

ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄ ԼԻՄՈՆԾԵԱՆ (ԿԵԱՆՔԸ ԵՒ ԳՈՐԾԸ, 1768-1839)

Համբարձում Լիմոնճեանի անունը ներկայումս այնքան էլ յայտնի չէ հանրութեանը. մասնագէտներից բացի այլք բնաւ տեղեակ չեն այն անգնահատելի ծառայութեան մասին, որ մատուցել է նա հայոց բազմադարեայ երաժշտական մշակոյթին¹: Հ. Լիմոնճեանն ապրել եւ գործել է մօտաւորապէս երկու հարիւրամեակ առաջ Կոստանդնուպոլսում, որն այն ժամանակ հայկական երաժշտութեան նշանակալից կենտրոններից մէկն էր, ինչպէս նաեւ բազմաթիւ այլ ազգերի մշակութային մի բազմերանգ ու աշխոյժ խառնարան: Իր աշխարհագրական դիրքով գտնուելով արեւմուտքի եւ արեւելքի խաչմերուկում, Կ. Պոլիսը, առաւել քան հայաշատ որեւէ այլ բնակավայր, ներառում էր արեւմտեան Հայաստանի տարրեր գաւառներում ստեղծուած երաժշտական հնամենի բանահիւսութիւնը, որին միախառնոււմ էր տեղի բազմազգ բնակչութեան երաժշտական խառնարդէտ ճաշակը, ինչպէս նաեւ արեւմուտքից հետզհետէ ներթափանցող եւրոպական մշակոյթի տարրերը: Լիմոնճեանի երաժշտական ազգանուէր գործունէութեան մասին ժամանակին գրել են հայ երաժշտութեան պատմութիւնն ուսումնասիրող շատ մասնագէտներ², սակայն այ-

¹ Տե՛ս ԱՐԲԻ ՎԱՐԴՈՒՄԵԱՆ, Նոր հայկական ձայնագրութեան համակարգը, ՀՀԳԱԱ Հնագիտութեան եւ ազգագրութեան ինստիտուտ, Հայ ժողովրդական մշակոյթ, 11, Ձեկոյցների թէզիսներ, Երեւան 2001, էջ 104-105; նաեւ՝ Ա. Դ. Вардумян, Новая армянская система безлинейной нотописии, РАН МАЭ, Лавровские (Среднеазиатско-кавказские) чтения, 2000-2001гг., Краткое содержание докладов, стр.139-140.

² ԵՂԻԱ ՏՆՏԵՍԵԱՆ, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց, Կ. Պոլիս, 1864; ԿՈՄԻՏԱՍ, Հայոց եկեղեցական երաժշտութիւնը ԺԹ. դարում, (անաւարտ), Արարատ, 1897; Կ.Ս. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки, Ленинград, 1958; Հ. ՂԵՒՈՆԴ ՏԱՅԵԱՆ, Հայ Արդի ձայնագրութիւնը եւ Հ. Միմաս Բժշկեան, Գեղունի, Վենետիկ, 1927, էջ 58-63; Ա.Լ. ՇԱՀՎԵՐԴԵԱՆ, Հայ երաժշտութեան պատմութեան ալ-

սուհանդերձ նրա անունը դեռեւս դուրս չի եկել մասնագիտական անձուկ շրջանակից:

Համբարձում Լիմոնճեանը (պապա կամ բարա Համբարձում)³ ծնունդ է 1768-ին Կոստանդնուպոլսի Բերա թաղամասում՝ խարբերդից գաղթած հռոմէական չքաւոր ընտանիքում: Ծնողները, միջոցներ չունենալով իրենց որդուն կանոնաւոր կրթութեան տալու, դերձակի մօտ աշակերտ են կարգում նրան, սակայն դեռահաս պատանու բնածին հակումներն այնքան տարբեր էին իրեն պարտադրուած արհեստից, որ նա երբեք առիթը բաց չէր թողնում՝ յազուրդ տալու իր նախասիրութիւններին: Դեռեւս մանկուց, երաժշտական արտակարգ լսողութեան եւ բացառիկ յիշողութեան շնորհիւ, նա անգիր էր արել Կ. Պոլսի եկեղեցիներում լսած բազմաթիւ շարականներ ու հոգեւոր այլ երգեր: Տեսնելով իրենց որդու անհուն սէրը հոգեւոր երգեցողութեան հանդէպ, պատանի Համբարձումի ծնողները դադարեցին ընդդիմանալ նրա երաժշտական հակումներին: Տեղեկութիւններ կան, որ Լիմոնճեանի երաժշտութեան ուսուցիչը եղել է իր ժամանակի հմուտ շարականագէտ Զէնէ-Պօղոս վարժապետը, որը Պոլսոյ հայոց պատրիարք, հանրայայտ Ներսէս Վարժապետեանի պապն էր եւ այնքան անուանի վարժապետ, որ իր սերունդները հետագայում ժառանգեցին վերոնշեալ ազգանունը: Հայկական երգեցողութիւնից բացի, վերջինս նաեւ յունական եկեղեցական երգեցողութեան ու յունարէնի գիտակ էր⁴, եւ նոյնիսկ տեղի յոյներին էր ուսուցանում իրենց իսկ եկեղեցական եղանակներն ու ձայնագրութիւնը: Նշելի է, որ Զէնէ-Պօղոսը, «ըստ աւանդութեան, կիրակամտի Լոյս-գուարթ երգի եղանակը Յունականիմ վրայ բարեփոխելով, արդի եղանակը վերակազմած եւ ձայ-

նարկներ, *Երեւան*, 1959; Ռ. Ա. ԱԹԱՅԵԱՆ, Հայկական խաղային նոտագրութիւնը, *Երեւան*, 1959; Մ. ՄՈՒՐԱԴԵԱՆ, Հայկական երաժշտական մշակոյթի պատմութիւն, *Երեւան*, 1970; Н. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977:

³ Հ. ԵՌՈՒԱՐԻ ՀԻՒՄՆԻԿԵԱՆ, Տիրացու Համբարձում, *Բազմալէպ*, 1873, պրակ Ա, էջ 52-54; ԱՐԻՍՏԱԿԷՍ ՔԶՆՅ. ՀԻՍԱՐԼԵԱՆ, Պատմութիւն Հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնը երաժիշտ ազգայնաց, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 7-20, 29-30, 55-60; ՌՈՒԲԷՆ ԱՐԵՂԱՅ, Բարա Համբարձում Լիմոնճեան եւ հայ նոտագրութեան ծագումը, *էջմիածին*, 1915:

⁴ ՏԵՆ ԱՐՐԱՀԱՄ Յ. ԱՅՎԱԶԵԱՆ, Շար հայ կենսագրութեանց, Կ. Պոլիս, 1893, էջ 113-123:

նախօսած է»⁵։ Իր հմուտ ուսուցչից կարճ ժամանակում իւրացնելով յունական հոգեւոր երգեցողութիւնը, Լիմոնճեանն սկսում է հետաքրքրուել նաեւ եւրոպական երաժշտութեան սկզբունքներով ու նոտագրութեամբ։ Երիտասարդ Համբարձումի երաժշտական ձիրքերն այնքան ակնյայտ էին, որ շուտով նա գրաւում է Պոլսի հայ մեծահարուստ ամիրաններից ոմանց ուշադրութիւնը։ Խօսքը յատկապէս Տիւզեան գերդաստանի մասին է, որի ներկայացուցիչներից մի քանիսը նաեւ սիրող (amateur) երաժիշտներ էին ու արուեստի յայտնի հովանաւորներ։ Յովհաննէս, Անտոն եւ Յակոբ Չէլչպիները բաւականին լաւ տիրապետում էին եւրոպական ու արեւելեան տարրեր գործիքների եւ յաճախ սիրողական ուշադրաւ համերգներ էին կազմակերպում։ Նրանց ծովեզրեայ հոյակերտ պալատը կարելի էր համեմատել երաժշտական մի ինքնատիպ կաճառի հետ, որտեղ յաճախ կայանում էին յիշարժան ներկայացումներ եւ համերգներ։ Յայտնի է, որ Կոստանդնուպոլսի հայկական թատերական առաջին ներկայացումները բեմադրուել են հէնց Տիւզեանների այս շքեղ ապարանքում⁶, ուր շուտով ոչ միայն հիւրընկալում, այլեւ Չէլչպիների բարձր հովանաւորութեան շնորհիւ բնակութիւն է հաստատում տաղանդաշատ Համբարձում Լիմոնճեանը, պատեհութիւն ստանալով ազատորէն գրադուել իր նախընտրած գործով։ Նա սիրում էր յաճախել Պոլսի բազմաթիւ եկեղեցիները, ունկնդրելով ամէնօրեայ ժամերգութիւնը, կիրակնօրեայ պատարագն ու տաղաւար տօների արարողութիւնները՝ հնարաւորինս հարստացնելով հայկական միջնադարեան հոգեւոր երգեցողութեան վերաբերեալ իր ամբարած գիտելիքները։ Բացի այդ, նա ժամանակ էր գտնում ունկնդրել նաեւ այլազգիների՝ յոյների, թուրքերի, արաբների, հրեաների, ասորիների, գնչուների, ինչպէս նաեւ պատուող զերուիչների ինքնատիպ երաժշտական կատարումները։ Հարկ է նշել, որ ԺԹՊարի սկզբներին Պոլսի հայկական եկեղեցիների երգեցողու-

⁵ Անդ, էջ 122։ (գժուար է ստոյգ մեկնաբանել, թէ սրանով յատկապէս ինչ է ուզում ասել արգոյ հեղինակը, սակայն ըստ ամենայնի Չէննէ Պօղոսը մանկուց աչքի է բնկել զեղեցիկ ձայնով եւ երգելու ձիրքով, ինչի շնորհիւ էլ ստացել է իր մականունը, որի հայերէն իմաստն է՝ իզական, տե՛ս անդ, էջ 20)։

⁶ Այդ թւում եւ Վենետիկի Մխիթարեան միարանութեան անդամ Հ. Մինաս Բժշկեանի հիմնած զպրոցական թատրոնի ներկայացումները, ով 1908-ից գործուղուած էր Պոլիս՝ տեղի մասնաճիւղի զպրոցում դասաւանդելու։ (այս մասին տե՛ս Գ. ՍՏԵՓԱՆԵԱՆ, Ուրուագիծ արեւմտահայ քաւորոնի պատմութեան, հ.1, էջ 116-117)։

Թիւնը որոշ չափով կրում էր յունական ռեզային երգեցողութեան ազդեցութիւնը, իսկ քաղաքային երաժշտութիւնը՝ մերձարեւելեան մուղամներէ: Որոշ տղէտ տիրացուներ, տուրք տալով հասարակ խաւի անճաշակութեանը, նոյնիսկ հոգեւոր երգեցողութեան մէջ աւելի եւ աւելի յաճախ էին ներմուծում հայեցի մտածողութեանն անյարիր օտարամուտ տարրեր:

Սա նշանակում է, որ այդ ժամանակաշրջանում հայոց հոգեւոր երգեցողութիւնը, ինչպէս նաեւ ընդհանրապէս հայկական երաժշտական մտածողութիւնը, խաթարման լուրջ վտանգի առջեւ էր: Ինչպէս յայտնի է, 1453-ից՝ Կոստանդնուպոլսի անկումից ի վեր, պարբերաբար տեղի ունեցող մահմեդական տարրեր ցեղերի բազում ասպատակութիւնների պատճառով, հայաշխարհում եւ նոյնիսկ գաղթօջախներում չափազանց անբարենպաստ իրավիճակ էր առաջացել, ինչը հայ ժողովուրդին տեւականօրէն զրկել էր բնականոն զարգացման հնարաւորութիւնից, իսկ հայոց զարգացած երաժշտական մշակոյթը հասցրել անդառնալի կորուստների սահմանին: Դրանցից ամենամեծն ու ցաւալին մեր միջնադարեան խաղանշանների բանալու կորուստն էր, որի տխուր հետեւանքները մինչեւ այժմ էլ զգալի են հայկական երաժշտութեան անդաստանում: Ուշ միջնադարում, երբ աշխարհի քաղաքակիրթ ժողովուրդներն արդէն թեւակոխում էին զարգացման նոր՝ առաւել բարձր փուլ, հայ ժողովուրդը մի քանի հարիւրամեակի ընթացքում պայքարում էր սոսկ գոյատեւման համար, այդ պատճառով էլ մեր ուսումնասէր ազգը յայտնուել էր գրեթէ համատարած անգրագիտութեան շեմին: Արեւմտեան Հայաստանի գաւառներում նոյնիսկ հոգեւորականներից ոմանք հազիւ կիսագրագէտ էին, իսկ խաղանշանների արուեստն այնքան նուրբ էր եւ ծածուկ, որ անհնար էր չկորցնել դա այսպիսի դժնդակ պայմաններում:

Սակայն հայ ժողովուրդին հնարաւոր չէր ի սպառ զրկել մշակոյթից ու յատկապէս երաժշտութիւնից. երկարատեւ մաքառումների ընթացքում մեր ժողովրդի հետ յարատեւեց նաեւ նրա երգը: Հայաշատ գաղթօջախների համեմատաբար խաղաղ վայրերում աստիճանաբար վերընծիւղուեցին վանական մի շարք միաբանութիւններ, ուր հետզհետէ սկիզբ առաւ վերանորոգութեան համընդհանուր շարժումը: Մշակոյթի ասպարէզում ամենամեծ խթանը դարձաւ տպագրութեան ծնունդն ու հիմնումը նախ՝ վենետիկում, այնուհետեւ Կ. Պոլսում, Հռոմում, էջմիածնում ու Նոր Զուղայում կարճատեւ առկայծումներից յետոյ, Ժէ. դարի

կէսերից այն տեւականօրէն հանգրուանում է Ամստերդամում: Հէնց այստեղ է, որ երջանկայիշատակ Ոսկան վարդապետը, հայերէն Աստուածաշնչի առաջին տպագրութիւնից անմիջապէս յետոյ, իրականացրեց խազաւոր Շարակնոցի եւ խազաւոր ժամագրքի առաջին տպագրութիւնները: Իրաւամբ հարց է ծագում. եթէ խազերի բանալին կորստեան էր մատնուել, ապա ինչ իմաստ ունէր վերոնշեալ մատեանները մեծ դժուարութեամբ տրպագրել խազանշաններով հանդերձ: Ձէ որ դրանց նայելով այլեւս հնարաւոր չէր երգել վերը նշուած մատեաններում ամփոփուած շարականներն ու երգերը: Այս հարցի պատասխանը միանշանակ չէ. կարելի է ենթադրել, որ այն ժամանակ ղեռնա գոյութիւն ունէին հոգեւոր երաժշտութեան փոքրաթիւ գիտականք, որոնք մանկուց եկեղեցի յաճախելով, ինչպէս նաեւ դպրաց դասում երգելով, իրենց ամբարած երաժշտական գիտելիքների եւ երկար տարիների փորձառութեան շնորհիւ ղեռնա կարողանում էին երգել խազագրուած մատեաններում ամփոփուած շարականներն ու նոյնիսկ ծանր՝ Ստեղի կոչուող ճոխ եւ զարդոլորուն տաղերն ու մեղեդիները: Քանի որ խազերը նշում էին ոչ թէ առանձին երաժշտական հնչիւններ՝ որոշակի բարձրութեամբ ու տեւողութեամբ, այլ լոկ ուրուագծում մեղեդու մօտաւոր ելեւէջները, ապա դրանցով երգելու համար անհրաժեշտ էր նախապէս հասու լինել երգողական արուեստի հիմունքներին՝ ի մտի ունենալով որոշակի ձայնեղանակներում ընթացող մեղեդիների աւանդական երգուածքները⁷, բացի այդ, երգչից ակնկալուում էր նաեւ յանկարծաբանելու որոշ ձիւրք ունենալ, ինչն էլ թոյլ կը տար միեւնոյն երգի իւրաքանչիւր կատարում դարձնել իւրովի բացառիկ: Համբարձում Լիմոնճեանը հէնց այդպիսի բազմազան ունակութիւններով լիւրի օժտուած երաժիշտ էր, սակայն նրա օրօք խազանշաններն արդէն ի սպառ կորցրել էին իրենց կիրառական նշանակութիւնը: Մնացել էր լոկ բանաւոր աւանդույթը, ինչն էլ հետզհետէ խաթարուում էր այլադաւան չըջապատի կործանարար ազդեցութիւններից: Որքան էլ հատուկէնտ ուսեալ հոգեւոր հայրերը ձգտէին հնարաւորինս գերծ պահել աղաւաղումից գոնէ եկեղեցական երգեցողութիւնը, բազմա-

⁷ Ն. ԹԱՀՄԻՋԵԱՆ, Ոսկան վարդապետն ու խազագրութեան արուեստը, Էջմիածին, 1966, N1-2, էջ 159:

⁸ Քանի որ եկեղեցական ութ ձայնեղանակների լուսանցքային համառօտագրութիւնները նայելա խազանշանների դեր էին կատարում, ծառայելով որպէս իւրօրինակ բանալի խազեր:

թիւ տգէտ տիրացուներ, ըստ իրենց քմահաճոյքի, օրէցօր խեղաթիւրում էին հայոց տոհմիկ երգերը արեւելեան անյարիր պաճուճանքներով, երբեմն գրեթէ անճանաչելի դարձնելով նոյնիսկ ամենայայտնի երգերի մեղեդիները: Այս էր պատճառը, որ Պոլսի տարբեր եկեղեցիներում յաճախ միեւնոյն երգը բոլորովին այլ ելեւէջով էր կատարւում, եւ նոյնիսկ Մայր Տաճարում միշտ չէր, որ կարելի էր լսել ներդաշնակ ու բնիկ հայեցի երգեցողութիւն:

Վերը նշուած կամայականութիւնների դէմ պայքարելու միակ միջոցը նախնիներից ժառանգած հոգեւոր երգեցողութեան բարձրարուեստ գանձերը շուտափոյթ կերպով ճշգրտօրէն թղթին յանձնելն էր: Հայ իրականութեան մէջ առաջին անգամ սոյն միտքը յղացել էր Գրիգոր դպիր Գապասաքալեանը, որը դեռեւս ԺԸ. դարի վերջերին առաջարկել էր ստեղծել ձայնագրութեան նոր համակարգ, օգտագործելով նաեւ բիւզանդական ու մերձաբեւելեան երաժշտական զանազան նշանների տարրերը: Գիտակցելով խաղաղութեան արուեստի ճգնաժամային վիճակը, իր աշխատութիւններում նա առաջին անգամ փորձել էր ելք գտնել դրանից, համադրելով հայոց խաղերի եւ բիւզանդական նեւմագրութեան սկզբունքները: Իր մի քանի տպագիր եւ անտիպ երկերով⁹ Գ. Գապասաքալեանը զարժաւ հայոց խաղաղիտութեան հիմնադիրը, սակայն ձայնագրութեան նոր համակարգ ստեղծելու նրա ջանքերն այդպէս էլ գործնական արդիւնք չտուեցին: Այսուհանդերձ, ապրելով եւ գործելով Կ. Պոլսում, վերջինս շուտով մեծ ճանաչում ձեռք բերեց երաժշտական շրջանակում, իսկ նրա ուշադրաւ մտադրացումները հաւանաբար ողբերգին ու խթանեցին Համբարձում Լիմոնճեանին՝ ստեղծելու ձայնագրութեան առաւել կատարեալ մի համակարգ, որի միջոցով հնարաւոր կը լինէր ճշգրիտ կերպով գրի առնել եւ նոյն կերպ էլ վերարտադրել ինչպէս հայոց, այնպէս էլ հարեւան բազմաթիւ ազգերի երաժշտական ժառանգութիւնը: Այստեղ անշուշտ հարց է ծագում, թէ հայոց հոգեւոր երգեցողութեան նմոյշները ինչու չէր կարելի պարզապէս ձայնագրել եւրոպական նոտագրութեամբ:

9

Տե՛ս Գրիգոր ԳՊՈՐ ԳԱՊԱՍԱՔԱԼԷԱՆ, Գրեղիկ որ կոչի նուագարան, Կ. Պոլիս, 1794, Գիրք երաժշտական, Կ. Պոլիս, 1803, որին կից՝ նուագարան երաժշտական եւ Գրեղիկս կոչեցեալ երգարան, 1803; նաեւ՝ Ն. Թահմիզեան, Գրիգոր Գապասաքալեանի համառօտութիւն երաժշտականի գիտութեան անտիպ աշխատութիւնը, Բանբեր Մատենադարանի, 1974, N7, էջ 291; եւ Ռ. ԱՅՍԵՆԱՆ, Գրիգոր Գապասաքալեանը եւ խաղաղնորքիւնը, ԲՄ, 1960, N5, էջ 165:

Ըստ հուլիսի, դա ոչ այնքան անհնար էր, որքան մերձարեւելեան երաժշտական մտածողութեամբ տողորուած այդ միջավայրում տիրում էր այն մտայնութիւնը, որ եւրոպական նոտաները սոսկ արեւմտեան բազմաձայն երաժշտութեան համար են ստեղծուած եւ սկզբունքօրէն կիրառելի չեն հայկական ձայնեղանակային միաձայն երգեցողութեան նմոյշները ձայնագրելու համար: Հնգագծով օժտուած եւրոպական նոտագրութիւնը, ուր իւրաքանչիւր հնչիւն ունէր իր որոշակի բացարձակ բարձրութիւնն ու որոշակի տեւողութիւնը՝ տակտի գծերով հանդերձ, հայ հոգեւոր երգեցողութեան գրառման համար բոլորովին կիրառելի չէր թւում պոլսահայ երաժիշտներին: Սակայն հետագայում՝ Ի. դարի կէսերին, Վենետիկի Մխիթարեան միաբանութեան անդամ Հայր Դեռնոյ Տայեանը նոտագրեց եւ մի քանի ստուար հատորով լոյս ընծայեց Ձայնագրեալ Շարակնոցի վենետիկեան երգուածքները եւրոպական ձայնագրութեամբ¹⁰, յաւելելով վերջինիս ածանցման (ալտերացիայի) մի շարք ինքնահնար նշաններ, որոնք լրացնում էին դրա կիսատոներն առաւել փոքր ձայնամիջոցներով (ինտերվալ)՝ քառորդ տոներով¹¹: Սակայն սա տեղի ունեցաւ Լիմոնճեանից գրեթէ մէկուկէս հարիւրամեակ անց միայն: Իսկ մինչ այդ, արդէն քաջ ծանօթ լինելով եւրոպական ձայնագրութեան հիմունքներին, Լիմոնճեանը երկու տարի շարունակ փորձել էր գրի առնել Ներսէս Շնորհալուց աւանդուած քաղցրալուր եղանակները¹², վերջնականապէս համոզուելով, որ եւրոպական ձայնանիշները չեն բաւարարում մեր միջնադարեան երգեցո-

¹⁰ Զ. Ղեւոնդ ՏԱՅԱՆ, Եկա՛յք հաւատացեալք, նմոյշ մը հայ եկեղեցւոյ սրբազան երաժշտութեան, եւրոպական ձայնագրութեամբ, հանդերձ մասնագիտական ուսումնասիրութեամբ, Վենետիկ-Մ.Ղազար, 1933, նաեւ՝ Շարական Հայաստանայց եկեղեցւոյ, Ձայնագրեաց Զ. Ղեւոնդ Վ. Տայեան Մխիթարեան (Հ. Բ.-ը, յատկապէս՝ Հ.Դ. Ազգ), Վենետիկ-Մ.Ղազար, 1954-1969, այսու՝ Ձայնագրեալ Շարակնոց:

¹¹ Այս մասին տե՛ս ԱՐՓԻ ՎԱՐԴՈՒՄԵԱՆ, Ուշ միջնադարեան հոգեւոր երաժշտութեան վենետիկի դպրոցն ըստ Հայր Դեռնոյ վրդ. Տայեանի Ձայնագրեալ Շարակնոցի, ՀՀԳԱԱՅ Արուեստի ինստիտուտ, Հայ արուեստին նուիրուած հանրապետական ութերորդ գիտական կոնֆերանս, Զեկուցումների թեզիսներ, Երեւան, 1997թ., նաեւ՝ նոյն խորագրով յօդուածներ, Մաս Ա., Բազմավէպ, Վենետիկ-Մ. Ղազար, 2005, էջ 379-393; նոյնի Մաս Բ., Բազմավէպ, 2006, էջ 534-551; նաեւ՝ Բազմավէպ, 2007, էջ 501-516:

¹² ԱՐ. ՔԷՆՅՑ. ՀԻՍԱՐԼԵԱՆ, Պատմութիւն Հայ ձայնագրութեան..., 1914, էջ 10-11:

ղուծեան իւրայատուկ նրբերանգները գրառելուն: Խնդիրն այն էր, որ եթէ եւրոպական ձայնագրութիւնն առաջացել ու մշակուել էր հաւասարաշափ տեմպերացուած հնչիւնաշարի հիման վրայ, որ արեւմտեան բազմաձայնութեան երկարատեւ զարգացման արդիւնք էր, ապա հայկական միաձայն (մոնոդիկ) երգեցողութեան հիմքում ընկած էր բնական հնչիւնաշարն իր ձայնեղանակային մտածողութեամբ, ուր առկայ էին նաեւ կիսատոնից փոքր ձայնամիջոցներ, որոնք էլ առաջացնում էին, եւրոպականի համեմատ ցած հնչիւններ: Ահա թէ ինչու Լիմոնճեանն ու նրա հեղինակակից անձինք¹³ վճռեցին ստեղծել ձայնագրութեան մի այնպիսի համակարգ, որը պէտք է լիովին համապատասխանէր հայկական երաժշտական մտածողութեանը, եւ որի միջոցով հնարաւոր լինէր գրառել նաեւ Պոլսում բնակուող այլազգիների երաժշտութիւնը: Որպէս հայոց միջնադարեան խազանշանների հանդէպ իւրօրինակ յարգանքի տուրք, Լիմոնճեանն ու նրա համահեղինակներն ընտրեցին այդ խազերից եօթը (փուշ, էկորճ, վերնախաղ, բենկորճ, խոսրովային, ներքնախաղ եւ պարոյկ), համապատասխանեցնելով սրանք եւրոպական հնչիւնաշարի եօթ հիմնական ձայնանիշերին, սակայն առանց հնգագծի եւ մի էական տարբերութեամբ. դրանցով նշանակւում էին հնչիւնների ոչ թէ բացարձակ, այլ յարաբերական բարձրութիւնները¹⁴: Սկզբնական շրջանում վերոնշեալ ձայնաստիճաններից առաջինը պէտք է համապատասխանէր եւրոպական Re (d) հնչիւնին, սակայն քանի որ հայկական երաժշտութեան հիմքում ընկած արեւելեան հնչիւնաշարը (scala) իր աստիճանների բացարձակ բարձրու-

¹³ Այս մասին տե՛ս՝ ԱՐՓԻ Դ. ՎԱՐԴՈՒՄԵԱՆ, Միմաս Բժշկեանը եւ հայկական նոր ձայնագրութեան ստեղծման հարցերը, Պատմա-բանասիրական հանդէս, 1981, N3, էջ 165-173; Հ. Ժ. Սիրունի, Պապա Համբարձում, Լրաբեր, 1972, N10, էջ 77: Նաեւ՝ A.D. Vardumyan, Minas Bzskan et la Notation Musicale Arménienne Moderne, REArm N17, Paris, 1983, p. 565-577, 708; Անդ՝ R. Atayan, Baba Hambarjum, p. 579-581; H. Siruni, Hambarjum Limoncean, p.581-587. Նաեւ Ա. Դ. ՎԱՐԴՈՒՄԵԱՆ, Հ. Միմաս Բժշկեան. Երաժշտութիւն, որ է համաոտ տեսութիւն երաժշտական սկզբանց կլիւէտիւսեանց եղանակաց եւ նշանագրաց խազից. 1815. աշխատասիրութեամբ Արամ Քերովբեանի, Երեւան 1997, (գրախօսութիւն), ՊԲՀ, 1998, N1-2, էջ 267-270, ինչպէս նաեւ վերոնշեալ գրախօսւած գիրքը, այսու՝ Հ. Միմաս Բժշկեան, Երաժշտութիւն...:

¹⁴ Սկզբնական շրջանում սրանց կցուած էին արեւելեան մաքամների համապատասխան անուանումները, որոնք հետագայում վերացուեցին:

թիւներով զգալիորէն տարբերում է արեւմտեան հնչիւնաշարից¹⁵, ապա հետագայում, երկարատեւ վէճերի ու մասնագիտական քննարկումների արդիւնքում, Լիմոնճեանի սաների մեծամասնութիւնն ընդունեց փուշը հաւասար է Do (c) դրութիւնը¹⁶: Բանն այն է, որ ըստ Կոմիտասի¹⁷, փուշը հաւասար է Re դրութեան դէպքում, չնայած վերնախաղ ձայնաստիճանը փոքր-ինչ բարձր է եւրոպական Բ-ից (Fa), քանի որ d-f (Re-Fa) ձայնամիջոցը ոչ թէ մեծ եռեակ (terzia) է կազմում, այլ փոքր. ստացւում է, որ հնչասանդղակի (զամմա) հիմքում ընկած է ոչ թէ մեծալար (մաժոր), այլ փոքրալար եռահնչիւն, որը մինորային ընոյթ է հաղորդում դրան: Չնայած այն հանգամանքին, որ լայն փոքր եռեակը (Re-Fa) եւ նեղ մեծ եռեակը (Do-Mi) գործնականում գրեթէ նոյն կերպ են հնչում, քանի որ էնհարմոնիկորէն մօտաւորապէս հաւասար են միմեանց, Կոմիտասն իրաւացիորէն զըտնում էր, որ հայկական հիմնարար ձայնաշարը մաժոր ընոյթ ունի, եւ հէնց այդ պատճառով ինքն էլ ի վերջոյ ընդունեց փուշը հաւասար է Do հիմքով ձայնագրութեան համակարգը: Տեղին է նշել, որ փուշը հաւասար է Re դրութեան կողմնակիցներն էին Հ. Լիմոնճեան – Ար. Յովհաննիսեան – Հ. Չերչեան – Հ. Ալվազեան շարքի անդամները, որոնք աւանդապահ երաժիշտների հոսանքն էին կազմում, իսկ միւս՝ փուշը հաւասար է Do դրութեան քառագոյններն էին Հ. Լիմոնճեան – Ար. Յովհաննիսեան – Գ. Երանեան – Ն. Թաշճեան շարքի անդամները. Եղիա Տնտեսեանն այս երկու հոսանքների միջեւ իւրաքանչիւր միջին տեղ էր գրաւում¹⁸: Ինչ վերաբերում է Նոր հայկական ձայնագրութեան ածանցուած աստիճաններին, ապա դրանք արտապայտւում էին կիսվեր (diese) կամ կիսվար (bemol) ցոյց տուող մի նշանով, որ դրում էր տուեալ ձայնանիշից վեր եւ կիրառւում ըստ անհրաժեշտութեան¹⁹: Տեւոդոսիւնը նոյնպէս այս համակարգում ար-

¹⁵ Եղիա Մ. ՏՆՏԵՍԵԱՆ, Տարեբք երաժշտութեան, Իսթանպուլ, 1933, տես՝ ԲԱՂԴՈՍԱԿԱՆ ՑՈՒՑԱԿ ԱՐԵՒԵԼԵԱՆ ԵՒ ԱՐԵՒՄՏԵԱՆ ՍՔԱԼԱՆԵՐՈՒ (նշեալ դրքին կից):

¹⁶ ՆԻԿՈՂՈՍ ԹԱՆՄԻՉԵԱՆ, Կոմիտասը եւ հայոց հոգեւոր երգարուեստի ուսումնասիրութեան հարցերը, ԿՈՄԻՏԱՍԱԿԱՆ, 1, Երևան, 1969, էջ 168-178:

¹⁷ Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական երաժշտութիւնը ԺԺ դարում, Արարատ, 1897:

¹⁸ ՆԻԿՈՂՈՍ ԹԱՆՄԻՉԵԱՆ, Կոմիտասը եւ ..., էջ 174-176:

¹⁹ Հ. Լիմոնճեանի օրօք դա խումն նշանն էր, իսկ հետագայում այն փոխարինուեց փոքր երկար նշանով:

տայայտում է հիմնական ձայնանիշերից վեր դրուած կէտադրական ու առողանական մի քանի նշանով, իսկ առաւել մանր չափերը հետադայում լրացրել է Լիմոնճեանի աշակերտներից Ար. Յովհաննիսեանը: Այս, ինչպէս նաեւ գեղգեղանքի, զարդարանքի եւ այլ բազմազան երաժշտական նշանների յարուցած տպագրական բարդութիւնների պատճառով էլ, ամենայն հաւանականութեամբ, մինչեւ 20-րդ դարի վերջը անտիպ էր մնացել Հ. Մինաս Բժշկեանի «Երաժշտութիւն...» աշխատութիւնը, որ շարադրուել էր երկու օրինակով, 1913-ին՝ սեւագիր, իսկ 1915-ին՝ մաքրագիր: Ի դէպ, տարօրինակ է, որ Արդի կամ Նոր հայկական ձայնագրութեան համակարգի ստեղծման թուականը համարւում է այդ երկի մաքրագիր օրինակի շարադրման տարեթիւը, սակայն դա տրամաբանական չէ, քանի որ աշխատութեանս սեւագիր օրինակից, այսինքն՝ 1913 թուականից էլ առաջ խնդրոյ առարկայ ձայնագրութեան համակարգը փաստօրէն պիտի որ ստեղծուած լինէր, քանի որ Հ. Մինաս Բժշկեանը դրանում մանրամասնօրէն շարադրել է արդէն գոյութիւն ունեցող ձայնագրութեան հիմունքներն ամբողջութեամբ: Հետեւաբար, աւելի ճիշտ կը լինի արձանագրել, որ Նոր հայկական ձայնագրութեան համակարգը ստեղծուել է 1913 թուականին: Ինչեւէ, ամէն դէպքում, ձայնագրութեան այս համակարգի ստեղծուելուց յետոյ դեռեւս մի քանի տասնամեակ պիտի անցնէր, որպէսզի կատարելագործուելով, հնարաւոր լինէր կիրառել այն իր կարեւորագոյն նշանակութեամբ, այսինքն՝ հայոց հոգեւոր մասնագիտացուած երգեցողութեան հազարաւոր նմոյշները ձայնագրելու համար:

Մինչ այդ, քանի որ Լիմոնճեանն իր նորահնար ձայնագրութեամբ անմիջապէս սկսեց գրառել եւ տեղնուտեղը ճշգրիտ կերպով հնչեցնել նաեւ հարեւան տարբեր ազգերի յայտնի երաժիշտների երկարաշունչ ստեղծագործութիւնները, դրանցից մի քանիսի հեղինակները լրջօրէն թշնամացան նրա հետ: Այն բնաւ դուր չեկաւ նեղմիտ վարպետներին, որոնք երաժշտական այդ կտորներից իւրաքանչիւրն ուսուցանելու պատրուակով ամիսներ շարունակ դասեր էին տալիս հարուստ ամիրաների շքեղ պալատներում, վայելելով նրանց հիւրընկալութիւնն ու հովանաւորութիւնը: Իսկ Լիմոնճեանի ձայնագրութիւնն ի չիք էր դարձ-

²⁰ Տե՛ս Հ. Մինաս Բժշկեան, Երաժշտութիւն...1815, Երեւան 1997, էջ 3-5, նաեւ գրախօսութիւնս՝ Ա. Դ. ՎԱՐԴՈՒՄԵԱՆ, ՊՔՀ, 1998, N1-2, էջ 267-270:

նում վերջիններիս սնամասուլթիւնը եւ բացառիկութեան հովերը, շարժելով նրանցից շատերի շար նախանձը:

Ի հարկէ բարեբախտարար բոլորը չէ, որ բացասաբար էին վերաբերում Լիմոնճեանի այս գիւտին, օրինակ՝ դէրուիշների այն ժամանակուայ հռչակաւոր Շէյխ Տէտէ Խամային այնպիսի անկեղծ հիացմունքով էր վերաբերում Լիմոնճեանի ձայնագրութեան ընձեռած հրաշալի հնարաւորութիւններին, որ պատուիրել էր վերջինիս՝ ցանկացած պահին այցելել իրեն եւ ձայնագրել իր փափագած բոլոր եղանակները²¹:

Սակայն ընդամենը մի քանի տարի անց՝ 1819-ին, Տիւգեանների դերդաստանին պատահած ձախորդութիւնների շարանով Լիմոնճեանը զրկւում է իր գօրաւոր պաշտպանների հովանաւորութիւնից եւ այլեւս չի կարողանում իրագործել իր ազգօգուտ գաղափարները, այդ թւում՝ հայկական եկեղեցական երգեցողութիւնից յունական ռեզային խորթ եւ անախորժ ոճի վերացումը: Նրա թշնամիներից մի քանիսը, այլեւս չկարողանալով հանդուրժել կարճ ժամանակում ձեռք բերած նրա համբաւը, համոզել էին մի քանի Ամիրանների, որ հայ եկեղեցուն անհրաժեշտ չէ Լիմոնճեանի ձայնագրութիւնը, քանի որ իրենք առանց այդ էլ Շարականի խաղերով կարողանում են «կարդալ Ներսէս Շնորհալիէ աւանդուած եղանակները»²²: Չնայած այս ամէնին, Լիմոնճեանն իր խառնուածքով այնքան բարեսիրտ անձնաւորութիւն էր, որ լոկ վշտանում էր իր դէմ գործած անօրինական արարքներից, որոնց հետեւանքով ակամայ հարկադրուած եղաւ թողնել տարբեր եկեղեցիներում դասախօսելու իր առաքելութիւնը: Բազմազաւակ ընտանիքի հոգսերից զրդուած նա սկսեց կրքիւ գրագրութեամբ զրադուել արքունի ճարտարապետ Պայեան Ամիրայի մօտ, որին հաճելի էր Լիմոնճեանի գեղագրական ձիրքն ու ժրջան աշխատասիրութիւնը, ինչի շնորհիւ վերջինս հասցնում էր զուգահեռաբար առաջ տանել նաեւ իր արուեստի, այսինքն՝ ձայնագրութեան կատարելագործումը: Պայեան Ամիրան, ջերմօրէն սիրելով եկեղեցական երաժշտութիւնը, ինչպէս նաեւ իրեն՝ Լիմոնճեանին, 1831-ին, երբ վերջինիս տունն այրուեց Բերայի հրդեհից, նրա համար կանգնեցրեց ութ սենեականոց փառաւոր մի բնակարան, «որպէս զի հանգիստ կարենայ բնակիլ

²¹ Տե՛ս ԱՐ. ՔէնՅ. ՀիՍՍՐԼԵԱՆ, Պատմութիւն Հայ ձայնագրութեան..., Կ. Պոլիս, 1914, էջ 11-13:

²² Անդ, էջ 14:

բազմաբնույթի երաժիշտը՝ հանդերձ իւր ընտանեոք»²³։ Այս յարգարժանի ամիրան իր մահից առաջ հասցրեց ծանօթացնել Լիմոն-ճեանին Պէզճեան Ամիրայի հետ, որը նոյնպէս հասկանալով նրա գիւտի կարեւորութիւնը, Մայր Տաճարի դպրաց դասապետ նշանակեց նրան, ինչը կրկին հնարաւորութիւն ընձեռեց զբաղուել իր նախընտրած գործով՝ ուսուցանել իր ձայնանիչերով հայկական շարականների աւանդական երգեցողութիւնը եւ վտարել հայոց եկեղեցուց օտարամուտ նորամուծութիւնները։

Համարարձում Լիմոնճեանը բազմաթիւ աշակերտներ ու հետեւորդներ ունեցաւ, որոնցից մի քանիսը հետագայում կարեւոր գործունէութիւն ծաւալեցին հայ երաժշտական մշակոյթի զարգացման ասպարէզում։ Սրանցից յատկապէս յիշատակելի են Արիստակէս Յովհաննիսեանը, Գաբրիէլ Երանեանը, Նիկողայոս Թաշճեանն ու Եղիա Տնտեսեանը։ Նշելի է, որ 1873-ին, երբ Գէորգ Դ. Մեծագործ կաթողիկոսը, հայոց հոգեւոր երաժշտութեան մէջ միակերպութիւն եւ կանոնաւորութիւն մտցնելու նպատակով իմաստուն որոշում կայացրեց հրատարակել մեր եկեղեցական երգերի ժողովածուները, հեղինակաւոր ձայնագրագէտ փնտրելիս սկզբում դիմեց հէնց Ար. Յովհաննիսեանին, սակայն վերջինս, առաջացեալ տարիքի պատճառով ստիպուած լինելով հրաժարուել, առաջարկեց Նիկողայոս Թաշճեանին յանձնարարել այդ պատուաւոր ու պատասխանատու գործը։ Ամենայն հայոց կաթողիկոսն ինքն էլ հմուտ շարականագէտ լինելով, ամէն կերպ սատարում էր Թաշճեանին՝ շուտափոյթ կերպով ձայնագրել եւ տպագրութեան յանձնել եկեղեցական երգեցողութեան հիմնարար ժողովածուները, փրկելով հայոց Ոսկեդարից ի վեր արարուած հոգեւոր մասնագիտացուած երաժշտութեան մեծարժէք գոհարները, սրբագրելով եւ փրկելով դրանք հետագայ աղաւաղումից եւ կորստից։ Այսպիսով, 1875-ին էջմիածնում լոյս տեսաւ նախ՝ Ձայնագրեալ Շարակնոցը²⁴, ապա 1877-ին՝ Ձայնագրեալ Ժամագիրքը²⁵, իսկ 1878-ին՝ Ձայնագրեալ Սուրբ Պատարագի երգեցո-

²³ Անդ, էջ 15։

²⁴ Ձայնագրեալ Շարական Հոգեւոր երգոց Սուրբ եւ ուղղափառ Առաքելական եկեղեցւոյ Հայաստանայց, աշխ. Նիկոլ ԱՅՈՍ ԹԱՇՃԵԱՆԻ, ի Վարդապատ, 1875։

²⁵ Երգք Ձայնագրեալք ի Ժամագրոց Հայաստանայց Ս. եկեղեցւոյ, Վարդապատ, 1877։

դուժինը²⁶։ Սրան գուգահեռ, Կ. Պոլսում Եղիա Տնտեսանը, նոյնպէս գիտակցելով Նոր Հայկական ձայնագրութեան միջոցով շարականների աւանդական երգեցողութիւնը գրառելու կարեւորութիւնը, մի քանի տարի շարունակ ձայնագրում էր դրանց լաւագոյն երգուածքները։ Հարցն այն է, որ Պոլսի եկեղեցիներում այնքան էին բազմացել հոգեւոր երգերի տարբերակները, որ անշափ դժուար էր ճիշտն ու սխալը գանազանել՝ առանց տուրք տալու լայն տարածում գտած անճշակ կատարումներին։ Այդ էր պատճառը, որ կազմուեցին երաժշտական յանձնաժողովներ, որոնք բազմիցս քննելով շարականների տարբեր երգուածքները, ի վերջոյ գերապատուութիւնը տուեցին հէնց Տնտեսանի իրագործած ձայնագրութիւններին, որոնք սակայն, տարաբախտ հանգամանքների բերումով անտիպ մնալով մինչեւ 1933 թուականը, տպագրուեցին սոսկ յետմահու՝ Տնտեսանի որդու Զանքերով²⁷։ Միեւնոյն թուականին, կրկին շուրջ 60 տարի ուշացումով, Լեւոն է. Տնտեսանը լոյս ընծայեց իր անուանի հօր մի այլ անտիպ աշխատութիւնը՝ «տարբիք երաժշտութեան», որը փաստօրէն Նոր Հայկական ձայնագրութեան առաջին դասագիրքն է²⁸, քանզի ըստ հրատարակողի, գրուել է 1874-ից առաջ, այսինքն՝ մինչեւ Նիկողայոս Թաշճեանի եւ այլոց դասագրքերի տպագրուելը²⁹։ Զարմանալին այն է, որ Տնտեսանի վերոնշեալ դասագիրքը ցարդ տարօրինակ կերպով բոլորովին դուրս է մնացել գիտական շրջանառութիւնից։ Թերեւս այն լոյս է տեսել չափազանց փոքր տպաքանակով եւ Պոլսից դուրս չի տարածուել³⁰, բացի այդ,

²⁶ Զայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878։

²⁷ ԵՂԻԱ Մ. ՏՆՏԵՍԵԱՆ, Զայնագրեալ Ծարակաւ հոգեւոր երգոց, Իսթանպօլ, 1933։

²⁸ ԵՂԻԱ Մ. ՏՆՏԵՍԵԱՆ, Տարբիք երաժշտութեան, Իսթանպօլ, 1933։

²⁹ Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրութեան հայոց, աշխատասիրեաց ՆԻԿՈՂԱՅՈՍ Ա. ԹԱՇՃԵԱՆՑ Կ. Պոլսեցի, Ի Վաղարշապատ, 1874; նաեւ՝ Դասագիրք Հայկական ձայնագրութեան, աշխատասիրեաց ԵԶՆԻԿ ՔԱՀԱՆԱՅ ԵՐԶՆԿԵԱՆՑ, Վաղարշապատ, 1880; նաեւ՝ Դասագիրք Հայկական-եկեղեցական ձայնագրութեան, աշխատասիրեաց ԳՂԻՐ ԱՐՇԱԿ ԲՐՏԵԱՆՑ, Վաղարշապատ, 1890։

³⁰ Եթէ չհաշուենք Հ. Մինաս Բժշկեանի վերոնշեալ աշխատութիւնը, որն ըստ էութեան ոչ թէ դասագիրք է, այլ ուշ միջնադարեան տրակտատների ոճով շարադրուած երկ, ուր առկայ են նաեւ նորաստեղծ Հայկական ձայնագրութեան հիմունքները։ Ինչ վերաբերում է Տնտեսանի «տարբիք երաժշտութեան» գրքին, ապա տպաքանակը դրա վրայ նշուած չէ եւ հասել է

քանի որ տիտղոսաթերթում բացակայում է դասագիրք բառը, ապա արտաքուստ այն պարզապէս երաժշտութեան մասին տեսական աշխատութեան տպաւորութիւն է թողնում: Հարկաւոր է նշել, որ Եղիա Տնտեսանը Համարաձում Լիմոնճեանի անմիջական աշակերտներից էր, իսկ իրեն աշակերտել էր շնորհաշատ Յովհաննէս Միւհենտիսեանը³¹, որին իրաւամբ պոլսահայ տպագրութեան Գոտեսներեզ են համարում: Երաժշտական հակումներից բացի, վերջինս օժտուած էր նաեւ նկարչական ու գծագրական ձիրքերով եւ իր բոլոր ուժերը ներդրեց առաջին անգամ Արդի հայկական ձայնանիշերի կողապարների պատրաստման գործին, ինչի շնորհիւ հնարաւոր դարձաւ տպագրուել հայոց ձայնագրեալ բոլոր ժողովածուները: Նա ամէն կերպ սատարում էր Ար. Յովհաննիսեանին, որպէսզի վերջինս կարողանայ ամբողջացնել եւ աւարտին հասցնել իրենց ուսուցչի՝ Հ. Լիմոնճեանի ստեղծած ձայնագրութեան համակարգը: Հարկաւոր է նշել, որ հմտօրէն տիրապետելով արեւելեան թամբուր գործիքին, Լիմոնճեանն իր գիւտն իրագործելիս օգտուել էր այս գործիքի մատնաաղերից եւ դրա օրինակով, հայկականից բացի, նաեւ արեւելեան ձայնաշարի աստիճանների աւանդական անուններով էր կոչել իր ստեղծած ձայնագրութեան հնչիւնները³²: Ար. Յովհաննիսեանն էր, որ հետագայում հայեցի կերպով մշակեց դրանք, վերացնելով տարբեր ութնականերում (օկտաւա) առկայ միեւնոյն հնչիւնի արեւելեան խրթին անուանումները, ինչպէս նաեւ, եւրոպական նօտաների անունների օրինակով, տուեց դրանց երկուական տառով վանկային համառօտ անուններ³³, առաւել երկուգոյնս պարզեցնելով համակարգի բաղադրիչները, դարձնելով ուսուցման եւ կիրառման համար աւելի յարմար: Նոյնը կարելի է ասել նաեւ ժամանակի (այսինիքն՝ տեւողութեան) նշանների մասին, որոնց մանր չափերը լրացնելով եւ տաճկական անունները վերացնելով, նա վերջնականապէս հայացրեց ու կատարեալ վիճակի հասցրեց Նոր հայկական ձայնագրութիւնը: Հէնց այս խմբագրուած համա-

ինձ Ստամբուլի հայոց պատրիարքարանից, ապա թէ ոչ, գուցէ երբեւէ չի մանայի այդ գրքի գոյութեան մասին:

³¹ Ար. ՔՀՆՅ. ՀիՍԱՆԼԵԱՆ, Պատմութիւն Հայ ձայնագրութեան, էջ 53-55:

³² Տէ'ս Է. Միհնա Բժշկեան, Երաժշտութիւն..., Մասն Բ. Եղանակագրութիւն. Յաղագս նշանագրաց (խազից) եւ աստիճանաց ձայնից, էջ 99-107(ձեւ 7):

³³ Փո, է, Վէ, Բէ, իՍ, Նէ, Պա; Այստեղ միայն էկորճի համառօտագրումն է մէկ տառով արտայայտուած:

կարգի միջոցով էր, որ ձայնագրուեցին հայոց մասնագիտացուած երգեցողութեան հազարաւոր նմուշները, արձանագրելով եւ ժողովրդին վերադարձնելով իր իսկ դարաւոր երաժշտական գանձերը: Այս ձայնագրութիւնները Լիմոնճեանի եւ նրա աշակերտների մեծ գործի փառաւոր պտուղներն էին, որոնք յաւերժացրին ինչպէս հայ հոգեւոր երաժշտութեան բարձրարուեստ նմուշները, այնպէս էլ իրենց ստեղծողի անունը: Հէնց այս ձայնանշների միջոցով է իր մեծ առաքելութիւնը կատարել հանձարեղ Կոմիտաս Վարդապետը՝ յատկապէս արեւմտեան Հայաստանի հեռաւոր գիւղերում, ուր հնգազօմ նօտայի թուղթն անհասանելի էր: Տարիներ շարունակ գրի առնելով հայ գեղջուկի երաժշտական բանահիւսութեան բազմազան նմուշներն ու կորստից փրկելով թէ՛ հայերի, թէ՛ հարեւան ազգերի հարուստ ֆոլկլորը, նա իր հանձարի ուժով յղկում էր դրանք, ինչպէս ոսկերիչը՝ անմշակ ագամանդը, շողշողացող այդ գանձերը կրկին յանձնելով իրենց օրինական տիրոջը՝ ժողովրդին:

Ինչպէս վերը նշուեց, Կ. Պոլսում նոյնպէս Լիմոնճեանի ձայնագրութեամբ գրառուել են այլ ազգերի բազմաթիւ աւանդական ու հեղինակային ստեղծագործութիւններ, մանաւանդ որ մերձարեւելեան երաժշտական նմուշները չափազանց երկարաշունչ էին եւ անգիր յիշելու համար յաճախ ամիսների ջանքեր էին պահանջում: Այսպիսով, Նոր հայկական ձայնագրութեան ստեղծումը Կոստանդնուպոլսում ոչ միայն ազգային, այլեւ միջազգային կարեւոր նշանակութիւն է ունեցել ու ցայժմ էլ չի կորցրել իր տեսական ու գործնական արժէքը:

Համարաձում Լիմոնճեանի երաժշտական գործունէութիւնը սակայն չի սահմանափակում լուկ Արդի Հայկական ձայնագրութեան ստեղծումով: Նա օժտուած է եղել նաեւ երգահանի ձիրքով, ինչը գրեթէ յայտնի չէ հանրութեանը: Լինելով չափազանց համեստ անձնաւորութիւն, նա առանձնապէս հոգ չի տարել գրառելու իր հեղինակած եղանակները: Ար. քահանայ Հիսարեանը բերում է Լիմոնճեանի յօրինած երգերի հետեւեալ ցուցակը. «Տիրածին Կոյս», (որ Ս. Աստուածածնայ վրայ ներբող մէ՛ շարադրեալ փշտիմարձէան Գրիգոր պատուելիէ. 24 տողով քերթուած մը՝ որոյ իւրաքանչիւր տողին ուրոյն եղանակներ դնելով յօրինած է անմահ հեղինակը), «Ո՛հ, ի սկզբան պատերազմին» (որ Վարդանանց պատերազմի նկարագրութիւնն է), «Ո՛վ ամենապայծառ»՝ «Համեմատ քեզ ոչ գոյ նման» եւ «Մայր անարատ» մասերով, «Վեհ Հմայեակ» (որը Վարդան Մամիկոնեանի հայրն

էր-Ա.Վ.)՝ «Գործք քաջութեան», «Զարթիր, զարթիր» եւ «Զօրեղ բազուկն Վահանայ» մասերով, «Շուշանագեղ»՝ «Հօտք կառապետք» մասով, «Թշնամին գրեզ վիրաւորեաց»՝ «Աղբիւր առատ» եւ «Մարիամ Սուրբ Կոյս» մասերով, «Ո՛վ տիրապէս»՝ «Գովելի, գովելի» մասով, «Ահա կորնչիմ»՝ «Ի տուն գինւոյ» եւ «Հոգին անքակ» մասերով: (Բացի ասոնցմէ՝ ունի նաեւ 20է աւելի տարբեր եղանակներով յօրինած «Յարեաւ Քրիստոս» Յարութեան Տաղը, որ Յինանց մէջ երգուելու յատկացուցած էր. թէեւ կ'ըսուի թէ ուրիշ Մեղեդիներ եւ Տաղեր այլ հեղինակած է, բայց զժախտաբար անծանօթ մնացած են մեզ, մինչեւ ցարդ ձեռուրնիս հասած չըլլալուն համար)³⁴: Հիսարեանը իր գրքի մի էջում տեղադրել է Յարութեան այս տաղի երկու նմոշները՝ «Յարեաւ Քրիստոս» սկզբնաբառերով եւ վերնագրուած «Մաքամի չարկեահ» եւ «Մաքամի կէրտանիէ» արեւելեան ձայնեղանակների անուանումներով, որոնք վերը նշուած 20-ից աւելի տարբեր եղանակներից երկուսն են (կարելի է ենթադրել, որ միւս նմոշներն էլ արեւելեան այլեւայլ ձայնեղանակներում են յօրինուած՝ թերեւս ուսուցողական նպատակով), որոնք հաւանաբար պատճնուած են հէնց Լիմոնճեանի աշակերտներից մէկի ձեռքով³⁵: Չնայած որ այս երգերն ընթանում են արեւելեան վերոնշեալ ձայնեղանակներում, սակայն դրանք հնչում են հիմնականում հայոց հոգեւոր երգեցողութեան ուշ միջնադարեան տաղալին արուեստի ծիրում եւ ժամանակին բաւական մեծ ժողովրդականութիւն են վայելել Կ. Պոլսում: Իսկ վերը նշուած ձեռագրերի մեծ մասը յետագայում ցարուցրիւ լինելով, մնացել են լոկ վերնագրերը, որոնցից կարելի է ենթադրել, որ դրանք հիմնականում աշխարհիկ բնոյթի ստեղծագործութիւններ են եղել: Դրանցից եղանակով հանդերձ պահպանուել է միայն առաջինը՝ «Տիրածին Կոյս» սկզբնատողով՝ նոյնպէս ստեղծուած ուսուցողական նպատակով ու դրա շնորհիւ բազմիցս արտագրուելով:

Սակայն Համբարձում Լիմոնճեանի իսկական զլուխգործոցները Զարչարանաց կամ Աւագ Ուրբաթի երեք հանդիսաւոր շարականներն են՝ վերաեղանակաւորուած Ս. Սահակ Պարթեւի

³⁴ ԱՐ. ՔՀՆՅ. ՀԻՍՏՐԼԵԱՆ, Պատմութիւն Հայ ձայնագրութեան..., Կ. Պոլիս, 1914, էջ 17-18:

³⁵ Անդ, էջ 60: Սրանք չափազանց մանր են տպագրուած եւ տեղ-տեղ բոլորովին անընթեռնելի են, այդ պատճառով հնարաւոր չէր տեղադրել այստեղ եւրոպական նօտաներով դրանց փոխադրութիւնները:

ստեղծած շարականների տեքստերի հիման վրայ: Դրանք եւրոպական նոտագրութեամբ գետեղուած են Վենետիկի Մխիթարեան միարանութեան անդամ Հ. Ղեւոնդ Տայեանի ձայնագրած բազմահատոր Շարակնոցի Դ հատորում³⁶, որոնք Ս. Ղազար են հասել Լիմոնճեանի անմիջական աշակերտներ Հ. Եղ. Հիւրմիւզեանի եւ Հ. Օգ. Գուլումճեանի միջոցով, որոնցից էլ լսել ու ընդօրինակել է ինքը՝ Հ. Ղեւոնդը³⁷: Քանի որ Բազմավէպի նախորդ համարներում տպագրուած յօդուածաշարումս արդէն հանգամանալից կերպով անդրադարձել եմ Հ. Լիմոնճեանի վերոնշեալ ստեղծագործութիւններին, ապա չկրկնուելու համար ամփոփեմ միայն, որ սրանց առկայութիւնը Վենետիկի Մայրավանքի սրբազան երգեցողութիւնների ձայնագրութիւններում լուսագոյնս բնորոշում են իրենց հեղինակին նաեւ որպէս տաղանդաւոր երգահանի, որը ոչ միայն Նոր Հայկական ձայնագրութեան գիւտով աղաւաղումից փրկեց հայոց հոգեւոր երաժշտութեան հազարամեայ դանձերը, այլեւ ժխ. դարում կարողացաւ ստեղծել շարականների այս գեղեցիկ նմուշները, որոնք իրենց պատուաւոր տեղը գտան Վենետիկի Մխիթարեան միարանութեան բազմահատոր Ձայնագրեալ Շարակնոցում:

ԱՐՓԻ ՎԱՐԳՈՒՄԵԱՆ

³⁶ Տե՛ս Շարական Հայատանեայց Եկեղեցւոյ, Ձայնագրեաց Հ. Ղեւոնդ Տայեան Մխիթարեան, Հ.Գ. Կանոն Մեծի Ուրբաթին. էջ 273-283, 284-296 եւ 311-325:

³⁷ Այս մասին տե՛ս ԱՐՓԻ ՎԱՐԳՈՒՄԵԱՆ, Ուշ միջնադարեան հոգեւոր երաժշտութեան վեցերորդ դարից ըստ Հայր Ղեւոնդ Տայեանի Ձայնագրեալ Շարակնոցի, Մաս Ա, Բազմավէպ, 2005, էջ 379-389, նոյնի՝ Մաս Բ, Բազմավէպ, 2006, էջ 534-551, որի 544-550 էջերում գետեղուած են Համբարձում Լիմոնճեանի Արծաթսիրութեամբն ԲՁ Օրհնութեան եւ Իջեր յերկնից ԳՁ Հարցի առաջին տները, նաեւ՝ ԱՐՓԻ ՎԱՐԳՈՒՄԵԱՆ, (Երաժշտարուեստական մասին պատկերացումները հայոց մէջ), Բազմավէպ, 2007, (էջ 493-509), որից յետոյ գետեղուած է Հ. Լիմոնճեանի հեղինակած Եկայք հաւատացեալք Ստեղի Համբարձիի առաջին տունը, էջ 510-516: Վերջինս Հ. Ղեւոնդ Տայեանը յոյս էր բնծայել դեռեւս 1933-ին, ինչը վկայում է արգոյ Մխիթարեան վարդապետի առանձնայատուկ վերաբերմունքի մասին:

**Hambartsum Limonjian:
(His Life and Work. 1768-1839 A.D.)
The New system of Armenian Notation**

ARPI VARDUMIAN

(summary)

The Armenian monodic spiritual music was created more than fifteen centuries ago by the inventors of the Armenian alphabet – Mesrop Mashtots and Sahak Parhev, following which the Armenian church music began to be recorded by “khaz”es – the Armenian signs for musical notes. However, during the late Middle Ages the clue to the “khaz”es was lost due to the extremely adverse historicopolitical conditions and the massacres of Armenians in the Ottoman Empire. As a result, the Armenian spiritual professional music had to be handed down by oral tradition up to the beginning of the 19th century.

The new Armenian non-linear notation was created in Constantinople, in 1813-1815, by Hambartsum Limonjian, a composer and teacher of music, in cooperation with Minas Bjshkian, a historian and musicologist. The new Armenian system of notation contained in its basis the seven ‘khaz’es of mediaeval khaz-signs which, in the new system, correspond to the seven grades of the western musical scale. “The Sharaknots” (The collection of mediaeval church songs), “The Patarag” (“The Mass”) and “Jamagirq” (“The Book of Hours”) were published in the new notation system in 1870’s in Echmiadzin.

This new system of notation was universal and very convenient for the use of not only Armenians, but also other peoples in Constantinople. The great Komitas also used this system, especially in cases of shortage of five-line music sheets (for european notation) in remote villages. Thus, the new system of notation enable the preservation of not only centuries-old heritage of Armenian professional music, but also the rich Armenian folk music tradition.