

Հովհաննես Պլոմբ ԵՐԶՆԿԱՑԻՆ
ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԲԱՆ

Արվեստագիտության դոկտոր Ն. Կ. ԹԱՀՄԻՋՅԱՆ

XIII դարի հայ ականավոր փիլիսոփա, քերական, մեկնիչ, բանաստեղծ և թարգմանիչ, ուսուցիչ և եկեղեցական-հասարակական գործիչ Հովհաննես Պլոմբ Երզնկացին նաև երաժիշտ է եղել. երգչային հազվագյուտ ձայնի տեր, շնորհաշատ կատարող, ներշնչված երգահան, հմուտ գիտնական և առհասարակ կիրիկյան հայկական պետության և կենտրոնական Հայաստանի գիտա-ւստեղծագործական բեղմնավոր փոխհարաբերությունների փայլուն ներկայացուցիչ։ Որպես սաեղծագործող Երզնկացին իր գործունեությամբ մի կողմից՝ խորացնում է տաղային արվեստի աշխարհականացման ընթացքը, մյուս կողմից՝ կարևոր ավանդ մուծում հոգևոր պաշտամունքային երաժշտության զարգացման մեջ։ Երաժշտական գիտության մարզում նա բարձրացրել և իր ժամանակի ստուգանիշներով հաջողապես լուծել է երաժշտարվեստի գեղագիտությանն ու գիտական և գործնական տեսությանը վերաբերող մի ամբողջ շարք էական հարցեր։ Ստորև դրանց էլ անդրադառնում ենք՝ նշված հերթականությամբ։

Երաժշտական գեղագիտությանը վերաբերող Երզնկացու գաղափարները խմբավորվում են հիմնականում երեք հարցի շուրջ. հարցեր, որոնց ժամանակին անդրադարձել են նաև պարսկա-արաբական աշխարհի երաժիշտներն ու փիլիսոփաները¹։ Իրանք են՝ երաժշտության (կամ երաժշտարվեստի) էությունը, նրա ներգործության ուժն ու բնույթը և նրա հարաբերությունը օբյեկտիվ իրականությանը։

Անդրադառնալով երաժշտության էության հարցին, Երզնկացին, վկայակոչելով իմաստասեր գիտնականներին, նախ նշում է, թե երաժշտական մեծ արվեստը, ուր ին ինքն էլ կցանկար «հասու լինել», «շարախառնութիւն ունի հոգւոյ և մարմնոյ», այսինքն՝ նյութականի և աննյութականի, ինչպես կենդանի յուրաքանչյուր օրգանիզմ՝ ունի հոգի և մարմին։

«Եւ զի կամիմ աստանաւր փոքր ինչ յիշել յերաժշտականէն մեծէ արուեստէ,— գրում է նա,— իբր զհաշակս զարութեան արուեստին տալով ուսումնասիրաց, որում և ես բազում յաւժարութեամբ ըղձայի հասու լինել։ ...Ասացեալ է իմաստնոց, թէ որպէս կենդանի հոգի է և մարմին, նոյնպէս երաժշտական արուեստն շարախառնութիւն ունի հոգւոյ և մարմնոյ»...²։

Երզնկացու համոզմամբ երաժշտության նյութական կողմը կազմում են նվագարանները, ներառյալ նաև մարդու (երաժիշտ կատարողի), որպես «բա-

¹ Նկատի ունեմ Ալ-Ֆարաբիին, «Մաքրության եղբայրներին», Իրն Սինային, Աշ-Շիրազիին և այլ հեղինակներին, որոնց աշխատություններում քննարկվում են վերը նշված ու նման հարցեր (հնդուն չգնալու համար ընթերցողին հղենք հետևյալ հրատարակության. Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967, с. 245—309)։ Ամեն ինչից երևում է, որ զարգացած ավատատիրության շրջանում Մերձավոր Արևելքում, մահմեդական և քրիստոնյա (այդ թվում և հայ քրիստոնյա) շրջանակներին պատկանող գիտնականներն ընդհանրապես ծանոթ են եղել միմյանց մշակութային ավանդույթներին ու նվաճումներին և ազգել են իրար վրա։ Հովհաննես Երզնկացին, մեջբերելով Գրիգոր Մագիստրոսի խոսքերը, փաստորեն ինքը ևս ուղղակի վկայում է արաբական աշխարհի հետ հաստատված կապերի օգտակարությունը հայ մշակույթի համար։

² Հովհաննես Երզնկացի. Մեկնութիւն Քերականին. Մաշտոցի անվան Մատենադարան (ՄՄ), ձեռ. № 2329, էջ 70բ—71ա (աշխատության համապատասխան էջը այսուհետև կը նշվի տեքստում. փակագծերի մեջ)։

նաւոր» արարածի մարմինը: Իսկ երաժշտութիւնը ինքը և, մասնավորապէս, երաժշտական ելեւէջը, որը Երզնկացիին անվանում է «ձայն», աննյութական է: Թաքնված լինելով մարդու մեջ, նրա հոգում, այդ ելեւէջը լսելի հնչյունների է վերածվում երաժիշտ կատարողի միջոցով: «...Կրկին են գործիք երաժշտականներն: Ի նիւթական կազմածոյ անշնչից,— մեկնաբանում է նա,— որպէս քնար և փող. և մարմին բանաւոր կենդանւոյն, յորում ծածկեալ կա ձայնն սոնմարմին, և ի շարժել արուեստաւորին բացակատարէ զհնչումն» (էջ 44ա):

Հարկ է նշել, որ երաժշտական արվեստում նյութական և աննյութական կողմեր տարբերելն ու բուն երաժշտութիւնը աննյութական համարելը հայ մատենագրութեան մեջ գալիս է դեռևս Դավիթ Անհաղթից, և որ Հովհաննես Երզնկացիին հիմնվում է նաև վերջինիս գաղափարների վրա: Սակայն, որպէս ելակետ ընդունելով հնում յուրակերպ մեկնաբանված այդ դրույթը, Երզնկացիին ի վերջո հանգում է խոր հետաւորութիւնների, նախ, ձգտելով առավել հստակել երաժշտութեան աննյութականութեան մասին իր մտքերը, Երզնկացիին դիմում է մարդկային ձեռքերի միջոցով իրականացվող այն արվեստներին (ըստ երևույթին նկատի ունենալով ճարտարապետութիւնը, քանդակագործութիւնը, նկարչութիւնը և այլն), որոնց հիմքը կազմում են շոշափելի ու «թանձր», նյութեղեն մարմիններ: Ապա, հակադրելով երաժշտութիւնը այդ արվեստներին և ընդգծելով նրա «մաքուր էութենէն» լինելը, գիտնականը եզրակացնում է, որ երաժշտութիւնը «լսողականի» հետ: կապված և լսողութեամբ ընկալվող իմացութիւն է: Նա գրում է. «Եւ ամենայն արուեստ, որ գործի ի ձեռաց մարդկան, նիւթ արուեստին և ձև՝ մարմին է նիւթական և թանձր: Իսկ երաժշտականն ի պարզ և ի մաքուր էութենէն է: Այսինքն յիմացականէն և ի լսողականէն» (էջ 71ա):

Այսպիսով, ուրեմն, ըստ Երզնկացու՝ երաժշտութիւնը իմացութիւն է, ավելի ճիշտ՝ իմացութեան ձևերից մեկը, որի առանձնահատկութիւնն է «լսողականի», այսինքն ձայնային աշխարհի հետ անմիջական կերպով ու անքակտելիորեն կապված լինելը: Եվ արդարև, ճիշտ դա էլ կազմում է երաժշտարվեստի, որպէս հասարակական գիտակցութեան ձևերից մեկի, բուն իսկ էութիւնը:

Հատուկ նշման արժանի կետ է, որ Երզնկացիին երաժշտութեան էութեան հարցի մասին դատելիս ի մտի է ունեցել նաև զուտ գործիքային ձևերում մարմնավորվող կերպարները: Դա հասկացվում է թե՛ նրա դասաւորութիւններին ներհատուկ ընդհանուր ուղղվածութիւնից և թե՛ առանձին, ուշագրավ աստիճաններից: «Այլև ամենայն այսպիսի պաճուճեալ բան,— ուսուցանում է նա,— խռովական կամ խաղաղական, նման ասացեալ է կամ յառաջնոցն կամ ի մէջն, որք են այս. խազմ, վրդով, յոյզ, ամբոխ, աղմուկ, դղրդումն, բոմբիւն, դոփիւն, որոտ, բաբախիւն, գանչիւն, կանչիւն և այլ այսպիսիք, որ շկարեն զիրս ստոյգ ասել, դարձեալ քերդեալ կոչի, որ ըստ արուեստական հրնշմանն յարմարի նա, որպէս փողք, կնդրնդոցք, քնարք, տաւիղք, սրինկք, և այսպիսիքս» (էջ 147բ):

Խոսելով երաժշտութեան ազդեցութեան ուժի ու բնույթի մասին, Երզնկացիին հաստատում է, որ «ներգործութիւն սորա ի հոգւոյն է» (էջ 71ա): Նա յուրովի հիմնավորում է այս դրույթը, պարզաբանելով, որ ձայնը, «անմարմին» լինելով՝ «մեծ գորութիւն ունի և ազգակցութիւն առ հոգին»: Եվ զարգացնելով իր մտքերը, հեղինակը հանգում է եզրակացութեան, թե երաժշտութեան ներգործութեան մեծ ուժին ենթարկվում է ոչ միայն մարդու հոգին, այլև, հոգու միջնորդութեամբ, նաև մարմինը, որով տեսակէնորեն իմաստավորվում է Հայաստանում երաժշտութեան միջոցով հիվանդներ բուժելու հնուց ի վեր տարածված փորձը ևս: «Երգեն և առ հիւանդս, զի աւգտակար է ի պէտս բժշկութեան. որպէս ըմբելիք զեղոց ընդ ճաշակելիսն, և սա ընդ լսելիսն: Եւ զի ձայն անմարմին է և մեծ զարութիւն ունի և ազգակցութիւն առ հոգին: Եւ սակայս պատճառի գտին զձայնական գործիքն իմաստունքն առաջին, զի ուրախացուցիլ է հոգւոյ. և ընդունելով հոգի զուրախականն կիրք, ներգործէ առ մարմինն և տրամադրեալ փոխէ զնա յուրմէ բնութենէն» (էջ 71բ):

Այնուհետև. «Եւ որ ստուգութեամբ հմուտն է արուեստիս, կարողանա երգելովն դիրքութիւն առնել հիւանդին: Եւ ցաւեալն եթէ հասու է արուեստիս, առաւել շահի ի ձայնիցն: Այլ և հոգեկան ցաւոց յոյժ աւգտակար է: Այսինքն տրտմականին. զի ձայնի բնութիւն անմարմին է, և հոգի անմարմին՝ լսելով զիւրն ազգակից, փոխէ զտրտմականն: Նաև ըստ այլ մասանց հոգւոյն յարմարի՝ սրտմտականին, խոհականին և կամ ցաւեկականին» (73բ): Այստեղ նրա զընկացին իր մտքերն առավել համոզիչ դարձնելու մտահոգութեամբ վկայակոչում է նախ Դավիթ Մարգարեի երգ ու նվագի ազդեցութեան փաստը Աստվածաշնչից, ապա և դարձյալ Դավիթ Անհաղթի երաժշտա-գեղագիտական նըշանակալի ասույթներից մեկը «Մահմանքից». որով և ամբողջանում է նրա հայեցակետը քննարկվող հարցի կապակցութեամբ: Այսպես. «Եւ եթէ անախորժ թուի ասացեալս և ատար,— գրում է նա,— յիշեա զխարտեշագեղ և զհոգէնուագ մանուկն զԴավիթ, որ և մարգարէ և արքա, որ սաղմուելովն և քնարահարութեամբն դիւրէր Սաուղա: Այլ և սորին հոմանունութեամբ պատուելոյն՝ Դաւիթ մեծի փրկիստփայլի, որ ի գիրս Սահմանացն տա մեզ ծանալութիւն մեծի արուեստիս ասելով. եթէ պարտ է գիտել, թէ մեծ է զարութիւն երաժշտականին, պէսպէս կրիւք ըմբռնելով զհոգին և տրամադրելով, որպէս յայտ առնեն մրմունջք և ողբք, ըստ ինքեանց տրամադրելով զհոգին» (էջ 73բ—74ա):

Երաժշտարվեստի և օբյեկտիվ իրականութեան հարաբերութեան հարցին վերաբերող նրգնկացու (ինչպես և միջնադարի հայ հոգևոր այլ գործիչների) հայացքները ճիշտ հասկանալու համար անհրաժեշտ է հիշել, որ Հայաստանում և Կիլիկիայի հայկական պետութեան սահմաններում, դարգացած ավատատիրութեան շրջանում, թեև զգալի թուլացել էր մտածողութեան եկեղեցական ու աշխարհիկ ուղղութիւնների հակամարտութիւնը, սակայն ըստ էութեան չէր վերացել: Այդ շրջանում, հայկական երաժշտական ողջ մշակութիւն վերելքի պայմաններում, նշանակալի հաջողութիւնների էին հասնում նաև զեղջուկ ժողովրդական և գուսանական արվեստները: Դա տեսնում էին նաև հոգևոր գործիչները և տարբեր առիթներով պախարակելով հատկապէս լայն դանգվածների կենցաղին կապված, հեթանոսական կենսալզացողութեան վերապրուկներով համեմատած երգ-երաժշտութիւնը, միաժամանակ՝ աշխարհիկ բարձր երաժշտարվեստի երևույթների նկատմամբ դրական վերաբերմունք էին ցուցաբերում իրենց տեսական դատողութիւններում, փաստորեն ձևակերպելով խորքում իրար հակասող մտքեր: Նման հակասութիւններ, որոնք, օբյեկտիվորեն դատելով, արտացոլում են տվյալ պատմաշրջանի սոցիալական կյանքին հատուկ ներքին հակասութիւնները, առկա են նույնիսկ նրգնկացու նման մտածողի ասույթներում:

Այսպես, մի առիթով դարձյալ անդրադառնալով գործիքային աշխարհիկ երաժշտութեանը և, ըստ երևույթին, երկար խորհրդածած լինելով դրան հատուկ այլադան կերպարների մասին, նրգնկացին գտնում է, որ վերջիններս, երաժշտութեան հուզական բնույթի թելադրած սահմաններում, կարող են այլևայլ կերպ մեկնաբանվել ու սիրով նկարագրում է, թե ինչպես ունենդիրները նույնիսկ վեճի են բռնվում իրենց լսած նվագի կերպարային բովանդակութեան վերլուծութեան կապակցութեամբ: Նա գրում է. «Որք լսեն զձայն փողոցն, զանազան նմանեցուցանեն. ոմն զայս ինչ ասէ թէ՝ ասէ՝ և ոմն զայս, և վիճող յառս, զի զանազան կարծիքն ընդդէմք են իրերաց և այլ ընդ այլոյ լսեն զձայնսն»³:

Սակայն ընդհանրապէս գնահատելով գործիքային նվագը, նրգնկացին էլ, արևելյան քրիստոնեական եկեղեցու ուրիշ ներկայացուցիչների նման, հավա-

3 Յ ո վ հ ա ն ե ս ն ը ղ ն կ ա ց ի. Լուծմունք Փիլոնի. ՄՄ, ձև. № 1053, էջ 301ա (Փիլոն Ալեքսանդրացու աշխատութիւնների հայերեն մեկնութիւնների, ինչպես և սույն՝ մեր կողմից վկայակոչված մեկնութեան հեղինակային պատկանելութեան մասին տե՛ս Գ. Գրիգորյանի հոդվածը.— «Բանբեր Մատենադարանի», № 5, նրևան, 1960, էջ 95—115):

նություն չի տալիս այդ նվագը պաշտոններգության ընթացքում օգտագործելու գաղափարին: «Սաղմոսն քնարաց և փողոյ անուն է,— գրում է նա, սաղմոս և սաղմոսարան ասելով հասկանալով առհասարակ նվագարանը,— որով ի հինի՜ր երգէին զերաժշտականն ձայն յօրհներգութիւնսն խառնելով, զի առաւել տրամադրէ զհոգի յուրախականսն և ի տրամականսն: Իսկ զայն խոտեաց աստուած, զի մարմին էր առանց ըղձից և սիրոյ: Այլ մեղ փող և քնար՝ է՛ մարմին և զգայարանք սորա, ընդ որս խառնել արժան է զմտաւորական հոգոյն երգ, և այսու հնչակցութեամբ օրհնել զաստուած յամենայն կեանս որ շափեմք ի մարմնի: Զի փող և քնար ժամանակաւ շարժի յարուեստաւորէն, և ի լռելն անբարբառ կա մնաւ: Իսկ մարդ կենդանի տասամբ զգայարանօք, իբր տասնադի քնար յերաժշտական, մտացն իբր յարուեստաւորէ շարժեալ՝ յամենայն կեանս իւր օրհնէ զաստուած»⁴:

Այնուհետև, Երզնկացին քաջ գիտեմ, թե աշխարհիկ արվեստի մշակները նույնպես գիտակցաբար են վերաբերվում իրենց գործին, ժամանակ են հատկացնում և ձիգ ու ջանք են թափում իրենց մասնագիտությանը տիրապետելու համար: Այդ մասին նա հիշատակում է իր նշանավոր ճառերից մեկում, որ արտասանել է Կիլիկիայի պալատական շրջաններում, Հեթում և Թորոս արքայազուհիների ասպետ ընտրվելու մեծաշուք հանդեսի օրը, գրելով. «Զի եթէ փողք և քնարք և կաքաւիչք և այլ ամենայն արուեստք ժամանակաւ և աշխատութեամբ ուսեալ լինին, ո՞րքան մարդկան իշխանութիւն և վերակացութիւն»⁵ և այլն:

Բայց երբ Երզնկացին դիմում է հատկապես լայն զանգվածներին, արձանագրում է նաև այսպիսի մտքեր. «Տղային միտքն որպէս կակուղ մոմ է... Մի թողուր, որ դառն և աղտաղտուկ ջուրն ի ներս խառնի. երգք դուստնաց, կամ խաւսք աղսեղի»⁶: Եվ կամ. «Ի կնուներն և ի պսակն ոչ է արժան արբենալ, կամ գուսան կոչել կամ բոգ. զի դիւաց կոչաւոք են գուսանք: ...Ոչ է պարտ քրիստոնէի՝ ի կնուներ կամ ի հարսանիք, պար դալ կամ խաղալ իբրև զմեհնանս դիւաց»⁷ և այլն:

Արդեն ակնարկել ենք, որ նման դեպքերում Երզնկացին, ինչպես և ուրիշ հոգևոր առաջադեմ գործիչներ, մասամբ տուրք էր տալիս ժամանակին և պայմաններին. մասամբ էլ արտահայտում էր իր համոզումները, հատկապես երբ չորջուպատում բախվում էր հեթանոսական աշխարհընկալման վերապրուկներին: Այս բոլորով հանդերձ, կյանքն ինքը թելադրում էր գեղագիտական անկյունաքարային հարցերից մեկում, երաժշտության և օբյեկտիվ իրականության հարաբերությունը վերաբերող հարցում՝ մեղմացնել, վերջապես, դեռևս վաղ միջնադարում հաստատագրված և պաշտոնական եկեղեցու սկզբունքային դիրքորոշումը ներկայացնող տեսական դրույթները:

Վերջիններս ձևակերպողը, ինչպես գիտենք⁸, Դավիթ Քերականն է եղել (V դար): Իսկ դրանք ժամանակի նոր պահանջների համեմատ սրբագրողի դերում հանդես է գալիս Հովհաննես Երզնկացին, առանց, սակայն, առարկելու Դավթին: Այսպես, Երզնկացին, մի կողմից, կարծես անվերապահորեն ընդունում է Դավթի գաղափարները և նույնիսկ վկայակոչում է դրանք. «Ուսանիմք ի բանից նախերգանի եռամեծին Դաւթի փիլիսոփայի, որ ասէ⁹. Յերկուց իմն պատճառէ մարդոյս գոյացեալ հաստատեցաւ բնութիւն. յոգոյ բանականէ, և

⁴ Հովհաննէս Երզնկացի. Քարոզգիրք. ՄՄ, ձեռ. № 2173, էջ 265աբ:

⁵ Նույն տեղում, ձեռ. № 2173, էջ 99բ:

⁶ Հովհաննէս Երզնկացի. Խրատք կանոնականք. ՄՄ, ձեռ. № 8356, էջ 160բ:

⁷ Նույն տեղում, էջ 168ա:

⁸ Տե՛ս մեր հոգվածք՝ Հին Հայաստանի երաժշտական գեղագիտությունը.— Գիտական աշխատությունների միջբուհական ժողովածու (արվեստագիտություն). № 5, Երևան, 1977, էջ 24—25:

⁹ Խոսքը վերաբերում է Դավիթ Քերականի «Մեկնութիւն քերականին» աշխատության «Նախերգանին» (հմտ. Н. Адонц. Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Петроград, 1915, с. 79):

ի մարմնով գործնական է. քանզի բոլոր գիտ իմաստից յայսոսիկ յանկեալ դադարեաց, ի տեսականն և ի գործնականն: Բայց կապեալք առ միմեանս առաջնորդելով մտածարէն իւրաքանչիւր ոք ի նոցանէ զիւրն կատարէ, և բաժանին յերիս մասունս՝ բարւոյ և չարի և միջակի: Բանականիս, որ է բարի, բնաբարն առաքինութեամբ գիրք ինչ ստեղծանել հոգեւոր և երգք, իսկ չարին՝ թով-չութիւնք և դիւթութիւնք և կախարդութիւնք, իսկ միջակքն՝ մրմունջք, պարք, և որ ինչ միանգամ այսմ հետեին» (էջ 38բ): Մյուս կողմից, սակայն, նրզնկացին, վերոբերյալ մտքերը համարելով որպէս լայն զանգվածների բառուազիտական պատկերացումները ձեւավորելու ու նրանց երաժշտական կենցաղը կարգավորելու կոչված գաղափարներ, առաջ է քաշում երաժշտարվեստի երկակի բաժանման մի դրույթ էլ, գրելով. «Եւ բաժանի սա (այսինքն «երաժշտականը» — Ն. Թ.) յաստուածայինն և ի մարդկայինն: Աստուածայինն երգի յեկեղեցիս, որ յաղագս հեշտութեանն զղջումն ածէ ի յոգիս, և փոխարկէ զմիաս մեղուցեղոցն ի բարի խոկումն: Իսկ մարդկայինն երգի ի ժողովս խրախութեան և յուրախական հանդէսսն» (էջ 71ա-բ):

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե այստեղ խոսքը պարզապէս հոգեւոր և աշխարհիկ երաժշտութեան մասին է: Սակայն իրականում նրզնկացին «մարդկային» ասելով՝ հասկանում է ոչ թե աշխարհիկ երաժշտությունն ամբողջությամբ առած, այլ նրա մի մասը միայն: Դա երևում է նրանից, որ «մարդկային» երաժշտարվեստը նա բնորոշում է որպէս «ուրախութեան ժողով»-ների և «ուրախական հանդէս»-ների ժամանակ կատարվող երգ-երաժշտություն: Իսկ այդ «ուրախութեան ժողով»-ները կամ «ուրախական հանդէս»-ները, որոնք անց են կացվել գուսանների և վարձակների մասնակցությամբ, հնում կապված են եղել ազնվական դասի կենցաղի հետ¹⁰:

Ավելացնենք, որ Մ. Աբեղյանն էլ, խոսելով, մասնավորապէս, անցյալում «վասն ուրախութեան» կոչված գուսանական տաղերի մասին, դրում է. «Այս տաղերն այսպէս «վասն ուրախութեան» կոչվել են, զի դրանք երգվել են խնջույքների ժամանակ, երբ հարսանիքներին կամ սյլ առթիվ ժողովվում չին մի տեղ բազմությամբ կերուխում անելու, կամ, ինչպէս ասում էին, «ուրախություն» անելու, «ուրախանալու»: Նախ ուտում էին կերակուրները, մի քանի բաժակ միայն գինի խմելով, ապա սկսվում էր գինարբուքը, «խումը», կամ բուն խրախճանքը: Ուրախակիցները քաշվում էին սրահի պատերի տակ, մեջտեղը թողնում էին պարի համար բաց տարածություն... մատուցվակները սկսում էին գինի բաշխել... գուսաններն ու վարձակները (կին գուսանները) նվագում ու երգում էին: Ավարտելով այս գունեղ նկարագրությունը, Աբեղյանը եզրակացնում է, որ «այս «ուրախությունն» է եղել հին ժամանակ մեր, ինչպէս և ամեն ազնվականության գլխավոր զվարճություններից ու ժամանցներից մեկը»¹¹:

Այս բոլորի լույսի տակ դժվար չէ ըմբռնել, որ Հովհաննես Նրզնկացին «մարդկային» երաժշտություն ասելով, տվյալ դեպքում, իրոք հասկանում էր ավատապետական ազնվականությանը ծառայող գուսանների արվեստը: Բայց իր այդ առումի մեջ ևս, նրզնկացու քննարկվող դրույթը (ինչպէս և սուհասարակ նրա երաժշտագեղագիտական հայացքների միակցությունը ամբողջապէս առած), XIII դարի շափանիշներով առաջընթաց նշանակալի քայլ էր, որով պաշտոնական եկեղեցու գաղափարաբանության մէջ իսկ ներթափանցում էր աշխարհիկ արվեստի (այն ևս փաստորեն ընդունելի համարելով)՝ հասարակական կյանքում խաղացած դերը իմաստավորելու միտումը:

Վերջապէս պետք է նշել, որ Նրզնկացու գեղագիտական գաղափարները արժեքավոր են նաև հոգեւոր երաժշտությանը վերաբերող դատողությունների խորությամբ: Վերևի մեջբերման՝ «աստուածային» երաժշտության կոչման

¹⁰ ՏՃՎ. Վ. Հա ց ու ն ի. Ժաշեր և խնջույք հին Հայաստանի մեջ. Վնենտիկ, 1912, էջ 209:

¹¹ Մ. Աբեղյան. Հայոց հին գրականության պատմություն. երկրորդ դիրք, Երևան, 1946, էջ 560—562:

մասին պարզ ու իմաստուն հատվածը ինքնին շատ խոսուն է արդեն։ Այլ առիթով Երզնկացիին անդրադառնում է աղոթքի կատարման հանգամանքներին, բացատրելով, որ եկեղեցական երաժշտությունը իր նպատակին հասնում է, երբ երգչի (և ունկնգրի) միտքը կատարելապես վերացած է նյութական իրականությունից։ «Ձի ոչ եթէ ի բարբառ շրթանց և լեզուի հաճի աստուած, որ ասէ ցիսրայէլ՝ ի բաց արա զձայն սրնգի և ղերգոց»¹²։ Այլ աչնպիսի հայի յաղօթս, որ ի խորոց սրտէ ելանեն. և այս յայնժամ լինի, յորժամ զմիտսն ի ճապաղմանէ զգայարանացն յինքնամփոփ է»¹³։

Հոգևոր երաժշտության կատարողական խնդիրների վերաբերյալ Երզնկացիին ունի նաև ավելի մանրամասն դատողություններ, որոնք ղանց ենք առնում այստեղ։

Անցնենք երաժշտության գիտական տեսության հարցերին, որոնք, նկատելենք, այս կամ այն չափով սերտ կապերի մեջ են գեղագիտական դրույթների հետ։ Այս բնագավառում Երզնկացիին նշանակալի չափով զարգացնում է ձայնի մասին Հայաստանում դեռևս V—VI դդ. ծագած ուսմունքը, նորովի լուսաբանում է ներդաշնակության հենքի մասին դրույթները, վերահասարակում է քննարկական քննության վերաբերյալ հին գաղափարները և կարևոր դիտողություններ անում չորեքադյան քնարի կաղմության խնդրի շուրջ։

Ձայնի մասին ուսմունքի ասպարեզում Երզնկացիին խոր տեղաշարժեր է կատարում, արտահայտվելով ձայնի էության, տեսակների ու երաժշտական ձայնի ֆիզիկական հատկությունների մասին։ «Եւ ամենայն ձայն ի լուսն հետեի և խաղաղանալն,— գրում է նա,— և էութիւն ձայնի է ընդ յաւդս հնչմամբ գնալ ի տեղոյ ի տեղի, և հակառակ նորին է լուսն և խաղաղիւն» (էջ 72ա)։

Ինչպես տեսնում ենք, ձայնի էության հարցը Երզնկացիին դնում է փիլիսոփայական հարթության վրա։ Ձայնի, որպես կյանքի ստույգ նշանի, անժրիտելի ապացույցն այն է, որ նրանից անբաժան է շարժումը, որ և շեշտում է լիտնականը, ասելով. «Եւ որպէս ոչ գոյ թիւ առանց միակին, և ոչ գիծ՝ առանց նշանի (իմա՝ կետի), նույնպես և ոչ ձայն առանց շարժելոյ» (էջ 72ա-բ)։

Ձայնի տեսակների վերաբերյալ իր դրույթներով Երզնկացիին մի խոշոր առաջընթաց քայլ է կատարում Դավիթ Անհաղթի հիմնավորած բաժանման համեմատությամբ¹⁴, առաջադրելով հատկապես երաժշտարվեստի խնդիրների տեսակետով ավելի կատարյալ ու բնորոշ մի դասակարգում։ Դրան, ի դեպ, հանդիպում ենք ոչ միայն Երզնկացու «Քերականի մեկնութեան» մեջ, այլև, գրեթե նույնությամբ, «Վասն գուսանական արուեստից» խորագիրը կրող ձեռագրական մի հոդվածում։ Վերջինս թեև գետեղված է XVII—XVIII դդ. ընդօրինակված ժողովածուներից մեկի մեջ, սակայն նրա բովանդակությունը գտլիս է առնվազն XII—XIII դդ., քանի որ պարզ է, թե մեր միջնադարյան գրիչները գուսաններին չէին վերագրի Երզնկացու հանրահայտ աշխատությունից վերցված այլևայլ մտքեր, դրանք «ռամկացնելով» ոճական տեսակետից, այնքին ներդնակցին կարող էր դիմել և իրոք դիմել է «գուսանական արուեստին», այս կամ այն մասնակի խնդիրը ըստ կարելիության լրիվ լուսաբանելու նպատակով (դա երևում է նույն «Քերականի մեկնութեան» մի շարք այլ մասերի բովանդակությունից էլ)։ Այսպես ուրեմն, Երզնկացիին գրում է. «Եւ բաժանի ձայնն յեղիւս. ի շնչաւոր և յանշունչ։ Եւ անշունչն երկակի. է որ բնական և է որ նիւթական գործեալ։ Բնականն՝ որպէս քարի և երկաթոյ և փայտից, և գործիականն՝ որպէս փողը և քնարը։ Եւ շնչաւորն՝ սա [ևս] երկակի՝ բանական և անբան. բանաւորն որպէս մարդոյ և անբանն որպէս անասնոց։ Եւ բանաւորն բաժանի յերկուս. է որ նշանական է, և է որ աննշան։ Նշանական է, որ

12 Ա մ ո վ ս, Ե., 23։

13 Յ ո վ հ ա ն ն է ս Երզնկացի. Քարոզգիրք. ՄՄ, ձեռ. № 2173, էջ 274բ։

14 Ջորս տեսակի՝ հոգավոր, անհոգ ու երկուսն էլ՝ «նշանական» և «աննշանական» ձայների։ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում.— «Բանբեր Մատենադարանի», № 6, Երևան, 1962, էջ 139։

ձայնի գիմաստս բանի երևցուցանէ յերգս և յընթերցումն. աննշան՝ որպէս ծաղր և լալումն, որ ոչ ունի չափ և ոչ նշանակէ իրս» (էջ 71բ—72ա):

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե այստեղ ձայնի «նշանական» և «աննշանական» կոչվող տեսակները Դավիթ Անհաղթի «նշանական» և «աննշանական» կոչված ձայներն են: Բայց դա այդպես չէ (թեև որոշակի կապ կա անշուշտ տարբեր դարաշրջանների արգասիք հանդիսացող երկու պատկերացումների միջև), որովհետև այդ դեպքում պարզապես անհասկանալի կլիներ, թե ինչու այստեղ «լալումը», օրինակ, «աննշան» ձայն է համարվում: Կարող է թվալ նաև, որ տվյալ դեպքում «նշանական» անվանվածը ուրիշ բան չէ, եթե ոչ երգեցողության և ընթերցանության ժամանակ ընդհանրապես մարդկային իմաստավորված խոսքի նշանակությունը հաղորդող ձայնը: Սակայն դա էլ ճիշտ չի լինի, որովհետև խոսքն այստեղ իրականում վերաբերում է երգեցողության ու գեղարվեստական ընթերցանության (առավել ևս՝ առգանություն) հատուկ չափով ու կշռությամբ աչքի ընկնող երաժշտական ձայնին: Ապացույց՝ որ ձայնի «աննշան» տեսակը որակվում է որպես չափ չունեցող ձայն: Դրանում կարող ենք համոզվել դիմելով վերոհիշյալ «Վասն գուսանական արուեստից» գրվածքին: Նրա՝ ճիշտ «բանաւոր» ձայնին վերաբերող հասկածը քիչ ավելի ընդարձակ և ավելի պարզեցված է, այսպես. «Բանաւորն բաժանի յերկուս. որ է արուեստի և չափով, և է որ անարուեստ և անկշիռ, որպէս լացն [և] ծաղրն, որ չափ և դարպ (իմա՝ զարբ) և ուսուլ չունին»¹⁵:

Այս բոլորից պարզ է, որ ժամանակին Դավիթ Անհաղթի կողմից «նշանական» և «աննշանական» անվանված ձայնի տեսակները ներգնկացու ժամանակներում աշխարհիկ ու հոգևոր երաժիշտների կողմից մեկնաբանվել են երաժշտական արվեստի տեսակետով որևէ նշանակություն ունեցող կամ չունեցող ձայների իմաստով: Իսկ հետո, ի լրումն դրան, «որպէս փողի և քնարի» արտահայտության միջոցով էլ՝ նրանք ձգտել են տարբերել նաև գործիքային երաժշտական ձայնը: Ներգնկացին գիտական համակարգի տակ է առել արդեն շրջանառության մեջ գտնվող գաղափարները և ձայների տեսակների դասակարգության մեջ երաժշտական ձայնին, որպես կատարելագույն տեսակին, հատկացրել իր պատշաճ տեղը: Արդարև, տեսական քննարկվող ստույգների միակցության ամենաարժեքավոր կողմն այն է, որ նրանում ձայների տեսակների ծագման և զարգացման հատուկ վերլուծաց գիծը երկու ուղղությամբ էլ հանգում է երաժշտարվեստի տեսակետից առավել պիտանի երաժշտական ձայնին, հետևյալ կերպ (տե՛ս էջ 131-ի գծագիրը):

Միջնադարի չափացույցերով սա մի ամբողջական ուսմունք է ձայնի տեսակների մասին: Նրանում հատուկ ուշադրության արժանի է աներաժշտական ձայնը «անարուեստ և անկշիռ» համարելը (գուսանական գրվածքի համաձայն՝ «զարբից» և «ուսուլից» զուրկ նկատելը)¹⁶ և, ընդհակառակը, երաժշտական ձայնը «արուեստի և չափով» որակելը: Ներգնկացին մի այլ առիթով ևս՝ Փիլոն Ալեքսանդրացու աշխատությունների մեկնություններում, «Չափով և առանց չափոյ» բնաբանի կապակցությամբ տալիս է հետևյալ հատկորոշ բացատրությունը. «Ականջը՝ զգայութիւն ի ձայնս, ի չափաւորս և յանշափս»¹⁷:

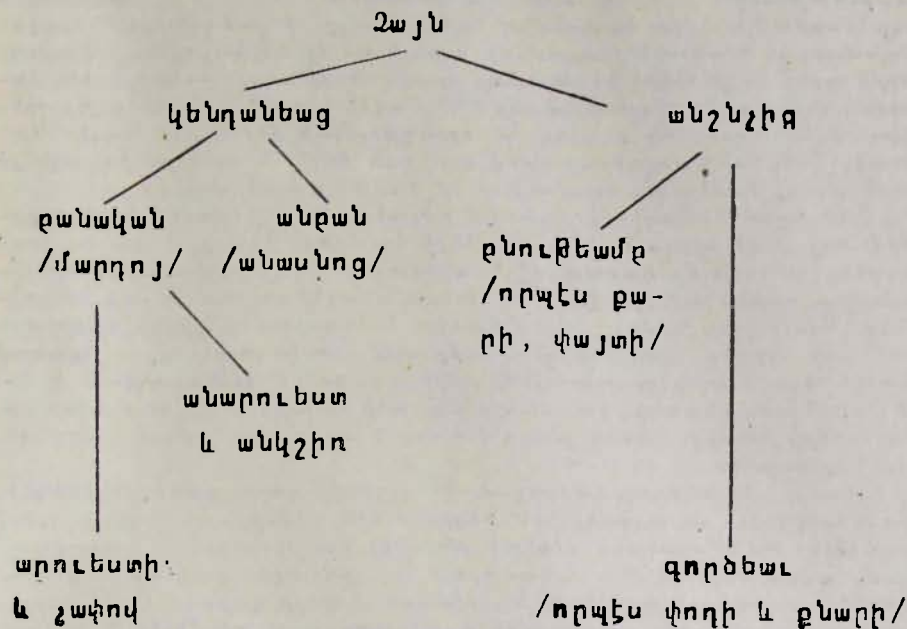
Ամեն ինչից երևում է, որ ներգնկացին երաժշտական ձայնը առհասարակ ձայնից տարբերելիս շեշտը գրել է գլխավորապես առաջինի որոշակի տևողության վրա: Այդպես են վարվել նաև Արևելքի (և Արևմուտքի) մի շարք այլ միջնադարյան երաժիշտ-գիտնականներ¹⁸, շնայած անվիճելի է, որ նրանք գաղա-

¹⁵ Վասն գուսանական արուեստից. ՄՄ, ձեռ. № 4618, էջ 56ա:

¹⁶ Այս «զարբ» և «ուսուլ» խոսքերը ընդհանուր արևելյան (պարսկա-արաբական) տերմիններ են, որոնք նշանակում են, համապատասխանաբար, կշռությամբ և կշռությամբ ռանաձև:

¹⁷ ՄՄ, ձեռ. № 1053, էջ 312ա:

¹⁸ Հետոն չգնալու համար այստեղ վկայակոչենք Արևելքի հմուտ երաժիշտ տեսաբաններից մեկի՝ Աբդուլահման Ջամիի (XV դար) հայտնի աշխատությունը. Абдуррахман Джами. Трактат о музыке. Ташкент, 1960, с. 17:



փար ունեցել են երաժշտական ձայնի բոլոր շորս հատկությունների մասին՝ որոշակի բարձրություն, սահողություն, ուժ և երանգ (տեմբր)։ Եվ գա բացատրություն է միջնադարի պայմաններում չափի և կշռույթի հարցերին տրված բացատրիկ նշանակությամբ։

Երզնկացու տեսական ասույթներում դիտողության արժանի մի ուրիշ կետ էլ կա, որ դարձյալ, ընդհանուր առմամբ, հատուկ է գլեթե ողջ միջնադարին։ Նրա համար երաժշտական ձայնը արվեստի կենցաղավարող ձևերից հստակորեն վերացարկված մի ստորոգելի չէ (ինչպես է, ասենք, արդի գիտության մեջ)։ այլ, գլխավորապես, չափակշռության իրողակի կառուցվածքներում հանդիպող կամ կիրառելի ձայն։

Նույն մոտեցումը Երզնկացին հանդես է բերում երաժշտական ձայնի կրճողականության, ծավալայնության և ֆիզիկական այլ հատկությունների մասին իր դատողություններում, տվյալ դեպքում նկատի ունենալով բարձրության հարաբերությունների իր ժամանակ ընդունված համակարգի մեջ և նույնիսկ կենդանի կատարման ժամանակ հնչող այլազան սրակի ձայնաստիճանները։

Այսպես. «Յեւանելն և կամ իջանելն,— գրում է նա,— երաժշտականն իշանազանս ունի բաժանմունք ձայնից՝ մեծ և փոքր, ծանր և թեթև, սուր և բութ և այլս ոմանս» (էջ 44բ)։ Աշխատության այլ հատվածում գիտնականը պարզաբանում է, որ զույգ-զույգ հիշատակվող այս հնչյունները հսկայի որակներ են («դիմակեն միմեանց») և բերված անուններին ավելացնում է «բաց և ծածուկ» ձայները. «Ձանազան են ազդ ձայնից և դիմակեն միմեանց՝ մեծ և փոքր, ծանր ու թեթև, սուր և բութ, բաց և ծածուկ (կոչի և ծածուկս այս թեթև)» (էջ 72ա)։ Ինչպես ստորև կտեսնենք, ներդաշնակության հենքի ու նրա անդամների մասին խոսելիս Երզնկացին հիշատակում է մեղմ (կամ «մեղմապէս»), հանդարտ (կամ «հանդարտաբար») և «յորդեկակ» կերպով բարձրացող և իջնող հնչյուններ, ապա և՛ շորեքաղյան քնարի ու նրա լարերի վերաբերյալ դատելիս՝ «միջակ» կոչվող ձայնը ևս, որով՝ բոլորը միասին՝ 14 անուն։ Դրանք, վերջին հաշվով, միջնադարում այլակերպ արտաբերված (կամ նվագի ընթացքում վերարտադրված) ձայն-հնչյունների տեսական-գեղագիտական որակումներ են։ Նման որակումների հանդիպում ենք նաև Հակոբ Ղրիմեցու,

Առաքել Սյունեցու և այլոց աշխատություններում: Բացի այդ, փաստորեն նույն հարթության վրա են գտնվում նաև խազագրերի համակարգին վերաբերող օժանդակ նշանների շարքում մի ուրույն խումբ ներկայացնող տառ-խազերը, որոնք հնչյունների նույնանման որակումների սկզբնատառերն են: Համադրելով այդ բոլորը, ստանում ենք 40-ից ավելի տարբեր անուններ: Վերջիններս շփման եզրեր ունեն արևելյան երաժշտության մեջ Աբդու-Գադիր Մարադիի (XIV դար), տարբերած թվով նույնքան ձայն-հնչյունների սահմանների հետ¹⁹, որոնք նմանապես արտածված են կատարողական փորձից:

Զարգացած ֆեոդալիզմի շրջանում խորանում է հայ երաժիշտների վերաբերմունքը դեպի ներդաշնակության հենքի երևույթը: Վերջինիս հետ կապված հարցերի քննարկումը կատարելով՝ երաժշտական ավելի հարուստ փորձի հիման վրա, գիտնականները հասնում են նրա առավել բազմակողմանի ըմբռնմանը: Այդ բոլորի համար որպես ելակետ է ծառայում դավթյան երաժշտատեսական դրույթը, որն ամբողջությամբ կամ մասնակիորեն (ըստ նրանում օգտագործված յուրահատուկ տերմինների), բազմիցս մեկնաբանվում է X—XV դդ. ինչպես անանուն, նույնպես և մի քանի հայտնի ու հեղինակավոր մրտածողների կողմից: Դրանց շարքում առաջին տեղը պատկանում է Հովհաննես Երզնկացուն:

Հիրավի, Երզնկացին զարգացած ֆեոդալիզմի դարաշրջանի հեղինակներից առաջինն է, որ ուղղակիորեն անդրադարձել է ներդաշնակության հենքի երևույթին: Իր «Քերականի մեկնության» մեջ նա որոշակի մի դիտալորություն մեջբերում է կատարում երաժշտության քանակային կողմին վերաբերող դավթյան խոսքերից և սեփական մտքերը դարդացնելուն դուրընթաց տալիս է մեծ իմաստասերի կիրառած յուրօրինակ տերմինների բացատրությունը:

«Երաժշտական թիւ և քանակ ունի համարոյ,— գրում է նա,— քանզի խնդրի, թէ ո՞ր է, որ դերկպատիկ բանն ունի, և ո՞ր է, որ զկիսաբոլորն, և ո՞ր զմակեռակն, կամ զմակքառակն: Նույնպէս քանակ է և գրականութեան: Ի մասունս բանին՝ յանուն և ի բայ և յայլսն, զի խնդրի, թէ ո՞ր է եռավանկ անունն, և կամ քառավանկն և այլն... Են և ամանակաց թիւք՝ երկամանակ, եռամանակ, քառամանակ» (էջ 44ա-բ): Իր այս և նման ասույթներով Երզնկացին ընդհանրապես աշխատում է ցույց տալ, թե տվյալ երկու արվեստների միջև մի շարք երևույթների համանմանություն է առաջ գալիս՝ նաև քանակի ստորագույն խաղացած դերի հիման վրա: Անկախ դրանից, «Սահմանք իմաստասիրութեան» երկի հայկական բնագրում ներդաշնակության հենքի անդամների դավթյան անվանումներին, հունարենի օրինակով, XIII—XIV դդ. քերականական իմաստ ևս վերագրելու փորձեր են եղել: Եվ ահա, բերված դաստիարակության ճիշտ այդպիսի ըմբռնումը կանխելու համար, թե՞ ի լրացումն արդեն ասվածի, Երզնկացին իր հիմնական խնդրից նույնիսկ մի փոքր շեղվելով, դավթյան դիտարկվող տերմինները հստակորեն մեկնաբանում է որպես երաժշտական ձայնաստիճանների անվանումներ: «Է և այլադգ իմանալի դերկպատիկն, զկիսաբոլորն և զայլն, զի աստիճանք են երաժշտական ձայնիցն, յորս²⁰ յորդեւակ ձայնիւ բարձրանան և իջանեն մեղմապէս և հանդարտաբար՝ է որ մի-մի, և է որ երկու-երկու, և երեք-երեք: Եւ է որ հինգ, որ ասի կիսաբոլոր, կսմ մակեռակ, որ է վեց, կամ մակքառակ, որ է ութ: Եւ այս՝ ըստ բարձրութեան և նուաստութեան ձայնիցն ասի» (էջ 44բ):

Այստեղ ուղղակի ասված է, որ «մակեռակը», «մակքառակը», «կիսաբոլորն» ու «երկպատիկը» ձայնաստիճաններ են: Ավելի կարևոր է նշել, որ ինչպես հետևում է Երզնկացու խոսքերից, հիշյալ ձայնաստիճանները նա իրավամբ համարում է ոչ թե «հետևակ» հնչյուններ, այլ միաձայնային երաժշտ-

19 Հմտ. Ս. Агаева, Абдулгadir Мараги и его музыкально-теоретическое наследие. Баку, 1979 (кандидатская диссертация), с. 117—120:

20 Զեռագրում՝ «յորում», որ ակնհայտ գրական վրիպակ է:

տամասածողության պայմաններում ելևէջի հենակետային նշանակություն ունեցող հանգուցակետերը նվ հետո՝ այդ հանգուցակետերը նա տվյալ դեպքում լսում, տարբերում է ոչ թե տեսականորեն կառուցված հնչյունաշարում, այլ երաժշտական կենդանի շարժումների հնչական կոմպոնենտում, որոնց միջև էլ («յորս»), մեղեդիորեն ավելի հոսուն հնչյունները «յորդելակ ձայնի բարձրանան և իջան են մեղմապես և հանդարտաբար»։ Ըստ որում հեղինակը նշում է այդ «յորդելակ» ձայների կատարած մեղեդիական քայլերի շափերն էլ. «մի-մի»՝ մեկական աստիճանով, այսինքն երկյակ (սեկունդային) ձայնամիջոցներով. «երկու-երկու»՝ երկուական աստիճանով, այսինքն եռյակ (տերցիային) ձայնամիջոցներով. և՛ «երեք-երեք»՝ երեքական աստիճանով, այսինքն քառյակ (կվարտային) ձայնամիջոցներով։

Ի դեպ, վերջին (քառյակ) ձայնամիջոցի հիշատակությունը ցույց է տալիս, որ Երզնկացիին այստեղ հատկապես ակնարկում է «լոկրիական» ձայնները²¹ ու դրանցից բաղկացած քառյակները և որ նա, այսպիսով, իր լսողաշափ մեջ ունեցել է ներդաշնակության մեկ հենքի սահմաններից դուրս եկող մեղեդիական շարժումները ևս։ Որովհետև եթե ակնհայտ է, թե հեղինակը տվյալ կապակցությամբ մեջ խոսում է մեղեդիական հենակետերի միջի տարածությունը լրացնող ձայների մասին (իսկ դա իրոք ակնհայտ է), ապա պարզ է, որ նա «երեք-երեք» ասելով նշում է ոչ միայն ներդաշնակության հենքը կազմող հաստատուն քառյակները, այլ՝ իրար հետ միահյուսված հենքերից էլ դուրս մնացող «լոկրիական» քառյակները։

Դրանց հաջորդականությունը, մանսովանդ, Երզնկացիին կարող էր ընդ-նշմարած լինել հայկական միջնադարյան գործիքային երաժշտության մեջ՝ նվ իրոք. վերը բերվածից երևում է, որ Երզնկացիին ընդհանրապես նկատի է ունեցել գործիքային երաժշտությունը և դրան հասուկ՝ երկյակ, եռյակ ու քառյակ ձայնամիջոցների վրա հիմնված վերլնթաց ու վարլնթաց տեղափոխ-վող (սեկվենցիոն) մեղեդիական պտույտները։ Ուշագրավ է, այս տեսակետից, որ Երզնկացիին հիշյալ տեղափոխվող պտույտների, ասենք, տիպական օղակ-ները թվելիս, քառյակ ձայնամիջոցից այն կողմ չի անցնում։ Երբ հասնում է հնգյակին, նա չի ասում «հինգ-հինգ» (նախորդների օրինակով), այլ վերա-դառնում է ներդաշնակության հենքի մասը կազմող հաստատուն ձայններին ու ձայնամիջոցներին, նշելով՝ «հինգ, որ ասի կիսաբոլոր»։ Այսպիսով՝ Երզնկա-ցու վերը բերված ու քննարկված ձևակերպումներն արտացոլում են հայկական միջնադարյան տեսական երաժշտագիտության դարգացման այն աստիճանը, երբ ներդաշնակության հենքին վերաբերող դավթյան նշանակալից դրույթն ըստ էության հասկացված, մեկնաբանված ու նաև որոշ շափով հարստացված իր արդեն՝ անմիջականորեն երաժշտական փորձի բնագավառում արված սուր ցիտումների հիման վրա։

Քննարկան քերդության վերաբերյալ Երզնկացու դատողությունները ցույց են տալիս, որ նա միահյուսում է վաղ միջնադարյան Հայաստանի երկու խոշոր մտածողների գաղափարներն այդ մասին։ Քննարկան քերդությունը համարելով ուսումնականի (մաթեմատիկայի) շորս առարկաներից մեկը (որոնք միանում են քանակի ստորոգությանը), նա երկրորդում է Դավիթ Քերա-կանի արտահայտած մտքերը²². իսկ առհասարակ երաժշտությունը նկատելով նույն ուսումնականի մի առարկան, որի կազմում է նաև քննարկան քերդու-թյունը, Երզնկացիին մոտենում է Դավիթ Անհաղթի ձևակերպած դրույթներին²³։

21 Հայկական միաձայնային երաժշտության «միքսոլիդիական», «դորիական» և «լոկրիա-կան» ձայների մասին. տե՛ս Хр. Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 323—325.

22 Տե՛ս Դավիթ փիլիսոփայի մեկնություն քերականի (Н. Адонц. Дионисий Фракийский и армянские толкователи, с. 90)։

23 Հմմտ. մեր հոգվածը՝ Դավիթ Անհաղթը և հայ երաժշտական մշակույթը.— Դավիթ Ան-հաղթ (հոգվածների ժողովածու). Երևան, 1980, էջ 101։

Նա գրում է. «Քնարական քերդութիւնն մի է ի շորիցն մակացութեանցն, որ յուսումնականէն բաժանին. որ է թուականն, երաժշտականն, երկրաչափականն, աստղաբաշխականն: Եւ շորք սոքա քանակիւն գոյանան: Թուականն բաղկանա ի տարրորոշ քանակէն որ ըստ ինքեան. իսկ երաժշտականն ի տարրորոշ քանակէն որ ըստ բաղադանութեան. իսկ երկրաչափականն յանշարժ շարունակ քանակէն. և աստղաբաշխականն ի շարժուն շարունակ քանակէն: Արդ քնարական քերդութիւնս է ըստ երաժշտական արուեստին, հանգոյն թուականութեան, և համեմատ երկրաչափութեան, և ըստ ձևոյ՝ աստղագիտութեան. և ունել ասէ զյարմարումն և զդաշնակումն ձայնի, աղւոյն և ոտին» (էջ 70ա-բ):

Սա էլ մի եղանակ է, որով հարմարագոյն ձևակերպումով վերահաստատվել են քնարական քերդութեան, այն է՝ քնարի նվագակցութեամբ երգեցողութեան մասին հին գաղափարները, որոնք պահանջել են ձայնեղանակի, բանաստեղծական շափի (ոտքի) և գործիքային նվագի ներդաշնակ դուզողութիւն: Միայն, Երզնկացու ուշադրութեանից վրիպել է այն հանգամանքը, որ սկսած Ստեփանոս Սյունեցուց (Երկրորդից), քնարական քերդութիւն ասելով հայ իրականութեան մեջ փաստորեն հասկացել են ոչ թե անտիկ աշխարհին հատուկ երևութիւն, այլ սեփական միջավայրում ծաղկող գուսանական ձայնային-գործիքային արվեստը: Բայց դա առավել հստակ երևում է երաժշտութեան գործնական տեսութեան շուրջ ծավալվող նրա ասույթներին:

Գալով շորեքաղան քնարի մասին Երզնկացու տեսական դատողութիւններին, պետք է ասել, որ դրանք վերաբերում են հայկական ուղին: Վերջինս հայ միջնադարյան իրականութեան մեջ համարվել է ազգային երաժշտութեան հնչյունային համակարգի նյութական կրողը կամ դասական նվագարանը: Եվ ահա, Երզնկացին յուրովի հիմնավորում է դա, հաստատելով, որ շորեքաղան քնարը հղացված է մարդու բնութեան նմանութեամբ, որը (մարդը, որպես փոքր աշխարհ), իր հերթին կազմված է տիեզերքի հիմքում գտնվող շորս տարրերից: «Եւ բազում են ձևք և կերպարանք գործեաց: Է որ ի բաղմաց լարից և աղեաց, և է՝ որ սակաւ, և է՝ որ փողովք: Այլ շորեքաղեան քնար առաւել ցուցանէ զգարութիւն արուեստիս, զի ըստ նմանութեան բնութեան մարդոյս կերպարանի: Որպէս մարդ ի շորից տարբեաց, և այս գործիք ի շորից լարից: Ձորս և անուանեն՝ գիլ, որ է սուր. և պամ, որ է ծանր. և սութա, որ է երկրորդն, և սեթա՝ երրորդն: Եւ արդ՝ համեմատի սուրն արեան, դի ջերմ է և շոր՝: Եւ երկրորդն՝ սաֆրային, որ է խարտեշ մաղձն, և է ջերմն և գէշ²⁴: Եւ երրորդն՝ սաւտային, որ է սև մաղձն, ցուրտ և շոր: Եւ Բամն, որ է ծանր՝ պլղամին, որ ասի մաղաս, և է ցուրտ և գէշ: ...Եւ այսպէս կշռի անբան լարիցս թիւ, բանաւոր կենդանոյս նիւթիցն շորից: Ձիւն՝ հրոյն բնութեամբ, տաք և շոր: Երկրորդն, որ ասի տութա՝ աւղոյն բնութեամբ, տաք և գէշ: Երրորդ լարն, որ ասի սեթա, բնութեամբ հողոյն՝ ցուրտ և շոր: Չորրորդ լարն, որ է պամն, բնութեամբ ջրոյ՝ ցուրտ և գէշ: Եւ յորժամ զգիլն և զպամն, որ է սուր և ծանր, առ միմեանս յարմարելով հարկանեն, լինի միջակ, որ է շոր և հով, և այսմ ձայնի հնչուորութիւն բնական ասի յիմաստնոց» (էջ 72բ-73ա):

Երաժշտութեան գործնական տեսութիւնն առհասարակ սերտ կապերի մեջ է գիտականի հետ: Բնականաբար, դա այդպես է նաև Երզնկացու «Քերականի մեկնութեան» մեջ, ուր գործնական տեսութեան հետ առնչվող մտքերը հաճախ նույնիսկ շարունակութիւնն են վերը քննվածի: Ընդհանրապես սակայն, դատողութիւնների այս ոլորտում Երզնկացին ավելի գործնական նշանակութիւն ունեցող մի ամբողջ շարք շահեկան դիտումներ է արձանագրում, ընդգրկելով ևրևութիւնների լայն շրջանակ, դարձյալ՝ առանձին հնչյուններից, ավելին՝ հնչյունաբանութեան հարցերից մինչև երգն ու նվագը և երաժշտարվեստն առհասարակ:

²⁴ Աստղանիշով ցույց տրված «շոր» և «գէշ» խոսքերը ձևագրում գրավորելով փոխել են իրենց տեղերը, որ շտկում ենք այստեղ:

Հնչյունաբանության հետ կապված հարցերի ոլորտում Երզնկացին դարձյալ յուրահատուկ կապեր է հայտնաբերում քերականության ու երաժշտության միջև: «Ջայտոսիկ զընտրութիւն գրոյս լերաժշտականէ անտի ուսեալ եղաք՝ զբախիւն և զթնդիւն, և թէ ո՞րք են ի տառէ աստի զոր ծայրիւ լեզուին ասեմք, և ո՞րք են որ միջովն, և ո՞րք են որ հպմամբ շրթանցն, և ո՞ր ալբ: Քանզի երաժիշտք զձայն ստեղծանեն յայնցանէ, որ բախեն զշրթունս և հպին, իսկ գտեղունսն և զկողմունսն յայնցանէ, որ ծայրիւ լեզուին բաղկացեալ են» (էջ 108ա):

Իրենց մասին արդեն բավական վառ խոսող այս հաստատագրումներում մեկնության կարոտ մեկ կետ կա: Ինչ խոսք՝ Երզնկացու այստեղ հիշատակած հատկանիշերով չէ, որ տարբերվում են իրարից (երաժշտականապես!) հայկական բուն ձայները կամ ձայնեղանակները (Աձ, Բձ, Գձ և Դձ)՝ կողմ ձայներից (Ակ, Բկ, Գկ և Դկ) ու ստեղիներից (որոնք, ի դեպ, միջնադարում ավելի շատ են եղել, քան այժմյան «կանոնական» երկու ստեղիները՝ Բկ և Դկ): Այսպես, հնարավոր էլ չէ մտածել, որ Երզնկացու մեզ հետաքրքրող մըտքերը կարող են հիմնված չլինել հայկական միջնադարյան երաժշտական փորձի ու կենդանի դիտումների վրա: Մնում է ենթադրել, որ մեր միջնադարյան գուսանների շրջանում կենցաղավարել են՝ հետագա դարերի հայկական աշուղական երգի ալսպես կոչված «տեխնիկական ձևերից» մի քանիսի նախատիպնմանակները, որոնց արտասանության-երգեցողության ժամանակ որպես տեխնիկական պայման, մի դեպքում, ասենք, պիտի չշարժվեր լեզուն, մյուսում՝ իրար պիտի չդիպչին շրթունքները և ալբ²⁵: Այսպես թե ալսպես՝ ավելի քան հավանական է, որ XII—XIII դդ. հայ գուսաններն իրենց երգացանկում ունենալին երգի՝ միջնադարին հատուկ «տեխնիկական ձևեր», ու դրանք հորինելիս հիմնված լինեն հայոց լեզվի բաղաձայների տեսակների իմացության վրա: Ամեն ինչից երևում է, որ Երզնկացին ժամանակին լսել է ճիշտ այդ տիպի երգերի գուսանական վարպետ կատարումներ. երգեր, որոնք, ի լրումն վերոհիշյալի, կարող էին ընթանալ նաև մի դեպքում՝ «ձայն» (կամ «բուն ձայն»), մյուս դեպքում՝ «կողմ» կամ «ստեղի» տիպի ձայնեղանակներում:

Հայկական գուսանական արվեստի հանդեպ գիտական և ստեղծագործական լուրջ հետաքրքրություններով պայմանավորված ուշագիտելի վերաբերմունքով են բացատրվում Երզնկացու համոզումները նաև հագներգության (այն է՝ գուսանական բաղամաս ծավալուն տաղերգությունների) ու չորեքաղյան քնարի մասին: Գուսանական հագներգություններին դեռևս Երզնկացուց էլ առաջ անդրադարձել է Գրիգոր Մագիստրոսը իր «Քերականի մեկնության» մեջ, կարեւորելով դրանցում այլազան հանգերի ախորժալուր հնչողությունը և նշելով, որ վերջիններս կիրառությունը հայերս սովորել ենք իսմայելացիներից²⁶: Այս բոլորը երկրորդում է Երզնկացին, որով մի անգամ ևս հաստատվում է, նախ՝ Մագիստրոսի դիտումների կշիռն ու նշանակությունը, ապա և՛ դրանց արդիականությունը նաև XIII դարի համար: Ըստ որում ասէ, ի հագներգի կարկատուն բանս: Կարկատուն բանիւ յարմարին շարամանեալ ամենայն մրմունջք և երգք գուսանութեան, քանզի բազում բանից պետք են կարկատեալ և աւարտեալ զսա, զոր այժմ ի հայումս առաւել քան ի յունականին գտանեմք: Քանզի շափ և կշիռ բանի արուեստաւորեալ ներգործեն զայսոսիկ, յոյժ չընաղ և դժուարագիւտ և հրաշալի առաստութիւնս: Քանզի աւարտեն միով գծիվ (իմա՝ հանգով) բազում բանս, եթէ գովասանութիւն, եթէ պարսաւ:

25 Հայկական աշուղական արվեստում նման ձևերի առկայության մասին տե՛ս Գ. Լևոնյան. Աշուղները և նրանց արվեստը. Երևան, 1944, էջ 76:

26 Գրիգոր Մագիստրոս. Մեկնութիւն քերականի (Н. Адонц. Дионисий Фракийский и армянские толкователи, с. 231—232):

Երբեմն երիս գիրս յաւարտին ունելով զմիմիանս բախելով, և երբեմն երկուս, և այսպէս ոտանաւորս ստեղծանեն վեցոտանիս և քառոտանիս: Եւ եթէ ուստի՝ այսմ արուեստի եղաք տեղեակ, յիսմաեւականացն գտեալ զսա, բազում ջանիւ կրթեցաք, նախ գրոյն և լեզուին և ապա արուեստին» (էջ 95ա-բ):

Երզնկացին շահեկան տեղեկութիւններ է տալիս Հայաստանում երաժշտութեան միջոցով հիվանդներ բուժելու հնադարյան փորձի մասին: Նրա խոսքերից երևում է, որ այստեղ, միջին դարերում, առավել բուժիչ հատկութիւններ են վերագրվել շորեքաղյան քնարին: «Եւ նիւթականս գործիք կազմի ի պէսս հիւանդաց այսպէս: Հիւանդ, որոյ արիւնն առաւելեալ է, գիտել պարտ է, եթէ հակառակ արեանն պլղամն է. առ այն հիւսնդին զծանրն արժան է ասեն հարկանել, զի յոյժ օգտակար է: Եւ առաւելու մաղասոյ, որ է պլղամ, պարտ է ղզիլն հարկանել, որ է սուր, զի արեան բնութեամբն է. և արիւնն հակառակ է մաղասոյ: Եւ յորժամ խարսեշ մաղձն առաւելու, որ է տաք և գէշ, զպամն պարտ է հարկանել, որ է ցուրտ և գէշ» (էջ 73ա):

Այսքան մոտիկից ծանոթ լինելով գուսանական ձայնալին և գործիքային արվեստին, Երզնկացին կարծես սկզբունքորեն չի բաժանում այդ արվեստը անտիկ «քնարական քերդութեան» միջնադարյան հայկական նմանակը համարելու միտքը: «Ջընարական քերդութիւնն ներդաշնակապէս» բնաբանին տալով՝ «այսինքն զդաշնակումն ձայնին ըստ նուագերգացն յարմարութեանն» մեկնութիւնը, և նույնիսկ ավելացնելով՝ «որպէս նոքա զգուսանական դայլայիկսն», նա, համենայն դեպս, եզրակացնում է. «Եւ այսքան յաղագս այսորիկ շատ ասցի, զի կամելով ծանալթութիւն տալ արուեստիս, որովք ոչ վարին ազգս մեր, յիշեցեալ եղև այսքան» (էջ 74ա):

Գործնական տեսութեան վերաբերյալ Երզնկացու ասույթներն այս կամ այն չափով ամբողջանում են երաժշտարվեստի մասին հետևյալ դատողութեամբ. «Եւ սեռ երաժշտականութեանն ըստ համարողականին ձևանա, զի որպէս թիւք համարացն անշափ են, նոյնպէս և երաժշտականն: Եւ որպէս զրուցասարութենէ և բանից ոչ գոյ չափ, նոյնպէս և երաժշտական երգոցն» (էջ 72ա):

Առաջին հայացքից կարծես ինքնբերական հասկանալի թվացող այս միտքը իրականում տարողունակ ենթաբնագիր ունի: Բավական է հիշել, որ ինչպէս առհասարակ միջնադարում, այնպէս էլ հայկական միջնադարյան աշխարհիկ ու հոգևոր երաժշտութեան մեջ կենցաղավարել են վերջին հաշվով, սահմանափակ քանակութեամբ ձայնեղանակներ: Այս պայմաններում ինչպե՞ս կարող էին երգերն անհամար լինել: Պատասխանը մեկն է՝ շնորհիվ հանկարծաբանական արվեստի, որով ստեղծագործաբար տարբերակվել են այդ ձայնեղանակները: Ըստ էության՝ ճիշտ դա է նկատի ունեցել Երզնկացին, որտեղից էլ պարզ է, թե ինչ մեծ դեր է խաղացել հանկարծաբանական արվեստը գեղջուկ-ժողովրդական, գուսանական և հոգևոր երաժշտութեան մեջ:

Այս ամենը իր ժամանակի ստուգանիշերով նոր ու արժեքավոր խոսք են հանդիսացել ոչ միայն հայկական, այլև առհասարակ մերձավորարևելյան միաձայնային երաժշտարվեստի տեսութեան ասպարեզում, որով Հովհաննես Երզնկացին երաժշտատեսական գաղափարների զարգացման համընդհանուր պատմութեան մեջ ամենայն իրավամբ գրավում է արժանավոր տեղերից մեկը:

ОВАНЕС ПЛУЗ ЕРЗНКАЦИ—
ТЕОРЕТИК СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКИ

Доктор искусствоведения Н. К. ТАГМИЗЯН

(Резюме)

Выдающийся армянский мыслитель и ученый, грамматик, поэт и мелод XIII века Ованес Плуз Ерзнкаци был также теоретиком музыки, одним из ярких представителей философской музыкальной эстетики в масштабах центральной Армении и Киликийского армянского государства. Ерзнкаци считает музыкальное искусство одной из форм познания, результатом познавательного и слухового умения человека. Он по-новому освещает древние положения о силе и качестве воздействия музыки на тело и душу человека и теоретически обосновывает распространенную в Армении с давних пор практику лечения больных с помощью музыки. Выражая новое (официальное) отношение армянской церкви к светской музыке и по-своему дополняя сформулированные Давидом Кераканом (V—VI вв.) мысли о тройном разделении искусства, в том числе музыкального (на «доброе», «злое» и «среднее»), Ерзнкаци предлагает еще одно—двойное деление. Согласно этому делению, которое не распространяется на музыкальный быт и практику простолюдинов, музыкальное искусство разделяется также на «божественное» (исполняемое в храмах, где оно «возбуждает чувства раскаяния») и «человеческое» (звучащее «во время пиршеств и веселых празднеств»). Ерзнкаци создал целое учение о возникающих в сознании музыканта «бестелесных» интонациях и облекающихся в плоть в ходе исполнения «больших и малых», «тяжелых и легких», «высоких и низко-туповатых», «кратких и долгих» и других звуков. Его интересовали также вопросы категорий звука как физического явления и отличительные особенности музыкального звука. Углубляя выдвинутые Давидом Анахтом (V—VI вв.) теоретические установки, Ерзнкаци составил примечательную для своего времени таблицу категорий звуков, в которой должное место занимает имеющий определенную метрическую стоимость «художественный», то есть музыкальный, звук (тон).