

Կ Ո Մ Ի Տ Ա Ս Ը ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽԱՋԵՐԻ ՎԵՐԾԱՆՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐԸ

Ն. Կ. ԹԱՀՄԻՉՅԱՆ

Կոմիտասը խաղագիտության հարցերով ղեկավարվել է (որոշ ընգամիջումներով) գիտակցական ողջ կյանքի ընթացքում և հաջորդաբար քննել նշանների այն խմբերը, որոնք միջնադարում գրչագիր ավետարաններում, շարականներում և խաղադրքերում ու գանձարաններում համապատասխանաբար գործածվել են՝ ա) հայոց եկեղեցական թվերգի նաև երաժշտական կողմը գրանցելու, բ) ութ-ձայնի սաղմոսատիպ, երգային թե երկարածիգ կանոնացված եղանակների ընդհանուր շրջագծերի, կատարման կերպերի ու ծավալման հանգուցային փուլերի կոնկրետացման և գ) ազատ ոճի, զարդոլորուն մեղեդիների նույն կետերի, ինչպես և մեղեդմատիկ զարդարանքների ու ընդարձակ վոկալիզացիաների նշանակման նպատակով:

Կոմիտասի խաղաբանական աշխատանքների մեզ հայտնի արդյունքները, որոնց մասին հնարավորություն ունենք դատելու պահպանված ձեռագրերից, մի քանի հրատարակված նյութերից ու ասույթներից, կրում են անավարտ բնույթ: Դրանք երբեմն երկմտանքների առիթ են տալիս, երբեմն պահանջում են քննական մոտեցում, բայց բոլոր դեպքերում ներկայացնում են մտքերի ամենալուրջ ուղադրության արժանի միակցություն, զարգացման որոշակի հեռանկարներ ունեցող դրույթներով:

Նախապես բացահայտելով հայ երաժշտության հիմնական ձայնաշարի քառյակային կառուցվածքը¹, Կոմիտասն իր մեծարժեք ուսումնասիրություններից մեկը նվիրեց անմիջականորեն (առանց ութ-ձայնի եղանակների միջնորդության) հիշյալ ձայնաշարի վրա հենվող հոգևոր թվերգի գլխավոր ձևերի վերլուծությանը²: Այդ ձևերն են՝ պարզից բարդ՝ ց—ծ փոքր եռյակի սահմաններում կատարվող «փոխը», ծ—ա մաքուր հնգյակում ընթացող «բարոզը», և շղթայակցված երեք քառալարերի հիման վրա ծավալվող մեղեդիական այն թվերից, որի ելևէջային պտույտներն ու կշռույթը կազմակերպվում են ըստ հայոց լեզվի առողջանության նշանների: Սրանով Կոմիտասը փաստորեն վերծանեց հայ խաղագրության արվեստի հատվածներից մեկը³, որով այժմ մեր երաժշտագիտության համար իր գլխավոր գծերի մեջ արդեն պարզաբանված է հոգևոր թվերգի նաև երաժշտական կողմը գրանցելու նպատակով գործածված քերականական-երաժշտական կրկնակի իմաստ ունեցող առողջանության

¹ Տե՛ս Կ ո մ ի տ ա ս, Երգեցողությունք Ս. պատարագի (Մ. Եկմալյանի ներդաշնակած պատարագի գրախոսությունը), «Արարատ», 1898, № 3—4, էջ 111:

² Տե՛ս Komitas Keworkian, Die Armenische Kirchenmusik. Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Jahrgang I, Heft I, 1899 (էջ 54):

³ Հմմտ. մեր հոգվածը՝ «Ոսկան վարդապետն ու խաղագրության արվեստը», «էջմիածին», 1966, № 11—12, էջ 159:

նշանների համակարգը ութ բաղկացուցիչներով. «միջակետ» (.), «ստորակետ» (,), «բութ» (') ու «վերջակետ» (:)' որպես նաև երաժշտական տրոհության նշաններ, «շեշտ» (') և «պարոյկ» (կամ «հարցուկ») (°)' որպես շեշտադրության նշաններ, և «սուղ» (o) ու երկար (")' որպես տևողության հատուկ նշաններ: Անշուշտ չի կարելի պնդել, թե Կոմիտասը սպառեց հայ առողանության խազերի համակարգի հարցերը: Բանն այն է, որ ինչպես դա գիտակցել է ինքը՝ երաժշտագետը ևս, հայ առողանության նշանների համակարգում XIV—XV դարերում ընդգրկված են եղել մի քանի զուտ երաժշտական խազեր էլ: Ուշագրավ է այս տեսակետից, օրինակ, խիզանում 1407 թ. Հովհաննես գրչի գաղափարած Հայսմավուրքը, որտեղ, բացի բուն առողանության նշաններից, օգտագործված են՝ «խունճ», «զարկ», «դիր» («պարոյկ»-ից քիչ տարբեր իմաստով), «բեր» ու այլ խազեր ևս⁴: Այսուամենայնիվ, առողանության համակարգի հարցերին Կոմիտասի տված պատասխանները սկզբունքային նշանակություն ունեն նաև հիշյալ ու անգամ հնագույն դարերի երաժշտական տվյալ փորձի վերաբերությամբ: Որովհետև նա համեմատել, ճշտել ու ընդհանրացրել է ոչ միայն թվերգի բնագավառում իրեն քաջ հայտնի փորձի, այլև տեսական բնույթի միջնադարյան գրչագիր համապատասխան պատառիկների ընձեռած տվյալները: Օրինակ՝ ստորև բերվող գրչագիր հատվածը կամ նմանները, ուր նշանակալից քայլեր կան, որոնց շնորհիվ կարծես հեռվից նախապատրաստվում է կոմիտասյան այն գրույթը, թե հայոց լեզվի տրոհության չորս նշաններից յուրաքանչյուրը թվերգության մեջ համապատասխանում է վերոհիշյալ շղթայակցված քառալարերից միջին կամ գլխավոր քառալարի աստիճաններից մեկին («միջակետը»՝ ի-ին, «ստորակետը»՝ ց-ին, «բութը»՝ ա-ին ու «վերջակետը»՝ ե-ին): Այսպես՝ «յոլորակացն, յիւրաքանչիւր կիտի ո՞ր յորո՞յ վերա յարմարի» հարցարկում է միջնադարյան անանուն մի քերական և պատասխանում. «Ոլորակն 'ր է. այսինքն շեշտն, որ է սուրն, և բութն և պարոյկն: Եւ կէտն Գ՝ ստորակէտն, և միջնակէտն, աւարտակէտ: Արդ աւարտակէտն սրին նստի, և ստորակէտն՝ բթին, և միջնակէտն՝ պարուկին: Զի որպէս միջնակէտն ի մէջ երկուցն է, սոյնպէս և պարոյկն ի սրէն և ի բթէն լինի, վասն որոյ ի միասին յարմարին»⁵:

⁴ Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 4684:

⁵ Նույն տեղում, ձեռ. № 55, էջ 421բ («Յաղագս քերականութեան համառատ լուծմունք»):

Առողանության նշանների համակարգի հարցերում Կոմիտասի գիտական դիրքորոշման մասին մեր կարծիքը լրիվ արտահայտած լինելու համար անհրաժեշտ է նշել, որ մի փաստ մինչև վերջ լուսաբանված չէ տակավին: Հիշյալ նշանների միակցությունը, 1899 թ. գերմանական մամուլում, որպես գործնականում կիրառված ու կիրառվող հայկական ազգային համակարգ վերծանելուց 15 տարի անց Կոմիտասը Փարիզում (1914 թ.) երաժշտագետների միջազգային կոնգրեսում մի դասախոսություն է կարդում (Ֆրանսերեն)՝ «Հայ եկեղեցու առողանության նշանները», ուր ամփոփված ենք տեսնում առողանության համակարգի տեսության վերաբերյալ հայ հին մեկնողական քերականություններում առկա և որոշ հունաբանություններով աչքի ընկնող տվյալները (հմմտ. Les signes de prosodie de l'Eglise armemienne, ձեռագիր, երկու խմբագրությամբ, տե՛ս գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆոնդ, նյութ № 669. դասախոսության հայերեն թարգմանությունը տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ, Հայ գեղջուկ երաժշտություն, հայ եկեղեցվո առողանության նշանները, Փարիզ, 1938): Անշուշտ խնդիրն ավելի հասկանալի կլիներ, եթե Կոմիտասը, իր առաջին ուսումնասիրությունից առաջ, հանդես եկած լիներ մեր հին քերականությունների համապատասխան նյութերի ամփոփումով: Բայց այս հանգամանքը, վերջին հաշվով, չի կարող ստվեր գցել հայ հոգևոր թվերգի էությունը բացահայտող նրա սոցիալատության վրա:

Մեզ համար կարևոր է նկատել, թե ս.ռ.ոգանություն ութ նշանները, որոնք վերծանել է Կոմիտասը, ամբողջությամբ մտնում են բուն երաժշտական խաղերի համակարգի մեջ ևս, որտեղ պիրաուում են մերթ փոքր ինչ այլ ձևով, մերթ նաև ինչ-ինչ հավելյալ առումներով (օրինակ՝ «բութը», որը նայած տեղին ձեռք է բերում ոլորակային մի իմաստ էլ) և մերթ համանման կերպով, ինչպես, ասենք, այդ նշաններից ամենաբարդի՝ «պարոյկի» դեպքում, որը ներկայացնում է «շեշտի» և «բութի» ոլորակային իմաստի համադրությունը (գծագրով): Դա ճիշտ մեկնաբանված է վերը մեջբերված ձեռագրական հատվածում և հստակ արտացոլված է Կոմիտասի բերած մեղեդիական համապատասխան դարձվածքում էլ, որ կապված է թվերգի հիմքում ընկած ձայնաշարի որոշակի աստիճաններին ու հնչամասին: Ահա այն.



Բուն երաժշտախաղերի ուսումնասիրության գործին Կոմիտասը նվիրել է (դարձյալ ընդմիջումներով) շուրջ երկու սրահամյակ: Հստ եղած տվյալների, 1890-ական թթ. կեսերից հաջորդաբար անցնելով համապատասխան նյութերի հավաքման, դասակարգման, մշակման, ինչպես և հայ ու օտար մասնագիտական գրականության ընձեռած տվյալներին ծանոթանալու փուլերը, 1910 թ. Կոմիտասն արդեն աշխատելիս է եղել հայ խաղանշանների համակարգը էապես լուսաբանող մի ստվար ուսումնասիրության վրա: Այդ մասին վկայում են և՛ ժամանակի հայ մամուլը (ու նրանից վերցնելով՝ նաև օտար հեղինակներ), և՛ ինքը Կոմիտասը: Այսպես, հենց 1910 թ., Աբրահամ քհ. էպեյանը, կոչ անելով՝ «Տաճարի» էջերում լայնորեն քննել խաղաբանության հարցերը, գրում է. «Այս առթիվ չեմ կրնար մոռնալ հիշելու Սուրբ էջմիածնի հայտնի երաժշտագետ հոգեշնորհ տ. Կոմիտաս վարդապետը, որուն շարականի խաղերու մասին ունեցած ուսումնասիրությունը, ինչպես նաև երաժշտական հմտությունը ամենուն ծանոթ է. մանավանդ որ վերջերս թերթերե ոմանք զրեցին իսկ, թե այդ մասին հրապարակային լուսաբանություններ պիտի տա»⁶: Պատասխանելով սրան, Կոմիտասը նույն տալփն, նույն հանդեսում հաղորդում է. «Իրավ է, ես գտել եմ հայ խաղերի բանալին, և նույնիսկ կարդում եմ պարզ գրվածքները, բայց դեռ վերջակետին չեմ հասել. դի յուրաքանչյուր խաղի խորհրդավոր իմաստին թափանցելու համար, նույնիսկ տասնյակ ձեռագիրներ պրպտելով, երբեմն ամիսներ են սահում...: Թող հայ հասարակությունը ներող, մանավանդ համբերող լինի՝ մինչև որ հնարավոր չափով, կատարելապես վերջացնեմ իմ տասն և վեց ամյակից ավելի տևող տաժանագին ուսումնասիրություններս: Հույս ունիմ, թե մոտիկ ապագայում, առանձին հատորներով, հասարակության սեփականություն պիտի դառնա»⁷: Հնարավոր է, որ վերին աստիճանի խստապահանջ, բժախնդիր Կոմիտասը, մինչև 1915 թ. իսկ շարունակելով խաղաբանական ուսումնասիրությունները, այնպես էլ չէր հասել իր ցանկացած «վերջակետին»: Բայց խորապես ցավալին ու մեր մեծ կորուստն

⁶ Տե՛ս «Տաճար», Կ. Պոլիս, 1910, № 6, էջ 188:

⁷ Կոմիտաս, Շարականի խաղերու նշանակությունը, «Տաճար», 1910, № 10, էջ 311:

այն է, որ նրա հիշատակած հատորներից անգամ սեագիր հատվածներ չեն պահպանվել:

Երևանի կոմիտասյան դիվանում հավաքված են գիտնականի որոշ թվով խաղաբանական ձեռագրերը, որոնք անկախ են վերահիշյալ հատորներից ու հաճախ նաև իրարից, կրելով հատվածական բնույթ: Դրանց ընդհանուր և հիմնականում ճիշտ գնահատականը տալիս է Ռ. Աթայանը, որ նկատում է, թե Կոմիտասի խաղաբանական ձեռագրերում շոշափված են հետևյալ շորս հար-
ցերը՝ ա) խաղերի անունների ստուգաբանությունը և նրանց ձևերի ճշտումը,
բ) խաղերի նշանակության կապը լադային հնչյունաշարի աստիճանների հետ,
դ) խաղերի համեմատական ուսումնասիրությունը մինչև այժմ պահպանված
միջնադարյան երաժշտության տվյալներով, և դ) ժողովրդական երաժշտու-
թյան օրինաչափությունների վերլուծության նշանակությունը խաղերի ուսում-
նասիրության գործում⁸: Թեև քննարկվող նյութերը, ամբողջությամբ վերցրած,
ներկայացնում են Կոմիտասի խաղաբանական նախնական (վաղ շրջանի)
փորձերը, բայց արժեքավոր են ոչ միայն կոմպոզիտոր-երաժշտագետի հետա-
զոտական մեթոդին ու մտքերի ընթացքին ծանոթանալու առումով, այլև հայ
խաղագիտության զարգացման ներկա փուլի հետ կապված աշխատանքներին
իսկ իրենց բերած որոշակի նպաստով: Մասնավորապես անհրաժեշտ է նշել,
որ Կոմիտասի համար խաղաբանական հիշյալ նախնական փորձերի շրջա-
նում էլ վաղուց գիտակցված է եղել ձայնեղանակի (կամ չափանմուշ-եղանա-
կի) դերը առանձին խաղագրերի կամ նրանց միակցումների ելեկտրոն նշա-
նակության կոնկրետացման գործում: Հայտնի է, որ խաղանշանների ելեկտրո-
նին իմաստի կոնկրետացման կախումը տվյալ ձայնեղանակից հստակ ըմբռնել
ու նշել են նույնիսկ օտարազգի մասնագետները, ինչպես, օրինակ, Ֆետին⁹,
որն անգամ փորձել է ինչ-որ հաստատուն կապեր որոնել առանձին խաղագրե-
րի ու ձայնեղանակի հիմքում ընկած լադային ձայնասանդուղքի աստիճաննե-
րի միջև: Ֆետիի աշխատությանը ծանոթ է եղել Կոմիտասը¹⁰ ու, նաև դրա ազ-
դեցությամբ, ձգտել է ավելի ևս խորացնել հիշյալ կապերին վերաբերող
մտքերը: Կոմիտասի խաղաբանական ձեռագրերում դա արտահայտված է տա-
կավին նախնական հարցադրման կարգով, հետևյալ կերպ. «Կարող է պատա-
հել, որ յուրաքանչյուր խաղ իր ձայնաստիճանը հաշվի առնե [չափանմուշ]
հղանակի հիմնական ձայնից: Օրինակ բկ—Ն, ուրեմն խաղերն իրենց ձայնն
ստանալու են Ն-ից առնելով» և այլն¹¹:

Շատ ավելի արժեքավոր են Կոմիտասի հրապարակված հոդվածներն ու
առանձին ասույթները, որոնք ուղղակի վերաբերում են երաժշտախաղերի հա-
մակարգին, թեև դրանք ևս, առանձին դեպքերում, երկմտանքի առիթ են տա-
լիս: Այսպես, օրինակ, 1913 թ. նորից անդրադառնալով իր կատարած խաղա-
բանական աշխատանքներին, արվեստագետը պարզ վկայում է, որ խաղերը
ուսումնասիրության բարդ գործում ինքը ղեկավարվել է պատմական մոտեց-
ման միակ գիտական սկզբունքով: «Առանձնապես ուսումնասիրությանս ա-
ռարկան եղել են հին հայ խաղերը, որոնց մասին, ի միջի այլ ստիպողական

⁸ Ռ. Աթայան, Հայկական խաղային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 146—149:

⁹ F. Fétis, Histoire générale de la musique, tome IV, Paris, 1874, էջ 85:

¹⁰ Տե՛ս մեր հոդվածը՝ «Հայկական խաղագրության հիմնական նշանների երկու ցուցակնե-
րի մասին», «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1968, № 1, էջ 72 (տողատակ):

¹¹ Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ֆոնդ, նյութ №Ն 42/30 և 42/31:

և մասնագիտությանս վերաբերյալ պարասպմանց, քսան տարվա ընթացքում, հազիվ կարողացել եմ՝ բավականաչափ նյութեր հավաքելով, դասավորել, մի որոշ գաղափար կազմել՝ թե ինչ ծագում, զարգացում ու անկում են ունեցել, հազիվ, որովհետև և՛ հավաքողը, և՛ ստուգողը, և՛ ուսումնասիրողը միայնակս եմ եղել: Այս աշխատությունն իսկ կատարել եմ լոկ այն նպատակով, որ խաղերու նշանակությանը թափանցելով կարողանամ մեր նախնի եղանակները ձեռագրերի մեջեն հանել ու արդի պահանջներուն հարմարեցնելով եկեղեցական երաժշտությունը ոտքի կեցնել»¹²: Անկախ սույն տողերի բացառիկ արժեքից, տողեր, որոնք հայ նոր խաղաբանության զարգացման մեջ ձեռք բերին ծրագրային նշանակություն, դրանք ընթերցելիս նաև փոքր-ինչ երկմտում ենք այն պատճառով, որ այդտեղ, 1910 թ. գրվածից երեք տարի անց, չենք հանդիպում թեկուզ և «խաղերի բանալիի» հիշատակությանը (չխոսելով մի քանի հատորանոց մենագրության շարադրության ընթացքի մասին): Վերջապես, մասամբ քննելի, բայց հիմնականում չափազանց ուշագրավ նյութ է պարունակում «Մարականի խաղերի նշանակությունը» խորագիրը կրող և արդեն հիշատակված հոդվածը: Դա հոդված էլ չէ, խստորեն դատելով, այլ «Տաճարի» խմբագրապետին ուղղված «երկտող», ինչպես ինքը՝ Կոմիտասն է ասում, և շտապով գրված, որ պարզ երևում է մի շարք հանգամանքներից: Հոդվածի խորագրում նշված է լոկ շարականոցի խաղագրությունը, մինչդեռ Կոմիտասը փաստորեն նկատի ունի առհասարակ հայ միջնադարյան եկեղեցական երգարանների խաղավորման արվեստը, վերջինիս զարգացման բարձրագույն աստիճանը: Այնուհետև. «Ձեռքիս տակ եղած խաղերը, այն էլ անուն ունեցողները, 198 հատ են առայժմ. — դրում է Կոմիտասը, — մի կողմ թողնենք դեռ անանուն խաղերը, որոնք խիստ շատ են»: Եվ այստեղից չի հասկացվում, թե հիմնական, օժանդակ, միակցված խաղերի, դրանց անունների տարրն-թերցվածների և գծագրական ձևերի տարբերակների ու այլագրությունների, այլև ուշ միջնադարում հորինված նոր անունների ու նշանների տարբերացման ինչպիսի սկզբունքներ է մշակած եղել գիտնականը: Եվ կամ՝ «Մի այսպիսի ուսումնասիրություն կատարելության հասցնելու համար, — տեղեկացնում է նա, — պետք է ներհուն լինել տիրապես սա հիմնական ուսմունքներին ու գիտություններին՝ տաղաչափության, [վանկաչափության], առոգանության, շեշտադրության, կետադրության, [խաղաչափության], խաղագիտության, լեզվին (բառերի իսկական և հին առման), [իմաստասիրության (երկրաչափության, թվաբանության, աստղաբաշխության և երաժշտության՝ առմամբ)], խաղերի ծագման, զարգացման, անկման, և արդի պատմության, համեմատական խաղաբանության և այլն, և ապա կարելի է դադարիքն երևան հանել»: այստեղ մեր կողմից ուղղանկյուն փակագծերով ցույց տրված ուսմունքները (անշուշտ. շտապողականության հետևանքով) մի դեպքում կրկնություններ են, մյուսում՝ խաղաբանության հետ ուղղակիորեն չեն առնչվում: Իսկ որ կարևորն է, երբ Կոմիտասը ամփոփում է տարիների ուսումնասիրության արդյունքները, ասելով՝ «առայժմ երկու խոսքով ամփոփեմ, թե ինչ տարրեր ունի հայ խաղաբանությունը», բերում է հետևյալ տախտակը, որտեղից հստակ երևում է, որ իր

¹² Կոմիտաս, Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն, «Ազատամարտ», Կ. Պոլիս, 1913, № 1316, էջ 2:

հայտնաբերած տարրերը նույնիսկ ըստ կարևորության դասակարգելու ժամանակ չի ունեցել.

- Ա. Չայնաստիճանի խաղեր
- Բ. Չայներանգի խաղեր
- Դ. Չարդախաղեր
- Դ. Չայնուժի խաղեր
- Ե. Ամանակի խաղեր
- Զ. Բանալի խաղեր
- է. Առողջանության խաղեր
- Ը. Կետադրության խաղեր
- Թ. Ոճական խաղեր
- Փ. Կապող և զատող խաղեր
- ՓԱ. Կիսանիշ խաղեր և այլն:

Հարևանցի ակնարկն իսկ հուշում է, թե այստեղ «բանալի խաղերը» պետք է գրավեին առաջին տեղը, «ձայնաստիճանի խաղերից» հետո պետք է տեղադրվեին «ամանակի խաղերը» և կամ «առողջանության» (իմա՝ երաժշտական առողջանության) խաղերը պետք է դիտվեին որպես «ոճական խաղերի» մասնավոր տեսակը և այլն: Այս ճշգրտումները կատարելուց հետո տախտակն ստանում է հետևյալ կերպարանքը.

- Ա. Բանալի խաղեր
- Բ. Չայնաստիճանի խաղեր (այդ թվում՝ կիսանիշ խաղեր)
- Գ. Ամանակի խաղեր
- Դ. Չարդախաղեր
- Ե. Կետադրության խաղեր
- Զ. Կապող և զատող խաղեր
- է. Ոճական խաղեր (այդ թվում՝ առողջանության խաղեր)
- Ը. Չայնուժի խաղեր
- Թ. Չայներանգի խաղեր:

Հարկ է ավելացնել նաև, որ նշված տարրերի համար բոլոր դեպքերում զատ-զատ խաղեր չեն գործածվել, այլ հաճախ միևնույն նշանը ցույց է տվել, ասենք, թե՛ որոշակի մի զարդոլորում և թե՛ որոշակի մի ամանակ:

Գալով սույն տախտակի գիտական նշանակությանը, նախքան նրան զնահատական տալը, պետք է գիտակցել մի հանգամանք ևս: Քննարկվող տախտակում Կոմիտասը չափազանց հակիրճ ներկայացրել է իր հետազոտությունների արդյունքները միայն: Բայց եթե նա հնարավորություն ունենար մանրամասն շարադրությամբ և կոնկրետ օրինակներով հիմնավորելու այդ արդյունքները, ապա բացառված չէ, իսկ մեր համոզմամբ՝ նույնիսկ ավելի քան հավանական է, որ հենց ինքն էլ զգալի ճշտումներ կմտցներ դրանց մեջ: Այնպես որ, երբ Կոմիտասի կատարած դասակարգումը հիմք ընդունելով հաստատում ենք, թե «մանրուսման գրքերում կիրառված սիստեմը իրոք հնարավորություն էր տալիս լիակատար կերպով գրի առնելու երաժշտական ստեղծագործության

բոլոր տարրերը»¹³, և կամ թե՛ «երաժշտական ստեղծագործությունը գրի առնելու համար հայկական միջնադարյան նւագործությունն ուներ բոլոր անհրաժեշտ միջոցները»¹⁴, տվյալ դեպքում քննական մոտեցում հանդես չենք բերում: Ճշմարիտն այն է, որ միջնադարյան նւագործության համակարգերից և ոչ մեկը, այդ թվում և հայկական խաղերի համակարգը, չի ունեցել կատարելության այն աստիճանը, որը պատկերում է Կոմիտասի կատարած դասակարգումը, և կամ որը հետևում է այդ դասակարգումից, գուցե լոկ առաջին հայացքից: Մի կողմ թողնելով նւագործության մյուս համակարգերը և խոսքը մասնավորելով հայ խաղանշանների համակարգի ու հատկապես ներկա հոդվածի նյութի շուրջ, ասվածը ապացուցելու համար բավական է մատնացույց անել հետևյալ հանգամանքը: Եթե մանրուսման գրքերում կիրառված խաղերի համակարգը իրոք հնարավորություն տված լիներ «լիակատար կերպով գրի առնելու երաժշտական ստեղծագործության բոլոր տարրերը», այդ դեպքում կարիք պիտի չլիներ տվյալ երգի սկզբում նշելու, թե այն ո՞ր ձայնեղանակի (կամ չափանմուշ եղանակի) հունով է ընթանում: Մինչդեռ մանրուսման գրքերում այդ կարգի նշումներն ունեն նույնիսկ ամենաբարդ և ճոխ խաղագրության մեջ ընկնող ստեղծագործությունները¹⁵: Փաստորեն նույնն է պարագան գանձարանների դեպքում ևս, որոնք ներփակում են մանրուսման երգերից ոչ պակաս բարդ խաղագրված ստեղծագործություններ (տաղեր, մեղեդիներ, հորդորակներ) և որոնք հատկապես վկայակոչվում են մասնագիտական գրականության էջերում, հօգուտ այստեղ վերանայվող տեսակետի, որպես հաճախ զգալի մեծության հատվածներում «ձայնի-լադի վերաբերյալ որևէ նշում» չունեցող երգարաններ¹⁶: Հետազոտությունը բերում է այն համոզման, որ գանձարաններում ընդհանրապես առկա են երկու կարգի ստեղծագործություններ. դրանց մի մասը ունեցել է իրեն հատուկ ձայնեղանակներ, որոնք անգիր են իմացել հին երաժիշտները (ինչպես օրինակ՝ Գր. Նարեկացու տաղերի եղանակները), իսկ մյուս մասը եղանակավորվել է առաջինների ձայնեղանակների կամ սրանց տարբերակումների զուգորդությամբ: Երկրորդ կարգի ստեղծագործությունները գանձարաններում ունեն մասնավոր լուսանցագրություններ կամ խորագրային նշումներ. որոնք ցույց են տվել, թե տվյալ (այն էլ ճոխ խաղավորված) խոսքերը առաջիններից ո՞ր մեկի ձայնեղանակի հիման վրա պիտի եղանակաճորել՝ «Խուհար վարդ [ի ձայն]»¹⁷, «Նրգ գաւռմանալուն ձայն է»¹⁸, «Նրկինքն ի յերկիրս ձայն»¹⁹, «Աւետիս մատուցանեմք ձայն է»²⁰ ու նման ձևերով: Վերադառնալով, սակայն, Կոմիտասին ու խաղերի՝ նրա կատարած դասակարգմանը: Այդ դասակարգումը ծառայել է, ծառայում է և դեռ գեթ մոտիկ ապագայում էլ կծառայի որպես հետազոտական աշխա-

13 Ռ. Աթաջան, նշվ. աշխ., էջ 92:

14 Նույն տեղում, էջ 146:

15 Որպիսիք են, ասենք, հիշյալ գրքերում «Կարգ ուղղիցեաց» կամ «Ուղիցիք միահամուռ» խորագրի տակ ամփոփվող խիստ ուշագրավ երգերը. տե՛ս, օրինակ, Մաշտոցի անվ. Մատենագարան, ձեռ. № 7157, էջ 189բ:

16 Ռ. Աթաջան, նշվ. աշխ., էջ 91—92:

17 Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 4117, էջ 159բ, 216ա, 249ա:

18 Նույն տեղում, ձեռ. № 3503, էջ 122ա, 170ա:

19 Նույն տեղում, էջ 289ա:

20 Նույն տեղում, էջ 343ա:

տանքների կոնկրետ ելակետ, որն իր պաշտոնը լիովին կատարած կլինի, եթե նույնիսկ գիտությունը, ի վերջո, բացահայտելով ճշմարտությունը, հասնի դրա (քննարկվող դասակարգման) մասնակի ժխտմանը: Ըստ որում, խաղաղների համակարգի բուն էությունը ըմբռնելու և պարզաբանելու տեսակետից առավել վճռական նշանակություն ունի վերը բերված տախտակի առաջին երկու տարրերի՝ «բանալի խաղերի» և «ձայնաստիճանի խաղերի» գոյության մասին կոմիտասյան դրույթների քննությունն ու մեկնաբանությունը: Ներկա հոդվածում մենք կանգ կառնենք այդ դրույթներից լոկ առաջինի վրա:

Նախ՝ անհրաժեշտ է հստակ տարբերել «խաղերի բանալի» և «բանալի խաղեր» հասկացությունները, որոնք կանգնած են բոլորովին այլ հարթությունների վրա: «Խաղերի բանալի» հասկացության բովանդակությունն է՝ խաղագրության արվեստի հիմնական սկզբունքը, որի բացահայտումից հետո հնարավոր կլինե՞ր անցնել խաղավոր գրչագրերի վերծանման կոնկրետ աշխատանքներին: Այնինչ «բանալի խաղերը» խաղագրության արվեստի տարրերից մեկն են միայն, ինչպես հետևում է Կոմիտասի կազմած տախտակից էլ, ըստ որում այնպիսին, որը ենթադրում է խաղավորված որևէ երգի սկզբում նրա ելևէջային ծավալման ձայնա-լադային հիմունքը ցույց տվող նշում:

Արդ՝ այս վերջին առումով ուշագրավ և, հետևաբար, քննելի կարող են համարվել խաղավոր գրչագրերին հատուկ երկու իրողություններ: Դրանցից մեկը հանդիպում է շարականոցներում, ներկայացնելով խաղավորված որևէ երգի սկզբում (լուսանցքի վրա) երաժշտական հիմնական տեքստից առաջ տեղադրված մի (կամ երկու) նշան, ինչպես՝ «զարկ», «պարոյկ», «երկար», «խունճ», «փուշ» (կետավոր կամ առանց կետի), «բութ» և այլն, երբեմն «թեան ֆո», «թիւնս իմ» կամ այլ առանձին վանկերի թե խոսքերի զուգորդությամբ²¹: Հիշյալ խաղագրերի նման կիրառումն ունի տեղայնացված (լոկալիզացված) բնույթ, կապված լինելով միայն շարականոցների հետ, որպիսի հանգամանքն իսկ արդեն հուշում է, թե դրանք ձայնեղանակի կամ վերջիններիս ստորաբաժանումների նշումներ չեն կարող լինել: Չնայած դրան, Է. Տնտեսյանը ժամանակին առաջ քաշեց իր շրջապատի երաժիշտներից նաև այլոց կարծիքով ուշագրավ մի ենթադրություն, որի համաձայն քննարկվող նշանները ցույց են տալիս միևնույն ձայնեղանակի տարբերակումները²² և կամ (մանավանդ բկ «ողորմեա»-ներում) նրա «դարձվածքը»²³: Իրավացիորեն մերժելով այս տեսակետը, նաև նկատելով, որ «նախատեքստային նշանների վերաբերյալ առայժմ դժվար է վերջնական եզրակացության հանգել», Ռ. Աթայանը այդ նշաններին վերագրեց տվյալ շարականին նախորդող «օրհներգի» (°), նույնիսկ «դարձի» (կամ կրկնակի) կատարման հետ կապված մի իմաստ²⁴: Երկու դիտնականների էլ ուշադրությունից վրիպել էր, սակայն, որ Դ. Ավետիքյանը տակավին անցած հարյուրամյակի սկզբներին բացատրել էր երևույթը: «Զեղանակ երգեցողութեան շարականաց, — գրում էր նա, նկատի ունենալով շարականների կատարման կերպը, — ալլադգի տեսանեմք յառաջինսն՝ քան զոր

21 Տե՛ս նույն տեղում, ձեռ. № 1576, էջ 49ա—բ, 52ա—բ, 55բ, 67բ, 78բ, 79ա և այլուր:

22 Ե. Տնտեսյան, Տեսություն շարականի երգոց խաղերուն, «Ժամանակ», Կ. Պոլիս, 1864, № 45 (հավելված, էջ 153):

23 Ե. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանեայցս եկեղեցւոյ, Կ. Պոլիս, 1874, էջ 72—73:

24 Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 190—191:

այժմս առնեմք: Վասն զի ընթեռնումք ի հին խրատս ժամակարգութեան, զի զշարական իւրաքանչիւր սաղմոսի ոչ սկսանէին յետ վճարելոյ զսաղմոսն ի լման, որպէս այժմուս է սովորութիւն, այլ քանի մի տուն ասացեալ ի սաղմօսէն, յարէին զառաջին տուն շարականին՝ կրկնելով երկիցս կամ երիցս. և դարձեալ՝ քանի մի տուն ասելով ի սաղմոսէն, յարէին զերկրորդ տուն շարականին՝ նոյնպէս կրկնելով. մինչև ապա ի վճարել սաղմոսին՝ երգէին զյետին տուն շարականին: Եւ որպէս այժմ յառաջին տան շարականին սկսուած առնեմք զառաջին տուն սաղմոսին, նոյնպէս նախնիքն յայլ տունս շարականին սկսուած առնէին զմիջին տուն սաղմոսին: Նշանակ այսր սովորութեան յայտնապէս երևի այժմ երկրորդ ողորմեայն պահոց բկ՝ ողորմեա ինձ աստուած իմ ողորմեա, զի անպատասխանի եմ և այլն. ուր յառաջին տան սկիզբն դնի քիւնս իմ, որ է վերջն առաջին տան սաղմոսին. այսինքն՝ Քաւեա զանօրէնութիւնս իմ: Յերկրորդ տան սկիզբն դնի Տառապեալք, որ է վերջն իններորդ տան, այսինքն՝ Լսելի արա ինձ... և ցնծասցեն ռսկերք իմ տառապեալք: Բսկ յերրորդ տան դնի քեան Ին, որ է վերջն ժԾ տան՝ Փրկեա զիս յարենէ... ցնծասցէ լեզու իմ յարդարութեան քո» և այլն²⁵:

Վերջին իրողությունը, որ հատկապես պրավում է մեր ուշադրությունը «բանալի խաղերի» զոյության մասին կոմիտասյան դրուլթի լույսի տակ, տվյալ խաղավոր երգի լուսանցքում նրա ձայնեղանակի նշման սկզբունքն է, նախ և առաջ՝ աձ, ակ, բձ, բկ, դձ, գկ և դձ ու դկ համառոտագրությունների օգնությամբ, որ հետևողականորեն կիրառված է և շարականոցներում, և այլ երգարաններում: Ինչպես նշեցինք, այն, որ ձայնեղանակներն ընդհանրապես ծառայել են որպես խաղանշանների ելևէջային իմաստը կոնկրետացնող յուրատեսակ «բանալիներ», ըմբռնել են անգամ օտարազգի հետազոտողները (որովհետև գրեթե նույնն է եղել պարագան նաև միջնադարյան նեմագրության այլ համակարգերում): Այստեղ անհրաժեշտ է ավելացնել, որ դա հաստատվում է առանձին խաղերի վերծանության փորձով ևս: Վերը ծանոթացանք թվերգի մեջ «պարոյկի» ելևէջային նշանակության Կոմիտասի բերած տարբերակներին: Դժվար չէ նկատել, որ դրանց մեջ ընդհանուրը մեղեդիական վերընթաց ու վարընթաց քայլերի համագրությունն է: Բսկ բարձրության տեսակետից այդ տարբերակները ըստ էության կայուն են. որովհետև բոլորն էլ կապված են թվերգի հիմքում ընկած միակ ձայնասանդուղքի միևնույն հնչամասին (ռեգիստրին): «Պարոյկը» ելևէջային նույն կամ գրեթե նույն ընդհանուր նշանակությունն ունի նաև շարականոցի և այլ ժողովածուների խաղագրություններում (դա առավել ականառու է, մանավանդ, «միջակ» տեմպի երգերում), այն տարբերությամբ, որ նրա մեղեդիական կոբագծի բարձրությունը փոխվում է ձայնեղանակից ձայնեղանակ կամ միևնույն ձայնեղանակի մի ոլորտից մյուսը, քանի որ ձայնեղանակներն աչքի են ընկնում հարաբերական ինքնուրույնություն ունեցող տարբեր ոլորտներով, տարբեր ձայնասանդուղքներով, իսկ վերջիններիս համընկնման դեպքում էլ՝ ձայնա-լադային տարբեր կառուցվածքներով: Այս մասին եղրակացության գալուց առաջ մենք համեմատության մեջ դրինք Մատենադարանի № 1576 ընտիր շարականոցը (Դրադարկ, 1328 թ.), պահպանված

²⁵ Գ. Ավետիքյան, Բացատրութիւն շարականաց, Վենետիկ, 1814, էջ Ժ (տե՛ս նաև Էջ Ժա, ուր հեղինակը ցույց է տալիս, որ շարականների սկզբում երեացող այլ վանկեր կամ խոսքեր էլ՝ Երից մանկանց օրհնության այլևայլ տների մասերն են):

երաժշտության, մասնավորապես Ն. Թաշչյանի ձայնագրությունների հետ, ու հետևելով «պարոյկի» դիմաց ստացվող այլադան ելևէջներին, դուրս գրեցինք հաճախակի հանդիպող, միաժամանակ Կոմիտասի բացահայտած նշանակությանը ու նաև ձեռագրական վերը բերված հատվածում նրան տրված բացատրությանը համապատասխանող մեղեդիական բջիջները, տարբեր ձայնեղանակներում²⁶։ Ստորև բերում ենք մի քանի դիպուկ օրինակներ, առաջ՝ մի կողմ թողնելով «պարոյկի» մեղեդիական դարձվածքի ռիթմական կոտորակման դեպքերը «ծանր» երգերում, նրա բարձրության փոփոխությունները միևնույն ձայնեղանակի ծավալման տարբեր փուլերում, սեկվենցիոն շարժումներում և այլն²⁷։

Ինչպես տեսնում ենք, «պարոյկի» ելևէջային ընդհանուր նշանակությունը, որպես մեղեդիական վերընթաց և վարընթաց քայլերի համադրություն, բերված օրինակներում կայուն է, բայց քիչ չեն այն դեպքերը ևս, որոնք ցույց են տալիս սույն կորագիծը բաղկացնող ձայնամիջոցների ավելի շարժուն լինելը։ Կայուն է նաև խաղաղրի մետրական արժեքը (երկու քառորդ), որ կարող է մեծանալ «ծանր» երգերում։ Այստեղ մեղեդիական բջիջի ռիթմական ներքին կառուցվածքն էլ աչքի է ընկնում որոշ կայունությամբ։ Չուտ մեղեդիական կորագծի առումով այն փոքր տարբերությունը, որ նկատվում է սույն օրինակների և Կոմիտասի բերածների միջև (տե՛ս վերը), բացատրվում է նրանով, որ թվերգում «պարոյկի» դարձվածքը խոսակցական ելևէջի երանգ ունի, իսկ երգեցողության մեջ՝ սահուն-կանտիլենային։ Դիտարկվող օրինակների հիմնական առանձնահատկությունը, սակայն, նրանց բարձրության փոփոխականության մեջ է։ Իսկ դա յուրաքանչյուր դեպքում պայմանավորված է տվյալ ձայնեղանակով։ Ուստի հասկանալի է, թե ինչու և ինչպես է, որ ձայնեղանակը տվյալ խաղանշանի և, հետևաբար, ամբողջական մի խաղագրության ելևէջային կոնկրետացման գործում կատարում է յուրահատուկ «բանալիի» դեր։

Մնում է ուրախել, ուրեմն, թե հայոց ձայնեղանակների համառոտագրությունները (աձ, ակ, բձ, բկ և այլն) երբևէ, և կամ հատկապես միջնադարում,



26 Պահպանված երաժշտության միջոցով «պարոյկի» ելևէջային իմաստի վերականգնման փորձ կատարել է Ռ. Աթայանը ևս (անկասկած հետևելով Կոմիտասին), բայց առանց տարանջատելու «պարոյկը» «ոլորակից», խաղաղրի նշանակության բարդացումները (ռիթմական կոտորակումները)՝ պարզ ձևերից, ինչպես և տարբեր ձայնեղանակների ու միևնույն ձայնեղանակի տարբեր ոլորտներին վերաբերող իրողությունները՝ մեկը մյուսից (Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 243—244)։

27 Օրինակներում հաշվի են առնված Մատենադարանի № 1576 ձեռագրի «պարոյկ» ունեցող հետևյալ բնորոշ հատվածները՝ էջ 71ա («փա-ռաւ» վանկի վրա), 81ա («խա-շի» վանկի վրա), 91ա («ի հրոյն» վանկի վրա), էջ 57բ («կա-րոյ» վանկի վրա)։ և Ձայնագրեալ Շարականում (Վաղարշապատ, 1875), դրանց դիմաց հանդիպող մեղեդիական վստահելի դարձվածքները, համապատասխանաբար՝ էջ 248, 283, 319 և 198։

համարվե՞լ են արդյոք խաղեր: Հնուց ի վեր գրչագիր երգարաններում, մասնավորապես շարականոցներում, բերվել են տվյալ ժողովածուի օգտագործումը: Պարագանող օժանդակ տարբեր նյութեր, ինչպես՝ կանոնական երգերի թվաքանակը ցույց տվող տախտակը («Վասն թուոց շարականացն և նոցին հարցից, ըստ ձայնիցն»), հիմնախաղերի տախտակը («Անուանք խաղից շարականաց»), օրվա ձայնեղանակը գտնելու կանոնը («Ձայնադիւտ այսպէս արա») և այլն: Այս և նման տիպի մի ամբողջ շարք նյութեր ձեռագրերից հավաքելով ի մի է բերել Ոսկան Երևանցին ու զետեղել խաղավոր առաջին տպագրված շարականոցի վերջում (հիշատակարանից առաջ): Այդտեղ, ձայնագրուտի կանոնից հետո, հանդիպում է հետևյալ տախտակը ևս.

Եւ ձայնքն են այսոքիկ

Առաջին ձայն—աձ	Երրորդ ձայն—զձ
Առաջին կողմն—ակ	Վառ—զկ
Երկրորդ ձայն—բձ	չորրորդ ձայն—դձ
Աւագ կողմն—բկ	Վերջ—դկ ²⁸

Հնարավոր է ենթադրել, թե Ոսկանը պարզապես ինչ-որ համառոտագրություններ է բացում այստեղ: Բայց այդպես չէ: Ես խ, որովհետև գկ-ն, օրինակ՝ «վառ»-ի համառոտությունը չէ: Եվ հետո, կա մի այլ հանգամանք էլ: Մատենադարանի ձեռագրերում պահպանված երաժշտագիտական աշխատություններից մեկում (որն ամենայն հավանականությամբ պատկանում է Դր. Դապասաբալյանի գրչին), նույնիսկ մի հատուկ, փոքրիկ գլուխ է նվիրված մեզ ղբաղեցնող խնդրին, որ և բերում ենք գրեթե ամբողջությամբ.

«Յաղագս անուանց ութ ձայնից

Հրց.—Զի՞նչ են անուանք ութից ձայնից:

Պտ.—Զորս բուն ձայնից անուանքն են սոքա. առաջին ձայն, երկրորդ ձայն, երրորդ ձայն և չորրորդ ձայն:

Հրց.—Ո՞րպիսի կերպիւ են նշանագիծք նոցա:

Պտ.—Են այսու կերպիւ. աձ, բձ, գձ, դձ:

Հրց.—Զի՞նչ են անուանք չորից կողմանցն:

Պտ.—Են սոքա. առաջին կողմ, երկրորդ կողմ, որ և ասի աւագ կողմ, երրորդ կողմ, որ և ասի վառ, չորրորդ կողմ, որ և ասի վերջ ձայն:

Հրց.—Ո՞րպէս են նշանագիծք սոցա:

Պտ.—Են այսպէս. ակ, բկ, գկ, դկ»²⁹:

Ավելի քան պարզ է, որ Գապասաբալյանը դանաղանում է ձայնեղանակաների լրիվ անվանակոչությունները դրանց կրճատ ձևերից, վերջիններս համարելով «նշանագիծք ձայնից», ի տարբերություն առաջինների, որոնք են՝ «անուանք ձայնից»: Ուրեմն՝ այն, ինչ մեզ համար այսօր գրության մի կրճատ ձև է պարզապես, միջնադարյան երաժշտամտածողության շատ կողմերին դեռևս ամուր կառչած գիտնականի համար ոչ այլ ինչ է, քան «նշանագիծք», այսինքն՝ յուրատեսակ խաղ: Աբդ, եթե տարբեր խաղագրությունների ելևէջա-

²⁸ Տե՛ս «Երաժշտական երգեցմունք հոգևորականք, աստուածայնոց և երջանկաց, սրբոց վարդապետաց հայոց թարգմանչաց», Ամստերդամ, 1665, էջ 777:

²⁹ «Համառոտութիւն երաժշտականի գիտութեան հարց և պատասխանատութեանց», Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 3080, էջ 101բ—102ա:

յին կողմի կոնկրետացման «բանալիները» ձայնեղանակներն են, ու եթե վերջիններիս համառոտագրություններն էլ, որոնցով լեցուն են գրչագիր երգարանները, ուրիշ բան չեն, քան «նշանագիծեր» կամ խաղեր, ապա ուրեմն պարզ է, որ Կոմիտասի «բանալի խաղեր» ասածը նույն այդ «նշանագիծերն» են: Այս համոզումը վերջնականապես ամրապնդվում է, երբ մտաբերում ենք, որ Կոմիտասի խաղաբանական վերոհիշյալ ձեռագրերում ևս ձայնեղանակը փաստորեն դիտված է որպես «բանալի», անգամ փորձ է կատարված (բայց տվյալ դեպքում՝ դեռևս քննելի) առանձին խաղագրերի ելևէջային իմաստը կապել ձայնեղանակի լադային ձայնասանդուղքի տարբեր աստիճաններին. և երբ, մանավանդ, հարաբերակցում ենք Կոմիտասի խաղագիտական աշխատանքների ընդհանուր միտումը նրա վերին աստիճանի ուսանելի այն որոնումների հետ, որոնց նպատակն է (ինչպես կտեսնենք ստորև) վերականգնել հայ հոգեվոր երաժշտության հիմքում ընկած ձայնեղանակների, այն է՝ տիպական, շափանմուշ եղանակների ու սրանց ստորաբաժանումների ողջ համակարգը:

Հիրավի, այդ համակարգն է հենց (հատկապես նրա դոյացման դարավոր ընթացքը), որ անհրաժեշտ է լուսաբանել և դրա լուսաբանությունն է, որ լինելու է խաղագիտական հետագա ուսումնասիրությունների հիմնական նախապայմանը: Քր. Քուշնարյանը իր «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» մեծարժեք աշխատության երկրորդ մասում («Лады») տալիս է հայոց ձայնեղանակների հիմքում ընկած լադերի համակարգի (որպես առարկայի) տեսությունը (ճիշտ այնպես, ինչպես Մ. Աբեղյանն էլ իր «Հայոց լեզվի տաղաչափությամբ» ժամանակին տվեց այդ առարկայի տեսությունը): Այժմ խնդիր է՝ հետադոտել հայ երաժշտության ոչ միայն լադերի, այլև հենց ձայնեղանակների (որ ավելի լայն հասկացություն է) համակարգի պատմական զարգացման ողջ ընթացքը: Իսկ դա մեծ վերելքով ու հետագա աստիճանական էջքով աչքի ընկնող մի երկար ուղի է, որի վրա նշանակալի հանգրվաններ են՝ V դ. (Սահակ—Մեսրոպյան գործունեության շրջանը), VIII դ. (Ստեփանոս Սյունեցու գործունեության ժամանակը), X դ. (Գրիգոր Նարեկացու գործունեության տարիները), XII դ. (Ներսես Շնորհալու գործունեության տարիները), XIV—XV դդ. (Գրիգոր Տաթևացու, Թովմա Մեծոփեցու, Գրիգոր Խլաթեցու և նրանց աշակերտների ու հետևորդների գործունեության ժամանակաշրջանը), XVII դ. (Հարանց անապատի հիմնադիրների գործունեության ժամանակը), վերջապես՝ XVIII—XIX դդ. (երբ գործեցին կեսարացի Գրիգոր դպիր Գապասաբալյանը և պոլսահայ հմուտ երաժիշտներ Հ. Լիմոնջյանը, Ար. Հովհաննիսյանը, Գ. Նրանյանը, Ն. Թաշչյանը և ուրիշներ):

Ձայնեղանակները՝ որպես երգիչների հիշողության մեջ տպավորված մեղեդիական ավանդական շափանմուշներ (ընդունակ զուգորդվելու այլադան ոտանավորների հետ, ըստ այդմ ենթարկվելով ազատ տարբերակման), բաղմահարյուր ստեղծագործությունների երաժշտության ելևէջային կողմի հորինման ու վերարտադրման միակ հիմքն են հանդիսացել վաղ միջնադարյան Հայաստանում (ինչպես և նույն պատմաշրջանի քրիստոնեական այլ քաղաքակրթություններում): X—XV դարերում մեղանում ծաղկում է խաղագրության արվեստը, որի տեսությունը, սակայն, ամենասերտ կապերի մեջ է ձայնեղանակների մասին անընդմեջ հեղաշրջվող գաղափարների և ուսմունքի հետ: Իրոք, հետադոտությունը ավելի ու ավելի է բերում այն համոզման, որ խաղավորման միջնադարյան արվեստը ըստ էության ներկայացրել է բաղմացած,

բարդացած ու պերճ ճյուղավորված ձայնեղանակների լոկ առանձին (թեև շատ կարևոր) մոմենտները հաստատագրելու միջոց, այլ ոչ թե նոտագրություն՝ արդի իմաստով: Ապացույց՝ որ խաղաղությունյան արվեստի զարգացմանը զուգընթաց ոչ միայն չի թուլանում, այլ ավելի ևս մեծանում է, առաջին հերթին, ձայնեղանակների մասին ուսմունքի դործնական նշանակությունը³⁰: Նույնիսկ XIX դարում, Հ. Լիմոնջյանի ստեղծած հայ ձայնագրության նոր համակարգի բյուրեղացումից հետո (որը շատ ավելի կատարյալ է միջնադարյան խաղագրության համեմատությամբ), երբ այդ համակարգի նշաններով Ն. Թաճմիդյանը ձայնագրեց ու հրատարակեց շարականի ավանդական երգերը, անհրաժեշտ համարվեց կազմել մի դասագիրք ևս, ուր ամփոփված լինեին ձայնեղանակների մասին ուսմունքին վերաբերող գլխավորագույն դրույթները³¹:

Պետք է ասել, որ հայ երաժշտության ձայնեղանակների համակարգի ու նրա մասին միջնադարյան ուսմունքի բովանդակության վերաբերյալ մեր գաղափարներն այսօր սխեմատիկ են, անգամ թերի, ընդգրկում են լոկ 20 շափանմուշ եղանակ ու վերջիններիս շուրջ նույնքան ստորաբաժանումները, որովհետև հիշյալ համակարգի ընդհանուր պատկերը գնալով խունացել է XIV—XV դարերից հետո: Այդ դարերին նախորդող ժամանակներում են ընկնում նույն համակարգի ինտենսիվ ճոխացման ու նրա մասին ուսմունքի զարգացման փայլուն շրջանները: Հոգևոր երաժշտության մեջ ձայնեղանակների կարգավորման ամենահին փորձերից մեկը վերաբերում է V դարին: Արդեն առիթ ենք ունեցել նշելու, որ այդ կարգավորության հեղինակներն են Սահակ Պարթևն ու Մեսրոպ Մաշտոցը, թեև մի կողմ էինք թողել հիշյալ ժամանակաշրջանում կարգավորված ձայնեղանակների թվաքանակի, ինչպես և դասակարգման համար կիրառված սկզբունքի խնդիրը³²: Այժմ մի քայլ ևս առաջ գնալով կարող ենք հաստատել, որ մշակութային կյանքի երկու ռազմիրանների կողմից կարգավորված ձայնեղանակները եղել են թվով ութ, և դասակարգված՝ ըստ ութ

30 Հատկանշական է այս տեսակետից և այն, որ Հայաստանում XIV—XV դարերում խաղագրության արվեստի բարձր զարգացման պայմաններում իսկ, դիտնական-երաժիշտներն ուղադրության կենտրոնում են պահել, առաջին հերթին, ձայնեղանակները: Հայտնի է, որ Գրիգոր Տաթևացին իր համալսարանում «ուսուցանէր զնախկին երգիչ վարդապետաց զերաժշտութիւնս քաղցրալուր ձայնի եղանակաւ» (Մատենադարան, ձեռ. № 7823, էջ 42—43): Առաքել Սյունեցին, որ հարմար շատ առիթներով արժանանում է ձայնեղանակների համակարգի ըմբռնման խնդիրները, խորհուրդ է տալիս զանազանել միևնույն ձայնեղանակի ստորաբաժանումները ևս. «զի մի ձայնումն զանազան եղանակ դոյ, որպէս ի դձ ձայնն՝ այլ է այն որ ասի՝ Առաւելոյ աղաւնոյ. և այլ է այն՝ Ու ի վերայ բղխեալ գաւազանին. և այլ է այն՝ Ընդ երկնայնոց հոգեղինաց. այսպէս և զայլսն իմասցիս» (Գիրք սահմանաց սրբոյն Դաւթի անյաղթ փիլիսոփայի՝ և յետ ժամանակի արարեալ լուծումն սորին հոգեշահ մեկնութեամբ Տեառն Առաքելի եռամեծ վարդապետի, Մադրաս, 1797, էջ 524. ընդգծումները մերն են—Ն. Թ.): Ի դեպ՝ Սյունեցու հիշատակած երգերը շարականներ են, որոնք մինչև այժմ էլ պահպանել են նրա մատնացույց արած հատկությունները:

31 Առանց դրա դժվար կլիներ թեկուզ և ձայնագրված երգերի ընթերցումը: Աշխատությունը կոչվում է «Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության» (Վաղարշապատ, 1874), բայց նրա մեծագույն մասը նվիրված է ձայնեղանակների համակարգի հարցերին, որովհետև նույնիսկ այստեղ ձայնագրագիտությունը տարանջատված չէ տակավին շափանմուշ եղանակների կամ առհասարակ եղանակների կազմության մասին գիտությունից, ինչպես է եվրոպական երաժշտական կյանքում:

32 Տե՛ս մեր հոդվածը «Մեսրոպ Մաշտոցն ու հայոց հոգևոր երգարվեստը», «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1964, № 7, էջ 174:

սաղմոսականոնների³³, ինչպես դա երևում է կրճատ գրություն ունեցող հետևյալ ձեռագիր հատվածից, որ բացում ենք այստեղ, փակագծերում տալով համապատասխան սաղմոսի թվահամարը:

Աձ. առաջի ձայն է՝ Երանեալ (Ա)
Ակ. առաջի կողմ է՝ Երկինք պատմեն (ԺԸ)
Բձ. երկրորդ է՝ Մի նախանձիր (ԼԶ)
Բկ. աւագ կողմ է՝ Ողորմեա-ն է (ԾԵ)
Գձ. երրորդ է՝ Իբրև դի բարի է (ՀԲ)
Գկ. վառ է՝ Տէր ապաւէն (ՁԹ)
Դձ. չորրորդ է՝ Խոստովան (ՃԶ)
Դկ. վերջ՝ Ի նեղութեան (ՃԺԹ)³⁴:

Այս հնագույն ձայնեղանակները որոշ փոփոխություններով հարատևել են մինչև մեր օրերն իսկ, մասամբ՝ սաղմոսներում և սաղմոսականոնների կանոնագլխերում³⁵ և մասամբ՝ շարական երգերում: Բայց դրանց ու թվով նույնքան «դարձվածք» ձայնեղանակների ստեղծագործական հարստացումն ու հեղաշրջումը տեղի է ունեցել շնորհիվ հայ հոգևոր ինքնուրույն, դեռևս չկանոնացված երգի ծագման ու ինտենսիվ զարգացման: VIII դարում Ստեփանոս Սյունեցին արձագանքելով ութ-ձայնի տեսության ու գործնական կիրառության ասպարեզում Կ. Պոլսում և Հռոմում կատարված նորագույն տեղաշարժերին, իրագործում է հայոց ձայնեղանակների մի նոր կարգավորություն, որպես հիմք (չափանմուշ) ընդունելով մինչ այդ ստեղծված ինքնուրույն երգերից՝ հարուստ օրհնությունները. «բաժանեաց և զութն ձայնսն,—գրում է Օրբելյանը,—և կարգեաց, շարեաց զճարութեան օրհնութիւնսն»³⁶:

33 Հմմտ. Ե. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց, էջ 115: Վ. Հացունի, Պատմություն հայոց աղոթամատույցին, Վենետիկ, 1965, էջ 151—152:

34 Մատենադարան, ձեռ. № 7707, էջ 262 բ: Սույն հատվածը հայ միջնադարյան երաժշտության պատմության ու տեսության հարցերին վերաբերող և տարիների ընթացքում գրագրերից հավաքված մի շարք արժեքավոր այլ նյութերի հետ միասին ժամանակին մեզ տրամադրել է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ թղթակից-անդամ Լ. Խաչիկյանը, որի համար նրան հայտնում ենք մեր խորին շնորհակալությունը:

35 Ե. Տնտեսյան, Նկարագիր երգոց, էջ 81:

36 Ստ. Օրբելյան, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 138. այն, որ Ստեփանոս Սյունեցին իրոր որպես չափանմուշ է վերցրել հարության օրհնությունների ութ եղանակները, հաստատվում է նաև ձեռագրական տվյալներով: Այսպես, Մատենադարանի շուրջ 350 գրչադիր շարակնոցներից առնվազն 15-ը առաջին հայացքից խիստ անսովոր իրենց կառուցվածքով օգնում են գաղափար կազմելու Ստեփանոս Սյունեցու կատարած աշխատանքներից մեկի բնույթի մասին: Այդ ձեռագրերում (որոնցից են, օրինակ, Ն՝ Ն՝ 1594-ը, 1614-ը, 3491-ը, 3563-ը, 5123-ը, 6039-ը, 8322-ը, 8324-ը, 8450-ը և այլն) ողջ նյութը բաժանված է ութ մասի, ըստ ութ ձայնեղանակների՝ աձ—դկ. և յուրաքանչյուր մասի սկզբում նախ բերվում է հարության օրհնությունների շարքի համապատասխան ձայնում ընթացող երգը, և ապա միայն՝ նույն ձայնի մնացած բոլոր շարականները, ըստ տոների: Քննարկվող գրագրերը հիշատակարաններում «Ձայնբաղ» են կոչվում (տե՛ս, օրինակ, ձեռ. № 8325, էջ 371բ. «վերստին նորոգեցաւ գիրքս, որ ասվի ձայնբաղ» և այլն). բայց սրանք կառուցվածքի տեսակետից ընդհանուր ոչինչ չունեն ու միջնադարում (XV դարից հետո) ձևավորված, ապա տպագրված և մինչև օրս էլ գործածվող «Ձայնբաղներ» հետ: Հմմտ. «Ձայնբաղ Շարական», Վաղարշապատ, 1888. և լրացումը՝ «Ձայնադրեալ բաղուածք օրհնութեանց» (ի լրումն Ձայնբաղի), Վաղարշապատ, 1882:

Սակայն մասամբ մեղեդիական նոր բովանդակություն ունեցող այս ձայնեղանակները ևս նշվում են հին ձևով (աձ, բձ և այլն), որսլիսի փորձը անցնում է ինքնուրույն երգերի արդեն կանոնացված ժողովածուներին էլ: Արդ, միևնույն ձևով նշվող այս հին ու ավելի նոր ձայնեղանակների մեջ «բձ» նշումը, օրինակ, բոլորովին այլ եղանակ է ցույց տալիս վերոհիշյալ կանոնադիսերում³⁷ և այլ՝ շարականներում: Ավելին, նույնիսկ շարականի բձ կանոնական 129 երգերի մեջ կան երկուսը՝ «Հարմանալի է ինձ» (VIII դ.) ու «Ծրգեմք ձեզ երգս» (XII դ.)³⁸, որոնք նույն ձայնեղանակի մնացած երգերի հետ ձայնալաղային որևէ նմանություն չունենալով, որոշ չափով հարում են կանոնադիսերի «բձ» նշումն ունեցող ստեղծագործություններին: Այսքանն էլ բավական է ցույց տալու, թե ինչ նշանակություն ունի չափանմուշ եղանակների սլատմական հեղաշրջման խնդիրների պարզաբանումը խաղաղությունների վերածանմանը մոտենալու գործում. բայց շարունակենք հետևյալ մեղեդիական տիպական նմուշների համակարգի հարստացմանը: Զարդացած ֆեոդալիզմի շրջանում ամբողջականում են, բացի շարականցից, մի կողմից՝ մանրուսման գիրքը (կամ խաղգիրքը), մյուս կողմից՝ զանձարանը, որոնց կազմավորմանը անփոխարինելի մասնակցություն են բերում Գրիգոր Նարեկացին, Ներսես Շնորհալին ու մի ամբողջ շարք ուրիշ բանաստեղծ-երաժիշտներ: Խաղգրքերում լայնորեն կիրառվում են ձայնա-լաղային հին (վաղ միջնադարից եկող) նշումները (աձ, բձ և այլն), նույնիսկ իրենց ժամանակի համար նոր, ձոխ խաղավորված և «առյուծ», «հովիվ», «արծիվ», «ղարբին», «բազե», «բղեշխ» ու նման զատ-զատ անուններ ունեցող այն երգերի համար, որոնք խմբավորված են լինում, ինչպես ասել ենք, «Ուղիցիք միահամուռ» ընդհանուր խորագրի տակ: Հարյուրի հասնող այս երգերին զատ-զատ անուններ վերապահելը և, միաժամանակ, ըստ ութ ձայների խմբավորելը արդեն վկայում է, որ դրանք, իրոք, կոչված են եղել ցույց տալու ութ ձայնի եղանակների «ներբություններ»³⁹: Առավել կարևորն այն է, սակայն, որ Կոմիտասի կարծիքով, քննարկվող երգերի հիմքում ընկած ութ գլխավոր նմուշներն իսկ, շնայած իրենց ձայնա-լաղային նշումների հին ձևերին, շարականի համանուն ձայնեղանակների համեմատությամբ ունեն մեղեդիական նոր կամ նորոգված բովանդակություն⁴⁰: Նշանակում է՝ կանոնադիսերից ու շարականի երգերից հետո սա երրորդ խումբն է ստեղծագործությունների, որոնց ձայնեղանակների անվանումներն ու համառոտապիսան նշումները (կամ «նշանադժերը») իրենց հին ձևերի մեջ ներփակում են նորոգված մի բովանդակություն: Ինչ վերաբերում է զանձարաններին, ապա նրանցում չափանմուշ եղանակների նշման ձևվերի (հատուկ խորադրերի կամ լուսանցագրությունների) մասին արդեն խոսել ենք: Հարկ է նկատել, որ այդ խորադրերն ու լուսանցագրություններն, անշուշտ, բանալի «խազեք» չենք կարող համարել, քանի որ դրանք «նշանադժեր» չեն, այլ ամբողջական խոսքեր: Բայց լուկ «բանալի» հասկացությունը դրանց նկատմամբ ևս մնում է անխախտ: Սակ կարևոր է շեշտել, որ զանձարաններում օգտագործված չափանմուշ եղանակները նույնպես, շարականի ձայնեղանակների համեմատությամբ, մեղեդիական նոր, ավելի բարձր ոճի կրողներ են:

37 Տե՛ս «Երգք ձայնազրևալք ի ժամագրոց», Վաղարշապատ, 1877, էջ 71—74 և 92:

38 «Զայնազրևալ Շարական», էջ 879 և 905:

39 Կ ո մ ի տ ա ս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 113:

40 Նույն տեղում, էջ 125:

Մանրուսման գրքերի և գանձարանների ձևավորմամբ ու համալրմամբ հայ հոգևոր միջնագարյան երաժշտա-բանաստեղծական ստեղծագործությունը վեր է ածվում բազմահարյուր երգեր ամփոփող մեծ, ճյուղավորված հավաքածուի, իսկ ձայնեղանակների համակարգը հասնում է լիակատար ծաղկման: Քանի՞ չափանմուշ եղանակ է ներկայացրել այն: Կոմիտասը զբաղվել է այս հարցով և հաշվի առնելով շարականի, խաղադրի և գանձարանի երգերի, այլև «ստեղի», «զարտուղի», «խոսրուլային», «արևելցի» ու մի-երկու նման ընդհանուր անուններ ունեցող ստեղծագործությունների հիմքում ընկած առանձին տեսակ կազմող տիպական եղանակները, դրանց թիվը նշել «140 կամ 150»⁴¹: Սա մոտավոր թիվ է ու քննելի: Բայց նշանակալի է այն պարագան, որ Մ. Աբեղյանի նկարագրած հայկական ոտանավորի տեսակների ու ենթատեսակների ընդհանուր թվաքանակը նույնպես պատվում է 150-ի շուրջ⁴² (որովհետև բանաստեղծական արվեստում ոտանավորի տեսակը որոշ իմաստով համապատասխանում է երաժշտության մեջ ձայնեղանակ կոչված իրողությանը): ուշագրավ է նաև այն, որ արևելյան երգ-երաժշտության ասպարեզում ևս, Թամբուրի Հարութինը, օրինակ, ընդհանրապես հաշվում է 168 առանձին կամ տիպական եղանակ⁴³: Անկախ սույն հանգամանքներից, հայոց հոգևոր ողջ երգարվեստում 140 կամ 150 տիպական եղանակ տարբերելու ձգտումը քնականորեն ու տրամաբանորեն առնչվում է «բանալի խաղերի» գոյության վերաբերյալ գրույթի հետ և, հարկավ, ավելորդ անգամ վկայում վերջիններիս առաջնահերթ կարևորությունը՝ այլազան խաղագրությունների ելևէջային կոնկրետացման սկզբունքը ըմբռնելու գործում, քանի որ տիպական կամ չափանմուշ եղանակը երաժշտական փորձի մի իրողություն է, որը գտնվելով պատմական զարգացման ընթացքի մեջ, միաժամանակ, յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանի ու միջավայրի չափացույցերով ունի իր լադային ու թեմատիկ (մոտիվային) բնութագիրը, ինչպես և մեղեդին սկսելու ծավալելու և ավարտելու ավանդական ձևերը:

Այս իմաստով խաղագրության արվեստում «ձայնաստիճանի խաղերի» (այդ թվում և «կիսանիշ խաղերի») գոյության մասին գաղափարը հակասում է ողջ նախընթացին, և դա է, որ կարոտ է քննական լուրջ մոտեցման: Որովհետև հարց է՝ եթե «ձայնաստիճանի խաղերի» օգնությամբ միջնադարում մեղեդին ձայն առ ձայն նոտագրում էին, ապա ուրեմն ի՞նչ պաշտոն ունեին ձայնեղանակային նշումները, այն է՝ «բանալի խաղերը»: Այս մասին ավելի ծավալվելը դուրս է սույն հոգվածի սահմաններից: Սակայն մեր բուն ասելիքը հիմնավորելու և, միաժամանակ, «պարոյկի» շուրջ վերն ասվածը լրացնելու մտահոգությամբ ստորև բերենք նույն խաղանշանի ելևէջային իմաստի կոնկրետացման մի քանի այլ ձևեր ևս (դարձյալ պահպանված երաժշտությունից ընտրելով ամենավստահելի դարձվածքները):

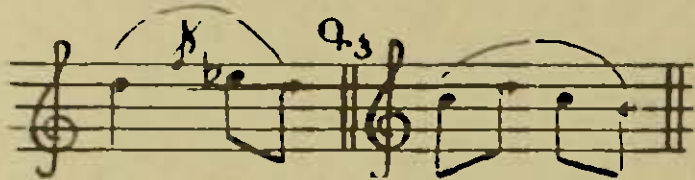
Վերը տեսանք, թե ինչպես ձայնեղանակից ձայնեղանակ փոխվում էր «պարոյկին» համապատասխանող մեղեդիական դարձվածքի բարձրությունը, ընդհանուր կորագծի տեսակետից պահպանելով որոշակի կայունություն: Այս-

⁴¹ Նույն տեղում:

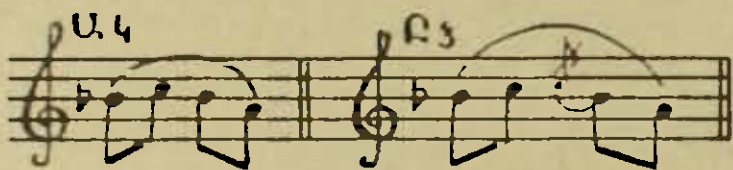
⁴² Տե՛ս է դ. Զրբաշյան, Մանուկ Աբեղյանը և հայկական տաղաչափության ուսումնասիրության հարցերը, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1968, № 1, էջ 87:

⁴³ Տե՛ս Тамбурист Арутин, Руководство по восточной музыке, Ереван, 1968, էջ 81:

տեղ նախ ավելացնենք, որ շնայած հիշյալ կորագծի կայունությանը, այն գոյացնող ձայնամիջոցները տարրեր են անգամ բերված օրինակներում (նկատի ունենալով մեղիզմները ևս, որոնք մեղեդիական հատուկ կշիռ ու նշանակություն ունեն հայկական երգեցողության մեջ): Այս հանգամանքը կարևոր է, որովհետև ցույց է տալիս մեղ հետաքրքրող խաղանշանի դարձվածքի հետ կապված ձայնամիջոցային կազմի շարժունակությունը: Սակայն քննարկվող դարձվածքի բարձրությունը ևս փոփոխվում է ըստ ձայնեղանակային տվյալ կապակցության (կոնտեքստի), ինչպես կարելի է համոզվել հետևյալ օրինակից, որ ներկայացնում է «պարոյկին» համապատասխանող մեղեդիական բջիջը երկու տարբեր երգերում, բայց միևնույն (զձ) ձայնեղանակում⁴⁴:

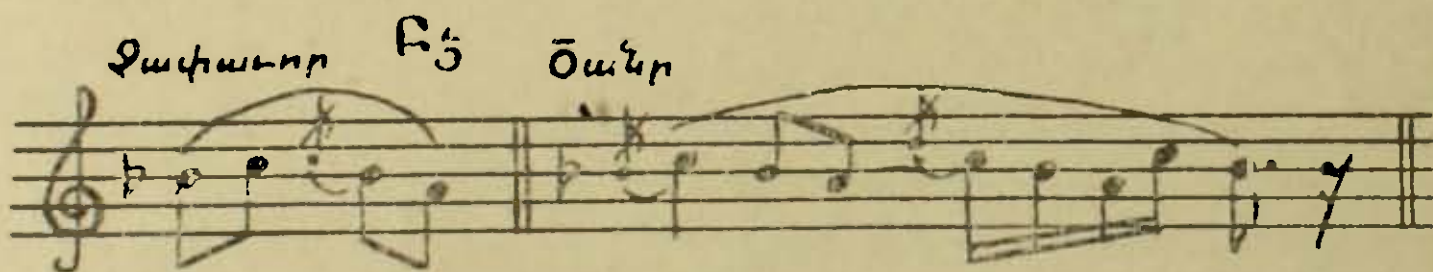


Առաջին հայացքից բարձրության կայուն լինելու տպավորություն կարող է թողնել հաջորդ օրինակը, ուր համեմատվում են «պարոյկին» համապատասխանող բջիջները ակ և բձ ձայնեղանակներում⁴⁵:



Իրականում, սակայն, ճիշտ հակառակն է, քանի որ ձայնեղանակային կոնկրետ կապակցության մեջ երկու մեղեդիական բջիջները տարբեր աստիճանների վրա են և, հետևաբար, լադային տարբեր իմաստ ունեն: Բավական է հիշեցնել, որ բջիջը գոյացնող ձայներից առաջինը, օրինակ («Ե»), ակ-ում լադի երկրորդ աստիճանն է, իսկ բձ-ում՝ երրորդը:

«Ծանր» ու «չափաւոր» տեմպի երգերի համեմատությունը հնարավորություն է տալիս նկատելու «պարոյկին» համապատասխանող դարձվածքի շարժունությունը նաև մետրա-ռիթմական առումով⁴⁶:



Վերջապես շահեկան է դիտարկել այն դեպքերը ևս, երբ խաղաղության մեջ երկու «պարոյկ» հանդես են գալիս հաջորդաբար, խոսքի երկու հաջորդական վանկերի վրա: Եթե, ընդ նմին, ձայնեղանակային կապակցությունը պա-

⁴⁴ Այդ բջիջներից առաջինը վերն արդեն բերվածն է. իսկ երկրորդը տե՛ս ձև. № 1576, էջ 77բ («փառաւորեալ է ա-նուն» վանկը) և «Ձայնագրեալ Շարական», էջ 272:

⁴⁵ Նույն տեղում, համապատասխանաբար էջ 7ա («աղաչանաւք սո-ցա» վանկը), 70բ («եր-րոր-դու-թեանն») և էջ 43 ու 246:

⁴⁶ Երկու բջիջներն էլ միևնույն ձայնեղանակում են (բձ): Դրանցից առաջինը նախորդ օրինակում վկայակոչվածն է, իսկ երկրորդը տե՛ս նույն տեղում, համապատասխանաբար էջ 106բ («որ-դի» վանկի վրա) և էջ 390:

հանջում է սեկվենցիոն շարժում, ապա ինքնըստինքյան հասկանալի է, որ երկրորդ «պարոյկին» համապատասխանող դարձվածքը պետք է տարբերվի առաջինից առնվազն իր բարձրությամբ: Բայց դիտումները ցույց են տալիս, որ սեկվենցիոն շարժում եթե չկա էլ, երկրորդ «պարոյկի» դարձվածքը նորից տարբերվում է առաջինից, այս դեպքում (ընդհանրապես) հանդես գալով որպես նրա տարբերակված (վարիացիոն) զարգացումը⁴⁷:



Ուրեմն, աչքի առաջ ունենալով «պարոյկին» համապատասխանող և վերը բերված մեղեդիական բոլոր կորագծերը՝ սխեմատիզացված բջիջներից մինչև ելևէջով ու կշռույթով հարուստ դարձվածքները, մարմնավորված մետրական 2-ից մինչև 4 միավորի սահմաններում, 3—4-ից մինչև 13—14 ձայների մասնակցությամբ, ձայնամիջոցային կազմի շարժունությամբ, ընդհանուր բարձրության փոփոխականությամբ ու ներքին ռիթմական կառուցվածքի ազատությամբ, կարող ենք եզրակացնել, որ քննարկվող խազագիրը իր իմաստով մեկընդմիջտ կապված չէ լադի այս կամ այն աստիճանին. կայուն է նրան համապատասխանող ընդհանուր կորագիծը միայն. նրա նշանակության կոնկրետացումը, ելևէջի տեսակետից, կախված է ձայնեղանակից, ավելին՝ ձայնեղանակային կապակցությունից, իսկ մետրա-ռիթմական առումով՝ նաև տվյալ երգի տեսակից (սաղմոսատիպ թե կանտիլենային կամ երկարածիգ, չափավոր թե ծանր կամ ծանրագույն և այլն): Ու եթե այսպիսին է պարագան «պարոյկի» դեպքում, ապա նույնը պետք է որ լինի (ոչ մեծ շեղումներով) ելևէջային ու կշռույթային նշանակություն ունեցող մյուս խազագրերի դեպքում էլ (ինչպես որ է իսկապես), որից և դժվար չէ հետևցնել, թե միջնադարյան խազերի համակարգը, տարբեր մեղեդիների ձայնելևէջային ու չափակշռությամբ կողմը գրանցելու ասպարեզում հանդիսացել է յուրահատուկ երաժշտասղագրական սիստեմ, շարժուն կամ բազմանշանակ բաղկացուցիչներով:

Եվ այսպես, կոմիտասյան «բանալի խազեր» արտահայտությունը առանց հատուկ դժվարության մեկնաբանվում է որպես ձայնեղանակային նշումներ, որով որոշակի հեռանկարներ են բացվում հայոց միջնադարյան ձայնեղանակների համակարգը վերականգնելու, նրա պատմական զարգացման ընթացքն ու հանգամանքները լուսաբանելու միջոցով խազավոր գրչագրերի վերծանությանը ընդհուպ մոտենալու իմաստով: Միաժամանակ «բանալի խազերի» մասին դրույթի մեկնաբանությամբ իսկ ժխտվում է «ձայնաստիճանի խազերի» (նաև «կիսանիշ խազերի») գոյությունը: Բայց Կոմիտասը վերը քննարկված իր տախտակում բերում է խազագրության արվեստի մի ամբողջ շարք այլ «տարրեր» ևս, որոնք բոլորն էլ ընդունելի են (զուցե մի քանի թեթևակի ճշտումներով) և մեր առջև խնդիր են դնում՝ որոշել այդ տարրերն արտահայտող նշանները:

47 Տե՛ս նույն տեղում, համապատասխանաբար էջ 104-ը («յա-րոռ փա-ռաց» վանկերը) և էջ 385 (օրինակում երկու դարձվածքներն իրարից անջատված են լիզաներով):

КОМИТАС И ВОПРОС РАСШИФРОВКИ АРМЯНСКИХ ХАЗОВ (НЕВМ)

Н. К. ТАГМИЗЯН

(Р е з ю м е)

Вопросы искусства хазового (невмсного) письма, применявшегося в ряде армянских средневековых рукописных сборниках, занимали Комитаса в течение почти всей его сознательной жизни. Придавая большое значение средневековой системе гласов армянской монодии, он параллельно работал над ее восстановлением. В дошедших до нас рукописях Комитаса, представляющих его ранние опыты расшифровки хазов, наблюдается стремление разыскать интонационное значение того или иного знака в сфере данного гласа. В 1910 г., в одной из своих статей, написанной в ответ на просьбу широкой общественности—ознакомить читателей армянской периодической печати с результатами работ в области изучения хазов, Комитас вкратце характеризует свои соответствующие изыскания, обещает в недалеком будущем опубликовать специальное исследование, посвященное этому вопросу, и приводит примечательную таблицу «элементов» искусства хазового письма, насчитывающую около десяти названий. Одно из них—«хазы-ключи».

Всестороннее рассмотрение этих фактов, а также изучение самих хазовых рукописей и их сравнение с записанными позже (с помощью знаков новой системы армянской нотации) песнопениями приводит к следующему заключению. Говоря «хазы-ключи», Комитас подразумевал гласовые обозначения различных песен, с давних пор фигурировавшие в хазовых сборниках. Ладо-интонационное значение того или другого хазы некогда конкретизировалось по гласу и даже гласовому контексту.

Недостаточно полны наши знания о самой системе гласов армянской духовной музыки, первоначально оформившейся в IV—V вв. и достигшей апогея развития в XIII—XIV вв., когда она насчитывала (по приблизительным подсчетам Комитаса) около 150 мелодических моделей. К тому же уцелевшая часть гласов все же подверглась кое-каким изменениям с XV по XIX в., в то время как искусство хазового письма, развившееся с VIII—IX до XIV—XV вв., после XV столетия больше не усовершенствовалось.

Одно из первейших условий успешного продолжения работ в области изучения хазов является восстановление всей системы гласов армянской музыки и освещение процесса ее исторической эволюции.