

ԱՐԵՒԵԼԵԱՆ ԵՒ ԱՐԵՒՄՏԵԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹԵԱՆ
ՍԿՋԲՈՒՆՔՆԵՐԻ ՀԱՄԱԴՐՈՒՄԸ ՀԱՅՐ ԱՆՏՈՆ
ԻՒԶԳԱՐՏԱԾԵԱՆԻ «ՄԱՏԵԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆՈՒԹԵԱՆ»
ՁԵՌԱԳԻՐ ԵՐԿՈՒՄ

Արփի Վարդուհան

Վիեննայի Մխիթարեան Միաբանութեան Մատենադարանի ձեռագրացոլցակի¹ Գ. Հատորում առկայ են մի շարք ձեռագրեր, որոնք ուշադրութիւն են գրաւում նրանով, որ բոլորը պատկանում են Թրիեստի Մխիթարեան միաբանութեան անդամ Հայր Անտոն Իւզգարտաշեանի գրչին: Դրանք են՝ Թիւ 1456 – Մատեան երաժշտականութեան, (Թրիեստ, 1801)², Թիւ 1457 – «Ուսումն ճարտարապետութեան (Թրիեստ, 1785)³, Թիւ 1458 – Գիրք պատկերաց ճարտարապետութեան (Թրիեստ, 1785)⁴, Թիւ 1459 – Գիրք պատկերաց Ա-Դ (Թրիեստ, 1780-1800)⁵, Թիւ 1460 – Գիրք պատկերաց Ե-Է (Թրիեստ, 1795-1798)⁶, Թիւ 1461 – Ուսումն Մաթէմատիկական (Թրիեստ, 1780)⁷:

Աստ քննելի են յատկապէս երաժշտութեանը նուիրուած հետեւեալ ձեռագրերը. «Մատեան Երաժշտականութեան» խորագրով ստուարածաւալ երկը (Թիւ 1456), ինչպէս նաեւ «Գիրք պատկերաց Ա-Դ» ձեռագրի (Թիւ 1459) երաժշտութեանը վերաբերող «Գիրք երրորդ, պատկերաց տեսական եւ գործնական երաժշտութեան երրորդ մեծ

Հատորոյն»⁸ մասը, որ նախորդի յաւելուածը կարելի է համարել, չնայած այն հանգամանքին, որ Հ. Անտոն Իւզգարտաշեանը սրանցից առաջինն ստեղծել է 1801 թուականին, իսկ երկրորդ՝ առաւել հակիրճ տարբերակն աւելի վաղ՝ 1800 թուականի յունուարի 1-ին, երկուսն էլ Թրիեստում⁹, որտեղ հանգրուանել էր Վենետիկից գատուած Մխիթարեան միաբանութեան այս ճիւղը մինչեւ Վիեննայում հաստատուելը:

Հ. Անտոն Իւզգարտաշեանի մասին կենսագրական տուեալները չափազանց սուղ են. ձեռագրիս ախտորոշութիւնից յայտնի է դառնում լոկ այն, որ նա Թրիեստի Մխիթարեան միաբանութեան անդամ է եղել, ծագումով՝ Կոստանդնուպոլսից: Ըստ ամենայնի, Հ. Անտոնը լայնահուն եւ բազմազան գիտելիքների տէր անձ է եղել, քանի որ ձեռնարկել եւ կարողացել է թարգմանել Ժ. Գարի գերմանացի յայտնի գիտնական, հանրագիտարանային մի շարք հատորների հեղինակ Աթանասիուս

1 Յուցակ Հայերէն ձեռագրաց Մխիթարեան Մատենադարանին ի Վիեննա, Հտ. Գ., Կազմեց Հ. Օգոստինոս Վրդ. Սեքուլեան Մխիթ. Ուստէն, Վիեննա, 1983, Մխիթարեան տպարան, էջ 200-206 եւ էջ 210-211: Նշելի է, որ սոյն ձեռագրացոլցակը մինչ այդ լոյս էր տեսել Հանդէս Ամսօրեայի 1978 թուականի հատորում (տե՛ս Սեքուլեան Հ. Օ. Յուցակ Հայերէն ձեռագրաց Մխիթարեան Մատենադարանին ի Վիեննա, Հտ. Գ., Թիւ 1395-1502, Հանդէս Ամսօրեայ, էջ 155-475 (N1456 – էջ 374-386, N1459 – էջ 394-395):

2 Յուցակ Հայերէն ձեռագրաց Մխիթարեան Մատենադարանին ի Վիեննա, Հտ. Գ., էջ 200-206:

3 Անդ, էջ 206-209:

4 Անդ, էջ 209-210:

5 Անդ, էջ 210-212:

6 Անդ, էջ 212-213:

7 Անդ, էջ 213-215:

8 Անդ, էջ 214-215:

9 Վիեննա, թիւ 1456, եւ թիւ 1459, որոնց լուսապատճենները գտնուում են Երեւանի Մաշտոցի անուան Մատենադարանում (Դրսի լուսապատճեն, թիւ 323ա, 323բ, 324):

Կիրխերի¹⁰ ո՛չ միայն երաժշտութեանը վերաբերող ստուգարածալեզու երկը, այլևս գիտութեան տարբեր բնագավառները լուսաբանող վերոնշյալ միևս հատորները, որոնցում ն՛կ հեղինակը, ն՛կ թարգմանիչը հանդէս են գալիս որպէս իրենց ժամանակի բազմակողմանիօրէն զարգացած, ընդարձակ մտահորիզոն ունեցող հետազոտողներ, ովքեր համադրելով բնական եւ ճշգրիտ գիտութիւնների իրենց իմացութիւնը եւ յաւելելով դրան երաժշտագէտի լայնահուն գիտելիքները, փորձել են ստեղծել արուեստի եւ գիտութեան զանազան բնագավառներն ընդգրկող բազմահատոր հանրագիտարան: Աստ մեր ուշագրութիւնը պիտի կենտրոնացնենք վերոնշյալ՝ երաժշտութեանը վերաբերող ծառայուն երկի եւ դրա առաւել հակիրճ յաւելումի վրայ: Խնդրոյ առարկայ ձեռագրերը մասամբ թարգմանական, մասամբ էլ սեփական մտորումներն արտայայտող բացառիկ ուշագրաւ աշխատութիւններ են

տարբեր աղբերի երաժշտական արուեստի վերաբերեալ՝ սկսած այս արուեստի ծագումնային մինչեւ թարգմանիչ-հեղինակի օրերը: Սոյն յօդուածում քննարկում են յատկապէս այն հարցերը, որոնք արժանացել են Հ. Անտոնի յատուկ ուշագրութեանը, այսինքն՝ արեւելեան եւ արեւմտեան երաժշտութեան հիմնարար սկզբունքները, նմանութիւններն ու տարբերութիւններն ուսումնասիրող բաժինները:

Երկի առաջին գլուխը պարունակում է Աթանասիոս Կիրխերի, իսկ երկրորդը՝ իտալացի օպերային կոմպոզիտոր ու երաժշտութեան տեսաբան Վինչենցո Մանֆրեդինիի¹¹ (կամ, ըստ Հ. Անտոնի, Վինկենտիոս Մանֆրէտինի) երկերի իւրօրինակ, կարելի է ասել՝ հեղինակային թարգմանութիւնները¹²: Իւջգարտաշեանը շարագրել է նախ՝ Կիրխերի «Մատեան երաժշտականութեան» աշխատութեան առաջին երեք գլուխների բաւականին ազատ թարգմանութիւնները:

10 Kircher, Athanasius (1601-1680) – գերմանացի գիտնական՝ մաթեմատիկոս, ֆիզիկոս, բանասէր, արեւելագէտ եւ երաժշտագէտ, յիսուեան 6 քոլեջների պրոֆեսոր, ով 1635-1643-ին մաթեմատիկայի դասախոս է եղել Հռոմի Collegio Romano-ում: Իր *Oedipus Aegyptiacus* աշխատութեամբ 1652-1654-ին նա հիմնադրել է եգիպտական հիերոգլիֆների ուսումնասիրութիւնը, իսկ իր *Prodromus Coptus* աշխատութեամբ 1636-ին սկզբնադրել դպրեւանքի լեզուի հետազոտումը: Լատիներէնի եւ իտալերէնի նրա ընդարձակ գիտելիքներն արտացոլուել են 1671-ին գրուած *Latium* երկում, սակայն նրա մեծագոյն նուաճումն էր ստորգետնեայ գաղտնի ուժերին նուիրուած երկը՝ *Iter extaticum secundum*, 1657, *The World of Knowledge Encyclopedia*, Heron Books, London-New York-Toronto-Sydney-Auckland, Volume 14, p. 3142:

11 Manfredini, Vincenzo (1737, Պիստոյա՝ Ֆլորենցիայի մօտ – 1799, Պետերբուրգ) – իտալացի երգահան եւ երաժշտութեան տեսաբան՝ բարոկկոյի յայտնի եկեղեցական երաժիշտ Ֆրանչեսկո Մանֆրեդինիի որդին: Վինչենցո Մանֆրեդինին իր կեանքի վերջին տարիներն անցկացրել է Ռուսաստանում, ստեղծելով ու բեմադրելով Մոսկոյայում՝ Ողիմպիադա եւ Պետերբուրգում՝ Կատլոս Մեծ (*Karlo Magno*) օպերաները, ինչպէս նաեւ՝ Պիզմալիոն, *Ամոն* եւ *Փսիքեա* օպերաները:

Գրել է նաեւ սիմֆոնիաներ, լարային քուարտետներ ու սոնատներ հարփաքորդի համար: Նա հեղինակել է նաեւ մի շարք տեսական տրակտատներ, որոնցից են՝ “Regole armoniche”, (1775, Venice, որի ֆաքսիմիլի անգլերէն ծանօթագրուած թարգմանութիւնը լոյս է ընծայել Ռոբերտ Ջապոլլան 2013-ին (Amazon.com: Vincenzo Manfredini, *Regole Armoniche*: Fac-simile of the 1775 Venice edition, with annotated English translation by Robert Zappulla (Brepols & Publishers). Վերջինիս ռուսերէն թարգմանութիւնը՝ «Правила гармонические и мелодические для всей музыки», լոյս էր տեսել Պետերբուրգում դեռեւս 1805-ին, իսկ միւս երկը՝ «В защиту современной музыки» – “Difesa della musica moderna”, լոյս է տեսել 1788-ին՝ Բոլոնիայում), *Музыкальная энциклопедия (МЭ)*, Москва, Изд. «Советская энциклопедия», том 3, 1976, с. 435-436:

12 Խնդրոյ առարկայ ձեռագրերի մասին տե՛ս նաեւ Արփի Վարդումեան, *Վինցենցի Մատեանդարանի «Մատեան երաժշտականութեան» ձեռագիրը որպէս ուշ միջնադարեան երաժշտագիտական-թարգմանական աշխատություն*, «Բանբեր Մատեանդարանի», թիւ 16, 1994, էջ 131-149:

Դրանցից առաջինը կրում է հետեւեալ խորագիրը. «Գիտութիւն Հանրական երաժշտութեան կամ Մեծի արհեստի Համաձայն և տարաձայն Հնչմանց», որտեղ հիմնականում նկարագրւում են բնական հնչիւնները, նրանց ծագումը, բնոյթը եւ յատկութիւնները: Քննւում է նաեւ ձայնը որպէս ֆիզիկական երեւոյթ, տարբեր կենդանիների արձակած ձայները, արձագանքի էութիւնը, մարդու լսողական օրգանը եւ մարդկային ձայնի տարբեր տեսակները: Այն հիմնականում Աթանասիուս Կիրխերի «*Musurgia universalis*» լատիներէն աշխատութեան¹³ առաջին երեք հատորների հայերէն ազատ թարգմանութիւնն է, որտեղ Հ. Անտոնը մեծապէս յաւելել է իր ինքնուրոյն դատողութիւնները երաժշտական արուեստի արեւելեան ու արեւմտեան ճիւղերի մասին, ինչպէս նաեւ Հայկական խաղանշանների մասին լիովին հեղինակային անչափ կարեւոր բաժինը: (Աթանասիուս Կիրխերի խնդրոյ առարկայ աշխատութիւնն ունեցել է նաեւ գերմաներէն հրատարակութիւններ. Ըստ որում* 1662-ին Համառոտ, իսկ 1690-ին* առաւել ընդարձակ¹⁴):

Նշելի է, որ Կիրխերը առաջիկաներից մեկն էր, ով մասնագիտօրէն Հետաքրքրուել է նաեւ բիւզանդական նեւմերով՝ փորձելով վերծանել դրանք: Նա առաջինն է արծարծել եւրոպական երաժշտութեան մէջ ոճի հասկացութիւնը, ինչն էլ, ըստ նրա, ընկած է իւրաքանչիւր ազգին յատուկ երաժշտութեան հիմքում: Կիրխերի տեսութեան համաձայն՝ տուեալ ժողովրդի երաժշտական արուեստին յատուկ է ուրոյն ազգային ոճ, որ գոյանում է այդ ազգի հաւաքական բնաւորութեան, ստեղծագործող հեղինակի բնածին խառնուածքի եւ նոյնիսկ բնակութեան վայրի կլիմայական առանձնայատկութիւնների հանրագումարից:

Հետաքրքրութիւնների նման լայն շրջանակ ունեցող հեղինակի աշխատութիւնները թարգմանելու համար Թրիեստի Միլիթարեան միաբանութեան անդամ Հ. Անտոն Իւլգարտաշեանը նոյնպէս պիտի ունենար հանրագիտարանային ընդարձակ մտահորիզոն, իսկ երաժշտութեանը վերաբերող բաժինները բարեյաջող թարգմանելու համար՝ նաեւ երաժշտագէտի մասնագիտական խորը գիտելիքներ: Հարկ է նշել նաեւ, որ նա Կիրխերի սոյն հետազոտութեանը յաւելել է նաեւ Մանֆրեդինիի՝ առաւել ժամանակակից գիտարկումները օպերային երաժշտութեան ու երգեցողութեան մասին:

Այս ծաւալուն աշխատութիւնը թարգմանելու համար Իւլգարտաշեանին մեծապէս ոգեշնչել են յատկապէս Աթանասիուս Կիրխերի շարադրած՝ բիւզանդական նեւմերին ու եւրոպական միջնադարեան երգեցողութեան գրառման իւրօրինակ նշաններին նուիրուած բաժինները, որոնք նա բարեպատեհ առիթ է համարել՝ յաւելելու դրանց Հայկական երաժշտութեան ծագման եւ զարգացման մասին իր սեփական մտորումներն ու պրպտումները, ինչպէս նաեւ հայոց Հինաւուրց երաժշտական խաղանշանները: Ուշագրաւ է, որ խնդրոյ առարկայ աշխատութեան մէջ բաւականին յստակ կերպով կարելի է տարբերակել Իւլգարտաշեանի հեղինակած ինքնուրոյն բաժինները թարգմանական մասերից, որոնք միշտ սկսւում են «Քիռլէր», «Քիռ», կամ «Քիր» նշումով (այլ տեղերում Հ. Անտոնն անուանում է նրան «Քիռքէրիոս», «Քիրքէրիոս» կամ Հայր Աթանաս Քիռքէրիս): Այս գլխի երրորդ պրակը կրում է «Ի վերայ կազմուածոյ լսելեաց, և թէ յորոց բաղկանայ», որն սկսւում է ոչ թէ «Քիռ», այլ «Կովտին» նշումով, որն առկայ է նաեւ «Յօդուած ա.»-ում՝ «Ի վերայ գործարանաց լեզուի, եւ թէ

13 Atanasius Kircher. *Musurgia universalis*, Roma, 1650.

14 Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bazel-London-New-York, 1958, Bd. 7, S. 937-940, MՅ, т. 2, 1974, с. 804.

յորո՞ց բաղկանայ» հարցի լուսանցքում¹⁵, ինչից ակնյայտ է, որ թարգմանիչն այստեղ մէջբերում է մի այլ հեղինակի եւս՝ անգլիացի հետազոտող Մայլզ Քովերդէյլին (կամ Մայլս Կովերդէյլին - Coverdale Miles)¹⁶: Կարելի է ենթադրել, որ Իւզգարտաշեանը տիրապետում էր նաեւ անգլերէնին: Աշխատութեան վերոնշեալ մասերում հանգամանորէն խօսւում է հնչիւնի առաջացման, դրա տարբեր տեսակների, ինչպէս նաեւ մարդու հնչիւնն արտաբերող օրգանների, մասնաւորաբար՝ լեզուի մասին. ըստ երեւոյթին, Քովերդէյլն իր բաղմամբիւ գրուածքներում ի մօտոյ անդրադարձել է այդ հարցերին, ինչով էլ արժանացել է Հ. Անտոնի այսօրինակ ուշադրութեանը:

Խնդրոյ առարկայ ձեռագիրն սկսւում է մի քանի ներածական մասերով, որոնք նոյնպէս թարգմանական չեն, այլ Հ. Անտոնի սեփական մատրումներն են երաժշտական արուեստի, յատկապէս՝ հայկական միջնադարեան երաժշտութեան վերաբերեալ: Առաջաբանում հեղինակն իրաւամբ նշում է, որ հայերն ունեն լոկ խաղանշանների ցուցակներ, սակայն «պակասին գիրք արուեստիս», այսինքն՝ հայկական խաղերը ձեռագրերում առկայ են առանց այդ նշանների կիրառութեան մասին անհրաժեշտ բացատրութիւնների: Հեղինակը համարում է նաեւ, որ խաղերը ստեղծուել են 500 թուականին, հաւանաբար ենթադրելով, որ դրանք կարող են ստեղծուած լինել հայոց այրուքների հետ միաժամանակ: Հ. Անտոն Իւզգարտաշեանը համոզուած էր, որ հայոց խաղանշաններն առաւել գեղեցիկ ու բարեձեւ են, քան այլոց երաժշտական նշանները. նա գրուատում է մեր խաղերի հայկա-

կան անունները, յաւելելով սակայն, որ ձեռագրերում առկայ են նաեւ մի շարք անանուն խաղեր: Այսուհանդերձ, հեղինակը մեծ պակասութիւն է համարում այն, որ չնայած մեր խաղանշանների բաղմամբիւ առաւելութիւններին, գործնականում այլեւս հնարաւոր չէ կիրառել դրանք: Այսինքն՝ հայկական խաղերով երգելու համար պահանջւում է նախապէս ուսանել բանիմաց ուսուցչի աջակցութեամբ, իսկ որեւէ նոր յօրինուած մեղեդի այլեւս հնարաւոր չէ գրառել հայոց խաղանշաններով եւ հետագայում վերարտադրել ճիշտ այնպէս, ինչպէս մտայղացուած էր: Բարձր գնահատելով հանդերձ հայկական, ինչպէս նաեւ բիւզանդական ու ընդհանրապէս արեւելեան միաձայն երգեցողութեան գեղարուեստական ուրոյն արժանիքները, Հ. Անտոնն իրաւացիօրէն համարում է, որ հայոց միջնադարեան երգեցողութիւնը հնարաւոր է իւրացնել միմիայն հմուտ ուսուցչի ղեկավարութեամբ՝ անմիջականօրէն ունկնդրելով նրան ու բերանացի սերտելով իւրաքանչիւր ձայնեղանակի ելեւէջների յաջորդականութիւնը: Նա իրաւացիօրէն համարում է, որ եւրոպական նոտագրութիւնը մեծապէս զիւրացնում է երաժշտութեան ուսուցումը, քանի որ եւրոպական հնագածով նոտաներով արձանագրելու միջոցով կարելի է կատարելապէս գրի առնել բոլոր ազգերի երաժշտական ստեղծագործութիւնները, եւ տիրապետելով դրա սկզբունքներին, ճշգրիտ կերպով վերարտադրել ցանկացած ազգի ու ոճի երաժշտութիւն: Այդ պատճառով Իւզգարտաշեանն անհրաժեշտ ու առաջադիմական է համարում եւրոպական նոտագրութեան ներմուծումը հայկական իրականութիւն: Հ. Անտոնը պարզաբանում

15 Վիեննա, թիւ 1456, էջ 23-24, 27:

16 Coverdale, Miles (1488-1568)՝ Էքսետերի եպիսկոպոս եւ Աստուածաշնչի թարգմանիչ. 1535-ից նրա թարգմանած Աստուածաշունչն առաջինն էր անգլերէն լեզուով, որ լոյս տեսավ 1537-ին՝ Անգլիայում, մաւե մի քանի գրքոյկների ճեղհմակ է.

որոնցում սատարում էր Ռեֆորմացիայի գաղափարներին, *The World of Knowledge Encyclopedia*, Volume VII, Heron Books, London-New York-Toronto-Sydney-Auckland, p. 1540:

է, որ ինչպէս մեր լեզուն է տարբերուում եւրոպական լեզուներէից, այնպէս էլ արեւելեան եղանակներն են տարբերուում արեւմտեան եղանակներէից¹⁷: Սրանք այն ընդհանուր դրոյթներն են, որոնք քննարկուում են Հ. Անտոն Իւլզգարտաշեանի յետագայ շարադրանքում:

Այս առաջաբանից յետոյ Իւլզգարտաշեանը զետեղել է նաեւ բազմաթիւ կէտերից կազմուած ներածական բնոյթի մի այլ ինքնուրոյն բաժին, որի վերնագիրն է «Բան առ ուսանողս երաժշտութեան», ուր հեղինակը գործնական բնոյթի մի շարք խորհուրդներ է տալիս ուշիմ ուսանողներին: Հայ իրականութեան մէջ երաժշտական արուեստի ծաղկումը Իւլզգարտաշեանը կապում է յատկապէս Մովսէս Խորենացու, Գրիգոր Նարեկացու, Գրիգոր Մագիստրոսի, Ներսէս Շնորհալու եւ Ներսէս Լամբրոնացու անունների հետ, որոնց ստեղծագործութիւնների վրայ «սքանչացեալ մնամք ապշեցեալք»¹⁸, կրկին անգամ աւաղելով, որ մենք չունենք խաղերի նշանակութիւնը բացայայտող եւ ո՛չ մի ձեռնարկ: Խօսելով արեւմտեան երաժշտութեան բազմաձայնութեան մասին, Իւլզգարտաշեանն իրաւամբ նշում է, որ չորս կամ հինգ ձայնից աւելի լինելու դէպքում եւրոպական բազմաձայն (պոլիֆոնիկ) ոճի երաժշտական ստեղծագործութիւնն այնպէս է խճողուում, որ այլեւս հնարաւոր չի լինում ընկալել այն որպէս արուեստ: Սա վկայում է այն մասին, որ արդոյ հեղինակը քաջատեղեակ էր եւրոպական բազմաձայնութեանը եւ քննադատաբար էր վերաբերուում չափազանց մեծաքանակ ձայ-

ներով ծանրաբեռնուած արեւմտեան երաժշտութեան բազմաձայնութեանը, այսինքն՝ գեղագիտական որոշակի սկզբունքների եւ նուրբ ճաշակի տէր անձ էր: Նա պարզութեան կողմնակից էր եւ երաժշտութեան էութիւնը համարում էր նախ եւ առաջ մեղեգայնութիւնը, որի շնորհիւ միայն այն կարող էր լինել «սիրելի եւ ախորժելի ունկնդրաց»: Հ. Անտոնը համարում էր նաեւ, որ բազմաձայնութեան բացակայութիւնը հայերի կամ յոյների երաժշտական արուեստում բնաւ չի նսեմացնում նրանց ազգային ուրոյն երաժշտութեան գեղարուեստական բարձր արժանիքները¹⁹:

Աշխատութեան բուն թարգմանական բաժիններից առաջ Իւլզգարտաշեանը համառօտ կերպով ներկայացնում է ձեռագրիս յետագայ նիւթերի ամփոփ տեսութիւնը «Թէ զորո՞ց ճառի ի մատենիս» խորագրի ներքոյ: Թարգմանական մասերի շարքում առաւել կարեւորներն են երրայական եւ բիւզանդական երաժշտական նշաններին նուիրուած բաժինները: Սրանց վերջում, որպէս իւրատեսակ ամփոփում, Հ. Անտոնն իր անձնական կարծիքն է յայտնում տարբեր ազգերի երաժշտական նշանների մասին, այսպէս. «Թէպէտ հայոցն առաւել մօտաւորագոյն երևի յունաց խաղիցն՝ թէև լաւագոյն ձևով քան զնոսին, եւ քան զլատինացւոց, զի լատինացիք զաստիճանն նոթայից դնեն հինգ դօրէք, իսկ մերն եւ յունաց՝ առանց աստիճանաց գծից՝ ի ձեռն խաղից երեւցուցանելով զաստիճանն ձայնից: Ապա զկնի յունաց դիցուք աստանօր նախ զարամեան ազգիս մերոյ զնոթայսն երաժշտութեան, եւ յետ

17 Վիեննա, թիւ 1456, էջ 7ա:

18 Վիեննա, թիւ 1456, էջ 8ա:

19 Անդ, էջ 9բ-10ա. Եւրոպական որոշ երկրներում, բազմաձայնութեան բուռն վերելքի շրջանում՝ ԺԷ.-ԺԸ. դարերում, երաժշտագիտական լուրջ բանավեճեր են ծագել միաձայնութեան (մոնոդիայի) գեղարուեստական արժանիքների մասին

որպէս լիարժէք արուեստի, իսկ գեղագետներն իրենց աշխատութիւններում յատուկ կերպով անդրադարձել են այս հարցին՝ ի պաշտպանութիւն միաձայն երաժշտութեան (տե՛ս В. П. Шестаков, "Музыкальная эстетика...", стр. 357):

այլ գիտելի իրաց երաժշտութեան և վերաբերելոցն առ եղանակաւորութիւնսն ներդաշնակաց ճառեցողք և զլատինացւոցն, որք առաւել քան զամենեանեան կատարելագոյնս գործեցին ամենայն սարօքն»²⁰: Սոյն մէջբերումից ակնյայտ է, որ այն Իւչգարտաշեանին է պատկանում, քանզի գրուած է առաջին դէմքով եւ վերաբերում է Հայկական խաղերին, որոնք, ըստ նրա, առաւել մօտ են յունաց նեւմերին, եւ որոնք նա կրկին անգամ գերադասում է միւս ազգերի երաժշտական նշաններից, սակայն աւարտում է իր միտքը նրանով, որ լատինացւոց, այսինքն՝ եւրոպական նոտագրութիւնը գործնական տեսակէտից ամենակատարելալն է: Այս ամենին յաջորդում է Իւչգարտաշեանի հեղինակած հետադատութիւնը Հայոց խաղանշանների մասին: Այսպիսով, Հ. Անտոն Իւչգարտաշեանի խնդրոյ առարկայ ձեռագրի յաջորդ՝ ութերորդ պրակն անշուշտ ամենակարեւորն է ո՛չ միայն այս աշխատութեան, այլեւ հեղինակի թողած երաժշտագիտական ողջ ժառանգութեան մէջ: Այն ամբողջովին ինքնուրոյն բաժին է, որը զբսեւորում է հեղինակի նուիրական նախասիրութիւնները եւ վերաբերում է Հայկական երաժշտութեանն ու միջնադարեան խաղանշաններին: Այն վերնագրուած է՝ «Ի վերայ երաժշտութեան, նոթայից, կամ խաղից հնչմանց ձայնից Արամեանց»²¹: Նախ վկայակոչելով Մովսէս Խորենացուն, հեղինակը նոյնպէս համարում է, որ երաժշտութիւնը Հայոց մէջ գոյութիւն է ունեցել դեռեւս հեթանոսական ժամանակներից, երբ երգեր էին հիւսւում արքաների ու քաջարիների մասին, որոնք ուղեկցւում էին «թմբկօք, բամբուռօք, տաւղօք, քնարօք, սրնգօք»²²: Իւչգարտաշեանը գտնում է, որ մեր ազգն իր նախնի երաժշտութիւնը ստեղծելիս յենուել

է ազգային լեզուամտածողութեան ու խօսակցական երեւէջների վրայ, համադրելով դրանց նաեւ բանահիւսութեան տաղաչափութիւնը, որի շնորհիւ առաջացել է «ընդարոյս»²³, այսինքն՝ բնիկ աւանդական երաժշտական մշակոյթ: Հետզհետէ ճոխացնելով այն, հայ ազգն այնպիսի կատարելալ երաժշտական արուեստ եւ գրաւման այնպիսի հոյակերտ նշաններ է ստեղծել, որ «համարձակիմք ասել՝ քան զյունաց և զլատինացւոցն գեղեցիկս յօրինել զկերպաւորութիւն խաղիցն, առ հնչտեաւ կատարելոյ զերեւելութիւն խաղուց աստիճանաց ձայնից համառօտ միջոցօք ի վերայ միոյ տողի երգոցն: Եւ ոչ հինգ տողով գծից իբրեւ զլատինացւոցն և կամ զանազան խաղիւք ի վերայ միմեանց բարդութեամբ և զի ներքոյ եղեալ եւ տառիւք նոյնոց»²⁴: Փաստօրէն, հեղինակն այստեղ Հայկական աւանդական երաժշտական արուեստի միաձայնութիւնն առաւելութիւն է համարում հնգագծով գրառուող եւրոպական բաղմաձայն երաժշտութեան հանդէպ, ինչպէս նաեւ Հայոց խաղանշանները բնութագրում է որպէս «Համառօտ», ինչն այստեղ նշանակում է հակիրճ, պարզ, ի տարբերութիւն այլոց երաժշտական նշանների, որոնք նա բնութագրում է «բարդութեամբ»՝ խճողուածութեան իմաստով:

Իւչգարտաշեանն ընթերցողի ուշադրութիւնը հրաւիրում է յատկապէս Հայոց խաղանշանների արտաքին՝ գեղագիտական կողմի, ինչպէս նաեւ դրանց յարմարութեան վրայ. համեմատելով դրանք եւրոպական հնգագծով ձայնագրութեան եւ բիւզանդական նեւմերի հետ, հեղինակը նախապատուութիւնը կրկին տալիս է Հայկական խաղերին: Ժամանակակից մարդու տեսանկիւնից այսօրինակ համադրութիւնը

20 Վիեճնա, թիւ 1456, էջ 70:

21 Վիեճնա, թիւ 1456, էջ 37բ:

22 Աճո, էջ 39բ-70ա:

23 Նոր Հայկազեան բառարանը բացատրում է այս բառը հետեւեալ կերպ. տնկեալ ի բնէ, բնածին:

բնատրական, ընտանի...եւ այլն, Նոր բառգիրք Հայկազեանեցոյի, հտ. Ա, Վեճնեակ, 1836, էջ 765:

24 Վիեճնա, թիւ 1456, էջ 40ա:

կարող է փոքր-ինչ ուղղագիծ թուալ, քանզի Հեղինակը միմեանց Հետ Համեմատում է միանգամայն տարբեր սկզբունքներ ունեցող ձայնագրութեան Համակարգեր²⁵: Անշուշտ Հ. Անտոն Իւզգարտաշեանի մտահորիզոնի տէր գիտնականին քաջ յայտնի էր այս Հանգամանքը, սակայն նրա մէջ տուեալ դէպքում Հաւանաբար գերիշխում է Հայկական մշակոյթի իւրաքանչիւր արտայայտութեան Հանդէպ ունեցած անհուն սէրը, հիացումն ու խանդաղատանքը:

Ի վերջոյ, Հեղինակն արդէն ուղղակիօրէն անդրադառնում է Հայոց խաղանշանների լուստարանմանը: Նա նշում է, որ մեր խաղերը 40-ն են, որոնցից 24-ն անուն ունեն, իսկ միւսները՝ ոչ, ըստ որում անուն ունեցող խաղերը նա կոչում է պարզ եւ առանձին, բացի երկուսից, իսկ անուն չունեցող 16 խաղերից 12-ը, ըստ ուսումնասիրողի, բաղադրեալ են (այսինքն՝ մեկից աւելի խաղանշանների Համակցութիւն են), իսկ մնացած 4-ը՝ պարզ: Հեղինակը պարզաբոլմ է, որ բաղադրեալ խաղերը Հանդիպում են, տաղերից ու շարականներից զատ, առաւելապէս ստեղծիչների ու մեղեդիների մէջ, «որք երգին դեղգեղեալք»: Խօսքն այստեղ ձայնորոշումներով Հարուստ ծանր տիպի ճոխ երգերի մասին է, ուր գրական տեքստի մեկ վանկին բաժին է ընկնում խաղանշանների մի ամբողջ բոյլ: Ապա բերւում է վերը նշուած խաղերի ցուցակը, ինչից պարզ է դառնում, որ անուն ունեցող

խաղանշանները լիովին կը Համընկնէին Գրիգոր դպիր Գապասաքալեանի առաջարկած ցուցակին²⁶, եթէ չլինէր Հետեւեալ տարբերութիւնը. ինչպէս յայտնի է, գուցէ չափազանց տարուելով բիւզանդական նեմերով, վերջինս փորձել է Հայկական «Թաշտ» խաղը նմանեցնել բիւզանդական «Իսօն»-ին, գիտակցելով Հանդերձ, որ դրանք միանգամայն տարբեր որակներ ունեն: Այսպիսով, Գապասաքալեանի բերած 24 խաղանշաններից բազկացած ցուցակում վերոնշեալ «Թաշտ»-ը բացակայում է, որի փոխարէն առկայ է «Երկբութ» կոչուող խաղանշանը²⁷: Այսինքն՝ եթէ անգամ Իւզգարտաշեանը ծանօթ է եղել Գապասաքալեանի վերոնշեալ աշխատութեանը, ապա նրա առաջարկած խաղացուցակը բնաւ էլ նոյնութեամբ չի կրկնում վերջինիս բերած ցուցակը: Մեր Հեղինակի Համար առաւել Հաւանական աղբիւր կարելի է Համարել գերմանացի անուանի Հայագէտ Եոահիմ Շրէօդերի «Արամեան լեզուին գանձ» գրքում առկայ խաղանշանների ցուցակը²⁸, մանաւանդ որ քննարկուող ձեռագրում կան եւս 9 բաղադրեալ խաղեր, որոնք նոյնութեամբ առկայ են նաեւ վերոնշեալ գրքում²⁹: Այս կարեւոր բաժնի վերջում Իւզգարտաշեանը զետեղել է անուն չունեցող եւս 16 խաղանշան, որոնց սկզբնաղբիւրը, Հաւանաբար, հնատիպ շարակնոցներից մեկն է եղել³⁰:

25 Ինչպէս յայտնի է, հայոց խաղանշանների ընթերցման եւ կիրառման արուեստն ուշ միջնադարում արդէն անկում էր ապրում, քանի որ երկարատեւ օտար ասպատակութիւնների հետեւանցով հայ ժողովրդի գոյութիւնն իսկ մեծապէս վտանգուած էր:

26 Տե՛ս Գ. Գապասաքալեան, *Գրքոյկ որ կոչի մուսաքարան*, Կ.Պօլիս, 1794, էջ 216:

27 Տե՛ս Ն. Թահմիզեան, *Հիմնական խաղերի միակցութիւնը*, «Բանբեր Մատենադարանի», թիւ 9, 1969, էջ 114 և 121: Այստեղ ասում է, որ վերոյիշեալ խաղը որպէս ինքնուրոյն մշակ է համարուում մեր խաղատու ձեռագրերում:

28 Տե՛ս J. Schroder, *Thesaurus Linguae Armenicae* (Արամեան լեզուին գանձ), Amstelodami, 1711, p. 244.

29 Նկատելի է, որ Շրէօդերից փոխառած վերոնշեալ ամաւումն խաղանշանները չեն մտնում Իւզգարտաշեանի մշած 40 խաղերի մէջ:

30 Հարկ է նշել, սակայն, որ Իւզգարտաշեանի ցուցակի վերջին մշակը փոքր-ինչ աղաւաղուած է Կոստանդնուպոլսում 1703-ին (էջ 773), ինչպէս նաեւ Էջմիածնում 1789-ին հրատարակուած Զայնքաղ շարակնոցների համեմատութեամբ (էջ 886):

«Խաղիցն մեր կերպաւորութիւնքն և դասաւորութիւնք հաստեցան ամենայն պահանջեցելովքն անթերի ի ժամանակէ անտի գերապանծ սուրբ հայրապետաց և վարդապետաց մերոց Սահակայ, Մեսրոպայ, Գիւտոյ եւ Յովհաննու Մանդակունւոյ՝ հետ հաստելոյ տառից մերոց (որպէս և անուանք ինչ խաղիցն յայտ առնեն), յորժամ զժամակարգութիւնսն սահմանեալ կարգեցին՝ սքանչելի ներդաշնակ եղանակադրութեամբ երգելոյ զաստուածային պաշտամունսն շարականաւ, երգով, տաղիւք, գանձիւք և այլն, ի տուէ և ի գիշերի: Եւ զրովք նշանակեալ արձանացոցին զխազսն ի տեղիս տեղիս, որ պէտք էին դնիլ յերգս եղանակացն, որպէս զի ըստ այնմ երգեցողք միօրինակ կարողասցին երգել անվրէպ՝ ի ձեռն նոյն նշանագրացն»³¹: Այսինքն՝ հեղինակը համարում է, որ խաղերի տեսքը կամ գծադրութիւնը, ինչպէս նաեւ դասաւորութիւնը, անթերի կերպով հաստատուել են գեռեւս գրերի գիւտի ժամանակ, երբ սահմանուել է քրիստոնէական ժամակարգութիւնը: Նա համարում է նաեւ, որ հնում, խաղերի օգնութեամբ արձանագրելով շարականներն ու պաշտամունքային այլ երգեր, երաժշտները կարողանում էին միակերպ երգել այս նշաններով: Իւզգարտաշեանը գտնում է, որ ինչպէս այրուբենի տառերի արտաբերութիւնը, երգեցողութեան եղանակները եւս, սերնդէ սերունդ փոխանցուելով, որոշ ազդեցութիւնների և փոփոխութիւնների ենթարկուելով հանդերձ, եկել հասել են իր ժամանակներին, չնայած հայ ժողովրդին պատուհասած բազում արհաւիրքներին. «Թող զի ևս ի սահմանակցաց իւրեանց օտարաց, և ի տերութեանց որ եկին մտին յաշխարհս մեր, և տիրեցին մերազնեայցս՝ արգելուին զհանդէսս պաշտամանց համարձակ կատարել,

ապա այն ջանք ուսման, և գործածութիւն եղանակաւորութեանց սահմանեալքն ի նախնեաց՝ ընդ ժամանակս ժամանակս գուցէ փոփոխեցան, և եղանակք ինչ ինչ խաղիցն ընդ եղանակաց օտարաց խառնեցան, որպէս երեւի ի տեղիս տեղիս յորս բնակեալ են ազգայինք մեր: Սակայն ըստ էականաց ձայնիցն ոչ փոփոխեցան ողջոյն, վասն արձանացեալ կաւոյ խաղիցն»³²: Այս մէջբերումից ակնյայտ է, որ Հ. Անտոն Իւզգարտաշեանի կարծիքով՝ չնայած որ հայոց երաժշտական արուեստը ենթարկուել է տարատեսակ փորձութիւնների և ազդեցութիւնների, այսուամենայնիւ հայոց հոգեւոր երգեցողութեան ութ հիմնական ձայնեղանակները դարերի ընթացքում ըստ էութեան չեն փոփոխուել հենց խաղերի շնորհիւ: Սա լաւագոյնս բնութագրում է խաղանշանների հսկայական դերի հանդէպ հեղինակի ունեցած անխախտ հաւատը, ինչն էլ դրդել է նրան այսպիսի նուիրումածութեամբ հիմք դնել հայոց խաղանշանների ուսումնասիրութեանը³³:

Հ. Անտոն Իւզգարտաշեանը հայոց գլխաւոր ութ ձայնեղանակներն անուանում է «կառավարք և կարգադրիչք ձայնք», որոնցից չորսը «յատուկ» են, այսինքն՝ հիմնական, սրանք են՝ Աձ, Բձ, Գձ եւ Դձ ձայնեղանակները, իսկ միւս չորսը՝ «անյատուկ», այսինքն՝ ւածանցեալ, սրանք են՝ Ակ, Բկ, Գկ, եւ Դկ, տալով մի շարք օրինակներ հայոց շարակնոցից, որոնք ընթանում են այս ութ ձայնեղանակներում, եւ որոնցով դրսեւորում է շարականների ձայնեղանակների նրա քաջ իմացութիւնը: «Կարգ ութն ձայնից» վերտառութեամբ գետեղելով հայոց ութ ձայնեղանակների հայերէն ու լատիներէն անուանումները, հեղինակը տեղադրել է նաեւ «Կառավարք և

31 Վիեննա, թիւ 1456, էջ 40բ:

32 Անդ:

33 Նշելի է, որ Գապասաքալեանի «Գիրք ութից ձայնից» երաժշտութեան դասագիրքը գրուել է

1805ին (տե՛ս Ա. Արեւշատեան, *Զայնդեղանակների ուսմունքը միջնադարեան Հայաստանում*, Երեւան, 2013, էջ 157):

կարգադրիչք ձայնք» կոչուած եւս մի ցուցակ, որ փաստօրէն նախորդի լրացուած տարբերակն է, եւ որտեղ բոլոր ձայնեղանակների դիմաց բերուած է «Օրհնեսցուք զտէր զի փառօք է փառաւորեալ» աւանդական բանաձեւը՝ իւրաքանչիւր ձայնեղանակին յատուկ խաղանշաններով, որոնք հաւանաբար վերցուած են Շրէօդերի «Արամեան լեզուին դանձ» գրքից³⁴։ Բացի այդ նկատելի է, որ բոլոր ձայնեղանակների համառօտ նշումներից առաջ առկայ է «բ.» տառը, ինչը տուեալ դեպքում նշանակում է «բանալի», որ հեղինակն այսպէս է բացատրում. «տառս եղեալ աստէն առ ընթեր ձայնիցն իւրաքանչիւրոցն նշանակէ զբանալին սկսուածոյ ձայնիցն»³⁵։ Նոյն տեղում իւրաքանչեանը հանգամանօրէն շարադրում է այդ բանալի խաղերի մասին ունեցած իր պատկերացումները. «Բանալիք ձայնից եղանակաւորացն են ութն ձայնից ցուցակքն, այս է՝ աձ, ալ, և այլն, որք ի սկսուածս ամենայն շարականաց կամ երգոց՝ դնին առ ընթեր ի լուսանցս մատենիցն, զի նոքօք կարասցեն երգեցողք միօրինակ՝ ըստ նոցա յատուկ տարազու խաղից և եղանակացն երգել զայնոսիկ, յորում և իցէ պահու, զորս ուսան յուսուցչէն կենդանի ձայնիւ և եղանակաւ, վասն զի ինքնին՝ առանց լսելոյ զտարազն ձայնից՝ ոչ ումեք ուսանիլ զայնք և եղանակել ըստ այնց։ Եւ են թուով բանալիք ութն ըստ ձայնիցն»³⁶։ Իւրաքանչեանն, այսպիսով, մեծապէս կարեւորում է ձայնեղանակների համառօտագրութիւնների առկայութիւնը եկեղեցական մատենաններում՝ որպէս խա-

ղերի արտաբերման իւրայատուկ բանալիներ³⁷, այսինքն՝ չափանմուշ եղանակներ, առանց որոնց նախնական բանաւոր իմացութեան անհնար կը լինէր երգել որեւէ խաղաղրուած մեղեդի։ Նա տալիս է նաեւ Ստեղի ձայնեղանակների բնութագիրը. «որ ասի ստեղի, իբր ունօղ զբազում ստեղունս խաղից եղանակաւորաց...»³⁸։ Նոր Հայկազեան բառարանը հետեւեալ կերպ է բացատրում Ստեղին. «բազմաստեղն, բազմաճիւղ, գեղգեղեալ որպէս մեղեդի, և կամ ստեղեալ երգ՝ հանգստեամբ և հանդարտ նուագելի»³⁹։ Հ. Անտոնը, որպէս հմուտ շարականագէտ, յաւելում է նաեւ, որ ստեղիներ են ունենում սովորաբար Դկ կամ Բկ ձայնեղանակները, իսկ երբեմն՝ նաեւ Բձ-ը։

Համառօտ կերպով մէջբերելով Կիրիւսերի աշխատութեան այն մասը, որ վերաբերում է եւրոպական ձայնագրութեանն ու բանալիներին, իւրաքանչեանը եւրոպական սովորագիտիչ նշաններին (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si)⁴⁰ համապատասխան գետեղում է հայերէն վանկերով՝ հետեւեալ համարժէքները՝ «դու, ես, այն, եր, գե, ցիկ, իմ»⁴¹, որակելով դրանք որպէս «Հայկաբանօրէն», այսինքն փորձում է հայացնել նոյնիսկ եւրոպական նոտաների անուանումները՝ ամենայն հաւանականութեամբ ուսուցողական նպատակով, որպէսզի Հայ մանուկների համար դիւրին ու յարմար լինի արտաբերել դրանք երգելով։ Հարկ է նշել, որ հեղինակն, ըստ երեւոյթի փնտրելով հայերէն առաւել բարեհնչիւն համարժէքներ, իր ձեռագրի այլ մասերում առաջարկել է լադի

34 St' u J. Schroder, *Thesaurus Linguae Armenicae*, p. 246:

35 Վիեննա, թիւ 1456, էջ 41բ։

36 Նոյն տեղում։

37 Բանալի խաղերի մասին տե՛ս Ն. Թահմիզեան, *Կոմիտասը եւ հայկական խաղերի վերծանութեան խնդիրը*, ՊՂՀ, 1969, N 4, էջ 45։

38 Վիեննա, թիւ 1456, էջ 41բ։

39 Նոր բառգիրք..., հտ. Բ, Վեներտիկ, 1837, էջ 743։

40 Այս անուանումներից առաջին վեցը Գուրգո Արեւտացին (ՎԱ. դ.) վերցրել է Սբ. Յովհանն օրհնութեան առաջին վեց տողերից, որոնց առաջին վանկերում Գա մշել է հեքսաքորդի աստիճանները։ Դրանք հետագայում (ՎՁ. դարի վերջում) համալրուեցին եօթներորդ աստիճանով, ինչպէս Գաեւ՝ Սեդ փոխարինուեց Ըօ-ով (տե՛ս «ՄՅ», Կ. Տ, Եր. 186-190)։

41 Վիեննա, թիւ 1456, էջ 42բ։

աստիճանների անունների հայեցի համառոտագրման եւս երկու տարբերակ⁴²: Քանի որ եւրոպական հրաժշտության հիմքում ընկած՝ վերը բերուած գամման, ընդհուպ մինչեւ ԺԸ. դարի սկիզբը, կիրառուած էր յարաբերական սովորագրիայի օրէնքներով, այսինքն՝ սկսելով այն լադի ցանկացած աստիճանից, ապա եւրոպական ձայնագրութեան մէջ այդ ժամանակաշրջանում լայն կիրառուած ունէին նաեւ հնգագծի իւրաքանչիւր գծի վրայ դրուող բազմապիսի բանալիները, որոնց տարրեր ձեւերն ու ըստ այդմ՝ ձայնագրութեան սկզբունքները շարադրելուց յետոյ միայն իւզգարտաշեանը զետեղել է նաեւ Շրէօդերի գրքում եղած՝ Օրհնութիւնների ութ-ձայն սկսուածքները եւրոպական ձայնանիշերով⁴³: (Նշելի է, որ 1800 թվականին Շրէօդերի գիրքը դեռեւս միակն էր, որտեղ կարելի էր գտնել վերոնշեալ սկսուածքները՝ գրառուած եւրոպական նոտագրութեամբ)⁴⁴: Ապա, խօսելով Ստեղի ձայնեղանակների սկսուածքների մասին, հեղինակը զետեղել է Դի Ստեղի եղանակի ձայնագրութեան երկու նմոյշ՝ «Ըստ Գրիգորեան ցուցակաց նոթայից», այսինքն՝ մենզուրալ հնաոճ նոտագրութեամբ⁴⁵, երկուսն էլ տենորի «Դօ» բանալիում՝ նոտաների տակ առկայ բառային տեքստով ու խազանշաններով հանդերձ: «Քանզի որպէս հայր Աթանաս Քիւրքէրիսան՝ զյունաց եղանակն՝ փոխաբերեաց ի ցուցակս նոթայից ֆուանկաց, մանաւանդ զսրբազան եռմոսս եւ զմեղեգիս նոցայ, վերածելով ի թիւս երաժշտական կանոնացն ըստ կերպի լատինացոցն, որով կարող լիցին համբալք նոցայ դիւրաւ ուսանիլ

զաստիճանս ձայնարձակութեան եղանակաց իւրեանց ի սակաւ ժամանակի, որ այլազգ պէտք էին բազում ժամականակք՝ առանց այսպիսի կանոնաց գիտութեան: Որոյ վասն եւ մեք՝ յառաջ քան զսկսուածն խօսիլ զարժողութեանց եւ զկիրառութեանց ցուցակաց խազից Արամեանցս, կամեցաք կարգել նախ զաստիճանս ձայնարձակութեանցն, որով դիւրաւ յառաջ բերին եւ երեւին յայտնի բանք եւ պատճառք, ոճք եւ տարազք կիրառութեանց իւրաքանչիւր խազից մերոց, թէ առանձին, եւ թէ ընդ այլ խազից ընկերակցեալ, առ ի կերպաւորել զներդաշնակաւոր եղանակսն, հանդերձ զետեղմամբ եւ կային իւրեանց, որք կան ի վերոյ կամ ի մէջն տողից՝ շարականաց, երգոց, տաղից եւ եղանակաց մերոց»⁴⁶:

Վերը բերուածից պարզ է դառնում, որ Աթանասիոս Կիրիսերն իր աշխատութեան մէջ փորձել է վերծանել նաեւ բիւզանդական նեւմերն ու երբայական երաժշտական նշանները, իսկ Անտոն Իւզգարտաշեանն էլ, ի յաւելումն այս ամենի, ներկայացնում է հայկական խազերի մասին իր պատկերացումները, սակայն փոխարինելով դրանք ո՛չ թէ իրեն ժամանակակից եւրոպական նոտաներով, այլ դեռեւս Կիրիսերի ժամանակաշրջանին յատուկ՝ վերոնշեալ մենզուրալ նոտագրութեան հնացած ու ժամանակավրէպ նշաններով, որոնք իրենց հերթին այժմ վերծանման կարիք ունեն: Իսկ մէջբերման վերջին հատուածը բնութագրում է նաեւ յաջորդ յօդուածի բովանդակութիւնը հետեւեալ վերտառութեամբ. «Ի վերայ ձայնարձակութեանց հնչմանց, արժողութեանց

42 Երրորդ գլուխ, էջ 70բ. այս տարբերակները տե՛ս նաեւ՝ Յուցակ հայերէն ձեռագրաց... հտ. Գ, էջ 202 (Ի դէպ, այստեղ ճետեւեալ վրիպակն է սպորդել. «Իմ աստ ստացիր»-ի փոխարէն գրուած է «Թէ գայս խորհիցիս»), որն այստեղ է անցել «Հանդէս ամսօրեայ»-ում առկալ միեւնոյն վրիպակից (1978, էջ 378):

43 Վիեննա, թիւ 1456, էջ 44ա, 44բ: Տե՛ս նաեւ՝ Օրէօդեր, մշ. աշխ., էջ 246:

44 F. Fetis, *Histoire Générale de la Musique*, t. IV, Paris, 1874, p. 69-81:

45 ԺԳ.-ԺՁ. դարերում Եւրոպայում օգտագործուող ձայնագրութեան համակարգ, որ Գալտորի Գոտագրութեան համեմատութեամբ գրառում էր նաեւ հնչիւնի յարաբերական տեւողութիւնը, ինչը խիստ անհրաժեշտ էր բազմաձայնութեան զարգացման բոլոր վերելքի փուլում (ՄՅ, Թ. 3, տր. 544-546):

46 Վիեննա, թիւ 1456, էջ 45ա, 45բ:

և կիրառութեանց իւրաքանչիւր ցուցակացն Հայոց մի առ մի, Հանդերձ օրինակօք նոցին վարմանց, թէ զիարդ կան, և հնչին ի նուագս երգոցն»⁴⁷, որը թերեւս խնդրոյ առարկայ ձեռագրի ամենից կարեւոր մասն է, եւ որտեղ հեղինակը բերում է շուրջ 90 խաղանշանից բաղկացած մի ընդարձակ ցուցակ: Այստեղ, նախապէս իր գետեղած հիմնական խաղերի 24 նշաններից իւրաքանչիւրին կից, հեղինակը տեղադրել է տուեալ խաղանշանի՝ իրեն յայտնի բոլոր տարբերակները, ըստ որում՝ սրանցից իւրաքանչիւրի դիմաց մէջբերելով մեր խաղաւոր մատենաներից այնպիսի երաժշտական հատուածներ, որոնցում կիրառուած է տուեալ խաղանշանը⁴⁸: Նշելի է, որ անուն ունեցող խաղերից առաջ հեղինակը տալիս է նաեւ դրանց հայատառ լատիներէն անուանումները, իսկ անանուն խաղերի համար առաջարկում պայմանական անուանումներ, որոնք տուեալ խաղանշանի ձեւը նկարագրելու բնոյթ ունեն: Ի դէպ, նմանատիպ տախտակ կամ ցուցակ առկայ է նաեւ Վիեննայից ստացուած միւս՝ N1459 ձեռագրում⁴⁹, այն տարբերութեամբ միայն, որ այս վերջինում տրուած են լոկ խաղանշաններն իրենց անուանումներով՝ առանց կիրառութեան տեղիները նշելու, ըստ որում՝ անուն չունեցող խաղերի հայերէն ինքնահնար անուանումներից բացի, այստեղ հեղինակը տալիս է նաեւ դրանց թարգմանութիւնները հայատառ լատիներէնով: Ի դէպ, աստ տեղին կը լինի նշել, որ Վենետիկի Մխիթարեան միաբանութեան անդամ Հ. Իգնատիոս Կիւրեղեանը, ով երկար տարիներ միաբանութեան Արքահայրն ու «Բագ-

մավէպ»ի խմբագիրն է եղել, նոյնպէս տեւականօրէն զբաղուել է Հայոց խաղանշաններով⁵⁰, յընթացս նաեւ թարգմանելով օտարագրի երաժշտագէտների՝ խաղերին նուիրուած մի շարք յօդուածներ⁵¹: Սակայն արդոյ Արքեպիսկոպոսի յօդուածները լոյս են տեսել Իւզգարտաշեանի ձեռագրերից շուրջ մեկ դար անց՝ 1900ականներին:

Հ. Անտոն Ուշգարտաշեանը եզրափակում է Հայոց խաղանշանների մասին իր հեղինակած բաժինը հետեւեալ կերպ. «Փակելակ կամ փակարանք ձայնից են վերջաւորութիւնք շարականաց, կրօց, և այլ տաղից և եղանակաց, որք ... եղերին գեղգեղեալք, զորս պարտ է զայս ամենայն հանգամանս կանոնացն ուսանիլ ի կենդանի ուսուցչէ, կենդանի ձայնիւ, որ այլապէս է հնար ուսանիլ առանց լսելի լինելոյ, որպէս և ասացաւ փոքր մի յառաջ ... Այլ այսչափ վասն Արամեանց եղանակացն, ձայնից, ցուցակաց և խաղից»⁵²: Փաստորէն, հեղինակն այնքան էր կարեւորում կենդանի ձայնով ուսուցչից անմիջականօրէն ունկնդրելու միջոցով խաղադրուած մեղեդիները իւրացնելու գործընթացը, որ այս բաժնի վերջում հարկ է համարում կրկին յիշեցնել ուսանողներին այդ մասին:

Այսպիսով, Հ. Անտոն Իւշգարտաշեանը իր ժամանակի համար բացառիկ ուշագրաւ եւ աշխատատար դործ է կատարել՝ առանձնացնելով հիմնական ու բարդ խաղանշաններից բացի նաեւ բաղադրեալ խաղերը, այսինքն, մեկից աւելի՝ տարբեր խաղանշանների բազմազան զուգորդումները, արձանագրելով դրանք հենց կիրառման պահին:

47 Անդ, էջ 45բ, Յօդուած գ.:

48 Վիեննա, 1456, էջ 45բ-50ա:

49 Վիեննա, 1459, էջ 79բ-80ա:

50 Տե՛ս Տայեան, Հ. Ղ., Գերպ. Կիրեղեան Արքեպիսկոպոս եւ հայ եկեղեցական երաժշտութիւնը (Երջանկ. Արքաիօր մահուան տարելիցին առթիւ),- «Բագմավէպ», 1922, դեկտեմբեր, տե՛ս

ճաեւ՝ Ա. Վարդումեան, Հայր Իգնատիոս Կիրեղեանի երաժշտական գործունէութիւնը,- «Բագմավէպ», 2010, թիւ 1-2, էջ 264-278:

51 Տե՛ս Վարդումեան Ա., Այլազգի հետազօտողները հայկական միջնադարեան երաժշտութեան եւ խաղանշանների մասին,- «Բագմավէպ», 2016, թիւ 1-2, էջ. 270-289:

52 Վիեննա, թիւ 1456, էջ 51ա:

Հայ իրականություն մէջ, Գրիգոր դպիր Գապասաքալեանից յետոյ⁵³ Հ. Անտոն Իւզգարտաշեանը երկրորդն է, իսկ Մխիթարեան միաբաններից առաջին երաժշտագէտը, ով ի մօտոյ զբաղուել է նաեւ խազանշանների դասակարգման ու վերծանման խնդիրներով:

Ուշագրաւ է, հեղինակի նշումն այն մասին, որ առաջին յօդուածի բոլոր խազերն էլ (այսինքն՝ վերոյիշեալ 40 անուն ունեցող եւ անանուն խազերը) «գտանին լիով վարեալ, գործածեալ յերգս շարականաց, տաղից, և մեղեդեաց մերոց, զորոց և զձայնարձակութիւնսն Հնչմանց ուսեալ, դիտեմք աւանդութեամբք՝ այնչափ և այնքան, ըստ որում վարեմք այժմոյս: Այլ ոչ համարձակիմ ասել՝ այնպէս, որպէս նախնիքն մեր վարէին, որք ստեղծին զխազս, և զձայնարձակութիւնսն Հնչմանց նոցին»⁵⁴: Նշանակում է, որ արդոյ հեղինակն իրաւամբ չի համարձակուում պնդել, որ աւանդաբար իրեն հասած երգեցողութիւնը ճշգրիտ կերպով նոյնն է, ինչ խազերն ստեղծողների ժամանակ՝ դարեր առաջ Հնչող երգեցողութիւնը: Պարզ է դառնում նաեւ, որ Հ. Անտոնի երաժշտական գիտելիքները ո՛չ միայն տեսական ոլորտին էին պատկանում. ըստ ամենայնի, նա իր ժամանակի ուսեալ երաժիշտներից է եղել, ով իմացել է մեր շարականների, տաղերի ու մեղեդիների՝ իր ժամանակ յայտնի աւանդական եղանակները, ինչպէս նաեւ քաջ կերպով տիրապետել եւրոպական ձայնագրութեան սկզբունքներին: Մնում է միայն ասիւստսալ, որ նա եւրոպական ձայնանիշերով չի գրառել իրեն յայտնի՝ Հայոց Հինաւուրց եղանակները: Ըստ երեւոյթին, Հ. Անտոն Իւզգարտաշեանը չի էլ պատկերացրել, որ

Հայկական աւանդական եղանակները Հնաւոր է գրանցել նաեւ իրեն ժամանակակից եւրոպական նոտաներով՝ հաւանաբար համարելով դրանք բոլորովին տարբեր որակ ունեցող ինքնատիպ երեւոյթներ⁵⁵:

Սոյն բաժնի վերջում հեղինակը գետեղել է նաեւ Հինգ կանոն, որոնք իւրօրինակ եղրափակող հրահանգներ են պարունակում Հայկական խազադրուած եղանակներ կատարողին, եւ որ հիմնականում վերաբերում են Հայոց ձայնեղանակներին, նրանց սկսուածքներին ու աւարտներին, որոնք հեղինակն անուանում է «փակեալ կամ փակարանք ձայնիցն»⁵⁶, եւ կրկին անգամ շեշտում, որ դրանց երգեցողութիւնը Հնաւոր է ճշգրիտ սովորել միմիայն ուսուցչի կենդանի կատարումից:

Սրանով հիմնականում աւարտում է Հ. Անտոն Իւզգարտաշեանի հեղինակած բաժինը, որը նուիրուած է Հայկական երաժշտութեանն ու խազագիտութեանը: Ինչպէս արդէն նշուել է, այն գետեղուած է Աթանասիոս Կիրիսերի ծաւալուն աշխատութեան երկրորդ գլխի վերջում՝ որպէս ինքնուրոյն ընդարձակ եւ կարեւորագոյն մի բաժին: Սակայն նշելի է, որ սոյն բաժնից բացի, աշխատութեան տարբեր մասերում Հ. Անտոնը բազմիցս շարադրել է իր սեփական մտորումները երաժշտութեան էութեան, արեւելեան եւ արեւմտեան երաժշտական արուեստների հիմնարար սկզբունքների, դրանց նմանութիւնների եւ տարբերութիւնների վերաբերեալ:

Հեղինակն աւարտում է ողջ աշխատութեան հիմնական մասը հետեւեալ կերպ. կատարեալ երաժշտութեան խնդիրն է «Հաճել միշտ, և մերձեցուցանել ի սիրտս լսո-

53 Տե՛ս Գրիգոր Գապասաքալեան, Գրքոյկ, որ կոչի Գուագարում, Կ. Պոլիս, 1794, էջ 219:

54 Տե՛ս Վիեննա, թիւ 1456, էջ 50բ:

55 Սրա պատճառը նաեւ հայոց ձայնեղանակների ու եւրոպական Գուագարութեան միջեւ եղած որոշակի տարբերութիւններն են, քանի որ վերջինիս

տեմպերացում ձայնաշարը չէր համընկնում հայկական ձայնեղանակներում առկայ ցած ձայների հետ:

56 Վիեննա, թիւ 1456, էջ 51բ:

ղաց զմեղեղին, կամ զտաղերգութիւն՝ պահելով վարելով անխափան, գորոշեալ և զսայժառ ներգաշնակ»⁵⁷:

Ամբողջ ձեռագիրը եզրափակուած է այսպէս. «Ի վերայ տարազու երաժշտութեան Արեւելեայց և Արեւմտեայց, և թէ որով տարբերին ի միմեանց»⁵⁸ վերառուլով թյամբ՝ 19 կէտից բաղկացած վերջաբանով, որ պարունակում է առանց հնգագծի ձայնագրութեան եւ եւրոպական նոտագրութեան համեմատական հակիրճ բնութագիրը: Ի դէպ՝ «արեւելեայց» ասելով հեղինակը նկատի ունի այն ազգերին, որոնց երաժշտութիւնը դեռեւս մոտոգրիկ էր եւ արձանագրուած էր նեւմերով կամ խաղանշաններով, իսկ «արեւմտեայց» ասելով՝ եւրոպացիներին, որոնց երաժշտական արուեստը թեւակոխել էր բազմաձայնութեան փուլ եւ արդէն ձայնագրուած էր հնգագծի օգնութեամբ: Հ. Անտոն Իւզգարտաշեանը նշում է, որ հայերը, չունենալով բազմաձայնութիւն, իրենց եկեղեցական երաժշտութեան մէջ, յատկապէս տօն օրերին, գործածում են որոշ նուագարաններ, դրանով իսկ նմանուելով արեւմտեան ազգերին՝ ի տարբերութիւն յոյների, որոնք ոչ մի երաժշտական գործիք չեն օգտագործում իրենց եկեղեցում: Հեղինակը գտնում է նաեւ, որ չնայած արեւելեան եկեղեցում կիրառուած են բամբ (բաս) հնչիւնով, ռամկօրէն ասած՝ «տէմ» քաշելը (ձայնառութիւնը), սակայն դա իր արուեստով չի կարելի համեմատել եւրոպական հակակէտի (կոնտրապոնկտի) հետ: Այսուհանգերձ նա համարում է, որ չնայած մեր ազգը չունի եւրոպական նոտագրութեան ձայնանիշերը⁵⁹, սակայն մեր ութ ձայնեղանակները

պարունակում են եւրոպական լադերի բոլոր ձայնաստիճանները:

Թարգմանելով նախ՝ իրեն նախորդող ժամանակաշրջանի հեղինակներից մեկի՝ Աթանասիոս Կիրիսերի երաժշտա-տեսական աշխատութեան երեք գլուխները, այնուհետեւ նաեւ իր աւագ ժամանակակից՝ Վինչենցո Մանֆրեդինիի դասագիրքը, որ վերաբերում է երաժշտութեան առուել գործնական մի շարք բնագաւառների, Հ. Անտոն Իւզգարտաշեանն, անշուշտ, մի հիմնական ու կարեւոր նպատակ էր հետապնդում. եւրոպական երաժշտագիտութեան ու երաժշտութեան նախորդ եւ իրեն ժամանակակից նուագումներն աստիճանաբար ներմուծել հայկական շրջանակներ, դրանով իսկ լայնացնելով հայ պատանիների երաժշտական մտահորիզոնը: Սակայն ամենից արժէքաւորն այստեղ, անշուշտ, հայկական խաղագրութեան եւ հոգեւոր երգեցողութեան մասին գրուած ինքնուրոյն բաժինն է, որ մեծապէս կարեւորում է Հ. Անտոն Իւզգարտաշեանի դերը նաեւ որպէս հմուտ շարականագէտ-երաժշտագէտի, ով քաջատեղեակ էր հայ միջնադարեան երաժշտութեան ու յատկապէս հոգեւոր երգեցողութեան հարցերին թէ՛ տեսական, եւ թէ՛ գործնական առումով: Առաւել ուշադրաւ են հեղինակի քննական խորագննին պրպտումները հայկական խաղերի ասպարէզում, որոնց վերաբերող ընդարձակ ցուցակը՝ կիրառութեան տեղիների մէջըբերմամբ հանդերձ, նկատառելի երեւոյթ է խաղագիտութեան հետազօտման սկզբնական շրջանում եւ ցայժմ չի կորցրել իր նշանակութիւնը ուսումնասիրողների համար⁶⁰:

57 Ամդ. էջ 141բ:

58 Ամդ. էջ 200բ:

59 Սրանով Հ. Անտոն Իւզգարտաշեանն ակնարկում է այն հանգամանքը, որ հայոց խաղանշանները չեն արտայայտում ձայնաշարի որոշակի աստիճանները՝ իրենց ճշգրիտ՝ բացարձակ բարձրութեամբ եւ տեղադրութեամբ:

60 Տեղին է նշել, որ Գապասաքալեանի՝ խաղաբանական պրպտումներ պարունակող երեք գրքերից երկուսը լոյս են տեսել Հ. Ա. Իւզգարտաշեանի սոյն ձեռագրից յետոյ՝ 1801-1803 թուականներին. եւ սոսկ առաջինն է, որ լոյս է տեսել 1794-ին: Իսկ Գապասաքալեանի անտիպ աշխատութիւնը լոյս է տեսել Ն. Թաֆնիզեանի աշխատասիրութեամբ:

Եզրակացություններ

Եթե Գրիգոր դպիր Գապասաքալեանը մինչ այժմ համարուում էր առաջին Հայ հետազոտողը, որն անդրադարձել է Հայոց խաղանշանների խնդիրներին, ապա այսուհետեւ Հ. Անտոն Իււզգարտաշեանը նոյնպէս պէտք է համարուի Հայագրի առաջին հետազոտողներից մեկը, ով զբաղուել է խաղերի բարդոյթով՝ Գապասաքալեանի հետ գրեթէ միաժամանակ, ըստ որում՝ բոլորովին անկախ վերջինից: Ինչ վերաբերում է խնդրոյ առարկայ ձեռագրին ամբողջապէս, ապա այն, որպէս եւրոպական երաժշտութեան հիմունքների եւ ձայնազրուութեան տեսական ու գործնական դասագրքերի ժողովածոյ, ամենայն հաւանականութեամբ առաջինն է Հայ իրականութեան մէջ⁶¹. յամենայն դէպս մինչ այժմ դեռեւս յայտնի չէ տուեալ ժամանակին վերաբերող նմանօրինակ որեւէ այլ ուսումնասիրութիւն:

Յատկանշական է այն փաստը, որ Հ. Անտոն Իււզգարտաշեանն աւարտում է ամբողջ աշխատութիւնը, համադրելով Հայկական երաժշտութեան հիմունքները եւրոպականի հետ եւ, նշելով հանդերձ սրանց ունեցած սկզբունքային տարբերութիւնները, փորձում է որոշ կէտերում ընդհանրութեան եզրեր գտնել դրանց միջեւ: Սրանով հեղինակը իւրօրինակ կամուրջ է ձգում տրամագծօրէն միմեանցից տարբեր երաժշ-

տական մշակոյթների միջեւ՝ եւրոպական երաժշտութեան նուաճումները Հայկական երաժշտական ասպարէզ ներմուծելու միտումով: Ծիշտ է, նրա սոյն ծաւալուն երկը մինչ օրս չի տպագրուել (հաւանաբար իր ժամանակ թրիեստում Մխիթարեան միաբանութեան նիւթական սուղ միջոցների պատճառով), սակայն դեռեւս 1911-ին՝ միաբանութեան հիմնադրման 100-ամեակի առթիւ Վիեննայում լոյս տեսած «Յուշարձան» գրական ժողովածուն դրուատանքով է յիշատակել Հ. Անտոն Իււզգարտաշեանի խնդրոյ առարկայ աշխատութիւնն ու մասնաւորապէս դրա «Մատեան երաժշտականութեան» բաժինը՝ որպէս հմտութեամբ գրուած եւ յանիրաւի անտիպ մնացած նշանակալից մի գործ⁶²: Յաւօք, այս բացառիկ արժէքաւոր երկը մինչ այժմ էլ անտիպ է, սակայն լիայոյս ենք, որ բնագրի հետ կատարուած մեր աշխատանքի շնորհիւ այն շուտով լոյս կը տեսնի:

Այսպիսով, Հ. Անտոն Իււզգարտաշեանի՝ մասամբ թարգմանական, մասամբ ինքնուրոյն այս աշխատութիւնը կարելի է իրաւամբ համարել Մխիթարեան միաբանութեան ծաւալած դիտա-կրթական լուսաւորական շարժման բացառիկ եւ արժեքաւոր նմոյշներից մեկը Հայ երաժշտագիտութեան եւ խաղագիտութեան բնագաւառում:

տե'ս Ն. Թահմիզեան, Գրիգոր Գապասաքալեանի «Համատոտութիւն երաժշտականի գիտութեան» անտիպ աշխատութիւնը, - Բանքեր Մատեանադարանի, N11, 1973, էջ 291-334:

61 Անշուշտ եթէ չհաշուենք 1711-ին Սաչատուր Էրզրումեցու «Համատոտական իմաստասիրութիւն» ծաւալուն աշխատութեան մէջ երաժշտութեան հարցերին նուիրուած երկու գլուխներից՝ «Տակալից յաղագս սահմանի երաժշտութեան» գլուխը, որ թէպէտ եւրոպական երաժշտութեան սկզբունքների մասին, սակայն ընդամենը 55 տողից բաղկացած չափածոյ շարադրումը եւ զուտ տեսական ընդհանուր մի տեղեկութիւն կարող է տալ եւրոպական երաժշտութեան մասին, այլ ոչ երբեք՝ գործնական որեւէ պատկերացում հաղորդել,

մանաւանդ՝ ձայնագրութեան, բազմաձայնութեան եւ դրանց հետ կապուած այլ հարցերի մասին (վերոնշեալ աշխատութեան երաժշտագիտական հատուածի մասին տե'ս Ն. Թահմիզեան, *Խաչատուր Էրզրումեցիի որպէս հայ երաժշտութեան տեսարան*, - ԼՀԳ, 1966, N 11, էջ 66-74):

62 Տե'ս «Յուշարձան», Գրական ժողովածոյ առթիւ 100-ամեայ Յոբելիի հաստատման Մխիթարեան Միաբանութեան ի Վիեննա (1811-1911) եւ 25ամեայ տարեշրջանի «Հանդէս ամսօրեայ» ուսումնաթերթի (1887-1911), Վիեննա, Մխիթարեան տպ., 1911, էջ 20: