

ԳԱՅԱՆԵ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ

ԽԱԶԱՆՈՒՆՆԵՐԸ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՏԵՐՄԻՆԱՏԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Խազերի երաժշտական նշանակության, նրանց կիրառման և բնույթի մասին գաղափար ենք կազմում շնորհիվ մեր խազագետների ուսումնասիրությունների (Գր. Գալասա-կայան, Ե. Տնտեյան, Կոմիտաս, Ռ. Աթայան, Ն. Թահմիզյան): Խազերի վերծանումը հայ հին մշակույթի դժվար լուծելի հիմնահարցերից է, որի վերջնական լուծումը դեռևս երկար և համառ աշխատանք է պահանջում:

Խազերի զարգացման պատմական ուղին Կոմիտասը բաժանել է երեք շրջանի՝ հին (IX-X դդ.), միջին (XI-XVI դդ.) և վերջին (XVII-XVIII դդ.)¹: Այս բաժանումն արտացոլում է խազագրության զարգացման փուլերը և ընդհանրություններ ունի Գ. Զահուկյանի կատարած հայոց լեզվի պատմության շրջանաբաժանման հետ՝ հին (V-XI դդ.), միջին (XII-XVI դդ.) և նոր (XVII – մեր օրերը)²:

Ընդհանրապես խազերը բազմանշանակ են, ունեն հիմնական և երկրորդական տարբեր կիրառություններ, գործածվում են և՛ համակցված, և՛ աճքատ-աճքատ: Իր ուսումնասիրություններում, մասնավորապես «Ծարականի խազերի նշանակությունը» հոդվածում, Կոմիտասն առանձնացրել է խազերի որոշակի խմբեր՝

ա) ձայնաստիճանի խազեր,
բ) ձայներանգի խազեր,
գ) զարդախազեր,
դ) ձայնուծի խազեր,
ե) ամանակի խազեր
զ) բանալի խազեր,

է) առոգանության խազեր,
ը) կետադրության խազեր,
թ) ոճական խազեր,
ժ) կապող և զատող խազեր,
ժա) կիսանիշ խազեր³:

Ըստ էության՝ Կոմիտասը խմբավորել է շարականի խազերը՝ չնայած նկատի ուներ ընդհանրապես միջնադարյան խազարվեստը: Սակայն մյուս կողմից էլ, թերևս, միանգամայն բնական էր խազերի ուսումնասիրությունն ըստ Ծարականցի երգերի, քանի որ նրանց խազագրությունը պարզ էր, իսկ երգերը՝ կանոնական և պարտադիր, և դա նպաստում էր երգերի պահպանողականությանն ու քիչ փոփոխվելուն:

Դեռևս միջնադարում փորձեր են արվել դասակարգել խազ-տերմիները, նրանց գծագրաձևերը և կազմել տարբեր ցանկեր, որոնց իր ուսումնասիրություններում մեծ

¹ Komitas, Le systeme des signes de prosodie de l'Eglise Armenienne, 1914, Փարիզ, ԳԱԹ, Կոմիտասի ֆոնդ, մյութ 668, 669:

² Գ. Զահուկյան, Հայոց լեզվի զարգացումը և կառուցվածքը, Երևան, 1969, էջ 35:

³ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 167:

ուշադրության է արժանացրել Ն. Թահմիզյանը: Այդ ցանկերը երեքն են և իրավացիորեն մտնում են անվանված «խազագրության արվեստի Այբուբեն»⁴:

Ստորև մշտվում ենք այդ խազ-տերմիմների ցանկը՝ հիմնվելով Ն. Թահմիզյանի հետազոտությունների արդյունքների վրա⁵:

Ա ցուցակ			
«Անուանք խազից շարականաց»			
շեշտ	սուր	վերնախաղ	ձակորճ
փուշ	թուր	մերքնախաղ	խում
բութ	ծումկ	բեմկորճ	փաթութ
պարոյկ	թաշտ	խոսրովային	քարքաշ
երկար	ոլորակ	ծնկներ	հուհայ
սուլ	խում	էկորճ	զարկ

Բ ցուցակ			
«Անուն խազերուն այսոքիկ են»			
շեշտ	թուր	խոսրովային	հուհայ
փուշ	թաշտ	ծնկիկք	զարկ
դիր	ծոցբեր	էկորճայ	լերկ
բեր	խում	ձակորճայ	խաղ
քաշ	վերնախաղ	դում	բարձրահարեր
զլոր	մերքնախաղ	փաթութ	վերքաշ
սուր	բեմկորճայ	քարքաշ	միմնաուր

Գ ցուցակ		
«Անուանք եղանակաց ձայնից երգոց, գիտից իմաստնոց»		
յարեշտ (արաշեշտ)	խաժբեկ (հար)	հանգոյց
քաշ	խաժլե (հարկոճայ)	խում
ստորադիր	կորճայ	քնազարդ
վերադիր	ծոցբեր	առանձնատրուպ
վանկ	բազմեղանակ	քնատրուպ
կուտ զրեհիկ	ողոմանեակ	ծանրատրուպ
խաղ	հարուկ	թագատրուպ
դող	ձայնդարձ	(կամ թագավորատրուպ)

Առաջինը՝ «Անուանք խազից շարականաց», պարունակում է 24 խազ-տերմին և կազմված է XI դարի վերջերի՝ կենտրոնական Հայաստանում: Երկրորդը մերառում է 28 խազ

⁴ Ն. Թահմիզյան, Հայկական խազագրության հիմնական մշանների երկու ցուցանակների մասին, ՊԲՀ, 1968, N 1, էջ 4:

⁵ Ն. Թահմիզյան, խազագրության արվեստն իր պատմական զարգացման մեջ, ԲՄ, Երևան, 1977, N 12:

և կրում է «Այս է ամուսն ձեռնարկ» կամ «Ամուսն խաղերում այսպիսի են» խորագիրը: Այս ցուցակը կազմվել է XIII դարում Կիլիկիայում: Երրորդը պարունակում է 23 խաղ, որոնք «արունաստաղ» տերմինով բնորոշվող բարդ խաղեր են և կրում են «Ամուսնը եղանակաց ձայնից երգոց, գիտից իմաստոց» խորագիրը: Այս ցուցակի կազմումը կապված է Ներսես Օհրիսյանի անվան հետ: Այդ բարդ խաղերը ցույց են տալիս մեղեդիական ամբողջական դարձվածքներ:

Ի դեպ, քանի որ վերոհիշյալ խաղերը կիրառվել են միջնադարյան Հայաստանի տարբեր վայրերում, տարբեր ժամանակներում և տարբեր նկատառումներով, ուստի, բնականաբար, կարելի է ենթադրել, որ նրանք ունեցել են գործածության խառը ձևեր:

Երաժշտագետ Վ. Սամվելյանը «Հայկական խաղերի ուսումնասիրությունը և նրա արդի վիճակը» հոդվածում փորձել է բացատրել որոշ խաղերի արտահայտած իմաստները: Օրինակ, նա գտնում է. «*Էկորճը խոսքովային* մի ուրիշ ձև է, *բենկորճը* համապատասխանում է լատիներեն *Porrectus flexus*-ին և նման է բյուզանդական γοφομα բարձրացող խաղին: Նախկինում այն եղել է առողջամտության մշակման թաղ, իսկ *ձակորճն* իր մշակակությամբ գուտ հայկական է, որի նմանը չկա ո՛չ լատինական, ո՛չ էլ հունական խաղերի մեջ»⁶:

Խաղերի իմաստային մեկնաբանությանն են անդրադարձել նաև Կոմիտասը, Ռ. Աթայանը, Ն. Թահմիզյանը: Ուսումնասիրելով խաղերը պատմական զարգացման մեջ՝ նրանք մշտնապես խաղերի բազմազան լինելու փաստը, քանի որ կարող են որոշակի շրջանակներում ունենալ տարբեր իմաստներ: Այսպես, *ձայնդարճը* սերտորեն առնչվել է *երկար*-ի հետ, խառնվել նրան շարակնոցներում և փոխարինվել *պարոկ*-ով կամ *խաղ*-ով: *Երկար*-ի գործածության հին առողջամական ձևի մնացորդներից է նաև *յարեշտը* կամ *արաշեշտը*: *Ստորագիրը* կապող մշակակություն ունի և համապատասխանում է *liga*-ին, քանի որ նրա օգնությամբ կապվում են իրար կից տարբեր խաղեր, իսկ նրան հակառակ՝ *վերադիր*-ը զատող, անջատող է: Հարկ է մշտնապես հիշել այն մասին, որ «կապող և զատող խաղերն ուրիշ բան չեն, բայց եթե, համապատասխանաբար, «ստորադիր» ու «վերադիր»⁷:

Հաճախ որևէ բայի հրամայական ձևը կիրառվում է իբրև տերմին՝ նպատակ ունենալով թելադրել պահանջվող գործողությունը, ինչպես՝ *յետ ձգէ, կըտուէ, սրէ, վերցո, դիր* և այլն: *Կըտուէ*-ն կըտուեն բայի հրամայական եղանակն է և մշակակում է «կտրել զաւելորդ ուստ տնկոց, հատաւել»⁸:

Վաղ շրջանին բնորոշ խաղ-տերմինները, ժամանակի ընթացքում պահպանելով իրենց գործնական մշակակությունը, հանդես են գալիս այլ անվանումներով: Այսպես՝ *ոլորակ*-ից սերել է *ծոցերը*, որ ենթադրում է ձայնի այլքան շարժումների և ոլորումների կատարումը: *Խումնը* ներկայացնում է ձայների վարընթաց շարժում և հետագայում դառնում *շերեի*: Ծարժման ուղղությամբ և չափական արժեքով *խումն*-ին մոտ է նաև *ծունկը*, իսկ *ծնկներ*-ը *ծունկ*-ի կրկնապատկումն է (տևողության առումով): Նրանցից է սերում *բազմեղանակ*-ը՝

⁶ Վ. Սամվելյան, Հայկական խաղերի ուսումնասիրությունը և նրա արդի վիճակը, «Տեղեկագիր», Երևան, 1948, N 6, էջ 67:

⁷ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 166-167:

⁸ Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Վենետիկ, 1836, հ. Ա:

ցույց տալով տևողության եռապատկում: *Բարձրահարեք* տերմինը Նոր հայկազյան բառարանում բացատրվում է «բարձրահնչողք» բառաձևով⁹: Ի դեպ, «հարկանել» բայը գրաբարում բազմիմաստ է, ինչպես՝ «բախել զքմար, զտալիդ», «հնչեցուցանել զփող»: Ուշագրավ է նաև հար արմատից գոյացած «հարիչ» բառը՝ կնոթողի մշակակութային:

Մեծ մասամբ խազանույններն ինքնին խոսում են և կարող են վճռական դեր խաղալ մրանց գործնական մշակակությունն ըմբռնելու խնդրում: Սակայն հմարավոր չէ մեկնաբանել բոլոր խազանույնները, մրանց գործառնությունները, մանավանդ վերափոխված ձևերը՝ կապված լրացուցիչ կամ օժանդակ ամենատարբեր մշակների՝ կետերի, զույգկետերի գործածության հետ: Ձևավորվելով իբրև երաժշտական արտասանության զանազան երանգները վավերացնելու ձևեր, մեր կարծիքով, խազանույնները ձեռք են բերել տերմինային արժեք և վերածվել այս կամ այն չափով ավարտուն մի համակարգի:

Նրանք անխզելիորեն կապված են միջնադարյան երաժշտարվեստի գիտական հետազոտությունների հետ: Ուստի հայ երաժշտական տերմինաբանության վաղ շրջանի քննությունը չի կարելի պատկերացնել առանց խազանույնների ուսումնասիրության: Այդ բառ-տերմինները, որոնք գործածվում են մեղ մասնագիտական ոլորտում և հասու չէին ոչ մասնագետներին, և՛ գործառական, և՛ բառակազմական-կառուցվածքային բնութագրերով մույնամուտ են երաժշտական տերմինային համակարգի ընդհանուր բնութագրին: Մյուս կողմից էլ՝ էականորեն տարբերվում են թերևս մրանով, որ արտահայտած երաժշտական իմաստներն ըմբռնելու համար հաճախ մնում է միայն հիմնվել ենթադրությունների վրա:

Պատահական չէր, որ միջնադարյան Հայաստանում արդեն տարբերակվել են «արուեստի», «չափով» ձայներ, իսկ Դավիթ Փիլիսոփան մարդկային ձայնը համարել է «պատկանատր»՝ ներդաշնակ, որը ձեռք է բերվում կրթությամբ: Հետաքրքիր է, որ «քերդողական արուեստի» սկզբնավորման հարցը քննելիս մա գտնում է, որ այն առաջացել է երաժշտությունից: Այդ կապակցությամբ բերում է երկու կարծիք. ոմանք «քերդողական արուեստ» սկսում են ձայնից, ոմանք էլ կապում են գրերի հետ: Դավիթ Փիլիսոփան ընդունում է այդ երկուսի համակցումը¹⁰: Ուրեմն եղել է ուսմունք, եղել են դիտարկումներ, եղել է նաև որոշակի միտում՝ որոշել բարձրության, ուժի, երանգի և տևողության տեսակետով մրա տարբեր դրսևորումների բնորոշ հատուկ հնչողության որակն ու բնույթը: Այդ են վկայում նաև Հովհ. Երզնկացու ուսումնասիրությունները: Նա իր «Մեկնութիւն քերականին» աշխատության մեջ տարբերել է «մեղմապէս», «հանդարտաբար», «որդելակ» ձայները, որոնք զանազանվում են որպես «մեծ ու փոքր», «ծանր ու թեթև», «սուր և բութ»¹¹:

Հայ հոգևոր երգչային կամ ձայնային (վոկալ) արվեստն անցյալում հիմնված է եղել տղամարդկանց ձայնի վրա, ուստի հիշատակված տերմինները վերաբերում են *տենոր*, *բարիտոն* և *բաս* ձայնածավալներին:

Իր ուսումնասիրություններում Ն. Թահմիզյանն առանձնացրել է միջնադարյան տեսական գրականությունից վերցված երգչային կամ ձայնային արվեստին վերաբերող տեր-

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ Գ. Զահրուդյան, Գերականական և ուղղագրական աշխատանքները հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1954, էջ 126-127:

¹¹ Հովհ. Երզնկացի, Մեկնութիւն քերականին, Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռագիր N 2329, էջ 44բ, 72ա, 73ա:

միմների որոշակի ցանկ: «Խոսքը «Եօթնագրեանք» ձեռագրի մասին է, - գրում է Աս, - որի երաժշտական և խազագիտական հատվածներում մշվում է ա, է, ի, ո ձայնավորներով եղանակելու մասին»¹²: Այդ տերմիմներն են.

Ա		Բ	
բարձր	կամաց	բամբ	ծածուկ
դարձ	յէտ ձգէ	բարակ	համդարտ
դիւր	շատ	բաց	մեծ
զարկ	անուշ	բութ	մեղմ
թանձր	չոր	գողտր	միջակ
լայն	պինդ	երկար	լորդեղակ
լար	սուր	զիլ	ողորկ
ծամ	վեր	թալ	սոսկ
ծանր	ցած	թեթև	սուղ
կակուղ	քաշ	թույլ	փոքր, քաղցր

Նշված տերմիմները վերաբերում են կատարման ընթացքում առանձին ձայների կամ մեղեդիների հնչողության բնույթի նպատակային փոփոխություններին: Ինչպես արդեն մշել ենք, այդ տերմիմների երաժշտական իմաստները չեն համապատասխանում այդ բառերի բառարանային նշանակություններին: Նրանցից մի քանիսը՝ *զարկ*, *սուր*, *յէտ ձգէ*, *քաշ* մաս որոշակի խազանումներ են: Գործածված տերմիմների մեծ մասը հայերեն արմատական բառեր են, որոնց նշանակությունը այժմ դժվար է պարզել, քանի որ միջնադարյան կատարողական արվեստի տեսական խնդիրները լուսաբանված չեն անգամ համաշխարհային երաժշտագիտության էջերում, իսկ եթե ինչ-որ բան էլ արված է, ապա դա վերաբերում է լատինալեզու երգեցողությանը:

Միջնադարում կազմավորվել էին համազգային մույն, բայց ոճականորեն տարբեր դպրոցներ՝ կիլիկյան և հայաստանյան, իրենց համալսարաններով, կից Տաթևի, Մեծոփի, Սուխարի վանքերին: Խազարվեստն, ըստ էության, այլևս չէր կատարելագործվում, բայց շարունակում էր մնալ կենդանի: Ուշ միջնադարում խազագետների քանակը պակասել էր: Կարևոր էր ոչ թե նախորդ խազավոր ձեռագրերը զարգացնել ու կատարելագործելը, այլ բնագրերն ընթերցել կարողանալը և սովորեցնելը, հիմնականում երաժշտական և ոչ թե քերականական կիրառության գործառնությունները պարզելը: Մի իրողություն, որը գոյատևեց մինչև XVIII դարի վերջերը:

XVIII-XIX դարերում կազմավորվել էին հայ հոգևոր երաժշտության հինգ մեծ ճյուղեր՝ էջմիածնի, Կոստանդնուպոլսի, Նոր Զուղայի, Երուսաղեմի և Վենետիկի: «Միանգամայն բնական է, որ այդ տարբեր վայրերում խազագրերին տարբեր նշանակություններ են հատկացվել, և տարբեր կենտրոններում խազավոր միևնույն ձեռագրերը կամ բնագրերը

¹² Ն. Թառնիզյան, Տառ-խազերի մասին, ՊԲՀ, Երևան, 1984, N 4, էջ 135-136:

տարբեր կերպ են եղանակվել՝ տեղական տվյալ ավանդույթի համաձայն¹³: Ուստի ուշ միջնադարում արդեն խազերով մշանագրելու ու կարդալու արվեստի ճգնաժամ էր սկսվել:

Այդ ժամանակաշրջանում էր, որ հայ հոգևոր երաժշտությունն օտար ազդեցություններից փրկելու համար Կ.Պոլսում Հ. Լիմոնջյանի կողմից ստեղծվեց հայկական մոր ձայնագրության համակարգը:

Ընդհանրապես ակնհայտ էր պոլսահայ երաժիշտների մեծ վարպետությունը թե՛ կատարողական գործունեության, թե՛ երաժշտության տեսության հարցերի ուսումնասիրության ասպարեզում: Անցնելով մասնագիտական լավ դպրոց՝ մրանք տիրապետում էին ոչ միայն հայկական եկեղեցական ութձայնի ուսմունքին, այլև մուղամաթի արվեստին: Այսպես, Կոմիտասը, մշելով հայկական ութձայնի ուսմունքի և արաբապարսկական լադային համակարգի ընդհանրությունները, կազմել է համեմատական աղյուսակ.

Առաջին ձայն - Էֆթյուզյահ	Երրորդ ձայն - Հիջազ
Առաջին կողմ - Սեզյահ	Երրորդ կողմ - Սաբա
Երկրորդ ձայն - Հուսեյնի	Չորրորդ ձայն - Նավա/Սպահան
Երկրորդ կողմ - Աջեմ	Չորրորդ կողմ - Ուշշաք ¹⁴

Նույն սկզբունքով համեմատական աղյուսակ է կազմել մահ Գր. Գապասակյանը՝ ելակետ ունենալով հայոց և հունաց ութձայների համակարգը.

Առաջին ձայն - Պրոտոս	Առաջին կողմ - Դեֆդերոս
Երկրորդ ձայն - Տրիտոս	Երկրորդ կողմ - Տետարտոս
Երրորդ ձայն - Պլայիոս դու պրոտոս	Երրորդ կողմ - Պլայիոս դու դեֆդերոս
Չորրորդ ձայն - Վառիս	Չորրորդ կողմ - Պլայիոս դու տետարտոս ¹⁵

Ինչպես իրավացիորեն մշել է Ալ. Ծափկերդյանը. «Պետք չէ մեծ մշանակություն տալ հայ երաժիշտների օտար, տվյալ դեպքում պարսկերեն, արաբերեն կամ հունարեն տերմինաբանությունը օգտագործելու փաստին, քանի որ այն չի խանգարել հիրավի ազգային արվեստ ստեղծելուն»¹⁶:

Հայ-բյուզանդական, հայ-հունական, հայ-լատինական, հայ-պարսկական երաժշտական կապերը հաստատվել էին հնուց ի վեր և բնական է, որ մրանցից յուրաքանչյուրն իր ուրույն կմիքն է դրել հայ երաժշտարվեստի և մրա տերմինաբանության վրա: Արևելյան երկրների և Հայաստանի միջև մշակութային ընդհանրությունները, հատկապես երաժշտության բնագավառում, երբեք կասկած չեն հարուցել: Այդ առումով ամենախոստումնալից է, որ հայ ժողովրդական մասնագիտացված երաժշտության ժանրային համա-

¹³ Ն. Թահմիզյան, Խազագրության արվեստն իր պատմական զարգացման մեջ, Երևան, ԲՄ, 1977, N 12, էջ 110:

¹⁴ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 114:

¹⁵ Գր. Գապասակյան, Գիրք երաժշտական, Կ. Պոլիս, 1803, էջ 69-70:

¹⁶ А. Шахвердян, Очерки по истории армянской музыки XIX – XX вв., М., Музгиз, 1959, стр. 43:

կարգ է մտել իբրև արվեստ: «Մակամաթ» կամ *մակոմաթ* տերմինները մեկնաբանվում են իբրև Միջին կամ Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների մոտ այդ արվեստի դրսևորումների ընդհանուր անվանում: Այդ տերմիններով են արտահայտվում նաև տարբեր վայրերում նրա տեղային դրսևորումները»,- նշել է Լ. Երնջակյանը¹⁷:

Հայ երաժշտության բառապաշարի մեջ են մտել *արևելյան լադային հնչյունաշար*, *արևելյան լադեր*, *մակամ*, *մուղամ*, *դաստգահ*, *փերդե*, *ավազե*, *գուշե*, *ուսուլ* և բազում այլ տերմիններ, այդ թվում և՛ նվագարանների անվանումներ, ինչպես՝ *գոս*, *զուռնա*, *թամբուր*, *թառ*, *դավալ*, *նաղարա*, *չաշտա*, *ռեբաբ*, *դուդ*, *սազ*, *սամթուր*, *քանոն*, *քեմանի*, *քամանչա* և այլն:

Հայաստանում վաղուց ի վեր գործածվել են տարբեր մուղամներ, որոնցից հիշատակելի են հետևյալները՝ *ոսաստ*, *չարգահ*, *հիջազ*, *շուշթար*, *շուր*, *սահարի* և այլն: Որպես պարսկալեզու կամ թուրքալեզու բանաստեղծների տեքստերով ստեղծված ձայնային (վոկալ) և նվագարանային ստեղծագործություններ՝ մուղամներն այժմ էլ լայն կիրառություն ունեն Մերձավոր և Միջին Արևելքի մի շարք երկրներում: Սակայն Հայաստանի երաժշտական կյանքում կայուն տեղ է գտել միայն նվագարանային մուղամը: Ոչ բնույթով, ոչ էլ թարգմանաբար հայերը չեն ընդունել ձայնային (վոկալ) մուղամը: Դա է նկատի ունեցել Կոմիտասը, երբ գրել է. «Հայերն անտարբեր չէին մշակույթով իրենց հարող ժողովուրդների երաժշտության նկատմամբ, հաճույքով իրենք էլ էին կատարում նրանց գործերը, բայց, անպատճառ, այդ ժողովուրդների լեզվով՝ թույլ չտալով իրենց երգերին խառնվել օտարների հետ»¹⁸:

Ամշուշտ Հայաստանի միաձայն (մոնոդիկ) երաժշտության ավանդական ժանրերի համակարգում *մուղամաթի* արվեստը եղել է բավական գործուն: Այդ են վկայում ժամանակին գրված արևելյան երաժշտության ամենատարբեր ձեռնարկները, որոնք թե՛ տեսական դրույթների պարզաբանումով, թե՛ որոշակի տերմինաբանությամբ հաստատում տեղ ունեն հայ երաժշտարվեստի պատմության մեջ¹⁹: Ինչպես նկատել է Վ. Լուկոնին, «Արևելյան արվեստ հասկացությունը չունի ո՛չ խիստ աշխարհագրական, ո՛չ էլ ճշգրիտ ժամանակային սահմանումներ: Բարերար ազդեցություն գործելով հարևան և հեռավոր երկրների վրա և միաժամանակ փոխառելով նրանց նվաճումները՝ նրանք ևս հազարամյակների ընթացքում զարգացրել են իրենց մշակույթը»²⁰:

Սկսած XVI դարից մինչև XIX դարի առաջին կեսը հայ երաժշտարվեստն ամբողջությամբ տուրք էր տալիս «արևելյան» կոչված ճաշակին՝ Արևելահայաստանում պարսկական և Արևմտահայաստանում (մասնավորապես Պոլսում)՝ թուրքական հակումով: Այս ամենին ավելանում է նաև աշուղական արվեստի բուռն զարգացումը, որը, լինելով հին պատմական ժամանակաշրջանի մասնագիտացված արվեստ, մոր ժամանակներում դառնում է ավելի քան ժողովրդական: Ուստի զարմանալի չէր, որ կարծիքներ էին արտահայտվում

¹⁷ Լ. Երնջակյան, Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Երևան, 1991, էջ 8:

¹⁸ Կոմիտաս, Հոգիվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 26:

¹⁹ Հ. Ավագյան, Արևելյան երաժշտություն, ձեռագիր, ԳԱԹ; Հ. Հովհաննիսյան, Հայոց երաժշտության պատմություն, ձեռագիր, ԳԱԹ; Тамбурист Арутюн, Руководство по восточной музыке, Ереван, 1968:

²⁰ В. Луконин, Искусство древнего Ирана.- В кн. История иранского государства и культуры, М., Наука, 1971, стр. 120:

հայերի՝ ազգային երաժշտություն չունենալու մասին: Այսպես՝ 1910 թ. «Տաճար»-ում լույս տեսած Հ. Թիրաքյանի «Հայկական երաժշտություն» հոդվածում մասնավորապես նշվում է. «Հայկական ըստած երաժշտությունը զուտ աղօտ արձագանքն է պարսկա-արաբական»²¹: Այս տեսակետի դեմ պայքար է ծավալել Կոմիտասը՝ գրելով. «Մեր երաժշտությունն էլ իր ամբողջ ազգային ոգով, ոճով մույնքան արևելյան է, որքան պարսիկ-արաբացին, բայց ո՛չ պարսիկ-արաբականը մերն է, ո՛չ էլ մերը մրա մի մասը, այլ խնդիր է, թե մրանց ազդեցությանն է ենթարկվել, ճիշտ այնպես, ինչպես մեր լեզուն հնդեվրոպականի մի ճյուղն է»²²:

Իրոք, արտաքին ազդեցությունները երաժշտական մշակույթի, մրա ձևավորվող և զարգացող տերմինաբանության վրա բավական ուժեղ էին:

Նոր շրջանում, բնականաբար, ավելի են ուժեղանում բարբառների և խոսվածքների տարբերությունները, աճում է լեզվական տարբերակների ամփոփնականությունը: Այս ամենի փայլուն ապացույցն են ժամանակի ժողովրդական և գոսանաաշուղական երաժշտության երգերը՝ բազմալեզու և խառը՝ միահյուսված արևելյան եղանակներով:

Հայ երաժշտարվեստին առնչվող գիտական անվանումների ուսումնասիրության շրջանակները բավականին ընդգրկում են, քանի որ չեն սահմանափակվում միայն հայ հին ու միջնադարյան մատենագրությամբ, այլ առնչվում են արևելյան և հատկապես արևմտա-եվրոպական երաժշտության հարուստ ավանդույթներին: Այդ առումով հետաքրքիր են XIX դարի տարբեր ժամանակահատվածներում լույս տեսած երաժշտության ուսուցման մի շարք դասագրքեր: Դրանցից առաջինը Ն. Թաշչյանի դասագիրքն է, որ լույս տեսավ Վաղարշապատում և կոչվում էր «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց»: Երկու տարի անց, 1876 թ., Թիֆլիսում լույս տեսավ Եզնիկ քահանա Երզնկյանցի «Հայկական ձայնագրության դասագիրքը»: Այս երկուսի համեմատությամբ առավել ընդարձակ էր Ա. Բրուսյանի «Դասագիրք հայկական եկեղեցական ձայնագրության» գիրքը, որը լույս տեսավ 1890 թ.: Այս դասագրքերը կարևոր էին մրանով, որ ունեին տեսական և գործնական բաժիններ և, բնականաբար, ենթադրվում էր նաև երաժշտական տերմինաբանության գործածություն, երաժշտական ամենատարբեր հասկացությունների բացատրություն: Իսկ 1882 թ. Վենետիկում լույս տեսած «Ալգրունք ձայնական երաժշտութեան երոպացոց ի պէտս վարժարանաց» դասագիրքը հետաքրքիր է մրանով, որ վերջում բերված է գործածական տերմինների բառարան՝ իտալերեն-հայերեն և հայերեն-իտալերեն բաժիններով: Դա մի յուրօրինակ փորձ էր երաժշտական տերմինների հայացման ուղղությամբ: Այստեղ կարելի է գտնել քիչ թե շատ հաջողված տերմիններ, որոնք ունեցել են անգամ գործածություն, ինչպես՝ *հուշիկ* (Adagio), *վերջ* (fine), *հզոր* (forte), *չափավոր* (moderato), *մեղմ* (piano), *հիմնաձայն* (tonica) և այլն:

Հայ երաժշտական տերմինաբանության մշակումն ու գործածումը համակարգված դարձավ միայն դարավերջին, երբ մի շարք մտավորականների ջանքերով հաջողվեց ապահովել եվրոպական մոտագրության ընդունումն ու գործադրումը:

²¹ Հ. Թիրաքյան, Հայկական երաժշտություն, «Տաճար», 1910, N 35, էջ 748:

²² Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 140: