

ՄԻՆԱՍ ԲԺՇԿՅԱՆԸ ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆՈՐ ԶԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅԱՆ
ՍՏԵՂԾՄԱՆ ՀԱՐՑԵՐԸ

Ա. Դ. ՎԱՐԴՈՒՄՅԱՆ

Մինաս Բժշկյանը ապրել ու գործել է XVIII դարի վերջերից մինչև XIX դարի կեսերը: Նա գիտական հասարակությանը հայտնի է որպես բազմակողմանի զարգացած մտավորական: Բժշկյանի մի շարք աշխատություններ, որոնք վերաբերում են պատմության, բանասիրության և ազգագրության առանձին բնագավառների, բարձր են գնահատվել մասնագետների կողմից¹:

Մ. Բժշկյանը զբաղվել է նաև մանկավարժությամբ: Դրա հետ է կապված նրա թատերական գործունեությունը: Հայտնի է, որ նա Կ. Պոլսի Բերա թաղամասի դպրոցական թատրոնի հիմնադիրն է²: Մկրտիչ Պոտուրյանի «Հայ հանրագիտական» նշվում է, որ Բժշկյանը աշխարհաբար թարգմանություններ ու զավեշտներ էր գրում աշակերտական ներկայացումների համար³:

Հանրահայտ չէ, սակայն, այն իրողությունը, որ Սինաս Բժշկյանը նաև երաժիշտ ու երաժշտագետ էր: Նրա միակ երաժշտագիտական երկը անտիպ է: Այս աշխատության մասին կարելի է մոտավոր պատկերացում կազմել Ղ. Տալանի մի հոդվածից, որտեղ հեղինակը նկարագրում ու հատվածաբար մեջբերում է Բժշկյանի անտիպ երկասիրությունը⁴:

Հայկական նոր ձայնագրության ստեղծման հանգամանքները այսօր էլ բազմաթիվ մոլթ կետեր են պարունակում: Դեռևս XVIII դարի վերջում Գրիգոր դպիր Գապասաքալյանը, գիտակցելով խաղաղության արվեստի ճգնաժամային վիճակը, իր մի քանի աշխատություններով ձգտում էր ելք գտնել դրանից, համադրելով հայկական խաղերը բյուզանդական նվագաբլուզի սկզբունքների հետ: Իր «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» աշխատության մեջ (որի բնագիրը ներածականով ու ծանոթագրություններով հրապարակել է Ն. Թահմիզյանը), բացի հայ խաղագիտության հիմքը դնելուց, նա նաև գործնական նպատակներ էր հետապնդում⁵:

¹ Մխիթարյան միաբանության 200-ամյա հոբելյանի առթիվ Վենետիկում լույս տեսած հանդեսը նշում է նրա հետևյալ տպագիր աշխատությունները. «Ճեմարան գիտելեաց», «Վարժութիւն մանկանց», «Քերականութիւն բազմալեզուեան», «Քերականութիւն հայ-ոռու», «Սրբազան Պատմութիւն և Վարք Քահանայապետաց», «Ճանապարհորդութիւն ի լեհաստան», «Յայտնութիւն աստուածագիտութեան», «Տեղագրութիւն հզերաց Սնաւ ծովուն կամ պատմութիւն Պոնտոսի», «Նկարագիր Վարուց Երևելի արանց» և այլն, «Մխիթար» (Մխիթարյան հոբելյան 200-ամյա 1701—1901), Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1902, էջ 220:

² Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 1, Երևան, 1962, էջ 116—117:

³ «Հայ հանրագիտակ» (խմբ. Մկրտիչ Պոտուրյան), Պուրբը, 1938, էջ 399:

⁴ Ղ. Տալան, Հայ արդի ձայնագրությունը և հայր Մինաս Բժշկյանը, «Գեղունի», 1927, էջ 58:

⁵ Ն. Թահմիզյան, Գրիգոր Գապասաքալյանի «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», 1974, № 11, էջ 291:

Հայ իրականության մեջ առաջինը Գապասաքալյանն էր, որ առաջարկում էր ստեղծել ձայնագրության նոր համակարգ, ըստ որում դրա համար նա փորձում էր հայկականի հետ միասին օգտագործել նաև բյուզանդական և արևելյան երաժշտության տարրերը: Ճիշտ է, Գապասաքալյանի վերոհիշյալ աշխատությունը իր ժամանակ անտիպ էր մնացել, սակայն նրա մյուս երկու գրքերը, որոնք տպագրվել էին Կ. Պոլսում, 10—15 տարում արդեն բավական մեծ տարածում էին գտել այդտեղ⁶, և հենց այս աշխատությունները խթան հանդիսացան 1815 թ. հայկական նոր ձայնագրության ստեղծման համար:

Երաժշտագիտական գրականության մեջ հայկական նոր ձայնագրության գյուտը իրավացիորեն կապվում է Համբարձում Լիմոնճյանի անվան հետ: Սակայն Լիմոնճյանի արխիվը ցիրուցան է եղել: Որոշ տեղեկություններ կան, որ Մինաս Բժշկյանը Լիմոնճյանին վերաբերող կենսագրական և այլ նյութեր ժամանակին Պոլսից էր հետ Վենետիկ է տարել և հավանաբար դրանք մինչև այժմ գտնվում են Ս. Ղազար կղզում (այս մասին դեռևս 1873-ին գրել է էդուարդ Հյուրմյուզյանը «Բազմավեպում» տպագրված «Տիրացու Համբարձում» հոդվածում): Խոսքը վերաբերում է գուցե նաև Բժշկյանի վերոհիշյալ աշխատությանը, որը կոչվում է «Երաժշտութիւն, որ է համառօտ տեղեկութիւն երաժշտական սկզբանց և ելեւելութեանց եղանակաց և նշանագրաց խազից»: Աշխատասիրեալ ի Հ. Մինաս վարդապետէ Բժշկեան տրապիզոնցոյ՝ յաշակերտութենէ Ամենապատիւ Տեառն Մխիթարայ Մեծի Աբբային: Ի լոյս ընծայեալ հրամանաւ Աստուածապատիւ Արքեպիսկոպոսի Տեառն Ստեփաննոսի Աբբայի Ազոնց: Ի կաթողիկոսութեան Տեառն Եփրեմայ: Ի Վենետիկ 1815 ՌՄԿԴ: Ի վնս Ս. Ղազարում⁹: Ինչպես տեսնում ենք, սա տպագրության համար պատրաստ աշխատության տիտղոսաթերթն է, որը, սակայն, անտիպ է մնացել:

Այս աշխատությունը հայ երաժշտագիտության համար կարևոր է մի քանի առումներով. նախ՝ որ Գապասաքալյանի գրքերից հետո և՛ տեսական, և՛ գործնական երաժշտագիտական մտքի հաջորդ օղակներից մեկն է ներկայացնում, բացի այդ, լուսաբանում է հայկական նոր ձայնագրության ստեղծման որոշ հանգամանքներ՝ անմիջապես այդ ձայնագրության գյուտից հետո: Առանց այս աշխատության Լիմոնճյանի ստեղծած ձայնագրության մասին

6 «Գրքոյկ որ կոչի նուագարան», Կ. Պոլիս, 1794, «Գիրք երաժշտական», Կ. Պոլիս, 1803, նաև վերջինիս կից՝ 1803-ին հրատարակված «Նուագարան երաժշտականը» և «Գրքոյկս կոչեցեալ երգարանը»:

7 Ռ. Աթալյան, Գրիգոր Գապասաքալյանը և խազաբանությունը, «Բանրեր Մատենադարանի», 1960, № 5, էջ 165:

8 Այս մասին տեղեկություններ պարունակող հիմնական գրքերն ու հոդվածներն են՝ Ե. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանյայց, Կ. Պոլիս, 1864: Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական երաժշտությունը ժԹ դարում (անավարտ), «Արարատ», 1897: Ա. Բ. Զարև, Պատմություն հայ ձայնագրության, Կ. Պոլիս, 1914: Կ. Ս. Կուշնարև, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л. 1958. Ա. Լ. Շահավերդյան, Հայ երաժշտության պատմության ակնարկներ, Երևան, 1959: Ռ. Ա. Աթալյան, Հայկական խազային նոտագրությունը, Երևան, 1959: Մ. Մուրադյան, Հայկական երաժշտական մշակույթի պատմություն, Երևան, 1970: Н. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977. Նույնի՝ Կոմիտասը և հայոց հոգևոր խրգարվեստի ռաումնասիրության հարցերը, «Կոմիտասական», Երևան, 1969:

9 Ղ. Տալան, նշվ. աշխ., էջ 61:

մենք դատում էինք միայն անցյալ դարավերջին լույս տեսած մի քանի դասագրքերով, որոնցից առաջինը Ն. Թաշճյանի դասագիրքն է¹⁰։ Սրա առաջաբանում հեղինակը նշում է միայն իր անմիջական ուսուցիչ Գ. Երանյանի անունը, սակայն ո՛չ այստեղ, ո՛չ էլ Երզնկյանի¹¹ կամ Բրուտյանի¹² մի քանի տարի անց լույս ընծայած դասագրքերում չի նշված Համբարձում Լիմոնճյանի անունը։

Ինչ վերաբերում է Բժշկյանի աշխատությանը, այստեղ նույնպես Լիմոնճյանի անունը չի հիշատակված, սակայն անուղղակի տվյալները հավաստում են Բժշկյանի համագործակցությունը Լիմոնճյանի հետ։ Դ. Տայանը իր հոդվածում մեջքերում է նրա աշխատության հետևյալ հատվածը, որը փաստորեն հիշատակարանի դեր է կատարում. «Այս գյուտս հառաջ բերելու համար ոմանք ուսումնասէրք գովելի ազգասիրությամբ միաբանյալ ձեռնտու եղեն մեզ, մանավանդ լուսահոգի Անտոն Զեւեպի Տյուզյան, որպես զի այնպիսի ոճով շարադրենք, որ ըլլա ուսումնական և միանգամայն դյուրըմբռնելի ամենեցուն։ Մանավանդ թե այնպիսի կատարելության վերածենք, որ ոչ միայն մեր եղանակներուն ծառայե, այլև օսմանյանց, արաբացվոց և հունաց, այլովքն հանդերձ, ինչպես որ եղանակագրության մեջ հայտնի կըլլա. ուր մեծ ուշադրություն պետք է թե՛ կանոններուն համար և թե՛ օրինակներուն»¹³։ Սրա առաջին նախադասությունից երևում է, որ սույն գործը գրվել է Կ. Պոլսում, մանավանդ, որ Բժշկյանի կենսագրությունից էլ պարզ է, որ 1808 թ. ի վեր նա ապրել ու գործել է այստեղ, իսկ 1815-ից՝ որպես տնային դաստիարակ ծառայել Տյուզյան ամիրանների ապարանքում¹⁴։ Բժշկյանը գործողվել էր այստեղ Մխիթարյան միաբանությունից՝ Պոլսո մասնաճյուղի դպրոցում դասավանդելու։ Հենց այստեղ էլ նա հիմնում է իր դպրոցական թատրոնը, որի ներկայացումները երբեմն կրկնվում էին նաև Տյուզյանների պալատում¹⁵։ Սա տոհմիկ մեծահարուստների հայտնի մի գերդաստան էր. XIX դարի սկզբին Հովհաննես Տյուզյանը Պոլսի արքունի դրամապետն էր, իսկ իր որդիները՝ Գրիգորն ու Սարգիսը, ոսկերչապետի և գանձապետի պաշտոններն էին վարում¹⁶։ Նրանք, շատ արվեստասեր լինելով, հովանավորում ու սատարում էին արվեստի տարբեր ճյուղերում աշխի ընկնող տաղանդավոր մարդկանց գործունեությունը¹⁷։ Համբարձում Լիմոնճյանին նույնպես Տյուզյանները հնարավորություն տվեցին նյութական ապահովություն ունենալ

10 «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց», աշխատասիրեաց նիկողայոս Ս. Թաշճեանց Կ. Պոլսեցի, Ի Վաղարշապատ, 1874։

11 «Դասագիրք հայկական ձայնագրության», աշխատասիրեց Եզնիկ քահանայ Երզնկեանց, Վաղարշապատ, 1880։

12 «Դասագիրք հայկական-եկեղեցական ձայնագրության», աշխատասիրեց դպիր Արշակ Բրտեանց, Վաղարշապատ, 1890։

13 Դ. Տայան, նշվ. աշխ., էջ 62։

14 Գ. Ստեփանյան, Կենսագրական բառարան, հ. Ա, Երևան, 1973, էջ 199։

15 Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 1, էջ 116—117։

16 Գ. Մրմրյան, Մասնական պատմություն հայ մեծատուներու, Կ. Պոլիս, 1910, էջ 33։

17 Գ. Մենեվիշյան, Ազգաբանություն ազնվական զարմին Տյուզյանց, «Հանդես ամսօրյա», 1890, էջ 212։

և զբաղվել իր նախասիրած գործով¹⁸։ Նա, ընդհուպ մինչև 1819 թ. (այսինքն՝ այս գերդաստանի գլխին ամբաստանություն հետևանքով պայթած աղետը)¹⁹, ընտանյոք հանդերձ բնակվում էր սրանց ապարանքում և դասախոսում Պոլսի Լուսավորչյան վարժարանում ու Մայր եկեղեցու դպրանոցում²⁰։ Իր ինքնակենսագրության մեջ Հ. Լիմոնճյանը ասում է. «Այս երաժշտական արվեստը գրելը գտնվեցավ Տյուզյաններու ապարանքը. խաղերուն ձևը ես ինքս՝ Տիրացու Համբարձում գտա, բայց կաշտ էր. Հակոբ Զելեպին եվրոպական նութան աղեկ գիտնալով, և հորեղբայրը Անտոն Զելեպին օսմանցի մուզիքան աղեկ գիտնալով, ես ալ իփսալթիքան գիտնալով երեքնիս ի միասին նրբացուցինք, այս վիճակին բերինք Աստուծո զորությունը»²¹։

Մինաս Բժշկյանի երաժշտական գործունեության մասին առաջին տեղեկությունները կցկտուր բնույթ են կրում։ Նախ նշենք 1873-ին «Բազմավեպի» էջերում, Հ. Լիմոնճյանի մասին գրված հոդվածում է. Հյուրմուզյանի թեկուզև հարևանցի տեղեկությունը. «...Մեր Բժշկյան տրապիզոնցի հ. Մինաս Վարդապետը՝ որ (Լիմոնճյանի—Ա. Վ.) ժամանակակից է, անոր օգնականությամբ մեր երաժշտությանը վրա տեղեկություն մը գրած է, որ և ասենոք կրնա հրատարակվի»²²։

Հաջորդ հիշատակությունը, կրկին «Բազմավեպի» էջերում, Քերուվբե Քուշներյանի հոդվածում է, որտեղ խոսվում է 1822-ից Ղրիմի Խարասուի մեծավորության պաշտոնն ընդունած Բժշկյանի երաժշտական-մանկավարժական գործունեության մասին²³։

Նույն ամսագրի էջերում է նաև հաջորդ տեղեկությունը, այս անգամ արդեն անմիջականորեն մեզ հետաքրքրող՝ Բժշկյանի անտիպ աշխատության մասին։ 1900 թ. տպագրված այս ընդարձակ հոդվածաշարի սկզբում հեղինակը՝ Ի. Կյուրեղյանը, տարակուսանք է հայտնում այն մասին, որ Թաշճյանի եկեղեցական ձայնագրության դասագիրքը համարյա չի տարբերվում Մինաս Բժշկյանի անտիպ աշխատության համապատասխան բաժնից. նա ենթադրում է, որ այս աշխատության օրինակներին մեկը կարող է անցած լինել Թաշճյանի ձեռքը, որը և, ըստ երևույթին, օգտվել է դրանից²⁴։ Չնայած սխալ մեկնաբանությանը, այս տեղեկությունը հետաքրքիր է նրանով, որ Բժշկյանի աշխատության այդ հատվածի մասին կարող ենք դատել Թաշճյանի դասագրքով, «վասն զի յուր (Թաշճյանի—Ա. Վ.) հրատարակած երգեցողության աստիճանաց նշանքն և անվանքն, ժամանակաց և հանգստից, ինչպես և ձայնահա-

18 Ա. Հիսարլյան, Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրությունը երաժիշտ ազգայնոց, Պոլիս, 1914, էջ 9։

19 Մ. Օրմանյան, Ազգապատում, մասն երրորդ, Երուսաղեմ, 1927, էջ 3441, 3455։

20 «Հայկական սովետական հանրագիտարան», հ. 4, էջ 617 (Լիմոնճյան Համբարձում)։

21 Այս ինքնակենսագրությունը գրված է եղել հայատառ թուրքերենով, այդ պատճառով էլ Լիմոնճյանի տարբեր կենսագիրներ դա մեջբերում են փոքր-ինչ տարբեր թարգմանությամբ։ Սույն օրինակը վերցված է Կ. Պոլսում հրատարակվող «Մաղիկ» շաբաթաթերթում տպագրված հոդվածաշարից, որ վերնագրված է «Հայ եկեղեցական երաժշտությունը և ձայնագրությունը» և ստորագրված «Անգեղյա» կեղծանունով, որի հեղինակը օգտվել է հենց Շալճյանի մոտ գտնվող քննարկից (տե՛ս «Մաղիկ», 1903, թիւ 6, էջ 79)։

22 Էդուարդ Հյուրմուզյան, Տիրացու Համբարձում, «Բազմավեպ», 1873, էջ 52—54։

23 Ք. Քուշներյան, Անդրեաս վարժապետ, «Բազմավեպ», 1881, էջ 37։

24 Ուսումնասիրություն շարականաց խաղից, «Բազմավեպ», 1900, էջ 49։

տուության, մանր դարդուց նշանքն՝ նույն են ամենևին, որ ինչ Բժշկյան Հորն, և ուրիշ բանով չի դանազանիր, բայց զի նորա համառոտյալն է և դասագրոց վերածյալ. և Բժշկյան հայրն կը խոսի միանգամայն և կը բաղդատե մերը՝ տաճկական և արաբական երգեցողության հետ, և ժամանակին արևելյան նվազարանաց հորինման օրինաց վերա»²⁵:

Մյուս հիշատակությունն այս անտիպ աշխատության մասին Մ. Պոտուրյանի «Հայկական երաժշտություն» հոդվածում ենք գտնում²⁶: Նա վիճարկում է հայկական ձայնագրության գլուտը Թաշճյանին հատկացնելու հարցը: Ըստ երևույթին, այս թյուրիմացությունների պատճառն այն է, որ ինչպես վերը նշեցինք, Թաշճյանի դասագրքում չի նշվում հայկական նոր ձայնագրության ստեղծողի անունը: Պոտուրյանը գրում է. «Չայս (ձայնագրությունը—Ա. Վ.) հնարողը, սակայն, եղած է Ս. Ղազարու միաբաններեն հ. Մ. Բժշկեան, որ 1815-ին տպագրության համար պատրաստած է իր նորահար վարդապետությունը, այն թվականին՝ երբոր դեռ Թաշճյանն թերևս և ոչ իսկ լույս տեսած էր: Հ. Մ. Բժշկյան ուրիշ բան չէ ըրած՝ բայց եթե հայկական խաղերուն աստիճանավոր զորություն մը տալ: Ինչպես ինքը հառաջաբանին մեջ կըսե՝ օգնած են իրեն «ոմանք ուսումնասերք...» և ավելացնում. «այդ ումանք-ին մեջ ապահովապես պետք է նշանակել նույն ժամանակի նշանավոր երաժիշտ Տիրացու Համբարձումը, որ միևնույն ատեն՝ երբ հ. Մ. Բժշկյանը Տյուզյան գերդաստանին տաներեցն էր, Տիրացու Համբարձումն ալ նույն Տյուզյանց հաստատած լուսաւորչյան վարժարանին երաժշտության վարժապետն էր»²⁷: 1913-ին «Գեղարվեստ» հանդեսում տպագրված՝ Գ. Լևոնյանի հոդվածաշարի «Եկեղեցական երաժշտություն» բաժնում հեղինակը հենց Պոտուրյանի այս հոդվածն է վկայակոչում, երբ ասում է, որ «Բազմավեպի» հոդվածագիրներին մեկը լրացնում է այդ բացը (նկատի ունի Հ. Լիմոնճյանի անվան առկայությունը այդ «ոմանք»-ի մեջ)²⁸: Եվ, վերջապես, հաջորդ հոդվածն արդեն 1927 թ. «Գեղունիում» տպագրված՝ Ղ. Տայանի վերոհիշյալ հոդվածն է, որից, հեղինակի կատարած ընդարձակ մեջբերումներին շնորհիվ, մենք կարողանում ենք պատկերացում կազմել այսքան վիճաբանություններ առթած Բժշկյանի անտիպ աշխատության մասին: Ըստ Տայանի, այն բավական ծավալուն գործ է, բաղկացած 89 էջից և բաժանված երեք մասի. Առաջաբան—Երաժշտություն, մասն Ա.—Ձայնագրություն, մասն Բ.—Եղանակագրություն, և Հավելված—Հաղագս տաճկական եղանակաց որ կըսենք մահամաթ: Առաջաբանում հեղինակը, ըստ Տայանի, խոսում է երաժշտության դերի, ծագման ու զարգացման մասին: Բժշկյանը երաժշտությունը բաժանում է երկու տեսակի՝ «ձայնական» ու «գործիական», ի տարբերություն Գ. Գապասաբալյանի, որը բաժանում էր «ի ձայնն, ի փշումն և ի բաղխումն»²⁹, որոնցից վերջին երկուսը, փաստորեն, նույն գործիքայինն են²⁹: Աստվա-

²⁵ Նույն տեղում, էջ 50:

²⁶ Մ. Պոտուրյան, Հայկական երաժշտություն, «Բազմավեպ», 1906, էջ 319:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 319:

²⁸ Գ. Լևոնյան, «Գեղարվեստ» պատմականը, «Գեղարվեստ», 1913, № 5, «Երաժշտություն», էջ 55:

²⁹ Ն. Թահմիզյան, Գրիգոր Գապասաբալյանի «Համառոտություն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատությունը, էջ 296:

ծաշնչի պատմությունից հիշատակելով, թե՛ զանազան ազգեր ինչ դեր են ունեցել երաժշտության զարգացման գործում, հատուկ կանգ է առնում հայոց պատմության այն կետերի վրա, որոնք առնչվում են երաժշտությանը: Նշելով մեր երաժշտական փոխառությունները, բացատրում ու պատճառաբանում է սեփական ձայնագրություն ունենալու անհրաժեշտությունը: Նախորդ էջերում մեջբերված հատվածից արդեն պարզ է, թե որքան լայն էին Բժշկյանի ծրագրերը. նա ցանկանում էր, որ հայկական երաժշտությունից բացի այս ձայնագրությունը ծառայի նաև մերձավորարևելյան երաժշտական մշակույթին: Այս գործքն շարադրելու համար պետք եղավ հմուտ ըլլալ արևելյան և արևմտյան երաժշտությանց, այլ և հարկ եղավ որ տեղ տեղ արևելյան երաժշտության կերպին հետևինք. և շատ տեղ ուսումնական կարգին հարմարացինք. միայն թե օսմանյան երաժշտության օրինակներով բացատրեցինք, ըստ կարի դյուրիմաց գործելով: Նաև անանկ ջանացինք, որ այս կանոններով ամեն ազգաց երաժշտություն կարենա գրվի. և ամեն եղանակ գրվի ու կարդացվի ինչպես որ պետք է. վասն զի հայսմ կայանա կատարելություն այս արվեստիս, ինչպես որ հայտ է»³⁰:

Այնուհետև Բժշկյանը նշում է, որ կանոնների օրինակները տաճկական «փեշրեֆներից» (այսինքն՝ որոշակի չափի հիման վրա ընթացող գործիքային նախանվագ) են բերված, որովհետև նրանցը «առավել չափի վրա շինված» են (նկատի ունի ուսուցների տիպային բանաձևերը), իսկ բացատրությունները տրված են թամբուր կամ քեման գործիքների վրա: Թամբուր գործիքին մի ամբողջ գլուխ է նվիրված թամբուրիստ Արութինի «Արևելյան երաժշտության ձեռնարկում», որտեղ ասվում է. «Թամբուրի վրա կարելի է ստանալ բոլոր այն բազմազան եղանակները, որոնք ընդհանրապես կարող է արտաբերել մարդը»³¹:

Առաջաբանից հետո Բժշկյանը հակիրճ տեղեկություն է տալիս երաժշտական սկզբունքների մասին և անցնում առաջին բաժնին, որ «Ձայնագրություն» է կոչվում: Այստեղ, միջնադարից եկող ավանդույթին հետևելով, Բժշկյանը հարց ու պատասխանի ձևն է ընտրել, սակայն Տայանը բերում է միայն լուսանցքում նշված հարցերը, առանց պատասխանների (օրինակ՝ «Ձի՞նչ է ձայն», «Եվ դի՞նչ ձայնական մարմինք» և այլն), որոնցից կարելի է եզրակացնել, որ խոսքը հիմնականում երաժշտական հնչականության (ակուստիկայի) մասին է, մի բնագավառ, որ չենք գտնում ո՛չ Գասպասաբալյանի, ո՛չ էլ թամբուրիստ Արութինի աշխատություններում: Տայանը գրում է. «Դրական ապացույցներ կը տրվին 7 տեսակ ձևերու, ինչպես նաև բացատրված կանոնաց խաղերու շատ մը տախտակներուն վրա, որոնք ձեռագրին ցանկեն անդին ամբողջ 11 էջեր գրված են»³²: Պետք է ենթադրել, որ «խաղեր» ասելով այստեղ ի նկատի ունեն հենց հայկական նոր ձայնանիշերը, և «տախտակները» ներկայացնում են այդ ձայնագրության տարրերն ու օրենքները: Տայանը գրում է. «Հաղագս ներդաշնակության մեջ կը խոսի ձայներու

30 Ղ. Տայան, նշվ. աշխ., էջ 62:

31 Тамбурист Арутин, Руководство по восточной музыке, перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н. К. Тагмизяна, Ереван, 1968 («Ի», Обратно-ся также к той главе, где говорится о тамбуре), стр. 66 (21a).

32 Ղ. Տայան, նշվ. աշխ., էջ 62:

թրթումանց մասին ու կու տա ձայնաբանական օրենքները»³³։ Հավանաբար խոսքը մակձայներին՝ օբերտոններին է վերաբերում։ Այստեղից արդեն սկսվում է աշխատության երկրորդ մասը, որ կոչվում է «Եղանակագրություն», որովհետև այստեղ հեղինակը սկսում է խոսել բուն հայկական երաժշտության մասին, համեմատում մեր «նշանագրերը», այսինքն՝ խաղերը, լատինականի հետ և նշելով խաղերի բանալու պակասը, եղրակացնում. «Հին ատենը ավելի կարգավորյալ էր մեր երաժշտությունը, որովհետև տաճարներուն մեջ և թագավորներուն առջին արվեստավոր եղանակներ երգելու համար, պետք էր որ կատարյալ ըլլա, և նշանագիրներուն զորությունը ամենքը գիտնային և միակերպ ամեն տեղ երգեին»³⁴։ Խաղերի նշանակության մասին Բժշկանն այն կարծիքն է հայտնում, որ դրանք իր ժամանակի (XIX դարի սկզբի) երգիչներին ավելի շուտ ժամանակ են ցույց տալիս (այսինքն՝ տեղում), մի կարծիք, որ հետագայում սրանից անկախ հաստատվում է նաև Եղիա Տնտեսյանի աշխատություններում, ուր հեղինակը մեծ տեղ է հատկացնում խաղերի ամանակին³⁵ (նույն տեղումն է)։ Սակայն Բժշկանը չի բացառում, որ խաղերը «ուրիշ ազդվություն ալ ունենան նկատմամբ աստիճաններուն, ու հին երաժիշտները գիտնան...»³⁶։ Սա նկատում է նաև, որ տարբեր ձայնեղանակներում միևնույն խաղը տարբեր նշանակություն է ստանում, նշում է այս կամ այն ձայնին բնորոշ խաղերը և այլն, ալսինքն փաստորեն գիտակցում է ձայնեղանակի՝ բանալի խաղի դերը։

Ուշադրության արժանի է այն հատվածը, որտեղ Բժշկանը բացատրում է, թե ինչու նոր ձայնագրությունը նոր նշաններով չեն ստեղծել, այլ օգտագործել են հին խաղերի ձևերը. «Վասն զի շարականին մեջ ունինք զանազան նշաններ, կամ խաղեր, որ աստիճաններու կամ ձայներու վրա կապեցինք այլևայլ ենթադրությամբ, որով եղանակներուն ելևէջությունը և ներդաշնակությունը կ'իմացվին։ Եվ այսպես մեր նախնյաց ձևերը գործելուն հարգություն մը տալ ուզեցինք անոնց գլուտին»³⁸։ Սրանով հեղինակը կարծեք թե նախօրոք պատասխանում է իր այն ընդդիմախոսներին, որոնք հետադադրում գծագրում էին, որ հայկական նոր ձայնագրության համակարգում, փաստորեն, մեր հին խաղանշանները կիրառված են իրենց համար բոլորովին օտար նշանակությամբ³⁹։

Այս ամենից հետո միայն Բժշկանը տալիս է հայկական նոր ձայնագրության տարրերը (հավանաբար՝ վերը նշված տախտակների բացատրությունը)՝ կրկին հարց ու պատասխանի ձևով սահմանում է, թե՛ «Զինչ են ցածածայնք» (ի նկատի ունի հայկական որոշ ձայնեղանակներում առկա ցած հնչյունները), «Զինչ է կիսածայնք», «Եվ զի՞նչ է քառածայնք», որի պատասխանը Տայանը մեջբերում է ամբողջությամբ. «Քառածայնն է քառորդ ձայն. կամ մեկ աստի-

33 Նույն տեղում։

34 Նույն տեղում։

35 Ե. Մ. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. եկեղեցւոյ..., Իսթանպուլ, 1933, Ա, Ամանակ, էջ 14։

36 Ղ. Տայան, նշվ. աշխ., էջ 62։

37 Ն. Թահմազյան, Կոմիտասը և հայկական խաղերի վերծանության խնդիրը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 4, էջ 45։

38 Ղ. Տայան, նշվ. աշխ., էջ 63։

39 «Բաղմավեպ», 1900, Ուսումնասիրություն շարականաց խաղից, էջ 51։

ճանին քառորդ մասին մեկը: Իբր զի՝ արևելյան ազգաց եղանակները առավել խաղուն ըլլալուն համար կրկին կիսաձայն ունին կամ թե կեսին կես ձայն ունին, որ կըսվի քառաձայն, զոր տաճիկը շուրի կըսեն, կամ նիմին նիմի, այսինքն քառորդ: Զայս նշանը լատինը չունին. ասոր համար անոնց նոթայով արևելյան եղանակները չեն գրվիր»⁴⁰ (Իհարկե, այստեղ ի նկատի ունի եվրոպական ձայնագրությունը, որտեղ բացակայում են քառորդ տոները): Շարունակելով իր բացատրությունները, Բժշկյանը տալիս է ժամանակի՝ այսինքն տևողության նշանները (ծանր՝ օ, զոյգկետ՝ . . և միջակետ՝ .): Թաշճյանի դասագրքում սրանք կոչվում են, համապատասխանաբար, սուղ, զույգ կետ և կետ: Ինչպես հայտնի է, հաջորդ՝ ավելի մանր չափերը հետագայում նշանակել է Լիմոնճյանի աշակերտներից Արիստակես Հովհաննիսյանը⁴¹:

Այնուհետև Բժշկյանի աշխատության մեջ գալիս են հետևյալ ենթավերնագրերը՝ «Հաղագս հանգստի, որ է լուռ (Թաշճյանի դասագրքում սա կոչվում է ձայնահատ, այսինքն՝ պաուզա), «Հաղագս մակամանակի» (սա, հավանաբար, տևողությունը փոփոխելու օժանդակ նշանների մասին է), «Հաղագս թաշտի» (սա էլ, ամենայն հավանականությամբ, ձայնակապն է՝ լիգան), «Հաղագս գեղգեղանաց» (գուցե ձայնոլորումներն ի նկատի ունի), «Հաղագս զարդուց» (գուցե նրբերանգներն են՝ նյունասները), «Ձայնակցություն որ է տեմ» (սա ձայնագրությունն է) և այլն: Քանի որ Տայանի հոգվածում միայն նշաններն անուններն են տրված, առանց բուն նշանների կամ բացատրությունների, մեզ մնում է միայն գուշակել դրանց իմաստը: Այս մասի վերջում, ըստ Տայանի, Բժշկյանը դյուրեմբոնելի ձևով բացատրում է, թե ինչպես է գրառվում եղանակը:

Հավելվածում հեղինակը նախ անդրադառնում է հայկական երաժշտությանը. «Շարական» բառը ստուգաբանելուց հետո բացատրում է, թե «Զի՞նչ է երգն», «Զի՞նչ է մեղեդին», «Զի՞նչ է ստեղին», «Զի՞նչ է տաղն», «Զի՞նչ է գանձն», այսինքն խոսում է հայկական միջնադարյան երաժշտության սեուերի մասին: Պետք է միայն ափսոսել, որ այս հարցերի պատասխանները մեջբերված չեն Տայանի հոգվածում:

Հավելվածի վերջում Բժշկյանը խոսում է նաև տաճկական եղանակների մասին և հնարավորության սահմաններում համեմատության ելրեր գտնում մեր շարականների և դրանց միջև: Այս ամենը Բժշկյանը մեծ զգուշավորությամբ է անում, որպեսզի մեր եղանակները չաղարտվեն: Տայանը նշում է հեղինակի՝ ոչ միայն հայկական, այլև թուրքական եղանակների քաջ իմացությունը (որի շնորհիվ Բժշկյանը կարողանում է կատարել իր համեմատությունները), նաև ծանոթությունը լատին և հույն երաժշտության կանոններին:

Ամբողջ աշխատությունը հավաստում է Բժշկյանի իրավեկությունը երաժշտության հարցերին և հատկապես լայնախոհությունը: Ձայնագրության այս համակարգը նա այն ակնկալությամբ էլ ստեղծում, որ դա անպայման պիտանի լիներ ծառայելու նաև ուրիշ ազգերի երաժշտական արվեստին: Եվ պետք է ասել, որ փոքր-ինչ լրացվելով ու կատարելագործվելով, կարճ ժամա-

40 Ղ. Տայան, նշվ. աշխ., էջ 63:

41 Ա. Հիսարյան, Պատմություն հայ ձայնագրության..., Պոլիս, 1914, էջ 54—55:

նակ անց, այն հիմնավորապես մտավ Պոլսի և այլ վայրերի երաժշտական կենցաղի մեջ, և դրա միջոցով ձայնագրվեցին մերձավորարևելյան տարբեր ժողովուրդների բազմաթիվ եղանակներ⁴²։ Այս հարցերն են շոշափվում նաև Հակոբ Սիրունու մի ուշագրավ հոգվածում, որտեղ բերված են հետաքրքիր փաստեր այն մասին, որ մերձավորարևելյան երկրներում հայկական նոր ձայնագրությունից առաջ ստեղծված ձայնագրության և ոչ մի համակարգ այնքան կատարյալ չի եղել, որպեսզի հնարավոր լիներ դրա միջոցով որևէ մեղեգի ճշգրտորեն գրանցել և վերարտագրել առանց կորուստների⁴³։

Այսպիսով, Մինաս Բժշկյանը բազմաձևոտ գիտնական և թատերական հայտնի գործիչ լինելուց զատ նաև երաժիշտ ու երաժշտագետ է եղել։ Որի երաժշտական գործունեությունը դեռևս բավականաչափ արձագանք չի գտել այն պատճառով, որ նրա միակ երաժշտագիտական աշխատությունը անտիպ է մնացել։ Սակայն Ղ. Տալանի քատարած բավական ընդարձակ մեջբերումների շնորհիվ այն կարելի է դնել գիտական շրջանառության մեջ, մասնավորապես, որ այդ ուսումնասիրությունը վերաբերում է հայ երաժշտության համար շրջադարձային մի փուլի՝ հայկական նոր ձայնագրության ստեղծմանն ու մեր հոգևոր երաժշտական ժառանգությունը կորստից փրկելու ծրագրին։

МИНАС БЖШКЯН И ВОПРОСЫ СОЗДАНИЯ НОВОЙ АРМЯНСКОЙ НОТАЦИИ

А. Д. ВАРДУМЯН

(Резюме)

Член конгрегации Мхитаристов в Венеции Минас Бжшкян, живший и работавший в конце XVIII—начале XIX вв., известен научной общественности как широко образованный ученый. Однако мало известно то, что, будучи историком, филологом и этнографом, он был также и серьезным музыковедом. Результат его музыковедческой деятельности—единственная работа, написанная в 1815 г., но до сих пор неопубликованная, о которой мы составили мнение благодаря обширным цитатам в статье Л. Таяна «Современная армянская нотация и Минас Бжшкян», вышедшей в 1927 г. Работа М. Бжшкяна посвящена поворотному этапу в армянском музыковедении—созданию новой системы нотации. Выясняется, что наряду с Лимонджяном немалый вклад в это дело внес Минас Бжшкян.

⁴² «Տարադ», 1893, № 11, Հայոց երաժշտական պատմությունից, էջ 169; Տե՛ս նաև Ռուբեն Արեղա, Բաբա Համբարձումի մոնոնիան և հայ նոտագրության ծաղումը, էջմիածին, 1915, էջ 17։

⁴³ Հ. Ճ. Սիրունի, Պապա Համբարձում, Լրաբեր, 1972, № 10, էջ 77։ (Նախագրությունը, խմբագրության խնդրանքով գրել է երաժշտագետ Ռ. Աթալյանը, նա ինքն էլ հոգվածը երևան գալու պատեհությունն է ստեղծել)։