

ԽԱԶԱՆԾԱՆՆԵՐԻ

ՏԻՊԱԿԱՆ ԶՈՒԳՈՐԴՈՒԹԻՒՆՆԵՐԻ

ՄԱՍԻՆ

Առանձին խազերի զօրութեան հարցին անդրադարձել ենք ութ յօդուածներում, սկսելով պարզագոյն խազագրութիւններում հանդիպող նշաններից, հասնելու համար մինչեւ բարդ խազաւորումների երրորդ կարգին վերաբերող նշաններին¹:

Խազերի զուգորդութիւնները կամ համակցութիւնները կապակցուած գրութեան տարբեր ձեւեր ունեն, որոնցում ճանաչելի են դրանց բաղադրիչները: Վերջիններս երգեցողութեան մէջ ընդհանրապէս վերարտադրուել են իրենց լրիւ արժէքով: Որով քննարկուող զուգորդութիւններն առհասարակ ներկայացնում են իրենց բաղադրիչների գումարը: Բայց ոչ միշտ՝ պարզ գումարը: Պատահում է, երբ տուեալ զուգորդութիւնը կատարւում է իր բաղադրիչների արժէքի առաւելումով, եւ կամ, ընդհակառակը՝ համառոտումով:

Ըստ տեղին գործածուած խազանշանների զուգորդութիւնները բազմազան են:

Տիպական են այն զուգորդութիւնները, որոնք աւելի յաճախ են հանդիպում, եւ մեղեդիական իւրայատուկ կապակցութիւններում (context) ձայնեղանակային բնորոշ դարձուածքներ (պտոյտներ) են ցոյց տալիս:

Մենք առիթ ունեցել ենք խօսելու մի քանի պարզ եւ աւելի բարդ զուգորդութիւնների մասին, որոնք, որպէս տիպականաց-

1. Յիշեալ յօդուածների մասին տե՛ս ԹԱՀՄԻՋԵԱՆ ՆԻԿՈՂՈՍ Կ., Բարդ խազաւորումների երրորդ կարգը, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1998 (առաջին ծանօթագրութիւնը):



Նկար թիւ 1

Ձեռագիր շարակնոցների հետազոտութիւնը ցոյց է տալիս, որ ԺԴ.-ԺԸ. դարերում բազմաթիւ տիպական նոր գուգորդութիւններ են ստեղծուել, որոնց մեղեդիական շրջագծերը հնարաւոր է լինում պարզել համեմատութեան միջոցով, այլեւ սրբբագրելով որոշ անճշտութիւններ, ինչպէս դա արել ենք մեր նախկին յօդուածներում եւս, յենուելով արդէն պարզաբանուած իրականութիւնների վրայ:

ԺԴ.-ԺԸ. դարերի շարակնոցներում կիրառուած խազային տիպական գուգորդութիւններն իրենց զօրութեան ու կատարած պաշտօնի առումով հնարաւոր է լինում բերել մէկ ընդհանուր յայտարարի, եւ անել կարեւոր ընդհանրացումներ:

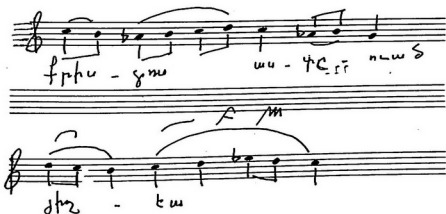
Ուսումնասիրութիւնը ցոյց է տալիս, որ դիտարկուող գուգորդութիւնները բանաձեւային իրականութիւններ են, որոնք յանգաձեւեր կամ կիսայանգաձեւեր են գոյացնում, համապատասխան երաժշտական դարձուածքի մեղեդիական շարժումն ուղղելով դէպի տուեալ ձայնեղանակի յենակէտերից մէկը, եւ կամ ուղղակի բերելով դրան:

Ստորեւ մի շարք կողմնորոշիչ օրինակներ կը դիտարկենք, որոնք կը հաստատեն ասուածը:

Մէկն արդէն բերել ենք (նկ. 1): Դրանում գուգորդուած են չորս խազեր. «Երկար»ը, «Բութ»ը (կրկնապատկումով), «Բենկորճ»ը եւ «Սուր»ը: Այս նշանների օգնութեամբ զծագրւում է մեղեդիական ալիքաձեւ մի պտոյտ, որ յանգում է Դձ-ի գլխաւոր յենակէտի Զ՛ի վրայ:

նոցին (Մաշտոցեան Մատենադարան, ձեռ. թ. 1576), եւ 1875ին Վաղարշապատում հրատարակուած Ձայնագրեալ Շարականին, դրանց համապատասխան էջերը ցոյց տալով գծիկով բաժնուած թուանշաններով:

Նմանապէս՝ Ննջեցելոց Գձ ճաշուի սա մասում, որտեղ ունենք երեք խազերի զուգորդութիւն. «Երկար», «Բենկորճ» եւ «Վերնախաղ»: Դրանք «յիշեա» խօսքի երկրորդ վանկի վրայ ալիքանման կիսայանգածեւ են գոյացնում, Գձ-ի երկրորդ յե- նակէտի վրայ (C²)⁵:



Նկար թիւ 2

Ասենք, որ կիսայանգածեւերը ոչ հազուադէպ հանդիպում են եղանակի ծաւալման միջին մասերում եւս, իսկ երբեմն՝ նաեւ սկզբում:

Դարձեալ, Ննջեցելոց Երգերից ԳԿ Տէր Երկնիցում իւրօրինակ զուգորդութեամբ ներկայացուած կիսայանգածեւը մեղեդիի շարժումն ուղղում է դէպի ձայնեղանակի գլխաւոր յե- նակէտը (g¹)⁶: Վերջինս բանաձեւից դուրս է, բայց անմիջապէս հե- տեւող ձայնաստիճանն է: Բանաձեւն ինք բաղկացած է երեք խազից. «Վերնախաղ», «Բենկորճ» ու «Ներքնախաղ», եւ այն՝ մեղեդիի նախընթաց ծաւալումն է, որ բոլորում է գեղակերպ պտոյտով:

5. 318^ա/994.

6. 318^ա/999.



Նկար թիւ 3

Հետեւեալ օրինակում, որ է Յարութեան Ակ Տէր Երկնիցի մասը, «Զակորճ»ի կրկնապատկումով նշուած բանաձեւը լրիւ յանգաձեւ է ներկայացնում, որ աւարտուում է d¹ յենակէտի վրայ⁷:



Նկար թիւ 4

Հետաքրքրական է, որ երգի երկրորդ տան մէջ խաղային բանաձեւը վերածւում է «Ձակորճ»ի եւ «էկորճ»ի զուգորդութեան: Եղանակը գրեթէ նոյնն է մնում, որ նշանակում է թէ, ինչպէս նշել ենք նման ուրիշ առիթներով եւս, փոփոխութեան է ենթարկւում կատարողական կողմը (հնարանքը)⁸:



Նկար թիւ 5

Ստորեւ բերուող նմոյշը Պօղոսի եւ Պետրոսի կանոնի Դկ համբարձիի մասն է (ստեղի): Ողակային բանաձեւը «վերնախաղ»ի, «Բենկորճ»ի եւ «Պարոյկ»ի կամ «Բեր»ի զուգորդութիւն է, որ զարձեալ, քի վրայ բոլորուող լրիւ յանգաձեւ է⁹:

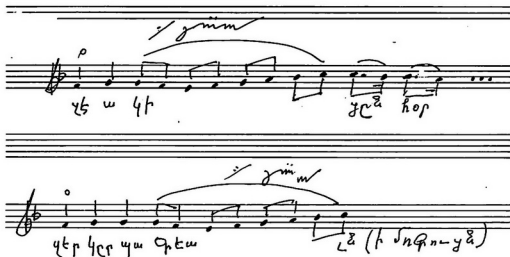


Նկար թիւ 6

8. 139^f/481.

9. 45^f/151.

Վերջապէս, Աստուածածնի վեցերորդ օրուայ կանոնի Հարցից հետեւեալ հատուածը երգի ծաւալման միջին մասին յատուկ գեղակերպ յանգածեւ է: Ողբային իւրատիպ զուգորդութիւնը չորս նշան է մէկտեղում. «Սուր», «Քմատրոպ», «Վերնախաղ» ու «Ներքնախաղ»¹⁰:



Նկար թիւ 7

Դիտարկուած բոլոր յանգածեւերն ըստ էութեան երգչային յանկարծաբանութեամբ ստեղծուած մեղեդիական դարձուածքներ են, երաժշտական գրութեան մօտաւոր (ոչ ճշգրիտ) մի ձև ներկայացնող խաղային զուգորդութիւնների հիման վրայ:

Հիմա ճիշտ տեղն է հաստատելու, մեր նախորդ յօդուածներում իւրաքանչիւր խաղանշան առանձին քննելուց յետոյ, որ նոյնիսկ խաղային գրութիւնն առհասարակ (ինչպէս եւ բիւզանդական ու արեւմտեան միջնադարեան նեւմային համակարգերը), երաժշտական բնագրերը լոկ մօտաւոր ճշտութեամբ է գրի առել, մեղեդիական կերպարի լրիւ մարմնաւորումը թողնելով երգչին, նրա յանկարծաբանական կարողութեան:

Յանկարծաբանութիւնը ծագել է հնագոյն ժամանակներում, ժողովրդական եւ ժողովրդական-մասնագիտացուած երգիչ-երաժիշտների աշխարհիկ արուեստում, եւ աչքի է ընկել վառ հակադրութիւններով ու երաժշտական հիմնական հունից պոռթկումով դուրս եկող եւ աստիճանաբար ետ վերադարձող մեղեդիական տպաւորիչ շարժումներով:

Հոգեւոր արուեստում յանկարծաբանութիւնը նման սուր պահեր չի ստեղծում: Այլ երաժշտական հանգիստ, իմաստուն հոսքին ընդհանուր առմամբ վարընթաց ու վերընթաց գեղեցիկ շարժումներ է հաղորդում, եւ այդ խորքի վրայ իրացնում սկսելու, շարունակելու եւ աւարտելու յանգամանքների, որով եւ ամբողջական մեղեդիների մարմնաւորումը:

Պէտք է ասել, յանկարծաբանել չի նշանակում քմածին պետոյտներ գեղգեղել: Յանկարծաբանութիւնն իր չգրուած կանոնները, պայմաններն ու սահմանափակումներն է ունեցել անցեալում:

Երգիչը նախ քաղ ծանօթ պէտք է լինէր ազգային երաժշտութեան աւանդոյթներին, այդ դարաւոր արժէքներին, որոնք երգիչներին փոխանցուել են սերունդէ-սերունդ, բանաւոր կերպով, ուսուցչից աշակերտին:

Այդ կերպ դաստիարակուած երգիչները յուսալի կերպով տիրապետել են ազգային երաժշտական աւանդոյթներին, եւ նախ՝ երգեցողութեան ազգային ոճին:

Երգիչների դաստիարակութեան մէջ կարեւոր տեղ է գրաւել նաեւ «Մանր» ու «Զափաւոր» ստեղծագործութիւնների կատարողական առանձնայատկութիւնների իմացութիւնը:

Մանաւանդ «Մանր» ստեղծագործութիւններին հնուց ի վեր, եւ դարձեալ՝ աշխարհիկ արուեստում, յատուկ են եղել կատարողական բազմապիսի հնարաններ. ձայնը երկարելով, վերջում այն թրթռացնել, զարդարանքներ եւ զարդոլորումներ հընջեցնել, տարբեր տիպի գեղգեղանքներ անել եւայլն: Հոգեւոր երգիչները չափաւորելով այդ ամէնը, իրենք եւս կատարել են դրանք, աւելի հեզասահ հունի մէջ:

Վերջապէս, երգեցողութեան ազգային ոճն ուղղակի կապուած է ձայնեղանակների համակարգի հետ, որն արդէն յատուկ ուսումնասիրել են երգիչները:

Հայ ժողովուրդի կեանքում հնչող ողջ երաժշտութիւնը ձայնեղանակների բաժանելու փորձը կիրառուել է շատ հեռաւոր անցեալից: Եւ տարբեր ժամանակներում ծագել է դրանք վերակարգաւորելու անհրաժեշտութիւնը:

Տակաւին հեթանոս Հայաստանում տեսական միտքը տարբերել է չորս հիմնական ձայնեղանակներ, տիպական միւս մեղեդիներն այս կամ այն կերպ խմբելով դրանց շուրջ¹¹:

Հայկական ութ-ձայնի առաջին խմբագրութիւնը կապուած է Սահակ Պարթևի եւ Մեսրոպ Մաշտոցի անուններին: Նրանք ութ-ձայնի համաքրիստոնէական սկզբունքները պատշաճեցրել են ազգային երաժշտութեան զարգացման խնդիրներին:

Ընդհանրապէս, տարբեր ժամանակներում տարբեր մօտեցմամբ մեկնաբանելով ութ-ձայնի ընդհանուր դրոյթները, դրանշանաբանի ներքոյ Հայ եկեղեցին մի քանի անգամ կարգաւորել է (վերանայելով կանոնական է հռչակել) հոգեւոր չափանմոյշ եղանակների (կամ ձայնեղանակների) տարբեր միակցութիւններ, կապուած երաժշտական որոշակի մատեաններին:

Ձայնեղանակների զարգացման պատմութեան եւ տեսութեան մասին գիտանքը աւելի քան անհրաժեշտ է եղել երգիչներին: Մանաւանդ տեսութեան վերաբերող իմացութիւնը (պատմական տեղեկութիւնները, ի վերջոյ, ընդհանուր առմամբ են իւրացուել):

Ձայնեղանակների ընդունուած հերթակարգը եւս¹², որ կապուած է աւելի ծիսական հարցերի, չի արտացոլում այդ եղանակների ծագման հանգամանքները¹³:

Որեւէ ձայնեղանակի հնութեան մասին պէտք է դատել դրա համաձայնոյթային կառուցուածքից, մասնաւորապէս, վերջաւորող եւ դիմող ձայնաստիճանների յարաբերութիւնից¹⁴:

Ամենահին ձայնեղանակներում վերջաւորող եւ դիմող ձայնաստիճանները կամ համընկնում են¹⁵, եւ կամ շատ մօտիկ են իրար¹⁶:

11. ԹԱՀՄԻՋԵԱՆ Ն., Հայկական ութ-ձայնի գամմարամայիմ հատուածի մասին, Բանբեր Մատենադարանի, Երեւան, 1986, էջ 48:

12. Այն է՝ Աժ (Առաջին ձայն), Ակ (Առաջին կողմ), Բժ (երկրորդ ձայն), Բկ (երկրորդ կողմ կամ Աւազ կողմ), Գժ (երրորդ ձայն), Գկ (երրորդ կողմ), Դժ (Չորրորդ ձայն), Դկ (Չորրորդ կողմ կամ Վերջ ձայն):

13. Բժ-ը, օրինակ, որ երրորդն է հերթակարգում, յարաբերաբար ուշ կազմաւորուած, ամենազարգացած տիպի ձայնեղանակներից է:

14. Դիմող ձայնը համաձայնոյթային (լազային) հակաթէզն է, կամ երկրորդ յենակէտը: Դրա հռուստորութիւնը վերջաւորած ձայնից որոշիչ է տուեալ համաձայնոյթի կառուցուածքը հասկանալու տեսակէտով:

15. Այդպիսին է Աժ-ը (a^1/a^1).

16. Այդպիսին է Ակ-ը (a^1/c^2).

Ձայնեղանակը բնութագրւում է ոչ միայն համաձայնոյթա-
յին հիմքով, այլեւ եղանակը սկսելու, շարունակելու եւ աւար-
տելու տիպական դարձուածքներով:

Այստեղ իրար հանդիպում են ձայնեղանակների միակցու-
թիւնն ու երգերի ոչ միայն վերջերում, այլեւ միջում եւ նոյնիսկ
սկզբում հնչող յանգածեւերի ու կիսայանգածեւերի դրութիւնը
(յեցած խազերի տիպական զուգորդութիւնների վրայ), երեւա-
կելով ողջ համակարգութեան ներքին ամուր կապերն ու տրա-
մաբանականութիւնը:

ՆԻԿՈՂՈՍ Կ. ԹԱՀՄԻՋԵԱՆ