

ՆԻՒԹԵՐ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԻՋՆԱԴԱՐԵԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔԱԳԻՏՈՒԹԵԱՆ

Անյիշատակ ժամանակներից, հայկական լեռնաշխարհում բնակ-
ուող հնդեւրոպական ցեղերի, իսկ Ն. Ք. 4րդ հազարամեակի վեր-
ջին քառորդից, հնդեւրոպական նախայեզուից հայերէնի ճիւղաւո-
րումից յետոյ¹, Հայերի երկար ու դժուար ողջ պատմութեանը ու-
ղեկցել են այլազան նուազարաններ՝ նախնադարեան ձայնարձակիչ
իրերից, Չարը վանելու կոչուած թակիչներից, բոժոժներից ու նման-
ներից, մինչեւ հարկանային, փողային ու լարային երաժշտական
առաւել կատարելագործուած գործիքները:

Ընդհանրապէս Հայաստանը եղել է ոչ միայն ազգային վառ ինք-
նատիպ երգարուեստի, այլեւ գործիքային բարձր զարգացած նուագի
երկիր: Հին ու միջնադարեան Հայաստանում, ժողովրդի տարբեր
խաւերում մեծ դեր է խաղացել հարկանային, փողային ու լարային
նուազարանների այն միակցութիւնը, որի յարատեւ մասը մեր ժա-
մանակներում պայմանականօրէն անուանուում է «ժողովրդական
գործիքների խումբ»:

Լայնօրէն տարածուած լինելով հայ գիւղական եւ քաղաքային
բնակչութեան կեանքում, ազնուականութեան, պաշտամունքի ծա-
ռայողների ու զինուորական դասի միջավայրում, կենցաղավարելով
մասնագէտ հիանալի վարպետների եւ սիրողների բազմազան չրջա-
նակներում, այդ գործիքները միայնակ (սոլոյ), նուագաւորային
(անսամբլային) եւ կամ նուագախմբային (օրկեստրային) կատար-
մամբ դարեր շարունակ հնչել են՝ խորհրդաւոր ծիսակատարութիւն-
ների եւ ռազմական երթերի առթիւ, աշխատանքային ոգեւորութեան
ու հանդիսաւոր թափօրների ընթացքում, միապետների պալատնե-

1. Թ. ԳԱՄԻՐԵԼԻՉԷ, Վ. ԻՎԱՆՈՎ, Հնդեւրոպական լեզու եւ հնդեւրոպացիները:
Նախալեզուի եւ Ասիամշակոյթի վերականգնումն ու պատմա-տիպաբանական
վերլուծութիւնը: Մաս Ա, Թբիլիսի, 1984, էջ XCIV, Մաս Բ, Թբիլիսի, 1984, էջ
883, 912 (ռուսերէն):

րում ու հրապարակային ելույթներում, բնութեան զրկում ու թատերային չքեղ ներկայացումներում եւ, ինչպէս այլուր, նոյնպէս եւ մեր մէջ, թէեւ դանդաղ, բայց հետեւողականօրէն բարեշրջուել:

Նրանք դարձել են հայ ժողովուրդի պատմութեան տարբեր շրջանների, երկրում գիտութեան ու ճարտարարուեստի հնարաւորութիւնների, այլեւ դրացի ժողովուրդների հետ Հայերի մշակած կապերի իւրատեսակ ցուցիչները, մեծապէս նպաստել են հայ երաժշտարուեստի ծաղկմանն ու իրենք էլ կատարելագործուել են համապատասխան զուգընթաց մի քայլով. եւ անցնելով Հայրենախօս հնագոյն ցեղերի յայտնութեան եւ զարգացման², Արմանի³ եւ Հայասա-Ազգի⁴ ցեղային միութիւնների հաստատման, այլեւ Վանի թագաւորութեան⁵ բարգաւաճման ու հելլենիզմի⁶ ծաղկման շրջաններին վերա-

2. Եթէ նախահայերէնը հնդեւրոպական մայր լեզուից ճիշդաւորուել է Ն. Բ. 4րդ հազարամեակի վերջին քառորդում, ապա ուրեմն պարզ է, որ ճիշտ նրա կողմնորոշում էլ եղել են Հայկական հնագոյն ցեղերը, որոնք յայտնուելով, յետագայ 4-5 հազարամեակների ընթացքում աստիճանաբար զօրացել են եւ, ի վերջոյ, կանգնել ցեղային միութիւնների ստեղծման հեռանկարային ուղու վրայ:
3. Արմանի երկրի (որ եւ՝ ամենայն հաւանականութեամբ՝ ցեղային միութեան) մասին յիշատակութիւն կայ Նարամսուէնի արձանագրութիւններում (Աքքադի թագաւոր Ն. Բ. չուրջ 2236թ): Հմտ. G. BARTON, *The Royal Inscriptions of Sumer and Akkad*, London, 1929. K. RIEMSCHNEIDER, *Lehrbuch des akkadischen*, Leipzig, 1961, s. 169. Երկու աղբիւրներն էլ օգտագործուած-մեկնաբանուած են հայագիտական զրականութեան մէջ: Տե՛ս ԻՇԽԱՆԵԱՆ Ռ., Համեմատական լեզուաբանութեան մոտ յայտնագործումները եւ Հայերի ծագումն ու հնագոյն պատմութեան հարցերը, «Բնութիւն Երեւանի Համալսարանի», 1979, թիւ 2, էջ 102:
4. Գ. ՂԱՓԱՆՑԵԱՆ, Հայասան՝ Հայերի բնօրրան, (Հայերի ծագումը եւ մրանց սկզբնական պատմութիւնը), Երեւան, 1947 (ռուսերէն):
5. Հնագիտական պեղումներից յայտնաբերուած իրեր (յատկապէս՝ Ն. Բ. 7րդ դարին վերաբերող մի զոյգ բրոնզէ ծնծղաները Կարմիր բլուրից), ազգագրական տուեալներ, պատմական փաստեր են այլն ցոյց են տալիս, որ ասուրա-բաբելոնական հարուստ մշակոյթի հետ մի քանի հարիւր տարի սերտ կապերի մէջ գտնուած Վանի թագաւորութեան մէջ (այսպէս կոչուած «Ուրարտուի») երաժշտութիւնը եւ դրա հետ մէկտեղ գործիքային նուագի արուեստը իր ժամանակի համաշխարհային քաղաքակրթութեան չափանիշներով առաջաւոր բնագծեր էր նուաճել: Ն. ԹԱՀՄԻՋԵԱՆ, Երաժշտութեան տեսութիւնը հին Հայաստանում, Երեւան, 1977 (ռուսերէն):
6. Հելլենիզմի շրջանը Հայաստանում մեծ նշանակութիւն ունեցաւ նաեւ այստեղ կիրառուող նուագարանների յետագայ կատարելագործման տեսակէտով՝ արեւելեան եւ արեւմտեան կենսական տարրերի միաձուլման պայմաններում հայկական ազգային հողի վրայ: Հայաստանում այդ շրջանում կիրառուած նուագարանների մասին մեր գիտանքը փոքր-ինչ աւելի որոշակի է: Տե՛ս մեր գեկուցում-յօդուածը՝ Հին Հայաստանի հելլենիստական մշակոյթի մասին տուեալների ընդհանուր ամփոփում, հետեւեալ հրատարակութեան մէջ. Ամտիկ աշխարհի պատմութեան եւ մշակոյթի հարցերը (Ամտիկ շրջանի՝ սոցիալիստական երկրների մասնագետների Միջազգային Կոմիտեի (ՎԵՅԵՄԵ) գեկուցումները), Երեւան, 1979, էջ 165 (ռուսերէն):

բերող նախաքրիստոնէական կարեւորագոյն փուլերից, Յ. Բ. 12-13րդ դարերում, հայկական աւատատիրական ողջբաղաճակրթութեան հետ բարձրացել իրենց զարգացման գագաթնակէտին⁷, կենտրոնական Հայաստանում եւ կիլիկիայում:

Դա՝ միաձայնային արուեստին կապուած նուագական երաժշտութեան անհամեմատելի ծաղկման պատմաշրջանն է՝ միջնադարի քաղաքակիրթ ողջ աշխարհում: Դրանից յետոյ նուագական երաժշտութեան յետագայ եւ աւելի լարուած առաջընթացն անխուսափելիօրէն առնչուելու էր բազմաձայնային մասնագիտացուած նոր արուեստի ծագման ու հնարաւորութիւններով լեցուն զարգացմանը, որ տեղի ունեցաւ Արեւմուտքում: Արհեստականօրէն կտրուելով քրիստոնէական եւրոպական խոշոր կենտրոններից, հայկական իրականութիւնը, ողջ Արեւելքի եւ, մասնաւորապէս, արդէն դրեթէ ամբողջապէս մահմեդականացած Մերձաւոր Արեւելքի հետ, հեռու մնաց առաջաւոր վերափոխիչ շարժումներից: Ստեղծուած պայմաններում, մանաւանդ իկոնիայի սուլթանութեան եւ դրան յաջորդած Օսմանեան կայսրութեան մէջ, հայկական մասնագիտացուած գուսանական նուագական երաժշտութիւնը երկար ժամանակ կենցաղավարել է որպէս աստիճանաբար իւրացուող հազուագիւտ արժէքների շտեմարան⁸: Ի վերջոյ,

7. Ինչպէս իրաւացիօրէն հետեւցնում է պրոֆ. Բր. Գուլնարեանը՝ դատելով զարգացած աւատատիրութեան շրջանի հայկական երգարուեստի կոթողների ելեւէջային բարդ կառուցուածքից, նոյն շրջանում մեր մէջ կենցաղավարած նուագարաններից առաւել կատարելաներն իրենց տեքնիկական հնարաւորութիւններով շատ մօտիկ կարելի է համարել Հայաստանում այսօր եւս գործածուող թառին, ուղին, քանոնին եւ սանթուրին: ՔՐ. ԲՈՒՇՆԱՐԵԱՆ, Հայկական միաձայնային երաժշտութեան պատմութեամ եւ տեսութեամ հարցերը, Լեհինգրադ, 1958, էջ 215 (ռուս.):
8. Դրա համար հիմքեր էին ստեղծուել 11րդ դարի կէսերից, սելջուկեան արշաւանքներից յետոյ, երբ ընկերային-տնտեսական ցած մակարդակի վրայ գտնուող, բայց թուաբանակով շատ եւ ռազմականօրէն կազմակերպուած թուրքմէն քուլտր ցեղերը, այլ երկրների կարգին նուաճելով նաեւ պատմական Հայաստանը, մշտական բնակութիւն հաստատեցին այստեղ, եւ հարիւրաւոր տարիներ պարելով հայերի հետ մօտիկ հարեւանութեամբ, ընկալեցին նրանց աւելի բարձր մշակոյթի մի ամբողջ շարք տարրեր, այդ թւում եւ երգ-պարային արժէքները: Ինչպէս ցոյց են տալիս լեզուաբանական ուսումնասիրութիւնները, արդի թուրքերէնում հայերէնից փոխառեալ 223 բառեր կան, որոնցից 25ը պարսեանակների ու դրանց կապուած երգերի անուններ են, ներառեալ պար խօսքը եւս, այսպէս. պար-բար, հորան-հորան/հորոն, վարդավառ-վարդիւր, դէ շորորա-դեփ շորորա, հոյ նար-օյնար, գովներ-գոյվներ, գութանապար-գութանապար, ծափիկ-շափիկ/շեփիկ, տասնը-չորս-դասնիչորս, վարձակ-վարսաղը, նաեւ Գյումրի պար, Համչէնի հորան, հին Համչէն-էսքի Համչէն, Տիւրիկ, Մարո, Թելլո եւ այլն: Տե՛ս Խ. ԱՄԻՐԵԱՆ, Հայ-յերեմի փոխառեալ բառերը արդի թուրքերէնում, Մերձաւոր եւ Միջին Արեւելքի երկրներ եւ ժողովուրդներ, 12, Թուրքիա, Երեւան, 1985, էջ 143-164:

Կասկածից դուրս է, որ հայերից փոխառնուած արժէքների թւում եղել են նաեւ այլազան նուագարաններ, որոնք առհասարակ աւելի անարգել են անց-

սակայն, հայկական նուագական երաժշտութիւնը ուչ միջնադարի ծանր պայմաններում, ինքը եւս որոշ կոտակումներ կատարեց: Հայ իրականութեան մէջ վերջին անգամ հանրագումարունցին պարսկական, արաբական, այլեւ օսմանեան նուագական երաժշտութեան հետ փոխադարձաբար կապուած հայ-արեւելեան աւանդոյթները: Հայ կատարող երաժիշտների ձեռքերում իւրովի հնչող դասական նուագաւաններ են դառնում հայ-պարսկական թաուը, հայ-արաբական ուզն ու հայ-թուրքական թամբուրը:

Հին տիպի գուսանների նուագումից յետոյ, երբ, ի տարբերութիւն կենտրոնական Հայաստանում ծայր առած մղձաւանջային ժամանակների, գաղթավայրերի եւ, մասնաւորապէս, Սպահանի (Նոր Զուղայի), Կ. Պոլսի եւ Թիֆլիսի հայկական գաղութների փոքր ի շատէ տանելի պայմաններում ձեւաւորուում են հայ մասնագէտ աւուղի ու վերջինիս շատ մօտիկ՝ նոր տիպի քաղաքային երգիչ-նուագածուի՝ սազանդարի կերպարները, վերանորոգութեան երկու (17-18րդ) դարերի ընթացքում հայկական նուագական երաժշտութիւնը եւս դուրս գալով յարաբերական վերընթացի ճամբան, ըստ էութեան նախապատրաստուած դիմաւորեց ազգային մեծ զարթօնքի բաղմախորհուրդ չըջանը՝ 19րդ դարը: Կ. Պոլսում եւ Թիֆլիսում, Բաքուում եւ Սպահանում հանդէս եկաւ հայ կատարող (նուագածու) մեծատաղանդ երաժիշտների մի փաղանգ, որի համբաւը տարածուեց Մերձաւոր Արեւելքում եւ նրա սահմաններից դուրս, եւ որի ներկայացուցիչներից շատերն աչքի ընկան ոչ միայն որպէս արեւելեան դասական արուեստի, այլ եւ սեփական ժողովրդի հոգեւոր ու աշխարհիկ (քաղաքային) երաժշտութեան քաջամուտ վարպետները⁹:

նում մի ժողովրդից միւսին: Սակայն, թուրքական երաժշտական գործիքների անդրադարձած երոպացի հեղինակներն անգամ (հաւանական անսխորժութիւններից խուսափելու համար, թէ այլ պատճառով), ընդհանրապէս լրջօրէն չեն զբաղուում այն հարցով, թէ Թուրքիայի այժմեան տարածքում մինչեւ Առաջին աշխարհամարտը դարեր շարունակ ապրած հայկական հոծ գանգուածները ինչպիսի հետքեր են թողել իրենց երգ-երաժշտութեամբ, պարերով ու նուագարաններով: Հմտ. H. FARMER, *Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century*, Glasgow, 1937. L. PICKEN, *Folk Musical Instruments of Turkey*, London, 1975.

9. Դեռեւս վերանորոգութեան շրջանից, բայց աւելի՝ ողջ 19րդ դարի ընթացքում, այդ երաժիշտների գործունէութեան մէջ, հայկական միաձայնային արուեստի պայմաններում զուգէ առաջին անգամ, երեւելի ընդգծումներով դրսեւորուեց գործիքային-նուագական երաժշտական մտածողութիւնը: Մերձաւոր Արեւելքի երկրներում շատ աւելի փայլեցին հայ «սազենդէ»ները (նուագածուները), ի տարբերութիւն «հանենդէ»ների (երգիչների): Եւ սա բացատրուում է ոչ միայն նրանով, որ հայ երգչի գրական-երաժշտական առողանութիւնը այնքան էլ օրգանական չէր ստացուում՝ արարելէն, պարսկերէն, օսմաներէն, աղբիւրներէն երգելիս (այստեղից՝ աղբիւրներէն առածը, «հայ երգողի լեզուն կտրես, իսլամ



Սաղմոսարան 1599 թվի, Թըվանն գիւղ, Կարին:
(Ձեռ․ Նրեւան, թիւ 2660, քղ․ 140թ):

Աստիճանաբար մօտենալով բուն հայաշխարհին, եւ ոչ հազուադէպ նաեւ ուղղակի տեղափոխուելով Հայաստան, այդ երաժիշտները հայրենիքում եւս նոր կեանք հաղորդեցին հնուց ի վեր ժողովուրդական եւ ժողովուրդային-մասնագիտացուած արուեստների շրջանակներում կիրառուող նուազարաններին:

Ի դէպ, դրանցից ամենատիպականները մինչեւ այսօր էլ գոյատեւում են, եւ դրանց տիրապետող վարպետները շարունակում են զարգացնել երգին ընկերակցելու, զանազան տեսակի նուազուրդներով ու նուազախմբային լրիւ կազմով ելոյթներ ունենալու վաղնջական աւանդոյթները¹⁰:

Միաժամանակ, վերանորոգութեան յիշեալ շրջանի երկրորդ կէսից եւ, գլխաւորապէս, 19րդ դարի ազգային նոյն զարթօնքի շրջանից, Հայերը՝ առաջիններից մէկը արեւելեան ժողովուրդների մէջ՝ գիտակցական մղումով հաղորդուելով եւրոպական մշակոյթին (երբ դրա համար ընկերային-տնտեսական փոքր ի շատէ նպաստաւոր պայմաններ էին ստեղծուում), արագաբար սկսեցին տիրապետել արեւմտեան կատարելագործուած նուազարաններին եւ իւրացնել համերգային կեանքի արդի ձեւերը:

Յայտնուեցին Եւրոպայում կրթուած հայ տաղանդաւոր դաշնակահարներ, ջութակահարներ, նաեւ ոչ մեծ արդի նուազախմբեր, դարձեալ, նախ հայաբնակ օտար քաղաքներում, ապա եւ Հայաստանի տարածքում: Հայ իրականութեան մէջ ընտանի երեւոյթներ դարձան դաշնամուրն ու ջութակը, աղեղնաւոր միւս գործիքներն ու փողային նուազարանները, յետոյ՝ երգեհոնը (սկզբում մասնաւորապէս կաթողիկէ համայնքում): Այնքան, որ նոյնիսկ աշուղներից ոմանք

նուազածուի ձեռքը կտրեաւ. Տե՛ս ՀՐ. ԱՃԱՌԵԱՆ, Հայերէմ արմատական քառաբաժ, հտ. 4, Երեւան, 1978, էջ 630): Մինչդեռ նուազը ազատ էր այդպիսի կաշկանդումներից, եւ դեռ հնարաւորութիւն էր ընձեռում, յանկարծաբանութեան արուեստի շնորհիւ ազգային եւ անհատական վառ շնչտերով յաղեցնել անգամ մուղամները (լինեն դրանք պարսկական, արաբական թէ օսմանեան): Իսկ հայկական մասնագիտացուած երգատեղծութիւնը իր վերընթացի հնարաւորութիւններն սպառել էր դեռեւս 15րդ դարի կէսերին:

10. Հայաստանում Խորհրդային կարգերի հաստատումից յետոյ որոշ պայմաններ ստեղծուեցին ազգային մշակոյթի հիմնաւորց այդ բնագաւառը պետական ուղարդութեան արժանացնելու առումով: Ձի կարելի ասել, որ բաւարար չափով օգտուել ենք այդ պայմաններից: Եւ սակայն, անկասկած է, որ մեր մէջ եւս 20-30ական թուականներին նոր կեանք, արժէք ու նշանակութիւն ստացան հին նուազարանները, դրանց վերակառուցմանն ու կատարելագործմանը վերաբերող աշխատանքները, այդ նուազարաններին տիրապետող երաժիշտները, նրանց միաւորելու ձգտումը, երկացանկը հարստացնելու խնդիրները եւ այլն: Աւելի ուշ՝ սկզբնական շրջանի գեներոյթիւնը թէեւ յայտնապէս նուազեց, բայց վերջերս դարձեալ զգալի է դառնում եւ յոյսեր է ներշնչում վաղուց սկսուած գործը շարունակելու եւ նոյնիսկ այն ընդլայնելու, խորացնելու գովելի միտումը:

(ինչպէս օրինակ՝ Զիւանին) սկսեցին կիրառել եւրոպական ջութակը, Արեւմտեան Հայաստանի աշուղական-սազանդարական խմբերում՝ հարմոնիկը (ձեռնադաշնակ), իսկ կլարնետն անցաւ անգամ քաղաքային ժողովրդական երաժշտութեան կատարողների ձեռքը¹¹:

Նուազարանների եւ նուազական երաժշտութեան զարգացման ազգային դարաւոր պատմութիւնն ու հարուստ փորձը ենթադրում են նաեւ համապատասխան զբաղանդութիւն այդ մասին, որը, սակայն, չունենք տակաւին: Ընդհանրապէս հայագիտութեան մէջ անտեսուած չեն եղել Հայաստանում եւ գաղթավայրերում կենցաղավարած նուազարանների ու նուազական երաժշտութեան հետազոտութեանը կապուած հարցերը: Հայ հին միջնադարեան մշակոյթի ամենատարբեր երեսակների յարգն իմացող այնպիսի գիտնականներ, ինչպիսիք էին Ղ. Ինճիճեանը, Ղ. Ալիշանը, Վ. Հացունին եւ ուրիշներ, իրենց աշխատութիւններում նաեւ ազգային երաժշտական գործիքագիտութեան առումով շատ արժէքաւոր տեղեկութիւններ են արձանագրել, ըստ տեղին¹²: Աւելին, մօտիկ անցեալում եւ մեր օրերում հայկական մամուլի էջերում որպէս առանձին աշխատութիւնների ամբողջական հատուածներ եւ կամ ինքնուրոյն յօդուածներ երեւացել են, նոյնիսկ բաւական ծաւալուն զբուլթիւններ, շարադրուած, դարձեալ, ոչ մասնազէտ երաժիշտների կողմից¹³:

11. Այս վերջին տիպի ու նման փաստերը աչքի զարնող երեւոյթներ են նուազարանների ծագման, զարգացման ու տարածման պատմութեան մէջ եւ պատահական չէ՝ որ դրանք բնայ՝ չեն անտեսուել, ասենք, Թուրքական երաժշտական գործիքների հարցով զբաղուած հեղինակների կողմից: Հմտ. Պիլքենի վերոյիշեալ աշխատութիւնը եւ՝ KURT et URSULA REINHARD, *Turquie: Les traditions musicales* (Collection de l'Institut International d'Etudes Comparatives de la Musique), Version abrégée du texte original: «Die Musik der Türkei», Ed. Buchet/Chastel, 1969, p. 115-129 (Les instruments populaires).
12. Տե՛ս, ասենք՝ Ղ. Ինճիճեան, Հմայօսութիւն, հտ. Բ., Վենետիկ, 1835, էջ 253, Ղ. ԱԼԻՇԱՆ, Յուշիկի հայրեմնաց Հայոց, հտ. Բ., Վենետիկ, 1921, էջ 118, Վ. ՀԱՅՈՒՆԻ, Ճաշեր եւ խմբային հիմ Հայաստանի մէջ, Վենետիկ, 1912, էջ 204 եւ այլն:
13. Տե՛ս Գ. ԼԵՒՈՆԵԱՆ, Երեւան, 1963, էջ 200 (Աշուղական եղանակներն ու երաժշտական գործիքները): Ա. ԵՐԵՄՅԱՆ, Նոր-Ջուղա, 1919, էջ 90 (Գործիքական երաժշտութիւնը Ջուղահայերի մէջ): Լ. ԽԱՆՁԱԴԵԱՆ, Հայկական հիմ երաժշտական գործիքները, Աշխատութիւններ Հայաստանի պետական թանգարանի, հտ. 5, Երեւան, 1959, էջ 63: Տեղն է յիշատակելու նաեւ Ս. Լիսիցեանին, որ անհրաժեշտ համարեց (եւ իրաւացիօրէն) հայկական (կամ Հայոց մէջ կենցաղավարած) հին նուազարանների մասին եղած տեղեկութիւններն էլ ի մի հաւաքել, պարարուեստի հարցերը լուսաբանող իր հետազոտական աշխատութիւններում ինչպէս եւ Ա. Գէորգեանին, որ հայկական մանրանկարներում հանդիպող եւ արհեստների ու կենցաղին վերաբերող նիւթերը դասակարգելիս, առանձին չարքով ներկայացրեց նուազարանների պատկերները եւս: Տե՛ս Ս. ԼԻՍԻՑԵԱՆ, Հայ ժողովրդի հիմնուրոյց պարերն ու թատերական մերկայացումները, հտ. Ա, Երե-

Հայ երաժիշտներից առաջինը Կոմիտասն էր, որ նուազարանների եւ ազգային նուազական երաժշտութեան նկատմամբ գիտական ամենալուրջ հետաքրքրութիւն ցուցաբերեց, սեղմ գծերով շարադրեց իր հայեացքներն այդ մասին եւ հայկական հովուական սրինգի վերաբերեալ թողեց մինչեւ այժմ էլ չգերազանցուած մի ուսումնասիրութիւն¹⁴։ Աւելի ուշ, հայ երաժշտութեան պատմութեան ու տեսութեան այլազան հարցերին նուիրուած իրենց աշխատութիւններում, ըստ անհրաժեշտութեան անդրադառնալով նուազարաններին եւ հայկական նուազական երաժշտութեանը, արժէքաւոր դիտողութիւններ են արել Ա. Հիսարլեանը, Սպ. Մելիքեանը, Յ. Յովհաննիսեանը եւ աւելի՛ Ալ. Շահվերդեանն ու Բր. Քուչնարեանը¹⁵։

Վերջապէս յետպատերազմեան տարիներուն մեր մէջ թեկնածուական քննանաւուր եւս նուիրուեցին Հայաստանում կենցաղավարող միջնադարեան¹⁶ եւ արդի նուազարաններին ու կատարող երաժիշտներին (մասնաւորապէս՝ ջութակահարներին)¹⁷։ Այս բոլորով հանդերձ, մեր ժամանակների հայկական երաժշտական գործիքագիտութիւնը, որպէս ազգային պատմական երաժշտագիտութեան մի բաժինը, խոշոր պարտքեր ունի հայագիտութեան առջեւ եւ առհասարակ

ւան, 1958, էջ 139-156 (ռուսերէն)։ Ա. ԳեՈՐԳԵԱՆ, Արեւստմբն ու կեմաղը հայկական մամրակարմերում, Երեւան, 1978, տախ. XLIII-XLVIII։

14. ԿՈՄԻՏԱՍ, Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն, Փարիզ, 1938 (տե՛ս «Նուազական երաժշտութիւն»)։
15. Տե՛ս Ա. ՀիՍԱՐԼԵԱՆ, Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կեմագրութիւնի երաժիշտ ազգայնոց, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 46-51 եւ այլուր։ Ս. ՄԵԼԻՔԵԱՆ, Ուրուագիծ հայ երաժշտութեան պատմութեան, Երեւան, 1935, էջ 12-13 եւ այլուր։ Յ. ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ, Հայոց երաժշտութեան պատմութիւն, Երեւան, 1939, ձեռ.՝ Ե. Զարեկի անուան Գրականութեան եւ արուեստի թանգարան, էջ 82 եւ այլուր։ ԱԼ. ՇԱՀՎԵՐԴԵԱՆ, Հայ երաժշտութեան պատմութեան ակնարկներ, 19-20 դդ. Երեւան, 1959, էջ 115-117 եւ այլուր։ ԲՐ. ՔՈՒՇՆԱՐԵԱՆ, Հայկական միաձայնային երաժշտութեան պատմութեան եւ տեսութեան հարցերը, Լենինգրադ, 1958, էջ 75-76 (ռուսերէն)։
16. Այսպէս, Հարկանային եւ փողային նուազարանների մասին տարիների ընթացքում հաւաքած տուեալները յաջողապէս ամփոփեց կոմպոզիտոր-երաժշտագէտ Ա. Քոչարեանը։ Տե՛ս Ա. ՔՈՉԱՐԵԱՆ, Հարկանային եւ փողային ժողովրդական մուզկանայինը Հայաստանում (Արուեստագիտութեան թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցելու քննաճառի աւտոգրաֆներ), Երեւան, 1985 (ռուսերէն)։ Հայկական նուազարանների մասին Ա. Քոչարեանի աշխատութեան մէջ, ինչպէս եւ ռուս գիտնական Վ. Բելայեւի ուսումնասիրութիւններում ամփոփուած գիտանքն է, որ փաստորէն արտացոլուած է նաեւ Սովետական ժողովուրդների երաժշտական գործիքների «Ատլասում» (Չրդ Հրատ.) - Սովետական Միութեան ժողովուրդների երաժշտական գործիքների Ատլաս, Մոսկուա, 1975 (ռուսերէն)։
17. Հայ ջութակահարների արուեստն արժէքաւորող առանձին աշխատութիւն է հրատարակել Ա. Յիւրիկեանը. տե՛ս նրա՝ Հայկական աղեղային արուեստը, Երեւան, 1977։

չափազանց դանդաղ է բարձրանում դէպի միջազգային արդի նոյն գիտութեան չափանշուած ընդհանուր (եւրոպական միջին) մակարդակը: Աւելի նպատակասլաց դարձնելու եւ գէթ փոքր-ինչ աշխուժացնելու համար դէպի այդ մակարդակը տանող առաջիկայ կարծես տարերային շարժումը (այլեւ նոյնիսկ որոշ չափով կազմակերպելու համար հասարակական հետաքրքրութիւնը եւս, որը վերջերս, պէտք է ասել, լայնացել է, եւ որը կարող է օգնել գիտական հետաքրքրութիւնների խորացմանը), անհրաժեշտ է հաշուի առնել արդի գիտութեան հիմնարար ձեռքբերումներն ու առանձին բացերը: Յիրաւի, նշանակալի ձեռքբերումներ ունի արդի գործիքագիտութիւնը, նուազարանների հիմնական տիպերի ծագումը, տարածումն ու կատարելագործումը, նրանց կազմուածքը, հնչականութիւնը (acoustique) եւ հնչերանգը, տեսակներն ու տարատեսակները, բնական յատկանիշներն ու արտայայտչական հնարաւորութիւնները, այլեւ տուեալ նրազարանին կապուած երկացանկի (երաժշտութեան) առանձնայատկութիւնները կարելիութեան սահմաններում լուսաբանելու առումով: Բայց դա արուած է զխաւորապէս հասարակութեան զարգացման խոշոր պատմաշրջաններին, եւ խոշոր քաղաքակրթութիւններին համապատասխան տուեալների քննութեան հիման վրայ¹⁸:

Նիւթի սակաւութեան պատճառով տեսադաշտից դուրս են մնացել մի շարք երկրներ, այդ թւում եւ Հայաստանը, ողջ հայկական լեռնաշխարհը: Որով մեր խնդիրն է հետեւողականօրէն լրացնել այդ բացը եւ, միաժամանակ, մեր սեփական իմացութեան թերին՝ արդի պահանջները՝ թաւարարող գիտական գրականութիւն ստեղծելով հին (ժողովրդական, գուսանական, աշուղական) ու նոր (եւրոպական տիպի) նուազարանների ու դրանց ուսումնասիրութեան գծով¹⁹, կի-

18. Տե՛ս Կուրտ Ջակսի աշխատութիւններից հետեւեալները. K. SACHS, *Die Modern Musikinstrumente*, Breslau, 1923; *The History of Musical Instruments*, N. Y., 1940. Ասուածը վերաբերում է նաեւ ամերիկեան նորագոյն եռհատոր սքանչելի հրատարակութեանը. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Ed. by Stanley Sadie, in three volumes, Macmillan Press Limited, London, New York, 1984.

- Հնգերոպաբանութեան նորագոյն տուեալների եւ յատկապէս Գամկերիճիի ու Իվանովի վերոյիշեալ երկհատորեակում ամփոփուած փաստերի լոյսի տակ վաղ թէ ուշ պէտք է վերանայուի Կուրտ Ջաքսի մտալոյցը: Միաժամանակ պէտք է գիտակցել սակայն, որ հնգերոպական մայր ցեղի նախահայրերի մասին նոր տուեալները օրակարգի հարց են դարձնում՝ պատմական Հայաստանի ողջ տարածքում մեծ ընդգրկումով պեղումներ կատարելու անհրաժեշտութիւնը:
19. Հայ երաժշտագիտութեան համար սա եւս հետազոտութեան կարեւոր բնագաւառ է: Հին եւ միջին դարերում նաեւ Հայաստանի ու Կիլիկիայի վրայով են իրացուել նուազարանների փոխանցումներն Արեւելքից Արեւմուտք (եւ հակառակը): Եւ առհասարակ, Մերձաւոր Արեւելքի հետ հայկական լեռնաշխարհի տարածքը եւս ներկայացնում է այն միջավայրերից մէկը, ուր պէտք է որոնել եւրոպայում կատարելագործուած նուազարանների նախատիպերը:

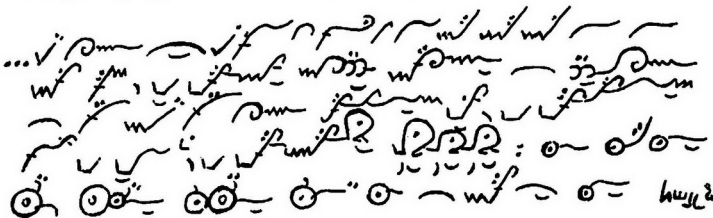
րառելով թէ՛ նեղ իմաստով գործիքագիտական²⁰, եւ թէ՛ աւելի լայն՝ երաժշտագիտական մեթոտները²¹: Առաջնահերթ խնդիրը, սակայն, համապատասխան նիւթերի հայթայթումն է: Առարկայօրէն քիչ են հայկական միջնադարեան երաժշտական գործիքագիտութեան համար պիտանի հիմնական նիւթերը. այն է՝ ներկայումս կենցաղավարող հին տիպի նուագարանները²², անցեալից (ասենք 18-19րդ դարերից) պահպանուած (հին վարպետների սարքած) գործիքները²³, պեղումներից յայտնաբերուած նմոշները²⁴, ի վերջոյ՝ նոր եւ աւելի հին նոտագրութիւններ, գրառումներ, ձայնագրութիւններ²⁵:

Հին ու միջին դարերից մեզ չեն հասել նուագարանների մասին պատմական տեսական աշխատութիւններ, դրանց կազմութեան, լարուածքին եւ կիրառութեան կերպերին վերաբերող քիչ թէ՛ շատ ծաւալուն նկարագրութիւններ, առաւել եւս՝ թաքուկատուրային որեւէ համակարգի նշանների օգնութեամբ գրառուած նուագական երաժշտու-

20. Նեղ իմաստով գործիքագիտութեան՝ գործիքների կազմութեան ու դրանց բարեւորչութեան մասին գիտութեան (օրգանոլոգիա = organologie) զարգացումը մեզանում անհրաժեշտ պայման է նուագարանների վերաբերեալ քիչ թէ՛ շատ ընդգրկուն հետազոտութիւնների կատարման համար:
21. Հիմնարար աշխատութիւններն սպասելի են երաժշտագիտական մեթոդի լայն կիրառման արդիւնքներից, մեթոդ, որ ենթադրում է՝ յենուելով գործիքագիտութեան (օրգանոլոգիա = organologie) տուեալների վրայ համակողմանիօրէն ուսումնասիրել նուագարանները՝ որպէս այս կամ այն պատմաշրջանի երաժշտութեան վերարտադրութեան միջոցներ, լուսաբանել նուագական երաժշտութեան պատմական ու տեսական հարցերը, հետազոտել կատարողական արուեստը եւ վերլուծելով արժէքաւորել ստեղծուած ու ստեղծուող երաժշտական կոթողները:
22. Դրանք գրեթէ բոլորն էլ առկայ են Երեւանի երաժշտական կեանքին կապուած Ժողովրդական գործիքների մի քանի նուագախմբերում:
23. Այդպիսիք կարող էին լինել, ասենք, 19րդ դարի հայ մշակոյթի գործիչների անձնական հաւաքածուներում, բայց դրանք, ցաւօք, շատ հազուադէպ երեւոյթ են մեր մէջ: Նշանաւոր է հայկական սրինգների կոմիտասեան Ժողովածուն: Այն ունի ճանաչողական կարեւոր նշանակութիւն, չնայած բաղկացած է ընդամենը 7 գործիքից: Առանձնապէս հարուստ չէ նաեւ Ե. Չարենցի անուան Գրականութեան եւ արուեստի թանգարանում պահուող, ինչպէս եւ Լենինգրադում եւ Մոսկուայում գործող՝ ՍՍՀՄ Ժողովրդների մշտական ցուցահանդէսների հայկական բաժիններում հաւաքուած նուագարանների միակցութիւնը: Այդ բոլորը միասին առած զաղափար չեն տալիս Մեծ Հայքի, Փոքր Հայքի, Կիլիկիայի եւ այլ տարածքների վրայ դարձաւ պարզեւ ու մշակութային բազմապիսի կապեր հաստատած մի Ժողովրդի երաժշտական հնաւուրց արուեստի նիւթական (գործիական) հիմքերի մասին:
24. Դրանց մասին տես՝ մեր աշխատութիւնը. Երաժշտութեան տեսութիւնը հիմ Հայաստանում, Երեւան, 1977, էջ 19-28, 38, 43 (ռուսերէն):
25. Եւ դեռ հարցն այն է, որ եղած նիւթն էլ ուսումնասիրուած չէ տակաւին: ՀՍՍՀ ԳԱ-ի Արուեստի ինստիտուտում Ժապաւէնի վրայ գրառուած գործիական եղանակներ կան, նաեւ ձայնասկաւառակներ եւ այլն, որոնք վաղուց սպասում են իրենց համբերատար վերծանողին:

թեան²⁶ օրինակներ եւ այլն: Ձեռագրերում հանդիպում են նուազաբանների մասին տարբեր բնոյթի լուի փոքր յօդուածներ: Իսկ մատենագիրների աշխատութիւններում՝ աւելի զեղազիտական բովանդակութեան ասոյթներ եւ կամ պարզ յիշատակութիւններ: Այս պայմաններում, բնականաբար, անհրաժեշտ է դառնում աւելի յաճախ դիմել համընդհանուր եւ համեմատական գործիքագիտութեան տուեալներին (մանաւանդ որ, ինչպէս պարզուում է, նուազարանների պատմական զարգացման ընթացքը մի քանի էական կողմերով համանման է եղել տարբեր՝ նոյնիսկ իրարից հեռու գտնուած ժողովուրդների կեանքում): Եւ առաւել լայնօրէն ու մասնագիտօրէն օգտուել օժանդակ նիւթերից, որոնց շարքումն են՝ լեզուագիտութեան ու բառարանագիտութեան, ազգագրութեան ու բանագիտութեան, պատմագրութեան եւ արհեստների²⁷ ու մշակոյթի պատմութեան, ինքնուրոյն ու թարգմանական (գիտական ու զեղարուեստական) գրականութեան ընձեռած տուեալները, կիրառական արուեստների²⁸ կենցաղային

26. Միջնադարեան Հայաստանից մեզ հասած թարգմտութիւնի համակարգեր յայտնի չեն մեզ: Անհրաժեշտ է նշել սակայն հետեւեալը: Հայկական միջնադարեան (եւ ոչ անպայման երգչային) ձեռագրերում, բոլորովին անկախ՝ տուեալ զբաղանքից, լուսանցքներում, թող որ հազուադէպ, առաջ են բերուում երաժշտականօրէն զբաղէտ շարադրուած (ինչպէս ցոյց է տալիս քննութիւնը) խաղանշանների երբեմն բաւական երկար շարքեր, առանց զուգորդելու դրանք զեղարուեստական խօսքի հետ: Առայժմ թէպէտեւ դժուար է միանշանակ բացատրութիւն տալ երեւոյթին, սակայն հիմքեր կան հաստատելու, որ նման խաղաշարքերը վերաբերութիւն են ունեցել հայկական՝ միջնադարեան նուազական երաժշտութեանը: Որպէս օրինակ բերենք դիտարկուող տիպի մեզ յայտնի մի շարք խաղաշարքերից հետեւեալ հատուածը, Մաշտոցի անուան Մատենադարանի թիւ 1849 ձեռագրից (թղ. 21ա-32բ):



Տե՛ս նաեւ՝ Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թիւ 1563, թղ. 214ա, 289ա եւ այլուր:

27. Շահական է, օրինակ, միջնադարեան Հայաստանում աղելարների արտագրութեան մասին տուեալը, որ բաղուում է տաշիկ աշխարհագրի արձանագրած տեղեկութիւններից: Տե՛ս Ա. ՓԱՓԱՋԵԱՆ, Ամամում տաշիկ աշխարհագիրը Հայաստանի, Ադրբեյջանի եւ Արեւելեան Վրաստանի աշխարհագրութեամ եւ տնտեսական յարաբերութիւնների մասին (10րդ դար), «Տեղեկագիր» ՀՍՍՀ ԳԱ-ի (հասարակական գիտութիւններ), 1953, թիւ 5, էջ 77 եւ 83:

28. Հայաստանի պատմութեան պետական թանգարանում պահուող հայկական ասեղնագործութեան նմոյշները մեզ հետաքրքրող տեսանկիւնից թէեւ չեն ուսումնասիրուած տակաւին, բայց գիտենք որ 17-18րդ դարերի վերաբերող մի քանի կտաւների վրայ պատկերուած են երաժշտական գործիքներ (օրինակ՝ թթ. 1954-55

քանդակների փաստերը²⁹ եւ, վերջապէս, միջնադարեան մանրանդակարչութեան այն էջերը, որոնցում պատկերուած են նուազարաններ: Դրանք ընդհանրապէս ծանօթ են եւ վաղուց է, ինչ հետաքրքրութիւն են առաջացրել, բայց առանց առարկայական կարելիութիւնների յստակ պատկերացման: Նուազարանների պատկերներով միջնադարեան մանրանկարները երաժշտական գործիքագիտութեան համար օժանդակ նիւթեր են: Արդ, ի՞նչ սպասելիքներ կարող ենք ունենալ դրանց ուսումնասիրութիւնից:

Այս կապակցութեամբ նախ նշենք առհասարակ միջնադարից մեզ աւանդուած ձեռագրական ժառանգութեան աչքի զարնող հարստութիւնը³⁰, այլեւ այն, որ գրչագրերի մեծագոյն մասը մեզ հասել են 13-14 — 17-18րդ դարերից: Եւ ճիշտ այդ հարիւրամեակներում է, որ ձեռագրական շատ էջեր զարդարուել են այլազան նուազարանների պատկերներով: Դրանք ամէնից առաջ ցոյց են տալիս Կիլիկիայում, Կենտրոնական Հայաստանում, գաղութներում եւ առհասարակ Հայ իրականութեան մէջ կենցաղավարած երաժշտական գործիքների տեսակների ու ձեւերի բազմազանութիւնը, թէ համաժամանակեայ (syn-chronique) գոյակցութեան, եւ թէ պատմական յաջորդականութեան առումներով:

Յիրաւի, աւատատիրական Հայ իրականութեան աւանդապահ, դանդաղօրէն բարելոյրուող եւ տարբեր վայրերում ամենատարբեր մակարդակների վրայ գտնուող կեանքում՝ աւելի նոր կամ պարզապէս կատարելագործուած նուազարանների հետ միասին յարատեւել են նոյնիսկ անյիշատակ ժամանակներից եկող նախնական շատ գործիքներ եւս: Իսկ Հայ նկարազարդող վարպետները, որպէս մասնագէտներ ընդհանրապէս ծանօթ լինելով ասորական, բիւզանդական, նաեւ արեւելեան (պարսկական, արաբական) ու լատինալեզու ձեռագրերին, եւ ըստ հարկին օգտուելով դրանցից, Հայկական գրչագրերի գեղազարդման համար տարբեր առարկաներ ընտրելիս, նրանք յամենայնդէպս, հիմնականում, պատկերել են իրենց անմիջական շրջապատում կենցաղավարած իրերը ու, մասնաւորապէս, երաժշտական գործիքները: Ուստի առաջին եւ կարեւորագոյն տեղեկութիւնը (infor-

միութեան): Տէ'ս նաեւ՝ Ս. ԴԱԻԹԵԱՆ, Հայկական ասեղնագործութիւն, Երեւան, 1972:

29. Տէ'ս Գ. ԿԱՐԱՆՆԵԱՆ, Երաժշտական գործիքները Հայաստանի կենցաղագրական բարձրաճանգիւնքում (ԺԲ-ԺՁ դդ.), Հայկական Արուստի Միջազգային երկրորդ սիմպոզիում, գեկուցումների ժողովածու, հտ. Գ, Երեւան, 1978, էջ 377-383 (առւերէն):

30. Իրօք, Հայոց դժուարին ճակատագիրը կրելով մինչեւ օրս պահպանուած ձեռագրերը միայն, իրենց քանակով եւ բովանդակութեամբ ենթադրում են պատմական Հայաստանի տարածքը եւ շատ աւելի մեծաթիւ (քան այժմ ենք) ժողովուրդը:

mation), որ կարող ենք եւ պէտք է քաղենք մանրանկարների ուսումնասիրութիւնից, դա՛ հայ իրականութեան մէջ նուազարանների անցած պատմական զարգացման ընթացքի պատկերացումն է, ընդհանուր առմամբ³¹:

31. Անկախ ձեռագրերի ստեղծման ժամանակից, նրանցում պատկերուած նուազարանները, տիպաբանական առումով, մօտաւոր ճշտութեամբ բաժանուած են երեք խմբի, որոնցից երկրորդը ներառնում է նաեւ առաջինը, իսկ երրորդը՝ առաջինն ու երկրորդը: Առաջին եւ մեծագոյն խումբը վերաբերում է նախապատմական եւ հին (նախաքրիստոնէական) Հայաստանին. մնացած երկուսը՝ Համապատասխանաբար՝ վաղ միջնադարին եւ զարգացած աւատատիրութեան շրջանին (ուշ միջնադարում նուազարանների սկզբունքօրէն նոր տեսակներ հանդէս չեն եկել): Այսպէս, նախապատմական եւ հին (հեթանոս) Հայաստանին վերաբերող նուազարանների պատկերները են, օրինակ, փայտեայ կաստանետները (Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. Թ. 7639, էջ 26ր, Թ. 7651, էջ 43ա). մետաղեայ ծնծղաները (ձեռ. Թ. 4776, էջ 6ա). միակողմանի եւ երկկողմանի ռազմական թմբուկները (ձեռ. Թ. 5472, էջ 80). ռազմական երկար շեփոնները (նոյն տեղում, էջ 144, եւ ձեռ. Թ. 189, էջ 595ա). ռազմական կարճ պղնձեայ փողը (ձեռ. Թ. 3387, էջ 112բ). դափն ու դշուրը (ձեռ. Թ. 9599, էջ 198, Թ. 6670, էջ 155ա). եղէգնեայ հակալական աւազափողը (ձեռ. Թ. 6325, էջ 15բ). եղջերափողերի այլազան տեսակները (ձեռ. Թ. 8688, էջ 10բ, 349, էջ 546ա, 206, էջ 496բ, 349, էջ 89բ, 189, էջ 13բ եւ Թ. 7651, էջ 70բ). հովուական սրինգը (ձեռ. Թ. 5511, էջ 161բ, Թ. 2870, էջ 3բ, Թ. 7782, էջ 1բ) եւ շուփն, թէեւ անյաշող նկարուած (ձեռ. Թ. 5783, էջ 4ա). կոնաձեւ՝ առանց լեզուակի ու լեզուակային փողերն ու սրափողերը (ձեռ. Թ. 3387, էջ 53ա, Թ. 9599, էջ 133, 6670, էջ 130բ, 138բ եւ 164բ). պարկապուկը (ձեռ. Թ. 6670, էջ 120բ, 138ա, 166ա եւ Թ. 9599, էջ 188). վերջապէս՝ Հնադոյն, Հորիզոնական դիրքով բռնուող անկոթ քնարը (ձեռ. Թ. 349, էջ 113բ). տափը (ձեռ. Թ. 189, էջ 302բ եւ 593բ, Թ. 349, էջ 517բ). կոթաւոր քնարը (ձեռ. Թ. 206, էջ 260ա) եւ այլն: Վաղ միջնադարին աւելի յատուկ են՝ ասենք՝ ծնծղալար դափը (Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. Թ. 349, էջ 31բ). եղէգնեայ դանաձեւ ու փայտեայ կոնաձեւ փողային նուազարանները (ձեռ. Թ. 5512, էջ 2բ եւ Թ. 5634, էջ 25բ). պղնձեայ ուղիղ եւ ոլորուն փողային նուազարանները (ձեռ. Թ. 2804, էջ 22բ, Թ. 5783, էջ 17բ, Թ. 349, էջ 475բ, Թ. 5269, էջ 23բ եւ Թ. 349, էջ 465ա). լարային անկոթ ու կոթաւոր կամթահար նուազարանները (ձեռ. Թ. 7080, էջ 4բ, Թ. 6230, էջ 258բ, Թ. 346, էջ 280ա եւ Թ. 6325, էջ 8բ): Բացի սրանցից, կոն նաեւ տարբեր (այդ թւում եւ գուսանական նուազուրդների (անսամբլների) նկարներ (ձեռ. Թ. 212, էջ 246ա, Թ. 198, էջ 45ա եւ Թ. 184, էջ 216):

Առաւելապէս զարգացած աւատատիրութեան պատմաշրջանին կապուած գործերներից են՝ կոթաւոր մինչեւ վեց լարանի սազատիպ քնարների տարատեսակները (Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. Թ. 6288, էջ 15ա, Թ. 349, էջ 286ա, Թ. 1923, էջ 7բ, Թ. 184, էջ 127ա, Թ. 5634, էջ 9բ), ուղատիպ քնարը (կամ հայկական ուղը) եւ նրանից սերուած բազմալար բարդ կազմութեան գործիքները (Մատ. ձեռ. Թ. 2860, էջ 140բ, Թ. 5511, էջ 4ա, Թ. 5472, էջ 18), իր կազմում սազ-սրափող-դափ ու կաստանետներ ունեցող գուսանական նուազուրդը (ձեռ. Թ. 6776, էջ 40ա), քամանի, տափղ, փող եւ քանոն նուազող գուսանների խումբը (ձեռ. Թ. 5472, էջ 242) եւ այլն:

Ուշ միջնադարի կապակցութեամբ պէտք է նշել, որ այս շրջանում լայնօրէն կիրառոււմ են անցեալից պահպանուած մի ամբողջ շարք գործիքներ, այդ թւում՝

Միջնադարեան մանրանկարները հնարաւորութիւն են տալիս նաեւ նուագարանների յիշեալ բազմազանութեան մէջ կողմնորոշուելով տարբերել նրանց չորս հիմնական խմբերը³², ըստ ձայնի աղբիւրի, որոնք են՝ ինքնահնչիւն, թաղանթահնչիւն, օդահնչիւն եւ լարահնչիւն գործիքները:

Այնուհետեւ, նշուած խմբերի շրջանակներում բաւական պարզ տարբերում են նուագարանների տեսակները՝ ըստ դրանք հնչեցնելու (ձայն ստանալու) կերպի: Ասենք՝ օդահնչիւնների խմբում՝ սըրինգային նուագարանները (բըլուլ), լեզուակայիններից (զուռնա), եւ կամ՝ լարահնչիւնների խմբում՝ աղեղնային գործիքները (քեմանչա), կսմիթահարներից (սազ) եւ այլն:

Այս կամ այն չափով որոշակի զանազանում են նուագարանների ենթատեսակները եւս, տուեալ տեսակի շրջանակներում, ըստ նրանց կազմաձեւի: Օրինակ՝ կսմիթահարների շարքում՝ երկար ու կարճ կոթաւոր գործիքները, անկոթ նուագարաններից (քանոն), պղնձեայ փողայինների շարքում՝ զալարաձեւ ոլորուն գործիքները, ուղիղ երկար չեփորներից:

Զգալիօրէն նուազ յստակ գաղափար են տալիս մանրանկարները նուագարանների ընդհանուր մեծութեան (փոքր սազ, մեծ սազ եւ այլն), առաւել եւս՝ նրանց մասերի յարաբերութեան, չափերի մասին (մօտաւոր ճշտութեան դատողութիւններ հնարաւոր է լինում անել, երբ նուագարանը պատկերուած է երաժշտի ձեռքին եւ երբ, հետեւաբար, կարելի է մարդու մարմնի բաղդատութեամբ դիտարկել այն):

Շարունակելով պէտք է նշել, որ ըստ մանրանկարների կարելի է, անշուշտ, հաւաստել՝ թէ, ասենք, պատկերուած փողային գործիքը ծակտիներով է: Բայց հնարաւոր չէ պնդել, թէ պատկերուած ծակտիների քանակը ճշգրիտ տուեալ է: Նմանապէս, չենք կարող անպայման ճշգրիտ տուեալ համարել մանրանկարներում պատկերուած լարային նուագարանների լարերի քանակը (դատելով, օրինակ, կոթաւոր գործիքի ականջների քանակից):

Վերջապէս, մանրանկարները քննելով բնաւ չենք կարող հասկանալ՝ թէ ի՞նչ նիւթից է շինուած տուեալ նուագարանը (ծիրանի,

աղեղնաւոր նուագարանները, որոնք եւ ոչ հազուադէպ պատկերում են ձեռագրերում: Տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. Թ. 2804, էջ 36ա (քեմանի), Թ. 5783, էջ 22ա (քեմանչա, սրափող, դափ) եւ այլն:

32. Արդի գործիքագիտութեան մէջ ճիշտ այս սկզբունքով են տարբերում նուագարանների հիմնական խմբերը (ըստ ձայնի աղբիւրի): Այդ սկզբունքի համաձայն, հինգերորդ նորագոյն խումբը ներկայացնում են ելեկտրանուագարանները, որոնցում հնչիւնային տատանումների աղբիւրներն են՝ ելեկտրամեքենական արտադրիչները, ելեկտրոնային լամպեր, կամ ելեկտրականութեամբ զրգռուած կամբրոտներ:

թթենու, թէ, ասենք, ընկուզենու փայտից), եւ կամ լարերը պղըն-
ձեայ են եղել թէ արծաթեայ, եւ կամ՝ որ ամենակարեւորն է՝ ինչպիսի
լարուածք է ունեցել գործիքը, որո՞նք են այն նուազելու մասնաւոր
հնարանքները եւ այլն:

Առանձին եւ ոչ պակաս կարեւոր խնդիր է՝ յարաբերելով նոյնա-
կանացնել նուազարանների բազմապիսի անուանակոչութիւնները,
որոնք յայտնի են հայ հին ու միջնադարեան, ինքնուրոյն ու թարգ-
մանական գրականութիւնից, գիտական եւ գեղարուեստական գործե-
րից, պատմիչների աշխատութիւններից եւ բառարաններից՝ երա-
ժշտական գործիքների այն պատկերների հետ, որոնք ցրուած են
ձեռագրերում: Մի-երկու ուշ միջնադարեան գրչագրերում նուազա-
րանների պատկերների տակ հանդիպող հիմնականում օտարալեզու
(արեւելեան) անուանակոչութիւնները այս գործին լուրջ նպաստ չեն
բերում³³:

Նշուած կէտերը, որոնց վրայ լոյս չեն սփռում, ասացիք, ման-
րանկարները, անհրաժեշտ է աստիճանաբար պարզել՝ համեմատական
երաժշտութեան եւ պատմա-բանասիրական ու տիպաբանական հետա-
զօտութիւնների հիման վրայ: Որոշ բան արուած է այդ ուղղութեամբ
եւ արւում է դեռեւս: Ծանօթանանք դրան, մանրանկարների մասին
մեր խօսքն ամփոփելուց առաջ: Ստորեւ յաջորդաբար կ'անդրադառ-
նանք ինը կէտերի (նուազարանների անունները, դասակարգման միջ-
նադարեան սկզբունքները, լարելու եւ կենցաղավարման հանգա-
մանքները՝ եւ այլն), որ մեզ հնարաւորութիւն կու տան պատմատե-
սական մօտեցմամբ լուսաբանելու մի շարք իրար հետ կապուած կա-
րեւոր հարցեր:

Աւանդական նուազարանների բազմապիսի անուններ են հանդի-
պում հայ հին ու միջնադարեան մատենագրութեան մէջ, անուններ՝
որ կուտակուել են անյիշատակ ժամանակներից մինչեւ 18րդ դարի
վերջերը: Դրանց լիակատար ցանկի կազմումը մի կարեւոր խնդիր
է³⁴: Հաւաքուած եւ հաւաքուելիք անուններն ու նուազարանների

33. Խօսքը Մաշտոցի անուան Մատենադարանի թթ. 6670 եւ 9599 ձեռագրերի՝ աղթա-
րական բովանդակութեան հատուածներում առաջ բերուած նուազարանների պատ-
կերների եւ անուանակոչութիւնների մասին է: Ոնդիրն այն է, որ յիշեալ նուա-
զարաններն իրենք շատ աւելի հին են, քան նրանց անուանակոչութիւնները, ո-
րոնք տարածուել են ուշ միջնադարում ու առաւելապէս պատմական Հայաստանի
արեւելեան կողմերում:

34. Մի ամբողջ շարք նուազարանների անուններ մենք հաւաքել ենք ինքնուրոյն եւ
թարգմանական, պատմական, գիտական ու գեղարուեստական գրականութիւնից
(տե՛ս մեր աշխատութիւնները՝ «Փնմալիւն տեսութիւն Հայոց եիմ եւ միջնադար-
եան երաժշտութեան պատմութեան», ՀՍՍՀ ԳԱ-ի «Լրաբեր» (հաս. գիտ.), 1970,
թ. 10, 1971, թթ. 1, 5, 9: Եւ Երաժշտութեան տեսութիւնը եիմ Հայաստանում,
Երեւան, 1977 (ռուսերէն): Անհրաժեշտ է լրացնել արւածը՝ հետազօտութեան ոլոր-

միջնադարեան պատկերների նոյնացման խնդրին անդրադարձել ենք արդէն: Դա տուեալ հարթութեան վրայ ծագող խնդիրների շարքում կարեւորագոյններից է, բայց միակը չէ: Նուազ էական չէ տարբերել բնիկ հայկական եւ օտար (փոխառնուած) անունները: Վերջիններիս շարքում կան թէ վաղուց հայացուած³⁵, եւ թէ այս կամ այն պատմա-լրջանում երեւցած, բայց չկայունացած անուններ³⁶: Անկախ դրանից, առանձին հարց է որոշել, թէ որ (եւ, ընդհանուր առմամբ, սակաւ) դէպքերում օտար անուան փոխառնումը կապուած է եղել սկզբունքօրէն նոր նուագարանի ծանօթութեան հետ³⁷: Եւ երբ (ու շատ աւելի յաճախ) օտար անունների փոխառնումն ու տարածումը հայկական լրջանակներում հետեւանք է եղել Հայաստանում օտար տիրապետութեան եւ կամ գաղութային կեանքի պայմանների³⁸:

Նուագարանների եւ նրանց վերաբերող անուանակոչութիւնների յարաբերութեան խնդիրը ունի նաեւ լուսաբանութեան կարօտ երկու մասնաւոր կէտ: Ոչ հազուադէպ՝ միեւնոյն նուագարանը, տարբեր տեղերում եւ տարբեր ժամանակներում, տարբեր անուններ է ստանում (նոյնիսկ մէկ երկրի սահմաններում, այլեւս չանդադառնալով ընդգրկուն աշխարհամասերին), եւ կամ, ընդհակառակն, միեւնոյն անուանակոչութիւնը տարբեր տեղերում եւ տարբեր ժամանակներում՝ տարբեր երաժշտական գործիքներ է նշանակում: Այսպէս, հայ մատենագրութեան մէջ տակաւին Ծրդ դարից յիշատակուող փամդիոնի մասին ձեռագրական հին նիւթեր³⁹ եւ Յ. Դրասխանակերտցիին⁴⁰ վկայում են, որ այն եղել է «աղէքախ», այսինքն կսմիթահար, եւ դա համապատասխանում է նրա կենցաղավարման հանգամանքներին,

որ ներքաշելով բառարանագրային, համաբարբառային զրականութիւնը եւ, ի վերջոյ, ընդհանրապէս ողջ հայ հին մատենագրութիւնը:

35. Օրինակ՝ սրիմգը փուկգիական syrinx-ից, փամդիոնը լիդիական pandyra-ից, ընարը խեթթական hunzinar-ից եւ այլն:

36. Ասենք՝ միջնադարում մի ժամանակ օգտագործուած չաշտաւն (վեց լարանի սազատիպ նուագարանի անունը), որ պարսկական sheshtar-ից է անցել հայերէնին, աղաւաղուած shesta եւ թուրքերէնում ceste դարձած ձեւերի միջոցով: Նոյնպէս՝ նաեւ քարքաւ կամ քարքուտ, պարսկական անուանակոչութիւնը, որ մի ժամանակ տրուել է հայկական ուղի-ին՝ չորս լարանի քնարին:

37. Այդպիսիք ընդհանրապէս պիտի որոնել հայ ժողովրդի պատմութեան հնագոյն եւ հին լրջաններում, որ եւ դժուարագոյն խնդիր է:

38. Կիլիկիայի հայկական պետականութեան անկումից յետոյ եկող ժամանակների համար դա կարելի է ընդունել որպէս հաստատուն օրէնք:

39. Տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. Թ. 6261, էջ 156բ (Վկայաբանութիւն Պորփիրոսի Գուսանին), ուր բնագրի կիրառ-ին համապատասխանում է հայերէն փանդիոնը: Տե՛ս նաեւ ձեռ. Թ. 3201, էջ 66բ (Մեկնութիւն յատուկ անուանց), ուր կայ՝ «կիթառն-փանդեռն»:

40. Ե. ԴՐԱՍԽԱՆԱԿԵՐՏՅԻ, Պատմութիւն, Երուսաղէմ, 1843, էջ 14 (այստեղ պատմիչը նաեւ «կտնոտցահար» է անուանում փանդիոնը, որ այնքան էլ համոզիչ չէ, ինչպէս կը տեսնենք):

մանաւանդ քաղաքային միջավայրում: Իսկ ձեռագրական մի այլ ուղագրաւ տուեալի համաձայն, նոյն փանդիւնը՝ «պարկ է ուլենի, եւ փող է դրած ի ներս»⁴¹: Սա՝ պարկապզուկն է, որը միջնադարում «տըկզարկ» է կոչուել («տիկ»ից) եւ որը հեռաւոր, գիւղական վայրերում «փանդիւն» կարող էր համարուած լինել՝ յատկապէս այն դէպքերում, երբ գուսանները նրա նուագակցութեամբ հին վէպեր ու զրոյցներ պատմէին, մէջ ընդ մէջ երգելով:

Առհասարակ, սոյն եւ նման հարցերը աւելի ստոյգ կը պարզուեն, երբ հնարաւորութիւն ունենանք իւրաքանչիւր նուագարան եւ իւրաքանչիւր անուն մասնաւոր քննութեան առարկայ դարձնել ու հետեւողականօրէն ուսումնասիրել դրանք իրենց պատմական դարձացման մէջ⁴² (ժամանակային, տարածական ու նաեւ սոցիալական առումներով): Ասուածը մի օրինակով բացատրած լինելու համար յիշենք, որ քնարը հեղինակական Հայաստանում նշանակել է Lyre յորըրջմամբ յայտնի անտիկ նուագարանը⁴³: Միջին դարերում, Յովհաննէս Երզնկացիի քնար ասելով հասկացել է հայկական ուղը⁴⁴: Եւ 18–19րդ դարերում, Գ. Լեւոնեանի հրատարակած նիւթերից դատելով, քնար է կոչուել քանոնատիպ նուագարաններից մէկը⁴⁵: Իմանալի է եւ այն, որ միջնադարում քնար եւ փող խօսքերը նաեւ հաւաքական անուանումներ են եղել, նշանակելով, համապատասխանաբար, լարային եւ փողային նուագարաններ առհասարակ:

«Փողն այն է, – կարդում ենք միջնադարեան ձեռագրում, – որ բուկ կամ սուռնա լինի, որ ի բերդի վերայ կամ ի բարձր տեղաց վերայ փչեն, որ հաւասար լսեն: Փող հնչեն որ զօրքն երկու կողմանքն յորդորին, ի պատերազմն շարժին. դարձեալ փող է յորժամ հնչեն նա[յ] թէ ի յուրախութեան եւ խնդութեան, եւ նայ ի սուգ եւ ի յարտասուս... որպէս գուսանացն ձայնքն: Եւ փող է դարձեալ որ ի տարեկան տաւնքն հնչեն, որ ժողովին եւ ի տաճարն դան եւ Աստուծոյ երայտեացն տօն եւ յիշատակ կատարեն: Եւ փող է ի գալստեան յորժամ հրեշտակապետ գոչէ, որ ամենայն մեռեալք... յառնեն»⁴⁶:

41. Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. Թ. 2152, էջ 209բ:

42. Ձեռագրերում տուեալ նուագարանի անուանակոչութեան թէկուզ աննշան թուացող տարբերակումներն իսկ նկատի են առնուած երբեմն: Տե՛ս նոյն 2152 ձեռագրի նոյն էջը (209բ), ուր նաեւ Բանովի մասին խօսք կայ:

43. Տե՛ս մեր յօդուածը՝ Հիմ Հայաստանի հեղինակական մշակոյթի մասին տուեալների ընդհանուր ամփոփում (վերոյիշեալ «էյրենէ»... ժողովածուում):

44. Տե՛ս մեր յօդուածը՝ Յովհ. Պլուզ Երզնկացիի հայ միջնադարեան երաժշտութեան տեսարան, ՀՄՄՀ ԳԱ–ի «Պատմա-բանասիրական հանդէս», 1983, Թ. 2–3, էջ 134:

45. ԼԵՒՈՆԵԱՆ Գ., Երկեր, Երեւան, 1963, էջ 216:

46. Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. Թ. 848, էջ 131ա–բ: Այստեղ յիշատակուած «բուկ»ը զբոլում էր «պուկ» ձեւով էլ, որտեղից եւ՝ «պկազարկը»: Տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. Թ. 695, էջ 219 եւ 220 (ուր կայ եւ «պկազարկն» եւ «սոսօպզարկն»):

Այստեղ առնուազն եօթ-ութ տեսակ նուազարաններ են յիշատակուում «փող» ընդհանուր անուան տակ⁴⁷։ Նոյնն է պարազան «քնար» անուան դէպքում եւս։ Այսուհանդերձ, ձեռագրերում իր անդրադարձումն է գտել նաեւ միեւնոյն, ասենք՝ լարային խմբին պատկանող նուազարաններն իրենց անուններով եւս տարբերելու աւանդութիւնը։ Այսպէս, Սաղմոսի մեկնութիւնը պարունակող ձեռագրերից մէկում հաստատագրուած է. «Մի աղին (իմա՛ քնարը - Ն. Թ.)՝ մերոյ մարմին եւ հոգի։ Եւ Բ. աղին՝ բան եւ ձայն մեր, կամ հաւատքն եւ գործքս մեր։ Եւ Դ. աղին՝ չորեքնութեայ բնութիւնս եւ Դ. առաքինութիւնք։ Իսկ է. աղին՝ է. զգայարանքն մարմնոյս, [եւ] է. զօրութիւնք հոգւոյս։ Եւ Ժ. աղին՝ Ժ. զգայութիւնք հոգւոյն եւ մարմնոյն»⁴⁸։

Լարային նուազարաններից այստեղ յիշատակուած են քնարների յատկապէս այն տարատեսակները (միաղի, եօթնաղի, տասնաղի եւ այլն), որոնց կապակցութեամբ հնարաւոր է որեւէ յարմար խորհրդանշական (սիմբոլիկ) բացատրութիւն տալ։ Անկախ դրանից, միջնադարեան Հայաստանում կենցաղավարել են նաեւ երեք լարանի (դրան յատուկ կ'անդրադառնանք ստորեւ), վեց լարանի (արեւելեան շաշթա կամ, ինչպէս նշեցինք, աղաւաղուած չաշտա անուամբ), ութ լարանի եւ այլն նուազարաններ, որոնք յիշատակում է Առ. Սիւնեցին⁴⁹, այլեւ մինչեւ 40, 70 եւ 100 լարանի նուազարաններ, որոնց մասին տեղեկութիւն է տալիս Յ. Ղրիմեցին⁵⁰։

Հայկական միջնադարեան ու նաեւ համընդհանուր երաժշտական գործիքագիտութեան պատմութեան համար ուշագրաւ նիւթեր են՝

47. Նման երեւոյթ է մատնանշում Ֆարմերը եւս՝ արաբական երաժշտութեան մասին խօսելիս։ Հմմտ. H. FARMER, *A History of Arabian Music*, London, 1929, p. 16 (the term mizmar... etc.).

48. Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. Թ. 723, էջ 284ա։

49. Ութ լարանի քնարի մասին տե՛ս ԱՌԱՔԵԼ ՍԻՒՆԵՑԻ, Յաղագս Գերակառնութեամբ համաւատ լուծումով (աշխատասիրութեամբ Լ. Նաչեւեանի), Լոս Անճելես, 1982, էջ 91։ «Շաշթայի» մասին տե՛ս Գրիք սահմանաց սրբոյմ Դաւթի անյաղք փիլիսոփայի՝ Հայոց իմաստասիրի։ Եւ յետ ժամանակի արարեալ լուծումն սորիմ հոգեշահ մեկնութեամբ տեառն Առաքելի եռամեծ վարդապետի... Մադրաս, 1797, էջ 615։ «Ջաշտա» ձեւը հանդիպում է Կ. Երզնկացու քերթուածներում։ «Մշտրուպ դու սազէ զչաշտան»... Տե՛ս Մ. ՊՈՏՈՒՐԵԱՆ, Կ. Երզնկացի, Վենետիկ, 1905, էջ 175։

50. Այդ նուազարաններն են՝ համապատասխանաբար՝ «սալդիք» (երբեմն գրւում է սանդիք) (=սանթո՞ք), «դանոն» (քանոն) եւ «արդանոն»։ Տե՛ս ՅԱԿՈԲ ՂՐԻՄԵՑԻ, Տոմարագիտական աշխատութիւններ (աշխատասիրութեամբ Զ. էյնաթեանի), Երեւան, 1987, էջ 197-198 (Մեկնութիւն Տումարի)։ Այստեղ (էջ 198) «արդանոնի» կապակցութեամբ առաջ է բերուած «վեց հարիւր աղի» թիւը, որ ակնյայտ վրիպակ է (ձեռագրում «հարիւր» է՝ «6»)։

նուազարանների դասակարգման սկզբունքին վերաբերող գաղափարները, որոնք մեզ յայտնի են Յովհ. Երզնկացու եւ Առ. Սիւնեցու աշխատութիւններից: Հիմքեր ունենք հաստատելու, որ Երզնկացու գործիքազիտական հայեացքներին վերաբերող նիւթերը լրիւ յայտնաբերուած չեն տակաւին: Երզնկացին իր Քերականի մեկնութեան մէջ խօսելով գործիական ձայների մասին, օրինակ է բերում լարային եւ փողային նուազարաններին յատուկ հնչողութիւնները, ասելով՝ «որպէս փողք եւ քնարք»: Դարձեալ, նոյն աշխատութեան մէջ, Երզնկացին «չորեքաղեան քնարին» վերաբերող ծանրակշիռ դատողութիւններից առաջ նախ հաստատում է, որ «բազում են ձեւք եւ կերպարանք գործեաց. է՝ որ ի բազմաց լարից եւ աղեաց, եւ է՝ որ սաղաւ, եւ է՝ որ փողովք»⁵¹:

Անհնարին է ենթադրել, որ երաժշտարուեստի չափակչուութային հարցերը յատուկ կարեւորած Երզնկացին անուշադրութեան մատնած լինէր հայկական եւ առհասարակ մերձարեւելեան աւատատիրական մշակոյթի պատմական զարգացման ամենափայլուն շրջանում՝ 13րդ դարում կենցաղավարած հարկանային բազմապիսի նուազարանները: Ամենայն հաւանականութեամբ՝ նա դրանց անդրադարձել է այլ առթիւ: Այսպէս թէ այնպէս, Երզնկացին փաստօրէն տարբերել է նուազարանների երեք խումբ՝ հարկանային, փողային եւ լարային: Դասակարգման այս սկզբունքը, որը գլխաւոր գծերի մէջ նկատի ունի ձայնի ստացման աղբիւրն ու կերպը, եւ որը միջին դարերում աստիճանաբար տարածւում էր Արեւելքի եւ Արեւմուտքի քաղաքակիրթ երկրների՝ երաժշտագիտական շրջանակներում, ուղղակի նախապատրաստել է գիտական արդէի մօտեցումը⁵²:

51. ՅՈՎՀԱՆՆԷՍ ԵՐԶՆԿԱՅԻ, Հաւաքում մեկնութեամբ Քերականի (աշխատասիրութեամբ Լ. Խաչերեանի), Լոս Անճելես, 1983, էջ 132: Ձայնի եւ նուազարանների մասին Երզնկացու հայեացքները ձեռագրերում յարատեւել են նաեւ նրա Քերականի մեկնութիւնից կատարուած մասնաւոր արտադրումների ձեւով: Հմմտ. Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 6686, էջ 1ա-2բ: Երզնկացին ինքն էլ, սակայն, ժամանակին օգտուել է տարբեր աղբիւրներից եւ, մասնաւորապէս, «Վասն գուսանական արուեստից» կամ նման խորագրով մի գրուածքից: Վերջինս թէպէտեւ պահպանուած է 17-18րդ դարերում գաղափարուած ժողովածուներից մէկում (տե՛ս Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 4618, էջ 56ա-56բ, ուր հանդիպում են նուազարանների հետաքրքիր անուններ, այդ թւում՝ «Հոռոմպուկն, չանկն, բարբուտն»), բայց գալիս է առնուազն 12-13րդ դարերից: Քանի որ պարզ է, որ մեր միջնադարեան գրիչները գուսանների չէին վերագրի Երզնկացու հանրայայտ աշխատութիւնից քաղուած այլեւայլ հատուածներ, դրանք «առավանջելով» ոճական տեսակէտից, այնինչ Երզնկացին կարող էր դիմել եւ իրօք դիմել է «գուսանական արուեստին», յատկապէս աշխարհիկ երաժշտութեան հետ կապուած հարցերը լուսաբանելու:

52. Ինչպէս վերը նշեցինք, արդէ՛ աւելի ճշգրտուած գիտական մօտեցմամբ՝ ըստ ձայնի ստացման աղբիւրի զանազանում են նուազարանների չորս խմբեր, որոնց 20րդ դարում գումարում է ելեկտրոնուազարանների խումբը:

Բայց միջին դարերում շօշափուած են եղել նուազարանների դասակարգման այլ սկզբունքներ եւս: Դրանցից մէկը, որով հաշուի է առնում նուազարանը հնչեցնելու կերպը, ժամանակին գրաւել է Առ. Սիւնեցու ուշադրութիւնը, որ եւ շատ ինքնատիպ մի դասակարգութիւն է առաջարկել: Հարկանային, փողային եւ լարային նուազարանները նա բաժանել է երկու կարգի՝ «ձեռք» ու «փչմամբ եւ ձեռք»: «Արդ ձեռք, - գրում է նա, - որպէս դուֆուլ, եւ նաղարայ, եւ դաբ, եւ ծնծղայթ, եւ շաշթա, եւ լաւառն, եւ զանկ, չաղանա. իսկ փչմամբ եւ ձեռք՝ որպէս սուռնա, եւ նաֆիր, եւ շուհի, եւ տըկզարկ, որ զտիկն փչէ եւ զանազան ձայն հանէ»⁵³: Այսպիսով՝ մի խումբ են կազմում հարկանայիններն ու լարայինները («ձեռք»), եւ մի այլ խումբ՝ փողայինները («փչմամբ եւ ձեռք»):

Լարուածքի հարցերին վերաբերող նիւթերը չափազանց սակաւաթիւ են ձեռագրերում: Միջնադարեան մանրանկարներում հանդիպող սրինգները, փողերը ոչ հազուադէպ հինգ ծակտիկներով են պատկերուած լինում: Եւ դա գրեթէ միշտ վստահութիւն է ներշնչում, քանի որ ունենք գրաւոր հաստատուած վկայութիւն եւս: Գրիգոր Տաթեւացին փողի հինգ ծակտիկները համեմատում է՝ խաչուած փրկչի մարմնի խոցուած հինգ տեղերի հետ. «Եւ հինգ ծակ փողոյն՝ հինգ տեղի խոցուածոց մարմնոյն...» գրում է նա⁵⁴: Պէտք է ասել՝ հինգ ծակտիկներով փողային նուազարանները կատարողական բաւականին լայն հնարաւորութիւններ են ընձեռել երաժիշտներին, եւ պատահական է, որ դրանք դարեր շարունակ կենցաղավարել են Հայաստանում⁵⁵:

Լարային նուազարաններից՝ եռալար քնարի մասին ունենք Սարկաւազ վարդապետի մի բացատրութիւնը, որ հաստատագրուած է Փիլոն Ալեքսանդրացու աշխատութիւններում հանդիպող «մէջն ծայրիցն զուգամասամբն» խօսքերին նրա տուած լուծման մէջ, այսպէս. «որպէս եւ է տեսանել ի լարս քնարից եւ ի ձայնս եղանակաց. առաջինն սուր լինի եւ միջինն՝ բուրբ եւ եզերին՝ կակուղ, եւ այնպէս յարմարին ընդ միմեանս, որպէս Զ-ն առ Դ-ն եւ Դ-ն առ Գ-ն»⁵⁶: Ինչպէս

53. Տե՛ս Դիբր սախմազ սրբոյն Դաւթի անյաղթ փիլիսոփայի՝ Հայոց իմաստասիրի: Եւ յետ ժամանակի արարեալ լուծումն սորին հոգեշահ մեկնութեամբ Տեառն Առաքելի եռամեծ վարդապետի..., Մադրաս, 1797, էջ 615:

54. Լուծումն Դժուարիմաց բամից գրոցն Յօրայ, արարեալ ի Գրիգորէ Տաթեւացւոյն, Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. Թ. 1115, էջ 98բ:

55. Յիշենք, որ Գառնիի անտիկ շէրտից գտնուած սրինգն էլ հինգ ծակտիկներ ունի:

56. «Լուծումն Բօթմից գրոցն Փիլոնի Իմաստասիրի Երրայեցւոյն», Մաշտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. Թ. 2595, էջ 263բ: Մեկնողական այս աշխատութեան հեղինակային պատկանելիութեան մասին տե՛ս Բրաբիոն գրչուհու կարծիքը (նոյն տեղը, էջ 241բ), Ա. ԱՐԲԱՀԱՄԵԱՆ, Յովհաննէս Իմաստասիրի մատենագրութիւնը, Երեւան, 1956, էջ 58-59, եւ Գ. ԳՐԻԳՈՐԵԱՆ, Փիլոն Ալեքսանդրացու

տեսնում ենք, այստեղ Սարկաւազ վարդապետը պարզաբանման կարգով օրինակ է բերում իրեն ծանօթ հայկական երեքլարանի մի քնար, եւ հաստատում որ վերջինս ունեցել է քառեակ-հնգեակային տիպի իւրայատուկ լարուածք: Ասենք՝ կոնտր-օկտաւի «դո» ձայնը որպէս հիմք ընդունելով՝ G (= 3) - c (= 4) - g (= 6) լարուածքը:

Այս լարուածքը հիմնուած է մաքուր քառեակի, հնգեակի եւ ութեակի կայուն յարաբերութիւնների վրայ: Ինչպէս գիտենք, վերջիններս վճռորոշ դեր են կատարել նաեւ «ներդաշնակութեան հենքի» տիպի լարուածքներում (e - a - h - e', c - f - g - c', g - c - d - g' եւ այլն), որոնք հայ մատենագրութեան (թարգմանական եւ ինքնուրոյն գրականութեան) մէջ վկայուած լինելով Երզ դարում⁵⁷, գործնականում կենցաղավարել են թէ շատ աւելի վաղ, եւ թէ աւելի ուշ՝ ողջ միջնադարի ընթացքում եւ նոր ժամանակներում: Մովսէս Խորենացու յիշատակած լարաւոր կամիրձար նուագարանը՝ «փանդիւռն», օրինակ, ըստ բոլոր տուեալների, ունեցել է ճիշտ «ներդաշնակութեան հենքի» տիպի լարուածք (c - f - g - c' կամ c - f - g), ինչպէս հին Արեւելքի մի շարք քաղաքակիրթ ժողովուրդների բանաստեղծ-երաժիշտ-երգիչների համապատասխան գործիքները, որոնք կիրառուել են ազգային վէպերի երաժշտական արտասանութեանը նուագակցելու համար⁵⁸: Իսկ «ներդաշնակութեան հենքի» կրկնապատկման ուրուագծին համապատասխանող լարուածքը (g - d' - g' - d²), որը ծառայել է աւելի մեծ ձայնածաւալի լարաւոր նուագարաններ լարելիս, հնարաւորութիւն է տուել միաձայնային երաժշտութեան մեղեդիական տարբեր պտոյտների ութեակային տեղափոխութեան հնարանքը կիրառելու եւ դրանով՝ այլզան նուագորդներին (անսամբլներին) նուագակցելու⁵⁹: Երկու տիպի ձայնային յարաբերութիւններն էլ կենցաղավարել են մինչեւ մեր օրերն իսկ: «Ներդաշնակութեան հենքի» յարաբերութիւնները՝ հայկական սազի լարուածքներից մէկում (a - d' - e' - a' ձեւով)⁶⁰ եւ նոյն հենքի կրկնապատկումը ենթադրող յարաբերութիւնները՝ քեմանչայի լարուածքներից մէկում (a - e' - a' - e² ձեւով)⁶¹: Ամենայն հաւանականութեամբ, այսպիսի եւ կամ սրան շատ

աշխատութիւնների հայ մեկնութիւնները, «Բանբեր Մատենադարանի», Թիւ 5, էջ 99-101:

57. Տե՛ս մեր յօդուածը՝ Ներդաշնակութեան հենքի ուսմունքը միջնադարեան Հայաստանում (5-6րդ դդ.), ՀՄՍՀ ԳԱ-ի «Պատմա-բանասիրական հանդէս», 1986, Թ. 1, էջ 75-92:

58. Նոյն տեղը, էջ 79, 83:

59. Նոյն տեղը, էջ 84:

60. Սովետական Միութեան ժողովուրդների երաժշտական գործիքների Ատլաս, Մոսկու, 1975, էջ 119 (ռուս.):

61. Նոյն տեղը, էջ 122:

մօտիկ մի լարուածք ունեցած պիտի լինէր նաեւ Գր. Նարեկացու յիշատակած «աղէյարմար» ջութակը⁶²:

Միջնադարեան Հայաստանին եւ Մերձաւոր Արեւելքին վերաբերող մի շարք փաստերի համակողմանի քննութիւնը ժամանակին մեզ հնարաւորութիւն էր տուել պարզելու նաեւ Յովհաննէս Երզնկացու յիշատակած «չորեքաղեան քնարի» կամ հայկական ուղի լարուածքը⁶³, որպէս ձայների քառեակային յարաբերութիւն՝ մասնաւորապէս՝ G - c - f - b: Սա՝ կարճ կոթով կսմիթահար նուագարանի կատարողական հնարաւորութիւններին համապատասխանեցուած լարուածք է: Միջնադարեան Հայաստանում կենցաղավարել են երկայն կոթով լարաւոր նուագարաններ եւս, որոնց կոթի (լարատեղի) վրայ մատնատեղեր (փարդաներ) են եղել: Եւ ահա, նաեւ այդ մատնատեղերի կարգաւորութեան սկզբունքի մասին թէեւ ընդհանուր, բայց արժէքաւոր մի տեղեկութեան ենք հանդիպել 14րդ դարի առաջին կէսին վերաբերող ձեռագրական յօդուածում, որի համաձայն՝ դեռեւս Դաւիթ Անյաղթի «Սահմանքում» առաջ բերուած եւ «երկպատիկ», «կիսաբոլոր», «մակեռակ» ու «մակքառակ» կոչուող հնչիւնային յարաբերութիւնները «ի յժ ձայնին փարտային երեւի, որ երաժշտական գուսանն, զշալթայն, զԴ աղին կամ զԼ աղին, կամ զմատն աղին հնչեցնէ»⁶⁴: Չափազանց շահեկան այս վկայութիւնից բնականօրէն հետեւում է, որ անցեալում գուսանական շրջանակներում գոյութիւն է ունեցել «ուժ ձայնի փարդա» հասկացութիւնը, իսկ դա նշանակում է ոչ այլ ինչ, եթէ ոչ հայ միաձայնային երաժշտութեան ուժ ձայնեղանակների ընդհանուր հնչիւնաշարը վերարտադրող մատնատեղերի շարք⁶⁵:

Նուագարանների կիրառման ձեւերի վերաբերեալ անհրաժեշտ տեղեկութիւնները պէտք է քաղել ազգագրական, պատմական եւ այլ ընդհանուր տուեալներից: Ասենք՝ փանդիռնի «աղէբախ» լինելու մասին, ինչպէս եւ փանդունահար-փիպասանի կատարողական արուեստում, «թիւ ասելու», երգելու, դիմաշարժութեամբ եւ տարբեր շարժումներով կերպար ստեղծելու եւ պարելու գործողութիւնների առկայութեան վերաբերեալ պատմական տեղեկութիւնների⁶⁶ լոյսի

62. Սրբոյ Խորն մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրութիւնմ, Վենետիկ, 1840, էջ 244:

63. Տե՛ս մեր յօդուածը՝ Ձայնի մասին ուսմունքը հին եւ միջնադարեան Հայաստանում, «Բանբեր Մատենադարանի», հտ. 6, Երեւան, 1962, էջ 164:

64. Տե՛ս Մալոյոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 1748, էջ 297ա («Սահմանք ասացեալ ի Դաւթ»): Նոյնը տե՛ս նաեւ՝ ձեռ. թ. 1931, էջ 96ա եւ թ. 55, էջ 402բ:

65. Հմմտ. մեր յօդուածը՝ Ներդաշնակութեան հեմֆի մասին ուսմունքը Հայաստանում միջին դարերում (10-15րդ դդ.), «Բանբեր Մատենադարանի», հտ. 8, Երեւան, 1987, էջ 100-101:

66. Մովսիսի Խորենացոյ Պատմութիւն Հայոց, Տփղիս, 1913, էջ 27, 73, 86:

տակ առանց դժուարութեան հանգում ենք եզրակացութեան, որ վիպասանը կտնտոց չէր օգտագործի: Նա գործիքն էլ միշտ գրկած չէր կարող պահել, այլ պէտք է վզից կախէր, ըստ հարկին՝ լրիւ ազատ ձեռքեր ունենալու համար:

Նուագարանների կենցաղավարման հանգամանքների հարցն իր գլխաւոր գծերով առած հանգում է՝ դրանց կիրառութեանը մենանուագում, նուագուրդներում կամ համոյթներում (ժողովրդական, գուսանական, գիւղական, քաղաքային, թատերական), եւ նուագախմբերում (պալատական, ռազմական): Կարեւորագոյն խնդիրը՝ տըւեալ նուագարանի դերի պարզաբանումն է՝ համոյթում կամ նուագախմբում, եւ նրա հնարաւորութիւնների բացայայտումը մենանուագում: Միջնադարի վերաբերութեամբ խնդիրը որոշ չափով լուսաբանում է, գործիքային նուագի ազգային տարբեր ձեւերի՝ մինչեւ մեր օրերը յարատեւած աւանդոյթների գիտական ուսումնասիրութեան միջոցով: Բայց լոկ որոշ չափով: Պատմագրութեան, ազգագրութեան ընձեռած նիւթերը կարող են հապէս լրացնել եղած պատկերացումները: Դափի մենանուագը, օրինակ, մեզ այնքան էլ ծանօթ երեւոյթ չէ այսօր: Մինչդեռ, Բալուի եւ չրջակայ գիւղերի հայունեան երաժշտական ինքնատիպ աւանդոյթների մասին Հ. Սարգիսեանի (Ալեւոր) խօսքերից երեւում է, որ Համբարձմանը կատարուող վիճակի խաղերի ու պարերի մէջ եղել են, բացի մեր իմացած՝ մեներգի, խմբական երգի ու պարերգի ընդհանուր ձեւերից, փոխնփոխ երգելու, ու նաեւ՝ դափի մեմնաւուագի տակ մեմնապարելու ձեւերը⁶⁷:

Քանի որ գործ ունենք միջնադարի հետ, պարզելի է նաեւ եկեղեցու վերաբերմունքը նուագարաններին եւ նուագական երաժշտութեանը: Բուն հարցն այն է, թէ հայ եկեղեցին, վաղ աւատատիրութեան չրջանում (մինչեւ 10րդ դարը), յունականի օրինակով, իրօք մերժե՞լ էր նուագարանների մասնակցութիւնը պաշտօնեղութեան մէջ, թէ ոչ: Յայտնի է, որ նուագարանների կիրառութեան դէմ ուղղուած շարժումը տակաւին 3-4րդ դարերում սկսեցին ծաւալել ընդհանրական եկեղեցու յոյն եւ արեւմտեան Հայերը: Ասորի հովուապետները չչտապեցին ընդառաջելու այդ շարժմանը: Եփրեմ Խորին Ասորին ինքն իսկ նուագակցել է տաւիղով իր կցուրդները կատարող երգեցիկ խմբերին⁶⁸: Այդ ժամանակ (4րդ դ.) Հայաստանում Ներսէս Մեծի ձեռնարկումներն ընդհանրապէս ժխտելով հեթանոսական սովորոյթները՝ ուղղում էին նաեւ նուագարանների գործածութեան դէմ (մասնաւորապէս յուդարկաւորութեանց ընթացքում): Սակայն

67. Տե՛ս մեր յօդուածը՝ Յուշամատենմանի հետեւերով, «Էջմիածին», 1966, թիւ 9, էջ 102:

68. RUBENS DUVAL, *Anciennes Littératures Chrétiennes (La Littérature Syriacque)*, Paris, 1907, p. 14-15.

պատմութիւնից գիտենք, որ Ներսէս Մեծի մահից յետոյ նուազարանները դարձեալ երեւացին թաղման ծէսում ու դարեր շարունակ կիրարկուեցին նրա մէջ, որովհետեւ այլեւս չհալածուեցին Հայ Եկեղեցու կողմից, ինչպէս ցոյց տուեց Վ. Հացունին⁶⁹։ Նուազարանների կիրառութիւնն ընդունուած աւանդոյթ է եղել մեր մէջ նաեւ եկեղեցուց դուրս տեղի ունեցած հոգեւոր ուրիշ շքերթների եւ բացօթեայ արարողութիւնների ժամանակ։ Բուն եկեղեցում, ըստ եղած տուեալների, գործածուել են բոժոժաւոր քշոցն ու բուրվաւոր, ծնծղան, կոչնակն ու զանգերը։ Ամէն ինչից երեւում է, սակայն, որ այդ տըւեալներն այնքան էլ հին չեն։ Յամենայն դէպս՝ այլ բան են յուշում վաղ միջնադարեան մի քանի կարկառուն դէմքերի բնորոշ արտայայտութիւնները, որոնցից երկուսն առաջ բերեց դարձեալ Վ. Հացունին⁷⁰։ մաշտոցեան շարականներից մէկի պերճախօս սկզբնատողը՝ «Հընչամբ փողոյ, սաղմոսարանաւ եւ քնարիւ օրհնեցէ ըզտէրն ի յերկինս» (Պահոց բճ), եւ Յովհան Օձնեցու շատ յատկանշական մի ասոյթը, որին անդրադառնալու ենք ստորեւ։ Սրանց կարող ենք աւելացնել Թէոդորոս Բոթնեաւորի խօսքերը, որոնց հանդիպում ենք Աստուածածնին նուիրուած նրա ներբողում։ «Ընդհանրական առաքելայէն եկեղեցիք Բրիստոսի, փառատրոդական երգաբանութեամբ, հոգեզուարճ նուազարանօք վերագոչեսցուք ի սերկեան աւուրս դասախմբութեամբ»⁷¹։ Պաշտօններգութեան մէջ Հին սովորութեամբ նըւազարաններ չներմուծելու խնդիրը, մեծ ուշացումով, բարձրացնում են 10-15րդ դարերի Հայ մատենագիրները⁷²։

Գալով Յովհան Օձնեցու վերն աղնարկուած ասոյթին, նրանից պէտք է հետեւցնել, որ, ինչպէս եւ սպասելի էր, նուազարաններն ու նուազական երաժշտութիւնը կիրառոււմ էին միջնադարեան Հայաստանի վանքերում, թէ՛ տեսական հարցերի լուծման, եւ թէ՛ ձայնային բարդ ստեղծագործութիւնների յղացման ընթացքում։ «Եւ պարտ է ուսումնասիրացնել խոհականագուներին, - գրում է կաթողիկոսը, - նուազարանօք քնարահարու լինել երաժշտական հոգւոյն՝ այլ եւ զբոլոր գոյացելոցն հնչեցուցանել ձայնից տեսակս»⁷³։

69. ՀԱՅՈՒՆԻ Վ., Եկեղեցական երաժշտութեան մասին, «Բազմավէպ», 1917, թիւ 5, էջ 207։

70. ՀԱՅՈՒՆԻ Վ., Հայ Եկեղեցւոյ երգերն, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1897, թ. 9, էջ 432։

71. Յովհաննու Իմաստասիրի Աւանցւոյ Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1953, էջ 199։

72. Առաջին հեղինակը Գրիգոր Նարեկացին է, որ Ողբերգութեան մատենի 92րդ, կոչնակին նուիրուած գլխում վերջինս անուանում է զսրինգ նորոգ այլ իմն տեսակաւ առեալ մեզ ընդ հնոյն փոխանորդութեամբ՝ եւ այլն, որով փաստօրէն մերժում են «հին» (իմա՝ հիթանոսական) նուազարանները պաշտօններգութեան մէջ։ Տե՛ս Սրբոյ Խորմ մերոյ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1840, էջ 243-244։

73. Յովհաննու Իմաստասիրի Աւանցւոյ Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1953, էջ 31։

Իսկ աշխարհիկ կեանքում, միջին դարերի ողջ ընթացքում, եւ մասնաւոր զարգացած աւատատիրութեան շրջանում, գուսանական արուեստի աննախադէպ տարածմանը զուգընթաց՝ աւելի ու աւելի է մեծացել նուազարանների եւ նուազական երաժշտութեան դերը: Գաղաքային ունկնդիրների շրջաններում, շնորհալի փողհարների ելույթներից յետոյ, աշխուժօրէն քննարկուել է գործիքային նուազի կերպարային բովանդակութեան խնդիրը: Հետաքրքիր այդ երեւոյթը գրաւել է մեր մատենագիրների ուշադրութիւնը⁷⁴. Ինչպէս եւ լարային գործիքին գերազանց տիրապետող վարպետ արուեստագէտների «զգարմանալի հրաչա» գործող նուազը⁷⁵:

Նուազական երաժշտութիւնը կիրառական նշանակութիւն էլ է ունեցել Հայաստանում, հին եւ միջին դարերում: Այն՝ օգտագործուել է, մասնաւորապէս, հիւանդների բուժման ընթացքում: Այդ մասին յստակ տեղեկութիւններ են տալիս վերոյիշեալ «Վասն գուսանական արուեստի» հին գրուածքը եւ ցովհաննէս Երզնկացի Պոլսը⁷⁶:

Վերջապէս մի յատուկ հարց էլ այն է, թէ մեր մէջ ովքեր են եղել նուազարաններ սարքող վարպետները: Ինչպէս այլուր, նոյնպէս, եւ Հայաստանում հնուց ի վեր նուազարաններ սարքող վարպետները, որպէս ընդհանուր կանոն, եղել են նախ իրենք՝ նուազածու երաժիշտները, ապա եւ նրանց ժառանգները, որոնց եւ փոխանցուել է կուսակուած մեծ փորձը, եւ այդպէս՝ սերնդէ-սերունդ, ոչ հազուադէպ միեւնոյն գերդաստանի անդամներին, բաւական երկար ժամանակ: Այդ աւանդույթը շարունակուել է նոյնիսկ մինչեւ մեր ժամանակները: Բայց ձեռագրական տուեալ էլ ունենք, որի համաձայն՝ «չաշտայ կու չինեն մտրուպքն»⁷⁷: Արդ, այս մտրուպը, որ արաբերէն խօսք է (mutrib) եւ միջին դարերում մի առժամանակ օգտագործուել է գուսանի փոխարէն, երգիչ-նուազածու-երաժիշտ է նշանակում⁷⁸: Եղած տուեալները խօսում են այն մասին, որ Հայաստանում եւ կիլիկեան հայկական պետութեան սահմաններում, զարգացած աւատատիրութեան շրջանում բարձր ծաղկման է հասել քաղաքային կեանքում բազմացած եւ համաբարութիւններում միաւորուած հայ

74. Մալուդի անուան Մատենադարան, ձեռ. Թ. 1053, էջ 301ա) «որք լսեն զձայն փողոցն, զանազան նմանեցուցանեն, ոմն զայս ինչ ասէ թէ ասէ՝ եւ ոմն զայս, եւ վիճող բառս, զի զանազան կարծիքն ընդդէմք են իրերաց եւ այլ ընդ այլոյ լսեն զձայնսն...» (Փիլոն Ալեքսանդրացու գործերի մեկնութիւնից):

75. ՅԱԿՈԲ ՂՐԻՄԵՑԻ, Մեկնութիւն Տումարի (տե՛ս վերոյիշեալ հրատարակութիւնը՝ Յակոբ Ղրիմեցի, Տումարագիտական աշխատութիւններ, էջ 198):

76. ՅՈՎՀԱՆՆԵՍ ԵՐԶՆԿԱՑԻ, Հաւաքում մեկնութեամբ Քերակամի (աշխատատիրութեամբ Լ. Խաչերեանի), Լոս Անճելես, 1983, էջ 133-134:

77. Մալուդի անուան Մատենադարան, ձեռ. Թ. 9330, էջ 156բ:

78. ԱՅԱՌԵԱՆ ԶՐ., Հայերէն արմատական բառարան, հտ. Գ, Երեւան, 1977, էջ 369:

վարպետների՝ այլազան նուազարաններ պատրաստելու արուեստը: Դա երեւում է նրանից եւս, որ ուշ միջնադարում, հայկական տարբեր գաղութներում, այլ արհեստաւորների թւում աչքի են ընկնում նաեւ սանթուր, քանոն, քեմանչա, թառ, ուղ, թամբուր, սազ եւ փողային ու հարկանային այլ նուազարաններ սարքող մի շարք վարպետներ: Ուրիշ յարմար առիթի թողնելով դրանցից 19-20րդ դարերում ապրած վարպետներին վերաբերող տուեալների մէկտեղումը, այստեղ փոքր-ինչ կանգ առնենք Թուրքիայում դարեր շարունակ նուազախմբային ազնուագոյն հնչողութեան մետաղեայ ծնծղաներ պատրաստած Զիլհեանների բարեհամբաւ տոհմի եւ նրա հռչակուած ներկայացուցիչների խնդրի վրայ:

Զիլհեանները, արուեստի վերածած իրենց արհեստով Կ. Պոլսի երաժշտական կեանքում յայտնի են դառնում առնուազն 17րդ դարի սկզբներից: Նոր ժամանակներում (19-20րդ դդ.) Զիլհեան տոհմի ներկայացուցիչները հասնում են համաշխարհային ճանաչման: Նրանցից յատկապէս Քերովլէ վարպետի պատրաստած ծնծղաները երաժշտական գործիքների համաշխարհային ցուցահանդէսներում բազմիցս արժանանում են մրցանակների, չքանչանքների եւ պատուգրերի: Արդէ տարբեր հրատարակութիւններում⁷⁹ Զիլհեանների ծնծղաները «Թուրքական» են կոչւում, ի հարկէ, շատ ու շատ պայմանականօրէն, որպէս Թուրքիայում արտադրուած⁸⁰: Մինչդեռ, Մեծ եղեռնի օրերին՝ Զիլհեանները, մազապուրծ եղած թուրքական եաթաղանից, գաղթել են Միացեալ Նահանգներ, որտեղ նրանք (գերդաստանի արու գաւակները) մինչեւ օրս էլ Նորտ-Կուրիս քաղաքում (Մասաչուսեթս), նախանձնիկ յաջողութեամբ շարունակում են իրենց հայրերի ու պապերի գործը⁸¹:

Ամփոփելով նշենք, որ ինչքան աւելի հարստացնենք մեր ընդհանուր եւ մասնաւոր գիտանքը երաժշտական գործիքագիտութեան ասպարէզում եւ մեր ազգային մշակոյթի ու մեզանում կենցաղավարած երաժշտական այլազան գործիքների մասին (օգտուելով հնարաւոր բոլոր աղբիւրներից), այնքան աւելի խօսուն կը դառնան նաեւ հայկական միջնադարեան ձեռագրերում հանդիպող նուազարանների

79. Մինչեւ իսկ խորհրդային երաժշտական հանրագիտարանում: Տե՛ս Երաժշտական Համրագիտարան, Հտ. 5, Մոսկուա, 1981, էջ 442 (ռուսերէն):

80. Բայց սելջուկեան արչաւանքներից առաջ, եւ Քրիստոսի թուականութիւնից էլ շատ առաջ Հայաստանում զարգացած մետաղագործութիւն է եղել: Միջնադարեան ձեռագրերում հանդիպում են փոքր ու մեծ զանազան ծնծղաներ: «Մնծղայ» խօսքը ասորական sessela-ի միջոցով Ն. Ք. անցել է հայերէնին: Կենտ ծնծղան՝ «բլոց» անուամբ կիրառուել է տակաւին հիթանոս տաճարներում: Իսկ Կարմիր բլուրում գտնուած մի զոյգ բրոնզէ ծնծղաները (ինչպէս եւ ասուրա-բաբելական հնագոյն ծնծղաները) վերաբերում են Ն. Ք. 7րդ դարին:

81. Տե՛ս Ն. ՏԷԼ-ՄԻՔԱՅԷԼԵԱՆ, Յօդուածների ժողովածու, Անթիլիաս, 1970, էջ 129:

պատկերները: Նկատենք նաեւ, որ գիտանքի անհրաժեշտ մի աղբիւր էլ՝ արեւելեան եւ արեւմտեան միջնադարեան պատկերազարդ ձեռագրերի ու դրանց վերաբերող գիտական գրականութեան ծանօթութիւնն է: Հայկական միջնադարեան ձեռագրերի պատկերազարդումները (որոնցում յատկապէս 12-13րդ դարերից ներառնուել են նաեւ ժամանակին կենցաղավարած նուագարանների պատկերները), իրենց նիւթով կապուած են Հին Կտակարանի եւ նոր Կտակարանի բովանդակութեանը, ազգային զարդարուեստի ու նրա միջոցով՝ դիցաբանութեան եւ առասպելաբանութեան իրականութիւններին, հայկական Կիլիկիայի, կենտրոնական Հայաստանի եւ նրա արեւելեան ու արեւմտեան շրջանների աւանդոյթներին, հայկական գաղութներին յատուկ մշակութային յարաբերութիւններին, պատմական, գեղարուեստական, գիտական ու ծիսական գրականութեան, այլեւ աղթարքին, եւ առհասարակ աշխարհիկ կեանքին ու եկեղեցական հասկացութիւններին:

Ուրիշ խօսքով՝ նուագարանների պատկերները միջնադարեան ձեռագրերում բերուած են բազմապիսի կապակցութիւնների մէջ, որոնք անհրաժեշտ է հասկանալ, նախ քան երաժշտա-գործիքագիտական դատողութիւններին անցնելը: Ի վերջոյ, սակայն, նեղ մասնագիտական առումով, մանրանկարներից քաղուող տեղեկութիւնները խմբաւորում են հետեւեալ կէտերի շուրջ: Մանկական նուագարաններ⁸². գիւղական եւ քաղաքային բնակչութեան (աշխատաւոր մարդկանց) շրջանակներում օգտագործուած ժողովրդական նուագարաններ⁸³. ժողովրդային, գուսանական թատերական երաժիշտներ եւ նուագուողներ, քաղաքային մասնագէտ-երաժիշտ գուսաններ եւ համապատասխան նուագարաններ ու նուագուողներ. սովորեցնող վարպետ նուագածուներ. ծէսի եւ արարողութեան հետ կապուած առանձին նուագարաններ. եւ վերջապէս՝ նուագախմբեր (ռազմական, չբերթերի եւ ուրիշ առիթներով հնչող եւ այլն):

Այն էլ ասենք, որ միջնադարեան նուագախմբերը հաստատուն կազմ չեն ունեցել (ոչ հազուադէպ այն չեն ունեցել նաեւ նուագուողները), եւ առհասարակ, նայած հանգամանքներին, աչքի են ընկել թէ՛ նուագարանների բազմազանութեամբ⁸⁴, եւ թէ՛ ընդամէնը երեք կամ

82. Սա մշակութային մի ենթաշերտ է, որում շարունակում են կենցաղավարել հնագոյն նախնական նուագարաններ, եւ կամ նորերի պարզեցուած ու փոքրացուած տեսակները: Ձեռագրերում դրանց պատկերները հազուադէպ են պատահում, բայց պատահում են եւ պէտք է տարբերել:

83. Սրանք պատկերուած են լինում թէ՛ առանձին կատարողների ձեռքին, եւ թէ՛ որպէս փոքրաթիւ, բայց շատ ինքնատիպ նուագուողների (անսամբլների) բաղկացուցիչներ:

84. Այնպէս, որ մէկտեղուել են այժմ մեզ համար անհամատեղելի թուացող լարային, փողային ու հարկանային գործիքներ, ծնծղաներ եւ այլն: Նաեւ դրանով է բացա-

չորս տեսակի նուազարանների տիրապետող երաժիշտների միաւորումով՝ մինչեւ վեցական, եօթական եւ ասելի հոգի⁸⁵։ Վերջապէս, այս բոլորին պէտք է ասելացնել, որ թւում է, թէ մեր միջնադարեան մատենագիրների մտապատկերներում մնացել են նաեւ՝ հին Հայաստանում կենցաղավարած ձայնային-գործիքային կատարողական մեծ կազմերի մասին յիշատակներ։ Դա յուշող ձեռագրական նիւթերից են, օրինակ, «Հանդէս բանաստեղծաց» կոչուող գրուածքների այն տեղիները, որոնք ներշնչուած են, կարծես, աշխարհիկ ու հոգեւոր մեծահանդէս տօների դեռեւս վառ պատկերներից, այսպէս․ «Երգը, պարը, երաժիշտը, գեղգեղօղը, նուագը, տաղը... նուազարանը՝ փող, քնար, ջնար, սրինգ, մրմունջը... հնչմունք, ցուցք» եւ՝ «կացուղ, տաւիղ... աւրհնութիւնը, սրբասացութիւնը, երգեցիկը, երգաձայնը, փառաբանութիւն, գովութիւն...»⁸⁶։

Չենք կասկածում, որ յետագայում յայտնաբերուելիք նոր նիւթերը կը գան հաստատելու ասուածը, այլեւ ասելի պայծառ լոյս սըփռելու ողջ նախընթացի վրայ։

Ն. ԹԱՀՄԻՋԵԱՆ

տըրուում, թէ ինչո՞ւ ձեռագրերում կարծես խառն եւ կամ առանց որեւէ կարգի են յիշատակում նուազարանները, ինչպէս՝ «փող», «սրինկ», «թմբուկ», «քնար», «տաւիղ» (տե՛ս Մալտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 1187, էջ 321բ-322ա-բ)։ Այդպէս, Վարդան Այգեկցին էլ, իր «Ճառ վեցերորդ, վասն շնութեան» բարոգում գրում է․ «ամենայն երգարանս քաղցրաձայն»՝ զփողս եւ զջնարս, զտասնաղիս եւ զծնծղայս, զթմբուկս եւ զքնարս եւ զայլս...» (Մալտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 8356, էջ 64բ)։

85. Այդ մասին մի զաղափար կարելի է կազմել հետեւեալ հրատարակութիւնից․ P. TUGLACI, *Turkish Bands of Past and Present*, Istanbul, 1986. Այստեղ խօսուում է նաեւ Զիլճեանների եւ ուրիշ հայ երաժիշտների մասին։ Միայն պէտք է նկատի առնել, որ օսմանեան ռազմական փողային նուազախմբերում երաժիշտների թիւը մի առաւելագոյն քանակ է ներկայացնում։

86. Մալտոցի անուան Մատենադարան, ձեռ. թ. 3488, էջ 107ա։

Summary

MATERIALS FOR A SCHOLARLY STUDY
OF THE MUSICAL INSTRUMENTS OF ANCIENT
AND MEDIEVAL ARMENIA

NIKOGHOS TAHMIZIAN

The Armenian people over the millenniums has created his own rich musical culture, innumerable inspiring folk songs (rural, urban), and vivid instrumental tunes, a professional monophonic vocal-instrumental art of vipasans, gousans and ashoughs (bards and minstrels), and also solid traditions of instrumental solo, duet, ensemble and orchestral playing, with considerable elements of extemporising, long-held pedal points, heterophony, and simultaneous use of different rhythms.

Hence, Armenians have evolved a great variety of musical instruments, partly inherited from the Indo-European protoculture (which developed, as is stated in modern research works on Indo-European language and Indo-Europeans, on a land, that geographically in the main coincides with the Armenian Plateau), partly made by themselves, and, as is the case with all other peoples too, partly borrowed from foreign countries, and, if need were, modified, in accordance with the modal peculiarities of their national music.

On the whole, those instruments range from the most archaic specimens, made of stone, or wood, animal's bone, or horn, to elaborate samples of all four classes — idiophones, membranophones, aerophones, and chordophones, with large possibilities of performance, and great expressive potentialities.

Though instrumental music in Armenia too had its specific path of evolution, the instruments used by the Armenians, in general, developed alongside of the flourishing of the Armenian music itself.

The Armenian instrument-makers, the above mentioned vipasans, gousans, and ashoughs, who were poets and melodies, singers and performers-instrumentalists (all in one), on the one hand, always were in search of new means of expression, and, accordingly, improved the most important of the existing instruments, on the other hand, perfected instruments, and developed technique of playing them, in their turn influenced the musical culture taken as a whole.

Thus, the musical instruments, especially used in the prospering Armenian medieval towns by highly skilled performers, along with the entire national and World monophonic art (Eastern and Western, folk and professional, sacred and secular), reached their pick of enrichment and development with a striking deeping of the emotional content of music itself and perfecting of compositional structure, in Central Armenia and in the Armenian Kingdom of Cilicia, in the 12-13th centuries A.D.

At this time Central Armenia and the Armenian Kingdom of Cilicia in the province of instrumental music too brilliantly accomplished one of their important missions, intended for them in the history of World civilization — to be unique between East and West.

Here a very large number of old and new various instruments sounded in everyday life and on festivals, in the houses of humble workers and in the palaces of rich men, on the funerals and merry-makings, in the churches and theatres, in the streets and at the court; here were combined (especially in the towns), Eastern and Western elements of musical thinking and music, of musical instruments and methods of building them, on the basis of age-old national traditions; and from here too were carried westward some rare samples of the immediate ancestors of the European violin and harpsichord, lute and clavichord and others.

The latter was done by travellers engaged in international trade along three main routes, conjoining East and West, on which were laying large, blooming Armenian medieval towns. Dvin, Ani, Kars, Karin, Ardsn and Yerznka were on the main northern route through Central Armenia; Artjesh, Manazkert, Khlat and Nprkert — on the southern route, and Sis, Tarson, Adana, Mamestia and Ayas — on the route through Cilicia.

In those centers, the flourishing of trade, scientific and higher educational institutions, the laxing of the ideological atmosphere and the intensification of secular thinking, the increase in the circulation of money, raising of the standard of living and refinement of tastes — all emphasized the value and the role of fine arts and literature, especially vocal and instrumental music in public life.

It is noteworthy that authors of the 10-15th centuries, assign an important place in their writings to the description of musical instruments and their performance. Grigor Narekatsi (10th cent.) spoke about «Jutak» (fiddle), Hovhannes Sarkavag (11-12th cent.) mentioned a three-stringed lute, the tuning of which represented the ratios of 3:4 and 4:6, that is, if we consider the Contra C for fundamental — G-c-g. Hovhannes Yerznkatsi (13th cent.) made serious comments on the four-stringed lute (Armenian ud), which, as we showed it, had a tuning in fourths (G-c-f-b flat); Grigor Tatevatsi (14th cent.) mentioned the cane-pipe with five finger-holes; Arakel Syunetsi (15th cent.) spoke about the eight-stringed lute and proposed a very original classification of wind, stringed and percussion instruments. Hakob Ghrimentsi (15th cent.) gave a detailed description of skilled performance on the 40-stringed «sandir» (santur, dulcimer, obviously with courses of 1 and 2 strings), 70-stringed «ghanon» (kanon, with courses of 2 and 3 strings) and 100-stringed «arghanon» (with courses of 3 strings). There was also a «pandir» with a tuning, again, as we cleared it, of the type c-f-g-c², and other instruments of larger range, with a tuning of the type g-d'-g'-d², etc.

Nor were medieval miniaturists behind the times and commencing with the 12-13th centuries, quite happily decorated the pages of even liturgical manuscripts with musicians playing various types of ancient and new instruments: wooden castanets and cymbals (called «ts'ntsgsha», small, put on the fingers, and big, worn on the hands), military kettledrum («gos»), tambourine («dap»), with a narrow frame and a leathern membrane, and with or without jingling small cymbals), other one-and two-headed drums of different shape and size («tmbuk», «dhol», «nagara», «diplipito»), bagpipe («parkapzuk» with two melody tubes), immense reed horn («avagapogh», used for purposes of signalling), end-blown whistle-flute («tutak»), shepherd's flutes («sring», «blul»), cowhorn or ram's horn or goat's horn («yeghjerapogh»), various reed-pipes with tubes of cylindrical or conical bores (among them — «duduk» and «syrna»), small military copper horn («pghindze pogh»), circular horn («galarapogh») and long trumpet («shepor»), different types of lutes with short or long necks (among them — «ud», «saz», «tanbur»), harp («tavigh») and lyre («knar»), multistringed instruments psaltery («saghmosaran»), zither («kanon») and dulcimer («santur»), bowed instruments «kyamani», «kyamancha», etc., etc.

In the late Middle Ages Armenian instrumental music reached a turning point. Several ancient instruments fell into disuse, others were used in the remote villages. New instruments were made on the basis of old models. The latter, in the main, preserved their shapes, structural peculiarities and tuning. Partly was preserved also the old repertory of instrumental and vocal-instrumental music. There appeared a new class of talented instrumentalists, called «sazandars», who knew and performed not only their own national tunes, but also almost all of the notable pieces of the Near Eastern urban professional music (Iranian, Arabic, Turkish).

They were incomparable in creative revising old works of the classic period of Eastern music, according to their national taste and to the taste of late Middle Ages, which (the latter), especially after the fall of Constantinople, emphasized some specific features of orientalism in the entire Near East.

In new times, from the beginning of the second half of the 19th century, European musical instruments were spread in the Armenian urban life. Recently in Armenia emerged also the 5th class of musical instruments — the electrophones.

Nevertheless, professional musicians and music lovers in Armenian are still cultivating a considerable number of medieval musical instruments, and true interest in their study too is increasing day after day.

Historical, archaeological, manuscript and other data enable us to confirm the fact, that Armenia had a great wealth of musical instruments, and accordingly, of instrumental music in ancient times and Middle Ages, worthy of a thorough study on European level. And the purpose of the author of this article was to accomplish a scrupulous examination of all the available today data, develop our source criticism, summarise our achievements in this field, and point out and classify the main questions requiring basic elucidation.

