

ՆԻԿՈՂՈՍ ԹԱՀՄԻՉՅԱՆ

ԶԱՅՆԻ ՄԱՍԻՆ ՈՒՍՄՈՒՆՔԸ ՀԻՆ ԵՎ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Այս նյութին նվիրված որևէ ամբողջական աշխատություն հին կամ միջին դարերից մեզ չի հասել: Գիտողությունները, սակայն, ցույց են տալիս, որ հին և միջնադարյան Հայաստանում ինքնուրույն և թարգմանական գրականության զարգացման զուգընթաց աստիճանաբար կուտակվել է գիտելիքների մի պատկառելի պաշար՝ ձայնի մասին ուսմունքի առումով: Այդ ուսմունքը անցել է զարգացման երկու հիմնական էտապ. առաջին՝ V—VIII դդ. և երկրորդ՝ X—XV դդ. (և նույնիսկ քիչ ավելի երկար), միշտ լինելով հայկական միջնադարյան ազգային երաժշտության տեսության սկզբնական ու անհրաժեշտ բաժիններից մեկը:

Դասելով մեզ հասած նյութերից, ձայնի մասին ուսմունքը վաղ-միջնադարյան Հայաստանում ընդգրկել է հետևյալ հարցերը. ա) ձայնի սահմանումը, բ) ձայնի կատեգորիաները, գ) տարրեր ձայների դասակարգումը առանձին կատեգորիայի սահմաններում, դ) մարդկային ձայնն ու խոսքը (կամ լեզուն), ե) մարդկային ձայնի և լսողության օրգանները: Ստորև այս հաջորդականությամբ էլ կբննարկենք հիշյալ հարցերը: Բայց նախ անհրաժեշտ է անել երկու գիտողություն:

Մեր վաղ-միջնադարյան մտածողների ասույթներում հարեանցիորեն շոշափվում են մեզ հետաքրքրող թեմայի հետ առնչվող, բայց վերը թվարկված հարցերից դուրս մնացող այլ հարցեր ևս: Բայց քանի որ դրանք ավելի հանգամանորեն բննարկվել են X—XV դարերի հեղինակների երկերում՝ ըստ ամենայնի ներփակվելով գիտելիքների մի նոր ու ամբողջական հարադրության մեջ, դրանց կանդրադառնանք X—XV դարերի մասին խոսելիս: Այնուհետև, հայկական հին մատենագրության մեջ ձայն տերմինը հանդես է գալիս բաղմապիսի նշանակություններով: Մի ուրիշ անգամվա թողնելով դրանց քրնությունը, նշենք, որ սույն հոդվածում վկայակոչվող աշխատություններում ձայն տերմինը օգտագործված է, ինչպես առհասարակ ձայնի (ЗВУК) և մարդկային ձայնի (ГОЛОС) իմաստով, այնպես էլ, նայած տեղին՝ ձայնի (ГЛАС), ինտոնացիայի (ИНТОНАЦИЯ) և երաժշտական ձայնի (МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЗВУК) նշանակությամբ¹:

¹ Հայկական հին և միջնադարյան մատենագրության մեջ ձայն (ЗВУК) նշանակությամբ երբեմն օգտագործվում է մի այլ տերմին էլ՝ հնչյուն: Սակայն, բոտ բոլոր տվյալների, ձայն-բավելի բնդհանրացած գիտական տերմին էր. այն լրիվ համապատասխանում էր հին հունական ζῶντι -ին, որը նույնպես բաղմաթիվ նշանակություններ ունենալով, հաճախ օգտագործվում էր՝ առհասարակ ձայնի և մարդկային ձայնի իմաստով:

Դառնալով ձայնի մասին հայկական վաղ-միջնադարյան ուսմունքին, նախ պիտի դիմել Դավիթ Անհաղթի «Սահմանք իմաստասիրութեան» կոչվող աշխատութեանը: Այստեղ հեղինակը այն միտքն է արտահայտում, որ ձայնի էութեան ճանաչողությունը փիլիսոփայության խնդիրն է... «Իմաստասիրութիւն գիտէ զբնութիւնս ձայնից, — գրում է նա, — իսկ զհետեւունս ձայնի՝ ետ գիտել թերթողին, այս ինքն զոլորակս և զհաղագս»²: Այնուհետև՝ «...քանզի և թերթողն գիտէ, թէ էն և ովն բնութեամբ երկարք են. թէպէտ և զպատճառսն ոչ գիտէ, այլ վերածդէ յերաժշտական իմաստասէրն»³:

Այս գիտողությունները ուշադրության արժանի են և այն իմաստով, որ նրանցում առաջ է քաշվում և բնդգծվում երաժշտության ու փիլիսոփայության միջև հնում դոյութիւնն ունեցած հատուկ կապը: Դավիթ Անհաղթի վերոհիշյալ աշխատութեանում բերվում է նաև ձայնի, առհասարակ հնում և մասնավորապես հայոց մոտ տարածված հետևյալ բնդհանուր սահմանումը. «Ձայն (է) վիրաւորութիւն օդոյ»: Վերջինս Դավիթ Անհաղթը թեև համարում է ձևական տրամաբանության տեսակետից խոցելի, դրան հակադրելով ավելի մասնակի մի երևույթի՝ մարդկային ձայնի իր բացատրությունը, սակայն նա այդ սահմանման մեջ արտացոլված ճշմարտությունը չի հերքում, պնդելով. «զի որ ձայն է՝ նա և վիրաւորութիւն օդոյ»⁴: Կանգ առնելով այս սահմանման վրա նախ ասենք, որ նրանում խոսքը վերաբերում է, անշուշտ, ձայնի, որպես օդի վիրավորության հետևանքի մասին: Ինքնըստինքյան հասկանալի է նաև, որ այստեղ նկատի է առնված օդի այնպիսի վիրավորումը, որը կարող է ազդել լսողության գործարանների վրա, որի հետևանքը կարող է ընկալվել լսողության կողմից: Պիտի նշել, որ Դավիթ Անհաղթի աշխատությունում բերված ձայնի բնդհանուր սահմանումը որոշակիորեն առնչվում է անտիկ մտածողների մի շարք ասույթների հետ:

Հնում երաժշտական արվեստի հարցերին մեծ նշանակություն տվող ակադեմիկոս շատ փիլիսոփաներ իրենց աշխատություններում ձգտում էին տալ ձայնի ըստ կարելիության ճշգրիտ սահմանումը: Այսպես, մեզ հասել են Արիստոտելի, Պլատոնի, Ջենոնի և այլոց կողմից ձևակերպված՝ ձայնի տարրեր սահմանումներ: Դատելով այդ սահմանումներից, հնագույն փիլիսոփաներից շատերը համակարծիք էին ձայնի՝ որպես օդի հետ սերտ կապված երևույթի բնունման մեջ: Այդ հիման վրա էլ հետագայում առաջ էր քաշվում էլ ավելի բնդհանրացնող կարգի հետևյալ դրույթը. «...օդ է ձայնի էութիւն կամ ի յօդ բախումն», որը հանդիպում է Նեմեսիոսի «Յաղագս բնութեան մարդոյ» աշխատության հայկական թարգմանությունում⁵: Տարակարծությունները վերաբերում էին քրննարկվող հարցի մի այլ կողմին, այն է՝ օդն ինքնին նյութեղէն է, թե ոչ: Իսկ այս հարցի լուծումով, բնականաբար, պիտի կանխորոշված լիներ նաև ձայնի նյութական կամ աննյութական լինելը: Պլատոնը օդը համարում էր ինչ-որ «անպատկան և անմարմին» բան. ստոյիկյանները՝ «լսելեաց զգալի և մարմին» և այլն: Փաստերը ցույց են տալիս, որ հայերը անտիկ մտածողների

² Դավիթ Անհաղթ, Սահմանք իմաստասիրութեան, բնական բնագիրը կազմեց Ս. Ս. Արեշատյան, Երևան, 1960, էջ 94:

³ Նույն տեղում, էջ 92:

⁴ Նույն տեղում, էջ 96:

⁵ Նեմեսիոսի փիլիսոփայի Եմեսացոյ Յաղագս բնութեան մարդոյ, Վենետիկ, 1889, էջ 70:

հիշյալ ասույթներին ծանոթացել էին վաղ ֆեոդալիզմի շրջանում: Այդ մասին է վկայում, մասնավորապես, հայկական ձևադրերում պահպանված «Սահմանք փիլիսոփայականք» աշխատությունը: Վերջինս, և, հաշիկյանի կարծիքով, որը առաջին անգամ ուշադրություն է դարձրել այդ աշխատության վրա, ստեղծված պիտի լիներ հայկական իմաստասիրական դպրոցի գործունեության այն շրջանում, երբ Պղատոնի, Արիստոտելի և Զենոնի (կամ ստոյիկյանների) գաղափարները միմյանց հետ յուրահատուկ ձևով հաշտեցնելու մի ընդհանուր ձգտում կար՝: Հիրավի, «Սահմանք փիլիսոփայականք» աշխատության հայ անանուն հեղինակը իմաստասիրական այլևայլ սահմանումներ տալիս հաճախ ուղղակի վկայակոչում է ինչպես Պղատոնին, այնպես էլ Արիստոտելին ու ստոյիկյաններին: Ահա թե ինչ է գրում նա, մասնավորապես Չայնի մասին: «Չայն է ըստ Պղատոնի վիրաւորումն աւոյ՝ անպատկան և անմարմին: Իսկ ըստ ստոյիկեանց՝ առ վիրաւորեալ՝ լսեկեաց զգալի և մարմին: Իսկ ըստ Արիստոտելի՝ ճայթիւն և շարժութիւն օդոյ»⁶: Համեմատելով սույն սահմանումները Դավիթ Անհաղթի աշխատությունում բերված ձևակերպման հետ («զի որ ձայն է՝ նա և վիրաւորութիւն օդոյ») տեսնում ենք, որ վերջինս արտացոլում է Չայնի ըմբռնման անտիկ հեղինակությունների կողմից շփոթարկվող մոմենտը միայն: Պետք է ասել, որ գիտակցական այսպիսի ձգտում հանդես է բերում նաև Ստեփանոս Սյունեցին, երբ իր «Պիտանի լուծմունք սահմանացն և Պորփիրի» աշխատության մեջ նկատի ունենալով ոչ միայն պղատոնականներին, արիստոտելականներին, ստոյիկյաններին, այլև՝ պիթագորականներին և նույնիսկ մեջ բերելով «թէ և ձայն անմարմին» հնում վիճելի գրույթը, ավելացնում է. «հաւասար լսեն զձայնն»⁷: Այսպիսով, «ձայն (է) վիրաւորութիւն օդոյ» հակիրճ սահմանումը, որը բերված է ոչ միայն Դավիթ Անհաղթի, այլ՝ ինչպես ստորև կտեսնենք, նաև Դավիթ Քերականի աշխատությունում, հայկական վաղ-միջնադարյան երաժշտագիտության մեջ հատուկ նշանակություն է ձևեր բերում: Տարածված լինելով մի երկրում, որտեղ գիտական լայն շրջանների ուշադրության կենտրոնում են գտնվել անտիկ մշակույթի լավագույն նվաճումները, այդ սահմանումը հանդես է գալիս որպես յուրահատուկ սինթեզն ու ամփոփումը այն ամենի, ինչ անվերապահորեն ընդունվում էր հնագույն ամենաականավոր փիլիսոփաների կողմից: Իսկ հետևյալ հարցը՝ նյութեղևն է, թե՞ ոչ օդը ինքնին և հետևաբար, նաև ձայնը, վաղ-միջնադարյան Հայաստանում լուծվում էր Չայնի վերը բերված սահմանումը տարերային մատերիալիզմի դիրքերից և կամ պարզապես՝ առողջ դատողությամբ մեկնարանելու միջոցով: Այդ ապացուցվում է Դավիթ Քերականի գրչին պատկանող հետևյալ բնորոշ բացատրական խոսքերով: «Եւ ասացին զձայն վիրաւորութիւն աւոյ՝, արինակաւ զխիստ ինչ ընդ իրեարս բաղխելով, զի վիրաւորեալ աւոն ի միջոցին տացէ ձայն. իսկ ան-

6 Լ. Խ ա շ ի կ յ ա ն, Զենոնի «Յաղագս բնութեան» երկի հայկական թարգմանությունը, Մատենադարանի գիտական նյութերի ժողովածու, № 2, Երևան, 1950, էջ 70—71:

7 Սահմանք փիլիսոփայականք, Մատենադարան, ձև. № 464, էջ 202ա (տես նաև Ս. Ա. Բ. Է ա տ յ ա ն, Երկու հին փիլիսոփայական՝ բնագիր, «Բանբեր Մատենադարանի», № 5, 1960 թ., էջ 378):

8 Ս տ ե փ ա ն ո ս Ս իւ ն ե Յ ի, Պիտանի լուծմունք սահմանացն և Պորփիրի, Մատենադարան, ձև. № 1919, էջ 186ա (գծախտարար Սյունեցու այս աշխատության սկզբի մի քանի էջերն են միայն հասել մեզ):

գայտն և կահուզն ոչ տացէ զհնչումն»⁹: Նշանակում է՝ եթե ձայնի էությունը օդն է, իսկ վերջինս, որպես նյութիկեն մի բան, կարող է գտնվել երկու «խիստ» (այսինքն կարծր) իրերի մեջտեղում («ի միջոցին»), ապա ձայնն էլ ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ նյութիկեն մի երևույթ: Եվ իսկապես՝ նույն Դավիթ Քերականի հիշյալ աշխատությունում է, որ հանդիպում ենք նաև հետևյալ թեմայի արտահայտության. «... ձայնս է նիւթ բանականութեան (այստեղ խոսքը, մասնավորապես, մարդկային ձայնի մասին է), որպէս հիւանականին փայտ և դարբնականին երկաթ...»¹⁰:

Ձայնի կատեգորիաների մասին արժեքավոր տվյալներ են պարունակում հայկական հին մատենագրության ինքնուրույն ու թարգմանական երկու երկեր՝ Դավիթ Անհաղթի «Կերլուծութիւն ներածութեան Պորփիրի» և Զենոնի «Յաղագս բնութեան» աշխատությունները: Այս երկուսի մոտ էլ ձայնի ստորաբաժանումը առանձին կատեգորիաների՝ իր արամարանական հիմնավորումն ունի: Զենոնը ձայները բաժանում է ըստ իրենց ծագման: Այսպես, իջ աշխատության «Յաղագս աղղմանց» ենթադիտում նա գրում է. «Իսկ ձայն է տարրական, բաժանեալ ի տեսակս շորս՝ անկենդանական, զգայական, բանական և պիտակարար բանական»¹¹: Հեղինակի հետագա դատողություններից երևում է, որ իր կողմից առաջ քաշվող, ձայնի 4-րդ կատեգորիան՝ «պիտակարար բանական», անտիկ դիցարանությանը մատուցված մի տուրք է միայն: Ոչ մի կապ չունենալով սեռի իրականության հետ, ձայնի այդ կատեգորիան, Զենոնի իսկ խոսքերով, վերաբերում է «աստվածներին»¹²: Այսպիսով, սեռի գոյություն ունեցող ձայները Զենոնը փաստորեն բաժանում է երեք կարգի: 1) «Անկենդանական», որոնք «նշանակք են մարմնոց և բախման նիւթոյ», 2) «զգայական» (կամ կենդանական), որոնք «նշանակք են առ միմեանս սակս ծանաթութեան տեսակացն» և 3) բանական (կամ մարդկային), որոնք նշանակք են «իմացմանց»¹³: Կասկածից վեր է, որ Զենոնի այս խոր մտքերը իրենց հետքը թողած կլինեն ձայնի մասին հայկական վաղ-միջնադարյան ուսմունքում: Սակայն, մեր թվականության V—VI դարերում ապրած ու սնանկ փիլիսոփայության լավագույն տրադիցիաների ոգով դաստիարակված հայ գիտնականը, պիտի աշխատեր, իհարկե, առաջ քաշել ձայնի ավելի կատարյալ մի դասակարգություն, ընդամին հիմնվելով ոչ միայն Զենոնի, այլև Արիստոտելի և ուրիշ ականավոր մտածողների վրա: Հենց այդպես էլ վարվում է Դավիթ Անհաղթը. «Կերլուծութիւն ներածութեան Պորփիրի» աշխատության մեջ ձայնի վերաբերմամբ անելով լրացուցիչ դատողություններ, որոնք վկայում են այն ժամանակվա գիտելիքների խորության մասին: «Ձայն երկակի է, — գրում է Դավիթ Անհաղթը, — կամ յօդեալ, կամ անյօդ. յօդեալ՝ որպէս մարդոյ, կամ անյօդ՝ որպէս անասնոյ և կամ որպէս անշնչիցն հնչմունք»: Այնուհետև ձայնի այս երկու սեռերը իրենց կարգին բաժանվում են երկուական տեսակի: «Եւ

⁹ Դավիթ Քերական, Մեկնութիւն քերականի (տես Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петр., 1915, էջ 82):

¹⁰ Նույն տեղում:

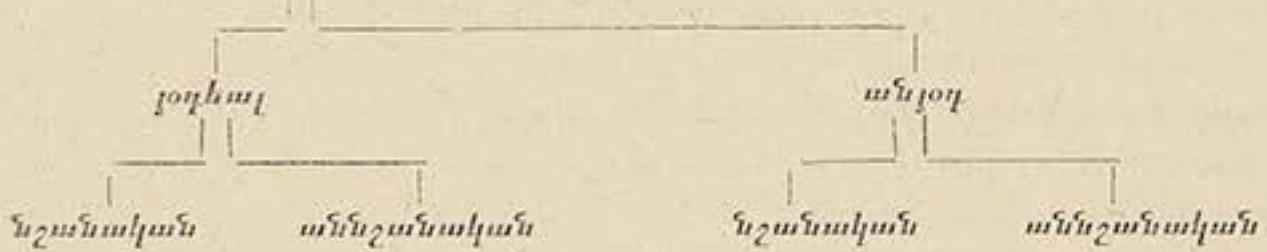
¹¹ Զենոնի իմաստասիրի Յաղագս բնութեան (ձեռագրերի համեմատությամբ պատրաստեց հրատարակության Լ. Խաչիկյան), Մատենագրարանի գիտական նյութերի ժողովածու, № 2, Երևան, 1950, էջ 86:

¹² Նույն տեղում:

¹³ Նույն տեղում:

երկաբանչիւրքն դարձեալ երկակի, կամ նշանական, կամ աննշանական»։ Կնշանակի՝ ստացվում է ձայնի շորս կատեգորիա։ Դրանք բացատրելու նպատակով Դավիթը բերում է մի շարք պարզ ու հանրամատչելի օրինակներ։ Այսպես, հոդավոր բայց նշանակութուն շունեցող ձայնի համար նա օրինակ է բերում երկու հերյուրված ու անիմաստ խոսքեր, իսկ անհոդ բայց որոշ նշանակութուն ունեցող ձայնի համար՝ շան հաշյունը. «չօղեալ և նշանական՝ որպէս արժուի և եղջերու, վասն զի յօղեալ է սոզորայիւք, և նշանակեն զարժուին և զեղջերուն։ Իսկ յօղեալ և աննշանական՝ որպէս ձիակապիկն և եղջերուարդն. բանզի այսոքիկ յօղեալ են, բայց նշանակեն և ոչ ինչ։ Իսկ անյօղ և նշանական, որպէս հաշին շան. զի թէպէտ և անյօղ է՝ նշանակէ զգալուստ մարդոյ կամ զազանի։ Իսկ անյօղ և աննշանական՝ որպէս հնշումն քարի կամ փայտի»¹⁴։ Ստորև, առավել պարզության համար, բերում ենք ձայների քննարկվող կատեգորիաների սխեման։

Չայն (է վիրաւորութիւն օղոյ)



Սխեմայից երևում է, որ այստեղ ձայները բաժանվում են ոչ միայն ըստ ծագման՝ այլև ըստ իրենց կատարելության (հոդավորվածության) ու իմաստավորվածության աստիճանի։

Պիտի նշել, որ այս վերջին հանդամանքը՝ ձայնի կատարելության ու իմաստավորվածության աստիճանի հաշվառումը, իրեն զգացնել է տալիս և Ջենոնի մոտ։ Որովհետև Ջենոնը թեև ձայները բաժանում է, ինչպես արդեն նշվեց, հիմնականում ըստ իրենց ծագման, սակայն այդ ձայները թվարկելիս նա պահպանում է մի կարգավորություն, որից ակնհայտ երևում է զարգացման ընդհանուր դիժը, այն է՝ ա) անկենդան աշխարհի ձայները, բ) կենդանական աշխարհի ձայները և գ) մարդկային բանական ձայնը։ Այս առումով ուշադրավ է նաև Նեմեսիոսի «Յաղագս բնութեան մարդոյ» թարգմանական երկը։ Նեմեսիոսը առաջ է քաշում մի գրույթ, որի համաձայն՝ կենդանական աշխարհի ձայների ամբողջ բազմազանությունը արդյունք է, մարդկային հոդավոր ձայնին նախորդող և այն նախապատրաստող պատմական երկարատև զարգացման։ Իմաստասերը այդ զարգացումը պատկերացնում է հետևյալ կերպ. «Ի պարզ և ի միատեսակ ձայնէ ձիոյ և արջառոյ ըստ մասին՝ ի պէսպէս և ի զանազան եկեալ յառաջ՝ յազոտուց և յայլոց նմանախօսիցն հաւուց ձայն, մինչև ցյօղաւորն և կատարեալ ձայն մարդոյն վախճանեաց»¹⁵։ Հատուկ ուշադրության արժանի է այն, որ այստեղ ցույց է արվում նաև ձայնի զարգացումը մեկ, առանձին վերցրած կատեգորիայի սահմաններում։ Նեմեսիոսի վերը բերված խոսքերից բխում է, որ կենդանական աշխարհի ձայների զարգաց-

¹⁴ Կորիւնի վարդապետի Մամբրէի վերծանողի և Դաւթի Անյաղթի Մատենադրութիւնը, Վեներիկ, 1833, էջ 255։
¹⁵ Նեմեսիոսի փիլիսոփայի Նեմեսացոյ Յաղագս բնութեան մարդոյ, Վեներիկ, 1839, էջ 13

ման ծայրագույն բևեռներն են մի կողմից՝ «ձիոյ և արջառոյ պարզ և միատեսակ» ձայները (ցածրագույն էտալ), իսկ մյուս կողմից՝ «հաւուց պէսպէս և զանազան» ձայները (բարձրագույն էտալ): Կասկածից վեր է, որ Նեմեսիոսը ճշգրիտ պատկերացում ունի կենդանական աշխարհի «հիերարխական, սանդուղքի» մասին: Սակայն այստեղ նա ելնում է էսթետիկական այն գնահատականից, որը տալիս է հոգեպես ու մտավորապես զարգացած մարդը, մի կողմից՝ «ձիոյ և արջառոյ» ձայներին, իսկ մյուս կողմից՝ «հաւուց» (իմա՝ հրդեհիկ թռչնոց) ակորժալուր ձայներին:

Ուշադրութեամբ դարձնելով Նեմեսիոսի սույն դատողութիւններին, նրա աշխատութեան հայկական թարգմանութեան հեղինակ Ստեփանոս Սյունեցին ձգտում է կենդանական աշխարհի ձայների ավելի կատարյալ ու ամբողջական դասակարգումը տալ: Եվ գտնելով այդպիսին Բարսեղ Կեսարացու հոգվածներից մեկում, դա էլ է թարգմանում հայերենի: Այդ թարգմանութեանը պահպանվել է մի շարք ձեռագրերում: Ժամանակի ընթացքում այն թեև ենթարկվել է որոշ աղավաղումների, սակայն, շնայած դրան, հիմա էլ կարելի է պարզ պատկերացում կազմել նրա բովանդակութեան մասին:

Թարգմանական այդ հոգվածի քննութեանը ցույց է տալիս, որ նրանում խոսքը վերաբերում է երաժշտական արվեստի, մասնավորապես, երաժշտական ձայների (ΓΑΑΒΕΙ) ծագումնաբանութեանը (դենեղիսին), ձայներ, որոնք, ըստ Բարսեղ Կեսարացու, «գտնվել» են առասպելական երաժիշտների կողմից, բնութեան տարրեր երևույթների, ոեալ իրականութեան տարրեր օրջեկտների, ինչպես նաև կենդանական աշխարհի համար բնորոշ հնչյունները ուսումնասիրելու և դրանք (հնչյունները) ստեղծագործորեն վերաիմաստավորելու միջոցով: Այդ կապակցութեամբ, նախքան բուն ձայների ծագման հարցին անցնելը, Բարսեղ Կեսարացին պատմում է Ստեփանոս անունով առասպելական մի երաժշտի մասին, որը հմուտ լինելով կենդանական աշխարհին հատուկ բոլոր հնչյուններին, դրանք բաժանում է 24 տեսակի և սիստեմավորելով դասակարգում: Այդ 24 տեսակ ձայների անունները, որոնք բերված են որպես զանազան բայերի անորոշ ձևեր, որոշ շափով աղավաղված են, բայց, ինչպես ստորև կտեսնենք, մեզ համար դա չէ կարևորը: Ի դեպ՝ քննարկվող հոգվածի աղավաղումներից մեկն էլ այն է, որ գրիչները շփոթել են Բարսեղ Կեսարացու հիշատակած Ստեփանոս անունով երաժշտին, բնադրի թարգմանիչ Ստեփանոս Սյունեցու հետ: Մանրթանանք քննարկվող հոգվածին:

«Երանելոյն Բարսղի յաղագս ձայնից թէ ուստի իցեն և կամ յումմէ գտան: Չոր թարգմանեաց Ստեփաննոս փիլիսոփա: Ձի նա եղև երաժիշտ և հմուտ ամենայն ձայնից կենդանեաց և բաժանեաց զձայնս ի մասունս ԻԴ: Որ են այսօրիկ: Բառաշէլ: Բշէլ: Գոնշէլ: Գոշէլ: Բնշէլ: Մնշէլ: Բրշէլ: Կառանշէլ: Մամոնէլ: Ծշէլ: Կանշէլ: Գոհոհաշէլ: Վշէլ: Խանշէլ: Հառաշէլ: Կառանցիլ: Կաղկրնձէլ: Հաշէլ: Կականշէլ: Չոկէլ, որ է կարկաշէլ: Սողալ: Սըրովինչալ: Մընջմնջիլ: Ծոճուկլ»¹⁶:

Հարկ չկա այս 24 անուն ձայները հատ-հատ քննել: Սակայն պիտի նկատ-

¹⁶ Յաղագս ձայնից թէ ուստի իցեն, Մատենադարան, ձեռ. № 599 (ժողովածու 1413 թ.), էջ 42ա: Ինչպես նշեցինք, նույնը կա նաև Մատենադարանի մի շարք այլ ձեռագրերում, իհարկե, որոշ տարբերակներով պատահում են, սակայն դրանք ավելի դեպքում մեզ համար կարևոր նշանակություն չունեն:

տել, որ այստեղ ձայների տեսակների դասակարգման սկզբունքը արտացոլում է կենդանական աշխարհի ձայների զարգացման ծայրագույն բևեռների մասին նեմեսիոսի արտահայտած ու վերը քննարկված մտքին: Որովհետև կենդանական աշխարհի վերը բերված ձայներից առաջինը՝ «բառաչե՛լ», հենց նեմեսիոսի հիշատակած «արջառոյ պարզ ու միատեսակ» ձայներին է վերաբերում. իսկ վերջինը՝ «ճոճուե՛լ» (որ է՝ ճոռողել, տես Աճառյան, Արմ. բառ.), «հառուց պէսպէս և զանազան» ձայներին: Այսպիսով տեսնում ենք, որ Ստեփանոս Այունեցին հայկական վաղ-միջնադարյան երաժշտական տեսությունը հարստացնում է մի շարք տվյալներով, որոնք վերաբերում են մեկ, առանձին վերցրած, կատեգորիայի սահմաններում ձայների տարբերակմանն ու դասակարգմանը:

Բերված փաստերը ավելորդ անգամ վկայում են այն մասին, որ հնագույն գիտնականները քննարկվող խնդիրներին մեծ նշանակություն էին տալիս: Այս կապակցությամբ հարց է առաջ գալիս. կոնկրետ ինչպիսի՞ կապ էին տեսնում նրանք մի կողմից՝ ձայնի կատեգորիաների ու այդ կատեգորիաների սահմաններում ձայների դասակարգման հետ առնչություն ունեցող խնդիրների, իսկ մյուս կողմից՝ երաժշտական արվեստի տեսականի և մանավանդ գործնականի միջև: Սույն հարցին պատասխան է տալիս երաժշտական ձայների (гласы) ծագումնաբանության խնդիրներին վերաբերող այն յուրահատուկ ըմբռնումը, որն արտացոլված է Բարսեղ Կեսարացու վերոհիշյալ հոդվածում: Ըստ այդմ Ստեփանոս անունով առասպելական երաժիշտը, կենդանական աշխարհի ձայները 24 տեսակի բաժանելուց հետո, մի մեթոդ է մշակում, որով երգիչները վերարտադրում են այդ ձայները: Այնուհետև, մի այլ առասպելական երաժիշտ, նույն այդ ձայները վերարտադրում է նաև երաժշտական գործիքների վրա¹⁷: Այս կերպ ձեռք բերված հնչյունական բազայի վրա հիմնվելով, երաժիշտները նախ «այլակերպ» եղանակներ («նուազա») են հորինում, որից հետո միայն գիտնական («ուսեալ») երաժիշտները «գտնում են» ձայները (гласы): Դրանցից (ձայներից) Բարսեղ Կեսարացին շարուն է թվարկում: Քարգամնական տեքստում բերվում են այդ ձայների ոչ միայն հայկական, այլև հունական անունները: Դրանք (հունական անունները) մեր ձեռագրերում խիստ աղավաղված են, սակայն, այնուամենայնիվ, դժվար չէ վերականգնել այն տերմինները, որոնք երաժշտագիտության մեջ առաջին անգամ գործ են ածվել, ինչպես վերջերս պարզվեց¹⁸, ալեքսանդրիացի գիտնական Զոսիմայի (մեր թվ. 3-րդ դ.) կողմից: Այն է՝ πρῶτος, δεῦτερος, τρίτος, τέταρτος:

Այժմ ծանոթանանք քննարկվող բնագրի շարունակությունը. «Եւ սայ՝ (Ստեփանոսը — Ն. Ք.) առնու ի ձայնիցս, և գործէ զուզաթիւս առ ամենայն ձայնաւ, որ մի առ մի երգեն սոքաւք ձայն արարեալ: Արդ յետ սորա Սարգիսնոս Թեղբացի լեալ երաժիշտ, ըստ արուեստաւոր գործարանի զամենայն հաւարեալ զձայնսն ի մի աղի և զմի մի ձայն ի բաց բաժանեաց, մինչև ի քարանցն անգամ զսղալ զխրախտաղմունսն ձայնից ամենայն կենդանեաց: Յետ սորա

¹⁷ Ի միջի այլոց, այստեղ ասվածի հետ ուղղակիորեն կապվում է Հովհան իմաստասեր Օձնեցու այն միտքը, թե «...պարտ է ուսումնասիրացն և խոհականագունիցն՝ նուազարանօք բնարահարու լինել երաժշտական հոգւոյն. այլ և զբոլոք գոյացելոցն հնչեցուցանել ձայնից տեսալիս» (ընդգծումները մերն են — Ն. Ք.): Տես՝ Յովհաննու իմաստասիրի Աճնեցույ Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1953, էջ 31:

¹⁸ Տե՛ս Р. И. Грубер, История музыкальной культуры, т. I, часть первая, М.—Л, 1941, էջ 524:

Զեղէոս երաժիշտ լինալ՝ այլակերպ ի սոցանէ յարմարեաց նուազս, և հարկանէր նովաւ զամենայն ձայնս կենդանեաց: Ապա Սենեգէոս երգիչ լեալ և ուսեալ և ի հիւանականի փայտէն հնչման դաեալ զառաջին ձայնն: Եւ ապա Փղեղէգէս եղբայր նորա երաժիշտ՝ եզիտ զգեսրոնն¹⁹, որ է երկրորդ ձայն ի դարբնէ և յերկաթոյ կռելոց: Եւ ապա Սովեկէս՝ եղբայր սոցին՝ եզիտ զերաժշտական տառիտոնն, որ է երրորդ ձայն, արինակեալ ի դեառոց խաղացմանց և ի յորձանաց հոսմանց: Եւ ապա Պիպանոս քեռորդին նոցին լեալ երգիչ՝ եզիտ զուսուտոսն, որ է չորրորդ ձայնն ի հոսմանէ ծովային ալեաց: Բայց Արքելէս երաժիշտ եզիտ զամենայն ի մարբութիւն որոշարար ըստ աստիճանաց²⁰:

Բարսեղ Կեսարացու այս դատողութիւնները հիմք են տալիս պնդելու, որ հնում երաժիշտ գիտնականների կողմից գեպի անկենդան ու կենդանական աշխարհին հատուկ ձայները ցուցարկոված հետաքրքրութիւնը վերացական բնույթ չէր կրում: Այն պայմանավորված էր, առաջին հերթին, երաժշտութեան ու երաժշտական ձայների (ГЛАСЫ) ծագումնաբանութեան հարցերը յուսարանելու հետևողական ձգտումով: Կասկածից վեր է, որ հենց այս հանգամանքն է դրդել Ստեփանոս Սյունեցուն, Բարսեղ Կեսարացու հողվածք հայերենի թարգմանելու: Եվ զա ավելի քան հասկանալի կլինի, եթե հիշենք, որ մեր վաղ-միջնադարյան երաժշտագիտութեան մեջ էլ, ազգային երաժշտութեան ձայների ծագումը մոտավորապես նույն կերպ էր բացատրվում: Այդ մասին տեղեկանում ենք Հայամավորներում պահպանված ձեռագրական մի փոքր հատվածից, որի վրա, իդեպ, ուշադրութիւն են դարձրել մի շարք անվանի գիտնականներ՝ Ղ. Ալիշանը, Կոմիտասը, Ք. Ս. Քուչնարյանը և ուրիշներ: Այդ հատվածում հայկական երաժշտութեան ձայների (ութ ձայն և երկու ստեղի) կարգավորութիւնը վերադրվում է V դարի ականավոր դործիչ Սահակ Պարթևին ու ավելացվում է, մասնավորապես, հետևյալը. «Ըստ թուոյ տասն արարածոց ի շորից ձայնից Ժ. (10) բարդեցաւ. և շորս ձայնք ի շորս տարեցս ունին զգոյսն: որպէս և Ա. ձայնն ի հողոյն, և Բ-ն ի ջրոյն, Գ-ն ի յողոյն, Դ-ն ի հրոյն, և ի շորս ձայնիցն՝ բաժանեաց շորս կողմ. (և) վառ և վերջ երկու ստեղին: Որք ունին և այլ յատկութիւնս. զի Ա. ձայնն ի հիւանականէն՝ է, Բ-ն ի դարբնէն.* Գ՝ ի դեառոց, Դ՝ յաղօրեաց, Ե՝ յերկաթոյ, Զ՝ ի ծովու ծփանաց, Է՝ յանասնոց, Ը՝ ի գաղանաց, Թ՝ և Ժ՝ ի հաւուց»²¹: Սույն հատվածի բովանդակութիւնը, իհարկե, քիչ առասպելական բնույթ է կրում: Ընդ որում պարզ երևում է, որ նրա այն

19 Մի այլ ձեռագրում՝ «զգեսրոն» (տես Մատենադարան, ձեռ. № 1903, էջ 276ա)։

20 Յաղագս ձայնից, թէ ուտի իցեն, Մատենադարան, ձեռ. № 599, էջ 42բ—43ա: Պիտի նշել, որ Բարսեղ Կեսարացու սույն գրութեան վրա ուշադրութիւն են դարձրել նաև Ղ. Ալիշանն ու Կոմիտասը և հենց նրանք էլ առաջին անգամ առաջ են քաշել թարգմանական այդ հողվածի ստեղծման դործում Ստեփանոս Սյունեցու խաղացած գերի հարցը (տես Կոմիտաս, Հողվածներ և ուսումնասիրութիւններ, Երևան, 1941, էջ 115)։

21 Տես Ղ. Ալիշան, Ենթոհայի և պարագայ իւր, Վենետիկ, 1873, էջ 88, Կոմիտաս, Հողվածներ և ուսումնասիրութիւններ, Երևան, 1941, էջ 114։

Հենց այստեղ տեղին կլինի նշել նաև հետևյալը: Քննելով վերևում աստղանիշերով ցույց տրված արտահայտութիւնները, պրոֆ. Ք. Ս. Քուչնարյանը իրավացիորեն դալիս է այն եզրակացութեան, որ նրանցում խոսքը փաստորեն վերաբերում է՝ հին երաժիշտների կողմից համապատասխան ձայներում կիրառված այն դիրմո-ինտոնացիաներին, որոնց ծագման մեջ իրենց գերն են խաղացել «հիւանական» և «դարբնական» արհեստներին: Հատուկ աշխատանքային պրոցեսները. տե՛ս Вопросы истории и теории армянской монодиической музыки, Ленинград, 1958, էջ 97։

մասը, որտեղ խոսքը վերաբերում է «օժանդակ» («կողմ»), ինչպես և ստեղծի ձայններին, ավելացված է VIII—IX դարերից հետո: Պատմական որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում քննարկվող հատվածի ծայրագույն մասերը: Թվում է, թե դրանցից առաջինը, որում շորս ձայնները դիտվում են որպես բնության շորս տարերքի խորհրդանիշներ, գալիս է, դեռևս, հեթանոսական ժամանակներից: Իսկ հնտավածի վերջին մասը արժանի է հատուկ ուշադրության այն տեսակետից, որ նրանում հայկական երաժշտության 10 ձայնները, շատորարժանավելով «գլխավորներին» (այսպես կոչված՝ «բուն» ձայնների) և «օժանդակներին» (իմա «կողմ»-երին), անվանվում են ըստ իրենց հերթականության՝ «առաջինից» մինչև «տասերորդը»: Վերջապես՝ քննարկվող հատվածի «տարիքը» որոշելու տեսակետից նվազ կարևոր շին նաև հայկական երաժշտության 10 ձայնների ծագումնաբանության խնդիրները շոշափող և մեր թեմայի հետ ուղղակի առնչվող խոսքերը («Ա ձայն ի հողոյն, Բ-ն՝ ի ջրոյն... Թ և Ժ՝ ի հաւուց» և այլն): Ըստ երևույթին, երաժշտական ձայնների ծագումնաբանության մասին վերը քննարկված ու դրանց նման նախվ-մատերիալիստական հայացքներ՝ հնում լայնորեն տարածված են եղել ամենատարբեր երկրներում²²:

Վերը քննարկված ասույթներից արդեն պարզ երևում է հին փիլիսոփաների վերաբերմունքը դեպի մարդկային ձայնը: Զենոնը մարդկային ձայնը սահմանում էր որպես «բանական ձայն», որը, ի տարրերություն մյուս տեսակի բոլոր ձայներից, նշանակ է «իմացմանց»: Դավիթ Անհաղթը, ինչպես տեսանք, շեշտում է մարդկային ձայնի մի այլ առանձնահատկությունը՝ նրա հողավորվածությունը: Իսկ Դավիթ Քերականի «Մեկնութիւն Քերականի» աշխատության երկու գլուխներում («Յաղագս ոչորակի» և «Յաղագս տառի») գտնում ենք մարդկային ձայնի մասին այդ ժամանակաշրջանի համար ավարտուն և ամբողջական մի ուսմունք²³: Դավիթ Քերականի կարծիքով, մարդկային ձայնը աչքի է ընկնում երկու հիմնական հատկություններով՝ հողավորվածությամբ և առտանայտիչ պլաստիկությամբ: Մարդկային ձայնի հողավորվածությունը Դավիթ Քերականը դիտում է՝ կենդանի խոսքի տարրերի (ձայնների) տարրերացման և խոսքի մեջ այդ տարրերացված (դիֆերենցված) տարրերի միացության տեսակետից: Նրա կարծիքով գրեթե, որոնք տառերի (այստեղ՝ հնչյունների, ձայնների) գրավոր արտահայտություններն են, վանկեր, բառեր ու նախադասություններ կազմող փոքրագույն նյութական մասնիկներ են ներկայացնում իրենցից. «Իսկ աչժմ բուռն հարեալ զնիւթոյն, — դրում է նա, խոսելով գրի-տառի մասին, — դի առ փոքր փոքր ելցէ ի վերին կատարելագոյնն»²⁴: Այնուհետև հեղինակը ցույց է տալիս, որ գրերի-տառերի միացություններում մեծ դեր է խաղում այդ փոքրագույն մասնիկների դասավորությունը, «գասութիւն»-ը,

²² Հետաքրքիր ու տեղին է այստեղ նշել, որ հին Չինաստանում էլ, երաժշտական տեսության տիպոսիկական հիմքը նկատվող 12 փողիկների գլուար ուղղակիորեն կապվում էր թռչունների երգեցողության հետ, ինչպես այդ հարցը դրում է Գ. Շենկերսոնը (տես՝ Գ. Шенкерсон, Музыкальная культура Китая, Москва, 1952, էջ 17):

²³ Սույն հարցը առաջին անգամ բարձրացրել ու քննարկել է Գ. Զահուկյանը, նշելով, որ Դավիթ Քերականը հիմնվում է նաև Արիստոտելի վրա. տես՝ «Քերականական և ուղղագրական աշխատությունները հին և միջնադարյան Հայաստանում» (Երևան, 1954), էջ 127—132, որտեղ «Սուսմունք մարդկային ձայնի և տառի մասին» թեման քննարկվում է, մասնավորապես, հնչյունաբանության առումով:

²⁴ Դավիթ Քերական, Մեկնութիւն Քերականին (տես՝ Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, էջ 93):

«...զի երբեմն այս ասի և երբեմն չար, միոյն չին և միւսոյն այրն նախադասելով» և ըստ այնմ՝ բառի իմաստը փոխելով (ընդգծումները մերն են — Ն. Ք.)²⁵: Դավիթ Քերականի կարծիքով, մարդիկ (տարբերվելով կենդանիներից) տարբերակում են իրենց ձայնարտադրության տարրերը, «...որոշելով զձայնաւորան ի բաղաձայնիցն, իրր պատուականս և պատճառ ձայնի յարմարման (այսինքն ներդաշնակութեան, կապվածութեան). զի և ըստ ինքեանց և ըստ զայլսն խառնելոյ բավականանան հնչումն և կամ բան յազաւոր պատկանաւորել»²⁶: Բաղաձայնների և նրանց ստորաբաժանումների մասին Դավիթ Քերականը արտահայտվում է պատկերավոր կերպով. եթե բառերը համեմատենք մարդկային մտքի հետ և ձայնավորները նմանեցնենք մարդու զգայարաններին, ապա բաղաձայնները կհամապատասխանեն այդ զգայարանների նորմալ գործունեությանը տարբեր շափով նպաստող՝ մարդկային մարմնի այլ և այլ անդամներին²⁷: «Յաղագս ոլորակի» գլխում Դավիթ Քերականը փաստորեն խոսում է մարդկային ձայնին հատուկ՝ արտահայտիչ պլաստիկուրյան մասին: Վերլուծելով «ոլորակ է բացազանշութիւն պատկանաւոր (այսինքն ներդաշնակ — Ն. Ք.) ձայնի» դրույթը, նա դռնում է, որ «բացազանշութիւնը» ավելի ընդհանուր մի երևույթ է քան «ոլորակը» և որ հենց վերջինս հատուկ է միայն մարդկային ձայնին: «Իսկ զի ասէ բացազանշութիւն՝ բացազանշութիւն ոլորակի սեռ իմանի, քանզի հաւասարապէս անշնչիցն և շնչաւորացն և բանաւորացն: Իսկ ոլորակն միայն բանականիս առ ի պատկանաւոր ունելոյ ձայն»²⁸: Դավիթ Քերականը խոսում է նաև ոլորակի երեք տեսակների մասին՝ շեշտ, բութ և պարոյկ, որոնք հատուկ են մարդկային լեզվին, առհասարակ կենդանի խոսքին: Այդ կապակցութեամբ նա նշում է, որ շեշտը «ի վեր հանէ» (ձայնը), բութը՝ «... ի խոնարհ... զիջուցանելով հարթէ», իսկ երկուսը՝ «...ի մի տեղ եկեալ բաղկացուցանեն զպարոյկն»²⁹: Եթե հաշվի առնենք, որ կենդանի խոսքում ոլորակի այս երեք տեսակները անվերջ հաջորդում են միմյանց ամենատարբեր համակարգություններով, ապա պիտի եղբակացնել, որ այստեղ խոսքը փաստորեն վերաբերում է առհասարակ մարդկային ձայնի բարձրության փոփոխություններին, այդ փոփոխությունների ժամանակ երեւան եկող արտահայտիչ պլաստիկությանը, այլ խոսքով՝ մարդկային լեզվի ինտոնացիայի մասին: Դժվար չէ հասկանալ, որ մարդկային ձայնի հոդավորվածության և արտահայտիչ պլաստիկության վերաբերող այս մտքերը հատուկ նշանակություն ձեռք բերած կլինեին մանավանդ V—VI դարերում, երբ նոր ծագող առգանական արվեստի տեսական հիմունքները իմաստավորելու որոշակի ձգտում կար Հայաստանում:

Վերջապես, դատելով նեմեսիոս Եմեսացու արդեն հիշատակված («Յաղագս բնութեան մարդոյ») աշխատության հին հայկական թարգմանությունից, վաղմիջնադարյան Հայաստանում բավական լրիվ պատկերացում գոյություն ուներ նաև, ինչպես մարդկային ձայնի, այնպես էլ լսողական օրգանների մասին: «Իսկ լսելիք,— գրում է նեմեսիոսը,— ձայնից և ճայթմանց են զգայարանք. րանզի ճանաչէ զնոցա սրութիւնն և զձանրութիւնն, զողորկութիւնն, և զխոշո-

²⁵ Դավիթ Քերական, Մեկնութիւն քերականին (տե՛ս՝ Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи. էջ 94):

²⁶ Նույն տեղում, էջ 94:

²⁷ Նույն տեղում, էջ 95:

²⁸ Նույն տեղում, էջ 90:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 91:

բուժիւնն և զմեծութիւն: Եւ գործարան սոցա՝ երակքն որ ի խելացն՝ փափուկքն, և ականջացն կազմութիւն, և նեարդատեսակքն նոցա սեռքն, որ է պատեհ առ ի յնդունելութիւն ձայնից և հնչմանց»³⁰: Սույն մեջբերումից պարզվում է, որ այստեղ նեմեսիոսը, տալով լսողութեան սահմանումը, նկատի է ունեցել նաև երաժշտական լսողությունը: Որովհետև հնչյունների «սրութիւն» և «ծանրութիւն» ասածը՝ ձայների տեմբրին, ապա և նրանց բարձրութեանն ու ցածրութեանն է վերաբերում, իսկ դրանք տարբերակելը արդեն երաժշտական լսողութեան գործն է: Նույն բանը նկատվում է նաև նեմեսիոսի այն դասողութուններում, որոնք արված են մարդկային ձայնի օրգանների կապակցութեամբ: «Եւ են գործարանք ձայնի բազումք. քանզի որք և ի միջակողսն ի ներքուստ կուտէ մկունք և ախոնդանքն և թոքք և փողերակքն և խոշափողն, և յայսցանէ՝ մանաւանդ նեարդատեսակքն, և ընդ կրունկն դարձեալ երակքն, և լեզուակք, և ամենայն որք շարժեն դայտոսիկ մասնկունք, մկունք՝ որոյ ի բնութենէն են գործարանք: Իսկ խօսիցն՝ բերանն, քանզի ի սմա ստեղծանի և ձևանայ, և որպէս կերպարանի իմն բանն. լեզուին և որկորին՝ զկնտնատոցին օրինակ ունենալով, և վերնատանն՝ հնչման, իսկ ատամանցն և որակի իմն բացման բնրանոյն, որպէս ի քնար, զազեացն լնլով զպէսս, կատարելով իմն և ընդանցն առ ի գեղեցկաձայնութիւն ինչ կամ ի շարաձայնութիւն, որպէս և յայտ է յերգեցողաց» (ընդգծումը մերն է — Ն. Ք.)³¹:

Վերը բերված փաստերը հիմք են տալիս պնդելու, որ վաղ-միջնադարյան Հայաստանում իմաստասերներն ու երաժիշտները դիտական լուրջ հետաքրքրութեամբ են հանդես բերել ձայնի և ձայնարտադրութեան հետ առնչվող բազմաթիվ հարցերի նկատմամբ: Ապա՝ ինքնուրույն կերպով հետազոտելով այս կամ այն պրոբլեմը, կամ հիմնվելով անտիկ նշանավոր փիլիսոփաների դրույթների վրա, և կամ ուղղակի թարգմանելով իրենց պետք եղած հոգվածներն ու աշխատութեանները, V—VIII դարերի հայ մտածողները տիրապետել են գիտելիքների ըստ ամենայնի սիստեմավորված մի հարադրութեան՝ ձայնի մասին ուսմունքի առումով, ուսմունք, որն ընդգրկում էր այնպիսի հիմնական հարցեր, ինչպիսիք են՝ ձայնի սահմանումը, ձայնի կատեգորիաները, տարբեր ձայների դասակարգումը առանձին կատեգորիայի սահմաններում, մարդկային ձայնն ու խոսքը (կամ լեզուն) և մարդկային ձայնի ու լսողութեան օրգանները: Չայնի մասին ուսմունքին վերաբերող սույն հարցերի ներքին կապն ակնհայտ է: Իսկ իր ամբողջութեան մեջ այդ ուսմունքը աչքի է ընկնում հետևյալով. նրանում գլխավոր շեշտը դրված է մարդկային «բանական», «յօղեալ» ու «պատկանաւոր» ձայնի՝ որպես մշուս բոլոր տեսակի ձայներից ամենակատարյալի վրա:

Գիտելիքների՝ իր ժամանակի համար կուռ այս ամբողջութեանը ժառանգարար չուրացվում է X—XV դարերի հայ մտածողների կողմից, որոնց ինքնուրույն մի շարք աշխատութեաններում նորից ու նորից են բարձրացվում հիշյալ ուսմունքի հետ սերտ կապված սկզբունքային հարցադրումները: Վերջիններս վերահարուցվելով, ինչպես հասարակական հարաբերությունների, այնպես էլ արվեստների, գիտութեան և փիլիսոփայութեան նոր՝ շատ ավելի ին-

³⁰ Նեմեսիոս փիլիսոփայի նմենացոյ Յաղագս բնութեան մարդոյ, Վենետիկ, 1889, էջ 81—82:

³¹ Նույն տեղում, էջ 86—87:

տենսիվ զարգացման պայմաններում, բնականաբար, լայնանում ու զգալապես խորանում են: Գրան նպաստում է X—XV դարերի հայկական մեկնողական գրականությունը, որում պարզաբանվում և վերագնահատվում են վաղ-միջնադարյան ինքնուրույն ու թարգմանական շատ երկերում տեղ գտած նշանակալից գաղափարները, այդ թվում և ձայնի մասին ուսմունքին վերաբերող դրույթները: Բացի այդ՝ սույս ժամանակաշրջանում կատարվում են մի շարք նոր թարգմանություններ ու «հավաքում»-ներ, ինչպես հունարենից, այնպես էլ լատիներենից, որոնց մեջ պարունակվող առանձին դրույթներ գալիս են հարրստացնելու Հայաստանում զարգացող ուսմունքը ձայնի մասին: Այնուհետև, զարգացած ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանի Հայաստանում և ավելի ուշ՝ ազգային երաժշտագիտությունը զգալիորեն բեղմնավորվում է նաև պարսկաարարական երաժշտական տեսություն նվաճումներով: Վերջապես, X—XV դարերի հայ գիտնականները, ավելի անկաշկանդ կերպով, քան առաջներում, օգտվում են նաև գուսանական արվեստի տեսությունից, արվեստ, որը մեզ մոտ միշտ էլ զարգացել է հարևան ժողովուրդների աշխարհիկ երաժշտության ինտենսիվ աճին համահավասար մի ընթացքով՝ փոխադարձ շփման և փոխազդեցությունների նպաստավոր պայմաններում: Այս բոլորի շնորհիվ ձայնի մասին հայկական վաղ-միջնադարյան ուսմունքը X—XV դարերում գտնելով իր հետագա տրամաբանական զարգացումը, ընդգրկում է մի շարք նոր՝ և բուն երաժշտագիտության տեսակետից էլ ավելի հատկորոշ ու տարրերակված գիտելիքներ ենթադրող տարրական-հիմնաքարային դրույթներ:

Անցնելով դրանց քննարկմանը, մենք այստեղ չենք անդրադառնա Մատենադարանի շատ ձեռագրերում առկա այն հատվածներին, որոնք վաղ-միջնադարում ձևակերպված մտքերի կրկնություններն են սոսկ: Իսկ երբ մի կողմ ենք թողնում ինքնբուստիքյան արժեքավոր այդ գրվածքներն ու մեկնությունները, սույն հոդվածի թեմային վերաբերող և նոր դրույթներ պարունակող մեզ հայտնի նյութերը խմբավորվում են հետևյալ հարցերի շուրջ. ա) ձայնի սահմանումը, բ) ձայնի կատեգորիաները, գ) երաժշտական ձայնի տարրերի հատկանիշները, և դ) երաժշտական սիստեմի ձայնաշարի ձայների արտահայտչականություն տեմբոտոնոգիստրային կողմը:

Փաստերը ցույց են տալիս, որ X—XV դարերում ձայնի սահմանման վերաբերող մտքերը վերահարուցվելով խորանում են մի շարք ահանավոր հայ մտածողների միջև ծագած այն վեճի կապակցությամբ, որը շոշափում է հետևյալ հարցը՝ նյութի՞ն, թե աննյութական երևույթ է ձայնը ինքնին: Չայնք աննյութական երևույթ են համարում մի քանի անանուն հեղինակներ, որոնց գաղափարներին հատուկ է առաջին իսկ հայացքից հայտնաբերվող հակասականությունը: Գա վառ արտացոլված է նույնիսկ երկու հեղինակավոր մտածողների՝ Կիրակոս վարդապետ Երզնկացու և Հովհաննես Երզնկացու (Պլուզի) ասույթներում: Այսպես, օրինակ, Կիրակոս Երզնկացին առարկում է նրանց, ովքեր «զձայն վիրաւորումն ասացին օդոյ» և գտնում, որ «ճշմարիտ քննասէրք ... խոտան համարելով» այն, «զարժանն ասացին՝ թէ ձայն է բացակատարումն գանչեցելոյ ի մէջ հաղազի և յերբերեցելոյ ընդ խոշորութեան շնչափողին, և տեսակարերեցելոյ լեզուաւ և մակալեզուաւ»³²: Ինչպես տեսնում ենք,

³² Կիրակոս վարդապետի Երզնկացոյ ասացեալ նախերգան, Մատենադարան, ձեռ. № 2178-էջ 366ա:

Կիրակոս Երզնկացին այստեղ խառնում է երկու տարբեր երևույթներ, ավելի ճիշտ՝ բնօրինակում ու մասնակիին: Կիրակոս Երզնկացին ակնարկում է Գավլիթ Անհաղթին և մեջ է բերում հենց նրա խոսքերը մասնակի մի երևույթի՝ մարդկային ձայնի մասին, շրջանցելով, սակայն, այն պարագան, որ մեծ իմաստասերը ամենևին չի ժխտել «ձայն է վիրաւորութիւն օդոյ» ձևակերպման բուն բովանդակությունը: Այլ՝ լոկ քերի է համարել այն (սահմանումը), որ «ոչ դուզադարձի» (առ սահմանելին), ինչպես պահանջում են ձևական արամարանության օրենքները, և միայն այդ իմաստով դրան հակադրել է մարդկային ձայնի իր սահմանումը³³:

Շատ ավելի խորն է Հովհաննես Երզնկացու ըմբռնումը ձայնի աննյութականության մասին: Այդ ըմբռնման արմատները թաղված են նրա երաժշտագիտական հայացքների մեջ, որոնց քննարկումն այստեղ մեզ շատ հեռուն կտաներ: Անհրաժեշտ է նշել, սակայն, որ ըստ Հովհաննես Երզնկացու, երաժշտությունը «շարախառնութիւն ունի հոգւոյ և մարմնոյ»³⁴, այսինքն նյութականի և աննյութականի: Երաժշտության նյութական կողմը կազմում են գործիքները, ներառյալ նաև մարդու (կատարողի) մասմինը: Իսկ երաժշտությունը ինքը, և, առավել ևս՝ երաժշտական ուրիշ-ինտոնացիան (Երզնկացին դա նույնպես անվանում է «ձայն»)՝ աննյութական է: Հատկապես այն ուրիշ-ինտոնացիան, որը մոնոդիայի կատարումից անմիջապես առաջ դեռևս շմարմնավորված ձևով առկա է, «ծածկեալ կա», երաժշտի (կատարողի, երգչի և այլն) գիտակցության, նրա հոգու և մարմնի մեջ, և որը՝ «ի շարժել արուեստաւորին բացակատարէ զհնչումն»³⁵: Ահա այս նախադրյալներից է կենում Երզնկացին, երբ հաստատում է՝ «անմարմին (է) ձայնն»³⁶: Ավելին, նա նույնիսկ ինչ-որ հակասական կապեր է տեսնում մի կողմից՝ աննյութական ձայների և, մյուս կողմից՝ այդ ձայնները արտահանող նյութական գործիքների միջև, երբ գրում է. «... իմաստասէրքն բազում հնարս հանճարոյ գտին, զանմարմնութիւն ձայնին ի ձեռն նիւթական գործեաց երեւցուցանել»³⁷: Այնուհետև՝ Երզնկացին, բնականաբար, ընդդիմախոսում է նրանց դեմ, ովքեր կարծեցին, «...թէ ձայնս է նիւթ բանականութեան, որպէս հիւանականին փայտ և դարբնականին երկաթ... և ասացին զձայն վիրաւորութիւն աւդոյ»³⁸: Այսուամենայնիվ, խոհուն գիտնականը ընդունում է, որ ձայնի, որպես երևույթի, էական կողմերից մեկը՝ շարժումն է: «Եւ որպէս ոչ գոյ թիւ առանց միակին, — գրում է նա, — և ոչ գիծ առանց նշանի՝ (իմա կետի), նոյնպէս և ոչ ձայն առանց շարժելոյ»³⁹: Եվ որ պիտավորն է՝ Հովհաննես Երզնկացին այդ շարժումը պատկերացնում է հենց որպես ֆիզիկական մի երևույթի հատուկ շարժում. «...և էութիւն ձայնի է բնդ յաւդս հնչմամբ գեալ ի տեղոյ ի տեղի (ընդգծումները մերն են — Ն. Թ.), և հակառակ նորին է լուելն և խաղաղիւն»⁴⁰: Բայց սա էլ դեռ քիչ է: Ստորև,

33 Տե՛ս Գ ա լ ի Թ Ա ն յ ա ղ Թ, Սահմանք իմաստասիրութեան, Երևան, 1960, էջ 96—98:

34 Հ ո վ հ ա ն ն է ս Ե Ր Ղ Ն Կ ա Յ Ի, Մեկնութիւն քերականին, Մատենադարան, ձեռ. № 2329, էջ 71ա:

35 Նույն տեղում, էջ 44ա:

36 Նույն տեղում, էջ 42ա—42բ:

37 Նույն տեղում, էջ 72բ:

38 Նույն տեղում, էջ 41ա:

39 Նույն տեղում, էջ 72ա—72բ:

40 Նույն տեղում, էջ 72ա:

ձայների տեմբու-սեգիստրային ֆիզիկական հատկությունների մասին գրույթները քննարկելիս, պիտի տեսնենք, որ դրանց շարքում առաջին տեղը գրավում են Հովհաննես Երզնկացու ասույթները:

Ձայնի աննյութականության մասին գաղափարների այս, — թեև ինքն իր մեջ իսկ հակասական, — լայնացումը, բնականաբար առաջ է բերում նույն այդ ձայնի նյութականության մասին առաջ քաշված գրույթները ավելի հիմնավոր կերպով մեկնաբանելու ձգտում: Այս կապակցությամբ միջնադարյան Հայաստանում նորից ու նորից են դիմում Արիստոտելին, պարզաբանելու համար մի շարք հիմնական այնպիսի հարցեր, որոնք քիչ մթազնվում և ի վերջո շփոթվում են վերը քննարկված ասույթներում: Այդ հարցերը վերաբերում են 1) հնչյուն, ձայն և մարդկային ձայն հասկացություններին, 2) մարդու (կատարողի), երաժշտական գործիքի և օդի դերին հնչյունի «լինելության» մեջ և 3) երգչի ձայնային ապարատի (որպես բնական գործիքի) ու երաժշտական գործիքի միջև ձայնարտադրության տեսակետից գոյություն ունեցող ընդհանրությունը:

Այս բոլոր խնդիրներն իրենց կարճ ու կուռ սլառասխանները գտնում են Բարթոլոմեոս Բոլոնիացու կողմից կազմված մի աշխատության մեջ՝ նվիրված տրամաբանության հարցերին: Այս հեղինակը հայ չէ: Կինելով դոմինիկյան միսիոներ, XIV դարի 30-ական թվականներին հաստատվում է նախ Պարսկաստանի Մարաղա քաղաքում, իսկ հետո՝ Նախիջևանի շրջանի Քոնա գյուղում և ցմահ գրադվում քարոզչությամբ: Մակայն Բարթոլոմեոսը եղել է նաև գիտնական և, որպես այդպիսին, որոշ ազդեցություն է ունեցել հայկական միջնադարյան տեսական մտքի զարգացման վրա: Մանթանանք նրա հիշյալ աշխատության մեջ հետաքրքրող հատվածներին: «...Տրամաբանութիւն ոչ կարէ լինել եթէ ոչ միջնորդութեամբ ձայնի», — գրում է հեղինակը: «Իսկ ամենայն ձայն է հնչումն, վասն այսորիկ ի հնչմանէն, իբրև ի նախկինէ սկսանելի է»: Նշանակում է՝ հնչյունը ավելի լայն հասկացություն է քան ձայնը: Թե ինչպե՞ս է հարաբերում ձայնը հնչման հետ, այդ մասին խոսք կլինի քիչ ստորև. իսկ այժմ՝ այդ հնչյունի սահմանման, նրա «լինելության» գործում օդի, գործիքի և կատարողի դերերի մասին: «Իսկ հնչումն, — գրում է Բարթոլոմեոսը, — սահմանի այսպէս. հնչումն է այն, որ յատուկ և ըստինքեան լսելիօք ընդունի... որպէս գոչնն աչացն է յառաջ եղեալ: Իսկ գիտելի է, որ լինելութիւն հնչմանն երիս իրս խնդրի ըստ Արիստոտէլի. այսինքն հարկանողն և հարեալն և մէջ յորում լինի հարկանումն այս, որպէս ի հնչումն զանկակին է ոմն հարկանող, այսինքն մարդն, և հարեալ զանկակն, իսկ մէջն յորս ծնանի հնչումն, է... օդ. ... Հնչումն թարց յօդոյս ոչ կարէ լինել, վասն զի հարկանումն օդոյ է պատճառ իմն հրնչման: Իսկ յորժամ որ հարկանէ զզանկակն ընդ նմին հարկանէ և զօդն: Այլ պիտոյ է զի հարեալ և հարող մարմինքն կարծր լինիցին»: Այս անհրաժեշտ դիտողություններից հետո ավելի դիպուկ է դառնում հնչյունի և ձայնի հարաբերակցության խնդիրը շոշափող միտքը: Պարզվում է, որ «հնչումն է սեռ ... և ի ներքոյ իւր պարունակէ զտեսակս», և որ ձայնը ուրիշ բան չէ, եթե ոչ «հնչումն ելեալ ի բերանոյ կենդանոյ»: Այնուհետև հեղինակն անցնում է մարդկային ձայնին, որպէս հնչյունի մի այլ տեսակի⁴¹: Ի միջի այլոց, այս վերջին գրույթը հիանալի կերպով զարգացնում է Սիմեոն Զուղայեցին, եզրակացնելով, որ

⁴¹ Բարթոլոմէոս Բոլոնիացի, Հաւարումն համառօտ և յոյժ օգտակար է շիալեթիկէն, Մատենադարան, ձեռ. № 3902, էջ 191բ—192բ:

հնչյունը, որպես սևո, պարունակում է երկու տեսակ ձայների՝ «անյօղ» և «յօղաւոր»⁴²: Իսկ Բարթուղիմեոս Բոլոնիացու կազմած աշխատութիւնից վերը բերված հատվածի շարունակութեան մեջ խոսվում է նաև մարդկային ձայնի օրգանների մասին: Ենթահիվ ամբողջ հատվածին հատուկ որոշակի նպատակամիտութեան, նրա այդ վերջին մասից կոահվում է, որ հիշյալ օրգանների ամբողջութեանն էլ՝ պարզապես մի գործիք է, ինչպես, ասենք, երաժշտական գործիքը, միայն թե՛ բնական, այլ ոչ արվեստական գործիք: Այս միտքը, սակայն, շատ ավելի պարզ ու հստակ արտահայտված է «Վասն կազմութեան մարդոյս» կոչվող հավանաբար կոմպիլյատիվ աշխատութեան մեջ, որը Մատենադարանի շատ ձեռագրերում ընդօրինակված է միջնադարյան Հայաստանում բավական մեծ ժողովրդականութեամբ վայելած և Արուսայիդի գրչին պատկանող հայտնի «Մարդակազմութեան» կից: Ահա թե ինչ է գրում այդ աշխատութեան հեղինակը մարդկային ձայնի ապարատի մասին, նրանում առկա օգիտյունը իրավացիորեն համեմատելով «փանդոի» լարի հետ: «...և են գործարանք ձայնի թորն և խոշակն, լեզուն և զշրթունքն. և էութիւն ձայնի է օղ: Իսկ ձայնն է նիւթ բանի, զի օղ իրրև զաղիս փանդեոան է. և աղին մինչ թոյլ է ձայն ոչ հանէ: Իսկ յորժամ պրկես զաղին և բախես, հնչին հանեն ի փողի և ի փանդոան: Սոյնպէս և ի մարդումն, զի թորքն զօրէն փրոյն դարբնի՝ զօղն ի յինքն քարշէ և ընդ խոշակն արտաքս պրկէ որպէս զաղի. և բերանն իրրև զփանդեոն է ... և օղն որպէս ասացաք՝ աղիք ի վերայ լարեալ, զանկակիկն (իմա լեզվակն) իրրև զէշ, և լեզուն իրրև զինտնտոց, և ատամունքն իրրև զաղէպատ, շրթունքն իրրև զմատունքն, որ խաղան ի վերայ ատամանցն, որպէս յաղէպատի և յօղաւորեն զձայնն և առնեն բան»⁴³:

Փաստերը ցույց են տալիս, որ Հայաստանում ձայնի նյութականութեան մասին վերը շարադրված կոնցեպցիային համամիտ էին ոչ պակաս հեղինակավոր գիտնականներ, քան Հովհաննես Երզնկացին: Այսպես, օրինակ, Ներսես Լամբրոնացին, որն ի դեպ՝ հավանաբար հենց Արուսայիդի «Մարդակազմութեան» թարգմանիչն էր⁴⁴, խոսելով ձայնի մասին, նույնիսկ ավելորդ է համարում խնդրո առարկա տեսակետը հիմնավորող երկար դատողութիւնների դիմել: Նա պարզապես հաստատում է. «Չայնի պիտոյ է երկու ինչ. նախ օղն, որ էութիւն է ձայնի: Երկրորդ ձայնական գործիքն, որ են եւթն» և թվարկում է դրանք⁴⁵: Այդպես է վարվում նաև Գր. Տաթևացին: Նա նույնպես մեկ կողմ թողնելով ավելի հարցին վերաբերող բոլոր տեսակի մշուշապատ մտքերը, գրում է. «...եւթն է ձայնական գործիք: Այսինքն՝ թոք, խոշափող, մակալեզու, բերան, լեզու, ատամունք, շրթունք և ութերորդ՝ աւղն»⁴⁶:

Չայնի սահմանման վերաբերող վաղուց հայտնի դրույթների այսպիսի խորացումից և ընդարձակումից հետո, միջնադարյան Հայաստանում նոր որակ

⁴² Ս ի մ է ո ն Չ ու ղ ա յ և ջ ի, Տրամաբանութիւն, Մատենադարան, ձեռ. № 2305, էջ 93ա:

⁴³ Վասն կազմութեան մարդոյս և որպիսութեան, Մատենադարան, ձեռ. № 1770, էջ 370բ—371ա:

⁴⁴ Տե՛ս Հ. Ա ն ա ս յ ա ն, Հայկական մատենագիտութեան, հատոր Ա., էջ 67:

⁴⁵ Ն եր ս ե ս Լ ա մ բր ո ն ա ջ ի, Մեկնութիւն մարդաբնից, Մատենադարան, ձեռ. № 3276, էջ 254բ:

⁴⁶ Նորին Գրիգորի աշակերտի Յովհաննու Որոտնեցոյ Լուծումն համաստ ի խրատ գրութեան Գէորգայ վարդապետի, Մատենադարան, ձեռ. № 1115, էջ 204ա—204բ:

ու իմաստ է ընդունում «ձայն է վիրավորութիւն օդոյ» սահմանումը, որն և բաղմիցս կրկնվում է քննարկվող ժամանակաշրջանին վերաբերող շատ ձեռագրերում⁴⁷։ Բայցի այդ, այս ժամանակաշրջանում գիտնականները որոնում և գտնում են մի հիանալի փորձաքար էլ, որի օգնութեամբ կարելի լիներ լրիվ բացահայտել նաև «ձայն է նիւթ բանի» դրույթը, այն է՝ «բան» և «խորհուրդ» հասկացութեանների հարաբերակցութեանը։ Այսպես՝ «զի՞նչ է նիւթ բանականութեան», հարց է տալիս փիլիսոփայական մի գրվածքի անանուն հեղինակը և պատասխանում. «ձայն, որպէս հիւսնականին փայտ, դարբնականին երկաթ... զի առանց ձայնի խորհուրդ միայն է բան» (ընդգծումները մերն են —Ն. Ք.)⁴⁸։

Վերը քննարկված դրույթների ողջ միակցութեան մի ուրիշ արժեքավոր կողմն էլ կայանում է նրանում, որ այն խթանում է մեր միջնադարյան գիտնականների մտքերը, իրենց շրջապատում հնչող ձայները ավելի խոր հետազոտութեամբ լսելու և ապա՝ դրանց ալլազան տեսակները ավելի նրբորեն տարբերակելու իմաստով։ Այս կապակցութեամբ X—XV դարերում մի կողմից մանրակրկիտ վերլուծության են ենթարկվում Դավիթ Անհաղթի ստույթները ձայնի կատեգորիաների մասին⁴⁹, մյուս կողմից՝ առաջ է քաշվում ձայնի տեսակների ավելի կատարյալ և բուն երաժշտագիտութեան տեսակետից ավելի բնորոշ մի դասակարգութեան։ Դրան հանդիպում ենք երկու ձեռագիր աղբյուրներում։ Հովհաննես Երզնկացու «Քերականի մեկնութեան» մեջ և, գրեթե նույնութեամբ, «Վասն դուսանական արուեստից» խորագիրը կրող մի հոդվածում։ Վերջինս թեև գետեղված է XVII—XVIII դարերում ընդօրինակված ժողովածուներից մեկի մեջ, սակայն նրա բովանդակութեանը գալիս է առնվազն XII—XIII դարերից, քանի որ սրբագ է, թե մեր միջնադարյան գրիչները դուսանաների՞ն չէին վերագրի Երզնկացու հանրահայտ աշխատութեանից վերցված այլևայլ մտքեր, դրանք «աամկացնելով» ոճական տեսակետից, այնինչ Երզնկացին կարող էր դիմել և իրոք դիմել է «գուսանական արուեստ»-ին, այս կամ այն մասնակի խնդիրը ըստ կարելիության լրիվ լուսաբանելու նպատակով (դա երևում է նույն «Քերականի մեկնութեան» մի շարք այլ մասերի բովանդակութեանից էլ)։ Այսպես ուրեմն, Երզնկացին գրում է. «Եւ բաժանի ձայնն յերկուս. ի շնչաւոր և յանշունչ։ Եւ անշունչն երկակի է. է որ բնական և է որ նիւթական գործեալ։ Բնականն՝ որպէս քարի և երկաթոյ և փայտից, և գործիականն՝ որպէս փողբ և քնարք։ Եւ շնչաւորն՝ սա [ևս] երկակի՝ բանական և անբան, բանաւորն՝ որպէս մարդոյ և անբանն՝ որպէս անասնոյ։ Եւ բանաւորն բաժանի յերկուս. է որ նշանական է և է որ աննշան։ Նշանական է, որ ձայնիւ գիմաստս բանի երեւցուցանէ յնրգս և յնթերցումն. աննշան՝ որպէս ծաղր և լալումն, որ ոչ ոնի շափ և ոչ նշանակէ իրս»⁵⁰։

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ այստեղ ձայնի «նշանական» և «աննշան» կոչվող տեսակները Դավիթ Անհաղթի «նշանական» և «աննշանական» կոչված կատեգորիաներն են։ Բայց ամենեին էլ այդպես չէ (թեև, ինչպես ստորև կատեսենք, որոշակի կապ կա տարբեր դարաշրջանների արգասիք հանդիսա-

47 Փիլիսոփայական հատված, Մատենադարան, ձեռ. № 1898, էջ 276ր։

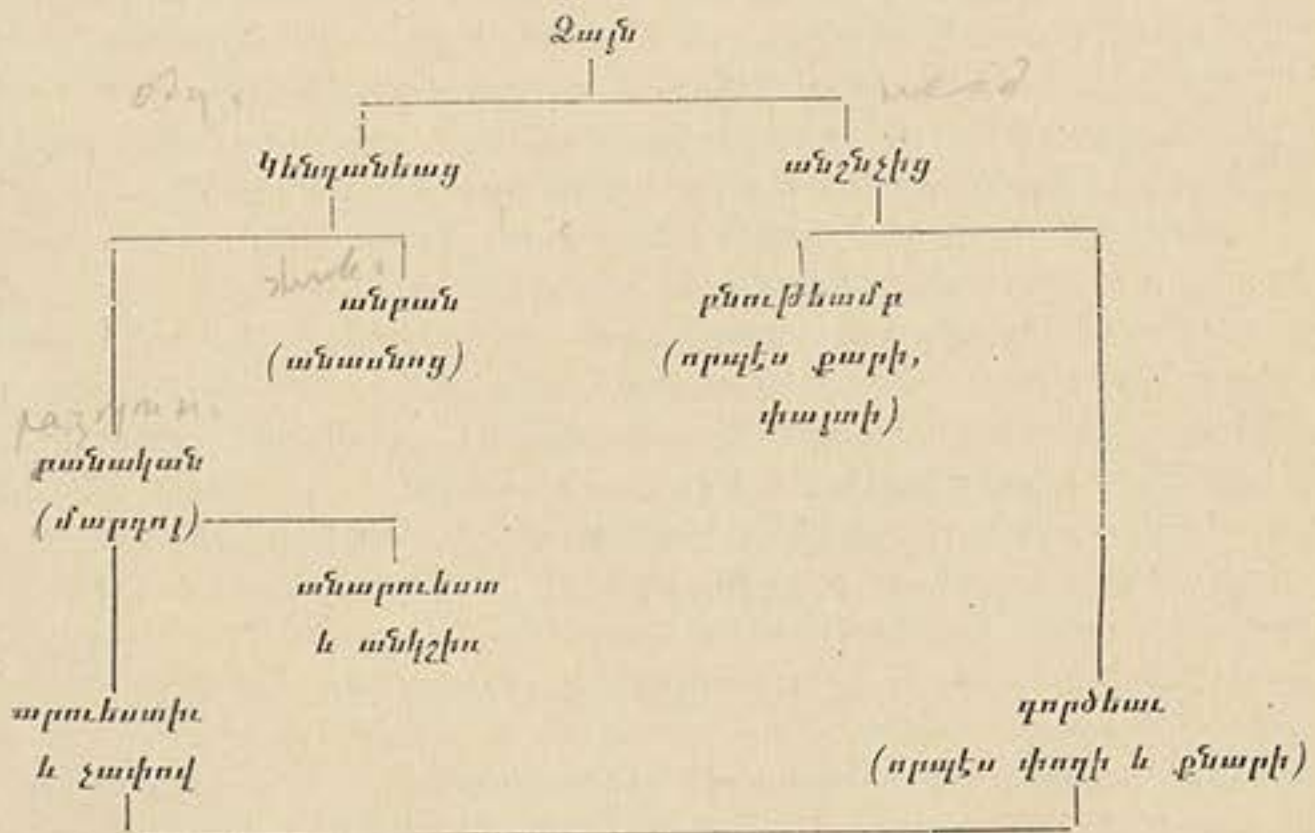
48 Փիլիսոփայական հատված, Մատենադարան, ձեռ. № 599, էջ 91ա։

49 Նորին եռամեծի Գրիգորի արարեալ լուծումն համառօտ ի տեսութեան Դավթի, Մատենադարան, ձեռ. № 5614, էջ 18 (Վասն ձայնից)։

50 Հովհաննես Երզնկացի, Մեկնութիւն քերականին, Մատենադարան, ձեռ. № 2329, էջ 71բ—72ա։

ցող այդ երկու պատկերացումների միջև), որովհետև այդ դեպքում պարզապես անհասկանալի կլինեն, թե ինչու, օրինակ, այստեղ, «լալում»-ը «աննշան» ձայն է համարվում, երբ Գավիթ Անհաղթը նույնիսկ շան հաջոցը դասում էր «անյօզ» բայց «նշանական» ձայների կարգին: Կարող է թվալ նաև, որ սովյալ դեպքում «նշանական» անվանվածը ուրիշ բան չէ, եթե ոչ երգերի և ընթերցանությունների միջոցով մարդկային իմաստավորված խոսքի նշանակությունը հաղորդող ձայնը: Սակայն դա էլ ճիշտ չի լինի, որովհետև խոսքն այստեղ վերաբերում է երգի և գեղարվեստական ընթերցանության (կամ առավել ևս՝ առողանություն) ժամանակ իր շափով և կշռույթով աչքի բնկնող երաժշտական ձայնին: Ապացույց՝ որ ձայնի «աննշան» կատեգորիան որակվում է որպես շափ շունեցող ձայն:

Այս դատողությունները շատ ավելի որոշակի հիմք են ձեռք բերում, երբ ծանոթանում ենք նաև վերոհիշյալ՝ «Վասն դուսանական արուեստից» հոդվածի մեզ հետաքրքրող բաժնի հետ: «Ամենայն ձայն յերկուս բաժանի», կարդում ենք այնտեղ՝ «ի կենդանեացն և յանշնչիցն: Եւ անշնչիցն Բ, է որ բնութեամբ, և է որ գործեալ՝ որպէս փողի և քնարի: ...Իսկ շնչատուրն Բ՝ բանականն և անբանն. բանականն մարդոյ և անբանն անասնոց: Բանաւորն բաժանի յերկուս, որ է արուեստիւ և շափով. և է որ անարուեստ և անկշիռ, որպէս լացն (և) ծաղրն, որ շափ և դարպ (իմա՝ դարբ) և ուսուլ շունին»⁵¹: Ի միջի այլոց՝ այս «զարբ» և «ուսուլ» խոսքերը ընդհանուր արևելյան (պարսկա-արաբական) տերմիններ են, որոնք նշանակում են, համապատասխանաբար, կշռույթային հարված և կշռույթային բանաձև և վերաբերում են մոնոգլիկ երաժշտության մետրո-ոնիթմիկ կողմին: Բայց նախ բերենք ձայների քննարկվող դասակարգության սխեման, որը մեր հետագա դատողությունների համար որպես հիմք կծառայի:



51 Վասն դուսանական արուեստից, Մատենադարան, ձև. № 4618, էջ 56ա:

Վերը, վաղ-միջնադարի մասին խոսելիս, մենք բերեցինք նման մի այլ սխեմա: Համեմատելով խնդրո առարկա երկու սխեմաները, ընթերցողը առանց դժվարության կնկատի, որ այս երկրորդը, առաջինի համեմատությամբ, ենթադրում է շատ ավելի բարձր տարրորոշված գիտելիքներ: Սակայն պիտի նկատել նաև, որ ձայների տվյալ նոր դասակարգությունը սերտորեն կապված է առաջինի հետ ու հենց նրա զարգացման արդյունքն է հանդիսանում: Այս իմաստով խիստ բնորոշ է, որ Հովհաննես Երզնկացին ձայնի «արուեստի և շափով» կոչվող կատեգորիան փաստորեն նույնացնում է «նշանական»-ի, իսկ «անարուեստ և անկշիռ»-ը՝ «աննշան»-ի հետ: Սրանից բխում է, որ ժամանակին Դավիթ Անհաղթի կողմից «նշանական» և «աննշանական» անվանված կատեգորիաները զարգացած ֆեոդալիզմի շրջանում աշխարհիկ ու հոգևոր երաժիշտների կողմից մեկնարանվել են երաժշտական արվեստի տեսակետից որևէ նշանակություն ունեցող կամ չունեցող ձայների իմաստով: Իսկ հետո, ի լրումն այս բոլորի, «որպէս փողի և քնարի» արտահայտության միջոցով նրանք ձգտել են տարբերել նաև գործիքային երաժշտական ձայնը: Հիրավի, ձայների քրննարկվող այս նոր դասակարգության ամենաարժեքավոր կողմն այն է, որ նրանում ձայների տեսակների ծագման և զարգացման հատուկ վերընթաց գիծը երկու ուղղությամբ էլ հանդում է երաժշտական արվեստի տեսակետից առավել պիտանի երաժշտական ձայնի ստորոգելիներին (տե՛ս սխեմայում): Այսպիսով ձայների տեսակների դասակարգության մեջ երաժշտական ձայնը, որպես առանձին և կատարելագույն կատեգորիա, գրավում է իր պատշաճ տեղը: Միևնույն ժամանակ այստեղ նշվում է նաև երաժշտական ձայնի տարբերիչ և միջնադարում հույժ կարևոր նկատված հատկանիշներից մեկը. «արուեստի և շափով» լինելը: Բայց դա արդեն այլ հարց է:

Պետք է ասել, որ ըստ բոլոր տվյալների, միջնադարյան Հայաստանում, ինչպես և անցյալի քաղաքակիրթ մշուռ երկրներում, երաժշտական ձայնի չորս հիմնական հատկությունների, այն է՝ բարձրության, տեղության, ուժի և տեմբոի (երանգի) մասին գոյություն է ունեցել որոշակի մի պատկերացում: Ընդհանրապես, այն ժամանակ գիտությունը դեռևս չէր բացատրում, թե հատկապես ինչից են կախված երաժշտական ձայնի հիշյալ հատկությունները, բայց երաժիշտները գործնականում հաշվի էին առնում դրանք, իսկ գիտնականները՝ դրանցից կարևորագույնների մասին անում էին արժեքավոր գիտողություններ: Այդ տեսակետից խիստ ուշագրավ է այն, որ Կոմիտասի իսկ հեղինակավոր վկայությամբ, հայկական խաղաբանությունը ունեցել է այնպիսի «տարբեր», ինչպիսիք են, մասնավորապես՝ ձայնաստիճանի, ամանակի, ձայնուժի և ձայներանգի (տեմբոի) խաղերը⁵²: Ի՞նչ է ցույց տալիս սույն փաստը, եթե ոչ այն, որ մեր միջնադարյան երգիչները գործնականում տարբերում էին երաժշտական ձայնի վերոհիշյալ չորս հատկություններն էլ: Ի՞նչ վերաբերում է երաժշտական ձայնի տարբերիչ հատկությունների մասին հայ գիտնականների ասույթներին, ապա պիտի նշել, որ դրանցից առավել ցուցանշականները կրում են՝ ընդհանրապես միջնադարի համար չուրահատուկ մի մտածելակերպի կնիք: Փաստերը ցույց են տալիս, որ միջին դարերում գիտնականները երաժշտական ձայնը՝ առհասարակ ձայնից տարբերելիս, շեշտը դնում էին, գլխավորապես, առաջինի որոշակի տեղության և ոչ թե բարձրության վրա: Այդպես է վարվել, օրինակ

52 Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 167:

արևելյան երաժշտության տեսարաններից՝ Աբդուրրահման Չամին (XV դ.)⁵³: Այդպես են վարվել նաև հայ հեղինակները: Ավելին, Հայաստանում հաշվի է առնվել ձայնի ոչ միայն որոշակի տեղությունը, այլև նրա մետրո-ռիթմիկ որոշակի և գործնականում կիրառելի արժեքը: Դա սլարոլ արտահայտված է ձայների դասակարգության վերը բերված սխեմայում, որտեղ «բանական»-ին վերաբերող ձայնի երաժշտական տեսակը կրում է՝ «արուեստի և շափով» անունը: Իսկ վերջինիս ճշգրիտ իմաստը հասկացվում է նրանից, որ ձայնի «անարուեստ և անկշիռ» կատեգորիան աներկիմտորեն մեկնաբանվում է որպես «զարբ և ուսուր» շունեցող ձայն. այսինքն «ուսուր»-ների, այն է՝ մետրո-ռիթմիկ տիպական բանաձևերի հիմքում ընկած ընդհանուր օրինաչափություններին հակասող ձայն (տես վերևը): Նշանակում է՝ «արուեստի և շափով» ձայն ասածը ուրիշ բան չէ, եթե ոչ հիշյալ բանաձևերի մարմնավորման ու զարգացման նպատակով օգտագործվող ձայնը: Այս տեսակետից քիչ ընդհանուր բնույթ ունի, անշուշտ, վերևի մեջբերումներում գործիքային երաժշտական ձայնին վերաբերող արտահայտությունը՝ «որպէս փողի և քնարի»: Ճիշտ է, միայն տրամաբանության զորությունը էլ կարելի է հանգել այն եզրակացության, որ «բանական» ձայնի երաժշտական տեսակը ենթադրող՝ «արուեստի և շափով» դիպուկ որակումը միջնադարյան Հայաստանում, ի վերջո, կարող էր տարածվել նաև գործիքային երաժշտական ձայնի վրա: Բայց դա ասացուցող արժեքավոր փաստեր էլ կան: Այսպես, Փիլոն Ալեքսանդրացու աշխատությունների մի ուրույն խումբ կազմող և զարգացած ֆեոդալիզմի շրջանին պատկանող հայերեն մեկնություններում հանդիպում ենք՝ «Չափով և առանց շափոյ» բնութանի հետևյալ խորհմատո մեկնաբանությունը. «ականջք՝ զգալութիւն ի ձայնս, ի շափաւորս և յանշափս»⁵⁴: Ինչպես տեսնում ենք՝ այստեղ արդեն չկա վոկալ և գործիքային ձայների բաժանումը: Ուստի՝ «չափաւոր» և «անշափ» խոսքերը այստեղ հավասարապես վերաբերում են և առաջիններին և երկրորդներին, նշանակելով, համապատասխանաբար, երաժշտական և ոչ-երաժշտական ձայներ: Քննարկվող կարճատոտ, բայց բովանդակալից դրույթը աչքի է ընկնում իր մի այլ կողմով էլ: Նրանում երաժշտական ձայնի հատկություններից մասնավորապես «չափ»-ը որպես գլխավոր շափանիչ ընդունելն արդեն հաստատուն և ընդհանրացրած մի ձև է ստանում: Եվ հենց այդ է պատճառը, որ միջնադարյան հայ գիտնականների աշխատություններում գրեթե չեն պատահում ասույթներ, որոնցում ձայնի բարձրության խնդիրը վեր ածված լիներ քննարկման հատուկ հարցի: Այսպես, օրինակ, Հովհաննես Երզնկացին հայկական դիատոնիկ ձայնաշարի մի քանի առավել կարևոր ձայնաստիճանների մասին խոսելիս է, որ շոշափում է նաև ձայների բարձրության խնդիրը, երբ, թվելով հիշյալ ձայնաստիճանների անունները, ավելացնում է. «և այս՝ ըստ բարձրութեան և նուստութեան (իմա՝ ցածրության) ձայնիցն ասի»⁵⁵: Վերջա-

⁵³ Абдуррахман Джами (1414—1492), Трактат о музыке, Ташкент, 1960, էջ 17:

⁵⁴ Մատենադարան, ձեռ. № 1053, էջ 312ա (Փիլոն Ալեքսանդրացու աշխատությունների հայերեն մեկնությունների ուսումնասիրությամբ զբաղվել է Գ. Գրիգորյանը: Նրա կարծիքով մեզ հետաքրքրող մեկնությունը պատկանում է Հովհաննես Երզնկացու գրչին. տե՛ս «Բաներ Մատենադարանի», № 5, Երևան, 1960, էջ 95):

⁵⁵ Հովհաննես Երզնկացի, Մեկնութիւն բերականին, Մատենադարան, ձեռ. № 2329, էջ 44բ:

պես՝ Երզնկացուսույն մտքի կապակցութեամբ անհրաժեշտ է նշել նաև հետևյալը: Նկատելի է, որ երաժշտական ձայնի հատկությունների մասին միջնադարյան հայ հեղինակների ասույթների բուն առարկան, դա՛ կոնկրետ երեւոյթներից հստակ կերպով արտարահեցված մի կատեգորիա չէ (ինչպես է, օրինակ, արդի գիտութեան մեջ), այլ, գլխավորապես, մետրո-ուիթմիկ որոշակի կառուցվածքներում հանդիպող կամ կիրառելի ձայնը (այդ ցույց տրվեց վերևում), ինչպես նաև՝ երաժշտական որոշակի սիստեմի ձայնաշարում ընդգրկված ձայնը (այդ է վկայում Երզնկացուն պատկանող վերջին ասույթը): Սրա մասին վկայում են նաև հայ գիտնականների այն ասույթները, որոնք վերաբերում են երաժշտական ձայնի տեմբո-ին և որոնցում, ի վերջո, պարզաբանվում է երաժշտական սիստեմի ձայնաշարի ձայների արտահայտչականութեան տեմբո-ուիթմիկ կողմը:

Անցնելով դրանց քննարկմանը, նախ անհրաժեշտ է նշել հետևյալը: Տեմբո-ի հատկացութեանը կարծվածից շատ ավելի լայն մի հասկացություն է, և որպես այդպիսին, ընդգրկում է երաժշտական ձայնի արտահայտչական բաղմապիսի հատկություններ: Վերջիններս, — մեր ժամանակակից երաժշտագիտութեան նորագույն տվյալների համաձայն, — բաժանվում են երկու խմբի, այսպես. ա) ձայնի երանգը, դույնը, այն է՝ նրա արտահայտչականութեան երաժշտագեղանկարչական կողմը կազմող հատկություններ (որոնցից են, օրինակ՝ պաշտառությունն ու, քնդհակառակը, մթազնվածությունը իրենց ամենատարբեր աստիճանավորություններով և որոնց շնորհիվ ձայները մեր գիտակցութեան մեջ երբեմն կապակցվում են նույնիսկ «տեսանելիորեն» որոշակի գույների հետ՝ սև, սպիտակ, կարմիր, կապույտ և այլն). և բ) ձայնի՝ որպես «շոշափելիորեն» թանձր մի մարմնի նյութականութեան հետ կապված ֆիզիկական հատկություններ (ինչպես, օրինակ՝ թավջային փափկությունը կամ կարծրությունը, ողորկությունը կամ կոշտությունը, ապա և՛ ծանրությունն ու թեթևությունը, մեծությունն ու փոքրությունը, որոնք արտահայտում են ձայնային մարմնի կշռականությունն ու ծավալայնությունը)⁵⁶:

Հայ միջնադարյան գիտնականների մոտ կան ասույթներ, որոնք ընդգրկում են երաժշտական ձայնի տեմբոային հատկությունների արտահայտչականութեան վերոհիշյալ երկու սպեցիֆիկ բնագավառներն էլ: Այսպես, ակներև է, որ ձայների հենց գունագեղութեան, նրանց արտահայտիչ գեղանկարչականութեան մասին է խոսում Հակոբ Արիմեցին (XV դար), երբ, նկարագրելով գործիքային նվազի բարձրարվեստ մի կատարում, գրում է. «... և երաժիշտն բերեալ ի յինքեան զձև թաղաւորի, և ձևոն զնմանութիւն զօրավարին, և զկնտնտոցն իբրև զգործի խաղացուցանելով ի լարսն, արագ արագ շուտափութութեամբ խառնէ զանազան ձայնսն ի ներդաշնակաւոր լարսն՝ զսուզն և զբութն, զգիլն և զբամբն և զայլսն. իբրև ի միոյ լարէ հանէ զհաղցրաձայն հնչմունս և զգարմանայի ձայնատրուփունս ի գանազան որակս և ի գոյնս» (ընդգծումները մերն են — Ն. Ք.)⁵⁷:

Ձայնի ֆիզիկական հատկությունների մասին մի քանի դիպուկ խոսքեր կան Նեմեսիոս Եմեսացու վերն արդեն վկայակոչված աշխատութեան մեջ, որն

⁵⁶ Տե՛ս Յ. Ու. Տյուլին, Учение о гармонии, Музгиз, 1939, էջ 46—47:

⁵⁷ Հակոբ Արիմեցի, Մեկնութիւն տումարի, Մատենադարան, ձև. N 1114, էջ

ի դեպ, հայկական ձեռագրերում սխալմամբ վերագրվում է Գրիգոր Նյուա-
ցուն: Մեզ համար սակայն ավելի հետաքրքրական է հիշյալ աշխատության
մասնավորապես «Յաղագս լսելիաց» բաժնի հայ մեկնությունը: Այն կատար-
ված է ոմն Գևորգի կողմից, որը Ա. Տիրոջանի կարծիքով կարող է Գևորգ
Սկեռացին լինել⁵⁸: Արդ՝ այս Գևորգը միջնադարի համար բնորոշ և, միևնույն
ժամանակ, հյուսիսից ու արտահայտիչ պատկերավորությամբ բացատրում է
«սուր», «ծանր», «մեծ», և մանավանդ՝ «ողորկ» և «խոշոր» (իմա՝ խոստ, կոշտ
ու կոպիտ) ձայները, առանց, սակայն, հատակ կերպով մասնավորելու իր
խոսքը, հատկապես երաժշտական ձայնի նկատմամբ: Նա գրում է. «Եւ սա
զձայն միայն լսէ զսուրն որպէս զպլլպլի, և զծանր որպէս զոմիշի, զողորկու-
թիւն որպէս ծովու, և խոշոր որպէս իշոյ, զմեծութիւն որպէս որոտման. ցու-
ցանէ զգործարանս սոցա որով և գործէ»⁵⁹: Այստեղ հատուկ ուշադրություն են
գրավում «ողորկ» և «խոշոր» ձայների մասին խոսքերը, որպես նաև ձայնի
զեղազիտությունը վերաբերող մտքերի արտահայտություն: «Խոշոր» ձայնին
վերաբերող համեմատությունը ինքնըստինքյան հասկանալի է: «Չողորկութիւն
որպէս ծովու» ասածն էլ հեշտ հասկացվում է այն իմաստով, որ «ողորկ», այ-
սինքն հղկված ձայնը մարդու հոգին է հանգստացնում նրա «ականջը շոյելով»,
ճիշտ այնպես, ինչպես նույնը անում է խաղաղ ծովի հարթ ու սահուն մակե-
րեսը՝ «աչքը փայփայելով»:

Իսկ ինչ վերաբերում է ձայնի՝ որպես «ձայնային մարմնի» ծանրության,
մեծության և ֆիզիկական այլ հատկություններին, ապա դրանց մասին խիստ
արժեքավոր ասույթ ունի ոչ այլ ոք, եթե ոչ (ինչքան էլ դա «տարօրինակ» թվա),
ձայնի աննյութականության տեսակետի կողմնակից Հովհաննես Երզնկացին:
Այսպես. «չելանելն և կամ յիշանելն, — ուսուցանում է Երզնկացին, — երա-
ժշտականն զանազանս ունի բաժանմունք ձայնից՝ մեծ և փոքր, ծանր և թեթև,
սուր և բութ և այլս ոմանս»⁶⁰: Երզնկացու քննարկվող ասույթը վերաբերում է
իրեն ծանոթ երաժշտական որոշակի մի սիստեմի ձայնաշարի ձայներին: Դա
պարզ հասկացվում է՝ «չելանելն և կամ յիշանելն» բնորոշ արտահայտությու-
նից: Այնուհետև, հիշյալ ձայների մասին դատելիս Երզնկացին գործ է ածում
«բաժանմունք ձայնից» դարձվածքը: Եթե մեզ շշիօթեցնի միջնադարյան գիտ-
նականի տերմինոլոգիան, ապա առանց դժվարության կըմբռնենք, որ տվյալ
դեպքում խոսքը ձայների տարբեր կատեգորիաների մասին չէ, այլ վերաբերում
է երաժշտական սիստեմի ձայների տեմբոային հատկություններից՝ կշռակա-
նություն ու ժավալայնությունը, որովհետև, ինչպես քաջ հայտնի է, երաժշտա-
կան որևէ սիստեմի ձայնաշարի «մեծ», «ծանր» և «բութ» ձայները այդպես են
ընկալվում, հատկապես, նրանցում առկա օբերտոնների առատության շնորհիվ.
Իսկ «փոքր», «թեթև» և «սուր» ձայները՝ նույն օբերտոնների նվազության պատ-
ճառով: Եվ քանի որ հիշյալ օբերտոնների առատությունը կամ նվազությունը
այս կամ այն ձայնում կախված է վերջինիս բարձրությունից, մեծ ու փոքր,
ծանր ու թեթև, բութ ու սուր խոսքերը վերաբերում են նաև երաժշտական սիս-
տեմի ձայնաշարի տարբեր և, հիմնականում, հակադիր տեղամասերին, այն է՝

⁵⁸ Տե՛ս «Բաղմավեպ», Վենետիկ, 1887, էջ 319:

⁵⁹ Մեկնություն գրոցն բնութեան ի Գրիգորէ Նիւացույ, Մատենադարան, ձեռ. № 55, էջ 221ա:

⁶⁰ Հ ո վ հ ա ն ն ե ս Երզնկացի, Մեկնութիւն քերականի, Մատենադարան, ձեռ. № 2329, էջ 44բ:

նրա (համապատասխանաբար) ստորին ու վերին ռեգիստրներին: Այս բարձրագույն քայլում է, որ միջնադարյան հայ գիտնականները իրենց շրջապատում և մանավանդ գեղարվեստական կատարման ժամանակ հնչող ձայների տեմբրալին հատկությունների մասին պարբերաբար սուր գիտողություններ անելով, ի վերջո հասնում են՝ երաժշտական սիստեմի ձայնաշարի տարբեր տեղամասերում ներպարփակված ձայների արտահայտչականության տեմբրո-ռեգիստրալին կողմից բմբռնմանը: Եվ դա սիրտի համարել միջնադարյան Հայաստանում դարգացող երաժշտական գիտության մեզ հետաքրքրող բնագավառում ձևեր բերված ամենաաչքի ընկնող նվաճումը:

Այսպիսով տեսնում ենք, թե ինչպես ձայնի մասին Հայաստանում գեղեցկագույն-միջնադարում գոյացած ուսմունքը, ժառանգաբար յուրացվելով դարգացած ֆեոդալիզմի շրջանի հայ մտածողների կողմից և անցնելով դարգացման մեծ քայլից, X—XV դարերում փաստորեն նոր որակ է ստանում. զգալիորեն խորացվում են ձայնի սահմանմանը վերաբերող ամենակենսունակ մտքերը, որն և առիթ է տալիս վերջնականապես պարզարանելու մի շարք կարևոր նոր հարցեր, այն է՝ հնչյուն, ձայն և մարդկային ձայն հատկացությունների տարբերացումը, մարդու (կատարողի), երաժշտական գործիքի և օդի դերերի բմբռնումը հնչյունի «լինելության» մեջ և, վերջապես, ձայնային ապարատի և երաժշտական գործիքի միջև գոյություն ունեցող բնդհանրության բացահայտումը: Այնուհետև առաջ է քաշվում ձայնի տեսակների շատ ավելի կատարյալ մի դասակարգություն, որում իր պատշաճ տեղն է գրավում երգարվեստի և գործիքային նվագի տեսակետից առավել պիտանի ձայնը, որպես օրինաչափորեն կազմակերպված երաժշտական սիստեմի կազմի մեջ մասնող առանձին կատեգորիա: Հետո՝ արվում են այդ ձայնի շափին ու կշռույթին, բարձրության ու գույնին և, մանավանդ, նրա ծավալայնության ու կշռականության վերաբերող նուրբ գիտողություններ: Արանով փաստորեն բարձրացվում և իր ժամանակի շափանիշով բավարար լուծում է ստանում երաժշտական ձայնի տարբերիչ հատկանիշների հարցը, որն և, ի վերջո, համոզեցնում է երաժշտական ձայների արտահայտչական գլխավոր հատկությունների և, հենց այդ առումով էլ՝ երաժշտական սիստեմի ձայնաշարում ձայնային ուրույն տեղամասերի գոյությունը բմբռնման:

Պետք է հատուկ ընդգծել, որ Հայաստանում ձայնի մասին հին և միջնադարյան այս ուսմունքի գոյացման ու նրա հետագա էվոլյուցիայի իսկական խթանը, — պրոֆեսիոնալ գործիչների շրջաններում մշտապես կաշիկցած գիտական հետաքրքրությունը, — առաջացել ու սնվել է՝ հայկական ազգային ինչպես հոգևոր, այնպես էլ աշխարհիկ երաժշտական մշակույթի ինտենսիվ դարգացման հիման վրա: Եվ որ գլխավորն է՝ այդ ուսմունքի բնագավառում ձևեր բերված կարևորագույն նվաճումները, իրենց հերթին, բեղմնավորել են մեր միջնադարյան և՛ հոգևոր և՛ աշխարհիկ երաժշտական պրակտիկան: Առյժ հանգամանքը անհրաժեշտ է այստեղ, ըստ կարելիության լուսարանել, հայկական միջնադարյան հոգևոր ու աշխարհիկ երաժշտական արվեստի ուղղությամբ երկու հակիրճ հարախուզություն կատարելու միջոցով: Այդ անելով մենք, նախ, ավելի որոշակիորեն կալատկերացնենք հայ գիտնականների քննարկված ասույթների մի մասի բուն առարկան (օրինակ, երաժշտական սիստեմի ձայնաշարի վերևում բազմիցս հիշատակված տեղամասերն ու նրանցում ներպարփակված ձայները). և ապա՝ միևնույն ժամանակ, ըստ արժանիության գնահա-

առժ կլինենք Չայնի մասին հայկական միջնադարյան ուսմունքի ողջ նշանակությունը: Արդ՝ կատարենք հիշյալ հարախուզությունները:

Հայտնի է, որ հայկական հոգևոր երաժշտական արվեստը՝ վոկալ արվեստ է: Ընդ որում, հատկապես անցյալում, այն հիմնված է եղել, գլխավորապես, աղամարդկանց Չայնի վրա: Ինչպիսի՞ Չայնածավալի սահմաններում են մարմնավորված եղել այդ արվեստի տարրեր ժանրերը: Այս կապակցությամբ նախ պիտի նշել, որ անցյալում, ինչպես ողջ Արևելքում, այնպես էլ Հայաստանում, չէին մշակվում բառ ու առավել ևս՝ բառ պրոֆոնդո տիպի Չայները⁶¹: Սրանից պիտի հետևենք, որ երգչական հիշյալ Չայների ծավալով ընդգրկվող ամենացած Չայնաստիճանները չէին կարող օգտագործված լինել հնչող երաժշտության մեջ: Եվ իսկապես, մեր «Շարականի» եղանակները քննելով տեսնում ենք, որ նրանցում հանդիպող ամենացած Չայնաստիճանը «ստորին պարոչկն» է (Ն), որն հանդես է գալիս, մեծ մասամբ, ԳԿ ստեղծի երգերում⁶², իսկ ամենաբարձրը՝ «բարձր պարոչկը» (Ն²), որն երևում է, գլխավորապես, ԲՃ դարձվածք երգերում⁶³: Պատարագի և ժամագրքի միաձայն երգերում սույն Չայնածավալը դեպի վար չի ընդլայնվում. իսկ դեպի վեր՝ այն ընդլայնված է լինում մի շարք ծանրադույն «Մեղեդի»-ներում, որոնցում հանդիպում ենք նաև «սուր փուշի» (Շ³) և նույնիսկ՝ «սուր էկորճի» (Ճ³)⁶⁴: Վերջինս հանդիպում է շատ հազվադեպ, այն էլ որպես մեղեդիական օժանդակ Չայնաստիճան: Սակայն եթե հաշվի առնենք, որ վերևում «սուր փուշը» և ներքևում «ստորին պարոչկը» ազատ կատարելու համար միջնադարյան երգիչները իրենց վարժարյուններում պետք է ընդգրկած լինեին նաև մի կողմից՝ «սուր էկորճը», իսկ մյուս կողմից՝ «ստորին ներքնախաղը», ապա պետք է եզրակացնենք, որ մեր եկեղեցական երաժշտության համար պիտանի երգչային Չայնածավալը փաստորեն տարածվում էր ձ-ից մինչև Ճ³ (տե՛ս գծ. 1):

Պիտի նշել, որ այսպիսի Չայնածավալի երբեմն տիրապետում են հենց միայն տեևոտ տիպի Չայն ունեցող երգիչներն էլ⁶⁵: Հայաստանում, սակայն բառ երևույթին, սույն Չայնածավալային առանձին դեպքերում տիրապետել են ո՛չ միայն և ո՛չ այնքան բուն տեևոտները, որքան այնպիսի երգիչներ,



գծ. 1

որոնց կատարողական հնարավորությունները թույլ են տվել, տեղին համեմատ, օգտագործել ինչպես տեևոտ, այնպես էլ (լիրիկական) բարիտոն տիպի Չայներին հատուկ Չայներանդն ու Չայնածավալը: Այդպիսին է եղել, օրինակ, մեր Կոմիտասը որպես երգիչ, որի Չայնը, նրա հեղինակավոր «ուսուցչապետի» իսկ վկայությամբ՝ ամփոփել է «... բարձր տեևոտի և ստորին բարիտոնի սմբողջ տարածությունը», իր մեջ ձուլելով «...միանգամայն թի տեևոտի ձկնությունը և թի բարիտոնի փափկությունը»⁶⁶: Բայց այսպես կարող

61 Հատկանշական է, որ սույն միտքը Կոմիտասը քնդգծում է նույնիսկ XIX դարի նկատմամբ: Տե՛ս Կ օ մ ի տ ա ս, Նամակներ, Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 1958, № 1, էջ 266:

62 Տե՛ս Չայնագրեալ Շարական հոգևոր երգաց, Վաղարշապատ, 1875, էջ 183 («Կանխեալ Յովնանու»):

63 Նույն տեղում, էջ 746 («Անթառամ ծաղիկ»):

64 Տե՛ս Չայնագրեալ երգեցողությունը Սրբոյ Պատարագի, Վաղարշապատ, 1878, էջ 97 («Աչքն ծով»):

65 Տե՛ս В. С. Кантарович, Гигиена голоса, Музгиз, 1955, էջ 56:

66 Տե՛ս Կոմիտասի նամակը՝ էջմիածնի ձեմարանի տեսուչ Կ. Կոստանյանին (Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի արխիվ):

էր լինել միայն առանձին դեպքերում: Իսկ առհասարակ՝ միջնադարյան Հայաստանի հոգևոր երգերի, մանավանդ «ծանր» տիպի մոնոդիաների կատարումը պիտի պահանջեր մշակել ինչպես տենոն, այնպես էլ բարիտոն տիպի ձայներ: Որովհետև Ն. Քաճմիզյանի կողմից XIX դարի վերջում հայկական ձայնանիշերի օգնությունը գրանցված «Շարականի», «Պատարագի» և «Ժամագրքի» բուլոր երգերի քննությունն էլ ցույց է տալիս, որ մեր հոգևոր հատկապես «ծանր» տիպի մոնոդիաների եղանակները, ըստ իրենց տեսիլատեսային տվյալների՝ բաժանվում են, հիմնականում, երկու խմբի. տենորային և բարիտոնային (լիրիկական բարիտոնի մասին է խոսքը) բնույթի եղանակները: Այսպես թե այնպես, միանգամայն պարզ է հետևյալը. մեզ մոտ միջնադարյան երգեցողության պրակտիկան խարսխվում էր մոտ երկու ութնյակ ու կես տարածություն ունեցող և վերը ցույց տրված մի պատկառելի ձայնածավալի վրա: Իսկ գրանից գործնականում օգտվելու համար՝ նրա տարրեր տեղամասերում ընդգրկված ձայնաստիճանների արտահայտչական հատկությունների մասին պիտի որ հստակ դադարիտը ունեցած լինեին երգիչները:

Եվ իրոք, Մատենադարանի ձեռագրերում հանդիպում ենք այդ ապացույցող մի արժեքավոր հատվածի, որտեղ պարզ ասվում է, թե «եղանակը» (իմա՝ մեղեդիական տիպային դարձվածքներ) գոյացել աշտոբիկ են: Են ի յեղանակս որ լեզուաւ շարժին, եւ են՝ որ ի քիման, և են՝ որ ի դլուխն, և են՝ որ ի խոշակն»: Իսկ հետո՝ նույնիսկ բերվում են այդ «խոշակային», «զեղվային», «քմբային» և «դլխային» մեղեդիական դարձվածքների ձայնագրությունները⁶⁷: Վերջիններս իրագործված են խաղային նշաններով, որոնց գորությունը անհայտ է: Այսուամենայնիվ, պարզելու համար թե վերը բերված երգչային ընդհանուր ձայնածավալի հատկապես ո՞ր տեղամասերին են համապատասխանում հիշյալ շորս տեսակի «եղանակ»-ները, մենք կարող ենք դիմել մարդկային ձայնի սեպտորների, ինչպես նաև ֆոնացիայի ժամանակ երգիչների մոտ ծագող ձայնային տարրեր գոյությունների մասին գոյություն ունեցող նույնիսկ ամենաարդիական տեսություններին⁶⁸: Որովհետև, ինչպես հայտնի է, ընդհանրության եզրեր ունեն, մի կողմից՝ երգչային ձայնածավալի տարրեր գոտիների մասին հնագույն պատկերացումներն ու, մյուս կողմից՝ ձայնային սեպտորների մասին նորագույն տեսությունները: Իրանք հիմնվում են նաև ձայնային ապարատի օբյեկտիվ տվյալների խմայության վրա (այլ բան է, որ, վերջինս, տարրեր ժամանակներում տարրեր մակարդակի վրա է գտնվել): Պետք է ասել, որ մարդկային ձայնի սեպտորների մասին դեռ վերջերս էլ թեր ու դեմ բազմաթիվ կարծիքներ են արտահայտվել: Եղել են հետազոտողներ, որոնք ժխտել են այդպիսի սեպտորների գոյությունն իսկ⁶⁹: Ետտ ավելի մեծ թվով մասնագետ-վոկալիստներ երգչային այս կամ այն ձայնածավալում տարրերն էլ են երկու, երեք, չորս և նույնիսկ հինգ սեպտորներ և այլն⁷⁰: Սույն դարաշրջանի 20—30-ական թվականներին երգիչների, մանկավարժների և

⁶⁷ Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 599, էջ 37ր:

⁶⁸ Ուշագրություն արժանի փաստ է, որ երգչային ձայնի սեպտորների մասին արդիական տեսություններին դիմել են XIX դարի մեր կենդանական երաժիշտներն էլ (տե՛ս Ա. Բրուստյան, Մոցարտեր, էջ 69—71, Գրականության և արվեստի թանգարան, Բրուստյանի արխիվ):

⁶⁹ В. С. Кантарович, Гигиена голоса, Музгиз, 1955, էջ 73:

⁷⁰ В. Багадуров, Учение о регистрах человеческого голоса, Музыкальное образование, 1930, № 2, էջ 38:

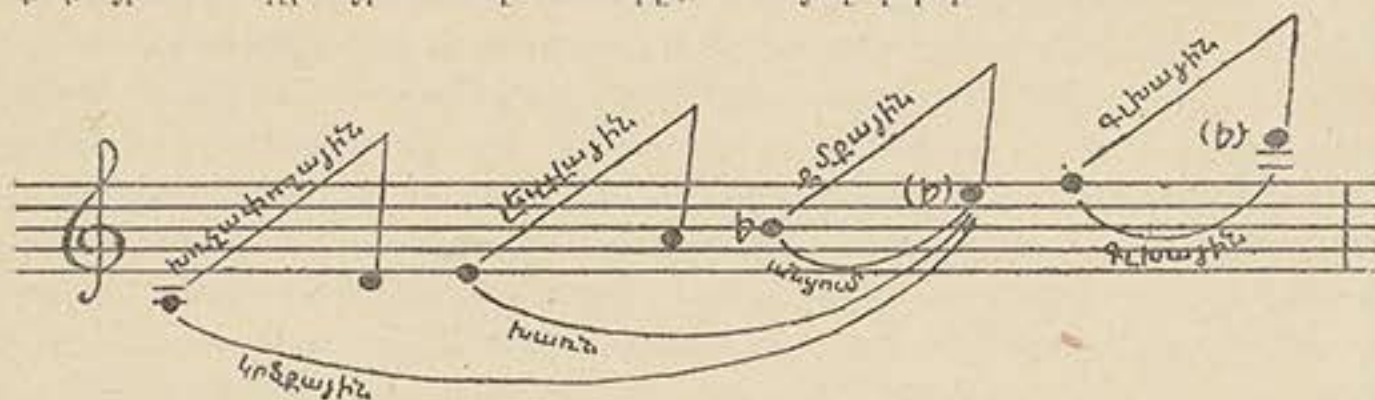
հետազոտողների շրջանում վերջնականապես հաղթանակել էր այն տեսակետը, թե, մասնավորապես, տղամարդկանց ձայները պարունակում են երկու ռեզիստոր՝ կրծքային, որը գրավում է ձայնածավալի մոտ $\frac{2}{3}$ մասը (ներքևից հաշված) և գլխային⁷¹։ Սակայն լարինգոսկոպիական և սարոքոսկոպիական հետազոտությունների միջոցով վերջերս ստացված ամենաստույգ ավյալների համաձայն, հենց տղամարդկանց ձայների կրծքային ու գլխային ռեզիստորների միջև գոյություն ունի մի երրորդ ռեզիստոր էլ, այն է՝ միջին կամ խառն ռեզիստորը, որն ի դեպ, բարիտոնների և տենորների մոտ, գրավում է (ըստ ռեալ հնչողության) e—e¹ տարածությունը⁷²։ Այստեղից պարզ է, ուրեմն, որ հիշյալ ձայների գլխային ռեզիստորը ընդգրկում է e¹-ից վերև գտնվող ձայները, իսկ դուրս կրծքայինը՝ e-ից ներքև ընկած տարածությունը։ Արդ՝ հատուկ ապացույցների կարիք չկա, հասկանալու համար, որ երգչային ձայնածավալի ինչպես ներկայումս, այնպես էլ անցյալում (միջնադարյան Հայաստանում) գլխային կոչվող տեղամասերը չեն կարող իրարից տարբեր բաներ լինել։ Նույնը պիտի ընդգծել նաև արդի կրծքային և մեր միջնադարյան խոչակային կամ խոչափողային հասկացությունների կապակցությամբ։ Քանի որ պարզ է, թե անցած ժամանակամիջոցի ընթացքում շէին կարող փոփոխված լինել՝ մարդկային ձայնի ապարատի անատոմիական կառուցվածքն ու նրա (ապարատի) բաղկացուցիչ մասերի (գլխային ռեզոնատոր, կրծքային ռեզոնատոր և այլն) գործունեության բնույթը։ Նշանակում է՝ միջնադարում մեզ մոտ լեզվային և Բմֆային կոչված ձայնային գոտիները հարկ է որոնել այժմ միջին կամ խառն անվանվող ռեզիստորի սահմաններում։ Ընդ որում, հենց սկզբից էլ կարելի է պնդել, որ քմբայինը, լեզվայինի համեմատությամբ «միջին» ռեզիստորում պիտի գրադեցնի, բնականաբար, ավելի բարձր մի տեղամաս։ Բայց նախ այն մասին, թե հիշյալ «միջին» ռեզիստորը ինքն իր մեջ բաժանելի՞ է արդյոք։ Արդի գիտությունը դրական պատասխան է տալիս նաև այդ հարցին։ Այսպես, Վ. Ս. Կանտարովիչը տեղեկացնում է, որ այն դեպքում, երբ անփորձ երգիչները լուրջ դժվարությունների են հանդիպում (ըստ ռեալ հնչողության) b, c¹ և d¹ ձայները վերցնելիս, վարպետ կատարողները կլորացնելով «փակում են» այդ ձայները (իմա նեղացնում են բերնի բացվածքը), այդպիսով ապահովելով միջին ռեզիստորից դեպի գլխայինի սահուն անցումը։ Իսկ ինչ վերաբերում է հիշյալ «փակ ձայների» կատարման ժամանակ երգիչների ունեցած զգայություններին, — ավելացնում է Կանտարովիչը, — ապա վեկալիստների մեծ մասի նույնանման վիպությունների համաձայն, նրանց թվում է, թե տրվյալ դեպքում ձայնը դուրս է գալիս ոչ թե իր բնական ճանապարհով, բերնի խոռոչից, այլ՝ կարծես դեմքի ոսկորների միջով⁷³։ Հենց դրանով էլ տարբերվում են այսպես կոչված «քմբային» ձայները։ Արդ՝ եթե խնդրո առարկա «միջին» ռեզիստորի (ըստ ռեալ հնչողության) «b» ձայնից վերև գտնվող տեղամաս-

⁷¹ В. Багадуров, Ученне о регистрах человеческого голоса, Музыкальное образование, 1930, № 2, էջ 37—38:

⁷² См. В. С. Кантарович, Гигиена голоса, Музгиз, 1955, էջ 73—74 (Պետք է նշել, որ երգչային որևէ ձայնի ռեզիստորների սահմանների մասին արդի գիտության հաղորդած ավյալները՝ կոնկրետ բաղմանազար երևույթներից արտածված և մեկ քնդհանուր հայտաբարի բերված ավյալներ են։ Այնպես որ այդ սահմանները կարող են որոշ առատեղումների ենթարկվել, երբ փորձներ դրանք բացահայտել այս կամ այն ստանձին վերցրած երգչի ձայնածավալում)։

⁷³ Նույն տեղում, էջ 71—72:

սուճն են գտնվում «քմբային» ձայները, ապա պարզ է, որ «լիզվային» ձայները ներպարփակված են՝ նույն սեպտորի հենց «Ծ» ձայնից ներքև: Այժմ կարող ենք, հիմնվելով վերը շարադրվածի վրա, գեթ մոտավոր ճշտությամբ որոշել մեզ հետաքրքրող երգչային ձայնածավալի «խոշափողային», «լիզվային», «քմբային» և «գլխային» տեղամասերը, հետևյալ կերպ.



Գծ. II

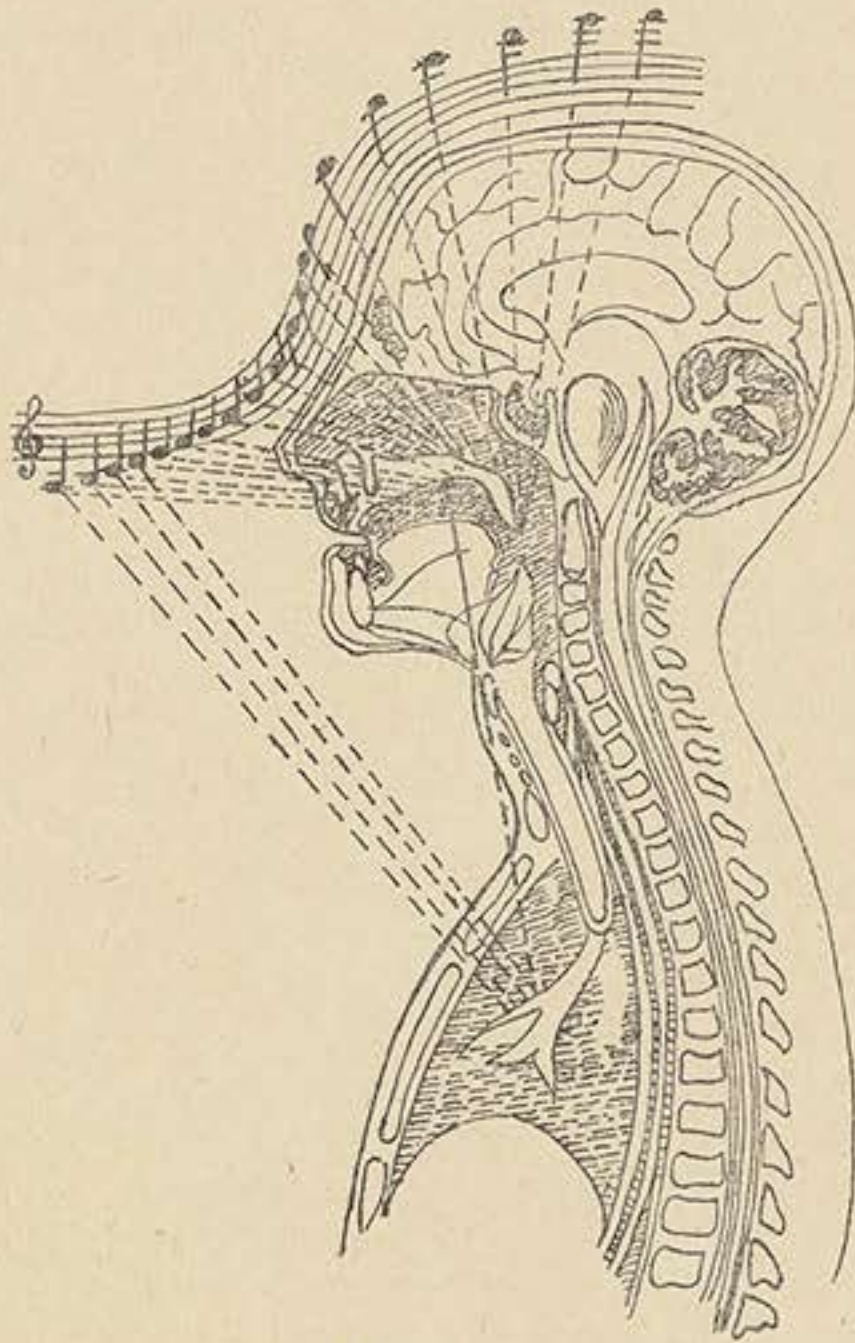
Սխեմայում ներքևից կոր փակագծերով ցույց են տրված երգչային տվյալ ձայնածավալի սեպտորները՝ ըստ մեր ժամանակակից դիտնականների պատկերացման: Իսկ վերևից անկյունավոր փակագծերի օգնությամբ նշված են նույն ձայնածավալի՝ դեռևս հայկական միջնադարում տարրերացված շորս տեղամասերը: Վերջիններիս մասին մեր եզրակացության ճշտությունը հաստատվում է նաև նրանով, որ այն համապատասխանում է նաև արդի դիտության այն տվյալներին, որոնք վերաբերում են՝ երգչային ողջ ձայնածավալի ֆոնացիայի ժամանակ վոկալիսանների ունեցած զգայություններին⁷⁴: Ահա թի փնշպես է ցույց տալիս այդ զգայությունները կիրառացի նշանավոր երգչուհի և ճանաչված մանկավարժ Լիլլի Լեմանը, նկատի ունենալով սոպրանո և տենոր տիպի կատարողներին: (Տե՛ս դժ. III. սխեմայում Δ^3 -ից վերև գտնվող ձայնաստիճանները պատկանում են միայն սոպրանոներին)⁷⁵: Ինչպես տեսնում ենք՝ այն, ինչ վերևի սխեմայում նշված է անկյունավոր փակագծերով, այստեղ նույնքան հստակ կերպով ցույց է տրվում համապատասխան կետագծերի օգնությամբ: Իսկ քննարկվող սխեմաների հիմքում ընկած դրույթների դեռևս միակ (ու չնչին) տարրերությունը հանդում է նրան, որ հայկական միջնադարում «լիզվային» կոչված ձայների շարժման մեկնակետը, ըստ Լ. Լեմանի, երգչի վերին կզակի տակն է, և ոչ թե, ասենք, լիզվի մակերեսը: Սա, իհարկե, ավելի նուրբ դիտողությունների վրա հիմնված տեսակետ է: Անկախ դրանից, հայկական ձեռագրերում առկա երգչային ձայնածավալի առանձին տեղամասերի տարրերակման ու այդ տեղամասերում ընդգրկված ձայների արտահայտչական առանձնահատկությունների տեսական իմաստավորման վերաբերող նյութերը բացառիկ արժեք ունեն ինչպես մեր միջնադարյան պրոֆեսիոնալ

⁷⁴ Պետք է հատուկ ընդգծել, որ մարդկային ձայնի սեպտորների մասին նույնիսկ արդի տեսություններում գործ ածվող մի շարք տերմիններ (ինչպես, օրինակ «կոմբային» տերմինը) դալիս են շատ հնուց և սկզբնապես ծագել են երգիչների և ունկնդիրների զգայությունների հիման վրա: Տե՛ս Լ. Լ. Работнов, Основы физиологии и патологии голоса певцов, Москва, 1932, էջ 53:

⁷⁵ Лилли Леман, Голосовые ощущения у сопрано и теноров. Տե՛ս Լ. Կ. Назаренко, Искусство пения, Музгиз, 1948, էջ 133:

երգարվեստի զարգացման մակարդակը որոշելու, այնպես էլ հիշյալ արվեստի ցարդ մութ մնացած մի շարք կարևոր կողմերը լուսարանելու տեսակետից:

Բայց այստեղ, մեր բուն նյութի կապակցությամբ անհրաժեշտ է նշել, որ միջնադարյան հայ գիտնականները, անտարակույս, երգչային ձայնածավալի



Գծ. III

չորս տեղամասերը տարանջատելիս՝ հիմնվել են երաժշտական սիստեմի ձայնաշարի ձայների արտահայտչականության տեմբրո-ռեգիստրային կողմը շոշափող տեսական դրույթների վրա: Որովհետև, երբ ասում ենք «դիսային ձայն», նախ և առաջ հասկանում ենք՝ մի որոշակի ռեգիստրի և որոշակի դույնի (երանգի, տեմբրի) ձայն, իսկ երբ ասում ենք «խոշափողային ձայն»՝ այլ ռեգիստրի ու այլ դույնի ձայն:

Մեզ համար սկզբունքային նշանակություն ունի նաև այն, որ ձայնի մասին ուսմունքի բնագավառում ձևաք բերված նվաճումները ժամանակին օգտագործվել են հայկական միջնադարյան ո՛չ միայն հոգևոր, այլև աշխարհիկ, մասնավորապես, զուսանական երաժշտության մեջ: Եվ դա առավել քան հասկանալի կլինի, եթե հիշենք, որ ձայնի մասին հայկական միջնադարյան ուս-

մունքը X—XV դարերում նոր ծաղկում ապրեց նաև դուսանական արվեստի տեսության նվաճումներով հարստանալու շնորհիվ:

Գուսանական արվեստը, ինչպես հայտնի է, վտիպ-ինստրումենտալ արվեստ է: Արդ՝ եթե մեզ մոտ անցյալում հստակ դադափար ունեին երգչային ձայնածավալի առանձին գոտիների արտահայտչական առանձնահատկությունների մասին, ապա երաժշտական գործիքների ձայնածավալում չէին տարբերում արդյոք համապատասխան տեղամասեր: Փաստերը ցույց են տալիս, որ տարբերում էին: Եվ որ նվազ կարևոր է, այդ մասին մեզ տեղեկություններ են տալիս հայկական միջնադարում հենց որպես եկեղեցական գործիչներ աչքի ընկած հայտնի գիտնականներ: Դրանցից մեկն է սուլչն հոգվածում արդեն բազմիցս հիշատակված Հովհաննես Երզնկացին, որը, խոսելով երաժշտական գործիքների մասին, ընդգծում է մասնավորապես հետևյալը. «Եւ բազում են ձևք և կերպարանք գործեաց... այլ շորեքաղեանն քնար, առաւել ցուցանէ զզարութիւն արուեստիս, զի ըստ նմանութեան բնութեան մարդոյս կերպարանի. որպէս մարդ ի շորից տարերց՝ և այս գործիք ի շորից լարից, զորս և անուանեն՝ զիլ, որ է սուր. և պամ, որ է ծանր. և տուխա, որ է երկրորդն. և սեթա՝ երրորդն»⁷⁶: Այստեղ օգտագործված տուրա և սերա տերմինները պարսկերեն են: Բայց միջնադարում հիշյալ տերմինների օգնությամբ նշանակվող լարերը ունեցել են իրենց դուռ հայկական և ավելի բնորոշ անվանարկումները, այն է, սուկ և բավ. այդ մասին մեզ տեղեկություն է տալիս մի այլ հեղինակ՝ Առաքել Սյունեցին (XV դար): Նա գրում է. «...զի նախ Դ. են աղեացն. այսինքն սուր և բութ, զոր զիլ ու բանդ (իմա բամ) ասեն, և թաւ և սոսկ»⁷⁷: Նշանակում է, «շորեքաղեան քնարի» լարերի հայկական անունները, առաջինից մինչև շորորդը, եղել են, համապատասխանաբար՝ սաւ (կամ զիլ), սուկ, բաւ և բուր կամ ծանւ (և կամ բամ): Քիչ առաջ անցնելով նշենք, որ վերևում փակագծերի մեջ առնված զիլ և բամ տերմիններն էլ, թեև հայացված՝ բայց հայկական չեն (այդ մասին խոսք կլինի ստորև): «Չորեքաղեան քնարի» լարերի հայկական անվանարկումների մասին մեր գատողությունները օգից կախված կլինեն, եթե նախապես շարքենք, թե ի՞նչ ախլի գործիք է, վերջապես, «քնարը»: Մեզ մոտ դեռևս վաղ միջնադարում էլ «քնար» ասելով հասկանում էին ոչ միայն և ոչ այնքան բուն քնարը (ՃԱՔԱ), այլ առհասարակ լարային կանտոցավոր ախլի գործիքները⁷⁸: Իսկ X—XV դարերում «քնար» ընդհանուր տերմինի տակ արդեն հասկացվում էին սազատիպ, քանթաւատիպ և ուղատիպ բոլոր նվագարանները միասին վերցրած, որոնք միջնադարյան Հայաստանում խիստ տարածված են եղել: Ավելին, այն դեպքում, երբ մեր հարևան մի շարք ժողովուրդների մոտ արդեն վաղուց գործածությունից դուրս է եկել, օրինակ, ուղը, Հայաստանում, ընդհակառակը, այն շարունակում է իր գոյությունը կենցաղում, սիրված է ժողովրդից և ժամանակի ընթացքում վեր ածված լինելով հայատիպ մի գործիքի, արդի երաժշտագիտության մեջ էլ հայտնի է դարձել

⁷⁶ Հ ո վ հ ա ն ն ե ս Երզնկացի, Մեկնութիւն բերականին, Մատենադարան, ձեռ. № 2329, էջ 72ր:

⁷⁷ Առաքել Սյունեցի, Յաղագս բերականութեան համառօտ լուծմունք, Մատենադարան, ձեռ. № 1770, էջ 271ր:

⁷⁸ Այդ մասին տես նաև մեր «Էջեր հայկական վաղ-միջնադարյան երաժշտական զեղադիտությունից» հոդվածը, Հայկ. ՍՍՌ Գիտ. ակադեմիայի Տեղեկագիր (հաս. գիտ.), 1961, № 2, էջ 54:

հենց որպես «հայկական ուղ»⁷⁹: Իսկ ինչ վերաբերում է հատկապես «չորեքադեան քնարին», ապա այդ մասին ավելի որոշակի խոսք առելուց առաջ, անհրաժեշտ է պարզել նրա լարվածքը: Այստեղ նախ և առաջ պիտի ելնել արդի երաժշտագիտություն մեջ քաջ հայտնի և տարրականորեն ճշմարտացի հետևյալ գրույթից. թեև գործիքային նվագի հնարավորությունները մարդկային ձայնի համեմատությամբ ավելի են, որևէ գործիքի առավել արտահայտչական նվագի ձայնային ոլորտը, սակայն, մոտավորապես համընկնում է ձայնային այն ոլորտին, որը հատուկ է մարդկային ձայնին, երգեցողությանը⁸⁰: Այս գրույթը մեզ համար շատ ավելի խոսուն կդառնա, եթե հիշենք, որ միջնադարյան Հայաստանում երաժշտական գործիքները (այդ թվում և լարային կոթավոր ամենազարգացած տիպի նվագարանները) օգտագործվում էին ոչ միայն «սուր» կատարման, այլև երգիչներին նվագակցելու համար: Իսկ այդ նվագակցության հիմնական ձևերից մեկը՝ մեղեդիական վոկալ դժի կոկնակումն է եղել, գլխավորապես «ունիսոն» կատարմամբ: Այս բոլորը շնչեղ կարող շվերաբերվել նաև մեզ հետաքրքրող «չորեքադեան քնարին»: Նշանակում է, վերջինիս լարվածքը որոշելիս, պիտի ելնել հենց երգչային ձայնածավալից: Վերևում եկեղեցական վոկալ արվեստի նկատմամբ այդ ձայնածավալը սահմանվեց a-ից ձ³: Սակայն վոկալ-ինստրումենտալ արվեստի համար դրա (ձայնածավալի), մանավանդ, ստորին սահմանը թերի կլիներ: Պարզ է, որ այդ թերին լրացնելու համար պետք է զեկավարվել հայկական մոնոդիկ երաժշտության ինտոնացիոն սրահատիկայով: Իսկ վերջինս թույլ է տալիս հիշյալ ձայնածավալը ներքևից ընդարձակել և մեկ աստիճանով, սկսելով g-ից (զժ. IV):



Չժ. IV

Ի միջի այլոց, սա հենց այն ձայնածավալն է, որը ըստ պրոֆ. Բ. Քուշնարյանի, ընկած է առհասարակ հայկական մոնոդիկ երաժշտության ինտոնացիոն սրահատիկայի հիմքում⁸¹: Վերջապես պիտի նշել նաև, որ քննարկվող ձայնածավալի գրության այս ձևը, ինչպես հայկական, այնպես էլ եվրոպական ձայնագրության մեջ (տես վերը բերված նոտային բոլոր օրինակները), կանանց ձայների հնչողության համեմատ է: Իսկ տղամարդկանց ձայների իրական հնչողությունը հասկանալու համար, նույն ձայնածավալը պիտի իջեցնել մեկ ութնյակ ցած, այսպես՝



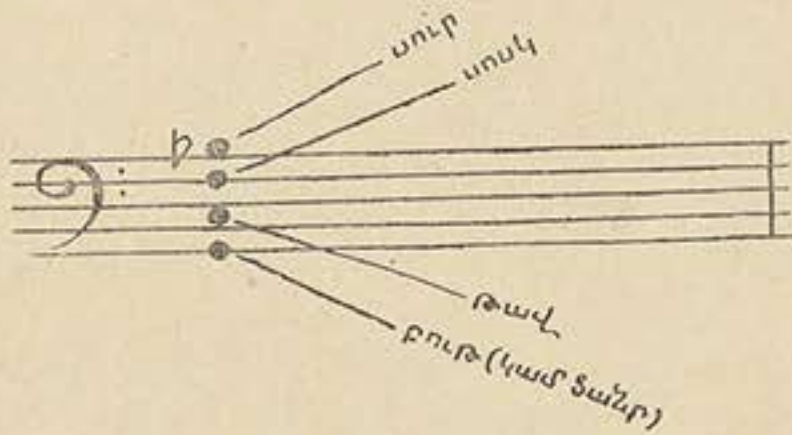
Չժ. V

Արդ՝ վերագառնալով «չորեքադեան քնարին», պետք է ասել, որ նրա շարքորդ լարը, բնականաբար, չէր կարող լարված լինել սխեմայում նշված ամենացած ձայնից էլ ցած: Ուստի այդ լարի լարվածքը պիտի ընդունել՝ «G»-ն: Մնացած երեք լարերի լարվածքը որոշելն արդեն դժվար չէ: Այստեղ անհրաժեշտ է նկատի առնել նախ՝ լարային կոթավոր գործիքների ապլիկատուրայի այն սլարը կղանակները, որոնք տարածված էին միջնադարում, Մերձավոր Արևելքի գրեթե բոլոր երկրներում. և երկրորդ՝ ընդհանուր արևելյան, այդ թվում և հայկական երաժշտության դիա-

⁷⁹ SGA Энциклопедический Музыкальный словарь, Москва, 1959, էջ 279 (յձ).
⁸⁰ SGA И. В. Способин, Элементарная теория музыки, Музгиз, 1951, էջ 10:
⁸¹ X. С. Кушнарєв, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, էջ 323:

տոնիկ ձայնաշարի կառուցվածքը: Առաջինի համար անցյալում բնորոշ են եղել հետևյալ տարրական կանոնները. բաց լարի վրա ցուցամատով վերցվում էր մեծ սեկունդա ձայնամիջոցը, միջնամատով և մատնեմատով, համապատասխանաբար, փոքր և մեծ տերցիաները, իսկ ճկույթով՝ կվարտան. այնուհետև, նախորդ լարի վրա ճկույթով վերցրած ձայնին համապատասխանում էր հաջորդ բաց լարի հնչողությունը, որի վրա նույն ձևով վերցվում էին նույն ձայնամիջոցները, և այսպես հաջորդաբար մինչև բարձրագույն լարը: Այսպիսով ստացվում էր լարային գործիքի ամենաբնական՝ կվարտային լարվածքը, որն և լրիվ համապատասխանում էր, ինչպես ընդհանուր արևելյան, այնպես էլ հայկական, հենց կվարտային կառուցվածք ունեցող դիատոնիկ ձայնաշարին: Այս բոլորից բխում է, որ եթե մեր «չորեքադեան քնարի» 4-րդ լարը լարվում էր «Շ»-ի վրա, ապա նրա 3-րդ, 2-րդ և 1-ին լարերը լարվում էին, համապատասխանաբար՝ «Ը», «Է» և «Ե» ձայների վրա: Այժմ կարելի է պնդել, որ մեր «չորեքադեան քնարը» ուրիշ բան չէր, եթե ոչ ուղղափայ մի գործիք, որովհետև ա) ուղը արևելյան մյուս ժողովուրդների, այդ թվում և միջնադարյան արարների մոտ նույնպես համարվել է (Երզնկացու խոսքերով ասած) երաժշտական արվեստի «գորությունը» ցուցնելու տեսակետից՝ ամենամեծ, այն է ամենակարևոր գործիքը, բ) ընդհանուր արևելյան և մասնավորապես արարական ուղն էլ սկզբնապես եղել է հենց «չորեքադեան», գ) նրա լարվածքը նույնպես եղել է՝ G—c—f—b, և վերջապես դ) արարական ուղի 1-ին և 4-րդ լարերը նույնպես կոչվել են, համապատասխանաբար, «զիլ» (կամ «զիր») և «բամ»⁸²:

Բայց մենք վերագտնանք «չորեքադեան քնարի» լարերի հայկական անուններին: Ահա թե ինչպիսի լարերի են վերաբերվել այդ անունները, ծառայելով որպես ձայնային համապատասխան գոտիների արտահայտչական առանձնահատկությունների դիպուկ օրակումներ: Այստեղ նորից մենք բախ-



Գծ. VI

վում ենք վերն արդեն արծարծված ու մեր բուն նյութին վերաբերող հարցին: Ո՞րն է եղել «չորեքադեան քնարի» ձայնածավալում հիշյալ շորս լարերին համապատասխանող ձայնային շորս գոտիներ տարբերելու պրակտիկայի տեսական հիմքը: «Աուր», «բուլ», «ծանր» և այլ տերմինների գործածությունն իսկ վկայում է, որ ավյալ դեպքում նույնպես այդ հիմքը կազմել են մասնավորապես՝ երաժշտական սիստեմի ձայնաշարի ձայների արտահայտչականության տեմբո-ակտիստրային կողմը լուսաբանող դրույթները:

⁸² Տե՛ս The New Oxford History of Music, vol. 1 (Ancient and oriental music), London—N. York—Toronto, 1957, էջ 446—457:

Վերը շարադրված նյութը մեզ հաստատ հիմքեր է տալիս պնդելու, որ Հայաստանում, զարգացած ֆեոդալիզմի շրջանում, Չայնի մասին ուամունքը արդեն վեր է ածվում հայկական երաժշտադիտությունից սկզբնային ու կարևորագույն բաժիններից մեկի: Այդ ուամունքը իր ընդգրկված նոր ու երաժշտական արվեստի տեսակետից էլ ավելի սպեցիֆիկ հարցերով հիշյալ ժամանակաշրջանում այնքան սերտորեն է կապվում երաժշտական գործիչների ամենօրյա գործունեության հետ, որ, ի վերջո, ձևեր է բերում ոչ միայն տեսական, այլև գործնական մեծ նշանակություն: Այդ ուամունքի զարգացմամբ պայմանավորված տեսական կարևորագույն նվաճումների վրա հիմնվում է հայկական միջնադարյան և հոգևոր, և աշխարհիկ երաժշտական սրակտիկան: Այդ նվաճումներից փաստորեն օգտվում են և վոկալ, և գործիքային կատարողական արվեստի ներկայացուցիչները:

Ավելին, փաստերը ցույց են տալիս, որ Չայնի մասին ուամունքից միջնադարյան Հայաստանում օգտվել են ոչ միայն երաժշտական արվեստի, այլև քերականության և, մասնավորապես, հնչյունաբանության հետ կապված խնդիրների պարզարանման նպատակով: Ահա թե ինչ է գրում այդ մասին պրոֆ. Գ. Ջահուկյանը, քննելով Հովհաննես Երզնկացու «Քերականի մեկնություն»-ը. «Երզնկացին հնչյունաբանական հարցերում առատորեն օգտվում է երաժշտության տվյալներից՝ փորձելով տառերի դասակարգումը հիմնավորել երաժշտության տվյալներով: Եթե նկատի ունենանք, որ նրա ժամանակ երաժշտությունը գրեթե միակ բնագավառն էր, որը կարող էր նրան տեղեկություններ տալ Չայնի ֆիզիկական հատկությունների մասին, ապա պարզ կլինի Երզնկացու այս ձրգտումը»⁸³: Եվ իսկապես, Երզնկացին ինքն էլ չի թաքցնում այդ պարագան, երբ, խոսելով բաղաձայնների և նրանց ստորաբաժանումների մասին, գրում է. «Չայսոսիկ զընարութիւն գրոյս յերաժշտականէ անտի ուսեալ եղաք՝ գրախիւն և դիւնդիւն, և թէ ո՞րք են ի տառէ աստի զոր ծայրիւ լեզուին ասեմք, և ո՞րք են որ միջովն, և ո՞չք են որ հայմամբ շրթանցն, և ո՞ր այլք: Քանզի երաժիշտ՝ զձայն ստեղծանեն յայնցանէ, որ բախեն զշրթունս և հպին, իսկ զստեղծունսն և զկողմունսն յայնցանէ, որ ծայրիւ լեզուին բաղկացեալ են» (ընդգծումները մերն են —Ն. Թ.)⁸⁴: Եվ նույն միտքը գրեթե բառացի կրկնում է նաև Ծայի նշեցին⁸⁵: Երզնկացու սույն ասույթը հատուկ մեկնաբանության կարիք չունի: Նա արդեն ինքն է վառ խոսում իր մասին: Իսկ ինչ վերաբերում է վերևում մեր կողմից ընդգծված մտքին, ապա պիտի նշել, որ այն քիչ սխալաստիկ բնույթ ունի: Որովհետև պարզ է՝ Երզնկացու հիշատակած հատկանիշերով չէ, որ տարբերվում են իրարից հայկական բուն ձայները (Աձ, Բձ, Գձ, Դձ)՝ կողմ ձայններից (Ակ, Բկ, Դկ, Գկ) և ստեղծներից, որոնք, ի դեպ, միջնադարում թվով շատ ավելի շատ են եղել, քան այժմ «կանոնական» համարվող երկու ստեղծիները (Բկ և Դկ): Իհարկե, միանգամայն կասկածից վեր է, որ Երզնկացին այստեղ քննարկվող իր դիտողությունն անելիս, պիտի հիմնված լիներ հայկական երաժշտական արվեստի որոշ երևույթների վրա: Կոաճելու համար, թե ինչ երևույթներ են եղել դրանք, անհրաժեշտ է հակիրճ կանգ առնել հայկական աշուղական երգի, այս-

83 Գ. Ջահուկյան, Քերականական և ուղղագրական աշխատությունները հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1954, էջ 268:

84 Հովհաննես Երզնկացի, Մեկնություն քերականին, Մատենադարան, ձեռ. № 2329, էջ 108ա:

85 Ծայի նշեցի, Մեկնություն քերականին, Մատենադարան, ձեռ. № 2373, էջ 64ա:

պես կոչված «տեխնիկական ձևերից» երկուսի վրա: Գրանք, ըստ Գ. Լևոնյանի, այդպես են կոչվում այն պատճառով, որ դրանց հորինման ժամանակ նկատի են առնվում մի շարք հավելյալ և հատուկ դժվարություններ կապացնող տեխնիկական պայմաններ: Մասնաշորապես՝ «Տոտախ դեկմագ» կոչվող ձևով հորինելիս պահանջվում է ընտրել այնպիսի խոսքեր, որոնց արտասանության ժամանակ շքունները իրար չեն դիպչում, իսկ «Բիլ Թափրամագ» ձևը պահանջում է ընտրել խոսքեր, որոնց արտասանության ժամանակ լեզուն չի շարժվում⁸⁶: նշանակում է՝ մեր աշուղները պետք է լավ իմանային հայոց լեզվի բաղաձայնների ստորաբաժանումները, ըստ նրանց արտաբերության տեղի եզանակների: Երգի վերոհիշյալ ձևերից առաջինում գիտակցարար պիտի խուսափենք՝ «մ», «պ», «բ» և «փ» հնչյուններից, երկրորդում՝ «լեզվային» հնչյուններից և այլն: Արդ՝ հարաբերակցելով Երզնկացու քննարկվող (և վերը ընդգրծված) ասույթը աշուղական երգի ձևերի մասին Գ. Լևոնյանի հաղորդած ավյալների հետ, դժվար չէ հանդել հետևյալ եզրակացության: Ամենայն հավանականությամբ, աշուղական երգի հիշյալ ձևերի նախատիպերը ծանոթ են եղել նաև միջնադարյան հայ դուսաններին: Վերջիններս՝ երգի իրենց հատուկ «տեխնիկական» ձևերը հորինելիս հիմնվել են հայոց լեզվի բաղաձայնների տեսակների իմացության վրա: Երզնկացին ժամանակին լսել է հենց այդ տիպի երգերի դուսանական վարպետ կատարումները, երգեր, որոնք, անշուշտ, կարող էին, ի լրումն վերոհիշյալի, ընթանալ նաև մի դեպքում՝ «ձայն» (կամ «բուն ձայն»), մյուս դեպքում՝ «կողմ» կամ «ատեղի» տիպի ձայնեզանակներում:

Եզրափակելով մեր հոդվածը, համարձակորեն կարող ենք պնդել, որ ձայնի մասին ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում գտնվել է տեսական բարձր մակարդակի վրա: Սկիզբ առնելով դեռևս V դարում, հիշյալ ուսմունքը հետագա տասը դարերի ընթացքում անցնում է զարգացման այնպիսի բովից, որ ի վերջո վեր է ածվում հայկական միջնադարյան գիտության կարևոր բնագավառներից մեկի: Նրա ուսումնասիրությունը որոշակի նշանակություն ունի մեր ազգային երաժշտական մշակույթի անցյալի մի շարք երևույթները ըստ ամենայնի բմբունելու և բացահայտելու տեսակետից:

Н. К. ТАКМИЗЯН

УЧЕНИЕ О ЗВУКЕ В ДРЕВНЕЙ И СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

(Р е з ю м е)

Труды древнеармянских авторов, специально посвященные учению о звуке, до нас не дошли. Исследование, однако, показывает, что в древней и средневековой Армении, по мере развития оригинальной и переводной литературы, постепенно накапливался солидный запас знаний по учению о звуке. Учение это прошло два основных этапа развития: с V по VIII и с X по XV века (и даже несколько дольше), всегда служа необходимым начальным разделом музыкознания феодальной Армении.

Рассмотрение материалов (рукописных отрывков, высказываний отдельных авторов и пр.), относящихся к V—VIII векам показывает, что

⁸⁶ Գ. Լևոնյան, Աշուղները և նրանց արվեստը, Երևան, 1944, էջ 76:

в Армении в период раннего средневековья ученые, философы и музыканты проявляли большой интерес к вопросам, связанным с изучением природы звука и звукопроизводства. Путем самостоятельного исследования, или опираясь на учение выдающихся философов античности, а то и прямо переводя нужные им труды древних авторов, армянские мыслители V—VIII веков уяснили такие основополагающие вопросы, охватываемые учением о звуке, как: определение звука, категории звука, классификация различных звуков внутри отдельных категорий, человеческий голос и человеческая речь и, наконец, голосовой аппарат человека и органы слуха.

Совокупность этих, объединяемых в одну целостную систему, знаний полностью наследуется и прочно усваивается армянскими учеными последующих столетий. Среди них особенно отличаются авторы X—XV веков, которые в своих трудах вновь и вновь поднимают относящиеся к учению о звуке принципиальные вопросы. Последние, возродившись в Армении в условиях нового, гораздо более интенсивного развития как общественных отношений, так и искусства, литературы, науки и философии, естественно, расширяются и заметно углубляются.

Так, возрождение идей, касавшихся определения звука, здесь служит поводом не только для отбирания и раскрытия наиболее содержательных из них, но и для уяснения ряда новых вопросов, к числу которых относятся: дифференциация понятий о звуке, голосе (вообще) и человеческом голосе; выяснение роли человека (исполнителя) музыкального инструмента и воздуха в образовании звука; и понимание общности, существующей между голосовым аппаратом человека и музыкальным инструментом в звукопроизводстве. Далее, здесь выдвигается более совершенная классификация звуков, в которой музыкальный звук, как некая высшая категория, входящая в состав закономерно организованной музыкальной системы, уже занимает свое достойное место. Делаются тонкие наблюдения, касающиеся длительности и определенного метро-ритмического значения, высоты и окраски, а также объема, весомости и других физических свойств звука. Таким образом по существу поднимается и, для своего времени, достаточно полно освещается вопрос об основных отличительных свойствах музыкального звука. Все это, в конечном итоге, приводит к уразумению некоторых важнейших, и, в частности, тембро-регистровых выразительных свойств употребляемых в музыке звуков, а в этом смысле и к пониманию существования в звуко-ряде музыкальной системы отдельных, более или менее четко разграниченных, звуковых зон.

В результате всего этого возникшее еще в период раннего средневековья учение о звуке, не теряя своей преемственной связи с прошлым, в эпоху развитого феодализма — с X по XV век фактически наполняется новым содержанием.

Необходимо отметить, что подлинным стимулом возникновения и дальнейшей эволюции данного учения о звуке являлось интенсивное развитие армянского национального музыкального искусства, как церков-

ного, так и светского. И, что главное, важнейшие достижения, приобретенные в области этого учения, в свою очередь, оплодотворяли музыкальную практику средневековой Армении. Сказанное относится в первую очередь к тем высказываниям и установкам, в коих, по существу, выдвигается мысль о существовании в звукоряде музыкальной системы отдельных звуковых зон, различаемых по тембро-регистровому признаку.

Весьма показательны, с этой точки зрения, что с известного момента развития искусства армянского средневекового церковного пения (примерно к XII веку), в общем диапазоне певческих голосов, представлявшем две с половиной октавы (от «А» до «d²»), различались, как показывают факты, следующие четыре участка: «гортанный» (состоящий из гортанных звуков) — от «А» до «d»; «языковый» — от «e» до «a»; «нёбный» — от «b» до «e¹»; и «головной» — от «f¹» до «d²».

Не менее показательны и то, что и гусаны армянского средневековья, сами принимавшие определенное участие в развитии учения о звуке, а потому и знакомые с достижениями в этой области, дали особые наименования струнам своего «четырёхструнного кнара» (средневекового армянского уда) с настройкой G—с—f—b, с целью указать тембро-регистровые различия звучаний упомянутых струн и, согласно этому, разделить опять-таки на четыре зоны и диапазон «кнара», так: «бут» — тяжелое (низкое звучание) — «G»; «тав» — густое (звучание) — «с»; «соск» — нежное (звучание) — «f»; и «сур» — острое (звучание) — «b».

Эти факты наглядно показывают, что учение о звуке в средневековой Армении достигло высокого уровня развития и являлось одной из важнейших областей армянской средневековой науки. Представляя собой хотя и начальный, но весьма важный раздел армянского музыкознания, оно со временем настолько тесно связалось с повседневной деятельностью музыкантов, что, в конечном итоге, приобрело не только теоретическое, но и большое практическое значение. Его достижениями пользовались и церковные и светские музыканты, как певцы, так и инструменталисты.

N. K. TAHMIZIAN

LA THEORIE DU SON EN ARMENIE DANS L'ANTIQUITE ET AU MOYEN AGE

Aucun des ouvrages d'auteurs arméniens anciens spécialement consacrés à la théorie du son ne nous est parvenu. Les recherches montrent cependant que l'Arménie sut, dès l'antiquité et jusqu'au moyen âge, accumuler, au fur et à mesure du développement de la littérature, tant originale que traduite, un fonds de connaissances stables en théorie du son. Cette théorie du son qui fut en Arménie un préliminaire à la musicologie franchit deux étapes importantes de son développement: la pre-

mière, du V^e au VIII^e siècle; la seconde, du X^e au XV^e siècle (et même plus).

L'étude des matériaux (fragments de manuscrits, citations de certains auteurs, etc.) remontant à la période des V^e—VIII^e siècles, montrent que savants, philosophes et musiciens arméniens du début du moyen âge s'intéressaient particulièrement aux questions touchant à la nature et à la production du son. Soit en ayant recours à des recherches personnelles, soit en se référant aux ouvrages des grands philosophes de l'antiquité, soit encore en traduisant directement les auteurs anciens, les penseurs arméniens des V^e—VIII^e siècles éclaircissent les questions fondamentales de la théorie du son, à savoir celles de la définition du son, de ses catégories, de la classification des divers sons à l'intérieur des catégories respectives, de la voix humaine, de la parole humaine et pour terminer, de l'appareil vocal et de l'organe de l'ouïe chez l'homme.

L'ensemble de ces connaissances réunies en un système unique fut adopté et parfaitement assimilé, au cours des siècles, par les savants arméniens, parmi lesquels on remarque particulièrement les auteurs des X^e—XV^e siècles dont les ouvrages soulèvent de nouvelles et importantes questions de la théorie du son. Ces dernières qui prirent forme en Arménie dans les conditions d'un intense développement des rapports sociaux, de l'art, de la littérature, des sciences et de la philosophie étaient naturellement destinées à être approfondies et élargies. Non seulement les plus importantes d'entre elles furent mises en valeur mais il fut encore possible d'expliquer nombre de questions nouvelles dont la différenciation des conceptions du son, de la voix (en général) et de la voix humaine; la définition du rôle de l'homme (exécutant), de l'instrument de musique et de l'air dans la formation du son; l'idée de généralité existant entre les organes vocaux et l'instrument de musique dans la production du son. On trouvera, en outre, une classification des sons beaucoup plus parfaite où le son musical en tant que catégorie supérieure et s'inscrivant dans un système musical méthodiquement organisé, occupe déjà une place méritée. De subtiles remarques concernent l'étendue et la valeur métrorhythmique déterminée, la hauteur, la couleur comme le volume, la densité et les autres qualités physiques du son. La question des principales qualités distinctives du son musical qui était donc posée fut résolue d'une manière pouvant satisfaire aux exigences du moment. Tout ceci conduit finalement à la connaissance de quelques-unes des principales qualités expressives du timbre et du registre et par là même à la compréhension de l'existence, dans l'échelle du système musical, de différentes régions, plus ou moins bien définies, du son.

Il en résulta que la théorie du son prit forme au début du moyen âge et, sans pour cela rompre ses liens avec le passé, s'enrichit à l'époque du haut féodalisme d'un contenu nouveau.

Il est important de noter que la véritable cause de l'apparition de la théorie du son et de l'évolution qu'elle subit, réside dans le développement intensif de l'art musical arménien tant religieux que profane. Et le

plus remarquable c'est que cette théorie, riche des connaissances acquises en ce domaine, contribua, à son tour, à l'épanouissement de la pratique musicale au moyen âge, en Arménie. Ceci concerne, en premier lieu, les considérations et les formules qui développent en fait l'idée de l'existence dans l'échelle du système musical, de régions sonores, reconnaissables au timbre et au registre.

Il est intéressant de savoir, de ce point de vue, qu'à l'époque du développement du chant religieux arménien (XII^e siècle) on distinguait, comme le montrent les faits, dans le diapason des voix de chanteurs comprenant deux octaves et demie, les 4 régions suivantes: celle des «voix de larynx»—de «A» à «d»; celle des «voix de langue»—de «e» à «a»; celle des «voix de palais»—de «b» à «e¹»; celle des «voix de tête»—de «f¹» à «d²».

Il n'est pas moins remarquable que les «koussans» qui se distinguent par une participation active au développement de la théorie du son ne furent pas sans en connaître les éléments et donnèrent même aux cordes du «khar» (instrument à 4 cordes; «oud» arménien du moyen âge) des appellations particulières aux accords (G-c-f-b) dans le but de distinguer les différents timbres ou registres des sons émis par les cordes et diviser ainsi, de même, le diapason du «khar» en 4 régions: «boute» (son grave)—«G»; «tav» (son sourd)—«c»; «sosk» (son doux)—«f»; «sour» (son aigu)—«b».

Ces faits prouvent que la théorie du son avait atteint au moyen âge, en Arménie, un niveau de développement élevé et qu'elle formait l'une des principales branches de la science médiévale arménienne.

Partie importante quoiqu'élémentaire de la musicologie arménienne, la théorie du son s'assimila, peu à peu, à l'activité quotidienne des musiciens pour revêtir, en dernière limite un intérêt aussi bien théorique que pratique et dont chanteurs et instrumentistes religieux ou profanes surent tirer profit.