

**ՄԻՋԻՆ ԲԱՐԴՈՒԹՅԱՆ ԵՐՐՈՐԴ ԿԱՐԳԻ ԽԱՋԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԻ
ՎԵՐԾԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Արվեստագիտության դոկտոր Ն. Կ. ԹԱՀՄԻՋՅԱՆ

Հայկական միջնադարյան երգչային մատյաններում տարրեր ստեղծագործությունների երաժշտական նշանագրությունը իրացված է լինում 3—4-ից մինչև 30—40 խազագրերի օգնությամբ: Ըստ այդմ, ինչպես և առհասարակ նայած գրական բնագրի ու խազագրերի զուգորդության տիպին, տարբերվում են առավել պարզ և ավելի բարդ հյուսվածքի խազավորումներ: Միշին բարդության երրորդ կարգի խազավորումներն իրացվում են երգչային քսանհինգ նշաններով: Դրանցից խազային հյուսվածքի տվյալ տիպին հատուկ են չորս խազագրեր. «խում» կամ «ղում», ըստ հիմնախազերի հնագույն ցուցակի «փաթութ» կոչվող նշանը, «խաղ»-ը և «վերջակետ»-ն իր երաժշտատաղանդական կիրառությամբ (մյուս քսանմեկ նշանների զորությանը ծանոթացել ենք պարզագույն, պարզ և միջին բարդության առաջին ու երկրորդ կարգի խազավորումների վերծանության կապակցությամբ)¹:

Ստորև քննությունը կկատարենք նշված հերթականությամբ, վերջում անհրաժեշտաբար անդադառնալով նաև հայկական ձայնագրության նոր համակարգում խոր միջնադարից պահպանված երգչային նշանների, դրանց անվանումների և այլ հասկացությունների խնդրին:

«խում» կամ «ղում»: Մրանցից երկրորդը բարբառային-ժողովրդական մի ձև է, որ բառարաններում չի էլ հանդիպում: Առաջինը բնիկ հայկական բառ է, և դա է, որ ձեռագրերում (մանավանդ հին) ավելի հաճախ է կիրառվել: Ըստ «նոր բառգրքի», նրա իմաստն է նախ՝ «խազ երաժշտական», հետո՝ «խում (իբր ոմկ.) արմատ խմելոյ»²:

Թվում է, որ ավելի ճիշտ է վարվում Գրիգոր Փեշտմալյանը, երբ «խում» երկու իմաստների տեղերը փոխում է. «խում (զոյ.) է արմատն խմմ բային, որ նշանակէ ոմպ» ու՝ «ևս, է գիծ ինչ կամ խազ երաժշտական երգոց»³:

Եթե, հաշվի առնելով բերված բացատրությունները, մենք պետք է որևէ կապ գտնենք «խում» իմաստին վերաբերող երկու կողմերի մեջ, ապա այդ կապը ուրիշ բան չի կարող լինել, քան հետևյալը. «խում» կրող վանկի հետ զուգորդվող մեղեդիական պտույտը պետք է կատարել մեկ շնչով: Պատկերավոր ասած՝ որպես մեկ «ումպ»:

Ընդհանրապես, հայկական միջնադարյան խազագրերի անվանումների մեջ մի ամբողջ շարք բառեր կան, ինչպես՝ «թուր», «շերեփ», «ծունկ», «աքիվեր», «ծոցբեր» և այլն, որոնք պատկերավոր արտահայտություններ են ավելի, քան գիտական չափանիշների հաշվառումով ստեղծված տերմիններ⁴: Ըստ որում դրանք մեծ մասամբ վերաբերում են կարծես խազագրերի արտաբերին (գծագրական) ձևերին: Ասում ենք՝ մեծ մասամբ, քանի որ կան անվա-

¹ Տե՛ս «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1971, № 2, էջ 145—159: «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 13, 1980, էջ 128—133: «Բանբեր Մատենադարանի», հ. 14, 1984, էջ 45—77: «Երաժիշտական հայկական գիտությունների», 1989, № 10, էջ 61—70:

² Նոր բառգրքը հայկազեան լեզուի. Ա. Վենետիկ, 1836:

³ Բառգրքը հայկազեան լեզուի, երկասիրութիւն Փեշտմալեան. պատուելի Գրիգոր մեծի-մաստ վարժապետի. հ. Ա., Կ. Պոլիս, 1844:

⁴ Պետք է ասել՝ նույնն է պարագան միջնադարյան երաժշտական. անխտիր մյուս բոլոր նշանագրական համակարգությունների դեպքում ևս:

նումներ էլ, ինչպես օրինակ քննարկվող «խումը», որոնք վերաբերում են ավելի տվյալ խաղազրին համապատասխանող մեղեդիական պատույտի կատարման բնույթին:

Ամբողջապես առած, հայկական խաղազրերի անվանումները դեռևս ստուգաբանման ընթացքի մեջ են: Բայց պարզ է, որ այդ գործն անտարակույս շահեկան է. ինչքան էլ որ անողղակի լինեն (և կամ թվան) կապերը որևէ խաղազրի անվանման ու նրա մեղեդիական զորության միջև, անհրաժեշտ է ջանալ բացահայտել դրանք:

Նոր շրջանի հայագիտության մեջ «խում»-ին որպես երգչային նշանի անդրադարձած առաջին հեղինակներից են Շրյոդերն ու հաշատուր էրզրումեցին:

Վերջինիս տված բացատրությունը, տվյալ դեպքում, մեղ ոչինչ չի հուշում. «Եւ նա խում անուանակոչի, որ քսաներորդ եղանի»:

Սա զվանգ խմացուցանէ. որոյ վերայ իսկ եղեալ է»,—գրում է նա⁵:

Իսկ Շրյոդերը, որն ընդհանրապես հայկական խաղազրերի անվանումների լատինական թարգմանություններն է բերում, որպես իր ժամանակի համար այս կամ այն չափով բավարար բացատրություններ, «խում»-ի դիմաց գրում է unda (ալիք)⁶:

Նշանակում է՝ Շրյոդերի և, ինչպես այլ առիթով ևս նշել ենք, Ամստերդամում նրան խորհուրդներով աջակցած մի խումբ հայ կղերականների կարծիքով, տվյալ դեպքում կարևոր է «խում»-ը բաղկացնող երկու «երկար»-ների որպես մեկ ամբողջության ալիքավոր պատկերը, այլև, հարկավ, համապատասխան մեղեդիական պատույտի շարժման տիպը:

Եվրոպացի հեղինակներից Պ. Վագները նշել է, որ «խումը» հատկապես խաղազրերի տարրեր զուգորդություններում է հաճախ հանդիպում⁷: Բայց դա, խստորեն դատելով, լոկ քննարկվող նշանի առանձնահատկությունը չէ:

«Խումի» կապակցությամբ ուշագրավ բացատրություն է բերված Մ. Վիլոտյի գրքում: «Այս նշանը ցույց է տալիս,—կարդում ենք այնտեղ,—որ ձայնը հարկ է երկու անգամ տատանել նույն վանկ-հնչյունի վրա»⁸: «Տատանելը» (balancer, որ և ճոճել)⁹, տվյալ դեպքում պիտի հասկանալ յուրատեսակ լայնաշափ vibrato-ի կատարման իմաստով:

Վերջապես, Իգն. Կյուրեղյանը, որ ծանոթ է վերոբերյալ կարծիքներին, հանգել է մի այլ եզրակացության: «Խումը», գրում է նա, «վրայի վրա կրկին երկարներ են. ըսել է թե երկար մը ընկնեն վերջը՝ քիչ մը բարձր ուրիշ երկար մ. ալ ընկնու է»¹⁰:

Հայ ու եվրոպացի հիշյալ հեղինակները «խումի» երգչային զորության հարցը շոշափել են տարբեր կողմերից, առանց դիմելու առավել դժվարին համեմատական աշխատանքներին, աչքի առաջ ունենալով միջնադարյան երաժշտական ձեռագրերն ու բանավոր ավանդությամբ մինչև նոր ժամանակները պահպանված և XIX դարում ձայնագրված շարականները և այլ երգեր:

Համեմատական այդ աշխատանքները իրոք դժվարին են այն պատճառով, որ, ինչպես բացատրել ենք ուրիշ անգամ էլ, միջնադարյան խաղավոր

⁵ Խաշատուր էրզրումեցին որպես միջնադարյան հայ երաժշտության տեսաբան. «Լրարեր հասարակական գիտություններ», 1966, № 11, էջ 72:

⁶ J. Schröder. Thesaurus Linguae Armenicae, Amstelodami, 1711, p. 244. Հմմտ.՝ 11. Дворецкий. Латинско-русский словарь. М., 1976.

⁷ P. Wagner. Neumenkunde (Paläographie des Liturgischen gesanges). Leipzig, 1912, S. 74.

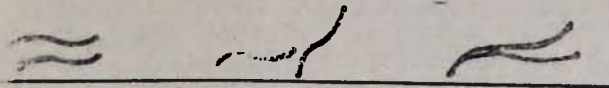
⁸ M. Villoteau. Description de L'Égypte. Tome quatorzième, Paris, 1826, p. 333.

⁹ Տես՝ Գվիտոն Լուսինյան. Նոր բառգիրք պատկերադարձ ֆրանսահայ. հ. 1, Կ. Պոլիս, 1909, էջ 227:

¹⁰ Իգն. Կյուրեղյան. Լուսաբանություն խաղից և երգեցողության շարականաց.— «Բազմավեպ», 1904, № 3, էջ 128:

ձեռագրերն ընդհանուր առմամբ (և իրենց ամենաընտիր մասով) արտացոլում են զարգացած ավատատիրության շրջանի պատկերը (X—XV դդ.) և այդ շրջանակներում էլ՝ տվյալ ժամանակի (հիսնամյակի, երեքմյակի, նույնիսկ քսանամյակի) ու միջավայրի հետ կապված ավանդույթները: Մինչդեռ հոգևոր երգերի ձայնադրյալ հայտնի ժողովածուները նախ՝ կազմված են հարյուրամյակների վերջ, բոլորովին այլ պատմաշրջանում, եկեղեցական երաժշտության կենցաղավարման այլ պայմաններում, և հետո՝ դրանք կրում են այս կամ այն չափով ու ձևով ընդհանուր հայտարարի բերված բնույթ:

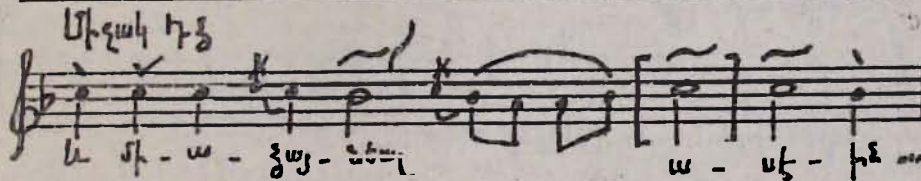
Ծվ, սակայն, անհնարին է խուսափել համեմատական աշխատանքներից, և կամ որևէ եղանակով շրջանցել դրանք: Համեմատությունից նախ պարզվում է խոսումի՝ գծագրաձևը, որն ընդհանրապես ներկայացնում է երկու ավիքավոր «երկար»-ներ, որոնք մեկ նշան են գոյացնում միակցվելով հետևյալ կերպերով.



օր. 1

Այս ձևերից առաջինը հիմնականն է, մյուսները տարբերակներ են, և դրանցից մեկի կամ մյուսի կիրառումը կախված է ձեռագրում գրական տողերի խտությունից, տողերից վեր տեղադրված խաղաղերի հոծության աստիճանից, խոսում» կրող վանկի անմիջական շրջապատից և, վերջապես, գաղափարող գրչից:

«խոսումի» գծագրական հիմնական ձևը իրար վրա տեղադրված երկու «երկար» է ներկայացնում: Ծվ քանի որ ինքը «երկարը», ինչպես գիտենք, ելևէջի առումով հաստատուն կառուցվածք չունի, այլ լոկ ցույց է տալիս վանկի տեղությունը՝ չափական երկու միավոր, երկու «երկարների» զուգորդությունը՝ խոսումը», նույնպես աչքի է ընկնում ելևէջային առումով բազմաթիվ հնարավոր տարբերակներով, չափական չորս (կամ ավելի) միավորների սահմաններում: Դրանցից մեկն է հետևյալ օրինակը, Քառասուն մանկանց կանոնի ԴՁ ճաշուի առաջին տնից¹¹.



օր. 2

Ինչպես երևում է, այստեղ «խոսումի» բաղադրիչներից երկրորդի մեղեդիական բովանդակությունը փոխանցված է եղել հաջորդ վանկին, իսկ վերջինիս համապատասխանող երկար հնչյունը պարզապես կրճատվել է: Վերականգնելով այն (օրինակում ուղիղ փակագծերի մեջ բերված հնչյունը) մենք ստանում ենք «խոսումի» երգչային հնարավոր նշանակություններից մեկը:

«Փաթուկ» — հայերեն փաթաթեմ բայից է, որից սերում է նաև փաթանք կամ փաթեթ բառը՝ ծրարի, կապոցի առումով: Իսկ փաթուկը (որ և փա-

¹¹ Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 1576, էջ 85ա և Զայնագրեալ Շարական (Վաղարշապատ, 1875), էջ 296: Այսուհետև այս երկու աղբյուրների համապատասխան չափեր ցույց ենք տալու կոտորակի ձևով՝ 85ա/296:

թույթ), երգեցողության մեջ ունեցել է բառարանային իմաստին մոտիկ մի նշանակություն և փոխաբերաբար հասկացվել է որպես կծիկ, հանգույց¹²:

Շրյոդերը Implicatio է թարգմանել «փաթույթ», որ նշանակում է հյուսումն, և որը մոտիկ է կծիկ և հանգույց բառերի իմաստին¹³:

Էրզրումեցին այս դեպքում ևս մեզ օգնություն ցույց չի տալիս:

Պ. Վազեները «փաթույթ» թարգմանելով Binde (կապ.), դրան համապատասխանող նշան է որոնում մողարաբական երաժշտության մեջ և գտնում, որ այդպիսին կարող է համարվել «պորեկտուս» կոչված նևմի տարատեսակներից մեկը¹⁴:

Իսկ Վիրտոյի աշխատությունում բերված տեղեկության համաձայն «փաթույթ» կրող վանկը կատարելիս, մի «յ» ավելացնելով, պետք է կրկնել տրվյալ վանկի ձայնավորը, «ա»-ն դարձնելով «այա», «է»-ն՝ «էյէ», «ի»-ն՝ «իյի», «օ»-ն՝ «օյօ»¹⁵:

Խոսքը հայկական միջնադարյան հոգևոր երգեցողության հնարաններից մեկի մասին է, որը, ցավոք, նոր շրջանի մեր եկեղեցական կատարողական արվեստում չի պահպանվել և իր արտացոլումը չի գտել արդի ձայնագրյալ ժողովածուներում և, մասնավորապես, Ձայնագրյալ շարակնոցում:

Անկախ դրանից, բերված տեղեկությունը ճիշտ է, և ընդհանրապես նկատառնելի են փաթույթին վերաբերող մյուս դիտումները ևս:

Համեմատական վերլուծության տվյալներով «փաթույթ» մեծ, իսկ երբեմն նաև մեծագույն վանկի (տևողության) նշան է, որի ելևէջային մարմնավորումը կախման մեջ է երգչի հմտությունից և հանկարծաբանական շնորհքից: Այդ հանկարծաբանությունը գործի է դրվել որոշակի շրջանակներում: «Փաթույթին» գրեթե միշտ համապատասխանում է կիսահանգաձևային տիպի մեղեդիական պտույտ: Այնպես որ, երգիչը «փաթույթ» կատարելիս հանկարծաբանել է՝ հոգևոր երգի տվյալ տեսակի, տվյալ ձայնեղանակի ու երաժշտության ծավալման տվյալ ընթացքի (տեմպի) սահմաններում տիպական կիսահանգաձևերից մեկը տարբերակելով որպես մեղեդիական նախընթաց զարգացման շարունակությունը:

Ստորև բերվող օրինակը, որ է՝ Տեառնընդառաջի կանոնի օրհնության ԴՁ երկրորդ պատկերի առաջին տունը¹⁶, «փաթույթի» կիրառման հատկանշական տեղիներից մեկն է շարականների զանգվածում:



օր. 3

«Խաղ» — նոր բառգիրքը տալիս է բնիկ հայկական այս խոսքի լուկ ընդհանուր իմաստները՝ «զբօսանք տղայոց» (...Ludus)... «Տեսարան... կամ տաղաւարն խաղացողաց»,... «կատակ», այլև «խաղաղ և ծանծաղ ջուր»¹⁷:

Մինչդեռ դարձյալ վենետիկում հրատարակված Առձեռն բառարանում (1865), «խաղի» բացատրության կապակցությամբ բերվում է «երաժշտական

¹² Նոր բառգիրք հայկադեան լեզուի. հ. Բ, Վենետիկ, 1837:

¹³ J. Schröder. Op. cit., P. 1045.

¹⁴ P. Wagner. Op. cit., S. 74.

¹⁵ M. Villoteau. Op. cit., p. 333.

¹⁶ Հմմտ.՝ 34բ/114:

¹⁷ Նոր բառգիրք հայկադեան լեզուի, հ. Ա., Վենետիկ, 1836:

մի ձայնանիշ» տեղեկությունը ևս (ըստ Գրիգոր Նազիանզացու «Առ որս» ճառերի գրքի հայերեն թարգմանության), որ և տեղին օգտագործել է Աճառյանը, շմոռանալով նաև դիտարկվող բառի սանսկրիտում ունեցած «դեղևիլ, ճօճիլ, երերալ» իմաստները (ըստ Ս. Դերվիշյանի աշխատության)¹⁸, որոնք հայերենում նկատառելի են երաժշտական տեսակետով էլ:

Խաղերի դորությունը վերաբերող երաժշտաբանասիրական աշխատությունների հեղինակներից, ինչպես և միջնադարյան հայ մատենագիրներից քչերն են անդրադարձել «խաղի» երգչային նշանակության հարցին:

Նփրեմ երաժիշտ վարդապետը իր կազմած տաղարանում տեղադրված չափածո հիշատակարանում, ուր, ինչպես պարզել ենք, փաստորեն բերված է հիմնախաղերի, ըստ բոլոր տվյալների՝ Ներսես Շնորհալու հաստատած, 28 անուն պարունակող ցուցակը, հանդիպում է նաև «խաղը», բայց նրա զորությունը չի բացատրվում¹⁹:

Միջնադարյան մի այլ գրվածքում, որ բերել է Բ. Սարգիսյանը²⁰, «ներքնախաղից» ու «վերնախաղից» հետո հիշատակվում է «միջնախաղ» կոչված մի նշան էլ: Վերջինս, որպես խաղաղորի անուն, այլուստ հայտնի չէ մեզ: Սարգիսյանն էլ հնարավորություն չի ունեցել խաղաղորի նշանակության համապատասխանող գծագրաձևերը բերելու: Այս պայմաններում «միջնախաղը» կարելի է հասկանալ որպես իր զորությունը «ներքնախաղի» ու «վերնախաղի» միջև միջին տեղ բռնող մի ձայնապատկեր:

Նորագույն հեղինակների դիտումներից անհրաժեշտ է հաշվի առնել Պ. Վազնիքի դիտողությունը: «Սա,—գրում է նա «խաղի» մասին,—նմանապես լատինական նմանում բազմաթիվ զուգահեռներ ունի»²¹:

Դիտնականը «բազմաթիվ» զուգահեռներ է նշմարում, անկասկած, նկատի ունենալով իրենց հիմքում «խաղն» ունեցող մյուս խաղաղորները ևս: Բայց եթե խոսքը մասնավորապես լույս «խաղի» շուրջ, պետք է ասենք, որ լատինական նրա զուգահեռն է Quilisma կոչվածը, որ առկա է նաև բյուզանդական (ավելի հին ծագում ունեցող) նշանագրության մեջ նույն իմաստով և՛ նույն անվանումով՝ Κῠλισμα:

Միջնադարյան հույն երաժիշտները այն մեկնաբանել են որպես ձայնի գլորումն, թավալումն և պտտումն (կատարման ընթացքում): Իսկ բյուզանդական հոգևոր երաժշտության արդի վերծանություններում खुлиσμα-ին համապատասխանում է անգլերեն shake անունը կրող գեղգեղանքը²²: Վերջինս կոչվում է նաև трель (ռուս.), triller (գերմ.), trille (ֆրանս.) և trillo (իտալ.), որ հնուց ի վեր նշանակել է՝ «դողդողումն ձայնի»:

Միջնադարում նվրոպայում, Բյուզանդիայում, Հայաստանում և այլուր, այդ դողդողումը կապված լինելով գլխավորապես ձայնային (վոկալ) երաժշտության հետ, ընդհանրապես ավելի կշռական է կատարվել: Եվ հիմնականում այդ պատճառով էլ միջին դարերում նույնիսկ լրիվ տարանջատված չեն եղել trillo-ն, tremolo-ն և vibrato-ն²³ թե՛ կատարողական և թե՛ արտաքին նշանագրական առումներով: Հստակ տարանջատումը կատարվել է XVI հարյուրամյակից հետո, նվագարանային երաժշտության և հատկապես դաշնամուրային (կլավեսինային) և ջութակի դրականության զարգացմամբ:

¹⁸ Հր. Աճառյան. Հայերեն արձատական բառարան. հ. Բ, Երևան, 1973, էջ 319—320:

¹⁹ Տճ. «Պատմա-բանասիրական հանգես», Երևան, 1968, № 1, էջ 69:

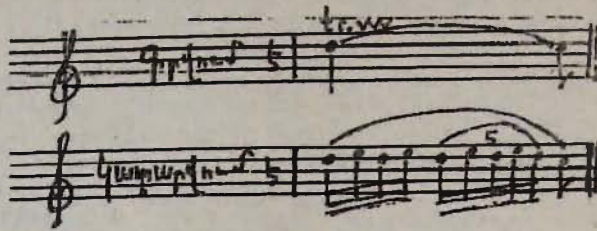
²⁰ Բ. Սարգիսյան. Մայր ցուցակ հայերեն ձևագրաց Մատենադարանին Մխիթարյանց ի վնեհտիկ, 1924, էջ 1028:

²¹ P. Wagner. Op. cit., S. 74.

²² E. Wellesz. A History of Byzantine Music and Hymnography. London 1962, p. 295.

²³ Fr. Niecks. A Concise Dictionary of Musical terms. London, 1884, p. 43—45 (shake), 53 (Tremblement), 8) (Balancement, Bebung, Tremolo), 254 (Vibrato).

Այսօր արդեն հստակ տարանջատված trillo-ն («խաղ») ընդհանուր առմամբ նույն զորութիւնն ունի, ինչ միջնադարյան համապատասխան նշանը։ Այն է՝ որևէ հիմնական հնչյունի և նրանից կես կամ մեկ աստիճան վեր գտնվող օժանդակ հնչյունի հերթագայվող կատարումը տվյալ ընթացքով (տեմպով), որը (վերջինս) կախման մեջ է ստեղծագործության բնութից, լսարանից (եկեղեցի, համերգասրահ, բացօթյա պայմաններ) և ձայնի տեսակից կամ նվագարանից։ Trillo-ի հին նշանը ուղղակի «խաղն» է հիշեցնում։ Ներկայումս trillo-ն այդպես էլ գրվում է (ձայնանիշից վերև), բայց կրճատ, իսկ երբեմն նշանն էլ հետն է բերվում հետևյալ կերպ.



օր. 4

Պետք է ասել, որ trillo-ն նոր ժամանակներում առհասարակ արագ է կատարվում։ Միջին դարերում, և հատկապես երգեցողության մեջ, ինչպես ասացինք, այն վերարտադրվել է զգալիորեն ավելի կշռական։ Նման կարգի ու շափի մի խզում գոյություն ունի նաև հայկական «խաղի» միջնադարյան և արդի մեկնաբանությունների միջև։ Ասվածը հաստատելու հիմքեր տալիս են «խաղին» վերաբերող թեև ընդամենը մի քանի, բայց հատկանշական տվյալներ։ Այստեղ հարկ է դիմել հայկական միջնադարից եկող երկրորդ կամ վերջին (Գ) խմբի հիմնախաղերի համեմատված և ճշգրտված տախտակ-ցուցակին։

Նրանում, որ արտացոլում է «Անուան» եղանակաց ձայնից երգոց, գիւտից իմաստնոց» վերնագրի տակ մի շարք ձեռագրերում²⁴ բերված տվյալները, «ներքնախաղ» ու «վերնախաղ» նշաններն անվանված են, համապատասխանաբար, «խաղ» և «դող»²⁵։ «Խաղ» անվանումն այստեղ՝ «ներքնախաղի» կապակցությամբ՝ թերագրություն է փաստորեն։ Իսկ «դողը», որով նշվում է «վերնախաղը», շատ խոսուն լրացուցիչ մի անվանակոչություն է։ Եվ ավելի քան պարզ է, որ այն վերաբերում է «վերնախաղի» հիմքին՝ «խաղին», որով և trillo-ի նման նշանակում է՝ դողդողումն ձայնի։

Ետմիջնադարյան հայ իրականության մեջ «խաղի» մեկնաբանության մասին տվյալների մեր հիմնական աղբյուրներն են նոր հայկական ձայնագրության հրատարակված և անտիպ դասագրքերը։ Այս կապակցությամբ նախ ասենք, որ նոր հայկական ձայնագրության համակարգում տարբերայնորեն պահպանվել են խաղագրության արվեստից եկող մի քանի կարևոր տարրեր։ Դրանք են՝ «խաղն» ու նրա զորության մասին իմացությունը, «վերջակետի», որպես երաժշտատաղաչափական նշանի կիրառությունը գործնականում, և եկեղեցում միայնակ (սոլո) երգեցողության պահին խմբով եզակի կամ կրկնակի ձայնառություն պահելու սկզբունքին վերաբերող տեսական դրույթները։ Տեղն է անդրադառնալու հայ երաժշտագիտության մեջ տակավին չլուսաբանված այս հարցին, սկսելով «խաղից»։

«Այս նշանը,—գրում է Ն. Թաշճյանը, բերելով «խաղի» նշանը ուղղա-

²⁴ Այդ ձեռագրերից մեկ հայտնի հնագույնը մի ընտիր խաղերը է, գաղափարված 1365 թ.՝ Տե՛ս Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. № 8307, էջ 310բ—311ա։

²⁵ Տե՛ս «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 1969, էջ 106։

Հայաց դիրքով²⁶,—որ խաղ կասվի, որ ձայնին վերա որ դրվի՝ նույն ձայնը մեղմ կերպով խաղացունելու է:

Երբոր խաղը Կետի կամ Զուլգ-կետի տևողությամբ գրված մի ձայնանիշի վերա դրվի, և նոցա բաղխումն լինի հորդոր, միջակ, միշտ մեկ Կետի տևողությամբ կերպով, իսկ եթե չափավոր կամ ծանր՝ նորա կիսով չափ²⁷:

Տեսնում ենք՝ Թաշճյանը փաստորեն երեք տեղեկություն է հաղորդում «խաղի» մեկնաբանության կապակցությամբ, որոնց հարկ է անդրադառնալ դատ-դատ: Նախ՝ ավելի հստակ հասկանալու համար չափազանց սեղմ ձևակերպված տեսական դրույթները. և հետո՝ այն պատճառով, որ դրանք միջնադարին հավասարապես վերաբերելի չեն:

«Հորդոր» և «միջակ» ընթացքով երգերում մեկ «կետի» (իմա՝ չափական մեկ միավորի) տևողությամբ հնչյունը կամ վանկը, երբ «խաղ» նշանն է կրում, պետք է ամբողջապես ենթարկվի նշանիս զորությանը, հավաստում է Թաշճյանը: Եվ միջնադարյան խաղավոր ձեռագրերի համեմատությունից պարզվում է, որ դա միանգամայն համապատասխանում է երգչային հնագույն ավանդույթներին:

«Հորդոր» և «միջակ» ընթացքի երգերում «զուլգ կետի» (չափական երկու միավորի) արժեքով հնչյունը կամ մեծ վանկը, երբ «խաղ» է կրում, Թաշճյանը պահանջում է, որ «խաղը» կատարվի դարձյալ մեկ միավորի, այսինքն՝ տվյալ տևողության կեսի չափով:

Շափանաբար նա նկատի ունի մեծ վանկի երկրորդ կեսը, բայց չի ճշտում: Միջնադարում կիրառվել է մեծ վանկի ինչպես առաջին, նույնպես և երկրորդ կեսի կատարումը «խաղով», նայած տեղին, մեղեդիական կապակցության:

«Չափավոր» ու «ծանր» ընթացքով երգերի մասին Թաշճյանի ասածը մշուշապատ է: Մասնավորապես հասկանալի չէ, թե ի՞նչ ի նկատի ունի նա, ասելով՝ «նորա կիսով չափ». որևէ տվյալ տևողության, թե՛ նախապես հիշատակված չափական մեկ միավորի կեսը: Ինչպես էլ լինի, սակայն, «խաղի» կապակցությամբ «չափավոր» ու «ծանր» երգերի մասին ասվածը կարոտ է հիմնավոր լուսաբանության, որ և կիրառորժենք բարդ խաղավորումների քննությունից հետո:

Ներկա հարյուրամյակում ստեղծված անտիպ դասագրքերից մեկում «խաղին» համապատասխանող գեղգեղանքը կրճատվելով մոտեցվել է այսպես կոչված շրջված մորգենտին (որն իրոք մի կրճատ trillo է և կամ կրճատ «խաղ»), և անվերապահորեն պահանջվում է նրա «շատ արագ» կատարումը:

«Խաղ կրսվի Ձայնի մը,—կարդում ենք այնտեղ,—իր վերադասին հետ շատ առագ արտաբերությունը:

Սույն Ձայնը կամ նոթը զոր կուգենք երգել «խաղ»-ով, հարկ է որ վրան ունեցած ըլլա խաղի նշանը և որուն վրա նաև նույնքան կարևոր է դնել նոտր ձևով խաղի ենթակա նոթին վերադաս նոթը»:

Բերված օրինակը մի հիմնական հնչյուն է, 16-րորդական տևողության նախադաս երկու օժանդակ հնչյուններով, որոնցից առաջինը դարձյալ հիմնաձայնն է, իսկ երկրորդը՝ հեղինակի խոսքերով՝ «վերադաս նոթը»²⁸:

Նկատենք, որ այս անտիպ դասագրքում «խաղի» նշանը՝ ալիքաձև գծիկը, բերվում է հորիզոնական դիրքով, որ համապատասխան է միջնադարյան ավանդության: Խաղադրիս երգչական նշանակությունը, սակայն, փոփոխված

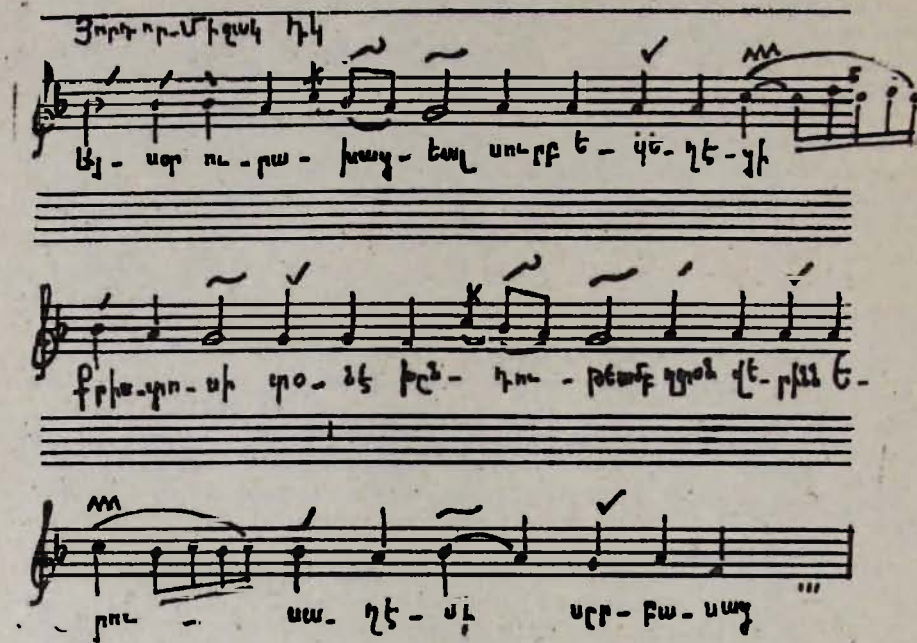
²⁶ Նշենք, որ Թաշճյանի կազմած Ձայնագրյալ շարակնոցում ևս (Վաղարշապատ, 1875), «խաղը» կիրառված է որպես տվյալ ձայնանիշի վրա ուղղահայաց կերպով դրվող ալիքավոր դիժ:

²⁷ Ն. Թաշճյան. Դասադիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց. Վաղարշապատ, 1874, էջ 49:

²⁸ Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռագրական նորագույն ֆոնդ, ձեռ. № 246, էջ 11ա (չալկական ձայնագրության կանոնները): Ձեռագիրը սովորական դպրոցական տետր է, կազմով՝ Մատենադարանում ստացվել է 1982 թ. հունիսին:

(կրճատված) է, ինչպես ասացինք: Մեզ համար կարևոր է «խաղի» ճիշտ համաձայնումը, որպես հիմնական ձայնաստիճանի՝ «վերադաս» օժանդակ հնչյունի հետ ունեցած հարաբերումը, որ տալիս է անհայտ հեղինակը (մի կողմ թողնելով շատ արագ արտաբերումը): Դա բացակայում է Քաշճյանի դասագրքում, երևի որպես զորությամբ հասկացվող իրողություն:

Մնացածում՝ Քաշճյանի դասագիրքը ավելի վստահելի աղբյուր է և մեր հետևյալ օրինակում, որ է՝ Հրեշտակապետաց կանոնի ԴԿ ճաշուի առաջին տունը²⁹, «խաղը» անհրաժեշտ է մեկնաբանել Քաշճյանի ցուցմունքի համաձայն: Այսինքն՝ շափական երկու միավորի տևողությամբ «խաղ» նշանը կրող վանկերի երկրորդ քառորդը հնչեցնել համապատասխան գեղգեղանքով: Այսպես.



օր. 5

«Վերջակետի» երաժշտատաղաչափական նշանակության մասին ասենք, որ այդ հարցը Ն. Քաշճյանի դասագրքում թեև արտացոլված չէ, բայց նոր հայկական ձայնագրության նիշերով կատարված գրառումներում, սկսած դեռևս Հ. Լիմոնջյանի ժամանակներից, տրոհության քննարկվող նշանը կիրառվել է նաև հատածների կամ տակտաբաժանման նպատակով: Առավել հաճախ այն հանդիպում է Հ. Լիմոնջյան—Հ. Չերչյան—Հ. Այվազյան ուղղությանը պատկանող եկեղեցական երաժիշտների ձայնագրություններում և հեղինակություններում, որոնցից բավական նմուշներ գտնվում են Երևանում³⁰:

Ինչ վերաբերում է նշանիս միջնադարյան կիրառության կերպերին, դա ցույց ենք տվել ժամանակին, մանրամասն ընտիր գրքերից մեկի «ուղիցիների» շարքի «Փողն» անունը կրող ԴԿ մեղեդիի օրինակով, նկատելով, որ «վերջակետով» բաժանված են տվյալ բարդ ստեղծագործության յուրահա-

²⁹ Հմմտ. 28ա/848:

³⁰ Տե՛ս թեկուզ և Հակոբոս Այվազյանի երևանյան դիվանի նյութերից որևէ մեկը: Ե. Չաբենցի անվան դրականության և արվեստի թանգարան, Հ. Այվազյանի դիվան, նյութ № 1:

տուկ հատածները կամ տակտերը: Յուրահատկությունն այն է, որ դրանք աղատ և կամ անհավասար են, ինչպես և պետք էր սպասել միջին դարերից³¹:

Այս բոլորը թողած, Թաշճյանը իր դասագրքում հաստատագրում է մի այլ փաստ: «Այս նշանը,—գրում է նա առաջ բերելով կրկնակի վերջակետը, կամ երկու հաջորդական վերջակետեր,—որ վերջակետ կկոչվի՝ եղանակաց վերջը կգործածվի»³²: Այսինքն, թե ողջ մեղեդիի վերջն է ցույց տալիս: Եվ դա ճիշտ է, բայց դրանից առաջ հարկ էր նշել բուն «վերջակետի» երաժշտատաղաչական, հատածաբաժան զորությունը:

Այսպիսին են միջին բարդության երրորդ կարգի խազավորումներին հատուկ չորս նշանները («խում», «փաթուկ», «խազ» և «վերջակետ»): Դրանք գումարվելով մյուս 21 խազագրերին, որոնց զորությունը լուսաբանված է արդեն մեր նախորդ հոդվածներում, միջնադարում մեծ օգնություն են ցույց տվել երգիչ-խմբավար երաժիշտներին՝ հնչեցնելու խազավոր Շարակնոցի բազմաթիվ էջեր: Քսանհինգից ավելի խազագրերով իրագործված նշանագրությունները ներկայացնում են արդեն բարդ հյուսվածքներ, բայց դա առանձին հոդվածի նյութ է:

Մենք փաստորեն ավարտեցինք մեր նյութի հետ կապված խնդիրների քննությունը, սակայն այստեղ հակիրճ անդրադառնանք նաև ձայնառության երևույթին վերաբերող այն մտքերին, որոնք առկա են Ն. Թաշճյանի դասագրքում, և որոնք նույնպես հայկական միջնադարյան երաժշտության տեսությունից պահպանված դրույթներ են: Տվյալ դեպքում դրանք մեզ հասել են հիմնականում իրենց հարազատ բովանդակությամբ, բայց խիստ լակոնական շարադրանքով, որով լրիվ չեն արտահայտում երբեմնի հայկական երաժշտատեսական մտքի բոլոր ընդհանրացումները:

«Ինչպես ըսինք,—գրում է Թաշճյանը,—մի եղանակի դիմած, վերջացրած և կամ ուրիշ գլխավոր ձայները (իմա՝ ձայներից մեկը) իբրև ներդաշնակություն կրնա գործածվիլ ձայնառության մեջ, իսկ ի միասին երգելու համար՝ մին ցածին, իսկ մյուսը՝ բժե կրնա՝ բարձրեն երգել»³³:

Այստեղ խոսքը մեներգչին ուղեկցող խմբական եզակի կամ կրկնակի ձայնառության մասին է: Եվ որպես այդ ձայնառությունը պահելու հարմարագույն հնչյուններ նշվում են տվյալ ձայնեղանակի վերջավորող ձայնը (առանձին) ու դիմող ձայնը (հաճախ՝ նախորդի հետ), այլև, ըստ տեղին, մեղեդիի կիսահանգածը գոյացնող հարաբերականորեն կայուն երրորդ հընչյունը՝ այդ երկուսից մեկի հետ:

Ի վերջո, երաժշտության տեսաբանը բերում է հայոց ութ ձայնեղանակների ու դրանց դարձվածքների (հարկավ, բացի ԲԿ դարձվածքից) ձայնառության հնչյունների հետևյալ ցանկը:

ԱՁ՝ ա¹, փ¹, Դարձվածք՝ ց¹, Ը², երբեմն Ժ². ԱԿ՝ ա¹, Ը², երբեմն փ¹, Դարձվածք՝ ց¹, Ը², ԲՁ՝ ց¹, Ժ², Դարձվածք՝ Ժ², ց¹, երբեմն՝ ա¹, ԲԿ՝ Ը², ց¹, ԳՁ՝ ց¹, Ը², երբեմն Ժ², Դարձվածք՝ Ը², Ը¹, երբեմն ց¹, ԳԿ՝ ց¹, Ժ², Դարձվածք՝ ց¹, Ժ², ԴՁ՝ Ը², ց¹, I Դարձվածք՝ ա¹, Ը², II Դարձվածք՝ ա¹, Ը², III Դարձվածք՝ ԲԿ, ԴԿ՝ ց¹, Ժ², երբեմն Ը². I Դարձվածք՝ փ¹, Ը¹, II Դարձվածք՝ փ¹, Ը¹,³⁴

Բացի իր գործնական նշանակությունից, նաև մի շարք հետաքրքրական տեղեկությունների աղբյուր է սա՝ հայ հոգևոր երաժշտության ու նրա տեսության զարգացման մակարդակն ըմբռնելու առումով: Այսպես, օրինակ, ԱՁ ձայնեղանակում ձայնառության հնչյուններն են «առաջին ներքնախաղը» (ա¹) որպես վերջավորող և դիմող ձայն և «առաջին բենկորճը» (փ¹), որպես

31 Տե՛ս «Բանբեր մատենադարանի», հ. 9, Երևան, 1969, էջ 115—116:

32 Ն. Թաշճյան. նշվ. աշխ., էջ 49:

33 Ն. Թաշճյան. Դասագիրք եկեղեցական ձայնագրության հայոց, էջ 53:

34 Սույն տեղում:

կիսահանգած կոյացնող հնչյուն: Եվ այստեղից պարզ է, որ հայ եկեղեցական երաժիշտների շրջանակներում վաղուց ի վեր գիտակցված են եղել ձայնեղանակներում մեղեդիական ու ներդաշնակային հիմնաձայների համոնկնման և կամ ոչ համոնկնման երևույթները: Որովհետև երբ ԱԶ-ում ձայնառություն է պահվում «բենկորճը», այն իսկույն իր վրա է վերցնում երաժիշտության ներդաշնակային հիմնաձայնի (կենտրոնի) պաշտոնը, ի տարբերություն «ներքնախաղի», որն ընկալվում է որպես մեղեդիական հիմնաձայն:

Նույնն է պարագան նաև ԱԿ ձայնեղանակի դեպքում, որում, սակայն, մի երրորդ հնչյուն էլ է գործածվում, որպես ձայնառություն: Այն է՝ «երկրորդ փուլը» (C²), որ եղանակի դիմող ձայնն է: Աշխարհիկ միաձայնային նվագական երաժշտության մեջ (ինչպես ժողովրդական, նույնպես և մասնագիտացված), ԱԿ եղանակում «առաջին ներքնախաղն» է պահվում ձայնառություն (մեղեդիական հիմնաձայնը): Մինչդեռ եկեղեցական երաժշտության մեջ, որի ներկայացուցիչներն ունեցել են նաև ներդաշնակային լսողության որոշակի փորձ, նույն եղանակում ոչ հազվադեպ կրկնակի ձայնառություն է պահվում «առաջին բենկորճ» ու «երկրորդ փուլը» հնչյուններով: Կրկնակի այդ ձայնառությունը մեղեդիում հնչող «առաջին ներքնախաղի» հետ հաստատում է ոչ միայն ներդաշնակային հիմնաձայնը, այլև նրա վրա կառուցվող մեծալար դաշնակը (F dur ակորդը):

Սա այնքան ընտանի ու ավանդական է ընկալվել միշտ, որ Մ. Եկմալյանը իր «Պատարագում» այդպես էլ վարվել է, բնականաբար, ԱԿ եղանակների բազմաձայն մշակումներն իսկ կատարելով «բենկորճի», որպես ներդաշնակային հիմնաձայնի գլխավորության նշանաբանի ներքո, նույն սկզբունքով ղեկավարվելով նաև ձայնառությունների որոշման հարցում:

Կոմիտասը ևս ԱԿ եղանակները դաշնավորելիս ղեկավարվել է այդ սկզբունքով (ցայտուն օրինակ է «Ձիգ դու քաշի» խմբերգը) ու Եկմալյանի «Պատարագին» նվիրված իր գրախոսականում միայնակ երգերի մշակումներում ձայնառության կիրառման հարցին անդրադառնալիս նշել է, թե ձայնառությունը «մի քանի տեղ եղանակին չի բռնում», բայց կանգ է առել լուի մի երգի՝ «Ի կոյս վիմէն»-ի վրա:

Այդ կապակցությամբ Կոմիտասի արած դիտողությունը մեզ համար շահեկան է երկու տեսակետով: Նախ՝ ձայնառության եկմալյանական սկզբունքների վերաբերությամբ Կոմիտասը փաստորեն խոսում է որպես ավանդական երևույթի մասին, որը հարազատ անդրադարձում է գտել երաժիշտարվեստում: Եվ հետո, ձայնառություն պահելու ավանդական գլխավոր կերպերից մեկը նա դիտում է ոչ միայն հայ, այլև առհասարակ արևելյան երաժշտության շրջանակներում: Կոմիտասը գրում է. «Ձայնառությամբ (pedal, Orgelpunkt) են գրված գրեթե բոլոր միայնակ երգեցողություններն այս ոճով. մայր եղանակը երգում է tenor (սոսկ) միայնակ, սորան դաշնակցում են tenor և bass (բամբ) խմբերը հնգյակով ձայնառություն պահելով. տեղ-տեղ ընդմիջում են անցիկ (durchgehende) ձայները և լուրաքանչյուր երաժշտական նախադասությունը վերջանում է հիմնաձայնական (тоническое трезвучие, tonische Dreiklang) եռաձայնով. գրված է արևելյան խմբի համար: Ձայնառությունը մի քանի տեղ եղանակին չի բռնում, օտար է. «Ի կոյս վիմէն», էջ 244—249, բուն արևելյան եղանակ է և քառյակների դրությունն այնպես է հարմարվել, որ նմանում է եվրոպական cis moll-ի կամ mineur-ի, (secunde), his-ն էլ մի մեծ բարեհարմարություն է cis moll-ի գոյն տալուն, բայց ոչ fis moll է եղանակը, ոչ էլ նորա նման: Ուստի, fis-cis ձայնառությունն էլ բոլորովին անհամաձայն է: Եղանակը վերջանում է fis-cis հնգյակի ձայնամիջոցով. վերջավորությունն արդեն ապացույց է, թե եղանակի ձայնառությունը սխալ է բռնած: Բոլոր արևելյան եղանակները վերջա-

նում են քառյակի կամ հիմնաձայնի, կամ երկրորդ աստիճանի՝ երկյակի վերա. ձայնառություն է պահվում սովորաբար հիմնաձայնը, երբ եղանակը ցած է. հենց որ եղանակը բարձրանում է, սորան միանում է կամ առանձին ձայնառություն է պահում սառնին քառյակի հիմնաձայնը, ութնյակ բարձր, որ և հնգյակի ձայնասիջոց է կազմում նախկին քառյակի հիմնաձայնի հետ. եղանակը կրկին իջնելով միանում է նախ հնգյակին և նորա հետ հիմնաձայնին՝ ուսումնասիրելով ձայնառությունը, իսկ այստեղ (իմա՝ ժի կոյս միմէն» երգում Եկմալյանի «Պաարազից») ոչ թե ձայնառության հիմնաձայնին, այլ հնգյակին է միացել, որ հակառակ է արևելյան ոգուն»³⁵:

Կրկին շեղանք, որ Կոմիտասը գրախոսելով Եկմալյանի «Պաարազը» սխալ է համարում փաստորեն միայն ժի կոյս վիմէն» երգում պահված ձայնառությունը:

Մեր նյութի տեսակետով կարեորագույն պարագան հետևյալն է: Կոմիտասը իզակի կամ կրկնակի ձայնառություն պահելու ավանդույթը գիտարկում է որպես հնավանդ երևույթ և այդ դիրքերից է խոսում դրա ճիշտ կամ սխալ կիրառման, առհասարակ Եկմալյանի «Պաարազում» բանեցված սկզբունքների, այլև իր ձևակերպած աեսական թեզի մասին: Ուստի, պարզ է, որ Կոմիտասը փաստորեն լրացնում է ձայնառության վերաբերող թաշճյանական գրությունները, որոնք, ինչպես նկատեցինք, նույնպես միջնադարից են զայիս:

РАСШИФРОВКА ХАЗОВЫХ ЗАПИСЕЙ ТРЕТЬЕГО РАЗРЯДА СРЕДНЕЙ СЛОЖНОСТИ

Доктор искусствоведения Н. К. ТАГМИЗЯН

Резюме

Хазовые записи третьего разряда средней сложности в целом осуществляются с помощью двадцати пяти певческих знаков. Из них собственно для данного типа хазовой фактуры характерны четыре знака. «Хум» — представляет собой сочетание двух «долгих» знаков и, следовательно, в его значении стабильной является метрическая стоимость (4 единицы). В интонационном же отношении он отличается многовариантностью. «Патут» — указывает на один из типовых полукадансовых оборотов, который певец должен импровизировать в рамках данного жанра, гласа, темпа и вообще контекста исполняемой песни. «Хаз» — это своеобразная трель, которая в средние века, и особенно в вокальной музыке, исполнялась значительно весомее (по сравнению с практикой более новых времен). «Верджакет» — букв. «конечная точка». Он присутствует и в системе знаков речитации армянской духовной музыки. В качестве певческого знака-хаза «верджакет» делит мелодии (обычно протяжные, юбилированные) на своего рода неровные (свободные) «такты».

³⁵ Կոմիտաս, հոգվածներ և ուսումնասիրություններ. Երևան, 1941, էջ 147—148: Կոմիտասը ավելացնում է, որ «այստեղ կա և զուգընթաց հնգյակների սխալ հաջորդություն»: Քրեկությունից պարզվում է. սակայն, որ այդ հնգյակները բոլոր գեպքերում գոյացել են երաժշտական նախորդ նախադասության վերջում և հաջորդի սկզբում, որ ի վաղուց առաջի թույլատրված հնարան է: