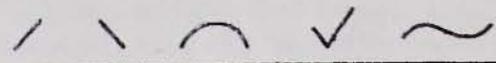


ՏԱՌ-ԽԱՋԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Արվեստագիտության դոկտոր Ն. Կ. ԹԱԼՄԻՉՅԱՆ

Մինչև այժմ մենք առիթ ենք ունեցել անդրադառնալու երեք կարգի խաղա-վորումների՝ ըստ հյուսվածքի տիպի և կամ՝ կիրառված նշանների լիվաքանակի և դրանց ու զտական բնագործ հարաբերության:

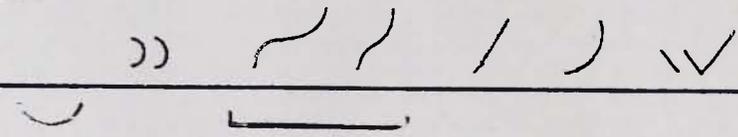
Ա. Պարզագույն—սա իրացվել է հինգ նշանների օգնությամբ՝ «չեչո» «բուլ», «պարույ», «փուշ» և «երկար»<sup>1</sup>.



Բ. Պարզ, որ իրացվել է նախորդ նշանների և դրանց գումարած՝ հետևյալ վեց խաղագրերի կիրառությամբ՝ «խունծ», «ծունկ», «ոյոտակ», «սուղ», «թաշտիկ» և «թաշտ»<sup>2</sup>.



Գ. Երբն բարդության առաջին կարգի, որում նշանների թիվն ավելանում է ևս վեցով՝ «ստորադիր», «ծնկներ», «խոսրովային», «սուր», «խուտ» և «զարկ»<sup>3</sup>:



Տառ-խաղերը հաշվական միջնադարյան երաժշտական նշանագրության համակարգում կիրառված օժանդակ նշաններից են: Դրանց հետադարձությունն արդեն անհետաձգելի խնդիր է դառնում խաղագրիտանայան աշխատանքների աստիճանական խորացմամբ և, մասնավորապես, միջին բարդության խաղավորումների վերածանությանն անցնելու կապակցությամբ, խաղավորումներ, որոնք բաժանվում են մի քանի կարգի:

Առհասարակ խաղագրերի համակարգով ընդգրկված օժանդակ նշանները Շարակնոցում, խաղավորումների այժմ մեզ դրադեցնող հյուսվածքի շրջանակներում, անհամեմատ ավելի քիչ են օգտագործված, քան, ասենք, Մանրուման գրքում<sup>4</sup> կամ Գանձարանում: Եվ սակայն, հաշվի առնելով երևույթի սկզբուն-

1 «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1971, № 2:

2 «Բանբեր Մատենագարանի», № 13, 1950, էջ 123:

3 Նույն տեղում, № 14, 1984:

4 Դա երևում է XII դարը վերջերից մեզ հասած Մանրուման գրքի մի քանի էջերից էլ: Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենագարան (ՄՄ), ձեռ. № 9838, էջ 248ա—248բ, ուր կա «ուղիցիների» 72 կառուցի 7 եղանակ, որոնք, ի դեպ, հետևյալ պատկերն են ներկայացնում մեր ընտրած հիմնական խաղագրի Մատենագարանի № 7157 ձեռագրի համեմատությամբ (տե՛ս մեր հոդվածը՝ Նյութեր հաշվական և ուսուցական հոգևոր միջնադարյան երգարվեստների համեմատական ուսումնասիրության.— «Բանբեր Մատենագարանի», հ. 13, էջ 118): «Խեղեփն» եղանակը խաղագրությամբ տարբեր է, իսկ «խեղեփ մատն» (այսինքն «խեղեփի ճյուղ».— Ն. Թ.) եղանակը անուշով էլ նոր է: Մնացած հինգը խաղագրությամբ կամ նույնն են և կամ մոտիկ են: Անմասնակո-

րային կողմը, ինչպես և մեռ իսկ հետագա անելիքները, անհրաժեշտ ենք համարում այսմիջանից սկսել օժանդակ նշանները ևս քննության ոլորտը ներառնելու գործը:

Ընդունված տեսակետի համաձայն, դրանք հիմնականում բաժանվում են երկու կարգի. ա) կետերի՝ որոնք դրվում են խազերի զծագրածների մեջ վրայից կամ կողքից և բ) տառերի՝ որոնք դրվելով գրական ստորագրացած, գարծյալ վերարերում են նույն խաղերին կամ (խազավորո թե անխազ) երգվող վանկերին: Այստեղ մենք հնարավոր ենք համարում տեղից շարժել խազագրերի համապարգում ոտպես օժանդակ նշաններ կիրառված տառերի հարցը: Դա նույնիսկ անհրաժեշտ է արդեն, քանի որ այդ օժանդակ նշաններից հինգ-վեցն ու թվով սույսրան հիմնախաղեր համանուն են և, ըստ բոլոր տվյալների, երգչային-կատարողական մակարգակում կարևոր ընդհանրություններ ունեն, ինչպես երկուսն է միջին բարդության առաջին կարգի խազավորումներից էլ:

Խոսքը հայոց լեզվի բաղաձայն տառերից առնվազն հետևյալ տասնչորսի մասին է. ր. դ. զ. ի. թ. լ. ծ. ւ. չ. շ. չ. պ. ս. վ. ց. ք. (լ-ն կիսաձայն է):

Խազավոր ձևագրերում սրանց կիրառության հանգամանքներին առաջին անգամ անդրադարձել է Ե. Տնտեսյանը: Դեռևս 1864-ին, Կ. Դոլի «Փամանակ» հանդեսում հրատարակված իր «Տեսությունը Շարականի երգոց խազերուն և նոցա զօրութեանց վերայ» հոդվածում, նա գրում էր. «Ձևագիր օրինակաց մեջ մասնավոր դրեր այ նշանակված են թե՛ խաղերու և թե՛ առանց խաղի եղած բառերու ներքև, զորս տպագիրք ի սպառ զանց ըրած են...»: Եվ համապատասխան օրինակներ բերելով, շարունակում էր. «Աստնք՝ գուցե ձևագիրներու աղավաղությունն միմյանց անհամաձայն ըլլալով թեև ընդհանուր կառուցի մը պարտադրեցնեն, բայց կկարծվի թե ձայնից գոտությունը և եղանակաց ընթացքը ցուցնելու համար գործածված ըլլան իբր մեղմ, ուժգին, ծանր, լուրդու... և այլն: Ասոր ապացույց այն է, որ աստնք ծանր երգոց պարայ տվելի կրգանվին քան թե պարզ երգոց»<sup>5</sup>:

Մի քանի տարի անց, ի հաստատումն իր պարծիքի, որն, ինչպես կտեսնենք, ընդհանուր սովորաբար էր, Տնտեսյանը «Միտն» ամսագրի էջերում բերում էր ձևագրական մի պատասխան էլ. «Ինչպես որ գրագիր շարականաց խաղերուն ներքև եղած գրերուն համար կարծեր էինք, թե գուցե ձայնից գոտությունը ցուցնելու համար գործածված ըլլան...», — հիշեցնում էր նա, ու ավելացնում, — և ահա ս. Երուսաղեմի վանուց թանգարանը եղած գրագիր մատանի մը մեջ մեր կարծեաց համեմատ բացատրված կգտնենք զանոնք, ինչպես՝ ր. բարձր, զ. գարծ, ի. դարկ, թ. թանձր, լ. լայն, ծ. ծանր, կ. կամաց, չ. լեռնայն, շ. շատ, պ. պինդ, ս. սրէ, ւ. վերցո, ց. ցած, ք. քաշ»<sup>6</sup>:

Ձևագրական արժեքավոր այս հատվածում սրբագրելի առանձին տեղիներ էլ կան, որոնց անգրագատնայու ենք իր տեղում:

Ե. Տնտեսյանից հետո տառ-խազերու վերադիվ է Կոմիտասը: Դա երևում է նրա կազմած խաղագրական մեծ ցուցակից<sup>7</sup>, որ ներփակում է ոչ միայն հիմնախաղերի անվանակոչություններ, այլև աչն բառերը, որոնց սկզբնատասերն են (հիմնականում) քննարկ իող տառ-խաղերը: Յավոր, սակայն, չենք կարող ասել, թե ինչ հետևությունների էր հանգել Կոմիտասը տառ-խաղերի՝ որպես օժանդակ նշանների, դրություն վերաբերյալ:

Պետությունների աստմով № 9838 ձևագրում ունենք «Տուկատ» («Տուկատ»-ի փոխարեն), հետո «ալիկի», որ մեր հիմնական կոչած ձևագրում «Հեղինատն» հորջորջված եղանակն է, ու մեկ էլ՝ «անցն» (\*), որ ըստ խազավորման համապատասխանում է հիմնական (№ 7157) գրագրի «Թմվարն» եղանակին (բռնորն էլ Էձ շարքից): Անունների տարբերությունները մի կողմ դնելով, տրեմն, կարող ենք մեր հիմնական գրագրի մանրամասն 86 եղանակներին գումարել վերահիշյալ երկու «խղերի»-ները (— 88):

<sup>5</sup> Տե՛ս և. Տնտեսյան. Եկարագիր երգոց Հայաստանեայց ս. եկեղեցույ. Իսթանբուլ, 1933, էջ 24:

<sup>6</sup> Նույն տեղում, էջ 48:

<sup>7</sup> Եղիշե Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի դիվան, նյութ № 650:

Մեր օրերում այդ նշաններին անդրադարձել է Ռ. Աթայանը. կանգ առնելով խաղափոր ձեռագրերում դրանց կիրառման արտաքին հանգամանքները վրա՝ նա վերարծարծել է երաժշտահայտական խնդիրը, Ե. Տնտեսյանի կարծիքն այդ մասին ու նրա մեջբերած ձեռագրական պատարիկի բովանդակությունը, նաև հաշվի է առել Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 20 ձեռագրում պահպանված համանման հատվածն ու եկել համոզման, որ տառ-խաղերն ավելի շատ և հաճախ կիրառվելով ծանր, բարդ երգերում, «մեծ հավանականություն» ցույց են տվել «կատարողական այլևայլ առանձնահատկություններ»։ Սա ճիշտ է, բայց բոլորը չէ։ Աթայանը պնդում է, որ «խաղախմբի տառերված տառը ամբողջ համբին չի վերաբերում, այլ տվյալ նշանին միայն» (այսինքն լոկ մեկ խաղագրի—Ն. Բ. ) ու նաև՝ թե «կասկածից վեր է, որ տառերը զանազան բառերի սկզբնատառեր են», սակայն այդ բառերն իրենք այսօր անբան էլ հասկանալի չեն. «Այսպես, դժվար է կոահել, թե գործնականում ինչ են նշանակում լառ, ծամ, պիւղ, դիւր» և այլն<sup>9</sup>։

Մեր որոնումները հանգեցրին նախ այլ մոտեցման որդեգրման։ Պարզվեց, որ մեզ զբաղեցնող խնդիրը կառող է լուծվել վանկ—խաղագիր—օժանգակ նշան հարաբերության հստակման, ինչպես և տառ-խաղերին վերաբերող միջնադարյան ձեռագրական տվյալների բաղդատություն, ամբողջականացման ու տեսական իմաստապարման եղանակով։

Նկատի ունենալով դեռևս լոկ Ե. Տնտեսյանի հրատարակած ձեռագրական պատարիկը, վաթսուներկու թվականների սկզբներին գրում էինք, որ մի ամբողջ շարք խաղանշանների և տառ-խաղերի անուններն իսկ վկայում են, որ «ժամանակին դրանք մեղեդիական տարբեր ծավալի դարձվածքների (իմաստությունների) կատարման կերպը թելադրող մեթոդական ցուցմունքների նշանակություն են ունեցել»<sup>10</sup>։

Այս մտքերը պրացնենք վանկ—խաղագիր—օժանգակ նշան հարաբերության անդրադառնալիս։ Իսկ այժմ նշենք, որ նույն վաթսուներկու թվականներին հատուկ զբաղվեցինք Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 20 ձեռագրի 289ա—293ա էջերում ամփոփված «Յաղագս երաժշտականաց» նյութի ուսումնասիրությամբ։ Եվ հրատարակության պատրաստելով այն, հաշվի առանք նաև նրա մի այլ ընթերցումը, որ առկա է Վենետիկի Մխիթարյանների Մատենադարանի հայերեն ձեռագրերից № 288-ի 97ա—99բ էջերում։ Այսպիսով, տառ-խաղերին վերաբերող պատարիկն աչքի առաջ ունեցանք ըստ էրևր օրինակումների՝ Երուսաղեմի (Ա), Վենետիկի (Բ) և Մաշտոցի անվան Մատենադարանի (Գ) ձեռագրերից<sup>11</sup>։ Բերենք գրանց համեմատական տախտակը.

Ա.	Բ.	Գ.
բարձր (բ.)	բարձր (բ.)	բարձր (բ.)
դարձ (դ.)	դիւր (դ.)	դիւր (դ.)
դարկ (դ.)	զարկ (զ.)	զարկ (զ.)
թանձր (թ.)	—	—
լայն (լ.)	լար (լ.)	լար (լ.)
ծանր (ծ.)	ծամ (ծ.)	ծամ (ծ.)
կամաց (կ.)	—	կակուղ (կ.)
յետ ձգէ (յ.)	—	—

8 Այն է՝ տառ-խաղերի թվաքանակը Շառահնոցում (12) և խաղագրերում (17), դրանց կիրառման հաճախականությունը, տառերի և բուռ խաղագրերի արտաքին կապերը, ասես գույլ տառերի գործածության դեպքերը։

9 Ռ. Աթայան. Հայկական խաղային նոտագրությունը. Երևան, 1959, էջ 91, 134 և 187—188։

10 Մերոպ Մաշտոցն ու Հայոց հոգևոր երգարվեստը.—«Բանբեր Մատենադարանի», № 7, 1964, էջ 183։

11 Ուշ միջնադարյան երաժշտագիտական բանաբաղված մի շղթա.—ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրտրեր հաս. գիտ.», 1968, № 3։

շատ (շ.)	անուշ (շ.)	անուշ (շ.)
պինդ (պ.)	—	շոր (շ.)
սրբ (ս.)	սուր (ս.)	պինդ (պ.)
վերցո (վ.)	—	սուտ (ս.)
շած (ց.)	ցած (ց.)	վեր (վ.)
բաշ (բ.)	—	ցած (ց.)

Ինչպես տեսնում ենք, այս օրինակումները նախ՝ տարբեր քանակությամբ անուններ են հանդես բերում. «Ա»—14, «Բ»—8 և «Գ»—12: Իժժվար չէ նկատել որ սրանցից «Բ»-ն և «Գ»-ն միևնույն խմբագրության վերաբերող իրակություններ են: Հիմնական ատրիբյուցիոնները «Ա»-ի և «Գ»-ի մեջ են: Դրանք երեք կարգի են:

Մի ուրույն խումբ են գոյացնում երկու խոսքեր, որոնք տարբեր ձևերով նույն անուն են ներկայացնում թե՛ «Ա»-ում և թե՛ «Գ»-ում. համապատասխանաբար՝ «սրբ»—«սուր» և «վերցո»—«վեր»: Սրանց վրա գուցե կանգ չէինք էլ առնի, եթե անհրաժեշտ չլիներ նշել, որ բերված դույզներում «Գ» օրինակմանը վերաբերող խոսքերը ավելի ընդհանուր դրական ձևեր են, «Ա»-ին վերաբերողները՝ տեղայնացված: Ըստ որում, ուշադիր բաղդատությունը ցույց է տալիս, որ ասվածը պատշաճում է «Ա» և «Գ» օրինակումներին ամբողջապես առած:

Այնուհետև, հինգ խոսքեր «Ա»-ում և «Գ»-ում միևնույն տառերի դիմաց տարբեր ընթացված անուններ են ներկայացնում<sup>12</sup>: Ու չնայած այս դեպքում էլ համեմատությունից պարզվում է, որ դրական հիմնարար ձևեր ներկայացնող անուններն ամփոփված են «Գ»-ում<sup>13</sup>, մենք հաշվի ենք առնելու նաև «Ա»-ի այլընթացումները, որպես մի ժամանակ, որոշակի միջավայրում գործնականում կենցաղավարած հատկանշական արտահայտություններ:

Վերջապես, «Ա» օրինակման մեջ եռեք անուն՝ «թանձո» (թ), «չեստ ձգի» (չ.) ու «բաշ» (բ.), իսպառ բացակայում են «Գ»-ում: Նախորդ հինգի նման սրանք ևս հաշվի առնելով՝ 8 խոսք գումարում ենք «Գ» օրինակման 12 անուն: Ների վրա և ստանում 20 արտահայտություն<sup>14</sup>:

Դառնանք այն հարցին, թե ինչ պաշտոն են կատարում քննարկվող անունները (դրանց սկզբնատառերը) խաղագրություններում: Այդ մասին մի շահեկան աեղևկություն է հաղորդվում տառ-խաղերին վերաբերող ձեռագրական պատասխիկի մեր երեք օրինակներում էլ («Ա», «Բ» և «Գ»), նույնաման ձևով նրեքում էլ նախ խոսք է ասվում հիմնական խաղերի վերաբերությամբ. ապա բացատրվում է, թե կատարողները «զսոսա (հիմնախաղերը—Ն. Թ.) իբրև զսես

12 Այն է (դարձյալ «Ա»—«Գ» կարգով)՝ «զարձ»—«զիր», «լան»—«լար», «ծանր»—«ծամ», «համառ»—«կակուղ» և «շատ»—«անուշ»: Այստեղ վերջին խոսքը՝ «անուշ», նույնիսկ կազմման սկզբունքով ասարևք է: Բայց դա ունի իր բացատրությունը: Ասացինք, որ օժանդակ խաղանշանների բնարկվող դասը հայտը լեզվի բաղաձայն տառերով է ներկայացվում: Արդ՝ «անուշ» խոսքի առաջին տառը ձայնավոր լինելով, այս դեպքում վերցված է վերջին տառը (շ.): Բացի այդ, բերված խոսքերի մեջ մեկը՝ «լար», նաև կետով ձևափոխված խաղադրերից մեկ է անունն է: Ետևյան սա ևս պետք չէ շփոթեցնի մեզ, քանի որ ունի իր նախընթացը. օրինակ՝ «զարկ» խոսքը, որը թե՛ հիմնական խաղադրի անուն է և թե՛ օժանդակ նշանի (տես վերը՝ դատար):

13 Այս առումով բավական է թեկուզ մի թեթևակի հայացք գցել «կամաց» և «կակուղ» բառերի վրա, որպես է. տառի միջնադարյան ընթացումների: Իսկույն կնկատենք, որ «կակուղ» խոսքը բուն գոտարայան խոսք է, մինչդեռ «կամացը» վերարձրում է միջին հայերենին:

14 Բերված համեմատական տախտակում 15 տառ կա միայն (զ. և հ. տառերին համապատասխանա խոսքերը մենք կլրացնենք իր տեղում): Դրա դիմաց ստացանք 20 արտահայտություն, բանի ոտ մի բանի տառեր ալլակերպ են ընթացված: Ստորև այդ 20-ին ևս գումարելով նոր անուններ, բերելու ենք առավել հարուստ ընդհանուր մի ցանկ, որի բովանդակությունը զգալի գերազանցում է լով 17 տառերով ընդգրկվող երևույթի արտաքին շափերը:

առեալ և ի զանազան տեսակս [յ]արդարեն և եղանակեն բարձր (բ.), դիւր (դ.), անուշ» և այլն (բերվում են տառ-խաղերն ու նրանց համապատասխանող ամբողջական խոսքերը). ու ավելացվում է՝ «և այլ բազում արուեստիւք, զոր ծանօթ և հմուտ են երգիչ[ք]»<sup>15</sup>:

Մեջբերումներում մեզ համար կարևոր երկու կետ կա: Առաջին. հիմնախաղերը՝ սեռին համազոր, իսկ տառ-խաղերը՝ տեսակավորող նշանակութուն ունեցող կատարողական իրակութուններ համարելը և երկրորդ. կատարողական առանձնահատկութուններ ցույց տվող տերմինների քանակը բերվածից շատ ավելի ենթադրելը, որ հասկացվում է՝ «և այլ բազում արուեստիւք» արտահայտությունից: Անհրաժեշտ է փոքր-ինչ կանգ առնել այս կետերի վրա: Անշուշտ. սեռ—տեսակ հարաբերությունը հիմնախաղ—տառ-խաղ առնչակցություն վրա անվերապահորեն տարածելը շփագանց է, քանի որ տառ-խաղի հիմնական բովանդակությունը հանգում է երգչային-քատարողական որոշ իրակության հաստատմանը, մինչդեռ այդ իրակությունը որևէ հիմնախաղի զորության մեկ կողմն է միայն: Բայց այդ շփագանցությունից գոնե այն կարող ենք հասկանալ. որ հիմնախաղերի զորությամբ ենթազրվող կատարման կերպին կամ կատարողական առանձնահատկությանը իրոք մեծ նշանակություն է տրվել միջնագարում:

Նվազ կարևոր չէ նաև հետևյալ հանգամանքը, որ մեզ բերում է՝ վանկ—հիմնախաղ—օժանդակ նշան հարաբերության խնդրին: Տառ-խաղը, որպես օժանդակ նշան, նախ և առաջ վերաբերում է գրական խոսքի ամբողջական վանկին, քանի հնչյունով էլ որ նշանակված լինի այն: Սրա ապացույցն այն է, որ, ինչպես ցուցաբերում էլ նշեցինք, միջնադարյան երգչային ձևագրերում տառ-խաղերը տեղադրված են լինում նաև անխաղ վանկերի տակ:

Իսկ երբ վանկը խաղավորված է, հիմնախաղը ևս, մեկ կամ մեկից շատ ավելի հնչյուններ նշանակելով, դարձյալ հանդես է գալիս ամբողջական (կարճ, միջակ, մեծ կամ մեծագույն) վանկի նկատմամբ որոշակի վերաբերությամբ: Ըստ խաչատուր էրզրումեցու «Զվանգս ուակացուցանեն. որոց վերայ խաղք եղեալք են»<sup>16</sup>: Ուրեմն ստացվում է, որ հիմնախաղը որակավորում է վանկը (այն կապելով մեղեդիական նշանակություն ունեցող որևէ հնչյունի, սլոգանի կամ վերրեթաց, ներբրնթաց և կամ ալիքաձև շարժման հետ): Սակայն այդ որակը, հատկապես ծանր, ստեղի և նման ճոխ երգեցողություններում, կատարողական առումով տակավին մի ընդհանուր նարգի իրակություն կամ սեռ է, որը տեսակավորում է տառ-խաղը (որպես օժանդակ նշան): Ափսոս, որ ձեռագրերում, մասնավորապես շարանցներում, այս սկզբունքը հետևողականորեն չի կիրառվել<sup>17</sup>: Անկախ գրանից, սա մի յուրահատուկ և ըստ ամենայնի հետաքրքրական մոտեցում է՝ երաժշտատեսական մտածողության մի ուրույն մակարդակ, որի վրա էլ գտնվում է ճիշտ վանկ-խաղ—օժանդակ նշան հարաբերությունը: Այդ հարաբերության սահմաններում առանձին նշանակություն ունի վանկի ամանակը (տևողությունը) և նրա (վանկի) հետ զուգորդված հնչյունների քանակը կամ մեղեդիական հատվածի ծավալը: Հարմար է տարբերել հետևյալ երեք ձևերը: Վանկը զուգորդված է՝ ա) պարզ կամ բարդ մեկ խաղազրի հետ, որ ցույց է տալիս մեկ հնչյուն, մի-երկու հնչյուն և կամ մի

15 Ուշ միջնադարյան երաժշտագիտական բանաբաղված մի հոդված, էջ 65:

16 խաչատուր էրզրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան.—ՃՈՍՃ ԳԱ «Լրաբեր հաս. գիտ.», 1966, № 11, էջ 71 (ընդգծումը մերն է.—Ն. Ք.):

17 Դա սուտահայտված է երկու հարթության վրա՝ նախ՝ վերահիշյալ 17 տառերն իրենք արդեն անբավական են ընդգրկելու այլակերպ արտաբերվող ձայների որակումների այն հարուստ միակցությունը, որ կենցաղավարել է միջնադարյան Հայաստանում, գիտության մեջ ու, հետագայում, նաև գործնական երգեցողության բնագավառում (սկսած երգեցողության դասավանդման նույնիսկ սզգբնասուն փուլերից). ապացույց, որ (ինչպես օրն առաջ տեսանք) մի քանի տառեր այլակերպ են ընթերցվել, անգամ ձևագրական ընդամենը երեք պատահական համեմատության տվյալներով: Ի՞նչ երկրորդ, այդ 17 տառերն իսկ համապատասխան ձեռագրերի շատ հատվածներում չեղել կրաված չեն:

շարք հնչյուններից բաղկացած պտուլուտ, բ) կառ-խազով իրացված մի քանի հնչյունների հետ, որոնք ցույց են տալիս մեղեդիական բազմահնչյուն պտուլուտ. 4) երկար խաղաշարքի հետ: որին համապատասխանում են երաժշտական մեկից ավելի դասույթներ (ֆրագներ) և կամ ծավալուն նախադասություն:

Այդ ձևերից երրորդը հաճախ նույնիսկ համեմատաբար կարճ տարածություն վրա ընդգրկում է նախորդ երկուսը ևս: Ահա, օրինակ, մեկ վանկի հետ ցուցորդված բավական հստակապես խաղաշարքը, սվյալ ղեպերում՝ Գանճարան տիպի ժողովածուից:<sup>18</sup>

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
վանկ														
	զլ.	ւ.	սլ.	սլ.	լ.	սլ.	լ.		ծ.	օ.	լ.	լ.	լ.	լ.

Ինչպես տեսնում ենք, մեղեդիական ծավալուն հատված է լուրովի գրառված այստեղ: Օգտագործված է 23 խազ: Բայց մեծ մասամբ երկու-երկու կապակցված այնպես, որ ստացվում է սլարդ, ավելի բարդ ու բաղադրյալ 14 նրշան: Իրանք տարբեր ծավալի մեղեդիական բջիջներ են ներկայացնում, իսկ մի ղեպերում էլ (տե՛ս 13-րդ նշանը), ամենայն հավանականությամբ, սոսկ մեկ հնչյուն: Եվ դրանցից գրեթե յուրաքանչյուրին հատկացված են տառ-խաղեր, որպես օժանդակ նշաններ<sup>19</sup>:

Գրական խոսքի մեկ վանկի հետ ղուցորդված այս և նման տիպի խաղաշարքերը քննելիս առաջին իսկ հայացքից աչքի է զատնում կասարողական նրբերանդներ ցույց տվող տառ-խաղերի խիտ տեղաբաշխումը: Պարզ հասկացվում է, որ միջնադարյան Հայաստանում մեծ նշանակություն է տրվել կատարողական առանձնահատկությունների խնդրին<sup>20</sup>: Օրինակից երևում է նաև, որ տառ-խաղերը վերաբերում են նրանում համարակալված տիպի մեղեդիական բջիջներին (նույնիսկ մեկ հնչյուն նեոկույացնող «շեշտին»), բայց ոչ ավելի մեծ դասույթներին (ֆրագներին)<sup>21</sup>: Այդ պատճառով էլ անհրաժեշտություն է ղգայվի կարճ ատարածությունների վրա խիտ տեղաբաշխել դրանք և նույնիսկ, ըստ հարկին, հաջորդաբար կրկնել, ինչպես է պարադան, ասենք, 9 և 10-րդ, ասև 10, 11 և 12-րդ բջիջների ղեպերում: Երբեմն գրչի ձեռքի պատահական շարժման հետևանքով երկու հիմնախաղեր արտաքնապես միակցված ձևով են

18 ՍՄ, ձև. N 3503, Լջ 174ա (այստեղ Գանճարանին գիմեցիներ տեղի խնամողության համար, գնորդիչը երեք ձևերը մի օրինակի մեջ համատեղելու մտահոգությամբ):

19 Չորս նշանի տակ դրված են ղույղ տառեր, որոնք ղարձալ մեկ (կամ միացույլ) ցուցմանը տակ են անցնում («տնուշ» + «այս»․ «սուր» + «սլան» և այլն): Ութերորդ նշանի տակ կործես պատահարար (թերագրության հետևանքով) է, որ տառ-խազ ղկա: Իսկ տասնչորսերորդ (կապիտալով՝ «տակն» + «բենկորա» + «երկար») նշանի տակ երկու օժանդակ խաղազեր են երևում. մեկն է՝ անջատող պաշտոն ունեցող «չեու ձգլ»-ն, մյուսը՝ բարդ խաղազրի երեք շաղտորի ներքև կապված (legato) կատառումը ցուցանող «ստորաղիրը»: Երկուսին էլ գեո անղ-բաղատնայու ենք:

20 Այդ մեծապես կարևորվել է նաև բյուզանդական միջնադարյան երգեցողության մեջ, որ մի քանի անգամ ընդգծում է Ի. Վելլեշը (E. Wellesz. A History of Byzantine Music and Hymnography. London, 1962, p. 283, 340).

21 Հայկական միջնադարյան երգչային բազմաթիվ ձևազերերի հետ ծանոթությունը ցույց է տալիս, որ սա ընդհանուր և հաստատուն սկզբունք է: Նրա արտաքին սվյալները հանգում են ան իրակության, որ կատարողական նրբերանգ արտահայտող տառ-խաղերը հատկացվում են հիմնախաղի ամբողջական, առանձին նշաններին (որոնցից յուրաքանչյուրը կարող է արտահայտված լինել մեկ խաղազրով և կամ կապիտալով միացած մի քանի խաղերով): Արդի երաժշտագիտության մեջ նրբերանգ (ֆրանս. nuance) տերմինը մեկնաբանվում է որպես կատարողական երանգավորում, որ վերաբերում է գլխավորապես երաժշտական դասույթներին (ֆրագներին), ու նաև առանձին հնչյուններին կամ համահնչյուններին (ձմտ. Музыкальная энциклопедия. Т. 3, М., 1976, с. 1060—нюанс).

գծագրված լինում, ինչպես ասենք՝ 11 և 12-րդ նշանները մեր օրինակում: Սակայն այն հանգամանքը, որ դրանց տակ «լ.» տառ-խազը կրկնված է, ցույց է տալիս, որ դրանք (տվյալ դեպքում՝ «ուրուակն» ու «քարքաշը»), հատուկ կապակցում և կամ կապխազ չեն համարվել<sup>22</sup>:

Առանձին հարց է, թե մինչև քանի խազագիր կարող են միավորվել կապխազով: Երկուսը ամենասոսորական թվաքանակն է: Մեր օրինակում երկու խազագրով կապխազի նմուշներ են 1-ին նշանը («փուշ»+«վերնախաղ»), 2-րդը («ներքնախաղ»+«խոսորվային»)<sup>23</sup>, 3-րդը («վերնախաղ»+«խոսորվային»), 10-րդը («տակն»+«թուր») և 12-րդը («ներքնախաղ»+«պօրնախաղ»), որը խազագրության արվեստի պատմական զարգացման բարձր փուլերից մեկում նույնիսկ «քարքաշ» հատուկ անունն է ընդունել ու հիմնախազերի շարքն անցել:

Նշված նշանների տակ հանդիպող տառ-խազերն, ուրեմն (մեկ-մեկ կամ դուրս-գուրս՝ միևնույն է), վերաբերում են ամբողջ նշանին, նրա երկու բաղադրիչներին ևս: Այդպես նաև «ծ.» տառը («ծամ» ցամ «ծանր» իմաստով) վերաբերում է 9-րդ նշանին ամբողջապես, որ բազկացած է երեք խազագրից («ներքնախաղ»+«ուրուակ»+«խաղ»):

Ձեռագրերում հանդիպում են նաև շորս և նույնիսկ հինգ բազկագրիչով կապ-խազեր<sup>24</sup>: Բայց այդպիսիները (այսինքն մեծ կապխազերը, այլ ոչ թե սովորական խազախումբերը), համենայնդեպս, հասցվադեպ են կիրառվում:

Ընդհանուրապես՝ ավելի հաճախ չէ, որ հանդիպում են նաև սոսն մեկ հընչուն տրտահայտելու համար գործածվող պարզ խազագրերին վերաբերող տառ-խազերը<sup>25</sup>: Հինգ-վեց տառ-խազ (այդ թվում՝ դ., ռ., ծ., ս., ս., վ.) կիրառվում են «փուշ» խազագրի հետ զուգորդված վանկերի կատարման երանգը ճշտելու համար<sup>26</sup>: «Շեշտ» խազագրեր կրող վանկի (կամ մեղեդիական պտույտի համապատասխան մասի) տակ երբեմն երևում է յ. տառը (սա կա վերը բերված օրինակում էլ), նաև՝ դ. տառը<sup>27</sup>: Վերջինս չ. ոտ հանդիպում է նաև անխազ վանկերի տակ<sup>28</sup> (վանկեր, որոնք «չափատր» կամ «միջակ» ընթացքի երգերում ոչ հազվադեպ զուգորդվում են մեկ հընչունի հետ) և այլն:

Տվյալ դեպքում, սակայն, թվարկված (վերջին) իրականությունների երևուման

22 Կապխազի երևույթի մասին առաջին անգամ խոսելով, նրա արտաքին տվյալները բնութագրել ենք մեր ռուսական վարդապետն ու խազագրության արվեստը՝ հոդվածում «Յեմիածին», 1966, № 11—12, էջ 167): Ինչ վերաբերում է կապխազով արտահայտվող մեղեդիական բջիջին, պետք է ասել, որ դա ևս շատ ավելի օրգանական մի ամբողջություն է, քան այս, ինչ հաստատարվում է պարզապես նշանների միացյալ գրություն միջոցով:

23 Երկու նշաններն էլ իրենց մեջտեղում մի գրիկ ունեն: Վերջինս կոչված է ցույց տալու այդ նշանների վերը հըշատակված բաղադրիչները (անշուշտ կանխելու համար հնարավոր շփոթությունները):

24 ՄՄ, ձև. № 3503, էջ 42բ (անս «Սոր» խոսքի հետ զուգորդված բարդ նշանը, որ կապխազով միավորում է «սուր»+«վերնախաղ»+«բենկորձ»+«ձակորձ» խազագրերը և վանկի տակից դրված «պ.» («պիսի») տառ-խազը, որ վերաբերում է ամբողջ նշանին):

25 Մեր օրինակում այդպիսին է 13-րդ նշանը («շեշտ»), որին վերաբերում է «լ.» տառ-խազը: 14-րդ նշանի (կապխազով՝ «տակն»+«բենկորձ»+«երկ.սր»), ինչպես և նրա տակից որված երկու օժանդակ նշանների մասին արգեն խոսել ենք: Ավարտելու համար վերը բերված օրինակի դրտարկման հետ կապված մեր ասելիքը, նշենք, որ այսպիսով նրանում գրական խոսքի մեկ վանկի կատարումն արտահայտելու համար գծագրված է (մի կողմ դնելով խազագրերի վրայի կետերը) 41 նշան (այդ թվում՝ 14 հիմնանշան, կապխազերի բաղադրիչների առանձին հաշվով՝ 23 խազագիր ու դրանց տակ դրված 13 օժանդակ նշան, զրգասպր տառերը Լրկու-երկու հասրելով՝ 18, որով՝ 23+18=41):

26 Այստեղ մենք արդեն կարող ենք զգայակոչել մեր հիմնական աղբյուրները՝ Շարակնոցը. ՄՄ, ձև. № 1576, էջ 13ա, 14բ, 16բ, 42ա, 42բ, 74ա, 83ա, 133բ, 140ա, 148բ, 149բ և այլուր:

27 Նույն տեղում, էջ 15ա:

28 Նույն տեղում, էջ 30բ:

Հանախականությունը չէ կարևորը: Այս ասյն, որ երգչի արտաբերած ձայներն ըստ արտահայտչականության տարբերելու և դրանց բնույթը որոշելու ձգտումը ժողովրդի կապված է առանձին հնչյունների վրա կատարված դիտարկումների հետ: Գա երևում է տառ-խազերի կիրառման բացատրված հանգամանքներից (մասնավորապես՝ նրանց աշտակարգ առատությունից անգամ մեկ վանկի հետ դուրսորդված խազաշարքի սահմաններում), նրանց անուններից՝ ըստ վերջի բերված համեմատական տախտակի, ինչպես և այն հատկորոշ փաստից, որ մեր ձևազարկան երեք պատահականներում էլ հիշյալ անունների թվադրույթը հետո միանման ձևով արձանագրվում է՝ «և ալ բազում արուեստիւք, զոր ծանոթ և հմուտ են երգիչիք» եկեղեցույ»<sup>29</sup>:

Կշտնակում է միջին գաղերում էլ գիտակցել են, որ հնչյունների տեսական-գեղագիտական բնութագրումները և վերջիններիս կապված՝ հիմնախառնարկը «տեսակավորող» կատարողական նրբերանգները գործնականում ավելի շատ են եղել, քան երգչային ձևազարկում հանգիստը դրանց գրավոր արտահայտությունները: Եվ իրոք, դա հաստատվում է, ինչպես արդեն ակնարկել ենք, հայ միջնադարյան երաժշտագիտության մեջ առանձին ձայների հնչողությունն տեսական-գեղագիտական բնութագրումները ներկայացնող մի ամբողջ շարք այլ տերմինների գոյությունը, որոնք փաստորեն կոչված են էապես լրացնելու վերջի բերված համեմատական տախտակից արտածվող 20 անունների միանությունը:

Ինչպես գիտենք, հին և միջնադարյան Հայաստանում ձայնի (ՅՅՅԿ) մասին մի ամբողջ ուսմունք է մշակված Լեւի<sup>30</sup>: Նրա շոքանանքում տարբերելով «արուեստիւ և շափով» երաժշտական ձայնը, դրտնականները ձգտել են որոշել բարձրության, ուժի, երանգի ու տեղության տեսակետով նրա տարբեր դրսևորումներին հատուկ հնչողության որակն ու բնույթը, արտահայտչականության երաժշտագեղանկարչական կողմի, ինչպես և կշտնականության ու ծալայայնության հետ կապված հատկությունները: Համապատասխան որակումները վաղ միջնադարում հիմնված են եղել գլխավորապես ձայնային (վոկալ) արվեստի բնագավառում կատարված դիտումների վրա: Զարգացած ավատատիրության շրջանում այդ դիտումները խոթանում, լայնանում են, ընդգրկում նաև գործիքային նվագը: Գիտական շոքանառության մեջ են մտնում գեղարվեստական կատարման ընթացքում տարբեր արտաբերվող հնչյունների 40-ից ավելի բնութագրումներ, որպես մասնագիտական տերմիններ (ներառյալ նաև վերոհիշյալ 20 անունները), ինչպես պարզ երևում է Հովհաննես Երզնկացու, Առաքել Սյունեցու, Հակոբ Ղրիմեցու աշխատություններից և այլ նյութերից:

Այսպես, երաժշտական կենդանի կատարումները նկատի առնելով Հովհաննես Երզնկացին տարբերել է՝ մեղմապլևս և «հանդարտաբար» բարձրացող և իջնող «յուրդելակ» ձայնը, որոնք նրա բնորոշամբ ղանաղանվում են որպես՝ «մեծ և փոքր, ծանր և քեթև, սուր և բուր և այլս ոմանս...»: Մի այլ տեղ գիտնականը պնդում է, թե «ղանաղան են ազգ ձայնից և դիմակեն միմեանց՝ մեծ և փոքր, ծանր և թեթև, սուր և բուր, բաց և ծածուկ (կոշի և ծա-

29 Առավել հստակություն համար այստեղ ամբողջապես բերենք Մաշտոցի անվան Մատենադարանի հիշյալ ձևազարկի մեկ հետաքրքրող հատվածը՝ ԿՏԱ ասյն. «Զոր իմաստուն երաժիշաք եկեղեցույ իմաստութեամբ երգեն դիտան ձայնաբարոց, և ձայնաշեն և բաժանեն ի միմեանց պարուեստաբարսն և դուռպասութիւնքն. այսինքն՝ սշնոն. և դբութն և դպարուկն, դերկարն, դսուդն, դրենկորձայն, դդայկուրձայն, և ղձայկուրձայն, և դբադուդներն, և դտակն, և ձնկներն, պներնախապն, պներնին, զդուրն, դսուրն, և դթուրն, դլարն, դփուշն, զգիւրն, և առն, և դայլ բազում խազս, զոր դսոսա իրոն դսոն առեալ և ի դանաղան տեսակս [յ]արդարեն և եղանակեն բարձբ (բ.), դիւր (դ.), անուշ (շ.), դարկ (դ.), լար (լ.), ծամ (ծ.), կակուղ (կ.), շոր (շ.), պինդ (պ.), վեր (վ.), ցած (ց.), սուր (ս.) և այլ բազում արուեստիւք, զոր ծանոթ և հմուտ են երգիչիք» եկեղեցույ և հանձարեղ երաժիշտ մանկունք մօր մեր[ոյ] սուրբ Սիովնի» (ՄՄ, ձև. № 20, էջ 259ա):

30 Զայնի մասին ուսմունքը հին և միջնադարյան Հայաստանում. «Բտներ Մատենադարանի», № 6, 1962:

ծուկս այս թեթև)»: Ու դառձյալ՝ թե սյրթամ զգիլն և զպամն, որ է սուր և ծանր, առ միմեանս յարմարելով հարկանեն, լինի միջակ... և այսմ ձայնի հնչաւորութիւն բնական սոսի յիմաստնոց»<sup>31</sup>:

Առաքել Սյունեցիին «սուր և բութ» հնչյունների հետ մեկտեղ հիշատակում է նաև «քաւ և սոսկ» ձայները կամ դրանք ներկայացնող լարերը<sup>32</sup>: Հակոբ Արեւմեցիին, նկարագրելով բազմալար նվագարանը (ըստ կատարվող հաջորդ ստեղծագործության) լառելու արվեստը նշում է. որ ճարտար երաժիշտը զի միանգամն յորժամ շարժէ գկընընգոցն ի վերուստ ի վալր ի վերայ յարից քաղցրահնչող ձայնին նուագարանին, առժամայն ճանաչէ ի տարրորջ բազմութիւնս աղեացն՝ թէ ո՞րն է սուր, և որն բութ, որն զիլ, և որն բամբ, որն սուղ և որն երկար, որն թոյլ և որս պինդ»<sup>33</sup>:

Մեկնողական գրականության էջերում դատողություններ են արվում նաև «ողորկ» ու «խոշոր» ձայների մասին<sup>34</sup>: Գանձարաններում հանգիպում են «Քե ձայն ունիս քաղցր ու բարակ» և նման ածականներ<sup>35</sup>, որ պարզ է, թե կարող են վերաբերել ինչպես երգչային ողջ ձայնին, նույնպես և որևէ առանձին հոնչյունի: Հովհաննես Սարկավազ վարդապետը Գրիգոր Լուսավորչին նվիրված ներբողում օգտագործում է «հեզիկ և գողտր» բարբառով՝ արտահայտություններ<sup>36</sup> և այլն:

Այլևս մի կողմ ենք դնում «եօթնագրեանք» կոչվող ձեռագրերի երաժշտական-խաղաղիտական հաստիքները, որոնցում երգչային ձայնաձայնալուծ տարբերվող շորս գոտիները (և դրանց մեջ ընդգրկված հնչյունները) բնորոշվում են որպես խոշափողային, լեզվային, քմբային և գլխային և որոնցում խոսվում է նաև Ա, է, Ի և Ո ձայնադրներում եղանակելու մասին ևս<sup>37</sup>, Վերջապես, մի կողմ ենք դնում սան Հովհաննես Երզնկացու այն դատողություններ, որ վերաբերում են շրթունքներն առանց իրար դիպցնելու կամ լեզուն առանց շարժելու արտաբերվող հնչյուններին և նմաններին<sup>38</sup>:

Ստորև, ձայնակողմյան սյունակում (I), այբբենական կարգով ներկայացնում ենք վերը քննարկված համեմատական տախտակից արտածվող 20 անունների ցանկը. իսկ աջակողմյանում (II)՝ դրանց համեմատությամբ այն նոր խոսքերը, որոնք քաղել ենք մեր միջնադարյան գիտական գրականությունից և ընդգծումներով ցույց տվել քիչ առաջ<sup>39</sup>:

31 Հովհաննես Երզնկացի. Մեկնութիւն քերականին. ՄՄ, ձեռ. № 2329, էջ 34ր, 72ա և 73ա (ընդգծել ենք իր տեղում բերված համեմատական տախտակի վերաբերությամբ առաջին անգամ հանդիպող նոր անունները):

32 Առաքել Սյունեցի. Յաղագս քերականութեան համառօտ լուծմունք. ՄՄ, ձեռ. № 1770, էջ 271ր:

33 Հակոբ Արեւմեցի. Մեկնութիւն տումարի. ՄՄ, ձեռ. № 2011, էջ 13բ—14բ (ընդգծումները մերն են—Ն. Ք.): Ի դեպ, նկատենք, որ մեջբերման համեմատ նույն բանը չեն «սուրն» ու «բութը» և համապատասխանաբար՝ «զիլն» ու «բամբը» (կամ «ծանրը»):

34 Մեկնութիւն գրոցն բնութեան ի Գրիգոր Երևանացու. ՄՄ, ձեռ. № 55, էջ 221ա: Աշխատությունը իրականում նեմեսիոս եմեսացունն է, մեկնիչն է՝ Գևորգ (Սկևոացի):

35 ՄՄ, ձեռ. № 424, էջ 8բ:

36 Նոր բառգիրք Հայկազհան լեզուի. Հ. Ա. Վենետիկ, 1836:

37 «Եօթնագրեանք» կոչվող ձեռագրերին անդրադառնալու ենք ոտորեւ:

38 Մեծ հարևան արևելյան ժողովուրդների միջնադարյան գիտնականները երաժշտական ձայների կատարման տարբեր կերպերի մասին իրենց գրվածքներում, ինչպես կտեսնենք, հավաքել են դրանք ևս:

39 Թող այն սպավորությունը շատեղծվի, սակայն, թե ձայնակողմյան ցանկում բերված սերմինները վերաբերում են բացառապես երգչային մատյանների ոլորտին, իսկ աջակողմյան ցանկում հավաքվածները՝ գիտական դատողությունների մարդին: Դիտարկվող բաների օգտագործման մեջ գործնական երգեցողությունը գիտական-մանկավարժական փորձից, ինչպես նաև երգչային արվեստը գործիքային նվագից բաժանող նկատառումներ չեն եղել միջնադարում: Հետևյալ օրինակի հիման վրա կհամոզվենք դրանում: Հիշենք թեկուր Հովհաննես Սարկավազի

I	II
բարձր	բամբ
գարձ	բարակ
գիւր	բաց
գարկ	բութ
թանձր	գողտր
լայն	երկար
լար	գիւ
ծամ	թաւ
ծանր	թեթև
կակուղ	թոյլ
կամաց	ծածուկ
յետ ձղէ	հանդարտ
շատ	մեծ
*անուշ	մեղմ
չոր	միջակ
սլինդ	յորդելակ
սուր	*ողորկ
վեր	սոսկ
ցած	սուղ
բաշ	փոքր
	բաղքր

Դժվար չէ նկատել երկու ցանկերի բովանդակության մոտիկ ազգակցությունը: Դրանցից երկրորդում երբեմն մի քանի անուն խմբավորվում են բաղաձայն միևնույն սկզբնատառի տակ: Բայց դա իր նախադեպերն ունի առաջինում (տե՛ս ցանկերում ուղղանկյուն փակաղծերով ցույց տրված խոսքերը): Դարձյալ երկրորդ ցանկում երկու անունների սկզբնատառերը ձայնավորներ են: Եվ դա նույնպես նորույթ չէ առաջինի համեմատությանը (տե՛ս աստղանշով ցույց տրվող խոսքերը): Բոլոր հիմքերը կան հաստատելու, որ գործ ունենք նույն մակարդակի վրա գտնվող իրականությունների հետ: Իսկ այն. թե ինչու գրանք չեն միախառնվել ժամանակին, բացատրվում է առանց դժվարության: Քանի որ երգչային ձեռագրերում քննարկվող բառերը ցույց են տրվել յուրեւ սկզբնատառերով. նույն տառով մի քանի խոսք նշանակելը շփոթ կառաջացնելու վտանգ է, որ միևնույն տառով նշանակվող մի քանի գույգ բառերի կիրառումն իսկ որոշ դժվարություններ ներկայացրած կլինեք միջնադարյան երգչներին: Մենք կարող ենք Գ. և Հ. տառերին համապատասխանող խոսքերը («գողտր» և «հանդարտ») գումարել մեր առաջին (I) ցանկին (որով նորանում կունենանք 22 անուն) և ուրիշ ոչինչ:

Սակայն ծանոթությունը մեզ դբաղեցնող բառերի ողջ միակցության հետ օգնում է հասկանալու երկույթի էությունը: Գուրծ ունենք մի համակարգության հետ, որում, ի տարբերություն արդի արվեստում և գիտության մեջ կիրառվող սկզբունքի, երաժշտական նրբերանգավորումը ըմբռնվում է հիմնականում որ-

կիրառաւ տերմինները երեքլարանի քնարի լարերի հնչողությունը բնութագրելու: Իմաստասերը գրում է. «Առաջինն սուր լինի և միջինն բուր և եզերին կակուղ» (տե՛ս մեր հոդվածը՝ Հովհաննես Նարեկավազ իմաստասերը և հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթը.— «Բաղմավեպ», Վենետիկ, 1978, № 3—4, էջ 336): Հովհաննես Սարկավազը իր մեկնողական աշխատանքներից մեկում է, որ անդադրադադար է հնչողության որակի հարցերին: Ըստ որում, նա խոսում է քնարի երեք լարերի մասին և օգտագործում է երեք տերմին, որոնցից երկուսը («սուր» և «կակուղ») առկա են մեր բերած ցանկերից ձախակողմյանում, իսկ երրորդը («բութ»)՝ աջակողմյանում: Անկասկա այս ամենից, ձախակողմյան աղյուսակում նույնպես կան խոսքեր, ինչպես «անուշ», «կակուղ» և այլն, որոնք երաժշտական ձեռագրերում իսկ օգտագործված են նաև ավելի լայն իմաստով: Այսպես, օրինակ, XIV դարի վերջերում Գրիգոր Նլաթեցու կազմած Գանձարանում կարգում ենք. «Մեղեղի, անուշ ասս և կակուղ» (ՄՄ, ձեռ. № 5328, էջ 5բ) և կամ մի այլ գրչագիր Գանձարանում. «Մեղեղի, թէ կակուղ ասս լաւ է» (նույն տեղում, ձեռ. № 4768, էջ 173ա) և այլն: Պարզ է, որ այս և նման դեպքերում, դիտարկվող խոսքերը վերաբերում են ողջ մեղեղու կատարման բնույթին:

պես կատարման ընթացքում առանձին ձայների կամ մեղեդիական բաղադրանքներ «նշողության բնույթի նպատակային փոփոխություն»<sup>40</sup>: Այդ փոփոխությունների տարբեր աստիճանները ցույց տվող տերմինները, սակայն, երբեմն (և հատկապես այն դեպքերում, երբ վերջիններս կապված են լինում շեշտադրական զորության հետ էլ, ինչպես՝ «գարկ», «սուր» և այլն), արտացոլում են նուև ուժական (դինամիկ) նրբերանգավորման մի իմաստ<sup>41</sup>:

Դառնալով քննարկվող տերմինների երաժշտական իմաստների հարցին, պետք է ասել, որ դրանք արտածվում են այդ բառերի բառարանային նշանակություններից: Այսպես, օրինակ, «բարձր» տերմինի երաժշտական զորության մեջ պետք է որ միահյուսված լինեն նրա բառարանային երկու իմաստներն էլ՝ «վերագոյն» և «մեծածայն»<sup>42</sup>, քանի որ միայն «վերագոյն»-ի նշանակությամբ արդեն կա վ. = «վեր» խոսքը: Եվ կամ՝ «լար» խոսքը ուրիշ ոչինչ չէր կարող հուշել երգչին, քան եթե ձայնը առանց թրթռացումների (լարի նման ուղիղ) հնչեցնել. ինչպես և «ծամ»-ն էլ. նույն տրամաբանությամբ, սպասել է նշանակած լինեո ձայնը ալիքավոր-ոլորուն արտաբերել և այլն<sup>43</sup>: Այլ հարց է, որ ներկա պայմաններում շատ ու շատ դժվար է պատկերացնել, ս. = սովել ևս՝ վերարտադրել այս կամ այն տերմինի նշանակությանը համապատասխանող հնչողությունը գործնականում, կենդանի երգեցողությամբ<sup>44</sup>: Միջնադարյան կատարողական արվեստի տեսական խնդիրները քիչ թե շատ բավարար չափով լուսաբանված չեն անգամ համաշխարհային երաժշտագիտության էջերում: Այս բնագավառում եթե որոշ բան արված է, դա էլ վերաբերում է միջնադարյան լուստինայեզու երգեցողությանը: Արևելյան-քրիստոնեական, այդ թվում և հայկական հոգևոր երաժշտության կատարողական միջնադարյան արվեստի հետ կապված խնդիրները տակավին հստակված էլ չեն<sup>45</sup>: Առայժմ պետք է աշխատենք՝ տառանջատելով գոնե գասակարգել դրանք:

<sup>40</sup> Բացառություն են կազմում երեք տերմին. առաջին (I) սյունակից՝ «լետ սաե», որ ավելի երաժշտարտասանական (արտփոխության) նշանակություն ունի, և երկրորդ (II) սյունակից՝ «երկար» և «սուր», որոնք ամանակային հասկացություններ են:

<sup>41</sup> Այնպես որ Տնտեսյանը այնքան էլ սխալ չէր, երբ քննարկվող խոսքերն ու նրանց սկզբնատառերն ընդհանուր առմամբ համեմատում էր էվրոպական երաժշտության նուև ուժական նրբերանգավորման նշանների հետ (ինչպես՝ p=piano, mp=mezzo piano, f=forte և այլն, տե՛ս վերը): Ընդհանրապես ուժական նրբերանգավորումը, որն ամբար մեծ նշանակություն է ձեռք բերել արդի երաժշտարվեստում, առավել տարանջատված ձևերի մեջ կիրառվել է ուղ վերածննդի և բարոկկոյի շրջաններից: Տե՛ս Музыкальная энциклопедия. Т. 2, М., 1974, с. 247 (Динамика): Սա երկրորդ կարևոր տարբերությունն է. որ նկատվում է հայկական միջնադարյան և արդի երաժշտարվեստում կիրառվող նրբերանգավորման համակարգերի միջև (հմտ. վերը):

<sup>42</sup> Նոր բառակիրը Հայկազեան լեզուի. հ. Ա, վեներիկ, 1836:

<sup>43</sup> Ինչ վերաբերում է միևնույն տառի դիմաց հանդիպող զույգ տնուններին (սուսջին ցանկուս այդպիսիք շորսն են), ապա պարզ է, որ հին երգիչները դրանց հանդիպելիս սաշխատելիս «իանշանակ մեկնարանել» ըստ երաժշտական սովյալ որոշակի կապակցության:

<sup>44</sup> Նույնիսկ արդի երաժշտարվեստում dolce, duro, placido, vigoroso և նման ցուցմունքները կատարողներն իրացնում են յուրովի՝ ամեն մեկն ըստ իր ճաշակի ու կարողության:

<sup>45</sup> Այս տեսակետից մխիթարական չի վիճակը նաև մեր զրադի ժողովուրդների երաժշտական միջնադարագիտության ասպարեզում. ժողովուրդները, որոնց աշխարհիկ երաժշտության հետ համեմատության եզրեր է անոր բերել հայ հոգևոր արվեստը՝ գոսանական երգ ու նվագի միջնորդությամբ: Այսպես, օրինակ, պարսկա-արաբական միջնադարյան երաժշտություն տեսութաններից Աբդուլազիզ Մարագին (XIV—XV դդ.), վկայակոչելով ավելի հին վարպետ երգիչ-երաժիշտներին, տեղեկացնում է, որ վերջիններս տիրապետելիս են եղել «մեկ շնչով կատարվող» (°) ձայների 41 տեսակի և բնութագրում է դրանք (ձայները) հետևյալ կերպ (մի քանի օրինակ ենք բերում ըստ Ս. Ազաևայի թեկնածուական դիսերտացիայի (Сурья Агаева. Абдулгадир Марани и его музыкально-теоретическое наследие. Баку, 1979, рук. в

Վերջապես նշենք, որ միջին բարդության առաջին կարգի խազավորումներն առիթ են տալիս անդրադառնալու հիմնախազերի, որոնց անունները հանդիպում են նաև օժանդակ նշանների համակարգում: Գրանց քննությունը առանձին խնդիր է:

## О БУКВАХ-ХАЗАХ

Доктор искусствоведения Н. К. ТАГМИЗЯН

### Резюме

Буквы-хазы—так называются 17 согласных букв армянского алфавита, которые используются средневековой армянской системой хазов (невм) в качестве вспомогательных певческих знаков. Они представляют собой своеобразные сокращения (главным образом—первые буквы) музыкальных терминов, обозначающих различные оттенки характера звучания, вроде: ս. = սուր (сур)= остро (acuto), լ. = լայն (лайн)= широко (amplo), կ. = կակուղ (какух)= мягко (molle), թ. = թանձր (тапдэр)= густо (denso), սլ. = սլինդ (пінд)= твердо (duro), չ. = չոր (чор)= сухо (secco), շ. = անուշ (ануш)= нежно (dolce). В отличие от основных певческих знаков, буквы-хазы ставятся под строкой литературного текста и относятся к отдельным его словам, а также к сочетающимся с последними хазам, которые указывают на один звук либо на несколько тонов, образующих небольшие мелодические обороты. В средневековых армянских хазовых (невменных) рукописях буквы-хазы фигурируют в песнопениях, в основном медленного темпа, с развитыми мелодиями, требующими применения целого ряда специфических исполнительских приемов.

библ. им. В. И. Ленина, с. 117—120), որ հիշյալ 41 ձայների բնութագրություն-անունները տրված են սուսերենով ու նաև սուսատառ արարերենով): протяжный, ал-мадд, короткий, ал-гаср, плотный, ал-геле, ровный, ал-сабетэ, тихий, ал-томанинэ, широкий, ас-слэ, тяжелый, ал-сигл, легкий, ал-хиффат և այլն: Միջնադարյան հմուտ երաժշտի տեսական ժողովության լուր առ հատվածն իսկ մի ամբողջ մենագրության հիմք կարող էր հանդիսանալ, եթե միայն գտնվելին նրանում խտացված փորձն ու գիտելիքը հանգամանալից շարադրանքով սերկալացնելու բանալին և անհրաժեշտ օժանդակ սովյալները: