

ՄԱՏԵՆԱԽՕՍԱԿԱՆ

ԵԿԱԹԵ ՀՈՒՍԱՏԱՅԵԱԼԻՔ. (նմոյշ մը հայ եկեղեցւոյ սրբազան երաժշտութեան, եւրոպական ձայնագրութեամբ, հանգերէ մասնագիտական ուսումնասիրութեամբ: Հ. Ղ. ԼԵՆԻՆԳ ՏՅԱՅԻՆԵ):

Վենետիկոյ Միտիթարեաններէն Հ. Ղ. Լենինգ Տայեանի հրատարակած այս տետրակը գնահատելի է իրրեկ գեղեցիկ տպագրութիւն, իրրեկ բարեկաշտոյ ձայնագրութիւն, և ուշագրութիւն իրրեկ հայ եկեղեցական երաժշտութեան մասնագիտական ուսումնասիրութեան փորձ:

Պործին այս վերջին հանգամանքն է որ կ'ուզենք նկատել առնել յաջորդ քանի մը տողերով: — Ըստ կարծեաց հեղինակին, եղանակը, որով այս եւրոպական ձայնագրութեան ներքեկը ներկայացուի մեր շարահանգիտի ամենէն չքնաղ դոհորներէն մին՝ Աւագ Ուրբաթու Համբարձին, հազիւ երկու դարերու հնութիւն մը ունի, յօրինուած ըլլալով Մեծ Պապա Համբարձում Լիմոնճեանէ, որ ԺԷ դարու վերջերը և ԺԹին սկիզբը, հայկական ձայնագրութեան վերակազմիչը եղաւ, և նշանաւոր հանդիսացաւ, որպէս բազմադրիւն ուսուցիչ, տաղանդաւոր հեղինակ և յարգարիչ հոգեւոր և այլ եղանակներու:

Ինքը, Հ. Տայեան է որ յատկապէս կը շեշտէ այս կէտը՝ եղանակին հեղինակը Լիմոնճեան ըլլալը, աւելցնելով նոյն ատեն թէ սկիզբէն ի վեր Երեւանացի աւանդութեամբ և յատուկ խնամքով պահուած է ան ի Ս. Ղազար, վարպետին առաջին աշակերտներէն ուսած վարպետներու միջոցաւ և յաջորդաբար:

Չենք ուզեր բնաւ կանգ առնել սա տեսակ հարցումի մը առջև թէ երաժշտութեան նման յոյժ կերպընկալ արուեստի մըմէջ, որ առաւելագոյն չափով և յաւէտ ընդունակ է այլայլութեան՝ երգողներու ճաշակին և ձայնական յարմարութիւններու համեմատ, որչափ կարելի է վստահել առանց զբաւրապէս սեւեռուած ըլլալու՝ լոկ ինքնաւարտ աւանդութեան պահուած եղանակի մը հարգատուութեան. ու կ'անցնինք ուրիշ կէտի մը, որ մեզի աւելի կարեւոր կը թուի:

Մեծարգոյ Հ. Տայեան ինքն իսկ աւելի եղանակին գեղագիտական արժէքին

վրայ է որ կը ծանրանայ, երբ գրական սիրուն վերլուծումով մը — որուն մէջ շատ դժուար է որ բռնազբօսումի ճիշդ յաճախ իր խաղը չխառնէ — Զանք կ'ընէ գրուածքին իմաստներուն վսեմութեան՝ ճշգրիտ գտակաւ համապատասխան ցուցնել եղանակին ոգին, ձայնական պատկերացումի վեհ և սրտայոյզ արտայայտութիւններով:

Անկեղծ հաւատացող մեծանուն Լիմոնճեանի արուեստագիտական բարձր տաղանդին՝ համարձակութիւն չենք զգար սակայն այդ տեսակէտով օրէ անարկութիւն յայտնելու հոս, և Հ. Տայեանի և, իրմէ յիշուած եւրոպացի երաժշտագէտներու հետ, կ'ընդունինք թէ արդարեւ կարելի է գեղեցիկ նկատել ձայնագրեալ այդ եղանակը:

Պէտք չէ մոռնալ սակայն թէ հարցը չի փակուիր այդ քանով, երբ եկեղեցական երաժշտութեան մասնագէտ մը և եկեղեցական մըն է մասնաւոր զայն ներկայացնողը,

Բացորոշ ճշմարտութիւն մըն է թէ, ինչպէս գեղարուեստի բոլոր ճիւղերուն, բայց մասնաւոր երաժշտութեան մէջ, ոգիի խոր տարրերութիւն մը կայ քաղաքային կամ աշխարհական և կրօնական կամ եկեղեցական ճաշակներուն միջև, տարրերութիւն՝ որ իւրաքանչիւրին առանձնայատուկ զրոյմը կամ նկարագիրը կը չինէ, և որ ի յայտ կուգայ և կը գործադրուի թէ՛ մէկին և թէ՛ միւսին մէջ, արուեստագիտական հնարքներու մանրամասնութեանց կիրարկութեամբ: Այնպէս որ կրօնականը յատկապէս կը զատորոշուի միւսէն՝ իր վսեմական պարզութեամբ, միսթիքական քաղցրութեան շունչով, և զգայութիւնէ աւելի զգացումին ազդող ներգործութեամբ:

Գիտենք երաժշտական արուեստի պատմութենէն՝ թէ քրիստոնէական նախնական երաժշտութիւնը, երբ, ի սկզբան տակաւանին ստիպուած էր օգտագործել հեթանոսութեամբ պատուաստուած երաժշտական արուեստը, ինչպէս Զանաջ՝ և յաջորդեալ իսկ՝ անոր տալ նոր և ինքնուրոյն յատկանիշ մը: Մատենախօսականի մը ամփոփ սահմանը չի ներեր անշուշտ երկարորաւ նել՝ ճշգրտելու համար թէ քրիստոնէական երաժշտութիւնը ինչ չափով և ինչպիսի փոփոխութիւններ կատարած է հրէականէն և հեթանոսականէն: Անիկա մերժեց արդարեւ կիրառութիւնը chromatique

(կիսաձայնային) և enharmonique (քառորդ-ձայնային) սեռերուն կամ տարրերուն, իբրև արտայայտիչ հեթանոս մտայնութեան: «Պարկեշտ և պարզ ներդաշնակութիւններ միայն կրնան թոյլատրուիլ, կ'ըսէ Կղեմէս Աղեքսանդրացի, ու պէտք է ըզգուշանալ մեղի ու ցանկաւարոյց դաշնակութիւններէն, որոնց յոյժ պաճուճեալ սահանքը մեղի և քնքոյշ կեանքի կ'ուզէ սիրտը, մինչ լուրջ եղանակները ժուժկալութիւն կը ներշնչեն և կ'արգելեն անկարգ և ցոփ կեանքը: Պէտք է, հետեալաբար, իրաց զնեյ կիսաձայն և թիթե դաշնակութիւնները, որոնք կը գործածուին պալատականաց լիտի բազոսատօներուն տունն»:

Արդ, Լիմոնճեանի այս եղանակը, որով հագուեցուցած է ան Հայ եկեղեցւոյ ամենէն սխրալի հոգերդութիւններէն մին՝ «Մեծի Ուրբաթ»ի «եկայք»ը, այս ձայնագրութեան մէջ կը ներկայանայ քառորդ-ձայնային այդպիսի զրութեամբ մը. առօր համար է որ յարգելի երաժշտագէտը, Հ. Տայեան, անոր մէջ կը կիրարկէ monesis, trisesis, bémolette և bémolon պայմանադրական նշանները, որոնք կը ցուցնեն $\frac{1}{4}$ եւ $\frac{3}{4}$ ձայն ներկայացնող ձայնամիջոցները:

Ասով բոլորովին ըսել պիտի չուզենք թէ այս եղանակը իսպառ զուրկ է կրօնական երաժշտութեան օժութենէն:— Լիմոնճեան, որ, բնականական և Տէրմիլներու արեւելեան երաժշտութեամբ սնած էր հաւասարապէս, որչափ աշխարհիկ երաժշտութեան հետամուտ է եղած՝ իբրև պալատական երաժշտութեան նուիրուած արուեստագէտ մը, նոյնքան նաեւ կրօնական մշակած է՝ իբրև եկեղեցականին նախանձախնդիր ուսուցչապետ ոք, իր միջավայրին և կրթութեան ու թիւրքս նաեւ իր խառնուածքին հետեականութեամբը՝ չէ կրցած զտել՝ թօթափել եկեղեցական երաժշտութիւնը արեւելեան աշխարհիկ երգերու և մեներգութեանց մանաւանդ ազդեցութենէն: Ու կրօնական արուեստի տեսակէտէն դիտելով հարցը, ներքին չէ որ մասնագէտ մը այս եղանակը համարի զուտ կրօնական կամ եկեղեցական եղանակ մը՝ բոլորովին քրիստոնէական ըմբռնումով, և ոչ ալ «նմոյշ մը հայ եկեղեցւոյ սրբազան երաժշտութեան», ինչպէս կը վերնագրէ զայն Հ. Տայեան:

Ստոյգ է թէ Հայ եկեղեցւոյ երաժշտութեան արդի ձևին մէջ՝ մէկէ շատ աւելի են արեւելեան օտար և ժ'է կրօնական երաժշտութեան օժանցումներ և պատուաստումներ, բայց հարկ է դիտել թէ առոնք ամէնը կատարուած են Կ. Պոլսոյ թրքական առումէն յետոյ միայն, երբ զուտ հայկական եղանակները ենթարկուեցան արաբական եւ պարսկական ազդեցութեանց, որոնցմով ողողուած էր արդէն թրքականը, և նոյն ինքն այս վերջինին: Աղաւաղումի այդ վիճակը որ իր ամենէն ուշագրաւ աստիճանին էր հասած Լիմոնճեանի ժամանակին եւ որուն մէջ այս վերջինն ալ անտարակոյս ունեցաւ իր դերը, Տ. Գեորգ Դ. ամենայն հայոց կաթողիկոսի օրով փոխադրուեցաւ Էջմիածին, ուր «երաժշտական բարեկարգութիւն» անուան տակ կատարուած շարժումին միջոցին գրեթէ բոլորովին ջնջուեցաւ հինը, արարատեան գաւառի աւանդական երաժշտութիւնը:

Դառնալով բուն մեր ըսելիքին, կը կրկնենք թէ քառորդձայնային զրութեան վրայ կազմուած եղանակ մը չի կրնար նրկատուիլ Հայ սրբազան երաժշտութեան նմոյշ: Այդ զրութիւնը, ինչպէս արեւմտեան կամ ընդհանուր քրիստոնէականին, նոյնպէս եւ հայ եկեղեցական երաժշտութեան մէջ գոյութիւն չունի:— Մեծանուն Կոմիտաս վրդ. մեր Dom Pothier, ինչպէս կը կոչէ զայն Պ. Բիէո Օպրի, Էջմիածնի «Արարատ» հանդէսին (1898 թիւ Գ և Դ) մէջ, եկմալեան պատարագի վրայ ուսումնասիրութեան մը ընթացքին, ապացուցանելէ վերջ թէ Հայ երաժշտութիւնը հիմնուած է քառականերու զրութեան վրայ, մեր եւ պարսիկ, արաբ, տաճիկ երաժշտութիւնները զատորոշող կէտը կը նկատէ անոնց երաժշտութեան մէջ գործածութիւնը $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ ձայներու, զորս չի քաշուիր նոյն իսկ համարելէ «անգործածական եւ անմիտ» (= անիմաստ):

Դորձեալ, Պ. Պ. Ամետէ Կասթուէ եւ Բիէո Օպրի, երկուքն ալ արեւելեան եւ հայ երաժշտութեամբ զբաղած գիտուններ, մերինին մէջ չեն տեսներ երբեք քառորդ-ձայնային զրութիւնը: Ասոնցմէ առաջինը կը գրէ «...Մինչ արեւելեան մեներգները, ընդհանրապէս, եւ ինչպէս կը կարծուի, պարսիկներուն, Հիւնազի արարներուն եւ

թուրքերուն ազդեցութեան տակ համակ առլցուած են ամբողջ կամ կէս ձայնէ աւելի միջոցներով, հայ երգը անձանթ մը նացած է այդ կարծեցեալ ու թերի նմանաձայնութեանց, անոր ելեւէջներուն՝? կամ ամբողջ և կամ կէս ձայնամիջոցներ (intervalle) ձանթ են»:

Այս նկատողութիւնները կը կարծենք թէ կատարելապէս իրաւունք կուտան մեզի շեշտելու վերեւ մեր ակնարկած կարծիքին վրայ, թէ «եկայք»ի Լիմոնճեանի եղանակը, յօրինուած ըլլալով այնպիսի ժամանակի մը մէջ՝ ուր թուրք երաժշտութիւնը իր հզօրագոյն ազդեցութիւնը ունէր մերինին վրայ, խորապէս կը կրէ այդ ազդեցութեան հետքը, և չի կրնար երբեք նկատուիլ «նմոյշ մը հայ եկեղեցւոյ սրբազան երաժշտութեան»։ անիկա առ առաւելն կրնար կոչուիլ «նմոյշ մը Մեծ պապա Համարձու մի ստեղծագործութիւններէն»:

«եկայք»ի բուն հին, այսինքն ստուգապէս հայեցի եղանակը, կորսուած է անտարակոյս, թաղուած ըլլալով համրացած հին հայ խաղաղութեան փլատակներուն տակ: Անտարակոյս չքնադադոյն երաժշտական օրինակ մը պիտի եղած ըլլայ ան: Մարդիկ, որոնք այնքան զասական լեզուով մը և արուեստագիտական այնքան մաքուր յղացումներով կրնային ծնունդ տալ այնքան վսեմ իմաստներու, անշուշտ պիտի կրցած ըլլան նաեւ համապատասխան երկնումներով եղանակ պատշաճեցնել անոնց գեղեցկութեան, երբ մանաւանդ տակաւին բանաստեղծներն ինքն երգիչը կամ երաժիշտն էր իր գրածին:

«եկայք»ի հին այսինքն կորսուած այս եղանակին բացառիկ գեղեցկութիւն մը ունեցած լինելուն ապացոյց կը նկատէ Հ. Տայեան սա՛ պարագան թէ անիկա բացառաբար գրուած է ԴՁ. ի վրայ, շեշտելով բոլոր մեր ստեղծողներէն, որոնք միշտ ԲԿ. ի կամ ԴԿ. ի վրայ են գրուած: — Ս. Աթոռոյս ձեռագրաց մատենագարանին գրչադիր շարականներուն մէջ զարմանքով զիտեցինք արդարեւ որ, բացի ԺԴ. դարէն, նախորդ ԺԴ. և յաջորդ ԺԵ. ԺԶ. և ԺԷ. դարերուն պատկանող շարականները «եկայք»ին համար չունին ԴՁ. ձայնային ցուցումը: Այս իրողութիւնը պահ մը խորհիլ տուաւ մեզի թէ «եկայք»ը ձայնային

ցուցումի տեսակէտով ի վաղուց անախ կը ներկայացնէր շփոթ վիճակ մը. բայց որովհետեւ նոյն ատեն բնաւ չհանդիպեցանք ԴԿ. ցուցումին, թերեւ հնար պիտի ըլլար իրեւ ճիշտ ընդունիլ Հ. Տայեանի տեսութիւնը՝ ձայնային կառուցուածքի տեսակէտով անոր բացառութիւն մը եղած լինելուն մասին: Եւ սակայն, որովհետեւ այժմ ևս ԴԿ. ստեղծողները կը շրջին ԴՁ. ի և երբեմն նաեւ ԲԿ. ի առանցքին շուրջը, «եկայք»ի տարրեր ձայնային ցուցում ունենալը վճռապէս չարդարացներ եղանակային ուրոյն գիծի մը գոյութիւնը:

«նախագիտելիք»ին առաջին տողերէն կը տեղեկանանք թէ այս հրատարակութիւնը ի լոյս կ'ընծայուի իրբեւ «նախախայրիք ձայնագրեալ շարական»է, զոր մեծարգոյ Հ. Տայեան կ'երեւի թէ չատ գովելի աշխատութիւնը ունեցած է պատրաստելու, անշուշտ մաս առ մաս կամ ամբողջովին հրատարակելու գիտաւորութեամբ: Այժմէն կանխելով հանդերձ մեր խնդակցութիւնն ու շնորհաւորութիւնները այդ մասին, կը փափաքինք նկատել տալ թէ, եթէ ատիկա պիտի լինի պարզ հրատարակութիւն մը, եւրոպական ձայնադրութեամբ, ի դիւրութիւն լոկ ժամակարգական պաշտամանց — ինչպէս կ'իմանանք թէ նոյն ուղղութեամբ պատրաստութիւններ կը տեսնուին տպագրելու համար հանգուցեալ Օրմանեան և Դոքեան Սրբազաններու թիւագրութեամբ Արմաշի մէջ ձայնագրածները՝ փոքր պապա Համարձում Չերչեանէ — ոչինչ ունինք առարկելիք, իսկ եթէ պիտի լինի քննական կամ բուն հայեցի եղանակներու հրատարակութիւն, մեզ այնպէս կը թուի թէ Հ. Տայեան ժամանակավրէպ մը գործելու փորձութեան պիտի ենթարկէ ինքզինքը:

Մեր կարծեօք, մինչև հայ խաղաղութիւնը ի լոյս զիտութեան չգարձուի, այդ ուղղութեամբ ունէ գործ կամ փորձ դատապարտուած է մնալու ապարդիւն: Ու ամենուն իղձն է որ եւրոպական զարգացմամբ օժտուած և համեմատական երաժշտագիտութեան նուիրուած Հայ շարականագէտներ կամ եկեղեցական երաժշտութեան գիտութեան նուիրուածներ զայդ ընեն նախ կէտ նպատակի իրենց բոլոր ջամագրութեանց: ԲԱՐՅԻՆ ՍԱՐԿԱՆԱՅԻ