

ԱՆՆԱ ԱՐԵՎԵԱՏՅԱՆ

ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒՊՈԼՍԻ
ՀԱՅ ԵՐԱԺԻՇՏ-ՏԵՍԱԲԱՆՆԵՐԸ
XVIII-XIX ԴԱՐԵՐ



ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՆՆԱ ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ

**ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒՊՈԼՍԻ
ՀԱՅ ԵՐԱԺԻՇՏ-ՏԵՍԱԲԱՆՆԵՐԸ
XVIII-XIX ԴԱՐԵՐ**

ԵՐԵՎԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
2021

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РА
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

АННА АРЕВШАТЯН

**МУЗЫКАНТЫ-ТЕОРЕТИКИ
КОНСТАНТИНОПОЛЯ
XVIII-XIX вв.**

ЕРЕВАН
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА
2021

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF RA
INSTITUTE OF ARTS

ANNA AREVSHATYAN

**THE THEORIST MUSICIANS OF
CONSTANTINOPLE
XVIII-XIX cc.**

YEREVAN
“GITUTYUN” PUBLISHING HOUSE OF THE NAS RA
2021

Հրատարակվում է ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Գիտական խմբագիր՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Լիլիթ Երնջակյան

Ա 865 Արևշատյան Ա. Կոստանդնուպոլսի հայ երաժիշտ-տեսա-
բանները. XVIII-XIX դարեր- Եր., «Գիտություն», 2021,
126 էջ:

Գիրքը նվիրված է XVIII-XIX դարերում Կոստանդնուպոլսում
ստեղծագործած հայ երաժիշտ-տեսաբաններին, ովքեր կարևոր դերա-
կատարում են ունեցել հայ ազգային մասնագիտացված երաժշտական
արվեստի զարգացման գործում: Հատկապես նշանակալի է նրանց ներ-
դրումը Նոր Ժամանակի հայ ազգային երաժշտատեսական մտքի
ձևավորման մեջ: Գր. Գապասաքալյանի, Հ. Լիմոնջյանի, Ն. Թաշճյանի,
Ե. Տևոնյանի, Ա. Հիսարյանի աշխատություններում արծարծվել են
հայ ավանդական երաժշտության բազմաթիվ խնդիրներ՝ ներառելով
ինչպես եկեղեցական հոգևոր երգարվեստի տեսության, մասնավո-
րապես խազագիտության հարցերը, այնպես էլ ավելի կատարյալ և նոր
ժամանակների պահանջներին համապատասխանող նոտագրության
ստեղծումը:

Մենագրությունը հասցեագրված է ինչպես մասնագետ-երաժիշ-
տագետներին, այնպես էլ հայ երաժշտության պատմությանը հետա-
քրքրվող ընթերցողներին:

ՀՏԴ 78(091)

ԳՄԴ 85.31

ISBN 978-5-8080-1449-7

© 22 ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Հայ մասնագիտացված երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ Նորոգության շրջանը (XVII-XVIII դդ.), հիշարժի, բախտորոշ մի ժամանակահատված է: Ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքը հայկական գաղթօջախների զարգացման պայմաններում դրսևորվել է Մերձավոր Արևելքի, Արևմտյան և Արևելյան Եվրոպայի երկրներում, անգամ հեռավոր Հնդկաստանում իրականացված ազգանվեր մտավոր բազմակողմանի գործունեության մեջ: Հայտնի է, որ հենց այդ ժամանակաշրջանում հիմնվում են բազմաթիվ ազգային դպրոցներ, եկեղեցիներ, տաբբեր մշակութային միություններ, սկզբնավորվում է ազգային պարբերական մամուլը, իսկ մխիթարյան միաբանների ջանքերով սկսում են զարգանալ գիտության հատկապես հումանիտար ճյուղերը՝ պատմագիտությունը, աղբյուրագիտությունը, ազգագրությունը, բառարանագիտությունը, ձեռագրագիտությունը, գրականագիտությունը, լեզվաբանությունը, արվեստաբանությունը և այլն:

Այդ շրջանում է սկզբնավորվում նաև հայ երաժշտապատմական և երաժշտատեսական միտքը, մի փաստ, որը մինչև վերջ չի գիտակցվել և ըստ արժանվույն չի գնահատվել մեր երաժշտագիտության մեջ: Այդ կապակցությամբ հարկ է նշել, որ եթե հայ երաժշտապատմական միտքը կազմավորվել և զարգացել է Վենետիկում և Ս.Ղազար կղզում նախևառաջ աբբահայր Մխիթար Սեբաստացու ջանքերով, որը, ինչպես հայտնի է, նաև շարականներ է գրել, այնուհետև Ղևոնդ Ալիշանի¹, Գաբրիել Ավետիքյանի²,

¹ Տե՛ս, օրինակ, *Ալիշան* Դ. Շնորհալի եւ պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873:

Մինաս Բժշկյանի և այլոց շնորհիվ, ապա երաժշտատեսական միտքը, անկասկած, սկզբնավորվել է Կոստանդնուպոլսում՝ ձևավորվելով նախևառաջ Գրիգոր Գապասաքայանի նպատակաուղղված գիտական գործունեության մեջ, ինչն արտացոլվել է նրա աշխատություններում³։ Այդ գերակայությունը, որը Պոլսի հայ երաժիշտների նշանակալի մասնակցության միանշանակ հետևանք էր ոչ միայն ազգային, այլ նաև առհասարակ մերձավորարևելյան երաժշտական մշակույթի և կատարողական արվեստի ասպարեզներում, պահպանվել է շուրջ մեկ հարյուրամյակի՝ XVIII դարի երկրորդ կեսի - XIX դարի առաջին կեսի ընթացքում, ընդհուպ մինչև ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման սկիզբը, երբ, ի դեմս Գաբրիել Երանյանի և Տիգրան Զուխաջյանի՝ Պոլսում, և Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի, Մակար Եկմալյանի, Կոմիտաս վարդապետի, Նիկողայոս և Արմեն Տիգրանյանների և Ալեքսանդր Սպենդիարյանի՝ Կովկասում և Ռուսաստանում, աստիճանաբար թափ է առնում հայ մասնագիտացված երաժշտական մշակույթի տարբեր բնագավառների զարգացումը։ Հայ կոմպոզիտորները, հասնելով նշանակալի ստեղծագործական արդյունքների օպերային, խմբերգային, կանտատային-օրատորիալ, կամերային վոկալ-գործիքային ժանրերում ստեղծված երկերում, Եվրոպայի մասնագիտական երաժշտական շրջանակներին ներկայացրին հայ ազգային երա-

² Տե՛ս *Անտիքեան Գ. Բացատրութիւն շարականաց, Վենետիկ, 1814*։

³ Տե՛ս, օրինակ, *Գապասաքայան Գր. Գրքոյկ որ կոչի Նուագարան, Պոլիս, 1794*։ Նույնի Գիրք-Երաժշտական յորում պարունակին Հարցմունք եւ Պատասխանատութիւնք Հայերէն, Յունարէն եւ Պարսկերէն համաոտաբար, Պոլիս, 1803։

ծըշտական մշակույթի բազմադարյան բազմաճյուղ ավանդույթները և հեռանկարային ներուժը:

Կոստանդնուպոլիսը իբրև չորս կայսրությունների պատմական մայրաքաղաք և տարբեր մշակույթների խառնարան, մշտական շփումների հնարավորություն էր ընձեռում տարբեր ազգերի երաժիշտների միջև: Հիշենք, թե որքան հայ երաժիշտներ է տվել Պոլիսը⁴: Նրանց թվում՝ Գրիգոր Գապասաքալյան, Զեննե Պողոս, Մինաս Բժշկյան, Համբարձում Լիմոնջյան, Արիստակես Հովհաննիսյան, Եղիա Տնտեսյան, Լևոն Զիլինկիրյան, Հակոբոս Այվազյան, Համբարձում Չերչյան, Նիկողայոս Թաշճյան, Արիստակես Հիսարյան և ուրիշներ: Հիշատակելի է հանենդեների⁵ և սազենդեների⁶ մի ամբողջ շարք, որոնցից առավել հայտնի են հանենդե Աստիկը, սազենդե Արշակը, Թամբուրի Ալիքսանը և շատ ու շատ ուրիշներ⁷:

Պոլսի մտավորական և գեղարվեստական շրջանակների հետ սերտորեն կապված է եղել Կոմիտաս վարդապետը, որն իր կյանքի մի մասը, հատկապես 1908-1916 թվականները, անց է կացրել Պոլսում: Այդ ավանդույթը չի ընդ-

⁴ Պոլսում գործած հայտնի հայ երաժիշտների հնարավորինս լրիվ ցանկը տես *Փիթեջան Գր.* Քրիստաֆոր Կարա-Մուրզա, Երևան, 2013, էջ 33—36:

⁵ Հանենդե — երգիչ կատարողներ:

⁶ Սազենդե — նվագաձու երաժիշտներ:

⁷ Այդ առումով ուշագրավ է Ստամբուլում թողարկած լազերային երկու խոսասարկներից բաղկացած ալբոմը, որը վերնագրված է «Ermeni bestekarlar» - «Armenian Composers», 2001 Sony (Türkiye Müzik ve Sanat). Ալբոմը օժտված է «Three aspects of the Ottoman Music: The Sultan, Women and Non-Muslim Musicians» վերաառությամբ անգլերեն և թուրքերեն առաջաբանով, որի հեղինակն է հայտնի երաժշտագետ Բյուլենտ Ակսուլը: Խոսասարկների շապիկները ձևավորված են Հ. Լիմոնջյանի և պոլսահայ մյուս երաժիշտների լուսանկարներով:

հատվել անգամ Օսմանյան կայսրությունում Հայոց ցեղասպանությունից հետո՝ հարատևելով մինչև այսօր: Դրա վառ ապացույցն է, օրինակ, այնպիսի երաժիշտների բեղուն ստեղծագործական գործունեությունը, ինչպիսիք են կոմպոզիտորներ Էդգար Մանասը, Սիրվարդ Կարա-Մանուկը, դաշնակահար Շահան Արծրունին, դիրիժոր Նվարդ Անդրեասյանը և այլք:

Հայ երաժշտագետները, բնականաբար, տարբեր տարիներին և տարբեր ձևաչափերով անդրադարձել են Պոլսում ստեղծագործած հայ երաժիշտների վաստակին և ներդրմանը ոչ միայն ազգային՝ այլ նաև Օսմանյան կայսրության և Թուրքիայի Հանրապետության երաժշտական մշակույթների տարբեր բնագավառներում, սակայն առ այսօր չի ստեղծվել առանձին ընդհանրացնող մի ուսումնասիրություն, որը, սահմանազատելով պատմական մի ժամանակահատված, լուսաբաներ Պոլսի հայ երաժիշտ-տեսաբանների գործունեությունը մեկտեղված՝ ելնելով արդի երաժշտագիտության չափանիշներից և պահանջներից:

Սույն ուսումնասիրությունը նվիրված է հատկապես XVIII դարի երկրորդ կեսի - XIX դարի առաջին կեսի, այսինքն՝ մինչև ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման շրջանի՝ Պոլսի հայ եկեղեցական երաժիշտ-տեսաբանների ավանդին: Երաժիշտներ, որոնք կարևոր դերակատարում են ունեցել՝ կապող օղակ հանդիսանալով ուշմիջնադարյան ավանդույթի և Նոր ժամանակի երաժշտական մշակույթի մարտահրավերների միջև: Երաժիշտներ, ովքեր մեծապես նպաստել են հայ ազգային երաժշտատեսական մտքի ձևավորմանը և նոր հայկական ձայնագիտության և նոտագրության ստեղծմանը: Նկատի ունենք դարձյալ Գրիգոր Գապասաբալյանի, Համբարձում Լիմոնջյանի և

իր աշակերտների, Եղիա Տնտեսյանի, Նիկողայոս Թաշճյանի, Լևոն Զիլինկիրյանի և այլոց բեղմնավոր և ազգանվեր գործունեությունը: Ուստի՝ այդ երաժիշտ-ձայնագետների կամ ժամանակակից լեզվով ասած՝ երաժիշտ-տեսաբանների ժառանգության համակողմանի ուսումնասիրությունը կարող է լիարժեք պատկերացում տալ Պոլսի հայ երաժիշտների գիտական-ստեղծագործական ներդրման մասին՝ հստակեցնելով նրանց տեղն ու դերը ազգային երաժշտական մշակույթի անդաստանում:

Նոր ժամանակի ազգային երաժշտական գիտական մտքի ակունքներում կանգնած Գրիգոր Գապասապյանի, հայկական նոր նոտագրության հեղինակ Համբարձում Լիմոնջյանի, Հայ առաքելական եկեղեցու երաժշտածիսական մատյանների երգասացությունների ձայնագրությունն իրականացնող Նիկողայոս Թաշճյանի և ազգային երաժիշտների կենսագրություններն ի մի բերած Արիստակես քահանա Հիսարյանի ստեղծագործական գործունեությունն այսօր էլ կարիք ունի ուսումնասիրության և գնահատման: Այդ առումով կարևոր է XIX դարի պոլսահայ երաժշտական կյանքի՝ Կոմիտաս վարդապետի գնահատականը, որն արտացոլված է նրա «Հայ եկեղեցական երաժշտությունը ԺԹ դարում» հայտնի հոդվածում, ինչպես նաև խորհրդահայ մի շարք երաժշտագետների աշխատություններում, որոնցում քննվել են պոլսահայ երաժիշտների գործունեությունն ու ստեղծագործական ժառանգությունը⁸:

⁸ Տե՛ս, օրինակ, *Աթայան Ռ. Գրիգոր Գապասապյանը և խազագիտությունը*, ԲՄ, հ. 5, Ե., 1960, էջ 165—175; *Тамбурист Арутин*. Руководство по восточной музыке. Перевод с турецкого, предисловие и примечания Н.К. Тагмизяна. Е.: изд-во АН Арм.ССР, 1968; *Սոլրադյան Մ. Պատմական ակնարկ 19-րդ դարի հայ երաժշտության*, Եր., ՀՄՄՀ

Իմ խորին շնորհակալությունն եմ հայտնում գրքի գիտական խմբագիր, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Լիլիթ Երնջակյանին արժեքավոր խորհուրդների և ճշտումների համար:

ԳԱ հրատ., 1971; *Թահմիզյան Ն.* Գրիգոր Գապասաբայանի «Համառոտություն երաժշտականի գիտություն», «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 11, Եր., 1973, էջ 291—334; *Մուրադյան Մ.* Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության (XIX դ. և XX դարասկիզբ), Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1989; *Айвазян А.* Руководство по восточной музыке. Перевод с западноармянского, послесловие и комментарии Н.К. Тагмизяна. Е.: изд-во АН АрмССР, 1998; *Մուշեղյան Ա.* Համբարձում Չերչյանը և Արմաշի դպրոցը, Ե., 1998; *Արևշատյան Ա.* Գրիգոր Գապասաբայանի երաժշտագիտական ժառանգությունը, Եր., «Գիտություն», 2013; *Մուշեղյան Ա.* Հայ երաժշտատեսական մտքի հիմնական միտումները XVIII դարում // Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը. Եր., Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2016, էջ 341—362; *Григор Гапасакалян,* Книга о музыке, где содержатся вопросы и ответы на армянском, греческом и персидском языках, перевод с грабара и введение А.С.Аревшатян, примечания А.С. Аревшатян и Л.О. Акопяна, Е: Гитутюн, 2017.

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԳՐԻԳՈՐ ԳԱՊԱՍԱՔԱԼՅԱՆ.

ԱԶԳԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐՈՒՄ

Գրիգոր Գապասաքայանը (1740-1808) XVIII-XIX դարերում Կ.Պոլսում գործած այն մտավորականներից է, ում վաստակը ըստ արժանվույն դեռևս չի գնահատվել, իսկ գիտական ժառանգությունը լրջորեն սկսել է ուսումնասիրվել վերջերս: Այնինչ, իբրև Վերանորոգության շրջանն ամփոփող երաժիշտ-տեսաբան, Գր. Գապասաքայանը թողել է մի շարք աշխատություններ, որոնք ուշագրավ են որպես ազգային երաժշտական մշակույթում ծառացած խնդիրների և արևելաքրիստոնեական ժողովուրդների համընդհանուր նմանատիպ հարցերի ծիրի մեջ գտնվող մտահոգությունների արտահայտություն: Նրա գրչի արգասիքն են՝ «Գրքոյկ որ կոչի Նուագարան» (1794), «Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան», «Գիրք երաժշտական, յորում պարունակին Հայերէն, Յունարէն եւ Պարսկերէն հարցմունք եւ պատասխանատուութիւնք համառոտաբար» (1803), ինչպես նաև՝ Ն.Թահմիզյանի հրատարակած «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» և առաջին աշխարհամարտի ընթացքում անհետ կորած «Գիրք ութից ձայնից» (1805) աշխատության ձեռագիրը, որոնք որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում ոչ միայն հայ երաժշտական տեսագեղագիտական մտքի պատմության ուսումնասիրության համար, այլ նաև համեմատական ուսումնասիրությունների տեսակետից⁹:

⁹ Գրիգոր Գապասաքայանի մասին Տե՛ս *Հիսարէան Ա. քին*. Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայ-

Պետք է նշել, որ XVII-XVIII դարերում Կոստանդնուպոլսում ստեղծվել են Արևելքի ավանդական երաժշտության տեսագեղագիտական պատկերացումներն ընդհանրացնող տարբեր ձեռնարկներ, ընդ որում դրանք ստեղծվել են Օսմանյան կայսրությունում ապրած և հաճախ իսլամացված քրիստոնյա ազգերի ներկայացուցիչների կողմից: Հիշատակելի է, օրինակ, եվրոպական նոտագրությամբ ձայնագրած մականների առաջին արժեքավոր ժողովածուն, որի հեղինակը՝ Ալբերտ (Վոյցեխ) Բոբովսկին (1610-1675), տասնութ տարի ծառայելով որպես թարգմանիչ և պալատական երաժիշտ Մեհմեդ IV սուլթանի պալատում, հայտնի է Ալի Ուֆկի անունով: Հիշարժան է մի փոքր ավելի վաղ ապրած հույն դպրապետ Կոնստանտինոս Պրոտոպա-

նոց. 1768-1809, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 20—22; *Մելիքեան Սյ.* Յունական ազդեցությունն հայ երաժշտության տեսականի վերայ, Տիֆլիս, 1914, էջ 26-55; *Աթայան Ռ.* Գրիգոր Գապասակալյանը և խազարանությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 5, 1960, էջ 165-176; Թահմիզյան Ն. Գրիգոր Գապասաքալյանի «Համառոտություն երաժշտականի գիտության», հ. 11, 1973, էջ 291-334: Արևշատյան Ա. Գրիգոր Գապասաքալյանի երաժշտագիտական ժառանգությունը, Երևան, 2013; Լույսի, Չայնեդանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Ե., Գիտություն, 2013, էջ 156—176; *Аревшатян А.* По следам музыковедческих изысканий Комитаса. Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика // Гимнология, вып. 6, М.: Научно-Издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 43-54; еѳ же, «Книга Восьмигласия» Григор Гапасакаляна как обобщение музыкально-теоретической мысли средневековой Армении // Теория и история монодии. Доклады международной конференции. Вена 2012. Т. 7/1. Брно, 2014. С. 49—59; еѳ же, Учение о гласах в средневековой Армении, Е.: Гитутюн, 2020. С. 148—185; *Аревшатян А.* Das Buch der Acht-Echoe-Systemen von Grigor Gapasakaljan als Zusammenfassung des Musiktheoretischen Gedankenguts des Mittelalterlichen Armenien // Theorie und Geschichte de Monodie. Bericht der Internationalen Tagung, Martin Czernin und Maria Pischlöger, Wien 2012, band 7/1. Brno, 2014, S. 37—47.

սալտեսի գրած թամբուրի ձեռնարկը: Այս համատեքստում ամենանշանակալի դեմքը մուղավացի իշխան, հետագայում հանրագիտակ գիտնական և խոշոր քաղաքական գործիչ, Պետրոս Մեծի գործուն աջակից Դմիտրիե Կանտեմիրն էր (1673-1723), ով որպես պատանդ ըստ ընդունված սովորույթի հոր՝ Սուլդովայի վոեվոդա Կոնստանտին Կանտեմիրի կողմից տակավին պատանի ուղարկվել էր Կոստանդնուպոլիս: Քսաներկու ձիգ տարիներ անցկացնելով (դրանցից երեքը՝ Ահմեդ III սուլթանի պալատում) և փայլուն կրթություն ստանալով Պոլսի հույն պատրիարքարանին կից ուղղափառ ճեմարանում, նա ի թիվս մի շարք աշխատությունների, հեղինակել է նաև թուրքական երաժշտության տեսությանը նվիրված երկու գիրք և ստեղծել արաբական այբուբենի վրա հիմնված նոտագրություն, այդպիսով մեծապես նպաստելով թուրքական ավանդական դասական երաժշտության զարգացմանը¹⁰:

XVIII դարի առաջին կեսում Պոլսում գործել են նաև հայ երաժիշտներ: Դրանցից ամենանշանավորը թերևս Թամբուրի Հարութինն էր, ով հեղինակել է «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկ»-ը գրված հայատառ թուրքերենով¹¹: Թամբուրի Հարութինի գրչին է պատկանում հայագիտությանը վաղուց հայտնի «Պատմութիւն Թամագ-Ղուլու» երկը, որը պարունակում է հեղինակի կենսագրությանը վերաբերող որոշ շահեկան տեղեկություններ: Ինչ-

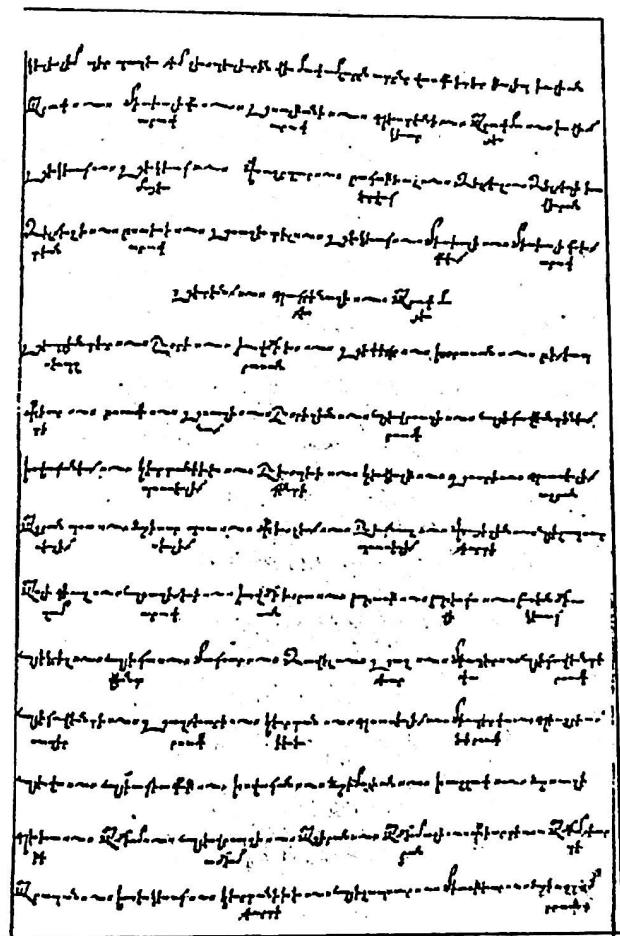
¹⁰ Դմ. Կանտեմիրի կյանքի և ստեղծագործական ժառանգության մասին մանրամասն տես *Popescu-Judetiz E. Prince Dimitrie Cantemir. Theorist and Composer of Turkish Music*. Istanbul: Pan Beşiktaş, 1999.

¹¹ Տես *Тамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке*. Перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н.К. Тагмизяна. Е.: изд-во АН АрмССР, 1968; տես նաև՝ *Popescu-Judetiz E. Tanburri Küçük Artin. A Musical Treatise of the Eighteenth Century*. Istanbul, Pan Beşiktaş, 2002.

պես նշել է Ն. Թահմիզյանը. «Ըստ այդ աղբյուրների Թամբուրի Հարութինը XVIII դ. 30-ական թվականներին ծառայելիս է եղել սուլթան Մահմուդ Ա-ի (1730-56), որտեղ ժողովրդականություն է վայելել որպես սիրված թամբուրահար և երգիչ»¹²: Լինելով իր ժամանակի ու միջավայրի գրագետ մարդկանցից մեկը՝ Թամբուրի Հարութինը տիրապետել է մի քանի արևելյան լեզուների և մեծ հակում է ունեցել դեպի գիտությունը: 1736-ին Թուրքիայի մեծ վեզիր Սուսթաֆա փաշայի շքախմբի կազմում ուղևորվել Իրան, երկու տարի ծառայել Նադիր շահին՝ նվագելով ու երգելով նրա պալատում: Այստեղ էլ հորինել է իր վերոհիշյալ երկերը, դաստիարակել աշակերտներ: Ի մոտո ծանոթացել է պարսկական մասնագիտացված երաժշտությանը, շփվել պարսից արքայի պալատում ծառայող հայտնի երաժիշտների հետ: Վերադառնալով Պոլիս՝ շարունակել է իր գործունեությունը որպես սազանդար-աշուղ, թամբուրահար, երգիչ, տեսաբան և մանկավարժ¹³: Թամբուրի Հարութինի Ձեռնարկը հայ երաժիշտների մուղամաթի արվեստի ինչպես տեսական, այնպես էլ գործնական ոլորտներում ունեցած ներդրման խոսուն վկայություններից է:

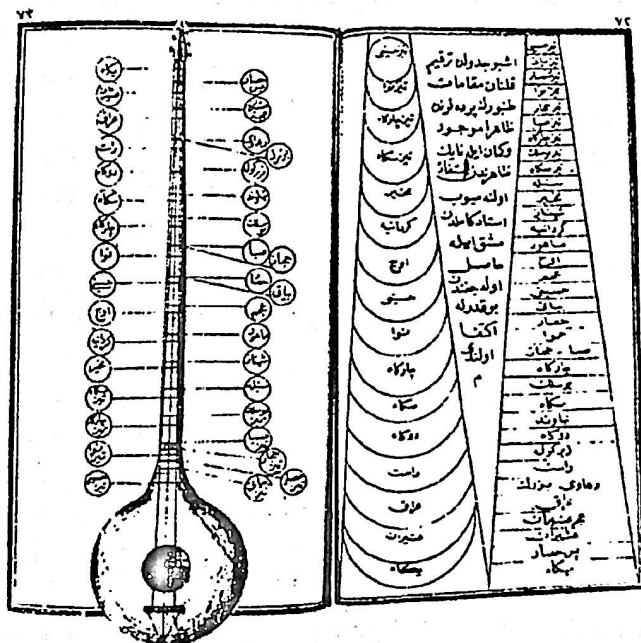
¹² Тамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке. С. 141.

¹³ Թամբուրի Հարութինի ստեղծագործական գործունեության մասին ավելի մանրամասն Տե՛ս *Արևշատյան Ա.* Չայնեզանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում. Ե., Գիտություն, 2013, էջ 121—125:



Մի էջ Թամբուրի Հարությունի «Mūsikî Edvârî» («Հեռնարկ [արևելյան]
էրաժշտության») գրքից (fol. 10a)¹⁴

¹⁴ Լուսապատճենը՝ Ե. Պոպեսկու-Ջյուրեցի (E. Popescu-Judet) Tanburî Küçük Artin. A Musical Treatise of the Eighteenth Century. Istanbul, Pan Beşiktaş, 2002. P. 23.



Մի էջ Դերվիշ Մեհմեդ Էմինի Risale-i fenn-i müsikî գրքից՝ թամբուրի և իր
 ձայնաստիճանների պատկերով, 1780 թ. fol. 36¹⁶:

Հանդիսանալով միջնադարյան երգարվեստի ավան-
 դույթների վերջին կրողներից մեկը (եթե չասենք վերջին
 կրողը), Գապասաքայանը քաջ գիտակցել է ազգային մաս-
 նագիտացված երաժշտարվեստին սպառնացող վտանգնե-
 րը, անցյալի ժառանգության՝ տեսական և գործնական
 փորձի պահպանման և փոխանցման կարևորությունը,
 ինչը ձգտել է վավերացնել և յուրովի իմաստավորել իր

¹⁶ Լուսապատճենը՝ Ե. Պոպեսկու-Ջյուդեցի (E. Popescu-Judet), Tanburî Küçük Artın. A Musical Treatise of the Eighteenth Century. P. 143.

աշխատություններում: Այդ նպատակին է ծառայել նաև երաժշտական նշանագրության իր առաջարկած համակարգը, որը թեև չարմատավորվեց, սակայն խթան հանդիսացավ Համբարձում Լիմոնջյանի հայկական նոր նոտագրության ստեղծման համար:

Գապասաքայանին վերաբերող գրականությունը, կարելի է ասել, սակավաթիվ է: Նրա անձին և աշխատություններին անդրադարձել են Արիստակես Հիսարյանը, Կոմիտասը, Մպիրիդոն Մելիքյանը, մեկական առանձին հոդվածներով՝ Ռոբերտ Աթայանը և Նիկողոս Թահմիզյանը:

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 հետադիմիկան, հավանաբար, XVIII դ. եվրոպական գեղագիտության և երաժշտագիտության միտումների համեմատությամբ իր դարն ապրած չոր սխոլաստիկայի դրսևորում: Մյուս պատճառներից, հավանաբար, կարելի է նշել նրա լեզուն, երբեմն բավական խճողված, վերամբարձ և պաճուճագարդ գրաբարը, որը ևս ընկալման և թարգմանության համար դժվարություններ է հարուցում: Եվ վերջապես, իր հունասիրությունը, որ միշտ չէ, որ բոլորին է գոհացրել:

Ներկայումս Գր. Գապասաքայանի ժառանգությանը պետք է տրվի համարժեք, իր ժամանակի և միջավայրի պատմական համատեքստից բխող գնահատական, երբեք չմոռանալով, թե ի՞նչ էր իրենից ներկայացնում XVIIIդ. երկրորդ կեսի, XIXդ. սկզբի Կոստանդնուպոլիսը եկեղեցական

երաժշտության առումով, թե ի՞նչ խնդիրներ էին ծառացած այն ժամանակի եկեղեցական երաժիշտների առջև:

Ամեն ինչից երևում է, որ Գապասաքայանն առաջին հերթին հիմնավոր աստվածաբանական և փիլիսոփայական կրթություն է ստացել: Նրա գիտապաշարը, հղած 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, Պրոկոլին, Բարսեղ Կեսարացուն, Գրիգոր Նյուսացուն, Օգոստինոսին և Իրենեոսին, որոնց երկերում նա առանձնացրել է երաժշտության տեսությանն ու գեղագիտությանը վերաբերող հատվածները, ինչը վկայում է Գր. Գապասաքայանի՝ այդ ժառանգությանը հավասարապես տիրապետելու մասին: Այնուհետև դա երաժշտական տեսական և գործնական լուրջ պատրաստվածությունն է (այն ժամանակվա չափանիշներով), որն ընդգրկել է հայկական, հունական, (ուշրյուզանդական) և պարսկա-արաբական ավանդական տեսությունը, ինչպես նաև այդ մշակույթների մոնոդիկ մասնագիտացված երգարվեստի բազմաթիվ նմուշների լայն երգացանկը:

Հայ երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ Գրիգոր Գապասաքայանը հայտնի է որպես միջնադարյան խազագրությունը նորոգելու նախաձեռնողներից առաջինը: Օսմանյան դարավոր տիրապետության և իսլամական շրջապատում գոյատևող քրիստոնյա ազգերի համար գնալով ավելի դժվար էր դառնում անադարտ պահել սեփական

ազգային մշակութային, մասնավորապես, երաժշտական ժառանգությունը:

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: Աշխատությունը բաղկացած է երկու մասից՝ տեսական և գործնական: Տեսական մասը լուսաբանում է հոգևոր երգարվեստի զանազան բաժինները, սկսած երաժշտության ծագումից և տեսակների դասակարգումից մինչև խազաբանություն: Երաժշտության ծագումնաբանությանը նվիրված բաժնում գտնում ենք «Յադագս ձայնից» հինավուրց մեկնության վերապատմված տարբերակը: Բնագիր, որին Գր. Գապասակայանն ավելի մանրամասն անդրադառնալու էր հետագայում և՛ «Գիրք երաժշտական»-ում, և՛ «Գիրք ութից ձայնից»-ում:

Արդեն նախաբանում Գապասաքայանը մի քանի անգամ շեշտում է այն հանգամանքը, որ տվյալ ձեռնարկի հիմնական և վերջնական նպատակը խազերի ուսուցանումն է: Եվ իրոք, աշխատության երկրորդ մասում տեսնում ենք խազային նոտագրությամբ արված ձայնագրություններ, որոնց թվում ինչպես հանրահայտ՝ բանավոր ավանդույթով մեղեդիներով հանդերձ պահպանված տաղեր, այնպես էլ՝ Գանձարաններից հայտնի՝ խազագիր, բայց լոկ բանաստեղծական բնագրեր:

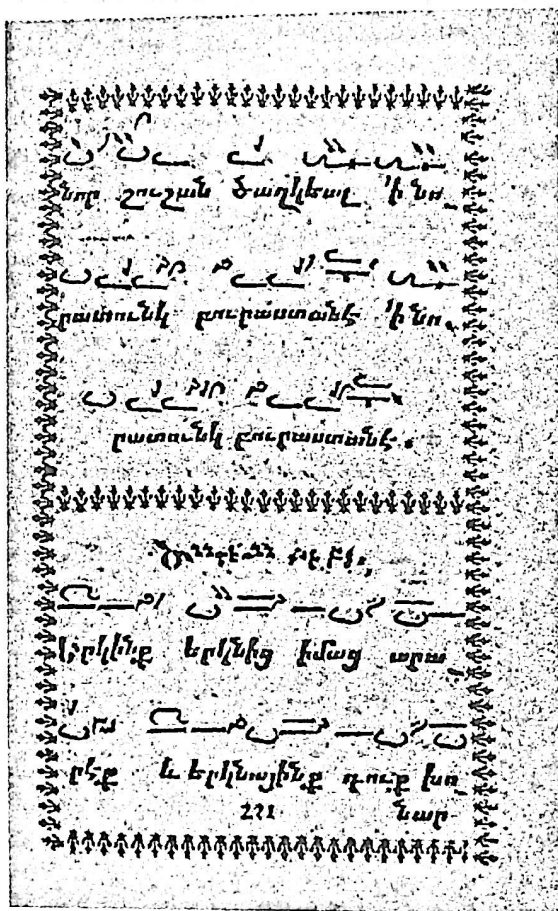
Գապասակայանի կիրառած նոտագրության վերաբերյալ սույն հեղինակի մասին գոյություն ունեցող գրականությունը (Հիսարյան, Աթայան, Թահմիզյան) ի վերջո հստակ պատկերացում չէր տալիս այն մասին, թե ի՞նչ նոտագրություն է գործածել նա: Նշվում էր միայն, թե այն

հայկական խագերի, բյուզանդական ննմաների և արևելյան ավանդական նշանագրությամբ շաղաղված մի սիստեմ է¹⁷։ Ուստի հարկ եղավ պարզելու, թե ի՞նչ է այն իրենից ներկայացնում իրականում։ Մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ դա, ըստ էության, հայկական խագերով և բյուզանդական ննմաներով իրագործվող մի գուգահեռ նշանագրություն է, որտեղ ակնհայտորեն երևում է Գապասակայանի ձգտումը համապատասխանեցնելու հայկական խագերը բյուզանդական ննմաների ինտերվալային նշանակությանը¹⁸։ Դրա վառ ապացույցն են Գապասաքայանի հենց առաջին՝ «Գրքոյկ որ կոչի Նուագարան» աշխատության մեջ գետեղված ձայնագրությունները։ Կան նաև ձայնագրություններ, որոնց մեջ գերակշռում են հունական ննմաները կամ հակառակը։ Մեր դիտարկումներն ապացուցում են, որ Գապասաքայանը կիրառել է ձայնագրության երկու տեսակ՝ գուգահեռ և համադրված, թեև գերակշռողը գուգահեռ ձայնագրությունն է։ Դա հաստատվում է «հանդերձ ձայնի եւ խազիւք խառն ընդ յունաց» իր իսկ արտահայտությամբ¹⁹։ Ներմուծել է նաև նոր նշաններ, օրինակ, ասու կոչվածը, որը հունական իստնին (ἰσών) համարժեք նշան է։ Սակայն եթե հունական իստնը բյուզանդական երգարվեստում լայնորեն կիրառվող ձայնաշարությունն է, ասուն Գապասակայանն անվանում է անձայն խազ, ուստի մինչև վերջ հստակ չէ նրա նշանակությունը։

¹⁷ Տե՛ս Ն. Թահմիզյան, նշվ. հոդվածը, էջ 294։

¹⁸ Ի դեպ, այդ ճանապարհով է ընթացել նաև Կոմիտասը։ Այդ են ապացուցում նրա խազաբանական ուսումնասիրությունները, տե՛ս Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ երկու գրքով, զիրք Բ, էջ 339—446, 392—398, 408—417։

¹⁹ Տե՛ս Գրքոյկ որ կոչի Նուագարան, Կ.Պոլիս, 1794, էջ 218։



Նմուշ Գր. Գապասաքայանի նոտագրությունից

Սույն աշխատության մեջ Գապասաքայանն անդրադարձել է նաև տարբեր ազգերի երաժշտական նվագարաններին՝ պսալտերիոն, քնար, ջնար, քիթար, սանթուր, սրինգ, նայ, դարնայ եւ այլն, տալով դրանց նկարագրություն-

նր: Ուշագրավ է, թե ինչպես է Գապասաքայյանը խոսում հայ առաքելական եկեղեցում հնչող երաժշտության կիրառվող գործիքների մասին. «...ի միջի Հայաստանեայց եկեղեցւոյ գտանի մասն ինչ նուագարանաց գործիք, որ նպաստ արկանէ ասութեանցս, որպէս զանգակն, ծնծղայն և քնոցն բոժոժագարդ և որք զարդ եկեղեցական արարողութեան և օժիտ ձայնի երգոցն եղանակաց, որ է արհեստն երաժշտականութեանց»²⁰: Սրան հաջորդում է երաժշտության ներագրող ուժի մասին հիշեցումը, որն ի վիճակի է նույնիսկ հեղաշրջել մարդուն. «Արդ՝ զի յոյժ զօրաւոր է երաժշտականն երգ զգօրութիւն հոգւոյ յեղաշրջել անդ ձայնին որպէս և ազդէ ասացաւ, տրտմութիւն կամ խրախութիւն»²¹:

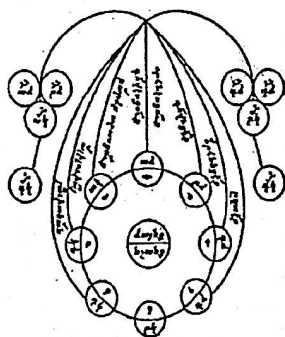
«Գրքոյկ որ կոչի նուագարան» աշխատության տեսական բաժնի ամենաընդարձակ բաժինը նվիրված է խազագիտությանը, ընդ որում սկզբից մանրամասնորեն տրված է հունական (բյուզանդական) նևմաների բացատրությունը, իսկ հետո՝ հայկական խազերի, երկու դեպքում էլ՝ սկսած պարզագույններից մինչև բարդագույնը, այսինքն՝ *մեզալի իպոստազիզ* կամ *մեծամեծ խազեր* կոչվածները, ինչպես նաև դրանց ածանցյալ խմբավորումներն ու տառ-խազերը, որոնք կիրառվել են հիմնականում մանրուսման երգերը ձայնագրելիս: Հատվածն ավարտվում է մի շարք խազագրված տաղերի մեջբերումով, որոնք ձայնագրված են զուգահեռ՝ հայկական խազերով և հունական նևմաներով: Ուշագրավ է, որ վերոհիշյալ 10 նմուշներից 4-ը պահպանվել են նաև բանավոր ավանդույթով և գրավել նոր հայկական նոտագրությամբ:

²⁰ Տե՛ս Գրքոյկ որ կոչի Նուագարան, էջ 181:

²¹ Նույն տեղում, էջ 179:

Ուշագրավ են Գապասաքայյանի աշխատություններում տեղ գտած մի քանի ձայնեղանակային սխեմաներ, որոնք կոչված էին երգեցողների հիշողության մեջ ամրապնդելու սկսվածքների ուսուցումը: Նրա գրքերում գետեղված անվաճն պատկերները, Բյուզանդիայում XIII-XIV դարերից եկեղեցական երգարվեստի պրակտիկայում լայնորեն կիրառվող այսպես կոչված Կուկուզելիսի²² անիվի նմանությամբ են գաղափարված: Եվ իրոք, օրինակ, Գապասաքայյանի «Գրքոյկ որ կոչի Նուագարան»-ում կողք կողքի բերված են հունական Օկտոհիտոսի եւ հայկական Ութձայնի սկսվածքները: Մեկ այլ տեղում տեսնում ենք շրջանագծի մեջ տեղադրված խաչաձև՝ հայկական բուն և կողմ ձայնեղանակների և արեւելյան մականների հարաբերակցությունը չորս տարերքների հետ պատկերող մի գծանկար, որն առնչվում է անտիկ կատարյալ ռեգիստրային լադային համակարգի հետ: Նմանատիպ պատկերի ենք հանդիպում նաև Գապասաքայյանի «Գիրք երաժշտական»-ում՝ և «Գիրք ուրից ձայնից» աշխատության մեջ, որի մասին պատկերացում ունենք Տրդատ եպս. Պայյանի նկարագրությունից «Այս է ճախարակ որ շինե՛զ զձայնս» ստորագրությամբ:

²² 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 հետնորդների վրա:



Գ. Գապասաքայանի երկերում բերված սկսվածքների սխեմաները

Գրիգոր Գապասաքայանի հաջորդ աշխատությունը «Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան»-ն է, 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 ԴՊՐԷ, Ի ԳՐԻԳՈՐԷ և այլն), ինչպես, օրինակ, «Աղերս առ սուրբ Հոգին Աստուած», «Ի վերայ երկնի», «Ի վերայ ծովոս», «Առ հայրն երկնատր» և այլն: Բոլոր

նմուշներն օժտված են կաֆաներով, բանաստեղծական մի ավանդույթ, որը չափազանց տարածված էր ուշ միջնադարյան հայ պոեզիայում²³: Ուշագրավ է, որ մեծ մասամբ հենց կաֆաներում է հեղինակը հիշատակել տվյալ նմուշների ձայնեղանակները, որոնք տրված են ըստ արևելյան ավանդական մականների²⁴ և ուսույների²⁵ համակարգի, այսպես. «Առ Հայրն երկնաւոր. կաֆա. Ըսֆահան է՝ լուր ինձ սէր իմ» կամ «Յորդորակ վերնոյն. Սա՛ նս ձայնի՛ւ՝ ըսֆահանի», «Մրբոյն կուսին. ի գոյն շեհնագի երգի», «Առ բանն Աստուած. կաֆա. Ուսուլ հաֆիֆ՝ որոտան, է՛ սէֆայի արզընտան» 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 յունարէն.

Վասիլէ ուրա՛նիէ բարա՛զլիդէ

²³ Կաֆաների մասին մանրամասն տե՛ս *Միմոնյան Հ. Հայ միջնադարյան կաֆաներ* (V-XV դդ.), Եր., 1975:

²⁴ Մական – որոշակի լադային հիմք ունեցող մեղեդային դարձվածք: Իբրև ժողովրդա-պոեզիանալ արվեստի ժանր հատուկ է արաբական, թուրքական և իրանական դասական մոնոդիկ երաժշտությանը (տես «Մական» հոդվածը՝ Հայկական Սովետական Հանրագիտարան (այսուհետ՝ ՀՍՀ), Եր., 1981, հ. 7, էջ 169; տե՛ս նաև «Մուղամ» հոդվածը ՀՍՀ, Եր., հ. 8, 1982, էջ 77—78):

²⁵ Ուսուլ (արաբ. բառացի՝ հիմնական դրույթ, օրենք) – արևելյան բանավոր ավանդույթի պոեզիանալ երաժշտության ռիթմական դարձվածք, որը ստեղծագործության ընթացքում կրկնվում է որոշակի մետրի սահմաններում (տե՛ս «Ուսուլ» հոդվածը ՀՍՀ, հ. 12, Եր., 1986, էջ 263-264):

դօ քնեմա յիս ալիթիաս...²⁶

Հայերէն վերնոյն.
Թագաւոր երկնաւոր,
Միխիթարիչ Հոգիդ ճշմարտութեան:

Հիճագ ձայնիւ՝ երգաբանի:
Վայելչաբար եղանակի:

Երգ աստուածածնի.
Ա'քսիօն էողինօս ալիթօս,
մագարի ինտէ դին թէօրո՜ր գօն...

Հայերէն վերնոյն.
Վայելուչ արժա՛ն է ճշմարիտ գուութեամբ
զքեզ գունել աստուածածին...

Հիւզգամ գունով՝ եղանակի...

Երգ յունարէն.
Գի'րիէ եգեգիագաս բրօսսէ,
իսագուսօ՛ն մու...

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

Երգս է՛ յունաց՝ երեկոյին,
Յաւէտ երգէն ըստ ութից ձայնին:
(...)

Մուրբ, սուրբ յունարէն.
Ա'յիօս, Ա'յիօս, Ա'յիօս,
Գի'րիօս Մալվատթ,

²⁶ Անփոփոխ ենք թողել Գապասաքայանի գրութեան ձևը, արևմտա-
հայերենին բնորոշ հնչյունաբանությամբ:

փլի՛րիս օ՛ւ ուրանօս դէ իյի դիս տօ՛քսիօսու.
Օսաննա՛ւ էնդիս փսիսդիս...

Լոյս գուարթ յունարէն.
օս իլարօն՝ ալիօս դոքսիս,
աթանա՛դու բադրօս:

Համեղագոյն՝ ձայնիւ երգէն,
Ըստ արհեստին՝ եղանակէն:

Երգ Յարութեան.
Խրիսդօս՝ նէօղի էքնէքրօն,
թանա՛դօ թանադօն ադեսաս,
Դէ՛ դի՜ւ էն դի՜ւ մնիմասի զօին խրիսամէօս:

Քրիստոս յարեաւ ի մեռելոց,
մահուամբ զմահ կոխեաց.
և ի գերեզմանի եղեալ զննջեցելոցսն յարոյց:

Փառք ի բարձունս յունարէն, խստն ի մերումս՝ որ ըստ նկա-
րագրին:

Տօ՛քսա էնիփսիս դիս թէօ,
գէ՛ւ էրիլիս իրինի էն անթրոքօս էւտօրի՛ա:

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

Սորա երգըն՝ լինի խաղիւք՝ զանազան:
Մինչ ութ ձայնից՝ երգաբանի աննըման:
ևս այլայլի ի նըկարագիրն՝ որ ի երգս:
Որ յայտ անտի՛ է բանիքուն յերաժիշտա՜²⁷ և այլն:

Մրանց հետևում է կիևտնիկոն ժանրին պատկանող մի երգ՝

²⁷ Նույն տեղում, էջ 89-100:

*«Գիւտօնիզօ յունարէն.
Էնի'դօն գիրիօն էզ դօն ուրանօն,
անէնա նենէնա, նենա... ալիլուիա: (ԳԳ)*

Օրհնեցէ՛ք զՍէր յերկինս. անէնա... ալիլուիա:

*Մա՛հ եկեղեցական արարողութիւն:
Ըստ ութից ձայնից՝ երգէն զարբերութիւն»²⁸:*

Այնուհետև դարձյալ հայատառ՝ հունարենով շարադրված են պատարագի մի շարք երգեր և տաղեր, որոնք օժտված են ձայնեղանակային ցուցիչներով՝ «Ըգքեզ օրհնենք», «Փառք Հօր, 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 այլն²⁹:

Տեսական բաժինը, ի տարբերություն 1794 թ. հրատարակած «Գրքոյկ»-ի, շարադրված է հարց ու պատասխանի ձևով: Այստեղ Գապասաքայանն անդրադարձել է երաժշտության տեսակներին, զատորոշելով դրանք երեք տեսակի՝ նվագական, եղանակական և սրնգական: Նվագականն իր հերթին բաժանվում է եւս երեք տեսակի՝ «ի ձայն, ի փշումն և ի բաղխումն: Առաջինն, է՛ այն, - գրում է Գապասաքայանը, - զոր միշտ երգենք ձայնիւ հնչմանց. որալիսի է տաղն, մեղեդին և շարականն», այսինքն՝ առաջնությունը տրվում է վոկալ, ձայնային երաժշտությանը կամ երգեցողությանը: Երկրորդ՝ սրնգական տեսակին են պատ-

²⁸ Նույն տեղում, էջ 104:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 104-110:

կանում եղեգնափողը, սրինգը «և այլ սոցին նմանք», այսինքն՝ փողային գործիքները: Երրորդ տեսակին են պատկանում, ըստ Գապասաքայլանի, սաղմոսարանը, քնարը, ծնծղան և այլն, «գոր ձեռոք ի գործարկեալ քաղցրանուագ արձակել տան զձայն»³⁰:

Գապասաքայլանը բաժանում է երաժշտությունը նաև ըստ բնույթի, հետևյալ կերպ՝ անհամեստ, համեստ և բարի: Նշելի է, որ նմանատիպ ստորաբաժանմամբ նա ընդհանուր առմամբ հավատարիմ է մնացել հայ միջնադարյան երաժշտական գեղագիտության ավանդույթներին՝ Դավիթ Անհաղթից մինչև Հակոբ Դրիմեցի և Խաչատուր Էրզրումեցի: Սրան հետևում է ձայնեղանակների ուսուցմանը նվիրված հատված, ուր հստակորեն դրսևորվում է այն մեթոդը, որով դարեր շարունակ առաջնորդվել են մեր եկեղեցական երաժիշտները, այն է՝ Ուրձայնի սկավաճքների յուրացումից աստիճանական անցումով պաշտոներգության տարբեր օրհներգությունների ուսուցմանը:

Գրքի վերջում Գապասաքայլանը զետեղել է հունարեն-հայերեն-պարսկերեն-արաբերեն-թուրքերեն մի բառարան՝ «Հաւաքումն բառից՝ ի միջի սորա, կամ արտաքոյ եղելոյն համառօտաբար ըստ այբբենական կարգի», ինչից հետևում է, որ նա զբաղվել է նաև բառարանագիտությամբ: Այստեղ մեջբերված են ինչպես հոգևոր երգասացություններում առավել հաճախ հանդիպող բառերը, այնպես էլ՝ երաժշտատեսական մի շարք եզրույթներ, այսպես. «Այիո՛ս, սուրբ, շերիֆ, ազիզ, բաք, գուտս» կամ «Աթա՛նատոս. Անմահ, պոմեվթ, եզիմսիզ» և այլն³¹: Բառարանն ավարտվում է «Հայր մեր»-ի հունարեն, հայերեն և տաճկերեն տարբե-

³⁰ Գրքոյկս կոչեցեալ երգարան, Կ. Պօլիս, 1803, էջ111:

³¹ Նույն տեղում, էջ 142:

րակներով (հունարենն ու տաճկերնը հայատառ են): Այդ բառարանը իր ժամանակի թերևս ողջ Մերձավոր Արևելքում այդ բնույթի թերևս առաջին նման բառարանն էր:

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

Հիրավի, 1803 թվականը Գապասաքալյանի 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:

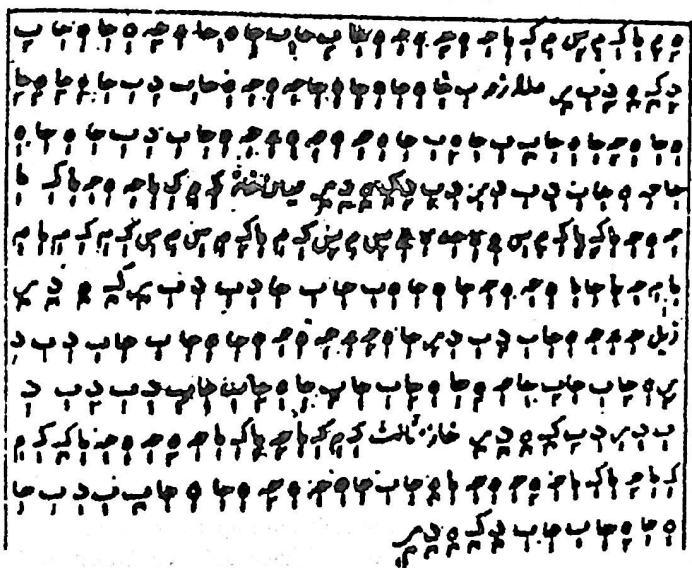
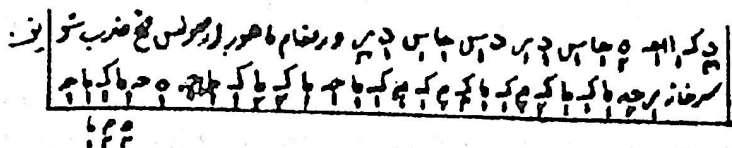
«Գիրք երաժշտական»-ը մեր երաժշտագիտության մեջ Գապասաքալյանի թերևս առավել հաճախ արժարժվող աշխատությունն է: Այն ևս բաղկացած է երկու մասից, որոնցից առաջինը տեսական է, իսկ երկրորդը կրում է «Նուագարան երաժշտական» վերնագիրը, Տաղարան ներկայացնելով: Արդեն գրքի լրիվ վերնագիրը պատկերացում է տալիս հեղինակի ուսումնասիրության հիմնական նպատակի մասին, կրելով «Գիրք երաժշտական յորում պարունակին Հայերէն, Յունարէն եւ Պարսկերէն հարցմունք եւ պատասխանատուրթինք համառօտաբար» վերնագիրը: Հայ իրականության մեջ աննախադեպ մի ձեռնարկ, համեմատական երաժշտագիտության մի փորձ, որը վկայում է Գապասաքալյանի երաժշտատեսական լայն գիտելիքների մասին: Բացառված չէ, որ իր երաժշտագիտական աշխատություն-

ները ստեղծելիս, Գապասաքայանը օգտվել է արդեն հիշատակված նշանավոր գիտնական և երաժիշտ մուղավացի իշխան Դիմիտրիե Կանտեմիրի աշխատություններից³²։ Ի թիվս գիտության տարբեր ճյուղերին (փիլիսոփայություն, պատմագիտություն, աշխարհագրություն, մաթեմատիկա, ճարտարապետություն և այլն) նվիրված երկերի, Կանտեմիրը գրել է թուրքական դասական երաժշտության տեսությանը նվիրված երկու աշխատություն, որոնցից պահպանվել է միայն մեկը՝ «Գիրք երաժշտական գիտության» (*Kitâbu 'Ilmi'l - Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât*) ձեռնարկը (1703—04)³³։ Պահպանվել են նաև նրա հեղինակած պեշրեֆ և թաքսիմ տիպի թամբուրի համար գրած մականները։ Կանտեմիրը հավաքագրել է շուրջ 355 մեղեդիներ, կազմելով մի ժողովածու, որտեղ զետեղել է նաև իր ստեղծագործությունները. դրանք բոլորը ձայնագրված են իր հեղինակած՝ արաբական այբուբենի տառերի վրա հիմնված նոտագրությամբ։ Գուցե նոր նոտագրություն ստեղծելու Կանտեմիրի փորձը հուշել է Գապասաքայանին նմանատիպ մի նախաձեռնության գաղափարը։ Համենայն դեպս, Օսմանյան կայսրությունում գործած այդ երկու ստեղծագործողների և երաժիշտ-տեսաբանների գիտական հետաքրքրությունների և ջանքերի ընդհանրությունը խիստ ուշագրավ է և մարմնավորում է իր ժամանակի բնորոշ միտումները և պահանջները։ Անգամ նրանց հիմնական աշխատությունների («Գիրք երաժշտական գիտության» և «Գիրք երաժշտական»)

³² Դիմիտրիե Կանտեմիրի երաժշտական ժառանգության մասին մանրամասն տես *Popescu-Judetș E. Prince Dimitrie Cantemir. Theorist and Composer of Turkish Music. Istanbul: Pan Beşiktaş, 1999.*

³³ Տե՛ս *Kantemiroğlu D. Kitâbu 'Ilmi'l- Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât. Vol. I-II. Ed. by Yalçın Tura. Istanbul: Kitap Editörü, 2001.*

վերնագրերի ընդհանրությունը հուշում է ժամանակակից հետազոտողին, որ Գապասաքայանը ծանոթ է եղել իրենից հարյուր տարի առաջ գրված Կանտեմիրի երաժշտատեսական տրակտատին³⁴:



Նմուշ Դժ. Կանտեմիրի նոտագրությունից

³⁴ Կանտեմիրի և Գապասաքայանի ստեղծագործական ձգտումների ընդհանրության մասին տե՛ս *Аревшатян А.С. Дмитрий Кантемир и Григор Гапасакялян — выдающиеся музыканты-теоретики Османской империи. Opera musicologica. Научный журнал Санкт Петербургской консерватории. СПб, 2021, N 3. С. 12—18.*

Պատահական չէ նաև, որ Գապասաքայանի աշխատություններով, մասնավորապես, «Գիրք ուրից ձայնից»-ով, շատ է հետաքրքրվել Կոմիտասը³⁵։ Բանն այն է, որ Կոմիտասի խազագիտական ձեռագրերից պարզ է դառնում, որ խազաբանության շատ հարցերում Գապասաքայանը ուղեցույց է հանդիսացել Կոմիտասի համար³⁶։

Գրիգոր Գապասաքայանի երաժշտագիտական ժառանգությունը նշանակալի տեղ է գրավում հայ երաժշտատեսական մտքի պատմության մեջ, կարևոր օղակ հան-

³⁵ Այդ մասին տե՛ս *Արևշատյան Ա.* Կոմիտասի երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների հետքերով // Հայ արվեստի հարցեր, 1, Եր., Գիտություն, 2006, էջ 50—64; նույնի, Գրիգոր Գապասաքայանի «Գիրք ուրից ձայնից» ձեռնարկը // Մանրուսում. Հոգևոր երաժշտության պատմության, տեսության և գեղագիտության հարցեր. Միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հ. Գ. Եր., Լիմուշ, 2009, էջ 214—234; *Արևշատյան Ա.* «Книга Восьмигласия» Григора Гапасакаляна как обобщение музыкально-теоретической мысли средневековой Армении // Теория и история монодии. Доклады международной конференции. Вена, 2012. Т. 7/1/ Брно, 2014. С. 49—59; *Arevshatyan A.* Sur les traces des études musicologiques de Komitas // REArm, 33, 2011, Paris. P. 315—328; *Արևշատյան Ա.* По следам музыковедческих изысканий Комитаса // Гимнология, вып. 6. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 43—54. *Arevshatyan A.* Das Buch der Acht-Echoe-Systeme von Grigor Gapasakaljanնույնի als Zusammenfassung des Musiktheoretischen Gedankenguts des Mittelalterlichen Armenien // Theorie und Geschichte de Monodie. Bericht der Internationalen Tagung, Martin Czernin und Maria Pischlöger, Wien 2012, band 7/1. Brno, 2014, S. 37—47.

³⁶ Տե՛ս *Arevshatyan A.* Komitas and Gapasakalian: Neumological connections // Musicology Today: Musica Sacra. Bucharest, 2015. www.musicologytoday.ro/BackIssues/Nr.24/studies2.php; *Արևշատյան Ա.* Կոմիտաս վարդապետ և Գրիգոր Գապասաքայան. խազագիտական առաջնություններ // Կոմիտասական, 3. Եր., Գիտություն, 2019, էջ 62—76; *Արևշատյան Ա.* Учение о гласах в средневековой Армении, Е.: Гитутюн, 2020. С. 173—185.

դիսանալով միջնադարյան տեսագեղագիտական հայեցակարգերի և Նոր ժամանակի երաժշտական մտածողության միջև: Ըստ էության, Գապասաքայանը հայ նոր խազաբանության սկզբնավորողն է եղել, իսկ նրա աշխատությունները միջնադարյան երաժշտական գիտական և գործնական տեսության հիքավի մի հանրագիտարան են ներկայացնում: Հենց դրանով էլ հաստատվում է Գրիգոր Գապասաքայանի՝ հայ իրականության մեջ առաջին մարդու, ով իրեն ամբողջությամբ նվիրել է երաժշտական արվեստի ուսումնասիրմանը, դերն ու նշանակությունը ազգային երաժշտական մշակույթի անդաստանում, ներկայացնելով նրան որպես իր ժամանակի և միջավայրի ինքնատիպ երևույթ, նշանակալի գործիչ, ով փաստորեն հանդիսացել է Նոր ժամանակի հայ երաժշտագիտության սկզբնավորողը:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՀԱՍԲԱՐՁՈՒՄ ԼԻՄՈՆՋՅԱՆԻ ՈՉ ԳԾԱՅԻՆ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԳՅՈՒՏԸ ԵՎ ՆՐԱ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ինչպես արդեն նշվեց, միջնադարյան խազային նշանագրության վերանայման անհրաժեշտության գիտակցումը Գապասաքայանի կողմից և նրա առաջարկած նոտագրությունը թեև չարմատավորվեց և անգամ ենթարկվեց քննադատության, սակայն նրա փորձերը մեծապես նպաստեցին և խթանեցին Պոլսում ապրած և գործած մյուս խոշոր երաժիշտ-տեսաբանի և ձայնագետի՝ Համբարձում Բաբա Լիմոնջյանի³⁷ (1768-1839) առաջ քաշած նոր հայկական ոչգծային նոտագրության ստեղծումը, նոտագրություն, որը հսկայական դեր խաղաց հայ միջնադարյան հոգևոր երաժիշտական ժառանգության վավերացման և պահպանման գործում:

Հարկ է նշել, որ Գապասաքայանի ժամանակներում միջնադարյան նևնային համակարգերը Եվրոպայում և Միջին Արևելքում վաղուց ի վեր ճգնաժամ էին ապրում: Եթե Արևմտյան Եվրոպայում X-XI դարերից սկսած բազմաձայն երաժշտության նախնական տեսակների զարգացմանը գուզընթաց փորձեր էին արվում կատարելագործելու երաժշտական նշանագրությունը, ինչն ի վերջո հանգեց

³⁷ Ըստ որոշ աղբյուրների՝ Հ. Լիմոնջյանը աշակերտել է նաև Գր. Գապասաքայանին, տե՛ս Ermeni bestekarlar / Armenian Composers (Türkiye Müzik ve Sanat). Preface by Bülent Aksoy: "Three aspects of the Ottoman Music: The Sultan, Women and Non-Muslim Musicians". Istanbul, Sony, 2001. P. 20.

լայնորեն կիրառվող մենզուրալ նոտագրությանը³⁸, ապա քրիստոնյա Արևելքն այդ առումով մնում էր միջնադարյան երաժշտատեսական ավանդույթների ներքո: Սակայն ճգնաժամն այստեղ էլ էր իրեն զգացնել տալիս: Աստիճանաբար նվազում էր նևմային նոտագրությամբ երգողների թիվը: Օսմանյան դարավոր տիրապետության և իսլամական շրջապատում գոյատևող քրիստոնյա ազգերի համար հետզհետե ավելի դժվար էր դառնում անադարստ պահել սեփական ազգային մշակութային, մասնավորապես, երաժշտական ժառանգությունը: Բնորոշ է, որ նոր՝ ավելի կատարյալ, հնչյունի որոշակի բարձրությունը նշող գրության համակարգի ստեղծման գաղափարը թևածում 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: Համանման գործընթացներ էին ծավալվում նաև Պոլսի հունական եկեղեցական երաժիշտների միջավայրում: 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 հինավուրց ավանդույթների պահպանումն ու հնարավորինս անխաթար վիճակում այն հետագա սերունդներին փոխանցումը³⁹:

³⁸ Այդ մասին մանրամասն տե՛ս Поспелова Р. Западная нотация XI—XIV веков. Основные реформы. Москва, Издательский Дом “Композитор”, 2003.

³⁹ XVIII դ. երկրորդ կեսի հույն ամենահեղինակավոր եկեղեցական



Համբարձում Լիմոնջյան

երաժիշտներից մեկը՝ Պետրոս Պելոպոնիսիոսը (1735—1778), որին նաև Լամպադարիոս էին կոչում (այսինքն՝ լուսարար, ըստ Սուրբ Սոֆիայի Մեծ եկեղեցում տարիներով վարած իր պաշտոնի), փորձել է վերափոխել, պարզեցնել ճգնաժամ ապրող ավանդական երաժշտական նշանագրության ձևը. նրա հետևորդներից արխիմանդրիտ Խրիզանֆոս Պրուսիսը (1770—1843) 1811—1814 թթ. ստեղծեց մի նոր, ոչ գծային նոտագրության համակարգ (տե՛ս *Angelopoulos L. Les voix de Byzance*, Paris, 2005. P. 72; *Gerlach O. Petros Peloponnesios — About Authorship in Ottoman Music and the Heritage of Byzantine Music // Porphyra — International Academic Journal of Byzantine Studies*, 25. “Byzantium and Islam”. In *Memory of Alessandro Angelucci*, Venezia, 2017. P. 144—183): Այն ստացավ «Նոր մեթոդ» անվանումը և, ինչպես և Լիմոնջյանի համակարգը, մեծ դեր խաղաց հոգևոր երաժշտական ժառանգության պահպանման գործում (*Angelopoulos L., op. cit. P. 74-75*).

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 ելևեջումով: Դրանց հիմքում ընկած սկզբունքները համանման էին. հնչյունաբարձրային առումով դրանք մոտենում էին եվրոպական մաժորամինորային տեմպերացված համակարգին, իսկ նշանների արտաքին պատկերագրությամբ ընդօրինակում միջնադարյան հիմնական խազերի և ննմանների 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 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 շրջանակներում⁴⁰:

⁴⁰ Այդ մասին տե՛ս նաև *Արևշատյան Ա. Գրիգոր Գապասաբայանի երաժշտագիտական ժառանգությունը*, էջ 13—17:

ԱԶԳԱՅԻՆ ՕՐԿՆԵՐԳ

445. $\frac{1}{4}$ (F F)

[illegible][illegible]

Կոմիտասի տպագրված առաջին տեղեկագրությունը

(ԼԱՅ ՆԱԳԱՆԻ)

Համբարձում Լիմոնջյանի նոր հայկական նոտագրությամբ
ձայնագրված Կոմիտասի ազգային օրհներգը

Ինչպես գրում են «Հայ երաժշտության պատմություն» բուհական դասագրքի հեղինակները՝ «Լիմոնջանին չափազանց մտահոգում էր հայ հոգևոր երաժշտությունը, որն ազգային ոճի կորստի վտանգի առաջ էր կանգնած: Տգետ և ինքնահավան տիրացուները հայ հոգևոր երաժշտությունը տոգորել էին օտարամուտ տարրերով՝ լայներեն օգտագործում էին տաճկական երաժշտությանը բնորոշ բազմաթիվ զարդարանքներ և հունական երաժշտությունից եկող ռնգային երգեցողությունը: Այս ամենը խախտում էր հայ հոգևոր երաժշտության պարզությունը, խստությունն ու զուսպ բնույթը»⁴¹: Ինքը Լիմոնջանն այսպես է բնութագրել ինքնակենսագրության մեջ իր նոտագրության ստեղծման շարժառիթները և նպատակը. «Ահաւասիկ այսպիսի սանձարձակ կերպով երգող դպիրներուն չափ մը դրած ըլլալու համար անհրաժեշտ յամարեցինք շարականաց հին խազերու բեկորներով կազմակերպել արդի ձայնագրութիւնը, որը կարօղ է ամեն ազգի ձայնը գրել, կարդալ և նուագել»⁴²: Պատահական չէ, որ համբարձումյան նոտագրությունը մեծ ճանաչում ստացավ ազգային երաժշտական մասնագիտական շրջանակներում, լայներեն կիրառվելով ոչ միայն հոգևոր, այլ նաև ժողովրդական և քաղաքային երաժշտական երգարվեստի նմուշների ձայնագրման համար: Այդ նոտագրությամբ են իրականացվել Հ. Լիմոնջանի և նրա աշակերտների կողմից կատարած շարականների առաջին ձայնագրությունները, այնուհետև՝ դրանով է իրագործվել Եղիա Տնտեսյանի Շարակնոցի ձայնագրությունը և այլն:

⁴¹ Տե՛ս *Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա.* Հայ երաժշտության պատմություն, առաջին մաս, Երևան, 1968, էջ 67:

⁴² Ինքնակենսագրությունը գրված է 1837 թ. սեպտեմբերի 14-ին:

Շատ բարձր է գնահատել համբարձումյան նոտագրությունը Արիստակես քահանա Հիսարյանն իր հայտնի աշխատության մեջ, մանրամասն անդրադառանալով դրան և անվանելով այն «հրաշալի գիտ»⁴³: Այնուհետև դասագրքեր և ձեռնարկներ են ստեղծվում այդ նոտագրությանը տիրապետելու համար: Դրանցից հիշատակելի են, օրինակ, Եղիա Տնտեսյանի «Տաբերք երաժշտական»-ը⁴⁴, Նիկողայոս Թաշճյանի⁴⁵ և Արշակ Բրուտյանցի⁴⁶ դասագրքերը, որոնք ժամանակին, անշուշտ, ծառայել են հայ երաժիշտներին որպես համբարձումյան նոտագրությանը տիրապետելու և նրանից օգտվելու անհրաժեշտ ու օգտակար ձեռնարկներ:

XIX դարի սկզբից հայ երաժշտության զարգացումը մտնում է նոր ծիրի մեջ: Մտավորականության և հոգևորականության շրջաններում գնալով հասունանում է միջնադարյան հոգևոր երգարվեստի նմուշների պահպանման, հետագա աղավաղումներից և մոռացությունից փրկելու գաղափարը: Եվ այդ առումով 1813-1815 թթ. Հ. Լիմոնջյանի ստեղծած նոր հայկական ձայնագրությունը կարևոր քայլ էր հայ երաժշտատեսական մտքի ասպարեզում, նկատի ունենալով ուշ միջնադարի պայմաններում հոգևոր երաժշտության և խազարվեստի հետզհետե անկում ապրող վիճակը: Իր մեջ սինթեզելով հայ միջնադարյան խազային հիմնական նշանների արտաքին նկարագիրը և եվրոպական երաժշտական տեմպերացված համակարգից եկող սկզբունքները,

⁴³ *Հիսարյան Ա.* քնն. Պատմություն հայ ձայնագիտության և կենսագրությունը երաժիշտ ազգայնաց. 1768—1909. Պ. Կօլիս, 1914, էջ 7—13:

⁴⁴ *Տնտեսյան Ե.* Տաբերք երաժշտական, Ստամբուլ, 1933:

⁴⁵ *Թաշճյան Ն.* Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց, Վաղարշապատ, 1875:

⁴⁶ *Բրուտյանց Ա.* Դասագիրք հայկական եկեղեցական ձայնագրություն, Վաղարշապատ, 1890:

նոր հայկական նոտագրությունը առավելագույնս հարմարեցված էր միաձայն հոգևոր և աշխարհիկ երգարվեստի ձայնագրման, ընդ որում ոչ միայն հայկական, ինչպես հավաստել է իր նոտագրության վերաբերյալ ինքը՝ Լիմոնջյանը, այլ նաև՝ առհասարակ ընդհանուր արևելյան բոլոր մոնոդիական մշակույթների համար:

Ուշագրավ և բնորոշ է Համբարձում Լիմոնջյանի կենսագրությունն ու անցած ուղին, որին բավական մանրամասն անդրադարձ կա Արիստակես քին. Հիսարյանի գրքում: Հայ նոր ձայնագրության հեղինակը ծնվել է 1768թ. Բերայում, Խարբերդից Պոլիս գաղթած մի «համեստ հրովմեադարան ազգային»ի ընտանիքում⁴⁷: Ծնողները նրան աշակերտության են տվել դերձակի մոտ, սակայն Համբարձումը «ամենայն սիրով միտքը պահել կը ջանար, գիշեր ու ցորեկ երգելով անընդհատ՝ իւր ի բերան սորված եկեղեցական եղանակները, զորս դաս առած էր Զեննե Պողոսէն»⁴⁸: Նկատելով երիտասարդ Լիմոնջյանի շնորքը, Հովհաննես Զելեպի Դյուզյանը բնակարան է տրամադրել նրան Գուրուչեշմեի ապարանքում «ուր Լիմոնճեան յոգւով յաճախ առիթ կ'ունենար վարպետ խանէնտէներ լսելով՝ իր արուեստը հետզգետէ մշակելու և կատարելագործելու, որուն ամբողջ յոգւով կը բաղձար ի տղայ տիոց»⁴⁹:

Ինչպես վկայում է Հիսարյանը, այդ շրջանում, երբ կաթոլիկ ազգայիները դեռ բաժանված չէին Հայ Առաքելական եկեղեցուց, Լիմոնջյանը իր ձգտումներին հագուրդ տալու նպատակով, շարունակ հաճախում էր Պոլսի գլխավոր եկեղեցիները, այնտեղ դպրություն անելով: Հետեւելով

⁴⁷ Տե՛ս *Հիսարյան Ա. Պատմություն հայ ձայնագրության*, էջ 7:

⁴⁸ Նույն տեղում, էջ 8:

⁴⁹ Նույն տեղում:

իր «պրոտեժե»-ի առաջընթացին, Հովհաննես Դյուզյան չե-
լեպին նրան դասախոս է կարգում Մխիթարյան Լուսավոր-
չական վարժարանում, որը գտնվում էր Ղալաթիո Ս. Գևորգ
եկեղեցու մոտ: Այդ փոփոխությունը հնարավորություն
տվեց Լիմոնջյանին հոգալու իր օրվա կարիքները: Դրան
նպաստեց նաև այն, որ նա երբեմն գրագրություն էր անում
արքունի ճարտարապետ՝ ամիրա Գրիգոր Պալյանի մոտ
(†1832): Համբարձումը սկսում է հաճախել նաև Ֆեների
համբավվոր երաժշտապետ Թաթավլացի հույն Օնոփ-
րիոս Փսալտիի դասերին, ով ադրիանապոլսեցի Պողոս
պատրիարքի օրոք (1763-1858) հունական ձայնագրությամբ
մեղեդիներ և քրաթիմաներ էր դասավանդում Մայր եկե-
ղեցու հարակից ուսումնարանում հայ աշակերտներին:

Զափազանց ուշագրավ է, թեև միանգամայն բնական,
որ չբավարարվելով միայն Օնոփրիոսի տված դասերով, Լի-
մոնջյանը այցելում էր նաև թեքքե կոչված սրճարաններում
նվագող «Տեոտ շելիներու եւ դեվրիշներու, կատարեալ կեր-
պով ըմբոնելու համար անոնց երգած Պէսթէներն ու նուա-
գած Բէշրէֆիներն, որոնք առաջնորդեցին զինքը այն մեծ
գործին որ պիտի անմահացներ իր անունը»⁵⁰: Միաժամա-
նակ նա ծանոթանում է եվրոպական ձայնագրությանը,
փորձելով նրա միջոցով ձայնագրել Ներսես Շնորհալու
«Քաղցրալուր եղանակները», սակայն անդրադառնալով, որ
այդ ձայնագրությունը չի կարողանում արտահայտել կես
տոնից փոքր ձայնամիջոցները (մի և սի դիեզները, ինչպես
գրում է Հիսարյանը), հանձն է առնում շարականների խա-
զերի նմանությամբ՝ հայկական նոր ձայնանիշներ հնարել:
Յոթ հիմնական ձայնաստիճանների անունները դնելով
փուշ, Էկորճ, վերնախաղ, բենկորճ, խոսրովային, ներքնա-

⁵⁰ Նույն տեղում:

խաղ, պարույկ, դրանց միայն առաջին վանկերը՝ եվրոպական բե, մի, ֆա, սոլ, լյա, սի, դո-ի նմանությամբ, անվանեց փո, է, վե, բե, խո, նե, պա, որոնք (sic!), ինչպես նշում է Հիսարյանը, համապատասխանում են հունական բա, վո, դա, տի, քե, զօ, նի ձայնաստիճաններին: Շատ շուտով Համբարձումը դասակարգեց և որոշեց նաև տնոդության նշանները, կատարելագործելով «իւր քրտնաջան աշխատութեամբ ձեռք բերած գիտը»⁵¹:

Բարեբախտաբար, պահպանվել է Հ. Լիմոնջյանի ինքնակենսագրությունը, որը նա գրել է 1831 թ.: Ահա թե ինչպես է նա նկարագրում իր նոտագրության ստեղծումը.

«Այս երաժշտական արուեստին ձայնագրութիւնը թէւ ես ինքս՝ Տիրացու Համբարձում հնարեցի Տիւգեանց Գուրուչէշմէի բնակարանին մէջ, բայց անկատար էր: Յակոբ Չէլէպին լավ տեղեակ ըլլալով Եւրոպական երաժշտութեան, և անոր հորեղբայրը Անտոն Չէլէպի քաջահմուտ Արեւելեան նուագարանաց. ես ալ Յունական Փսալտիկային բաւական ծանոթ ըլլալով, երեքս միասին ներկա վիճակին հասցուցինք (այս գիտը) Աստուծոյ օգնութեամբ...»⁵²:

Հայտնի է, որ Լիմոնջյանը բավական վարժ տիրապետում էր եվրոպական գործիքներից ջութակին, իսկ արևելյան նվագարաններից՝ թամբուրին: Իր կյանքի ընթացքում մանկավարժական գործունեություն է ծավալել այդ գործիքներին նվագել սովորեցնելով, այդպես ապահովելով նաև իր ապրուստը:

Տպավորիչ է Համբարձում Լիմոնջյանի բացառիկ երաժշտական տվյալների, անկասկած, բացարձակ լսողության և հազվագյուտ երաժշտական հիշողության մասին վկայող

⁵¹ Նույն տեղում, էջ 11:

⁵² Նույն տեղում, էջ 56:

մի ուշագրավ իրական պատմություն, որը հիշեցնում է (անշուշտ, ոչ բառացիորեն) 1045 թ. Կոստանդին Թ. Մոնոմախոս կայսեր պալատում տեղի ունեցած Գրիգոր Մագիստրոսի և նշանավոր արաբ բանաստեղծ և աստվածաբան Մանուչեի մրցումը, որի ընթացքում մրցողներից յուրաքանչյուրը պետք է հանպատրաստից հորինված բանաստեղծական մի երկով ապացուցեր իր հավատքի ուժն ու առավելությունը: Արդյունքում ստեղծվեց Մագիստրոսի հայտնի «Հազարտողեան» պոեմը, իսկ Մանուչեն իրեն պարտված ճանաչեց⁵³: Արժե այստեղ մեջբերել Լիմոնջյանին վերաբերող այդ դիպվածը.

«Կը պատմուի թէ օր մը ունկնդրելով այն ատենի նշանաւոր երաժիշտներէն՝ Իսհաք Հրէին (որ մեծ շնորհ գտած էր Սուլթան Մահմուտ Բ. կայսեր առջեւ) նոր հեղինակած Պէյաթի Բէշրէվը, փափագեցաւ ձայնագրել զայն, և այդ դիտաւորութեամբ ուղղակի հեղինակին դիմեց՝ աղաչելով որ հաճի սորվեցնել իրեն: Իսհաք որ բնաւ գաղափար չունէր ձայնագրութեան վրայ, արհամարական ձեւով մը պատասխանեց թէ՝ իրենց համար շատ դժվար է քիչ ժամանակի մէջ ըմբռնել բէշրէֆ մը, իւր հինգ երկար «խանէ»ներով և Ազըր ու Եիրիւք Սէմայիներով: Համբարձում լռութեամբ մարսեց սոյն նախատիւնը, միտքը դնելով սակայն առաջին առթիւ լուծել իր վրեժը, ուստի նախ հետամուտ եղավ Հրէա երաժիշտին ծանոթներէն մեկը ձեռք ձգել: Քիչ ատենէն կը ներկայանայ այս բարեպատեհ առիթը, և Համբարձում ուզելով օգուտ քաղել ատկէ՝ կը դիմէ ժամանակակից Ամիրա-

⁵³ Այդ իրադարձության մասին մանրամասն տե՛ս *Մրկշատյան Ա. Գրիգոր Մագիստրոսը՝ շարականագիր և գեղագետ, Եր., Գիտություն, 2014, էջ 22—25; տե՛ս նաև՝ Արեւիստյան Ա. Григор Магистрос — гимнограф и эстетик, Е.: Гитутюн, 2018. С. 25—27.*

ներէն մեկուն, որ քանիցս հիւրընկալած էր արդէն իր տան մէջ խանէնդէ Բսիաքը: Համբարձում կը միաբանի Ամիրային հետ՝ անակնկալ մ'ընելու համար Հրէային, և կ'որոշեն խնճոյքի մը հրաւիրել զայն: Որոշեալ օրը կ'այցելէ Բսիաք և առանց կասկածելու Լիմոնճեանի ներկայութենէն՝ որ գաղթնի տեղ մը պահուած էր, կը սկսի նուագել Պէյաթի Բէշրէֆը և քանիցս կրկնել Ամիրային խնդրանօք. այդ միջոցին մեր երաժիշտը արդէն լրացուցած էր իր գործը՝ ամբողջովին ձայնագրած ըլլալով վերոհիշեալ Բէշրէֆը իւր կրկին Սեմայիներով: Ամիրան բան մը պատրուակելով դուրս կ'ելլէ սրահ մը և տեղեկանալով որ Համբարձում յաջողակութեամբ գործը աւարտած է, կրկին ներս մտնելով կը հարցնէ Բսիաքին՝ թէ արդեօք մեկու մը դաս տուած է այդ Բէշրէֆը:

Եւ ո՛չ մեկուն, կը պատասխանէ Հրէան:

- Սակայն հոս մեկը կայ, որ կը պնդէ թէ քեզի չափ տեղեակ է քու հեղինակութեանդ:

Զայն լսելով կը ներկայացնէ Համբարձում, որ նոյն միջոցին սենեակէն ներս կը մտնէր: Զարմանահար կը մնայ Բսիաք, ճանչնալով այն անձը՝ որ արդէն դիմած էր իրեն, բայց վստահ ըլլալով որ նա չէր կարող գիտնալ իր երկասիրութիւնը, կը հրամայէ երգել զայն: Կը մարտի մեծանուն երաժիշտը, և հեզնական ծիծաղով մը կը սկսի երգել ամբողջ Բէշրէֆը՝ յար և նման իր նուագածին: Բսիաք այլևս չը կարենալով համբերել՝ այսքան չարաչար կերպով վիրաւորուած տեսնելով իր արժանապատուութիւնը, արդարացի զայրոյթով մը անմիջապէս դուրս կը նետուի պօռալով անոր երեսին. «Գողցա ր արիեստս, Համբարձում»⁵⁴:

⁵⁴ Նոյն տեղում, էջ 11-13:

Ուշագրավ է, որ Լիմոնջյանը չի բավարարվում այդ հաղթանակով և դիմում է նաև Բեշիկթաշի Թեքքեն (դերվիշների մենաստան)՝ հանդիպելու և լսելու համար այն ժամանակվա հոշակավոր երաժիշտ Դեդե Իսմայիլին, որի հեղինակած Բեսթեները, ըստ Հիսարյանի վկայության, «մեծ յարգ կը վայելեն մինչև ցայսօր»⁵⁵: Պատմությունը գրեթե կրկնվում է, այն տարբերությամբ, որ, ըստ Հիսարյանի պատմածի, այստեղ Լիմոնջյանն արժանանում է Դեդե Իսմայիլի հետաքրքրությանը և հիացմունքի: «...իրա՛ն է որ իրենք թե՛ն նշանաւոր հեղինակութիւններ կ'ընէին Ուսուլի միջոցաւ, բայց անկարելի՛ էր անմիջական կերպով գրի առնել այդ երկասիրութիւնը, որով մեծ դժուարութեանց կը աղիւէին իրենց աշակերտներուն դաս տուած ժամանակ՝ թե՛ ձայնիւ և թե՛ նուագարանի միջոցաւ, մինչև որ անոնք կարենային ըմբռնել աւանդուած եղանակը», - գրում է Հիսարյանը⁵⁶: Տեսնելով Լիմոնջյանի արտակարգ երաժշտական ընդունակությունները և նրա հնարած նոտագրության «գործած հրաշքները», Իսմայիլը պատվիրում է Համբարձումին ցանկացած ժամանակ գալ իր մոտ և ձայնագրել ո՛ր եղանակը կփափագի⁵⁷: Այդ երկու դեպքը պերճախոս վկայում են Լիմոնջյանի բացառիկ երաժշտական օժտվածության մասին, ինչն, անկասկած, դասելի է դարձնում նրան ոչ միայն հայ ազգային երաժշտական մշակույթի երախտավորների, այլ նաև՝ օսմանական կայսրության երաժշտական մշակույթում իր աներկբա խառն ավանդն ունեցող երաժիշտների շարքը, ինչն, ի դեպ, ընդունվում է նաև թուրք երաժշտագետների կողմից: Այդ յուրահատուկ

⁵⁵ Նույն տեղում, էջ 13:

⁵⁶ Նույն տեղում:

⁵⁷ Նույն տեղում:

համապարփակությունը, մշակութային ունիվերսալիզմն առհասարակ չափազանց բնորոշ է XVIII-XIX դարերի Պոլսի հայ երաժիշտներին: Մի կողմից՝ հայ հոգևոր և աշխարհիկ երաժշտության կատարյալ իմացությունը, իսկ մյուս կողմից՝ հիմնավոր քաջատեղյակությունը հույն, պարսկա-արաբական և տաճկական վոկալ և գործիքային ժառանգությանն ու ժամանակի հնչող երաժշտությանը իր հոգևոր և աշխարհիկ ճյուղերով:

2. Լիմոնջյանը ունեցել բազմաթիվ աշակերտներ, որոնցից հատկապես նշելի են Արիստակես Հովհաննիսյանը, Հովհաննես Մյուհենտիսյանը, Թամբուրի Ալեքսանը և Նեյզան Զենոբը⁵⁸ (Լիմոնջյանի որդիները):

Որպես ստեղծագործող Լիմոնջյանը գրել է վոկալ-մոնոդիկ երկեր հայ բանաստեղծների խոսքերով, նաև արևելյան ոճի բեսթեններ, այդ թվում՝ Վարդանանց պատերազմին նվիրված «Ոհ, ի սկզբան պատերազմին» և այլն: Ուշագրավ են «Յարեաւ Քրիստոս» խոսքերով 20-ից ավելի նրա հեղինակած տաղերը՝ տարբեր ձայնեղանակներում:

Համբարձում Լիմոնջյանը վախճանվեց 1839 թ., հունիսի 29-ին և ինչպես նշել է Հիսարյանը՝ «նշանաւոր օր մը (...), յորում մեռաւ նաեւ Սուլթան Մահմուտ Բ. մեծագորարքայն Թուրքիոյ, որ Արեւելեան երաժշտութեան ըստ բաւականի հմուտ ըլլալով՝ քաջալերող մը եղած էր իր ժամանակի տաղանդաւոր երգիչներուն»⁵⁹: Անշուք հուղարկավորությունը կատարվեց Բերայի Ս. Հակոբի գերեզմանատանը, որի տեղում ներկայումս գտնվում է Ստամբուլի կենտրոնական Թաքսիմ հրապարակը:

⁵⁸ Նեյզան, այսինքն՝ նեյ (արևելյան սրինգ) նվագող:

⁵⁹ Տե՛ս *Հիսարյան*, նշվ, աշխ., էջ 39:

Այսպիսով, Հ. Լիմոնջյանի ոչգծային նոտագրությունը կատարեց իր կարևոր պատմական գործառույթը, ճանապարհ հարթելով հայ մասնագիտացված երաժշտության և երաժշտատեսական մտքի հետագա զարգացման համար:

Լիմոնջյանի գործը շարունակեցին և կատարելագործեցին իր աշակերտները և առաջին հերթին Բաբա Համբարձումի լավագույն աշակերտներից՝ Արիստակես Հովհաննիսյանը, ով Հովհաննես Մյուսկենտիսյանի աջակցությամբ լրացրեց մանր չափերի՝ ծունկ, ծնկներ, կիսաթաւ, քառաթաւ, ինչպէս նաև յուրաքանչյուր եղանակի ընթացքը (տեւայր) նշելու ցուցիչները՝ ծանր, չափաւոր և յորդոր»⁶⁰: Հուշարժան են Ա. Հիսարյանի խոսքերն այդ մասին. «... իրաւամբ կրնանք ըսել որ եթէ Պապա Համբարձում Լիմոնջեան Հայ ձայնագրութեան հիմնադիրն եղաւ իր կատարելագործած կանոններովն ու նորանոր գիտերովը, որոց շնորհիւ միայն կրցաւ տարածուիլ Համբարձումեան ձայնագրութիւնը՝ որ գուցէ մեռնելու դատապատուէր, եթէ իւր մեծանուն վարպետին արժանատր յաջորդն եղող Արիստակես Յովհաննէսեան կեանք պարգեւած չըլլար անոր, իր աննկուն և անյողորդ կամօք...»⁶¹:

Արիստակես Հովհաննիսյանը նաև մի շարք հոգևոր և աշխարհիկ ստեղծագործություններ է հեղինակել, որոնց թվում գանազան եղանակներով գրված «Ամեն հայր սուրբ»-եր և «Տէր ողորմես»-ներ: Ինչպես նշել է Հիսարյանը՝ «Մինչեւ այդ ատեն Ութ կանոնագլուխերը բոլորովին աղաւաղեալ կերպով կ'երգուէին. այնպէս որ ԲՃ. «Ի քեզ տէր յուսացայ» կանոնագլուխը՝ որ ըստ օրինի պետք է Հիւսէյինի

⁶⁰ Նույն տեղում, էջ 67—68:

⁶¹ Նույն տեղում, էջ 82:

եղանակով կարգացուի, Հիճազի ընթացքով կ'երգուեր (թէեւ հիմա ալ պակաս չեն հին գրութեան վրայ երգող յամառ կամապաշտներ, առարկելով թէ՝ հօրերնուն ատանկ լսած ու տեսած են.), որով իրմէ ետքը եկող «Հրեշտակային ձայնի» Հանգստեան Շարականին բնաւ չէ՛ր համապատասխաներ: Այս աններելի պակասություններն իր մասնաւոր ուշադրութեան առարկայ ընելով Արիստակէս, բոլոր կանոնագլուխներն ալ իրենց բուն ձայներուն վերածեց, որոյ շնորհիւ այլեւս չէ՛նք հարկադրուիր Ռաստ եղանակով կարդալ Դձ. «Օրհնեա անձն իմ գտեր»ը, մինչդեռ իր բուն ձայնին համեմատ պէտք է Սվահան եղանակի ընթացքով երգուի»⁶²:

Հիսարյանի համաձայն՝ «Յիշատակութեան արժանի են նաեւ Յարութեան «Տէր յերկնից»ներէն՝ «Փառաբանակից», «Ահագին ձայնի», «Տեսիլ փայլակնաձէւ», «Կանանց կանխելով», ինչպէս նաեւ Պարգէատուն Շարականները՝ թափորի յատուկ ծանր եղանակներու փոխակերպելը: Իւր «գլուխ գործոց»ներէն մին համարուած է նաեւ «Խնկեցին ի յելս արփոյն» առաւօտեան մաղթանքը, որուն ձայնագրեալ մէկ օրինակը մինչեւ ցարդ կը պահուի Մայր եկեղեցոյ յարակից Ուսումնարանին մէջ»⁶³:

Բացի դրանից Ա. Հովհաննիսյանը գրել է նաև հայերեն և տաճկերեն երգեր՝ որոնցից նշելի են՝ «Ես յարկս պերճ», «Ում ի նուեր», «Շնորհաց աղբիւր», «Ոն ար՛իք հաւատով», «Կեցցե՛ մեր քաջ, Տանն Օսմանեան» և այլն⁶⁴:

Բնականաբար, հաջորդիվ Հիսարյանը անդրադարձել է նաև Լիմոնջյանի մյուս երևելի աշակերտներին, որոնք կարևոր ներմուծում են ունեցել թէ՛ հայ եկեղեցական

⁶² Նույն տեղում, էջ 83:

⁶³ Նույն տեղում:

⁶⁴ Նույն տեղում:

երաժշտության և իրենց Վարպետի նոտագրության կիրառման ու տարածման գործում, թե՛ հայ մասնագիտացված կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման գործընթացում:

Այս շարքում, անկասկած, առաջինը պետք է տրվի Գաբրիել Երանյանի կամ Տիրացու Գաբրիելի անունը (1812-1862): Իր կարճատև կյանքի ընթացքում Երանյանը բազմակողմանի գործունեություն է ծավալել, որն ընդգրկում էր եկեղեցում սպասավորելը որպես սարկավագ, որտեղ իր գեղեցիկ ձայնով և երաժշտականությամբ շատերի ուշադրությունն էր գրավում, նաև բավական լավ ծանոթ լինելը եվրոպական երաժշտությանը, ինչը նրան թույլ տվեց ստեղծագործել այնպիսի դասական ժանրերում, ինչպիսիք են երգը (Lied), ռոմանսը և այլն: Լայնորեն ճանաչված են Գ. Երանյանի հեղինակած հայրենասիրական «Հայաստան», «Կիլիկիա», «Արիք, Հայկազունք», «Հայ ապրիներ, եղբայրք» և այլն, որոնք նոր ճաշակ և որակ էին ներմուծում հայ քաղաքային պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ: Այդ երգերին հետագայում անդրադարձել է Կոմիտաս վարդապետը, որի մշակմամբ տվյալ երկերը առ այսօր հաճախ են հնչում համերգային հարթակներից ինչպես հայ, այնպես էլ օտարազգի երգիչ-կատարողների մեկնաբանմամբ:

Սակայն Երանյանի կյանքի գլխավոր առաքելությունը եղավ հրատարակչական գործը. 1858-ին Կ. Պոլսում իր ուսուցչի Արիստակես Հովհաննիսյանի հետ միասին եվրոպական նոտաներով սկսեց հրատարակել «Քնար արևելեան» ամսաթերթը, որտեղ տպագրվում էին դաշնամուրի, ջութակի և այլ գործիքների համար գրված պիեսներ, հայկական, հունական, ֆրանսիական և թուրքական երգեր: Ամսաթերթի հրատարակումը, ցավոք, նյութական դժվարությունների պատճառով երկար չտևեց (ընդհամենը մեկ

տարի): Սակայն երաժշտագետը չէր հուսահատվում և 1861-ին վերսկսեց «Քնար արեւելեան»-ի տպագրությունը կիսամյա ձևաչափով: Այս անգամ նրան աջակցեց իր աշակերտներից Նիկողայոս Թաշճյանը, և հանդեսում սկսեցին տպագրվել զուտ ազգային երգեր և պարերգեր⁶⁵: Ձուգահեռաբար, որպես հեղինակություն վայելող երաժշտության դասախոս, նա դասավանդում էր Պոլսի հայաշատ շրջանների տարբեր վարժարաններում և հաստատություններում, որտեղ իր հետ միասին դասախոսում էին նաև իր աշակերտները՝ Նիկողայոս Թաշճյանը, Համբարձում Չերչյանը, Եղիա Տնտեսյանը, Գաբրիել Խանճյանը, Ռեթեոս Փափագյանը և ուրիշներ:

Երանյանի երրորդ հրատարակչական նախաձեռնությունը եղավ 1862 թ., արդեն մեծ համբավ վայելող, օպերաների հեղինակ Տիգրան Չուխաջյանի համագործակցությամբ, որի հետ, նախագգալով դարձյալ նյութական դժվարությունների հնարավոր խանգարիչ վտանգը, կազմակերպեցին երաժշտական ընկերություն: Այդ ընկերության շուրջ համախմբվեցին Կոստանդնուպոլսի այնպիսի հայտնի մտավորականներ և գրողներ, ինչպիսիք էին Նահապետ Ռուսինյանը, Գրիգոր Օտյանը, Հակոբ Ոսկանը, Գրիգոր Աղաթոնը և ուրիշներ: Նրանց միահամուռ ջանքերով «Քնար հայկական» հանդեսը դարձավ ամսաթերթ, որտեղ տպագրվում էին Երանյանի, Չուխաջյանի և իտալացի երգահան Ֆոսկինիի հեղինակած ազգային երգերը⁶⁶:

Այսպիսով, Համբարձում Լիմոնջյանը ունեցավ նաև իր արժանավոր շարունակողները, որոնցից առաջինը հենց Արիստակես Հովհաննիսյանն էր, ով ոչ միայն ավարտին

⁶⁵ Նույն տեղում, էջ 85:

⁶⁶ Նույն տեղում, էջ 86:

հասցրեց էապես լրացնելով իր ուսուցչի նորագյուտ նո-
տագրության համակարգը, այլ նաև թողեց ստեղծագործա-
կան ժառանգություն՝ ինչպես հոգևոր, այնպես քաղաքային
հայրենասիրական երգերի ժանրերում: Այդ գործերը թեև
ներկայումս չեն հնչում, սակայն ժամանակին եղել են սիր-
ված և տարածված:

ՆԻԿՈՂԱՅՈՍ ԹԱՇՃՅԱՆԸ ԵՎ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ
ԵՐԱԺՇՏԱԾԻՍԱԿԱՆ ՄԱՏՅԱՆՆԵՐԻ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒՄԸ

1871 թվականին Գևորգ Դ Կոստանդնուպոլսեցի կաթողիկոսը Էջմիածին հրավիրեց հոգևոր երաժշտության հայտնի գիտակ և ձայնագետ Նիկողայոս Թաշճյանին, տեղի ավանդական հոգևոր եղանակները գրանցելու համար: Նպատակը հստակ էր՝ աղավաղումներից փրկել, վավերացնել ավանդականը, միակերպության բերել բազմատեսակ հնչող ժառանգությունը, հաստատելով Էջմիածնական ավանդույթի իսկությունը: Նախանցյալ դարի 60-70-ական թվականներին իրար հետևից Թաշճյանի աշխատասիրությամբ լույս տեսած Պատարագի⁶⁷, Շարակնոցի⁶⁸ և Ժամագրքի⁶⁹ երգասացությունները այն ժամանակվա չափանիշներով, կարելի է ասել, առաջին գիտական հրապարակումներն էին, որոնք կարևոր դեր խաղացին հայ հոգևոր երաժշտության պահպանման և ուսումնասիրության գործում:

Նիկողայոս (Նիկողոս) Թաշճյանը (1841—1885) Պոլսի հայկական երաժշտական մասնագիտացված միջավայրի երևելի ներկայացուցիչներից էր՝ կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, մանկավարժ:

⁶⁷ Տե՛ս Ձայնագրեալք երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1874, 1878:

⁶⁸ Տե՛ս Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց, Վաղարշապատ, 1875:

⁶⁹ Տե՛ս Երգք ձայնագրեալք ի Ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցոյ, Վաղարշապատ, 1877:



Նիկողայոս Թաշճյան

Ծնվել է Կոստանդնուպոլսում: Նախնական կրթությունը ստացել է Խաազյուղի Ներսիսյան դպրոցում, աշակերտելով Գաբրիել Երանյանին: Ավարտելով երաժշտական կրթությունը, նվիրվել է ուսուցչական աշխատանքի, որպես երաժշտության ուսուցիչ պաշտոնավարել է հայկական դպրոցներում, դասավանդելով նաև հայկական նոտագրություն: 1861 թվականին Գ. Երանյանի հետ՝ հրատարակել է «Քնար հայկական» երաժշտական պարբերականը, իսկ եղբոր՝ Հակոբ Թաշճյանի հետ հրատարակել է «Նուազ օսմանեան» կիսամյա հանդեսը: 1863 թվականին Վարդան Փապազյանի և Տիգրան Զուխաջյանի հետ շարունակել է հրատարակել «Քնար հայկական», «Նուազ օսմանեան» և «Օսմանեան երաժշտութիւն» հանդեսները, որոնք տպագրվել են վիմատիպ, ընդգրկելով հայկական և թուրքական երգեր: «Օսմանեան երաժշտութիւն» հանդեսում տպագրվել են

Տիգրան Չուխաջյանի մի քանի գործերը: Ն. Թաշճյանը եռանդուն մանկավարժական գործունեություն է ծավալել Սկյուտարի Մեզպուրյան և Սամաթիայի Արամյան վարժարաններում: 1871 թվականին Գևորգ Դ կաթողիկոսը հրավիրեց վաստակաշատ ձայնագրագետին Էջմիածին, Գևորգյան ճեմարանում երգ-երաժշտություն և հայկական նոտագրություն դասավանդելու: 1874 թ. Էջմիածնի Ժառանգավորաց դպրոցում դասավանդման տարիներին Թաշճյանը պատրաստել է երաժիշտների մի խումբ, որոնք նոր հայկական նոտագրություն և դրանով գրանցված երաժշտությունը տարածել են տարբեր վայրերում: 1879-ից Ն. Թաշճյանը դարձել է Մայր եկեղեցու դպրապետը:

1874 թվականին Էջմիածնում Թաշճյանը հրատարակեց իր «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության նոտագրության հայոց» ձեռնարկը: Այդ ձեռնարկում հեղինակը շարադրել է Հ. Լիմոնջյանի նոտագրության սկզբունքները, ամփոփել նաև հայ երաժշտության հին տեսության հիմնական դրույթները, բացահայտել եկեղեցական ձայնեղանակների համակարգի որոշիչ հատկանիշները: Նա կազմեց հիմնական ձայնեղանակների (չորս բուն և չորս կողմ), դարձվածքների, ինչպես նաև երեք լրացուցիչ ստեղծիչների ձայնաշարերի ցանկը: Յուրաքանչյուր ձայնեղանակում նա առանձնացրեց «վերջավորող ձայնը», այսինքն, շարականների տների ավարտական հնչյունը՝ «դիմող ձայնը», - եղանակի երկրորդ հենակետը, որը քանակական առումով գերիշխում է տվյալ ձայնեղանակի մեղեդիներում, կիսահանգածի հնչյունը՝ «հանգչող ձայնը», որն ավարտում է շարականների առանձին տողերը կամ կիսատողերը և գործառույթային առումով մյուս նշանակալի ձայնաստիճանները: Ելնելով դասագրքի բովանդակությունից և կառուցվածքից

կարելի է եզրակացնել, թե որքան խորը և հիմնովին է տիրապետել Թաշճյանը հայ ավանդական ձայնեղանակների միակցությանը, արդարացիորեն արժանանալով «ձայնագետ» անվանը:

Սակայն կաթողիկոսի հրավերի հիմնական նպատակը ուղղված էր հայ հոգևոր երգարվեստի դարավոր հարուստ ժառանգությունը հնարավորինս անկորուստ պահպանելու, ձայնագրելու և հրատարակելու գործին: Այդպես, Վաղարշապատում 1870-ական թվականներին իրար հետևից լույս տեսան հայ երաժշտածիսական հիմնական մատյանները՝ իրենց ողջ երաժշտական բաղադրիչով հանդերձ: Հիրավի կոթողային աշխատությունների մի շարք, որոնց թվում էին «Ձայնագրեալք երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի», (1874, 1878), մեծադիր «Ձայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց»-ը (1875), որն ընդգրկում էր 1812 միավոր՝ չհաշված մեղեդային տարբերակները: Վերջապես, դա «Երգք ձայնագրեալք ի Ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցոյ» ժողովածուն էր (1877): Այդ լրջագույն գործի նախապատրաստմանը Թաշճյանին աջակցել է Պողոս Ճեպեճյանը և տակավին երիտասարդ Սակար Եկմայանը, որը գուգահեռաբար աշակերտել է նրան:

Շարականների ձայնագրման աշխատանքներին իբրև ինֆորմանտներ մասնակցել են ավանդույթի բանիմաց կրողները՝ առաջին հերթին հենց ինքը՝ Գևորգ Դ կաթողիկոսը, այնուհետև Սահակ վրդ. Ամատունին, Վահրամ վրդ. Մանկունին և ուրիշներ: Այսինքն, Ձայնագրեալ Շարականի լույս ընծայումը, այն ժամանակվա չափանիշներով, հայ իրականության մեջ երաժշտածիսական մատյանի մի աննախադեպ գիտական հրատարակություն է եղել, որն իրագործվել է այն ժամանակվա համար առաջադեմ Հ. Լի-

մոնջյանի այսպես կոչված հայկական նոր նոտագրությամբ, ինչը հսկայական դերակատարում է ունեցել հայ ավանդական երաժշտության՝ թե՛ հոգեւոր և թե՛ ժողովրդական ժառանգության պահպանման և վավերացման գործում:

Վերոհիշյալ երաժշտածիսական, երգչական ժողովածուները, մասնավորապես, Շարակնոցը օժտված է առաջաբանով և ըստ այբենական կարգի և ձայնեղանակների դասավորված ցանկերի, ինչը նույնպես նորություն էր եկեղեցական գրքերի այն ժամանակվա տպագրության ոլորտում: Շարակնոցում ողջ եկեղեցական տարվա տոնացույցին համապատասխանող օրհներգերը ուղեկցվում են շարժման՝ տեմպի և ձայների՝ այսինքն, ձայնեղանակների ցուցիչներով: Իսկ ժողովածուի բուն երաժշտական նյութը բացվում է սկսվածքների շարադրումով: Ինչպես հայտնի է, սկսվածքները հնուց ի վեր եկեղեցական երգեցողության մեջ ձևավորված և ըստ ութ ձայնեղանակների երգվող մի փոքրածավալ հավաքածու է, որը դարեր շարունակ երգեցողներին ծառայել է իբրև ամենօրյա երգչական վարժանքի նյութ՝ ձայնեղանակների բոլոր նրբությունների մեջ հմտանալու, դրանք յուրացնելու նպատակով:

Շարակնոց մատյանի վերջում զետեղված է մի ուշագրավ ցանկ, որն, ըստ ամենայնի, քաղված է միջնադարյան աղբյուրներից: Այն վերնագրված է. «Ժամանակագրութիւնք սրբոց Վարդապետաց՝ հեղինակաց Շարականաց»: Ցուցակում բերված տվյալները թեև աներկբա չեն, սակայն արժանի են ուշադրության: Ստորև մեջբերում ենք այդ ցանկն ամբողջությամբ.

«Ժամանակագրութիւնք սրբոց Վարդապետաց՝ հեղինակաց Շարականաց:

Սուրբն Իսահակ - 426

Սուրբն Մեսրոպ - 426

Սուրբն Սովսէս Խորենացի - 441

Ստեփաննոս Սիւնեցի Ա - 441

Սուրբն Յովհան Սանդակունի - 480

Տէր Կոմիտաս - 618

Անանիա Շիրակացի - 661

Սուրբն Իսահակ Չորափորեցի - 703

Սուրբն Յոհան Օձնեցի - 720

Ստեփաննոս Սիւնեցի Բ - 728

Տէր Պետրոս Գետադարձ - 1019

Գրիգոր Մագիստրոս - 1044

Յովհաննէս Սարկաւազ Իմաստասէր - 1117

Գրիգոր Վկայասէր եղբայր Շնորհալոյ - 1113

Սուրբն Ներսէս Շնորհալի - 1166

Ներսէս Լամբրոնացի - 1181

Գրիգոր Սկեւռացի - 1204

Խաչատուր վրդ. Տաթևացի - 1205

Վարդան վրդ. Մեծն - 1251

Յակոբ Կլայեցի - 1268

Յովհաննէս վարդապետ Պլուզ - 1288

Կիրակոս վարդապետ Երզնկացի - 1478»⁷⁰:

Այս ցանկն, անկասկած, քաղվել և համեմատվել է միջնադարյան գրչագիր ընտիր Շարակնոցների նմանատիպ ցանկերի հետ, որոնցում վավերացվել են ազգային շարականերգության երախտավորների անունները և նրանց

⁷⁰ Տե՛ս Շարական, էջ 1090:

ամենահայտնի շարականների ստեղծման մոտավոր տարեթվերը:

Ինչպես գրում է Ռ. Աթայանը՝ «ապացուցված է, որ Թաշյանի գրառած բազմաթիվ եղանակներում խազային նոտագրությունից շատ բան պահպանվել է առանց նկատելի փոփոխության: Այդ հաստոքներում ամփոփված է V—XV դարերի հայ պրոֆեսիոնալ մոնոդիկ երաժշտության պատկանելի մի բաժին՝ ժանրերի ու ձևերի բազմազանությամբ»⁷¹: Դրանք առ այսօր էլ ունեն գիտական ու գեղարվեստական մեծ արժեք, պահպանելով իրենց նշանակությունը Հայ (և ոչ միայն հայ) Առաքելական եկեղեցու պաշտոներգության մեջ:

Ուշագրավ է, որ երաժշտածիսական մատյանների հրատարակումը սկսվեց Պատարագի երգասացություններից, հավանաբար, նկատի ունենալով Պատարագի առանցքային նշանակությունը Հայ եկեղեցու պաշտոներգության մեջ: Բնորոշ է նաև, որ Պատարագի երգասացությունները ի տարբերություն մյուս ժողովածուների լույս տեսան երկու անգամ՝ 1874 և 1878 թվականներին: Հրատարակության մեջ ամենայն մանրամասնությամբ արձանագրված են Պատարագի բոլոր մասերը, առանձին բաժիններով ներկայացված են կիրակի օրերի⁷², լուր օրերի⁷³, տաղավար տոների⁷⁴, մեծ պահքի⁷⁵ համար նախատեված երգասացությունները, ինչ-

⁷¹ Տե՛ս Հայ երաժշտության հանրագիտարան, Եր., 2019, էջ 239:

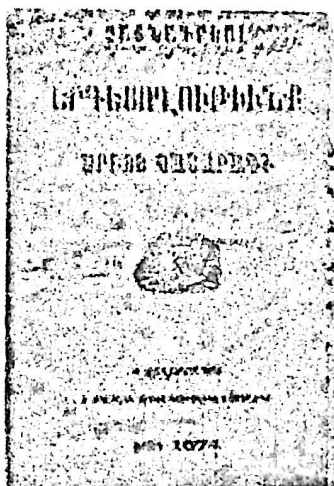
⁷² Երգեցողությունը Սրբոյ Պատարագի, էջ 9—50:

⁷³ Նույն տեղում, էջ 51—74:

⁷⁴ Նույն տեղում, էջ 75—94:

⁷⁵ Նույն տեղում, էջ 173—191:

պէս նաև՝ Պատարագի սրբասացությունները իրենց «ծանր»
և «յոյժ ծանր» տարբերակներով⁷⁶ և այլն:



Ն. Թաշճյանի ձայնագրած Պատարագի տիտղոսաթերթը

Նշելի է նաև Պատարագի հավելվածը, որն ընդգրկում է տերունական տոներին պատշաճող տաղերն ու մեղեդիները⁷⁷: Մեր կարծիքով, դրանց թվում տեղ են գտել, Բարձր Միջնադարի շրջանում, մասնավորապես, Կիլիկյան Հայաստանում ստեղծված մեղեդիական առումով չափազանց զարգացած և բարդ նկարագիր ունեցող մի քանի նմուշներ, որոնցից են, օրինակ, Գրիգոր Նարեկացու «Աչքն ծով ի ծով» (Աստծածանի և Ծննդյան), «Դիտելով զհեթանոսս» «Հաւուն, հաւուն» տաղի փոխը (Հարության Բձ), «Ի

⁷⁶ Նույն տեղում, էջ 146—156:

⁷⁷ Նույն տեղում, էջ 156—171, 95—114:

կոյս վիսն» (Հարության Գձ), «Միաշաքաթ օր հանգստեան» (Զատիկի և Հինանց), «Ի հանդէս տօնի» (Հայրապետաց) և այլ մեղեդիներ: Այս մեղեդիներում, որոնց ձայնեղանակային նկարագիրը հաճախ դուրս է գալիս եկեղեցական Ութձայնի կանոններից, դրսևորվել են մեկ կողմից, բուն հոգևոր մոնոդիայի ներսում առկա զարգացման միտումները, մյուս կողմից՝ այստեղ կարելի է նշմարել նաև աշխարհիկ երգարվեստին բնորոշ գծերի ներթափանցումը: Մի երևույթ, որը նկատելի է արդեն Գրիգոր Նարեկացու տաղերում: Հատկանշական է, որ հավելվածում զետեղված մեղեդիները մեծ մասամբ օժտված են մեկ կամ երկու պահված ձայներով (ձայնառությամբ): Դրանցից են «Այսօր ցընծայ լեառըն Թափօր» (Աստվածածնի. Ծանր. ձայնառ. «սոլ» և «մի»), «Խնկին ծառին նըման ես» (Ավետյաց. Չափավոր. ձայնառ. «ֆա» և «դո»), «Աւետիս քեզ Մարիամ» (Խաչի. Ծանր. ձայնառ. «սոլ» և «մի»), «Աստուածածին կոյսըն Մարիամ կայր առ խաչին իւրոյ միածնին» (Խաչի. Ծանր), «Տիրամայրըն հանդէպ խաչին» (Խաչի. Ծանր. ձայնառ. «սոլ») և այլն: Զայնառության առկայությունը որպէս բազմաձայնության նախնական, սաղմնային տեսակ վկայում է, որ վերոնշյալ ծորերգային-մելիզմատիկ երգասացությունները նշանավորում էին XII—XIV դդ. հայ մոնոդիկ մասնագիտացված երգարվեստի բարձրակետային սահմանը, որից հետո տրամաբանական հաջորդ քայլը պետք է լինէր բազմաձայնության մուտքը հայ ազգային մասնագիտացված երաժշտության մեջ, ինչպէս դա տեղի ունեցավ եվրոպական երաժշտության մեջ՝ սկզբնավորվելով տակավին X—XI դարերում:

Ժամագիրքը (1877) իր մեջ էր ամփոփում ոչ պակաս կարևոր ամենօրյա ժամերգությունների երգեցողությունը: Այստեղ առանձին բաժնով ներկայացված են Ներսէս Շնոր-

հալու հեղինակած Գիշերային ժամի և Արևագալի երգերը, հար և նման մեր միջնադարի ձեռագիր ժամագրքերի: Այդ երգերը, բնականաբար, տարբերվում են իրենց մեղեդիական նկարագրով Ժամագրքի երաժշտական բաղադրիչը կազմող մնացած երգասացություններից, ինչպիսիք են, սաղմոսները, երգեցիկ քարոզները, կանոնագլուխները և այլն, աչքի ընկնելով մեղեդիական արտահայտչականությամբ, որը մոտ է ժողովրդական մելոսին:

1880-ականներին Ն. Թաշճյանը, ավարտելով թերևս իր կյանքի կարևորագույն գործը, վերադարձավ Կոստանդնուպոլիս, շարունակելով իր սիրած ուսուցչությունը: Նա հայտնի է եղել նաև որպես հրապարակախոս: 1864 թվականին «Ժամանակ» պարբերականում տպագրվել են նրա մի շարք հոդվածները: 1879 թվականից մինչև կյանքի վերջը Թաշճյանը եղել է Պոլսի Գում Գապուի հայկական Ս. Աստվածածին մայր եկեղեցու երաժշտապետը:

Նիկողայոս Թաշճյանը կնքել է իր մահկանացուն 1885 թվականին Կ. Պոլսում:

ԳԼՈՒԽ ԶՈՐՐՈՐ

ԵՂԻԱ ՏՆՏԵՍՅԱՆԸ ԵՎ ՆՐԱ ԵՐԱԺՇՏԱՏԵՍԱԿԱՆ ՎԱՍՏԱԿԸ

Կոստանդնուպոլսում է անցել XIX դարի հայ նշանավոր երաժիշտ-տեսաբան, մանկավարժ և տպագրիչ Եղիա Տնտեսյանի (1834—1881) ստեղծագործական գործունեությունը: Թեև կյանքի ցավալիորեն կարճ տևողությանը (ընդհամենը 47 տարի), Տնտեսյանը ապրեց չափազանց հազեցած և բեղմնավոր մի կյանք: Նրա թողած ժառանգությունը չի կորցրել իր գիտական նշանակությունն առ այսօր:

Ե. Տնտեսյանը ծնվել է Կ. Պոլսում, սովորել՝ Միջագյուղ թաղամասի դպրոցում: 1848 թ. դարձել է «Մրապեան» տպարանի աշակերտ: Հետագայում Հովհաննես Մյուսենտեսյանի ղեկավարությամբ, մասնագիտացել է նաև հայկական և եվրոպական նոտատայության ասպարեզում: 1862-ից որպես ուսուցիչ աշխատել է Հաճնում, դասախոսություններով հանդես եկել «Քնար հայկական» ընկերության միջոցառումներին: Որոշ ժամանակ անց հիմնել է տպարան և հրատարակել մի շարք գրքեր, որոնց թվում նաև Հակոբ Պարոնյանի ստեղծագործությունները: Ապա մեկնել է Երուսաղեմ, այնուհետև Էջմիածին՝ երգվող շարականները տեղում ուսումնասիրելու նպատակով, ծանոթացել է նաև խազագիր ձեռագրերին: Վայելչակազմ և գեղեցկադեմ Տնտեսյանը վաղեմում էր աշակերտների և գործընկերների սերն ու հարգանքը: Մեծ էր նրա հեղինակությունը նաև եկեղեցական երաժիշտների և հոգևորականների շրջանում:



Եղիա Տնտեսյան

1860-ականներին սկսվել է նրա հետազոտական գործունեությունը: Արդեն 1864-ին Կ.Պոլսում հրատարակվեց Տնտեսյանի «Բովանդակություն նուագաց Հայաստանեայցս ս. եկեղեցւոյ» աշխատությունը, որտեղ եվրոպացի հայտնի գիտնականներ՝ Յ. Շրյոդերի, Գ. Վիյոտոյի և Հ. Պետերմանի հրապարակումներից հետո առաջին անգամ ամենայն մանրամասնությամբ ներկայացվել են շարականների սկսվածքները (ձայնակարգերի դիֆմախնտոնացիոն բանաձևերը), ինչպես նաև շարականների մի ընտրանի: Այդ ժամանակներից սկսած Ե. Տնտեսյանը ամբողջովին նվիրվել է ազգային հոգևոր երգարվեստը վերաձայնագրելու, կարգավորելու աշխատանքին, դարերի ընթացքում հարատևած միջ-

նադարյան եկեղեցական երաժշտությունը հետագա աղավաղումներից զերծ պահելու նպատակով:

1864 թվականին Պոլսում լույս տեսավ Եղիա Տնտեսյանի «Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ա. Եկեղեցոյ եւ հաւելուած բովանդակութիւն երգոց ըստ ուրն ձայնից» աշխատությունը, որտեղ ամփոփված էին հեղինակի բազմամյա պրպտումների արդյունքները շարականագիտության ոլորտում: Այդ գրքի բազմաթիվ արժեքավոր դիտարկումներն ու եզրակացություններն, այդ թվում և հայոց ավանդական ձայնեղանակների վերաբերյալ, առ այսօր չեն կորցրել իրենց գիտական նշանակությունը:

1869-71 թթ. Տնտեսյանը համբարձումյան նոտագրությամբ գրառել է Շարակնոցի երգասացությունները: Սակայն նրա ձայնագրած Շարակնոցը, որը ներկայացնում էր պատմականորեն ձևավորված Պոլսի հոգևոր երգվածքը, լույս տեսավ միայն 1933 թ., իր որդու՝ Լևոնի ջանքերով: Նույն թվականին Լևոն Տնտեսյանը, որը փաստորեն հոր երաժշտագիտական ժառանգության կրողն ու տարածողը եղավ, լույս ընծայեց նաև մի գրքույկ՝ «Տարերք երաժշտութեան» վերնագրով, որն, ըստ էության, համբարձումյան նոտագրության Տնտեսյանի վերարձարձումն էր, պարզասա՝ այդ նոտագրության մի ձեռնարկ-դասագիրք:

Անկասկած, Ե. Տնտեսյանն իր ժամանակի և պոլսական երաժշտական շրջանակների ամենահեղինակավոր և նշանակալի դեմքն էր: Իր տեսական և գործնական հսկայական փորձը նա շարադրել է սակավատիվ, սակայն շատ արժեքավոր աշխատություններում: Դրա վառ ապացույցն են, օրինակ, հայկական Ութձայնի կառուցվածքին և առանձնահատկություններին վերաբերող նուրբ դիտողականությամբ աչքի ընկնող նրա դիտարկումները, որոնք նա

շարադրել է իր «Նկարագիր երգոց»-ում: Օրինակ, հայտնի է, որ ութ ձայնեղանակներից յուրաքանչյուրն ունի մեկ կամ մի քանի «դարձվածք»: Բացի դրանից, Շարակնոցի երգասացություններում իրականում առկա են ստեղիների ավելի շատ տեսակներ ու սեռեր, քան եկեղեցու կողմից կանոնակարգված երկու ստեղի ձայնեղանակները: Այդ իրողությունը հստակորեն արտացոլված է Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող միջնադարյան մի մեկնության մեջ՝ «Ցաղագս ձայնից» խորագրով, որի թարգմանիչն է, իսկ գուցե նաև կազմողը VIII դարի նշանավոր փիլիսոփա, քերական և շարականագիր, Ստեփանոս Սյունեցի եպիսկոպոսը⁷⁸: Այդ մեկնության մեջ հրնթացս հայկական Ութձայնի ձայնեղանակների աստվածաբանական, գեղագիտական և ծիսական ու գործնական մեկնաբանությունների, նշված են բոլոր բուն և մեկ կողմ (Բկ, Ավագ կողմ) ձայնեղանակներին վերաբերող ստեղիներ, մի բան, որը երբևէ այլ մեկնություններում չի հանդիպում⁷⁹:

Ինչպես հայտնի է, հայ առաքելական եկեղեցին կանոնակարգել է ութ ձայն եւ երկու ստեղի եղանակները: Սակայն Շարակնոցի երգասացություններում բացի ութ հիմնական ձայնեղանակներից առկա են ոչ թե երկու, այլ երեք ստեղի եղանակ եւ մի շարք այսպես կոչված «դարձվածքներ»: Դա պարզորոշ երեւում է պրոֆ. Ռ. Աթայանի գրքում բերված ձայնեղանակների տախտակից⁸⁰: Այդ երեւույթը

⁷⁸ Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս *Arewšatyan A. Deux textes arméniens attribués à Basile de Césarée sur l'Interprétation des modes musicaux // REArm (Paris), t. 26, 1996—1997. P. 339—355.*

⁷⁹ Տե՛ս *Արևշատյան Ա.* Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, Ե., 2003, էջ 116:

⁸⁰ Տե՛ս *Աթայան Ռ.* Հայկական խազային նոտագրություն, էջ 162-163, տե՛ս նաև մեր Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, էջ 22-23;

նկատել է դեռևս Եդիս Տնտեսյանը եւ անդրադարձել դրան իր «Նկարագիր երգոց»-ում, նշելով ստեղիների չորս հիմնական տեսակ և մի քանի միջանկյալ, խառը և հաստուկ ձևեր⁸¹: Սակայն հազիվ թե Տնտեսեանին ծանոթ լինեին այդ միջնադարյան մեկնությունները, որոնք պետք է հաստատեին իր էմպիրիկ փորձը գրավոր վկայությամբ: Իրականում նա իրեն ավանդված և դեռևս իր ժամանակ շրջանավոր ազգային լսողական փորձի ժառանգորդն էր և երաժշտության գործնականից ելնող հետազոտող:

Ուշագրավ է, որ Տնտեսյանի հիմնական գիտական հետաքրքրությունների շարքում մշտապես եղել է նաև խազերի վերծանության խնդիրը: Ամենայն հավանականությամբ, նա ի մոտո ծանոթ էր Գր. Գապասակալյանի տեսական աշխատություններին, որոնցում կենտրոնական տեղ են գրավել հայ միջնադարյան խազանշանները և դրանց բացատրությունն ու համեմատությունը բյուզանդական նևմաների և ընդհանուր արևելյան երաժշտական նշանագրության համակարգերի հետ⁸²: Ինչպես արդարացիո-

Չայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Ե., Գիտություն, 2013, էջ 26-27; *Аревшатын А.* Учение о гласах в средневековой Армении. Е.: Гитутюн, 2020. С. 26—27.

⁸¹ Տե՛ս *Տնտեսեան Ե.Մ.* Նկարագիր երգոց..., էջ 70:

⁸² Գր. Գապասաքալյանի երաժշտատեսական ժառանգության մասին տե՛ս *Աթայան Ռ.Ս.* Գրիգոր Գապասաքալյանը և խազաբանությունը, ԲՄ, հ. 5, Ե., 1960, էջ 165—176; *Թահմիզյան Ն.Կ.* Գրիգոր Գապասաքալյանի «Համառոտութիւն երաժշտական գիտութեան» անսխիպ աշխատությունը, ԲՄ, հ. 11, Ե., 1973, էջ 291—334; *Արևշատյան Ա.* Գրիգոր Գապասաքալյանի երաժշտագիտական ժառանգությունը, Ե., Գիտություն, 2013; *Аревшатын А.* Das Buch Acht-Echoi-System von Grigor Gapasakalyan als Zusammenfassung des Musiktheoretischen Gedankenguts des Mittelalterlichen Armenien // *Theorie und Geschichte der Monodie. Bericht der Internationalen Tagung. Martin Czernin und Maria*

րեն նշել է Ռ. Աթայանը՝ «այդ ժամանակաշրջանի հայ երաժիշտներից միայն Եղիա Տնտեսյանն էր, որ խազերի ուսումնասիրությունը դրեց լուրջ հիմքի վրա և այդ գործին տվեց հետազոտական բնույթ»⁸³։ Ինչպես հայտնի է, Տնտեսյանը ուսումնասիրել է տարբեր հավաքածուներում գտնվող խազագրված ձեռագրեր և հնատիպ մատյաններ, մեկնել է Էջմիածին, շրջել Հայաստանի տարբեր վայրերում, ծանոթանալով տեղական երգվածքներին։ Նա կատարել է մանրակրկիտ հետազոտություն և համեմատություն, հասնելով շոշափելի արդյունքի⁸⁴։ Աթայանը գնահատել է նրան որպես մինչև կոմիտասյան շրջանի հայ երաժշտագիտության կարևորագույն դեմքը, հատկապես նկատի ունենալով Տնտեսյանի Շարակնոցի ձայնագրությունը և «Նկարագիր երգոց Հայաստանեայցս ս. եկեղեցւոյ» գիրքը⁸⁵։

Տնտեսյանը, ըստ երևույթին, բավական լավ էր կողմնորոշվում խազերի, և նրանցով արված շարականների ձայնագրությունների մեջ։ Դրա մասին են վկայում «Նկարագիր երգոց»-ում թողած դիտարկումները, օրինակ. «... երգերու տեսակները և սեռերը իրենց խազերու կարգերէն կ'որոշուին. և թէ՛ հին խազերը, որոց օրենքները լիովին ծանոթ չըլլալովն հանդերձ, ոչ միայն անօգուտ չեն, այլև բավական

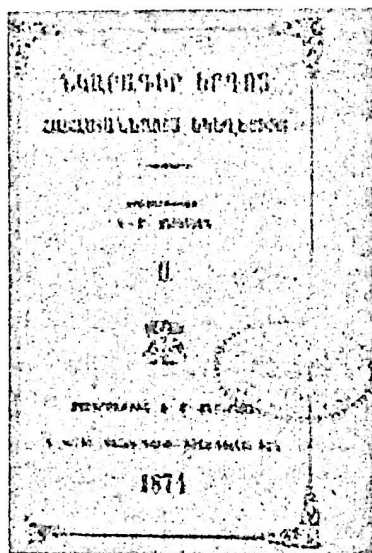
Pischlöger, Wien 2012, band 7/1. Brno, 2014. S. 37—47; Григор Гапасакалян. Книга о музыке, где содержатся краткие вопросы и ответы на армянском, греческом и персидском языках. перевод с грабара и введение А.С. Аревшатян. Примечания А.С. Аревшатян и Л.О.Акопяна. Е.: Гитутюн, 2017.

⁸³ Տե՛ս Աթայան Ռ.Ա. Հայկական խազային նոտագրություն, Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 126։

⁸⁴ Նույն տեղում։

⁸⁵ Հայ երաժշտության հանրագիտարան, Ե., Հայկական հանրագիտարան հրատ., 2019, էջ 667։

առաջնորդութիւն մը կ'ընեն երգելու ատեն, թե՛ իրենց հնարման ժամանակին նկատմամբ բաւական կանոնաւոր են եղեր, և թե՛ պետք է որ փոյթ ունենամք ասոնց դիրքը քննել, իմանալ և օգուտ քաղել 'ի բարեկարգութիւն եկեղեցական երգոց և 'ի գիտ նախնեաց երաժշտական ձեւերուն»⁸⁶:



Ե.Տնտեսյանի «Նկարագիր երգոց»-ի տիտղոսաթերթը

Ե. Տնտեսյանի «Նկարագիր երգոց»-ում առկա է չափազանց ուշագրավ մի ծանոթագրություն. «... դէպ եղև մեզ տեսնել այսպիսի հին ժամագրքեր, որք Խազգիքը կոչուած են: (...) Ժամագրքին երաժշտական մասն է սայ, որոյ մէջ Մեսեդիները և Ուղիղեղիցիները երաժշտական խազերով նշանակուած են և որոց մէջ կան Հարցփառեր և ուրիշ եր-

⁸⁶ Նկարագիր երգոց..., էջ 79,71:

գեր, որք անգործածելի են այսօր: Այս երգերուն շարքին թղթի լուսանցքներուն վերայ բառեր դրոշմուած է իբր այլ և այլ եղանակաց ձևերու անուններ, ինչպէս, Անձեղն, Չագն, Գուսնակ, Ջահրիկ և այլն, որոյ մէկ հետքը կայ Շարակ-նոցաց մէջ, թէն տարբեր անուններով, ինչպէս Աւագ կողմ, Վառ ձայն և այլն»⁸⁷: Մէկ այլ տեղում կարելի է կարդալ Տնտեսայանի հետաքրքրական մի անդրադարձը խազերի տառային նշումների վերաբերյալ, որոնք, ըստ հեղինակի արդարացի գնահատականի, ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ ձայնի ուժգնության աստիճանը և երգասացության կատարման տեմպը նշող ցուցումներ, համարժեք եվրոպական դասական երաժշտության Forte, Piano, Dolce, Lento, Grave, Diminuendo, Crescendo, Ritardando, Rallentando, Staccato և այլ նշումների: Հնարավոր է անգամ հայկական միջնադարյան նշումների, որ գրչագրերում բերված են և՛ կրճատ, և՛ լրիվ գրությամբ, ինչպէս և վերը նշված իտալերեն տերմինների մի համեմատական աղյուսակ կազմել⁸⁸:

Սակայն մինչ այդ մեջբերել Տնտեսայանի կարծիքն այդ մասին. «Ս. Երուսաղեմի վանուց թանգարանը եղած գրչագիր մատեանի մը մէջ մեր կարծեաց համեմատ բացատրուած կգտնենք զանոնք, ինչպէս. բ. բարձր, դ. դարձ, գ. զարկ, թ. թանձր, լ. լայն, ծ. ծանր, կ. կամաց, յ. յետ ձգէ, շ. շատ, պ. պինդ, ս. սրէ, վ. վերցո, ց. ցած, ք. քաշ»⁸⁹: Այնուհետև

⁸⁷ *Տնտեսան*, նշվ., աշխ., էջ 28

⁸⁸ Տե՛ս մեր կազմած հայ միջնադարյան գրչագրերում պահպանված և եվրոպական երաժշտության տերմինաբանության մեջ ընդունված եզրերի համեմատական ցանկը՝ *Արևշատյան Ա. Մանրուման խազերի մեկնաբանման և կատարման հարցի շուրջ* (ըստ Երուսաղեմի Սրբոց Հակոբյանց վանքի մատենադարանի մի Մանրումունքի). Երաժշտական Հայաստան, N 1 (12), էջ 24:

⁸⁹ *Տնտեսան*, Նկարագիր երգոց..., էջ 48:

նա շարունակում է. « ... նոյն գրչագիր մատենանի մեջ կայր նաեւ լատինական երաժշտական խազերու վերայ համառօտ աղիւսակ մը... »⁹⁰: Յավոք, առ այսօր չի հաջողվել նույնացնել, թե Երուսաղէմի հայոց թանգարանի կամ ներկայիս մատենադարանի որ՝ գրչագիր Ժամագրքի մասին է խոսքը, քանի որ Ե. Տնտեսյանը որևէ այլ տվյալ խնդրո առարկա Ժամագրքի մասին չի հաղորդել: Ենթադրելի է միայն, ինչգերի զետեղված տախտակից ելնելով, որ դա կիլիկյան շրջանի մի Ժամագիրք-Մանրութունք է, որտեղ գրառված են հատկապէս Ներսէս Շնորհալու խազաբանական պրպտումների արդյունքը հանդիսացող՝ Շարակնոցում կիրառված խազերի համեմատ ավելի բարդ և ածանցյալ նկարագրի՝ թվով 23 մանրութման խազերը: Այնուամենայնիվ, ակնհայտ է, որ խոսքն ամբողջական կամ թերի Մանրութման գրքի մասին է, որը պարունակում է մանրութման արվեստի գործնականին առնչվող բավական շահեկան տվյալներ: Տնտեսյանի գրքում մեջբերված ձեռագրական հատվածն ընդգրկում է և՛ Մանրութման եղանակների ցանկը, և՛ դիւնամիկ ու տեմպային նշանների ցուցակը, և՛ մանրակերտ-զարդուորուն երգեցողության զուտ գործնական երգչական ձայնավարծությանը, ձայնարտաբերմանը վերաբերող մի բաժին: Այսինքն, տվյալ ձեռագիրը կալոֆոնիկ երգեցողական արվեստին նվիրված ձեռնարկի մի տիպական նմուշ է: Այդ պատատիկը, որը գրավել է Տնտեսյանի սնեռուն ուշադրությունը, պերճախոս վկայությունն է այն իրողության, թե որքան զարգացած են եղել հոգևոր երգարվեստի տեսությունն ու գործնական ուսուցումը Բարձր Միջնադարի Հայաստանում, հատկապէս, Կիլիկյան Հայաստանում:

⁹⁰ Նույն տեղում:

Հետաքրքրական է նաև Տնտեսյանի կարծիքն խազերի վերծանության խնդրի մասին. «... մինչդեռ, լուսաւորեալ եւրոպացիք առ ի զարգացումն գիտութեանց կը հետազոտեն մինչեւ հնութեան խորքերը, և կ'աշխատին ընթեռնուլ նաեւ հազարաւոր տարի առաջ քանդակուած արձանագրութիւնները, և մասամբ իւիք կը յաջողին, մենք դեռ ևս քանի մը հարիւր տարուան մեր երաժշտական խազերուն վերայ զորս ցարդ ի ձեռին կը գործածենք ամեն օր և ամեն ուրեք և քիչ շատ անոնց առաջնորդութեանը կարոտ ենք երգելու ատեն, երբեք դիտողութիւն մը ըրած չունինք և ուշադրութիւն մը չենք մատուցած: Ստուգիւ ցաւալի սառնութիւն և անհոգութիւն է այս: Երգերու հետախուզութեան մասին այսչափ անփոյտ ըլլալ և բանիւ բերանոյ միայն երբեմն բարեկարգութիւն բնորել»⁹¹:

Ուշագրավ է նաև 1867 թ. «Միոն» հանդեսում շարունակաբար տպագրված Տնտեսյանի «Ազգային երաժշտութիւն» հոդվածաշարը⁹², որտեղ նա իմիջայլոց գրել է. «Քանի որ քիչ շատ ազգային դրոշմ ունեցող երաժշտութիւն մը միայն եկեղեցւոյ մէջ ունինք, և ազգին այժմեան վիճակին մէջ եկեղեցիէ զատ կեդրոն մ'ալ բնաւ չ'կայ, ուր հաւաքուին ամեն կարգի ժողովուրդք, և ուրտեղ միայն կարելի է կանոնաւոր երաժշտութեան մէջ տարածել. ուստի մէկ կողմէն այս երաժշտութեան զարգացմանը և եկամուտ եղանակներով եղծմանէ զերծ մնալուն աշխատելու, միանգամայն սոյն եղանակաց այն մասնաւորութիւնները՝ որ երաժշտական օրինակաց դեմ չըլլալով ազգային ձեւեր են, պահելու փոյթ տարած ատեն, միւս կողմէն ալ ընտանեկան երգոց

⁹¹ Նույն տեղում, էջ 71:

⁹² Տես «Միոն», 1867, հունիս, հուլիս, օգոստոս և սեպտեմբեր ամիսների համարները:

համար՝ առանց օտարներու կապկօրէն նմանելու, այնպիսի եղանակներ պէտք է ընտրել՝ որ մեր ընդունակութեան և Եւրոպական դաշնակի ալ յարմարին»⁹³: Այս մեջբերումից կարելի է պատկերացում կազմել Ե. Տնտեսայանի ազգային երաժշտության իրեն ժամանակակից վիճակի և զարգացման տեսլականի, նաև՝ դաստիարակչական դերի շուրջ նրա արտահայտած հայացքների մասին:

Ինչպէս արդեն նշվեց, Տնտեսայանի ձայնագրած Շարակնոցը ներկայացնում էր պատմականորեն ձևավորված Պոլսին հատուկ շարականների երգվածքը, որը էջմիածնականի համեմատ աչքի է ընկնում առավել երգայնացված բնույթով և մեղեդիական զարդարանքների (մելիզմների) առատությամբ⁹⁴: Հնարավոր է, որ դրանում իր դերն է խաղացել հունական հոգևոր երգեցողության որոշակի ազդեցությունը, ինչը բացատրվում է Կոստանդնուպոլսում դարեր շարունակ Հայ Առաքելական և Հույն Ուղղափառ եկեղեցիների երգեցողների կողք կողքի ապրելն ու շփվելը: Ինչ վերաբերվում է «Նկարագիր երգոց»-ին, ապա այդ աշխատությունը աչքի է ընկնում մի շարք խորաթափանց դիտարկումներով, որոնք վերաբերվում են, օրինակ, այս կամ այն շարականի կամ ամբողջական կանոնի հեղինակային պատկանելիությանը, ձայնեղանակային յուրահատկություններին, ընդհանուր ձայնեղանակային համակարգի կառուցվածքին և նրա առանձնահատկություններին, ինչպէս նաև՝ Մանրուսման խագերին և այլն: Նամակների

⁹³ Տե՛ս «Միոն», 1867, սեպտեմբեր, էջ146—148:

⁹⁴ Ե. Տնտեսայանի ձայնագրած Շարակնոցին նվիրված մանրամասն ուսումնասիրությունը Տե՛ս *Utidsjan H. Tntesean and the Music of the Armenian Hymnal. Parrésia. Review pro vychodní křesťanství. Praha, 2011, 5. P. 47—175; item, Tntesean and the Music of the Armenian Hymnal (Conclusion) . Parrésia. Praha, 2012, 6. P. 77—127.*

ձևով Տնտեսյանը ներկայացրել է նաև Նիկողոս Թաշճյանի հետ ունեցած տարաձայնությունները կամ բանավեճը՝ Շաբակնոցի երգասացությունների վերաբերյալ, շարադրելով կարևոր տեղեկություններ Ութձայնի դարձվածքների, երաժշտական չափերի և ոտանավորների ամանակների մասին:

Հմուտ երաժշտապետի վախճանը եղերական էր: Իր հրատարակած «Նոր երգարան հայոց» ժողովածուում (1880) Մ. Նալբանդյանի «Ազատություն» և ազատախոհական այլ բանաստեղծություններ, այդ թվում նաև՝ ֆրանսիական հանրահայտ «Մարսելյոզը» տպագրելու համար Եղիա Տնտեսյանը բանտարկվեց և ապա մահացավ բանտում, այդպիսով դառնալով 1880-ական թվականներին սկիզբ առած արդուլիամիդյան բռնությունների առաջին զոհերից մեկը:

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

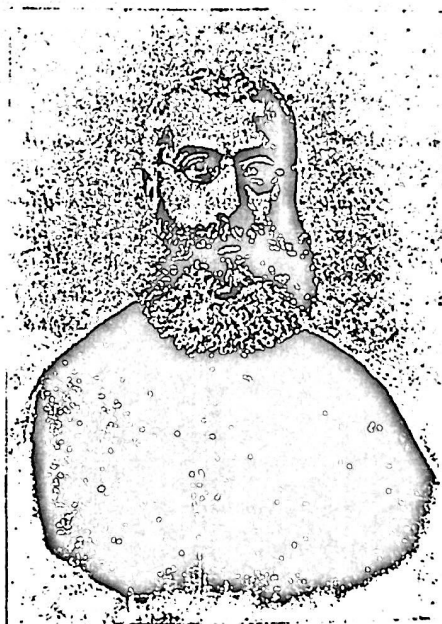
ԱՐԻՍՏԱԿԵՍ ՀԻՍԱՐԼՅԱՆԻ ՄԵՆԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱՐԺԵՔԸ

Կոստանդնուպոլսի երևելի մշակութային գործիչներից էր Արիստակես քահանա Հիսարյանը: Նա ծնվել է Պոլսում, որտեղ և ստացել է իր կրթությունը: Ավագանի անունը Վրթանես էր: Իր ստեղծագործական գործունեությունը սկսել է որպես թատրոնի դերասան: 1870-ական թվականների սկզբներին խաղացել է «Վարդոլյան» թատրոնում: Հետագայում ընդունել է հոգևորական կոչում և ստացել Արիստակես անունը: Վարել է մի շարք հոգևորական պաշտոններ, միաժամանակ զբաղվել է բանասիրությամբ: Նրա գրչին պատկանում մի շարք բարոյախրատական և ծեսի հետ կապված մեկնողական աշխատություններ և հոդվածներ: 1880-ական թվականների կեսերին երաժշտագիտական հոդվածներ է տպագրել Պոլսում լույս տեսնող «Արևելք» օրաթերթում⁹⁵: Սակայն Ա. Հիսարյանը ամենից հայտնի է իր «Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան և կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց» (1839-1908) աշխատությամբ՝ արժանացած Իզմիրյան մրցանակի, որը մտավ ազգային երաժշտության պատմության մեջ որպես այդ բնույթի առաջին և կարևոր երկասիրություն:

Գիրքն առ այսօր արժեքավոր է նախևառաջ XVIII դարի կեսերին ծնված սերնդի պոլսահայ երաժիշտների

⁹⁵ Տե՛ս *Ստեփանյան Գ. Կենսագրական բառարան* (Հայ մշակույթի գործիչներ, երեք հատորով). Հ. Բ, Եր., Սովետական գրող, 1981 էջ 184:

կենսագրություններով՝ Գրիգոր Գապասաքայան (1740-1808), Ջեննե Պողոս Վարժապետյան (1746-1826), Համբարձում Լիմոնջյան (1768-1839), Յովհաննես Սարկավազ (1755-1845), Տիրացու Եղիսե (1770-1833) և ուրիշներ, որոնց կյանքի և գործունեության վերաբերյալ կցկտուր տեղեկություններ են պահպանվել: Ընդ որում, անդրադառնալով վերոնշյալ երաժիշտ տիրացուներին, Հիսարյանը խատորեն հետևել է ժամանակագրական կարգին:



Արիստակես քահանա Հիսարյան

Այդ գրքից ենք առաջին անգամ տեղեկություն ստանում կեսարացի Գրիգոր դպիր Գապասաքայանի կյանքի և գործունեության մասին: Թեև Հիսարյանի վերաբերմունքը

Հայտնի է, որ Գր. Գապասաքայանի երաժշտագիտական 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 սիուլաստիկայի դրսևորում: Այլ պատճառներից կարելի է նշել նրա լեզուն, երբեմն բավական խճողված, վերամբարձ և պաճուճագարդ գրաբարը, որը ևս ընկալման և թարգմանության համար դժվարություններ էր (և է) հարուցում: Ահա ինչպես է արտահայտվել Հիսարյանը այդ կապակցությամբ. «Ահաւասիկ այս տեսակ բացատրութիւններէ կը բաղկանան Գապասաքալեանի բոլոր գործերը, որոնցմէ լոյս քաղելու համար Դանիէլ մարգարէ մը ըլլալ պետք է, որպէսզի կարենայ մեկնել «Մենէ, Թեկէլ, Փարէս»-ի պէս խորհրդաւոր բառերը»⁹⁶: Բացասական վերաբերմունքի է արժանացնում Հիսարյանը նաև նրա այսպես կոչված հունասիրությունը, որը միշտ չէ, որ բոլորին է գոհացրել. «Պետք չէ զարմանալ թէ մեր եկեղեցեաց մէջ ի հնումն մուտ գործած էր Յունական եղանակը, վասնզի Հայ ձայնագրութեան հրաշալի գիտէն առաջ մեր բոլոր հին դպրապետները Յունական ոնգային եղանակի ազդեցութեան տակ գտնուելով՝ ըստ այնմ կ'երգէին Ս.Պատարագի արարողութեանց մեծագոյն մասը, մանաւանդ Տաղերն ու Մեղեդիները, որոնք անախորժ ազդեցութիւն մը կ'ընէին ունկնդրին վրայ, - գրում է Հիսարյանը, ավելացնելով, - Կ'երեւի թէ սոյն տպաւորութեան ներքեւ կը

⁹⁶ Տե՛ս *Հիսարյան, Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան...*, էջ 25:

գտնուէր նաև Գրիգոր դպիր Գապասաքալեան՝ իր երկու հեղինակութիւններն (Նուագարան և Գիրք երաժշտական) երկասիրած միջոցին»⁹⁷: Այդուհանդերձ Հիսարյանը բավական մեծ մեջբերումներ է կատարել Գապասաքալեանի «Գիրք երաժշտական»-ից, ընթերցողի ուշադրությունը հրավիրելով միջնադարյան մի շարք մեկնություններից քաղված պատումների վրա, որոնց իր աշխատության էջերում տեղ էր հատկացրել Գրիգոր դպիրը, օրինակ. «Ասէ Դավիթ Անյաղթն փիլիսոփայից, ի կիր արկանելով զերաժշտականն զարհեստ. թէ գտողն արհեստիս է Որփէոս ոմն՝ նախնի իմաստասէրն Յունաց, որ ի Թրակիոյ: Վասն սորա պատմի թէ էր քանաստեղծ և յոյժ հռչակաւոր նուագածու, որ ի նուագելն իւրում շարժէր զանտառս և զվէմս, և կառկառեալ կապէր զընթացս գետոյ. և ընդարմացուցեալ նուաճէր զգագանս ամեհիս: Նաեւ ասէ փիլիսոփայն թէ Յոյնք՝ յառաջնմէ խուժարուծք և վայրենիք, կոչեցան ի միաբանութիւն ի ձեռն այսր Որփէոսի: Ուրեմն գովելի՝ է արհեստս, որպէս ասէ Ներգինացի»⁹⁸: Այս հինավուրց առասպելախառն պատումը, իրոք, առկա է Դավիթ Անհաղթի «Սահմանք իմաստասիրութեան» նշանավոր երկասիրության մեջ, որպէս երաժշտության ներգործական հզոր ուժի, այլ կերպ ասած, հին հունական երաժշտական գեղագիտության մեջ ձևավորված երաժշտական էթոսի տեսության օրինակ: Սրանից անմիջապէս հետո Հիսարյանը Գապասաքալեանից մեջբերել է մեկ այլ՝ հայտնի մեկնություն, որը ոչ այլ ինչն է քան «Յաղագս ձայնից» գրվածքի վերապատումը. «Մտեփաննոս փիլիսոփայն գովով հռչակափայլ երաժիշտ և հմուտ ձայնիցն զհանուրս ձայնս գոյից՝ բաժանեաժ ի մասունս այս ինչ, որք

⁹⁷ Նույն տեղում, էջ 10:

⁹⁸ Նույն տեղում, էջ 27:

են. բառաչել, կառաչել, խրրխնչել, բչել, գոչել...» և այլն: Այսինքն, որքան էլ քննադատական էր Հիսարյանի մոտեցումը Գապասաքայանի մտածողության և լեզվի խրթին ոճի նկատմամբ, այնուամենայնիվ, արված մեջբերումները հավաստում են, որ նա գնահատել է այդ հատվածները, առանձնացնելով դրանք և արժանացնելով ուշադրության:

Միանշանակ դրական և առաջադիմական է գնահատել Հիսարյանը հայկական նոր նոտագրության հեղինակ՝ Համբարձում Լիմոնջյանի գործունեությունը: Լիմոնջյանի ոչգծային նոտագրությունը նա անվանում է «երաշալի գիտ» և այդ ոգով էլ շարադրում է ձայնագետին նվիրված ողջ բաժինը: Անգամ Համբարձումի հռոմեադավան լինելը (այսինքն, ուղղափառ հայ) կամ նրա ուսումնառությունը հույն Օնոֆրիոս Պսալտիի և դերվիշ Դեդե Բամաիլի մոտ Հիսարյանի կողմից ընկալվում է որպես դրվատելի երեվույթ, ինչը խորքի մեջ, իրոք, միանգամայն բնական երևույթ էր Կ. Պոլսի յուրահատուկ բազմազգ ու բազմակրոն մշակութային մթնոլորտի պայմաններում:

Արժևորելով Հ. Լիմոնջյանի ոչգծային նոտագրության գյուտը, Հիսարյանը գրել է. «Պսալա Համբարձում Լիմոնճեան՝ Հայկական խազերը հնարելով ո՛չ թե միայն վերանորոգիչը, այլ հիմնադիրն եղաւ Հայ ձայնագրութեան, վասն զի՝ գոնէ ըստ իմ կարծեաց, հաւանական չ'ի թուիր թէ Շարականի խազերով <...> կարելի եղած ըլլայ ամբողջ Ստեղի մը կարդալ, նո՛յն իսկ այդ անհետացած արուեստին տեղեակ եղողներու համար»⁹⁹:

Հետաքրքրական է Հիսարյանի նկարագրած XVIII—XIX դդ. պոլսահայ ամիրաների դերակատարությունը մայրաքաղաքի մշակութային և երաժշտական կյանքում՝ որ-

⁹⁹ Նույն տեղում, էջ 11:

պէս երաժիշտներին հովանավորող հասարակության վեր-
նախապի ազդեցիկ և ունեոր ներկայացուցիչների. «Այն մի-
ջոցներուն (1800) մեծ համբաւ կը վայելէր Տիւզեանց գեր-
դաստանը, որոնք բնակութիւն հաստատած էին ի Գու-
րուշէշմէ: Նոցա ծովեզերեաց ապարանքը ժամանակին բո-
լոր երեւելի անձնատրութիւնները՝ որոնք հմուտ էին Արե-
ւելեան եղանակներուն, հոն կը յաճախէին ստեպ՝ գիտնա-
լով այդ գերդաստանին Արեւելեան երաժշտութեան ջերմ
սիրահար ըլլալը, նամանաւանդ Յովհաննէս (1749-1812),
Անտոն (1765-1814) և Յակոբ (1793-1847) չլէպիները, որոնք
արուեստին քաջահմուտ էին և հետեւող»¹⁰⁰: Այսինքն, Հի-
սարլյանի շարադրանքից պարզ է դառնում, որ տակաւին
XVIII դ. վերջին - XIX դ. սկզբներին Դյուզյանների շքեղ
առանձնատանը, որը գտնվում էր Բոսֆորի եվրոպական
ափին, Պոլսում գործում էր երաժշտական մի սալոն, ուր
պարբերաբար իրար էին հանդիպում արեւելյան երաժշտու-
թյան սիրահարներն ու գիտակները և «ուր կը վիճաբա-
նուէին և կը լուսաբանուէին Արեւելեան հեշտ և ճոխ եղա-
նակներու այլազան ելեւեջներու մասին»¹⁰¹:

Հիսարլյանի ուշագրավ վկայություններից է Համբար-
ձում Բաբա Լիմոնջյանի հակառակորդներից տիրացու Եղի-
սէի դրսևորած կոշտ վերաբերմունքի մասին հաղորդած
տեղեկությունը: Պարզվում է, որ Լիմոնջյանը ունեցել է նաև
նախանձոտ թշնամիներ, որոնց պահվածքն անգամ կողմ-
նակի, մասնավորապես, ամիրա Հարություն Պեզճյանի մի-
ջամտության կարիքն է ունեցել: Հակառակորդներից էր նաև
գարթաղցի Հարություն վարժապետը (1779-1859), ով ընկե-
րակից էր Լիմոնջյանին, աշակերտելով Զեննէ Պողոսին:

¹⁰⁰ Նույն տեղում, էջ 10:

¹⁰¹ Նույն տեղում, էջ 9:

Հետագայում նա երկար տարիներ դասախոսել է Շարականի վերաբերյալ և «այնչափ լավատեղեակ էր անոր, որ գրեթե մեծաւ մասամբ գոց կ'երգէր բոլո՛ր Օրինութիւններն, Հարցերը, Մեծացուցե՛ներն ու Ստեղի Մանկունքները»¹⁰²։ Սակայն նա նույնպէս չէր կարողանում հաշտվել ամիրա Պեզճյանի՝ Բաքա Համբարձումիւն ցուցաբերած ջերմ համակրանքի և հովանավորութեան հետ։ Այդուհանդերձ Հիսարյանը նշում է, որ Հարություն վարժապետը, ում մասնավոր արհեստը ոսկերչությունն էր, հեզ բնավորություն ուներ։ Ամիրա Պեզճյանի հորդորով ստիպված թողել է իր արհեստը՝ եկեղեցական երգեցողություն դասավանդելու համար։ Պեզճյանը, «որ իր դարուն համայն դպրաց դասերու սատարն եղած էր թե՛ նիւթապէս և թե՛ բարոյապէս», իր կենդանության օրոք մի կլոր գումար կտակեց, որի տոկոսներով ամսական 500 դուրուշ «պիտի ստանար անխափան Մայր Եկեղեցոյ դպրապետութեան պաշտօնը վարող երաժիշտը, ո՛վ ոք ալ եղած ըլլար»¹⁰³։ Ըստ Հիսարյանի, գարթաղցի Հարություն վարժապետը քառասուն տարի բեղմնավոր մանկավարժական գործունեություն է վարել, բազմաթիվ շարականագետ աշակերտներ պատրաստելով, որոնցից հատկապէս նշելի են Տիրացու Անդրանիկը, Աչագուրկ Մելքոնը, Կարճ Հովհաննէսը, Գրիգոր Գամաղիէլյանը, Հովսէփ Փեփկվանյանը և Մկրտիչ Զարպիանալյանը¹⁰⁴։

Հետաքրքրական է, թե ինչպէս է գնահատել Ա. Հիսարյանը Պոլսի XIX դարի եկեղեցական երաժշտական կյանքը. «ԺԹ. դարու սկիզբները եկեղեցական դպրութիւնը

¹⁰² Նույն տեղում, էջ 30:

¹⁰³ Նույն տեղում, էջ 31:

¹⁰⁴ Նույն տեղում:

այնքան բարգաւաճեալ վիճակ մը ունեցաւ, որ իրաւամբ կրնանք անուանել Դպրութեան Ոսկեդարը: Այդ պաշտոնը խիստ պատուաբեր բան մը համարուած էր այն ատեն, որով շատ մեծամեծ ազգայիններ շապիկ կը հագնէին, ինչպէս Յարութին ամիրա Պեղճեան, Պօղոս պէյ Տատեան և ուրիշներ: Ամենէն առաջ արժան կը դատենք յիշել պատմական կարգաւ Զէննէ մականունանեալ Պօղոս ամուսնաւոր սարկաւազը (<...>)' որ պատկառելի ներկայացուցիչն ու նահապետը եղաւ անցեալ դարու դպրաց, իր հասցուցած բազմաթիւ աշակերտներով»¹⁰⁵:

Եթէ համեմատելու լինենք այդ գնահատականը նույն ժամանակաշրջանի Պոլսի հայ եկեղեցական երաժշտութեանը տված Կոմիտասի գնահատականի հետ, ապա կտեսնենք, որ դրանք ներկայացնում են հակադիր տեսակետներ, թէն Կոմիտասի հայտնի հոգվածը լույս է տեսել է 1897 թվականին¹⁰⁶, իսկ Հիսարյանի գիրքը՝ 1914-ին: Սակայն Կոմիտասի գնահատականին զարմանալիորեն ներդաշնակ է Համբարձում Լիմոնջյանի XVIII դ. վերջի - XIX դ. առաջին երեք տասնամյակների Պոլսի եկեղեցական երաժշտութեանը տրված գնահատականին: Իր ինքնակենսագրության մեջ Լիմոնջյանը գրել է հետևյալը. «Դժբախտաբար Շարականաց այն հոգեզմայլ երգեցողութիւնները խաղալիք դարձած են մինչեւ ցարդ՝ իսկ մը հաւակնոտ դպիրներու բերնին մէջ, որոնք կը կարծեն թէ Ներսէս Շնորհալիէ ուղղակի իրենց աւանդուած են այն եղանակերը՝ զորս իրենց քմաց համեմատ կերգեն խիստ անպատշաճ կերպով, առանց

¹⁰⁵ Նույն տեղում, 20:

¹⁰⁶ Տե՛ս Կոմիտաս *վարդապետ*, Հայ եկեղեցական երաժշտութիւնը ԺԹ. դարում // Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ երկու գրքով, Գիրք Ա, Ե., Սարգիս Խաչէնց, 2005, էջ 88-89:

նկատողութեան առնելու թէ մեր եկեղեցական երաժշտութիւնը իր պարզութեամբը վսեմ է և գեղեցիկ: Ուրեմն ի՞նչ հարկ կայ անոնց մէջ աւելորդ գեղգեղանքներ մտցնել, և իրենց ձայնին գեղեցկութիւնը ցուցադրելու նպատակաւ՝ անվայելուչ ձեւերով նմանողութիւնը ընել այն ինչ Երգիչին, Գնչուին կամ Հրեային: Այս միջոցաւ ժողովուրդը փոխանակ ջերմեռանդութեան հրաւիրելու, աւելի եւս մեղապարտ կացուցած չէ՞նք ըլլար միթէ»¹⁰⁷: Չայնագետի զուսպ հանդիմանությունը, որն ուղղված է եկեղեցական երգեցողության ոճը թելադրողների ճաշակին, հստակ արտահայտված մտահոգություն է պարունակում:

Միաժամանակ անհերքելի փաստ է, որ Կոստանդնուպոլսի եկրոպական մասում հազարամյակից ավելի գոյություն ունեցած հոծ հայկական համայնքը, Բյուզանդական կայսրության սկզբնավորման դարերից ի վեր¹⁰⁸ Բոսֆորի ափին բնակություն հաստատած հայերը իրենց շրջանի (նաև այլ շրջաններում)՝ Գում Գաբուի յուրաքանչյուր թաղամասում եկեղեցի ունեին իր քահանայով, սարկավագներով և դպրաց դասերով¹⁰⁹: Ուստի՝ այսպես թե այնպես, հայոց պատրիարքարանը, որը հիմնադրվել էր տակավին 1461 թ., պարտավոր էր մշտապես իր ուշադրության կենտրոնում պահել երգ-երաժշտության դասավանդման և դպրաց դասերի երգեցողության մակարդակը, հայ եկեղեցու

¹⁰⁷ Նույն տեղում, էջ 57:

¹⁰⁸ Հայոց համայնքը Կոստանդնուպոլսում կազմավորվել է դեռևս 572 թվականին:

¹⁰⁹ Թեև Ստամբուլի ներկայիս հայկական համայնքը, որը հիմնականում կազմված է հին պոլսեցիների ժառանգներից ու նրանց սերունդներից, հարյուրապատիկ անգամներ փոքր է մինչև 1915 թ. գոյություն ունեցող պոլսահայ համայնքից, այնուամենայնիվ հիմա էլ Ստամբուլում 40 գործող հայկական եկեղեցիներ կան:

պաշտոնեթոյութիւնը պատշաճ բարձրութեան վրա պահելու համար:

Մակայն Հիսարյանին հետաքրքրել են ոչ միայն եկեղեցական երաժշտութեան հարցերը: Իր մենագրութեան մեջ նա լուսաբանել է նաև հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման գործընթացը, անդրադառնալով, Տիգրան Չուխաջանի, Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի, Մակար Եկմայանի ստեղծագործական գործունեութեանը, հասցնելով իր շարադրանքը մինչև Կոմիտաս վարդապետի անձը:

Այսպիսով, Արիստակես Հիսարյանի աշխատութիւնը, որը նվիրված էր նոր հայկական ձայնագրութեան գյուտին և XIX դ. երաժշտական մշակույթի երախտավորներին, իրավամբ առաջին ընդհանրացնող մենագրութեան փորձն էր հայ իրականութեան մեջ:

ԳԼՈՒԽ ՎԵՅԵՐՈՐԴ

ՊՈԼՍԱՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԸ ԿՈՄԻՏԱՄԻ ԳՆԱՀԱՏՄԱՄԲ

Կոմիտասս վարդապետի «Հայոց եկեղեցական երաժրշտութիւնը ԺԹ. դարում» (Ա. շրջան 1839-1874) հոդվածը առանձանհատուկ տեղ է զբաղեցնում նրա գիտական ժառանգության մեջ¹¹⁰: Հոդվածում Կոմիտասը պոլսահայ երաժրշտական կյանքին և երաժիշտ-ձայնագետներին վերաբերող արժեքավոր տեղեկություններ և գնահատականներ է տվել, անվանելով եկեղեցու երաժիշտ սպասավորներին, եկեղեցական երգեցողությամբ զբաղվողներին «տիրացու»: Ամենայն հավանականությամբ, նա ի մոտո ուսումնասիրել էր Կոստանդնուպոլսի երաժշտական եկեղեցական կյանքը: Այդ է պատճառը, որ տվյալ հոդվածը ընթերցողին է հաղորդում կարծես ականատեսի անմիջական տպավորությունները, XIX դարի կենդանի շունչն ու մթնոլորտը: Կոմիտասը կենտրոնացել է Համբարձում Լիմոնջյանի մահվան տարեթվից (1839) մինչև Եղիա Տնտեսյանի «Նկարագիր երգոց»-ի հրատարակման թվականը:

Հոդվածը գրվել է Կոմիտասի Գերմանիայում ուսանելու տարիներին: Այդ շրջանում երիտասարդ գիտնականը ուսումնասիրել և սերտել է ոչ միայն եվրոպացի առաջատար միջնադարագետների հետազոտությունները (Շրյոդեր, Պետերման, Գաստուէ, Ֆլայշեր, Բելերման և ուրիշներ), այլ նաև հայ երաժիշտ-տեսաբանների՝ Գր. Գապասա-

¹¹⁰ Առաջին անգամ տպագրվել է «Արարատ» հանդեսում, 1897, թիւ 5, էջ 221—225:

քայանի և Ե. Տնտեսյանի աշխատությունները: Ակնհայտ է Կոմիտասի և պոլասահայ տեսաբանների միջև ժառանգական կապը՝ գիտական հետաքրքրությունների և երաժշտատեսական հիմնախնդիրների հետազոտման առումով:



Կոմիտաս վարդապետ

Նշելի է, որ Կոմիտասի քննվող հոդվածը փաստորեն հերթական փորձն էր գնահատելու, իսկ գուցե և վերագնա-

հատելու Պոլսի հայկական եկեղեցական երաժշտությունը և այդ ոլորտում գործած հայ երաժիշտներին: Նկատի ունենք Հիսարյանի աշխատությունը, ինչպես նաև դրան նախորդած հայ ձայնագետներին նվիրված կենսագրական մյուս աշխատությունները, որոնցից մեծապես օգտվել է վերջինս՝ իր գիրքը աշխատասիրելիս:

Տվյալ հոդվածում Կոմիտասն այսպես է գնահատել, օրինակ, Համբարձում Լիմոնջյանի գործունեությունը. «Դարուս Հայոց եկեղեցական երաժշտութեան մէջ Համբարձումը յայտնի է իբրեւ մի տաղանդաւոր Տիրացու: (...) Նա յաջող ձայն և երաժշտական մեծ ընդունակութիւն ունէր. նուագում էր Թամբուր. քաջ տեղեակ էր արեւելեան բազմաճիւղ եղանակներին և բազմաստեղծ ամանակներին, որ ուսել էր թիւրք դէրվիշ երաժիշտներից. հմուտ էր Յունաց եկեղեցական խազերին և երաժշտութեան: (...) Երկար փորձառութիւնը նորա մտքում յղացնում է այն միտքը, թէ անհրաժեշտ է ձայնանիշ ունենալ շարականի երգեցողութիւնը դիրացնելու և հոգևոր երգերն անկորուստ պահպանելու համար: Շատ չի անցնում, միտքն իրագործում է. հնարում է արդի ձայնանիշներն ու ամանակները 1839-ին, մահից մի քանի ամիս առաջ, իսկ թերին լրացնում են աշակերտները, եվրոպական երաժշտութեան հետեւողութեամբ, մասամբ նորա կենդանութեան ժամանակ, մասամբ մահից յետոյ»¹¹¹: Այստեղ ուշադրություն է գրավում այն փաստը, որ Կոմիտասը որպէս հայ նոր նոտագրության գյուտի տարերթիվ է նշում 1839 թվականը (այսինքն՝ Լիմոնջյանի մահվան տարերթիվը), ինչը չի համաձայնեցվում ներկայումս երաժշտագիտության մեջ ընդունված 1813-1815 թվականներին: Մեր

¹¹¹ Տե՛ս Կոմիտաս *վարդապետ*, Ուսումնասիրություններ և յօդաձևներ երկու գրքով, գիրք Ա, Եր., 2005, նշվ. հոդվածը, էջ 78-79:

կարծիքով, այստեղ մեկտեղվել է համբարձումյան ձայնանիշերի ստեղծման (1813-1815 թթ.) և Շարակյանի երգերի ձայնագրման առաջին փորձերի տարեթվերը (1839): Իրոք, Շարակյանի երգասացությունները, ըստ բոլոր մատենագրական տվյալների, Լիմոնջյանը սկսեց ձայնագրել մահվանից մի քանի ամիս առաջ: Իր մահվանից հետո գործը շարունակել է Արիստակես Հովհաննիսյանը, ինչպես և ինքը Կոմիտասն է հաստատում իր հոդվածում:

Առհասարակ վերոնշյալ հոդվածում կան որոշ մանրամասներ, որոնք այսօր այլ կերպ են ընկալվում, օրինակ. «...Բաբա Համբարձումը ձայնանիշների և ամանակների ձևն առնում է հայկական հին խազերից, բայց արաբական անուններ է դնում. որովհետև իւր փորձերն էլ կատարում էր տաճիկ-արաբական նուագարանի՝ Թամբուրի վերայ, ուր ամեն լար իւր յատուկ արաբերեն անունն ունի: Հայկական անուանադրութիւնը արդէն աւելի ուշ ժամանակի և նորա աշակերտների գործն է»¹¹²: Անգամ Լիմոնջյանի պահպանված ձեռագրերում իր ձայնագրած շարականների ձայնեղանակները նշել է համապատասխանեցնելով այս կամ այն մականի հնչյունակարգի անվանումներին:

Կոմիտասը փուլ առ փուլ նկարագրել և վերլուծել է համբարձումյան նոտագրության զարգացումն ու կատարելագործումը: Այսպես, այդ ճանապարհին Լիմոնջյանի աշակերտների մասնակցության կապակցությամբ, նա գրել է հետևյալը. «Մոքա շուտով նկատեցին ձայնանիշների բազմավանկ անունների անյարմարութիւնը, ուստի կրճատելով թողին միայն առաջին վանկը: Անունների կրճատումը առաջ բերաւ նոր փոփոխութիւններ. ոմանք Եվրոպական անուններն սկսեցին գործածել. Եղիա Տնտեսեանը (†1881)

¹¹² Նույն տեղում, էջ 80:

ré-ի տեղ րա, la-ի տեղ լի և այլն փոխելն էր առաջարկում, իսկ ոմանք փորձեցին ձայնաւոր տառերով կոչել: (Այսպիսի խառնաշփոթութեան ժամանակ Տաճիկներն էլ Օսմանլը նորաւր՝ Օսմանեան ձայնանիշ հրատարակեցին, առանց մտադրութեան, թէ աջից ձախ գրուող խոտոկոտոր գրերին ձախից աջ շարուած ձայնանիշները յարմարել չեն կարող)»¹¹³:

Հատկապէս ուշագրաւ է Կոմիտասի հաղորդած տեղեկությունն այն մասին, թէ՝ «Ամանակների կամ տետրական նշանների թերին լրացնում են Բաբա Համբարձումի աշակերտներից Արիստակէս Յովհաննիսյանը՝ (†1878) այսինքն 4/4, 3/32, 3/64 ամանակները: Թէ ո՞վ է յարմարեցրել ամանակների հայկական անուանադրութիւնը, չգիտենք: Համբարձում Բաբան տաճիկ-արաբական դիւմ, թէֆ, թերէ, թէկեր, ֆէսէ եւ այլն անուններովն էր սովորեցնում, այն զանազանութեամբ, որ նոցա երաժշտական տաղաչափութեան մէջ աջ և ձախ ձեռքերի վեր ու վայր ծնկատրոփ շարժողութեամբ է բաղխումները միմեանցից որոշում, իսկ նա ոտքի, ձեռքի և մատների վեր ու վայր բաղխման վերածեց, որն և անուանում էր դիւմթէք. ամանակների և հայկական անուանադրութիւնը, թուերի վերածելը՝ ըստ Եւրոպականի նորա աշակերտներիցն է մնացել»¹¹⁴:

Կոմիտասի մեկնաբանմամբ՝ «Բաբա Համբարձումի տետրական նշաններն այն յարմարութիւնն ու առաւելութիւնն ունէին արեւելեան երաժշտական տաղաչափութեան նկատմամբ որ տաճկական կնճռոտ ուսույների ամանակների գործադրութեան ըմբռումը միանգամայն հեշտացաւ.

¹¹³ Նույն տեղում:

¹¹⁴ Նույն տեղում:

բոլոր ուսուլները նա վերածեց մի բաղխման: Այս դրութեամբ աւելորդ եղան տաճիկ-արաբական բազմանուն, խառնաշփոթ, անգործնական և անհեթեթ Սէմաի, Ազր Սէմաի, Դէվրիբէվան, Ջէնջիր, Աֆսաֆ, Աֆսաֆ Բէրիր, Ջարրիֆէթ, Ֆահթէ, Դիւյէֆ, Մուհամմէզ, Ջէմբէր, Դէվրի Բէրիր, Բէրէ վօան, Իւրիւֆ Սէմաի, Էվսաթ, Հաֆիֆ, Սաֆիլ, Ջիֆթէ, Դիւմէֆ, Նիմ Սաֆիլ, Նիմ Դէվիր, Րէմէլ, Էֆէր, Հէջէզ, Ֆրէնգիֆէր, Սոֆիան, և այլն, և այլն, կոչուած հազար ու մի անպէ՛տք չափերի անուններով աշակերտների գլուխներն ուղցնելը»¹¹⁵:

Հայկական նոր նոտագրության այլ մանրամասների, օրինակ, դինամիկ նշանների մասին, Կոմիտասը գրել է. «Ձայների գորութեան արտահայտիչ նշաններն աւելացրին Բաբա Համբարձումի աշակերտները՝ գլխաւորապէս Արիստակէս Յովհաննիսեանը և տորա աշակերտ տիրացու Գարրիէլ Երանեանը (†1860): Տիրացու Գարրիէլը եվրոպական ձայնագրութեան տարերքին առաւել ծանոթ էր, քան ժամանակակից տիրացու երաժիշտները, սա՛՛ էր ազգային երգերի տարածման մեծապէս նպաստողը, ուստի ժողովուրդը նորան Նոթաջի հոչակեց»¹¹⁶:

Սակայն նոր հայկական նոտագրության ներմուծման գործընթացը հարթ ու հանգիստ չէր անցնում: Այդ կապակցությամբ Կոմիտասը, քաջատեղյակ լինելով անցուդարձին, հայտնում է հետևյալը.

«Տիրացու Համբարձումն ու աշակերտներ հայկական ձայնագրութիւնն արդէն գրել կարդալու չափ մշակել էին, երբ նորա աշակերտները զանազան ուղղութիւնների սկսե-

¹¹⁵ Նույն տեղում, էջ 80-81:

¹¹⁶ Նույն տեղում, էջ 81:

ցին հետեւել եւ եկեղեցական երաժշտութիւնը փոխանակ մշակելու և պարզելու, խառնեցին ու պղտորեցին: Տիրացու Համբարձումի անդրանիկ աշակերտներից Պետրոս Չեօվ-լէքշեանն ու սորա աշակերտները սկսեցին մեծ ջանք թափել տաճկական մեղի եղանակներ մեր եկեղեցական երաժշ-տութեան մէջ մտծելու համար: Դժբաղդաբար, - շարունա-կում է վարդապետը, - գրեթէ բոլոր ձայնագետները նորա շեղ և խորթ ուղին էին բռնել: Ոմանք, դեռ եվրոպական ձայ-նագրութեան հիմնական տարերքը չըմբռնած, արեւելեան երաժշտական ոգի ուզեցին ներշնչել հոգևոր երգերին: Մի քանիսն էլ առաջարկում էին յունաց եկեղեցական երաժշ-տութեամբ հայկականը սրբագրել»¹¹⁷:

Հասկանալի է Կոմիտասի մտահոգությունը և անգամ վրդովմունքը այդ տարիներին ստեղծած իրավիճակի կա-պակցությամբ: Նա գրում է.

«Մինչդեռ Հայոց եկեղեցական երաժշտութիւնը մի շարք երաժիշտ և իմաստակ տիրացուների ճաշակի կամ կրքի խաղալիք էր դարձել, Կ. Պօլսից Հայոց Պատրիար-քարանը ազգային եղանակները մոտալուտ կորստից ազա-տելու համար գործի գլուխ անցավ: Այս բարի ձգտումն իրագործելու և գործին ուղիղ ընթացք տալու համար, հարկ համարուեցաւ, որ Կ. Պօլսի բազմակարծիք և ինքնահաւան տիրացուներից մի յանձնաժողով գումարուի»¹¹⁸:

Հաջորդ ենթաբաժինը Կոմիտասը նվիրել է Պատ-րիարքարանի նախաձեռնած երաժշտական ժողովների պատմությանը: Առաջին ժողովը պետք է տեղի ունենար 1864 թ. հոկտեմբերի 2-ին, Դալաթիոյ Հայոց եկեղեցու սեն-յակներից մեկում, սակայն քաղաքի բազմաթիվ տիրացու-

¹¹⁷ Նույն տեղում, էջ 83:

¹¹⁸ Նույն տեղում:

ներից ներկայացան միայն Արիստակէս Յովհաննիսյանը և Եղիա Տնտեսյանը, «որոնք աւանդապահ և ականաւոր երաժիշտ տիրացուներ էին»¹¹⁹: Բնականաբար, ժողովը տեղի չի ունենում:

Երկրորդ ժողովը հրավիրվել է 1864-ի դեկտեմբերի 8-ին Ազգային կրօնական ժողովում. «Այս անգամ, արդէն մեծամասնութիւնը բարեհաճում է գալ»: «Որոշում է ընդունվում, որ մի հանձնաժողով կազմվի տիրացու երաժիշտներից, որը պետք է զբաղվեր եկեղեցական եղանակները բարեկազմելու գործով: Քվեարկութեամբ ընտրում են մասնաժողովի համար անդամներ. բայց առաջին իսկ նիստից յետոյ ժողովը խափանուում է եւ անդամները ցրում են անմիջապէս»¹²⁰:

«Այս անյաջողութիւնը ասելի ևս խրախուսեց տիրացուների կամայականութիւնն ու երեսակայութիւնը», - գրում է Կոմիտասը, - «Անհաջողութեան հետեւանքը մի նոր հոսանք յառաջ բերեց - անհատական ճաշակի երաժշտութեան հոսանք: Խուժդուժական բազմաթիւ մեղեդիներ, տաղեր, Տեր-ողորմեաներ, Ամէն եւ ընդ հոգւոյս քումներ, Քրիստոս պատարագեալներ, մի խոսքով տաճկական Շարֆի, Թիւրֆի, Մանի, Նանի եղանակներով պատարագի արարողութիւններ, ծաղկագիր տետրակներով, հոգածութեամբ գրուած, իւրաքանչիւր ինքն իրեն երաժշտագէտ համարող տիրացուի կողմից աշակերտներին և երգեցիկ մանուկներին իբր անգին գանձ, աւանդ տրուեցաւ, որոնց նմուշներն այսօր էլ երգւում են Տաճկահայաստանի բոլոր վայ-

¹¹⁹ Նույն տեղում, էջ 84:

¹²⁰ Նույն տեղում:

բերում մայրաքաղաքիցն սկսած մինչև վերջին գյուղական եկեղեցիները»¹²¹:

Նկատելի է Կոմիտասի որոշակի դառը չարախնդութիւնը, սակայն դրա հետևում զգացվում է խորը մտահոգությունը և ավստսանքը՝ տիրացուների նմանատիպ ձղձիմ պահվածքի կապակցությամբ: «Մենք անձամբ ճանաչում ենք այդ ողորմելի շրջանի ներկայացուցիչներից շատերին, - շարունակում է երաժշտագետը, - Սրանցից մեկը Բ... քաղաքի¹²² տիրացուն, գերապատիւ առաջնորդի բաղձանքով, մի նոր պատարագի արարողութիւն էր գրել, որը եւ մեզ ցոյց տուեց պարծանքով՝ իւր սին հանճարով ոգետրված: Այս խղճուկ պատարագի երգեցողութիւնից անհա մի քանի նմուշ յառաջ ենք բերում»¹²³, ինչին հետևում է Համբարձումյան. նոտագրությամբ ձայնագրած երեք մեջբերում: «Ահա այս շրջանի եկեղեցական երաժշտութիւնը աչքի է ընկնում իւր անճաշակ, եթէ չասենք անհամեստ, գոնէ խառնիխառն, երաժշտական աւիւնից իսպառ գուրկ ձայնանիշների կուտակումով. այլևս չենք ասում եղանակի և բառերի ներքին իմաստի կատարեալ անհամաձայնութեան մասին. մինչդեռ խոսքերը մարդկութեան Փրկչի և Մեծ Վարդապետի կենաց ամենանուիրական բուպենքից մեկն են պատկերացնում և հաւատացեալին փրկութեան հաղորդակից լինելու յորդոր կարդում, եղանակի վերնագիրն (Չարգահ) արդէն պղտորում է մարդու միտքն ու սիրտը, այն պատկերացմամբ՝ թէ դա արեւելեան

¹²¹ Նույն տեղում:

¹²² Ամենայն հավանականությամբ, Կոմիտասը նկատի է ունեցել Բուրսան, որն իր մոր ծննդավայրն էր և որտեղ ինքը մոտ մեկ տարի ուսանել էր տեղի դպրոցում:

¹²³ Նույն տեղում էջ 85—87:

այն բազմաճիւղ եղանակներից մէկն է, որ սրճանոցներում, հասարակական կեր ու խումի վայրերում է միայն երգում եւ ընդունակ ոգևորելու միայն գուսան-աշուղներին և նոցա առաջ պարողներին»¹²⁴:

Կոմիտաս վարդապետի բնորոշմամբ՝ «սանձարձակ տիրացուների շրջանը տեւեց 1864-1873-ը, երբ ազգային եկեղեցական երաժշտութեան համար մի նոր շրջան է սկսում»¹²⁵:

«Իննամեայ ժամանակաշրջանում, - գրում է նա, - աւանդապահ տիրացուներն էլ ձեռք զարկեցին իրանց հաւանած հոգեւոր եղանակները ձայնագրելու, որ գոնէ եղածն ազատեն անկոչ տիրացուների ճանկերից: Այստեղ ուետք է յիշենք, որ խակ տիրացուներին թեւ ու թիկունք տուին տեղական առանորդներից մի քանիսը, մանաւանդ Կ. Պօլսոյ պայծառափայլ ամիրաները, որոնցից ամէն մէկը մի մի տիրացուի հովանաւորում, կերակրում էր, ուստի եկեղեցական եղանակները մէկին հազար պտուղ տուին»¹²⁶:

Հոդվածը եզրափակվում է առավել լավատեսական տրամադրությամբ՝ ենթաբաժնով, որտեղ Կոմիտասն անդրադառնում է Համբարձում Լիմոնջյանի և Եղիա Տնտեսյանի գործունեությանը.

«Շարականը ձայնագրելու առաջին փորձն արաւ երաժիշտ տիրացու Բաբա Համբարձումը իւր նոր հնարած ձայնանիշներով 1839 թուին. ձայնագրեց մինչեւ ս. Չատկի օրհնութիւնը «Այսոր յարեաւ»-ը, բայց վերահաս մահը գործն ընդհատեց. կարճ ժամանակից յետոյ ձայնագրածներն էլ անյայտացան: Երկրորդ փորձն արել է երաժիշտ

¹²⁴ Նույն տեղում, էջ 87—88:

¹²⁵ Նույն տեղում, էջ 88:

¹²⁶ Նույն տեղում:

Եղիա Տնտեսանը և աւարտել 1870-ին: Երրորդ ձայնագրողն է Համբարձում Չերչեանը, որ ցարդ Արմաշու դպրեվանքում դաս է տալիս եկեղեցական երգեցողութիւն եւ ձայնագրութիւն. սրա մասին գրում է Եղիա Տնտեսանը. «Այս գործին ուրիշներ ալ կարելի է ձեռնարկած ըլլան, բայց ասոնցմէ՝ հանգուցեալ Պալեան Կարապետ ամիրայի սատարութեամբ ձայնագրուածը միայն ծանոթ է մեզ, որ թէւ մեծ գործ մ'է, սակայն մէկ երգողի <և> մէկ ձայնագրողի՝ այսինքն երկու <անձի> կարծիք է. եւ չունի այն քննական ուղղութիւնը, որ անհրաժեշտ է այսպիսի ձեռնարկութեան մը համար. միանգամայն՝ ինչպէս կը նշմարուի, ձայնագրողը քիչ շատ յանդուգն փորձեր ըրած է՝ մեր եղանակները տաճկականին վերայ սրբագրելու»: «Այս կարծիքին համաձայն ենք, - եզրահանգում է Կոմիտասը, - մեր ձեռքումն էլ կան նորա ձայնագրութեան կանոնատետրից եական քաղուածներ, որոնք իրատունք են տալիս, ինչպէս կտեսնենք, Տնտեսանի գրածը հաստատելու: (Տե՛ս այս մասին երկրորդ շրջանի պատմութիւնը)»¹²⁷: Փակագծերում տված հղումից կարելի է եզրակացնել, որ հոդվածի երկրորդ մասում, որը պետք է նվիրված լիներ պոլսահայ եկեղեցական երաժշտության երկրորդ շրջանի զարգացումներին, Կոմիտասը, ամենայն հավանականությամբ, մտադիր էր ավելի մանրամասն անդրադառնալ Եղիա Տնտեսյանի, Արիստակես Հովհաննիսյանի և Համբարձում Չերչյանի գործունեությանը: Երաժիշտներ, որոնց գործունեությունը անհամեմատ ավելի բարձր մասնագիտական բնույթ էր կրում: Սակայն, ինչպէս գիտենք, հոդվածն այդպէս էլ կիսատ է մնում:

Նույն հոդվածում Կոմիտասը հայտնում է, որ տվյալ

¹²⁷ Նույն տեղում, էջ 89:

շրջանը փակվում է մի երրորդ երաժշտական հանձնաժողովով, որը տեղի է ունեցել 1873-ի ապրիլի 22-ին եւ «տնել է երկու տարու չափ՝ մինչեւ 1875-ի վերջերը»¹²⁸:

«Յանձնաժողովի առաջին նիստին ներկայ են լինում ընտրուած 14 անդամներն էլ. երկար վիճաբանութիւնից յետոյ, ոմանք, անձնական կրքերի համար բաւարար սնունդ չգտնելով, հեռանում են անմիջապէս. մնացածները ձայների մեծամասնութեամբ վճռում են քննութեան առնել Եղիա Տնտեսեանի ձայնագրած շարականը և հոգեւոր երգերը, իբրեւ առաւել յարմարաւոր գործ, եւ տպագրութեան հոգսը քաշելու միջոցներ որոնել: Մեզ յայտնի չէ, - եզրափակում է վարդապետը, - թէ արդեօք յանձնաժողովը վերջացրեց իւր պարապմունքներն այս շարականի նկատմամբ, թէ ոչ. կամ թէ ի՞նչ եղաւ եւ որի՞ մոտ մնաց այս գործը. բայց այսքան միայն գիտենք, որ 14 ընտրեալներից չորսն է միայն մինչև վերջ շարունակում անդամակցել»¹²⁹:

Այսքանով ամփոփվում է Կոմիտաս վարդապետի չափազանց ուշագրաւ, պոլսահայ եկեղեցական երաժիշտ-տիրացուներին նվիրված հոդվածը՝ «շարունակելի» նշումով, ինչը, ցավոք, այդպէս էլ չիրականացվեց: Սակայն հոդվածում տրված տեղեկություններն ու գնահատականները, Կոմիտասի խորաթափանց ընկալման և վերլուծության ներքո, թույլ են տալիս հստակ պատկերացում կազմելու Կ. Պոլսի XIX դարի եկեղեցական երաժշտության ասպարեզում առկա խնդիրների և միտումների վերաբերյալ:

¹²⁸ Նույն տեղում:

¹²⁹ Նույն տեղում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Եվ այսպես, հայ մասնագիտացված երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ Նորոգության շրջանը, հիրավի, բախտորոշ մի ժամանակահատված էր: Ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքը հայկական գաղթօջախների զարգացման պայմաններում դրսևորվեց Մերձավոր Արևելքի, Արևմտյան և Արևելյան Եվրոպայի երկրներում, անգամ հեռավոր Հնդկաստանում իրականացված մտավոր բազմակողմանի գործունեության մեջ: Հայտնի է, որ հենց այդ ժամանակաշրջանում հիմնվեցին բազմաթիվ ազգային դպրոցներ, եկեղեցիներ, տարբեր մշակութային միություններ, սկզբնավորվեց ազգային պարբերական մամուլը, իսկ Մխիթարյան միաբանների ջանքերով սկսեցին զարգանալ գիտության հատկապես հումանիտար ճյուղերը:

Այդ շրջանում սկզբնավորվեց նաև հայ երաժշտապատմական և երաժշտատեսական միտքը, մի փաստ, որը մինչև վերջ չի գիտակցվել և ըստ արժանվույն չի գնահատվել մեր երաժշտագիտության մեջ: Եթե հայ երաժշտապատմական միտքը կազմավորվեց և զարգացավ Վենետիկում և Ս.Ղազար կղզում նախևառաջ աբբահայր Մխիթար Սեբաստացու ջանքերով, այնուհետև Ղևոնդ Ալիշանի, Գաբրիել Ավետիքյանի, Մինաս Բժշկյանի և այլոց շնորհիվ, ապա երաժշտատեսական միտքը, անկասկած, սկիզբ առավ 'Կոստանդնուպոլսում' ձևավորվելով Գրիգոր Գալասաքայանի նպատակաուղղված գիտական գործունեության մեջ, ինչն արտացոլվեց նրա աշխատություններում: Ազգային երաժշտատեսական մտքի այդ գերակայությունը, որը Պոլսի հայ երաժիշտների նշանակալի մասնակցության

միանշանակ հետևանք էր ոչ միայն ազգային, այլ նաև առհասարակ մերձավորարևելյան երաժշտական մշակույթի և կատարողական արվեստի ասպարեզներում, պահպանվեց շուրջ մեկ հարյուրամյակի՝ XVIII դարի երկրորդ կեսի - XIX դարի առաջին կեսի ընթացքում, ընդհուպ մինչև ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման սկիզբը, երբ, ի դեմս Գաբրիել Երանյանի և Տիգրան Չուխաջյանի, Պոլսում, և Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի, Մակար Եկմալյանի, Կոմիտաս վարդապետի, Նիկողայոս և Արմեն Տիգրանյանների և Ալեքսանդր Սպենդիարյանի՝ Կովկասում, և Ռուսաստանում սկսեցին զարգանալ հայ մասնագիտացված երաժշտական մշակույթի տարբեր բնագավառները՝ Կոստանդնուպոլիսը իբրև Արևելքի և Արևմուտքի տարբեր մշակույթների հնագույն խաչմերուկ և խառնարան, հնարավորություն էր ընձեռում մշտական շփումների՝ տարբեր ազգերի արվեստագետների միջև, ծնելով ինքնատիպ գեղարվեստական, այդ թվում՝ երաժշտական ինքնատիպ երևույթներ:

Պոլիսը մի շարք երևելի հայ երաժիշտների օրրան է եղել: Նրանց թվում՝ Գրիգոր Գապասաքալյան, Ջեննե Պողոս, Մինաս Բժշկյան, Համբարձում Լիմոնջյան, Արիստակես Հովհաննիսյան, Եղիա Տնտեսյան, Լևոն Չիլինկիրյան, Հակոբոս Այվազյան, Համբարձում Չերչյան, Նիկողայոս Թաշճյան, Արիստակես Հիսարյան, ինչպես նաև հանենդեների և սազենդեների մի ամբողջ շարք, որոնցից առավել հայտնի են հանենդե Աստիկը, սազենդե Արշակը, Թամբուրի Ալիքսանը և ուրիշներ:

Այս համատեքստում առաջնակարգ դեր ունի Գրիգոր Գապասաքալյանը (1740-1808): Նա XVIII-XIX դարերում Կ.Պոլսում գործած այն մտավորականներից էր, ով իբրև

Վերանորոգության շրջանն ամփոփող երաժիշտ-տեսա-
բան, հեղինակեց մի շարք աշխատություններ, որոնք ուշա-
գրավ են որպես ազգային երաժշտական մշակույթում ծա-
ռացած խնդիրների և արևելաքրիստոնեական ժողովուրդ-
ների համընդհանուր նմանատիպ հարցերի ծիրի մեջ
գտնվող մտահոգությունների արտահայտություն: Հանդի-
սանալով միջնադարյան երգարվեստի ավանդույթների
վերջին կրողներից մեկը՝ Գապասաքայանը խորապես
գիտակցեց ազգային մասնագիտացված երաժշտարվեստին
սպառնացող վտանգները, անցյալի ժառանգության՝ տեսա-
կան և գործնական փորձի պահպանման և փոխանցման
կարևորությունը, ինչը ձգտեց վավերացնել և յուրովի
խմաստավորել իր աշխատություններում: Այդ նպատակին է
ծառայել նաև երաժշտական նշանագրության իր առաջար-
կած համակարգը, որը թեև չարմատավորվեց, սակայն
խթան հանդիսացավ Համբարձում Լիմոնջյանի հայկական
նոր նոտագրության ստեղծման համար:

Գրիգոր Գապասաքայանի երաժշտագիտական ժա-
ռանգությունը նշանակալի տեղ է գրավում հայ երաժշտա-
տեսական մտքի պատմության մեջ՝ կարևոր օղակ հանդի-
սանալով միջնադարյան տեսագեղագիտական հայեցա-
կարգերի և Նոր ժամանակի երաժշտական մտածողության
միջև: Ըստ էության Գապասաքայանը հայ նոր խազաբա-
նության սկզբնավորողն էր, իսկ նրա աշխատությունները
միջնադարյան երաժշտական գիտական և գործնական տե-
սության, հիրավի, մի հանրագիտարան են:

Պոլսում ապրած և գործած մյուս խոշոր երաժիշտ-
տեսաբանը և ձայնագետը Համբարձում Բաբա Լիմոնջյանն
էր (1768-1839)՝ նոր հայկական ոչ գծային նոտագրության
ստեղծողը, նոտագրություն, որը հսկայական դեր խաղաց

հայ միջնադարյան հոգևոր երաժշտական ժառանգության վավերացման և պահպանման գործում:

XIX դարի սկզբից հայ երաժշտության զարգացումը մտավ նոր ծիրի մեջ: Մտավորականության և հոգևորականության շրջաններում գնալով հասունացավ միջնադարյան հոգևոր երգարվեստի նմուշների պահպանման, հետագա աղավաղումներից և մոռացությունից փրկելու գաղափարը: Եվ այդ առումով 1813-1815 թթ. Հ. Լիմոնջյանի ստեղծած նոր հայկական ձայնագրությունը կարևոր քայլ էր հայ երաժշտատեսական մտքի ասպարեզում՝ նկատի ունենալով ուշ միջնադարի պայմաններում հոգևոր երաժշտության և խազարվեստի հետզհետե անկում ապրող վիճակը: Մինթեզելով հայ միջնադարյան խազային հիմնական նշանների արտաքին նկարագիրը և եվրոպական երաժշտական տեմպերացված համակարգից եկող սկզբունքները, նոր հայկական նոտագրությունն առավելագույնս հարմարեցված էր միաձայն հոգևոր և աշխարհիկ երգարվեստի ձայնագրման, ընդ որում ոչ միայն հայկական, ինչպես հավաստել է իր նոտագրության վերաբերյալ ինքը՝ Լիմոնջյանը, այլ նաև՝ առհասարակ ընդհանուր արևելյան բոլոր մոնոդիական մշակույթների համար: Համբարձումյան նոտագրությունը մեծ ճանաչում ստացավ ազգային երաժշտական մասնագիտական շրջանակներում՝ լայնորեն կիրառվելով ոչ միայն հոգևոր, այլ նաև ժողովրդական և քաղաքային երաժշտական երգարվեստի նմուշների ձայնագրման համար: Այդ նոտագրությամբ իրականացվեցին Հ. Լիմոնջյանի և նրա աշակերտների կողմից կատարված շարականների առաջին ձայնագրությունները, այնուհետև՝ Եղիա Տնտեսյանի Շարակնոցի ամբողջական ձայնագրությունը և այլն:

Հ. Լիմոնջյանը թողեց բազմաթիվ աշակերտներ, որոն-

ցից հատկապես նշելի են Արիստակես Հովհաննիսյանը, Հովհաննես Մյուհենտիսյանը, Թամբուրի Ալեքսանը և Նեյզան Զենոբը (Լիմոնջյանի որդին):

Հաջորդ նշանակալի դեմքը կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, մանկավարժ Նիկողայոս (Նիկողոս) Թաշճյանն էր (1841-1885), ով Պոլսի հայկական երաժշտական մասնագիտացված միջավայրի երևելի ներկայացուցիչներից էր՝ հոգևոր երաժշտության հայտնի գիտակ և ձայնագետ:

1871 թվականին Գևորգ Դ Կոստանդնուպոլսեցի կաթողիկոսը նրան Էջմիածին հրավիրեց՝ տեղի ավանդական հոգևոր եղանակները գրանցելու համար: Նպատակը հստակ էր՝ աղավաղումներից փրկել, վավերացնել ավանդականը, միակերպության բերել բազմատեսակ հնչող ժառանգությունը՝ հաստատելով Էջմիածնական ավանդույթի գերակայությունը: Նախանցյալ դարի 60-70-ական թվականներին իրար հետևից Թաշճյանի աշխատասիրությամբ լույս տեսած Պատարագի, Շարակնոցի և Ժամագրքի երգասացություններն այն ժամանակվա չափանիշներով առաջին գիտական հրապարակումներն էին, որոնք կարևոր դեր խաղացին հայ հոգևոր երաժշտության պահպանման և ուսումնասիրության գործում: Այդ հատորներում ամփոփված է V-XV դարերի հայ պրոֆեսիոնալ մոնոդիկ երաժշտության պատկանելի մի բաժին: Դրանք առ այսօր էլ ունեն գիտական ու գեղարվեստական մեծ արժեք Հայ (և ոչ միայն հայ) առաքելական եկեղեցու պաշտոնեպետության և հայ հոգևոր երգարվեստն ուսումնասիրողների համար:

1874 թվականին Էջմիածնում Թաշճյանը հրատարակեց նաև իր «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության նոտագրության հայոց» դասագիրքը: Այդ ձեռնարկում հեղինակը շարադրեց Հ. Լիմոնջյանի նոտագրության սկզբունք-

ները, ամփոփեց նաև հայ երաժշտության հին տեսության հիմնական դրույթները, բացահայտեց եկեղեցական ձայնեղանակների համակարգի որոշիչ հատկանիշները: Նա կազմեց հիմնական ձայնեղանակների, դարձվածքների, ինչպես նաև ստեղիների ձայնաշարերի ցանկը:

Կոստանդնուպոլսում է անցել XIX դարի հայ նշանավոր երաժիշտ-տեսաբան, մանկավարժ և տպագրիչ Եղիա Տնտեսյանի (1834-1881) ստեղծագործական գործունեությունը: Տնտեսյանն ապրեց կարճ (ընդամենը 47 տարի), սակայն չափազանց հազեցած և բեղմնավոր մի կյանք: 1860-ականներին սկսվեց նրա հետազոտական գործունեությունը: Արդեն 1864-ին Կ.Պոլսում հրատարակվեց Տնտեսյանի «Բովանդակութիւն նուագաց Հայաստանեայցս ս. եկեղեցւոյ» աշխատությունը, որտեղ եվրոպացի մի շարք հայտնի գիտնականների հրապարակումներից հետո առաջին անգամ ամենայն մանրամասնությամբ ներկայացվեցին շարականների սկսվածքները (ձայնակարգերի ռիթմիկ-նոտնացիոն բանաձևերը), ինչպես նաև շարականների մի ընտրանի: Այդ ժամանակներից սկսած՝ Ե. Տնտեսյանն ամբողջովին նվիրվեց ազգային հոգևոր երգարվեստը վերաձայնագրելու և կարգավորելու աշխատանքին:

1864 թվականին Պոլսում լույս տեսավ Եղիա Տնտեսյանի «Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. եկեղեցւոյ եւ հաւելուած բովանդակութիւն երգոց ըստ ութն ձայնից» աշխատությունը, որտեղ ամփոփված էին հեղինակի բազմամյա պրպտումների արդյունքները շարականագիտության ոլորտում: Այդ գրքի բազմաթիվ արժեքավոր դիտարկումներն ու եզրակացությունները, այդ թվում և հայոց ավանդական ձայնեղանակների վերաբերյալ, առ այսօր չեն կորցրել իրենց գիտական նշանակությունը:

1869-71 թթ. Տնտեսյանը համբարձումյան նոտագրությամբ գրառեց Շարակնոցի երգասացություններն ամբողջությամբ: Սակայն հայկական նոր ձայնանիշերով Տնտեսյանի ձայնագրած Շարակնոցը, որը ներկայացնում էր պատմականորեն ձևավորված Պոլսի հոգևոր երգվածքը, լույս տեսավ միայն 1933 թ. իր որդու՝ Լևոնի ջանքերով: Նույն թվականին Լևոն Տնտեսյանը լույս ընծայեց նաև մի գրքույկ՝ «Տարերք երաժշտութեան» վերնագրով, որը, ըստ էության, համբարձումյան նոտագրության՝ Տնտեսյանի վերարձարծումն էր, այն է՝ այդ նոտագրության մի ձեռնարկ-դասագիրք:

Անկասկած, Ե. Տնտեսյանն իր ժամանակի և պոլսական երաժշտական շրջանակների ամենահեղինակավոր և նշանակալի դեմքն էր: Իր տեսական և գործնական հսկայական փորձը նա շարադրեց սակավաթիվ, սակայն շատ արժեքավոր աշխատություններում:

XVIII-XIX դդ. հայ երաժշտության պատմության և նրա երախտավորներին նվիրված աշխատության ուշագրավ փորձ էր Արիստակես քին. Հիսարյանի «Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց (1768-1909)» գիրքը, որտեղ հեղինակն ընդգրկեց Նոր ժամանակի հայ երաժշտության պատմությունը Գրիգոր դպիր Գապասաքայանից մինչև Կոմիտաս վարդապետ:

1897թ. XIX դարի արևմտահայ և մասնավորապես Կոստանդնուպոլսի եկեղեցական երաժշտությանը նվիրված հոդվածով հանդես եկավ տակավին երիտասարդ Կոմիտաս վարդապետը: Կոմիտասի անաչառ և քննադատական հայացքն իրատեսորեն գնահատեց այդ ժամանակաշրջանի Պոլսի եկեղեցական հայ տիրացու-երաժիշտների գործունեության թե՛ առաջադեմ և թե՛ հոռի կողմերը:

Աներկբա է, սակայն, որ Կոստանդնուպոլսի հայ երաժիշտները, ելնելով իրենց ժամանակի մարտահրավերներից և խնդիրներից, կատարեցին իրենց պատմական դերը՝ հարստացնելով հայ ազգային երաժշտությունը թե՛ ստեղծագործության և թե՛ տեսական-մտքի ոլորտներում: Նրանց գործունեությունը որոշ իմաստով նպաստեց Կոմիտաս վարդապետի ստեղծագործական և գիտական աշխարհայացքի ձևավորմանը: Երաժիշտ, ով, մեկ անձի մեջ միավորելով ստեղծագործողին և երաժշտագետ-գիտնականին, ի մի բերեց հայ ավանդական և եվրոպական երաժշտական արվեստի ավանդույթները՝ միաժամանակ անմասն չմնալով իր ժամանակի նորագույն միտումներից: Նա նոր մակարդակի վրա բարձրացրեց ազգային երաժշտական մտածողությունը և դարձավ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի, երաժշտական ֆոլկլորագիտության և միջնադարագիտության հիմնադիրը՝ նախանշելով հայ երաժշտական արվեստի և երաժշտագիտության հետագա զարգացման ուղիները:

ANNA AREVSHATYAN
THE ARMENIAN THEORIST
MUSICIANS OF CONSTANTINOPLE
18th -19th CENTURIES

SUMMARY

The period of the Renovation (17th -18th centuries) in the history of Armenian specialized musical culture is really a crucial period. The awakening of national self-consciousness, in the conditions of the development of the Armenian communities, manifested itself in the countries of the Middle East, Western and Eastern Europe, even in the multifaceted intellectual activity carried out in distant India. The Armenian musical-historical and musical-theoretical thought also originated in that period, a fact which was not fully realized and was not appreciated at its true worth in our musicology. In this regard, it should be noted that if the Armenian musical-historical thought was formed and developed in Venice, on St. Lazarus Island, first of all through the efforts of Father Mkhitar Sebastatsi, who, as it is well known, wrote also hymns, and then thanks to Ghevond Alishan, Gabriel Avetikian, Minas Bzhshkian and others, undoubtedly, the musical-theoretical thought originated in Constantinople, being formed first of all in Grigor Gapasakalian's targeted scientific activity, which was reflected in his works. This dominance of the national musical-theoretical thought, which was a clear consequence of the significant participation of the Armenian musicians of Constantinople, not only in the national arena, but also in the field of musical culture and performing art of the Middle East in general, was preserved for about a century, from the second half of the 18th century to the first half of the 19th century, until the beginning of the formation of the national school of composition.

Grigor Gapasakalian's musical heritage occupies a significant place in the history of Armenian musical-theoretical thought, being an important link between medieval aesthetic concepts and Modern times musical thinking. In fact, Gapasakalian was the originator of the new Armenian neumology, and his works are really an encyclopedia of medieval music scientific and practical theory. This confirms Grigor Gapasakalian's role and significance in the field of national musical culture, as the first person in the Armenian reality, who entirely devoted himself to the study of music, presenting him as a unique phenomenon of his time and environment, a significant figure who was in fact the originator of new Armenian musicology.

Awareness by Gapasakalyan of the need to revise the medieval notation in *khazes* (Armenian neumes), whether the notation he suggested was not accepted and was even criticized, however, his experiments greatly contributed to the creation of a new Armenian non-linear notation put forward by Hambardzum Baba Limonjian (1768-1839), another great musician-theorist and musicologist, who lived and worked in Constantinople. This notation played a huge role in the validation and preservation of the rich medieval Armenian musical heritage. In 1813-1815 the new Armenian notation created by H. Limonjyan was a significant step in the field of Armenian musical thought, considering the declining state of spiritual music and system of khaz notation in the late Middle Ages. Synthesizing the external character of the main signs of the Armenian medieval *khazes* and the principles coming from the European temporal system of music, the new Armenian notation was maximally adapted to the recording of spiritual and secular monodic music, not only Armenian, but also for all oriental monodic cultures in general.

The next notable figure was the composer, musicologist, pedagogue Nikoghayos (Nikoghos) Tashchyan (1841-1885), who was one of the most prominent representatives of the Armenian professional music milieu in Constantinople, a well-known connoisseur of spiritual music and musicologist.

In 1871, the Catholicos George IV the Constantinopolitan invited him to Echmiadzin to record the local traditional spiritual music. The goal was clear: to save it from distortions, to ratify the traditional, to unify the multifaceted musical heritage, confirming the authenticity of the Echmiadzin tradition. The compositions of the Liturgy, the Hymnal and the Book of Hours, published by Tashchian in the 60s and 70s of the 19th century, were, by the standards of that time, the first scientific publications that played an important role in the preservation and study of Armenian spiritual music.

The creative activity of Yeghia Tntesian (1834-1881), a famous Armenian musician-theorist, pedagogue and printer of the 19th century, took also place in Constantinople. In 1869-71 Tntesian wrote down the whole canticles for the Resurrection of the Hymnal. In 1864, Yeghia Tntesian published in Constantinople a work entitled *Description of Songs of the Armenian Church and Additional Content of Songs in the Octoechos*, which summarized the results of the author's many years of research in the field of hymnology. Numerous valuable observations and conclusions of that book, including on traditional Armenian modes, have not lost their scientific significance to this day. However, Tntesian's Hymnal recorded with new Armenian notation, which represented the spiritual singing historically formed in Constantinople, was published only in 1933, thanks to the efforts of his son Levon.

The book *History of the Armenian Notation and Biographies of National Musicians (1768-1909)* by Rev. Aristakes Hisarlian was a remarkable experience in the history of Armenian music of the 18th -19th centuries, in which the author included the history of Armenian music of Modern times, from Grigor Gapasakalian to Archimandrite Komitas. The work of Aristakes Hisarlian, dedicated to the invention of a new Armenian notation and to the prominent representatives of the musical culture of the 19th century, was really the first monograph attempting generalization in the Armenian reality, which still preserves its historical significance.

This monograph is concluded by the analysis of the well-known article by Archimandrite Komitas *Church music in the 19th century (First Period 1839-1874)*. Archimandrite Komitas' article has a special place in his scientific heritage. In the article, Komitas gave valuable assessments about the music life of Armenians in Constantinople, as well as valuable information and appreciations about musicians and musicologists. That is why this article seems to convey to the reader the direct impressions of an eyewitness, the living breath and atmosphere of the 19th century. Komitas focused on the period from the year of Hambardzum Limonjian's death (1839) to the date of publication of *Character of Songs* by Yeghia Tntesian (1864). Komitas' impartial and critical look realistically assessed either the progressive or the worthless aspects of the activity of the Armenian Church deacon-musicians of the 19th century in Constantinople.

However, there is no doubt that the Armenian musicians of Constantinople, proceeding from the challenges and problems of their time, fulfilled their historical role, enriching the Armenian national music in the spheres either of composition or theoretical though.

АННА АРЕВПАТЯН

АРМЯНСКИЕ МУЗЫКАНТЫ-ТЕОРЕТИКИ
КОНСТАНТИНОПОЛЯ

XVIII-XIX вв.

РЕЗЮМЕ

В истории армянской профессиональной музыки эпоха Обновления (XVII-XVIII вв.) поистине является судьбоносным периодом. Подъем национального самосознания в условиях развития армянских колоний проявился в осуществленной разносторонней интеллектуальной деятельности в странах Ближнего Востока, Западной и Восточной Европы вплоть до далекой Индии. Известно, что именно в этот период были основаны многочисленные национальные школы, церкви, различные культурные сообщества, зародилась национальная периодическая печать, а усилиями отцов мхитаристов стали развиваться, в частности, гуманитарные науки - историография, источниковедение, этнография, лексикография, кодикология, литературоведение, языкознание, искусствоведение и т. д.

В это же время начинала развиваться музыкально-историческая и музыкально-теоретическая мысль, факт, до конца не осмысленный и не оцененный в нашем музыковедении до сих пор. В этой связи следует отметить, что, если музыкально-историческая мысль оформилась в Венеции и на острове св. Лазаря, в первую очередь, благодаря усилиям аббата Мхитара Себастаци, который писал также гимны-шараканы, и далее, - в лице отцов Гевонда Алишана, Габриэла Аветикяна, Минаса Бжшкяна и других, то музыкально-теоретическая мысль стала формироваться именно в Константинополе, в первую очередь, в целенаправленной научной деятельности Григора Гапасакаляна. Приоритет в области музыкально-теоретической мысли являющийся следствием значительного участия константинопольских армянских музыкантов не только в сфере национальной, но и в

музыкальной культуре и исполнительском искусстве Ближнего Востока в целом сохранялся на протяжении столетия, - со второй половины XVIII века - первой половины XIX и далее, вплоть до начала формирования национальной композиторской школы, когда в лице Габриэла Ераняна и Тиграна Чухаджяна в Константинополе, и Христофора Кара-Мурзы, Макара Екмаляна, Комитаса, Никогайоса и Армена Тигранянов, Александра Спендиарова на Кавказе и России со временем приобрели размах различные ветви армянской профессиональной музыкальной культуры. Армянские композиторы, достигнув заметных успехов в произведениях, созданных в оперном, хоровом, кантатно-ораториальном, камерном вокально-инструментальном жанрах, представили музыкально-профессиональным кругам Европы многовековые традиции армянской музыкальной культуры и её потенциал в перспективе.

Константинополь как историческая столица четырех империй и перекресток разных культур, предоставлял возможность постоянных контактов между музыкантами разных национальностей и вероисповеданий. Наряду с большим количеством армян музыкантов как вокалистов, так и инструменталистов, творивших в Константинополе во второй половине XVIII, первой половине XIX веков, особая роль принадлежит армянским церковным музыкантам-теоретикам.

В этом контексте первостепенной фигурой является Григор Гапасакальян (1740-1808), один из деятелей, завершивший эпоху Обновления. Музыкант-теоретик, автор ряда трудов, примечательных с точки зрения как проблем национальной музыкальной культуры, так и аналогичных проблем других восточнохристианских народов, является одним из последних носителей традиций средневекового духовного песнетворчества, Гапасакальян хорошо сознавал опасности, грозящие профессиональному национальному музыкальному искусству, наследию прошлого, необходимости сохранения и передачи теоретического и практического опыта, что он и пытался запечатлеть и осмыслить в своих трудах. Эту же цель преследовала

созданная им система музыкальной семиографии, которая хоть и не укоренилась, однако послужила стимулом для создания новой армянской нотопили Амбарцума Лимонджяна.

Музыковедческое наследие Григора Гапасакаляна занимает значительное место в истории армянской музыкально-теоретической мысли, являясь важным звеном между эстетико-теоретическими средневековыми системами и музыкальным мышлением Нового времени. По существу, Гапасакалян является основоположником армянской новой невмологии, а его труды представляют поистине энциклопедию средневековой музыкальной научной и практической теории. Именно этим обусловлены роль и значение Григора Гапасакаляна в области национальной музыкальной культуры, первого человека, полностью посвятившего себя музыкальному искусству, представляя его как самобытное явление своего времени и среды, деятеля, стоявшего у истоков армянского музыкознания.

Осознание необходимости реформы средневековой хазовой нотации и предложенная им нотопись во многом стимулировали создание новой армянской безлинейной нотации Амбарцума Лимонджяна (1768-1839), которая сыграла огромную роль в деле сохранения и документации армянского средневекового духовного песнетворчества.

С начала XIX века армянская музыка вступила в новую фазу развития. В образованном светском обществе и в среде духовенства созревает идея сохранения средневекового духовного песнетворчества, его защиты от дальнейших искажений. И в этом смысле созданная А. Лимонджяном в 1813-1815 гг. новоармянская безлинейная нотация стала важным шагом в области армянской музыкально-теоретической мысли, имея в виду постепенный упадок духовного песнетворчества и искусства невменного письма в неблагоприятных культурно-экономических условиях позднего Средневековья. Совмещая внешний облик основных средневековых невменных знаков с принципами звуковысотной фиксации европейской музыкальной системы, новоармянская нотопись наилучшим образом была

приспособлена для записи духовного и светского песенного искусства, причем не только армянского, но и всех монодических культур Востока. Первые записи шараканов были осуществлены Лимонджяном и его учениками именно этой нотописью. Далее Е. Тнтесяном этой же нотацией были записаны песнопения Шаракноца-Гимнария и т. д.

Следующим значительным деятелем является композитор, музыковед и педагог Никогайос Ташчян (1841-1885), который был одним из видных представителей музыкальной профессиональной среды Константинополя, известным знатоком духовной музыки. В 1871 году католикос Геворк IV Константинопольский пригласил его в Эчмиадзин с целью записи местных традиционных духовных напевов. Цель была ясна: спасти от искажений, увековечить традиционный распев, привести к единообразию звучащее наследие, установление приоритета эчмиадзинского распева. В 1860-70-х гг. благодаря трудам Н. Ташчяна были изданы песнопения Литургии, Часослова и Гимнария, по критериям того времени ставшие первыми научными изданиями, которые сыграли большую роль в сохранении и изучении армянского духовного песнетворчества. В 1874 году был издан также «Учебник армянской церковной нотописии» Ташчяна, в котором были изложены принципы лимонджяновской нотации, обобщены основные положения традиционной армянской музыкальной теории, выявлены основные признаки системы армянского Восьмигласия.

В Константинополе прошла творческая деятельность выдающегося музыканта-теоретика, педагога и издателя Егия Тнтесяна (1834-1881). Тнтесян прожил весьма короткую, однако чрезвычайно насыщенную и плодотворную жизнь. Его научное наследие не утратило своего значения и по сей день. Уже в 1864-ом им было опубликовано исследование «Содержание напевов Армянской св. церкви», где впервые подробно были представлены погласицы гимнов-шараканов, а также собрание избранных шараканов, записанных новоармянской нотописью. Начиная с этого времени Тнтесян полностью посвятил себя де-

ду изучения армянского духовного песнетворчества.

1869-71-ых гг. Тнтесян новоармянской нотацией записал весь Гимнарий-Шаракноц. А в 1864 г. в Константинополе был издан труд Е. Тнтесяна «Описание песнопений Армянской св. церкви и приложение содержания песен согласно восьми гласам», где он обобщил результаты своих многолетних исследований в области гимнологии. Многие ценные наблюдения и выводы, в частности, об армянских традиционных церковных гласах, сохраняют свое научное значение до настоящего времени. Однако записанный Тнтесяном Шаракноц был издан лишь в 1933 г., усилиями его сына - Левона, который в том же году опубликовал также книжку отца «Музыкальная стихия», являющейся по существу учебником-руководством амбарцумовой нотации.

Примечательна оценка истории армянской музыки XVIII-XIX вв. и её деятелей в книге Аристакеса Исаряна «История армянской нотописи и биографии национальных музыкантов (1768-1909)», вышедшей в 1914 г. и удостоенной премии Измирян, что также было беспрецедентным фактом. В ней автор охватил историю армянской музыки Нового времени от Григора Гапасакаляна до архимандрита Комитаса.

Важные и беспристрастные оценки содержатся в статье Комитаса «Армянская церковная музыка в XIX веке (первый период 1839-1874)», изданной в 1897 г. в журнале «Арабат» и, к сожалению, оставшейся без продолжения, обещанного автором в заключении. Проницательный и критический взгляд Комитаса реалистически оценивает деятельность армянских музыкантов Константинополя XIX в., включая как её прогрессивные, так и негативные стороны, став неопенимым свидетельством реалий того времени.

Однако, вне сомнения, армянские музыканты Константинополя, исходившие из вызовов и задач своего времени, выполнили свою историческую роль, обогатив армянскую национальную музыку и в сфере творчества, и в области теоретической мысли.

Սկզբնաղբյուրներ

Գրիգոր դպիր Գապասաքալեան, Գրքոյկ որ կոչի Նուագարան. Կ.Պոլիս, տպ. Պօղոս Հովհաննիսեանի, 1794:

Գրիգոր դպիր Գապասաքալեան, Գիրք երաժշտական, յորում պարունակին Հարցմունք եւ պատասխանատուութիւնք Հայերէն, Հունարէն եւ Պարսկերէն համառօտաբար. Կ.Պոլիս, տպ. Պօղոս Հովհաննիսեանի, 1803:

Երգեցողութիւնք Սրբոյ պատարագի Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցոյ, Վաղարշապատ, Ի Տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1874, 1878:

Զայնագրեալ Շարական հոգևոր երգոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցոյ, Վաղարշապատ, Ի Տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1875:

Երգք ձայնագրեալք ի Ժամագրոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցոյ, Վաղարշապատ, Ի Տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1877:

Զայնագրեալ քաղուածք օրհնութեանց հետեակք օրհնութեանց տէրունական տօնից, այլ եւ կարգ հանգստեան եւ անդաստանք շարականաց ի լրումն ձայնքաղի. Ս. Էջմիածին, Ի Տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, Վաղարշապատ, 1882:

Թաշճեան Ն. Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, Վաղարշապատ, 1875:

Տնտեսեան Ե. Մ. Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. եկեղեցոյ եւ հավելում թովանդակութիւն երգոց ըստ ուրնձայնից, Բ տպագր., Իսթանպօլ, 1933:

Տնտեսեան Ե.Մ. Տարերք երաժշտութեան, Իսթանպօլ, 1933:

Օգտագործված գրականության ցանկ

1. *Աթայան Ռ.* Հայկական խազային նոտագրություն, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1959:
2. *Աթայան Ռ.* Գրիգոր Գապասակալյանը և խազագիտությունը, ԲՄ, հ. 5, Եր., 1960, էջ 165—175:
3. *Արևշատյան Ա.* Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ, Ե., Կոմիտաս, 2003:
4. *Արևշատյան Ա.* Չայնեզականակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Եր., Գիտություն, 2013:
5. *Արևշատյան Ա.* Գրիգոր Գապասաքալյանի երաժրշտագիտական ժառանգությունը, Եր., Գիտություն, 2013:
6. *Երնջալյան Լ.* Հայ հոգևոր մոնոդիաների և արևելյան դասական մեղեդիների փոխառնչությունները // «Հայաստանը և քրիստոնյա Արևելքը», Եր., Գիտություն, 2000, էջ 211—221:
7. *Հարությունյան Մ., Բարսամյան Ա.* Հայ երաժշտության պատմություն, Եր., Հայպետհրատ, 1968:
8. *Հիսարլեան Ա. քին.* Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց. 1786-1808, Կ.Պօլիս, Առեւտրական նոր տպարան, 1914:
9. *Կոմիտաս վարդապետ*, Հայ եկեղեցական երաժրշտութիւնը ԺԹ. դարում // Կոմիտաս վարդապետ, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ երկու գրքով, գիրք Ա. Եր., Սարգիս Խաչենց, 2005, էջ 78-89:
10. *Կոմիտաս վարդապետ*. Հայոց եկեղեցական եղանակները // Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ երկու գրքով, գիրք Ա. Եր., Սարգիս Խաչենց, 2005, էջ 55-75:

11. *Հայ երաժշտության հանրագիտարան*, Եր., Հայկական հանրագիտարանի հրատ., 2019:
12. Հայկական Սովետական Հանրագիտարան, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ, Հայկական Սովետական Հանրագիտարանի գլխ. խմբ., հ. 7, 1981; հ. 8, 1982; հ. 12, 1986:
13. *Մելիքեան Մս.* Յունական ազդեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսականի վերայ, Թիֆլիս, Հայկական երաժշտական ընկերութեան հրատ., 1914:
14. *Մուշեղյան Ա.* Համբարձում Չերչյանը եւ Արմաշի դպրոցը, Եր., 1998:
15. *Մուշեղյան Ա.* Հայ երաժշտատեսական մտքի հիմնական միտումները XVIII դարում // Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը. Գիտական հոդվածներ. պատ. խմբ. Տ. Շախկուլյան, Եր., Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2016, էջ 341-362:
16. *Մուրադյան Մ.* Պատմական ակնարկ 19-րդ դարի հայ երաժշտության, Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1971:
17. *Մուրադյան Մ.* Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության (XIX դ. և XX դարասկիզբ), Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1989:
18. *Միմոնյան Հ.* Հայ միջնադարյան կաֆաներ. Ե., ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975:
19. *Ստեփանյան Զ.* Կենսագրական բառարան (Հայ մշակույթի գործիչներ, երեք հատորով). Հ. Բ, Ե., Սովետական գրող, 1981
20. *Թահմիզյան Ն.* Գրիգոր Գապասաքալյանի «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան», «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 11, Ե., 1973, էջ 291—334:

21. 19. *Ստեփանյան Գ.* Կենսագրական բառարան, հ. Ա, Եր., Հայաստան, 1973; հ. Բ, Եր., Սովետական գրող, 1981:
22. *Քիրտեան Յ.* Երաժշտութեան մասին երկու հատուածներ նախնեաց մատենագրութենէն, «Անահիտ», Փարիզ, 1935, 1-2, էջ 30—34:
23. «Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարան, Ե., Հայկական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 2002:
24. *Փիթեջյան Գր.* Քրիստաֆոր Կարա-Սուրգա, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2013:
25. *Айвазян А.* Руководство по восточной музыке. Перевод с западноармянского, послесловие и комментарии Н.К. Тагмизяна. Е.: изд-во АН Арм.ССР, 1998.
26. *Аревшатян А.* По следам музыковедческих изысканий Комитаса. Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика // Гимнология. Ученые записки Кабинета русской церковной музыки имени протоиерея Дм. Разумовского Московской Государственной Консерватории им. П.И. Чайковского, вып. 6. М.: Научно-Издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 43—54.
27. *Аревшатян А.* «Книга Восьмигласия» Григор Гапасакаляна как обобщение музыкально-теоретической мысли средневековой Армении // Теория и история монодии. Доклады международной конференции. Вена 2012. Т. 7/1. Брно, 2014. 2014. С. 49-59.
28. *Аревшатян А.* Исследование Спиридона Меликяна «Греческое влияние на теорию армянской музыки» в свете современного музыкознания // Гимнология. Ученые записки Кабинета русской церковной музыки имени протоиерея

- Дм. Разумовского Московской Государственной Консерватории им. П.И. Чайковского. Вып. 7. М.: Научно-Издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 118-127.
29. *Аревшатян А.* Традиции мелизматического пения в духовном песнетворчестве средневековой Армении (V-XV вв.) // Теория и история монаде. Доклады международной конференции. Вена 2016. Т. 9/2. Брно, 2018. С. 557—579.
 30. *Аревшатян А.* Комитас вардапет - основоположник армянской музыкальной медиевистики // Ежегодник Музея-Института Комитаса. Е.: изд-во Музея-Института Комитаса, 2020. С. 26-37.
 31. *Аревшатян А.* Дмитрий Кантемир и Григор Гапасакалян — выдающиеся музыканты-теоретики Османской империи // Opera musicologica. научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. СПб, 2021 (16) 3. С. 12-18.
 32. *Г. Гапасакалян,* Книга о музыке, где содержатся вопросы и ответы на армянском, греческом и персидском языках, перевод с грабара и введение А.С.Аревшатян, примечания А.С. Аревшатян и Л.О. Акопяна, Е: Гитутюн, 2017.
 33. *Кушнарев Х.С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л.: Музгиз, 1958.
 34. *Тамбурист Арутин.* Руководство по восточной музыке. Перевод с турецкого, предисловие и примечания Н.К. Тагмизяна. Е.: изд-во АН Арм.ССР, 1968.
 35. *Тагмизян Н.К.* Теория музыки в древней Армении. Е.: изд-во АН Арм.ССР, 1977:
 36. *Худабашян К. Э.* Армянская музыка на пути от монодии к многолосию. Е.: изд-во АН Арм.ССР, 1977.
 37. *Худабашян К.* Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания. Е.: Амроц груп, 2011.

38. *Aksoy B.* "Three aspects of the Ottoman Music: The Sultan, Women and Non-Muslim Musicians". (Türkiye Muzik ve Sanat) // Ermeni bestekarlar / Armenian Composers. Istanbul, Sony, 2001.
39. *Angelopoulos L.* Les voix de Byzance, Paris: Declée de Brouwer, 2005.
40. *Arevshatyan A.* Sur les traces des études musicologiques de Komitas, REArm, 33, Paris, 2011, pp. 315-328.
41. *Arevshatjan A.* Das Buch der Acht-Echoe-Systeme von Grigor Gapasakalian als Zusammenfassung des Musiktheoretischen Gedankenguts des Mittelalterlichen Armenien // Theorie und Geschichte de Monodie. Bericht der Internationalen Tagung, Martin Czernin und Maria Pischlöger, Wien 2012, band 7/1. Brno, 2014, S. 37—47.
42. *Arevshatyan A.* L'influence grec sur la théorie de la musique arménienne de Spiridon Melikian cent ans après // Mélanges Jean-Pierre Mahé: Travaux et mémoires, 18, édité par Aram Mardirossian, Agnès Ouzounian, Constantin Zuckerman. Collège de France – CNRS, Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance. Paris, 2014. P. 61—64.
43. *Arevshatyan A.* Komitas and Gapasakalian: Neumological connections // Musicology Today: Musica Sacra. Bucharest, 2015. www.musicologytoday.ro/Back-issues/Nr.24/studies2.php
44. *Arevshatjan A.* Traditionen des melismatischen Geistlichen Gesangschaften mittelalterischen Armenien (5.-15. Jahrhundert) // Theorie und Geschichte de Monodie. Bericht der Internationalen Tagung, Martin Czernin und Maria Pischlöger, Wien 2016. Band 9/2. Brno, 2018. S. 543-555.
45. *Chaldaiakis A.G.* Yet another contributor to the Exegesis' issue: Georgios Eutychios Ugurlius in: Актуальные проблемы церковно-певческого искусства: наука и практика //

- Гимнология, вып. 6, М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 76-108.
46. *Gerlach O.* Petros Peloponnesios –About Authorship in Ottoman Music and the Heritage of Byzantine Music // *Porphyra* — International Academic Journal of Byzantine Studies, 25. “Byzantium and Islam”. In Memory of Alessandro Angelucci, Venezia, 2017, 2017. P. 144-183.
 47. *Kantemiroğlu D.* Kitâbu ‘Ilmi’l- Mûsîkî ‘alâ vechi’l-Hurûfât. Vol. I-II. Ed. by Yalçın Tura. Istanbul: Kitap Editörü, 2001.
 48. *Popescu-Judetș E.* Prince Dimitrie Cantemir. Theorist and Composer of Turkish Music. Istanbul: Pan Beşiktaş, 1999.
 49. *Popescu-Judetș E.* Tanburî Küçük Artın. A Musical Treatise of the Eighteenth Century. Istanbul, Pan Beşiktaş, 2002.
 50. *Utıdjian H.* Tntesean and the Music of the Armenian Hymnal. Parrésia. Review pro vychodní křesťanství. Praha, 2011, 5. P. 47-175.
 51. *Utıdjian H.* Tntesean and the Music of the Armenian Hymnal (Conclusion). Parrésia. Review pro vychodní křesťanství. Praha, 2012, 6. P. 77-127.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՋԱԲԱՆ	5
ԳԼՈՒԽ 1. Գրիգոր Գապասաքայան. ազգային երաժշտագիտության ակունքներում	11
ԳԼՈՒԽ 2. Համբարձում Լիմոնջյանի ոչգծային նոտագրության գյուտը և նրա նշանակությունը	36
ԳԼՈՒԽ 3. Նիկողայոս Թաշճյանը և եկեղեցական երաժշտածիսական մատյանների ձայնագրումը	56
ԳԼՈՒԽ 4. Եղիա Տնտեսյանը և նրա երաժշտագիտական վաստակը	66
ԳԼՈՒԽ 5. Արիստակես Հիսարյանի մենագրության պատմական արժեքը	78
ԳԼՈՒԽ 6. Պոլսահայ եկեղեցական երաժշտական կյանքը Կոմիտասի գնահատմամբ	89
ԱՍՓՈՓՈՒՄ	101
SUMMARY	109
PEZİOME	113
ՄԱՏԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ	118

ԱՆՆԱ ՄԵՆԻ ԱՐԵՎԺԱՏՅԱՆ

ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒՊՈԼՍԻ
ՀԱՅ ԵՐԱՃԻՇՏ-ՏԵՍԱԲԱՆՆԵՐԸ
XVIII-XIX ԴԱՐԵՐ

Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պապյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Նվարդ Երկանյանի

ISBN 978-5-8080-1449-7



9 785808 014497

Կազմը ձևավորելիս օգտագործվել է Հ. Այվազովսկու
«Կոստանդնուպոլիսը՝ Բոսֆորից» կտավը, 1856 թ., որտեղ
պատկերված է Օրթաքիոյ մզկիթը, Ճարտարապետ՝ Նիկողոս Պալյան

Հրատ. պատվեր N 1083

Ստորագրված է տպագրության՝ 30.03.2021թ.:

Չափեր՝ 60 x 84 ¹/₁₆, 8 տպագրական մամուլ:

Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:

Գինը՝ պայմանագրային:

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



