
ԱՆՏԻԿ ՄԻԹՈՍՆԵՐԸ ԵՎ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԷԹՈՍԻ ՄԱՍԻՆ ՈՒՍԱՌԻՆՔԸ
ԲԱՐՍԵՂ ԿԵՍԱՐԱՑՈՒՆ ՎԵՐԱԳՐՎՈՂ
ՄԵԿՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՁ

ԱՆՆԱ ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ

Վաղնջական ժամանակներից մարդկության առասպելական-բանաստեղծական գիտակցությունը կապում էր երաժշտության և ձայնեղանակների ծագումը երկնային լուսատուների, բնական տարերքների, կենդանական աշխարհի, արհեստների, մարգարենների և առասպելական երաժիշտների ու գիտնականների անուններին: “Առասպելական կերպարներում ամրացվում և դարերի ընթացքում մշակվում էին երաժշտության, նրա ծագման, նշանակության, մարդու վրա ներազդեցության մասին ժողովրդական պատկերացումները”: Դրանում էր դրսևորվում Հին աշխարհին բնորոշ առասպելաբանաստեղծական աշխարհընկալումը և հայեցակարգը:

Ըստ Հին Կտակարանի՝ երաժշտության գլուտարարն էր Հովբաղը, Կայենի ցեղից. “Նա էր հայր որ եցոյց զերգս եւ զքնարս” (Ծն. Դ, 21—22): Տարբեր տիպի ավանդություններում կենտրոնական տեղ է զբաղում սաղմուներգու Դավիթ մարգարեի կերպարը: Առասպելներ են հյուսվում Մովսեսի, Սամուելի և այլոց մասին, որտեղ շեշտվում են երաժշտության աստվածային բնության, աստվածատուր էության ու զգայական-էթիկական մեծ ազդեցության գաղափարները²:

Անտիկ աշխարհում չափազանց տարածված էին Պյութագորասի մասին պատմող առասպելները, ըստ որոնց՝ նա հայտնաբերել էր երաժշտական արվեստի հիմունքները, ելնելով տարբեր հնչյունային բարձրություն ունեցող դարբնոցում լսած

¹ В. П. Шестаков. От этоса к аффекту. М., 1975, с. 15.

² Մասնավորապես, երաժշտության աստվածային բնության և աստվածատուր էության գաղափարները զարգացվում են տարբեր մտածողների կողմից անտիկ, հելլենիզմի շրջանների և ողջ միջնադարի ընթացքում, հասնելով մինչև Նոր ժամանակը: “Երաժշտությունը գեղեցկագույն, սքանչելի աստվածային պարզն է, և այն հոգեհարազատ է աստվածաբանությանը”, – գրել է Մարտին Լյութերը իր “Զրույցներում սեղանի շուրջ” աշխատության մեջ [տե՛ս Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения (այսուհետ՝ МЭЭСИВ). Составление и общая статья В. В. Шестакова. М., 1966, с. 379].

մուրճերի հարվածների կամ ջուլհակների հաստոցներին ձգված թելերին հպվելու հնչողությունից: Բազմաթիվ առասպելներ են կապված Ապոլոնի և մուսաների, Օրփեոսի, Լինոսի, Օլիմպոսի, Ամֆիոնի ու Ջեթոսի հետ: Այսպես, հայտնի առասպելական ավանդության համաձայն, Օրփեոսի երգեցողության ազդեցությունը շրջապատի վրա այնքան հզոր էր, որ անգամ գազաններն էին հավաքվում նրա ոտքերի մոտ, չնկատելով անպաշտպան կենդանիներին, դանդաղում էր գետերի հոսքը³, շարժման մեջ էին դրվում ծառերն ու քարերը: Եր երգեցողության շնորհիվ, Օրփեոսը կարողացավ հմայել անգամ անդրշիրիսյան աշխարհի տիրակալ՝ Հադեսին և դուրս բերել այնտեղից իր մահացած կնոջը՝ Էվրիդիկեին⁴:

Մեկ այլ առասպել պատմում է Թեբե քաղաքը կառուցած եղբայրների՝ Ամֆիոնի և Ջեթոսի (Ζήθος, Ζήταος, Ζήτης) մասին: Ջեթոսը կամ Ջետեսը հսկայական քարեր էր կրում և կիտում, իսկ Ամֆիոնը՝ քնար նվագելով, շարժման մեջ էր դնում դրանք և երաժշտության ուժով ստիպում շարվել որոշակի կարգով: Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններում հանդիպում է Ջեդետս անունը, որը, մեր կարծիքով, առնչվում է հունարեն Ζήθος, Ζήταος կամ Ζήτης ձևերով հայտնի հույն դիցաբանության հյուսիսային քամու աստված՝ Բորեասի և Օրիֆիայի թևավոր որդիներից մեկի հետ: Ջետեսը և նրա եղբայրը պատկանում էին արգոնավտ հերոսների սերնդին: Ըստ ուշ դիցաբանական ավանդության՝ նրանք սպանվել են Հերակլեսի կողմից, որը նրանց գերեզմանի վրա երկու դամբանաքար է կանգնեցրել: Երբ փչում էր հյուսիսային քամին, այդ քարերը շարժվում և երաժշտական ձայներ էին հանում: Ջետեսը հիշատակվում է երաժշտության մեջ առկա բնության խորհրդավոր ուժերի իմաստավորման փորձեր պարունակող միջնադարյան առասպելական մեկնություններում⁵:

Ժամանակի ընթացքում այդ առասպելները երաժշտության ծագման և ազդեցության հասկությունների ընդհանուր բնույթի վարկածներից բացի ընդգրկեցին նաև ձայնեղանակների գյուտը, երբեմն բավական հետաքրքրական բացատրություններ պարունակելով ձայնեղանակների կամ նույնիսկ դրանց հնչունաշարն ընդլայնող-հարստացնող այլևայլ աստիճանների ներմուծման վերաբերյալ: Նման

³ «Известно ли вам, что лира этого греческого героя-полубога была далеко не первою, которая обладала способностью очаровывать и людей, и зверей, и даже самые реки? Некий китайский “музыкальный артист” Куи, живший за тысячу лет до предполагаемой учеными эры Орфея, выражается так: “когда я играю на моем кинге, то все дикие звери сбегаются и, очарованные моей мелодией, строятся в ряды предо мной...” (տե՛ս Ե. Ս. Բլավատսկայա. Из пещер и дебрей Индостана. М., 2001, с. 264).

⁴ Տե՛ս Մифы народов мира, т. II. М., 1992, с. 262—264.

⁵ Հմմտ., օրինակ, МЭССИВ. Исидор из Севильи. Этимология, кн. III, гл. XVI. О творцах музыки, с. 172.

տեղեկություններ կարելի է հանդիպել Պլուտարքոսի, Պլինիոսի, Դիոդորոս Սիկիլիացու, Արիստիդես Կվինտիլիանոսի և այլոց երկերում⁶։

Այդ առասպելների արձագանքները թափանցել են նաև հելլենիզմի շրջանի հայ հեթանոսական միջավայրի մեջ և, միախառնվելով տեղական պատկերացումներին, ծնել յուրահատուկ մեկնաբանություններ, որոնց մնացուկները հարատևել են անգամ քրիստոնեության ընդունումից հետո ողջ միջնադարի ընթացքում։

Պլատոնի գեղագիտությունից սերող երաժշտական էթոսի մասին ուսմունքը (կատարսիսի և միմեզիսի ուսմունքների հետ մեկտեղ) դարձավ անտիկ աշխարհի ամենատարածված ուսմունքներից մեկը, համապատասխանելով հին հույների՝ երաժշտության ճանաչողական, դաստիարակչական և զգայական մեծ ազդեցության վերաբերող պատկերացումներին։ Նորպլատոնականության շնորհիվ այն ներթափանցեց միջնադարյան երաժշտագիտական տեսությունների մեջ, ծառայելով արդեն նորաստեղծ քրիստոնյա եկեղեցու գեղագիտական խնդիրներին։ Ողջ միջնադարի ընթացքում Դավիթ Անհաղթի «Մահմանք իմաստասիրութեան» երկի ԺԷ գլխի հայտնի հատվածը երաժշտական էթոսի մասին անտիկ ուսմունքը ցուցանող դասական օրինակ է. «Եւ պարտ է գիտել, թէ մեծ է զօրութիւն երաժշտականին, պէսպէս կրիւք ըմբռնելով զհօգին եւ տրամադրելով, որպէս յայտ առնեն մրմունջք եւ ողբք, ըստ ինքեանց տրամադրելով զհօգին։ Որպէս վիպասանեալ է ոմանց վասն Աղէքսանդրի, թէ ի խրախութեան էլով, երաժիշտն զպատերազմականն նուազեր զմատն, եւ նա իսկոյն զինեալ արտաքս դիմեաց։ Իսկ դարձեալ երաժշտին զուրախականն բախեալ զնուագս, նա անդրէն դարձեալ ի բազմականսն ճեմեր»⁷։

Իսկ ահա ինչպես է ներկայացնում նույն պատումը Հակոբ Դրիմեցին իր «Մեկնութիւն տումարի» աշխատության մեջ, որտեղ Ալէքսանդր Մակեդոնացու ձայնեղանակների հանդեպ ունեցած զգայունությունը շարժած անանուն երաժիշտը հանդես է գալիս Օրփեոսի տեսքով կամ որպէս Օրփեոսի անվանակիցը, այսպիսով իրար միահյուսելով երկու տարբեր անտիկ առասպելներ. «Եւ ո՛չ կամի բնաւ մեկնիլ ի քաղցրորակ ձայնադրութենէ նուագարանացն. զոմանս ի ցանկութիւն շարժել, զոմանս ի հեշտութիւն, զոմանս լաց, զոմանս խնդալ <...>, զոմանս քաղցրութիւն, ոմանց՝ ազգ եւ ազինս դարձուցանէ զմիտս, զոմանս՝ անշարժութիւն ի տեղիս իւրեանց, ոմանց՝ ախ, ոմանց՝ վայ, ոմանց՝ կանչ, ոմանց՝ ճիչ, <...> ոմանց՝ սգալ, ոմանք նայեն այս կոյս եւ այն կոյս, ոմանք համբուրեն զմիմեանս, իբր թէ ուրախ են այսօր, ոմանք պարս ոմանց բերեն, այլ ոմանք ազգի-ազգի եւ պէս-պէս ձայնս ածեն ի հնչմանէ նուագարանացն։ Եւ տե՛ս զայս ի հոշակաւոր երաժշտապետն Աղէքսանդրի յՕրփեւս, զի ո՛չ միայն բանականք, այլ եւ անբան գազանքն

⁶ Տե՛ս E. В. Герцман. Античное музыкальное мышление. Л., 1986, с. 55, 128, 133.

⁷ Դավիթ Անյաղթ. Երկասիրութիւնք փիլիսոփայականք, համահավաք քննական բնագրերը և առաջաբանը Ս. Ս. Արևշատյանի, Երևան, 1980, էջ 93:

խայտային և խնդային, և ի խաղս ելանէին յառաջի արքային, յորժամ նուագեր յՕրփէւս: Եւ յաւուր միում, յորժամ արքայ ի խրախութեան ելով, յՕրփէւս պատերազմականն խաղացոյց զմատն, և նա իսկոյն զինեալ արտաքս վագեաց: Իսկ դարձեալ զուրախականն շարժեալ զնուագս, և նա անդէն ի բազմականն ճեմէր խրախութեամբ⁸:

Հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ ձայնեղանակների գյուտին ու մեկնությանը նվիրված գրվածքների թվում առկա են հնագույն բնապաշտական պատկերացումների, անտիկ դիցաբանության և երաժշտական գեղագիտության ազդեցությունը կրող բնագրեր: Այդ բնագրերի ուսումնասիրությանն էր նվիրված մեր “Հայ միջնադարյան “ձայնից” մեկնություններ” մենագրությունը, որի մեջ փորձել ենք հնարավորինս ընդգրկուն լուսաբանել այդ մեկնությունների հետ կապված մի շարք հարցեր⁹:

Հնագույն շերտը ներկայացնող մեկնությունների շարքում է Բարսեղ Կեսարացուն վերագրվող մեկնությունը: Տվյալ բնագիրը պահպանվել է մի քանի խմբագրություններով՝ համառոտ, միջին և ընդարձակ¹⁰, որոնք լայնորեն շրջանառվում էին հայ միջնադարյան ուսումնական նպատակներ հետապնդող ձեռնարկներում ընդհուպ մինչև Գրիգոր Տաթևացի: Իսկ իբրև միջնադարյան ավանդույթի ամփոփում՝ այդ առումով նշելի են Գրիգոր Գապասաքայանի երաժշտատեսական աշխատությունները: Ստորև կանգ կառնենք այդ մեկնության ընդարձակ խմբագրության վրա, որն աչքի է ընկնում մի շարք ուշագրավ առանձնահատկություններով: Նշենք, որ տվյալ բնագիրը ժամանակին հրատարակել է Հարություն Քյուրտյանը Փարիզում լույս տեսնող “Անահիտ” հանդեսում¹¹: Հրատարակումը իրագործվել է Քյուրտյանի սեփական հավաքածուի մաս կազմող մի ձեռագրի հիման վրա, որը, ըստ նկարագրության, ամենայն հավանականությամբ, ժողովածու տիպի մատյան է: Այն գրվել է Հովհաննես Դ Անթեպցի Կիլիկիո կաթողիկոսի համար 1605 թ. Ադանայի Ս. Աստվածածին եկեղեցում՝ գրիչ Գրիգոր երեցի կողմից:

Պետք է նշել, որ սույն բնագիրը բաժանվում է երեք ինքնուրույն հատվածների, որոնք ներկայացնում են ձայնեղանակների գյուտի երեք տարբեր վարկած: Առա-

⁸ Յ ա կ ո բ Դ ր ի մ ե ց ի. Տոմարագիտական աշխատություններ. Մեկնութիւն տումարի և զինչ ի տումար, աշխ. Ջ. Էյնաթյանի, Երևան, 1987, էջ 199:

⁹ Տե՛ս Ա. Արևշատյան. Հայ միջնադարյան “ձայնից” մեկնություններ, Երևան, 2003, տե՛ս նաև ն ու յ ն ի՝ Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 2013:

¹⁰ Այդ մասին մանրամասն տե՛ս մեր մենագրությունը՝ “Հայ միջնադարյան “ձայնից” մեկնություններ”, էջ 34—44:

¹¹ Տե՛ս Յ. Քիւրտեան. Երաժշտութեան մասին երկու հատուածներ նախնեաց մատենագրութենէն.— “Անահիտ” (Փարիզ), 1935, էջ 30—34:

ջին հաստատումն է ձայնաբանականների գյուտը կապվում է կենդանիների և թռչունների ձայներին, երկրորդը՝ հույն առասպելական երաժիշտների հետ, այսինքն՝ այս հաստատումն էրաժիշտությունը հանդես է գալիս որպես մարդկային գործունեության արգասիք: Ըստ երրորդ, եզրափակիչ հաստատման՝ ձայնաբանականների գյուտը սկիզբ է առնում Հին Կտակարանի մարգարեներից:

Քննվող բնագրի ընդարձակ խմբագրությունը որոշակիորեն տարբերվում է համառոտ ու միջին խմբագրություններից, թեպետև ունի դրանց հետ ընդհանուր հիմք: Ակներև է տվյալ բնագրի հունական հիմքը: Դա արտահայտվում է մի շարք հունական անձանուների առկայությամբ, օրինակ, Փոկեդիդես, Սոֆոկլիդես, Արիստարքոս, Ջեդեոս, Քիւնոսփենէս և այլն, ինչպես նաև՝ ձայնաբանականների հունական աղավաղված անվանումների մեջ, որոնք բերված են հայկականների կողմից: Ուշագրավ է, որ «Քիւնոսփենէս հմուտ ձայնից գազանաց եւ թռչնոց» կամ «Ստեփանոս փիլիսոփա, եղեալ երաժիշտ եւ խելամուտ ամենայն ձայնից կենդանեաց» և այլ տարբեր երաժիշտներին վերագրվող թռչունների ու կենդանիների ձայները վերարտադրելու ունակությունը Օրփեոսի հիմնական արժանիքներից էր: Ըստ հայկական մի ձեռագրի՝ «Որփեւս գուսան, որ զամենայն ազգի հաւի եւ կենդանոյ ձայն ածէր, որ ամենայն ի նորա քաղցր ձայնն գային, որ այլ զիրար սպանէին ոչ, եւ ոչ այլ կռուէին, գետն երեկ երեր»¹²: Այս փաստը վկայում է նման մեկնաբանությունների օրգանական կապի մասին: Օրփեոսյան առասպելի հետքեր կարելի է նշմարել նաև, մեր կարծիքով, քննվող բնագրում առկա հետևյալ բնորոշումներում. «<...> ի մի աղի եւ զմի ձայնի բաժանեաց մինչ ի քարանց անգամ զգալ զխրախտադմունս ձայնից»: Այս արտահայտության վրա ուշադրություն է դարձրել դեռևս Կոմիտասը¹³: Բացառված չէ, որ տվյալ մեկնությունն ամփոփել է իր մեջ հաստատման ինչ-որ հունական տրակտատից, որը ստեղծվել է ուշ հելլենիզմի ու վաղ միջնադարի սահմանագծին և, որը պատկանում է եթե ոչ Բարսեղ Կեսարացուն, ապա իրեն ժամանակակից որևէ այլ հունագիր հեղինակի, ամենայն հավանականությամբ, Գրիգոր Նյուսացուն, ինչն ապացուցվում է բնագրի մանրամասն վերլուծությամբ ու վերջինիս «Յաղագս կազմութեան մարդոյ» ու «Մեկնութիւն

¹² Տե՛ս Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան (այսուհետև՝ ՄՄ), ձեռ. 55, 1489 թ., էջ 403ա:

¹³ Տե՛ս Կոմիտաս. Հայոց եկեղեցական եղանակները. Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 138: Նույնը տե՛ս նաև՝ Կոմիտաս վարդապետ. Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ երկու գրքով, գիրք Ա, էջ 55—75, տե՛ս նաև՝ Komitas. Armenian Ecclesiastical Melodies, in Komitas, Essays and Articles, English translation by Vatsche Barsoumian. Drazark Press, Pasadena, 2001, pp. 135—152.

գրեանց սաղմոսի” երկերի հայտնի հատվածների ներգրավմամբ կամ վերաշարադրմամբ նույն բնագրի շարադրանքում¹⁴:

Բնագիրն ունի հետևյալ խորագիրը և մուտքը. “Առաջաբան կցորդարանի. Խաւսք տեառն Բարսեղի յաղագս ձայնից երգոց թէ ուստի կամ յումմէ գտաւ զոր թարգմանեաց Ստեփանոս փիլիսոփոս ելեալ երաժիշտ եւ խելամուտ ամենայն ձայնից կենդանեաց:

Ստեփանոս երգիչ եւ փիլիսոփա բաժանեաց [զձայնս] ի մասունս ԻԶ, որք են այսոքիկ. բառաչել, պոռոչել, պապչել, բչել, մնչել, կոռոչել ... և այլն: Արդ՝ ետ սորա Թիմգիանոս Թեւբացի, լեալ երաժիշտ, առ մի գործարան զամենայն հաւաքեալ զձայնսն ի միադի զմիադի, ձայնն բաժանեաց մինչեւ քարանց անգամ զգալ զխտողտիւն ձայնիցն եւ ամենայն կենդանեաց: Յետ սորա եւ Թեովսէ, երաժիշտ լեալ՝ այլակերպ ի նոցանէ, յարմարէր նուագարան եւ հարկանէր նովաւ զամենայն կենդանեաց: Ապա Սիներգէս, երգիչ լեալ եւ ուսեալ զնոցայն եւ ի հիւսնականէ գտեալ զԱռաջին ձայն: Ապա Փոկեղիղէս եղբայր նորին երաժիշտ, եգիտ զգիտրիատոնն ի դարբնէ, որ է Երկրորդ ձայն: Ապա Սոֆեկղիղէս, եղբայր սոցին երաժիշտ՝ գտրիպովն, որ է Երրորդ ձայն ի յորձանաց գետոցին, գտեալ ի հոսանաց: Ապա Պիպանոս, քեռորդի սոցին, գտեալ ի ծովային՝ ալեաց դեմարտոնն, որ է Չորրորդ ձայն¹⁵: Այնուհետև նմանատիպ ձևով շարադրվում է կողմ (օժանդակ կամ պլագալ) ձայնեղանակների գյուտի առասպելը հույն երաժիշտներ Քիւնոսփենէսի, Արքեղէսի, Արիստարքոսի, Պինդառի, Եւնոմոսի և Արքեղոսի կողմից: Վերջինիս կապակցությամբ ասվում է հետևյալը. “Բայց Արքեղոս երաժիշտ եգիտ զամենայն ձայնից մաքրութիւնս որոշաբար ըստ աշտիճանաց ինքեանց, քանզի ասէն զնմանէ, եթէ ոչ միայն ի Քերովնէն վարժ է զարուեստն, այլ եւ [ի] ծովայնոցն ուսեալ: Վասն որոյ կողպատենք զլսելիս, զի մի լուիցէ զայլ քաղցրութիւն ձայնից”¹⁶:

Բնագրի մի շարք հատվածներ դժվարությամբ են ենթարկվում վերծանության և թարգմանության, նրանց իմաստը մթին է մնում, ըստ երևույթին, հունարենին և ձայնեղանակների տեսության հիմունքներին անձանոթ՝ հետագայի գրիչների կողմից թույլ տված աղավաղումների պատճառով: Այդուհանդերձ, բնագիրն ուշագրավ է դրանում առկա մի շարք տերմիններով և բառակապակցություններով, ո-

¹⁴ Այդ կապակցությամբ տե՛ս մեր հոդվածը՝ “Գրիգոր Նյուսացին և միջնադարյան Հայաստանի երաժշտական գեղագիտական միտքը”, “Մանրուսում” միջազգային երաժշտագիտական տարեգիրք, հ. 7, Երևան, 2013, էջ 5–12: Տե՛ս նաև՝ А. Аревшатян. Григорий Нисский и музыкально-эстетическая мысль средневековой Армении.– “Opera musicologica”, научный журнал Санкт-Петербургской консерватории, 2013, № 3, с. 4–12.

¹⁵ Տե՛ս Ա. Արևշատյան. Հայ միջնադարյան “ձայնից” մեկնություններ, “Բնագրեր” բաժին, էջ 98:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 100:

րոնք այլևս երբևէ չեն հանդիպում մեր մատենագրության մեջ: Նախևառաջ դա “Առաջարան կցորդարանի” խորագիրն է: Այն վկայում է, որ տվյալ բնագիրը ժամանակին նախարան է հանդիսացել կցուրդներ ամփոփող մի հնագույն ժողովածուի համար: Այնուհետև, կողմ ձայնեղանակների համար այստեղ կիրառված է կողմանակ (հոգնակի - կողմանականք) տերմինը, որը ևս այլուր երբևէ չի հանդիպում¹⁷: Ավելին, դիտարկվող բնագրում հիշատակվում են “դարձվածք” եղանակները, մի բան, ինչը սովորաբար չի նշվում նման մեկնություններում: Հետաքրքրական է, որ “դարձվածքների” նշման համար օգտագործվել է “ապականություն” տերմինը, որը նույնպես ուրիշ մեկնություններում չի հանդիպում: Այն, ըստ երևույթին, պետք է հասկանալ որպես բուն ձայնեղանակից շեղվող, այն այլասերող երևույթ, որը, մեր կարծիքով, համապատասխանում է բյուզանդական ֆթորային = φθορά¹⁸: Մեզ համար կարևոր է Կ. Տլորոսի նշումն այն մասին, որ պալեոբյուզանդական նեվմագրության մեջ ֆթորաները գերազանցապես կիրառվել են Երկրորդ և Չորրորդ օժանդակ ձայնեղանակներում և մեղիոբյուզանդական նեվմագրությամբ ձայնագրված երգասացությունների հետ համեմատելիս տալիս են կվարտա վեր բարձրացող էլևեջային քայլ¹⁹: Ուստի, պատկերը հիշեցնում է մեր Բկ և Դկ ստեղծիների կարգավիճակը: Մակայն բացառված չէ, որ այդ նշանը կիրառվել է նաև այլ ձայնեղանակներում: Օրինակ, Մանրուսման եղանակներին ցուցակներում Գկ կամ Վառ ձայնի մանրեղանակների թվում ուշագրավ են “Յեղմուկ, Յեղմն” անվանումները: Ելնելով դրանց ստուգաբանությունից²⁰, այդ անվանումները կարող են նշել մի մանրեղանակ կամ որոշակի ցուցմունք, որն ազդարարում է ձայնեղանակի փոփոխումը, այլայլությունը, այսինքն՝ ձայնեղանակից ձայնեղանակ մոդուլյացիոն շե-

¹⁷ Բացառություն է կազմում արդեն նոր ժամանակներում Գր. Գապասաքայյանի “Գիրք երաժշտական”-ում հանդիպող նույն եզրը, ինչը բացատրվում է նրանով, որ նա օգտվել է իր տեսադաշտում եղած մի շարք միջնադարյան ձեռագրերից, որոնց կազմում, ըստ երևույթին, եղել է նաև տվյալ “ձայնից” մեկնությունը: Գապասաքայյանն այն մեջբերում է գրեթե բառացիորեն [տե՛ս մեր մենագրությունը՝ “Գրիգոր Գապասաքայյանի երաժշտագիտական ժառանգությունը”, Երևան, 2013, էջ 48, նաև՝ Գ. Гапасакалян. Книга о музыке. Перевод с габара и введение А. С. Аревшатын, примечания А. С. Аревшатын и Л. О. Акопяна. Ереван, 2017.

¹⁸ φθορά – փչացում, քայքայում – իխոսի՝ ձայնեղանակի փոփոխման ցուցիչ:

¹⁹ Տե՛ս և K. Floros. Das universal Neumenkunde, teil III, Kassel, Bärenreiter-Antiquariat, 1968, S. 99.

²⁰ “Յեղումն” բառը “Նոր հայկազյան բառարանը” բացատրում է հետևյալ կերպ. “1. Հուն. Τροπή, παρατροπή, լատ. Versio, conversio. Այլ այլութիւն, փոփոխումն, յեղափոխութիւն, պէսպէսութիւն, շրջըջումն, 2. Յեղումն. եղանակ տարւոյ. արնադարձ. շրջան լուսնի և քառորդ նորա” (տե՛ս և Բ. Երևան, 1981, էջ 355): Երկու դեպքում էլ իմաստը հստակ է՝ փոփոխում, շրջում, պէսպէսություն և այլն:

դուրը կամ անցումը²¹: Նշված գուգահեռը ևս մի անգամ հաստատում է բնագրի հունական հիմքը և բացատրում այն հանգամանքը, թե ինչու “սպականութիւն” տերմինը՝ որպէս օտարածին պատճենահանված բառ, այլևս չի հանդիպում մյուս բնագրերում: Չորրորդ կողմեղանակից հետո հիշատակվում է նաև հինգերորդ ձայնը (“... եւ միւս եւս այլ ձայն գտեալ որ ասի հինգերորդ”), որը ներկայումս դժվար է նույնացնել որևէ ձայնեղանակի հետ: Գուցե բնագրի կազմողը նկատի է ունեցել ստեղծիչներից որևէ մեկը, սակայն շարադրանքն այստեղ ակնհայտորեն թերի է մնացել:

Բնագրում, համառոտ և միջին խմբագրությունների համեմատությամբ, ընդլայնված է նաև հունական անձնանունների ու երաժշտական տերմինների ցանկը: Անձնանուններից հատկապես ուշագրավ են Փոկեղիդէս, Արիստարխոս, Պինդաոս անունները, որոնք ցանկության դեպքում հնարավոր է անգամ նույնացնել երաժշտական արվեստի հետ անմիջականորեն առնչվող հին հունական հայտնի իրական դեմքերի հետ:

Երաժշտական տերմիններից նշելի են. ա) մելիտովն – հուն. μελικός, μελικτός, μελωδός (երգիչ, երգեցող, բանաստեղծ) և ինչպէս թարգմանիչն է փորձում տեղնուտեղը բացատրել՝ “այսինքն՝ ձայնագրողն (այդ դեպքում պետք է լիներ μελογράφος) վարժեալ գերաժշտականութեան ամենայնի գեղեցկապէս”, բ) մելիտէս – μελίτος (մելրից պատրաստված, մելրի պէս քաղցր), “զի զարդարեցք գմելիտէսն եւ զամենայն ձայնագրեալսն”, գ) մելետիկովն – հավանաբար նույն նշանակությամբ, “զարդարեցք գմելետիկովն ձայնագրելով”, դ) տրոպով – հուն. τρόπος (եղանակ, ձայնեղանակ) “տրոպով եւ եղանակովք, քաղցրութեամբ երգողին գեղմամբ”: Ուշագրավ է նաև “կքդեւտո” ակնհայտորեն հունական հնչողություն ունեցող աղավաղված բառը, որը բնագրում բացատրվում է որպէս “կողմանակ երկրորդ ձայնի”: Առայժմ մեր պրպտումները թույլ չեն տալիս ստույգ նույնացնելու այս բառը որոշակի հունական տերմինի հետ, այնուհանդերձ կարելի է ենթադրել, որ տվյալ աղավաղումը աղերսներ ունի հետևյալ բառերի հետ. – 1) κλειτός - փառավոր, փառաբանված, ճոխ և 2) κλήξω, κληξω - փառաբանել, գովերգել, գովաբանել, ինչն այստեղ կարող է մեկնաբանվել իբրև երկրորդ կողմեղանակի երաժշտական էթոսի հատկանիշ²²:

Հատկանշական են հին հունական դիցաբանության մի քանի հերոսների դաստիարակ և երաժշտության ուսուցիչ՝ կենտավրոս Քերոնի կամ Քիրոնի (Χηρών), ծովանույշների և Ողիսականից հայտնի՝ նրանց ձայների սպանիչ քաղցրության դեմ արգոնավտների մոմով խցանված ականջների մասին պատմող դրվագից եկող

²¹ Այդ մասին տե՛ս նաև մեր հոդվածը՝ “Մանրուսման եղանակների անվանումների նշանակության մասին”, “Մանրուսում”, հ. Ա, Երևան, 2002, էջ 196—197:

²² Древнегреческо-русский словарь, сост. И. X. Дворецкий, т. I. М., 1958, с. 951, 953.

արձագանքները: Հնարավոր է, որ վերջինս այստեղ հանդես է գալիս որպես հին աշխարհիկ հեթանոսական երաժշտության և նրա դեմ պայքարելու այլաբանություն:

Բնագրի վերջին երկու հատվածներում ուշագրավ է մի շարք երաժշտական գործիքների (տավիղ, քնար, ծնծղա, փող, սրինգ, թմբուկ, սաղմոսարան) հիշատակությունը: Թեև դրանք ակնհայտորեն փոխառնված են Հին կտակարանից, սակայն այդ անվանումների մեջբերումն ու տեղայնացումը վկայում է հելլենիստական և վաղ քրիստոնեական Հայաստանում հիշատակված գործիքների կենցաղավարման օգտին:

Բնագրի վերջին պարբերությունը ուղղակիորեն կրում է Գրիգոր Նյուսացու “Յաղագս կազմութեան մարդոյ” և “Մեկնութիւն գրեանց Սաղմոսի” երկասիրությունների որոշ հատվածների ազդեցությունը, ինչին ավելի հանգամանալից կանդրադառնանք ստորև:

Եզրավակիչ պարբերության առաջին հատվածը բոլորից շատ է աղճատվել հետամուտ աղավաղումներից, նրա որոշ հատվածների նախնական իմաստը գրեթե անհնար է վերականգնել: Այդուհանդերձ, դժվար չէ կռահել, որ նշված պարբերության մեջ արտացոլվել են կապադովկացի հայրերի ապրած ժամանակի վոկալ և գործիքային երաժշտության եկեղեցում կիրառելու հետ կապված թեժ բանավեճերի արձագանքները: Մեկնության հեղինակը, ով էլ որ լինի, ձգտում է հիմնավորել զուտ վոկալ նորաստեղծ հոգևոր երգարվեստի (սաղմոսերգություն, օրհներգություն) առավելությունը հնի՝ հեթանոսական տաճարներում հնչող վոկալ-գործիքային հանդես: Այդ նպատակով նա համառոտ վերաշարադրում է Գրիգոր Նյուսացու “Յաղագս կազմութեան մարդոյ” և “Մեկնութիւն գրեանց Սաղմոսի” երկերի համապատասխան հատվածները, որոնք դիտարկված բնագրում վերարտադրված են հետևյալ կերպ. “Արդ՝ մարդկանց առագաստին ոչ վայել է գործարան երգոց, որպէս ի հնումն, այլ եղիցի կոկորդն փոխանակ փողոյն, ունչս՝ փոխանակ սրնկի, կզակն՝ ծնծղայից, լեզուն՝ տնկրնկոցի, բոլոր մարմինն՝ թմբուկ, միտքն՝ տավիղ, հոգին՝ քնար, զգայարանքն՝ սաղմոսարան. Զի գրեալ է, թէ մարդն է գործի աւրհնութեան”²³:

Հարկ է նշել, որ հատկապես տվյալ պարբերությունը Գրիգոր Նյուսացու հիշատակված երկերի առավել հաճախ մեջբերվող հատվածն է եղել ոչ միայն հայ միջնադարյան երաժշտագեղագիտական գրվածքներում: Դրանում արծարծված

²³ Ա. Արևշատյան. Հայ միջնադարյան “ձայնից” մեկնություններ, էջ 100: Հմմտ. Գրիգորի Նյուսացույ Տեսութիւն ի մարդոյն կազմութիւն.– ՄՄ, ձեռ. 468, ԺԲ–ԺԳ դդ., էջ 23ա–23բ: Տե՛ս նաև Յ.-Ք. Migne, կամ. Patrologia graeca cursus completus, t. 44, Paris, 1858. p. 149, 442; МЭЗСИБ, с. 109, 111.

կարևոր գաղափարներն իրենց մեծ ազդեցությունն են թողել նաև հետագա դարերի բյուզանդական, լատինալեզու, արաբական և սլավոնական նմանատիպ երկասիրությունների վրա: Այստեղ շարադրված գաղափարները առնչվում են Գրիգոր Նյուսացու՝ մարդու մարմինը որպես յուրահատուկ ինքնակառավարվող համակարգի՝ միկրոկոսմոսի տեսությանը: Այս գաղափարները սերում են դեռևս անտիկ երաժշտական տեսության մեջ երաժշտական էթոսի, այսինքն՝ երաժշտության ճանաչողական, դաստիարակչական և զգայական ազդեցության գիտակցումից ու իմաստավորումից, ինչն իր արտահայտությունն է ստացել հին հունական ձայնեղանակներին վերագրվող ինքնահատուկ զգայական արտահայտչական ներգործությանը վերաբերող ուսմունքի մեջ: Դրա հետ սերտորեն փոխկապակցված է նաև երաժշտության թերապևտիկ բարերար ազդեցության գիտակցումը, ինչը նույնպես իր արտացոլումն է ստացել Գրիգոր Նյուսացու աշխատություններում: Օրինակ, «Մեկնութիւն գրեանց Սաղմոսի» աշխատության մեջ հիշատակելի է այն հատվածը, որտեղ Գրիգոր Նյուսացին անդրադարձել է երաժշտության բուժիչ հատկություններին որոշակի հիվանդագին վիճակների դեպքերում: Սույն հատվածը, նկատի ունենալով նրա այժմեականությունը, բերում ենք աշխարհաբար թարգմանությամբ: Ահա, թե ինչ է գրել Գրիգոր Նյուսացին. «Այսպես պետք է բացատրել աստվածային երաժշտության և այն մեծ գործերը, որ պատմության վկայությունը վերագրում է Դավթին. ամեն անգամ, երբ Դավիթը գտնում էր Սավուղին հոգեկան մոռյվածության վիճակում, նա այնպես էր բուժում նրա հիվանդությունը իր երգերով, որ վերադարձնում էր նրան սթափ գիտակցությունը: Այստեղից պարզ է, թե ինչ է ակնարկում մեղեդու մեջ թաքնված առեղծվածը. այն սովորեցնում է, թե ինչպես հանգստացնել բազմատեսակ կենցաղային իրադարձությունների ազդեցության տակ մեր մեջ գոյացող հիվանդագին գրգռվածությունները»²⁴: Փաստորեն, Գրիգոր Նյուսացին մատնանշել է երաժշտության (հատկապես, հոգևոր երաժշտության, որը նա անվանում է աստվածային երաժշտություն) թերապևտիկ ազդեցության դերը սթրեսներից առաջացած դեպրեսիաների հաղթահարման գործում, ինչը հրատապ է նաև մեր օրերում ու լայնորեն կիրառվում է միջազգային հոգեթերապիայի և հոգեվերլուծության բնագավառներում: Այստեղ ցայտունորեն արտահայտվել է նաև երաժշտական էթոսի անտիկ ուսմունքի բազմատեսակ դրսևորումներից՝ հայրաբանության մեջ հատկապես շեշտվող նրա մաքրագործող, կատարսիկ կողմը: «Երաժշտության հիմնական առաքելությունը, համաձայն եկեղեցու հայրերի ուսմունքի, կրթերից ձերբազատվելն է, ինչի օգնությամբ ձեռք է բերվում ուժը և պարհիստությունը և հոգու պարկեշտությունը»²⁵:

²⁴ In inscriptiones psalmodum, MPG, 44, p. 442; МЭЗСИБ, с. 110.

²⁵ Ст' у В. П. Ш е т а к о в. От этого к аффекту, с. 78–79.

Ինչպես տեսանք, բնագրում խոսվում է ոչ միայն ձայնեղանակների, այլ նաև երաժշտական գործիքների ու գործիքաշինության մասին, ինչին անդրադարձել է երաժշտագետ Ա. Քոչարյանը իր հայկական ժողովրդական գործիքներին նվիրված ուսումնասիրության մեջ²⁶: Մեկնության մեջ ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ առասպելական երաժիշտներից մեկը՝ ոմն Թիմզիանոս Թեզրացին, գործիք է շինում. «... առ մի գործարան զամենայն հաւաքեալ զձայնս ի միադի զմիադի»²⁷: Այսինքն, այստեղ հիշատակվում է Պյութագորասի գյուտը հանդիսացող միադին, այն է՝ մոնոխորդ գործիքը, որի միակ ձգված կամ թուլացած լարին բախելով, Պյութագորասը, ըստ ավանդության, հայտնաբերել է օբերտոնային շարքը և նրա հիմնական հնչյունների միջև ընկած ձայնամիջոցների թվային հարաբերակցությունները:

Հետաքրքրական է հետևել, թե ինչպես, ժամանակի ընթացքում միջնադարյան մատենագիրների և գրիչների շնորհիվ, տարբեր բնագրերը միանում են, բանաբաղվում, մեկը մյուսին ազուցվելով: Երբեմն դրանք զուգորդում են մի մեկնության շրջանակներում իրարից բոլորովին անկախ գեղագիտական հիմնադրույթներ պարունակող հատվածներ:

Վերոհիշյալ աղբյուրների քննությունը ցույց է տալիս, որ հայ միջնադարյան երաժշտական տեսագեղագիտական միտքը, սկիզբ առնելով հնագույն բնապաշտական պատկերացումներից, օրգանապես յուրացրել է անտիկ գեղագիտության մեջ մշակված երաժշտական էթոսի մասին ուսմունքը, որտեղ միթոսն ուներ իր կայուն տեղը, հետագայում տեղը զիջելով աստվածաշնչական ըմբռնումներին և հայեցակարգին:

АНТИЧНЫЕ МИФЫ И УЧЕНИЕ О МУЗЫКАЛЬНОМ ЭТОСЕ В ТОЛКОВАНИИ, ПРИПИСЫВАЕМОМ ВАСИЛИЮ КЕСАРИЙСКОМУ

АННА АРЕВШАТЯН

Резюме

В средневековой армянской литературе, в числе толкований, посвященных изобретению гласов, заслуживает внимания толкование, приписываемое Василию Кесарийскому, которое озаглавлено «О гласах». Пространная редакция анализируемого текста определенно отличается от краткой и средней редакций, хотя и имеет с ними общую основу. Очевидна гре-

²⁶ Տե՛ս Ա. Քոչարյան. Փոփոխական և հարկանային գործիքները Հայաստանում, Երևան, 2005, էջ 9:

²⁷ Տե՛ս մեր «Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ», էջ 98:

ческая основа данного текста. Это проявляется в наличии ряда греческих собственных имен, а также в искаженных греческих названиях ладов, которые приводятся наряду с их армянскими аналогами. В последних двух фрагментах текста примечательно упоминание ряда музыкальных инструментов (арфа, лира, кимвалы, рог, свирель, барабан, псалтерион). Хотя все они явно заимствованы из Ветхого Завета, однако упоминание и локализация их названий свидетельствуют о бытовании этих инструментов в эллинистической и раннехристианской Армении. Последний фрагмент текста носит прямое влияние некоторых частей трудов Григория Нисского «Об устройении человека» и «Толкование к надписанию псалмов».

Анализ вышеупомянутых источников показывает, что армянская средневековая музыкальная эстетико-теоретическая мысль, берущая начало с древнейших мифопоэтических представлений, органично впитала выработанное в античной эстетике учение о музыкальном этосе, в котором миф имел свою устойчивую роль, уступив в дальнейшем место библейской концепции.

THE ANTIQUE MYTHS AND THE DOCTRINE OF MUSICAL ETHOS IN THE INTERPRETATION ATTRIBUTED TO BASIL OF CAESAREA

ANNA AREVSHATYAN

S u m m a r y

Among works devoted to the invention and interpretation of musical modes in the Armenian medieval literature there is an interpretation under the title “On the modes” attributed to Basil of Caesarea. The prolix redaction of the examined text is definitely different from the brief and middle redactions, even if it has a common basis with them. The Greek origin of that text is evident. This is manifested by the presence of a number of Greek personal names as well as altered Greek mode names which are cited with their Armenian analogues. The last two fragments of the text are interesting for mentioning a number of musical instruments (harp, lyre, cymbals, trumpet, pipe, drum and psaltery). Even if they are obviously borrowed from the Old Testament, their quoting and localization give evidence about the existence of the abovementioned instruments in Armenia at the Hellenistic and early Christian periods. The last part of the text is bearing the direct influence of some parts of the works “On the Man’s Organization” and “Interpretation of the Writings of the Psalter” by Gregory of Nyssa.

The analysis of the abovementioned sources shows that, originating from the most ancient naturalistic notions, the Armenian musical theoretical-esthetical thought has organically mastered the doctrine on the musical ethos elaborated in the Antic esthetics in which the mythos had its stable place, later letting it to Biblical conceptions and mentality.