

ԱՐՓԻ ՎԱՐԳՈՒՄՅԱՆ

ՎԻԵՆՆԱՅԻ ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆԻ
«ՄԱՏԵԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆՈՒԹԵԱՆ» ՋԵՌԱԳԻՐԸ
ՈՐՊԵՍ ՈՒՇ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏԱԿԱՆ-
ԹԱՐԳՄԱՆԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆ

Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության Մատենադարանում պահվող մի շարք ուշ միջնադարյան ձեռագրերի հեղինակ է Տրիեստի Մխիթարյան միաբանության¹ անդամ, հ. Անտոն Ուշգարտաշյանը: Նրա անունը ցարդ անհայտ է մնացել հայ երաժշտության պատմությանն այն պարզ պատճառով, որ նրա երաժշտագիտական և այլ բնույթի աշխատություններն անտիպ են և երբևէ չեն դրվել գիտական շրջանառության մեջ: Հարկ է նշել, որ 1700 թվականից հետո ստեղծված ձեռագրերի ցուցակը Վիեննայի Մխիթարյանները լույս բնծայեցին միայն վերջին տարիներին²: Ա. Ուշգարտաշյանը հեղինակ է մի քանի սովորածավալ ձեռագրի, որոնք ցույց են տալիս նրա հետաքրքրությունների լայն շրջանակը: Գրանք են՝ «Ուսումն ճարտարապետության» (ձեռ. № 1457), «Գիրք Պատկերաց ճարտարապետության» (№ 1458), «Գիրք Պատկերաց մաթիմաթիքական ուսմանց, Գործնական երկրաչափության, Երաժշտության և Կանոնական կտրության» (№ 1459), «Գիրք Պատկերաց Հանդիպակահայեցության, Ստուերագրության, Մեքենականության» (№ 1460), «Ուսումն մաթեմաթիգական» (№ 1461) և «Մատենան երաժշտականության» (№ 1456): Այս ձեռագրերն ստեղծված են 1780—1801 թթ., ըստ որում, ամենից ուշ ստեղծված է «Մատենան երաժշտականության» ձեռագիրը, այսինքն հեղինակի շուրջ քսանամյա գիտաթարգմանական գործունեության վերջում միայն³: Նշանակում է, հեղինակն իր հետաքրքրությունների ընդարձակ ոլորտում երաժշտության բնագավառին անդրադարձել է առավել հասուն տարիքում և արդեն թարգմանական աշխատանքի մեծ փորձ ունենալով: «Մատենան երաժշտականության» ձեռագիրը մի սովորածավալ աշխատություն է, որ կրում է հետևյալ խորագիրը. «...Ի շորս գիրս բաժանեալ, այս է՝ ի հանրական երաժշտութիւն, յարհեստական հնչողութիւն, ի թուարանական ներդաշնա[կա]ւոր թուոց համեմատու-

1 Վիեննայի Մխիթարյանները, ինչպես հայտնի է, Վենետիկի Մխիթարյան միաբանությունից զատվելով, 1773—1810 թթ. հաստատվեցին նախ Տրիեստում, իսկ 1811-ին՝ Վիեննայում:

2 Տե՛ս «Հանդես ամսօրյա», 1977—1983 թթ., նաև՝ «Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Մխիթարյան Մատենադարանին ի Վիեննա», հ. Գ., կազմեց հ. Օգոստինոս վրդ. Սեբուլյան, Վիեննա, 1983: (Ձեռագրերի համարները՝ ըստ Վիեննայի Մատենադարանի ձեռագրացուցակի):

3 Նշելի է, որ «Գիրք պատկերաց Ա-Գ» կոչվող ձեռագրում ևս, որ ընդգրկում է գիտության մի շարք տարրեր բնագավառներ, ի տարբերություն մյուսների, որոնք գրված են 1780—1781 թթ., երաժշտության վերաբերող բաժինը դարձյալ գրված է 1800-ին:

թիւն, և ի ըստ արդեաց կերպի և ոճոյ երաժշտականութիւն: Յօրինեալ ի գրոցն նախնի և յարդի մեծանուն երաժիշտ հեղինակաց յունաց, լատինաց-ւոց և իտալացւոց, աշխատասիրութեամբ հայր Անտօն Վարդապետի Կոստանդնուպօլսեցւոյ Իւշգարտաշեան, յաշակերտէ Մխիթարայ մեծի բարբու-նապետի և Արքայի: Յամի Տեառն 1801 յԱպրիլի 3 ի Թր[ի]եստ ի վանս սրբոց վկայիցն, զոր ստացան գնով Հարք Մխիթարեանք ի փառս փրկչին և մօր իւրոյ ի պատիւ, և յուսումն մանկանց Արամեանց դպրատան մե-րոյ»⁴: Այս տիտղոսաթերթից երևում է, որ ձեռագրիս հեղինակն օգտվել է ինչպես մի շարք հին, այնպես էլ իրեն ժամանակակից այլազգի հեղինակ-ների աշխատութիւններից: Պարզվում է նաև, որ ձեռագիրն ստեղծվել է ուսուցողական նպատակով: Ըստ խորագրի, ձեռագիրը բաղկացած է շորս գրքից, սակայն ըստ բովանդակութեան այն կարելի է դատել երեք մեծ բա-ժինների: Գրանցից առաջինը, որի մեջ մտնում են տիտղոսաթերթում նըշ-ված առաջին երեք գլուխները, հիմնականում XVII դ. գերմանացի հայտնի մաթեմատիկոս, բանասեր և ֆիզիկոս Աթանազիուս Կիրխերի (Kircher) «Mu-urgia universalis» աշխատութեան առաջին երեք գլուխների թարգմանու-թիւնն է: Կիրխերի այս աշխատութիւնը լույս է տեսել 1650 թ. Հոտ-մում, լատիներեն լեզվով⁵: Այն բաղկացած է 10 գրքից, որոնք համապա-տասխանաբար կոչվում են՝ «Ֆիզիոլոգիկա», «Ֆիլոլոգիկա», «Արիֆմետի-կա», «Գեոմետրիկա», «Օրդանիկա», «Մելոտետիկա», «Գիոկրիտիկա», «Մի-րիֆիկա», «Մագիկա» և «Անալոգիկա»:

Այս աշխատութեամբ Կիրխերը հանդես է գալիս որպես իր ժամանակի ինքնատիպ մտածողներից մեկը, որը, հենվելով բնական գիտութիւնների նվաճումների վրա և համադրելով դրան մաթեմատիկայի իր իմացութիւնն ու արևելագետ պատմաբանի լայն հետաքրքրութիւնները, աշխատել է գի-տական որոշակի հիմքի վրա դնել երաժշտութեան հետ կապված բազմազան հարցերի ուսումնասիրութիւնը, մնալով, սակայն, որոշ դեպքերում, սքոլաս-տիկ մտածողութեան սահմաններում: Կիրխերն ուրույն ձևով վերաբարձում է երաժշտութեան բուժիչ հատկութիւնների մասին հին պատկերացումները, բայց չբավարարվելով դրանով, ազուցում է դրանք նաև աֆֆեկտների տե-սութեան հետ⁶, վերագրելով երաժշտութեանը խորհրդավոր հատկութիւններ:

⁴ Վիեննայի Մխիթարյան միաբանութիւնից մենք ստացանք ձեռագրիս, ինչպես նաև «Գիրք պատկերաց Ա-Գ» ձեռագրի Գ. բաժնի մանրաժապավենը, որի համար երախտագիտու-թիւն ենք հայտնում Մաշտոցի անվան Մատենադարանի տնօրէնութեանը, ինչպես նաև Վիեն-նայի Մխիթարյաններին, որոնց բարեհաճ վերաբերմունքի շնորհիվ ձեռագրերի պատճենները հասան մեզ: Տե՛ս Վիեննայի մատենադարան, ձեռ. № 1456, էջ 4ա: (Այսուհետև՝ Վ. Մ.):

⁵ Աշխատութեան համառոտ տարբերակը 1662-ին լույս է տեսել նաև գերմաներեն լեզ-վով, իսկ 1690-ին այն ունեցել է լատիներեն և գերմաներեն հրատարակութիւններ (տե՛ս Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Basel-London-New-York, 1958, Bd. 7, s. 937—940; տե՛ս նաև՝ «Музыкальная энциклопедия», 1974, т. 2, стр. 804; Այսուհետև աշխատու-թիւնը վերնագրված է այսպես. «Универсальная музыка или Великое искусство со-звучий и диссонансов». (Այսուհետև համապատասխանաբար կնշդվի՝ Die Music և МЭ):

⁶ Սա հին հույներից և հատկապես Արիստոտելից եկող «էթոսի» (բառացի՝ «բնույթ») նորովի մեկնաբանումն էր, որ լայն արձագանք էր գտել Կիրխերի ժամանակակիցների և հա-ջորդների երաժշտատեսական և գեղագիտական գործերում. այսպես, հնում գտնում էին, որ հունական Տ լադերից յուրաքանչյուրը կրում է մարդու վրա ազդելու որոշակի լիցք: (Տե՛ս В. П. Шестаков, Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков, М., 1971, стр. 188):

Հեղինակը տարբերում է ութ հուզական վիճակ, որ բնորոշակ է հարուցել երաժշտությունը: Եվրոպական երաժշտության մեջ Աթանազիուս Կիրխերն առաջինն է արժարժել ոճի հասկացողությունը, որով նա բացատրում է ազգային երաժշտության առանձնահատկությունները: Ըստ Կիրխերի տեսության, որևէ ժողովրդի երաժշտության հատուկ է ուրույն ազգային ոճ, որն առաջանում է ազգային բնավորությունից, բնական կերտվածքից ու կլիմայից, ինչպես նաև տվյալ հեղինակի խառնվածքի անհատական առանձնահատկություններից: Կիրխերն առաջարկում է նաև երաժշտություն հորինելու համապարփակ միջոցներ, որոնցով նրա ստեղծած երաժշտական սարքը պետք է ըստ պահանջի արտածեր ցանկացած ոճի երաժշտություն⁷:

Աշխատության վերը նշված տասն զրքերում Կիրխերի հետաքրքրությունների շրջանակը ներառում է երաժշտության բաղկացուցիչների գիտական բացատրությունից մինչև երաժշտությանը երևակայական որակներ վերագրելը: Բնական գիտություններով զբաղվելուց բացի, Կիրխերն իր ժամանակ համարվել է նաև եզրափակական հիերոգլիֆների մասնագետներից մեկը⁸, ինչպես և առաջին երաժշտագետներից, որ փորձել է վերծանել բյուզանդական նեվմերը⁹:

Հավանաբար, խնդրո առարկա ձեռագրի հեղինակ Ա. Ուլգարտաշյանին գրավել են Կիրխերի աշխատության մեջ Արևելքին, հատկապես երբայական և բյուզանդական երաժշտությանը նվիրված մասերը, որոնք նա պատահաբար է համարել՝ արտահայտելու իր տեսակետը հայկական երաժշտության մասին: Մինչ Կիրխերի աշխատության թարգմանությանն անցնելը Ուլգարտաշյանը տալիս է մի առաջաբան, որ հիմնականում թարգմանված երկու հեղինակների ամենակարևոր դրույթների համառոտ շարադրանքն է (երկրորդի մասին կխոսվի ստորև): Առավել ուշադրով են այն մտորումները, որոնք կապված են հայկական երաժշտության հետ, քանի որ գրանք ինքնուրույն են և հիմնված չեն թարգմանական նյութի վրա: Այսպես, հեղինակն իրավամբ նշում է, որ հայերը, ի տարբերություն հույների, ունեն միայն խաղերի ցուցակներ, այսինքն՝ «պակասին գիրք արուեստիս»¹⁰: Ըստ այդմ նշվում է նաև խաղանշանների ծագման ժամանակը՝ 500 թ., հավանաբար ենթադրելով, որ հայ գրերի գյուտից հետո կարող էին ստեղծվել նաև հայկական խաղանշանները¹¹: Ա. Ուլգարտաշյանը գտնում է, որ հայկական խաղերն այլ ազգերի երաժշտական նշաններից ավելի բարեձև ու գեղեցիկ են, մանավանդ, որ անուններն էլ հայկական են: Նա նշում է, որ կան խաղեր էլ, որոնց անունները պակասում են, սակայն որոնք նույնպես զործածվում են մեր ձեռագրերում: Հեղինակը, գիտակցելով խաղերի բանալու կո-

7 Т. Л. Ливанова и Р. Ю. Виннер, История европейского искусствознания, М., 1963, стр. 162.

8 Б. П. Шестаков, Музыкальная эстетика Западной Европы..., стр. 187.

9 Die Musik, Bd 7, s. 937.

10 Տե՛ս վ. մ., ձեռ. № 1456, Յառաջաբանութիւն, էջ 5 բ:

11 նման կարծիքներ՝ V—VI դդ. ձայնագրության այրբենական համակարգ ստեղծելու մասին եղել են օտար և հայ երաժշտագետների մեջ, մասամբ կապված Ղազար Փարպեցու՝ «Երգողական տառեր» արտահայտության հետ: Նորագույն ուսումնասիրությունները, ճշգրտելով փաստերը, խաղանշանների ծագումն ու կիրառումը կապում են VIII—IX դդ. հետ (տե՛ս Н. К. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, стр. 186—87 и т. д.).

րուսը, մեծ պակասութուն է համարում դա և գտնում, որ շնայած մեր խազանշանների բազմաթիվ առավելություններին, այլևս հնարավոր չէ դրանցով որևէ նոր եղանակ գրառել: «Եղանակը աստուածային պաշտա(մա)նց մերոց, են յիրաւի քան զայլ ազգաց եկեղեցական երգոց՝ վսեմք և աստուածավայել, առանց իսկ գործեաց ինչ նպաստից ընկերութեան (թէև երբեմն ընկերեմք զգործիս ինչ՝ զորօրինակ, պէսպէս զծնծղայս, զզանգակս): Բայց շեն միօրինակ յամենայն ուրեք՝ եղանակը երգոց մերոց՝ ի սակս ոչ գոլոց պարփակեալ ցուցակօք խազիցն ըստ լատինացոց կերպին անխախտ, շափով, որպէս և յունացն ըստ մերս է, ըստ իմիք»¹²: Այստեղ Ուղղարտաշյանը տալիս է և՛ հայկական հոգևոր երգեցողության գնահատականը, և՛ եկեղեցում օգտագործվող գործիքների անունները, նշելով նաև մեր եղանակների կատարման բնույթը, որ, ի տարբերություն եվրոպական ձայնագրութեամբ գրառված եղանակների, «անխախտ» ու «շափով» շեն: Նույն կերպ է բնութագրված նաև բյուզանդականը, որովհետև նրանց ձայնագրությունը նույնպես առանց հնգագծի է և այդ առումով նման է հայկականին: Հեղինակը գտնում է, որ եվրոպական ձայնագրությունը դյուրացնում է երաժշտության ուսուցումը, իսկ հայկական և բյուզանդական խազանշաններով երգելու համար հարկավոր է անմիջականորեն ուսուցչից լսել կենդանի երգեցողությունը. հայկական խազերն ուրվագծում են ավանդական մեղեդու շրջագծերը միայն, և դրանցով երգելու համար երգիչը նախապես զինված պիտի լինի հայկական ձայնեղանակների բավական բարդ համակարգի քաջիմացութեամբ և հանկարծարանելու ձիրքով¹³: Առաջարանի վերջում հեղինակը փորձում է պատճառաբանել եվրոպական ձայնագրությունը հայ իրականություն ներմուծելու անհրաժեշտությունը: Նշելով հանդերձ, որ հայկական ութ ձայնեղանակներով երգվում են բոլոր տեսակի, նաև այլազգի մեղեդիներ, նա գտնում է, որ մեր խազանշաններով նորահայտ օտար եղանակներ հնարավոր չէ գրի առնել, որովհետև ինչպես մեր լեզուն է տարբերվում եվրոպական լեզուներից, այնպես էլ արևելյան եղանակներն են տարբերվում արևմտյան եղանակներից¹⁴:

Առաջարանից հետո Ուղղարտաշյանը շարադրել է մի քանի կետից բաղկացած ներածական բնույթի մի մաս ևս, որ կոչվում է «Բան առ ուսանօղս երաժշտութեան», ուր գործնական բնույթի տարբեր խորհուրդներ են տրվում ուսանողներին:

Հայկական իրականության մեջ Ուղղարտաշյանը երաժշտության ծաղկումը կապում է Մովսես Խորենացու, Գրիգոր Նարեկացու, Գրիգոր Մազիստրոսի, Ներսես Շնորհալու, Ներսես Լամբրոնացու անունների հետ, «որոց ի վերայ յօրինելոցն սքանչացեալ մնամք ապշեցեալք, ունելով առաջի զարարս նոցա, բայց թէ որո՞վ արուեստիւ կա(նո)նովք երաժշտութեան շարադրեցին, շունիմք առաջի զայնս»¹⁵ (Նկատի ունի խազերի նշանակությունը բացահայտող ձեռնարկի բացակայությունը):

Խոսելով բազմաձայնության մասին և նշելով, որ շորս կամ հինգ ձայնից ավելի լինելու դեպքում այն խճողվում է ու այլևս չի ընկալվում որ-

12 Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 6բ.:

13 *Տե՛ս* Н. К. Тагмизян, Теория музыки..., стр. 193—194.

14 Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 7ա:

15 Նույն տեղում, էջ 8ա:

պես արվեստ, հեղինակը գտնում է, որ «Գլխավոր նպատակն ո՛ր և ից է երաժշտության՝ է լինելն սիրելի և ախորժելի ունկնդրաց, և ո՛չ բնաւ շփոթելի դլսելիս և զմիտս լսողաց, աւելի եղանակաւոր մեղեդեօք, որ յառաջ գայ յայսպիսի գործողութենէ»¹⁶։ Ուրեմն, նա նախ և առաջ պարզության կողմնակից է և երաժշտության էությունը համարում է մեղեդայնությունը, նշելով, որ «հակակետի», այսինքն՝ կոնտրապունկտի կամ, լայն իմաստով՝ բազմաձայնության բացակայությունը հայերի և հույների երաժշտական արվեստում բնավ չի նսեմացնում նրանց երաժշտության գեղարվեստական արժանիքը¹⁷։

Բուն թարգմանական բաժիններից առաջ Ուշգարտաշյանը համառոտակիորեն ներկայացնում է ձեռագրի հետագա նյութերի ամփոփ տեսությունը՝ «Թէ զո՞րոց ճառի ի մատենիս» խորագրով։

Ինչպես վերը նշվեց, Ուշգարտաշյանը թարգմանել է նախ Ա. Կիրխերի աշխատության առաջին երեք գլուխները։ Դրանցից առաջինը կրում է ամբողջ աշխատության խորագիրը՝ «Գիտութիւն հանրական երաժշտութեան կամ Մեծի արհեստի համաձայն և տարաձայն հնչմանց»։ Այս գլխում հիմնականում նկարագրվում են բնական հնչյունները, նրանց ծագումը, բնույթը և հատկությունները։ Քննվում է նաև ձայնը որպես ֆիզիկական երևույթ, տարբեր կենդանիների արձակած ձայները, արձագանքի էությունը, լսելու օրգանը և մարդկային ձայնի տարբեր որակները։ Պետք է նշել, որ Կիրխերի սույն աշխատության աղերսը իր ավագ ժամանակակից, ֆրանսիացի գիտնական և երաժշտության տեսաբան Մարեն Մերսենի հետ նկատելի է հատկապես այս գլխում, որտեղ շոշափված հարցերի շրջանակն ու դրանց դիտարկման սկզբունքը հիմնականում համընկնում են վերջինիս «*Harmonia universalis*» աշխատության հետ¹⁸։

Կիրխերի աշխատության երկրորդ գլխում, որ կոչվում է «Երաժշտական բանասիրություն», խոսվում է բուն երաժշտության, կամ, ինչպես թարգմանված է, «արհեստական հնչման» ծագման, ծավալման, առարկայի ու դասակարգման մասին։ Այստեղ դրսևորվում են նաև հեղինակի գեղագիտական հայացքները երաժշտության վերաբերյալ։ Նա տարբերում է երևույթի լայն ու նեղ առումները և սահմանում դրանք այսպես. «Երաժշտութիւն լայնարար առեալ է տարաձայն համաձայնութիւն, կամ համաձայն տարաձայնութիւն այլ և այլ իրաց՝ առ ի զմի ինչ կացուցանելի զուգընթացք»¹⁹։ Ինչպես տեսնում ենք, երաժշտության լայն առումը Կիրխերը պատկերացնում

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 9ր։

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 10ա։ Հայտնի է, որ XVII—XVIII դդ. եվրոպայում բազմաձայնության բուռն վերելքի շրջանում, երաժշտական-գեղագիտական լուրջ բանավեճեր են ծագել միաձայնության (մոնոդիայի) գեղարվեստական արժանիքների մասին՝ որպես լիարժեք արվեստի, և որոշ գեղագետներ իրենց աշխատություններում հատկապես անդրադարձել են այս հարցին՝ ի պաշտպանություն միաձայն երաժշտության։ (Տե՛ս, օրինակ, В. П. Шестаков, Музыкальная эстетика Западной Европы..., стр. 357)։

¹⁸ В. П. Шестаков, Музыкальная эстетика Западной Европы..., стр. 187 и 357.

¹⁹ Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 32ա։ Երաժշտությունը որպես հակադրությունների միասնություն դիտում էր դեռևս անտիկ փիլիսոփաներից Հերակլիտը, ըստ որի ներդաշնակությունն առաջանում է հակադրությունների պայքարից։ Միջնադարում այս տեսությունը զարգացրին Գրիգոր Նյուսացին և Բոնցիոսը։ (Տե՛ս В. П. Шестаков, Гармония как эстетическая категория, М., 1973, стр. 28—30, 58, 68)։

է որպես հակադրամիասնություն, այսինքն՝ հարցին մոտենում է փիլիսոփայական դիալեկտիկայի ճիշտ տեսանկյունից: Այնուհետև՝ «Երաժշտութիւն անձկապէս առեալ կարէ սահմանիլ այսպէս. Երաժշտութիւն է հնչելի ներդաշնակաց յոր և իցէ սեռէ յառաջեկելոց, կամ պատահելոց՝ կատարեալ գիտութիւն»²⁰: Սա նշանակում է, որ երաժշտությունը նեղ առումով հեղինակը պատկերացնում է որպես որևէ սեռից (այսինքն՝ հնչյունաշարից) առաջացած ներդաշնակ հնչողություն, սակայն իսկույն ևեթ ճշգրտում՝ «կատարեալ գիտութիւն», որ ցույց է տալիս նրա ռացիոնալիստական վերաբերմունքը երաժշտության հանդեպ, որը խիստ հատկանշական էր տրվյալ ժամանակաշրջանի համար, հատկապես ֆրանսիական կլասիցիստների գործերում²¹:

Հեղինակը տեսակների դասակարգմանը միահյուսում է նաև երաժշտության ներդաշնակ բնկալման հարցը, որտեղ ուրույն դեր ունեն և՛ զգայությունը, և՛ դիտակցությունը: Կիրիսերը բաժանում է երաժշտությունը նաև տեսականի ու գործնականի: Առաջինի դեպքում երաժշտության մասին դատում ենք միայն խոսքով, իսկ երկրորդի դեպքում՝ սոսկ զգայությամբ, այդ պատճառով էլ հեղինակը նախապատվությունը տալիս է առաջինին. «Որոյ վասն այնչափ ազնուագոյն է տեսականն քան զգործնականն, որչափ վսեմագոյն է գիտութիւն քան զարհեստն»²²: Արդ, ո՞րն է կատարյալ երաժշտի տիպարն ըստ Կիրիսերի. «Ապա կատարեալ երաժիշտ, և ասիլ պարտէ, որ զտեսականն յարակցէ ընդ գործնականին»²³:

Հնուց ի վեր երաժշտության տեսությունը բարձր է դասվել գործնական երաժշտությունից, այսինքն՝ ձայնով կամ որևէ գործիքով կատարումից²⁴, և միայն Վերածննդի շրջանի մտածողներն էին (ի դեմս Զոդեֆո Յաուլինոյի և այլոց), որ կարևորեցին ոչ միայն երգահանի, այլև կատարող երաժշտի տեսական ու գործնական գիտելիքների և կաշողությունների համաչափ զուգակցումը²⁵:

Ա. Կիրիսերն անդրադառնում է երաժշտության ծագման խնդրին և այս կապակցությամբ՝ երբայական երաժշտությանը, որպես երաժշտական հնագույն օրրաններից մեկի: Հենվելով աստվածաշնչային տեղեկությունների վրա, հեղինակը նշում է, որ երաժշտությունը ծագել է «յառաջ քան զջրհեղեղն», այնուհետև տալիս է երբայական տարբեր տիպի երաժշտական գործիքների բնութագիրը, որոնցից առաջինը, ըստ Գավիթ Մարգարեի սաղմոսի

20 Վ. Մ., ձև. № 1456, էջ 33ր:

21 Պետք է նշել, որ Կիրիսերն իր կյանքի զգալի մասն անց է կացրել Ֆրանսիայում, որով պետք է բացատրել նաև Մ. Մերսենից նրա կրած ազդեցությունը:

22 Վ. Մ., ձև. № 1456, էջ 32ր:

23 Նույն տեղում: Բազմակողմանիորեն զարգացած անձի իդեալը հատկանշական էր դեռևս վերածննդի շրջանում (homo universalis) տե՛ս В. П. Шестаков, Музыкальная эстетика западно-европейского средневековья и Возрождения, М., 1966, стр. 423—24.

24 Ըստ Արիստոտելի, երաժշտությամբ «մասնագիտորեն» զբաղվելը (այսինքն՝ կատարողական արվեստը) «անազատ արհեստավորների» համար էր նախատեսված (տե՛ս МЭ, էջ 203): Քառյակ գիտությունների՝ կվարդիվիումի մեջ մտնող երաժշտությունը ոչ այլ ինչ էր, եթև ոչ հարմոնիայի, այսինքն՝ տեսական երաժշտության ուսուցում: (Տե՛ս З. Г. Самодурова, Школы и образование—Культура Византии, IV-первая половина VII в., М., 1984, стр. 490).

25 В. П. Шестаков, Музыкальная эстетика западно-европейского..., стр. 423—24.

(Սաղ. լԲ. 2), տասնադյա սաղմոսարանն է: Ապա, վկայակոչելով միջնադարյան երբայական հեղինակներից Շիլթերին²⁸, հեղինակը նշում է, որ «սրբութիւն սրբութեանցն էին գործարանք երաժշտութեան թուով 30»²⁷ (հավանաբար նկատի ունի երբայական պաշտամունքային երաժշտական գործիքները) և բերում դրանցից մի քանիսի նկարագրութիւնն ու անունները:

Այնուհետև Կիրխերը, դարձյալ աստվածաշնչից բերելով մի շարք երաժիշների անուններ, տալիս է նաև երբայական խաղերի ցուցակը, որ բաղկացած է 28 նշանից: Սրանք կանտիլյացիայի²⁸ նշաններն են, որոնք մեծ մասամբ համընկնում են երբայական հնագույն ցուցակների նշանների հետ, և որոնք հեղինակը բնորոշում է ոչ միայն որպես երաժշտական, այլև առհասարակ առողանական նշաններ:

Աշխատութեան հաջորդ պրակը վերաբերում է հին հունական և բյուզանդական երաժշտութեանը: Հին հույների մեջ երաժշտութեան ծագումը կապելով առասպելական երաժիշտներ Օրփեոսի, Լինոսի և Ամփիոնի²⁹ անունների հետ, Կիրխերը խոսում է նաև ուրպսոզների³⁰ մասին, բնութագրելով նրանց երգեցողութիւնը որպես մեղմ ու անուշ միաձայն կատարում, որ երբեմն ընդմիջվում էր սրնգի հնչյուններով: Հին հունական տաղերգուներից Կիրխերն առանձնացնում է Պինդարոսի³¹ անունը, որից հետագայում առաջացել է քնարական բանաստեղծութեան «պինդարիկա» անվանումը և որը բաղկացած է ստրոֆա (տուն), անտիստրոֆա (հակատուն) և էպոդոս (ևս մեկ տուն՝ տարբեր տաղաչափութեամբ), որով ստացվում է aab կառուցվածքով երեք տուն: Հին հույները սրնգի կամ քնարի նվագակցութեամբ պարել են, և նրանց բանաստեղծները նաև երաժշտութեան և նույնիսկ պարերի հեղինակն էին: Այսպիսով, արձանագրվում է հին հույների երաժշտաբանաստեղծական արվեստի սինկրետիկ բնույթը:

Հեղինակն անդրադառնում է նաև բյուզանդական խաղերին, որոնցով զրի էր առնվում երգեցողութիւնը: Հեղինակը նախ տալիս է, այսպես կոչված, «վերելիակ» և «վայրիջակ» խաղերը, այսինքն՝ Կուկուզելեսյան նշան-

²⁸ XVI դ. ակննավոր թարգմանաբան Բարուխ Հոշուա բեն Սիմոն բեն-Աբրահամը, որ ի թիվս այլ աշխատությունների, առաջին անգամ կազմել է Թարգումի մեջ աստվածաշնչային մեջբերումների ցանկը (Տե՛ս Еврейская энциклопедия, т. III, стр. 838).

²⁷ Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 33ա:

²⁸ Երբայական պաշտամունքային ասերգութեան Աստվածաշնչի հատվածներից, որոնք կատարվում էին մեղմ ձայնով, ծորուն-աղերսական ոճով: Սրա ամանակային կողմը որոշվում էր տեքստի քերականական-տրամաբանական շեշտերով, որոնց համակարգը մշակվել է դեռևս 900-ական թվականներին: Տե՛ս МЭ, т. 2, стр. 702:

²⁹ Տե՛ս «Мифы народов мира», М., 1980, т. 2, стр. 262 и 55, т. 1, стр. 72.

³⁰ Հին հունական թափառական երգիչ-պատմողներ, որոնք երգելով կատարում էին էպիկական պոեմներ, երբեմն լարային գործիքներով նվագակցելով իրենց: Հավանաբար, փողային գործիքը զանց է առնված, որովհետև այն միաժամանակ չի կարող զուգորդվել ձայնի հետ, սակայն Կիրխերն այստեղ նշում է հատկապես սրինգը, որը ձայնի հետ փոխն ի փոխ հանդես գալով, բացահայտում է երգվող մեղեդու երաժշտական հնարավորությունները:

³¹ Պինդարոս (518—442 թթ. մ.թ.ա.)—հին հունական իմբերդային քնարերգութեան խոշորագույն բանաստեղծը, որն ստեղծել է տոնական և պաշտամունքային հիմներ (Տե՛ս Фр. Любкер, Реальный словарь классической древности, М., 1888, стр. 796): Հարկ է նշել, որ Կիրխերը դեռևս 1637—1638 թթ., համփորդելով Մալթա կղզում, Սան-Սալվադոր մենաստանի մատենադարանում հայտնաբերում և հրատարակում է Պինդարոսի մի շարք մինչ այդ անհայտ օրհներգությունները (տե՛ս Die Musik, Bd. 7, s. 937):

ները³², որոնք երկու խմբի են բաժանվում՝ «մարմնոյ» և «ոգոյ»: Սրանք միջին բյուզանդական ձայնագրության «somata» և «pneumata» կոչվող նշաններն են³³, որոնցից առաջինները խորհրդանշում են կից հնչյունների միջև սահուն շարժումը, իսկ մյուսները՝ թռիչքաձև շարժումը տերցիա և կվինտա ձայնամիջոցներով: Ապա բերվում են բյուզանդական ութ ձայնեղանակների «փոփոխման», այսինքն՝ զարտուղության նշանները, որոնք լիովին համընկնում են բյուզանդական երաժշտության և խաղաղության ժամանակակից հեղինակավոր մասնագետ Վելեշի «The modulation signs» անվանած նշանների հետ³⁴:

Խոսելով բյուզանդական նեվմագրության հիմնական նշանների մասին, Կիրիսերը գտնում է, որ «Համը մեծ նշանքն յունաց այնք են, որք ասեն Հիփոսթազէզը և ցուցանեն, թէ ո՞րքան, և ո՞րչափ ի ձայնս եղանակաւոր երգոց, պարտին յամենալ և երկարել: Համեմատեալ պատասխանեն ժամանակաց և միջոցաց, քանակութեանց և որչափութեանց նօթայից լատինացոց, այլև դարձուածոց և փոխաբերութեանց հռետորաց, զորս աւասիկ դիցուք յանդիման»³⁵: Այսինքն՝ Կիրիսերը պատկերացնում էր «Մեծ հիպոսթազներ» կոչվող նեվմերի նշանակությունը, գտնելով որ դրանք հիմնականում հնչյունի արտաբերման կերպն ու ամանակն արտահայտող նշաններ են, որոնց կիրառությունը գործնականում կարելի է սովորել միայն անմիջականորեն՝ ուսուցչի կենդանի կատարումից:

Չնազդի հաջորդ՝ ութերորդ պրակը վերաբերում է հայկական երաժշտությանն ու խաղաղությանը և պատկանում է Ուլզարտաշյանի գրչին: Այն կոչվում է «Ի վերայ երաժշտութեան, նօթայից, կամ խաղից հնչմանց ձայնից Արամեանց»³⁶: Հեղինակը նշում է, որ ըստ Խորենացու, երաժշտությունը հայերի մեջ գոյություն է ունեցել դեռևս հեթանոսական ժամանակներից, երբ երգեր էին հյուսվում արքաների և քաջարիների մասին, որոնք ուղեկցվում էին «թմրկօք, բամբուամբբ, տաւղօք, քնարօք, սրնգօք»³⁷: Ա. Ուլզարտաշյանը գտնում է, որ մեր ազգն իր նախնի երաժշտությունը վերցնելով մասամբ իրեն սահմանակից երկրներից, առավելապես հույներից ու պարսիկներից, ըստ իր լեզվի ու ձայնի բնույթի և տաղաշափական բանահյուսության կանոնների, համադրելով այդ ամենը «ընդարոյս»³⁸, այսինքն՝ տեղում եղած ավանդական երաժշտական մշակույթին և հետզհետե ճոխաց-

³² Յոհաննես Կուկուզելիս—բուլղարական ժազումով բյուզանդացի երգահան և տեսաբան (XIII—XIV դդ.), որը բարեփոխեց միջին բյուզանդական նեվմերը, տալով դրանց ձայնամիջոցային և կոնտրապիսիոն որոշակի արժեքներ, որոնցով գրանցել է նաև իր սօփղոսոփոսությունները (Տե՛ս Egon Wellesz. A history of Byzantine music and hymnography, II ed., Oxford 1962, p. 284—287, նաև՝ С. Лазаров, История на новото писъмо, София, 1965, стр. 47—61):

³³ Egon Wellesz. A history of..., p. 287—291.

³⁴ Նույն տեղում, էջ 309—10:

³⁵ Վ. Մ., ձև. № 1456, էջ 37ր: Այս նշանները Վելեշն անվանել է՝ the «Great Hypostases», տես՝ E. Wellesz. A history of..., p. 294.

³⁶ Վ. Մ., ձև. № 1456, էջ 39ր:

³⁷ Նույն տեղում:

³⁸ «Նոր Հայկազյան բառարանն» այս բառը բացատրում է որպես «տնկեալ ի բնէ, բնածին, բնաւորական, բնտանի» և այլն: (Տե՛ս «Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի», Ա., Վենետիկ, 1836, էջ 765):

նելով, այնպիսի կատարյալ արվեստ ստեղծեց, որ «յամարձակիմք ասել՝ քան զյունաց և զլատինացւոցն գեղեցիկս յօրինել զկերպաւորութիւն խազիցն, առ հեշտեալ կատարելոյ զելէկէջութիւն խազուց և աստիճանաց ձայնից համառօտ միջոցօք ի վերայ միոյ տողի երգոցն, և ոչ հինգ տողով գծից իբրև զլատինացւոցն, և կամ զանազան խազիւք ի վերայ միմեանց բարդութեամբ, և զի ներքոյ եղեալ ևս տառիւք նոյնոց»³⁹: Հեղինակը ուշադրութեան է հրավիրում մեր խազերի գեղագիտական կողմի, ապա նաև՝ հարմարութեան ու հակիրճութեան վրա, համեմատելով դրանք եվրոպական հնգագծով ձայնագրութեան ու բյուզանդական նեվմերի հետ, նախապատվութիւնը տալով հայկական խազերին: Նույնիսկ իր ժամանակի համար նման կարծիքը միամիտ է հնչում, քանի որ հեղինակը համարում է զարգացման տարրեր մակարդակների վրա գտնվող երևույթներ⁴⁰:

Այնուհետև Ա. Ուշագրտաշյանն ուղղակի անդրադառնում է հայկական խազանշանների լուսարանմանը: Նա գտնում է, որ մեր խազանշանները 40-ն են, որոնցից 24-ն անուն ունեն, իսկ մնացածը՝ ոչ: Անուն ունեցող խազերը նա կոչում է պարզ և առանձին, բացի երկուսից, իսկ անուն չունեցող 16 խազերից 12-ը, ըստ նրա, բազադրյալ են (այսինքն՝ մեկից ավելի խազերի համակցութիւն), մնացած 4-ը՝ պարզ: Հեղինակն իրավամբ գրտնում է, որ բազադրյալ խազերը հանդիպում են, շարականներից ու տաղերից բացի, հատկապես ստեղծիչների ու մեղեդիների մեջ, «որք երգին գեղգեղալք», այսինքն՝ ձայնորոումներով հարուստ ծանր տիպի երգերում: Ապա բերվում է վերը նշված խազերի ցուցակը: Պարզվում է, որ անուն ունեցող խազանշանները կհամընկնենին Գրիգոր դպիր Գապասաքալյանի առաջարկած ցուցակին⁴¹, եթե շիններ հետևյալ տարրերութիւնը. ինչպես հայտնի է, շափազանց տարվելով բյուզանդական նեվմերով, վերջինս աշխատել է հայկական «թաշտը» նմանեցնել բյուզանդական «խօսն»-ին, գիտակցելով հանդերձ, որ դրանք տարրեր որակներ ունեն: Այսպիսով, Գապասաքալյանի բերած 24 խազերից բազադրյալ ցուցակում վերոնշյալ «թաշտը» բացակայում է, որի փոխարեն առկա է «երկրութ» կոչվող խազանշանը⁴²: Այսինքն, եթե անգամ Ուշագրտաշյանը ծանոթ է եղել Գապասաքալյանի աշխատութեանը, ապա նրա առաջարկած խազացուցակը չի կրկնում վերջինիս: Հեղինակի համար առավել հավանական աղբյուր կարելի է համարել գերմանացի անվանի հայագետ Շրյոդերի «Արամեան լեզուին զանձ» գրքում մեջբերված խազացուցակը⁴³, մանավանդ որ քննարկվող ձեռագրում բերված է 9 բազադրյալ խազանշան ևս, որոնք ճիշտ նույնութեամբ առկա են նաև վերը նշված գրքում⁴⁴:

39 Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 40ա:

40 Բացի այդ, մեր խազանշանների ընթերցման արվեստն այդ ժամանակ և դրանից էլ առաջ արդեն անկում էր ապրում. նշելի է թեկուզ և այն փաստը, որ ընդամենը մի քանի տարի անց՝ 1815-ին, Կ. Պոլսում ստեղծվեց հայկական նոր ձայնագրութեան համակարգը:

41 Գ. Գապասաքալյան, Գրքոյկ որ կոչի նուագարան, Կ. Պոլիս, 1794, էջ 216:

42 Ն. Թախմիզյանի «Հիմնական խազերի միակցութիւնը» (Ր. Մ. № 9, Երևան, 1969, էջ 114 և 121) հոդվածում նշվում է, որ վերոնշյալ խազը որպես ինքնուրույն խազանշան չի հանդիպում մեր խազավոր ձեռագրերում:

43 F. Schröder, Thesaurus Linguae Armenicae, Amstelredami 1711, p. 244:

44 Նկատելի է, որ Շրյոդերից փոխ առած վերոնշյալ անանուն խազանշանները, ըստ ամենայնի, չեն մտնում Ուշագրտաշյանի նշան 40 խազերի ցուցակի մեջ:

Սրանցից անմիջապես հետո Ուշգարտաշյանը զետեղում է անուն շունեցող 16 խազանշան ևս, որոնց աղբյուրը, հավանաբար, հնատիպ շարականներից մեկն է⁴⁵: «Կարգ ութն ձայնից»⁴⁶ վերնագրի տակ տալով հայկական ութ ձայնեղանակների հայերեն և լատիններեն անունները, հաջորդ էջում հեղինակը բերում է նաև «Կառուարք և կարգադրիչք ձայնք»⁴⁷ անվանված մի ցուցակ, որ փաստորեն նախորդի լրացված տարբերակն է: Այստեղ ձայները կոչվում են «յատուկ», իսկ կողմերը՝ «անյատուկ»⁴⁸, և բոլոր ութ ձայնեղանակների կրճատ նշանակումներից առաջ հատուկ նշում կա՝ «բ.», այսինքն՝ «բանալի», որ բացատրում է հենց ինքը՝ հեղինակը, գրելով «բ. տառս եղեալ աստեն աս ընթեր ձայնիցն իւրաքանչիւրոցն նշանակէ զբանալին սկսուածոյ ձայնիցն»⁴⁹: Նույն տեղում Ուշգարտաշյանը հանգամանորեն շարադրում է բանալի խազերի մասին ունեցած իր պատկերացումները. «Բանալիք ձայնից եղանակաւորացն՝ են ութն ձայնից ցուցակքն. այս է՝ աձ, ալ և այլն որք ի սկսուածս ամենայն շարականաց կամ երգոց՝ զնեն աս ընթեր ի լուսանցս մատենիցն, զի նորօք կարասցեն երգեցողք միօրինակ՝ ըստ նոցա յատուկ տարազու խազից և եղանակացն երգել զայնոսիկ, յորում և իցէ պահու, զորս ուսան յուսուցչէն կենդանի ձայնիւ և եղանակաւ, վասն զի ինքնին՝ առանց լսելոյ զտարազն ձայնից՝ ոչ է հնար ումեք ուսանիլ զայնս, և եղանակել ըստ այնց, և են թուով բանալիք ութն ըստ ձայնիցն»⁵⁰: Ուշգարտաշյանն, այսպիսով, լիովին գիտակցում էր բանալի խազերի որոշիչ դերը խազագրված նմուշների ձայնավորման համար՝ որպես շափանմուշ եղանակների, առանց որոնց բանավոր իմացության հնարավոր չէր երգել որևէ խազագրված եղանակ⁵¹: Ինչ վերաբերում է ստեղծի եղանակներին, ապա հեղինակը գտնում է, որ դրանք միշտ հանդես գալով ԴԿ-ին, իսկ երբեմն էլ ԲԿ-ին կամ նույնիսկ ԲԶ-ին կից, տալիս է բառի բացատրությունն այսպես. «որ ասի ստեղծի, իբր ունօղ զբազում ստեղունս խազից եղանակաւորաց...»⁵²:

Ուշագրավ է այն, թե ինչ է գրում Ուշգարտաշյանը մեր հոգևոր երգեցողության և ձայնեղանակների մասին. «Թ՛ո՛ղ զի և ի սահմանակցաց իւրեանց օտարաց, և ի տէրութեանց որք եկին մտին յաշխարհս մեր, և տիրեցին մերազնեայցս՝ արգելուին զհանդէսս պաշտամանց համարձակ կատարել, ապա այն շանք ուսման, և զործածութիւն եղանակաւորութեանց սահ-

45 Հարկ է նշել, սակայն, որ Ուշգարտաշյանի ցուցակի վերջին նշանը փոքր-ինչ ազավազված է Կ. Պոլսի 1703-ի, ինչպես նաև էջմիածնի 1789-ի հրատարակությունների համեմատությամբ (համապատասխանաբար՝ էջ 773 և էջ 886):

46 Վ. Մ., ձև. № 1456, էջ 41ա:

47 Նույն տեղում, էջ 41բ:

48 Այս անվանումները ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ ավտենտիկ ու սլլադալ լազերի լատիներեն համարձեցների՝ *proprius* և *im-proprius*, թարգմանությունը (տե՛ս «Латинско-русск. словарь», М., 1976, ст. 824 и 501):

49 Վ. Մ., ձև. № 1456, էջ 41բ:

50 Նույն տեղում:

51 Բանալի խազերի մասին տե՛ս Ն. Թանմիզյան, Կամիտասը և հայկական խազերի վերածանություն խնդիրը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 4, էջ 45:

52 Վ. Մ., ձև. № 1456, էջ 41բ: Տե՛ս «Նոր բառգիրք Հայկազեան լիզուի», Վենետիկ, 1837, հ. 2-րդ, էջ 743 (Ստեղծի-բազմաստեղծ, բազմաճիւղ, գեղեցիկալ, որպէս մեղեդի, և կամ ստեղեալ երգ՝ հանգստեամբ և հանդարտ նուազելի):

մանեալքն ի նախնեաց՝ ընդ ժամանակս ժամանակս դուցցէ փոփոխեցան, և եղանակք ինչ ինչ խազիցն ընդ եղանակաց օտարաց խառնեցան, որպէս երևի ի տեղիս տեղիս յորս բնակեալ են ազգայինք մեր: Սակայն ըստ էականաց ձայնիցն (ընդգծումը մերն է՝ Ա. Վ.) ո՛չ փոփոխեցան ողջոյն, վասն արձանացեալ՝ կալոյ խազիցն ի վերայ երգոց, և ի տողս նոցին»⁵³:

Հեղինակը գտնում է, որ շնայած դարերի ընթացքում կրած օտար ազդեցություններին, հայկական միջնադարյան հրաժշտության հիմքում ընկած ձայնեղանակները խազերի շնորհիվ անաղարտ են պահել իրենց հիմնական էությունը:

Համառոտակիտրեն մեջբերելով Ա. Կիրխերի աշխատության այն մասը, որ վերաբերում է եվրոպական ձայնադրությունն ու բանալիներին, Ուշգարտաշյանը եվրոպական սոլմիզացիայի նշաններին (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si)⁵⁴ համապատասխան գետեղում է հայերեն վանկերով համարժեքներ՝ «դու, ես, այն, եր, գե, ցիկ, իմ»⁵⁵, անշուշտ՝ ուսուցողական նպատակով, որպեսզի հայ մանուկներին հարմար լինի դրանք արտաբերել: Հարկ է նշել, որ Ուշգարտաշյանը, ըստ երևույթին, փնտրելով հայերեն առավել հարմար համարժեքներ, իր ձեռագրի այլ մասերում նույնիսկ առաջարկում է լադի աստիճանների անունների հայացման ևս երկու տարբերակ⁵⁶:

Քանի որ վերը նշված դամման ընդհուպ մինչև XVIII դ. սկիզբը կիրառվում էր հարաբերական սոլմիզացիայի օրենքներով, այսինքն, սկսելով այն լադի ցանկացած աստիճանից, այդ իսկ պատճառով ձայնադրության մեջ այդ շրջանում լայն կիրառում ունեին նաև հնգագծի յուրաքանչյուր գծի վրա դրվող բազմապիսի բանալիները, որոնց տարբեր ձևերն ու ըստ այդմ՝ ձայնադրության սկզբունքները տալուց հետո միայն Ուշգարտաշյանը գետեղում է Շրյոդերի գրքում եղած օրհնությունների ութ-ձայն սկսվածքները՝ եվրոպական ձայնանիշերով⁵⁷: (Հարկ է նշել, որ 1800 թ. Շրյոդերի գիրքը գեռես միակն էր, որտեղ կարելի էր գտնել վերոնշյալ սկսվածքները՝ եվրոպական ձայնադրությամբ⁵⁸): Ապա հեղինակը խոսում է ստեղի ձայնեղանակների սկսվածքների մասին և առաջարկում ԳԿ ստեղիի ձայնադրության երկու նմուշ՝ «Ըստ Գրիգորեան ցուցակաց նօթայից», այսինքն՝ մենզուրալ նոտագրությամբ⁵⁹, երկուսն էլ տենորի «Դո» բանալիում, նոտաների տակ բառային տեքստով ու խաղանշաններով հանդերձ:

53 Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 40ր:

54 Այս անվանումներից առաջին վեցը Գվիդո Արետինացին (XI դ.) վերցրել է Սր. Հովհանի օրհնության առաջին վեց տողերից, որոնց առաջին վանկերում նա նշել է հերսախորդի աստիճանները: Դրանք հետագայում (XVI դ. վերջում) համալրվեցին յոթերորդ աստիճանով, ինչպես նաև ՍԼ-ը փոխարինվեց ԾՕ-ով (Տե՛ս ՄԶ, Ե. 5, ցր. 186—190):

55 Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 42ր:

56 Երբորդ գլխում, էջ 131: Այս մասին տե՛ս նաև «Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց...», հ. Գ, էջ 202 (ի դեպ, այստեղ վրիպակ է սպրդել. «Իմ աստ ստացիր»-ի փոխարեն տալված է՝ «Թէ դայս խորհիցիս», որ անցել է Հանդես ամսօրյայից, 1978, էջ 378):

57 Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 44ա, 44բ: Տե՛ս նաև՝ Շրյոդեր, նշվ. աշխ., էջ 246:

58 Տե՛ս F. Fétilis, Histoire générale de la musique, t. IV, Paris, 1874, էջ 69—81:

59 XIII—XVI դդ. եվրոպայում օգտագործվող ձայնադրության համակարգ, որ իր նախորդ նոտագրության համեմատ գրառում էր նաև հնչյունի հարաբերական տեղությունը, որն անհրաժեշտ էր բազմաձայնության դաջացման բուռն վերելքի փուլում: (Տե՛ս ՄԶ, Ե. 3, ցր. 544—46):

Պարզվում է, որ Կիրիսերն իր աշխատության մեջ փորձել է վերծանել բյուզանդական նեովմերը և, որ նրա օրինակով Ուշգարտաշյանն էլ փորձում է վերծանել հայկական խազերը, սակայն ոչ թե իրեն ժամանակակից եվրոպական ձայնանիշերով, այլ դեռևս Կիրիսերի ժամանակներում կիրառվող մենզուրալ նոտագրության հնացած նշաններով, որոնք իրենց հերթին վերծանման կարիք են զգում: Մեջբերման վերջին հատվածը բնութագրում է նաև հաջորդ հոդվածի բովանդակությունը, որը կոչվում է «Ի վերայ ձայնարձակութեանց հնշմանց, արժողութեանց և կիրառութեանց իւրաքանչիւր ցուցակացն հայոց մի առ մի, հանդերձ օրինակօք նոցին վարմանց, թէ զիա՞րդ կան, և հնշին ի նուագս երգոցն», ուր Ուշգարտաշյանը բերում է 90 խազանշաններից բաղկացած մի ընդարձակ ցուցակ էլ: Այստեղ, նախապես իր առաջարկած հիմնախազերի 24 նշաններից յուրաքանչյուրից հետո, նա տեղադրում է տվյալ խազանշանի իրեն հայտնի բոլոր տարբերակները, ինչպես նաև բարդ և բաղադրյալ միակցություններն այլ նշանների հետ, ըստ որում սրանցից յուրաքանչյուրի դիմաց զետեղելով մեր խազավոր ժողովածուներից այնպիսի հատվածներ, որոնցում կիրառված է այդ խազանշանը⁶⁰: Անուն ունեցող նշաններից առաջ հեղինակը տալիս է նաև դրանց հայատառ լատիներեն անվանումները, իսկ անանուն խազերի համար առաջարկում պայմանական անվանումներ, որոնք տվյալ խազանշանի ձևը նկարագրելու բնույթ ունեն: Անհրաժեշտ է նշել նմանատիպ տախտակ-ցուցակի առկայությունը նաև Վիեննայից ստացված մյուս՝ № 1459 ձեռագրի 79—80-րդ էջերում, այն տարբերությամբ, որ այս վերջինում տրրված են միայն խազանշաններն իրենց անվանումներով, առանց կիրառությունը նշելու, ըստ որում այստեղ, անուն չունեցող խազերի հայերեն ինքնահնար անվանումներից բացի, հեղինակը տալիս է նաև դրանց հայատառ լատիներեն թարգմանությունները: Պետք է նշել, որ իր ժամանակի համար հեղինակը շահեկան աշխատանք է կատարել, առանձնացնելով, հիմնական ու բարդ խազերից բացի, նաև բաղադրյալ խազերը, այսինքն՝ մեկից ավելի տարբեր խազերի զուգորդումները, և արձանագրելով դրանք հենց կիրառման պահին: Հայ իրականության մեջ, Գրիգոր Գապասաբալյանից հետո⁶¹ Ուշգարտաշյանը փաստորեն երկրորդ երաժշտագետն է, որ զբաղվել է նաև խազանշանների դասակարգման հարցերով: Ուշագրավ է հեղինակի նշումն այն մասին, որ ա հոդվածի բոլոր խազերն էլ (այսինքն՝ վերոհիշյալ 40 անուն ունեցող և անանուն խազանշանները) «գտանին լիով վարեալ, զորժածեալ յերգս շարականաց, տաղից, և մեղեդեաց մերոց, զորոց և զձայնարձակութիւնսն հնշմանց ուսեալ, գիտեմք աւանդութեամբք՝ այնչափ և այնքան, ըստ որում վարեմք այժմոցս: Այլ ոչ համարձակիմ ասել՝ այնպէս, որպէս նախնիքն վարէին, որք ստեղծին զխազս, և զձայնարձակութիւնսն հնշմանց նոցին»⁶²: Այս հատվածից պարզ է դառնում, որ Ուշգարտաշյանի երաժշտական գիտելիքները միայն տեսական ոլորտին չէին պատկանում: Նա իր ժամանակի ուսյալ երաժիշտներից է եղել, իմացել մեր շարականների, տաղերի և մեղեդիների իր ժամանակ հայտնի ավանդական եղանակ-

60 Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 45բ—50ա:

61 ՏԵ՛ս Գ. Գապասաբալյանի, Գրքոյկ որ կոչի նուագարան, էջ 216—218:

62 Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 50բ:

ները, ինչպես նաև եվրոպական ձայնագրության սկզբունքները: Մնում է միայն ամփոփել, որ մեր հեղինակը եվրոպական ձայնանիշերով շի գրանցել իրեն հասած հայկական հնավուրց եղանակները: Ըստ երևույթին, Ուշգարտաշյանը շի էլ պատկերացրել, որ հայկական ավանդական եղանակները հնարավոր է գրանցել նաև ժամանակակից եվրոպական ձայնանիշերով. նա գրանք համարել է բոլորովին տարբեր որակներ ունեցող երևույթներ⁶³:

Սույն բաժնի վերջում հեղինակը զետեղել է հինգ կանոն, որ յուրօրինակ հրահանգներ են հայկական խաղաղրված եղանակներ կատարողին: Այդ կանոնները հիմնականում վերաբերում են հայկական ձայնեղանակներին, նրանց սկզբածքներին և ավարտներին, որոնք հեղինակն անվանում է «փակելակ կամ փակարանք ձայնիցն» և մի անգամ ևս շեշտում, որ գրանց երգեցողությունը կարելի է ճիշտ սովորել միայն ուսուցչի կենդանի կատարումից⁶⁴:

Սրանով ավարտվում է Ուշգարտաշյանի հեղինակած բաժինը, որ վերաբերում էր հայկական երաժշտությանը: Ինչպես արդեն վերը նշվել է, թարգմանիչն այն զետեղել է Ա. Կիրիսերի աշխատության երկրորդ գլխի վերջում՝ որպես ընդարձակ հավելված:

Ձեռագրի հաջորդ՝ «Գիրք երրորդ: Թուարանական համեմատություն երաժշտութեան» խորագիրը կրող բաժնում⁶⁵, որ Կիրիսերի աշխատության երրորդ գրքի թարգմանությունն է, խոսվում է հիմնականում թվային համամասնության վրա հիմնված ներդաշնակ ձևերի մասին: Այս գլխում մեծ տեղ է հատկացված բուն մաթեմատիկային, իսկ ձայնամիջոցների մեծությունները կապվում են համասպատասխան թվային մեծությունների հարաբերակցության հետ: Կիրիսերը երաժշտությանը տալիս է մաթեմատիկական բացատրություններ՝ կցելով բազմաթիվ աղյուսակներ և հաշվումներ: Հեղինակն այստեղ ընկնում է որոշ ծայրահեղության մեջ, չափազանցելով մաթեմատիկական հաշվարկի գերը երաժշտության բնագավառում:

Այս գլխում ուշագրավ է այն բաժինը, որ վերաբերում է երաժշտության ախուստիկական կողմին, իհարկե, ուշ միջնադարի պատկերացումների սահմաններում⁶⁶:

Խնդրո առարկա ձեռագրի վերջին՝ չորրորդ գիրքը կամ գլուխը հիմնականում իտալացի երգահան և երաժշտության տեսաբան Վինչենցո Մանֆրեդինի (Manfredini) «Regole armeniche» աշխատության թարգմանությունն է, որը գրվելով 1775-ին լատիներեն, 1805-ին լույս է տեսել նաև ռուսերեն լեզվով, Պետերբուրգում⁶⁷:

63 Սրա պատճառը նաև հայկական ձայնեղանակների և եվրոպական ձայնագրության միջև եղած անհամապատասխանությունն է՝ վերջինիս տեմպերացված ձայնաշարի և արևելյան բնական ձայնաշարի տարբերությունների հետևանքով:

64 Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 51ր:

65 Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 52ա:

66 Այստեղ ևս նկատելի է ֆրանսիացի դիտնական և երաժշտության տեսաբան Մարկո Մերսենի ազդեցությունը, որը XVII դ. հարստացրեց երաժշտական ախուստիկայի մասին պատկերացումները մի շարք նոր հասկացություններով: См. В. П. Шестаков, Музыкальная эстетика Западной Европы..., стр. 357.

67 В. Манфредини, Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки, СПб., 1805.

Մանֆրեդինին սերտ կապեր է ունեցել Պետերբուրգի օպերային թատրոնի և արքունիքի հետ: Հաճախակի լինելով այստեղ, նա ոչ միայն բարձաստիճան սպալատականների երաժշտության ուսուցիչն է եղել, այլև իր խմբի հետ միասին բազմիցս բեմադրել է սեփական օպերային ներկայացումները: Մանֆրեդինիի վերը նշված աշխատությունը ուսուցողական-մեթոդական բնույթ ունի և վերաբերում է գործնական երաժշտության մի շարք բնագավառներին: Այն հազեցած է նոտային բաղմամբիվ օրինակներով և վերնագրված՝ «Երաժշտութիւն ըստ արդեաց ոճոյ»⁶⁸: Գիրքը բաղկացած է չորս բաժնից, որոնցից առաջինը կլավեսին և երգհնոն նվագելու սկզբունքների մասին է: Հեղինակը խոսքն սկսում է երաժշտության բնութագրումով. «Երաժշտութիւն է արհեստ համաձայնութեամբ միարանելոյ զպէսպէս հընչմունս ձայնից, այս է՝ զերգս, զմեղեղիս, զներդաշնակս: Երաժշտութիւն կատարելագործի ձայնիս, կամ ընկերութեամբ գործեաց, և կամ առանց ընկերութեան, որ և կոչի երաժշտութիւն ձայնաւոր, և այն որ կատարի միայն ի ձեռն գործեաց, անուանի երաժշտութիւն գործիքական»⁶⁹:

Ինչպես տեսնում ենք, նախորդ XVII դ. համեմատությամբ երաժշտության բնորոշումը մասամբ փոխվել է. եթե Կիրիսերը հենվում էր զլիսավորապես երաժշտության միջնադարյան մեկնաբանման վրա, ապա վերագրվապես վերացական-հայեցողական բնութագիր, ապա Մանֆրեդինին արդեն մատուցում է երաժշտության ավելի գործնական՝ նոր ժամանակների հատուկ բնորոշումը:

Աշխատության երկրորդ մասը կոչվում է «Ի վերայ միոյ նոր մեթոտոսի վասն ուտանելոյ, և ունելոյ զբամբ հնչիւնն. այս է զլսասսօնի»⁷⁰: Սա արդեն հարմոնիայի դասագիրք է, որտեղ խոսվում է բարեհնչյուն և անբարեհնչյուն ձայնամիջոցների, ինչպես նաև եռահնչյունների, դոմինանտսեպտակորդների, նրանց շրջվածքների ու լուծումների, ձայնառության, կազանսների տարբեր տեսակների, զարտուղության և նվագակցության մասին Մանֆրեդինիի աշխատության երրորդ մասը կոչվում է «Ի վերայ էական կանոնաց, որք են յոյժ հարկաւորք երգելոյ»⁷¹ և վոկալիստների համար մեթոդական ցուցմունքների բնույթ է կրում: Հեղինակը գտնում է, որ երգելն ավելի հեշտ է, քան որևէ գործիք նվագելը, և որ առանց հատուկ երաժշտական կրթության էլ բնական ավյալներ ունեցող յուրաքանչյուր սք կարող է երգել որևէ մեղեղի, միայն լսելով այն⁷²: Սակայն, բացի բնական ձայնական հարմարությունից, հեղինակը գտնում է, որ անհրաժեշտ է նաև դիտակ ուսուցչի հսկողություն: Մանֆրեդինին ընդգծում է այն կարևոր հանգամանքը, որ իսկապես լավ երգելու համար բավական չէ երգել միայն բերանով, այլև պարտ է երգել զգացմամբ ու հոգով: Հեղինակը նշում է նաև, որ երգիչը անպայման պետք է բաղմակողմանիորեն զարգացած մարդ լինի, կարողանա գեղեցիկ կարգալ բանաստեղծությունն ու դրա միջոցով կրթի իր միտքը և զարգարի հոգին: Եվ ամենակարևորը, երգիչը պետք է հասկա-

68 Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 91ր:

69 Նույն տեղում:

70 Նույն տեղում, էջ 93ա:

71 Նույն տեղում, էջ 110ա:

72 Անշուշտ, այստեղ նա նկատի ունի երևույթի լուկ ձևական կողմը:

նա իր երգածն ու ինքը հուզվի, որպեսզի կարողանա հուզել նաև ունկնդիրներին: Սրանք պահանջներ են, որ այսօր էլ կարելի է դնել յուրաքանչյուր երաժշտի առաջ:

Մանֆրեդինի աշխատության վերջին՝ շորրորդ մասը կոչվում է «Ի վերայ կանոնաց հակակիտի (բոնթուարունթո)»⁷³: Այն պոլիֆոնիայի դասագիրք է, որտեղ քննվում են իր ժամանակի բազմաձայնության տարրեր տեսակները: Այստեղ նախ բացատրվում են կոնտրապունկտի տեսակները, ապա՝ իմիտացիան, ֆուգան, կրկնակի կոնտրապունկտն ու կանոնը՝ իրենց տարատեսակներով: Հեղինակը խոսում է նաև երաժշտության սեռերի մասին (արիա, դուետ, տերցետ, սոնատ, կոնցերտ, սիմֆոնիա, տրիո և այլն), ինչպես նաև օպերայի տեսակների (սերիա, բուֆ) և առհասարակ վոկալ երաժշտության գործիքային նվագակցության բնույթի մասին: Առանձին պրակ է նվիրված նաև եկեղեցական երգերին և նվագարաններին, որոնք պետք է հնարավորին շափ դուստպ ու շափավոր լինեն, ինչպես վայել է սուրբ տեղին: Մանֆրեդինին գտնում է, որ հոգևոր երգեցողությանն ավելի պատշաճ է մինոր տոնայնությունը և կատարման լրջությունը:

Հեղինակն ավարտում է աշխատությունն այն մտքով, որ կատարյալ երաժշտության խնդիրն է՝ «հաճել միշտ, և մերձեցուցանել ի սիրտս լսողաց զմեղեղին, կամ գտաղերգութիւն՝ պահելով վարելով անխափան, գորոշեալ և զպայծառ ներգաշնակ»⁷⁴: Խոսքը հոմոֆոն-հարմոնիկ ոճի երաժշտության մասին է, որի հիմնական արտահայտչաձևը Մանֆրեդինին համարում էր տպավորիչ մեղեղին՝ զուգակցված գործիքային ներգաշնակ նվագակցությամբ: Հարկ է նշել, որ ամբողջ աշխատությունը հագեցած է նոտային բազմաթիվ օրինակներով:

Մանֆրեդինի սույն աշխատությամբ եզրափակվում է քննարկվող ձեռագրի բուն թարգմանական բաժինը, որին հետևում է մի ստվար բաժին ևս: Սրա առաջին գլուխը կոչվում է «Նշանագրական ազդեցութիւնք ի վերայ երաժշտութեան»⁷⁵: Այն ծավալուն շարադրանք է, որն արդեն թարգմանություն չէ, սակայն լիովին ինքնուրույն նյութ էլ չի կարելի համարել. սա 44 կետից բաղկացած բացատրությունների մի փունջ է, որտեղ շոշափվում են նախընթաց նյութերից կարևորած տարրեր հարցեր:

Ձեռագրի վերջին բաժնի մյուս գլուխը կոչվում է «Բովանդակութիւն երաժշտական գիտութեան: Հանդերձ ամենայն էական, և պատահական հանգամանօքն, ըստ պատշաճի կարգեալ, և դասաւորեալ հակիրճ, և մէկն բանիւք երաժիշտ վարդապետաց: Յորում առաջին դնին սահմանք, և բաժանմունք մասանց նորա և կանոնք: Որք առ գործածութիւն, և կազմութիւն եղանակաց շարականաց երգոց, տաղից, ցցոց և մեղեղեաց, եթէ ձայնականի և եթէ գործիքականի՝ են պիտանի. և հարկաւոր»⁷⁶: Վերնագրից երևում է, որ այդ բաժինը նույնպես հավաքական է, այսինքն, հիմնված է նախորդ երկու հեղինակներից կատարված թարգմանությունների վրա: Սկսած երա-

73 Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 118ա:

74 Վ. Մ., ձեռ. № 1456, էջ 141բ:

75 Նույն տեղում, էջ 142ա:

76 Նույն տեղում, էջ 159ա:

ժրջառության բնորոշումից, Ուշգարտաշյանը համադրում է Կիրիսերի և Մանֆրեդինիի սահմանումները, հետևություններ անելիս հենվելով առավելապես վերջինիս վրա:

Ամբողջ ձեռագիրն ավարտվում է «Ի վերայ տարազու երաժշտութեան Արեւելեայց և Արեւմտեայց, և թէ ո՞րով տարբերին ի միմեանց»⁷⁷ խորագրով 19 կետից բաղկացած վերջաբանով, որ պարունակում է առանց հնգագծի ձայնագրության և եվրոպական ձայնագրության հակիրճ համադրությունը: Հեղինակը նշում է, որ հայերը, շունենալով բազմաձայնություն, իրենց եկեղեցական երաժշտության մեջ, հատկապես տոն օրերին, դորժածում են որոշ նվագարաններ, գրանով նմանվելով արեւմտյան ազգերին, ի տարբերություն հույների, որ ոչ մի դորժիք չեն օգտագործում իրենց եկեղեցում: Ուշգարտաշյանը գտնում է, որ շնայած արեւելյան եկեղեցում օգտագործում են բամբ (բաս) հնչյունով, ռամկորեն ասած «տէմ բաշել»-ը, այսինքն՝ ձայնառությունը, սակայն դա իր արվեստով չի կարելի համեմատել հակակետի, այսինքն՝ կոնտրապունկտի հետ: Հեղինակն իրավացիորեն նշում է, որ շնայած մեր ազգը չունի եվրոպական ձայնագրության ձայնանիշերը⁷⁸, սակայն մեր ութ ձայնեղանակները պարունակում են եվրոպական լազերի բոլոր աստիճանները:

Այստեղ հարկ է անդրադառնալ նաև Ուշգարտաշյանի մյուս՝ «Գիրք երրորդ, պատկերաց տեսական և գործնական երաժշտութեան» ձեռագրին⁷⁹, որ կոչվում է նաև «Տախտակ սկզբանց երաժշտութեան»: Սա Վինննայի մատենադարանի «Գիրք պատկերաց Ա.-Գ» ձեռագրի երրորդ մասն է, որ կրում է «Գիրք Պատկերաց Մաթէմատիքական ուսմանց, Գործնական երկրաչափութեան, Երաժշտութեան և կանոնական կտրութեանց» խորագիրը⁸⁰: Այս մատյանի ստեղծման ժամանակը 1780—1781 թթ. են, սակայն ուշագրավ է այն, որ մեզ հետաքրքրող՝ երրորդ մասն ստեղծվել է մոտ քսան տարի անց՝ 1800 թվականին, այսինքն՝ երաժշտության մասին վերը քրննարկված ձեռագրից անմիջապես առաջ: Այստեղ ամփոփված են նոտային օրինակներ՝ հակիրճ բացատրություններով, որոնք վերաբերում են հիմնականում Վինննայի Մանֆրեդինիի աշխատությանը: Սակայն վերջին էջերում Ուշգարտաշյանն անդրադարձել է հայկական խազերին և, որ արդեն լուսաբանվել է իր տեղում: Մնում է ավելացնել, որ այստեղ Ուշգարտաշյանը զետեղել է նաև օրհնությունների ութ ձայն սկսվածքները՝ խազանշաններով հանդերձ, ինչպես նաև մի շարք ստեղի ձայնեղանակների խազագրված սկսվածքներ: Այս ամենը հեղինակը կոչում է «Բանալիք երաժշտական երգարանութեանցն Հայոց»⁸¹, որոնցից յուրաքանչյուրի դիմաց նշված է՝ վսեմ (սոփրանո), այսինքն՝ սոպրանոյի բանալի, ստեղիներից մեծ մասի դիմաց

77 Նույն տեղում, էջ 200ր: Արեւելայց ասելով հեղինակը նկատի ունի բյուզանդացիներին և հայերին, իսկ արեւմտայց ասելով՝ եվրոպացիներին:

78 Ուշգարտաշյանն ակնարկում է այն հանգամանքը, որ հայկական խազանշանները չեն արտահայտում ձայնաշարի առանձին աստիճանները՝ իրենց բարձրությամբ և տեղադրությամբ:

79 Վ. Մ., ձեռ. 1459, էջ 54ա—77ր:

80 Տե՛ս «Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց» Գ, էջ 210—11, նաև՝ «Հանդես ամսօրյա», 1978, էջ 393—96:

81 Վ. Մ., ձեռ. № 1459, էջ 75ա:

նշված է՝ մեղմ (թէնօր), այսինքն՝ տենորի բանալի, իսկ ստեղի մեղեդին, ըստ Ուշգարտաշյանի, ընթանում է բամբ (պասսո), այսինքն՝ բասի բանալիում: Ըստ Երևույթին հեղինակն այստեղ⁸², ինչպես նաև վերը քննարկված մյուս ձեռագրում, նկատի ունի գրառվող երաժշտական նյութի ավելի հնչամասային (ռեգիստր), քան հնչերանգային (տեմբր) հատկանիշը, քանի որ, ինչպես հայտնի է, հայկական եկեղեցական երաժշտությունն ընդհանրապես կատարում էին տղամարդիկ, հետևաբար և շարականների հրնչման ձայնածավալը հիմնականում ամփոփվում էր լիրիկական բարիտոն և տենոր ձայների ձայնածավալի սահմաններում⁸³: Այնպես որ Ուշգարտաշյանը պարզապես փորձում է որոշ համապատասխանություն մտցնել հայկական ութ ձայն սկավաժքների ու ստեղիների և եվրոպական ձայնագրության՝ իր ժամանակ տարածված բանալիների միջև: Ընդհանրապես, սույն աշխատությունը հիմնականում թարգմանական լինելով, ավելի ուսումնակրթական բնույթ է կրում: Թարգմանելով նախ՝ իրեն նախորդող ժամանակաշրջանի հեղինակներից մեկի՝ Աթանազիուս Կիրիսերի, երաժշտատեսական աշխատության երեք գլուխները, այնուհետև իր ավագ ժամանակակիցի՝ Վինչենցո Մանֆրեդինիի դասագիրքը, որ վերաբերում է երաժշտության առավել գործնական մի շարք բնագավառների, Ուշգարտաշյանն, առնչույալ, մի կարևոր նպատակ էր հետապնդում. եվրոպական երաժշտագիտության և երաժշտության նախնի և արդի նվաճումները աստիճանաբար ներմուծել հայկական շրջանակները, գրանով իսկ լայնացնելով հայ պատանիների երաժշտական մտահորիզոնը: Սակայն ամենից արժեքավորն այստեղ, իհարկե, հայկական խաղաղության և հոգևոր երգեցողության մասին գրված ինքնուրույն ներդիրն է, որ կարևորում է Ուշգարտաշյանի դերը նաև որպես շարականագետ-երաժշտագետի, որը քաջատեղյակ էր հայ միջնադարյան երաժշտության և հատկապես հոգևոր երգեցողության հարցերին թե՛ տեսական, և թե՛ գործնական առումով: Հատկապես ուշագրավ են հեղինակի պրպտումները հայկական խաղերի ասպարեզում, որոնց վերաբերող ընդարձակ ցուցակը՝ կիրառության տեղիների մեջբերմամբ, նկատառելի երևույթ էր խաղագիտության մեջ⁸⁴: Հետևաբար, եթե Գ. Գապասաքալյանը մինչ այժմ համարվում էր առաջին հայ հետազոտողը, որն անդրադարձել է խաղերի բարդույթին, ապա այսուհետև Ա. Ուշգարտաշյանը նույնպես պետք է համարվի հայազգի առաջին հետազոտողներից մեկը, որ զբաղվել է խաղերի բարդույթով, համարյա Գապասաքալյանի հետ միաժամանակ: Ինչ վերաբերում է խնդրո առարկա ձեռագրին ամբողջապես (որպես գիտաթարգմանական աշխատություն), ապա այն, որպես եվրոպական երաժշտության հիմունքների և ձայնագրության տեսական ու գործնական դասագրքերի ժողո-

82 Նույն տեղում, էջ 75բ—76ա:

83 Տե՛ս Ն. Կ. Թահմիզյան, Չայնի մասին ուսմունքը Հին և միջնադարյան Հայաստանում, Բ Մ, 1962, № 6, էջ 157:

84 Հարկ է նշել, որ Գ. Գապասաքալյանի՝ խաղարանական պրպտումները պարունակող երեք գրքերից երկուսը լույս են տեսել Ուշգարտաշյանի սույն ձեռագրից հետո՝ 1801-ից 1803-ին, և միայն առաջինն է, որ լույս է տեսել 1794-ին:

վածու, հավանաբար, առաջինն է հայ իրականության մեջ⁸⁵։ համենայն դեպս, հայ երաժշտագիտությանը դեռևս հայտնի չէ տվյալ ժամանակին վերաբերող նմանատիպ մի այլ օրինակ։

Հատկանշական է այն փաստը, որ Ուշգարտաշյանն ավարտում է աշխատությունը, համադրելով հայկական երաժշտության հիմունքները եվրոպականի հետ և, նշելով հանդերձ նրանց ունեցած սկզբունքային տարբերությունները, փորձում է որոշ կետերում ընդհանրության եզրեր գտնել դրանց միջև, այլ կերպ ասած, հեղինակը կամուրջ է ձգում երկու տարբեր երաժշտական մշակույթների միջև, եվրոպական երաժշտության նվաճումները հայկական երաժշտական ասպարեզ ներմուծելու նպատակով։ Ճիշտ է, Ուշգարտաշյանի սույն աշխատությունը ժամանակին չի տպագրվել (Տրիեստում Մխիթարյան միաբանության նյութական սուղ հնարավորությունների պատճառով), սակայն դեռևս 1911-ին՝ միաբանության հիմնադրման 100-ամյակի առթիվ Վիեննայում լույս տեսած «Յուշարձան» գրական ժողովածուն հատկապես նշում է Անտոն Ուշգարտաշյանի սույն երաժշտագիտական աշխատությունը՝ որպես հմտությամբ գրված և հանիրավի անտիպ մնացած մի գործ։ Այսպիսով, Անտոն Ուշգարտաշյանի երաժշտագիտական-թարգմանական քննարկված աշխատությունը կարելի է համարել Մխիթարյան դույզ միաբանությունների ծավալած կրթական-լուսավորական շարժման ուշագրավ արտահայտություններից մեկը՝ երաժշտության բնագավառում։

А. Д. ВАРДУМЯН

РУКОПИСЬ ВЕНСКОГО ХРАНИЛИЩА «КНИГА ПО МУЗЫКЕ»,
КАК ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВАЯ МУЗЫКОВЕДЧЕСКАЯ РАБОТА

Резюме

Статья посвящена исследованию рукописи № 1456 и относящегося к музыке раздела рукописи № 1459, которые хранятся в библиотеке мхитаристов в Вене. Обе рукописи принадлежат перу члена Триестской конгрегации Антона Учгарташяна и выполнены в 1800—1801 годах. Первая рукопись рассматривается в статье как поздне-средневековое исследование по музыке, состоящее из переводного и оригинального разделов, а вторая—является нотным приложением к ней.

85 Իհարկե, չհաշված 1711-ին Խաչատուր էրզրումեցու «Համառօտական իմաստասիրութիւն» մեծածավալ աշխատության մեջ երաժշտության հարցերին նվիրված երկու դուխներից՝ «Տակաին յաղագս սահմանի երաժշտութեան» դուխը, որ թեպետ եվրոպական երաժշտության սկզբունքների մասին է, սակայն ընդամենը 55 տողից բաղկացած շափածո շարադրանք է, որ միայն տեսական ընդհանուր մի տեղեկություն կարող է տալ եվրոպական երաժշտության մասին, այլ ոչ երբեք՝ գործնական որևէ պատկերացում հաղորդել, մանավանդ ձայնագրության, բազմաձայնության և դրանց հետ կապված այլևայլ հարցերի մասին (Ն. էրզրումեցու աշխատության երաժշտագիտական հատվածի մասին տե՛ս Ծան Ն. Քանմիզյանի «Խաչատուր էրզրումեցին որպես հայ երաժշտության տեսաբան» հոդվածը՝ 129, № 11, էջ 66—74)։

A. D. VARDOUMIAN

LE MANUSCRIT „LIVRE DE MUSIQUE“ DE LA BIBLIOTHEQUE
DE VIENNE, OEUVRE MUSICOLOGIQUE DE LA FIN
DU MOYEN AGE

R é s u m é

L'article est consacré à l'étude du manuscrit no. 1456 et de la partie du manuscrit no. 1459, conservés à la Bibliothèque des Mkhitaristes de Vienne. Ces deux manuscrits sont dus à la plume d'Anton Outchgartachian, membre de la Congrégation de Trieste et ont été écrits en 1800—1801. Le premier manuscrit examiné est une étude sur la musique de la fin du Moyen Age constituée de deux parties: l'une originale, l'autre traduite de l'allemand ou du latin. Le second manuscrit est un appendice constitué de textes musicaux en notation européenne.