

ԱՆՆԱ ԱՐԵՎԵԱՏՅԱՆ

ԳՐԻԳՈՐ ԳԱՊԱՍԱՔԱՆՅԱՆԻ
ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ



НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

АННА АРЕВШАТЯН .

**МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ
ГРИГОРА ГАПАСАКАЛЯНА**

ЕРЕВАН
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА
2013

ANNA AREVSHATYAN

**THE MUSICOLOGICAL HERITAGE OF
GRIGOR GAPASAKALIAN**

YEREVAN

“GITUTYUN” PUBLISHING HOUSE OF THE NAS RA
2013

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՆՆԱ ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ

ԳՐԻԳՈՐ ԳԱՊԱՍԱՔԱԼՅԱՆԻ
ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2013

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.31
Ա 865

Տպագրվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Գիտական խմբագիր՝
ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Սեն Արևշատյան

Արևշատյան Աննա

Ա. 865 Գրիգոր Գապասաքայանի երաժշտագիտական ժառանգությունը: Երևան: «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013. – 107 էջ:

Գիրքը նվիրված է XVIII-XIX դդ. Կոստանդնուպոլսում գործած հայ առաջին երաժշտագետի՝ Գրիգոր դավի Գապասաքայանի կյանքին և գիտական ժառանգությանը: Գապասաքայանն իր աշխատություններում ամփոփել է հայ միջնադարյան երաժշտական տեսական և գեղագիտական մտքի ողջ ընթացքը, նրա հարուստ փորձն ու ավանդույթները: Մենագրությունը նախատեսված է երաժշտագետների, երաժշտական բուհերի ուսանողների և առհասարակ հայ երաժշտական մշակույթի պատմությամբ հետաքրքրվողների համար:

ՀՏԴ 78
ԳՄԴ 85.31

ISBN 978-5-8080-1050-5

© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013

*Նվիրում եմ իմ առաջին ուսուցիչ՝
անվանի երաժշտագետ լուսահոգի
Արաքսի Սարյանի
սյայծառ հիշատակին*

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Գրիգոր Գապասաքայանը (1740-1808) XVIII-XIX դդ. Պոլսում գործած այն մտավորականներից է, ում վաստակն ըստ արժանվույն դեռևս չի գնահատվել, իսկ գիտական ժառանգությունը քիչ է ուսումնասիրված։ Այնինչ, որպես Վերանորոգության շրջանն ամփոփող երաժիշտ-տեսաբան, Գրիգոր Գապասաքայանը թողել է մի շարք աշխատություններ, որոնք ուշագրավ են որպես ազգային երաժշտական մշակույթում ծառացած խնդիրների և արևելաքրիստոնեական ժողովուրդների համընդհանուր նմանատիպ հարցերի ծիրի մեջ գտնվող գիտնականի մտահոգությունների արտահայտություն։ Նա հայ իրականության մեջ առաջին հեղինակն է, ով իրեն ամբողջությամբ նվիրել է երաժշտության ուսումնասիրմանը։ Հիսարյանի խոսքերով ասած՝ «ինքը եղած է առաջին անգամ երաժշտության վրայ գրող և տպագրող հեղինակը»¹։ Նրա երաժշտագիտական ժառանգությունն են կազմում «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան» (1794), «Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան», «Նուագարան երաժշտական», «Գիրք երաժշտական, յորում պարունակին Հայերէն, Յունարէն և Պարսկերէն հարցմունք և պատասխանատուութիւնք համառոտաբար» (1803), ինչպես նաև անտիպ «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» (ենթադրաբար, 1799-1800) և «Գիրք ուրից ձայնից» (1805) աշխատությունները, որոնք որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում ոչ միայն հայ երաժշտական միջնադարագիտության, այլ նաև համեմատական երաժշտագիտության տեսանկյունից։ Առ այսօր չի գրվել առանձին ուսումնասիրություն նրա կյանքի և ստեղծագործական գործունեության

¹ Ա. քին. Հիսարեան, Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց, 1768-1809, Կ.Պոլիս, 1914, էջ 22:

մասին, ինչն ամբողջական պատկերացում կտար նրա անձի և գործի վերաբերյալ:

Ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, Գապասաքայանը փաստորեն հանդիսացել է միջնադարյան երգարվեստի ավանդույթների վերջին կրողներից մեկը, ով քաջ գիտակցել է և ազգային մասնագիտացված երաժշտարվեստին սպառնացող վտանգները, և՛ անցյալի ժառանգության տեսական և գործնական փորձի պահպանման ու փոխանցման կարևորությունը, ինչը ձգտել է վավերացնել և յուրովի իմաստավորել իր աշխատություններում²:

Գապասաքայանի մասնագիտական հետաքրքրությունների շրջանակն ընդգրկել է երաժշտությանը վերաբերող հայ ավանդական տեսության բոլոր բաժինները՝ ձայնի կամ հնչյունի մասին ուսմունքը, երաժշտության ծագումնաբանության հարցերը, նրա տեսակների և սեռերի դասակարգումը, ձայնագիտությունը, տաղաչափությունը և այլն: Նրա աշխատություններում զգալի տեղ է գրավում խազագիտությունը՝ իր բոլոր բաժիններով: Ամեն ինչից երևում է, որ Գապասաքայանի հետաքրքրությունների առանցքը կազմել է խազագիտությունը: Ըստ էության, նա ներկայանում է մեզ որպես աստիճանաբար անհայտացող միջնադարյան ավանդույթի կրողը, խազերով երգել իմացող վերջին երաժիշտներից մեկը, որն իր աշխատությունների խազագիտական բաժիններում ձգտել է փոխանցել ընթերցողին իր գիտելիքն ու հմտությունն այդ ասպարեզում:

² Ուշագրավ է, որ նմանատիպ նպատակ է հետապնդել նաև XVIII դ. վրաց հանրագիտակ գիտնական Իոանե Բագրատիոնին, որի հեղինակած դասագիրքը ընդհանրացրել է միջնադարյան Վրաստանի երաժշտատեսական հայացքները: Այդ աշխատությունը հարուստ նյութ է ընձեռում ինչպես եկեղեցական երգասացությունների կառուցվածքի, այնպես էլ աշխարհիկ, այդ թվում ժողովրդական գործիքային երաժշտության վերաբերյալ: Այստեղ շարադրված է հեղինակին ժամանակակից երաժշտական տեսությունը, և միաժամանակ ի մի է բերված անցյալի երաժշտական մտքի ավանդույթը: St u Музыкальная эстетика стран Востока. Общая редакция и вступительная статья В.П. Шестакова, раздел "Грузия", вступительная статья, составление раздела и библиография В.А. Гвахария, Л., 1967, с. 392.

Գապասաքայանին վերաբերող գրականությունը, կարելի է ասել, սակավաթիվ է: Նրա անձին և աշխատություններին անդրադարձել են Արիստակես քին. Հիսարյանը, Կոմիտաս վարդապետը³, Սպիրիդոն Մելիքյանը⁴, մեկական առանձին հոդվածներով՝ Ռոբերտ Աթայանը⁵ և Նիկողոս Թահմիզյանը⁶:

Երաժշտագետի ժառանգության գնահատականը միշտ չէ, որ եղել է միանշանակ և համարժեք: Նրա ժառանգության ոչ արդարացի, ոչ օբյեկտիվ գնահատականը, մեր կարծիքով, մեծ մասամբ պայմանավորված է եղել աստվածաբանական տարրի զգալի ներկայությամբ, ինչն ընկալվել է որպես հետադիմական, հավանաբար, XVIII դ. եվրոպական գեղագիտության և երաժշտագիտության միտումների համեմատությամբ իր դարն ապրած չոր սխոլաստիկայի դրսևորում: Այլ պատճառներից, հավանաբար, կարելի է նշել նրա լեզուն, երբեմն բավական խճողված, վերամբարձ և պաճուճագարդ գրաբարը, որը ևս ընկալման և թարգմանության համար դժվարություններ է հարուցում: Ինչպես ժամանակին արտահայտվել է Հիսարյանը՝ «Ահաւասիկ այս տեսակ բացատրութիւններէ կը բաղկանան Գապասաքալեանի բոլոր գործերը, որոնցմէ լոյս քաղելու համար Դանիէլ մարգարէ մը ըլլալ պետք է, որպէսզի կարենայ մեկնել «Մենէ, Թէկէլ, Փարէս»-ի պէս խորհրդաւոր բառերը»⁷: Աթայանը նույնպես դժգոհել է նրա խրթին մտածելակերպից, սխոլաստիկայից և միջնադարյան տեսաբաններից ժառանգած գաղտնապահությունից⁸, ինչն առաջին հերթին արտացոլվել է լեզվի մէջ: Եվ, վերջա-

³ Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ երկու գրքով, գիրք Բ, «Նազաբանութիւն» բաժինը, էջ 339-346, 382-385, 392-398, 408-417:

⁴ Տե՛ս Մելիքեան Սպ. Յունական ազդեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսականի վերայ, Թիֆլիս, 1914, էջ 26-35:

⁵ Տե՛ս Աթայան Ռ. Գրիգոր Գապասակայանը և խազաբանությունը, ԲՄ, հ. 5, 1960, էջ 165-166:

⁶ Տե՛ս Թահմիզյան Ն. Գրիգոր Գապասաքայանի «Համաոսոութիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատությունը, ԲՄ, հ. 11, 1773, էջ 291-334:

⁷ Տե՛ս Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան, էջ 25:

⁸ Տե՛ս Աթայան Ռ., նշվ. հոդվածը, էջ 171:

պես, նրա հունասիրությունը, որ միշտ չէ, որ բոլորին է զոհացրել: Օրինակ, Հիսարյանն այն որակել է իբրև բացասական երևույթ. «Պետք չէ զարմանալ, - գրել է նա, - թե մեր եկեղեցւոյ մէջ ի հնումն մուտ գտած էր Յունական եղանակը, վասնզի Հայ ձայնագրութեան հրաշալի գիտէն⁹ առաջ մեր բոլոր հին դպրապետները Յունական ռնգային եղանակի ազդեցութեան տակ գտնուելով՝ ըստ այնմ կ'երգէին Ս. Պատարագի արարողութեանց մեծ մասը, մանաւանդ տաղերն ու մեղեդիները, որոնք անախորժ ազդեցութիւն մը կ'ընէին ունկնդրին վրայ: Կ'երևի թէ սոյն տպաւորութեան ներքև կը գտնուէր նաև Գրիգոր դպիր Գապասաքալեան՝ իր երկու հեղինակութիւններն (Նուագարան և Գիրք երաժշտական) երկասիրելու միջոցին»¹⁰ կամ «Կ'երևայ թէ ասոնց հեղինակը ջերմ պաշտպանն եղած է Յունական Փսալտիքային, եւ այդ ազդեցութեամբ տոգորուած՝ իր բոլոր ջանքը ի գործ դրեր է մեր խել մը հին Մեղեդիներն ու Տաղերը անոնց եղանակներուն նմանցնելու»¹¹:

Մեծ թվով հղումներ կան Գապասաքալեանի աշխատությունների խազագիտական բաժիններին Կոմիտասի ձեռագրերում, որոնք հրատարակվել են վերջին տարիներին¹²: Կոմիտասին ծանոթ են եղել նաև Գապասաքալեանի վերջին՝ «Գիրք ութից ձայնից» ձեռագիր աշխատությանը նվիրված Տրդատ եպիսկոպոս Պալյանի հրապարակումները «Արևելք» թերթում և «Հանդես ամսօրեայ»-ում:

Գապասաքալեանի վաստակը բարձր է գնահատել Սպիրիդոն Մելիքյանը, «անգնահատելի աղբիւր» համարելով նրա «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան» և «Գիրք երաժշտական» աշխատությունները, անվանելով դրանք «հայկական պապադիկներ»: Այսինքն՝ այդ գործերի հիմնական արժանիքը, ըստ Սպ. Մելիքյանի, հենց այն է, որ Գապասաքալեանը «հիմնված է ամբողջովին յունական պապադիկների վերայ, որ նա գլխաւոր օրէնքները

⁹ Նկատի ունի Հ. Լիմոնջյանի նոր հայկական նոտագրությունը:

¹⁰ Տե՛ս Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան, էջ 10:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 22:

¹² Կոմիտաս վարդապետ, Ոսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ, տե՛ս «Նուագաբանութիւն» բաժինը:

տառացի թարգմանել է նույնիսկ յունական տերմինները պահելով»¹³:

Անհամեմատ զգուշավոր և շրջահայաց վերաբերմունք է ցույց տվել Ռ. Աթայանը նշելով, որ «Գապասաքայյանն իմացել է լեզուներ, գրել է բանաստեղծություններ, լավ ծանոթ է եղել հայկական, հունական, տաճկական և արաբական երաժշտությանն ու տարածված եղանակներին (...): Տիրապետել է նաև երաժշտության տեսությանը»¹⁴ կամ «Գապասաքայյանը կատարյալ իմացել է նաև հունական օկտոհիտոսը և ուշ-բյուզանդական կոչվող նոտագրությունը»¹⁵, «անկասկած, Գապասաքայյանը որոշ չափով իմացել է նաև խազերի սիստեմը»¹⁶ և այլն:

Թահմիզյանն այդ ամենի մասին գրում է որպես ինքնըստիներքյան ենթադրվող իրողությունների, քանի որ խոսքը այդ շրջանի կիրթ երաժշտի մասին է¹⁷:

Այնուհանդերձ այս ամենը բավարար չէ Գր. Գապասաքայյանի անձը, գործը, գիտական հետաքրքրություններն ու ստեղծագործության բազմակողմանիությունը պատկերացնելու համար: Ահա այդ բացն է ձգտում լրացնել մեր երաժշտագիտության մեջ սույն մենագրությունը:

Միատիպ չէ Գապասաքայյանի ազգանվան գրությունը տարբեր հեղինակների մոտ: Ինքն իր աշխատություններում հանդես է գալիս որպես «Գապասախալեան», ինչը թուրքերեն նշանակում է «կոշտ, խիտ մորուք ունեցող»: Կոմիտասն օգտագործել է հիմնականում «Քապասաքալեան», երբեմն՝ «Գապասաքալեան» ձևերը, Սպ. Մելիքյանը «Գաբասաքայյան» է գրել, իսկ Ա. Հիսարյանը և Ն. Թահմիզյանը մշտապես կիրառել են «Գապասաքայյան» ձևը, այնինչ Ռ. Աթայանը նախընտրել է «Գապա-

¹³ Տե՛ս Սպ. Մելիքեան, Յունական ազդեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսականի վերայ, Թիֆլիս, 1914, էջ 26-27:

¹⁴ Տե՛ս Ռ. Աթայանի Գրիգոր Գապասաքայյանը և խազաբանությունը, էջ 165:

¹⁵ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 166:

¹⁶ Նույն տեղում:

¹⁷ Տե՛ս նրա Գրիգոր Գապասաքայյանի «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատութիւնը, էջ 291-295:

սակալյան» ձևը: Երաժշտագետին նվիրված մեր առաջին հոդվածում կիրառել ենք «Գապասակալյան» ձևը, սակայն հետագայում կանգ ենք առել «Գապասաքալյան» ձևի վրա, որն առավել տարածվածն է:

Ներկայումս Գր. Գապասաքալյանի ժառանգությանը պետք է տրվի համարժեք, իր ժամանակի և միջավայրի պատմական համատեքստից բխող գնահատական, երբեք չմոռանալով, թե ինչ էր իրենից ներկայացնում XVIIIդ. երկրորդ կեսի, XIXդ. սկզբի Կոստանդնուպոլիսը եկեղեցական երաժշտության առումով, թե ինչ խնդիրներ էին ծառացած այն ժամանակվա եկեղեցական երաժիշտների առջև¹⁸:

Մույն աշխատության նպատակն է այսօրվա գիտության տեսանկյունից որոշել Գր. Գապասաքալյանի տեղն ու դերը ազգային երաժշտական մշակույթի անդաստանում, նորովի մեկնաբանել և արժևորել նրա երաժշտագիտական ժառանգությունը:

¹⁸ Այդ մասին բավական ճշգրիտ պատկերացում է տալիս Ա. Հիսարյանի «Պատմություն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնից 1768-1809» աշխատությունը, ինչպես նաև իբրև դրա շարունակություն՝ Կոմիտասի հանրահայտ հոդվածներից մեկը: Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Հայոց եկեղեցական երաժշտությունը ԺԹ դարում և նույնի՝ Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ երկու գրքով, գիրք Ա, Երևան, 2005, էջ 78-89:

ԿՅԱՆՔԸ, ՄԻՋԱՎԱՅՐԸ

Գապասաքայանի կյանքին անդրադարձած հեղինակները և առաջին հերթին Ա. Հիսարյանը դժգոհում են, որ գրեթե ոչինչ հայտնի չէ նրա կենսագրության և ընտանիքի մասին. «Մորա մանկութեան վրայ մինչև ցարդ չենք կրցած ու եւ տեղեկութիւն մը քաղել, գիտնալու համար թէ որո՞ւ աշակերտած է եւ կամ ո՞ր եղած են իր աշակերտները»¹⁹: Սակայն Գապասաքայանը, հետևելով հին ավանդութիւն, իր բոլոր աշխատությունների վերջում հիշատակարաններ է թողել, որոնց մեջ, այնուամենայնիվ, բավականաչափ տվյալներ է հայտնում իր մասին: Հենց այդ հիշատակարաններից էլ իմանում ենք, որ նա ծագումով կեսարացի է «ի նահանգին Կապադովկիոյ», որ պապը՝ Սարգիսը, և հայրը՝ Գասպարը, մահտեսի են եղել: Մոր անունն էր Մարիամ: Նահապետական մեծ ընտանիքը ութ երեխա է ունեցել, վեց տղա և երկու աղջիկ, որոնցից մեկը՝ հանգուցյալ Պաղտասարը, մահացել է, հավանաբար, մանուկ հասակում: Գրիգոր դպրի եղբայրներից Սարգիսը քահանա էր, որին նա մշտապես անվանում է «տեր մահտեսի Սարգիս հոչակաձայն քահանա»: Ըստ երևութիւն, Գրիգորը փոքրուց օժտված է եղել երաժշտական լավ տվյալներով և գեղեցիկ ձայնով, հետաքրքրություն և սեր է ցուցաբերել երաժշտության, մասնավորապես, եկեղեցական երգեցողության հանդէպ: Արդեն իր առաջին աշխատության հիշատակարանում Գապասաքայանն ամենայն մանրամասնությամբ հիշատակում է բոլոր նրանց, ում աշակերտել է: Դրանց թվում՝ երգումցի տեր Հարությունին, որի մոտ, ամենայն հավանականությամբ, ստացել է նախնական կրթությունը, Ստեփանոս Բաբունապետին, որին Գապասաքայանն անվանում է իր հոգևոր հայրը: «Յիշեսցիք, - գրում է նա, - և Մանուէլ ճգնագգեաց վարդապետն և զյոզնաշատ վասն իմ զգրագիր կոչեցեալ Կարապետ շնորհալի վարդապետն

¹⁹ Տե՛ս Հիսարյան Ա. Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց, 1768-1809, Կ.Պոլիս, 1914, էջ 22:

և գեղբայրակից գեղացի Զաքարիա վսեմափայլ վարդապետն»²⁰։ Եթե ընտանիքի և ուսուցիչների մասին, այնուամենայնիվ, հիշատակարաններից հայտնի են որոշ տվյալներ, ցավոք, նույնը չենք կարող ասել նրա մանկավարժական գործունեության մասին։ Իր աշակերտների մասին Գալասաքայանը որևէ տեղ հիշատակություն չի թողել։ Մակայն կարելի է ենթադրել, որ նա մշտապես զբաղվել է ուսուցչությամբ։ Համենայն դեպս, իր աշխատությունների գերակշռող մասը որոշակի իմաստով դասագրքի բնույթ ունի, որոնցում շարադրման ձևը (կատեխիզիս) գալիս է միջնադարյան ուսումնական հարցարաններից։ Այդ ձևով են շարադրված Հովհաննես Վանականի «Հարցմունք եւ պատասխանիք»-ը, Վարդան Արևելցու «Ժղլանք»-ը, Գրիգոր Տաթևացու «Հարցմանց գիրք»-ը, «Ոսկեփորիկ»-ը և այլն։ Ըստ Գառնիկ Ստեփանյանի «Կենսագրական բառարանի»՝ Գր. Գալասաքայանը սովորել է Կեսարիայի Մուրբ Կարապետ վանքում, ապա մեկնել է Կ.Պոլիս, որտեղ շարունակել է ուսումը իր հիշատակարաններում նշված կարնեցի Հարություն վարժապետի մոտ։ Վերադառնալով ծննդավայր՝ պաշտոնավարել է Մուրբ Կարապետի վանքում։ Հրավեր ստանալով պատրիարքից՝ տեղափոխվել է մայրաքաղաք, որտեղ ստանձնել է Գում Գափուի մայր եկեղեցու դպրաց դասի երաժշտության դասավանդումը²¹։ Հավանաբար, Գում Գափուի եկեղեցում էլ պաշտոնավարել է մինչև կյանքի վերջը։

Ամեն ինչից երևում է, որ Գալասաքայանն առաջին հերթին հիմնավոր աստվածաբանական և փիլիսոփայական կրթություն է ստացել։ Նրա գիտապաշարը, հղված հեղինակների շրջանակը երբեմն զարմացնում են։ Եթե հայ միջնադարյան մտածողներից առավել հաճախակի հիշատակվող հեղինակներից են Դավիթ Անհաղթը, Հովհաննես Երզնկացի Պլուզը, Հովհաննես Որոտնեցին ու Գրիգոր Տաթևացին, ապա համաքրիստոնեական նշանակության հեղինակներից կարելի է մատնանշել Պորփյուրին, Պրոկոն, Բարսեղ Կեսարացուն, Գրիգոր Նյուսացուն, Օգոստինոսին և Իրենեոսին, որոնց երկերում նա առանձնացրել է երաժշ-

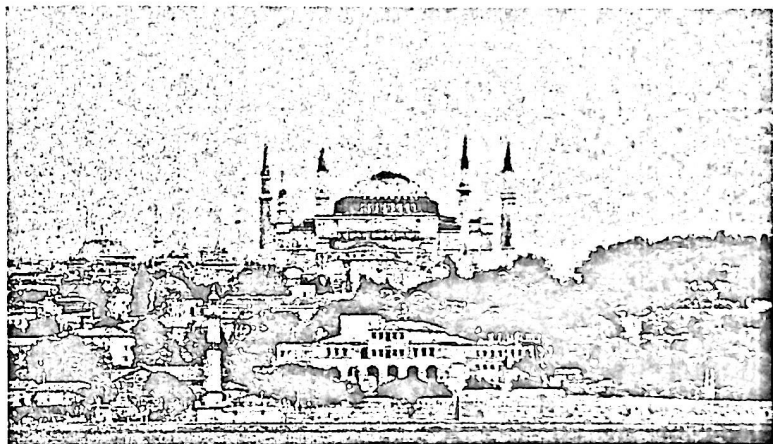
²⁰ Գրքոյկ որ-կոչի նուագարան, Կ. Պոլիս, 1794, էջ 427։

²¹ Տե՛ս Ստեփանյան Գ. Կենսագրական բառարան, հ. Ա, Երևան, 1973, էջ 226։

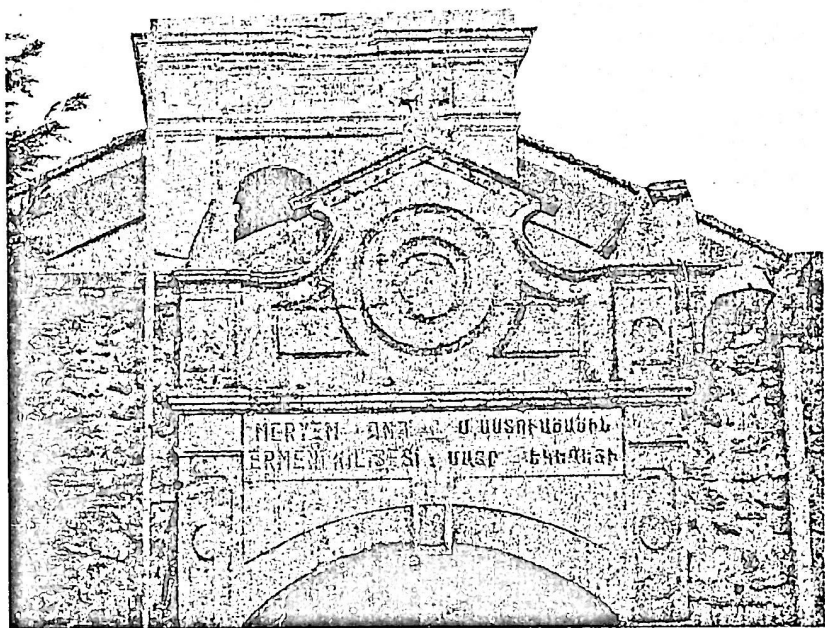
տության տեսությանն ու գեղագիտությանը վերաբերող հաս-
վածները, ինչը վկայում է Գր. Գապասաքայանի՝ այդ ժառանգու-
թյանը հավասարապես տիրապետելու մասին: Այնուհետև դա
երաժշտական տեսական և գործնական լուրջ պատրաստվածու-
թյունն է (այն ժամանակվա չափանիշներով), որն ընդգրկել է հայ-
կական, հունական (ուշրյուզանդական) և պարսկա-արաբական
ավանդական տեսությունը, ինչպես նաև այդ մշակույթների
մոնոդիկ մասնագիտացված երգարվեստի երաժշտաբանաստեղ-
ծական բազմաթիվ նմուշների բավական լայն երգացանկը: Ուս-
տի այդ գիտելիքները ձեռք են բերվել նախապես ծննդավայրում և
ընդլայնվել ու խորացել են հետագա տարիներին Կոստանդնու-
պոլսում: Բացի դրանից, Կոստանդնուպոլիսը իբրև չորս կայս-
րությունների պատմական մայրաքաղաք և տարբեր մշակույթ-
ների խառնարան (այդպիսին այն մնում է նաև ներկայումս),
հնարավորություն էր ընձեռում մշտապես շփվելու տարբեր ազ-
գերի երաժիշտների հետ: Պոլսում են գործել հայ եկեղեցական և
աշխարհիկ բազմաթիվ երաժիշտներ: Հիշենք, թե որքան հայ
երաժիշտներ է տվել Պոլիսը: Դրանց թվում՝ Զեննե Պողոսը, Մի-
նաս Բժշկյանը, Համբարձում Լիմոնջյանը, Շոխա Տնտեսյանը,
Լևոն Չիլինկիրյանը, Համբարձում Չերչյանը, Նիկողոս Թաշ-
յանը, Արիստակես Հիսարյանը, հանենդեների մի ամբողջ շարք,
որոնցից առավել հայտնի՝ հանենդե Աստիկը, սագենդե Արշակը,
թամբուրի Ալիքսանը և շատ ու շատ ուրիշներ: Էլ չասած առաջին
պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորներ Գաբրիել Երանյանի և Տիգրան
Չուխաջյանի մասին: Պոլսի մտավորական և գեղարվեստական
շրջանակներին սերտորեն կապված է եղել Կոմիտասը, որն իր
կյանքի մի մասը, հատկապես վերջին տարիները, անց է կացրել
Պոլսում: Ահա այդ միջավայրում էլ որպես արվեստագետ ձևա-
վորվել և ապրել է Գր. Գապասաքայանը:

Հայ երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ Գրիգոր
Գապասաքայանը հայտնի է որպես միջնադարյան խազային
նոտագրությունը վերանայելու, վերանորոգելու նախաձեռնող-
ներից առաջինը: Հարկ է հիշեցնել, որ Գապասաքայանի ժամա-
նակներում միջնադարյան նմային համակարգերը Եվրոպայում
և Միջին Արևելքում վաղուց ի վեր ճգնաժամ էին ապրում: Եթե

Արեւմտյան Եվրոպայում X-XI դարերից սկսած բազմաձայն երաժշտության նախնական տեսակների զարգացմանը զուգընթաց փորձեր էին արվում կատարելագործելու երաժշտական նշանագրությունը, ինչն ի վերջո հանգեց լայնորեն կիրառվող մենզուրալ նոտագրության, ապա քրիստոնյա Արեւելքն այդ առումով մնում էր միջնադարյան երաժշտատեսական ավանդույթների ներքո: Սակայն ճգնաժամն այստեղ էլ էր իրեն զգալ տալիս: Աստիճանաբար նվազում էր նեւմային նոտագրությամբ երգողների թիվը: Օսմանյան դարավոր տիրապետության և իսլամական շրջապատում գոյատևող քրիստոնյա ազգերի համար հետզհետե ավելի դժվար էր դառնում անադարտ պահել սեփական ազգային մշակութային, մասնավորապես երաժշտական ժառանգությունը: Բնորոշ է, որ նոր՝ ավելի կատարյալ, հնչյունի որոշակի բարձրությունը նշող գրության համակարգի ստեղծման գաղափարը թեւծում էր արեւելաքրիստոնեական տարբեր եկեղեցիների երաժիշտների շրջանում: Հատկապես Կոստանդնուպոլսում, որտեղ կողք կողքի ապրում և ստեղծագործում էին, օրինակ, հույն ուղղափառ և հայ առաքելական եկեղեցիների սպասավորները, այդ խնդիրը դառնում էր կենսական անհրաժեշտություն: Պատահական չէ, որ գրեթե միաժամանակ հայկական և հունական եկեղեցական միջավայրում երևան են գալիս նոտագրության համանման նոր համակարգեր, որոնց հորինողների նպատակը նույնն էր՝ աղավաղումներից և դարերի ընթացքում հարատևած հոգևոր երգարվեստի հիմնավորց ավանդույթների պահպանումն ու հնարավորինս անխաթար վիճակում այն հետագա սերունդներին փոխանցումը: Բացի դրանից, նոր նոտագրության հորինողներին զբաղեցնում էր նաև հետևյալը. ստեղծել նոտագրության մի այնպիսի համակարգ, որով հնարավոր լիներ արտահայտել առհասարակ միաձայն երաժշտության՝ ինչպես հոգևոր, այնպես էլ աշխարհիկ, մոդալ, ոչ տեմպերացված հնչյունակարգը՝ կեստոնից փոքր ձայնամիջոցների ելևէջումով: Դրանց հիմքում ընկած սկզբունքները համանման էին. հնչյունաբարձրային առումով դրանք մոտենում էին եվրոպական մաժորամինորային տեմպերացված համակարգին, իսկ նշանների արտաքին պատկերագրությամբ ընդօրինակում միջնադարյան հիմնական խազերի և



Կոստանդնուպոլսի համայնապատկերը: Առաջին պլանում՝ Սուրբ
Սոփիայի տաճարը (VI դ.)



Կոստանդնուպոլսի Հայոց Պատրիարքարանի
Գում Գարուի մայր եկեղեցին

ննմաների տեսքը: Առկա էին նաև հատուկ օժանդակ նշաններ, որոնք արտահայտում էին ձայնեղանակի աստիճանների ալտերացված փոփոխությունների զանազան նրբություններ: Հենց այդ սկզբունքներն առավել համակարգված տեսքով 1813-1815 թթ. իրագործեց պոլսեցի ձայնագրագետ Համբարձում Բաբա Լիմոնջյանը իր այսպես կոչված նոր հայկական նոտագրության մեջ, որն ընդունվեց մեծ ոգևորությամբ և հետագա տարիներին՝ ընդհուպ մինչև Կոմիտասի հավաքչական աշխատանքը, լայն տարածում ստացավ ազգային երաժշտական շրջանակներում: Սակայն Հ. Լիմոնջյանի գյուտի նախադրյալները ի հայտ են եկել հենց Գր. Գապասաքալյանի մոտ, որն իբրև արվեստագետ, հանդիսանալով պոլսական եկեղեցական երաժշտական մասնագիտացված միջավայրի ծնունդ, առաջինն է գիտակցել միջնադարյան խազային նշանագրության վերափոխման անհրաժեշտությունը:

Համանման գործընթացներ էին ծավալվում նաև Պոլսի հունական եկեղեցական երաժիշտների միջավայրում: XVIII դարի երկրորդ կեսի հունական եկեղեցական ամենահեղինակավոր երաժիշտներից մեկը՝ Պետրոս Պելոպոնիսիոսը, որին նաև Լամպադարիոս էին կոչում (այսինքն՝ լուսարար, ըստ Քրիստոսի Մեծ եկեղեցում իր տարիներով վարած պաշտոնի), փորձել է վերափոխել, պարզեցնել ճգնաժամ ապրող ավանդական գրության ձևը²²: Նրա հետևորդներից արխիմանդրիտ Քրիզանֆոս Պրուսիսը (1770-1843) 1811-1814 թթ. ստեղծեց մի նոր, ոչ գծային նոտագրության համակարգ²³, որը, ինչպես և Լիմոնջյանի համակարգը, մեծ դեր խաղաց հոգևոր երաժշտական ժառանգության պահպանման գործում:

Այն հանգամանքը, որ Գապասաքալյանը քաջ գիտեր ինչպես հունական եկեղեցական երաժշտությունը և նրա տեսությունը, այնպես էլ պարսկա-արաբական, տաճկական ավանդական մեղեդիներն ու չափերը, երևում է նրա բոլոր աշխատություններում: Հավանաբար, նա սերտ շփում է ունեցել Պոլսի հույն եկեղեցական երաժիշտների և երգեցողների հետ, փոքրուց հա-

²² Նրա մասին տե՛ս, օրինակ, Angelopoulos L. Les voix de Byzance, Paris, 2005, p.72.

²³ Ibid., pp. 74-75.

ճախ ունկնդրել է հունական եկեղեցիներում արարողությունների ժամանակ հնչող երգեցողությունը, ազատորեն տիրապետել է հունարենին: Լսել և յուրացրել է հանեղեների և դերվիշների երգարվեստն ու նվագը: Հիշեցնենք, որ XVIII-XIX դարերի Պոլսում գործած հայ երաժիշտներից շատերն են նախապես աշակերտել հույն եկեղեցական երաժիշտներին, հենց նույն ինքը՝ Լիմոնջյանը, ում մասին Հիսարյանը գրել է. «Համբարձում սկսալ յաճախել նաև Ֆէների համբաւաւոր երաժշտապետ Ոնոփրիոս Յոյն Փսալթիի քով, որ Պեզճեան Յարութիւն ամիրայի (1771-1834) հրամանաւ կը դասախօսէր Մայր Եկեղեցոյ յարակից Ուսումնարանին մէջ, Յունական ձայնագրութեամբ դաս տալով Հայ տղայոց Մեղեդիներ եւ Քրատիմաներ»²⁴ Աղրիանուպոլսեցի Պօղոս Պատրիարքի օրով (1763-1858)»²⁵:

Չամբազանց բնորոշ է եղել պոլսական երաժշտական մթնոլորտի համար այն հանգամանքը, որն ինչպես դարձյալ երևում է Լիմոնջյանի օրինակով, հայկական, հունական հոգևոր երգարվեստի և նրանց տեսությանը զուգահեռաբար ուսումնասիրվել են արևելյան դասական փոկալ-գործիքային արվեստը և նրա տեսությունը:

Այսպիսով, հայկական, հունական և տաճկական երաժշտական մշակույթները կողք կողքի հարատևել են Պոլսում՝ սնելով և ստեղծագործական դաշտ ընձեռնելով բազմաթիվ հայ երաժիշտների համար:

²⁴ Քրատիմաները հույն հոգևոր երգարվեստում ծորերգային մելիզմատիկ երգեցողությանը բնորոշ դարձվածքներն են, որոնք հայ իրականության մեջ համապատասխանում են մանրուսման եղանակներին: Այստեղից էլ՝ այդ եղանակներն ամփոփող ժողովածուի անունը՝ Քրատիմատարիոն:

²⁵ Տե՛ս Հիսարյան Ա., Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան, էջ 10:

ԱՌԱՋԻՆ ՏՊԱԳՐՎԱԾ ԵՐԿԵՐԸ՝
 «ԳՐՔՈՑԿ ՈՐ ԿՈՉԻ ՆՈՒԱԳԱՐԱՆ» ԵՎ
 «ԳՐՔՈՑԿ Ս ԿՈՉԵՑԵԱԼ ԵՐԳԱՐԱՆ»

Գրիգոր Գապասաքայանի առաջին հրատարակված աշխատությունը, որը լույս է տեսել Կ.Պոլսում 1794 թվականին, կոչվում է «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան»: Այն բացվում է տաղարանով, որն ընդգրկում է ինչպես հոգևոր, այնպես էլ աշխարհիկ տաղեր: Դրանց թվում կան ինչպես միջնադարյան Գանձարաններից և Տաղարաններից ընդօրինակված նմուշներ, այնպես էլ իր սեփական հորինումները, որոնք լիովին ներգրվում են հայ միջնադարյան և ուշմիջնադարյան քնարերգության ավանդական թեմատիկ և կերպարային ոլորտների մեջ²⁶: Աշխատությունը բաղկացած է երկու մասից՝ տեսական և գործնական: Տեսական մասը լուսաբանում է հոգևոր երգարվեստի զանազան բաժինները, սկսած երաժշտության ծագումից և տեսակների դասակարգումից մինչև խազարանություն: Երաժշտության ծագումնաբանությանը նվիրված բաժնում երաժշտության գյուտը, ինչպես և ողջ քրիստոնյա աշխարհում, վերագրվում է աստվածաշնչյան Հոբալին: Այնուհետև Գապասաքայանը մեջբերել է Հին Կտակարանի այն բոլոր հատվածները, որտեղ հիշատակություն կա երաժշտական գործիքների կիրառության վերաբերյալ, ինչպես նաև երաժիշտների մասին: Նույն բաժնում գտնում ենք «Յաղագս ձայնից» հինավուրց մեկնության վերապատմված տարբերակը: Բնագիր, որին Գր. Գապասաքայանն ավելի մանրամասն անդրադառնալու է հետագայում և «Գիրք երաժշտական»-ում, և «Գիրք ութից ձայնից»-ում:

Կարող է հարց ծագել, թե ինչ են հասկացել այն ժամանակ «նվագարան» ասելով, մանավանդ գրքոյկի տեսքով, որովհետև մեր օրերում նվագարանի տակ երաժշտական գործիք է ենթադրվում: Պարզվում է, որ Գապասաքայանի ժամանակներում դա

²⁶ Գապասաքայանի բանաստեղծությունների գնահատականը տե՛ս Աբեղյան Մ. Հայ հին գրականության պատմություն, հ. 2, էջ 472:

բավական տարածված բնորոշում է եղել, որը նույնացվել է «երգարան» հասկացության հետ: Դա ակնհայտորեն դրսևորվել է նաև նրանում, որ Գապասաքայյանի հաջորդ աշխատությունը, որն օժտված է նույնախիս կառուցվածքով և նմանատիպ հարցեր է արծարծում, վերնագրված է «Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան»:

Իր առաջին տպագիր աշխատության տեսական բաժինը Գապասաքայյանը սկսում է ընդհանուր մի ներածականով, որը վերնագրված է «Ազդեցութիւնք ինչ երաժշտական»: Այն հստակ պատկերացում է տալիս նաև Գապասաքայյանի գրական ոճի և շարադրման եղանակի մասին. «Գիտելի՛ է նախ՝ զի ամենայն իր, որ՝ յաշխարհի աստ գտանի, կարէ՛ գոլ ենթակայ արտադրութեան. քանզի ոչ իցէ ընդ արտադրական եղանակի. որպէս ամենայն գիտութիւն, օժանդակութեամբ զգայարանացն սկզբնաւորի յիմացողութենէն, զի ոչինչ է յիմացողութեան, որ չիցէ ասէ նախ լեալ յըզգայութեան. ըստ՝ իմանալոյն՝ միտք, ըստ կամելոյն՝ կամք, զի որպէս իրք ընդհանուրք ուսանիլ բնաւորեցաւ, լինի տրամախոհութեամբն. եթէ մարդ որ, որ արհեստ ինչ ուսանիլ կամի, ոչ այլով իւիք կարողանայ գիտել՝ քայց եթէ ուսմամբ և տրամախոհութեամբ: Ուստի որ կամի գոլ երաժիշտ լրապէս, պատշաճէ նմա իմանալ՝ կամ գիտել զբնավորութիւնս և զգորութիւնս արհեստիս, այսինքն զթիւս, զհանգամանս, զչափս և զքանակս, զբաժանումն, զվերինս, զներքինս, զէկնիջութիւնս և զինչութենական գորութիւնս խազիցն ձայնից, զի կարիցէ գոքօք բունն հարելով ներտրամադրել առ ի լոյսն բնական, զորպիսական թութեանցն արտահնչման: (...) Զի է՝ արհեստն երաժշտական, որ ասի յունարէն *մուսիզիս տեխնի*: Արդ՝ որպէս սովոր է քնարահարաց և երգեցողացն երաժշտականութեանց, նախանուագումն զայն սկզբնախաղ ասացեալ հանդարտիկ և համաձայնեցութեան աղեսցն քնարին կամ այլոց գործեաց երաժշտականացն, զորս նախ կան զերգելն՝ փորձարոցել և ապա սկսել լսելեաց ախորժելի ձայն արկանել: Սակայն առնանի զայն՝ սեռօրէն, սակս սկզբան իրացն համայնից երաժշտականաց, համեղ և մեղմաբար սկսեցելոց, վասն այնր իսկ կարճառոտակի նեթ առեալ մեր, յարեցուք ըստ ներհեղական ներշնչմանն շնորհի հոգւոյն անեղծի. զելեջութեանցն՝ զվերելեակացն և ստորիջելոց

խազիցն ձայնից, զբաղդատութեանցն տրամագոյց և զուզահաւասարութեանց նոցին և զբաղցրանուագ հնչմանցն ասութեանց, որ ասի յունարէն *զլօտի ա.* որք առ ի մեզ մնացեալք են ի հին խազասաց անուանի և հոչակաւոր հեղինակացն երաժշտաց»²⁷:

Արդէն նախաբանում Գապասաքայանը մի քանի անգամ շեշտում է այն հանգամանքը, որ տվյալ ձեռնարկի հիմնական և վերջնական նպատակը խազերի ուսուցումն է: և իրոք, աշխատության երկրորդ մասում տեսնում ենք խազային նոտագրությամբ արված ձայնագրություններ, որոնց թվում ինչպես հանրահայտ՝ բանավոր ավանդությունով մեղեդիներով հանդերձ պահպանված տաղեր, այնպես էլ՝ Գանձարաններից հայտնի՝ խազազիր, բայց լոկ բանաստեղծական բնագրեր: Այդ բոլորը Գապասաքայանը, ըստ իր իմացածի, վերաձայնագրել է իր հորինած նոտագրությամբ: Քիչ չեն նաև հանրաճանաչ, կանոնական հայաստառ հունական հոգևոր մեղեդիները, ինչը հավաստում է մի կողմից՝ Գապասաքայանի հունական կամ հետբյուզանդական եկեղեցական երգարվեստի լավ իմացությունը, մյուս կողմից՝ կարևորությունը, որը հետբյուզանդական երգարվեստն ուներ նրա տեսական և գործնական հայեցակարգում: Ի դեպ, Գապասաքայանի կիրառած նոտագրության վերաբերյալ սույն հեղինակի մասին գոյություն ունեցող գրականությունը (Հիսարյան, Աթայան, Թահմիզյան) ի վերջո հստակ պատկերացում չէր տալիս այն մասին, թե ինչ նոտագրություն է գործածել նա: Նշվում էր միայն, թե այն հայկական խազերի, բյուզանդական նևմերի և արևելյան ավանդական նշանագրությամբ շաղախված մի համակարգ է²⁸: Ուստի հարկ եղավ պարզելու, թե ինչ է այն իրենից ներկայացնում իրականում: Մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ դա, ըստ էության, հայկական խազերով և բյուզանդական նևմերով իրագործվող մի զուգահեռ նշանագրություն է, որտեղ ակնհայտորեն երևում է Գապասաքայանի ձգտումը՝ համապատասխանեցնել հայկական խազերը բյուզանդական նևմերի ինտերվալային նշանակությանը²⁹: Դրա վառ

²⁷ Տե՛ս էջ 161-164:

²⁸ Տե՛ս Թահմիզյան Ն., նշվ. հոդվածը, էջ 294:

²⁹ Ի դեպ, այդ ճանապարհով է ընթացել նաև Կոմիտասը: Այդ են ապա-

ապացույցն են Գապասաքայանի հենց առաջին՝ «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան» աշխատության մեջ գետեղված ձայնագրությունները (տե՛ս, օրինակ, էջ 220, «Այսօր նոր արև հարեալ» տաղը): Կան նաև ձայնագրություններ, որոնց մեջ գերակշռում են հունական նմերը կամ հակառակը, ինչը Աթայանին հիմք էր տվել եզրակացնելու, որ դրանք հանդես են գալիս համադրված: Մեր դիտարկումներն ապացուցում են, որ Գապասաքայանը կիրառել է ձայնագրության երկու ձև՝ զուգահեռ և համադրված, թեև գերակշռողը զուգահեռ ձայնագրությունն է: Դա հաստատվում է «հանդերձ ձայնի և խազիւք խառն ընդ յունաց» իր իսկ արտահայտությամբ³⁰: Ներմուծել է նաև նոր նշաններ, օրինակ, *աաու* կոչվածը, որը հունական իսոնին համարժեք նշան է: Մակայն եթե հունական իսոնը բյուզանդական երգարվեստում լայնորեն կիրառվող ձայնառությունն է, ասուհ Գապասաքայանն անվանում է անձայն խազ, ուստի մինչև վերջ հստակ չէ նրա նշանակությունը: Իսկ արևելյան ավանդական համակարգերը հանդես են գալիս մակամների ձայնեղանակների (եէգյահ, դյուգյահ, սեգյահ, չարգյահ և այլն) և տաղաչափական կշռությային (ուսուլ, զարայ, թերկիայ) տարբեր ընդունված բանաձևերը ցուցանելու համար:

Սույն աշխատության մեջ Գապասաքայանն անդրադարձել է նաև տարբեր ազգերի երաժշտական գործիքներին տալով դրանց նկարագրությունը: Օրինակ, սաղմոսարանի մասին նա գրում է հետևյալը. «...սաղմոսարանն մասնաւորապէս նշանակէ նուագարան կամ երգարան ինչ, եռանկիւնի կերտեցեալ բազում աղեօք, որ ունի մեծ ծոց ի կոյսն վերին, յոր թելք աղեացն հաստատեալ կան և հարմարելով բաղազանեալ հանգիտացուցանեն ըստ կարգի շարիցն և հարեալ փոքրէր գործեաւ իմն կամ մատամբ ի ստորին կողմանէ՝ սկսանին նոքա քաղցրանուագ ձայնի հնչել: Զի որպէս քնարն, որ եւ ջնար, ըստ յունաց՝ *կիլթ-հառ*, սա տարբերի ի սաղմոսարանէն, զի նա աղեյարմար թելիւք

ցուցում նրա խազաբանական ուսումնասիրությունները, տե՛ս Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ երկու գրքով, գիրք Բ, Խազաբանութիւն:

³⁰ Տե՛ս «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան», էջ 218:

յարմարի. և այս պղնձանիւթ թելիւք. և դրուագեալ փայտից, սորա վերայ սփռեալ և տարածեալ ձգեն յոգնատող թելք, զորս հարկանեն մատամբ և կամ գործեալ իմն, որ ևս քաղցրալուր ձայն արձակել սկսի՝ որոյ ասի *սանթուտ*³¹:

Լարային գործիքների նկարագրությանը հետևում է փողայինների նկարագրությունը. «Այլն սրինգն, որ եղեգնաձև նուագարանն է, զնա ևս կազմեն յեղեգանէ կամ յայլէ նիւթոյ բազմազան ծակտեօք. և առեալ ի բերանն, հարկանեն փչելով, զանազան ձայնի եղանակ ցուցանեն երաժշտական հմուտք (որ ասի *նայ*): և կամ երգեհոնաձև նուագարանն, զոր կերտեն բազում մանրիկ եղեգամբք մի զկնի միոյ ըստ կարգի շարադասեցեալք, զոր ածեալ ի բերան, այսր և անդր տարութերելով հարկանեն. և զարմանալի իմն եղանակ նուագել տան (որ է *մուղալ* կամ *զղարնայ*)»³²: Թվում է, թե այս նկարագրությունները Գապասաքայանը քաղել է ինչ-որ միջնադարյան ձեռագրերից, թեև բացառված չէ, որ դրանք իր շարադրանքը լինեն: Ուշագրավ է, թե ինչպես է Գապասաքայանը խոսում հայ առաքելական եկեղեցում հնչող երաժշտության մեջ կիրառվող գործիքների մասին. «... ի միջի Հայաստանեայց եկեղեցւոյ գտանի մասն ինչ նուագարանաց գործիք, որ նպաստ արկանէ ասութեանցս, որպէս զանգակն, ծնծղայն և քշոցն բոժոժագարդ և որք զարդ եկեղեցական արարողութեան և օժիտ ձայնի երգոցն եղանակաց, որ է արհեստն երաժշտականութեանց»³³: Մրան հաջորդում է երաժշտության ներագդող ուժի մասին հիշեցումը, որն ի վիճակի է նույնիսկ հեղաշրջել մարդուն. «Արդ՝ զի յոյժ զօրաւոր է երաժշտականն երգ զգօրութիւն հոգւոյ յեղաշրջել ընդ ձայնին որպէս և ազդէ ասացաւ, տրտմութիւն կամ խրախութիւն: Վասն այսորիկ և տնօրինեաց մարգարէս զգործիս փողոցն և քնարացն օրհնութեանց. զի քաղցր և ախորժ լիցի լսողաց և փոփոխիչ հոգեկան տրամադրութեանս: (...) ...Չհինգ զգայարանս հոգւոյ և մարմնոյ ընդ միմեանս յարմարեալ՝ ասել, այսինքն՝ օրհնութեամբ սրտի և հնչմամբ բերանոյ, ասէ սուրբ վարդապետն Ներսէս Լամբրո-

³¹ Նույն տեղում, էջ 176-177:

³² էջ 177-178:

³³ էջ 181:

նացի»³⁴: Սակայն նման գաղափարների կողքին, որոնք, անշուշտ, առնչվում են անտիկ երաժշտական գեղագիտության մեջ մշակված և ողջ միջնադարի ընթացքում գերակշռող երաժշտական էթոսի ուսմունքին, բերվում են նաև այլ դատողություններ: Վկայակոչելով քչերին հայտնի լատինալեզու փիլիսոփա Անտոն Կովդինին³⁵, Գապասաքալյանն արտահայտում է իր տեսակետն այն մասին, թե, բավարար չէ ծանոթ լինել ձայնեղանակներին և երգել, ինչպես լալկան կանայք, մրմունջներ կատարողները և անգամ եկեղեցու երգիչները, այլ կատարյալ երաժիշտ է համարվում նա, ով «ունի զանվրեպ ստուգութիւն իւրոց սկզբանց», իսկ երաժշտության սկզբունքները թվաբանության մեջ են. «թուաբանութիւն պարունակէ ընդ իւր և երաժշտութիւն, որ հայի ի թուաբանական համեմատութիւնս, ըստ որում ձայնահան: (...) ցորչափ գերաժիշտն ո՛չ է թուաբան, ո՛չ գիտէ զիւր սկզբունս, այլ միայն հաւատայ նոցայ»³⁶: Այս դատողության մեջ հստակ երևում է այու-

³⁴ Էջ 179-180:

³⁵ Մեզ ծանոթ հանրագիտարաններում տվյալ հեղինակի վերաբերյալ որևէ տեղեկություն չհաջողվեց հայթայթել: Այդ հարցում մեզ օգնություն ցուցաբերեց մեր գործընկերը՝ մոսկվայաբնակ երաժշտագետ, ՌԴ արվեստաբանության ինստիտուտի բաժնի վարիչ, արվեստագիտության դոկտոր Լևոն Հակոբյանը, ինչի համար հայտնում ենք նրան մեր խորին երախտագիտությունը:

Պարզվեց, որ Անտոն Կովդինեցին ոչ այլ ոք է, քան XVIIդ. թումիստ և աստվածաբան Անտուան Գուդենը (Antoine Goudin, Լիմոն, 1639–Փարիզ, 1695), որը մի շարք աստվածաբանական երկերի հեղինակ է: 1664–1669 թթ. աստվածաբանության պրոֆեսոր է եղել Ավիկյոնում, իսկ 1672–ից դարձել է Փարիզի նշանավոր Սեն Ժակ եկեղեցու աղոթարար-քահանա դասավանդելով միաժամանակ Սեն Ժերմենի *Studium generale*-ում: Գուդենը հեղինակ է թումիստական փիլիսոփայության մի մեծ դասընթացի, որն արժանացել է լայն ճանաչման XVIII-XIX դարերում: Այն բազմիցս վերահրատարակվել է և թարգմանվել ֆրանսերենի (1865) և անգամ հայերենի (1650/51): Գուդենի երկասիրությունները մեծ ազդեցություն են ունեցել XIXդ. նեոթոմիզմի վրա: *St u նրա Tractatus theologici: de scientia et volundate Dei, de praestinatione et reprobatione, de gratia, Koln, 1723, ed. A.M. Dummermuth, Louvain, Ch. Peeters, 1874, 2 vol.*

³⁶ Էջ 182:

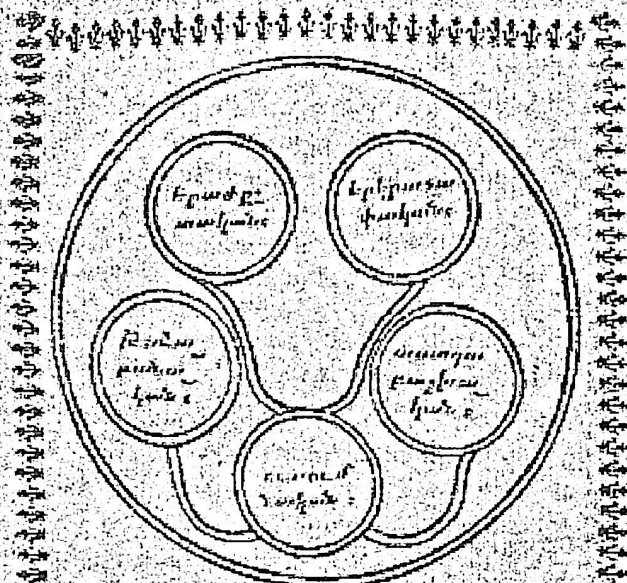
թագորականության ավանդույթների արձագանքը, որտեղ նա-
խապատվությունը մշտապես տրվել է գիտական, վերացարկված
մտահայեցմանը, հնչյունաբանական (ակուստիկ) թվային հարա-
բերակցությունների հաշվարկին՝ կենդանի հնչող երաժշտու-
թյան համեմատությամբ: Թեև Գապասաքայանի ժամանակ
նման դատողությունները կարող էին արդեն ընկալվել որպես
կենդանի գեղարվեստական պրակտիկայի հետ կապ չունեցող
հնացած սխոլաստիկա, ըստ էության, դա բավական լուրջ դատո-
ղություն է, որը խոսում է արվեստի, տվյալ դեպքում՝ երաժշտու-
թյան խորքային, հիմնարար սկզբունքների ճանաչողության մա-
սին:

«Ուրեմն գովելի է արհեստս, - շարունակում է զարգացնել
իր միտքը Գապասաքայանը, - զի որպես նույն Ներգինացի ի
չորս բաժանելով գուտումնականն, որ է *մաթեմաթիզական ըստ
յունաց*, թէ չորս են տեսակք ուսումնականին, և երկրորդին շա-
րադասէ զարհեստս ըստ կարգի դրիցն այսպէս. թուաբանական,
երաժշտական, երկրաչափական և աստեղաբաշխական»³⁷: Այս
բաժնում Գապասաքայանը գետեղել է երկու շրջանաձև գծա-
նկար, որոնցից առաջինը ցույց է տալիս, թէ ինչպէս է բաժանվում
ուսումնականը վերոնշյալ չորս ճյուղերի, իսկ երկրորդը ձայնե-
ղանակների ձայնաստիճաններին և ձայնամիջոցներին է վերա-
բերում հետևյալ կերպ կիսաձայն, կրկնաձայն, երրերեակձայն և
երեքառեակձայն³⁸, որոնք համապատասխանում են բնական
հնչյունակարգի կեստոն, սեկունդա, տերցիա և կվարտա ձայ-
նամիջոցներին (ինտերվալներին):

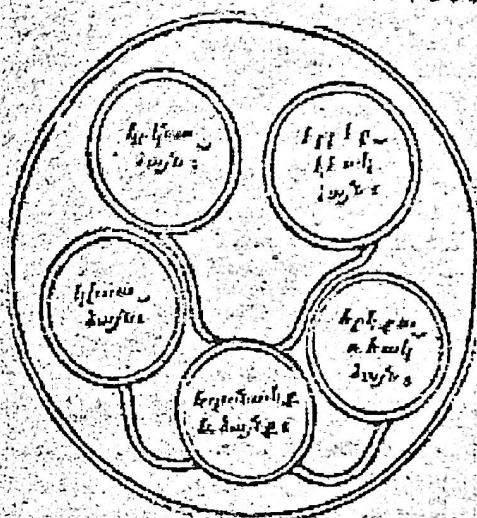
Հաջորդող եզրակացությունը հանգում է ութ թվի տիե-
զերաբանական մեկնությանը՝ երկնային ոլորտների և կենդա-
նակերպի հիշատակմամբ. «Ուրեմն ըստ Դարթի, գովելի է ութ-
ներորդն թիւ, յորս եղանակք նուագի: Նախ՝ զի է թիւ բացարձակ,
որով նշանակի երկիցս քառեակն: Երկրորդ՝ զի է թիւ դասական:
և ըստ Յոհաննու Որոտնեցոյն, որ ի գիրս վեցօրեայ ստեղծա-
գործութեան, (ասէ՝) երկինք բաժանի յութերրորդ կամարս: Առա-
ջին և վերնագոյն կամարն գեօթնեսին կամարն ի ծոց իւր, որպէս

³⁷ Էջ 186-187:

³⁸ Տե՛ս էջ 189:



Եւ զնորոցսն յարեալսն, Թէ ու
տուածականն քանակիկն գործնայ
բազմազանութիւնսն հիշմանց եւ ձայնից
քանզի՝ խնդրէ, Թէ որքան կ'ընա
ձայնն. եւ որ կ'ընում ձայնն. որքան
երբերկեակ ձայնն. եւ ո՞ր էրկբա
ռեակ ձայնն. զայն եւս տե՛ս տաւա
ղելացդ դրօժագեղ ճեփ աշխատ
ողովներդ բոլորդ։



Տէ՛ս զի ծայրն և եղանակքն և
 լարքն և բնարքն ՚ի չափ և ՚ի բա-
 նակի են. և Թո՛ւի Թէ՛ մինչ
 ցայս վայր էին (ասէ) եղանակք
 ծայրիցն, յորս երգէին և յար-
 մարէին զբնարուն սրբանուագ
 ծայրիւ. որնուագէ զերգս սրբս.
 189 Կամ

պնակ մի՝ որ ստացեալ լինի ծոց իւր եօթն պնակ: Այլն՝ յութերորոր կամարն եղ արարիչն համայնից, գերկոտասան կենդանակերպան և զայլ անթիւ բազմութիւն աստեղաց ասելով գովէ՝ զութերորորն զթիւ»³⁹:

Մէկ այլ հատվածում Գապասաքայլանը ծանոթացնում է ընթերցողին երգչական մատյաններին և հոգևոր երգարվեստի տեսակներին՝ համադրելով դրանց հունական, հայկական անվանումները և հիշատակելով նաև արաբական տերմիններ, այսպես. «Նաև կայ իբր հաստատուն ներ յունացն երաժշտականի արհեստից՝ արհեստս, որք իբր նման սմին ի դէմ սրբոյ պատարագի, որ ասի *լիդուրգի ա* երաժշտական ձայնիւ եղանակէն, որ ի միջի *գրադիմադա ըի* ասացեալն գրքի, հանդերձ չափով, այսինքն *ուսուլով*. զնմանէ ևս դիցուք օրինակ իմն նախ *զխհերուվիգօ ն*, որ է սրբերգութիւն, ապա *զինօնիգօ ն*»⁴⁰: Այսինքն՝ տվյալ հատվածում միաժամանակ թվարկված են երկու երաժշտական կամ երգչական մատյան՝ լիտուրգիան (լիտուրգիարիոնը) և կրատիմատարիոնը, իսկ հոգևոր երգարվեստի տեսակներից՝ խերուվիկոնը և կինոնիկոնը իրենց հայերէն համարժեքներով և բացատրություններով:

«Գրքոյկ որ կոչի նուագարան» աշխատության տեսական բաժնի ամենաընդարձակ բաժինը նվիրված է խազագիտությանը, ընդ որում սկզբից մանրամասնորեն տրված է հունական (քյուզանդական) ննմերի բացատրությունը, իսկ հետո՝ հայկական խազերի, երկու դեպքում էլ՝ սկսած պարզագույններից մինչև բարդագույնը, այսինքն՝ *մեզալի իպօստազիզ* կոչվածը, այսինքն՝ *մեծամեծ* կոչված խազերը և ածանցյալ խմբավորումներն ու տառ-խազերը, որոնք կիրառվել են հիմնականում մանրուսման երգերը ձայնագրելիս⁴¹: Հատվածն ավարտվում է հետևյալ եզրահանգումով. «Ուրեմն դիցուք աստէն զօրինակս ամենայայտս տաղից և մեղեդեաց քանի մի՝ հանդերձ ձայնիւ և խազիւք խառն ընդ յունաց, յորս անկիրթք իբր վարժեալ կրթեցին: Տաղ աւե-

³⁹ 190-191:

⁴⁰ Էջ 247-248:

⁴¹ Տե՛ս էջ 203-218:

տեաց. Աձ. Աւետիս քեզ, Մարիամ»⁴² և այլ տաղեր ըստ Ութձայնի ձայնեղանակների, որոնք բերված են զուգահեռ հայկական խազերով և հունական ննմերով, այսպես. «Լոր Կիրակէի, ԱԿ. Այսօր նոր արև հարեալ: Օննդեան Քրիստոսի, Բձ. Երկինք երկնից իմաց արարէք: Յարութեան, Գկ. Կանայք ոմանք եկին ի մեծ Զատկին»⁴³: Յարութեան, Բկ. Յարեալ Քրիստոս այսօր, աւետիս: Օննդեան, Դկ. Կոյս անապական և անխախտ ծնողութիւն: Յարութեան, Գձ. Յարեալ փրկիչն աշխարհի: Յարութեան, Բկ. Առ պարտիզպան ձայներ Մարիամ: Յարութեան, Ակ. Ի կոյս վիմէն»⁴⁴:

Վերջին տաղը (Աստվածածնի, նոյն է ընդ վերնոցն, այսինքն՝ նախորդի ձայնեղանակով - Ակ.) բերված է միայն հայկական խազերով: Ուշագրավ է, որ վերոհիշյալ տասը նմուշներից չորսը պահպանվել են նաև բանավոր ավանդույթով և գրառվել նոր հայկական նոտագրությամբ: Ուստի հետազոտական հետաքրքիր մի խնդիր է առաջանում՝ փորձել հետադարձ ճանապարհով համադրել նշված տաղերի եվրոպական նոտագրությունը Լիմոնջյանի, Գապասաքայանի և այնուհետև ձեռագրերում պահպանված խազային ձայնագրությունների հետ, ինչը, որքան մեզ հայտնի է, առ այսօր չի կատարվել⁴⁵:

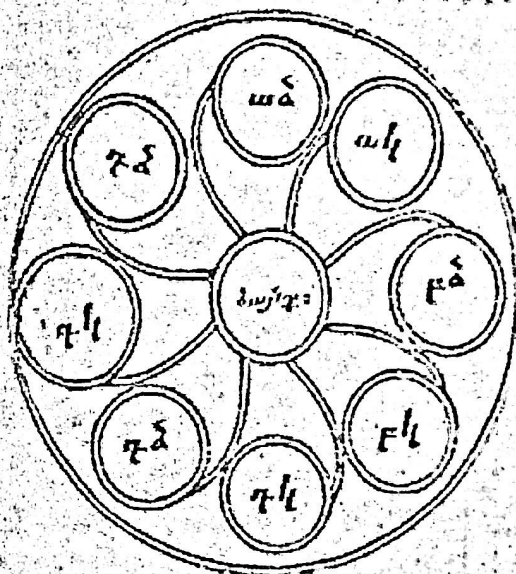
Ուշագրավ են Գապասաքայանի աշխատություններում տեղ գտած մի քանի ձայնեղանակային սխեմաներ, որոնք կոչված էին երգեցողների հիշողության մեջ ամրապնդելու սկսվածքների

⁴² Նոյն տեղում, էջ 218:

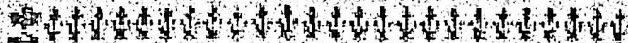
⁴³ Հետաքրքրական է, որ այս տաղը՝ մանրամասն ձայնագրված հայկական և հունական ձայնանիշերով, Գր. Գապասաքայանը գետեղել է նաև «Գիրք երաժշտականի» երկրորդ մասում՝ «Նուագարան երաժշտական»-ում հետևյալ ցուցումով. «Տաղ Յարութեան ի Գրիգոր Մագիստրոսէ» (տե՛ս «Նուագարան երաժշտական», էջ 58), ինչը հավելյալ լույս է սփռում Գրիգոր Մագիստրոսի երաժշտական ստեղծագործությանը վերաբերող տվյալների վրա: Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Գրիգոր Մագիստրոսի երաժշտական ժառանգությունը», ՊԲՀ, 2012, N 3, էջ 78-93:

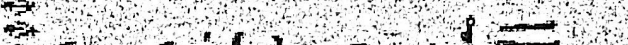
⁴⁴ Տե՛ս էջ 219-234:

⁴⁵ Այդ մեղոդն է կիրառել բյուզանդական ննմերի վերծանության հարցում Օ. Ֆլայշեդը. տե՛ս Մպ. Մելիքյան, Յունական ազդեցությունը հայ երաժշտութեան տեսականի վերայ, էջ 28:



Ո զոտա հեռինալ քն, յարմար
յերիւրմամբ յօրինեալ և վսեմա
կանս պերճածեալքս ութ և և թէ
չքեղացեալ են ըստ ամանս
կի պատրաստուէցն. ուր ի միջի
շիւրեանց եղեալն զայս, կարի
գովելի և ինքեանց և ընդունելի.


 ԼԵՐ ուրախ ԼԵՐ ուրախ ԼԵՐ


 Կոյս մարիամ ուրախ ԼԵՐ


 Եւր Կեդեւ Կեւ


 Լաւոր Նոր արեւ հարեալ


 Եւրահրաւ արեւակնե


 Եւրահրաւ արեւակնե արաւ
 220 Նոր

ՄԱՐԿՈՍ ԵՎԱՆԳԵԼԻՍ

ՄԱՐԿՈՍ ԵՎԱՆԳԵԼԻՍ
ՆՈՐ ԶԽԱՆ ՃԱՂԻԿՍԻՆ ԻՆՈՒ

ՄԱՐԿՈՍ ԵՎԱՆԳԵԼԻՍ
ՐԱՍՏՈՒՆԿ ԲՈՒՐԱՍՏԱՆԿ ԻՆՈՒ

ՄԱՐԿՈՍ ԵՎԱՆԳԵԼԻՍ
ՐԱՍՏՈՒՆԿ ԲՈՒՐԱՍՏԱՆԿ

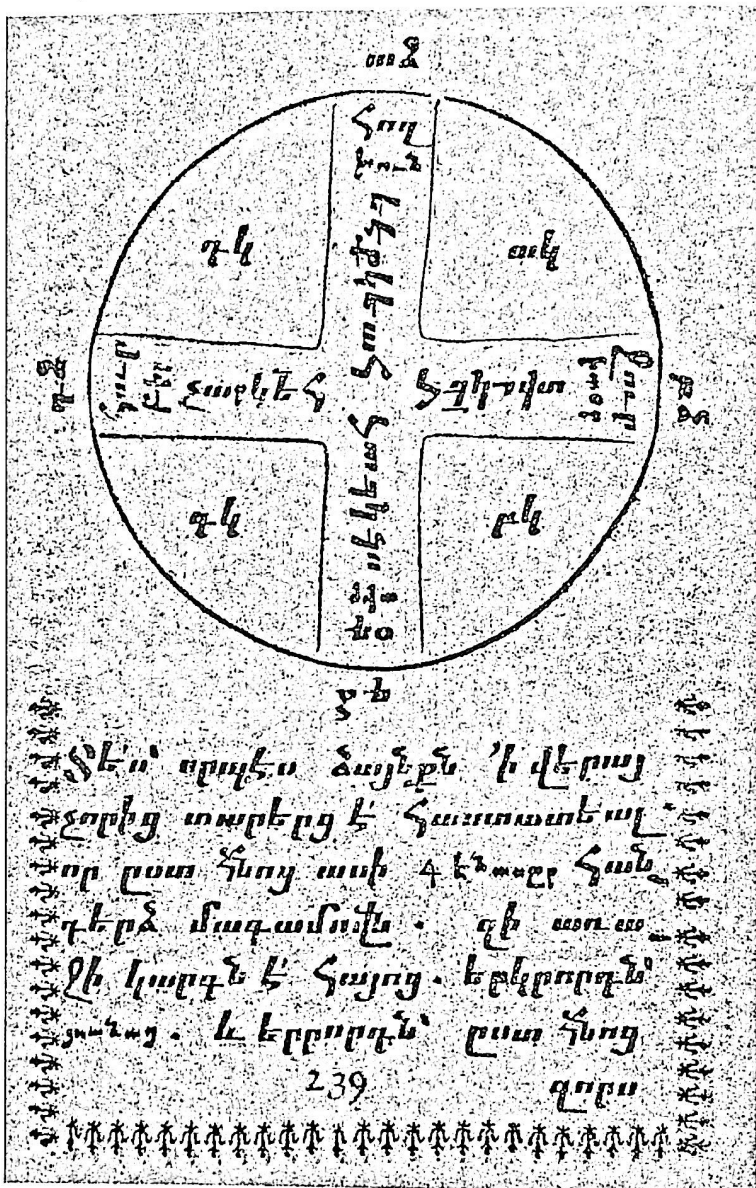
ՄԱՐԿՈՍ ԵՎԱՆԳԵԼԻՍ

ՄԱՐԿՈՍ ԵՎԱՆԳԵԼԻՍ

ՄԱՐԿՈՍ ԵՎԱՆԳԵԼԻՍ
ԵՐԼԻՅՈՒՆԻ ԵՐԼԻՆԻԿ ԽՈՏԱՅ ԿՐԻՍ

ՄԱՐԿՈՍ ԵՎԱՆԳԵԼԻՍ
ԵՐԼԻՅՈՒՆԻ ԵՐԼԻՆԻԿ ԴՈՒՐ ԽՈՒՐ

ՄԱՐԿՈՍ ԵՎԱՆԳԵԼԻՍ



ուսուցումը: Ստորև բերում ենք դրանցից մի քանի նմուշ («Գրքոյկ որ կոչի նուագարան», էջ 200-201), որտեղ անիվի տեսքով (Բյուզանդիայում XIII-XIV դարերից եկեղեցական երգարվեստի պրակտիկայում լայնորեն կիրառվող այսպես կոչված Կուկուզե-լիսի անիվը), կողք կողքի բերված են հունական օկտոհիտուսի և հայկական ութձայնի սկսվածքները: Ընդ որում, հավանաբար զանազանության համար հունականը բերված է ժամացույցի սլաքի հակառակ ուղղությամբ, իսկ հայկականը՝ ժամացույցի սլաքի ուղղությամբ⁴⁶:

Կամ էջ 239-ում տեսնում ենք շրջանագծի մեջ տեղադրված խաչաձև մի պատկեր՝ հայկական բուն և կողմ ձայնեղանակների և արևելյան մականների (եֆեկեահ, տիւքեահ, սէքեահ և չարքեահ) հարաբերակցությունը չորս տարերքների հետ (հող, ջուր, օդ, հուր), որն առնչվում է անտիկ լիակատար րեգիստրային լադային համակարգի հետ⁴⁷: «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» աշխատության մեջ բերված է դարձյալ անվաձև մի պատկեր⁴⁸:

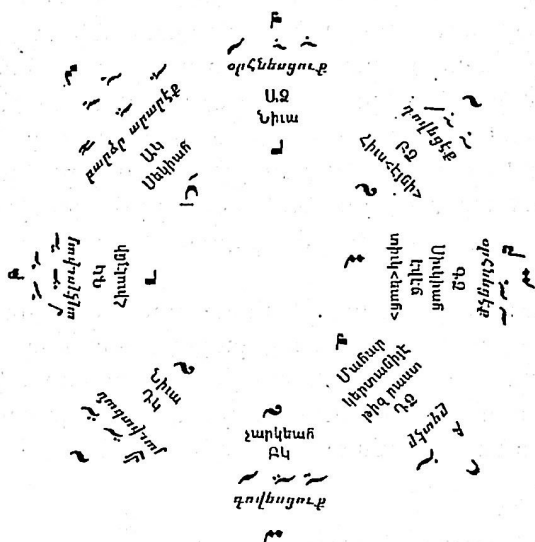
Կոմիտասն իր «Խազերի մեկնութիւն» սևագիր աշխատության մեջ, հիմնվելով Գապասաքայանի հաղորդած տեղեկությունների վրա, «Սկսումքի ձայներ» վերնագրի տակ տեղադրել է ութձայր աստղի տեսք ունեցող մի սխեմա, որտեղ հայկական ձայնեղանակները համադրված են մականների ձայնեղանակ-

⁴⁶ Տե՛ս էջ 200-201:

⁴⁷ Այդ համակարգի մասին տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Բժշկութիւն երաժշտութեամբ, Ուսումնասիրութիւններ եւ հոգիւածներ երկու գրքով, գիրք Բ, Երևան, 2007, էջ 200-204; Герцман Е.В. Античная функциональная теория лада, в кн. Проблемы музыкальной науки, вып. 5, Москва, 1983, с. 216-217; Худабашян К.Э. Античная музыкально-космологическая концепция регистровой дифференциации полной совершенной системы и ее проявление в армянской музыке, в кн. Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания, Ереван, 2011, с. 60-79.

⁴⁸ Տե՛ս Թախիբզյան Ն., Գրիգոր Գապասաքայանի «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատությունը, ԲՄ, 1973, էջ 312:

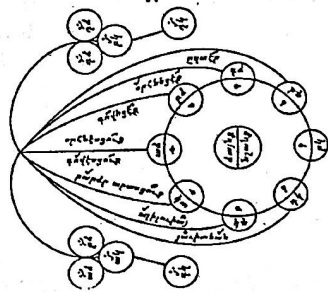
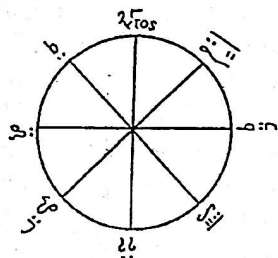
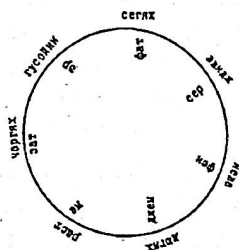
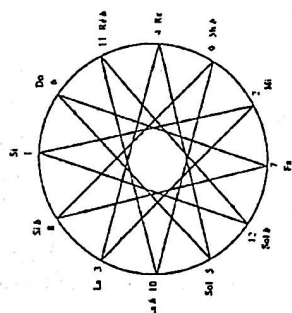
ների և խազանշանների հետ⁴⁹: Նմանատիպ պատկերի ենք հանդիպում Գապասաքայանի «Գիրք երաժշտական»-ում. «Այս է ճախարակ որ շինե զձայնս» ստորագրությամբ⁵⁰: Գծագրության առումով ամենաբարդ պատկերը նույն ստորագրությամբ գետեղված է. եղել նրա վերջին՝ «Գիրք ութից ձայնից» աշխատության մեջ, որի մասին պատկերացում ունենք Տրդատ եպյ. Պալանի նկարագրության շնորհիվ⁵¹:



⁴⁹ Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Խազերի մեկնություն, «Խազաբանություն» բաժնում, Ուսումնասիրություններ էւ յօդուածներ, գիրք Բ, էջ 412:

⁵⁰ Տե՛ս Գիրք երաժշտական, էջ 141:

⁵¹ Տե՛ս Պալեան Տ. եպյ. Յուզակ հայերէն ձեռագրաց ի Կեսարիայ, Զմիւռնիայ և ի շրջակայս նոցին, նկարագրեց՝ Տրդատ եպիսկոպոս Պալեան, կազմեց՝ Գեորգ Տէր-Վարդանեան, Երևան, 2002, էջ 46: Տե՛ս նաև Արեշտայան Ա. Գրիգոր Գապասաքայանի «Գիրք ութից ձայնից» ձեռնարկը, «Մանրուսում», հ.Գ, Երևան, 2009, նույնի Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 2013, էջ 172:



Նկար 8

*
* * *

Գրիգոր Գապասաքայանի հաջորդ աշխատությունը «Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան»-ն է⁵², որտեղ առաջին բաժինը դարձյալ տաղարան է: Այն բացվում է հենց իր՝ Գապասաքայանի գրչին պատկանող մի շարք անվանական ծայրակապ ունեցող հոգևոր և աշխարհիկ բովանդակության երգերով (Ի ԳՐԻԳՈՐ ԴՊՐԻ Է, Ի ԳՐԻԳՈՐԷ և այլն), ինչպես, օրինակ, «Աղերս առ սուրբ Հոգին Աստուած», «Երգ ի վերայ երկնի», «ի վերայ աստեղաց», «ի վերայ երկրի», «ի վերայ ծովու», «առ հայրն երկնաւոր» և այլն: Բոլոր նմուշներն օժտված են կաֆաներով, բանաստեղծական մի ավանդույթ, որը չափազանց տարածված էր ուշմիջնադարյան հայ պոեզիայում⁵³: Ուշագրավ է, որ մեծ մասամբ հենց կաֆաներում է հեղինակը հիշատակել տվյալ նմուշների ձայնեղանակները, որոնք տրված են ըստ արևելյան ավանդական մականների և ուսույների համակարգի, այսպես. «Առ հայրն երկնաւոր. կաֆա. Ըսֆահան է լուր ինձ սեր իմ» կամ «Յորդորակ վերնոյն. Մա՛ ևս ձայնի՛ւ՝ ըսֆահանի», «Սրբոյն կուսին. ի գոյն շեհնագի երգի», «Առ բանն Աստուած. կաֆա. Ուսուլ հաֆիֆ՝ որոտան, է՛ սէֆայի արգընտան» և այլն:

Գրքի առաջին բաժնում, այսինքն՝ տաղարանում Գապասաքայանն ընդգրկել է նաև մի շարք հայատառ հունարեն հանրահայտ, հաճախ կանոնական հոգևոր երգեր՝ իրենց հայերեն թարգմանություններով, որոնց հետևում են այդ երգասացությունների ձայնեղանակներին վերաբերող կաֆաներ, այսպես.

«Երգ յունարեն.
Վասիլէ ուրա՛նիէ բարա՛զիդէ,
դօ բնէմա դիս ալիթիաս...»⁵⁴

⁵² Կ. Պօլիս, 1803, 160 էջ:

⁵³ Կաֆաների մասին մանրամասն տե՛ս Միմոնյան Հ. Հայ միջնադարյան կաֆաներ (V-XVդդ.), Երևան, 1975:

⁵⁴ Անփոփոխ ենք թողել Գապասաքայանի գրության ձևը, արևմտահայերենին բնորոշ հնչյունաբանությամբ:

Հայերէն վերնոյն.
Թագաւոր երկնաւոր,
Մխիթարիչ Հոգիդ ճշմարտութեան:

Հիճազ ձայնիւ՝ երգաբանի:
Վայելչաբար եղանակի:

Երգ աստուածածնի.
Ա քսիօն եղինօս ալիթօս,
մագարի ինո՛ւ դին թեօղո՛ գօն...

Հայերէն վերնոյն.
Վայելուչ արժա՛ն է ճշմարիտ գուրթեամբ
զքեզ գովել աստուածածին...

Հիւզզամ գունով՝ եղանակի...

Երգ յունարէն.
Գի ըի՛է եգեգիագաս բրօսէ,
իսագուսօ՛ն մու...

Հայերէն վերնոյն.
Տէ՛ր կարդացի առ քեզ,
լուր ինձ, լուր ինձ...

Երգս է՛ յունաց՝ երեկոյին,
Յաւետ երգէն ըստ ուրթից ձայնին:
(...)

Սուրբ, սուրբ յունարէն.
Ա՛յիօս, Ա՛յիօս, Ա՛յիօս,
Գի ըիօս Սավվաթ,
փլի ըիս օ՛ ուրանօս դէ իյի դիս սօ՛ քսիօսու.
Օսաննա՛ւ էնդիս փսիսդիս...

Լոյս զուարթ յունարէն.
Ֆօս 'իլարօն' այլաս դոքսիս,
աթանա դու բաղրօս»:

Համեղագոյն՝ ձայնիւ երգէն,
Ըստ արհեստին՝ եղանակէն:

Երգ Յարութեան.
Խրիսդօս՝ նեղի եքնքրօն,
թանա դօ թանադօն աղեսաս,
Դէ՛ն՝ դի՛ս էն դի՛ս մնիմասի զօհն խրիսամնօս:

Քրիստոս յարեալ ի մեռելոց, մահուամբ զմահ կոխեաց,
և ի գերեզմանի եղեալ զննչեցելոցսն յարոյց:

Փառք ի բարձունս յունարէն, խառն ի մերումս՝ որ ըստ
նկարագրին:
Տօ քսա էնիփսիս դիս թեօ,
զէ՛ն՝ երիյիս իրինի էն անթրօքիս էւտօքի՛ս:

Փա՛ռք ի բարձունս աստուծոյ,
և յերկիր խաղաղութիւն. և ի մարդիկ հաճութիւն...

Սորա երգըն՝ լինի խազիւք՝ զանազան:
Մինչ ուք ձայնից՝ երգաբանի աննըման:
Լս ալլայի ի նըկարագիրն՝ որ ի երգս:
Որ յայտ անտի՛՝ է բանիբուն յերաժիշտս:»⁵⁵ և այլն:

Մրանց հետևում է կինոնիկոն ժանրին պատկանող մի
երգ՝

«Գինօնիգօ յունարէն .
Էնի դէ դօն՝ գիրիօն էգ դօն ուրանօն,
անէնա նենէնա, նենա...ալիլուիա: (Գկ)

⁵⁵ Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան, էջ 89-100:

Օրհնեցէ՛ք զՏէր յերկինս, անէնա... ալիլուիա:

Սա՛ է եկեղեցական արարողութիւն;
Ըստ ուրից ձայնից՝ երգէն զարբերգութիւն:

Այնուհետև դարձյալ հայատառ հունարենով շարադրված են պատարագի մի շարք երգեր և տաղեր, որոնք օծոված են ձայնեղանակային ցուցիչներով⁵⁶:

Երկրորդ, տեսական բաժինը, ի տարբերություն 1794 թ. հրատարակած «Գրքոյկ»-ի, շարադրված է կատեխիզիսի՝ հարց ու պատասխանի ձևով, այսպէս. «Յաղագս երաժշտության, թէ զի՞նչ է: Ըստ համառոտութեան կալեալ զշաւիդ, յաղագս մանկանցն խակավարժից, ասասցուք, թէ երաժշտութիւն է՝ գիտութիւն, որ ուսուցանէ զհամեմատութիւնս ձայնից և զկերպս եղանակացն հանրից»⁵⁷: Այնուհետև Գապասաքայանն անցնում է երաժշտության տեսակներին՝ ստորաբաժանելով դրանք երեք տեսակի՝ նվագական, եղանակական և սրնգական: Նվագականն իր հերթին բաժանվում է ևս երեք տեսակի՝ «ի ձայն, ի փչումն և ի բաղիտումն: Առաջինն, է՛ այն, - գրում է Գապասաքայանը, - գոր միշտ երգեմք ձայնիւ հնչմանց. որպիսի է տաղն, մեղեդին և շարականն», այսինքն՝ առաջնությունը տրվում է վոկալ, ձայնային երաժշտությանը կամ երգեցողությանը: Երկրորդ՝ սրնգական տեսակին են պատկանում եղեգնափողը, սրինգը «և այլ սոցին նմանք», այսինքն՝ փողային գործիքները: Երրորդ տեսակին են պատկանում, ըստ Գապասաքայանի, սաղմոսարանը, քնարը, ծնծղան և այլն, «գոր ձեռօք ի գործարկեալ քաղցրանուագ արձակել տան զձայն»⁵⁸:

⁵⁶ «Ըգրեզ օրհնեմք», «Փառք Յօր, և Որդւոյ, և Սրբոյ Հոգւոյ», «Երգ սրբոյն Հովհաննու Կարապետին», «Երգ սրբոյն Բարսեղի Կեսարացոյն», «Երգ սրբոյն Գրիգորի», «Երգ սրբոյն Յոհաննու Ոսկեբերանի», «Երգ սրբոյն խաչին», «Տաղ Բձ», «Տաղ Բկ», «Երգ Բձ», «Երգ Աձ», «Երգ Գձ», «Երգ Գկ» և այլն: Նույն տեղում, էջ 104-110:

⁵⁷ Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան, էջ 111:

⁵⁸ Նույն տեղում, էջ 111-112:

Գապասաքայանը բաժանում է երաժշտությունը նաև ըստ բնույթի, հետևյալ կերպ՝ անհամեստ, համեստ և բարի: «Անհամեստն, է՛ չար՝ և շարժիչ տոփական իրաց. զամանէ ասաց Աստուած. ի բաց արա յինէն զձայնս երգոց քոց՝ և զնրազս սրնգաց քոց ես ոչ լուայց: Ամոքայ, 5, 22: Համեստ, է՝ հասարակօրէն ատեցեալն երգ, որ ի գով և ի պարսաւն յօրինեալ թարց ատասպելեաց: Եւ բարին, է՝ աստուածային երգ՝ և միշտ ցանկալի, որով հանապազ գերահիւսակ սրբասացութեան զնրազ մատուցանեն վեցքնեան սերոքէքն ամենասուրբ Երրորդութեան»⁵⁹: Այստեղ հարկ է հիշեցնել, որ Գապասաքայանն ընդհանուր առմամբ հավատարիմ է մնացել հայ միջնադարյան երաժշտական գեղագիտության ավանդույթներին, որը տարբեր ժամանակներում ստորաբաժանել է արվեստը և մասնավորապէս երաժշտությունը 1) բարի, օգտակար և անանց տեսակի՝ նկատի ունենալով եկեղեցական, հոգևոր երգարվեստը և չար, անօգուտ, անցավոր և վնասակար երաժշտությունը, նկատի ունենալով աշխարհիկ, հեթանոսական երգն ու նվազը (Դավիթ Անհաղթ) կամ 2) բարի, չար և միջին տեսակների (Դավիթ Քերական, Մտեփանոս Սյունեցի), որտեղ արդէն շատ ավելի հանդուրժողական ոգով միջինի տակ ենթադրվում է գուսանական երաժշտությունը և, ի վերջո, պարզապէս, 3) աստվածային և մարդկային տեսակների (Հովհաննես Երզնկացի Պլուզ), որտեղ աստվածայինը, բնականաբար, եկեղեցական երգարվեստն է, իսկ մարդկայինը՝ մարդու առօրյա կյանքի զանազան ոլորտները սպասարկող աշխարհիկ վոկալ-գործիքային երաժշտությունը:

Սրան հետևում է ձայնեղանակների ուսուցմանը նվիրված հատվածը, այսպէս. «...ըստ յունացն ընթացեալ նախապէս ուսանիմք զընդհանուր եղանակս ձայնիցն, յետոյ զօրհներգութիւնս երգոց: Որ է ճախարակն, յորս ձայնք և եղանակք ըստ արհեստի քաջահմուտ երաժշտացն սեղմեալ կան, որ՝ սկսեալ եղանակի Աձ-էն Օրհնեսցուք և զայլսն եղանակեալ լրացուցանէ զընթացս իր», ուր հստակորէն դրսևորվում է այն մեթոդը, որով դարեր շարունակ առաջնորդվել են մեր եկեղեցական երաժիշտները, այն է՝ Ութձայնի սկսվածքների յուրացումից աստիճանական

⁵⁹ Նույն տեղում, էջ 112:

անցումը պաշտոնեղբայրության տարբեր օրհներգությունների ուսուցմանը: Բնականաբար, այստեղ գետեղված է նաև այսպես կոչված ճախարակի պատկերը, որը ոչ այլ ինչ է, քան Կուկու-զեկիսի անիվի նմանողությամբ ստեղծված մի ձայնեղանակային սխեմա: Դրան հետևում են Գանձարաններից և Տաղարաններից քաղված «մեղեդիս բազումք, ի սրբոց Հարցն մերոց ասացեալ, որք միով ձայնիւ եղանակէն ըստ ոտիցն չափոց»⁶⁰: Ասել է, թե հաջորդ բաժինը կոչված է ծանոթացնելու աշակերտին ոչ միայն տարբեր տոների ժամանակ կատարվող մեղեդիներին, այլ նաև նրանցում կիրառված տաղաչափական ձևերին:

Գրքի վերջում Գապասաքայանը գետեղել է հունարեն-հայերեն-պարսկերեն-արաբերեն-թուրքերեն մի բառարան՝ «Հաւաքումն բառից՝ ի միջի սորա, կամ արտաքոյ եղելոյն համա-ոտաբար ըստ այբբենական կարգի» վերնագրով, ինչից հետևում է, որ նա զբաղվել է նաև բառարանագիտությամբ: Այստեղ մեջբերված են ինչպես հոգևոր երգասացություններում առավել հաճախ հանդիպող բառերը, այնպես էլ՝ երաժշտատեսական մի շարք տերմիններ, այսպես. «Այիո ս, սուրբ, շերիֆ, ազիզ, բաք, գուտս» կամ «Աթա՛նատոս. անմահ. պիմելվթ. էգիմսիւզ» և այլն⁶¹: Բառարանն ավարտվում է «Հայր մեր»-ի յունարեն, հայերեն և տաճկերեն տարբերակներով (հունարենն ու տաճկերենը հայատառ են) և հիշատակարանով՝ «...աւարտեցաւ գրքոյկս այս՝ երգարան, որ յաղագս զբօսասիրաց անձանցն վայելման. արդ՝ որք զմայլեալ զուարճանայք, յիշեսցի՛ք ի մաքուր աղօթս ձեր զկեսարացի Գապասախալեան Գրիգոր անարթուն դպիրս հանդերձ հոգևոր և մարմնատր ծնողիւքս» և այլն:

Այսպիսով, առաջին երկու գրքերում արդեն լիովին դրսևորվում են Գապասաքայանի ստեղծագործական-գիտական հետաքրքրությունների շրջանակն ու ընդգրկումը, նրա մանկավարժական մեթոդը, որը հստակ պատկերացում է տալիս այն մասին, թե ինչ ձևով և ինչ է ուսուցանվել XVIII դարի Կոստանդնուպոլսում հայ եկեղեցական երաժիշտների միջավայրում:

⁶⁰ Էջ 115:

⁶¹ Էջ 142:

1800-ԱԿԱՆ ԹԹ. ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ.
 «ԳԻՐՔ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ»-Ը ԵՎ «ԳԻՐՔ ՈՒԹԻՑ ՁԱՅՆԻՑ»-Ը՝
 ՈՐՂԵՍ ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱՏԵՍԱԿԱՆ ՄՏՔԻ
 ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հիրավի, 1803 թվականը Գապասաքայանի կյանքում եղել է ամենաբեղմնավորը: Այդ թվականին նա լույս է ընծայել ոչ միայն «Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան»-ը, «Նուագարան երաժշտական»-ը, այլ նաև ծավալուն «Գիրք երաժշտական»-ը, որն, ըստ էության, որոշակի իմաստով ի մի է բերում նրա երաժշտագիտական փորձը:

«Գիրք երաժշտական»-ը մեր երաժշտագիտության մեջ Գապասաքայանի թերևս առավել հաճախ արժարժվող աշխատությունն է: Այն ևս բաղկացած է երկու մասից, որոնցից առաջինը տեսական է, իսկ երկրորդը կրում է «Նուագարան երաժշտական» վերնագիրը՝ Տաղարան ներկայացնելով: Արդեն զրքի լրիվ վերնագիրը պատկերացում է տալիս հեղինակի ուսումնասիրության հիմնական նպատակի մասին. «Գիրք երաժշտական յորում պարունակին Հայերեն, Յունարեն և Պարսկերեն հարցմունք և պատասխանատուութիւնք համառօտաբար»: Հայ իրականության մեջ աննախադեպ մի ձեռնարկ, համեմատական երաժշտագիտության մի փորձ, որը վկայում է Գապասաքայանի երաժշտատեսական լայն գիտելիքների մասին: Այն հանգամանքը, որ տվյալ աշխատությունը նույնպես առաջին հերթին հետապնդել է ուսումնական-կրթական նպատակներ, ապացուցվում է նրա օրգանական կապով հեղինակի նախորդ՝ «Համառօտութիւն գիտութեան երաժշտականի» և «Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան» երկասիրությունների հետ, որոնք ևս շարադրված են կատեխիզիսի ձևով: Եվ քանի որ երկու տարի անց ստեղծված Գապասաքայանի վերջին աշխատությունը՝ «Գիրք ուրից ձայնից»-ը⁶² մեզ չի

⁶² Այդ աշխատությանն անդրադարձել ենք առանձին հոդվածով, տե՛ս Գրիգոր Գապասաքայանի «Գիրք ուրից ձայնից» ձեռնարկը, «Մանրուսում» միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հ. Գ, Երևան,

հասել, որը Տրդատ եպս. Պալյանի հավաստմամբ «Գիրք երածըշտական»-ի շատ ավելի ծավալուն, ընդլայնված տարբերակն էր, նպատակահարմար ենք գտել ներկայացնել այդ երկու աշխատությունները համադրված:

«Գիրք երածշտական»-ը նույնպես բացվում է մի առաջաբանով, որը վերնագրված է «Առ սակավարժ հմտացողացս. Նախորդ բան խնամակալի գիտութեամբ և մի խափանեցես գերածշտութիւն, զի նովաւ բարեբանի արարիչն բնութեանց, ասէ Միրաք, 32, 5. Քանզի բնական կի ըբ է բնութեանցն առ ասել, թէ ընդհանուր արհեստիցն գիտութիւն, յիւրոցն պարտ է սկզբնատրիլ յսկզբնատրութիւն, միջնոյն և վերջաւորութեան: Որպէս նախնիք ամենայն ազգացն, զիմաստութիւնս իւրեանց շուրջ գալ և զբարոյականսն, եղանակաւ երգոցն յանձնեցին յետնորդացն, առ ի քաղցրապէս ներհեղանիլ ի հոգիս նոցա և հիշողութեան կայունապէս յենանիլ, զմիտս և զլսելիսն ամոքել: Որպէս արարին Դաւիթ և որդիքն Իսրայէլի, յորժամ հանէին զտապանակն ի տանէն Ամինադաբայ: Խաղային առաջի Տեառն տաւօր և նուագարանօք զօրութեամբ, և երգօք և քնարօք, սրնգօք, թմբկօք, ծնծղայիւք և փողօվք. 2 թագ., 6, 5, թէ նովաւ լիցի մարդն դիւրընկալ ի գովութիւն ստեղծչին իւրոյ: Արդ՝ պա՛րտ է հետևիլ նախկին սրբոցն բարեպաշտութեան, որք զառ ընկալեալ յԱստուծոյ զբարերարութիւն իսկ և իսկ ի գովութիւն և երգս նորին արձակիլ սովորեցան»⁶³ և այլն: Նախաբանն ավարտվում է հետևյալ կերպ. «... աստուածային քնարերգն, զհոգիս իմանալիսն եկեղեցւոյ երգակից համարեալ ասէ. որինեցէք զՏէր ամենայն հրեշտակք նորա, ընդ որով և երեք մանկունքն. հրաւիրեն զամենայն արարածս ի գովել զԱստուած յաղագս որոյ ամենայն հոգիք իմանալիք և զգալիքս ի մի գումար, ի մի հանդէս, և ի մի եկեղեցի: Միով ձայնիւ և բազում եղանակաւ, ի չափ և ի քանակ բերեալ (ըստ Ներգինացոյն, թէ երածշտութիւն չափ և քանակ ունի) օրհնենք զտուօղն բարեաց հանդերձ երածշտական երգօք հոգևորօք,

2009, էջ, 213-214, տե՛ս նաև մեր մենագրությունը՝ Չայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 2013, էջ 156-176:

⁶³ Գիրք երածշտական, էջ 2-3:

յաւիտեանս ամէն»⁶⁴: Այս նախաբանին, որը ամբողջությամբ տոգորված է հայ միջնադարյան մեկնությունների աստվածաշնչյան ընկալումներով, հետևում է բուն տեսական աշխատությունը «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան, թէ զի նշ է» վերտառությամբ⁶⁵, որն ընդհանուր առմամբ կրկնում է «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան»-ի համապատասխան բաժինը:

Հաջորդ գլուխը կրում է «Յաղագս գովութեան երաժշտութեան» խորագիրը, հետևյալ հարցադրմամբ. «Գովելի է երաժշտական երգն թէ ոչ», ինչին հետևում են բազմաթիվ օրինակներ Հին և Նոր Կտակարաններից, ինչպես նաև հայրաբանական գրականությունից: Գրիգոր Գապասաքայանի գիտապաշարի մասին պատկերացում տալու համար բավական է մատնանշել այն հեղինակներին, ում նա հիշատակում և մեջբերում է այս և հատկապես հաջորդ՝ «Այլ ի նշ ազդութիւն ունի երաժշտութիւն» հարցադրմանը, որին պատասխանում է. «Այո, յոյժ ազդու՝ է երաժշտական նուագն, զի նովաւ դեք ընկրկին, ուստի յայսն Մաուղայ հալածիր տասնաղեայ քնարան Դարթի»⁶⁶ և այլն: Դիմելով միջնադարյան մեկնություններում բազմիցս վերակոչված Եզեկիելի տեսիլքին՝ հղում է Դիոնիսիոս Արեոպագացու՝ «Յաղագս երկնային քահանայապետութեան»⁶⁷ երկի համապատասխան հատվածը՝ անվանելով Դիոնիսիոսին «գագաթն աստուածաբանից»⁶⁸: Մեկնելով Հոբի գրքի 30, 31 հատվածը. «...դարձաւ ի սուգ քնար իմ, և երգն իմ ի լալիւն», հղում է Գրիգոր Նյուսացու «Գիր բարոյականութեան»-ը, որտեղից մեջբերում է հետևյալ ասույթը. «...քնարն լարիւք և երգն ձայնիւ հնչեցուցանին: և Իգնատիոս սուրբ հայրապետն»⁶⁹ (ասէ) էաո ի հրեշտակաց եղա-

⁶⁴ Նույն տեղում, էջ 6:

⁶⁵ էջ 9-11:

⁶⁶ էջ 15:

⁶⁷ Գապասաքայանի մոտ՝ «Յաղագս աստուածային քահանայապետութեան»:

⁶⁸ էջ 14:

⁶⁹ Սուրբ Իգնատիոս հայրապետ (Կոստանդնուպոլսեցի) - ապրել է 797-877 թթ.: Կ.Պոլսի հայրապետ է ընտրվել երկու անգամ՝ 847-ի հուլիսի 4-ից մինչև 858 հոկտեմբերի 23-ը, ապա 867 նոյեմբերի 23-ից մինչև իր մահը 877-ի հոկտեմբերի 23-ը: Պատկերամարտության շրջանի

նակեն գերզս բարեբանութեան, որ մնաց առ Յոհան Ոսկիաբանն և ի նմանէ ի յոյնս: և գերահոյակ բանաստեղծն Հոմերոս եգիտ (ասէ) ի ձեռն երաժշտականութեան զքերթողականութեան զգիտութիւն, զի երաժշտականութեան է՝ տուեալ իւրն վարել երկայնիւք և աղիւք զհնարս, ըստ կարծեացն Օրծորեցոյ. որ ի մեկնութեան քերթողութեան»⁷⁰: Շարունակելով իր միտքը երաժշտության ներագդեցության վերաբերյալ՝ վկայակոչում է որփետոյան առասպելը՝ մեջբերելով Դավիթ Անհաղթին. «և քաջն Որփետոս բանաստեղծն Թրակիոյ, որ էր գերահոյակ նըւագածու. ամանէ ասէ Ներգինացին, թէ Որփետոսն Ապօղինիայ և երաժիշտ Ադեքսանդրի Մակեդոնացոյ իւր քաղցրաձայն նուագերգութեամբն ըստ [յ]արմարցուցեալ նըւաճէր զգազանս ամեհս և ըստ փիլիսոփային, թէ խուժադուժքն և վայրենիք, կոչեցան ի միաբանութիւն ի ձեռն Որփետսի՝ նախնի իմաստասիրի յունացն, քաղցրանուագ երգեցողութեամբ»⁷¹:

Հաջորդ հարցումը՝ «Վասն է՞ր ուրն են ձայնքն մեր», վերարտադրում է Գրիգոր Տաթևացու «Գիրք հարցմանց»-ի «Վասն ձայնից հարցումն» գլուխը, այսպէս. «Բուն ձայնքն մեր, ըստ յունացն՝ են չորս ըստ չորից տարերց: Եւ ըստ չորիցն իսկական հոգմոց որ ևս չորս ունին կողմումք ըստ չորիցն կրկին էացեալք՝ որով լինի ուրն, որք ըստ ուրից կանոնացն քնարերգուն»⁷² և այլն:

Համեմատության կարգով բերենք «Յաղագս ձայնից» մեկնության ընդարձակ խմբագրության բնագիրը եւ Գրիգոր Գապա-

ամենաազդեցիկ եկեղեցական գործիչներից, ով ընդունել է ստուդիաների կողմը: Իգնատիոսը Միքայել Ա կայսրի որդին էր: Նրա մայրը՝ Պրոկոպիան, Նիկիֆոր Ա կայսրի դուստրն էր: Հայրապետական գահի վրա նրան հաջորդել է Փոտը: Հիշատակը տոնվում է հոկտեմբերի 23-ին:

⁷⁰ Էջ 19:

⁷¹ Էջ 20:

⁷² Էջ 21: Գրիգոր Տաթևացու «Վասն ձայնից հարցումն» մեկնության մասին տե՛ս մեր մենագրությունը՝ «Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնությունները, Երևան, 2003, էջ 66-71: Տե՛ս նաև մեր «Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում» ուսումնասիրությունը, Երևան, 2013, էջ 99-105:

սաքայանի «Գիրք երաժշտական»-ում գետեղված սույն մեկնության տարբերակը.

«Առաջարան կցորդարանի. խաւսք տեառն Բարսեղի Յաղագս ձայնից երգոց, թէ ուստի կամ յումմէ գտաւ, զոր թարգմանեաց Ստեփանոս փիլիսոփոս, եղեալ երաժիշտ և խելամուտ ամենայն ձայնից կենդանեաց.

Ստեփանոս երգիչ և փիլիսոփա բաժանեաց [զձայնս] ի մասունս ԻԶ., որք են այսոքիք. բառաչել, պոռոչել, պապչել, մնչել, կոռոչել, գոչել, մրընչել, տնչել, բբչել, մոմոալ, ճնչել, կանչել, գոգոհալ, վրվնջել, ոռնալ, կարկաչել, սուղալ, սըսուել: Եւ որ սոցին ձայնիցս է գործին զուգաթիւս արարեալ առ մի մի ձայնս՝ երգէին սոքա զվերացեալ ձայնսն:

Արդ, յետ սորա Թիմզիանոս Թեւբացի, լեալ երաժիշտ, առ մի գործարան զամենայն հաւաքեալ զձայնսն ի միադի զմիադի, ձայնն բաժանեաց մինչև քարանց անգամ զգալ զխտողին ձայնիցն և ամենայն կենդանեաց: Յետ սորա և Թեովսէ, երաժիշտ լեալ՝ այլակերպ ի նոցանէ, յարմարէր նուազարան և հարկանէր նովաւ զամենայն ձայնս կենդանեաց: Ապա Սինէրգէս, երգիչ լեալ եւ ուսեալ զնոցայն եւ ի հիւսնականէ գտեալ զԱռաջին ձայն: Ապա Փոկէղիդէս եղբայր նորին երաժիշտ, եզիտ զգիտրիտոնն ի դարբնէ, որ է Երկրորդ ձայն: Ապա Սոփէկղիդէս, եղբայր սոցին երաժիշտ՝ զտրիպովն, որ է Երրորդ ձայն ի հորձանաց գետոց: Ապա Պիպանոս, քեռորդի սոցին, գտեալ ի հոսանաց ծափային ալեաց դեմարտոնն, որ է Չորրորդ ձայն:

Կողմանականք նորին

Ապա Քիւնոսփենէս զատուցանէ զպղայիմին ի պոասոյ, որ է կովմանակ Առաջին ձայնի: Ապա եկեալ Արիստէլէս երաժիշտ, եզիտ սա զպղափողորոյն ի պրիդու, ապականութիւն Առաջին ձայնի: Եվ զատուցեալ զպրիդոն ի տետետու, որ կոչի կքեդուտ, այսինքն՝ որ կոչի կողմանակ Երկրորդ ձայնի: Եւ ընդ սմա Արիստարքոս և Պինդաո Թեգբացիք գտին զպափառովն ի թեռիտու, որ է ապականութիւն Երկրորդի: Գտին Վառին ասի տրիտովն, որ կոչի ծանր, այսինքն՝ կողմանակն Երրորդին: Ապա Եւնոմոս երաժիշտ եզիտ զամենայն ձայնից մաքրութիւնս որոշաբար աստաշտիճանաց ինքեանց, քանզի ասէն զմանէ, եթէ ոչ միայն ի

Քերովնէն վարժ է զարուեստն, այլ եւ [ի] ծովայնոցն ուսեալ: Վասն որոյ կողպատեմք զլսելիսս, զի մի լուիցէ զայլ քաղցրութիւնս ձայնից: Եվ այլ բազում ինչ ասեն զմաննէն, զոր ոչ պարտ է երկրորդել: Արդ ի վերայ այսոցիկ հաւատամք Թեոփիլեանք եղանիլ գործոց երաժշտականաց, զորս ի ձայնից [ա]ստեղաց ուսան առաջինքն» եւ այլն⁷³:

Իսկ ահա ինչպէս է այդ բնագիրը հանդես գալիս Գապասաքայանի մոտ.

«Յաղագս հին ձայնիցն, թէ զի՞նչ եւ յումմէ՞:

Հարց. Զի՞նչ են հին ձայնքն, եւ ո՞րք են գտանոյք նոցա:

Ուատ. Են այնք, որք իբր ենթակայ եղեալ են նոր ձայնիցն, եւ ասեն Քերթողահայրն ընդ Ներգինացոյն, թէ Սենեգես երգիչն [ի] մի հիւսնակս ի մի փայտէ հնչմանն գտաւ զլիտիոսն, որ է Աձ.: Եղբայր նորին Փոկեղիդէս՝ ի յորձանացն հոսմանց եգիտ գերաժշտականն զտառիտօն, որ է Գձ.: Նաև քեռորդին սոցա Պիտանոս՝ ի յաղորեացն դարձմանէ՝ ի ձայնից եգիտ զդուսօստօսն, որ է Դձ.:

Հարց. Ո՞վ էբեր գտսաւ ի կարգն:

Ուատ. Արգեղէս երաժիշտն եգիտ զամենեսեան ի մաքրութեան որոշաբար ըստ կարգի աստիճանացն, եւ եղ ի շարն եւ ի կարգ՝ ըստ սրբոյն Գրիգորի, եւ Դաւթի Անյաղթին:

Հարց. Ո՞վ էր բաժանողն ձայնից:

Ուատ. ԸՍտեփանոս փիլիսոփայն գոլով գերավսեմ երաժիշտ, բաժանեաց զձայնս յոգունս. որք են՝ ձայնել, գոչել, փչել, կանչել, կառաչել, կարկաչել, բառաչել, մոնչել, խրխնչել, գոնչել, հաջել, մնչել, ճռռուղել եւ այլն: Եվ Թիմզիանոս Թեգբացի, արար գործի իմն ԻԴ աղեաց. նովաւ նըւագէր զընդհանուր ձայնս: Ձեղէնս երաժիշտն յայլ կերպս յարմարեաց (ասէ) նուագս, և հարկանէր նովաւ զամենայն ձայնս. և այլք յայլ կերպս յարմարեցին երաժշտականն գործիք, որովք և հնարեցին զերաժշտականն գիտութիւն բայց եւս ոչ եղեն նման աստուածայնոյ քնարերգուն Դաւթի»⁷⁴:

⁷³ Տե՛ս Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 193-194:

⁷⁴ Նույն տեղում, էջ 198:



Զողովն երգէր՝ ըզտան աղին
 մատանբ հարեալ՝ մարգարէին
 ճալնիւ երգոց՝ երգսբանեալ
 օրհնաբանէր՝ զբանն անեղին

254

ԼԻԿ

Սրան հաջորդող շարադրանքը նվիրված է ութ սրբազան թվի տարբեր դրսևորումներին, որոնց թվում հատկապես ուշագրավ է Գրիգոր Նյուսացու «Տեսութիւն կազմութեան մարդոյ» հայտնի երկասիրության⁷⁵ այն հատվածի արձագանքը, որտեղ խոսվում է մարդու ձայնական ապարատի բաղկացուցիչ մասերի մասին. «... ըստ ութից ձայնական գործեացն, որք են թոքն, խոչափողն, մակալեզուն, բերանն, լեզուն, ատամունքն, շրթունքն, յաւելեալ և օղն՝ որ ի մարդն: Զի առանց սոցա, և առանց ձայնաւորացն գրոց անկարելի՛ է երգել զերգս երաժշտականս, վասնզի ամենայն երգք և եղանակք սոքօք բացակատարեն զհիւրոցն զձայն, և ունին ներփակեալ յինքեանս, - եզրակացնում է Գապասաքայանը, - գաղթնի գիտութիւնս և երաժշտականութեանս»⁷⁶:

Սպ.Մելիքյանը Գապասաքայանի «Գիրք երաժշտական»-ին անդրադառնալիս այն անվանում է «Հայկական պապադիկե», այսինքն՝ նույնացնում է տվյալ աշխատությունը հունական «խրատ քահանայից» (պապադիկե) կոչվող ձեռնարկներին: Իր ասածն ապացուցելու համար Սպ.Մելիքյանը համեմատական կարգով մեջբերում է Գապասաքայանի և հույն հեղինակ Քրիզանդերի «Ուպադիկե»-ն, ինչը, իրոք, հաստատում է նրա պնդումը: Հետևապես, Գապասաքայանը իր վերջին աշխատությունները շարադրելիս հավասար կերպով օգտվել է ինչպես հայկական, այնպես էլ հունական աղբյուրներից: «Միջնադարում, - գրել է Սպ. Մելիքյանը, - մինչև վերջին ժամանակներն էլ յոյն երգիչները ունեին քերականութեան պես մի գրուածք խազերի նշանակութեան և բացատրութեան համար. այս քերականութիւնն է, որ կոչուում է papadike: (...) երբ ծանոթացանք յունական պապադիկեների հետ, միտք ծագեց, թէ նմանութիւն չկա՞յ այս գրքերի մէջ և դեռ գրքերը իրար դիմաց չդրած իսկոյն պատկերացան երկուսի մէջ էլ գտնուած ճախարակները, մոլորակները

⁷⁵ Այդ աշխատության ազդեցությանը հայ միջնադարյան երաժշտագէտագիտական մտքի վրա անդրադարձել ենք առանձին հոդվածով, տե՛ս Գրիգոր Նյուսացին և միջնադարյան Հայաստանի երաժշտագէտագիտական միտքը, «Մանրուսում», հ. Դ, Երևան 2013, էջ 5-12, տե՛ս նաև մեր «Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում» մենագրությունը, էջ 55-57, 63-66:

⁷⁶ Գիրք երաժշտական, էջ 21-22:

և այլն: Մի երկու ժամուայ համեմատութիւնը ցոյց տուաւ, որ Գաբասաքալեանի գիրքը հիմնուած է ամբողջովին յունական պապադիկէների վերայ, որ նա զլիսաւոր օրէնքները տառացի թարգմանել է նույնիսկ յունական տերմինները պահելով: Ահա թէ ինչու Գաբասաքալեանի գիրքը մենք կոչում ենք հայկական պապադիկէ»⁷⁷, - եզրակացրել է Մելիքյանը:

Պապադիկէները արտագրվել են, ըստ Սպ. Մելիքյանի, մինչև XVIII դարի վերջերը. «Թէն նկատելի է,- գրել է նա, - որ վերջին դարերի արտագրողները այլ ևս չեն հասկանում իրենց արտագրածը. իրօք այդ բացատրութիւնները այնքան համառօտ և կարճ են և շատ անգամ էլ հանելուկային, որ առանց ուսուցչի բերանացի բացատրութիւնների սովորական երգիչը ոչինչ չպիտի հասկանար»⁷⁸: «Յունական պապադիկէների տուած տեղեկութիւնների շնորհիւ, որի մի մասը մեր Գապասաքալեանի մէջ պահուած է, այդ գաղթնիքը լուծուած է: Ուրը ձայների վարդապետութիւնը, որ Մեսսինայի պապադիկէի մէջ պակասում է, մի ուրիշ՝ Քրիզաների կոչուած, մագաղաթեայ ձեռագրի միջոցովն է մեր ձեռքը հասել, որը բառացի դնում ենք այստեղ հայերէն թարգմանութեան հետ, Գապասաքալեանի համեմատութեամբ»⁷⁹:

Սպ. Մելիքյանը ոչ միայն գնահատել է Գապասաքալյանի արածը, այլ նաև քննադատական վերաբերմունք է ցոյց տվել այն դէպքերում, երբ նրա դիտարկումները համոզիչ չեն եղել: Այսպէս, օրինակ, հունական նմերի և հայկական խագերի հանդեպ Գապասաքալյանի մոտեցումը բնավ չի գոհացրել Մելիքյանին: «...Հայկական խագերը Գապասաքալեանի համար շատ մութն են. առաջին քայլից իսկ, երբ ուզում է մեր *ասուն* յունական *խօնի* հետ համեմատել, ստիպուած է իւր տգիտութիւնը սխալաստիկ բացատրութիւններով քողարկելու: Գաբասաքալեանը բացի *խօնը* և *ասուն*, այնուհետև ոչ մի հայկական խագ չի համեմատում յունականի հետ, չի աշխատում նույն յունական խագերի բաժանումների և այդ բաժանումների պարունակած խագերի քա-

⁷⁷ Տե՛ս Յունական ազդեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսականի վերայ, էջ 26-27:

⁷⁸ Նույն տեղում, էջ 27:

⁷⁹ Նույն տեղում, էջ 37:

նակին յարմարեցնել հայկականը և այլն: Նոյն իսկ խազերի աստիճանները որոշելիս, նա մեր *մեծ* կոշտած խազերին էլ է աստիճաններ տալիս առանց նկատելու, որ վերևը յունական մեծ խազերին միայն խեղճումիական նշանակություն տուաւ, կամ եթէ նկատում էլ է, չի բացատրում, թէ ինչու յունականը չունի, իսկ հայկականը ունի: Ահա այս նկատումները մեզ ստիպում են կասկածով կամ որոշ վերապահութեամբ վերաբերելու նորա տուած տեղեկութիւններին հայկական խազերի վերաբերմամբ ընդհանրապէս և խազերի աստիճանների մասին, որ ստորև ցած ենք բերում, մասնաւորապէս»⁸⁰, - փաստարկում է Մելիքյանն իր դիտարկումը: Արդարությունը պահանջում է նկատել, որ այս կետում դժվար է համաձայնվել նրա հետ, որովհետև Գապասաքայլանը, այնուամենայնիվ, շատ տեղերում համադրում է հունական նմանքը հայկական խազերի հետ՝ ընդհանրություններ կամ տարբերություններ նշելով նրանց միջև: Բացի դրանից, պետք չէ մոռանալ, որ դա մեր իրականության մեջ առաջին նման փորձն է եղել, ինչը Գապասաքայլանն իրականացրել է իր ժամանակի պատկերացումների և իր հնարավորությունների սահմաններում:

Գապասաքայլանի վերջին աշխատությունը «Գիրք ուրից ձայնից» երաժշտության դասագիրքն է: Այն գրվել է Կոստանդնուպոլսում 1805 թվին Գրիգոր դպիրի մահվանից երեք տարի առաջ՝ ներկայացնելով, ինչպէս հաստատել է Տ. Պալյանը, Գապասաքայլանի ինքնագիր մի մատյան:

Պատահական չէ, որ նրանով ժամանակին հետաքրքրվել է Կոմիտասը, իր նամակներից երկուսի մեջ (մեկը Բեդլինից՝ 1897-ի հունվարի 15-ին Գևորգյան ճեմարանի տեսուչ Կարապետ Կոստանյանցին, մյուսը Էջմիածնից՝ 1909-ի հունվարի 9-ին ապագա կաթողիկոս, Պոլսո պատրիարք Մատթեոս Իզմիրլյանին) խնդրելով, որ իրեն ժամանակավորապէս տրամադրվի կամ վերոնշյալ ձեռագրի պատճենը, կամ Տրդատ եպս. Պալյանի հրապարակումը «Արևելք» թերթում, շատ անհրաժեշտ նկատելով տվյալ աղբյուրը իր հետագա խազագիտական ուսումնասիրու-

⁸⁰ Էջ 31:

թյունները շարունակելու համար⁸¹:

Ինչպես արդեն նշվել է, Գապասաքայանի «Գիրք ուրից ձայնից»-ն, ինչպես և նրա նախորդ աշխատությունները, ընդհանրություններ ունեն ինչպես բյուզանդական նմանատիպ ձեռնարկ-հարցարանների, այնպես էլ միջնադարյան պարսկական-արաբական երաժշտական տեսագեղագիտական բնույթի տրակտատների հետ: Ավելացնենք, որ բացի վերոնշյալ օտարալեզու այսօրինակ ձեռնարկներից, մատյանիս հեղինակը կամ բանաքաղողը առաջին հերթին շարունակել է հայ միջնադարյան մատենագրության ձևավորված այն հարուստ ավանդույթը, որը ներկայացված է մի շարք հայտնի անուններով և վերնագրերով, ինչպիսիք են արդեն հիշատակված Հովհաննես Վանականի «Հարցմունք և պատասխանիք», Վարդան Արևելցու «Ժղլանք», Գրիգոր Տաթևացու «Գիրք հարցմանց» և «Ոսկեփորիկ» ուսումնական-կրթական նպատակներ հետապնդող երկասիրությունները:

Սկզբից եթե հարկ է նշել, որ «Գիրք ուրից ձայնից» աշխատությունն անմիջականորեն կապված է Գապասաքայանի մյուս երկերին, մասնավորապես, «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» և «Գիրք երաժշտական»-ին, որոնցում հեղինակն անդրադարձել է իր գիտական հետաքրքրությունների մշտական դաշտը ներկայացնող մի քանի ոլորտների՝ միջնադարյան և իր ժամանակի ու միջավայրի երաժշտագեղագիտական բմբռնունքներին, հայկական Ութձայն համակարգի տեսությանը այն համեմատության մեջ դնելով հետբյուզանդականի և պարսկա-արաբականի հետ, տաղաչափությանը և, վերջապես, խազագիտությանը, ինչն ամենից շատ է շարժել ուսումնասիրողների հետաքրքրությունը: Հրատարակելով «Գիրք ուրից ձայնից»-ի նկարագրությունը՝ Տ. Պալյանը տվյալ ձեռագիրը, որն «ամբողջ հայկական երաժշտական գիտութեան վրայ կը խօսի հարց ու պատասխանի ձևով», դասել է կարևորների շարքը, «յուսալով, որ գուցե այն նպաստի խազերի բանալու գիտին»⁸²:

⁸¹ Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Զայնեղանականների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, գլուխ Զ. Կոմիտասի երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների հետքերով, էջ 145-155:

⁸² Տե՛ս Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց ի՛նքնաբիայ..., Առաջաբան, էջ 11, ծանոթ. 31:

Գ Ի Ր Ի

Երաժշտական

Յորում պարունակին հայերէն ;
Յունարէն ; և Պարսկերէն հարց
մուտք և պատանխանատուութիւն
համառօտաբար :

Ի հայրապետութե ՍԷՅ ԼԹ ուղին
Լ. Ջիւղի մէջ ՏԵ՛ Գաւթի Սրբի
Պաթողիկոսին ԼԴ հայոց
Լ. Ի Պատրիարկութե ՍԷՅ ԼԹ ուղին
Լ. Ե. Դ. ՏԵ՛ն Թեոդորոսի
Լ. Ե. Դ. Լ. պիսկոպոսին :

Տպագրեցեալ Ս. Ե. հաճառ հրամա
նաւ ՍԵ՛ժի Լ. Երջանիստ Սայրա
բաղարիս Սոստանդնուպօլսի Սըր
բազան Պատրիարկի ՏԵ՛ն Յօհան
նու ԼԴ Բաբան կոչեցեալ վոյեմարան
բաբունապետին :

Լ. Երեւանի շարագրողի կեանքացի
Կապաճախալեան գրիգոր Կալի :

ՍԵ՛ժի հայոց Եւթ Բ. Յուն 10 :
Ի հարանի Յօհաննիստեան Պօղոս :



ՆՆՀՈՒՆ անհաս՝ անձառէ ԼԻ.
 Է գերաբուն՝ անըննէ ԼԻ.
 ներգործական՝ միշտ գոյաւ ԹԻ.
 յորում նոյն է՝ և էաւ ԹԻ.



() ԺԵԿՈՒՄ ԿՈՒՄ ԿՈՒՄ ԿՈՒՄ

ԵՐԿ Ի ԿՐ ԿԵՆՈՒՄ ԵՐԿ ԿԵՆՈՒՄ ԿՈՒՄ



ՄԱՐԿԱՆ ԿՈՒՄ ԿՈՒՄ ԿՈՒՄ ԿՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ ԿԵՆՈՒՄ

«Գիրք ութից ձայնից» ձեռնարկը բաղկացած է 46 գլխից: Այն սկսվում է «Նախերգութիւն առ ուսումնասէր ընթերցողս» նախաբանով, որին հետևում է Ա (1) գլուխը. ս«Յաղագս երաժշտական գիտութեան՝ թէ զինչ է - Հարց. Զի՞նչ է երաժշտութիւն. Պոսիս. Է գիտութիւն, որ ուսուցանէ զհամեմատութիւնս ձայնից և զկերպս եղանակացն...:

Գլուխ Բ (2). Յաղագս թէ ուստի և յումմէ գտաւ երաժշտութիւնն. - Հարց. Ո՞վ եգիտ զերաժշտականութեան երգ. Պիս. Որդին Ղամեքայ Յօբալն, որ էր հովիւ խաշանց, և եգիտ զերգս և զքնարս [Ծնն. Դ 11]»⁸³:

Այստեղ հեղինակը, հետևելով համաքրիստոնեական մատենագրական ավանդութիւն, երաժշտության և երաժշտական գործիքների գյուտը կապում է հինկտակարանյան Բոբալի կամ Հոբալի անվան հետ:

«Գլուխ Գ (3). Վասն է՞ր ութն են ձայնք - Հց. Է՞ր վասն ութն են ձայնքն մեր. Պիս. Բուն ձայնքն մեր, ըստ Յունացն, են չորս ըստ չորիցն տարերց (որպէս ասէ մեկնիչն Ներգինացոյն) և ըստ չորիցն հողմոց, որք հակաշրջին ի չորիցն կողմանց աշխարհի, նաև չորս ունին կողմունքն ըստ չորիցն կրկին էացեալք, որով լինին ութն: Եւ՝ ութիցն ձայնաւոր գրոց, և ըստ ութիցն կանոնաց քնարերգուն Դաւթի, և ըստ ութիցն ձայնական գործեաց՝ որ ի մարդն...»:

Պարզ չէ, թե տվյալ դեպքում Գր. Գապասաքայանը Դավիթ Անհաղթի (Ներգինացու) ո՞ր մեկնիչին նկատի ունի՝ Գրիգոր Տաթևացու ն, թե՛ Առաքել Սյունեցուն, որովհետև ձայնեղանակների նմանատիպ մեկնություններ առկա են երկուսի մոտ էլ: Այստեղ արժէ ուշադրություն դարձնել այն հանգամանքի վրա, որ քննվող բնագրում Դավիթ Ներգինացու անվան հիշատակությունը հանդիպում է մի քանի անգամ, ինչն ինքնըստինքյան ուշագրավ փաստ է (տե՛ս ստորև).

«Գլուխ Դ (4). Յաղագս հին ձայնիցն - Հց. Զի՞նչ են հին ձայնքն. Պիս. Են այնք, որք իբր ենթակալ են եղեալ նորոցն ձայնից...»:

⁸³ Նույն տեղում, էջ 44:

Այս պարբերությունը, մեր կարծիքով, մեկնելի է հետևյալ կերպ. խոսքն այստեղ հեթանոսական ժամանակներից ժառանգված ավանդական հին ձայնեղանակների մասին է, որոնք, ինչպես հայտնի է, յուրացվել և վերաիմաստավորվել են նորաստեղծ Հայ Առաքելական եկեղեցու կողմից: Շատ բնական է, որ հաջորդ պարբերության մեջ շարադրվում է ձայնեղանակների գյուտը ներկայացնող մի հինավուրց ավանդապատում, որն, անկասկած, հունական ծագում ունի:

«Հց. Ո՞րք են գտանողը զհին ձայնս. Պիս. Ասէն Քերթողահայրն ըստ (ը նդ) Ներգինացոյն թէ Մէնէքս երգիչն մի հիւսնակս ի մի փայտէ հնչմանն գտաւ զԼիտիօսն, որ է ԱԶ: Երկրորդն՝ եղբայր նորին Փոկեղեղէս ի գերբնականէ՝⁸⁴ և յերկաթոյ կռելոց եգիտ զՏօտրոնն, որ է ԲԶ: Երրորդ՝ եղբայր նոցա Որփիկէս օրինակեալ ի գետոցն խաղացմանց՝ և յորձանաց հոսմանց եգիտ զերաժշտականն զՏառիտօն, որ է ԳԶ: Չորրորդն՝ քեռորդին նոցա Պիտանոս գոլով քաջահմուտ երաժիշտ՝ ի յաղօրեացն դարձմանէ ի ձայնից եգիտ զՂուսօստօսն, որ է ԴԶ»:

Հետաքրքրական է պարբերության սկիզբը, որը կարող է երկու մեկնություն ունենալ.

ա) եթէ կարդում ենք «Քերթողահայրն ըստ Ներգինացոյն», այսինքն՝ «Քերթողահայրը հետևելով (Դավիթ) Ներգինացուն», ապա ակնհայտ է, որ բնագրի հեղինակը կամ բանաքաղողը նկատի ունի VII-VIII դարերի հայտնի աստվածաբան, ծիսագետ և քերական Մովսէս Քերթոզ Սյունեցուն՝ Ստեփանոս Սյունեցու ուսուցչին, որին միջնադարյան գրիչները հաճախ սխալմամբ անվանում էին Քերթողահայր շփոթելով Մովսէս Խորենացու հետ:

բ) իսկ եթէ ընդունենք Տրդատ եպս. Պալյանի ուղղումը հարցականով. «Քերթողահայրն ընդ Ներգինացոյն», այսինքն՝ «Քերթողահայրը Ներգինացու հետ», ապա ենթադրվում է V դարի Մովսէս Խորենացի Պատմահայրը, ինչն ավելի տրամաբանական է, քանի որ խոսքը, ակներևաբար, նախաքրիստոնեական, հել-

⁸⁴ Այս մեկնության մյուս բոլոր տարբերակներում և խմբագրություններում այստեղ՝ «ի դարբնականէ»: Տե՛ս Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, «Բնագրեր» բաժինը, էջ 184-199:

լենիզմի դարաշրջանից սերող հայերեն պահպանված հունական բնագրի է վերաբերում: Ի դեպ, տվյալ հատվածի համեմատությունը Գր. Գապասաքայանի «Գիրք երաժշտական»-ի համապատասխան հատվածի հետ, խոսում է հոգուտ երկրորդ տարբերակի. այնտեղ կարդում ենք՝ «Քերթողահայրն ընդ Ներգինացոյն...»⁸⁵:

Ըստ խնդրո առարկա բնագրի՝ Գլուխ Դ (4), ուշագրավ մի հանգամանք է բացահայտվում ևս. մեջբերված հատվածը «Յաղագս ձայնից թէ ուստի գտաւ» հայտնի մեկնությունն է, որը հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ մշտապես վերագրվել է Բարսեղ Կեսարացուն, իսկ նրա թարգմանությունը՝ ոմն Ստեփանոս փիլիսոփային կամ երաժշտին, որը, հնարավոր է, Ստեփանոս Սյունեցին եղած լինի: Համենայն դեպս, մի շարք հեղինակներ, այդ թվում՝ Ղ. Ալիշանը, Կոմիտասը, Ռ. Աթայանը (մենք ևս) հակված են եղել նույնացնելու այդ Ստեփանոս երաժշտին Ստեփանոս Սյունեցու հետ: Տվյալ մեկնությունը պահպանվել է երեք խմբագրությամբ՝ համառոտ, միջին և ընդարձակ⁸⁶: Մակայն Գրիգոր Գապասաքայանի տեսադաշտում եղած միջնադարյան աղբյուրը տվյալ գրվածքի թարգմանիչներ կամ մեկնիչներ է նշում Մովսես Խորենացուն և Դավիթ Անհաղթին, ինչը, կարևոր տեղեկություն լինելով, նոր լույս է փռում այդ գրվածքի պատմության վրա: Այսպիսով, «Յաղագս ձայնից» գրվածքի մեզ ծանոթ երեք խմբագրություններին ավելանում է ևս մեկը, հավանաբար, առավել հինը և նշվածների հետ համեմատած՝ պակաս աղճատվածը: Նշենք, որ մեջբերվող հատվածում ավելի վստահելի է նաև հույն առասպելական երաժիշտների անունների գրության ձևը: Բացի արդեն ծանոթ ձայնեղանակների հունական աղավաղված անվանումներից (πρότος, δέυτερος, τρίτος, τέταρδος), սույն հատվածում իբրև առաջին ձայնեղանակ հիշատակված է

⁸⁵ Տե՛ս Գիրք երաժշտական, յոթում պարունակին Հայերեն, Յունարեն և Պարսկերեն հարցմունք և պատասխանատուութիւնքն համառօտաբար, Կ.Պոլիս, 1803, էջ 25:

⁸⁶ Տե՛ս նաև՝ Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, էջ 31-44:

«զԼիսիօսն», այսինքն՝ հին հունական Լիդիական ձայնեղանակը⁸⁷:

Արժե ուշադրություն դարձնել նաև Գապասաքայյանի «Գիրք երաժշտական»-ի համապատասխան հատվածներին, հատկապես «Յաղագս հին ձայնիցն, թե զի՞նչ են և յումմէ», ինչպես նաև՝ «Յաղագս թե է՞ր վասն ութն ձայնքն» գլուխներին: Փաստորեն այդ հատվածները մի շարք կետերում ճշտում են Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող «Յաղագս ձայնից, թե ուստի գտաւ» գրվածքի տարբեր խմբագրությունների աղավաղված և անհասկանալի տեղերը: Մատնանշենք հետևյալ կետերը: Նախ՝ մեջբերված հունական ձայնեղանակների անվանումներն անհամեմատ ավելի մոտ են բնագրին, բացառությամբ Չորրորդ ձայնեղանակի, որն այդպես էլ աղավաղված նշվում է «դուսօստօս» ձևով (պետք է լինի՝ տետարդոս): Հույն երաժիշտների անունները երբեմն համընկնում են մյուս խմբագրություններում բերվածներին, երբեմն՝ ոչ: Օրինակ, եթե «Մենեգես» անունը հիմնականում կամ կրկնվում է, կամ մի փոքր տարբերակվում (Մենեգես = Միներգես և այլն) կամ Փոկեղեղեսը (Փոկեղիղես) այստեղ հանդիպում է նույն ձևով, ապա Որփեկես («Գիրք ութից ձայնից»-ում՝ Որփիկես) անունը մյուս խմբագրություններում չի հանդիպում: «Պիպանոս» անունը այստեղ երևում է «Պիտանոս» ձևով: Գապասաքայյանը շատ որոշակի հղումներ է կատարում՝ տալով հայտնի փիլիսոփաների անուններ: Օրինակ. «Ով եբեր գոսսա ի կարգն» (նկատի ունի ձայնեղանակները) հարցմանը, հետևում է ուշագրավ մի պատասխան, որն ուղղորդում է ընթերցողին հստակեցնելով, թե ինչ աղբյուրներից է օգտվել «Գիրք երաժշտական»-ի հեղինակը՝ «Արգեղես երաժիշտն եզիտ զամենեսեանսն ի մաքրութան որոշաբար ըստ կարգի աստիճանացն, և եղ ի շարն և ի կարգ՝ ըստ սրբոյն Գրիգորի, և Դավթի Անյաղթին»: Սուրբ Գրիգոր ասելով, ակներևաբար, նկատի ունի Գրիգոր Տաթևացուն, որի «Գիրք հարցմանց»-ի ձայնեղանակների մեկնությանը վերաբերող գլխից Գապասաքայյանը հավանաբար

⁸⁷ Ինչպես նկատել է նաև Ն. Թահմիզյանը Գր. Գապասաքայյանին նվիրված վերոնշյալ հոդվածում, տե՛ս ԲՄ, հ. 11, էջ 330, ծանոթ. 4:

օգտվել է իր երկասիրությունը շարադրելիս: Նույնը տվյալ պարագայում վերաբերում է Դավիթ Անհաղթին:

«Յաղագս թե է՞ր վասն ութն ձայնքն» գլխում, որը հիմնականում հետևում է Գրիգոր Տաթևացու «Գիրք հարցմանց»-ի համապատասխան գլխի մեկնաբանություններին, ուշագրավ է դարձյալ Գրիգոր Նյուսացու «Յաղագս կազմութեան մարդոյ» երկից քաղված ձայնական գործիքի, այսինքն՝ ժամանակակից լեզվով ասած՝ ձայնական ապարատի մասերի թվարկությունը, այսպես. «Հարց. Վասն է՞ր ութն են ձայնքն մեր: Պատ. Բուն ձայնքն մեր, ըստ հունացն՝ են չորս ըստ չորիցն տարերց. և ըստ չորից իսկական հոգմոց, որ ևս ունին կողմունքն ըստ չորիցն կրկին էացեալք՝ որով լինի ութն, որք ըստ ութից կանոնացն քնարեզուն. և ըստ ութից ձայնաւոր տառից: Նաևս ըստ ութից ձայնական գործեացն, որք են թոքն, խոչափողն, մակալեզուն, բերանն, լեզուն, ատամունքն, շրթունքն, յաւելեալ և օղն՝ որ ի մարդն. զի առանց սոցա, և առանց ձայնաւորացն գրոց անկարելի է երգել երգս երաժշտականս»: Նման հետաքրքրական մեկնությունների կարելի է հանդիպել «Գիրք երաժշտական»-ի շատ տեղերում, ինչը վկայում է Գր. Գապասաքայանի հայրաբանական և փիլիսոփայական գրականության փայլուն իմացության մասին:

«Գիրք ութից ձայնից»-ի հաջորդ գլուխներն անդրադառնում են ձայնեղանակների տեսության այլևայլ կողմերին, ինչպես, օրինակ. «Յաղագս հաղորդակցութեան ձայնից», «Յաղագս անուանց ութից ձայնից», «Յաղագս դարձման ձայնից», «Յաղագս բաժանման ձայնից» և այլն: Օրինակ, Գլուխ Ը (8) «Յաղագս բաժանման ձայնից» այսպես է մեկնում ձայնեղանակների ստորաբաժանումը.

«Հց. Ի քանի՞ս տրամաբաժանին ձայնքն. Պիս. Ի բազումս բաժանին ի կերպս...»

Սրան հետևում է ձայնեղանակների մի աղյուսակ, որը բերված է ձեռագրացուցակում⁸⁸: Ջետեղված են նաև բուն և կողմ ձայնեղանակների աղյուսակներ, այսպես կոչված մեթոդոսներ, որոնք օժտված են խազերով: Թե ինչ է մեթոդոսը, խնդրո՞ւ առար-

⁸⁸ Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց ի Կեսարիայ..., էջ 44:

կա հարցարանը բացատրում է հետևյալ կերպ. «Գլուխ Ժ (10). Յադագս մեթոտոսի երաժշտականութեան - Հց. Ջի՛նչ է երա-
ժշտականութեան Մեթոտոս. Պի. Է՛ բազմահնար և յոգնագիտ
իմաստութիւնն...» և այլն:

Մեթոդոսներ էին կոչվում հիմնական, օժանդակ և ածանց-
յալ ձայնեղանակների՝ խազերով օժտված աղյուսակները, որոնք
ունեցել են զուտ գործնական նշանակություն և նախատեսվել են
Ութձայնի համակարգը և խազագիտությունն ուսումնասիրող եր-
գեցողների և դպիրների համար որպէս ձայնավարժություններ:

Ուշագրավ է նաև հետևյալ դիտողությունը, թէ «Չորս բուն
ձայներն ըստ Պղատոնականն քնարի աստիճանաց, որք եղեն
վեշտասան (16=4x4) կատարեալ աստիճան և ունին Կողմունք և
Կողմանց կողմունք և Պատասխանօղբ նոցա»:

Հավանաբար, «Կողմանց կողմունք և Պատասխանօղբ նո-
ցա» ասելով, Գապասաքայլանը նկատի ունի դարձվածք և ստեղի
եղանակները: Վերջինները, ձեռագրական աղբյուրների համա-
ձայն, միջնադարում թվով ավելի շատ էին, քան մեզ հասած Շա-
րակնոցում: Ինչպէս արդեն նշվել է, ըստ Ստեփանոս Սյունեցուն
վերագրվող մեկնության (Բնագիր Բ3), բոլոր բուն եղանակները և
Ավագ կողմն ունեցել են իրենց ստեղիները: Այնուհանդերձ, հե-
տաքրքրական է, որ դարերի ընթացքում ավանդաբար փոխանց-
ված հայոց եկեղեցական ձայնեղանակներն այն տեսքով, որով
հասել են մեր օրերը (բուն, կողմ, դարձվածք և ստեղի. եղանակ-
ներով) թվով քսանն են:

Գլուխների մի խումբ՝ ԺԲ-Ի (12-20), նվիրված է տաղաչա-
փությանը. «Գլուխ Ի (20). Յադագս տաղի և չափաբերութեան
նորա - Հց. Ջի՛նչ է Տաղն. Պի. Տաղն ի գերահռչակ բանաստեղծու-
թեանն սահմանի՝ Բան բաղկացեալ սեռիւ, թուով, և դասակար-
գութեամբ ուրից շարագուգեալ»:

Թվում է, թէ այստեղ «գերահռչակ» բնորոշումը համապա-
տասխանում է «քաջոլորակ» սահմանմանը, ինչը հաճախ է կի-
րառվել տաղային արվեստի նմուշների բնույթը և տաղաչափու-
թյան առանձնահատկությունները բնորոշելու համար⁸⁹:

⁸⁹ Տվյալ եզրի կապակցությամբ տե՛ս, օրինակ, Նավոյան Մ. Տաղերի
ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողու-

Մեկ այլ խումբ՝ ԻԱ-ԻԵ (21-27), նվիրված է խազային նշանների բացատրությանը, այսպես.

«Գլուխ ԻԱ (21). Հց. Զի նշ է բացայայտություն խազիցն. Պի. Է այն, որով բացայայտի քանիօնությունն նոցա: Հց. Քանի ք են մեր Հայոցս խազք, որով լինին եղանակք. Պի. Իննևտասան (19). տասն Վերելակք՝ և բարձր ձայնիւ, ինն՝ Ստորիջեալք՝ և ստոր ձայնիւ»⁹⁰:

Այսինքն՝ այստեղ միաժամանակ տրված են հայկական խազային նշանների ինչպես ելևէջային (վերելակք և ստորիջեալք), այնպես էլ՝ դինամիկ, ձայնի արտաբերման ուժգնությունը մատնանշող բնորոշումները:

Գլուխ ԻԲ (22) վերնագրված է. «Յաղագս մարմնոց և անմարմնոց խազից», համապատասխանաբար՝ հունական *σῶμα και πνεύμα* հասկացությունների, գլուխ ԻԳ (23)՝ «Յաղագս անուանց խազից», այսպես.

«Վերին խազքն են՝ երկար, սուր, թուր, ոլորակ, վերնախաղ, ծունկ, ծնկներ, բենկորձ, պեկորձ, զարկ: Ստորինք են՝ փուշ, երկփուշ, պարույկ, խունձ, ներքնախաղ, խոսրովային, խում, զակորձ, րեյրե»:

Հավանաբար, այս ցանկը շարադրելիս Գր. Գապասաքալյանն օգտվել է ձեռագիր Մանրուսման գրքերում գետեղվող «Անուանք խազից» ցանկերից: Ավելացնենք, որ յուրաքանչյուր անվան դիմաց բերված է համապատասխան խազային նշանը:

Յավորք, Տրդատ եպս. Պալյանը բաց է թողել հաջորդ՝ չափազանց կարևոր գլխի նկարագրությունը, թեկուզ համառոտ ձևով: Այն է՝ «Գլուխ ԻԵ (23). Յաղագս խազիցն, թե որպիսի՞ ձայն ունին», սակայն նրա բովանդակությունը վերականգնելի է ըստ Գապասաքալյանի «Գիրք երաժշտական»-ի⁹¹, որի «շատ ընդարձակված», լրացված ու վերամշակված տարբերակն է, Պալյանի

թյունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, Երևան, 2001, էջ 79-95:

⁹⁰ Տե՛ս Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց ի Կեսարիայ..., էջ 45:

⁹¹ Տե՛ս Գիրք երաժշտական, էջ 60-61:

վկայությամբ, «Գիրք ութից ձայնից»-ը⁹²: Այնտեղ կարդում ենք հետևյալը.

«Հարց. Որպիսի՞ կերպիւ ձայն ունին իւրաքանչիւր խազքն:

Պատ. Ունին այլ և այլ ձայնք ըստ հնարատեսութեանցն համեմատութեանց, որովք հանապազ սրբերգականն յօրինի երգ. զորս ըստ կարի համառոտութեան իմա այսպէս. երկար⁹³. սա ունի ձայն բարձր՝ և ցնթելի (), խոսրովական. շեշտը՝ շեշտական. ոլորակը՝ ոլորական. բենկորձը՝ ըստ տեղոյն, և ձայն ուրանիզմայի⁹⁴. զարկը՝ զարկուցական. ծնկներ՝ ունի ձայն իմն կաքաւեցուցիչ. սուղը՝ իբր թէ բարկութեամբ ի վերայ ծնկան ելեալ տեսանի. թուր՝ ունի որպէս թէ ձայն պատերազմական, որ իբր զինեալ մտանէ եղանակս: փուշը՝ փշաբար. երկփուշը՝ աղուաշական. խունձը՝ ըստ տեղոյն այլ իմն, և ըստ տեղոյն այլիմնապէս. սա ունի ընդ իւրն փակեալ ընդհանուր գիտութիւն խազից. պէկորձ՝ սա միշտ ստորադիր է և հետևի այլոցն. Պարոյկը՝ պարոյկական. վերնախաղը՝ շնչահատական⁹⁵:

Մեզ չհաջողվեց գտնել որևէ բառարանում և նախևառաջ ՆՀԲ-ում, «ցնթելի» բառը (գուցէ «ցնծալի»), սակայն ելնելով նրանից, որ սրան անմիջապէս հաջորդում է «խոսրովական»-ը իբրև հոմանիշ, հնարավոր ենք գտնում որոշակի իմաստով նույնացնել տվյալ երկու բնորոշումները: «Խոսրովական»-ն իր հերթին իմաստային առումով սերտորեն առնչվում է «խոսրովային»-ի հետ (մեր կարծիքով, տվյալ պարագայում նույնանում է նրա հետ), ուստի Գապասաքայլանի կիրառած «խոսրովական»-ը մեկնաբանում ենք որպէս «խոսրովային»⁹⁶:

⁹² Տե՛ս ՀԱ, 1896, N 12, էջ 354, նաև՝ Յուցակ հայերէն ձեռագրաց ի Կեսարիայ..., էջ 47:

⁹³ «Գիրք երաժշտական»-ի մեջբերվող հատվածում զետեղված են խազային նշաններ. մենք փոխարինել ենք դրանք բառային արտահայտությամբ:

⁹⁴ Ուրանիզմա - հունական (բյուզանդական) նևմաներից մեկը:

⁹⁵ Գիրք երաժշտական, էջ 61:

⁹⁶ Խոսրովային - որպէս թէ նմանեալ սրոյ քաջին Խոսրովու Մեծին՝ հայոց արքայի՝ խազ երաժշտական (). կամ թէ որպէս գիտ քաջի ուրումն երաժշտի Խոսրով անուն. յորմէ և ոճ խոսրովային՝ է որպէս կատարեալ եղանակ երաժշտության..., ՆՀԲ, հ. Ա, էջ 969:

Դժվար է որոշել, թե որքանով են այս բացատրություններն ու բնորոշումները ինքնուրույն և որքանով բանաբաղված՝ Գապասաքայանի տեսադաշտում եղած միջնադարյան ձեռագրական զանազան աղբյուրներից, սակայն ամեն պարագայում տվյալ հատվածն արդեն արժանացել է երաժշտագետների սևեռուն ուշադրությանը⁹⁷: Անշուշտ, այսօրվա տեսանկյունից Գապասաքայանի բացատրությունները գրված են խրթին և ոչ միշտ հասկանալի լեզվով, ինչը մինչև XVIII դարի վերջերը հարատևած և հավանաբար իր ուսուցիչներից ժառանգած միջնադարյան ավանդույթի հետևանք է նաև: Դրանից բացահայտորեն դժգոհել է պրոֆ. Աթայանը՝ բնորոշելով Գապասաքայանի ոճն իբրև սխոլաստիկա, միջնադարյան տեսաբաններից ժառանգած գաղտնապահություն և խրթին մտածելակերպ⁹⁸: Սակայն այս բոլորը պետք է դիտել իբրև պատմական իրողություն, տվյալ ժամանակաշրջանին բնորոշ մտայնություն: Ընդհակառակը, մեր կարծիքով, Գապասաքայանն իր աշխատությունների էջերում ձգտել է հնարավորինս հասկանալի լինել իր ընթերցողին և փոխանցել հետագա սերունդներին իր հարուստ գիտելիքները: Պարզապես, նրա գիտական մեթոդը և ապարատը, ցավոք, հեռու են մեր ժամանակակից ըմբռնումներից, թեև գաղտնագիտության որոշակի տոկոսը, անշուշտ, այստեղ առկա է գոնե ավանդաբար:

Ինչնիցե, վերադառնանք «Գիրք ուրից ձայնից» ձեռնարկին:

Գլուխ ԻԷ (27) կրում է «Յաղագս անուանց մեծամեծ խագիցն» խորագիրը: Եվ այստեղ վերջապես հանդիպում ենք Գր. Գապասաքայանի անմիջական միջամտությանը հիմնականում տարբեր միջնադարյան աղբյուրներից բանաբաղված բնագրի մեջ: Տվյալ գլխում բերված են հետբյուզանդական տեսության մեջ շրջանառվող այսպես կոչված *μεγάλη ἵπποστάσις*-ի օրինակով, այն է՝ մեծամեծ խագերի, Գապասաքայանի հորինած խագային նշանների անվանումները, որոնց «Հանդես ամսօրեայ»-ի խմբագրությունն անդրադարձել է հետևյալ ծանոթագրությամբ. «Չենք կրնար գուշակել, թե որմ է ինչո՜ւ են այս անպետ յունախառն անուանադրութիւնները (...): Մոյնպէս վերջին «մեծամեծ» խագե-

⁹⁷ Աթայան Ռ., տե՛ս նշվ. հոդվածը, էջ 172:

⁹⁸ Նույն տեղում, էջ 167, 171, 173:

րուն հայերէն անուանց մեծ մասը նորագոյն ժամանակներու կամայական ստեղծութիւններ են յատկապէս, ինչպէս նաև մեր օրերն ալ նոյնն եղած է անանուն խազերուն նկատմամբ: Ունիմք նախնեացմէ խազերու ընտիր անուններ՝ դող, բեր, բազմաբեղ, կոռ և կոռ կոռ, զրեհի և այլն, որոնք անծանոթ մնացած են»⁹⁹:

Ձեռագրի բովանդակութիւնը բազմազան է և ծավալուն: Այստեղ առկա են չափածո կտորներ, որոնց հեղինակը հավանաբար Գր. Գապասաքայանն է: Դրանք նվիրված են ձայնեղանակների նկարագրությանը, նրանց կապին երկնային լուսատուների հետ, ծանոթացնում են ընթերցողին ձայնեղանակների հունական և պարսկա-արաբական համապատասխան անվանումներին, այսպէս.

Ձայնն առաջին ասէ Նէվա,
Որ ըստ յունացն է Այիա,
Յորմէ լինին երգք գոյնգոյն,
Որոյ իմաստն է գերակայ:
Ձայնն երկրորդ է Հիւսէնի,
Որ ըստ հունաց Բրօզոս¹⁰⁰ լըսի.
Յորս զանազան գոն աստիճանք,
Որով պէսպէս երգք յօրինի:
Ձայնն երրորդ Բւզգալ հիճազ,
Որ ըստ յունացն Նեանէս¹⁰¹ խազ,
Յորմէ հոսին նիւթք այլևայլ,
Որովք լինին երգք աննըւազ:
Ձայնն չորրորդ Չարկեաի լըսի,
Որ ըստ յունացն Նանա ասի,

⁹⁹ Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց..., էջ 46:

¹⁰⁰ Հավանաբար, հեղինակն այստեղ նկատի է ունեցել հայկական Ութ-ձայնի Բձ-ի հնչյունակարգի համապատասխանությունը հունական Ութձայնի Աձ-ի հնչյունակարգին:

¹⁰¹ Նեանէսը և անանէսը - νεανέας, ανανέας (տե՛ս ոտանավորի երրորդ տողը ներքևից) հույն ուղղափառ եկեղեցու երգեցողության մեջ Երկրորդ և Չորրորդ ձայնեղանակների կողմ ձայնեղանակների ցուցիչներն են:

Որ է քաղցրիկ ի յեղանակս,
Ձի միշտ չափով, կշռով երգի:

Առկա է նաև վերջաբան ոտանավորը.

Ահա լրացաւ՝ Գիրք ութից ձայնից,
Որք եղեալ իսկ են ըստ կարգի դրոհից.
Չեն ինչ անտեղի՝ արկեալ ի գործի,
Այլ մոլորակաց՝ անմոլար գնդից:
Որպէս գոտեաց եօթն՝ դարձք են զանազան.
և են միմեանց՝ կարի աննըման.
Նոյնպէս և ձայնիցն՝ ել էջ եղանակք,
Լինին այլ և այլ՝ երգ երգողական:
Դկ. Լուսինն Ռաստ ձայնի՝ ցածուստ վերառեալ.
Գկ. Փայլածուն Տիւկեահ երգոյն ման առեալ,
Ակ. Լուսաբեր Արև՝ Մէկեահ և Չարկեահ,
Դձ. Լինին համաձայն՝ առ իրեարս բաշխեալ,
Աձ.բձ. Հըրատ, Լուսընթագ՝ Նէվա, Հիւսէյնի
Գձ¹⁰². Երևակ Էվիճ՝ ձայն է գովելի,
Անմոլարքն են տեսք՝ աչաց հայելի,
Յորոց ուսանիմք՝ ձայնս յոգն առնելի:

Այստեղ ուշագրաւ է միջնադարյան դարբնականքերում ուսանողին չափածո հանելուկների և ոտանավորների միջոցով գի-

¹⁰² Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց ի Կեսարիայ..., էջ 45-ում ակնհայտ վրիպակ է, տպված է «աօձ»: Մենք ուղղել ենք ըստ Թահմիզյանի, որը, ընդարձակելով Կոմիտասի հայոց եկեղեցական եղանակների և դրանց արևելյան նմանակների ցանկը, կազմել է նաև «դարձվածք» տիպի ձայնեղանակների ու նրանց մերձավորարևելյան նմանակների ցանկը (տե՛ս Թահմիզյան, Կոմիտասը և հայ հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, «Կոմիտասական», հ. Ա, Ե., 1969, էջ 193): Այդ ցանկում Էվիճ կամ Էվիզ ձայնեղանակին համապատասխանում է Գձ դարձվածք ձայնեղանակը: Ինչպէս հայտնի է, դարձվածքները, սովորաբար, հատուկ չէին նշվում՝ կրելով բուն ձայնեղանակի նշումը:

տելիքներ փոխանցելու շարունակվող ավանդույթը, որը լայնորեն կիրառել է, օրինակ, Ներսես Շնորհալին:

Ուշագրավ է նաև «Գիրք երաժշտական»-ում գետեղված մի ոտանավոր, որի մեջ ասվում է.

Մա՛ էգադօ՛ւն՝ ըստ յունականի.
տառիւք փակեալ՝ զենճիր ասի:
Տիւզէք ֆահտէ՛ տելրի քէպիր.
չէնփէր պէրշանն՝ լինին զենճիր:
Տելրի քէպիրն՝ ընդ պէրէվշանին.
լինին զարպէյն՝ ըստ ուսուլին:

Երկու հաֆիֆն՝ է՛ ի տեղի.
ուսուլ արհեստ՝ մի հաւիցին:
Բէ՛յրէ՛ ձայնին՝ երկ մէկ ասա՛.
րիւրէ՛ րիւրէ՛ն՝ ձայնըդ սաստեա՛:
Արի երգիչդ՝ ըզքեզ կըրթեա՛
և մնացեալսն՝ այսպէս իմա՛:

Ինչին հետևում է «Ձի՞նչ է յօրինումսն թէրքիպաց» հարցումը, որին տրվում է հետևյալ պատասխանը. «Է՛ այն, (...) թէ զքսանչորսն յերկուս բաժանեցին զժամս ատուրն է այլն. բայց թէ ոք զառաջին զչորս բուն ձայնս, զերկուսասան մագամս և զեօթն ազազէյս ուսանի ըստ կատարեալ տեսութեան, ընդ որովք և զԻԴ (24) ուսուլն. զայս կարի դիրագոյն կերպիւ կարողանայ յօրինել. զի սոցա ամբարն, են նոքա. և որոց հի՛ մն է մի և նոյն ձայն, բայց ի ձեռն քաջարուեստ հմտացելոցն և եթ՝ այլայլին»¹⁰³:

Մեկ այլ տեղում դարձյալ անդրադառնալով ձայնեղանակների ուսմունքին՝ Գապասաքայյանը գրում է.

«Հարց. Ապա վասն է՞ ր ութն են ձայնքն հայոց և յունաց:

Պատ. Նոցա իսկական բնութեանցն եթէ նրբապէս նայեսցի բաց ի չորիցն զիսկն ո՛չ կարես տեսանել. զի իսկական ձայնքն, որկ ի լոյս է ընծայեցեալ, ի վերայ չորիցն են հաստատեցեալ տարերց. զի բուն ձայնք, թէ հայոց, յունաց՝ և պարսից, և արապից, են

¹⁰³ Գիրք երաժշտական, էջ 110-111:

չորս. որ մարդն ի նոցունց գոյաւորութեանցն, է՛ բաղկացեալ ի չորեքնիւթեայ բնութեան:

Նաև ուրն ձայն, թէ մեք, և թէ յոյնք եղեալ ենք, են ի վերայ ուրիցն կանոնաց աստուածայնոյ քնարերգուն Դաւթի և այլ երկու ստեղծօք լինին Ժ, որ ըստ տասնադէպ քնարիին Դաւթի. որպէս յոյնքն, բաց ի յուրիցն ձայնից եղեալ են՝ և ունին երկու այլ աւելի ձայն, որոցն իսկ ասի լէւտօս և նէնանօ՛, որք ևս են Ժ: Սակայն չորս բուն ձայնից իսկական գոլն այս ևս վկայէ, թէ ճշմո մագամ տեօրտ ննի տիր, տեօրտ անասր շեօպէ նին իւզերինէ սապիթ ոլունմուշ, այսինքն՝ հաստատեցեալ»¹⁰⁴:

Շարունակելով իր միտքը՝ Գապասաքայանը գրում է. «Բայց ի չորիցն բարդելով, յարաբարդելով՝ և կրկնաբար գոլով, է՛ յոգնակերպ անունակոչութեամբ բազմացեալ: Ահա՛ բաց ի նոցունց (որք մինչև ցայն վայր) ի վերայ քսանիցնչորիցն ժամուց յերկուս տրամաբաժանելով զձայնս քառասունութս ևս են հաստատեցեալ. որոց ասի թերկիպ. զի նոյնն, ո՛չ ունի ասէ վերջառումն. սակայն հմուտ գոլն, է՛ կարելի՝ և հնարաւոր որպէս յառաջն ևս ասացաւ, թէ *թերկիպէ նիձայէռ եօզոտուր, լազին ախզ իյլէմէսի միմքին օլան մէզ քիւրլէր տիր*: Վասն զի՝ մինչև ցայսօր յօրինեն ներհուն երաժիշտք այլևայլ կերպիւ եղանակաւ երգք, են միջնորդութեամբ չորիցն, երկուսասանիցն և եօթից: Զի ի նոցունցն որ առեալ ի յեղանակաց, յերկուսն ի մի, կամ այլ աւելին համեմատեալ իրերացն յօրինեն երգս քաղցրախառն յեղանակի. որ ա՛յս է յօրինումն ներդաշնակաւոր ձայնից և եղանակաց:

Կենդանակերպքն՝ ընդ մոլորակօք
ցայթէն զնիւթ յերգս՝ չորս տարերօք»¹⁰⁵:

Հետաքրքրական է հաջորդ հարցումը, որն ակնհայտորեն գուգահեռներ է պարունակում հին հնդկական երաժշտական տեսութեայն և գեղագիտութեայն մեջ մշակված՝ օրվա ժամերի և ձայնեղանակների՝ ռագաների կատարման փոխկախվածության միջև, հավաստելով. «Զի՛նչ է ժամանակն ձայնից: Պատ. Զաւուրց

¹⁰⁴ Նույն տեղում, էջ 96-97:

¹⁰⁵ Նույն տեղում, էջ 97-98:

քսաննչորս ժամն որպէս թէ յերկոտասանս արարին ի բաժին. զնոյնն ի չորս բաժանեցին նաև զայն չորսն՝ չորիցն ստորաբաժանեցին կերպից, որ ի մարդկայինս բնութեան, թէ ո՞րպիսի ձայն յորում ժամանակին յարմարի վերաձայնել. և ո՞րպիսի բնութեան պատկանի այս ինչ՝ կամ այն ինչ ձայն»: Եվ «Ո՞րպիսի կերպիվ՝ լինին այնպէս» հարցին, պատասխանում է հետևյալ ձևով. «Ահա՛ ի ծագել արեգականն ասէ մինչ ցժամն վեցերորդ, է սաստիկ և թաց. եիբնութեամբ նոյնպիսի եղեալ ձայնս, ի նոյն ժամանակին պարտ է առ երգել: Եւ ի վեցերորդէն մինչ ցերկոտասան ժամն, մեղմ է և չորային. ի նոյնոյ մինչ ի վեց ժամն, մեղմ է և թաց: Եւ ի նոյնոյ մինչ ի ծագել արեգականն սաստիկ է՝ և չորային. զբն սաստիկ յօրինեցելոցն երգեսցեն զերգս: Ահա՛ չորիցս վեցն, է՝ քսաննչորս. եի ըստ բանի սրբոյն Յոհաննու Որոտնեցոյ. ի ձայնս սուրն, ի հուր. ծանրն, յերկիր. երկարն, յօդ. սուղն, ջրոյ են օրինակ: Այսպէս է՝ տարեալ և յաւուրն ի բնութիւն՝ որպէս յեղանակս տարոյ. զի որպէս զարունն ունի զբնութիւն օդոյ. այսպէս յառաօտէն մինչև յերիս ժամս՝ ունի զօդոյ բնութիւն: և որպէս ամառն՝ ունի զբնութիւն հրոյ. որպէս յերից ժամէն մինչև ի վեց ժամն՝ ունի զբնութիւն հրոյ: Իսկ որպէս աշունն, ունի զբնութիւն երկրի. այսպէս ի վեց ժամէն մինչև ի յինն ժամն՝ ունի բնութիւն երկրի: Եւ որպէս ձմեռն ունի զբնութիւն ջրոյ, այսպէս և յինն ժամէն մինչև ի զիշերն, որ է երկոտասան ժամնն, ունի բնութիւն ջրոյ: Մանաւանդ, թէ բոլոր զիշերն՝ ունի զբնութիւն ջրոյ՝ և ձմեռան. որ է կարի վայելչագոյն բերեալ դիմաց»¹⁰⁶: Ահա այսպիսի հինավուրց հնդեվրոպական արմատներ ունեցող բնափիլիսոփայական գեղագիտությամբ է տոգորված Գապասաքայանի «Գիրք երաժշտական»-ի այս հատվածը:

Այս աշխատության մեջ երաժշտագետն անդրադարձել է նաև երաժշտության և մարդու արտաքինի ու ներքին աշխարհի կապին, տարբեր մարդկանց կողմից տարբեր ձևով երաժշտությունն ընկալելու ունակությանը, ինչպէս այնքան կարևոր մի հարցի, ինչպիսին է երաժշտական արվեստից ստացած գեղագիտական հաճույքը, այսպէս.

«Հարց. Զի՞նչ է ըստ բնութեանցն երգելիք մարդկայնոց:

¹⁰⁶ Նույն տեղում, էջ 99-100:

Պատ. Են նոքա, որովք իւրաքանչիւր բնութիւնքն, ըստ իւրաքանչիւրոց հաճելութեանցն զմայլեցեալ բերկրին. զի յորժամ երգ իմն ի բնութեանս մարդկային վայելչայարմար երգեսցի, որով քաղազանութեամբն գրեթէ բերկրեցեալ ցնծայ սիրտ նորիին:

Հարց. Ո՞րպիսի կերպիւ իմանալ պարտ է զայն:

Պատ. Ահա՛ այսու կերպիւ, թէ յո՞րպիսի ձայնէն բերկրի մարդն այն, որոյ գոյնն սևադէմ. և յո՞րպիսի ձայնէն, դեղնագոյնն, սպիտակագոյնն և այլն: Ահա՛ ըստ քաջահմուտ՝ և վսեմահանճար երաժշտականացն բնագոնութեանց, սևադէմ մարդկանց բնութիւն, մեղմ է՝ և չոր. ի ձայնից նոյնպիսիեացն երգելի է ի դէմն նոցա. զի բնութիւնք նոցա. զիբնութիւնք նոցա ի նոյնոյ ցնծացեալ բերկրի ի ձայնէ: և զայլն այսպէս իմա՛. զի ահա՛ վայելչայարմար տրամաբաշխեալ է զձայնս ի մարդկայինս բնութեան, որ յաղագս պարունակելոյն ընդ իբրն զարհեստն քերթողական, հռետորական. և զգիտութիւն տրամաբանական, մանաւանդ զթուաբանականն. է՛ ևս ըստ կարգի երկրաչափականին, աստղաբաշխականին և այլոցն ըստ որովք պարունակի և բնագոնութիւն, սա՛ կս որոյ բնագնէ՛ երաժիշտս, զի մե՛ծ է ասէ զօրութիւն երաժշտին յաղթեցեալն Ներգինացի»¹⁰⁷:

Ոչ պակաս ուշագրաւ են Գապասաքայանի հաղորդած տեղեկությունները մարդու բնավորության վրա ներագոյող կլիմայական պայմանների վերաբերյալ և այն կապի, որը գոյություն ունի որոշակի ձայնեղանակում և շարժման մեջ նրանց համար կատարվող երաժշտության միջև.

«Հարց. Զի՞նչ է կլիմայից ձայն ասացեալքն:

Պատ. Է՛ այն, որ երաժստական բանիբունքն տրամաբաշխեալ են զձայնս երթիցն կլիմայից մարդկանց բնակեցելոց բարուցն բնութեանց, թէ յո՞ր կլիմայից նակեցեալքն յորպիսի ձայնից հաճեցեալ բերկրին, կամ ո՞րպիսի ձայն յերգ արկելո ց է նոցա:

Հարց. Ուրեմն առաջին կլիմայի բնակեալքն յո՞րպիսի ձայնիցն ցնծացեալ բերկրին:

Պատ. Յառաջին կլիմայի (որոյ իսկ ասի իզլիմի էվվել) բնակեալքն, են սևադէմ և բնութեամբքն ասէ մեղմ՝ և չորային. զձայնիցն ի նոյն բնութեան եղեալսն խնդրեն. և է՛ նոյնն արագ. և յոր

¹⁰⁷ Նույն տեղում, էջ 100-101:

ձայնի գտանիցի նոյն, նոքա ի նոյնոյ հաճեցեալ բերկրին ի ձայնէն: Երկրորդին՝ ասի *իզլիմի սանի*, և ի նոյն բնակեալքն վերոյ ասացեալ ցեղիցն ասէ մօտ է. բնութեամբք ևս են մեղմ ու չորային. նոցա երգելի է ասէ *տիւկէահն* և այլ նմանք: Երրորդին, *իզլիմի սալիս*, և խնդրեն՝ *զսֆահանն*: Չորրորդին, *իզլիմի դապիւ*. և խնդրեն *րահապի*: Հինգերորդին, *իզլիմի խամիս*. և խնդրեն՝ *ռասա*: Վեցերորդին, *իզլիմի սաստիւ*: Եօթներորդին, *սապի* և այլն»¹⁰⁸:

Այժմ կրկին անդրադառնանք «Գիրք ութից ձայնից» ձեռնարկին:

ԼԱ (31) գլուխը վերնագրված է. «Յաղագս Կանոնի երաժշտականի. - չգ. Զի նչ է Կանոնն երաժշտականութեան. Պիս. Կանոնն երաժշտականութեան է՝ այն, որ ուսուցանէ զսկսուածս ձայնից և նովաւ որպէս թէ նախակրթէ զանկիրթս, և խակավարժս երաժշտականութեանս...»¹⁰⁹:

Հատուկ ուշադրության է արժանի ձայնեղանակների հարաբերակցությունը ցույց տվող սխեմատիկ մի պատկեր՝ «Այս է ճախարակն՝ որ տաշէ ըզձայնս» ստորագրությամբ: Ուշագրավ է, որ նմանատիպ սխեմատիկ պատկերներ հնուց մշակվել և կիրառվել են նաև այլ քաղաքակիրթ ազգերի երաժշտական տեսության գործնական ուսուցման մեջ, այսպիսով ավելի մատչելի և տպավորիչ դարձնելով ավանդական ձայնեղանակների ելնեջային առանձնահատկությունների և ձայնեղանակների միակցության ըմբռնումը: Այս կապակցությամբ «Հանդէս ամսօրեայ»-ի խմբագրությունը տվել է հետևյալ անհրաժեշտ ծանոթագրությունը. «Ճախարակն (τροχός) ունին Յոյնք ալ իրենց Հնգադույն. ունին և Պարսիկք և Արաբացիք՝ չարիս (...): «Այս ճախարակէն ի զատ կայ նաև Քնար աթենականն փիլիսոփայի Արիստոկղեսի, որ է ի վերայ եօթանցն մուրակացն և ութից ձայնից»¹¹⁰:

Համեմատության կարգով ստորև տեղադրում ենք տարբեր երաժշտական մշակույթների երաժշտության տեսության մեջ մշակված ձայնեղանակային համակարգերի տիպաբանորեն հա-

¹⁰⁸ Նույն տեղում, էջ 101-102:

¹⁰⁹ Նույն տեղում, էջ 46:

¹¹⁰ Նույն տեղում:

մարծեք սխեմատիկ պատկերները՝ բյուզանդական եկեղեցական երաժշտության տեսության արգասիք, այսպես կոչված «Կուկու-զելիսի»¹¹¹ անիվը (Τροχός Κουκουζέλη)¹¹², պարսկա-արաբական մականների հարաբերակցությունը ցույց տվող «չարխը»¹¹³ և չինական ավանդական դասական երաժշտության ձայնեղանակների¹¹⁴ սխեմատիկ պատկերները: Թվում է, թե սրանց մեջ հայկական «ճախարակն» առանձնանում է և՛ իր ուրվագծի, և՛ ձայնեղանակային համակարգի առավել բարդ կառուցվածքով.

Ի դեպ, «Գիրք երաժշտական»-ում Գապասաքայյանը զետեղել է «ճախարակի» ավանդական մի պատկեր¹¹⁵, որի համեմատությամբ երեք տարի անց գրված «Գիրք ուրից ձայնից»-ի սխեման ավելի բարդ է և մանրամասնված, թեև «Հանդես ամսօրեայ»-ի խմբագրությունը նկատել է, որ տվյալ սխեմայում տեղերով խառնված են Ակ-ն ու Աձ-ը¹¹⁶:

ԼԲ-ԼԷ (32-37) գլուխներն անդրադառնում են հունական (բյուզանդական) երաժշտությանը, այսպես. «Գլուխ ԼԲ. Երաժշտականություն չունաց: Գլուխ ԼԳ. Յաղագս խազիցն Յունաց և բաղդատեցմանն մեր Հայոցս խազից - Հց. Քանի՞ք են Խազքն Յունաց... Պիս. Չորեքտասան (14), որք ըստ նոցա տեքադէ սարա: Գլուխ ԼԴ. Յաղագս խազիցն [յունաց], թե քանի ձայն ունին: Գլուխ ԼԵ. Յաղագս մեծամեծ խազիցն Յունաց: Գլուխ ԼԶ. Յաղագս

¹¹¹ Յոհաննիս Կուկուզելիս (1280-1360) - ազգությամբ բուլղարացի հիմներգու, երգեցող և տեսաբան, բյուզանդական հոգևոր երգարվեստի նշանավոր ներկայացուցիչներից, ում ստեղծագործությունը դարակազմիկ նշանակություն է ունեցել և մեծապես ազդել է հետևորդների վրա:

¹¹² Տե՛ս Е. Герцман. Византийское музыкознание, Л., 1988, с. 191.

¹¹³ Տե՛ս Тамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке (предисловие, перевод с турецкого и комментарии Н.К. Тагмизяна), Ереван, 1968, с. 49.

¹¹⁴ Տե՛ս Lucie Rault. Musiques de la tradition chinoise, Cité de la musique. Actes Sud, Paris, 2000, p. 51.

¹¹⁵ Տե՛ս Գիրք երաժշտական, էջ 141:

¹¹⁶ Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց ի Կեսարիայ..., էջ 46:

նշանագծիցն Յունաց: Գլուխ ԼԷ. Երգք Յունաց (ա. Թագաւոր երկնաւոր, բ. Լոյս զուարթ, գ. Սուրբ, սուրբ. և այլն, և այլն)»¹¹⁷:

Այստեղ առավել ուշագրավը հունական նմանքի և հայկական խազերի բաղդատման, այսինքն՝ դրանք համեմատական-համադրական հարթության վրա դիտելու, կարելի է ասել, մեր մատենագրության մեջ աննախադեպ միտումն է, որն արտահայտվել է հիմնական և «մեծամեծ» կոչված խազերի, ձայնեղանակների քանակի տարբերության և ընդհանրության բացահայտմամբ, ինչն, անշուշտ, կարևոր է, թեկուզ զուտ ճանաչողական առումով:

Հաջորդ գլուխներն անդրադառնում են «բանաստեղծական երաժշտականութեան» (ԼԸ-ԼԹ) և պարսկա-արաբական երաժշտության գործնական տեսության հիմնարար հասկացություններին. «Գլուխ Խ (40). Յաղագս ԻԴ. (24) Ուսուլիցն: Գլուխ ԽԱ (41). Յաղագս յօրինման Թերքիպացն»¹¹⁸:

Այս գլխի «Զինչ է յօրինումն թերքիպաց» հարցադրմանը տրված է հետևյալ պատասխանը. «Է՛ այն, զոր ի վերն ասացաք»¹¹⁹ («Յաղագս ԻԴ. Ուսուլից» - Ա.Ա.), թե զքսանչորսն յերկուս բաժանեցին զժամս աւուրն և այլն. բայց թէ որ զառաջին զչորս բուն ձայնս, զերկուսասան մագամս և զեօթն ազազեյս ուսանի ըստ կատարեալ տեսութեան, ընդ որովք և զԻԴ ուսուլն. զայս կարի դիրազոյն կերպիւ կարողանայ յօրինել. զի սոցա ամբարն են նոքա. և որոց հիմն է՝ մի և նոյն ձայն, բայց ի ձեռն քաջարուեստ հմտացելոցն »¹²⁰, ուր խոսվում է այն մասին, որ այն երաժշտի համար, ով կատարելապես տիրապետում է բուն ձայնեղանակների, մականների և ազազների տեսությանը, դուրանում է մեղեդիների հորինումը: Գապասաքայանը տվյալ դաստոռությունը շարունակում է՝ ազգային շարականերգության ոլորտից օրինակներ բերելով. «Որպէս բացայայտօրէն տեսանի ահա ի ձայնի մերում. որ ի միում ձայնի զանազանին եղանակք բազումք. որպէս ի շարակնոցի անդ՝ որ նախ յառաջին ձայնի այլ կերպիւ է ի Յարու-

¹¹⁷ Նույն տեղում, էջ 47:

¹¹⁸ Նույն տեղում:

¹¹⁹ Տե՛ս Գիրք երաժշտական, էջ 110:

¹²⁰ Յուցակ ձեռագրաց հայերէն ի Կեսարիայ..., էջ 47:

թեան կանոնի Այսօր յարեան. Այսօր Զատիկն. Որ եկիր ի փրկութիւն և այլք: Այլ կերպիւ երգի ի խաչի կանոնին ի Նորահռաշ նաւակատիսն. այլ կերպիւ Երանելի աստուածասէր սուրբ ղշխոյն և այլք: Եվ հղելով Առաքել Սյունեցու «Մեկնաբանին քերականի»-ի ձայնեղանակներին վերաբերող հատվածը, ամփոփում է սովյալ հարցի պատասխանն այսպէս. «Որպէս ասէ ևս մեկնիչն Ներգինացոյն, թէ 'ի մի ձայնումն զանազան զոն եղանակք որպէս ի Դձ. ա յլ է այն, որ ասի Առաքելոյ աղանոյ. և ա յլ այն, որ 'ի վերայ բղխեալ գաւազանին. և ա յլ է որ Երկնայնոց հոգեղինացն. Նոր Միօն ծնեալն և այլք: Ուրեմն պարտ է զհտել, թէ բազումն շարունակի ձայնս ի վերայ հիման միոյ այլ և այլ կերպիւ. զի սուրբ հարքն մեր յոգունս են ընթացեալ ի սոյն շաւիղս, թէ ի շարականս, թէ ի մեղեդիս և թէ ի տաղս»¹²¹:

«Գիրք երաժշտական»-ում սրան հետևում է մի ուշագրավ հարցադրում, որն, ըստ երևոյթին, առկա է եղել նաև «Գիրք ութից ձայնից»-ում: Այն բացատրում է ուսանողին, թէ ինչ է ձայնառոյթունը (ժողովրդական գործիքային երաժշտության մեջ այն կոչվում է դամ), տեղույն վրա համադրելով այն համարժեք հունական և պարսկական եզրերի հետ. «Հգ. Զի նչ է եզամանակն: Պատ. Եզամանակն ըստ երաժշտաց, է՝ եզաձայն կամ միաձայն. որ ըստ գերահռչակ բանաստեղծիցն թարց ելնէջ առնելոյ ձայն իմն է. զի ի յեզամանկն, շեշտաձայն, պարոյկաձայն ո՛չ գոյ, այլ է՝ միաձայն՝ որ ըստ պարսիցն *սատայի վահիտ*, և ըստ յունացն՝ *խսոն*, ա յս է սկիզբն և դուռ ընդհանուր ձայնից»¹²²:

Սրան հետևում է մի չափազանց ուշագրավ հարցադրում, որից տեղեկանում ենք, որ Գապասաքայանը քաջատեղյակ է եղել ոչ միայն միաձայն երաժշտարվեստից, այլ նաև գաղափար է ունեցել բազմաձայնության մասին, որը կարող էր լսած լինել Պօլսի կաթոլիկ եկեղեցիներում: Եթե «եզամանակ», «եզաձայն» կամ «միաձայն» եզրերը նա բացատրել է որպէս ձայնառոյթուն, ուրեմն, «երկամանակ», «եռամանակ» և «քառամանակ» տերմիններով համապատասխանաբար բնորոշել է երկձայնոյթունը, եռաձայնոյթունը և քառաձայնոյթունը. «Եւ ըստ կարգի իւրոցն

¹²¹ Տե՛ս Գիրք երաժշտական, էջ 112:

¹²² Նույն տեղում, էջ 112-113:

սկզբնատրեցեալ ձայնք, որք ըստ նորք դարձադարձ առեալ՝ և ըստ արհեստիցն իւրոց՝ ձայնելով գեղանակս, լրացուցանեն ի յընթացս երաժշտականութեան»¹²³: Համենայն դեպս, սա բազմաձայնության երևույթի նկարագրության և բացատրության առաջին փորձն է հայ իրականության մեջ:

Աշխատությունն ավարտվում է մի քանի ընդհանրացնող գլուխներով՝ ԽԲ-ԽԷ (42-47), որոնց բովանդակությունը խորհրդանշական է.

«Գլուխ ԽԲ. Յադագս շարամանութեան ձայնից»: Ինչպէս վկայում է ձեռագրիս նկարագրող Տրդատ եպս. Պալյանը, «Այս գլխուն մեջ կնշանակվին Տաղերգուքն Հայոց, որք են՝ Նարեկացի Ս. Վարդապետն, Ս. Ներսէս Շնորհալի, Առաքել վարդապետն... և այլք»: «և երգեցողք երգս Շարականաց. Մեծն Մեսրոպ, Ս. Իսահակ, Մովսէս Քերթոդ, Մեծն Վարդան» և այլն»¹²⁴: Նման բաժին առկա է նաև «Գիրք երաժշտական»-ում հետևյալ հարցադրմամբ. «Ո՞րք էին ի բնէ տաղերգուքն մեր: Պատ. Նարեկացի սուրբ վարդապետն, սուրբն Ներսէս Շնորհալի, Առաքել վարդապետն, քեռորդի սրբոյն Գրիգորի Տաթևացոյն, Մատթէոս վարդապետն, Գրիգոր վարդապետն Օերենց, Խաչատուր վարդապետն Կեչառեցի և այլք: Հարց. Ո՞րք էին երգեցողք գեղանակաւոր երգս շարականաց: Մեծն Մեսրոպ, Սուրբն Իսահակ, Մեծն Վարդան, Մովսէս Քերթօղն, Անանիա Շիրակացին, Յոհան Օձնեցին, Յոհան Մանդակունին, Պետրոս Գետադարձն, Գրիգոր Մագիստրոսն, Գրիգոր Վկայասէրն, Գրիգոր Սկևռացին, Ստեփաննոս Սինեցին, Ներսէս Շնորհալին», որին Գապասաքայանը բնորոշում է որպէս «յոգնաշատ Հայրապետն մեր որ եղև իշխան տաղաչափից»¹²⁵:

Վերջին չորս գլուխները նվիրված են հոգևոր երգարվեստի բարձրագույն տեսությանը, որին, տրամաբանորեն, կարելի էր հասնել նախընթաց տեսական և գործնական գիտելիքների բաժինները յուրացնելուց հետո, այսպէս.

¹²³ Նույն տեղում, էջ 113:

¹²⁴ Նույն տեղում:

¹²⁵ Տե՛ս Գիրք երաժշտական, էջ 113-114:

«Գլուխ ԽԳ (43). Յաղագս եղանակագրութեան, այսինքն՝ երգագրութեան (իմա՝ կոմպոզիցիայի, երգահանության մասին):

Գլուխ ԽԴ (44). Յաղագս երաժշտականի գիտութեան:

Գլուխ ԽԵ (45). Յաղագս երաժշտականի ձայնափակ գիտութեան (խոսքն, ամենայն հավանականությամբ, հոգևոր երգեցողության և երգաստեղծության, մասնավորապես Մանրուսման արվեստի՝ որոշակի իմաստով եզոթերիկ բնույթի մասին է)»:

Եվ վերջապես, եզրափակիչ ԽԶ (46) գլուխը՝ «Յաղագս քաջահնար գիտութեանն երաժշտականութեան», ամփոփում է ողջ շարադրանքը:

Այսպիսով, մեր առջև Գր. Գապասաքայանի ձեռքով բանաքաղված և սեփական դատողություններով ու մեկնաբանություններով համալրված մի երաժշտական-տեսական ձեռնարկ է, որի արժեքն ու նշանակությունը մեր մատենագրության մեջ դժվար է գերազնահատել: Տվյալ ձեռնարկը ի մի է բերում միջնադարում տարածված և ուսուցանվող երաժշտատեսական բնույթի զանազան գրվածքները, հոգևոր երգարվեստի բնագավառին վերաբերող գործնական և գեղագիտական գիտելիքները, որոնք շարադրված են մատչելի հարց ու պատասխանի ձևով: Սա հենց այն կանոնագիրքն է, որն այդքան տենչում էր իր ձեռքի տակ ունենալ Կոմիտասը՝ հասկանալով, որ 1894-ին իր արտահայտած կարծիքն այն մասին, թե «արդյոք կա ր առանձին դասագիրք կամ կանոնագիրք իբրև ուղեցույց Մանրուսման, չգիտենք»¹²⁶, տակավին ստուգելի է և կարոտ հետագա ուսումնասիրության:

Արժե մի քանի խոսքով անդրադառնալ նաև Գապասաքայանի վերջին և ամենածավալուն աշխատությանը, որը համարվում է կորած: Դա այն երկասիրությունն է, որը հեղինակն իր մյուս աշխատություններում անվանում է «Մեծն երաժշտական (գիրք)» և որի կորստի համար ափսոսանք է հայտնում Ն. Թափազյանը Գր. Գապասաքայանին նվիրված իր հոդվածում¹²⁷: Գապասաքայանի աշխատությունների քննությունից պարզվում է,

¹²⁶ Տե՛ս Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական եղանակները, էջ 112:

¹²⁷ Տե՛ս նշվ. հոդվածը, էջ 330, ծանոթ. 5:

որ նա իր գործունեության ընթացքում մի քանի անգամ տարբեր վերնագրերի տակ և տարբեր ձևաչափով է անդրադարձել իրեն հետաքրքրող նույն հարցերին՝ աստիճանաբար մոտենալով իր վերջին աշխատության ստեղծմանը: Այդ է պատճառը, որ «Գիրք ութից ձայնից»-ի մի շարք գլուխներ առկա են ինչպես «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան»-ի, «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատության մեջ, այնպես էլ՝ «Գիրք երաժշտական»-ում: Ժամանակագրական առումով «Գիրք ութից ձայնից»-ը Գապասաքալյանի հենց վերջին երկն է, որը նա չի հասցրել հրատարակել կենդանության օրոք: Կարելի է ենթադրել, որ «Գիրք ութից ձայնից»-ի ձեռագիրը, լինելով հեղինակի վերջին, ընդհանրացնող բնույթի աշխատությունը, շատ բանով չպետք է տարբերվի այսպես կոչված «Մեծն երաժշտական»-ից, իսկ գուցե՝ նույնանուն է նրա հետ...



**ԳՐԻԳՈՐ ԳԱՊԱՍԱՔԱԼՅԱՆԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ
ԳՆԱՀԱՏԱՄԱՐ.
ՆԱԶԱԳԻՏԱԿԱՆ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ**

Կոմիտասի խազաբանական հետազոտություններում բավական մանրամասն անդրադարձ կա Գապասաքայանի խազագիտական դիտարկումներին: Ինչպես հստակորեն երևում է Կոմիտասի նախկինում անտիպ խազաբանական սևագրերից, նա լայնորեն օգտվել է ոչ միայն Ֆետիսի, Վիլոտոյի, Ֆլայշերի, Տևտեյանի աշխատություններից, այլ նաև Գր. Գապասաքայանի «Գրքոյկ որ կոչի նուազարան», «Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան», «Գիրք երաժշտական» աշխատություններից¹²⁸: Ավելին, մեր կարծիքով, իր խազագիտական պրպտումներում Կոմիտասը հիմնականում հենվել է Գապասաքայանի շարադրած սկզբունքների վրա, հավանաբար, համարելով նրան այդ ասպարեզում առավել բանիմաց հեղինակ, անվանելով նրան բավական մտերմիկ ձևով՝ «մեր Գապասաքայան»¹²⁹: Կոմիտասյան խազաբանական նյութերի գրեթե յուրաքանչյուր էջում կարելի է հանդիպել հղումների և համեմատությունների Գապասաքայանի խազագիտական բացատրությունների հետ:

1914թ. Փարիզի Միջազգային երաժշտական ընկերության համաժողովից Պոլիս վերադառնալով՝ Կոմիտասը «Ազատամարտ» օրաթերթին տված հարցազրույցում իր խազագիտական պրպտումների մասին ասել է հետևյալը. «Հայկական խազերու բանալիները, զորս երևան հանած էի տարիներու պրպտումներէս ետքը, մեծ նորութիւն մը եղան համաժողովին անդամներու համար, որովհետև հայկական խազերով կարելի պիտի ըլլայ ոչ միայն հայկական հին երաժշտութիւնը ուսումնասիրել, այլ նաև ուսումնասիրել ուրիշ ազգերու հին երաժշտութիւնները, ինչպես

¹²⁸ Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ, «Խազաբանութիւն», էջ 339-346, 392-398, 408-417:

¹²⁹ Այդպէս է նրան անվանում նաև Մպ. Մելիքյանը, տե՛ս «Յունական ազդեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսականի վերայ», էջ 37:

յունականը, որոնց մասին դժբախտաբար որևէ ուսումնասիրութեան աղբիւր գոյութիւն չունի այժմ, մինչ հայ ձեռագիրներ աւելի անանդապահ գտնուած են գուրգուրանքով պահելու համար հայկական երաժշտութեան աղբիւրները: (...) Թէն ուրիշ հին ազգերու երաժշտութենէն նմուշներ հասած են մեզի, Բայց ամենէն աւելի հայ խագերն են, որ կը ներկայանան ամբողջական և ամփոփ, և աւելի լրիւ նիւթ կը ներկայացնեն ուսումնասիրութեանց համար: Ասկէ զատ հայկական հին ձեռագրերու մէջ կը հանդիպինք յոյն կամ ուրիշ հին երաժշտութեանց վերաբերեալ թարգմանութիւններու, որոնց յունական կամ օտար բնագիրը կորսուած ըլլալով, հայերէն թարգմանութիւններն են, որ պիտի կարենան լոյս սփռել ուսումնասիրութեանց պահուն: Այս տեսակետով էլ հայ խագերու ուսումնասիրութիւնը իր մասնաւոր կարևորութիւնը կը ստանայ»¹³⁰:

Դեռ շատ ավելի վաղ՝ 1896-ին, Գերմանիայից՝ Կարապետ Կոստանյանցին, ապա 1909-ին՝ Էջմիածնից Պոլսո պատրիարք Սատրեոս Իզմիրլյանին ուղղված նամակներում Կոմիտասը խնդրել էր իրեն փոխանցել Գապասաքայանի վերջին ձեռագիր աշխատությունը՝ «Գիրք ուրիշ ձայնից»-ը պարունակող գրչագրի պատճենը կամ այդ երկը լուսաբանող Տրդատ եպիսկոպոսի հրապարակումները «Արևելք» օրաթերթում և «Հանդես ամսօրեայ» ամսագրում¹³¹:

Ահա թե ինչ է գրել Կոմիտասն ապագա ամենայն հայոց կաթողիկոս Սատրեոս Իզմիրլյանին վերոնշյալ նամակում. «...Ս.Էջմիածնի, Վենետիկի, Բեռլինի, Պարիզի հայ ձեռագրերը պրպտելով հանեցի եւ ի մի ժողովեցի բոլոր հայ երաժշտութեան խազաբանութեան վերաբերեալ կանոններն ու օրէնքները եւ կազմեցի մի երաժշտարան-դասագիրք: Թէն ջուրն իր ճանապարհն է գտել, սակայն դեռ պակասում են ինչ-ինչ կարևոր

¹³⁰ Հայ երաժշտութեան հաղթանակը, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ, էջ 196-197:

¹³¹ Այդ նամակների կապակցությամբ տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասի երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների հետքերով, Հայ արվեստի հարցեր, 1, Երևան, 2006, էջ 50-64: Տե՛ս նաև մեր Չայնե-դանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 148-149:

տուեալներ: (...) Կեսարիոյ Ս. Դանիէլ վանքի ձեռագրերի մէջ Տրդատ Սրբազան Պալեան գտել էր ուղիղ 14 տարի առաջ մի կանոնագիրք հայ խազաբանութեան մասին: Անմիջապէս դիմեցի եւ խնդրեցի, որ կա՛մ ուղարկէ, կա՛մ արտագրել եւ կա՛մ լուսանկարել տայ իմ հաշուին: Սակայն ի զարմանս ստացայ մի գիր, որով առաջարկում էր ինձ վճարել 300 ռուբլի եւ ձեռք բերել այդ նորագիտ ձեռագիրն՝ իբր սեփականութիւն: (...) Կատարելապէս վստահ Ձերդ Տիրութեան վերայ, խնդրում եմ հրամանագրել տաք, որ այդ ձեռագիրն ուղարկուի ինձ՝ գոնէ արտագրելու համար: Միակ ցանկութիւնս եւ բոլորն փափագս է բանալ այն վարագոյրը, որով ծածկուած են մեր հին եւ բնիկ եղանակները մեր սրտի եւ հոգու առաջ: Երբ այդ ձեռագիրն անցնէ ձեռքս, ունեցածս օրէնքների վերայ անշուշտ աւելացնելով նորերը, որոնք աւելի դիրութիւն են քննեւելու ինձ՝ օր առաջ հրապարակ հանելու մեր երկնային-մաքուր եղանակները: *Մեր եղանակների գիտը համաշխարհային երաժշտութեան համար մեծ նշանակութիւն ունի* (ընդգծումը մերն է - Ա.Ա.)¹³²:

Կոմիտասյան խազագիտական ձեռագրերից պարզ է դառնում, թե որքան մեծ նշանակություն է նա տվել հունական նմաների և հայկական խազերի համեմատական ուսումնասիրությանը, և այդ ճանապարհին Գապասաքայանը նրա համար շատ հարցերում ուղեցույց է հանդիսացել: Երբեմն թվում է, որ Կոմիտասի խազաբանական սևագրերը ոչ այլ ինչ են, քան Գապասաքայանի երկերում տեղ գտած խազագիտական բաժինների կոնսպեկտներ՝ հաճախ գրաբարից աշխարհաբար թարգմանված և համալրված սեփական դիտարկումներով:

Խազերի գյուտին անդրադառնալով՝ Կոմիտասը գրել է. «Չայն խազերի գիտը Արիստոֆան Բիզանդացուն»¹³³ է 180 թիւ Քրիստոսից առաջ, աշակերտներն էին Արիստարքոս, Դիոնիսիոս Թրակացին (քերականագիր), բայց գործածութեան մէջ մտնում են շատ ուշ Ե դարում Քրիստոսից յետոյ: Չայները վերցրել են հնդիկներից»¹³³:

¹³² Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Նամականի, աշխ. Գ. Գապարյանի, Երևան, 2009, էջ 151-152:

¹³³ Կոմիտաս վարդապետ, Խազաբանութիւն, էջ 418:

Կոմիտասը մեկ առ մեկ քննել է առողջանության, կետադրության և երգեցողության խազանշանները համադրելով դրանք Գապասաքայլանի ցանկերի և բացատրությունների հետ, որոնց թվում կան նաև անհասկանալի բառեր: Օրինակ, դա վերաբերում է «ցնթելի» ածականին: Ուշագրավ է, թե ինչպես է մեկնաբանել «ցնթելի» եզրը Կոմիտասը. «Ցնթելի, - գրել է նա, - ելք աստիճանական շարունակաբար, ոչ ցնթելի, ոչ մարմնացուցանե = վերջին ձայնի կրկնությունը շարունակել մինչև մի մարմնացնող, այսինքն ելնող կամ իջնող [ձայն] խազ պատահի»¹³⁴: Մեկ այլ տեղում Երկար նշանի դիմաց կարդում ենք. 1. Բարձր ձայն 2. ցնթելի 3. խոսրովական, ինչին հետևում է խոսրովային խազանշանը, առանց որևէ մեկնաբանության, կարծես ակնարկելով, որ իրենց որոշ դրսևորումներում այդ երկու նշանները կարող են նմանատիպ գործառույթ ունենալ: Կամ բացատրում է այսպես. «խոսրովային, ձայն բարձր եւ ցնդելի (արդեօք նախորդաբար վե՛րջ, հանգչո՞ղ) = եղանակի միակի հնգեակին օր<ինակ> c միակ + խոսրովային = g. երկրորդ բաժան քառեակի միակն է կամ միացեալ քառունակի մեջ = c + g = խոսրովական, ձայն ԱԶ - հիմնաձայն»¹³⁵, որտեղ ցույց է տրված այդ խազանշանի հնարավոր աստիճանային և ինտերվալային կիրառությունը:

«Ձանազան երաժշտական բառերի մեկնություն» վերնագրի տակ Կոմիտասը բացատրում է Xeron Klazma նմանի իմաստը նշելով, որ այն «նման է մեր կիսախումին, որի համար ասված է. «ցնթե՛լ զձայնն աստ և անդ, այսինքն g f g.»¹³⁶:

Կոմիտասն իր ուսումնասիրություններում մեծ տեղ է հատկացրել հայկական (և ոչ միայն հայկական) Ուրծայն համակարգի ձայնեղանակների առանձնահատկությունների և օրինաչափությունների հետազոտմանը: Նրա առաջին իսկ երաժշտագիտական հոդվածը նվիրված է եղել հայոց եկեղեցական ձայնեղանակներին¹³⁷, որտեղ նա անդրադարձել է Ուրծայնի կառուց-

¹³⁴ Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Խազերի մեկնություն, էջ 392:

¹³⁵ Նույն տեղում, էջ 391:

¹³⁶ Նույն տեղում, էջ 352:

¹³⁷ Այդ մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասի անդրանիկ երաժշտագիտական հոդվածը և նրա նշանակությունը, «Էջմիածին», 1996, թիվ 7-8,

վածքին, հրապարակել է Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող «Յադագս ձայնից թե ուստի գտաւ» գրվածքը, Հայսմաւորքի սուրբ թարգմանիչներին նվիրված ընթերցվածքի այն հատվածը, որտեղ խոսվում է Մահակ Պարթևին վերագրվող ձայնեղանակների կարգավորության մասին, ինչպես նաև մի ամբողջ բաժին է նվիրել Մանրութման արվեստին, իր ձեռքի տակ եղած 22 ընտիր Խազգրքերից դուրս բերել Մանրութման եղանակների ցանկը և այլն: Հետագայում էլ Կոմիտասը բազմիցս անդրադարձել է ձայնեղանակների տեսությանը իր հոդվածներում և դասախոսություններում: Օրինակ, Բկ-ի վերաբերյալ նա արել է ուշագրավ մի դիտարկում՝ նկատելով, որ «Բկ-ը աւագ է կոչ[ւ]ում գուցէ նորա համար, որ իջման ժամանակ միակի վերայ վերջանում է ձայնաշարի մէջ՝ ԱՁ, ԲՁ, ԳՁ, ԴՁ, ԱԿ, ԳԿ, ԴԿ, ԲԿ:(...) Կարող է պատահել, որ իւրաքանչիւր խազ իր ձայնաստիճանը հաշուի առնէ եղանակի հիմնաձայնից - օրինակ ԲԿ = ուրեմն խազերն իրանց շարն ստանում են Գ-իցն (...)»¹³⁸:

«Ոձերի եւ իմաստների նշանակութիւնը» բաժնում Կոմիտասը, հետևելով Գապասաքայլանին, Ութձայնի եղանակները դասավորել է ըստ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններում բերվող կարգի, այսպես.

«1. Հիմունք ձայնից են չորս՝ ԱՁ, ԲՁ, ԳՁ, ԴՁ:

2. Կողմունք՝ չորս՝ ԱԿ, ԲԿ, ԳԿ, ԴԿ:

3. Կողմանց կողմունք՝ չորս՝ որպէս պատմէ մեկնիչն Նիզինացոյց¹³⁹: Նշաններ չկան:

4. Կողմանց կողմունք առեցեալ են ի գագանաց և ի թոչնոց ի ձայնից: (Կիսվա ր և կիսվէ ր)

5. Ութն ձայնքն առեցեալ են՝

ԱՁ - ի հիւսնականէն

ԲՁ - ի դարբնութենէ

ԳՁ - ի գետոց հոսանաց

ԱԿ - յերկաթոյ կոելոց

ԲԿ - ի ծովային ալեաց

էջ 140-148:

¹³⁸ Տե՛ս Խազաբանութիւն, էջ 402:

¹³⁹ Ճիշտը՝ Ներզինացոյց:

ԳԿ - ի ծովային ծփանացն

ԴԿ - յանասնոցն ի ձայնից»¹⁴⁰:

Այնուհետև Կոմիտասը կարծես փորձում է պարզել իր համար Գապասաքայլանի հետևյալ ցուցումները.

«Ձայնից մասնակցութիւն է այն, որ ի ժամանակի երգեցմանն որպէս փոխառեալ երևէին յիրերաց. (նմանութիւն դարձուածք) որք յայտնի երևին այսպէս՝ ԱՁ և ԴԿ. ԲՁ և ԳԿ. ԳՁ և ԲԿ (դարձուածք). ԴՁ և ԱԿ»¹⁴¹, այսինքն՝ ցույց է տալիս որոշակի բուն և կողմ ձայնեղանակների փոխադարձ կապն ու նմանությունը: Եվ նորից՝ մեջբերում Գապասաքայլանից. «Փոխ առնուն իրերաց այսպէս. ԱՁ. ԴԿ. ԲՁ. ԳԿ. ԳՁ. ԲԿ. ԴՁ. ԱԿ. Կողմն առաջնոյն՝ տայ ԴՁ-ին մասնապէս. եւ երկրորդին՝ ընդ ԳՁ՝ լրապէս. ետ ԳՁ-ին՝ իսկ ԲՁ-ին փոխապէս. չորսն առաջնոյն տալով լինի՝ իբր հանդէս: (տե՛ս ի մեծի երաժշտական) »¹⁴²: Այս կաֆային հետևում է ընդարձակ մի մեջբերում Գապասաքայլանից, որը վերաբերում է ձայնեղանակների կառուցվածքին՝ «Բաժանմունք ձայնից են այս կերպիւ. երկեակ, եռեակ», համապատասխանությունը մակամների մի շարք ձայնեղանակներին, ձայնեղանակների հեգմանը, երգեցողական շնչառությանը և այլ՝ զուտ գործնական ուսուցողական հարցերին¹⁴³:

Հաջորդ կետը վերաբերում է ձայնեղանակի փոփոխմանը, մի ձայնեղանակից մյուսին անցնելուն՝ մոդուլյացիային, որտեղ Գապասաքայլանը նշել է «դարձման» համարժեք եզրերը հունական և պարսկա-արաբական (նաև տաճկական) երաժշտական տեսության մեջ.

«Դարձումն ձայնից է այլ կերպ ձևափոխելն նոցա, որպէս թէ կէս ելանակաւ արտելուզեալ վերադառնա ելումն շնչոյ հազագին, որոյ ասի ըստ պարսիցն նիւմ. ըստ յունաց ֆթորա. և ըստ մերումս դարձումն ձայնի, է՝ կէս եղանակին, որ է նիւմ փերտէ, որք ունին

¹⁴⁰ Տե՛ս Խազաբանութիւն, էջ 397:

¹⁴¹ Նույն տեղում:

¹⁴² Նույն տեղում, էջ 408:

¹⁴³ Նույն տեղում, էջ 408-409:

ներգործութիւն ինչ ամենայն ձայնս: (Ձայնքն այլայլեալ, ձեռքն ընկրկեալ)»¹⁴⁴:

Մի շարք տեղերում Կոմիտասն անդրադարձել է տարբեր խազերի հնարավոր կիրառությանը, ինչպէս նաև դինամիկ և ինտերվալային նշանակությանը: Պարոյկին անդրադառնալիս մեջբերում է Գապասաքայանին. «... պարոյկելով հարցմանց, շեշտելով դատողականին, ոլորակելով հիացականին: (...)

Շեշտաձայն = բարձր ձայն. էլնոդ ձայն.

Բթաձայն = ցածր ձայն. իջնոդ ձայն.

Պարոյկաձայն = ելք քառեակ աստիճանական

Ոլորակաձայն = էջք քառեակ աստիճանական»¹⁴⁵:

Կոմիտասը կարևորել է նաև խազ-բանալիների հարցը: Արդեն իր խազագիտական փորձից ելնելով՝ նա եկել է հետևյալ եզրահանգման. «Իւրաքանչիւր խազի դերը կատարեալ որոշելու է, և ապա իբր բանալի ընդունելով Ա2, Բ2 և այլն կապելու է եղանակը: Երգեցողութեան ժամանակ բանալիքի դերն է կատարում ձայնառութիւնը, որ ուղեցոյց է երգչի համար՝ լսելով ձայնառու ձայնը, նայում է խազին և խազին համապատասխան ձայներն ու ոլորումներն է անում: (...) Իւրաքանչիւր ձայն բանալի է խազերի համար. այսպէս Ա2. Բ2 և այլն սկզբնաւորութիւնն է եղանակով՝ այսինքն միակով c-ով. երկամանակն էլ ԴԿ և այլն մէկ աստիճան բարձր սկզբնաւորութիւն ունի. այսինքն d, որմէն սկիզբն են առնում Բ2, Գ2 և Դ2...»¹⁴⁶:

«Պատմութիւն երաժշտութեան» ուսումնական ձեռնարկի մեջ՝ «Արևելեան երաժշտութիւն» խորագրի տակ Կոմիտասը գրել է. «Արևելեան երաժշտութիւնը ունի ութ (8) ձայն, որոնցից իւրաքանչիւրը ունի իւր դարձուածքները եւ ստեղծիւնները (ստեղծիւններից մնացել են միայն Բ2-ի, Դ2-ի և ԴԿ-ի): Վերոյիշեալ ութ ձայները ոչ միայն ունեն իրենց պարզ դարձուածքները, այլեւ ունին մի քանի ստորաբաժանմունքներ»¹⁴⁷: Դրան հետևում է Կոմիտասի կազմած հայկական և արևելյան ձայնեղանակների համեմատա-

¹⁴⁴ Նույն տեղում:

¹⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 398:

¹⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 399:

¹⁴⁷ Տե՛ս Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ, էջ 157:

կան տախտակը, քննվում են վերջիններիս ստորաբաժանումները և «յեղաշրջումները», այսինքն շեղումները և մոդուլյացիաները: Կոնկրետ օրինակներով ցուցադրվում է, թե հայ հոգևոր մեղեդիներից ո՞ր երգասացություններն են, հատկապես Պատարագի երգասացություններից, որ ընթանում են Սիկեահ, Հիւզգամ, Զարգիանա, Արաք, Բաստ, Չարգեահ, Հիւսէինի և մյուս ձայնեղանակներում¹⁴⁸: Այսինքն՝ Գապասաքայանի ժամանակներից հայտնի՝ տարածված մի սովորույթ, որի օրինակները նշումների տեսքով բազմիցս հանդիպում են նրա երկերում:

Արևելյան երաժշտական նշանագրության վերաբերյալ Կոմիտասը ճշգրտել է, որ «արաբները ու տաճիկները իբրև ձայնանիշ գործ են ածում այբուբենը: Քաշում են գիծ, որի տակ գրում են ձայնանիշերը, իսկ վերև՝ տևողական նշանները: Դոցա գործածականը սկսուել է ԺԲ դարուց սկսած, իսկ դերվիշները սովորական անգիր արած բաներ են երգում»¹⁴⁹:

Հայտնի է, որ Կոմիտասը առաջինն է գիտականորեն բացահայտել և քննել հայ երաժշտության հնչյունակարգի կառուցվածքը, որը շղթայված քառեակների կամ քառունակների (տետրախորդների) մի հաջորդականություն է ներկայացնում, որտեղ ներքևի տետրախորդի վերջին աստիճանը համապատասխանում կամ համընկնում է հաջորդի առաջին աստիճանին և այսպես՝ շարունակաբար¹⁵⁰: Խիստ ուշագրավ է Կոմիտասի դիտարկումն այն մասին, որ «Խազերի նշանակությւնը չափ[ւ]ում է քառունակներով. եւ նոցա ձայնաստիճանը որոշ[ւ]ում է կիսաձայնի տեղափոխութեամբ»¹⁵¹:

Նույն դասագրքի մեջ հունական երաժշտությանը վերաբերող հատվածներում Կոմիտասը նշել է, որ «յունաց երաժշտութիւնը հիմնուած է քառեակների վերայ: Ամենագլխաւոր եւ տիրող օրէնքն է, որ քառեակների եւ հնգեակների վերայ են հիմ-

¹⁴⁸ Նույն տեղում, էջ 158:

¹⁴⁹ Նույն տեղում, էջ 161:

¹⁵⁰ Տե՛ս Die Armenische Kirchenmusik von Komitas Wardapet Keworkian, նույն տեղում, գիրք Բ, էջ 7-25: Տե՛ս նաև հայերեն թարգմանությունը՝ նույն տեղում, գիրք Բ, էջ 7-25: Տե՛ս նաև հայերեն թարգմանությունը՝ նույն տեղում, գիրք Բ, էջ 26-44:

¹⁵¹ Խազաբանութիւն, էջ 425:

նուած ազգային բոլոր եղանակները. եթէ մենք քառեակները շուտ տանք՝ հնգեակ կստանանք. իսկ եթէ հնգեակները շուտ տանք՝ քառեակներ կստանանք. բայց այդ քառեակներն ու հնգեակները միմեանց հետ կապ ունին»¹⁵²: Այստեղ կարելի է զուգահեռ անցկացնել եվրոպական դասական երաժշտության տեսության մեջ մշակված մաժորա-մինորային համակարգի՝ տոնայնությունների կվինտային և կվարտային շրջանների հետ:

Տետրախորդների և պենտախորդների ծագման մասին Կոմիտասը գրել է հետևյալը. «Յունաց երաժիշտներից ամենանշանաւորները՝ Պիթագորոս, Արիստոտել եւ ուրիշ շատերը այնպիսի մարդիկ էին, որոնք արդի երաժշտութեան մէջ, մանաւանդ ձայնաբանութեան մէջ մեծ դեր են խաղացել: (...) Եգիպտացիք յունաց տուին իբրև նիւթ միայն քառեակներ եւ հնգեակներ. իսկ յոյները զանազան ձև տալով՝ կատարելագործեցին եւ այժմեան վիճակին հասցրին: (...) Նշանաւոր երաժշտապետ էր եւ Պինդարոսը, որի Ապոլլոնին ուղղուած երգերից մեկը գտնուած է մի հին գերեզմանի մէջ, եւ որը բաւական մոտ է մեր եկեղեցական երգերին»¹⁵³ և այլն: Այնուհետև Կոմիտասը մանրամասն լուսաբանում է հին հունական իխոսները, նրանց կառուցվածքը՝ շեշտելով դրանց օրգանական կապը միջնադարյան մի շարք մոնոդիական մշակույթների երաժշտատեսական համակարգերի հետ:

Հիմնվելով Գապասաքալյանի երկերի խազագիտական բաժիններում շարադրված մեթոդոսների վրա՝ Կոմիտասը դիտարկել է ձայնեղանակների հնչյունաշարերում տեղափոխվող քառեակների սկզբունքը նաև խազային ձայնագրությունների վերծանության համար: Հնարավոր է, որ եթէ Կոմիտասը շարունակեր իր խազաբանական պրպտումները, այդ մեթոդը տար իր շոշափելի արդյունքը:

Կոմիտասի խազագիտական ձեռագրերում ուշադրություն է գրավում իր ձեռքով արտաբերած Ութձայնի եղանակների և արևելյան եղանակների ու խազերի հարաբերակցության մի անվաճն սխեմա, որը հիշեցնում է Գապասաքալյանի երկերում

¹⁵² Պատմութիւն երաժշտութեան, էջ 162:

¹⁵³ Նույն տեղում, էջ 165-166:

գետեղված նմանատիպ գծանկարները, թեև Կոմիտասն իր գծագիրն օժտել է շրջանագծի մեջ առնված ասղանիշի ուրվագծով¹⁵⁴:

Քննելով խազերի թիվն ըստ տեսակների՝ Կոմիտասը, դարձյալ վկայակոչելով Գապասաքայանին, գատորոշում է այսպես կոչված մարմին և անմարմին խազերը, կարևոր բացառություն տալով, որ «մարմիններն են աստիճանական, անմարմինները՝ թռիչքաւոր: Երբ մարմիններին հետևում են անմարմինները, այն ժամանակ մարմիններին համապատասխանող ձայները դառնում են անմարմինների համար իբր ելակետ՝ անմարմինների սկզբի ձայնն են յայտնագործում, թե որ ձայնիցն է սկսելու անմարմինը, ուստի եւ շատ բնական է, որ իր առաջին ձայնն արդէն կորչում է, կամ ավելի ճիշտ ստանում է որոշ ձայնաստիճան, որին կցում են եւ միւս ձայները ելնելով կամ թռիչքով»¹⁵⁵:

Հիմնական խազերի քանակին անդրադառնալով՝ Կոմիտասը բաժանում է դրանք վերին կամ վերելակ (ըստ Գապասաքայանի) խազերի, որ 10-ն են, և ստորին կամ ստորիջեալ խազերի, որոնց թիվը կազմում է 9¹⁵⁶: Բոլորի դիմաց նշված է, թե ինչ աստիճանով կամ ինտերվալով են ելնում կամ իջնում այդ խազերը: Բերված է նաև այդ ձայնամիջոցների (ինտերվալների) զուգահեռ հայերեն և գերմաներեն անվանումները, այսպես. «Միամանակ - Prime, Երկամանակ - Secunde, Եռամանակ - Terze, Քառամանակ - Quarte, Հնգամանակ - Quinte, Վեցամանակ - Sexte,, Եօթամանակ - Septime»¹⁵⁷:

Մեծամեծ խազերին, որոնց թիվն է 37, Կոմիտասը, ի տարբերություն Սայ. Մելիքյանի, որը մեծամեծ խազերի մասին գրում է, թե դրանք ինտրոնումիական նշաններ էին, աստիճանական նշանակություն է տալիս նշելով, թե որ խազին ինչ աստիճան է համապատասխանում¹⁵⁸: «Մեծամեծ խազքն եղեալ լինին յետ եւ

¹⁵⁴ Տե՛ս Ուսումնասիրութիւններ և յօդաձևեր, գիրք Բ, էջ 412 և 448 էջին հաջորդող ներդիրը:

¹⁵⁵ Նույն տեղում, էջ 393:

¹⁵⁶ Նույն տեղում, էջ 384-385:

¹⁵⁷ Նույն տեղում:

¹⁵⁸ Տե՛ս էջ 382-383:

յառաջ խազերեն, իբր ստորակետ, միջակետ եւ վերջակետ փուլերով: ստոր - վեր, նիւ - (կէս, պարսկերեն)», - գրել է նա, մեջբերելով Գապասաքայյանի «Գիրք երաժշտական»-ի 110-րդ էջը: Ընդ որում մի քանի մեծամեծ խազերի վերաբերյալ, ինչպէս, օրինակ, Խոսրովանեա, Խոսրովատիօ, Իւհէ, Էմվէ, Ջակորճ, Շակորճ, Ռէյրէ և այլն, որոնք որոշ հեղինակներ համարում էին Գապասաքայյանի նորամուծությունը, Կոմիտասի մոտ ոչ մի տեղ նման ակնարկ իսկ չկա: Ուստի կարելի է ենթադրել, որ դրանք հանդիպել են նրան իր տեսադաշտում եղած ձեռագիր Խազգրքերում կամ Մանրումունքներում, իսկ Գապասաքայյանը ոչ թե հորինել է այդ նշանները, այլ դուրս է բերել դրանք միջնադարյան ձեռագրերից՝ գործածելով իր ձայնագրություններում: Մեծամեծ խազերի ցուցակին կցված է «Ջանազան բարդութիւններ» ցանկը, որտեղ մեջբերված են մեծամեծ խազերի տարբեր միակցություններ և խմբավորումներ:

Ամենայն մանրամասնությամբ Կոմիտասը քննել է խազերի անվանումները՝ ձգտելով պարզաբանել դրանց իմաստային նշանակությունը, այս հարցում նույնպէս օգտվելով Գապասաքայյանի բացատրություններից: Այդ նպատակով նա մի այբբենական բառացանկ է կազմել, որտեղ գետեղել է ձեռագրերում հանդիպող խազային անվանումներն ու նրանց տարընթերցումները: Ահա թէ ինչ է գրել Կոմիտասը *Առանձնատրոսյ* կոչվող խազի վերաբերյալ ստուգաբանելով այդ անվանումը լատիներեն Tropus, Tropi բառերից, որոնք բացատրում է հետևյալ կերպ. «եղանակ, ձև, ոլորումն, սկսուած պատկեր, յուշարար, ձևակերպութիւն ձայնի՝ եղանակի. ա. Հին եկեղեցական եղանակի մի փոքրիկ ձև, ամփոփումն, որ իբր սկսուածք կցում էր սաղմոսներին, հոգևոր երգերին, որ մեր մեջ առանձին խազ էլ ունի, կոչուում է տրոս: բ. Այս տրոս բառով կազմած խազերը, երևի սկսուածքի էական հիմունքներն են պարունակում: գ. Հին գրագետները գործ են ածում modus (եղանակ), Tonus (ձայն) բառերի իմաստով էլ, որ գրեթէ նոյնն է վերինին, քանի որ իւրաքանչիւր ձայն ունի իր յատուկ ձևն ու ոլորումը»¹⁵⁹ և այլն:

¹⁵⁹ էջ 377:

Բնականաբար, Կոմիտասի աչքից չեն վրիպել նաև Մանրուման գրքերի խազագրություններում հանդիպող տառ-խազերը, որոնք սովորաբար դրվում էին հիմնական խազանշանի ներքևում և ունեին դինամիկ, այսինքն՝ հնչյունի կամ դարձվածքի ուժգնությունը կամ տեմպը ցուցանող, նաև արտիկուլյացիոն նշանների գործառույթ, ինչպես եվրոպական դասական երաժշտության մեջ գործածվող *forte*, *piano*, *dolce*, *sforzando*, *legato*, *staccato*, *portamento*, *lento*, *adagio* և այլն¹⁶⁰։ Ուշագրավ է նրա գրառումներում պահպանված տառ-խազերի մի ցանկ, որտեղ յուրաքանչյուր նշանի դիմաց կան համապատասխան բացատրություններ։ Դրանք ծանոթ են միջնադարյան մի շարք ձեռագրերից, որոնցից ամենահայտնին Երուսաղեմի մատենադարանում պահվող և դեռևս Ե.Տևոնեյանի կողմից հրապարակված Ժամագրքին կցված՝ Մանրուման գրքի մի էջն է¹⁶¹։ Ահա այդ ցանկը¹⁶²։

զ	1	(3) է միշտ ստորադիր
ր	1	(3) գետնաձգական
ի		ստորա՝ կ է միշտ ի վայր ձգեալ երեի
նս՝	յն	հ 2 ի տե
2	1	որպէս սակաւ վրայէն հրէն արտածանէ
վ	2	նոյն գունակ փոքր ինչ այլ տեղ երևի, որ ըստ յառաջնոյն զատել միւս
իբր		ի վերայ կամ է ի վայր՝ հակն կոյս իջեալ, որպէս պար առնէ զեղանակական զձայնս
բ		բարձր
տ		տկար, տարձ

¹⁶⁰ Այդ մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ Մանրուման խազերի մեկնաբանման և կատարման հարցի շուրջ (Երուսաղեմի ձեռագիր մի Ժամագրքի օրինակով), «Երաժշտական Հայաստան», 2004, N 1 (12), էջ 24-25։

¹⁶¹ Տե՛ս Տևոնեյան Ե. Ազգային երաժշտութիւն, «Միոն», 1867, թիվ 9, էջ 147։ Տե՛ս նաև նույնի՝ Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. Եկեղեցւոյ և հաւելուած բովանդակութիւն երգոց ըստ ուրբձայնից, Բ տպգր., Իսթանպուլ, 1933, էջ 70։

¹⁶² Ինտերվալների թվային ցուցիչների նշումները՝ Կոմիտասի։

2	անուշ
q	գարկ
l	լար
ծ	ծամ, ծանր
կ	կակուղ, կամաց
չ	չոր
պ	պինդ
վ	վեր, վերոյ
ց	ցած
ս	սուր, սրէ
թ	թանձր
ք	քուշ

Մեկ այլ տեղ Կոմիտասն առանց որևէ հղումի գրառել է. «Ութն ձայնաստիճանը՝ կամ ութն ձայնը համեմատում է (n վ - Ա.Ա.) քնարի թելի վերայ մատների հույ տալով զանազան ձայներ՝ բարձր ու ցած հանել տալով»: Դե, իհարկե, Գապասաքայանը, որը Կոմիտասի համար եղել է ամենավստահելի աղբյուրը խազագիտության ասպարեզում: Իսկ գրառումը «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան» երկից է¹⁶³:

Ցավոք, Կոմիտասը չհասցրեց ավարտին հասցնել իր խազագիտական հետազոտությունները, թեև անգամ նրա սևագրերը շատ արժեքավոր նյութ են պարունակում: Դրանք կարող են մեծ նպաստ բերել հայ միջնադարյան խազային նոտագրության վերծանության գործին՝ համարժեք մոտեցման դեպքում¹⁶⁴: Եվ այդ սևագրերի մեջ առյուծի բաժինը կազմում են Գրիգոր Գապասաքայանի աշխատությունների հղումները, նրանցից արված գրա-

¹⁶³ Տե՛ս Գրքոյկ որ կոչի նուագարան, էջ 177: Գրքի մի օրինակ, իր անձնական գրադարանից, պահվում է ՉԱԳԱԹ-ի Կոմիտասի դիվանում: Մենք օգտվել ենք Կոմիտասի աշակերտ, հայտնի բանահավաք Միհրան Թումաճանի՝ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գրադարանում պահվող դիվանի օրինակից:

¹⁶⁴ Այդպիսի մեկնաբանման փորձ է, մեր կարծիքով, Արթուր Շահնագարյանի աշխատությունը. տե՛ս Շահնագարյան Ա. Խազերի Կոմիտասյան վերծանության հայտնությունը, Երևան, 2001:

ռումները և համեմատությունները: Հետևաբար, Գապասաքալ-
յանի աշխատությունները եղել են Կոմիտասի սեղանի գրքերը,
որոնք իբրև միջնադարյան երաժշտական գիտական և գործնա-
կան տեսության հանրագիտարան, մշտապես ուղղորդել են նրան
իր խազագիտական հետազոտությունների ընթացքում: Հենց
դրանով էլ հաստատվում են այդ երաժշտի դերն ու նշանակու-
թյունը Կոմիտասի գնահատմամբ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Գրիգոր Գապասաքայանի երաժշտագիտական ժառանգությունը նշանակալի տեղ է գրավում հայ երաժշտատեսական մտքի պատմության մեջ կարևոր օղակ հանդիսանալով միջնադարյան տեսագեղագիտական հայեցակարգերի և նոր ժամանակի երաժշտական մտածողության միջև: Որպես ուշմիջնադարյան երգարվեստի ավանդույթների վերջին կրողներից մեկը՝ Գապասաքայանը քաջ գիտակցել է ազգային մասնագիտացված երաժշտարվեստին սպառնացող վտանգները, անցյալի ժառանգության՝ տեսական և գործնական փորձի պահպանման ու փոխանցման կարևորությունը, ինչը ձգտել է վավերացնել և յուրովի իմաստավորել իր աշխատություններում: Այդ նպատակին է ծառայել նաև երաժշտական նշանագրության իր առաջարկած համակարգը, որը թեև չարմատավորվեց, սակայն խթան հանդիսացավ XIXդ. Պոլսի հայ երաժիշտ-տեսաբանների, մասնավորապես Համբարձում Լիմոնջյանի առաջադեմ և բեղմնավոր գործունեության համար: Նրա «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան», «Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան», «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան», «Նուագարան երաժշտական», «Գիրք երաժշտական» և, վերջապես, «Գիրք ութից ձայնից» աշխատությունները որոշ իմաստով հայ միջնադարյան և ուշմիջնադարյան երաժշտական տեսագեղագիտական մտքի հանրագիտարան են ներկայացնում՝ բարեբախտաբար պահպանված, բայց ոչ միշտ ճիշտ հասկացված և արժևորված: Ըստ էության, Գապասաքայանը հայ նոր խազաբանության սկզբնավորողն է եղել: Համարժեք մոտեցման դեպքում նրա աշխատություններն այսօր էլ ի գործ են շատ բաներում լույս սփռել հայ երաժշտական միջնադարագիտության այդ կնճռոտ բնագավառի վրա:

Աստիճանաբար ավելի են հստակվում Գրիգոր Գապասաքայանի տեղն ու դերը հայ երաժշտագիտական մտքի պատմության մեջ: Նրա ժառանգության քննությունը վկայում է գործնական հսկայական փորձի, գիտական հետաքրքրությունների և գիտելիքների լայն շրջանակի, համեմատական ուսումնասիրությունների հանդեպ ունեցած հակման մասին՝ ներկայացնելով նրան իբրև ուշ միջնադարի վերջին հեղինակ և, միաժամանակ, Վերանորոգության շրջանի երևելի երաժշտագետ:

МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ГРИГОРА ГАПАСАКАЛЯНА

РЕЗЮМЕ

Данное исследование посвящено роли и месту в истории армянской музыкально-теоретической мысли видного константинопольского музыканта Григора Гапасакаляна (1740-1808), являющегося автором следующих трудов: "Книжка, которая именуется песенником" (1794), "Книжка, именуемая песенником", "Трактат о музыке, в котором содержатся краткие вопросы и ответы на армянском, греческом и персидском языках" (1803), а также неизданные "Краткий катехизис о науке музыки" (1799-1800) и "Книга восьми-гласия" (1805), которые представляют определенный интерес не только для истории музыкальной эстетико-теоретической мысли Армении, но и в плане сравнительного музыкознания. Эти труды свидетельствуют о широком диапазоне научных интересов, глубоких познаниях автора как в области научной и практической армянской традиционной музыкальной теории, так и теории поствизантийской церковной и ближневосточной традиционной профессиональной музыки, представляя, по существу, энциклопедический обзор средневековой музыкальной теории.

Оценка музыковедческого наследия Гапасакаляна не всегда была однозначной и адекватной. Его расценивали как схоласта, застрявшего в средневековье, пишущего витиеватым и малопонятным языком, совершенно игнорируя роль исторического контекста и той среды, которые формировали его как мыслителя и музыканта. Хотя армянские музыковеды (А. Исарлян, Сп. Меликян, Комитас, Р. Атаян, Н. Тагмизян) и обращались к его отдельным трудам (в основном, в плане невомологии и проблемы дешифровки армянской средневековой нотописы), до сих пор не было создано отдельного исследования о музыковедческом наследии Гапасакаляна, что позволило бы дать целостную и объективную оценку его творчества и личности. Цель настоящего исследования - восполнить этот пробел в отечественном музыкознании.

Обширное и разнообразное содержание музыковедческих

трудов Гр. Гапасакаляна охватывает все сферы традиционной средневековой музыкальной теории и эстетики, включая вопросы происхождения, познавательного, воспитательного значения и эмоционального воздействия музыки, теорию Восьмигласия, невмологию, причем не только армянскую, но и поствизантийскую и ближневосточную. Анализ этих трудов показывает, что у них, с одной стороны много общего с аналогичными по форме и содержанию византийскими пособиями (к примеру, "Агиополитес" или "Вопросоответник" Псевдо-Дамаскина), а с другой - налицо параллели со средневековыми арабоязычными музыкальными трактатами. Однако, в первую очередь, они продолжают армянскую средневековую традицию, основываясь на таких трудах как "Вопросоответник" Ованеса Ванакана, "Беседы" Вардана Аревелци, "Книга вопрошений" и "Златочрев" Григора Татеваци и др.

Исследование показало, что Гапасакалян имел в поле зрения ряд известных и неизвестных науке средневековых рукописных источников по музыкальной теории, которые в компилятивной форме были изложены им и снабжены собственными комментариями. Фактически Гапасакалян предстает перед нами как носитель идущей на спад средневековой традиции, который, являясь одним из последних музыкантов, умеющий петь по хазам, пытался реформировать пришедшую в упадок средневековую невменную систему, создав новую нотопись на основе армянских, византийских и общевосточных невменных обозначений. Как показало наше исследование, Гапасакалян применял два вида нотации: параллельную (греческую и армянскую) и совмещенную. И хотя эта система не укоренилась в обиходе, она явилась связующим звеном между исчезающей средневековой традицией и созданной Амбарцумом Лимонджяном в 1813-1815 гг. так называемой новоармянской безлинейной нотацией, фактически заложив основы современной армянской невмологии.

Таким образом, труды Гр. Гапасакаляна являются итогом, обобщением исторической эволюции музыкальной эстетико-теоретической мысли средневековой Армении, а сам он предстает перед нами как видный музыковед эпохи Обновления, который впервые в армянской действительности полностью посвятил себя изучению музыкального искусства.

ANNA AREVSHATYAN

THE MUSICOLOGICAL HERITAGE OF GRIGOR
GAPASAKALIAN

SUMMARY

This study is devoted to the role and rank of Grigor Gapasakalian (1740-1808), a prominent musician from Constantinople, in the history of Armenian musical theoretical thought. He is the author of the following works: Book Called Book of Songs (1794), Book of Canticles Treatise on Music Containing Short Questions and Answers in Armenian, Greek and Persian Languages (1803), as well as unprinted Short Catechism of Musical Science (1799-1800) and Book of the Octoechos (1805), which are of certain interest not only for the history of the musical esthetic-theoretical thought of Armenia, but also in the aspect of comparative musicology. These works give evidence about the wide range of the author's scientific interests, and his deep knowledge either in the sphere of Armenian scientific and practical traditional musical theory or the theory of post-Byzantine sacred music, and traditional professional music of the Near-East, being in fact an encyclopedical survey of medieval musical theory.

The appreciation of Gapasakalian's musicological legacy was not always simple and adequate. He was called a scholastic back in the Middle Ages, writing in a flowery and incomprehensible language, absolutely ignoring the role of the historical context and the milieu which formed him as thinker and musician. Though Armenian musicologists (A. Hisarlian, S. Melikian, Komitas, R. Atayan, N. Tahmizian) cited some of his works (mostly in the sphere of neumology and deciphering of Armenian medieval neumas), no separate study of Gapasakalian's musicological legacy was done in order to give an exhaustive and objective appreciation of his entire work and his personality. The goal of the present study is to fill up this gap in our national musicology.

The wide and various content of G. Gapasakalian's musicological works covers all the spheres of the traditional medieval musical theory

and esthetics, including issues of the music origin, its cognitive and educational importance, as well as emotional influence; the theory of Octoechos, neumology, and not only Armenian, but also post-Byzantine and Near-Eastern. The analysis of these works shows that, on one hand, they have many common features with analogous Byzantine handbooks of the same form and content (i.e. Hagiopolites or Book of Questions and Answers by Pseudo-Damascene), and, on the other hand, there are obvious parallels with medieval musical treatises in Arabic language. Nevertheless, one can say that in the first place the author continues the Armenian medieval tradition, basing himself on works such as the Book of Questions and Answers by Hovhannes Vanakan, Talks by Vardan Areveltsi, the Book of Questions and The Dogmatic Panoply by Grigor Tatevatsi and others.

The study shows that Gapasakalian had at his disposal a number of known and unknown medieval manuscript sources on musical theory, which were presented by him in compilative form with commentaries of his own. In fact, Gapasakalian appears to us as the bearer of the decadent medieval tradition, being one of the last musicians who could sing by neumas, who tried to reform the already decadent medieval neuma system, fallen into disuse, the one who created a new system of notation on the basis of Armenian, Byzantine and all-Eastern neumatic signs.

As our study shows, Gapasakalian used two systems of notation: parallel (Greek and Armenian) and combined. Even if this system was not used in the common practice, it became a link between the disappearing medieval notation and the so-called new Armenian notation without lines, created by Hambartsoum Limonjian in 1813-1815, in fact founding the Armenian modern neumology.

So, works by G. Gapasakalian are the result and the generalization of the historical evolution of the medieval Armenian esthetic-theoretical thought, the author being himself a prominent musicologist of the Renewal epoch, the first scholar of the Armenian reality who entirely devoted himself to the study of musical art.

ՄԱՏԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. 3080, ԺԹ դար, Կոստանդնուպոլիս:

Գրիգոր Գապասաքալյանի աշխատությունները

Գրքոյկ որ կոչի նուագարան, Կ.Պոլիս, 1794:

Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան, Կ.Պոլիս, 1803:

Նուագարան երաժշտական, Կ.Պոլիս, 1803:

Գիրք երաժշտական յորում պարունակին Հարցմունք և Պատասխանատուութիւնք Հայերէն, Յունարէն և Պարսկերէն համաոսոտաբար, Կ.Պոլիս, 1803:

Աբեղյան Մ. Հայ գրականության պատմություն, հ. 2, Երևան, 1948:

Աթայան Ռ. Հայկական խազային նոտագրություն, Երևան, 1959:

Աթայան Ռ. Գրիգոր Գապասաքալյանը և խազաբանությունը, Բանբեր Մատենադարանի, հ. 5, 1960, էջ 165-176:

Արևշատյան Ա. Կոմիտասի անդրանիկ երաժշտագիտական հոդվածը և նրա նշանակությունը, «Էջմիածին», 1996, Է-Ը, էջ 140-148:

Արևշատյան Ա. Մանրուսման եղանակների անվանումների նշանակության մասին, «Մանրուսում» միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, պատասխանատու խմբագիր և կազմող՝ Ա. Արևշատյան, հ. Ա, Երևան, 2002, էջ 187-203:

Արևշատյան Ա. Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, Երևան, 2003:

Արևշատյան Ա. Գրիգոր Գապասաքալյանի «Գիրք ուրից ձայնից» ձեռնարկը, «Մանրուսում» միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հ. Գ, Երևան, 2009, էջ 214-234:

Արևշատյան Ա. Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 2013:

Թահմիզյան Ն. Կոմիտասը և հայ հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, «Կոմիտասական», հ. Ա, Երևան, 1969:

Թահմիզյան Ն. Գրիգոր Գապասաքալյանի «Համաոսոութիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատությունը, Բանբեր Մատենադարանի, հ. 11, Երևան, 1973, էջ 291-334:

Թահմիզեան Ն. Արդի խազաբանութիւն, Փասադենա, 2003:

Կոմիտաս վարդապետ, Հայոց եկեղեցական եղանակները, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ երկու գրքով, աշխ. Գ. Գասպա-րեան, գիրք Ա, Երևան, 2005, էջ 55-75:

Կոմիտաս վարդապետ, Հայոց եկեղեցական երաժշտութիւնը ԺԹ դարում, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Ա, էջ 78-89:

Կոմիտաս վարդապետ, Պատմութիւն երաժշտութեան, Ուսում-նասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Ա, էջ 137-172:

Կոմիտաս վարդապետ, Հայ եկեղեցական երաժշտութիւն, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Ա, էջ 120-132:

Կոմիտաս վարդապետ, Խազաբանութիւն, Ուսումնասիրութիւն-ներ եւ յօդուածներ երկու գրքով, գիրք Բ, Երևան, 2007, էջ 321-461:

Հիսարլեան Ա. Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսա-գրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց. 1768-1809, Կ. Պոլիս, 1914:

Մելիքեան Սպ. Յունական ազդեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսականի վերայ, Թիֆլիս 1914:

Նավոյան Մ. Տաղերի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղե-դիական մտածողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգ-արվեստում, Երևան, 2000:

Նոր Բաղդիրք Հայկազեան Լեզուի, հ. Ա, Բ, Վենետիկ, 1866, Երևան, 1980:

Շահնազարյան Ա. Խազերի Կոմիտասյան վերծանության հայտ-նությունը, Երևան, 2001:

Մահակյան Հ. Հայ միջնադարյան կաֆաներ, Երևան, 1975:

Ստեփանյան Գ. Կենսագրական բառարան, հ. Ա, Երևան, 1978:

Տնտեսեան Ե. Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. եկեղեցոյ եւ հաւելուած բովանդակութիւն երգոց ըստ ուրնձայնից, Բ տպագր., Իսթանպուլ, 1933:

Յուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անվան Մատենադարանին, հ. Ա, Բ, աշխ. Փ. Անթաքյանի, Օ. Եգանյանի և Ա. Զեյթունյանի, Երևան, 1979:

Յուցակ հայերէն ձեռագրաց ի Կեսարիայ, Զմիւռնիայ եւ ի շրջա-կայս նոցին, նկարագրեց Տրդատ եպիսկոպոս Պալեան, կազմեց՝ Գեորգ Տէր-Վարդանեան, Երևան, 2002, էջ 43-49:

Քիւրտեան Յ. Երաժշտութեան մասին երկու հատուածներ նախ-նեաց մատենագրութենէն, «Անահիտ», Փարիզ, 1935, 1-2, էջ 30-34:

Аревшатян А. Сборник "Манрусум" и монастырская певческая традиция Киликийской Армении XII-XIV веков, сб. "Монастырская певческая традиция в древнерусском песнетворчестве", С.Петербург, 2000, сс. 265-273.

Аревшатян А. Теории средневековых гласов, "Музыкальная Академия", М., 2005, N 1, сс. 67-69.

Аревшатян А. Мартирология и гимнография: загадка "дарцацка" Четвертого побочного гласа армянского Октоиха, "Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток-Русь-Запад", "Гимнология", вып. 5., М., 2008, сс. 124-132.

Аревшатян А. По следам музыковедческих изысканий Комитаса, "Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика", сб. "Гимнология", вып. 6, М., 2011, сс. 43-54.

Герцман Е.В. Античная функциональная теория лада, в кн. Проблемы музыкальный, науки, вып. 5, М., 1983.

Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление, Л., 1986.

Герцман Е.В. Византийское музыкознание, Л., 1988.

Герцман Е.В. Музыкальная Бозциана, С.Петербург, 1995.

Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958.

Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения, составление и общая вступительная статья В.П. Шестакова, М., 1966.

Музыкальная эстетика стран Востока, составление В.П. Шестакова, М., 1967.

Перес М. Исполнение музыки старинных школ в свете устных традиций и необходимость переоценки историографического инструментария, в сб. "Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток-Русь-Запад", "Гимнология", вып. 5, М., 2008, сс.253-273.

Поспелова Р.Л. Западная нотация XI-XIV веков (Основные реформы на материале трактатов), М., 2003.

Поспелова Р.Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса, М., 2009.

Тамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке, (предисловие, перевод с турецкого и комментарии Н.К. Тагмизяна), Ереван, 1968.

Тагмизян Н. Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977.

Худабашян К. Армянская музыка в свете сравнительного музыковедения, Ереван, 2011.

Angelopoulos L. Les voix de Bizance, Paris, 2005.

Arevsatyan A. Deux texts arméniens attribués a Basile de Césarée sur l'Interprétation des modes musicaux, Revue des Etudes Arméniennes (REArm), t. 26, Paris, 1996-1997, pp. 339-355.

Arevsatyan A. Les traités arméniens médiévaux sur l'Interprétation des modes musicaux et leurs paralleles au Proche Orient, REArm, 26, Paris, 1996-1997, pp. 357-366.

Arevshatyan A. Sur les traces des études musicologiques de Komitas, REArm, 33, Paris, 2011, pp.315-328. c:

Chaldaiakakis A.G. Yet another contributor to the Exegesis' issue: Georgios Eutykhios Ugurlius in: Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика, "Тимнология", вып. 6, М., 2011, cc. 76-108.

Cody A. O.S.B. The Early History of the Octoechos in Syria. East of Byzantium: Syria and Armenia in the formative period, Dumbarton Oaks Symposium, 1980, Washington DC, 1982, pp. 89-113.

Die Eratopakriseis des Pseudo-Johannes Damaskenos zum Kirchengesang, herausgegeben von Gerda Wolfram und Christian Hannik, "Monumenta Musicae Byzantinae. A Carsten Horg condita, Corpus scriptorum de re musica", vol. V, Wien, 1997.

Hurley G. E. Gregorian Chant, New York, 1907.

Floros K. Die Universale Neumen Kunde, Kassel, 1970.

Komitas Wadapet Keworkian, Die Amenieche Kischenmusik, Կոմիտաս վադապետ, Ամենիեչե Կիշենմուսիկը և յօդուածներ, գիրք Բ, էջ 7-25:

Frøyskov S.S.R. The Early Development of the Liturgical Eight-Mode System in Jerusalem, Vladimir's theological Quarterly 51, 2-3, 2007, New York, pp. 139-178.

Outtiers B. Recherches sur la Génèse de l'Octoéchos arménien. Etudes Grégoriennes, Abbat Saint Calcat, Solesme, 1978.

The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory. Preliminary edition by J. Raasted, Copenhagen, 1983. (Cahiers de l'institut du Moyen Age grec et latin).

Myers G. A Historical, Liturgical and Musical Exploration of Kondakarnoi Pienie. The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma, Sofia, 2009.

Rault L. Musiques de la Tradition Chinoise, Cité de la Music / Actes Sud, Paris, 2000.

Wellesz E. The History of Byzantine Music and Hymnography, 2-nd edition, London, 1962.

Werner E. The Sacred Bridge. The Interdependence of Literature and Music in Sinagogue and Church during the First Millenium, London-New York, 1959.

Տեքստում կիրառված հապավումների ցանկ

Բանբեր Մատենադարանի - ԲՄ

Լրաբեր հասարակական գիտությունների - ԼՀԳ

Հանդես ամսօրեայ - ՀԱ

Պատմա-բանասիրական հանդես - ՊԲՀ

Revue des Etudes Arméniennes - REArm

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Առաջաբան	5
Գլուխ առաջին. Կյանքը, միջավայրը	11
Գլուխ երկրորդ. Առաջին տպագիր աշխատությունները՝ «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան», «Գրքոյկս կոչեցեալ եր- գարան»	19
Գլուխ երրորդ. 1800-ական թթ. աշխատությունները. «Գիրք երաժշտական»-ը և «Գիրք ուրից ձայնից»-ը որպէս հայ միջնադարյան երաժշտատեսական մտքի ամփոփում	44
Գլուխ չորրորդ. Գրիգոր Գապասաքալյանը Կոմիտասի գնա- հասմամբ. խազագիտական առնչություններ	82
Ամփոփում	96
Резюме	97
Summary	99
Մատենագրություն	101

ԱՆՆԱ ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ

ԳՐԻԳՈՐ ԳԱՊԱՍԱԲԱՆՅԱՆԻ
ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

АННА АРЕВШАТЯН

МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ГРИГОРА ГАПАСАКАЛЯНА

ANNA AREVSHATYAN

THE MUSICOLOGICAL HERITAGE OF GRIGOR
GAPASAKALIAN

Խմբագիր՝ Ազատուհի Սահակյան
Համակարգչային շարվածքը՝ հեղինակի
Լուսանկարները՝ Նվարդ Երկանյանի
Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պապյանի
Ամփոփման անգլերեն թարգմանությունը՝ Աիդա Չարխչյանի

Հրատ. պատվեր № 476
Ստորագրված է տպագրության՝ 2013թ.:
Չափսը՝ 60 x 84 ¹/₁₆,
6,75 տպագրական մամուլ:
Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:
Գինը՝ պայմանագրային:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան,
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:

ԱՆՆԱ ՄԵՆԻ ԱՐԵՎԵՍՏԱՆ



Երաժշտագետ, միջնադարագետ: Արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր: 1975 թ. ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի երաժշտագիտության բաժինը: 1976-ից աշխատում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում: 1992-2005 թթ. ղեկավարել է «Հայ հոգևոր երաժշտության հուշարձաններ» թեմատիկ խումբը: 2000-ից նախ ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող է:

Գիտական հետաքրքրությունների շրջանակն ընդգրկում է հայ հոգևոր երաժշտության պատմության, տեսության և գեղագիտության հարցեր, համեմատական երաժշտագիտություն, կոմիտասագիտություն, հայ ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստի եիմնախելիքներն աշխարհում:

Ա. Արեշտայանը 4 մենագրության հեղինակ է «Մաշտոց» ժողովածուն որպես հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի հուշարձան» (1991), «Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ» (2003), «Չայնեզականների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում» (2013), «Գրիգոր Գապասարյանի երաժշտագիտական ժառանգությունը»: Կազմել է հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստի «Հոգևոր երգեր» անթոլոգիան (1998, 2011): Ծուրջ 100 գիտական հոդվածների և ուսումնասիրությունների հեղինակ է, որոնք լույս են տեսել Հայաստանում և արտերկրում: 1971-ից հանդես է գալիս նաև հանրապետական մամուլում հրապարակախոսական և վերլուծական հոդվածներով:

«Մանրուսում» միջազգային երաժշտագիտական տարեգրքի հիմնադիրն է (ղերիժոր Զավեն Վարդանյանի հետ համատեղ), պատասխանատու խմբագիրը և կազմողը:

1990-ից դասավանդում է Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայում, Հայ երաժշտական ֆուլկլորագիտության ամբիոնի պրոֆեսոր է:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի և Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի գիտական խորհուրդների անդամ է:

Բյուզանդագիտական ուսումնասիրությունների Հայաստանի ազգային կոմիտեի գիտական քարտուղարն է:

Վիեննայի Մոնոդիայի ուսումնասիրման ընկերության անդամ է:

Ա. Արեշտայանը ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ է (2013):

Պարգևատրվել է ԳԱԱ վաստակագրով (2008) և ՀՀ մշակույթի նախարարության ոսկե մեդալով (2011):