

ՊԱՐԶԱԳՈՒՅՆ ԽԱԶԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՎԵՐԾԱՆՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁ

Ն. 4. ԹԱՀՄԻՂՅԱՆ

Հայկական խաղագրությունը մի մարմին է՝ օժտված բաղմամբով շոշափուկներով: Դրանք ժամանակին ի գործ են դրվել երգերի կատարման ընթացքի (տեմպի) դանդաղեցմանը, կշռույթի (ռիթմի) կաղմակերպման ու ձևավազոյացման առումով երաժշտության վերապահված գերի մեծացմանը, ինչպես և ելևէջային դարգացման մեջ ձայնեղանակային տիպական դարձվածքների (մոտիվների) ավելացմանը զուգընթաց:

Նշված երեք ազգականներն ընդհանրապես գործել են միասնաբար, նաև՝ ցույց-դույզ, ու ոչ հաղվադեպ՝ առանձին-առանձին ևս: Այնպես որ, այդ ազգականներին անդրադառնալիս կարիք չունենք հատկապես վերացարկելու դրանք:

Երգերի ընթացքի (տեմպի) դանդաղեցումը, որպես ընդհանուր կանոն, իր հետ բերել է մեղեդիական գծագրի բարդացում (ի հաշիվ ոլորումների ու չարդոլորումների) և կատարողական մասնահատուկ հնարանքների կիրառման անհրաժեշտություն, որով փոխվել է ստեղծագործությունների բնույթը: Այս տեսակետով խաղավորումների հյուսվածքը խտանալով բարդացել է գրկխավոր գծերի մեջ, հետևյալ աստիճանավորությամբ (չհաշվելով այն դեպքերը, երբ միևնույն խաղավորումով երգը կատարվել է տարբեր տեմպերով)՝ Յորդոր (Allegro), Միջակ (Allegro ma non troppo), Միջակ-Չափաւոր (Allegretto), Չափաւոր (Moderato), Չափաւոր-Ծանր (Larghetto), Ծանր (Largo), Յոյժ-Ծանր (Grave)¹:

Երգերում կշռույթի կաղմակերպման ու ձևավազոյացման կառուցողական պաշտոնը կարող են ստանձնել և՛ գրական խոսքը, և՛ մեղեդին: Ընդհանրապես երգերում երաժշտական բաղկացուցչի կառուցողական գերի նշանակելիությունն ու առավել ևս ինքնաբավությունը՝ հատկորոշ ապացույցներ են տվյալ երգարվեստի անցած պատմական դարգացման ուղու և նվաճած բարձր մակարդակի մասին: Սակայն, անկախ դրանից, երաժշտական փորձում դարգացման հիշյալ աստիճանի վրա էլ լայնորեն կիրառվել է երգի կշռույթն ու ձևը

¹ Կատարման ընթացք ցույց տվող հայերեն այս տերմինները միջնադարյան խաղավոր գրչագրերում չեն հանդիպում: Դրանք վերցնում ենք հայկական հոգևոր երգերի՝ Հ. Լիմոնջյանի հնարած նշանների օգնությամբ XIX դարում ձայնագրված ժողովածուներից: Եվ դա հիմնադր է նրանով, որ, ինչպես ցույց է տալիս հիշյալ ժողովածուների քննությունը, հայկական խաղային նոր գրությունն ստեղծած, կատարելագործած ու կիրառած պոստ-այ հմուտ երաժիշտները մեզ հետաքրքրող տերմինները գիտության մեջ արմատավորել են հաշիվ առնելով դրանց օգտագործման ձևերը միջնադարյան հեղինակների ասույթներում, քերականական-առողանական աշխատություններում ու այլ մասնավոր դեպքերում, ինչպես և համապատասխան երգերի կատարման կերպը. բնույթն ու խաղավորումը: Այլ հարց է, անշուշտ, որ նրանք, գործնականում, տվյալ որևէ երգի բնույթն ու ընթացքը որոշելիս, կարող էին և սխալներ թույլ տված լինել: Քննարկվող տերմինների եվրոպական մոտավոր համարժեքները բերված են փոքր-ինչ պայմանականորեն, առավել պարզության համար:

գրական խոսքի կառուցվածքի վրա հիմնելու սկզբունքը՝ որպես հատուկ ու գեղարվեստական նշանակալի արդյունքներ ապահովելու ընդունակ հնարանք։ Ուստի, մի կողմ թողնելով համեմատող երգերի մեղեդիական կերպարների տխնիկա-գեղարվեստական մակարդակի հարցը, ձգտելով միայն տարբերել գրանք՝ խոսքի ու երաժշտության փոխկապվածության ու խաղավորման հյուսվածքի տեսակետից, անհրաժեշտ է նշել հետևյալը։ Դիտումները ցույց են տալիս, որ երգերում (մնացած պայմանների հավասարության դեպքում), ինչպես ալիքի մեծ է երաժշտական բաղկացուցչի կառուցողական դերը, այնքան ալիքի բարդ է խաղային հյուսվածքը, և հակառակը։ Եվ որովհետև երաժշտական բաղկացուցչի հիշյալ դերի մեծացումը առհասարակ հակադարձ համեմատական է գրական խոսքերի տաղաչափական կատարելությանը, ստանում ենք խաղավորումների աստիճանական բարդացման մի այլ կարգ ևս, ըստ երգերի հիմքում ընկած բանաստեղծությունների, հիմնականում այսպիսի։ Խստորեն չափված վանկային ոտանավոր, ազատ ոտքերով (բայց հաստատուն թվաբանակի անդամներով), անհավասար տողերով (բայց միատեսակ ոտքերով) ազատ ոտանավոր և արձակ բանաստեղծություն։

Վերջապես, երգերի մեղեդիներում տիպական դարձվածքների (մոտիվների) բանակը կախված է չափանմուշ եղանակի (կամ ձայնեղանակի) բնույթից։ Ինչպես գիտենք, միջնադարում խաղավորված երգերի լադային հիմքն ու ելևէջալին զարգացումը որոշվում է ըստ ձայնեղանակների²։ Վերջիններիս ձայնաշարերի առանձնահատկությունները խաղադրություններում չեն արտահայտվում։ Բայց դրանց (ձայնեղանակներին) կապված մեղեդիական տիպական դարձվածքներին համապատասխանում են խաղային տարբեր բանաձևեր։ Արդ, որպես ընդհանուր կանոն, մեղեդիական հիշյալ դարձվածքները ալիքանում են եղանակների՝ պարզից դեպի բարդն ուղղված հետևյալ կարգով։ սկսվածք, ձայն, դարձվածք³, ձայն + դարձվածք (մեկ կրգի սահմաններում), ստեղի, դարտուղի և ալիքի ազատ ոճի չափանմուշ։ Ուստի (նորից շեշտենք՝ մնացած բնույթների հավասարության դեպքում), ամբողջական խաղավորումները երգից երգ բարդանում են նաև քիչ առաջ բերված աստիճանավորության համաձայն։

Պատկերացում տալու համար այն մասին, թե ինչպիսի տարբերություն կարող է գոյանալ խաղադրության հնարավորությունների նվազագույն և (վերջը նշված բոլոր դրսևներին միահամուռ առկայությամբ պայմանավորված) առավելագույն դրսևորման դեպքում, նշենք, որ խաղավոր գրչագրերում հանդիպում են հատվածներ, որոնցում օգտագործված է լինում 30—40 նշան, և այնպիսիներ, ուր այդ նշանների թիվը կազմում է ընդամենը 3—4։

Այս վերջին հատվածներն են, որ ներկայացնում են մեր «պարզագույն» անվանած խաղադրությունները։ Նրանցում հանդիպող նշաններն են՝ ընդհանրապես՝ «շեշտը», «բութը», «պարոյկը», «երկարը» և «փուշը» (այսինքն՝ առողջանության նշաններից հիմնականներն ու «փուշ» խաղագիրը)։

² Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Կոմիտասը և հայկական խաղերի վերծանության խնդիրը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1969, № 4, էջ 30—48։

³ Նկատի ունենք մոտիվային յուրատեսակ կազմ ունեցող այնպիսի դարձվածք—ձայներ, ինչպիսիք են, օրինակ, բձդ-ն, գձդ-ն, դձ-ի երկրորդ և երրորդ դարձվածքները և այլն։

Ծանոթ. դարձվածք (տիպի) ձայնեղանակը պիտի ըջփոթել մեղեդիական դարձվածքի (մոտիվի) հետ։

Մենք արդեն առիթ ունեցել ենք խոսելու «երկարի» տեղական նշանակության մասին ու պարզելու «շեշտի» և «բութի» ելևէջային իմաստները, որպես համապատասխանաբար՝ մեղեդիական վերընթաց ու վարընթաց քայլեր. ինչպես նաև «պարոյկի» զորությունը, որ հանդում է նախորդ երկուսի ելևէջների համադրությամբ⁴։ Այստեղ մենք էլ ավելացնել, որ խաղաղներն ընդհանրապես բաղմանշանակ են. աչքի են ընկնում հիմնական ու երկրորդային տարբեր պաշտոններով, որոնք կարող են դրսևորվել միաժամանակ կամ անջատաբար։ Մասնավորապես քիչ առաջ հիշատակված խաղաղները ունեն նաև յուրատեսակ շեշտադրական իմաստներ։

Պետք է ասել, որ միջնադարյան երաժշտաբանաստեղծական շեշտադրությունը ուրույն արվեստ է, որն իր շատ կողմերով տակավին անծանոթ է այսօր։ Հիրավի, մեր օրերում կարող է նույնիսկ անհասկանալի թվալ, թե գործնականում ինչպես է մարմնավորվել, ասենք, մի ցած կամ թույլ և կամ կարճ շեշտ։ Սեր նախնիների համար, սակայն, անհասկանալի ոչինչ չի եղել, օրինակ, Փիլոնի Եբրայեցու այն խոսքերում, ուր նա առոգանական նշաններից նույնիսկ «երկարն» ու «սուղը» և «թան» ու «սոսկը» անվանում է «զբարբառոյ սաստկութիւնս ոլորմանցն»⁵։ Բայց ոչ միայն առոգանության, այլև երգեցողության մեջ միջին դարերում վարպետորեն զուգորդել են՝ զրական խոսքի քերականական (բառային), իմաստային (տրամաբանական) ու հոնտորական (ամբողջի մեջ բարձրակետային ոլորտը ցուցանող) շեշտերը զուտ երաժշտական՝ ելևէջային (բարձր, ցած), ամանական (երկար, կարճ) և ուժային (սաստիկ ու թույլ) շեշտերի հետ, դրանք իրար վրա բարդելու, զուգորդելու կամ համադրելու միջոցով։

Այս արվեստը անտիկ շեշտադրության վերանայված, առոգանության միջնադարյան պահանջներին ու տարբեր լեզուներին հարմարեցված մի ձևն է։ Ինչպես իրավացիորեն հաստատում է Մ. Վիլոտոն, հին հույների համար երգել նշանակում էր նախ և առաջ ճիշտ շեշտադրել՝ ապրված կերպով, ներգործուն արտահայտչականությամբ և փորձի ու դիտողականության թելադրած բոլոր այն նրբություններով, որոնք կարող էին խորացնել արվեստի տվյալ դործի թողնելիք տպավորությունը⁶։ Ահա թե ինչու նրանք երգ ասելով հասկանում էին ոչ միայն բուն երգն ու ասերգը, այլև նույնիսկ ճառը (չխոսելով ևս տանավորի մասին)։ Նվ քերականությունը, առոգանությունն ու արտասանությունը ուսուցանում էին երաժշտության հետ միասին, անգամ որպես վերջինիս մասերը։

Հայերը հնուց ի վեր լավ ծանոթ են եղել անտիկ սույն ավանգույթին։ Այդ են վկայում և դրանով են բացատրվում հայ քերականական աշխատություն-

⁴ Տե՛ս մեր հետևյալ հոդվածները ևս. Հիմնական խաղերի միակցությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», 1969, № 9, էջ 101—124։ Հիմնական դրույթներ խաղաղության արվեստի վերաբերյալ, «Բանբեր Մատենադարանի», 1971, № 10։

⁵ «Փիլոնի Եբրայեցույ Մատենագրութիւնք»։ Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 2595, էջ 214ա։ «Արգ՝ ի քերականութեան լաւագոյն տառիցն՝ և որք անելի գորութիւն, է եւ լիով ձայնաւորք։ Եւ ըստ երաժշտականութեան է աղի բնարն՝ դրեթէ բան զամենայն գործիս լաւագոյն է. վասն զի ներյարմարագոյն եւ ազատոր հրգոցն սեռք՝ նաղագոյն և հոգակաւոր։ Արդ ըստ այսմ իմն օրինակի յաւելտ տեսեալ լինի։ Եւ զբարբառոյ սաստկութիւնս ոլորմանցն է զոյ վկայ եղև. շեշտ, բութ, պարոյկ, բաւ, սոսկ, երկար, սուղ» (ընդգծումները մերն են—Ն. Թ.)։

⁶ M. Villoteau, Description de l'Égypte, t. 11^{ème}, Paris, 1826, էջ 219—221.

ներում Դավիթ Քերականից մինչև Հովհաննես Երզնկացին և ավելի ուշ կրկընված խոսքերը. «Բայց սկիզբն առեալ քերդողականիս յառաջ գալոյ յերաժըշտականէ անտի, վասն զի բնաւորեցաւ երկայնիւք և սղիւք իւրն վարիլ նուագաւոր երգս. և ապա բաղմաց մարդկան ի մէջ առեալ զքերդողականսն»⁷։ Կամ Փիլոն Եբրայեցու գործերի և նրանցում Պղատոնից կատարված մեքերումնների մեկնության կապակցությամբ մատնանշված հատկորոշ մտքերը. «Որք չեն երաժիշտք, և գան ի քերգութիւն, համարին թէ յարուեստէն ուսանին»⁸ և այլն։

Միջնադարում, բնականաբար, հայերը նույնպես գործնականում կիրառել են շեշտադրական արվեստի՝ հայոց լեզվին ու երգեցողության պահանջներին պատշաճեցված ազգային մի տարբերակը։ Դա երևում է գրչագիր խաղաղոր երգարաններից, առհասարակ խաղանշաններից շատերին վերապահված շեշտադրական կամ նաև շեշտադրական պաշտոններից, սակայն, ցավոք, դեռևս ընդհանուր գծերով։

Առայժմ բավարար չափով հստակվում է երևույթը, երբ ուշադրությունը սեռում ենք պարզագույն խաղագրությունների վրա։

Փորձը ցույց է տալիս, որ պարզագույն խաղագրությունների վերծանության հանգուցային խնդիրն է, նախ և առաջ, «փուշ» նշանի զորության բացահայտումը։

Ոչ վաղ անցյալում օտարազգի և հայ գիտնականներ «փուշի» նշանակության պարզաբանման իրենց վերծերում եկել են այն հետևության, որ նրա զորությունն է՝ ձայնային վերընթաց մի հարաբերություն⁹, և կամ՝ որ «այդ խաղին մեծ մասամբ համապատասխանում է մեկոդիկ գծի մեկ աստիճանով շարժումը դեպի վեր»¹⁰։

Մեր դիտումները հանգեցրին այլ եզրակացության։ «Փուշի» հիմնական պաշտոնն է՝ ցույց տալ երգեցողության մեջ ուժային (դինամիկ) շեշտադրության ենթակա միջակ (մետրական մեկ միավորի արժեքով)¹¹ վանկը, որը կարող է համընկնել կամ չհամընկնել քերականական (բառային) շեշտ կրող վանկի հետ։ Որպես այդպիսին, երևալով տվյալ երգի հենց սկզբից կամ նրա սկզբնական դարձվածքում, «փուշը» միջնադարի համար շատ հատուկ՝ ազատ (ոչ կանոնավոր) պարբերականությամբ հանդես է գալիս նույն երգի ծավալման ընթացքում ևս ու կատարում մեղեդիական հոսքին ներքին բարախում (պոլսացիա) հազորւոյդ կարևոր ազդակի դերը։

Խաղիս հիմնական անունն է «փուշ», որ տվյալ դեպքում հասկացվում է փոխաբերաբար։ Այն, ոչ հազվադեպ, կոչվել է «հարուկ» ևս (հարկանել, հարել կամ հարուլ խոսքերից) ու հրեմն նաև «զարկ» (զարկումն, բախումն ի-

⁷ «Դաւթի Փիլիսոփայի Մեկնութիւն քերականին» (տե՛ս Н. А. Д он ц, Дионисий Фраккийский и армянские толкователи, Петроград, 1915, էջ 82)։

⁸ Մշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 2059, էջ 30ր։

⁹ Տե՛ս Peter Wagner, Neumenkunde (Palaeographie des Liturgischen gesanges), Leipzig, 1912, էջ 73։

¹⁰ Ի. Աթայան, Հայկական խաղային նոտագրությունը, Երևան, 1959, էջ 250։

¹¹ «Փուշի» մետրական արժեքի մասին տե՛ս Ե. Տնտեսյան, Տեսություն Շարականի երգոց խաղերուն, «Ժամանակ», 1864 (հավելված № 45-ի)։ Պետք է նշել, որ Տնտեսյանը առհասարակ խաղագրերի մետրական արժեքի հարցով լուրջ զբաղված հեղինակն է (տե՛ս մեր հոդվածը՝ Les anciens manuscrits musicaux arméniens et les questions relatives à leur déchiffrement, „Revue des études arméniennes“, Nouvelle série, t. VII, Paris, 1970, էջ 271)։

մաստով): Երեք բառն էլ իրենց նշանակությամբ միջնադարյան երգիչ-երա-
ժրշտին ուրիշ բան չէին կարող հուշել, բան էթե՞ ուժային շեշտ հաղորդել այն
վանկին, որի վրա դրված է քննարկվող խաղաղիրը:

«Սա զվանդ փշաղուցանէ,— դրում է խաչ. էրզրումեցին «փուշի» մա-
սին,— որոյ վերայ ինքն եղևալ է»¹²: Եվ դա հաստատվում է խաղաղոր երգա-
րաններում «փուշի» գործածության հանգամանքների քննությամբ:

Հայոց հոգեւոր երգերի ձայնագրյալ ժողովածուներում¹³ շատ ստեղծագոր-
ծություններ կան, որոնք սկսվում են ուժային շեշտ պահանջող վանկով (դա
երևում է նրանց մեղեդիական սկզբնական դարձվածքների բնույթից): Ջննե-
լով տյո՞ երգերը խաղաղոր երգարաններում¹⁴, տեսնում ենք, որ դրանց հիշյալ
վանկերը «փուշ» նշանն են կրում, անկախ իրենց բարձրությունից: Ասվածը
ցույց տալու համար: նսլատակահարմար է համեմատել նույն ձայնեղանակում

Միջակ կամ Չափաւոր Չափաւոր

ՐԿ Սիւն լու - սոյ եւ ամա ԳԶ Այ- սոր որ յա - թոռ

Միջակ Չափաւոր

Որ ո - դոր - մե - ցար ԸԳ հայրն

Չափաւոր Չափաւոր

ԳԿ Եր - գե - գէք որ - դիք ԱԿ Խոր-հուրդն ան - ճառ

Յորդոր Չափաւոր

Հրա - շա - փառ ժո - նունդ Որ ա - ռա - թե - ցեր

Յորդոր կամ Միջակ Չափաւոր

ԲԶ Ըգ-կու - սու - թիւ - նըդ ԲԶ Հրա - շա - լի բար -

Օր. 1

¹² Տե՛ս մեր հոդվածը՝ Խաչատուր էրզրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսարան, ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր» (հաս. դիտ.), 1966, № 11, էջ 71:

¹³ Տվյալ դեպքում նկատի ունենք Ն. Խաչճյանի կազմած ժողովածուները, մասնավորապես «Ձայնադրեալ Շարականը» (Վաղարշապատ, 1875):

¹⁴ Այստեղ նկատի ունենք հատկապես Դրազարկում 1328 թ. սրինակված ընտիր շա-
րակնոցը (Մատենադարան, ձեռ. № 1576), որի վրա կանգ ենք առել նախապես ի մոտո ծա-
նոթանալով Մաշտոցի անվ. Մատենադարանում պահվող գրչագիր բազմաթիվ շարակնոցների
հետ:

ընթացող զույգ երգեր, որոնց երաժշտական բնագրի շարադրությունը սկսվում է ձայնաշարի միանդամայն տարբեր աստիճաններից, ըստ որում կայունաձայն, տիպական դարձվածքներով, հետևյալ կերպ¹⁵ (տե՛ս օր. 1):

Երբ շարադրությունն սկսվում է «փուշ» նշանով, պարզագույն խաղաղություններում նրան անմիջապես կարող են հետևել «երկարը» կամ «շեշտը»:

Իր առաջնային պաշտոնի համաձայն «երկարը» կոչված է ցույց տալու երկարացման միջոցով ընդգծվող մեծ (մետրական երկու միավորի արժեքով) վանկը: Ըստ այդմ, «փուշ»—«երկար» զուգորդության սահմաններում վերջինիս սկզբունքորեն վանկը կարող է պահել միևնույն բարձրության վրա և կամ իջեցնել ասի: Սկզբնական դարձվածքներում, սակայն, «երկարը» առավել հստակ դրսևորելով նաև բարձրության շեշտի երկրորդային մի իմաստ, մեղեդիական շարժումը դեպի վեր է տանում առհասարակ Այսպես¹⁶ (օր. 2):



Օր. 2

«Շեշտը» ևս (որն առանց այդ էլ միևնույն ֆրազի ելևէջային հարաբերություններում կատարում է գլխավորապես բարձրության շեշտի պաշտոնը), «փուշից» անմիջապես հետո նշում է մեղեդիի վերընթաց բայլը¹⁷ (տե՛ս օր. 3):

Ավելի ևս տիպական մի շեշտադրություն է «փուշ» և երկու «շեշտ» զուգորդությունը, որը հաճախ հանդես գալով երգերի սկզբում, մեղեդիական բանաձևեր է ուրվագծում տարբեր ձայնեղանակներում¹⁸ (տե՛ս օր. 4):

Հասկապես բձ-ում սա այնքան որոշակի է ուրվագծում դեպի վեր (ձայնեղանակի պիմող ձայնը— Ա՛) շարժվող սկզբնական տիպական բանաձևը, որ ձայնագրյալ ժողովածուներում այդ բանաձևի փոփոխված լինելու դեպքում էլ: խաղերի օգնությամբ, դյուրությամբ կարողանում ենք վերահաստատել այն¹⁹ (տե՛ս օր. 5):

«Փուշը» հաճախ երևում է նաև սկսած գրական խոսքերի երկրորդ ու երրորդ վանկերից:

¹⁵ Տե՛ս 27ա/104, 6ա/39, 4ա/33, 25ա/98, 22ա/90, 77բ/272, 9բ/50, 10ա/51, 26բ/102 (այստեղ և ստորև գծիկով բաժանված թվանշանները ցույց են տալիս վերը հիշատակված որչափ-խաղաղոր ու տպագրված-ձայնադրյալ շարակնոցների համապատասխան կրեսները):

Նաև. Նոտային օրինակներում Շ-ի կողքից դրվող դծիկը ցույց է տալիս այդ աստիճանի փոքր-ինչ ցած դրությունը զի ձայնեղանակում:

¹⁶ Տե՛ս 26ա/101, 78բ/276, 4բ/35, 212ա/715:

¹⁷ Տե՛ս 39բ/128, 14ա/64 և 228ա/764 (որ «փուշի» վրայից դրված կետին, որպես օժանդակ նշանի, առայժմ չենք անդրադառնում):

¹⁸ Տե՛ս 43բ/143, 150բ/523, 26ա/100:

¹⁹ Հմմտ.՝ 25բ/99:

2ափառը

Ք4 Ով Ե - րա - ԵԵ

Ծանր

Գ4 Այ - սօր պատ

2ափառը

Դ2 Ծա - գու - մըն հրա

Օր. 3

Միջակ կամ Յորդոր

Դ4 Յըն-ծայ այ - սօր

Միջակ

Ք4 Ղր հա-մա - գոյդ

2ափառը

Բ2 Բաճճ ա - ռա-քեալ

Սր. 4

Միջակ

Բ2 Ջքեզ հայր յա-ռաք քան Ջքեզ հայր յա-ռաք քան

Օր. 5

Առաջին դեպքում նրան (պարզագույն խաղաղությունների մեջ) ընդհանրապես նախորդում է «բուլթը»:

«Բուլթ»—«փուշ» զուգորդության հիմնական բովանդակությունը հանգում է թույլ և ուժեղ շեշտերի հաջորդականությանը: Եվ պատահական չէ, որ երգերի ծավալման միջին ու վերջին փուլերին հատուկ մի շարք դեպքերում «բուլթ» և «փուշ» կրող վանկերը (երաժշտական միևնույն ֆրազի սահմաններում) չտնվում են միևնույն բարձրության վրա. և կամ նույնիսկ՝ նշում վանկերի վարընթաց մի հարաբերություն: Սակայն թույլ—ուժեղ շեշտադրության իրապործման ժամանակ ձայնը նաև բարձրանում է բնական օրենքով. և եթե դա չի հակասում մեղեդիական տվյալ ֆրազի ձայնաչին հարաբերությունների որևէ մասնավորեցրած մի կապակցության (այսինքն եթե գեղարվեստական նպատակադրումը հատկապես ուրիշ բան չի պահանջում), ապա, մանավանդ սկզբնաձևերում, «փուշ» կրող վանկը «բուլթից» հետո, որպես ընդհանուր կա-

նոն, ավելի բարձր է հեշում: Այստեղ պարզվում է, որ «փուշն» ունի մեղեդիի շարժումը դեպի վեր տանելու մի իմաստ էլ: Բայց այն՝ որոշակիորեն երկրորդային է և անկախ «մեկ աստիճանի» սահմաններից²⁰ (օր. 6)։

Միջակ Վ 2ափառ

Մե - դաք յա - մե -

Միջակ Ջրդ - ջր - յա -

Միջակ Ա - մե - նի - մաստ

Օր. 6

Ասացինք, որ «փուշը» կարող է հայտնվել նաև դրական խոսքի երրորդ վանկի վրա: Այդպիսի դեպքում «բութին» հաճախ նախորդում է «շեշտը»: Գոյանում է «շեշտ» — «բութ» — «փուշ» դուգորդությունը՝ մեղեդիական շարժումը վեր, վար և ուժային շեշտով դարձյալ վեր տանող նշանակությամբ, որը նույնպես ուրվագծում է շատ երգերի սկզբնական բանաձևերը, տարբեր ձայնեղանակներում²¹ (օր. 7)։

Միջակ ևս 2ափառ Յորդոր Միջակ

Որ ի հրե - դեճ ա - բող Այ - սոր ցըճ - ծայ

Ծանր 2ափառ

Ա - ճա - պա - կաճ Փա - ռա-բա-ճա

Օր. 7

Բերված օրինակներից երևում է, որ «բութով» սկսվող մեղեդիական դարձվածքները ցածից բարձր շարժում ունեն, իսկ «շեշտով» սկսվողները՝ բարձրից ցած: Սա օրինաչափական է և հատկանշական դրսևորում է գտնում, մասնավորապես, դժ երգերում: Դժ երգերի համար բնորոշ են սկզբնական երկու դարձվածքները՝ Իրանցից մեկը մեղեդին հիմնաձայնից կամ մոտակա մի աստիճանից տանում է վեր, դեպի դիմող ձայնը. մյուսը սկսվում է հենց դիմող

²⁰ Տե՛ս 56ր/195, 58ա/200, 40ր/132.

²¹ Տե՛ս 21ա/88, 143բ/496, 160բ/157 և հմտ.՝ 169ա/665 (ուր երգի առաջին վանկի հետ դուգորդված ձայնը 2/4 տեղումն ունի):

ձայնից՝ եւլ ահա, խաղաղություններում հանդիպում ենք, համապատասխանաբար, մի դեպքում՝ սկզբնական «բութ»—«փուշ» զուգորդությանը, մյուսում՝ «շեշտ»—«բութ»—«փուշ» բանաձևին²² (օր. 8):

Միջակ $\checkmark$ -92

Ծով մե - դաց ի մոց զիս ա - լե - կո - ծե

Ծանր

Ի կու - սա - կան յո.

Միջակ $\checkmark$

Հա - ըի - ա - կան մահ սըր - բոց բոց Ձրիս -տոս

Ծանր

Որ ա - ռա - ըեր

2ափառ

Որ զան - չափ քո զբա - ըե - ռա - ռու - թիւնդ

2ափառ

Այ-սոր որ էն ի յեր - կինս

2ափառ $\checkmark$

Ոգ-նա - կան ըն-դու - Յե - ք

2ափառ

Որ յա - նար-ուեստ Ի յա - թոռ

2ափառ կամ Ծանր

Վե - ռա - ծգողն երկ - նից

2ափառ կամ Ծանր

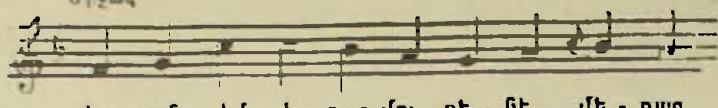
Աղ - բիւր լու - սոյ

Օր. 8

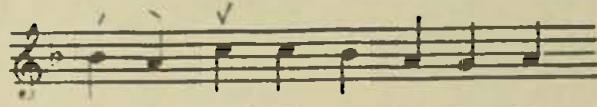
²² Տե՛ս 77բ/273, 294ա/945, 294բ/945, 339ա/1047, 112ա/409 և 16բ/74, 75ա/265, 215ա/727, 215բ/727, 112ա/410:

Պարզելով սույն օրինաչափությունը, մենք հնարավորություն ենք ստանում ըստ այս կամ այն իտալավոր դրչադրի սրբագրելու ձայնագրյալ ժողովածուներում արտադրված մի շարք այնպիսի հետսամուտ փոփոխություններ, որոնք առջևումք են հղանակների մեջ մեղեդիական քայլերի ու դարձվածքների յուրահատուկ դրափոխության (метате́зис)²³ (օր. 9):

Արշակ

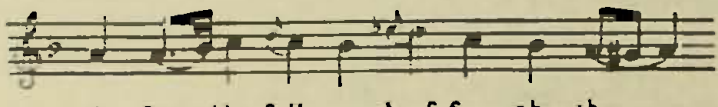


123 Վր - տան - գիմ ի բազմու - րե - ցե մե - դաց

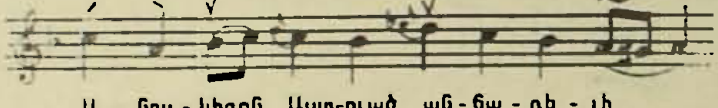


Վր - տան - գիմ ի բազմու - րե - ցե

Չափաւոր



Ա - հոս - կիզբն Աստուած ան-ճա - ռե - լի



Ա - ճըս - կիզբն Աստուած ան-ճա - ռե - լի

Չափաւոր

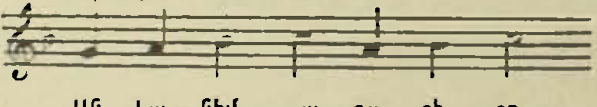


Աստուածա - ծին սուրբ կոյս

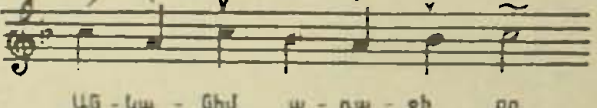


Աստուածա - ծին սուրբ կոյս

Չափաւոր



Աճ - կա - ցիմ ա - ռա - քի քո

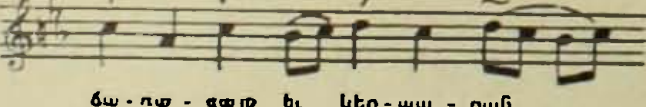


Աճ - կա - ցիմ ա - ռա - քի քո

Չափաւոր



ճա - ռա - գայր եւ կերպա - ռան



ճա - ռա - գայր եւ կերպա - ռան

Օր. 9

²³ ՀԱՄՍ.՝ 59ա/202, 7բ/43, 12ա/57, 90ա/316, 16ա/71.

Անցնենք առաջ (նկատելով, որ վերևի ճշտումները կատարել ենք ըստ Ա. 1576 գրչագրի):

Աստիճանաբար դուրս գալով սկզբնական բանաձևերի շրջանակներից ու տեսադաշտում ընդգրկելով երգերի ծավալման նաև միջին ու վերջին փուլերը, նկատում ենք, որ մի կողմից՝ անգամ մեկ ևրգի սահմաններում խաղային միենություն հաջորդականությունը ցուցանշում է բարձրության բացարձակ հարաբերությունների առումով մեղեդիական տարբեր քայլեր կամ մոտիվներ. մյուս կողմից՝ միենություն (առանձին) խաղանշանի զորության տարբեր կողմերը դրսևորվում են ավելի որոշակիորեն: Այս դժվարությունները, սակայն, հաղթահարվում են մեղեդիական ամբողջական մոտիվներին համապատասխանող հիշյալ հաջորդությունները զուգակշռելու միջոցով (որպիսի դեպքում ըմբռնվում է նրանց՝ ամանակային-շեշտադրական իմաստների ընդհանրությունը): Իսկ էրբ անխաղ վանկերի շրջապատում մի առանձին նշան է նոր առումով գործածվում, կենսիւր հարթվում է ուշադրությունը սեռելով խաղաղրի դիրքին՝ գրական խոսքի կառուցողական միավորների համակարգում: Այս կապակցությամբ հիշենք «բութի» կիսահանգած (կիսակադանս՝ տողի ու կիսատան վերջ) ու «երկարի» վերջնահանգած (վերջնակադանս՝ ամբողջ տան վերջ) ցուցանող պաշտոնները²⁴, ավելացնելով հետևյալը: Ինչպես պարզվում է հետազոտությունից, «բութի» օգնությամբ նշանակվում են ոչ միայն բուն կիսահանգածները, այլև, ըստ անհրաժեշտության, տաղաչափական ոտքերի ու կիսատողերի (և սրանց համապատասխան մեղեդիական մոտիվների ու ֆրազների) վերջի սահմանները: Բացի այդ, «երկարը» նույնպես կարող է երևալ նաև ոտքերի, կիսատողերի, տողերի ու կիսատների վերջի սահմաններում:

Չափաւոր

Այ - սոր ցըն - ծաթ Երկ-նա - յիւթթ

եւ վար ա - ռեալ ի բար - ծունս

եր - գեթ զեր - գըս հո - գե - տրս

Օր. 10

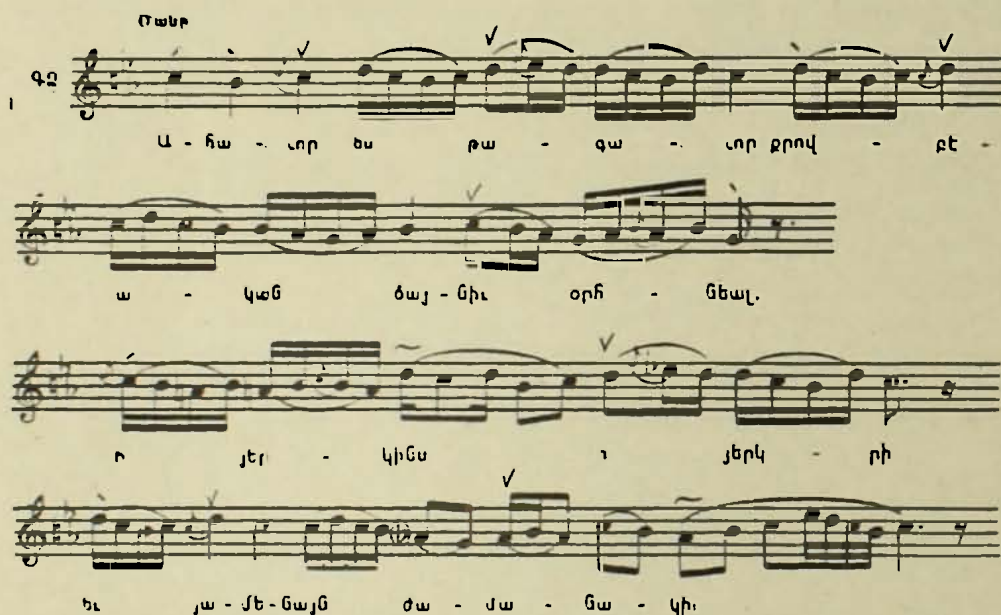
«Բութի» նաև տողավերջ ցուցանող զորությունը պարզ ելևում է հետևյալ խաղաղությունից, որ ներկայացնում է Աստվածածնի ծննդյան կանոնի «Տէոյերկնից» ևրգի առաջին (քառասող) տան առաջին ևրեք (յոթվանկանի) տողերը²⁵ (տե՛ս օր. 10):

²⁴ Սա արդեն դիտարկված է հայկական երաժշտագիտության մեջ (տե՛ս Ռ. Աթայան, նշվ. աշխ., էջ 195):

²⁵ Տե՛ս 6ա/40:

Դժվար չէ ըմբռնել, որ սույն խաղաղությունը, ամբողջությամբ առած, սրկու պաշտոն է կատարում. երգի (միջակ ու երկար) վանկերն ու տողերը չափել և տողերի մեջ՝ եղանակը շեշտավորել:

Նույնը, տնավերջի «երկարի» ու մեղեդիական սկզբնական դարձվածքի սրվագծման հետ միասին, երևում է նաև հաջորդ օրինակից, որն արդեն ամբողջական երգ է՝ մեծ երեքշաբթի կանոնի «Մանկունքի» առաջին տունը: Դա կառուցվածքային տիպի «ծանր» ստեղծագործություն է, որ որոշիչ է գրական տաղաչափում խոսքի կառուցողական դերը: Ազատ ոտքերով բառանդամ երկու գրական տողերին համապատասխանում են մեղեդիական երկու նախադասություններ, որոնցում խոսքի յուրաքանչյուր վանկին հատկացված է միտրական մեկ միավոր (բացառություն է կազմում բ տողի 3-րդ վանկը, որ բարձրանալով երկարում է, ըստ բառի իմաստի): Այդ պատճառով էլ, թեկուզ և «ծանր» եղանակը հնառավոր էր պարզագույն ձևով խաղադրել: Օրինակում, ըստ խաղաղություն, շտկում ենք երգի սկզբնական դարձվածքն ու մեղեդիական մի քայլի շարժումը, որոնք դրափոխված են ձայնագրյալ ժողովածուում²⁶ (օր. 11)։



Օր. 11

Վերջապես, հինգ նշանով պարզագույն խաղաղություններում օգտագործված է լինում նաև «պարոյկը»։ Նման խաղաղություն ունի, օրինակ, ննջեցնող կանոնի գլ շարքի վերջին շարականը («Մանկունք»), որին պետք է դիմենք այստեղ, նախապես ճշտելով նրա մի վրիպակը:

Ընդհանրապես ասած, միջնադարյան խաղաղությունը, անգամ ընտիր գրչագրերում, բնականաբար, պատահում են թերադրություններ, ավելագրություններ և անուշադրության հետևանք սխալներ, որոնք ուղղելու հուսալի մեթոդներից մեկը համեմատությունն է: Այս առումով համեմատելի են՝ դրական միևնույն

²⁶ ՀՃՄԿ.՝ 110ա/403:

կենտրոնում և մոտավորապես միևնույն ժամանակում օրինակված ամբողջական ձևազրկերը. մեկ ձևազրկի շրջանակներում՝ նույն տաղաչափությունն ու ձայնկանակային նույն ստորաբաժանումն ունեցող երգերը. առանձին երգի «Համաձայնում» խաղաղական մասնավոր տարբերակումների շենթարկված տները. և մեկ տան մեջ՝ խաղաղությունամբ իրար համապատասխանող տողերը, կիսատողերն ու տաղաչափական ոտքերը:

Տվյալ դեպքում նույնիսկ բավական է ղեննի երգիս մեղ հետաքրքրող առաջին տունը: Այն բաղկացած է հինգ տողից (հաշվելով կրկնակի կամ «դարձի» խոսքերը ևս): Տողերն ունեն անհավասար թվով անդամներ (2—3—3—3—2): Բայց վերջիններս (բոլորն էլ) հինգվանկանի են: Երգի կրկնակր և՛ գրական խոսքերի իմաստով ու կառուցվածքով, և՛ մեղեդիի ծավալման տրամաբանությամբ հանդիսանում է տան առաջին երեք տողերի բնական շարունակությունը (այսինքն որևէ առումով հակադրություն չի ստեղծում, ի տարբերություն մի ամբողջ շարք այլ դեպքերի): Ողջ ստեղծագործության մեջ ավելի քան ականառու է տաղաչափական հիշյալ հինգվանկանի անդամների կառուցողական պաշտոնը: Եվ խաղաղությունն էլ կատարված է այնպես, որ նրանում պարզ տեսանելի լինի բացատրված հանդամների հաշվառումը: Հատկապես դիտելի է, որ խաղանշանները տեղադրված են այն հաշվով, որ տաղաչափական յուրաքանչյուր անդամի մեջ առկա լինի մեկ «փուշ»:

Միջակ

Լեա - ոը՞ Վի - մա - ծի՞ աղ - բիւր յոր-դա - ռատ.

բա-րու ցակ ծաղ-կեալ աշ-գի վա - յե - լուշ արով-բե հո - դե - դե՞ն

րա-բու՛ւ-ւո - բա - ցի՛ն տու՛ն տնաւ-րե-նու-թեան տա - դա - լար հոգ - լոյ՛ն

առ ծը - ցեալ՛ն ի քե՛ն | միշտ բա - րե - խօ - սեա ան-դա-դար հայց-մամբ.

շ'որ - հեյ գըր - դու - բիւ՛ն մեր ցը՛ն - քե ցե - լոց.

Օր. 12

Այս պայմաններում, երգի 4-րդ տողի առաջին անդամի վրա նկատում ենք երկու «փուշ»: որոնցից առաջինը, սակայն, «շեշտ» պետք է լինի Այդ անդամի հիշյալին ընդհանուր կորագիծը (վեր, վար և ուժային շեշտով կրկին վեր շարժումով) նման է 5-րդ տողի առաջին անդամին, որ ճիշտ կերպով խաղավորված է՝ «շեշտ»—«բու՛ն»—«փուշ» զուգորդության օգնությամբ: Ըստ

այդմ էլ՝ 4-րդ տողի առաջին անգամի առաջին «փուշը» սրբագրում ենք, այն փոխարինելով «շեշտով» (օրինակում վերջինս տալիս ենք ուղիղ փակագծերի մեջ):

Այժմ կարող ենք ծանոթանալ դիտարկվող օրինակին, որ բերում ենք ամբողջապես (ու դարձյալ՝ մեղնդիական մի քանի քայլերի դրափոխության շրտկումով, ըստ № 1576 ձևագրի՝ տե՛ս օր. 12):

Այսպիսին են պարզագույն խաղագրությունների վերծանության արդյունքները: Դրանք չափազանց շնչին են այն խնդիրների համեմատությամբ, որոնք տակավին ծառացած են հայ պատմական հրաժշտագիտության առջև: Եվ սակայն, գիտակցել հարկ է, որ սրանով հայկական խաղագիտության մեջ առաջին անգամ ցույց է տրվում ոչ թե այս կամ այն առանձին խաղանշանի, այլ ամբողջական (թեկուզ պարզագույն) խաղագրությունների նշանակությունը: Եվ դա օգնում է հասկանալու հայկական խաղավոր գրչագրերի մինչև այժմ անհասկանալի համարված առանձնահատկություններից մի երկուսը:

Այսպես, առ այսօր անբացատրելի էր մնում, թե ինչպես կարելի է 3—4—5 նշանի օգնությամբ խաղագրել ամբողջական մի երգ, թողնելով բաղմաթիվ անխաղ վանկեր (եթև այդ նշանները կոչված են «ծայնաստիճաններ» ցուցանելու): Բայց կա և մի ուրիշ հարց: Հարկ է նշել, որ հայկական խաղավոր գրչագրերը բաժանվում են երկու խմբի: Իրանցից մեկը ներկայացնում է ժողովածուներ, որոնց գրիչները պարզապես ընդօրինակել են նախազաղափար օրինակի խաղերը, լավագույն դեպքերում՝ պահելով սրա թերագրություններն ու ավելագրությունները և կատարելով պատահական նոր սխալներ: Մյուս խումբը կազմում են այն գրչագրերը, որոնք օրինակված են նաև խաղավորող մասնագետ երաժշտի օգնությամբ, որը սեփական վերաբերմունք է ցուցաբերել նախօրինակ ձևագրի խաղավորմանը: Այս կարգի ձևագրերը համեմատելիս տեսնում ենք, որ նրանցում ոչ հազվադեպ տարբեր են տեղադրված լինում վերը քննված նշանները, նույնիսկ անկախ խաղագրության բարդության աստիճանից: Եվ սա այժմ արդեն հասկանալի է դառնում, քանի որ եղանակների եթե ոչ տողաչափումը, ապա դրանց շեշտավորումը ընդհանրապես կախման մեջ է տվյալ միջավայրի տեղական ավանդույթներից և նույնիսկ տվյալ երաժշտապետի անհատական ճաշակից: Ահա թե ինչու, վերը ճշգրտելով թեկուզ ոչ մեծ դրափոխություններ, մենք մի քանի անգամ ընդգծեցինք՝ ըստ № 1576 ձևագրի:

Ի վերջո անհրաժեշտ է նշել, որ շեշտագրության ու երգերի կատարման ուժային (դինամիկ) և կշռության (ռիթմական) երանգներն ու նրբերանգները մեծ տեղ են դրավում նաև բյուզանդական նեմագրության մեջ²⁸:

²⁷ Հմմտ.՝ 318բ/1000:

²⁸ Տե՛ս E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, 2-nd ed., London, 1962, էջ 281:

ОПЫТ РАСШИФРОВКИ
ПРОСТЕЙШИХ ХАЗОВЫХ (НЕВМЕННЫХ) ЗАПИСЕЙ

Н. К. ТАГМИЗЯН

(Р е з ю м е)

Простейшими мы называем хазовые записи, выполненные посредством всего лишь нескольких знаков, с оставлением многих свободных слогов в словесных текстах песен.

Исследование показывает, что подобные записи указывают на границы мелодико-стихотворных строк, а в их пределах—на акцентуацию мелодии и временных отношений слогов. Это реализуется с помощью пяти знаков—знака повышения голоса, тонического акцента «шешт» (букв. острое ударение), знака понижения голоса «бут» (букв. тупое ударение), знака, представляющего синтез двух предыдущих «паруйк» (букв. завиток), знака динамического акцента «пуш» (букв. колючка) и знака длительности «еркар» (букв. долгий).

Хазы эти отличаются и некоторой многозначностью, первичными и вторичными функциями, проявляющимися обособленно либо совместно, в зависимости от мелодического контекста и на основании естественной сочетаемости удлинения и повышения (или усиления и повышения) слогов при их ритмической, метрической и тонической акцентуации.