

ՆԵՐԴԱՇՆԱԿՈՒԹՅԱՆ ՆԵՆՔԻ ՈՒՍՄՈՒՆՔԸ
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ
(V—VI ԴԴ.)

Ն. Կ. ԹԱԼՈՒԹՅԱՆ

Մեղ հասել են հին ու միջնադարյան հայ գիտնականների՝ մասնահատուկ բովանդակություն ունեցող մի ամբողջ շարք ասույթներ, որոնք բնականորեն միավորվում, սխտեմավորվում, տեսականորեն իմաստավորվում ու արժեքավորվում են ներդաշնակության հենքի մասին հինավուրց ուսմունքի լույսի տակ:

Այդ ուսմունքը սկզբնապես մշակված էր անտիկ մտածողների կողմից: Բայց այն վերաբերում էր միաձայն երաժշտության առավել ընդհանուր օրինաչափություններից մեկին: Դրան հայ գիտնականները ծանոթանում են V—VI դարերում և այդ կապակցությամբ ձևակերպում մտքեր, որոնք, ի դեպ, ուժի մեջ մնալով նաև հետագա (միջին) դարերում, առիթ են տալիս բազմաթիվ ու բազմապիսի մեկնությունների:

Նախ ծանոթանանք ներդաշնակության հենքի երևույթին ու դրան վերաբերող անտիկ մտքի ընդհանրացումներին¹ և ապա անցնենք հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական տեսության համապատասխան բաժինը կազմող նյութերի քննարկմանը:

Ներդաշնակության ոճնի առաջանում է շորս ձայների այնպիսի հարաբերակցության դեպքում, երբ այդ ձայներից ծայրագույնները մաքուր ութնյակի (սկտավի) ձայնամիջոցն են գոյացնում, իսկ միջինները՝ ծայրագույնների նրկատմամբ՝ համապատասխանաբար մաքուր քառյակի (կվարտայի) և մաքուր հնգյակի (կվինտայի) ձայնամիջոցը (օրինակ՝ e-a-h-e² կամ c-f-g-c²): Այն պարունակում է շորս տարբեր ձայնամիջոցներ. առաջին հերթին՝ մաքուր ութնյակը, մաքուր հնգյակն ու մաքուր քառյակը և մեկ էլ պիթագորյան մեծ երկյակը (սեկունդան), որպես քառյակ ու հնգյակ միջին ձայների տարբերություն: Ներդաշնակության հենքը, ձայների որոշակի մի սխտեմի առումով, կարող է քննվել երկու տեսանկյունով: Կամ որպես երկու մաքուր հնգյակների շղթայակցում, շրջանակված մաքուր ութնյակի ձայնամիջոցով, օրինակ՝ c-f-g-c² և կամ որպես մեծ երկյակի ձայնամիջոցով տրոհված երկու մաքուր քառյակների հաջորդականություն, որ ավելի համոզիչ է, ինչպես՝ c-f-g-c²: Կարևոր է ընդգծել, որ այս հարաբերակցությունները դեռևս լադային որոշակի հարաբերակցություններ չեն, քանի դեռ պարզ չէ, թե տվյալ ձայներից որ մեկն իր վրա կվերցնի տոնիկայի պաշտոնը (ֆունկցիան), և թե ինչպես կլրացվեն վերը ցույց տրված քառյակային (կվարտային) հատվածները:

Պիտի նշել, որ քննարկվող երևույթի տեսական իմաստավորումից շատ առաջ, ժողովուրդների, մասնավորապես, հունաց երաժշտական կյանքում լայ-

¹ Դա անհրաժեշտ է անել նաև այն պատճառով, որ սույն հարցը բավարար չափով լուսաբանված չէ երաժշտագիտական մատչելի գրականության մեջ:

նորեն կիրառվելիս են եղել ներդաշնակության հենքի տիպի լարվածք ունեցող լարային գործիքներ. սկզբում անկոթ, ապա և կոթավոր: Հայտնի է, օրինակ, որ «մինչօրփեսույան» (անկոթ) քնարի հնագույն լարվածքը C- f-g-c^2 հարաբերություններն է ներկայացրել իրենից²: Ուստի պարզ է, որ ներդաշնակության հենքը հնագույն մտածողների տեսական վերացական հետախուզության արգասիքը չէր, այլ արտածված էր գեղարվեստական փորձից:

Առաջին հայտնի գիտնականը, ում անվան հետ կապվում է ներդաշնակության հենքի տեսական իմաստավորումը, Պիթագորասն է: Արդի երաժշտագիտության մեջ հնում հռչակված «Պիթագորասի ուսմունքի» մասին թեև մանրամասն տեղեկություններ պահպանված չեն, սակայն հայտնի է, որ նրանում արդեն բյուրեղացել էին այն բոլոր նախադրյալները, որոնց հիման վրա ավելի ուշ ձևավորվեց ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքը: «Պիթագորասի ուսմունքում» մեծ նշանակություն էր տրվում ներդաշնակության հենքի բաղկացուցիչները հանդիսացող կատարյալ բարեհնչյուններ (կոնսոնանսներ)՝ ութնյակի, հնգյակի և քառյակի կայուն հարաբերություններին, որպես երաժշտական սիստեմի «հիմնական» ձայնամիջոցների: Դրանք միալարի օգնությամբ փորձնական ճանապարհով սահմանելուց հետո Պիթագորասը մյուս բոլոր տեսակի ձայնամիջոցները սահմանում էր մաթեմատիկական հաշվարկումների միջոցով, որպես հնգյակից ստացվող «ածանցյալ» ձայնամիջոցներ: Այս կերպ գոյացող երաժշտական սիստեմը (կամ ձայնակարգը) կենդանի երաժշտության ինտոնացիոն կողմն արտահայտում էր, ճիշտ է, սխեմատիկորեն. բայց անկասկած է, որ այդ սիստեմն առհասարակ խարսխվում էր տեսական մտքի շատ փայլուն մեկ նվաճման՝ երաժշտական ձայների փոխկապվածության կվարտկվիտային հիմքի բացահայտման վրա: Վերջապես Պիթագորասը մշակել էր հարմոնիկ համամասնությունների մի սիստեմ էլ, որում առկա էին ներդաշնակության հենքի չորս անդամները, հետագայում ընդհանուրի կողմից ընդունված իրենց թվային սահմանումներով, որպես որևէ հիմնական մեկ ձայնից ստացվող 6-րդ, 8-րդ, 9-րդ և 12-րդ մասնակի տոներ³:

Պիթագորասից հետո ներդաշնակության հենքի մասին դրույթները լայնորեն ընդհանրացրեց, մասնավորապես, Պլատոնը, իր «Տիմէոս»-ում⁴:

Իսկ ավելի ուշ, ալեքսանդրյան գիտնականների աշխատություններում, վերջնականապես բյուրեղացան ներդաշնակության հենքի մասին հնուց եկող առավել կարևոր մտքերը: Նախ, ալեքսանդրյան գիտնականները, բնական նոր ձայնամիջոցներ ստանալու նպատակով, շատ ավելի զարգացրին միալարի արվեստական բաժանման փորձը և ստեղծեցին՝ «տասնակարգյալ աղյուսակի» ձևով արտահայտված, իր ժամանակի չափանիշով նոր ու կատարյալ մի ձայնակարգ (строй), որը թեև հիմնվում էր «հարմոնիկ համամասնությունների» մասին պիթագորյան սկզբնական մտահղացման վրա, բայց, որոշ չափով, նաև

² Г. Гельмгольц, Учение о слуховых ощущениях, СПб, 1875, էջ 367: Նույնը վկայում է նաև Կոմիտասը, խոսելով առհասարակ հնագույն, բայց ըստ բոլոր տվյալների, արդեն կոթավոր տիպի մեկ քնարի մասին և օգտվելով նիկոմաքոսից (տե՛ս Կոմիտաս, Թժշկություն երաժշտությամբ, Թ է ո գ ի կ, Ամենուն Տարեցույցը, Կ. Պոլիս, 1915, էջ 242—246):

³ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Մի էջ հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական տեսությունից. «Բանբեր Մատենադարանի», № 5, Երևան, 1960, էջ 53—57:

⁴ «Պլատոնի իմաստասիրի Տրամախոսությունը (Եթիփոն, Պաշտպանություն Սոկրատայ և Տիմէոս)», Վենետիկ, 1877, էջ 98—99:

հակասում էր դրան⁵։ Այսուհանդերձ, ալեքսանդրյան դիտնականները հեռատեսաբար շանտեսեցին պիթագորյան ուսմունքի մեծագույն նվաճումը՝ երաժշտական սիստեմի ձայների փոխկապվածության կվարտ-կվինտային հիմքի տեսական իմաստավորումը։ Նրանք իրենց հայտնաբերած ձայնային բազմապիսի նոր հարաբերությունների ողջ միակցությունից առանձնացրին երեք կարևորագույն հարաբերություններ՝ մաքուր ութնյակի (1:2), մաքուր հնդյակի (2:3) և մաքուր քառյակի (3:4) բարեհնչյուն ձայնամիջոցները, որպես «երաժշտության զլխավոր ձայնամիջոցներ»⁶ և հատուկ նշանակություն տալով վերջիններիս վրա հիմնվող $c-f-g-c^2$ կամ $e-a-h-e^2$ տիպի սիստեմներին, դրանք անվանեցին «ներդաշնակության» (հարմոնիայի, այսինքն ձայների հարմոնիկ, ներդաշնակ (կառգավորություն) հենքը)⁷, ականերիաբար՝ լադային տարբեր ձայնաշարերի և առհասարակ դիատոնիկ ձայնաշարի կազմավորման մեջ դրանց խաղացած մեծ դերի պատճառով։

Անտիկ դիտնականները ներդաշնակության հենքի մասին իրենց մտքերը սովորաբար բացատրել են՝ $e-a-h-e^2$ սիստեմի օրինակի վրա, որն իրենից ներկայացրել է հին հունական զորիական լադի (վարընթաց) ձայնաշարի հենքը.

$e^2-d-c-h$ $a-g-f-e$

Այս կոնկրետ դեպքում տոնիկայի պաշտոնը իր վրա վերցնում էր սիստեմի վերին կվարտային տոնը՝ $\mu\epsilon\pi\gamma\iota$ կոչվող «a» ձայնը⁸։

$e-a-h-e^2$ սիստեմի ձայնները ընկած էին նաև առհասարակ հին հունական դիատոնիկ ձայնաշարի՝ այսպես կոչված «ձայնային կատարյալ սանդղաթի» հիմքում, ներկայացնելով նրա «անշարժ», այսինքն փոփոխությունների (բարձրացման կամ իջեցման) չենթարկվող տոները⁹։

⁵ «Բանբեր Մատենադարանի», № 5, էջ 43—59։

⁶ Плутарх, О музыке, Петербург, 1922, էջ 61 (ծանոթ. «երաժշտության զլխավոր ձայնամիջոցները» պետք չէ շփոթել վերը հիշատակված «հիմնական ձայնամիջոցների» հետ, որոնք այդպես են կոչված եղել, ի հակադրություն «ածանցյալների»)։

⁷ Նույն տեղում։

⁸ Г. Гельмгольц, էջ 344 և 384։

⁹ В. Петр, О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке, Киев, 1901, էջ 201։

Նիստ հետաքրքրական է, սակայն, որ հետո էլ, գործնականում, այդ «անշարժ» ձայնները երբեմն նույնպես փոփոխվում էին այս կամ այն կերպ։ Այդ մասին վկայում է Պլուտարքոսը, որս երաժիշտների վերաբերյալ ասում է, թե նրանք «...ոչ միայն մշտապես իջեցնում են երրորդ և յոթերորդ աստիճանները, այլ անշարժացելի մի ձայնամիջոցի շփով ցածրացնում են նաև անշարժ ձայներից մի քանիսը» (տե՛ս Плутарх, О музыке, էջ 79—80)։ Հելմհոլցը հատուկ ուշադրություն է դարձնում սրա վրա և նկատում, թե Պլուտարքոսի տվյալ վկայությունը «...կարող է նշանակել այն, որ լիդիական, փոյուդիական և այլ լադերում տոնիկան չէր վերցվում քառալարի այսպես կոչված անշարժ ձայներից։ Այսպես, օրինակ, — շարունակում է հեղինակը, — մենք հետադարձ կտեսնենք, որ եթե տոնիկան «d» է, ապա «h»-ն բնական լարվածքի պայմաններում «e»-ի հետ մաքուր հնդյակ չի դոյացնում» (տե՛ս Г. Гельмгольц, Учение о слуховых ощущениях, էջ 377—378)։ Նմանօրինակ երևույթներ քննորոշ են նաև հայկական բնական լադերի համար։ Առավել հատկանշականն այստեղ՝ Գ4 ձայնեղանակի (տոնիկայից՝ խոսրովայինից հաշված) վերին քառյակի փոքր-ինչ ցած ձայնն է՝ փուշ կիսվարը, որը շատ յուրահատուկ գունավորություն է հաղորդում ողջ լադին և Գ4 բոլոր երգերին։ Վերևի մեջբերումների լույսի տակ դժվար չէ հասկանալ, որ հայկական մոնոդիկ երաժշտության մեջ նույնպես քննարկվող երևույթը շատ հին արմատներ ունի։

Այս հանգամանքը, սակայն, չփոթոթյան մեջ չի դրել արևելյան, այլ թվում և (առաջին հերթին) հայ հին մտածողներին, որոնք ներդաշնակության հենքի մասին անտիկ մտածողները ասույթներն իրավացիորեն համարել են լադագոյացման, ակուստիկական և բնախոսական օբյեկտիվ պատճառներով պայմանավորված, համընդհանուր օրինաչափություններին վերաբերող դրույթներ։ Եվ դա հասկանալի է։ Որովհետև ինչպես ներդաշնակության հենքը ինքը, այնպես էլ նրա բաղկացուցիչները՝ ութնյակի, հնգյակի և քառյակի բարենհնչյուն ձայնամիջոցները, միայն հին հունական երաժշտությանը չէ, որ բնորոշ են եղել։ Անշուշտ, լադային ձայնաշարերը միշտ էլ այս կամ այն չափով արտացոլել են տարրեր ժողովուրդների երաժշտության ազգային առանձնահատկությունները։ Բայց դրանք (ձայնաշարերը) իրենցում առկա՝ ակուստիկորեն կայուն հարաբերությունների տեսակետից, աչքի են բնկնում նաև համընդհանուր նշանակություն ունեցող կողմերով։ Իրոք՝ ութնյակի, հնգյակի և հատկապես քառյակի կայուն հարաբերությունները կազմակերպող դեր են խաղացել լադային ձայնաշարերի սիստեմի գոյացման մեջ, բոլոր ժողովուրդների երաժշտական կյանքում։ «Իհատոնիկ ձայնաշարերը,— գրում է պրոֆ. Յու. Ն. Տյուլինը,— առաջացել են զուտ մեղեդիական շարժումից, ոչ միայն հնչողության, այլև խոսակցական լեզվում գերիշխող դեր խաղացող ցած-օբերտոնային կվարտ-կվինտային հարաբերակցությունների հիման վրա՝ այդ ձայնամիջոցները առավել հեշտ արտաբերող (մարդկային) լսողական ապարատի և ձայնալարերի կառուցվածքի հետևանքով»¹⁰։ Իսկ Հելմհոլցը, խոսելով բարենհնչյուն ձայնամիջոցների մասին, նկատում է, որ «...ութնյակը, հնգյակը և քառյակը (որպես կայուն հարաբերություններ) մենք... գտնում ենք բոլոր ձայնաշարերում»¹¹։

Ավելին. ութնյակի, հնգյակի և քառյակի ձայնամիջոցները դիտողությունների առարկա են հանդիսացել նաև հին արևելքի քաղաքակրթ մի շարք ժողովուրդների (այդ թվում՝ եգիպտացիների, բաբելացիների, հնդիկների, չինացիների) կյանքում։ Դեռևս խոր անցյալում դիտված էր, որ կանացի և տղամարդկանց (ինչպես նաև ղեռահաս տղաների և հասուն մարդկանց) ձայների հնչողության տարբերությունը հավասար է ութնյակի ձայնամիջոցին. իսկ միևնույն սեռի ցածր ու բարձր երգչային ձայների հնչողության տարբերությունը հնգյակի ձայնամիջոցին։ Նույն հեռավոր անցյալում էլ գիտակցված էր նաև, որ ութնյակ, հնգյակ և քառյակ ձայնամիջոցները գոյացնող ձայները լսողությունը բնկալում է որպես ազգակից և այդ իսկ պատճառով զուգորդվելու ընդունակ ձայներ, որոնք իրար հետ որոշակի ու պարզ հարաբերությունների մեջ են գտնվում։ Այդ հարաբերությունները սահմանելու նպատակով դեռ հին բաբելացիների կողմից կատարված փորձերը, ինչպես հայտնի է, դրական արդյունքներ են տվել՝ բնական ձայնակարգի առաջին անգամները տարանջատելու իմաստով՝ Պիթագորասից շատ առաջ¹²։

Ինչ վերաբերում է հենց իրեն՝ ներդաշնակության հենքին, ապա նա էլ, որպես այդպիսին, ծանոթ է եղել մի ամբողջ շարք արևելյան հնագույն ժողո-

¹⁰ Ю. Н. Тюлин, Учение о гармонии, Ленинград, 1937, էջ 67։

¹¹ Հելմհոլց, նշվ. աշխ., էջ 363։

¹² Р. И. Грубер, История музыкальной культуры, том I, часть первая, М.—Л., 1941, էջ 103։

վորդներին: Հին բաբելացիների երաժշտա-տեսական կարևորագույն դրույթները ձևակերպվում էին՝ e-a-h-e² սիստեմի ձայների հարաբերակցությանը՝ բաբելոնական հիման վրա¹³: Հասկանալի է, որ հին բաբելացիների երաժշտա-տեսական հայացքները չէին կարող ծագել երաժշտական փորձից անկախ: Ըստ երևույթին, հին բաբելացիները նույնպես լայնորեն կիրառում էին e-a-h-e² ու c-f-g-c² տիպի լարվածք ունեցող քառալար (կոթավոր և անկոթ) կամիթավոր գործիքներ:

Բայց այստեղ հարց է ծագում. ինչպե՞ս էին կիրառվում հնում այս տիպի լարային, հատկապես անկոթ գործիքները: Սույն հարցին պատասխանում է Հելմհոլցը: Խոսելով c-f-g-c² լարվածքով «մինչօրփեսայան» (անկոթ) քնարի մասին, նա նշում է, որ դրա վրա հաղիվ թե հնարավոր լինել որևէ մեղեդի (мелодия) վերարտադրելու: «Սակայն, — գրում է հեղինակը, — այդ ձայներով, իհարկե, արտահայտվում են սովորական խոսակցական լեզվի ելևէջի գլխավոր աստիճանները, այնպես որ՝ այսպիսի քնարը հնարավոր կլինե՞ր օգտագործել ղեկամացիայի նվագակցության համար»¹⁴:

Այս հարցը շատ ավելի լայն պլանով մեկնաբանում է Վ. Ի. Պյոտրովը՝ նա մանրամասն քննում է e-a-h-e² սիստեմը՝ «արտահայտիչ ղեկամացիայի», և նույնիսկ «արտահայտիչ ղեկամացիայի դարաշրջանի» կապակցությամբ, ու դալիս է այն եզրակացության, որ e-a-h-e² «հարմոնիկ քառալարում» պարփակված հարաբերակցությունները մոտավորապես արտահայտում են ղեկամացիայի ժամանակ մարդկային ձայնի բարձրության փոփոխությունների հեռավորության հարաբերակցությունները¹⁵:

Էջերի սղությունը մեզ հնարավորություն չի տալիս այստեղ, տվյալ հարցի կապակցությամբ, քննելու Վ. Պյոտրովի մտքերի զարգացման ողջ ընթացքը: Նշենք միայն, որ հեղինակը «...հնդիկ, պարսկա-արաբական և հույն տեսաբանների վկայությունների, ինչպես նաև արիական ժողովուրդների ժողովրդական երգերի համեմատական քննության հիման վրա», c-f-g-c² կամ e-a-h-e² տիպի «հարմոնիկ քառալարի» ծագումը կապում է «արիական» (այն է՝ հնդեվրոպական) ցեղերի երաժշտական փորձի հետ¹⁶: Նա հաստատում է նաև, որ ինչպես մի շարք այլ «արիական ձայնաշարեր», այնպես էլ հիշյալ «հարմոնիկ քառալարը», ինչպես անվանում է նա ներդաշնակության հենքը, հունական երաժշտության կողմից ժառանգված են եղել պատրաստի վիճակում¹⁷: Այս կապակցության մեջ խիստ շահեկան է դառնում այն փաստը, որ Վ. Պյոտրով հիշատակում է նաև հին հնդիկների կողմից ղեկամացիայի նվագակցության համար օգտագործված և e-a-h-e² լարվածքն ունեցող քառալար մի գործիք¹⁸:

Հարկ է նշել, որ եթե մի կողմ թողնենք c-f-g-c², e-a-h-e² տիպի սիստեմների ծագման հարցը, ապա պետք է հաստատենք, թե դրանք կիրառվել են նաև ոչ-արիական ժողովուրդների, օրինակ՝ հին չինացիների երաժշտական կյանքում: Այսպես, պրոֆ. Գրուբերը հաղորդում է, որ հին չինական ժողովրդական

¹³ Նույն տեղում:

¹⁴ Հելմհոլց, նշվ. աշխ., էջ 367:

¹⁵ В. И. Петров, О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке, Киев, 1901, էջ 7—15:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 1:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 17 (տե՛ս նաև ներածությունը):

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 22:

երաժշտության մեջ կիրառվում էր մեր թվականությունից առաջ III դարում ստեղծված «պիպա» կոչվող քառալար կոթավոր կամիթահար մի գործիք՝ «կիթառի մեկ տարբերակը»՝ e-a-h-e² լարվածքով¹⁹:

Վերջապես, խոսելով նույն այս «պիպայի» մասին, Շենեքսոնը տեղեկացնում է, որ այն «...հայտնի է ոչ միայն Չինաստանում, այլև նրան սահմանակից շատ երկրներում, այդ թվում՝ Կորեայում, Վիետնամում, Կամբոջայում»²⁰:

Այսպիսով, բերված փաստերը ցույց են տալիս, որ իրոք, եթե ներդաշնակության հենքի երևույթը տեսականորեն իմաստավորված էր հին հույների կողմից, ապա տվյալ հանգամանքը՝ միասնիկ անտիկ գիտության և վերլուծող ու ընդհանրացնող մտքի զարգացման բարձր մակարդակը, չի խոսում, իհարկե, քննարկվող երևույթի նեղ-ազգային բնույթի մասին. e-a-h-e², c-f-g-c² տիպի ներդաշնակության հենքը, այսինքն՝ լադային ձայնաշարերի սիստեմի հիմքում ընկած ութնյակի, հնգյակի և քառյակի կայուն հարաբերությունների երևույթը, դա համընդհանուր երևույթ է:

Ամբողջ հարցը նրանումն է, թե ինչպես են լրացվում հենց այդ հենքի փառյակային (կվարտային) հատվածները տարբեր ժողովուրդների մոտ: Խիստ հատկանշական է, որ իրենք՝ հույները, մասնավորապես Արիստոքսենը, Մելոքոմա Անանունը և ուրիշներ, ներդաշնակության հենքը անվանել են նաև քառալարի ընդհանուր տեսակը²¹: Սրա վրա է հիմնվում, ականերևաբար Հելմհոլցն էլ, որը, վերլուծելով c-f-g-c² հենքը, գրում է. «...Սակայն այս հատվածների միջի տարածության լրացումը դեռևս կամայական է, և նույնիսկ իրենք հույները տարբեր ժամանակներում տարբեր ձևով են կատարել դա, ու այլ կերպ, քան մյուս հին ժողովուրդները»²²:

Ներդաշնակության հենքը այս կամ այն ինքնատիպ երաժշտական մշակույթի կապակցությամբ քննելիս անհրաժեշտ է հաշվի առնել ոչ միայն այդ հենքի հատվածների լրացման մեթոդների առանձնահատկությունները, այլև ողջ հենքի շատ յուրահատուկ բեկման հնարավորությունը, ինչպես դա ցույց կտրվի ստորև, հայկական մոնոդիկ երաժշտության նկատմամբ:

Վերը շարադրվածի լույսի տակ միանգամայն հասկանալի պետք է լինի, թե ինչու իրենց սեփական երաժշտական մշակույթի առանձնահատկություններն ըմբռնելու ձգտող վաղ միջնադարյան հայ դիտնականները հարկ են համարել հաշվի առնել անտիկ մտածողների ասույթները նաև ներդաշնակության հենքի մասին:

Անցնելով V—VI դարերի հայկական երաժշտատեսական սիստեմին, նշենք, որ այստեղ քննարկվող հարցը շոշափված է հին հայկական ինքնուրույն և թարգմանական գրականության առնվազն հետևյալ երկերում. Դավիթ Անհաղ-

¹⁹ Р. Г р у б е р, История музыкальной культуры, т. I, ч. I-я, М.—Л., 1941, էջ 224: Ըստ ռուր տվյալների, ինչպես այս «պիպան», այնպես էլ ներդաշնակության հենքի տիպի լարվածք ունեցող այլ գործիքներ հնում լարվել են ամենատարբեր ձայնաստիճաններից (նայած, թեկուզ ե, կատարողի ձայնին), պահպանելով լարվածքի հիմնական սկզբունքը, այսինքն՝ ձայնային՝ հենքին հատուկ հարաբերությունները: Հատկանշական է, օրինակ, որ չինական ազգային նվագարանները ներկայացնող վերջին հրատարակություններում բերվում է «պիպայի» հետևյալ լարվածքը. A-d-e-a (տե՛ս «Музыкальные инструменты Китая», иллюстрированный очерк, Москва, 1958, էջ 14—15):

²⁰ Г. Шенексон, Музыкальная культура Китая, Москва, 1952, էջ 33:

²¹ Վ. Պյոտր, նշվ. աշխ., էջ 17:

²² Հ. Էլմհոլց, նշվ. աշխ., էջ 366—367:

թի «Սահմանք իմաստասիրութեան» երկում, Փիլոն Ալեքսանդրացու՝ հայ հին թարգմանությունների պահպանված գործերում և Պլատոնի «Տիմէոս»-ում, որը նույնպես հայերեն թարգմանված է եղել V դարում²³:

Վերջինս ամենահինն է մեր աղբյուրներից, և նրանում ներդաշնակության հենքի մասին գաղափարները դեռևս պարունակում են պիթագորականությանը հատուկ մի խորհրդապաշտություն: Այսպես, խոսելով Արարչի մասին, որ հնարագործում է «զնախկին և երիցագոյն զհոգին», Պլատոնը Տիմեոսի բերանով ասում է. «...Առաջին մին մասն ի բաց է առ յամենայնէս, և յետ այնմ ի բաց առնոյր կրկնապատիկ սորին, և զերրորդն էիսաբոլոր երկրորդին, և եռապատիկ առաջնոյն, և չորրորդ՝ երկրորդոյն կրկին, և հինգերորդ՝ եռապատիկ երրորդին, և զվեցերորդն՝ առաջնոյն ութապատիկ, և ևեթներորդ՝ քսանևեթնապատիկ առաջնոյն: Եւ յետ այսոցիկ ընոյր կրկնապատիկ և եռապատիկ ասպարեզսն, մասունք տակաւին անդուստ հատեալ՝ և եղեալ ի մէջ սոցունց, իբրու զի իւրաքանչիւրում ասպարիզի երկու իցեն միջոցք»²⁴:

«Տիմէոս»-ի սույն հատվածից այժմ այնքան էլ հեշտ չի հասկացվում, թե այստեղ խոսքը վերաբերում է ներդաշնակության հենքի օրինաչափություններին, որոնք Պլատոնը ընդնշմարում է արարչագործության հիմքերի մեջ իսկ: Ըստ այդմ՝ իմաստասերն սկզբում առաջ է բերում կրկնապատկումներով ու եռապատկումներով ընթացող թվերի համամասնական երկու շարքեր (1—2—4—8... և 1—3—9—27...), որոնց միջտարածությունները՝ «ասպարէզք», լրացվում են երկուական միջին մեծություններով (համաձայն ներդաշնակության օրենքին): Բայց ոչ միայն այժմ, այլ հնում ևս «Տիմէոս»-ի ինչպես այս, այնպես էլ շատ ուրիշ հատվածներ համարվել են հատուկ բացատրության կարոտ: Ուստի և դրանք առիթ են տվել մեկնությունների, որոնցից օգտվելով է, որ ըմբռնել են «Տիմէոս»-ում արծարծված շատ հարցեր վերջինիս և՛ հունական, և՛ թարգմանական տեքստերի ուսումնասիրողները, էլ չխոսելով բուն իսկ թարգմանիչների մասին: Մասնավորապես, վերը բերված հատվածը, ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքի հետ ունեցած իր առնչությունների մեջ հասկանալու համար, օրինակ, միշտ դիմել են Պլուտարքոսին, որ հայտնի է եղել նաև որպես Պլատոնի «Տիմէոս»-ում տեղ գտած հատկապես երաժշտա-տեսական գաղափարների հմուտ մեկնիչ:

Արդարև, իր «Երաժշտության մասին» գրքում ևս Պլուտարքոսը (որը, ինչպես հայտնի է, նույնիսկ առանձին մի աշխատություն է նվիրած եղել «Տիմէոս»-ի երաժշտա-տեսական գաղափարների մեկնությանը), երկար կանգ է առնում վերը մեջբերված պլատոնյան գրույթի վրա: Եվ հաստատելով, որ նրանում Պլատոնը մտածում է, մասնավորապես, ութնյակի համահնչյունում պարունակվող երկու միջին ձայնամիջոցների համամասնական հարաբերությունների (այսինքն ներդաշնակության հենքի) մասին ուսմունքի կատեգորիաներով, իր այս միտքը պարզաբանում է՝ հին հունական ութլարանի կիթառի չորս գլխավոր լարերի հարաբերակցությունների օրինակով (ϖεζαγγ. C¹, ϖεζαγγ. a¹, παρὰϖεζαγγ. h¹ և ϖεζαγγ. C²) հետևյալ կերպ:

²³ «Философские труды в армянских рукописях Матенадарана» (краткий библиографический указатель), տե՛ս «Բանբեր Մասենադարանի», № 3, Երևան, 1968, էջ 439:

²⁴ «Պլատոնի իմաստասիրի Տրամախոսութիւնք, Եւթիփոան, Պաշտպանութիւն Սոկրատայ և Տիմէոս», Վենետիկ, 1877, էջ 98:

«Իրոք, — գրում է նա, — երաժշտության մեջ ութնյակի համահնչյունը (СОЗВУЧИЕ) իր մեջ ամփոփում է երկու միջին ձայնամիջոցներ, որոնց համամասնական հարաբերությունը եւ ցույց կտամ: Ութնյակը՝ իսպտայից (e¹) մինչև նևտան (e²) ընկած տարածությունը, կրկնապատիկ մեծության հարաբերություն է ներկայացնում իրենից. թվերի բնագավառում համանման օրինակ տալիս են 6-ն ու 12-ը: Ուրեմն, եթե 6-ն ու 12-ը, ըստ այսմ, ծայրագույն անդամներ են, ապա իսպտան համապատասխանում է 6 թվին, իսկ նևտան՝ 12-ին: Մնում է, այս թվերից բացի, վերցնել միջին թվեր, որոնց հետ ծայրագույնները ունենային, մեկը՝ 4:3-ի, իսկ մյուսը՝ 3:2-ի հարաբերությունը: Այդ թվերը 8-ը և 9-ն են, որովհետև 8-ն իր մեջ ամփոփում է 6-ի 4/3-ը, իսկ 9-ը՝ նրա (6-ի) 3/2-ը: Այսպիսին է ծայրագույն անդամներից մեկը (6-ը). իսկ մյուսը՝ 12-ը, հավասար է 9-ի 4/3-ին և 8-ի 3/2-ին: Եվ որովհետև այդ թվերը (8 և 9) գտնվում են 6-ի և 12-ի միջև, իսկ ութնյակի ձայնամիջոցն էլ կազմվում է քառյակից և հնգյակից, ապա ակնհայտ է, որ մեղան (ձ¹) կարտահայտվի 8 թվով, իսկ պարամեղան (ն¹)՝ 9 թվով: Իսկ եթե դա այդպես է, ապա իսպտան մեղային կհարաբերի այնպես, ինչպես պարամեղան նևտային, որովհետև իսպտայից մինչև մեղա՝ քառյակ է, և պարամեղայից մինչև նևտա՝ նմանապես: Նույն հարաբերությունը առկա է նաև թվերի մեջ, որովհետև 6:8 = 9:12 և 6:9 = 8:12, քանի որ 8-ն ու 12-ը 4/3-ականներ են, առաջինը 6-ի համեմատ, երկրորդը՝ 9-ի, իսկ 9-ն ու 12-ը՝ 3/2-ականներ, 6-ի և 8-ի համեմատ»²⁵:

Այս կերպ վերլուծելով Պլատոնի մտքերը, Պյուտարքոսը փաստորեն շարադրում է ներդաշնակության հենքին վերաբերող հինավուրց ուսմունքի բովանդակությունը: Այստեղից պարզ է, որ Պլատոնի «Տիմոս»-ի թարգմանության և ուսումնասիրության առիթով վաղ միջնադարյան հայերը բավական լրիվ պատկերացում կկազմեին քննարկվող ուսմունքի մասին, որտեղ, ինչպես երևում է մեջբերումից, խոսքը փաստորեն վերաբերում էր ներդաշնակության հենքի անդամների թվային սահմանումներին ու քանակային փոխհարաբերություններին և այդ անդամների ու զրանք արտահայտող թվերի հարաբերակցությունների համանմանությունը:

Պիտի հատուկ նշել, որ հենքի անդամների թվային ճշգրիտ արտահայտությունների սահմանմանն այսքան կարևորություն տալն իսկ խոսում է այն մասին, որ տվյալ ուսմունքը հնում ուներ նաև գործնական մեծ նշանակություն: Ակներևաբար՝ 6, 8, 9, 12 թվաշարքով արտահայտված հարաբերությունները որպես հիմք են ծառայել առհասարակ նեղ ձայնածավալի լարային գործիքների լարվածքը ճշտելիս, էլ շխտելով, մասնավորապես, ներդաշնակության հենքի տիպի լարվածք ունեցող գործիքների մասին:

Ի դեպ, ասվածի լույսի տակ ավելի եւ հասկանալի է դառնում հին հայերի գիտական հետաքրքրությունը ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքի նրկատմամբ, քանի որ վաղ միջնադարյան Հայաստանում, ըստ մի շարք պատմական ստույգ տվյալների, գոյություն են ունեցել ոչ միայն տարբեր լարվածքների լարային բազմազան գործիքներ, այլև, ամենայն հավանականությամբ, նույն ներդաշնակության հենքի տիպի լարվածք ունեցող հինավուրց կոթավոր

²⁵ П л у т а р х, О музыке. էջ 57—60:

մի նվազարան: Խոսքը վերաբերում է «բամբիուն», «բանդիուն» կամ «փանդիուն»²⁶ անուններով հայտնի և մեր հին պատմիչների, մասնավորապես, Մովսես Խորենացու կողմից մի քանի անգամ հիշատակված գործիքին²⁷: Ըստ եղած տվյալների, այդ գործիքի վրա նվազել են հայ հին վիպասանները, իրենք իսկ նվազակցելով իրենց ղեկավարացիոն բնույթի պատումներին՝ վեպերին և «ցցոց ու պարուց» երգերին (խորենացի): Դժբախտաբար, հիշյալ նվազարանի կիրառման եղանակի, նրա լարերի թվաքանակի և լարվածքի մասին մասնավոր տեղեկություններ պահպանված չեն²⁸: Սակայն ներդաշնակության հենքի և, մասնավորապես, ղեկավարացիայի նվազակցության համար հին աշխարհի գրեթե բոլոր ժողովուրդների կողմից կիրառված՝ ներդաշնակության հենքի տիպի լարվածք ունեցող գործիքների մասին վերևում բերված տվյալների լույսի տակ բնական և տրամաբանական է ենթադրել, որ «փանդիուն»-ը նույնպես շուրս լարանի (կամ, համեմատյան դեպք, երեք լարանի) մի գործիք էր՝ Ը-Ի-Գ-Ը²⁹ կամ Ը-Ի-Ը տիպի լարվածքով²⁹: Այսպիսի գործիքի օգնությամբ վիպասանները կարող էին շեշտաշափել իրենց ղեկավարացիոն պատումները, դրանք նվազակցելով կվարտկվինտային կառուցվածքի համահնչյուններով³⁰: Այս ենթադրությունը անուղղակիորեն հաստատվում է նրանով ևս, որ սազի վրա նվազող հայ աշուղների մոտ մինչև օրս էլ ուժի մեջ է Ը-Ի-Գ տիպի հարաբերություններից բաղկացած, այսպես կոչված «բազմալար պեղալների» կիրառման պրակտիկան, որ նկատվում է արևելյան այլ ժողովուրդների (վրացիների, ադրբեջանցիների, եզդիների և այլոց) երաժշտական կյանքում: Այս «բազմալար պեղալների» հնչողության արխաիկ բնույթն ավելի քան անվիճելի է, որից և պիտի հետևենք, թե մեր ժամանակակից հայ աշուղների կողմից կիրառվող վերոհիշյալ պրակտիկան իր

26 Ըստ երևույթին, ճիշտ է Մ. Արեղյանը, որ հաստատում է, թե այս երեք ձևերը միևնույն բառի տարբերակներն են (տե՛ս «Հայ ժողովրդական առասպելներ», Վաղարշապատ, 1899, էջ 26):

27 «Մովսիսի Խորենացու Պատմութիւն հայոց», Տփղիս, 1913, էջ 27, 73 և 86:

28 Հայտնի է միայն, որ այն եղել է լարային, կոթով և կամիթավոր տիպի նվազարան: Հովհաննես Դրասխանակերտցին մեկ առիթով նույնիսկ «կոնտրապանո աղերախա» արտահայտություն է օգտագործում. փոխանակ «փանդիունի» (տե՛ս «Պատմագրութիւն Յովհաննու կաթողիկոսի ամենայն Հայոց», Երուսաղէմ, 1843, էջ 14), սակայն պարզ է, որ հին վիպասանը կոնտոց չէր օգտագործի. նա գործիքն էլ ընդմիջտ զրկած չէր կարող պահել, այլ պետք է վզից կախեր, քանի որ երգելուց և նվազելուց բացի նա զբաղված էր լինում նաև պարով ու դիմաշարժությամբ (որոնց համար ազատ ձեռքեր էին հարկավոր), ուր մնաց որ կոնտոց գործածեր:

29 Ասում ենք՝ Ը-Ի-Գ-Ը կամ Ը-Ի-Գ տիպի լարվածք. որովհետև փանդիունի բացարձակ լարվածքի մասին խոսելն անտեղի ենք համարում: Վերը հիշատակված «պիպայի» նման այն կարող էր լարվել մի քանի ձայնաստիճաններից, և կամ կարող էր ունենալ այլազան չափերի տարբերակներ և այլն: Անկախ քրանից, «փանդիունի» մասին «Հայկադեան» բառգրքի հաղորդած տեղեկություններն էլ չենց վերորբերյալ մտքերն են հարուցում: Հմմտ. «Κύματα... իբրու նուագարան բախողական... կա յն. նովին ձայնիւ փանդուռա. Πανδούρα, Pandura, որպես քնար երեքադեան» (տե՛ս «Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի», Վենետիկ, 1837):

30 Առհասարակ լարային կամիթավոր նախնագույն գործիքների օգնությամբ ղեկավարացիայի ու երգի՝ հնում տարածված այս նվազակցության մասին ավելի մանրամասն տե՛ս X. C. Кушнерев, Вопросы истории и теории армянской монодийческой музыки, Ленинград, 1958, էջ 42—43:

հնությամբ հասնելով նույնիսկ մինչև հեթանոսական Հայաստան, «փանդոնահարություն» արվեստի մեկ արձագանքը կարող է լինել³¹։

Փալով Փիլոն Ալեքսանդրացուն, պետք է ասել, որ դեռևս V—VI դարերում հայերենի թարգմանված նրա աշխատություններում «յարմարականի», այսինքն հարմոնիայի վերաբերյալ կարևոր տեղեկություններ կան, որոնցից, բնականաբար, պետք է օգտված լինելին վաղ միջնադարի հայերը³²։

«Յարմարականի» մասին Փիլոնի դատողություններից այստեղ մեզ հասկապես հետաքրքրում են ութնյակի, հնգյակի և քառյակի բարեհնչյուն ձայնամիջոցներին և ձայնային երկու կարգեր արտահայտող երկու բնորոշ թվաշարերին վերաբերող մտքերը։

Խոսելով, մասնավորապես, հիշյալ թվաշարերի մասին, Փիլոն Ալեքսանդրացին հատուկ ընդգծում է, որ դրանց միակցությունը (և զուգարը) «...զամենայն զհամեմատութիւնս յինքեան փակէ. զթուականն, և զերկրաչափականն, և զյարմարականն։ Մի՛ զայն, որ ի կրկնակաց է, այս է 6—8—9—12, որոյ շարադրութիւնն լինի 35։ Եւ միւս ևս է՝ որ յերեքկնացն է, այս է 6—9—12—18, որոյ շարադրութիւնն լինի 45»³³։

Այս թվաշարերից առաջինը, 6—8—9—12, ինչպես պարզ երևում է, իր մեջ ամփոփում է ներդաշնակության հենքի ձայների հնում ընդունված արտահայտիչները։ Իսկ երկրորդը՝ 6—9—12—18, արտահայտում է չորս ձայների հնգյակային (կվինտային) հարաբերակցության մի սխեմա, օրինակ՝ $g-d^1-g^1-d^2$ ։ Վերջինս կարելի է քննել և որպես զուգակցիմայի ձայնամիջոցով շրջանակված երկու մաքուր ութնյակների շղթավակցում՝ $\overline{\sigma-d^1-\sigma^1-d^2}$ և որպես հաջորդ ութնյակում կրկնվող մաքուր հնգյակ՝ $\sigma-d^1-\sigma^1-d^2$ ։ Սակայն քննարկվող բանաձևը ավելի շուտ ներդաշնակության հենքի կրկնապատկման սխեման է, որն առաջացել է երկու հենքերի լուրօրինակ ընդհանուրումից, այսպես.

$$g-(c^1)-d^1-g^1+d^1-g^1-(a^1)-d^2 \quad 34$$

31 Ասվածի հետ ուղղակի առնչվում է պրոֆ. Քուշնարյանի այն կարծիքը, որի համաձայն փանդոնոն առհասարակ հին Արևելքի երկրներում լայնորեն տարածված մի գործիք էր և իրենից ներկայացնում էր հայկական ու ադրբեջանական սաղերի, ինչպես և վրացական «փանդոնի» նախատիպը (տե՛ս Ք. Քուշնարյան, նշված աշխատությունը, էջ 72)։

32 Հիշենք, որ Փիլոնի գրվածքները Հայաստանում մեծ ժողովրդականություն են վայելել։ Այդ վկայում են նաև հետագա դարերում կատարված նրանց բաղմաթիվ մեկնություններն էլ։ Սրանից պիտի հետևեցնել, թե Փիլոնի աշխատություններում առաջ քաշված բաղմապիսի դրույթները թարգմանիչ գիտնականների միայն մեկ նեղ շրջանակի չէ, որ հայտնի են եղել։

33 «Փիլոնի Երրայեցույ Մնացորդք ի հայս», Վենետիկ, 1826, էջ 206։

34 Նիստ հետաքրքրական է, որ ուկրաինական ժողովրդական երաժշտության մեջ դեռ ներկա հարյուրամյակի սկզբներում էլ կիրառվելիս է եղել բանդուրա (կամ կոբզա) անվամբ հայտնի լարային մի գործիք, որի մեծ լարերի շարքը իրենից ներկայացրել է ձայների հնգյակային (կվինտային) հարաբերակցության բանաձևը կամ ներդաշնակության հենքի հենց նոր նշված կրկնապատկումը։ Այդ մասին վկայում է Վ. Պյոտրո, որ գրում է, թե բանդուրայի կամ կոբզայի վրա «...փոքր լարերի $\overline{a-a-h-cis-d-e}$ ցած լիդիական լադի ձայնաշարին կից օղտադործվում է մեծ լարերի $\overline{G-C-D-G-A-D}$ կրկնակի հարմոնիկ քառալարը» (տե՛ս В. Петр, О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке, էջ 23)։ Պարզ է, որ բանդուրայի այս մեծ լարերը նախատեսված են եղել ոչ թե մեղեդիի կատարման, այլ բասային նվագակցության համար։

Ակներև է, որ ձայների հարաբերակցության այս բանաձևն էլ, իր հերթին, որպես մեկնակետ կարող էր ծառայել՝ մեծ ձայնածավալի (դիապազոնի) լարային գործիքները լարելիս, դրանց դրիֆի վրա լադիկների (մատնատեղերի) սարքն ու կարգավորությունը սահմանելիս և այլն:

Եթե հաշվի առնենք, որ վաղ միջնադարյան Հայաստանում գործում էին դուսանական գործիքային բավականին մեծ անսամբլներ³⁵, ապա պետք է ենթադրել, թե այդ անսամբլների նվագակցությամբ համար կիրառվում էին ձայների կվինտային հարաբերակցության վերոհիշյալ $g-d^1-g^1-d^2$ բանաձևի տիպի լարվածքով լարային գործիքներ ևս³⁶: Բացի այդ, հարկ է շեշտել մի հանգամանք. քանի որ $g-d^1-g^1-d^2$ հարաբերակցությունները հնարավորություն են տալիս կիրառելու ձայնային երաժշտության մեղեդիական դարձվածքների ութնյակային (օկտավային) տեղափոխության հնարաններ, ապա խիստ հավանական է, որ վաղ-միջնադարյան Հայաստանում գոյություն ունեին նաև $g-d^1-g^1-d^2$ տիպի լարվածքով և ստորաբաժանված գրիֆով (մատնատեղեր ունեցող կոթավոր) լարային կտնտոցահար գործիքներ: Այս միտքը էլ ավելի է ամրապնդվում, երբ մտաբերում ենք, որ լարային-աղեղնավոր գործիքների նախատիպերը իրենցից ներկայացրել են երկայն կոթով կամիթավոր կամ կտնտոցահար նվագարանների մի քանի տեսակները և որ մեր աշուղական երաժշտության մեջ, ինչպես նաև մեղեդիական տարբեր դարձվածքների ութնյակային (օկտավային) տեղափոխման հնարաններ լայնորեն կիրառող հայ ժամանակակից քյամանչահարների պրակտիկայում պահպանված են հենց վերոհիշյալ տիպի լարվածքի ($g-d^1-g^1-d^2$) շոշափելի հետքերը:

Ինչ վերաբերում է մեր երեք բարեհնչյուն ձայնամիջոցներին, պիտի նշել, որ Փիլոնը որոշակիորեն հատուկ վերաբերմունք է ցույց տվել այդ հարաբերությունների նկատմամբ ևս, դրանք արտահայտող թվերն իսկ անվանելով «ըստ երաժշտականության յարմարութիւնք» (հարմոնիաներ)³⁷:

Ը միջի այլոց, Փիլոնի աշխատությունների՝ այս վերջին հարցին վերաբերող հատվածները մեզ համար առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև այն պատճառով, որ գրանցում հանդիպում են ութնյակի, հնգյակի և քառյակի կայուն հարաբերությունների նշանակման նպատակով մասնագիտորեն կիրառված հին հայկական երաժշտական տերմինները:

Այսպես, պարզվում է, որ «երկպատիկ» տերմինով նշանակվել է ութնյակի ձայնամիջոցը (որպես 2:1-ի հարաբերությունը) կամ ութնյակի վերին ձայնը. «կիսահնչով» (կամ «կիսաբոլոր») տերմինով՝ հնգյակի ձայնամիջոցը (որպես 3:2-ի հարաբերությունը) կամ հնգյակի վերին ձայնը. և «չորեակ» տերմինով՝

35 Տե՛ս Փաստոսի Բիւզանդացոյ Պատմութիւն հայոց», Թիֆլիս, 1912, էջ 349. որտեղ հեղինակը Պապ թագավորի սպանության տեսարանը նկարագրելիս հետևյալ անսամբլն է հիշատակում, այն անվանելով «պէսպէս ամբոխ գուսանացն»: «...Թմրկահարք և սրնգահարք, քնարահարք և փողահարք իւրաքանչիւր արուեստօք պէսպէս ձայնիւք բարբառեցան»:

36 Հայաստանի սահմանակից երկրներում, ինչպես. օրինակ, Բյուզանդիայում, կիրառվում էր նույնիսկ այսպես կոչված «հարմոնիկ» մի երկեցողություն, որում «...հիմնական մեղեդին շրջանակվում էր կատարյալ բարեհնչյուններից բաղկացած բազմահնչյուն պեղատով, ինչպես դա հաղորդում է պրոֆ. Ք. Քուչնարյանը. տես նրա՝ „Вопросы истории и теории армянской монодической музыки“, էջ 218:

37 «Փիլոնի Երրայնցոյ Մնացորդք ի հայս», էջ 267:

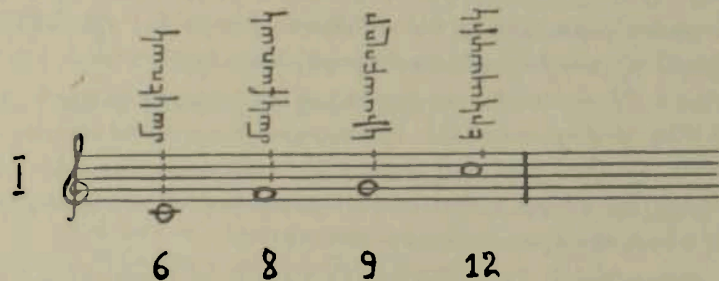
քառյակի ձայնամիջոցը (որպես 4:3-ի հարաբերությունը) կամ քառյակի վերին ձայնը³⁸:

Հրացանելով վերն ասվածը, բնդգծենք հետևյալն էլ: Խեղճ հին հայկական երաժշտական տերմիններից մի քանիսը V—VI դարերում ստեղծված են եղել անտիկ հեղինակների աշխատությունների թարգմանության ընթացքում, այդ տերմինների երևան գալու ոչ-պատահական բնույթը հաստատվում է նաև նրանով, որ դրանք ժամանակին ամուր տեղ են գրավել զիտական գործածության մեջ ու կիրառվել հայկական միջնադարյան ինքնուրույն գրականության երկերում էլ, ինչպես քննարկվող, այնպես էլ հետագա հարյուրամյակներում:

Դիմենք Դավիթ Անհաղթին:

Ներդաշնակության հենքի և նրա շորս անդամների քանակային փոխհարաբերությունների հարցը նա արծարծում է «Ահմանք իմաստասիրութեան» աշխատության մեջ: Այստեղ հեղինակը բերում է նաև «հենքի» շորս անդամների հին հայկական անվանումները, իսկ նրա կիրառած տերմինոլոգիայից հետագայում օգտվում են հայկական երաժշտության տեսության հարցերը շոշափած միջնադարյան գրեթե բոլոր զիտնականները:

Այսպես, հենքի վերին հնգյակային և վերին ութնյակային ձայները Դավիթ Անհաղթը անվանում է համապատասխանաբար՝ «կիսաբոլոր» ու «երկպատիկ», որոնց նշանակությունը արդեն բացատրել ենք: Նույն հենքի ստորին (առաջին) և վերին քառյակային անդամները Դավիթը նշանակում է այդ ձայների թվային արտահայտությունները ցույց տվող տերմիններով՝ «մակեռակ» (որ է՝ 6)³⁹ և «մակքառակ» (որ է՝ 8)⁴⁰: Այսպիսով, ստացվում է հետևյալը (զծ. I):



Գծ. I

Ուշագրավ է, որ Դավիթ Անհաղթը հենքի ձայների հարաբերակցությունների մասին խոսում է մաթեմատիկայի շորս դիսցիպլինների՝ թվաբանության, երաժշտության, երկրաչափության և աստղաբաշխության հիմքում ընկած քանակի կատեգորիայի վերաբերյալ առաջ քաշվող դրույթի կապակցությամբ: Նա գրում է. «Նւ պարտ է զիտել, եթէ ուսումնականն քանակին զոյանայ. և այսոքիւր կահաւորի, կամ թուականան՝ որպէս ինքն իսկ թուականն որ է քանակ. և կամ բաղադանութեամբ հնչմանց՝ որպէս երաժշտականն, քանզի և այս քանակ

³⁸ Նույն տեղում:

³⁹ «Բառգիրք Հայկազեան լեզուի (որ է երկասիրութիւն Փէշտըմալեան պատուի Դրիգոր Սեծիմաստ վարժապետի)», հատ. Բ, Կ. Պոլիս, 1846:

⁴⁰ Նույն տեղում:

է. քանզի խնդրէ՝ եթէ ո՞ր է որ զերկպատիկ բան ունի, և ո՞ր է որ զկիսաբոլոր, և ո՞ր զմակեռակն, և ո՞ր զմակքառակն...»⁴¹:

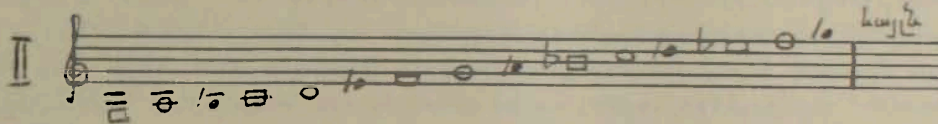
Հեղինակի այս խոսքերից պարզ երևում է, որ, նրա համոզմամբ, գիտակ երաժշտից ձայների քանակային փոխհարաբերությանց մասին ուսմունքի բնագավառում պահանջվում է իմանալ, առաջին հերթին, հենքի շորս անդամների հարաբերակցությունը:

Հարց է ծագում. ի՞նչն է զրդել հայ մտածողին այս կերպ ընդգծելու ներդաշնակության հենքի նշանակությունը:

Պետք է ենթադրել, որ հենքի ձայների հարաբերակցությունների մասին խոսելով, Դավիթ Անհաղթը չէր կարող հաշվի չառնել հայկական մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ ձայնաշարի կառուցվածքի առանձնահատկություններն ու հայրենի երաժշտական փորձի յուրահատկությունները:

Տեսնենք, թե ներդաշնակության հենքի մասին Դավիթ Անհաղթի վերոհիշյալ հայացքը ինչպե՞ս է կապվում հայկական մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ ձայնաշարի կառուցվածքի առանձնահատկությունների հետ:

Ստորև հիշյալ ձայնաշարում ներդաշնակության հենքերը ցույց տվող մի սխեմա բերենք, որը և հետագա մեր դատողությունների համար որպես հիմք կծառայի: Նրանում հայկական երաժշտության դիատոնիկ ձայնաշարի միքսոլիդիական, էոլական և լոկրիական ձայները⁴² պատկերված են համապատասխանաբար՝ «բրեվիսի» նշանով, ամբողջ նոտաներով ու սև կետերով (վերջիններիս ձախ կողմից դրված գծիկը ցույց է տալիս դրանց փոքր-ինչ ցած լինելը հավասարաչափ տեմպերացված սիստեմի նույն ձայների համեմատությամբ. գծ. II):



Գծ. II

Սխեմայից երևում է, որ՝ ա) հայկական մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ ձայնաշարում ութնյակի, հնգյակի և քառյակի կայուն հարաբերությունները գոյանում են միայն որպես միֆոլիդիական ութնյակներ, հնգյակներ ու քառյակներ. բ) տվյալ ձայնաշարի հենքերը հայտնվում են մաքուր քառյակի յուրաքանչյուր ձայնամիջոցից հետո և, իրար հետ միահյուսվելով, ընդգրկում նրա (ձայնաշարի) բոլոր միքսոլիդիական ու էոլական ձայները. գ) այդ հենքերի կվարտային հատվածներում պակասում են միայն լոկրիական ձայները, այսինքն այն ձայները, որոնք, գործնականում հաճախ փոխարինվելով իրենց բարձր տարբերակներով, լադակազմության տեսակետից հանդես են գալիս որպես տատանվող ձայներ (գծ. III):

Հետևաբար, հարկ է ընդգծել, որ իրար հետ միահյուսված հարմոնիայի հենքեր գոյացնող ձայների սահմանմամբ էլ կառուցվում է հայկական մոնոդիկ

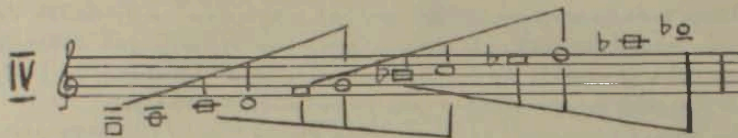
41 Դ ավ ի Թ Ա ն յ ա ղ Թ, Սահմանք իմաստասիրության (աշխատասիրությամբ Ս. Արևշատյանի), Երևան, 1960, էջ 126:

42 Հայկական մոնոդիկ երաժշտության դիատոնիկ ձայնաշարի կառուցվածքի մասին տե՛ս Ք. Ք ու շ ն ա ղ յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 323—325:



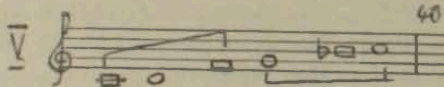
Գծ. III

Երաժշտության դիատոնիկ ձայնասանդուղքի հիմնական կմախքը, որ ուրիշ բան չէ, եթե ոչ անկիսաձայն մի ձայնաշար (գծ. IV).



Գծ. IV

Այն բաղկացած է միայն միքսոլիդիական ու էոլական ձայներից: Դիտելի է, որ նրանում առանձին վերցրած յուրաքանչյուր հենք, օրինակ՝ $c-f-g-c^2$ -ն՝ հանդես է գալիս արդեն մասնակիորեն լրացված ձևով՝ $c-(d)-f-g-(b)-c^2$: Դժվար չէ հասկանալ, որ տվյալ Էոլույթը արդյունք է կմախքում մաքուր քառյակի ամեն մի ձայնամիջոցից հետո հայտնվող դրացի հենքերի միահյուսման: Սրանից հետևում է, որ հայկական մոնոդիկ երաժշտության պայմաններում ներդաշնակության հենքի քառյակային դատարկ հատվածների առաջին (մասնակի) լրացումը իրագործվում է համանման կերպով կառուցված և մաքուր քառյակի յուրաքանչյուր ձայնամիջոցից հետո հայտնվող հենքերի միահյուսման միջոցով: Ըստ այդմ ուշագրավ է, որ այս կերպ լրացված հենքը դեպի վեր ուղղվում է բեմոլների կողմը, հայտնաբերելով իր արդեն իսկ ուրվագծվող ստորին ու վերին քառալարերի կառուցվածքային տարբերության առաջին նշանները (գծ. V).

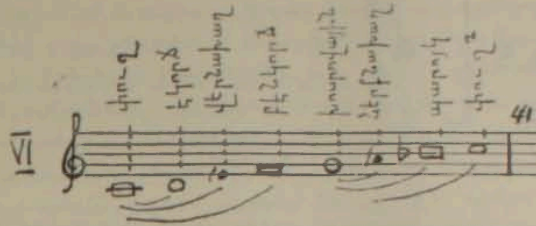


Գծ. V

Արդեն ականարկել ենք, որ դիատոնիկ ձայնաշարի և, հետևաբար, նաև տվյալ հենքի քառյակային հատվածները վերջնականապես լրացվում են նրանց մեջ էոլական ձայներից նեղ մեծ Լրկյակ (սեկունդա) վերև դասավորվող լոկ-րիական ցած ձայների ներփակման ճանապարհով: Այսպիսով լրացված հենքն ուրիշ բան չէ, եթե ոչ հայկական միքսոլիդիական հիմնական ութնալարը,

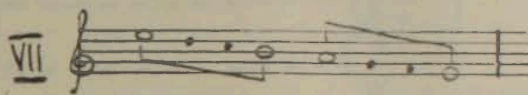
43 Հարկ է նշել, որ այլ ժողովուրդների մոտ տիրապետող լադակազմության մեթոդների տեսակետից այսպիսի ձայնաշարը կարող է համարվել ոչ թե մասնակի, այլ ամբողջական լրացված հենք: Որովհետև այն իր մեջ արդեն իսկ ամփոփում է պենտատոնիկային երկու անկիսաձայնաշարեր. $c-d-f-g-b$ և $d-f-g-b-c^2$:

(Համբարձում կիմոնջյանի սահմանած անուններով՝ փո-է-վե-բէ-խո-նե-պա կարգը), որի վերջնականապես ձևավորված քառալարերից յուրաքանչյուրը աչ-քի է ընկնում կառուցվածքի բնորոշ առանձնահատկություններով (գծ. VI):



Գծ. VI

Այստեղ, ի միջի այլոց, տեղին կլինեն համեմատության համար բերել նաև հին հունական զորիական լագի լրացված հենքը (գծ. VII):



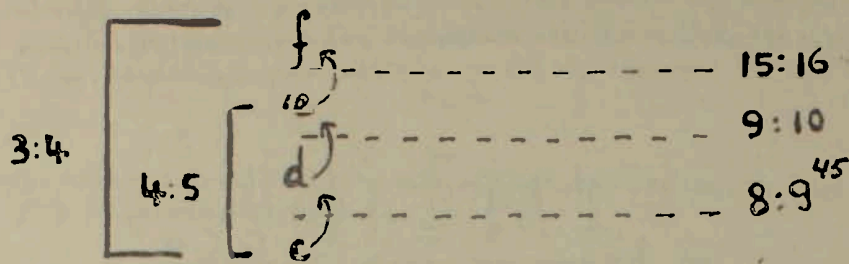
Գծ. VII

Ինչպես պարզ երևում է, ի տարբերություն հայկականի, հունական լրացված այս հենքը նախ՝ դեպի վեր ուղղված է դիեզների կողմը, և հետո՝ նա պարունակում է երկու ռասմասման կեււով կառուցված քառալարեր:

Անհրաժեշտ է դիտել նաև, որ եթե նույնիսկ համեմատենք հայկական և հունական լրացված հենքի միայն ստորին քառալարերի ձայների քանակային փոխհարաբերությունները, և եթե, ընդամին, հաշվի առնենք հունական դիատոնիկ քառալարի հարաբերակցությանը դիդիմյան սահմանումները, մենք դարձյալ կրախվինք լադակազմության տարբեր մեթոդներով պայմանավորված կառուցվածքային մի զանազանության: Որովհետև, ինչպես դա պարզորոշ երևում է ստորև բերվող սխեմաների համեմատությունից էլ, շնայած հիշյալ քառալարերում ներփակված ձայնամիջոցների նույնության, այդ ձայնամիջոցների դասավորության տեսակետից միայն «հայելատիպ» նմանություն է ընդհնարվում:

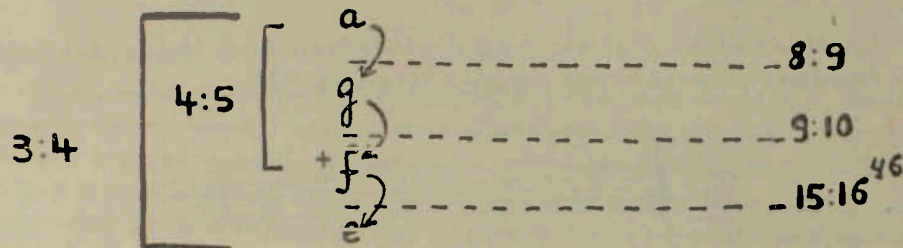
Հմմտ. «Ը» տոնիկայով հայկական միքսոլիդիական քառալարի ձայների հարաբերակցությունները (գծ. VIII).

44 Ամենայն հավանականությամբ, մոտավորապես այս կերպ ըմբռնելով հայրենի երաժշտության դիատոնիկ ձայնաշարի կառուցվածքը, մեր հին գիտնականները իրենց ուշադրությունը եկնտրոնացնում էին այդ ձայնաշարի երեք հիմնական բջիջների՝ միքսոլիդիական ($1+1+1/2$), էոլական ($1+1/5+1$) և լոկրիական ($1/2+1+1$) քառալարերի վրա, որոնք «արևելյան» կոլոնոբառալարի հետ միասին ($1/2+1/2+1/2$) հայկական լադերի ու լադային ձայնաշարերի հիմքն էին կազմում: Բայց այդ մասին տեղեկություններ մեզ չեն հասել (կամ ձեռագրական համապատասխան տվյալներ դեռևս չեն հայտնաբերվել):



Գծ. VIII

«ա» տոնիկայով դիդիմյան դիատոնիկ բառալարի ձայների հարաբերակցությունները (գծ. IX).



Գծ. IX

Նախընթացից պարզ է ուրեմն, որ ներդաշնակության հենքի երևույթը իր յուրահատուկ բեկումն ունի հայկական մոնոդիկ երաժշտության մեջ. և որ այդ հենքի շորս անդամների քանակային փոխհարաբերությունների իմացումը իրոք խիստ անհրաժեշտ էր նաև հայ երաժշտության մշակներին: Ներդաշնակության հենքի մասին դավթյան զրույթը պետք է ճիշտ կողմնորոշեր ոչ միայն հայ երաժշտության տեսության հարցերով զբաղվողներին, այլև բազմալար գործիքները լարելու առավել պարզ ու նպատակահարմար մեթոդներ փնտրող պրակտիկ-երաժիշտներին: Ու հագիվ թե կարելի է կասկածել, որ ութնյակի, հնդյակի և քառյակի կայուն հարաբերությունների վրա հիմնված հենքի կարեւորությունը շեշտելիս Դավիթ Անհաղթը գիտակցում էր հենց տվյալ հանգամանքը:

Ասվածը կողմնակիորեն հաստատող մի կարևոր պարագա էլ կա, որը, միևնույն ժամանակ, առնչվում է նաև «Սահմանք իմաստասիրութեան» աշխատության հայերեն թարգմանության հեղինակային կամ հեղինակազորված լինելու հարցի հետ:

Հայտնի է, որ Դավթի «Սահմանք իմաստասիրութեան»-ը նախապես գրված է եղել հունարեն և հունարենից է թարգմանվել հայերենի⁴⁷. որ աշխատու-

⁴⁵ Ձայնանիշի ձախ կողմից զրվող փոքրիկ դծիկը (') կես ձայնի շհասնող թեթև ցածրացում է ցույց տալիս:

⁴⁶ Ձայնանիշի ձախ կողմից զրվող փոքրիկ խաչը (+) կես ձայնի շհասնող թեթև բարձրացում է ցույց տալիս:

⁴⁷ 2. Մանանդյան, Դավիթ Անհաղթի խնդիրը նոր լուսարանությամբ, Վաղարշապատ, 1904, էջ 17—19:

թյան հայկական տեքստը, հունականի համեմատությամբ, աչքի է ընկնում մի շարք բնորոշ յուրահատկություններով⁴⁸։ և որ վերջիններս ենթադրել են տալիս, թե այդ հայկական տեքստը կամ հեղինակագործը է և կամ նույնիսկ ուղղակի հեղինակի կատարած թարգմանությունը կամ վերաշարադրությունն է⁴⁹։

Արդ, Դավթից վերը բերված ու քննարկված դրույթը «Սահմանք»-ի հունարեն տեքստում ընթերցելիս նկատեցինք, որ այն՝ աշխատության հայերեն տեքստի առավելությունները զրսևորող հատվածներից է և, որպես այդպիսին, խոսում է վերոհիշյալ շատ հավանական ենթադրության օգտին։ Այդ հատվածի խիստ մասնահատուկ բովանդակությունը հունական տեքստում (որն, ի դեպ, Ա. Բուսսեն հրատարակել է չորս տարբեր ձևագրերի հիման վրա) կրճատ է տրված։ Նրանում ներդաշնակության հենքի չորս անդամներից վկայակոչվում են երկուսը միայն՝ երկպատիկը (δ्वैतवाद) և կիսաբոլորը (तृत्ववाद)։ Ասվածը համարելով կարևոր, ստորև անհրաժեշտ ենք գտնում համեմատության կարգով մեջ բերել «Սահմանք»-ի նաև հունական տեքստի մեզ հետաքրքրող հատվածը։

...ἵστασθαι ὅτι τὸ μαθηματικὸν περὶ τὸ πᾶν καταγίνεται. ἢ γὰρ περὶ τοῦ ἀριθμοῦ καταγίνεται ὥσπερ ἢ ἀριθμητικῇ (τοῦτο δὲ πᾶν ἐστίν), ἢ περὶ τῶν σχήματι τῶν φθόγγων ὥσπερ ἢ μουσικῇ (καὶ τοῦτο δὲ πᾶν ἐστίν). ἤτοι γὰρ πᾶν τὸν οὐκ ἴσταισθαι λόγον ἔχοντα καὶ πᾶν τὸν ἐν τιμολοίῳ...⁵⁰

Ինչպես պարզ երևում է, այստեղ չկան հայկական տեքստում հիշատակվող մակեդոնյան (επιτροπός) ու մակբառակր (επιτεταχτός)։ Նշանակում է՝ «Սահմանք»-ի հայերեն տեքստի մասնավորապես տվյալ հատվածը հունականի համեմատությամբ հատուկ լրացված ու ձգձգում է (նկատի ունենալով հայ ընթերցողին), ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքին մոտիկից ծանոթ հմուտ մեկ զրչի ձեռքով։ Վերջինս ակներևաբար հենց ինքը՝ Դավիթ Անհաղթն է եղել, որը, մի կողմից, լինելով հելլենական ոգով դաստիարակված իմաստասեր, լավատեղյակ էր ներդաշնակության հենքի մասին ուսմունքի բնագավառում ևս։ և, մյուս կողմից, ըստ բոլոր տվյալների, իր դիտողությունների առարկան էր դարձրել նաև հայոց երաժշտական պրակտիկան (ի դեպ, դա երևում է «Սահմանք»-ի մեկ այլ բնորոշ հատվածից էլ)։

Եթե դա այդպես է, ապա, ենթադրելով, որ Դավիթ Անհաղթը Հայաստանում գտնված ժամանակ էլ զործած պետք է լիներ որպես ուսուցիչ և դասախոս, կարող ենք ավելացնել, թե նա, ներդաշնակության հենքի մասին դրույթին անդրադառնալիս, այն, բնականաբար, ըստ ամենայնի լայնացնում, խորացնում և դիպուկ օրինակներով պարզաբանում էր ունկնդիրներին։

Այսպիսով, հիմքեր ունենք հաստատելու, որ Հայաստանում, V—VI դարերում գիտական միտքը ոչ միայն ծանոթանում է ներդաշնակության հենքի մասին անտիկ տեսությանը, այլև իր վերաբերմունքն է ցույց տալիս դեպի այդ տեսությամբ իմաստավորվող երևույթը, հատուկ շեշտելով դրա կարևորությունն ու նշանակալիությունը։

⁴⁸ Նույն տեղում, ինչպես նաև՝ В. Чалоян, Философия Давида Непобедимого, Ереван, 1946, էջ 96—97։

⁴⁹ Նույն տեղում, ինչպես նաև՝ С. Аревшатян, «Определения философии» Давида Непобедимого, տե՛ս Դավիթ Անհաղթ, Սահմանք իմաստասիրության, էջ VIII։

⁵⁰ Davidis Prolegomena et in Porphyrii Isagogen Commentarium, edidit Adolfus Busse, Berolini, 1904, էջ 60։

УЧЕНИЕ ОБ ОСТОВЕ ГАРМОНИИ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

Н. К. ТАГМІЗЯН

(Р е з ю м е)

Остов гармонии возникает при таком соотношении четырех звуков, когда крайние члены образуют интервал чистой октавы, средние же — соответственно интервалы чистой кварты и чистой квинты по отношению к крайним. Таким системам тонов в древности придавалось большое значение ввиду той роли, которую они играли в образовании диатонического звукоряда. Благодаря стараниям античных мыслителей было разработано даже специальное учение об остове гармонии.

Армянская научная мысль еще в V—VI вв. знакомится с этим учением и проявляет свое отношение к нему. Выдающийся философ армянского раннего средневековья Давид Непобедимый в своих «Определениях философии» выдвигает музыкально-теоретическую установку, подчеркивающую значение остова гармонии и учения о нем. В статье содержится вывод о том, что Непобедимый, говоря об остове гармонии, исходил из учета особенностей строения диатонического звукоряда армянской музыки и стремился ориентировать на правильный путь как исследователей отечественной музыки, так и музыкантов-практиков, искавших наиболее удобные методы для настраивания многострунных инструментов. Анализ названного звукоряда показывает, что в нем системы, заключающие в себе устойчивые отношения октавы, квинты и кварты, стереотипно появляются через каждый интервал чистой кварты и, переплетаясь между собой, охватывают все те звуки, которые не колеблются при ладообразовании.