգնվում էր՝ գիտական տեսության դարգացմանը հետևող ու նրանից գործնականորեն օգտվող աշխարհիկ երաժիշտը՝ երգիչ-բանաստեղծ-նվագածու՝ երաժշտական իմաստասեր գուսանը:

Սրանով փաստորեն ավարտվում է հին ու միջնադարյան Հայաստանում ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքին վերաբերող երաժշտատեսական մտքի զարգացման ընթացքը: Ճիշտ է, դավթյան քննարկված դրույթին անդրադարձել է նույնիսկ մեր նորագույն երաժիշտ-տեսաբաններից մեկը՝ XVIII դարի վերջի և XIX դարի սկզբի հեղինակ Գրիգոր զպիր Գապասարալյանը, սակայն նա այդ դրույթի միջնադարյան բացատրությունների վրա ոչինչ չավելացնելով, պարզապես վերաշարադրել է այն, նկատելիորեն մթազնված մի ձևով<sup>56</sup>:

Н. К. ТАГМИЗЯН

## УЧЕНИЕ ОБ ОСТОВЕ ГАРМОНИИ В АРМЕНИИ В X—XV ВЕКАХ

### Резюме

Армянская научная мысль еще в V—VI веках была знакома с античным учением об остове гармонии и в лице выдающегося философа раннего средневековья Давида Непобедимого выдвинула знаменательную музыкально-теоретическую установку, особо подчеркивающую значение остова гармонии и учения о нем.

Далее, в течение ряда столетий, имея эту установку в сфере своих научных интересов, армянские мыслители эпохи зрелого феодализма многократно комментируют идеи Давида Непобедимого, сопоставляя их с фактами более богатой музыкальной практики X—XV веков. Таким образом, в армянских письменных источниках средневековья накопи-

<sup>56</sup> Տե՛ս «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան, արտահանեցեալ ի կեսարացի Գապասարալեան Գրիգոր զպրկ», Կ. Պոլիս, 1794, էջ 188—189:

ваются ценные мысли, высказывания и замечания, объединяемые темой об остове гармонии и осмысливаемые в свете учения о нем. Знакомство с ними показывает, что пройдя длинный путь развития в течение X—XV веков, армянская музыкально-теоретическая мысль достигла значительных успехов также в области возрождения и дальнейшего обогащения идей античного учения об остове гармонии, по линии обобщения явлений практики и проверки данных теории и, в конечном итоге, в отношении углубления связей между теорией и практикой.

N. K. TAHMIZIAN

### LA THEORIE DE L'OSSATURE DE L'HARMONIE MUSICALE EN ARMENIE AUX X<sup>e</sup>—XV<sup>e</sup> SIECLES

La théorie de l'ossature de l'harmonie musicale pénétra en Arménie dès le V<sup>e</sup> ou le VI<sup>e</sup> siècle. David l'Invincible élaborera alors un remarquable système de théorie musicale où il souligna particulièrement l'importance de l'ossature de l'harmonie.

Des siècles durant, ce système jouit d'un intérêt scientifique soutenu. Il fut maintes fois repris et étudié à la lumière des nouvelles et riches acquisitions musicales des X<sup>e</sup>—XV<sup>e</sup> siècles. C'est ainsi que les sources manuscrites arméniennes du moyen âge accumulèrent et offrent aujourd'hui un grand nombre d'idées, de pensées et de remarques qu'on ne saurait rapporter autrement qu'à la théorie de l'ossature de l'harmonie.

Ces écrits témoignant de l'évolution de la pensée musicale en Arménie du X<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle ne furent pas sans marquer l'antique théorie précitée constamment rénovée et développée sur la base d'un processus de synthèse et d'analyse de toute l'expérience musicale.

