

ԲԱՐԴ ԽԱԶԱԽՈՐՈՒՄՆԵՐԻ

ԵՐՐՈՐԴ ԿԱՐԳԸ

Ոստային հիւսուածքի հետզհետէ բարդուող ինը տիպերից ութերորդն է սա¹:

Մեր աղբիւրները միշտ նոյնն են²:

Բարդ խազաւորումների երրորդ կարգի գրառումներն իրացւում են երգչային 36 նշանների օգնութեամբ: Դրանցից՝ խազային հիւսուածքի տուեալ տիպին յատուկ են՝ «Բենկորճայ»ն, «Էկորճայ»ն, «Ձակորճայ»ն եւ «Մենկորճայ»ն, այսինքն՝ կորճա-ների ընտանիքի չորս նշանները:

Ստորեւ, բերուած հերթականութեամբ էլ կը քննարկենք դրանք:

Բայց նախ՝ «կորճայ»ների ընտանիքի մասին: Արդէն գիտենք³, որ հիմնախազերի շարքում կորնայների եւ տրոպների իւրատեսակ ընտանիքներ գոյացնող երկու նշանախմբեր կան, որոնցում ընդգրկուած են չորսական բարդ խազեր: Դրանք իրենց կրկնապատկումներով, եռապատկումներով, այլեւ ուրիշ նշանների հետ զուգորդուած ձեւերի մէջ, արտայայտում են երգեցողութեան ընթացքում կատարուելիք յանկարծաբանական

1. Նօթներորդը՝ բարդ խազաւորումների երկրորդ կարգը, տե՛ս «Բազմավէպ» (Վենետիկ), 1997, էջ 115-131: Տե՛ս հոն նախորդ վեց հետազօտութիւնների ցանկը. էջ 115, ծանօթ. թիւ 1 (վեցերորդին վերաբերող տուեալներ սրբագրելի կէտ կայ, կարդալ՝ «Հանդէս Ամսօրեայ», Վիեննա, 1996, թ. 1-12, էջ 270-283):

Նրեք յօդուած էլ նշուած են Տրդ ծանօթագրութիւնում (նոյն տեղը, էջ 117):

2. Այն է՝ Մաշտոցի անուան Մատենադարանի Թ. 1576 գրչագիրը (Շարակնոց, Դրազարկ, 1328 թ.). եւ Ձայնադեբալ Շարական հոգեւոր երգոց հատորը, Վաղարշապատ, 1875:
3. Հմմտ. մեր յօդուածը՝ «Բազմավէպ»ը եւ հայ երաժշտութեան հարցերը, «Բազմավէպ», 1996, թ. 1-4, էջ 173-188:

գեղգեղանքներ, եւ կամ մեղեդիական զարդուորուն կազմաւորումներ: Պատմական զարգացման ընթացքում յիշեալ կազմաւորումները տիպականանալով ձեռք են բերել այս կամ այն չափով կայուն չըլագծեր. իսկ ուրիշ ձայնեղանակային տիպական պտոյտներ մնացել են շարժունակ (փոխուելով ըստ մեղեդիական կապակցութեան):

Նշուած երկու խազախմբերում նշանների անուանակոչութիւնները բաղկացած են երկուական բաղադրիչ ունեցող բարդ խօսքերից: Դրանցում առաջին բաղադրիչները տեսակաւորող զօրութիւն ունեն, երկրորդները՝ արմատական հասկացութիւններ են, որպէս լատին-իտալական եւ յունա-լատինական եզրերի հայացուած ձեւեր:

Տրոպների ընտանիքի խազանշաններին մենք յատուկ յօդուած նուիրեցինք⁴:

Այստեղ կանգ ենք առնում «կորճայ»ների ընտանիքի վրայ: Նրանում տեսակաւորող խօսքերն են՝ Բեն-ը, Է-ն, Ձա-ն եւ Մեն-ը, որոնք համապատասխան խազագրերի արտաքին չըլագծերի տառաձեւ լինելու հանգամանքներն են պարզում: Իսկ կորճայ արմատական հասկացութիւնը լատիներէն Gorgia եզրի հայացումն է, եւ նշանակում է՝ բնոյթով յանկարծաբանական զարդարուն գեղգեղանք, որ կատարւում է երգեցողութեան ընթացքում⁵:

Ձայնագրեալ Շարակնոցում «կորճայ»ներին (ինչպէս եւ «տրոպ»ներին) համապատասխանող մեղեդիական պտոյտները ամենաշարժունակ տարբերակուող եւ, նայած կապակցութեան, նոյնիսկ զգալի փոփոխուող տարրերից են:

Շարժունակութիւնն արտայայտւում է թէ՛ ելեւէջի հարթութեան վրայ (մեղեդիական բաւական ուղղաձիգ գծերից մինչեւ ոլորուն դարձուածքներ), եւ թէ՛ չափի ու կշռոյթի, ու նաեւ հնչամասի (register) մակարդակներով: Երբ «կորճայ»ները կիրառւում են առանց կրկնապատկումների – եռապատկումների, դրանք միջակ (ոչ ծանր) ընթացքի երգերում ոչ հազուադէպ ցոյց են տալիս, չափական երկու միաւորի արժէքով պտոյտներ,

4. «Բազմավէպ», 1997:

5. *Terminorum musica index*, septem linguis redactus, Akademiai Kiado Budapest, Bärenreiter Kassel. Basel. Tours, London, 1978, p. 234.

Gorgiaն կիրառուել է խոր միջնադարից եւ առանձնապէս տարածուել է Ժ2. հարիւրամեակում:

Իտալերէնում կայ նաեւ Gorgiaին ազգակից աւելի մի նոր եզր էլ՝ Gorgheggio: Հմմտ.՝ *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Milano, 1933, vol. XVII, p. 550.

որոնք կարող են հանդես գալ երգչային ձայնի ինչպես վերին, նոյնպես եւ միջին եւ ստորին հնչամասերում⁶:

«Կորճայ»ները ցոյց չեն տուել միայն մեղեդիական պտոյտների ելեւէջային եւ չափակչուութային շրջագծերը: Դրանք, ամենայն հաւանականութեամբ, պահանջել են նաեւ կատարողական որոշակի հնարանքների կիրառումը: Հնարանքներ, որոնք դեռեւս պարզելի են:

«Կորճայ»ների միակցութեան քննութիւնը ա՛յլ խագերի հետ բերում է համոզման, որ միշտ չէ, որ գումարելի են զուգորդուող նշանների չափական արժէքները:

«Կորճայ»ների կրկնապատկում-եռապատկումներն ենթադրել են տուեալ ձայնաւոր հնչիւնի երկբարձառացումը, եւ կատարուել են միջնադարում ընդունուած կեղծ վանկերի օգնութեամբ («հուն» – «հա», «յէ», «յու» եւայլն), ինչպէս դա եղել է «տրոպ»ների դէպքում եւս⁷:

Անցնելով առանձին նշանների քննութեան, պէտք է սկսենք «Բենկորճայ»ից, ինչպէս ակնարկել ենք վերը:

«Բենկորճայ»ի արտաքին գծագրաձեւն ու, թւում է նաեւ՝ սոյն խագով ենթադրուող երգչային – կատարողական հնարանքը, գալիս են հայկական միջնադարեան քերականական աշխատութիւններում նկարագրուած առողանութեան նշանների համակարգից⁸:

Վերջինս արտացոլում էր հին յունական առողանութիւնն ու տաղաչափութիւնը, որոնք ուղղակի կիրառութիւն չէին կարող գտնել հայերէնում⁹: Մեր ժամանակներում բաւական խիստ քննադատուեց հայկական միջնադարեան քերականական աշխատ-

6. Դա վերաբերում է նաեւ աւելի ծաւալուն դարձուածքներին: Ասուածի լոյսի տակ պէտք է յատուկ քննուեն «եօթնագրեանք»ի երաժշտական մասերում առաջ բերուած խագաշարքերը: Հմմտ.՝ «Բաղմամլէպ», 1997, Թ. 1-4, էջ 122:

7. Նոյն տեղում, էջ 121-122:

8. Առողանութեան նշանների համակարգի մասին հայերի առաջին պատկերացումները կապուած են Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականական արուեստ» (Τέχνη γραμματική) աշխատութեան հետ: Այն՝ հայերէնի է թարգմանուել Ծ. դարում, ու այնուհետեւ աւելի քան տասներկու դար մեկնաբանուել է հայ քերականների կողմից: Վերջիններս մի կողմից՝ ընդլայնել են դեռեւս բնագրի թարգմանութեան մէջ հայացուած տեղիները, միւս կողմից՝ պահպանել են դրա մի շարք յունաբանութիւնները այդ թւում՝ առողանութեան եւ տաղաչափութեան բաժիններում:

9. Դրանց հիմքում գտնուել են՝ քննութեամբ երկար ու կարճ ձայնաւորներ, եւ քարձրութեամբ արժուակ (բառի վերջին, վերջնթեր ու վերջից երրորդ վանկերի վրայ դրուող շեշտեր):

տուլթիւններում յարատեւած այդ համակարգը, նաեւ երաժշտագէտներ Սպ. Մելիքեանի¹⁰ եւ Ռ. Աթայեանի կողմից¹¹, որն անվերապահօրէն հաստատեց, թէ այն (համակարգը), գործնականում չիւրացուեց եւ ամբողջովին դուրս մնաց հայոց լեզուից ու ասերգից, որպէս մի վերացական (abstract) իրականութիւն:

Բայց նրանցից առաջ, մեզ հետաքրքրող երեւոյթներին մասնագիտօրէն ծանօթացել էր Կոմիտասը, եւ հետազօտելով բացայայտել նախ հայկական հոգեւոր ասերգի իւրայատկութիւններն ու գիտականօրէն նկարագրել դրա՝ գործնականում կիրառուող նշանների ամբողջութիւնը¹²:

Քիչ աւելի ուշ, Փարիզում, 1914ին, երաժշտագէտների միջազգային Գոնկրեստում նա յատուկ զեկուցում է կարդացել «հայ եկեղեցու առողանութեան նշանների համակարգը» վերնագրով (Փրանսերէն), որ ներկայացնում է առողանութեան համակարգի տեսութեան վերաբերող հայ հին ու միջնադարեան քերականական աշխատութիւններում առկայ տուեալների ամփոփումը¹³: Դա ցոյց է տալիս Կոմիտասի լուրջ մօտեցումը դէպի յիշեալ տեսութիւնը, որի միջոցով հայերը հնում խորամուկ են եղել առողանութեան արուեստի գլխաւոր յարաչափերի (parameter) հարցերում, ու, համապատասխանաբար, կողմնորոշուել հայկական ասերգի գործնական խնդիրներում¹⁴: Եւ իրօք, անհնարին է հերքել, որ անուղղակի կարեւոր կապ կայ հայկական եկեղեցական գործնական ասերգի (recitative), եւ հայ հին քերականական գործերում առաջ բերուած առողանութեան նշանների տեսութեան միջեւ:

Բացի դրանից, հայ հին քերականական աշխատութիւններում առաջ բերուած առողանութեան նշաններն անցել են նաեւ խազազրերի շարքերը, ուր «քնութեամբ» երկար ու կարճ եւ շեշտակիր ու անշեշտ տարրերը բնականօրէն փոխարինուել են

10. Մելիքեան ՍՊ., Յումակամ ազդեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսականի վրայ, Թիֆլիս, 1914, էջ 17:

11. Աթայեան Ռ., Հայկական խազային նոտագրութիւնը, Երեւան, 1959, էջ 21:

12. Տե՛ս KEWORKIAN KOMITAS, *Die Armenische Kirchenmusik*, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig, Jahrgang 1, Heft 1, 1899 (էջ 54-64):

13. *Le système des signes de prosodie de l'Eglise arménienne*, տե՛ս Երեւան, գրականութեան եւ արուեստի թանգարան, Կոմիտասի դիւան, նիւթ Թ. 668 եւ 669:

14. Հմմտ. մեր յօդուածը՝ Կոմիտասի մտորումները տրոհութեան եւ առողանութեան նշանների յարաբերութեան մասին, «Լրաբեր» (հաս. գիտութիւնների), Երեւան, 1970, թ. 8, էջ 54-58:

ըստ «դրուժեան» (այսինքն՝ ըստ մեղեդիական կապակցութեան) երկարեցուող եւ չեշտուող կամ անչեշտ իրակութիւններով¹⁵:

Յիրաւի, հին քերականութիւններում մեկնաբանուող առգանութեան տասը նշանները եւս առկայ են նաեւ հիմնախազերի շարքերում: Բայց այստեղ դրանք ունեն ոչ թէ ասերգային, այլ երգչային նշանների զօրութիւն: Դասական օրինակներ են՝ «չեշտ»ը, «բուլթ»ը եւ «պարոյկ»ը, ոլորակային նշաններից, «սուղ»ն ու «երկար»ը՝ ամանակայիններից: Յետոյ ունենք երկու «հագագ»ները. «սոսկ»ը՝ տարբեր անուանակոչութեամբ եւ արտաքին տարբեր գծագրաձեւով¹⁶, եւ «թաւ»ը՝ գծագրաձեւի երկու տարբերակով¹⁷:

«Թաւ – τᾱυς... Թանձր, Թանձրախիտ, Հոծ. – կարդում ենք «Նոր Բառգրքում. – ըստ քերականաց եւ երաժշտաց՝ է հաստ Թանձր ձայնն կամ հնչիւն տառի»¹⁸:

«Թաւ»ի որպէս առոգանական նշանի գծագրաձեւի յիշեալ երկու տարբերակները շատ մօտիկ են իրար:

15. Տաղաչափութեան ասպարէզում երկար («բունութեամբ» երկար) վանկը մեկնաբանուել է որպէս չեշտակիր, եւ կարճը՝ որպէս անչեշտ. թէ՛ հայ, թէ՛ ասորի, եւ թէ՛ բիւզանդական մշակութային կեանքում, որտեղ (երեք երկրներում էլ) հոգեւոր բանաստեղծութիւնը զարգանում էր վանկային տաղաչափութեան հոլնի մէջ, որը տեսականօրէն իմաստաւորուած էր տակաւին:

16. «Սոսկ»ը, որ «թաւ»ի հականիշն է (antonym, ինչպէս «բուլթ»ը՝ «չեշտ»ի), «լերկ» անուանակոչութիւնն է ստացել խաղաղերի շարքում եւ «առանձնատրոպ»ից սերուած մի գծագրաձեւ: Իսկ երգչային զօրութեամբ՝ «լերկ»ը գրեթէ նոյն «առանձնատրոպ»ն է, զատորոշուած կատարողական յատուկ հնարանքով, որ «սոսկ»ից է գալիս, եւ պահանջում նուրբ, կակուղ, փափուկ արտաբերութիւն: Հմմտ. մեր յօդուածը, բարդ խաղաղորումների երկրորդ կարգը, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1997, թիւ 1-4, էջ 127-128:

17. Առոգանութեան մնացած երեք նշաններից «ենթամնայ»ն, որպէս երգչային խաղաղեր, տարբեր բարձրութեան հնչիւններն իրար կապող պաշտօն է ձեռք բերել եւ կոչուել «ստորադիր» (կից հնչիւնների տակից գրուող խաղ): Վերջինիս հականիշն է դարձել «ապաթարց»ը, «վերադիր» անուանումով, եւ ունեցել է բաժանող, անջատող պաշտօն:

Առոգանութեան վերջին՝ տասներորդ նշանը՝ «ստորատ»ը, այս կամ այն ձեւով ու չափով ներծուլուել է խաղաշարքերում ներառնուած տրոհութեան նշաններից «ստորակէտ»ին: «Ստորատ»ի զօրութիւնն այնքան էլ յստակ չէ ընդհանրապէս: Զեւով, դիրքով ու նշանակութեամբ եւս յիշեցնում է «ստորակէտ»ը: Բայց այն՝ ըստ երեւոյթին կոչուած է եղել հին գրութիւններում կից գրուած առանձին խօսքեր բաժանելու, այլ ոչ՝ նախադասութեան մասեր:

18. Տե՛ս Նոր Բառգիրք Հայկագեան լեզուի, հտ. Ա, Վենետիկ 1836:

1) Ի

2) Դ

Նկար թիւ 1

երկրորդը, որ հանդիպում է աւելի՝ առողջանութեան նշաններով օժտուած երգչային մատեաններում, քան թէ հին քերականական աշխատութիւններում, առաջինից տարբերում է վերեւից աւելցուած մի փոքր գծիկով, եւ նման է շեղ տեղադրուած «բեն»ի: Ճիշտ դա էլ, «Թաւ»ի կատարողական («հագագ»ային) իմաստի հետ, դարձել է երգչային խաղաղիւր¹⁹:

Ուշ միջնադարում (ժե. դարերից յետոյ) տեսութեան մէջ մոռացութեան է մատնուել «կորճայ» եզրի երգչային բուն նշանակութիւնը:

Մասնաւորապէս «Բեկորճայ»ի մասին Նոր Բառգրքի հեղինակները գրում են. «Անուն խաղի ի հայկական երաժշտութեան, որ ունի զձեւ կորճ կամ կոր բենի»²⁰:

Այստեղ պարզապէս բացատրում է խաղի արտաքին գծագրածեւը:

Հայ կղերականների հետ խորհրդակցելով, հայագէտ Սքրէօտէրը եւս ժամանակին նոյնպիսի մեկնութիւն է տուել հակիրճ կերպով: «Բենկորճ»ը նա թարգմանել է *Bien uncum*²¹ (*uncum* նշանակում է՝ *Curved round at the extremity, hooked*)²²:

19. Շահեկան է նկատել, որ յունական աւանդոյթում եւս *τασός* («թաւ») առողջանական նշանն ունեցել է հայկական «բեն»ին նմանուող մի երկրորդ գծագրածեւ:

Այս վերջինն անցել է նաեւ լատինական ձեռագրերին: Եւ Թ. դարի *Musica enchiriadis* երաժշտական ձեռնարկում (ու աւելի ուշ՝ այլ ձեռնարկներում էլ), ստացել է քառունակի (*tetrachord*) չորս աստիճանները ցուցանող նշանի զօրութիւն, ըստ հարկին տարբերակուելով բարձր հնչամասերում:

prosodia daseia 4) Ի

2) Դ

Նկար թիւ 2

Sb'u Daseian notation. *The New Grove Dictionary of Music and musicians*, vol. five, London, 1980, p. 251. նաեւ՝ *Harvard Concise Dictionary of Music*, compiled by Don Michael Randel, Harvard University press, 1978, p. 131-132.

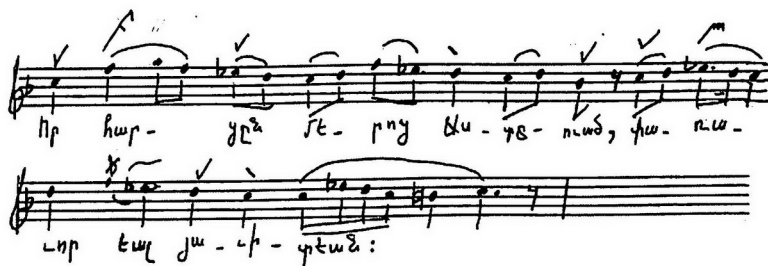
20. Նոր Բառգիրք Հայկագիտման լեզուի, հտ. Ա., Վենետիկ, 1836:

21. SCHRÖDER J., *Thesaurus Linguae Armenicae*, Amstelodami, 1711, p. 244.

22. Sb'u *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, 1988, p. 2090.

Սակայն «Բենկորճայ» խաղաղերն իրականում իր մէջ ամփոփուած են երեք տարրեր․ անուանակոչութիւնում արտացոլուած գծադրածն են ու Gorgia երգչային-երաժշտական իմաստը (ինչպէս վերը տեսանք), եւ առոգանութեան նշանների համակարգից եկող, ու յատկապէս «Թաւ»ը յատկորոշող «հաստ եւ Թանձր ձայն կամ հնչիւն» հասկացութեան կապուած զօրութիւնը:

Պէտք է ասել, «Բենկորճայ»ն, մանաւանդ առանց կրկնապատկումի, մեղեդիական շրջագծերով ոչ հազուադէպ յիշեցնում է «պարոյկ»ը կամ «ուրական» ա՛յլ նշան: Եւ այստեղից էլ նորէն պարզ է, որ դրա, որպէս ինքնուրոյն նշանի կիրառութեան անհրաժեշտութիւնը պայմանաւորուած է երգչային կատարողական առանձնայատկութեամբ, որ, ցաւօք, առայժմ չենք կարող վերականգնել: Ահա, օրինակ, Ապաշխարութեան Բկ Չափաւոր հարցի հետեւեալ հատուածը²³: «Բենկորճայ»ն դրանում երկրորդ վանկի վրայ է:



Նկար թիւ 3

Միջնադարեան խաղաւոր ձեռագրերի եւ Զայնագրեալ Շարականի համեմատութեան նուագադրոյն փորձ ունեցողն իսկ իսկոյն կը նկատի, որ բերուած օրինակում «բենկորճայ»ին համապատասխանող վանկը կարող էր խաղաւորուած լինէր նաեւ «պարոյկ»ով, «խոսարովային»ով կամ «երկար»ով, նայած մեղեդիական գծի ուղղութեան: Բայց միջնադարեան երաժիշտը «բենկորճայ»ով է խաղաւորել այն, ապահովաբար կատարողին թելադրելու համար տուեալ պտոյտի «հաստ» եւ «Թանձր» վերարտադրութիւնը:

23. Հմմտ. նշ. ձեռագիրը, էջ 71բ: Զայն Մարական, էջ 248:

Նոյնը պէտք է ասել հետեւեալ երկու օրինակների կապակցութեամբ եւս²⁴:

Մէկն է՝ Յարութեան աւագ օրհնութիւնների Գձ միջակ կտորը («նայ»),



Նկար թիւ 4

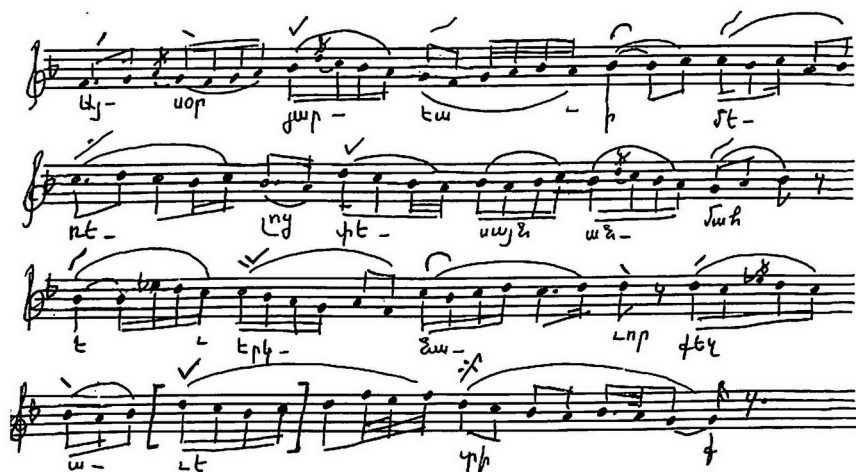
(«Բենկորճայ»ն երկրորդ տողում է «մեր» վանկի վրայ)․ միւսը՝ Ննջեցելոց Աձ միջակ ողորմեայի դարձը:



Նկար թիւ 5

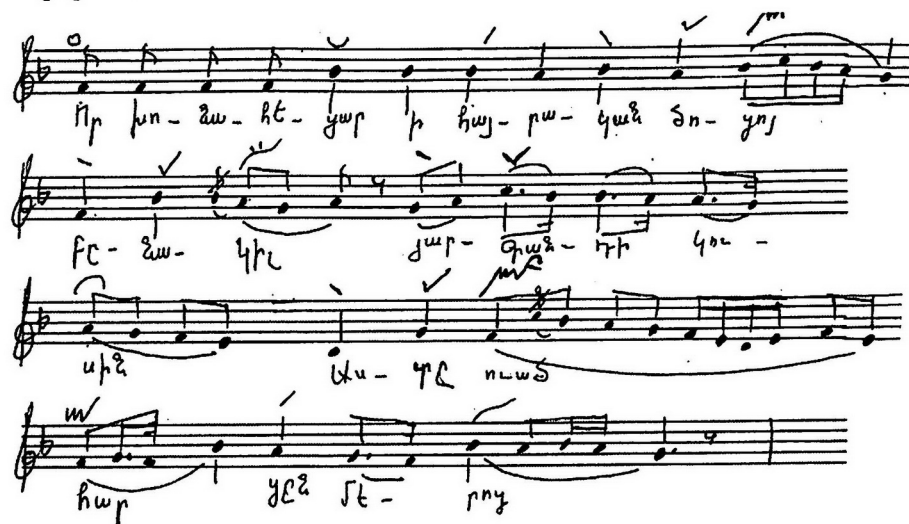
Առաջ բերուած նմոյշներում «բենկորճայ»ն ներկայացնում է չափական երկու միաւոր (դա նուազագոյնն է խազագրիս համար), եւ դրան համապատասխանող, այս կամ այն չափով ընթացիկ, պտոյտներն հանդիպում են մեղեդիի ծաւալման սկզբում կամ միջում: Քննարկուող խազագիրը մեղեդիական բնորոշ յանգածեւեր է ցոյց տալիս, երբ եղանակը ծանրանում է, եւ կամ երբ խազս հանդէս է գալիս կրկնապատկումով, այլեւ երգչային ուրիշ նշանների զուգորդութեամբ:

24. Հմմտ. նշ. ձեռ.ը, էջ 339բ: Ձայն Մար., էջ 1048: Եւ՝ նշ. ձեռ.ը, էջ 306ա: Ձայն Մար., էջ 973:



Նկար թիւ 8

Վերջապէս, խաղային միակցութիւններից հետաքրքրական է «վերնախաղ»ի եւ «բենկորճայ»ի սա զուգորդութիւնը, որ յառաջ է բերում երգի աւարտը նախապատրաստող գեղեցիկ յանգձեւ, Մննդեան վեցերորդ օրուան կանոնի Դկ Չափաւոր հարցի դարձում:



Նկար թիւ 9

«Էկորճայ»ին նոյնպէս Ձայնազրեալ Շարականում երբեմն համապատասխանում է չափական երկու միաւորի արժէքով, առաջին հայեացքից, մեղեդիական ընթացիկ մի պտոյտ, ինչպիսին տեսնում ենք Մարտիրոսաց կանոնի Բկ Ձափաւոր կամ միջակ Տէր Երկնիցում²⁸:



Նկար Թիւ 10

Հարցն այն է սակայն, որ «Էկորճայ»ն (ինչպէս եւ բոլոր «կորճայ»ները), պահանջել են նաեւ կատարողական իւրայատուկ հնարանքներ: Այդ մասին պէտք է դատել «Էկորճայ»ի երկրորդ, երրորդ եւ չորրորդ անուանակոչութիւններից, որոնք են՝ «խաճբեկ», «Հար» եւ «խոզող»²⁹: Դրանք չեն հանդիպում Նոր Բառգիրքում, որով դրանց բառարանային նշանակութիւններն իսկ անծանօթ են, բացի «Հար»ից: Վերջինս հարուկ կամ հարկանել բայի արմատն է եւ հրամայական ձեւը: Այստեղից կարող ենք հետեւցնել, որ այն՝ պահանջել է «Էկորճայ»ն կատարել ուժական շեշտով: Ընդհանրապէս երեւում է, որ «Կորճայ»ները բոլորն էլ շեշտաւոր-ուժական կատարման տարբեր երանգներ են ունեցել:

Շահեկան է, այս տեսակէտով, «Ձակորճայ»ի ու «Էկորճայ»ի զուգորդութեան հետեւեալ օրինակը, Յարութեան հարցնաւարդերից Ակ չափաւոր Տէր Երկնիցում³⁰:

28. Նշ. ձեռ.ը, էջ 291ա: Ձայն Շար., էջ 937:

29. Տե՛ս մեր յօդուածը՝ Հիմնական խագերի միակցութիւնը, Բանբեր Մատենադարանի, Երեւան, Թ. 9, էջ 121:

30. Նշ. ձեռ.ը, էջ 139բ: Ձայն. Շար., էջ 480-481:



Նկար թիւ 11

«Ձակորճայ»ի կրկնապատկումն այստեղ իւրատիպ յանգաձեւ է առաջ բերում: Իւրատիպ՝ եթէ նկատի առնենք խաղաղրիս երկրորդ եւ երրորդ անուանակոչութիւնները եւս. «խածլէ» եւ «Հարկորճայ»³¹, որոնք մօտիկ են «էկորճայ»ի վերը բերուած յաւելեալ անուններին: Մանաւանդ քիչ աւելի հասկանալի «Հարկորճայ»ն³², այստեղ պէտք է որ նշանակէ ուժական-չեչտաւոր կատարում³³:

Այսուամենայնիւ, «ձակորճայ»ի ու «էկորճայ»ի միջեւ կատարողական առումով որոշ տարբերութիւն է եղել: Եւ դա երեւում է նրանից, որ շարականիս երկրորդ տան մէջ նոյն յանգաձեւը ցոյց է տրուած «ձակորճայ»-«էկորճայ» զուգորդութեան միջոցով:

31. Հիմնական խաղերի միակցութիւնը, նշ. յօդուած, էջ 121:

32. Շահեկան է դիտել հետեւեալը. «փուշ» խաղաղիրը, որ ուժական շեշտի նշանն է, ինչպէս ապացուցել էինք տարիներ առաջ (տե՛ս մեր յօդուածը՝ Պարգագոյն խաղաղրութիւնների վերծանութեան փորձ, Պատմա-բանասիրական Հանդէս, Երեւան, 1971, թ. 2, էջ 148-150), ըստ նոր Բաղդրքի (Հայկազեան լեզուի), ունի մի երկրորդ անուն էլ՝ հարհար:

33. Դիտարկուող յանգաձեւը զոգորդուած է հարկա-նէր խօսքի հետ:



Նկար թիւ 12

Տեսնում ենք՝ «կորճայ»ների յաւելեալ անուանակոչութիւնների բառարանային նշանակութիւններն անգամ մեծաւ մասամբ անյայտ են։ Բայց եթէ յայտնի էլ լինէին, դարձեալ դժուար կը լինէր պատկերացնել դրանց երաժշտական իւրայատուկ նշանակութիւններն ու պահանջած որոշակի հնչողութիւնները։ Սակայն, այդ յաւելեալ անուանակոչութիւնների գոյութիւնն իսկ խօսում է այն մասին, որ Զայնագրեալ Շարականում մասնաւորապէս, «կորճայ»ներին համապատասխանող մեղեդիական պտոյտները (այն էլ՝ ամենավստահելի դէպքերում), լոկ ուրուագծային (schematic) չըջագծերն են երգչային կատարողական երբեմնի պահանջուած իրակութիւններին։

Ասուածն առհասարակ վերաբերում է «մենկորճայ»ին եւս, բայց այն՝ ունի նաեւ իր առանձնայատկութիւնները։ Դրա միւս եւ նոյնիսկ աւելի հին անուանակոչութիւններն են՝ «վանկ» եւ «տակն»³⁴։

34. Հիմնական խազերի միակցութիւնը, նշ. յօդուած, էջ 121։

«Վանկ» հնում նշանակել է ո՛չ միայն ձայն, հնչիւն եւ հըն-
չողութիւն³⁵, այլեւ մեղեդի եւ անգամ ութ ձայնի դրութեամբ
ընդգրկուած ձայնեղանակ: Դա պարզ հասկացուած է Թովմա
Արծրունու խօսքերից, որ Սմբատ սպարապետի որդու՝ տէր
Մուշեղի մասին վկայում է. «եւ զի էր վարժեալ Աստուածաշունչ
գրոց եւ ընդել եւ ծանօթ էր ճարտասանական հրահանգիցն՝
եդ... գերգս՝ որոյ սկիզբն է՝ «Անդբաղել ական սրտի նայեցող
անձն իմ ի միւսանգամ զայլուստն», Ե տուն ի յութերորդ վանգէ»
(այսինքն՝ Դկ ձայնեղանակում)³⁶:

Եթէ «վանկ» (կամ «վանգ») նշանակում էր նոյնիսկ ամբող-
ջական ձայնեղանակ, ապա այն՝ անկասկած կարող էր կիրառ-
ուել նաեւ առհասարակ մեղեդիական դարձուածքի իմաստով,
մանաւանդ երբ վերաբերում մէկ, առանձին առած խազանչա-
նի:

«Տակն»ի կամ «տակ»ի բառարանային նշանակութիւններն
են՝ 1) Fundus, յատակ իրաց, ստորին մաս, եւ 2) Շարք, կա-
պոց³⁷: Երկուսն էլ (առայժմ մի կողմ դնելով «կապոց»ը), ա-
ռանց դժուարութեան մեկնաբանում են երաժշտական հար-
թութեան վրայ եւս: «Մենկորճայ»ի եւ ա՛յլ խազագրերի գու-
գորդութիւններում (ո՛չ թէ յաջորդութիւններում, այլ գուգոր-
դութիւններում, միահիւսումներում), գրեթէ միշտ նախ տրուած
է «մենկորճայ»ն, որպէս «տակն» (դա կը տեսնենք ստորեւ):

Իսկ «շարք»ը վերաբերելի է միջնադարեան երաժշտութեան
մէջ ձայնաւորների երկբարբառացման միջոցով գոյացնող կեղծ
վանկերի շարքերին³⁸:

Կեղծ վանկերը, որոնք կազմել են «կորճայ»ների (ու
«տրոպ»ների եւս) երգչային նշանակութեան բաղադրիչ մասը,
յատուկ գունաւորութիւն, երանգ են հաղորդել մեղեդիական
պտոյտներին, եւ կիրառուել են անկախ վերջինների ծաւալից:

Ո՛րեւէ առանձին (չկրկնապատկուած) «կորճայ»ի համա-
պատասխանող մեղեդիական դարձուածքի արտաքին շրջագծերը
յաճախ ներկայացնում են մի ընթացիկ պտոյտ: Այնպէս, որ
առաջին հայեացքից նոյնիսկ զարմանալի է թւում «կորճայ»ի
գուգորդութիւնը նման պտոյտներով կատարուող վանկերի հետ:

35. Նոր Բաղգիրք Հայկական լեզուի, հտ. Բ., Վենետիկ, 1837, (տե՛ս վանգ
կամ վանկ):

36. Թովմայի Վարդապետի Արծրունւոյ Պատմութիւն տաճն Արծրունեաց,
Թիֆլիս, 1917, էջ 297-298:

37. Նոր Բաղգիրք Հայկագեան լեզուի, հտ. Բ.:

38. Հմմտ. մեր յօդուածը՝ Բարդ խազաւորումների երկրորդ կարգը,
«Բազմավէպ», Վենետիկ, 1997, էջ 121-122:

Ահա, օրինակ, Դաւթի եւ Յակոբայ կանոնի հարցի Դձ Ձափաւոր գործքի վերջին տան հատուածը³⁹:



Նկար թիւ 13

Իրապէս, այստեղ առանց «ի» ձայնաւորի երկբարբառացման միջոցով գոյացող կեղծ վանկերի՝ դժուար է պատկերացնել չափական չորս միաւորի արժէքով սոյն պտոյտը, որն այլապէս կարող էր խազաւորուած լինել աւելի պարզ երգչային նշաններով, այլ ոչ թէ «բենկորճայ»ով ու «մենկորճայ»ով, որոնք տուեալ դէպքում պահանջել են հետեւեալ տիպի հնչարտաբերութիւն.

ի - յի - յի - յի⁴⁰:

Ուղղակի չգրուող, բայց որոշակի խազագրերի երգչային նշանակութեամբ ենթադրուող կեղծ վանկերի առկայութիւնը ակնյայտ է դառնում քիչ թէ շատ ծաւալուն մեղեդիական դարձուածքներում: Դա ցոյց տալու է կոչուած մեր վերջին օրինակը՝ Յովնան մարգարէի կանոնի Դկ ստեղի (Մանր) ողորմեան (հատուած): Դրանում մէկ վանկի հետ զուգորդուած են հինգ «մենկորճայ»ներ (երկրորդը՝ կէտաւոր, եւ չորրորդն ու հինգերորդը՝ համապատասխանաբար՝ կէտաւոր «վերնախաղ»ի եւ «բենկորճայ»ի միահիւսումով⁴¹:

39. Նշ. ձեռ.ը, էջ 40բ: Ձայն. Մար., էջ 133:

40. Տե՛ս մեր յօդուածը՝ Բարդ խազաւորումների երկրորդ կարգը, «Բազմա-վէպ», Վենետիկ, 1977, էջ 122:

41. Նշ. ձեռ.ը, էջ 52բ: Ձայն. Մար., էջ 181: Օրինակից յստակ երեւում է «մենկորճայ»ի «տակն» հասկացութեամբ ենթադրուած իմաստը:



Նկար թիւ 14

Այստեղ երեւացող «Քրիս-տոս» վանկը ուշ միջնադարում վերարտադրուել:

[«Քրէյ» - րէյ - րէյ - րի - րէյ - րէյ - րի]:

Եւ նման կեղծ վանկերով (դա գրաւոր հաստատագրուած է ժԹ. դարում), իսկ միջին դարերում՝

«Ու - յուն - յուն - ու - հուն - հուն»

Եւ նման երկբարբառացած ձայնաւորներով⁴²:

Այս են «կորճայ»ների ընտանիքի երգչային նշանների քըն-նութեան արդիւնքները:

Մեր յաջորդ եւ վերջին (իններորդ) յօդուածը նուիրուած կը լինի խազային այն միահիւսուումների քննութեան, որոնք ժամա-

42. Բարդ խազաւորումների երկրորդ կարգը, նշ. յօդ., էջ 122-123:

նակի ընթացքում այս կամ այն չափով կայունացել են, եւ ցոյց տուել, դարձեալ՝ այս կամ այն չափով տիպականացուած մեղեդիական շրջագծեր:

Վերջիններս Զայնադրեալ Շարակնոցում ինչքանով են համապատասխանում խաղային հին բանաձեւերին: Դա կ'աչխատենք պարզել եւ կ'անենք անհրաժեշտ ընդհանրացումներ:

ՆԻԿՈՂՈՍ Կ. ԹԱՀՄԻՋԵԱՆ
Լոս Անճելըս