

ԵՂԻՇԵՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

ՀԱԿՈՐ ՔՅՈՍԵՑԱՆ

Հայ միջնադարի երաժշտական գեղագիտության ուսումնասիրման համար լուրջ հիտաբերություն են ներկայացնում Եղիշեի երկերում ցրված մտքերն ու դատողությունները երաժշտության մասին, որոնք հիմնականում տեսական-գեղագիտական բնույթ են կրում:

Ձայնի մասին վաղ միջնադարյան ուսմունքի հետագա քննությանն իր նպաստը կարող է բերել Եղիշեի «Մեկնութիւն Յեսուայ և դատաւորաց» երկասիրությունը: Մարդկային բնությունը նմանեցնելով խեցեղեն անոթի, որ գոյանում է հողից, հրից և օդից՝ Եղիշեն գրում է. «Արարուած խեցեղէն սափորոյն ի հողոյ է, և վառումն անշէջ ճրագացն՝ ի հրոյ և ի պատրուգէ և ձայն եղջիւր փողոյն՝ օդով և կենդանական շնչով մարդոյն (այս և հետագա ընդգծումները մերն են — Հ. Ք.), և երեքեան սոքա ի մերում բնութեանս բաղկացեալ գոյանան»¹: Ինչպես խեցեղեն անոթն է ստեղծվում հողից, ճրագը՝ առաջանում հրից, այնպես էլ եղջերափողի ձայնն է ծնվում մարդու կենդանական շնչից և օդի բախումից: Ընդգծված արտահայտությունը շահեկան է նախ նրանով, որ այն Եղիշեի Պատմության մեջ տեղ գտած նույնական վկայության («եղջիւր ածել») հետ միասին², եղջերափողի մասին առկա վաղագույն հիշատակումներից է և երկրորդ՝ ուշագրավ է ձայնի բնութագրմամբ³: Նկատի ունենալով Փիլոն Երրայեցու Արարածոց մեկնության «Ձայն այժմ սու ի մէջ ասել ոչ որ բերանաւ և լեզուաւ հնչումն օդոյս է»⁴ միտքը (անշուշտ, ընկալելով ու այստեղ կիրառելով նրա դրական իմաստը) և Պլատոնի, Արիստոտելի, Զենոնի համաբնույթ դատողությունները⁵ Եղիշեն որոշակիորեն արձանագրում է, որ ձայնը բաղադրված է մարդկային շնչից ու օդից, և որ այն առաջանում է այդ երկուսի բախումից: Ձայնի այսօրինակ բնութագրումը համեմատելի է «Ձայն (է) վիրավորութիւն օդոյ»⁶ սահմանումի ուժ ստացած մտքին: «Ինքնըստինքյան հասկանալի է...», — գրում է Ն. Թահմիզյանը, — որ այստեղ նկատի է առնված օդի այնպիսի վիրավորումը, որը կարող է ազդել լսողության գործարանների վրա, որի հետևանքով կարող է ընկալվել լսողության կողմից»⁷: Ձայնի վաղ միջնադարյան սահմանման այս մեկնաբանումը լիովին վերաբերելի է Եղիշեի խնդրո առարկա հատվածին, որ Դավիթ Անհաղթի զգի ուր ձայն է՝ նա և վիրավորու-

1 «Սրբոյ Հօրն մերոյ Եղիշէի վարդապետի մատենագրութիւնք», Վենետիկ, 1859, էջ 182: Այսուհետև լջահամարները՝ տեքստում:

2 Տե՛ս Н. К. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, с. 42.

3 Ուսումնասիրությունը պարզել է, որ հայկական հին և միջնադարյան մատենագրության մեջ «ձայն» նշանակությամբ երբեմն օգտագործվում է մի այլ տերմին էլ հնչիւն: Սակայն... ձայն-ը ավելի ընդհանրացված գիտական տերմին էր. այն լրիվ համապատասխանում էր հին հուսկա ն գօյղ-ին, որը նույնպես բաղմաթիվ նշանակություններ ունենալով, հաճախ օգտագործվում էր առհասարակ ձայնի և մարդկային ձայնի իմաստով» [տե՛ս Ն. Թահմիզյան, Ձայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում (Բանբեր մատենագրանիս, 1962, № 6, էջ 135)]:

4 «Փիլոնի Երրայեցու մնացորդ ի հայո», աշխատասիրությամբ Մ. Ավգերյանի, Վենետիկ, 1826, էջ 412:

5 Н. К. Тагмизян, Теория музыки..., с. 136.

6 Նույն աեղում:

7 Նույն տեղում:

թիւն օգոյ»⁸ դատողութիւնը կանխող վաղագույն վկայութիւններէց է հայ երաժշտատեսական մտքի պատմութեան մեջ: Սակայն, ի տարբերութիւն ձայնի ընդհանուր կազմախոսական սահմանման, Նդիշեն այստեղ մատնանշում է մասնավորապես նրա երաժշտական բնույթը (եղջերափողի ձայն):

Հանրահայտ է Փիլոն Երրայեցու և Նդիշենի աղերսը, որը լավագույնս դրսևավորվում է ոչ միայն բառային ու իմաստային համընկնումների բազմիցս նկատված⁹ իրողութեամբ, այլև երաժշտարվեստի սկզբունք արտահայտող հատուկ տերմինի կիրառմամբ: Խոսքը Փիլոնի՝ «Յաղագս վարուց կենաց տեսականի» Քթանգի շափս են նուագս բազումս թողին տաղից եռաշափաց, առ ճանապարհական երգոց...»¹⁰ և Նդիշենի «Բան խրատու յաղագս միանձանց» երկի «Օրհնութիւն Լուաշափս ի խորհուրդ միաբանութեան Արարչին իւրեանց բոլորեն» (էջ 160) տողերում ընդգծված բառի մասին է: Թեպետ «եռաշափս»-ն իբրև էթնոէմ-տրոս տերմինի պատճենում, գերազանցորեն որպէս յամբական շափի իբրև էթնոէմ-տրոս տերմինի պատճենում, գերազանցորեն որպէս յամբական մատենագրութեան մեջ¹¹, սակայն, մասնավորապէս այս պարագայում, այն ենթադրում և մատնանշում է օրհնեղութեան կատարման որոշակի սկզբունք: Այս առումով «եռաշափս» երաժշտատեսական տերմին է: Բնականաբար, վերջինիս առընթեր օրհնութիւն» էլ, լինելով հունարեն ὕμνος (հիմներգ)-ի բառապատճենումը, դարձյալ պետք է ներկայանար որպէս երաժշտատեսական տերմին: Նվ, իրոք, միջնադարյան Հայաստանում «օրհնութիւն» լինելով Քթանգի քերթութեան տեսակներէց մեկը, «սրբազան երգ» էր¹², այսինքն՝ գործնականորեն կապված էր եկեղեցական երգ-երաժշտութեան, և ոչ այլ բան էր, քան նրա, իբրև հոգևոր երգի հատկորոշումը, որ, ինչպէս երևում է, Նդիշենից առաջ արդեն երաժշտատեսական տերմինի իրավասութիւն էր ստացել: Այդ են հաստատում երգ (սերգեսցուք երգ նոր», «մատուցանեն գերգս», «երգս առեալ գոչեն դասք հաւատացելոց»), հոգևոր երգ (նեղ իմաստով՝ «զնա հոգևոր երգով գովեցէք»), երգ օրհնութեան (սերգեսցուք գերգս օրհնութեան»), օրհնութիւն (սանդաղար օրհնութիւն մատուցանեն», «երգ օրհնութիւն Տեառն»), երեքսրբյան (օրհնեցէք գերեքսրբեանն երգելով», «գոչէ երգս գերեքսրբեանն ասելով», «գերեքսրբեան օրհնութեամբ փառաբանիս») տերմիններն ու դրանց հոմանշային կիրառութիւնները միջնադարյան մատենագրութեան մեջ¹³, Նվ քանի որ «Օրհնեղութիւն» կամ «սրբասացութիւն» իբրև երաժշտական տերմիններ իմաստով նույնական են «գերեքսրբեանին», ուրեմն վերջինս «իրավունք ունի որպէս իրավահավասար անդամ մտնելու մյուս անվանումների շարքը: Մանապէհ, եթէ հաշվի առնենք այն փաստը, որ ուրիշ շատ տերմինների նման սա էլ հունական τριτάτος հիմներգի անվան բառապատճենումն է»¹⁴, Այստեղից հետևում է, որ Նդիշենի «օրհնութիւն եռաշափս» արտահայտութիւնը կարող էր վերաբերել համաքրիստոնեական եկեղեցու մեջ հնուց անտի կիրարկվող «Սուրբ

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Բ. Կյոսեյան, Նդիշէ, քննական ուսումնասիրութիւն («Հանգես ամսօրյա», 1906, էջ 146—153), Ս. Խաչատրյան, Փիլոն Երրայեցի և Նդիշէ («Քյոսեյան», Նոր շրջան, ԺԵ տարի, 1899, էջ 788—791), Լ. Խաչիկյան, Նդիշենի «Արարածոց մեկնութիւն» աշխատութիւնը, Երևան, 1945 (անտիպ, ՀՍՍՀ ԳԱ պատմութեան ինստիտուտ), էջ 109—131:

¹⁰ «Փիլոնի Երրայեցու ճառք թարգմանեալք ի նախնեաց մերոց, որոց հէլլեն բնադիրք հասին առ մեզ», Վենետիկ, 1892, էջ 29:

¹¹ «Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի» (այսուհետեւ՝ ՆԲՀ), Կ. Ա. Վենետիկ, 1336, էջ 663: E. A. Sophocles, Greek Lexicon of the roman and Byzantine periods (from B. C. 146 t. A. D. 1100), v, II, N-Y., 1886, p. 1092.

¹² Ն. Կ. Թահմիզյան, Էջեր հայկական վաղ միջնադարյան երաժշտական գիտագիտութեան (ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» հաս. գիտ., 1961, № 2, էջ 54):

¹³ Ա. Արգարյան, Հիմներգութեան ժանրը («Հայ միջնադարյան դրականութեան ժանրեր», Երևան, 1984, էջ 94):

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 122—123, ծանոթ. 2:

Աստուածի» եռաթիվ սրբասացությանը կամ օրհներգությանը¹⁵։ Նկատի առնելով «երեքսրբան» անվան հետ ունեցած իմաստային ենթադրելի աղերսը, կարելի է մտածել, որ «եռաշափը» ևս, իբրև ռիթմական արտաբերման թվաբանակի անվանում, երաժշտատեսական տերմին է։

Բյուզանդական մատենագրության մեջ որոշակիորեն տարբերվում են «օրհներգություն» ու «սաղմոսերգություն»։ Հոգևոր երգասացության արժեքաբանական սանդղակում առավել բարձր տեղ է հատկացվում օրհներգությանը, քան սաղմոսերգությանը։ Ըստ Հովհան Ոսկերեքրանի, էլ ավելի նախընտրելի է օրհներգությունը, որովհետև «սաղմոսներում կենտրոնացված է բովանդակ մարդկայինը, իսկ օրհներգություններում ոչ մի մարդկային (եղական— Շ. Ք.) բան չկա։ Այս պատճառով երեխային նախ հորդորիր սաղմոսերգության մեջ և հետո միայն թող նա օրհներգություններ երգի, քանզի վերջիններն ավելի աստվածային են։ Երկնային ուժերը օրհներգություններ են երգում և ոչ սաղմոսներ...»¹⁶։ Մի այլ տեղ ասում է. «Հավատացյալները գիտեն, թե ինչպիսին է երկնավոր ուժերի օրհներգությունը։ Այս պատճառով օրհներգություններ երգելը առավել առաքինի է, քան սաղմոսելը»¹⁷։ Գրիգոր Նյուսացին նույնպես զատորոշում է սաղմոսն ու օրհներգությունը. «Սաղմոսը երաժշտական գործիքով կատարվող մեղեդի է», իսկ «Աստծո տրվող օրհներգությունը փառաբանություն է՝ մեզ շնորհած բարիքի համար»¹⁸։ Ուշագրավ է Բարսեղ Կեսարացու և Գրիգոր Նյուսացու այն միտքը, թե սաղմոսերգությունը երաժշտական գործիքով իրականացվող մեղեդի է, իսկ օրհներգությունը՝ «առանց երաժշտական գործիքի ուղեկցությամբ» կատարվող երգ¹⁹։ Սա նշանակում է, որ, ինչպես բյուզանդական, այնպես էլ հայ իրականության մեջ «օրհներգությունը» կատարվում էր առանց երաժշտական գործիքի նվագակցության։ Հիմնվելով երաժշտական տերմիններին տրված վերոբերյալ մեկնությունների վրա, կարելի է եզրակացնել՝ «եռաշափ օրհներգությունը» կամ «երեքսրբան օրհներգությունը» կատարվում էր առանց երաժշտական գործիքի նվագակցությամբ²⁰։

Հայ միջնադարի երաժշտական գեղագիտության հետազոտման համար դարձյալ շահեկան է նույն՝ «Բան խրատու յաղագս միանձանց», երկի հետևյալ հատվածը. «Առաջնորդը դասուցն հնչումն ձայնի արձակեն, երգս հոգեւորականս քաղցրանուագս փոփոխելով, իսկ այլ կրսբազոյնքն ձայնիցն միտ դնելով, խառնեն զիրաքանչիւր բարբառսն յարմարելով և կազմելով զմիաբանութիւն ճշմանն, զի իբրեւ զմիօջէ բերանոյ ամենայն բազմութիւն ձայնիցն ճշմանն» (161)։ Հատվածը, ինչպես նկատվել է²¹, շարադրված է Փիլոնի «Յաղագս վարուց կենաց տեսականի» աշխատության համապատասխան մասի («առ ծանր հնչիւն արանցն, կանանց սուրն խառնելով յարմարական և նուագաւոր բաղաձայնութիւն կատարէր և արդարեւ երաժշտական»)՝ որոշակի ազդեցությամբ։ Սակայն հատվածների ուշագրիւր բաղդատումը ցույց է տալիս, որ դրանց մեջ առկա նմանությունը աննշան է։ Թերեւս անբավարար կլինեն այդ նմանությունը

15 Հմմտ. Բ. Կյուլեկսեյան, նշվ. հոդվ., էջ 153։

16 «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения», составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова, М., 1966, с. 115—116.

17 Նույն տեղում, էջ 116։ Հետևաբար, գործնական տեսակետից, առարկելի է թվում այն միտքը, թե «երգի», «օրհներգության», «երեքսրբանի» «հոմանիշային միևնույն շարքում են հանդես գալիս նաև սաղմոսը...» (Ա. Արգարյան, նշվ. հոդվ., էջ 94)։

18 «Музыкальная эстетика...», с. 111—112.

19 Նույն տեղում, էջ 105, 111—112։

20 Քանի որ օրհներգությունն առհասարակ ուղեկցվում էր երկրպագության, աղոթքի խորհրդական, սիմվոլիկ շարժումներով (С. Лисицян, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. I, Ереван, 1958, с. 78), պետք է ենթադրել, որ «երեքսրբան օրհներգությունը» ևս կատարվում էր ծիսական մասնահատուկ շարժումներով։

21 Բ. Կյուլեկսեյան, նշվ. հոդվ., էջ 152։

22 Տե՛ս «Փիլոնի Երբարյեցույն...», էջ 31։

բացատրել սոսկական ազդեցությամբ: Պետք է ենթադրել, որ նկատված նմանությունը ոչ այնքան զուտ գրական ազդեցության, որքան նման փաստի արձանագրման արդյունք է: Ամենևին չբացառելով գրական ազդեցության հնարավորությունը, այս պարագային սակայն պետք է նկատել, որ մասնակի նմանությունները բխում են պատմական իրականությունից: Հավանական է, որ Նդիշեի նկարագրած միաձնացյալներն իրենց ճգնական կենցաղավարությամբ շատ նման էին Փիլոնի նկարագրած թերապեվաններին: Ուրեմն՝ հոգևոր երգասացության սկզբունքների ընդհանրությունն այդ երկու համայնքների որդեգրած երաժշտական կենցաղավարության նմանությունների արգասիք էր: Սրանից հետևում է, որ երգասացության այդ սկզբունքը նաև հայ իրականությանը հատուկ գեղագիտական փաստ էր: Արդ, երաժշտական գեղագիտության համար հետաքրքիր են երկու հատվածներում ընդգծված «զմիարանութիւն հնչմանն» և «նուագաւոր բաղաձայնութիւն», «յարմարել», «յարմարական» բառերն ու արտահայտությունները: Այստեղ «զմիարանութիւն» և «բաղաձայնութիւն», «յարմարել», «յարմարական» բառերը, լինելով հունարեն *συμ(ε)υμ* փոխառություններ, «համարժեքը, համաձայնիլ, ձայնակից լինել», հնչել համաձայն, ներդաշնակել, լինել համաձայն, համաձայնել), *συμφωνία*-ի (ձայնակցութիւն, միաձայնութիւն, յարմարութիւն, միաբանութիւն ձայնից արուեստականաց), համահնչութիւն՝ ներգաշնակութիւն), *συμφων*-ի (միացնել իրար)՝²³, *ἀρμονία*-ի (յարմար, բարեյարմար, կարգաւոր, դիպող, ձայնակից), *ἀρμονικός*-ի (համահնչութիւն, հարմոնիա), *ἁρμονία*-ի (բարեյարմար յօդաւորութիւն, չափակցութիւն), համաձայնութիւն երգեցողության մեջ, համահնչութիւն)՝²⁴, հանդես են գալիս իբրև երաժշտական տերմին: Սա նշանակում է, որ խնդրո առարկա բառերը իմաստով նույնանալով «ներգաշնակութիւն-հարմոնիա» բառին, մասամբ ինքնուրունաբար, մասամբ Փիլոնի երկերի հայերեն թարգմանության ազդեցության տակ, արդեն վաղ միջնադարյան Հայաստանում կիրարկվել են իբրև երաժշտատեսական տերմիններ:²⁵

Հաշորդ ընդգծված արտահայտությունը (սկզբնապես զմիարանութիւն հնչմանն, զի իբրև զմիոյէ բերանոյ ամենայն բազմաթիւն հնչիցէ) առավել վաղիբրական է դարձնում մեր եզրակացությունը: Այն ցույց է տալիս, որ տարբեր ձայների համակցումը որոշակիորեն միտում է միաձայնության (սիրելի զմիոյէ բերանոյ): Իմի բերելով այս արտահայտությունը (յարմարելով և կազմելով զմիարանութիւն հնչմանն...) կարելի է եզրակացնել, որ այն, երաժշտական գեղագիտության բաղաձայնացիչ մասը կազմող, ներդաշնակութեան մասին առկա վաղագույն վկայություններից է: Այս կապակցությամբ հիշատակելի է Գրիգոր Նյուսացու հետևյալ միտքը. «Աշխարհի արարման կարգը ինչ որ երաժշտական ներդաշնակութիւն է, իր դրսևորումների մեծ բազմազանության մեջ ենթակա ինչ որ կարգի ու շափի, համաձայնության բերված ինքն իր հետ, ինքն իրեն համահունչ, և դրան շին խանգարում բազմակերպ տարբերությունները...: Երբ երաժիշտը դիպչում է լարերին, նա ներդաշնակութիւն է առաջացնում զանազան ձայներից...»²⁶: Ուրեմն համաձայնությունն ու ներդաշնակությունը ծնվում են ձայների հակադրամիասնությունից, տարբեր ձայների ձուլումից կամ մեկտեղումից (սխառնեն զիրար քան չիւր բարբառսն)՝ սկզբնապես միա-

23 ՆՁԲ, հ. Բ, 1837, էջ 262, հ. Ա, էջ 426: «Греческо-русский словарь», обработал А. Р. Поспишнль, Киев, 1890, с. 888—889: Այս նույն իմաստն ունի լատիներեն *concentus* բառը [համաձայն, միաձայն երգեցողություն, համաձայնություն, ներդաշնակություն (տե՛ս «Латинско-русский словарь», М., 1976, с. 222)]:

24 ՆՁԷ, հ. Բ, էջ 348, 417: «Греческо-русский словарь», с. 128, 285.

25 Ն. 4. Թ ա հ մ ի զ յ ա ն, ներդաշնակության հենքի ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում. 5—6 դդ. («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1966, № 1, էջ 84):

26 В. П. Шестаков, Гармония как эстетическая категория. Учение о гармонии в истории эстетической мысли, М., 1973, с. 57.

րանություն հնչմանն»։ Եղիշենի խնդրական հատվածը գեղագիտական ձևակերպումն է հայ միջնադարյան երգ-երաժշտության մեջ կիրառվող միաձայնության կամ համաձայնության, որն ընկալվում ու մեկնաբանվում է իբրև ներդաշնակության պայմանը և որոշիչը²⁷։

Ճանաչողական հետաքրքրություն է ներկայացնում Եղիշենի հետևյալ միտքը. խոսելով մարդու հինգ զգայարանների, այդ թվում նաև՝ լսելիքի մասին, հեղինակը գրում է. «Միաբան ջաղեալք պատին սոքա հնգեքեան, մաւաւանդ զի իգական մասամբք, կանացի ձայնիւ մեղկին լսելիքն մաւղոյն...» (176)։ Ուշագրավն այստեղ «կանացի» ձայնի ականջ ջոյող հատկության մասին Եղիշենի դատողությունն է։ Այն ենթադրում է մարդկային ձայների տարբերակման գեղագիտական հայեցողություն վաղ միջնադարյան Հայաստանում։ Մարդու լսելիքի վրա «կանացի» ձայնի ներգործության նմանօրինակ ըմբռնումը կարելի է գեղագիտական այդ հայեցողության մի արձագանքը համարել։

Վաղ միջնադարյան երաժշտական գեղագիտության հետազոտման համար նույնքան օգտակար ու նկատառելի է հետևյալ հատվածը. «Ոչ միայն զհարիր և զլիսուն սաղմոսն արկեալ ի վար ձայնիւ, այլ բովանդակ զսուրբ կտակարանս եկեղեցուն, որով փառաւորեալ և ահաւոր ձայնիւք շքեղացուցանեն զսուրբ եկեղեցին ի լերին անդ։ է, զոր ընթեռնուն բանիւք և է, զոր պաշտեն փոփոխական ձայնիւք...» (238)։ Հատվածը թեպետ Թարգմանչական վանականներին է վերաբերում, սակայն հավանության ու հաստատման այն ոգին, որով ներկայացվում է նրանց երգասացությունը, ենթադրելի է տալիս, որ երգասացության նկարագրվող կարգն ու ձևերը, կիրառված լինելով հայ եկեղեցու ժամերգության մեջ, արդեն հայտնի էին Եղիշենին։ Այս է պատճառը, որ նա դրանց մասին խոսում է իբրև հանրահայտ իրողություն։ Հատվածը վկայում է, որ ոչ միայն բոլոր հարյուր հիսուն սաղմոսներն էին երգվում, այլև, ինչպես երևում է, «զբողանդակ սուրբ կտակարանս եկեղեցու», «Ընթեռնուն բանիւք» որոշակիորեն ակնարկում է երգի կատարման թվերային կամ ասերգային (ռեչիտատիվ) բնույթը, որ, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Ն. Թահմիզյանը, V դարի հոգեվոր նորաստեղծ երգերի պատկանելի մասին՝ գլխավոր նկարագիրն էր²⁸։ Եվ պատահական չէ, որ այդ շրջանում լայնորեն տարածված էին Եղիշենի «ընթեռնուլ բանիւք» արտահայտությանը համարժեք երգերով ասել, ոգելով կարգալս նախադասությունները²⁹։ Եղիշենի խնդրո առարկա հատվածով մի անգամ ևս փաստվում է, որ V դարում «կիրառվում էին երգեցողության այնպիսի ձևեր, ինչպիսիք են՝ սաղմոսերգությունն ու թվերգությունը»³⁰։ Վկայաբերված պարբերության հաջորդ՝ «փոփոխական ձայնիւք», արտահայտությունը ենթադրում է ձայնարկման ելևէջային սկզբունքի կիրառում, որ ձայնական վայրիվերումների երաժշտական ներդաշնակությունը պայմանավորող փաստի արձանագրումն է։ Ինչպես երևում է, այս արտահայտությունը երաժշտական փորձի գեղագիտական բնութագրումն է, որն այստեղ ներկայանում է իբրև երաժշտատեսական բնույթի հասկացության տերմին։

Պատմամշակութային, ճանաչողական առումով դարձյալ շահեկան են մասնավորաբար խմբերգի ժամանակ արդեն որոշեցված սկզբունք հայտանշող այն հատվածները, որոնք երգի խմբական կատարման մեջ նշմարվող որոշակի օրինաչափության մասին են վկայում։ «Խորատ յաղագս միանձանց» երկում,

27 Ներդաշնակության այսօրինակ ըմբռնումը հատուկ էր նաև ուշ միջնադարյան գեղագիտությանը. XIV—XV դդ. նշանավոր մատենագիր Հակոբ Ղրիմեցին իր Տոմարի մեկնության մեջ հետևյալ կերպ է բնորոշում այդ իրողությունը. «Արազ, արագ շուտափութութեամբ խառնէ զանասան ձայնսն ի ներդաշնակաւոր լարսն. զսուրն և զրուզն, զիլն և զբամբն և զայլս և իբրև և ի միոյ լարէ հանել զբաղցրաձայն հնչմունս» (տե՛ս Մաշտոցի անվան մատենադարան, ձեռ. № 2014, Բ. 55բ)։

28 Ն. Թահմիզյան, Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը (Բանբեր մատենադարանի, 1964, № 7, էջ 183)։

29 Նույն տեղում։

30 Նույն տեղում։

նկարագրելով վանական համայնքի կենցաղավարության անկապտելի մասը կազմող հոգևոր երգասացությունը կամ օրհներգությունը, Նղիշեն գրում է. «Եւ գարթուցեալք առ հասարակ անդէն ի շրջանս պարուց բոլորին. ոչ հակառակք և ոչ ընդդիմացեալք, քաղցր հաւանութեամբ և հեզ հանդարտութեամբ: Առաջնորդք դասուցն հնչումն ձայնի արձակեն, երգս հոգեւորականս քաղցրանուագս փոփոխելով, իսկ այլ կրսերագոյնքն ձայնիցն միտ դնելով, խառնեն զիրաքանչիւր բարբառսն...» (161): Վկայված հատվածը ցույց է տալիս, որ հոգևոր երգը կատարում էին տարբեր խմբերի բաժանված և շրջան կազմած համայնակիցները: Ելնելով բերված նկարագրությունից, կարելի է ենթադրել, որ նրանց երգը ուղեկցվում էր օրհներգությանը հատուկ առ հակառակք և ոչ ընդդիմացեալք, քաղցր հաւանութեամբ և հեզ հանդարտութեամբ՝ իրագործվող որոշ շարժումներով: Յուրաքանչյուր գաս կամ խումբ ուներ իր «առաջնորդը»: Վերջինիս էր վերապահված սկսելու երգը, իսկ «այլ կրսերագոյնքն» առաջնորդին լսելուց հետո, իրենց ձայնը միացնում էին նրա ձայնին՝ «կազմելով զմիաբանութիւն հնչմանն»: Սա նշանակում է, որ վերն արդեն քննված «զմիաբանութիւնը»՝ ներդաշնակությունը, ծնվում է խմբի առաջնորդի և խմբի «կրսերագոյն» անդամների ձայների «յարմարումից» կամ համերաշխումից:

Ուշագրավ է երգի պահին խմբի անդամների կեցվածքի հետևյալ նկարագրությունը. «Մանաւանդ ի պարս շրջագայ անդադար պաշտմանն երգս հոգեւորս շօրն բոլորեցուն մատուցանեն զուարթ հոգւով: Կան ընդդէմ միմեանց զաշս ի վայր արկեալ՝ զծայրս ոտից մատանցն նկատելով, իբր թէ մի կէտ տեսակի ամենեքեան հայեցին. դաշ ձեռն ի վերայ ծնօտին եղեալ և զահեակն ի վերայ կրծիցն, որպէս կարծեմ ուսեալ ի բնական հարցն, երկու են պատուականագոյնք ի մարմնի. կենդանական և խոհական, երկոքումբ երկոցունց սպասաւորեալ. կենդանականին սրտմտականն է հակառակ, իսկ խոհականին՝ արտաբերական բանս: Արդ, ձախոն զերասանակ ի ձեռն առեալ զսրտմտականն սանձակոծիցէ, և զաշ ձեռն ի վերայ աշոյ ծնօտին եղեալ՝ խոհականին սպասունի՝ առ դրան բերման բանին, զի մի այլակութիւն յուղիդ փառատրութիւնն խառնեցի: Եւ ընդ այսու երկու մասամբս նահանջին ամենայն զգայութիւնքս աշք՝ յուղիդ տեսութիւն և ականջք՝ ի զգաստ լսողութիւն, միտք՝ ի սուրբ իմաստութիւն և այլն ըստ իւրաքանչիւր մասին» (159—160): Հատկանշականն այստեղ այն է, որ պատկերվող կեցվածքը ընդունվում էր ոչ թե քմահաճորեն, համայնակից անդամների հայեցողությամբ, այլ «բնական հարցն»՝ մարդու հոգեբանական առանձնահատկություններին տեղյակ եկեղեցու հայրերի մասնահատուկ հրահանգների համաձայն: Այդ հրահանգների հետևողական կատարումը ապահովում էր կեցվածքի միօրինակությունը, որը համարվում էր երգողների հոգևոր կենտրոնացումի ու համակամությունի դրսևորումը: Այստեղից կարելի է անել այն հետևությունը, որ օրինակարգված էր ոչ միայն երգասացության կատարումն ու կատարման գործընթացը, այլև՝ խմբի անդամների դիրքը երգելու պահին:

Նվազ ուշագրավ չէ նաև երաժշտական մշակույթի ընդհանուր արժեքներում ներկայացնող հետևյալ խորհրդածությունը: Ընդգծելով արվեստագետի վարպետության նշանակությունը ստեղծագործելիս՝ Նղիշեն իր «Վասն հոգւոյն մարդկան» իմաստասիրական երկում գրում է. «Գովի քնար, այլ ի ձեռն քնարահարին. գեղեցիկ են ձայնք երաժշտականք, այլ երաժշտականան. տեսեր զչքնաղ ինչ շինուած, ոչ ի նմին հարեր կացեր, այլ ճարտարապետին ետուր զգովութիւնն: Ապա թէ ոչ իցէ քնարն, չերեւի քնարահարն, սոյնպէս և ամենայն գործիք ձայնաւոր երգոցն ի ձեռն արուեստաւորին երեւին» (370): Հեղինակը ոչ պակաս կարևորություն է ընծայում նաև այն միջոցներին (տվյալ դեպքում՝ երաժշտական գործիքի որակին), որոնց շնորհիվ դրսևորվում է արվեստագետի վարպետությունը³¹: «Ապա թէ գործիքն ապականեալք իցեն,—

³¹ В. С. Нерсисян, Литературные и эстетические взгляды армянских авторов V в. («Русская и армянская средневековые литературы», Л., 1982, с. 22).

իրրե թէ փող ցտխշախեալ, աղի խոնաւեալ և ճարտարն առողջ և լի արուեստին և գիտութեամբ, ոչ կարէ ցուցանել զյանգէս առաքինութեան արուեստին և դտանի ամենայն մասամբ ապականեալ ի գիտութեանն...» (370—371)։ Մարդկային հոգու և մարմնի փոխհարաբերությունը նմանեցնելով քնարահարի և բնարի փոխհարաբերությանը՝ հեղինակը շարունակում է. «Ապա կարի գեղեցիկ մեր Արարիչն զբնութիւն մարմնոյս հաստատեաց շինուած բաժանելի և զգոյացութիւն հոգւոյս արար անբաժանելի բնութիւն և միաբանեաց իրրե քնարահար ընդ քնարի, զի շարժեսցի և շարժեսցէ զակն ի տեսանել, զորնգունսն ի հոտոտել, զքիմսն ի ճաշակել, զլեզու ի խօսել, զխելսն յիմանալ, Զայս ամենայն ղբաղմութիւն մասսնցս մարմնոյ շարժէ ի կենդանութիւն և ի գործառութիւն ցորբան ժամանակ միաբանութիւն է շարժողին և շարժեցելոյն։ Ապա եթէ չբաւեսցէ, սա քակտեալ և նա ի բաց լռեալ դադարեալ լինի ամենայն բաղմութիւն արուեստիցն» (371)։ Ինչպես մարմինն առանց հոգու անկենդան է, այնպես էլ երաժշտական գործիքն է (քնարը) առանց նվագածուի (քնարահարի)՝ լուռ ու անբարբառ։ Քնարի ձայնը կարող է հնչել այնքան ժամանակ, քանի դեռ «շարժողը» (քնարահարը) և «շարժվողը» (քնարը) միաբան են։ Սակայն երբ նրանցից մեկը չկա, «լռեալ դադարեալ լինի» երաժշտությունը։

ЕГИШЕ О МУЗЫКЕ

АКОП КЕСЕЯН

Резюме

Для изучения музыкальной культуры армянского средневековья определенный интерес представляют мысли и суждения о музыке, содержащиеся в произведениях видного армянского историка V в. Егише. Они носят общеэстетический характер. Особенно примечательны те высказывания Егише, которые способствуют более полному освещению средневековых учений о звуке и согласованном пении.