

ԱՐՈՒՍՅԱԿ ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ

Բանասիրական գիտությունների թեկնածու

Մաշտոցի անվան Մատենադարան

arusiak_t@mail.ru

«ՄԱՆՐՈՒՍՄԱՆ» ԱՐՎԵՍՏԸ ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՈՒՄ

1. «Մանր», «նուրբ» արվեստի ըմբռնումը հայ միջնադարյան գեղագիտական փորձառության մեջ «Մանր» եզրը մատենագրության մեջ

Միջնադարում կիլիկյան հոգևոր կենցաղավարության մեջ հայտնի են դառնում «Մանրություն» կոչվող ծիսական-երաժշտական մատյանները, որ ամփոփում են ողջ ծիսական օրվա՝ ժամագրքի, ինչպես նաև պատարագի հատվածներ՝ գիշերային ժամից մինչև երեկոյանը¹։ Այս մատյաններն աչքի են ընկնում ճոխ, մեղիզմատիկ երգեցողությամբ հագեցած եղանակներով, սրանց հմուտ, գերհարուստ խազագրությամբ և վերջապես՝ ութ հիմնական ձայնեղանակների մեջ ածանցվող հարյուրն անցնող չափանմուշ եղանակներով։

Այսպես «մանրություն» հասկացությունը, բացի զուտ ծիսամատյանից, մատնանշում է առհասարակ միաձայն երգեցողական ավանդույթի մեջ ձևավորված հմտությունների, գիտելիքների ամբողջությունը, սրանց նշանների նրբին՝ «մանր» արվեստը²։ Այստեղ կարևոր է բուն «մանր» եզրի, «մանր» արվեստի գեղագիտական չափանիշի հետ կապվող ըմբռնումների «միջավայրը» հայ մատենագրության մեջ։

«Մանր» բառը, բացի «*փոքր, աննշան*»-ից, ունի նաև «*նուրբ, մանրամասն կերպով*» նշանակությունը. սրանով բարդված են՝ «*մանրագործ*» (մանր, նուրբ, ճարտարվեստ կերպով արված [գործ]), «*մանրագործել*» (մանր, նուրբ, ճարտարվեստ գործ անել), «*մանրագործություն*» (մանրագործելը, ճարտարություն, նրբություն), «*մանրախոյզ*» (մանրագնին, մանրակրկիտ), «*մանրահետել*» (մանրամասն հետազոտել, պրպտել, քննել) և բուն՝ «*մանրամասն, մանրակրկիտ*» բա-

¹ Սրանք հիմնականում սաղմոսատողերի, սամոսատների վրա ձևավորված երգեր են՝ թագավորներ, ալելուներ, առավոտերգեր, փառեր, ստողոգիներ և այլն։ Այստեղ ներառված չեն շարականները, զանգերն ու տաղերը, որոնք ունեն իրենց առանձին ծիսամատյանները։

² Մանրություն արվեստը, ըստ Կոմիտասի, սկզբնավորվելով ԺԱ դարում, իր ծաղկման շրջանին է հասնում ԺԲ-ԺԷ դարերում (տե՛ս Կոմիտաս, 2005, 62–63)։ Մանրության արվեստի տիրապետումը անհրաժեշտ նախապայման էր քահանայի ձեռնադրության համար (տե՛ս Ներսես Ծնորհալի, 1865, 79)։

ները (ՆԲՀԼ): Բոլոր այս դեպքերում այն կրում է «մանրամասն, մանրակրկիտ, նուրբ, նրբաբան» երանգները:

Շատ կարևոր է «նուրբ»-ի հետ «մանր» եզրի նույնությունը: Այս վերջինը միջնադարյան համակարգում կապվում է «նուրբ» տեսության, ներքին, աննյութ շերտերում բնագրերի այլաբանական մեկնության հետ³: «Նուրբ» բառը՝ թաքնված, ոգեղեն, «անոսր» իրողությունների ու իմաստի վերհանման առումով, բազմիցս օգտագործում է Ներսես Լամբրոնացին «Մեկնութիւն սաղմոսաց» աշխատության մեջ⁴: Այս երկու հասկացությունների ընդհանրությունը նկատելի է դեռևս Ն. Թահմիզյանը⁵: Հատկանշական է, որ Գրիգոր Նյուսացու՝ «Երգ Երգոցի» մեկնության նախաբանի թարգմանության մեջ հանդիպում է «մանր»-ից բարդված բառը («մանրամասնաբար տեսութեանց») հենց «նուրբ»-ի իմաստով (ληπτοτέρας θεωρίας)⁶:

³ Միջնադարյան մատենագիտական ցուցակներում «նուրբ» գրերի մեջ մտնում են Փիլոն Ալեքսանդրացու, Գրիգոր Նյուսացու, Գրիգոր Նազիանզացու և այլոց մեկնությունները (տե՛ս Անասյան Հ., 1959, XI–XII): «Նուրբ» մեկնությունների մանրակրկիտ քննությանը մեկնողական համակարգում սպառիչ կերպով անդրադարձել է Օ. Վարդապարյանը (Вардапярн О., 2006, 81–115):

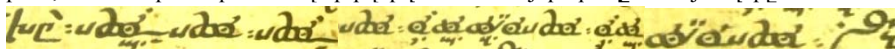
⁴ «Նուրբ է խորհուրդս եւ շատ աշխատասիրութիւն պիտի առնի» (Լամբրոնացի, Մեկնութիւն սաղմոսաց, տե՛ս ՄՄ ձեռ. 1526, 64ա), «զի խիստ և նուրբ է ճանապարհ արինացն» (103բ–104ա), «ամեննին ընդ նուրբն տանի զառակս խորհրդոյս» (116ա), «նուրբ է խորհուրդս եւ մարտր մոսաց տեսանելի հաւատովք» (143ա), «նուրբ է ասացեալս և մանուածով» (623ա), «քանզի անաւար է և նուրբ փրկական մեր խորհուրդքն» (726բ), օգտագործվում են «նուրբ և վայելուչ, զոր յայտնի կացուցանէ մեզ տէրունական առակն» (765 ա), «նուրբ խորհուրդ» (767 ա): Սրան հակադրվում է «պարզ տեսությունը». «Ամենայնիս այլաբանութեան կարաւտեմք... և ո՛չ պարզ տեսութեան» (376ա), «յայս կարգ բանիցս տարադէպ է զայս յիշել ըստ պարզ տեսութեան, սակայն առ ի միտս վայելուչ...» (472բ): Այս օրինակներում «նուրբ»-ն օգտագործված է «նուրբ, խորագետ հոգուն հասանելի, մանկամասկատ, թաքցված» իմաստներով. «անոսր»-ը, բացի «նուրբ» ու «զեղեղ»-ից, ունի նաև «անկույթ, հոգեղեն» («թանձր»-զգայական աշխարհին անհասանելի) նշանակությունը: Նույն տրամաբանությամբ օգտագործվում է **նրբաձայն** բառը «Խոնարհեցո, Տէր, զունկն քո եւ լուր ինձ» (Սղմ. ՁԵ. 1) տեղիի մեկնության մեջ՝ կապված առ Աստված ուղղված ձայնի և Աստծո ունկնդրության ներքին ոլորտների հետ. Աստված լսում էր Աննայի «անմոռն», անձայն հեծեծանքը և նրբաձայն Մովսեսին ասում՝ «Ինչո՞ւ ես աղաղակում» (Ելից. ԺԴ. 15. Լամբրոնացի, Մեկնութիւն սաղմոսաց, 493ա):

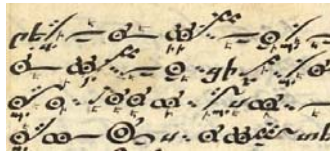
⁵ «Ստուգաբանորեն «մանր ուսմունք» նշանակում է նուրբ (այն է՝ նրբագեղ-ոճավոր) իրողությունների մասին ուսմունք, ինչպես միջնադարում եղել է նաև՝ «նուրբ գրեանք» հասկացությունը, փիլիսոփայական երկերի իմաստով» (Թահմիզյան Ն., 1969, 195–196):

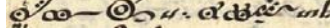
⁶ Տե՛ս Вардапярн О., 2006, Հավելված՝ բնագրեր, էջ 205-208: Նյուսացին դժվար հասկանալի նյութն առանց խորագնին մեկնության հրամցնելը համեմատում է կոշտ, ուտելու ոչ ենթակա կերակուր տալու հետ՝ «ոչ փշրելով զցողունն եւ ոչ հոսչաւ ի յարդէն ի բաց որոշելով զսերմանսն, և ոչ մանրեալ զգորեանն յալկր... զոր օրինակ անգործ բոյսք անասնոց և ոչ մարդկան եւ կերակուր, նոյնպէս ասասցէ որ արդեալք անբանիցն մանաւանդ քան թէ բանաւորացն զոյ կերակուր՝ ոչ գործեցեալն ի ձեռն մանրամասնաբար տեսութեանցն Աստուածաշունչ բանքն...» («Երանելոյ տեառն Գրիգոր Նիւսացոյ եպիսկոպոսի եղբար Բարսղի թուղթ յաղագս Երգոյ Երգոցս». Նույն տեղում, 206):

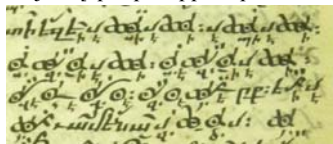
Այսպիսով «մանր» գեղագիտական չափանիշը կապվում է մի կողմից մանրակրկիտ-մանրագարդ արվեստավոր իրագործման, մյուս կողմից՝ առավել «նոսր», նուրբ-ոգեղեն թափանցումների, մանվածապատ հյուսվածքի բազմաշերտ բանալիների մեկնաբանությունների հետ: Սա միանգամայն համապատասխանում է և մանրուսման արվեստի չափանիշներին՝ իրար մեջ ավելի ու ավելի զատվող-հղկվող «մանրեղանակներով» և «զարդանախշվող» ձայնավորների դրվագումներով⁷, սրանք հեղեղող տարատեսակ կատարման կերպերով⁸,

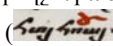
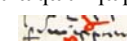
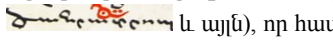
⁷ Մանրուսմունքներում երաժշտական նյութը հիմնականում բաշխվում է առանձին, ընդարձակ եղանակավորվող վանկերի վրա, որ ներդիրի տպավորություն են թողնում: Ընդ որում, ամենուր հարուստ զարդոտրված է նույնիսկ «ը» ձայնավորը. ՄՄ 8587. 136բ.

 [կովք]), իսկ «ե» և «ի» ձայնավորներով վանկերի եղանակման ժամանակ հաճախ ներմուծվում են «կեղծ»

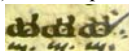
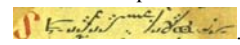


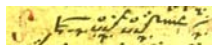
ձայնավորներ. օրինակ. ՄՄ 6107. 106բ.  ՄՄ 8570. 103ա.



Ինչպես տեսնում ենք, այս վանկերը հյուսվում են հիմնականում միևնույն մոտիվների վրա՝ գլխավորապես «ամենաավարտուն», ամբողջ երաժշտական դարձվածք կամ ելևէջ մատնանշող տրուպ ընտանիքի խազերով (, ,  և այլն), որ հատուկ են հարուստ, զարդոտրուն երգասացություններին: Այս հարահուս, միաժամանակ «կանգնած», «ի շրջանս յուր վերադարձող» պտույտները պետք է որ ներգործության մեծ ուժ ունենային: Առհասարակ «կեղծ» վանկերի ներմուծումը հատուկ է բյուզանդական երգեցողությանը իր ծաղկման շրջանում (տե՛ս օրինակ **Герцман Е.**, 1988, 143–144):

⁸ Մանրուսմունքները հատկապես հարուստ են կատարման այլևայլ մանրամասներ մատնանշող խազերով. դրանք են նախ տառ-խազերը, որ դրվում են հիմնական խազերի տակ: Տառ-խազերի վերծանության պատառիկ է բերում Ե. Տնտեսյանը Երուսաղեմի Ս. Յակոբեանց վանքի մի ձեռագրից՝ «բ [բարձր], դ [դարձ], գ [գարկ], թ [թանձր], լ [լայն], ծ [ծանր], կ [կամաց], յ [յետ ձգե], շ [շատ], պ [պինդ], ս [սրե], վ [վերցո], ց [ցած], ք [քաշ]» (**Տնտեսյան Ե.**, 1933, 48, տե՛ս նաև **Թահմիզյան Ն.**, 2003, 121–122): Հաճախ նույն տառ-խազը դրվում է անընդհատ, միև նույն

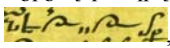
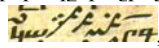
կրկնվող հիմնական խազի տակ.  (ՄՄ 8573. 239բ): Հիմնական խազերի տակ դրվող հավելյալ նշաններով (շեշտեր, ստորակետեր, կետեր) հատկապես հարուստ է ՄՄ 763 ձեռագիրը: Համեմատության համար բերում ենք նույն գրչի ձեռքին պատկանող ՄՄ 753-ին զուգահեռ մի քանի օրինակներ՝ հավելյալ նշաններով և առանց սրանց. ՄՄ 753. 26բ ,  ՄՄ 763. 48ա ,  ՄՄ 753. 95ա.  763. 146ա.

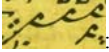
 (առաջին օրինակում ՄՄ 763-ում հիմնական տրուպ խազերի տակ ավելացված են ստորակետեր, երկրորդում՝ ՄՄ 753-ի մեկ «դ» հնչյունի փոխարեն ՄՄ 763-ում չորս

որ իրենց նրբակերտ ոլորումներով հարստացնում ու միաժամանակ ավելի «նոսրացնում»-«տարածում», թեթևացնում են երաժշտական-բանաստեղծական հյուսվածքը:

Միջնադարյան ավանդույթի մեջ առկա է նաև գրերը կույ տալու, «մանր» ուտելու [մանրատել-ծամելու], մանր աղալու խորհրդապատկերը գիտելիքի յուրացման, այն սեփական՝ ներքին իրողության վերածելու իմաստով: Սրա սկզբնաղբյուրն է Եզեկիելի տեսիլը⁹: Իմաստների խորքային ընկալման՝ գրերը կլանելու այլաբանությունը հայտնվում է «Յոթնագրերում»։ «Եւ զԷ.[7] ճայնաւոր զիր ի հետ եւ կույ տուր» (ՄՄ 6962, 55բ¹⁰): Որպես խորհուրդները դանդաղ ճաշակելու, ծամծմել-փշրելով պատճառը քննելու ընթացք Փիլոնը մեկնում է դրախտի ծառերից օգտվելիս «ուտելով կերիցիս» [«ուտելով կուտես»] Աստծո հորդորը (Ծն. Բ. 16)¹¹: Զրիստոսը «մանրում է» խորունկ իմաստները՝ պարզ առակներով դրանք հասանելի դարձնելով («մեկնողութեամբ մանր գործելով լաւուացն զհոգեւոր կերակուրն»։ Եղիշե, Արարածոց մեկնութիւն, էջ 891): Լամբրոնացին «Սաղմոսների մեկնությունն» ավարտում է նույն պատկերով. նա մանրատում է

«դ» է): ՄՄ 752-ում (1314 թ.) հավելյալ խազերը, ինչպես նաև խմբագրական տարբերակ ներկայացնող երաժշտական դարձվածքները, դրվում են հիմնական խազերից վեր կամ վար՝ կարմիր թանաքով. ՄՄ 752. 96բ. : Առաջին օրինակի նույն վանկում ՄՄ 753

ձեռագրում հիմնական խազերը և նրանցից վերև դրված տարբերակը բաշխված են տարբեր տների նույն հատվածի վրա. 131բ , 132ա. , իսկ երկրորդ

օրինակում բացակայում են հիմնական խազերի տակ դրված շեշտերը. ՄՄ 753. 131 բ. .

⁹ «Եւ ասէ ցիս, Որդի մարդոյ՝ գոր ինչ գտանես ի դմա՝ կեր: **Կեր մանր զմատենանդ զայդ...** Եբաց գրերան իմ, եւ ջանքեաց զմատենան: Եւ ասէ ցիս, Որդի մարդոյ՝ **բերան քո կերիցէ, եւ որովայն քո լցցի ի մատենէ այտի, որ տուաւ քեզ:** Կերայ զայն, եւ եղև ի բերան իմ իբրեւ զբաղցրութիւն մեղու» (Եզեկ. Գ. 1–3):

¹⁰ Այս հատվածում նկարագրվում է՝ ինչպես յոթ բանալի-հնչյունների դռներով հոգին թափանցում է Աստծո գիտության դաշտը, ուր հրեշտակները խոսում են իր հետ «առանց վանկի» անճառելի խոսքով, որ ինքը երբևէ չի լսել, և որը սկսում է բխել և իրենից:

¹¹ Աստված ասում է ոչ թե սոսկ՝ «կուտես», այլ՝ «ուտելով կուտես», «այսինքն՝ մանրատել-փշրելով ու ծամծմելով՝ ոչ թե անկիրթ մարդու, այլ ըմբշի նման կերակուրը [յուրացնելով]»: Նրանց մարգիչները հրահանգում են ոչ թե խոշոր-խոշոր կույ տալ ուտելիքը, այլ **ազատ, ժամանակ տրամադրելով մանրացնել** («ոչ կոտորատել, այլ պարապով մանրել»), որ [ուտելիքը], բազմանալով, ուժ տա: Մարդը կերակրվում է միայն ապրելու, իսկ ըմբշը՝ պարարտության, գիրանալու և հզորության համար: Նույն կերպ հոգևոր ոլորտում սոսկ ուտելը բարբերի, սովորույթի ուժով գործելն է, իսկ «մանր» ծամելը՝ պատճառի քննությունը, գլխավոր հանդերձը հանելով՝ «ուտելով», և պատճառն առանձնացնելով, այն մերկացնելն ու բացահայտելը (Փիլոն, 1892 [Աստուածային աւրինացն այլաբանութիւն], 139–140, հուն.՝ **Philo, Legum allegoriae**, 1.98–1.99):

հոգևոր կերակուրն ու տալիս իր եղբայրներին, որ օգտվեն սրանց աստվածային իմաստների սեղանից¹² (նույնը տե՛ս Նյուսացի, վերը, ծան. 6):

Այսպիսով, բացի նուրբ, նրբահայացություն պահանջող իրողությունների հետ առնչվելուց ու սրանք նրբորեն արտահայտելուց, «մանր» եզրը մատնանշում է այդ իմաստների բացահայտման-ճաշակման խորագին ընթացքը՝ որպես դանդաղ, մանր-մանր ուտելու հոգևոր վարժանք:

Եվ վերջապես «մանր» եզրին, կապված բուն սաղմոսների երգեցողության հետ, հանդիպում ենք Աթանաս Ալեքսանդրացու՝ հայ մատենագրության մեջ որպես Սաղմոսարանի Նախադրություն շրջանառվող գրվածքում¹³: Այն հատվածում, որտեղ խոսվում է սաղմոսների՝ ամեն ինչ ներառող բովանդակության մասին, և որպես օրինակ թվարկվում են որոշները, հայերեն բնագրում զուգահեռ բերվում են և սրանց կատարման հետ կապվող բնորոշումներ («մեծաձայն», «քաղցրանվագ» և այլն. «Ըստ նմին օրինակի և գիրք Սաղմոսացն ունին զպէսպէս միտս զամենայն գրոց յինքեանս. և զայս **լայնաձայն քաղցրանուագս սաղմոսէ** [τῇ κατὰ πλάτος φωνῇ μετὰ μέλους ψάλλει] յերգելն իւրում»): Էջ 622. p. 20.16–20): Հետաքրքիր է, որ սա արտացոլված չէ հունարեն բնագրում¹⁴: Այսպես՝ Աստծո գործությամբ բարձրացող հոգին նրան դիմում, փառաբանում է «մեծաձայն»՝ բարձրաձայն, ուժգին¹⁵, իսկ Աստծո օգնությանն ապավինելու

¹² Եւ յառազաստ պարու քոյիին հանդիսի.
Հոր ի խնջոյս նոր յեղանակի:
...Եւ կարգեալ տնտեսս քեզ ըստ ոչ արժանի.
Զծառայակի՛ցս իմ կերակրեցի:

Եւ զքանքարս տուեալ ի յիս Տէրունի.
Ահա ի սեղանաւորս քո սփռեցի:
Եւ ի սաղմոսս, որ ի յեզուաց եղբարցդ իմ երգի.
Իմաստութեամբ ասել յայտնեցի:
Եւ զհացս, որով հոգի ամեն կերակրի
Մանրեղ ուտել ձեզ պատրաստեցի (ՄՄ 1526, 852բ):

¹³ Այս բնագիրն իրականում հատված է Մարկելիանոսին ուղղված Ալեքսանդրացու նամակից (Athanasius. Epistula ad Marcellinum de interpretatione Psalmorum. MPG 27, p. 12–45):

¹⁴ Այսպես՝ պարզապես հունարեն ψάλλει բառը հայերեն թարգմանված է տարատեսակ արտահայտություններով. ամենապարզը «երգեալ՝ նուագե» բառակապակցությունն է (**Աթանաս**, 1899, [Յառաջաբան], 616, 623, 639, 633. նաև՝ «երգեալ՝ և նուագեալ», «երգեալ նուագեալ», հմմտ. **Athanasius**, Epistula, p. 12. 41), կան սակայն և նկարագրական արտահայտություններ, ինչպես «սքանչելագործ երգս առեալ՝ և ասե» (Մղմ. ՁԷ, էջ 617- հուն.՝ ᾄδει καλῶς, p. 12. 48) «երգս առեալ... ասեր» (էջ 619. ᾄδει. p. 13. 57), «երգս առեալ նուագե և ասե» (էջ 617, նաև էջ 623. հուն. միայն՝ ἐμφάσιν... λέγων. p. 13. 18–19), «յամենայն երգս իւր նշանակեալ նուագե» (էջ 618. ἐν ἑκάστῳ σημύσιν. p. 13. 44), պարզապես՝ «նուագե» (էջ 618. ψάλλει. p. 13. 53), «նուագեցի» (էջ 635), «նուագե ասելով» (էջ 619. περιέχει λέγουσα. p. 16. 5), «գոչելով նուագե» (էջ 619. ἐμφάσιν... λέγων. p. 16. 24–25), «երգս առեալ սաղմոսե» (էջ 623), «մեծաձայն գոչե և ասե» (էջ 617. ψαλμῷ λέγων. p. 27. 12. 49), «այլ վաղվաղակի յայտնապէս գոչելով, նուագե խրատութիւնս» (էջ 619. ἀλλ' εὐθὺς ἐμφάσιν τινα δίδωσιν... λέγων. P. 16. 24–25):

¹⁵ «Մեծաձայն» երգելը կապվում է ՃԺԳ սաղմոսի հետ («մեծաձայն գոչե»): Աթանաս, 1899 [Յառաջաբան], էջ 617), որ ներկայացնում է Աստծո անասելի գործությունը, նրա իրագոր-

սաղմոսներում՝ «լայնաձայն»՝ համարձակաձայն (նաև՝ «լայն կերպով, լայնաբար, ճոխաբար»), «մեծ և լայն ձայնով»¹⁶։ ԻԸ սաղմոսը, որի բնաբանն է «Տիրոջ ձայնը փոթորկի մեջ», կատարվում է «մեծաբարբառ», յուրաքանչյուր տունն էլ՝ «մանր-մանր» նվագելով բոլոր գործերը¹⁷։ այս դեպքում «մանր»-ը մատնանշում է բազմազան գործությունների թվարկումը, որի պատկերներով հագեցած է սաղմոսը։ «Գեղեցկախառն», «մանր» Դավիթը նվագում է ՃԻԵ՝ «օրհնութիւնք աստիճանաց» սաղմոսը¹⁸, մեծաձայն գոչումով, քաղցր ձայնով և «աղեներգործությամբ» «մանր» նվագելով ԻԾ սաղմոսը¹⁹։ Ապագայի տեսիլների, փառաբանության հետ կապվող նշված երկու սաղմոսի դեպքում էլ «մանր նվագը», բացի հարուստ տեսարանների մանրամասն նկարագրությունից, կա-

ծած հրաշքները իր ժողովրդին Եգիպտոսից դուրս հանելիս (Սղմ. ՃԺԳ. 3-4. «Ծովը տեսավ և փախավ, Հորդանանը հետ դառավ։ Սարերը խոյերի պես վեր վեր խաղացին, և բլուրները՝ գառների պես»)։ Այս կատարումը նշվում է դարձյալ Աստծո գործությունը մատնացույց անող ԺԹ. 8-10 սաղմոսատան կապակցությամբ («մեծաձայն գոհանալով նուագէ և ասէ»։ էջ 618. հուն. միայն՝ *ψάλλει... λέγων*. p.13. 29)։

¹⁶ «Լայնաձայն» և «քաղցրանվագ» Աթանասը պատվիրում է սաղմոսել, երգելով ԼԶ. 8. տեղին («Դադարի՛ր բարկությունից և թո՛ղ տուր սրտմտությունը. մի բարկանալ՝ որ չար գործես»)։ «և զայս լայնաձայն քաղցրանուագս սաղմոսէ յերգէն իւրում. օրինադրեալ հրաման տայ» (Աթանաս, 1899 [Յառաջաբան], էջ 622)։ Է. սաղմոսի հետ կապված նշում է. «մեծ և լայն ձայնիւ երգեա՛ւ և ասա...» «Տէր Աստուած իմ, ի քեզ յուսացայ» (էջ 633)։ Հանդերձյալ կյանքի, երկնային ոլորտների հետ կապվող սաղմոսի դեպքում երգեցողությանը միանում է պարը. «Եւ եթէ կամիցիս գիտե՛լ թէ որպէս արժան է լինել երկնային քաղաքացն քաղաքակից և բնակակից, *երգս արեալ պարելով նուագեա՛ւ*՝ գԺԴ. Սաղմոսն. «Տէր՝ ո՛վ կացէ ի խորանի քում» (Սղմ. ԺԴ. 1. էջ 634)։

¹⁷ «Ի ԻԸ սաղմոսին՝ մեծաբարբառ գոչէ երգելով (հուն. միայն՝ *ψαλμῶ*. p. 13. 14-17) և ասէ... և այլն՝ մի ըստ միոջէ, մանր նուագելով զամենայն գործսն և զգործութիւնսն, քաղցր ձայնիւ նուագէ» (Աթանաս, Յառաջաբան, էջ 617)։ Սղմ. «Տիրոջ ձայնը գործությունով է... Տիրոջ ձայնը փշրում է մայրերը... Եվ նրանց վեր-վեր է վագել տալիս հորթերի նման... Տիրոջ ձայնը կրակի բոցեր է մեղքում... Տերը նստում է ջրհեղեղի վրա. և Տերը թագավոր կնստի հավիտյան...»։

¹⁸ «Եւ վասն գրոցն Եզրի ի ՃԻԵ. սաղմոսին ասացեալ է, որ են օրհնութիւնք աշտիճանաց. **գեղեցկախառն մանր նուագէ** [τῶν ἀναβαθμῶν ᾗδει] և ասէ»։ էջ 618, p. 13. 34-35)։ Այս սաղմոսի բնաբանն է «Վերադարձի երգ» («Օրհներգություններ բարձունքի աստիճանների վրա», Աստուածաշունչ, 1994), կամ «Միոնի գերիների ազատությունը. աստիճանների երգ» (Աստուածաշունչ, 1895. այստեղ՝ Սղմ. ՃԻԶ)։ Սղմ. «Երբոր Տէրը Միօնի գերութիւնը դարձնէ... Այն ժամանակ մեր բերանը կլեցուի ծիծաղով եւ մեր լեզուն ցնծութիւնով... Այն, որ գնում է եւ լաց լինում՝ ցանելու սերմը տանելով, գալով կգայ ցնծութիւնով՝ իր ցորենի խուրձերը բերելով» (Աստուածաշունչ, 1895)։

¹⁹ «Եւ ի ԻԾ. Սաղմոսին՝ մեծաձայն գոչէ հնչմամբ և փառաբանեալ աղեներգործութիւնս հնչողական քաղցր ձայնիւ՝ մանր նուագեալ եղանակէ և ասէ. «Համբարձաւ Աստուած օրհնութեամբ, գոչմամբ Տէր ձայնիւ փողոյ» [հուն. միայն՝ *ἐν δὲ τεσσαρακοστῷ*]. p. 27. 17. 15, էջ 621)։ Այս սաղմոսում ևս շեշտված է փառաբանության երգեցողությունը. Սղմ. «Բոլոր հեթանոսներ, ծա՛փ զարկէք, ցնծութեան աղաղակով դիմեցէ՛ք Աստծուն... Աստուած բարձրացաւ օրհնութեամբ, եւ մեր Տէրը՝ շեփորների ձայնով։ Սաղմո՛ս երգեցէք մեր Աստծուն, սաղմո՛ս երգեցէք մեր թագաւորին, սաղմո՛ս երգեցէք...» (Աստուածաշունչ, 1994)։

րող է մատնացույց անել ցնծագին երգն ուղեկցող նրբակերտ, զարդանախշող նվագակցությունը:

Այսպիսին է «մանր»-ի հետ կապվող ընկալումների միջավայրը. «մանր» արվեստի՝ որպես առավելագույն մշակվածության, կադապարների մեջ նորանոր շերտավորումների արվեստի ցուցադրությունն են մանրուսման ձեռագրերը (ինչպես նշեցինք, մանրուսմունքներում առկա են ութ հիմնական ձայնեղանակներից ածանցված բազում չափանմուշ եղանակներ):

Առհասարակ, որքան ավելի հաստատված են չափանմուշ-բանաձևերը, այնքան ավելի նրբացող-«մանրացող» են դառնում սրանց մեջ շարժերը, գատումներն ու խտտորումները, զգայուն՝ դրանց ընկալումը, ինչպես նաև արտաբերման վարպետությունը, ուր տեղադրվում է ողջ ստեղծագործական խտությունը²⁰: Բացի այդ՝ ինքին այդ չափանմուշներն այնքան շատ են ու հարուստ, որ դրանց իմացությունն իսկ կլանում է մեծ ներուժ և սրանց արտացոլման դաշտը վերածում *մոտածվող հնադարավոր բոլոր ձևերի ընդգրկման*: Այսպես ձեռագրից ձեռագիր, դարեր շարունակ անցնում է մանրուսմունքների հիմնական երաժշտական նյութը՝ առանց որևէ փոփոխություն կրելու: Սա զարմանալի հավատարմություն է բնօրինակին, եթե պատկերացնենք, որ այն բառիս բուն իմաստով ներկայացնում է «մանրուսմունք»՝ մանրամասն վերլուծական-նկարագրական գրառում՝ հարուստ «խիտ» խազախմբերով, դրանք ուղեկցող կատարման նրբերանգներ, երաժշտական նյութի կազմակերպման հետ կապված հավելյալ ցուցումներ մատնանշող տրոհման նշանների, շեշտերի, տառերի մանրակրկիտ շարահարումով: Եվ ահա այս նշանների՝ հատկապես տառ-խազերի գործածումը շատ ավելի ազատ է և փոփոխվում է նույնիսկ նույն գաղափար օրինակից օգտվելու, նույն գրչի առկայության դեպքում²¹, ի տարբերություն հիմնական խազերի, որոնք փոխանցվում են բարձրարվեստ ճշգրտությամբ: Այսպիսով նյութի յուրացման մեջ ստեղծագործական սկիզբն ի հայտ է գալիս ա. կատարման նրբությունների, հնարանքների ու մանրամասների մեջ (մանրեղանակները ևս հաճախ ծնունդ են առնում կատարման որոշակի ձևից, ինչը ցույց է տալիս մեկ սկզբունքի՝ ասենք միայն անընդհատ կրկնվող խազի վրա հիմնվող

²⁰ Նույն կերպ կիրառվում են խազերը՝ հիմնվելով նախապես յուրացված բանալի ձայների վրա, ըստ սրա էլ ձեռք բերելով հաստատված «հնչույթների» մեջ «ազատ տեղաշարժման»՝ որոշակի տարբերակումների հնարավորություններ: Խազագրության սկզբունքն իսկ՝ մանրակրկիտ-նկարագրական, սրանով էլ՝ ոչ այնքան ճշգրիտ ֆիքսող, որքան ասոցիատիվ-հուշարար, այս ընկալումների վառ օրինակն է:

²¹ Այս տեսակետից կարելի է համեմատել, օրինակ, ՄՄ 753, ՄՄ 763 ձեռագրերը: Երկուսն էլ գաղափարել է Արիստակես գրիչը Ավագ վանքում (Երզնկա) երեք տարվա տարբերությամբ (ՄՄ 753՝ 1405 թ., ՄՄ 763՝ 1408 թ.):

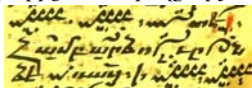
հյուսվածքը²²), բ. ավելի մասնավոր տարբերակումների մեջ, գ. արդեն հստակորեն ամրապնդված երգասացությունների մեջ «բացվող» հանկարծաբանական հատվածների՝ ըստ ցանկության ընդարձակվող ու կրճատվող ձայնավորների զարդոլորումների «երկրորդ հարկի» մեջ: Այս բոլորը խոշոր առումով վերաբերում են միևնույն՝ անփոփոխ նյութի ավելի «խորը» յուրացման-արտածման ոլորտին. այստեղ ստեղծագործությունը նույնանում է կատարման եզակի գործողության, վարպետության հետ:

Այսպես «մանր» և «նուրբ» հասկացությունները դիտվում են իբրև հոգու հայեցման կամ արտահայտչականության ավելի բարձր ձևեր («այլաբանության»՝ ձևի մեջ նոր ձևի դրվագման, նոր վերակերպումների բացման հմտություն). այս նրբարվեստ ոճի և հնարանքների ամբողջությունն է «մանր» ուսմունքը:

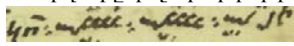
2. «Ուղիցի» մանրեղանակների անվանումները, սրանց փոխառնությունները, բնույթն ըստ անվանումների և խազային պատկերի

Մանրուսմունքներում, ինչպես նշեցինք, զետեղված են ութ-ձայնի մեջ ևս ճյուղավորվող, ենթաբաժանվող չափանմուշ եղանակներ՝ մեղեդիական-տիպական բանաձևեր: Սրանք հյուսվում են միևնույն սաղմոսատողի վրա («Ուղիղ եղիցին աղալթ իմ, որպես խունկ առաջի քո Տէր: Համբարձումն ձեռաց իմոց պատարագ երեկոյի»): Սղմ. ՃԽԱ. 2), ըստ որի համառոտ կոչվում են «ուղիցի»: «Ուղիցի»-ն, այսպիսով, ունի նաև զուտ ծիսական նշանակություն. այն կատարվում է երեկոյան մեսեդիներից հետո²³՝ ըստ օրվա խորհրդի և ձայնեղանակի (մանրուսմունքներում երբեմն որոշ «ուղիցի»-ներ զետեղված են իրենց համապատասխան մեսեդիներից հետո): Մանրուսմունքներում սակայն «ուղիցի»-ների քանակն անցնում է հարյուրից: Սրանք տեղադրված են առանձին բաժնում՝ յու-

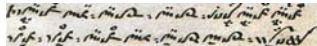
²² Սրա ամենաբնորոշ օրինակներից է ամբողջությամբ *բենկորաների* խազախմբերից



հյուսված «ջահրիկ» մանրեղանակը. (ՄՄ 763. 281բ): Հավանաբար անմիջապես իրար հաջորդող նույն խազի խտացումներից ծավալվող, իրենց հերթին կրկնվող մոտիվները ինչ-որ կերպ թռչնի ելևէջում են հիշեցնում. ՄՄ 591. 227ա



Նման կրկնվող մոտիվների վրա է հյուսված «արծիվ» եղանակը. սա առհասարակ բնորոշ է մանրեղանակներին (այլ օրինակները ստորև).



Բեռլինի պետական գրադարան. ձեռ. 279, 127ա:

²³ Մեսեդիները երեկոյան ժամի երգասացություններ են, որ կատարում են նույն պաշտոնը, ինչ գիշերային ժամի մեջ ակերներն ու առավոտյանի առավոտերգերը (փառաբանության կանչ, որ երգվում են կամ թիվ ասվում երեկոյան ժամասացության մաղթանքի ու քարոզի միջև): Առաջացել է հունարեն *μεσος*՝ «միջին»՝ որպես երկու երկար տների միջև երգված միջանկյալ կարճ տուն [*μέσος* միջին երգ]՝ ՆԲՀԼ:

րաքանցյուրը լուսանցքում նշվող իր անունով, որ երաժշտական նյութի, կառույցների տարրորոշման և գունեղ ձևակերպման միջնադարյան բացառիկ նմուշ են՝ պատկերների, տրամադրությունների, ձայնային միջավայրների խայտաբղետ շղթայով²⁴:

Մաշտոցյան Մատենադարանի բոլոր մանրուսման ձեռագրերի, Բեռլինի պետական գրադարանի մանրուսմունքի (ձեռ. 279) մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը²⁵ (անունների, խազային հյուսվածքի) և Երուսաղեմի հավաքածուի ձեռագրացուցակների համեմատությունը²⁶ ցույց է տալիս, որ «ուղիցի» եղա-

²⁴ Ն. Թահմիզյանը մեկ ձայնի մեջ մի քանի տեսակ չափանմուշների գոյության գուգահեռներ է անցկացնում հայ և ռուս միջնադարյան երաժշտական փորձառության միջև՝ «Ուղիցի» հատվածների եղանակները համադրելով ռուսական «Азбука» երաժշտատեսական մատյանների «Фитник» անվանվող հատվածների հետ: Այստեղ նույնպես ամփոփված են մեղեդիական տիպական ծավալուն կառույցներ՝ фита-ներ (Թահմիզյան Ն., ԲՄ 13, 1980, 115), որոնց 127 անվանումների ցանկը բերում է հեղինակը (էջ 115–116): Մենք մեր կողմից ուզում ենք ավելացնել որոշ գուգահեռներ այստեղ ներկայացված եղանակների և մանրուսման մանրեղանակների նույն կամ նույնատիպ անվանումների միջև՝ որպես առհասարակ միջնադարին հատուկ ընդհանուր ընկալումների արտահայտություն. волынка – ծնծղա, баран, кобыла или ослица – ոչխար, греков ключ – հոռոմ, հոռմակ, Давидова – Միքայել, Գարրիել, девическая (девственная), юница – անմեղուկ, իմաստնակ, իրիցկին, князи – թագավոր, кудрявая – գրուգ, գգած, О како, Око сердца – ուլխայ, плач, скорбная – լալկան, полукулизмная, преложительная, рука десная – խեղեփմատն, роговая-փողն, храпливая – կակզոտ, громкая, громогласная, гром большой – ճիչող, красная – գոյնիկ, хромец – կաղն, полу – սկզբով անվանումները (полукулизмная, полукобылие) կարող ենք համադրել «ձագն», «խեղեփ մատն» եղանակների հետ:

²⁵ Մանրուսման հնագույն նմուշը՝ նրանից պահպանված մի պատահիկ, գետեղված՝ Երուսաղեմում գաղափարված ՄՄ 9838 ճոխ շարակնոցում (1193 թ.): Այն իրենից ներկայացնում է միայն «ուղիցի» մի փոքր հատված՝ Դձ յոթ եղանակ (248ա–249ա): ՄՄ 53 մանրուսման ձեռագրերից չունեն «ուղիցի»-ներ ՄՄ 760-ը (միայն «աղուհացից» մեսեդիների «ուղիցի»-ները, որ ձեռագրերում առանձին են ներկայացվում), ՄՄ 2033-ը, 2425-ը, 3663-ը, 6145-ը (միայն «աղուհացից» երկու «ուղիցի»), մանրուսմունքների միայն կեսը պահպանած ՄՄ 8466, 9553, 720, 8647, 767 («ուղիցի»-ների ավարտից երկու եղանակ), 8657, 754, 9553, 768 (միայն «ուղիցի»-ների ավարտը) ձեռագրերը: ՄՄ 769-ում ներկայացված են միայն Աձ «ուղիցի»-ները և մի քանի ծիսական նշանակություն ունեցող «ուղիցի»-ներ մեսեդիների շարքում, ՄՄ 766-ում Գկ-ի «խեղեփ մատն» եղանակից ընդհատվում է, ՄՄ 3474-ում կա միայն երկու «ուղիցի» (բուն Աձ և «գգածն»), ՄՄ 7209-ում՝ միայն Աձ, ծիսական Ակ «եկեղեցու» և Դկ «գալստյան» «ուղիցի»-ներ: ՄՄ 9337 ձեռագիրն ամբողջությամբ պակասավոր է և սխալ կարված (7 ա-ից՝ Բձ երրորդ «ուղիցի»-ից մինչև վեցերորդը՝ «անձեղն», բոլորն առանց անվանումների, Բկ՝ դարձյալ առանց անունների մինչև «մեղու»-ի կեսը, կան նաև ետևառաջ կարված «աղուհացից» մեսեդիներն իրենց «ուղիցի»-ներով՝ 18ա-ը, 23ա), ՄՄ 761-ն ունի մի քանի «ուղիցի» տարբեր բաժիններում՝ համապատասխան մեսեդիներից հետո (88ա-ը):

²⁶ Երուսաղեմի հավաքածուի նկարագրությունն այս տեսակետից առանձնահատուկ արժեք ունի, քանի որ միակն է, որտեղ ներկայացված է մանրուսման յուրաքանչյուր ձեռագրի «ուղիցի» բաժինն իր եղանակների անուններով: Այստեղ նկարագրված 31 մանրուսման ձեռագրերից «ուղիցի» ունեն միայն 19-ը, և այն էլ ոչ ամբողջական՝ տե՛ս 82Ե Բ. Եր. 503 (մինչև Բկ կեսը՝ շար. Թափված.), 82Ե Դ՝ Եր. 1272 (Աձ, Ակ-ի կեսը), 1635 (միայն Աձ), 82Ե Ե՝ Եր. 1654

նակաների ընդհանուր քանակը հասնում է 133-ի (միավորելով տարբեր անուններով նույն եղանակներն ու զատելով նույնանուն տարբեր եղանակները)²⁷: Այս եղանակների հիմնական մասը (նշում ենք թավ տառատեսակով) հանդիպում է բոլոր «ուղիցի» բաժին ունեցող ձեռագրերում, սրանց անունների հիմնական տարբերակը՝ ձեռագրերի մեծ մասում: Եղանակների հաջորդականությունը ևս, հազվադեպ բացառություններով, չի փոխվում²⁸: Յուրաքանչյուր ձայնի վերջում («ուղիցի»-ները, ինչպես նշեցինք, խմբավորված են ըստ ութ հիմնական ձայներ (ի) կան հավելյալ եղանակներ, որոնք, ըստ երևույթին, առաջացել են ժամանակի ընթացքում: Սրանք սովորաբար կոչվում են «աւելի» (նաև կրճատ «աւ», «աււե» և այլն) կամ «չոր» (վերջիններս կատարվում են «պահոց» շրջանում): Մանրուսման պահպանված հնագույն՝ ԺԲ դարին պատկանող պատառիկում սակայն Դձ յոթ եղանակների մեջ կա նաև «աւելի»: Նման եղանակներ այսպիսով առկա են դեռ մանրուսման արվեստի վաղ փուլում (տես՝ ՄՄ 9838. 249ա):

(մինչև Ակ-ի կեսը, որից հետո միայն Դկ «գալստյան» եղանակը), **1685, ՅՁԵ Զ՝ Եր. 1703, 1724, 1736, 1737** (մինչև դձ-ի կեսը), **1738** (միայն Աձ-ի կեսը, որից հետո երկու ծիսական կիրառություն ունեցող Ակ «եկեղեցու» և Դկ «գալստյան» եղանակները), **ՅՁԵ Ը՝ Եր. 2430, 2431, 2433** (միայն Աձ), **2434, 2435** (այս ձեռագրում «ուղիցի»-ները, ելնելով նկարագրությունից, սխալ են կարված՝ «պահոց» մեսեդիներից հետո գալիս են Աձ եղանակներն առանց խորագրի, որ ընդհատվում են կեսից և Ակ բոլոր եղանակների հետ միասին շարունակվում «ուղիցի»-ների կարգի մեջ, այնուհետև գիշերային քարոզների մեջ կարված են Դկ բոլոր հիմնական եղանակները, բացի ծիսական «աղաչանք» և «գալստյան» եղանակներից. տե՛ս ՅՁԵ Ը, էջ 214, 249), **2436** (չունի Բձ, Բկ եղանակները), **2438, 2492, ՅՁԵ Ժ՝ 3420**:

²⁷ Մանրուսման ժողովածուներին առաջին անգամ անդրադարձել է Դ. Ալիշանը՝ բերելով այս ծիսամատյանների «ուղիցի» բաժնում ներկայացվող երաժշտական մոտ 70 եղանակների անվանումները (Ալիշան Դ., 1885, 254), այնուհետև՝ Կոմիտասը՝ հավելելով ևս 46 անուն, ըստ իր ձեռքի տակ եղած ձեռագրերի, և դասակարգելով եղանակներն ու փորձելով տալ սրանց մոտավոր քանակը (Կոմիտաս, Հայոց եկեղեցական եղանակները. Մանրուսումն, տե՛ս Կոմիտաս, 2005, 62-75): Մանրուսման առանձին եղանակների վերաբերյալ արժեքավոր դիտարկումներ է կատարել Ն. Թահմիզյանը (**Թահմիզյան Ն.,** ԲՄ, 13, 108–138, նաև **Թահմիզյան Ն.,** 1969, 194–205): Եղանակներից մեկի՝ «յեղմուկ»-ի նշանակության անդրադարձել է Ա. Արևշատյանը (Արևշատյան Ա., 2002, 196-197): Անունների նշանակության համար կարևոր է առաջին հերթին «ուղիցի»-ների *սմբողջական-համեմատական* տախտակի վերականգնումը: Ն. Թահմիզյանն այս տեսակետից նշում է. «Հատուկ խնդիր է՝ մանրուսման եղանակների ճիշտ (կամ մոտավորապես ճիշտ) թվաքանակը որոշելը» (**Թահմիզյան, ԲՄ 13, 1980, 117**): Մյուս հոդվածում էլ կարևորում է մանրեղանակների անվանումների, սրանց տարբերակների և ծիսական կիրառության հարցի ըննությունը, որ լիարժեք հնարավոր է միայն մանրուսման ձեռագրերի համակողմանի ուսումնասիրության ու համեմատության շնորհիվ «մի բան, որ անցյալում ըստ էության կատարված չի եղել» (**Թահմիզյան Ն., 1969, 201**): Սրանց պարզաբանմանը, նաև եղանակների փոխառնություններին, նվիրված է սույն հոդվածի երկրորդ բաժինը:

²⁸ Քանի որ սույն հոդվածի նպատակն է երաժշտության հետ կապվող բնորոշումների ընդհանրացումը, չենք բերում մանրամասնորեն «ուղիցի»-ների պատկերն ըստ ձեռագրերի:

Ստորև ներկայացնում ենք բոլոր «մանրեղանակներն» իրենց անունների բոլոր տարբերակներով: Առանձին, մյուս 52 ձեռագրերի եղանակներին զուգահեռ ներկայացնում ենք ՄՄ 751 ձեռագրի «ուղիցի»-ները (1379 թ. Բաբերդ, գրիչ՝ Յոհաննես կր.). այն իր տեսակի մեջ եզակի, հարուստ դպրոց է ներկայացնում թե՛ ընդհանուր կառույցով, թե՛ «ուղիցի» բաժնով, որտեղ եղանակների զգալի մասը բացակայում է մյուս բոլոր ձեռագրերում: Եղածներն էլ հաճախ ունեն տարբերություններ և հիմնականում կրում են այլ անուններ: Այս ձեռագիրը բացառիկ է նաև հավելյալ եղանակների՝ նույն չափանմուշային-ելեւջային ուղղորտում նոր տարբերակների առաջացման ընթացքն ավելի ակնհայտ ցուցադրելու տեսակետից: Այստեղ կան սկզբնաձևից կամ վերջավորող զարդորովով վանկից ճյուղավորված մասնակի ձևեր, որոնցից հիմնականում միայն մեկը՝ գլխավորապես առանց անվանման, կարող է անցնել մյուս ձեռագրերին. բոլոր այս եղանակները ՄՄ 751-ում մի շարք են կազմում և ունեն իրենց անունները:

Աձ-ում առկա են 16 մանրեղանակներ՝ ներառյալ բուն Աձ եղանակը. «1. **զգաձ-դալրուկ**²⁹, երէց, 2. **իմաստնակ-անմեղուկ**, մաստնակ-մաստնա-իրից-կին-երեցկին-երեցկին մաստուն-հաւատվորն, 3. **խաւսող**, 4. **ձագն**, 5. **մամկոն**, 6. **ձագն**, 7. **հիւանդ**, 8. **գուսնակ-գուսան**, 9. **հոռոմ-հոռմակ**, 10. **ջուլահակ-ջուլիակ**, 11. **փորակն**, 12. աւելի-չոր, 13. աւելի-չոր, 14. աւելի-չոր, 15. վարագեցի»: Սրանցից տասնմեկը կան «ուղիցի» բաժին պարունակող բոլոր ձեռագրերում, չորսը, ինչպես տեսնում ենք, հավելյալ եղանակներ են, որ տեղադրված են վերջում և շատ ձեռագրերում բացակայում են: Սրանց գումարվում են յոթ եղանակներ, որ կան միայն ՄՄ 751-ում՝ «հոռմակ, հոռոմ (առանձին տարբերակներ, որ ածանցվել են մյուս ձեռագրերի համապատասխան եղանակներից), մովսես, բրաւոր, երկաթ, պիծակ, բոռ»: Նշված բոլոր անունները հիմնականում պարզ են ու հասկանալի՝ հինգը նկարագրում են երաժշտության կամ կատարման բնույթը («զգաձ-դալրուկ», «իմաստնակ-անմեղուկ», «խաւսող», «հիւանդ», սրանց մեջ կարող է մտնել նաև «փորակն»³⁰ թռչնի անվանումը, «ջուլահակ» [ջուլիակ] եղանակը): «Խաւսող»-ը նաև երգեցիկ թռչնի անուն է, որի գեղգեղանքները պատկերավոր նկարագրվում են «Գովանք թռչնոց»-ում³¹: Երեք եղանակ մատնացույց են անում հեղինակի կամ մշակութային միջավայրի պատկանելություն՝ դրանք են «մամկոն», «հոռոմ» [կարող է ունենալ ինչպես լատի-

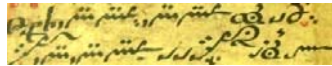
²⁹ Գծիկով ներկայացնում ենք նույն եղանակի մյուս՝ այլ ձեռագրերի խմբում հայտնվող տարբերակային անունը՝ նույնքան հաճախ հանդիպող, իսկ փակագծերում և ոչ թավ տառատեսակով՝ ավելի հազվադեպ կամ միայն մեկ ձեռագրում հանդիպող տարբերակները:

³⁰ «Փոր»՝ κύκνος. պոր, այն է՝ կարապ թռչունն»՝ ՆԲՀԼ:

³¹ «Խաւսաւողն ի տունն կու կենայր, գիշերն երթայր ելներ ի թառ, երբ կուկուլեր, ծափուցն տայր, ի հրեշտակաց առնու բարբառ» (**Կիրակոս Եպիսկոպոս**, ԲՄ 13, 1980, 249):

նական, այնպես բյուզանդական երգեցողության նշանակություն³²], «գուսնակ» կամ գուսան» եղանակները: Նույն գործառնություն ունի «վարագեցին»։ այս եղանակը հանդիպում է միայն ՄՄ 9257 ձեռագրում (ԺԴ դ., 1647 թ., 207բ-208ա): Առհասարակ հավելյալ եղանակները, բացի անանուն լինելուց, հաճախ կրում են իրենց ծագումը ցույց տվող անհատական դպրոցի կամ անձի անուն՝ մատնանշելով տարատեսակ ավանդույթների հետագա ճյուղավորում: Հետաքրքիր է, որ ՄՄ 591 ձեռագրում «խասող» եղանակի լուսանցքում պատկերված է աքաղաղ (222ա), այս ձեռագրում թռչունների պատկերներ կան և սրանց անունները կրող այլ եղանակների կողքին³³:

Ելնելով անվանումներից՝ որոշակի կապ է ենթադրվում առաջին զույգ եղանակների միջև: Այսպես, ըստ տարբեր ձեռագրերի, «զգած» կամ «դալարուկ» անունները, որ վերաբերում են նույն եղանակին, մատնանշում են խիտ, «փարթամ» երաժշտական հյուսվածք: Հետաքրքիր է, որ այս եղանակում (ինչպես «հիւանդ»-ում) գերակշռում են *խաղերը*³⁴, որ ցույց են տալիս ձայնի «ճոճում»-



տատանում. (ՄՄ 753. 174բ): Սա համապատասխանում է եղանակի նշված «զզզզած», «դալար» բնորոշմանը (ՄՄ 751 ձեռագրում «գռուզ»-ն անվանվում է «կիրակմտի»)՝ շեշտելով սրա ծիսական նշանակությունը: Իսկ սրան հաջորդող եղանակը կոչվում է «իմաստնակ» կամ «անմեղուկ», որ նույն նշանակությունն ունեն (իմաստության հակառակը): Սրանք պետք է որ հակադրվեն ճոխ-խիտ առաջին եղանակին առավել «նոսր», «ճապաղ» բնույթով: Մեկ այլ տարբերակով առաջին եղանակը կոչվում է «երեց», իսկ երկրորդը՝ «երեցկին», «երեցկին մաստուն»: Երկրորդ եղանակի մեկ այլ տարբերակ է «հաւատվոր»-ը, որ մտնում է նույն իմաստային կարգի մեջ («անմեղուկ»-

³² «Իբր Հոռմ, այսինքն հռովմայեցի. սեպիական կոչումն լատին ազգի իտալացւոց բնաւոց ի Հոռվմ քաղաքի և ի սահմանս նորա. այլ ի փոխադրիլ կայսերութեան ի Բիւզանդիոն՝ յոյնք ևս սկսան ի նոյն անուն կոչիլ»՝ ՆԲՀԼ:

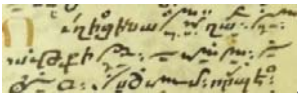
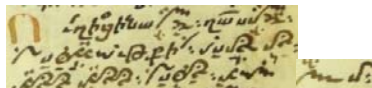
³³ Առհասարակ ՄՄ 591 ձեռագիրը հարուստ է լուսանցազարդերով ու մանրանկարներով, որ վերաբերում են սրբին, իրադարձությանը, որին նվիրված է տվյալ երգասացությունը և գետնելված են սրա լուսանցքում: Այստեղ կան սուրբ Ստեփաննոսի՝ 82բ, Աստուածածնի՝ 87բ, Սիմէոն ծերունու՝ 88ա, Յովիաննէս Մկրտչի՝ 102բ, 191ա (հատված գլխով) և այլոց պատկերները: «Ուղիցի»-ներում «խոսող»-ից բացի թռչուններ պատկերված են «աղվնեկ»՝ 226բ, «անձեղ», «չիտն»՝ 229բ, «կաքաւ»՝ 237ա, եղանակների լուսանցքում:

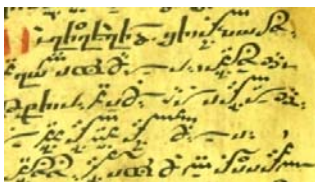
³⁴ «Խաղեր»-ի ընտանիքի խաղերը (*վերնախաղ* , *ներքնախաղ* , այս երկուսի համակցությունը *քարքաշ* ) միշտ կապվում են որևէ հեռավորության՝ տոն, կիսատոն կամ ավելի փոքր տարածության վրա ձայնի տատանման հետ, որ ցույց է տալիս և սրանց խազային պատկերը (Թահմիզյան Ն., 2003, 234–237, Wagner P., 1912, 74): Կոմիտասը *վերնախաղը* բնութագրում է որպես ձայնի բարձրացում «երեք չորս անգամ խաղցնելով. բարձրացող երգի արագ գեղեզեղանքի նշանը» (բերում է օրինակ՝ a-b-a-b, c-d-c-d. Կոմիտաս, Խազաբանություն, տե՛ս Կոմիտաս, 2007, 391–392):

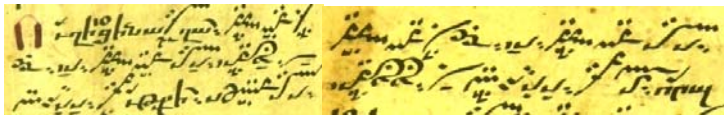
ի, «իմաստնակ»-ի): Հակադիր անվանումների միջոցով արտահայտվող կապի դեպքում (որպես կանոն, սրանք հաջորդում են իրար), եղանակների առնչությունը հավանաբար ավելի շատ բնույթին է վերաբերում, «կառուցվածքային» չէ, համենայն դեպս չի հայտնաբերվում խազային պատկերի մեջ:

Սրան հակառակ, «ձագն» եղանակները, որ հանդիպում են բոլոր ձայներում, ածանցված են այն եղանակներից, որոնց հաջորդում են (Աձ-ում՝ «խաւսող», «մամկոն»): Նույն բնույթը կրում են «աշակերտ»-«աշկերտ» մանրեղանակները (սրանք հաջորդում են անձ մատնանշող անունով եղանակներին): Սա ակնհայտ երևում է խազային պատկերում. իրար կապված եղանակները հիմնականում ներկայացնում են նույն սկզբնաձևը, տարբերակվում են վերջին մեղիզմացվող վանկերը:

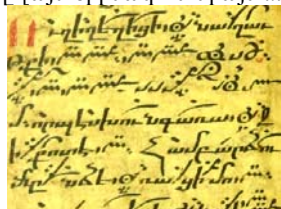
Մեր օրինակում սկզբնաձևերը նույնն են մինչև առաջին վերջնախաղը³⁵.

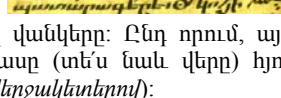
ՄՄ 591. 222 ա. խաւսող.  ձագն. 

ՄՄ 753. 175բ-176ա. մամկոն.  [մ],

ձագն. 

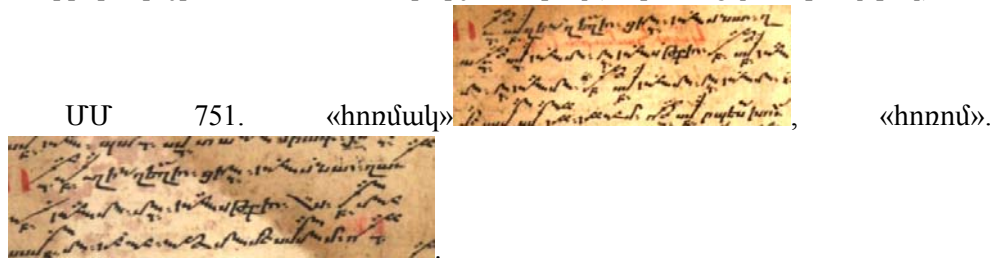
³⁵ Առհասարակ բոլոր «ուղիցի»-ները կազմված են չորս, երաժշտական առումով կրկնվող նախադասություններից. հիմնականում շատ հարուստ մեղիզմացվում է վերջին վանկը՝ առաջին տողի դեպքում «իմ» («ուղիղ եղիցին աղալթ իմ»): մյուս բոլոր տողերում բերվում է միայն սկզբնաձևը [այս օրինակում միայն *ենթաման* և *խաղը*], մնացած հատվածը կրճատված



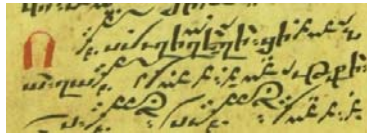
է). ՄՄ 753. 174բ : Երբեմն հարուստ զարդոտրված են և վերջին վանկին նախորդող վանկերը: Ընդ որում, այս վերջին վանկը, ինչպես հարուստ զարդոտրվող վանկերի մեծ մասը (տե՛ս նաև վերը) հյուսված է միևնույն մոտիվների վրա (մոտիվներն անջատվում են *վերջակետերով*):

«Խաւսող»-«ձագն» եղանակների կապը ձեռագրերում արտահայտված է և այլ զույգ անուններով՝ «խեղելի»-«խեղելի մատն»։ Այս երկուսը ևս հանդիպում են տարբեր ձայնեղանակներում՝ մատնանշելով նույն ֆունկցիոնալ կապը։

ՄՄ 751-ում, բացի «հոռոմ»-ից, կա նաև սրանից ճյուղավորված «հոռմակ»-ը (ՄՄ 751. 139ա). այն մոտ է մյուս ձեռագրերի բուն «հոռոմ»-ին՝ որոշ տարբերակային առանձնահատկություններով (հարստացված է *խաղերով*)։

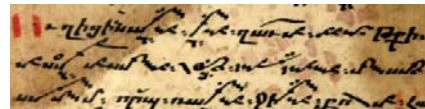


հմմտ. ՄՄ 753. «հոռոմ».

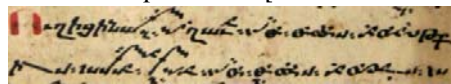


Նույն կերպ ՄՄ 751-ում կա «մովսես» եղանակի այլ տարբերակ, և սրանից ածանցվող «աշակերտ», որ «մովսես»-ի ճոխացված-ճյուղավորված տարբերակն է («մովսես» եղանակի նույն հիմքը հարստացված է ներդրվող *տրուպերով*)։ Այս եղանակն անցել է մյուս ձեռագրերին՝ առանց անվանման.

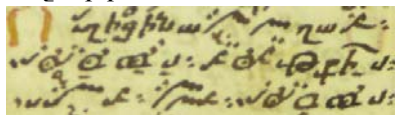
Հմմտ. 751. 139բ. «մովսես».



«աշակերտ».



հմմտ. ՄՄ 591. 224բ.



Հետաքրքիր անվանում է «ծիծեռն³⁶ հաթեռքեցի³⁷»-ն, որ մատնանշում է մի կողմից ամենաբարձր ձայնն ունեցող թռչնին, մյուս կողմից ծագման՝ տեղանվան պատկանելություն։ Վերջապես, այն կարող է լինել Հաթեռքում

³⁶ «Թռչուն փոքր, սև, արագաթռիչ, բազմանիչ»՝ ՆԲՀԼ։ «Ծիծեռնիկն ելել ու եկել... Ի տաճարին վերայ նստեր, սաղմոս ասեր ինքն անդադար» (Կիրակոս Եպիսկոպոս, ԲՄ 13, 1980, 249)։

³⁷ «Հաթեռքի իշխանություն՝ ֆեոդալական իշխանություն միջնադարյան Հայաստանում՝ Մեծ Հայքի Արցախ աշխարհում». ունենք նաև նույնի «Հաթեռք բերդ» (բերդավան, ավան, գյուղ, ճանապարհային կայան), «Հ-դղակ» (բերդ Մեծ Հայքի Արցախ աշխարհում. այդ ձևով է հիշատակել այն Մխիթար Գոշը. ավելի հաճախ կոչվել է Բերդաբար)՝ ձևերը՝ ՀՏԲ Գ։

գործած, այս եղանակը հեղինակած երաժշտի մականուն (որ որպես լավ երգեցող կամ երաժիշտ, «ծիծեռն» անունն է ստացել): Դարձյալ՝ այս հավելյալ եղանակը մյուս ձեռագրերում պարզապես կոչվում է «աւելի» (եղանակի մեջ կան որոշ տարբերակումներ՝ հմմտ. ՄՄ 751. 141ա-ՄՄ 7157. 192ա):

Ակ ութ հիմնական մանրեղանակներից («1. **գռուգ**-գռգակ, 2. **ցինայ**, 3. **եկեղեցոյ**, 4. **քնքշակ-քնքուշ**, 5. **գոճնակ**, 6. **աղաւնեկ**, վոզատէք-վոզատէ-որգտատէք-վոզ-չորուկ-չոր, 7. **ծովցին**, 8. **ջահրիկ**, 9. տարաւնեցի-տարոնցի-աւել տարոնցի-աւելի, 10. չոր-աւելի») երկուսը՝ «եկեղեցի»-ին և «չոր»-ը, մատնանշում են ծիսական կիրառություն³⁸: Նկարագրական բնույթ են կրում «գռուգ»-ը (կարող է մատնանշել, ինչպես «գգաձ»-ը, խիտ, զարդարանքներով հարուստ երաժշտական հյուսվածք)³⁹ ու «քնքշակ»-ը, «վոզատէք»-ը (անկախ եղանակի բնույթից, կարող է մատնանշել և արագ կատարման որոշակի հնարանք)⁴⁰, պատկերավոր նկարագրական՝ «ցինայ»-ն⁴¹, «գոճնակ»-ը (կոչնակ), «վոզատէք»-ի այլ՝ «աղաւնեկ» անվանումը (ՄՄ 591 ձեռագրում այս եղանակի լուսանցքում ևս պատկերված է թռչուն. վերը՝ ծան. 31), ծովային կենդանի ենթադրող «ծովցին»⁴² ու «ջահրիկ»-ը⁴³: «Տարաւնեցի»-ն մատնանշում է եղանակի ծագումը:

ՄՄ 751-ում կա «վոզատող» անունով այլ եղանակ, որ մի շարք է կազմում հաջորդող «ցինա»-«ձագն» եղանակների հետ (սկզբնաձևով. 285 բ).

³⁸ Դեռևս Ն. Թահմիզյանը նկատել է «չոր» եղանակի ծիսական նշանակությունը՝ հիմնվելով Հայկազյան բառարանի վրա («պահոց և աղօթից հետևելով, չոր ճաշակելով», «չորակեաց», «չորածաշակ»՝ ՆԲՀԼ): «Չոր» եղանակներն այսպիսով կապվում են պահքի շրջանի և, ըստ երևույթին, «ապաշխարության» կամ «աղուհացից» մեղեդիների հետ (տե՛ս **Թահմիզյան Ն.**, 1969, 199–200): Այս առումով նշում է նաև «գալստեան», «փաշի» մանրեղանակների ծիսական բնույթը:

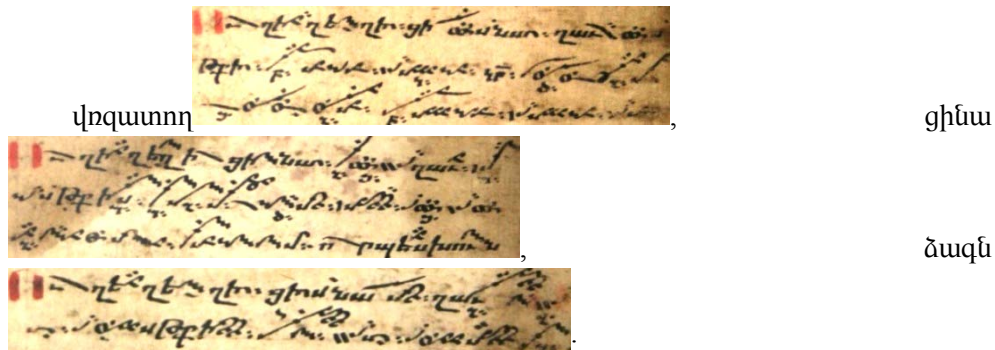
³⁹ «Գանգուր* ըստ մագոյն գռուգ, ձաղկ, գանգուր և նուրբ կամ ստուար»՝ ՆԲՀԼ:

⁴⁰ «**Վոզատէք**, վոզող՝ անխելք, յանդուգն, ըմբոստ, վզիմ-ընդվզիմ»՝ ՆԲՀ: Նաև՝ «վզտ-վզտ»՝ Վն. արագ-արագ * վզտ-վզտ կը մտնէ կ'ելլէ, վզրտալ՝ Արբ. բան մը արագ արագ ընել»՝ ՀԳԲ Ա:

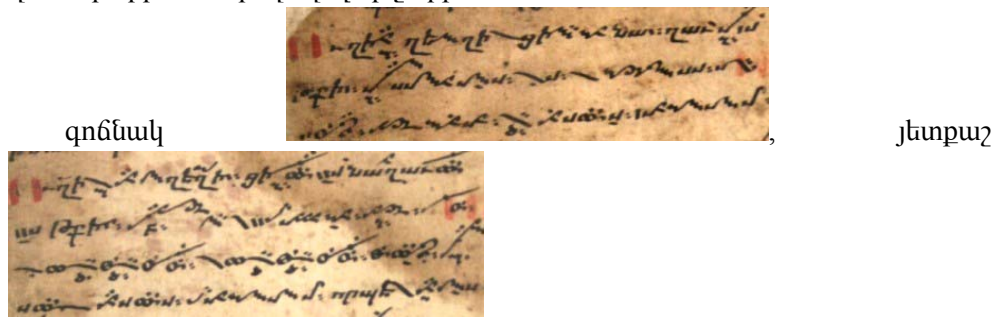
⁴¹ «Յին՝ հաւ թռչուն, հափշտակիչ գիշատիչ»՝ ՆԲՀԼ:

⁴² «Ծովեցի. ծովային, ծովական, նաւական»՝ ՆԲՀԼ (նույնը՝ ՄՀԲ):

⁴³ Անորոշ տեսակի փոքր թռչուն: «Գովանք թռչնոց» երկում ջահրիկի ձայնը նմանեցվում է ցածր ձայնով ինքն իր հետ երգող (զնգնացող՝ տե՛ս ՄՀԲ) ճախարակ մանողի հետ («մանծրար»՝ ՄՀԲ. սրանից էլ՝ թել մանելու ճախարակից՝ «ջահրայ»-ից, փաստորեն, ստացել է իր անունը). «Ջահրիկն փոքր էր գետ ծրար ու զընզընայր գեղ մանծրար» (**Կիրակոս Եպիսկոպոս**, ԲՄ 13, 1980, 254):



Մրանք էլ իրենց հերթին առնչվում են հաջորդող «գոննակ» ու «յետքաշ» եղանակների հետ՝ կազմելով մի շարք. ՄՄ 751. 142ա.



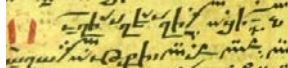
Ակնհայտ է հատկապես «վոգատող»-ի ու «յետքաշ»-ի նույնությունը: Ընդ որում, երկու՝ ըստ էության իրար հակադիր բնորոշումներով եղանակների մեջ տարբերությունը ներդրվող *տրուպերի* մեջ է. արագընթաց, թեթև «վոգատող»-ի համեմատությամբ «հետ ձգող», քաշող եղանակի մեջ վերջին մեխիզմացվող վանկում ներդրված են *տրուպերի* կրկնվող մոտիվներ (տե՛ս վերը, ծան. 7), որ ավարտվում են ձայնի տատանումով: Այս ձեռագրում այլ՝ «մեռեքաշ» անունով է հանդես գալիս «աղանեկ»-ը⁴⁴:

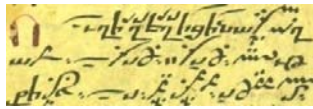
Բձ ութ եղանակներից («1. կատուն, 2. ջորեքաշ, 3. արծիւ, 4. ձագ, 5. հովիւ, 6. լալկան, լալուակն-գառգռու, 7. անձեղ-անձիղ-անձեղ, չիտ, 8. չիտ-աւելի-աւելոր[դ]-չոր») նկարագրական է «լալկան»-ը, հետաքրքիր է սրա մյուս՝ ձեռագրերից միայն մեկում հանդիպող «գառգռու» տարբերակը (հավանաբար «գռալ» բառից): Դարձյալ եղանակներից երեքը՝ «արծիւ», «անձեղ»⁴⁵, «չիտ»⁴⁶,

⁴⁴ Մի փոքր անհավանական է թվում Ն. Թահմիզյանի ենթադրությունը, որ այս եղանակի անունը կապում է պաշտոնական հուղարկավորության ժամանակ այն կատարելու հետ (Թահմիզյան Ն., 1969, 200-201, ծան. 84): Մեր կարծիքով սա նույն բնութագրող գործառնություն է կրում, ինչ, օրինակ, «ջորեքաշ»-ը:

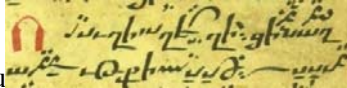
⁴⁵ «Թռչուն նման կկուի կամ կաչաղակի, ի չափ աղանոյ, սպիտակափետուր սևախառն, երկայն տտամբ»՝ ՆԲՀԼ: «Երբ որ բարի խապար լսեր, նայ գայր յերդիրքն կարկըջայր» (Կիրակոս Եպիսկոպոս, ԲՄ 13, 1980, 246):

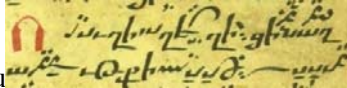
թռչունների անուններ են, մեկը՝ պարզապես կենդանու («կատու»), միջավայրը բնութագրող են «հովիւ»-ը, որոշ չափով՝ «ջորէքաշ»-ը (թեև սա ավելի շուտ պատկերավոր-նկարագրական շարքից է): Ինչպես նշել ենք, իրարից անհանգստացնող են ոչ միայն «արծիվ» և «ձագն» եղանակները, որ պարզ երևում է *վանկ* խազերի վրա կառուցված սկզբնաձևում.

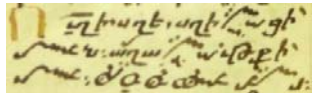
ՄՄ 753. 181 ա. արծիւ.  ձագն.



, այլև նույն սկսվածքն ունեցող (*վանկ* խազերով կառուցված), սրանց հաջորդող «հովիւ»-ը: Ըստ սրա ձեռագրերում «ձագն»-ը երբեմն հաջորդում է «հովիւ»-ին՝ որպես նրանից ճյուղավորված եղանակ.

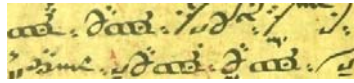


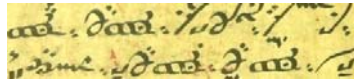
ՄՄ 753. 181ա. : Սրանց հետ սկզբնաձևով աղերսվում է նաև վերջին հավելյալ «յիտ» եղանակը. ՄՄ 591. 229 բ.



ՄՄ 751-ում «անձեղ»-ն ունի այլ թռչունի՝ «բազե»-ի անուն: Բացի այդ, այստեղ դարձյալ կան հավելյալ ևս երկու եղանակ՝ «ջաղացք» և «շահեան», վերջինս ևս թռչնի անուն է⁴⁷ (առհասարակ 751-ում Բձ-ն ամբողջությամբ կենդանիների, գյուղական միջավայրի պատկերների անունների վրա է կառուցված՝ «կատու, արծիւ, ձագ, բազե, շահեան, հովիւ, ջորէքաշ, ջաղացք»):

Հետաքրքիր է, որ «լավկան» եղանակում (ՄՄ 751-ում այն համապատասխանում է բուն Բձ եղանակին) գերակշռում են ամենահարուստ զարդորով փանկերին՝ այդ թվում «կեղծ» փանկերով հարուստ դարձվածքներին բնորոշ մոտիվներ (*փաթույթ-երեք տրույ-վանկ* հաջորդականություններ. Վերը, ծան. 7).



ՄՄ 753. 181բ. :

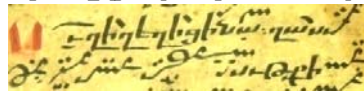
Բկ ձայնի մանրեղանակները կրում են կենդանիների ու թռչունների անուններ, որոշակի վանական դպրոցի ավանդույթ մատնանշող անձանց մականուններ. դրանք են՝ **1. շնորհագարդ**, տանուտրակ, **2. հաւրնձին**-ուր է հաւրնձին-խաբուսիկ, **3. մեղուն**, **4. սբ. նշանեցին**, **5. կարմիր վանեցին**, **6. ուղտն**, **7. կոզեռն**- կոզեռն աւ.-կոզոական-չորուկ-չոր-աւելի-ձագ»: Առաջին եղանակի երկու

⁴⁶ «Ճնճողուկ փոքր, ճնճիկ, որ ձայնէ ստեպ ջի'տ ջի'տ»՝ ՆԲՀԼ:

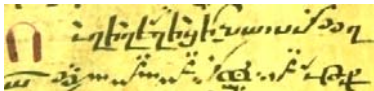
⁴⁷ «Շահեն (այսպ. šahin), շահենի. բազեազգիների ընտանիքին պատկանող գիշակեր թռչուն, բազե»՝ ՄՀԲ:

անուններն էլ՝ «շնորհագարդ»⁴⁸ և «տանուտրակ» (տանուտեր բառից⁴⁹), մատնանշում են սրա «ազնվական, իշխող» բնույթը: Այս եղանակի հետ իր սկզբնաձևով առնչվում է հաջորդող «հաւրնձին» մանրեղանակը. այս կապը, կարծես թե, մատնանշում են նաև անունները («հաւր[ն]ձին» «տանուտրակ»-ին պատկանող երևույթ է. հատկանշական է, որ «տանուտրակ» անվանը հանդիպում ենք և Գկ-ում. և այստեղ սրան համապատասխանող եղանակը հանդես է գալիս նաև «ծիաւոր» անունով): Բկ-ում «հաւրնձին» ունի նաև «խաբուսիկ» անունը, որ կարող է ստացած լինել իրեն նախորդող եղանակի համեմատությամբ՝ սրա տարբերակը, խոտորումը լինելու պատճառով. ՄՄ 753. 182բ.

շնորհագարդ.

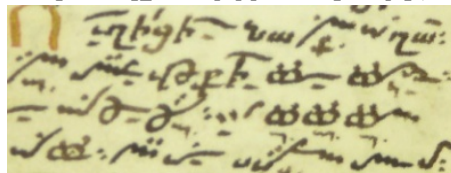


հաւրնձին.

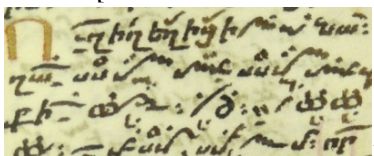


Իմաստային նույն առնչությունն ունեն վերջին «ուղտն» ու «կոզեռն»-ը («ձագ ըղտոս»՝ ՆԲՀԼ), ինչն արտահայտված է նաև եղանակների մեջ՝ ոչ միայն սկզբնաձևում, այլև մեկիզմացվող վանկերում (ՄՄ 591. 231բ-232ա. «կոզեռն»-ում վերջին «իմ» վանկում առաջինի համեմատ բացակայում են որոշ խազեր, «[ա]ղաւթ» վանկում՝ հակառակը, հավելված են *խաղեր*).

ուղտն.



կոզեռն.



Հետաքրքիր է, որ ուղտի կոզեռնի հետ համեմատվում է և երգեցիկ թռչունը (հնարավոր է, որ այստեղ այն օգտագործված է տվյալ թռչնի իմաստով)⁵⁰:

ՄՄ 751-ում «կոզեռն»-ը կոչվում է «հաս» և անմիջապես հաջորդում է «շնորհագարդ»-ին (այստեղ՝ բուն Բկ եղանակին). այն կարող է մատնանշել ե-

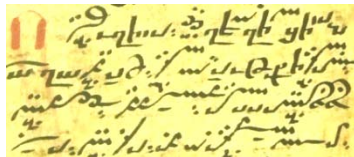
⁴⁸ «Շնորհօք գարդարեալ, վայելչագարդ, բարեշուք»՝ ՆԲՀԼ:

⁴⁹ Միայն մեկ ձեռագրում հանդիպող այս անվանումը կարող է լինել և «տանուտերական» բառի կրճատ ձևը՝ որպես «սեպհական տանուտեառն և տանուտերութեան, ցեղապետական, ընդհանրական և հայրենի»՝ ՆԲՀԼ: ՄՀԲ-ում բերվում է և «տանուտրութին» ձևը՝ որպես «տանտեր լինելը, տանտիրություն»:

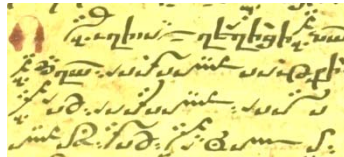
⁵⁰ «Շալամ, ասեն, հաւուկ մի կայր, որ յըղտու կոզեռն նմանէր, գեղ ըզխասաւաղ ինք ձայն ածէր, երբ ծափ զարկնէր՝ ինքըն խաղայր» (Կիրակոս Եպիսկոպոս, ԲՄ 13, 1980, 253):

րաժշտական հյուսվածքի հարուստ բնույթը կամ, միգուցե, երաժշտական կառույցի որոշակի վերադարձող պտույտներ⁵¹: ՄՄ 751-ում հավելյալ եղանակ է «մեծգլուխ»-ը, որ անվանումով ինչ-որ առումով աղերսվում է «շնորհագարդ-տանուտեր» բնորոշումներին (ՄՄ 751. 144ա):

Գձ-ի («1.գոճտող-գոգատող, 2. գայլն, 3. ձագն, 4. տալպտալայն, 5. սայլն, 6. առեղն, 7. արջն-քարարջ, 8. մշեցի-ձագն-աւելի-չոր-չոր մշեցի») «գոճտող»-«գոգատող» անունն իր այս գրությամբ չի բացատրվում բառարաններում (ՄՄ 751-ում նման անվանումով եղանակ կար Ակ-ում)⁵². Փոխարենն ունենք «ժօճտալ» ձևը (ճոճվել, երերալ՝ ՄՀԲ)⁵³ որպես համապատասխան բնույթի եղանակ: Հաջորդող երկու գույգ՝ «գայլ-ձագն», այնուհետև «սայլն-առեղն»⁵³ եղանակները, ելնելով անուններից, ունեն առնչություններ («առեղ»-ը [սայլի դեկ՝ ՆԲՀԼ], ըստ երևույթին, ներկայացնում է «սայլ» եղանակի որոշակի խտտորում): Առաջին գույգի՝ ինչպես բոլոր «ձագն» եղանակների դեպքում, ի տարբերություն երկրորդի, կապն ակնհայտ է. ՄՄ 753. 184բ-185ա.

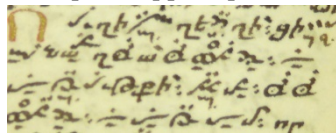


գայլն.



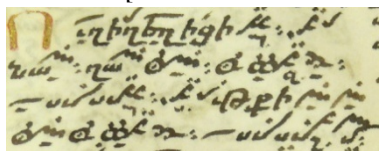
ձագն.

«Առեղ»-ը (ՄՄ 751-ում՝ «առոյծ») ըստ խազային պատկերի առնչվում է «տալպտալայն»՝ թմբկահարության նմանեցվող⁵⁴ եղանակի հետ և հաճախ ձեռագրերում հաջորդում է սրան. օրինակ ՄՄ 591. 233բ-234ա.



առեղն.

տալպտալայն.



⁵¹ «Արմատ հասանելոյ, որպէս հասանելն, հասունանալն» նաև «որպէս ժամանելն, դարձ առ իրեարս, ի վերայ գալն»՝ ՆԲՀԼ:

⁵² Այս անունը հանդիպում է Ս. Ամատունու «Հայոց բառ ու բան» բառարանում՝ որպէս «Ակ [պետք է լինի Գձ՝ Ա. Թ.] ձայնին պատկանող մի եղանակի անուն», նրան հղում է Հ. Աճառյանը՝ «գոճտել»՝ «բառ անստոյգ, որ առանձին չէ՝ գործածուած. սրանից է կազմուած գոճտող կամ գոճտող»՝ ՀԱԲ Բ:

⁵³ «Առեղ. կառաց և սայլից քեղին, դեկն կամ աւարտք դեկաց»՝ ՆԲՀԼ:

⁵⁴ «Տոպտոպայ (պրսկ. dabdāba) _ թմբուկ *«Հան ի տոպտոպային ձայնէն ոչ լսեց, թէ զինչ արարին» (Ժողովածոյք առակաց Վարդանայ, Ս. Պետերբուրգ, 1894, էջ 297. տե՛ս ՄՀԲ):

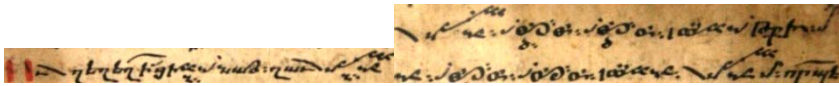
Այս կապն ավելի ակնհայտ է ՄՄ 751 ձեռագրում, որտեղ կան սրանց հետ մի խումբ կազմող այլ մանրեղանակներ: Այսպես՝ Գձ վերջին եղանակը երգեցողի՝ այն ստեղծած երաժշտի մականունով է («մշեցի»), ՄՄ 751-ում եղանակը կոչվում է «ձագ տիրոցի»: Հնարավոր է, որ այս «ձագ տիրոցի»-ն՝ այլ ձեռագրական ավանդույթով ոմն «մշեցու» վերագրվող, ինչ-որ «տիրոց»-ի⁵⁵ (հավանաբար նույնպես եղանակի հեղինակի անունը), «ձագն» տարբերակն է: Ամեն դեպքում, ՄՄ 751-ում այն հաջորդում է «շաւառն»-ին (եղեգ, նաև՝ «շաւեռ»՝ քյամանչա)⁵⁶ որպես նրա «ձագ», ինչը ցույց է տալիս և այս երկուսի սկզբնաձևերի նույնությունը:

ՄՄ

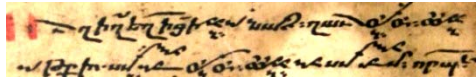
751.

145ա.

«շաւ.»



145բ.



«ձագ տիրոցի».

(բացի այդ՝ երկրորդ

եղանակի զարդուորված վանկերը առաջինի կրճատված ձևն են՝ նույն վերջավորություններով և կրկնվող մոտիվների բացակայությամբ):

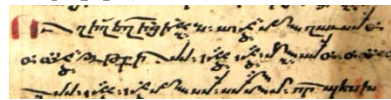
Այս երկու և իրար հաջորդող մյուս երեք եղանակն էլ՝ «սրինկ», «առոյծ», «չոր», ամանցված են միմյանցից (հերթականությամբ՝ «շաւառն, ձագ տիրոցի, տաւպտաւպայ, սրինկ, առոյծ [այլուր՝ առեղ], չոր»).

սրինկ.

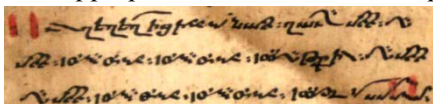
ՄՄ

751.

145բ.



չոր.



Այնուհետև՝ իրար բավական մոտ են միմյանց հաջորդող, երկու գործիքներ ներկայացնող «տաւպտաւպայ»-ն (վերը) ու

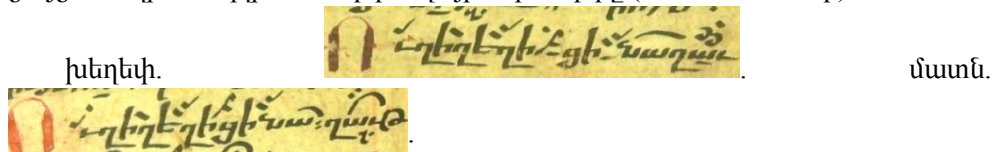
⁵⁵ «Տիրոցի ձագ. ութն ձայնին պատկանող մի անստոյգ եղանակի անուն» («Հայոց բառ ու բան»): Հ. Աճառյանի անձնանունների բառարանում գտնում ենք «Տիրոց» անունը («անշուշտ տէր բառից»՝ ԱԲ Ե):

⁵⁶ «Բոյս ինչ, որ կոչի և շաւառ եղեգ»՝ ՆԲՀԼ, «շաւառ եղեգն. նվիկագիների ընտանիքին պատկանող բոյս, խնկեղեգ»՝ ՄՀԲ, «տեսակ մը անուշահոտ եղեգ»՝ ՆԲՀ: Հավանաբար այստեղ օգտագործված է ձայն արձակող եղեգ իմաստով: Մյուս կողմից կա այս բառին մոտ «շաւեռ-մաւեռ» ձևը՝ «նուագարանի թելերուն ձայնը», նաև՝ «շաւեղ»՝ թելաւոր նուագարան մը. քէմէնչէ», և «շաւերք քաշել»՝ «քէմէնչէ չալել»՝ ՀԳԲ Ա: Արմատական բառարանը տալիս է այս բառի ամբողջական բացատրությունը. բացի նշված օրինակներից բերում է փոխաբերական իմաստը՝ որպես «երաժշտական փող կամ աղևոր մի նուագարան» (որպես աղբյուր օգտագործված է Դ. Ալիշանի «Հայրուսակ կամ հայկական բուսաբառություն»-ը, 1895. տե՛ս ՀԱԲ Գ):

«սրինկ»-ը⁵⁷ : Նույն «սրինկ»-ը զարդոյորված վանկերով, այլ ոչ, ինչպես սովորաբար՝ սկզբնաձևով, նմանություն ունի իրեն հաջորդող «առոյծ-առեղ»-ի հետ («սրինկ»-ն ավելի հարուստ է խազավորումով):

Այսպիսով, ՄՄ 751-ում իրարից ածանցված եղանակները մի ամբողջ շարք են կազմում (այստեղ մյուս ձեռագրերի համեմատ ավել են «սրինկ», «շաւառն», «չոր» եղանակները): Ընդհանուր ելնէջային ոլորտներում ծավալվող կառույցները տեղադրված են միմյանց մոտ, սրանց միջև էլ՝ այլ բազմակերպ տարբերակներ:

Գլ ձայնը հարուստ է մանրեղանակների բազմազան, գունեղ անվանումներով՝ **«1. տարածումն, մծ [աւ] եշ, 2. խեղեփ, 3. մատն, 4. առաւաւտերգ, 5. հաւատուր, տանուտրակ-հաւատուր է-յեղմուկ-ձիաւոր, 6. յաւնեղն, յունեղ, 7. յետքաշ, յետքաշ է-լական-ծանրուկ, 8. գոյնիկ, 9. ձագն-մակեղոնացի, աւելի, 10. գաբրիէլ, ճմռիկ-ճմուռն, 11. մառեղ-կաքաւ-միքայէլ-չոր-աւելի-ճմուռն, 12. միքայէլ, [մառեղի] ձագն-աւելի-մառեղն-աւելի-գաբրիէլ-չոր-չոր միքայէլ, 13. աւելի-չոր»:** Առաջին՝ «տարածումն» մանրեղանակն ունի ծիսական նշանակություն, անունը պայմանավորված է սաղմոսատողի փոփոխությամբ⁵⁸: «Խեղեփ»⁵⁹ և «մատն» կամ «խեղեփ մատն»⁶⁰ անունները, որ տարբեր ձայներում հանդես են գալիս միասին, առնչվում են միմյանց հետ (որպես «կես» և «կիսամատ»)։ սա ցույց է տալիս և սկզբնամասի խազային պատկերը (ՄՄ 753. 187ա-բ)⁶¹։



Հետաքրքիր է «առավոտերգ» անունը. առավոտերգերն առհասարակ առավոտյան ժամի երգասացություն են, մինչդեռ «ուղիցի»-ն՝ երեկոյան։ Այս ե-

⁵⁷ Միայն երաժշտական նյութն այստեղ վանկերի վրա այլ կերպ է բաշխված (առաջինի «[ա]ղալթ» վանկի կեսը երկրորդում ընկնում է հաջորդող «իմ» վանկի վրա), և երկրորդի զարդոյորվող վանկում երկու անգամ է կրկնվում նույն մոտիվը մինչև վերջավորող խաղերը:

⁵⁸ «Տարածումն» եղանակը կատարվում է «պահոց» Աւագ երեքշաբթիի մեսեղիից հետո և ձեռագրերում հաճախ տեղադրված է այս մեսեղիից անմիջապես հետո՝ «ուղիցի»-ների բաժնից դուրս: Երգվում է փոփոխված սաղմոսատողով՝ «Չերեկոյի աղալթս մեր ընկալ տեր և գոտարածումն ձեռաց մերոց», նմանատիպ եղանակ է Ավագ ուրբաթի «ուղիցի»-ն՝ «աղաչանք»-ը (Դկ), որի անունը դարձյալ արտահայտում է սաղմոսատողի փոփոխությունը՝ «Ուղիղ եղիցին աղաչանք մեր»: Դեռևս Ն. Թահմիզյանը նկատել է այս եղանակների գործառնություն ու անունների ծագումը (Թահմիզյան Ն., 1969, 199)

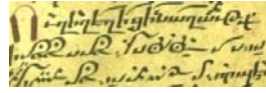
⁵⁹ «ήμιτόνιον. մասն և մասն իրի բաժանելոյ. համամասն, կէսն կամ կիսաբաժին»՝ ՆԲՀԼ:

⁶⁰ Այս բառը կարող է ունենալ և «մատնաչափ» նշանակությունը («չափ լայնութեան մատին... իբրու չորս գարեհատ»՝ ՆԲՀԼ):

⁶¹ Այս անուններով, ինչպես տեսանք, փոխարինված էին ՄՄ 751-ում մյուս ձեռագրերի «խաւսող-ձագն»-ը:

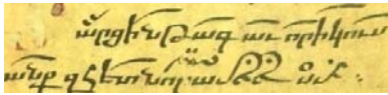
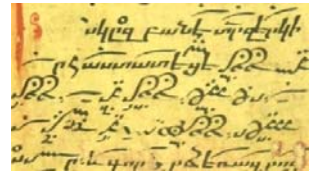
դանակի խազային հյուսվածքը, սակայն, իսկապես համապատասխանում է մանրուսմունքների այլ բաժնում ամփոփված Ավագ շաբաթի առավոտերգերին⁶²։ ստորև համեմատության համար բերում ենք մանրեղանակը՝ առավոտ-

երգի հետ համեմատության մեջ։ ՄՄ 753. 187բ.

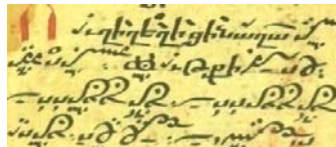


, հմմտ.

Ավագ բշ, գշ առավոտերգեր. 47ա.



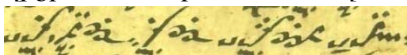
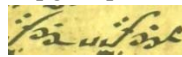
Հաջորդող «հաւատուոր»-ին, «ծիաւոր»-ին, սրանց հետ առնչվող իմաստային կարգերին անդրադարձել ենք վերը։ Նույն՝ «հաւատուոր» եղանակի մյուս՝ «յեղմուկ» անվանն անդրադարձել է Ա. Արևշատյանը⁶³։ Ընդհանուր առմամբ այն կարծես թե ներկայացնում է իրեն նախորդող «առաւատերգ»-ի ընդլայնումը («[ա]ղայթ իմ» վանկերի վրա. կառուցված է նույն *ձակորճներից*)։



ՄՄ 753. 188ա.

«Յաւնեղ» անվանմամբ («թաւ կամ առատ յօնիւք»՝ ՆԲՀԼ) դարձյալ, ըստ երևույթին, բնութագրվում է երաժշտական հյուսվածքի խտությունը (այս եղանակը ևս ամբողջությամբ կառուցված է բարդ խազերով կրկնվող մոտիվներից [թուր-ծնկներ հաջորդականությունից], որ առավել հատուկ է «ու-

ղիցի» հարուստ եղանակներին.



); Հաջորդող եղանակի բոլոր երեք անուններն արտահայտում են միևնույն՝ ձգող, ծանրացնող բնույթը՝ «յետքաշ-լակկան-

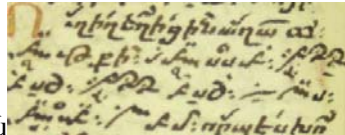
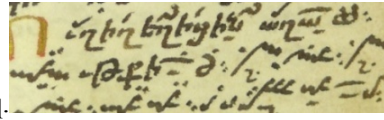
⁶² Ավագ շաբաթի բոլոր հինգ առավոտերգերն ունեն նույն եղանակը. սկզբի վանկերը՝ *խտարովայինով*, վերջին գարդոլորվող վանկը, որի վրա ընկնում է երաժշտության «ծանրության կենտրոնը»՝ *ձակորճից* կազմված բարդ խազախմբերով (բշ-ից հետո հաջորդող օրերի առավոտերգերում այս գարդոլորվող վանկից կրճատ բերվում են միայն առաջին խազերը)։

⁶³ Վերջինս «յեղմուկ», «յեղմն» ցուցումը բնութագրում է որպես ձայնեղանակի փոփոխում, այլալույություն, «այսինքն»՝ ձայնեղանակից ձայնեղանակ մոդուլացիոն շեղումը կամ անցումը»։ Այս եզրը համեմատում է նաև բյուզանդական ֆոթորձ-ի հետ [նկմային նշան]։ (Արևշատյան Ա., 2002, 196–197)։

ծանրուկ»։ «Գոյնիկ»-«ձագն» եղանակներն ունեն նույն առնչությունը, ինչ մյուս բոլոր հիմնական ու «ձագն» մանրեղանակները.

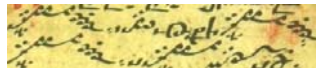
ՄՄ 591. 236ա-բ.

գոյնիկ.

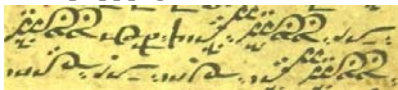


ձագն «Ձագն»-ը, ինչպես հաճախ հավելյալ եղանակները («մշեցի», «վարագեցի»), ունի նաև հեղինակ մատնանշող «մակեղոնացի» անունը։ Սրանց հաջորդում են երկու հրեշտակապետերի անունով «գաբրիել», «միքայել» մանրեղանակները⁶⁴ խազավորված շատ ճոխ, ամբողջությամբ կրկնվող մոտիվներով (սա հատուկ է, ինչպես նշեցինք, առավել հարուստ երգասացություններին).

գաբրիել



միքայել

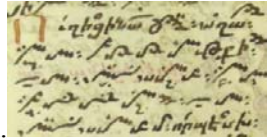


ՄՄ 753. 189ա)։ Ձեռագրերի համեմատությունը ցույց է տալիս, որ այս երկու եղանակների միջև առաջացել են համեմատաբար շատ միջանկյալ եղանակներ՝ բնույթով միմյանց և այս երկուսին մոտ (հազվադեպ երևույթ է նաև այն, որ հավելյալ եղանակ կա այս հիմնական եղանակներից առաջ)։ Սրանից անվանումների, հաջորդականության մեջ երբեմն խառնաշփոթ է առաջացել։ Նախ երբեմն խառնված են «գաբրիել»-ն ու «միքայել»-ը, այնուհետև՝ սրանց միջև ընկած եղանակները. «ճմուռն»-ը հանդես է գալիս թե՛ որպես «գաբրիել»-ի, թե՛ «մառեղ-կաքալ»-ի երկրորդ անուն⁶⁵ (այս երկու եղանակներն իրար մոտ են՝ երկուսն էլ կառուցված են *ծնկների* վրա)։ Առհասարակ Գկ վերջին եղանակների տեղադրումը, տարբեր ձեռագրերում ներկայաց-

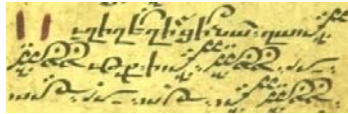
⁶⁴ Գաբրիելյան փողի ձայնը Կիրակոս Եպիսկոպոսը համեմատում է «ջաբոու» և սարյակ («ժըռպուդ») թռչունների ձայների հետ. «Ջաբոուն ասեր արուեստաբար գեղ գեհենի պես կու ցույր, Ջեղ Գաբրիել գփողըն գոչէ, յառնեն մեռեալքըն հաւասար» (Կիրակոս Եպիսկոպոս, ԲՄ 13, 1980, 254), «ժըռպուդն ձայնիկն գայր գեղ գերգեհոն, որ կու ցընծայր, Գաբրիելի փողոյն նըման, որ մեռելոցն ձայն կու տայր» (նույն տեղում, 248)։

⁶⁵ ՄՄ 6137 ձեռագրում հայտնվող «ճմուռիկ»-ը «գաբրիել»-ի եղանակով է, իսկ «գաբրիել» անունը սխալմամբ դրված է «միքայել»-ին։ Այս անվանը հանդիպում ենք և Եր. 1737 ձեռագրի նկարագրության մեջ (իրար հաջորդում են «գոյնիկ», «ճմուռն», «չոր» անունները). այս դեպքում ևս հնարավոր չէ ենթադրել՝ որ եղանակի հետ է նույնանում «ճմուռն»-ը. Եր. 2436 ձեռագրում կան թե՛ «գաբրիել», թե՛ «ճմուռն» եղանակները, ըստ որի կարող ենք ենթադրել, որ «ճմուռն»-ը համապատասխանում է հաջորդող «մառեղ»-ին։ Եվ վերջապես, Բեռլինի պետական գրադարանի մանրուսման ձեռագրում (հմր. 279) «ճմուռն»-ը «գաբրիել» եղանակն է (131բ)։

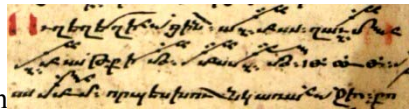
վածությունը ցույց է տալիս, որ սրանք սերտ կապված են միմյանց և ամանցված միմյանցից: «Ճմուռն»-ը ինչ-որ կերպ նմանեցվում է ճմռված-կիտված երաժշտական հյուսվածքի⁶⁶: «Մառեղ⁶⁷-կաքալ» եղանակում, ինչպես «ջահրիկ»-ում, շատ են փոքր տարածության վրա կրկնվող խազերը (*ծնկներ, խաղեր*)։ ՄՄ



591. 237ա. «միքայել»-ը, ըստ ՄՄ 7157-ի, սրա «ձագն» է.

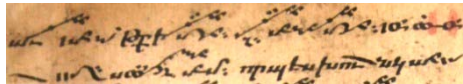
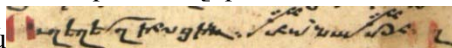


ՄՄ 753. 189ա. : ՄՄ 751-ում «գոյնիկ»-ին որոշ չափով համապատասխանում է բզեզի տեսակ «եզնակ»-ը⁶⁸ (հմմտ. ՄՄ 753. 188բ-ՄՄ 751. 147ա), «յետքաշ-լավանին»-ին՝ հավանաբար պար գալու հետ կապ ունեցող «պարընկույր»⁶⁹. առհասարակ հետ ձգելու և պար գալու բնորոշումները կարող են ունենալ որոշակի ընդհանրություն: Կան թռչունների անունով «վարուժնակ»⁷⁰, «անձեթ» («անձեղ») եղանակներ, ինչպես նաև «փող»-ն ու «չոր»-ը: Վերջին երկուսը, որ հայտնի են միայն այս ձեռագրից, դարձյալ առնչվում են միմյանց հետ.



ՄՄ 751. 147բ-148ա. չոր

փողն



⁶⁶ «Ճմռել. ճմլել, տրորել»՝ ՄՀԲ: «Ճմռել. տրորել, ճմռել, ճխլել»՝ ՀԲԲ Գ. միաժամանակ այստեղ տրվում են «ճմուռ» բառի երեք իմաստները՝ ա. կերակրատեսակ, բ. «կերպասի վրա առաջացած ծալերը, փոթերը», գ. «հինգ մատները իրար մոտեցնելիս ստացված ձևը» (նույն տեղում):

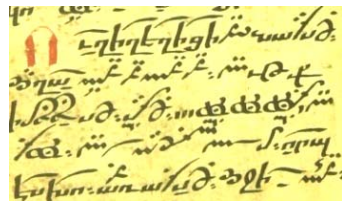
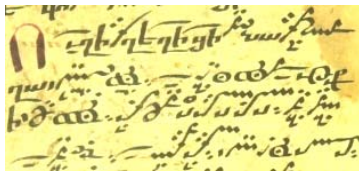
⁶⁷ Պարսկերեն Հրատ մոլորակը՝ ՆԲՀԼ: Նաև երկաթի գաղտնանուններից մեկը՝ ՄՀԲ:

⁶⁸ «Աստուծոյ եզնակ, ոսկի եզնակ»՝ ճճի թևաւոր, որպէս բզեզ փայլուն գունով և ոսկեգոյն».
Κάνθαρος՝ ՆԲՀԼ:

⁶⁹ Մեզ չհաջողվեց գտնել այս ձևը բառարաններում: Բարբառային լեզվում գոյություն ունեն «պարընմէջ. պարանմէջ» բառերը՝ «վազերի շարքերի միջի տարածությունը՝ արանքը»՝ ՄՀԲ: Ավելի հավանական է կապը բարբառային «պար գուլ» ձևի հետ (Մարադայի շրջան)՝ որպես «պար գալ» (ՀԲԲ Գ. «պար»-ը նաև շուրջպարի տեսակի իմաստն ունի՝ նույն տեղում): Հ. Աճառյանը «պար» նախնական նշանակությամբ «շուրջ, շրջան» բառահոդվածի տակ տալիս է նաև «պարանուիլ» «պարանց ընկնել» (երկրորդը՝ «ընկողմանել») ձևերը՝ ՀԱԲ Դ:

⁷⁰ «Վարուժան, վարուժանակ, վարուժնակ»՝ արուն ի գոյզս հաւուց և թռչնոց, որ առաւել լինի հօգոր և գիշատիչ, որպէս և էգն կոչի մարի, զի լինի մայր»՝ ՆԲՀԼ:

Դձ մանրեղանակներն են՝ **1.ռամվար-ռընվար-ռըմվարն**, ռավարն-ռահվար-ռմրվար-անցե, **2. փողն**, փողն է, **3. դարբին**, խեղեփն, **4. աշկերտն**, ձագն-աշկերտ ձագն-խեղեփն մատն, **5. տուկատ-տաւկատ**, տաւտակ, **6. այսաւրմտանէ**, **7.ովեսայն**, չոր-չոր ովեսայն-⁷¹ շնորհագարդ⁷¹ 8. աւելի-ձագն-ակնջատն-չոր, 9. աւելի-չոր-⁷² սոսկացան-⁷² մերոն աւ⁷², 10. աւելի-չոր-հեղինատն, 11. չոր-աւելի): «Դարբին-աշկերտն (կամ «ձագն, ձագ-աշկերտն»)» եղանակներում դարձյալ նույնն է սկզբնաձևը.



ՄՄ 753. 190բ.

(ՄՄ 9838-ում սրանք կոչվում են «խեղեփն»-«խեղեփ մատն». 248բ):

«Ռամվար-ռավար-ռընվար» (ՄՄ 9838-ում՝ «անցե»⁷³) անունները ցույց են տալիս ռնգային՝ «ռունգներով վարվող» երգեցողություն: Հաջորդող՝ «այսաւրմտանէ» եղանակի անունը Ն. Թահմիզյանը կապում է համապատասխան առավոտերգի սկզբնաբառերի հետ, որի եղանակով էլ, ըստ սրա, կատարվել է «ուղիցի»-ն⁷⁴. նման դիտարկումը սակայն չի արդարացվում խազային հյուսվածքի համեմատությամբ (հմմտ. օրինակ ՄՄ 753. 46բ–191ա-բ): ՄՄ 751-ում «այսաւրմտանէ»-ն կոչվում է «բղեշխ»⁷⁵ ըստ երևույթին, ինչպես տանուտրակը, մատնանշելով եղանակի հանդիսավոր-թագավորական բնույթը: «Տուկատ»-ը⁷⁶ ցույց է տալիս երգեցողության և երաժշտական հյուսվածքի «թույլ, նվաղ» ձև, միաժամանակ, ըստ ՄՄ 751-ի, նմանեցվում է ծնծղաների (որոշ տարբերակումներով. ՄՄ 751. 148բ): Մանրուսման ձեռագրերում «այսաւրմտանէ» և «ովեսայ» եղանակների միջև տեղադրված են պահքի շրջանում կա-

⁷¹ Այս անվանումը կա միայն Եր. 2430 ձեռագրում, ըստ որի այն կարող է վերաբերել և ցանկացած հաջորդող եղանակի: Նույնը վերաբերում է հաջորդող «ձագն» եղանակին, ըստ ձեռագրի նկարագրության «սոսկացան» անունը նույնպես հանդիպում է միայն Եր. 2430-ում:

⁷² Եր. 2431. այս ձեռագիրը ևս չունի «ովեսայ», ըստ որի հաջորդող եղանակների համապատասխանեցումը բարդություններ է առաջ բերում: Մեր ենթադրությամբ, «ովեսայ»-ն չի, որ «աւելի» է անվանվում՝ լինելով քիչ թե շատ հաստատված եղանակ, ուստի «աւելի» և «մերոն աւ» բաշխվում են հաջորդող երկուսի վրա:

⁷³ Այս ձեռագրում պահպանված մանրուսման միակ պատառիկը Դձ յոթ եղանակներն են՝ բուն Դձ, «անցե», «փողն», «խեղեփն», «խեղեփն մատն», «աւ», «տուկատն» (248ա-բ):

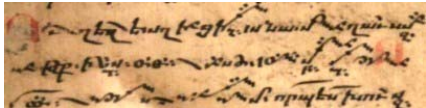
⁷⁴ Թահմիզյան Ն., 1969, 200–201:

⁷⁵ «Հիւպատոս, դուքս, սահմանակալ, կողմնակալ, կուսակալ, գորավար, մագիստրոս»՝ ՆԲՀԼ:

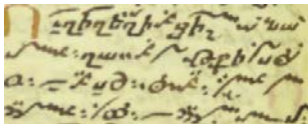
⁷⁶ «Տուկատ. տուգատ. հատեալ ի տոկոյ, պակասեալ յուժոյ, տկար ներգնեալ, փուտ»՝ ՆԲՀԼ:

տարվող հավելյալ «չոր» եղանակներ. այս անանուն եղանակներից երկուսը ՄՄ 7157-ում ունեն հետաքրքիր «հեղինատն» և «ակնջատն» անվանումներ: Երկրորդը (հատած ականջ), բացի «ականջ ծակող» բնորոշումից կարող է պատկերավոր կերպով մատնանշել առանց «արտաքին» միջավայրի ձայներից շեղվելու, *ներքին* նրբերանգներով հարուստ երգեցողություն⁷⁷: Հետաքրքիր է «հեղինատն» անունը. այն կարող է կապված լինել «Հեղինե» անվան, իսկ ավելի շուտ՝ «հեղինակ», «հեղինական»⁷⁸ բառերի հետ (քանի որ նախորդ եղանակում «ատն»-ը հենց «կտրած» իմաստով է օգտագործվում, այստեղ էլ «հեղինատն», ըստ երևույթին, նշանակում է «առանց առաջնորդի-առաջնորդության»): ՄՄ 751-ում այն կոչվում է «ոչխար», իսկ «ակնջատն»-ը՝ «բերդ» (մենք չենք կարող ենթադրել՝ այստեղ որևէ կապ գոյություն ունի հատած ականջի և բերդի կամ առաջնորդության բացակայության և հնազանդ կենդանու միջև).

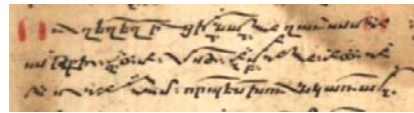
հմմտ. ՄՄ 751. 149ա-ՄՄ 591.239բ-240ա. բերդ



(ՄՄ 7157-ում՝ ակնջատն)



ՄՄ 751. 149ա



(հեղինատն). Հետաքրքիր է, որ մանրուսման հնագույն ձեռագիր ՄՄ 9838-ում այս երկրորդ եղանակը տեղադրված է «տուկատ»-ից առաջ՝ «դարբին»-ի «աշկերտն» եղանակից (այս ձեռագրում՝ «խեղեղեկ մատն»-ից) հետո (248բ). այն իր սկզբնաձևով՝ *երկար* խազերով, իրոք նման է վերջինիս (հմմտ. վերը):

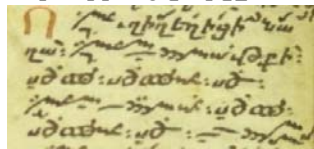
⁷⁷ Նման կերպ, ինչպես հայտնի է, միջնադարում օգտագործվում է «խուլ» մականունը (ԺԳ դարի հայտնի գործիչ, երաժիշտ Գրիգոր Խուլը, ում անունով [«Խուլցի»] կոչվում է Շարակնոցի իր խմբագրած տարբերակը, ըստ ավանդույթի իր անունը ստացել է աշխարհիկ երաժշտություն չսելու համար ականջները մոմով խցելու պատճառով): «Ականջ» նշանակում է և երաժշտական գործիքի լարակոթ, ասեղի անցք, սայլի կամ արորի առեղի ծայրը, որից կապում են լուծը, իլիկի ծայրին ամրացվող կաշվի կտոր, որ իլիկը պահում է իր տեղում և այլն: Այս բոլորի բացակայությունը կարող է ցույց տալ շարժման դադարեցում-խցանում, դանդաղեցում: «Ականջատ»՝ որպես «ականջը կտրած», ձևը տալիս է միայն Հ. Աճառյանը՝ ՀԱԲ Ա (տե՛ս Ղևտ. իա. 18. իբ 23):

⁷⁸ «Հեղինակ՝ ἡγεμὼν. առաջնորդ, առաջնորդող, վարիչ, գլուխ, սկզբնահայր», «հեղինական՝ առաջնորդական, առաջնորդ»: Ավելի քիչ հավանական է, որ այս անունը կապված լինի «հեղ», «հեղք» (բերք, բույս [ՆԲՀԼ, ՄՀԲ և այլն]) ձևերի հետ:

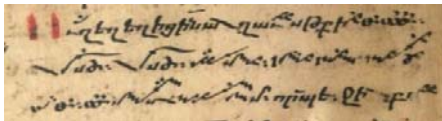
ՄՄ 751-ն ունի նաև «գետ», «նալ», «գետնոխ» (մյուս ձեռագրերում՝ «փող»), «կակզոտ» (կակազող), «չոր», «յովանիսուկ» (Յովհաննեսի փաղաքշական տարբերակը կամ «յովանահալ» երգեցիկ թռչունը⁷⁹) և բուն Դձ եղանակները (ձեռագրում այս ձայնում առհասարակ բոլոր եղանակների անունները, բացի «դարբին»-ից, տարբերվում են): Որոշակի կապ է ենթադրվում «գետ» և «գետնոխ» եղանակների միջև (երկրորդը՝ որպես առաջինի առավել զարդուրուն-հարուստ տարբերակ):

«Նալ», «յովանիսուկ» եղանակներն իրենց զարդուրվող «իմ» վանկի միջին հատվածով՝ *տրուպերի* մոտիվներով նման են ՄՄ 591-ի երրորդ և չորրորդ «չոր»-երին. դարձյալ այսպիսով՝ մյուս ձեռագրերում հավելյալ եղանակները ՄՄ 751-ում ունեն անվանումներ և իրենց շուրջը ձևավորվող այլ եղանակներ.

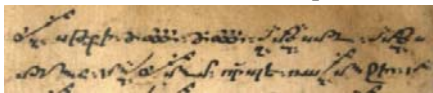
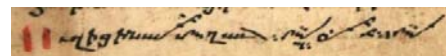
ՄՄ 591. 240բ



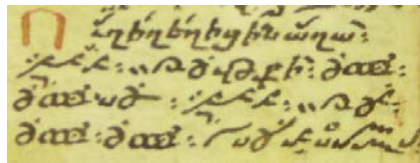
ՄՄ 751. 149բ.



ՄՄ 751.148ա-բ. նալ.



ՄՄ 591.240բ.

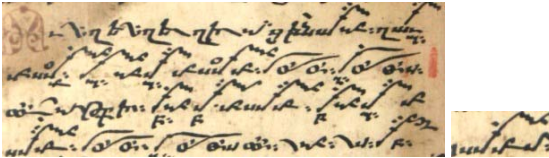


Դկ եղանակի անունները (1. **աղաչանք**, մեծ ուրբ, ալ ուրբ, 2. **կաղն**, դպիր-վարսեղն, 3. **կիրակոսերեց**, կիրակոս, 4. **սարկաւագ** 5. **ճիչող-ճչող**, ճիչող-խեղեփ-մատն, 6. **ձագն**, խաբուսիկ-ձագն-խեղեփ մատն-խեղեփ, 7. **փողն**, 8. **թագուր**, 9. **գալստեան**, 10. չոր-աւելի, 11. չոր-աւելի, 12. չոր-աւելի, 13. **խաչ**, 15. բութն), ընդհանուր առմամբ, պարզ են: Դրանք ունեն ծիսական նշանակություն, ինչպես «գալստեան», «խաչի» (ՄՄ 751-ն ունի սրանից տարբեր «սուրբ խաչի»), երեք «չոր» և «աղաչանք» եղանակները: Փոխադարձ կապ են մատնանշում «ճիչող» (ճչացող)՝ «ձագն» (կամ «խաբուսիկ ձագն»). ՄՄ 751-ում՝ «խեղեփ»-«մատն»՝ հիմնականն ու ածանցվածը՝ տեղերով փոխված) և

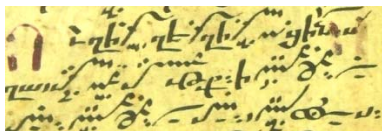
⁷⁹ «Յովանահալ» փրչըր սաֆար, Չեղ գեղեգան իր ձայնըն գար» (Կիրակոս Եպիսկոպոս, ԲՄ 13, 1980, 252. սաֆար՝ սրինգ՝ ՄՀԲ):

«կիրակոսերէց»(կամ «երէց». ՄՄ 751՝ «կիրակոս»)-«սարկաւագ» գույգերը: Ընդ որում, ՄՄ 9257-ում «սարկաւագ»-ից հետո էլ դրված է «կաղն» եղանակը, որ այստեղ կոչվում է «դալիրն»՝ իր հերթին փաստորեն կապվելով «սարկաւագ»-ի հետ (224ա): «Բութն» եղանակը, բավական աղքատիկ խազավորումով, հանդիպում է միայն ՄՄ 6138 ձեռագրում (213 բ): Հետաքրքիր է «կաղն», նույն եղանակի «վարսեղն» անունը. առաջինը դարձյալ ավելի շուտ կարող է բնորոշել կատարման կերպ (այսինքն, նաև կատարման կերպից ծնունդ առնող երաժշտական հյուսվածք), քան եղանակի բնույթ: ՄՄ 751-ում կա այս «կաղն»-ից ածանցված՝ նույն սկզբնաձևով, վերջին մեղիզմացվող վանկերով շատ ավելի հարստացված (գլխավորապես կրկնվող մոտիվների հաշվին)՝ բուն ԴԿ-ն⁸⁰.

ՄՄ 751. 149 բ.

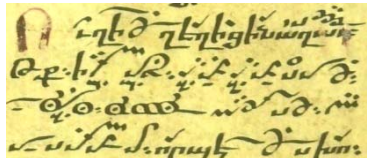


հմմտ. ՄՄ 753. 192 բ.

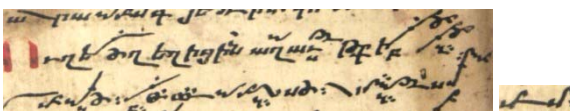


Նույն կերպ, ՄՄ 751-ի «կրետ» եղանակը որոշ տարբերակումներով, նման է «սարկաւագ»-ին (նույնն է սկզբնաձևը [որոշ առումով՝ վերջնահանգաձևը], տարբերվում է վերջին, հարուստ մեղիզմացվող «իմ» վանկը, ինչը սովորաբար լինում է ածանցվող եղանակների դեպքում).

հմմտ. ՄՄ 753. 193ա.



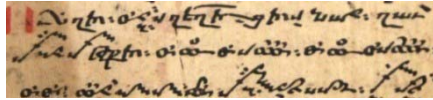
ՄՄ 751. 150բ.



Այսպիսով ՄՄ 751-ում ավել են բուն ԴԿ-ն (նյութավորված), «կրետ»-ը (նյութավորված «սարկաւագ»), «սբ. խաչ»-ն ու «կցխակ»-ը: Վերջինը, ըստ երևույթին, մատնացույց է անում, կցված, «իրար կպած», կից-կից (միգուցե գլխանդոյա-

⁸⁰ ՄՄ 751-ում «[ա]ղաթք իմ» վերջին երկու վանկը միևնույն երաժշտական նյութն են ներկայացնում, իր հերթին նույն՝ սկզբում խաղերի ու բեկորների, այնուհետև՝ տրուպերի մոտիվների վրա հյուսվող:

տիպ) երգեցողության հատուկ հնարանը⁸¹: Բնորոշ է, որ այն ևս, ինչպես «լալկան»-ը, ուղեկցվում է *տղուպերից* կազմվող կրկնվող մոտիվներով (այստեղ՝ *վանկ-տղուպեր*)։ այս մոտիվները ամենահարուստ մելիզմացվող վանկերի ցուցիչն են, ամենաշատն են կապվում «կեղծ» վանկերի կիրառության հետ (վերը, ծան. 7)։



ՄՄ 751. 150ա.

Այսպես բոլոր ձեռագրերի համեմատությունը ցույց է տալիս՝ ինչպես էին հիմնական չափանմուշ եղանակների մեջ առաջանում և ինքնուրույնություն ձեռք բերում միջանկյալ եղանակները⁸²։ Սա ամենից ավելի երևում է ՄՄ 751 ձեռագրի ուսումնասիրությունից. նախ՝ քանի որ այստեղ շատ են հիմնականների միջև առաջացող «միջանկյալ» ձևերը, այնուհետև՝ մյուս ձեռագրերում հավելյալ, վերջում տեղադրված անանուն եղանակները այստեղ ունեն անուն և իրենցից էլ ածանցվող եղանակներ, ընդհանուր եղանակների մեջ են, բացի այդ՝ ձեռագրում կան բազմաթիվ եղանակներ, որոնք մյուս ձեռագրերի եղանակների ճյուղավորված՝ հաճախ ճոխացված տարբերակն են (կրկնվող մոտիվների հաշվին)։ Այստեղ կան և մի շարք ինքնուրույն եղանակներ կամ անուններ, ինչպես նաև մյուս ձեռագրերի որոշ եղանակների տարբերակը (հաճախ ճոխացված) ներկայացնող եղանակներ։

Եվ վերջապես, «ուղիցի» եղանակներին կարող ենք հավելել ևս երկու շատ հետաքրքրական՝ «երկաթ» և «արճիճ» անվանումները։ Սրանք «ուղիցի»-ների շարքում չեն, հանդիպում են մանրուսման միայն մի քանի ձեռագրում՝ Բձ «ճաշու» երկրորդ պեղուի լուսանցքում (տե՛ս ՄՄ 763՝ 57ա, 58բ, 767՝ 36ա, 3663՝ 59ա, 3474՝ 43բ)⁸³։ Բացի այդ, ՄՄ 763 ձեռագրում Գկ վերջին կանոնագլխի լուսանցքում նշված է եղանակի արևելյան ծագումը՝ «մուղալ» (21բ)⁸⁴։

Այսպես մանրուսման եղանակները երաժշտության մեջ ամփոփված, բոլոր պատկերացվող ձայների արտացոլման ու «վերամշակման», սրանց գույների ու բնութագրումների տարբեր մշակութային միջավայրերի, կամ ուղղակի երաժշ-

⁸¹ Այս բառին համարժեք «կցխաք» ձևը՝ որպես «շարոց», մեզ հաջողվեց գտնել միայն Գաբամաճյանի բառարանում՝ «շարոց. իրարու անմիջապես կապած, միակտուր, միակերպ, բովանդակող, պինդ բռնող»՝ ՆԲՀ։

⁸² Երբեմն այս տարբերակները միայն տողատակում են բերվում՝ ՄՄ 763-ում «հոռոմ» եղանակի տողատակում նշված է նրա տարբերակը (277բ–278ա) «հոռոմն ազգէ», որ համապատասխանում է ՄՄ 753-ի բուն եղանակին (176բ–177ա). այդպիսի ճշգրտում կա և արծիվի «ձագն» եղանակի տակ (284բ)։

⁸³ «Երկաթ» «ուղիցի» մանրեղանակ ունի և ՄՄ 751-ը, որ սակայն չի համապատասխանում այս պեղուին։

⁸⁴ Մուղալ (պրսկ. moğol, moğul) մոնղոլ. «Չիւր սեպհական ազգն, զոր մուղալ թաթարն անուանեն (Կիրակոս Փանծակեցի, Պատմութիւն Հայոց, Երևան, 1961, էջ 233. տե՛ս՝ ՄՀԲ)։

տության ընկալման շտեմարան են: Բազմաճյուղ մեղեդային հոսքերում ու սրանց արտաբերման ձևերում արտացոլվում են բոլոր «արտաքին» ոլորտները՝ ձևերի ու պատկերների, «հնչույթային» շերտերի ողջ տիեզերքը: Այստեղ միջնադարյան անտարանջատ ընկալման արդյունքում անվանման մեթոդի մեջ միախառնված են գուտ կիրառական-ծիսական, բնույթային, ասոցիատիվ, արտաբերման նրբերանգի կողմերը, և հաճախ դժվար է գատել՝ անունը երաժշտությունը, նրանից առաջացած տպավորությունը, թե կատարման կերպն է բնութագրում, մատնանշում է տարատեսակ ձայների (ասենք թռչունների) գուտ պատճենում-կրկնօրինակում, թե գեղարվեստական համադրման ավելի բարձր մակարդակ է ներկայացնում: Այս բոլորը միանգամայն սերտաճած են միմյանց և միջնադարյան «շնչող», բազմերանգ ու բազմապլանային համակարգի հիմքն են: Մանրեղանակների անուններում ստեղծագործաբար վերաիմաստավորված է ողջ հնչող շրջակա միջավայրը՝ բնության ձայներից և տարրերից (երկաթ, արճիճ, գետ, ծովցին, մառեղ), երգեցիկ թռչուններից ու միջատներից («ծիծեռն», «փորակն», «ցինայ», «աղավնեկ», «արծիւ», «անձեղ», «չիտ», «վարուժնակ», «կաքաւ», «կրէտ», «ջահրիկ»), կենդանական աշխարհից սկսած, վերջացրած մարդկային աշխարհով՝ արհեստներով, հարվածային («տաւպտաւպայ, ծնծղա, գոճնակ»), փողային («արինկ, շաւառն, փող») երաժշտական գործիքներով, մանրուսման արվեստի մեջ զարգացող առանձին ավանդույթների հարստությունը մատնանշող դպրոցներով և անձերով (Կարմիր վանք՝ մանրուսման հայտնի դպրոցներից մեկը, Հաթերք, Սուրբ Նշան⁸⁵, Մշեցի, Վարազեցի, Տարաւնեցի, Մակեդոնացի): Մանրեղանակների անունները մատնացույց են անում կատարման բազում հնարանքներ («կակզոտ, կցիսակ, յետքաշ, ճմուռ, լալկան-ծանրուկ, կաղն, ճիշող, ռնվար, յետքաշ-լալկան, լալկան-գառգոռ, խոսող»): Այս եղանակները հաճախ հյուսված են կրկնվող մոտիվներից, որ կենտրոնացնում է երաժշտությունը նույն հնչունային-կատարողական ոլորտում⁸⁶:

Ողջ միջնադարում չափանմուշը մնում է բարձրագույն գեղագիտական արժեք, որի խորքային յուրացումը ծնում է սրանից գատվող ու վերստին միաձուլվող, «վերադարձող» հոսքերի առավել նուրբ բաժանումները: Իրար հաջորդող եղանակների միջև կապն արտահայտված է ամենաբազմազան ձևերով՝ նույնությամբ («գաբրիել-միքայել») և հակադրությամբ («երեց-անմեղուկ» կամ «երեցկին»), մեծ-փոքր (բոլոր «ձագն», «աշակերտ» եղանակները, «ուղտ-կո-

⁸⁵ Սա ևս մանրուսման հայտնի կենտրոն է, ինչի մասին վկայում են և հիշատակարանները՝ ՄՄ 8623. 228ա. «Փառք... Գրեցաւ տետրակս այս ձեռամբ Գրիգոր քահանայի ի մայրաքաղաքս ի Սիս ընդ հովանեաւ Սուրբ Նշանիս ի լաւ և յընտիր աւրինակէ Կոստանդէ ի վայելումն դեռաբոյս սարկաւագի Սիմէոնի...»:

⁸⁶ Առհասարակ «ուղիցի»-ների հիմնական նյութն ամփոփող վերջին, զարդոլորվող վանկը հիմնականում նույնպէս ամբողջությամբ հյուսված է կրկնվող մոտիվներից:

զեռն», «սարկաւագ-դայիր»), իրական-խաբուսիկ («երեց-իմաստնակ», «ճիշդ-խաբուսիկ ձագն»), ամբողջ-մաս («խեղեփ-մատն») կամ ուղղություն-խոտորում («սայլ-ամեղ») հարաբերությամբ և այլն⁸⁷: Սրանք բացում են ձայնի օգտագործման անսպառ թվացող հնարավորությունները, երաժշտական կառուցների յուրացման և տեսականացման, փոխադարձ առնչակցումների բարձր, բազմաշերտ արվեստը:

ՄԱՏԵՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՊԱՎՈՒՄՆԵՐ

1. ՀԱՐ Ա – Հ. Աճառյան Հ., Հայերեն արմատական բառարան Ա, Երևան, ԵՀ հրատ., 1971:
2. ՀԱՐ Բ – Աճառյան Հ., Հայերեն արմատական բառարան Բ, Երևան, ԵՀ հրատ., 1973:
3. ՀԱՐ Գ – Աճառյան Հ., Հայերեն արմատական բառարան Գ, Երևան, ԵՀ հրատ., 1977:
4. ՀԱՐ Դ – Աճառյան Հ., Հայերեն արմատական բառարան Դ, Երևան, ԵՀ հրատ., 1979:
5. ԱՐ Ե – Աճառյան Հ., Հայոց անձնանունների բառարան Ե, Երևան, ԵՊ հրատ., 1962:
6. ՀԳՐ Ա – Աճառյան Հ., Հայերեն գավառական բառարան Ա, Թբիլիսի, Ադանյանի տպ., 1913:
7. Հայոց բառ ու բան – Ամատունի Ս., Հայոց բառ ու բան, Վաղարշապատ, տպ. Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի, 1912:
8. ՆԲՀ – Գաբամանեան Ս., Նոր բառագիրք հայերեն լեզուի պատկերազարդ, Կ. պոլիս, տպ. Լ. Սագսեան, 1910:
9. ՀՏԲ Գ – Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, 3, Հակոբյան Թ., Մելիք-Բախշյան Ստ., Բարսեղյան Հ., Երևան, ԵՀ հրատ., 1991:
10. ՀԲԲ Գ – Հայոց լեզվի բարբառային բառարան Գ (ՀՀ գիտությունների Ազգային Ակադեմիա Հ. Աճառյանի անվան լեզվաբանության ինստիտուտ. Գասպարյան Գ., Գրիգորյան Ա., Հակոբյան Ա. և ուրշ.), Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2004:
12. ՀԲԲ Ե – Հայոց լեզվի բարբառային բառարան Ե, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2008:
13. ՑԶԵ Բ – Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց, կազմեց Նորայր եպս. Պողաբեան, Բ, Երուսաղեմ, տպ. Ս. Յակոբեանց, 1967:
14. ՑԶԵ Ե – Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց, Ե, Երուսաղեմ, տպ. Սրբոց Յակոբեանց, 1971:
15. ՑԶԵ Զ – Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց, Զ, Երուսաղեմ, 1972:
16. ՑԶԵ Ը – Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց, Ը, Երուսաղեմ, 1977:

⁸⁷ «Կոզեռն-շորուկ», «դայրուկ-զգած», «ամեղուկ-իմաստնակ», «վզոտատեք-աղանեկ» եղանակների նույնությունը, ըստ երկու՝ ՄՄ 2388 և ՄՄ 758 ձեռագրերի համեմատության, նկատել է դեռ Ն. Թահմիզյանը (Թահմիզյան Ն., 1969, 202–204): «Անձեղ» և «չիտ» եղանակների նույնությունը նկատել է Ղ. Ալիշանը, որ հերքում է Ն. Թահմիզյանը (նույն տեղում, էջ 204): Սակայն ձեռագրերի համեմատությունը ցույց է տալիս, որ իրար բավական մոտ այս երկու և սրանք շրջապատող մյուս եղանակները ձեռագրերում փոխադարձաբար վերցրել են միմյանց անունները. սրանց հանգամանակից ցուցադրությունը դուրս է հոդվածի բուն խնդրի շրջանակներից:

17. 8ՁԵ Թ – Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց, Թ, Երուսաղեմ, 1979:
18. 8ՁԵ Ժ – Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց, Ժ, Երուսաղեմ, 1990:
19. ՄՀԲ – Միջին հայերենի բառարան, 2-րդ բարեփոխված հրատարակություն, Ղազարյան Ռ., Ավետիսյան Հ., Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2009:
20. ՆԲՀԼ – Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Ա, Ավետիքյան Գ., Սյուրմեյան Խ., Ավգերյան Մ., Վենետիկ, ի տպ. Ս. Ղազարու, 1836:
21. ՆԲՀԼ – Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Բ, Ավետիքյան Գ., Սյուրմեյան Խ., Ավգերյան Մ., Վենետիկ, ի տպ. Ս. Ղազարու, 1837:
- Աթանաս**, 1899[Յառաջաբան] – Ս. Աթանասի Աղեքսանդրիոյ հայրապետի Ճառք, Թուրքիոյ եւ Ընդդիմաստացութիւնք, Վենետիկ, 1899:
- Ալիշան Ղ.**, 1885 – Ալիշան Ղ., *Սիսուան և Լևոն մեծագործ*, Վենետիկ, 1885:
- Անապայան Հ.**, 1959 – Անապայան Հ., *Հայկական մատենագիտություն Ե-ԺԸ դդ.*, Ա, Երևան, 1959:
- Աստուածաշունչ**, 1895 – Աստուածաշունչ մատենան, Հին եւ Նոր Կտակարանների երբայական եւ յունական բնագիրներից թարգմանուած, Կ. Պոլիս, 1895:
- Աստուածաշունչ**, 1994 – Աստուածաշունչ մատենան Հին եւ Նոր Կտակարանների, Էջմիածին, 1994:
- Արևշատյան Ա.**, 2002 – Արևշատյան Ա., Մանրութեան եղանակների անվանումների նշանակության մասին, «Մանրութեան» միջազգային երաժշտական տարեգիրք, Ա, Երևան, 2002:
- Թահմիզյան Ն.**, 1969 – Թահմիզյան Ն., Կոմիտասը և հայոց հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության հարցերը, «Կոմիտասական» 1, 1969:
- Թահմիզյան Ն.**, ԲՄ, 13, 1980 – Նյութեր հայկական և ռուսական հոգևոր միջնադարյան երգարվեստների համեմատական ուսումնասիրության, «Բանբեր Մատենադարանի», 13, 1980:
- Թահմիզյան Ն.**, 2003 – Թահմիզյան Ն., Արդի խազարանություն, Փաստադեմա, 2003:
- Կիրակոս եպիսկոպոս**, ԲՄ 13, 1980 – Մնացականյան Ա., «Գովանք թոչնոց» տաղաշարքը, նրա հեղինակը և ժամանակը», ԲՄ 13, 11980, 233 – 243, հաջորդող բնագիրը՝ 244 – 256:
- Կոմիտաս**, 2005 – Կոմիտաս Վարդապետ, Հայոց եկեղեցական եղանակները, *Ուսումնասիրություններ եւ Զոդուածներ*, Գիրք Ա, աշխ. Գ. Գասպարյանի և Մ. Մուշեղյանի, Երևան, 2005:
- Կոմիտաս**, 2007 – Կոմիտաս Վարդապետ, *Ուսումնասիրություններ եւ Զոդուածներ*, Գիրք Բ, աշխ. Գ. Գասպարյանի, Մ. Մուշեղյանի, Երևան, 2007:
- Ներսէս Շնորհալի**, 1865 – Ներսէս Շնորհալի, Թուրք ընդհանրական, Էջմիածին, 1865:
- Տնտեսեան Ե.**, 1933 – *Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ եւ յանդիման թովանդակութիւն երգոց ըստ ուղի ձայնից*, Իսթանպուլ, 1933:
- Փիլոն**, 1892 – Փիլոնի Հերբայեցոյ Ճառք թարգմանեալք ի նախնեաց մերոց, յորոց հելլեն բնագիրք հասին առ մեզ, աշխատասիրությամբ Գ. Չարբեհանյանի, Վենետիկ, 1892:
- Вардазарян О.**, 2006 – Вардазарян О., Филон Александрийский в восприятии армянского средневековья, Ереван, 2006.
- Герцман Е.**, 1988 – Герцман Е., Византийское музыкознание, Л., 1988.
- Athanasius**. Epistula – Athanasius, Epistula ad Marcellinum de antepretatione Psalmodum. Series Graeca, ed. J. Migne, Brepols-Turnhout (MPG) 27.
- Philo**, Legum allegoriae – Philonis Alexandrini opera graecae supersunt, vol. 1, ed. L. Cohn, Berlin, Reimer, 1896.
- Wagner P.**, Neumenkunde [Paläographie des Liturgischen gesanges]. Leipzig, 1912.

ARUSYAK TAMRAZIAN

PHD in Philology

Mesrop Mashtots Matenadaran

arusiak_t@mail.ru

L'ART DES «MANROUSOUMN» DANS LA TRADITION MÉDIEVALE ARMÉNIENNE

1. La perception de l'art du «menu», du «fin» dans l'expérience esthétique de l'Arménie médiévale. Le terme «menu» dans la tradition manuscrite arménienne.

2. Les appellations des mélodies typiques («*ouguitsi*»), leurs liens internes, leur caractéristique d'après leur nom et leur image neumatique

Dans la tradition spirituelle de l'Arménie médiévale, surtout en Cilicie médiévale, on relève l'usage des recueils des chants rituels connus sous le nom de «*manrousmounk*» (l'art «fin», littéralement «menu»). Les manuscrits «*manrousmounk*», réunissant les chants de l'office religieux et de la messe, se caractérisent par leur maîtrise singulière d'une riche tradition neumatique dotée de nombreux signes complémentaires, susceptibles de désigner différentes nuances d'interprétation. Les mélodies de «*Manrousmounk*» sont riches en chants mélismatiques; on y relève également plus de 100 mélodies typiques aux noms spécifiques, formées à l'intérieur du système à huit modes.

Le présent article se penche sur le champ des notions qui sont en lien avec le terme «menu» et l'art du «menu», catégorie esthétique incontournable dans la tradition exégétique de l'Arménie médiévale. Il est à noter qu'outre son sens premier - «petit», «insignifiant» - le terme «menu» (մանր) contient en arménien les acceptions de «fin», de «minutieusement travaillé». L'identité des termes «menu» et «fin» est caractéristique. Ce dernier renvoie à la notion d'une contemplation profonde, «fine», on songe ainsi à l'interprétation allégorique des textes sources qui cherchait à relever le sens immatériel, caché dans les couches les plus intimes de l'écrit. Par ailleurs, on retient également la symbolique du morcellement et du mâchement de la nourriture qui désignait l'appropriation et la dégustation du savoir dans la tradition médiévale arménienne.

Or, toute cette palette de significations correspond également aux critères de la science «menue» appliquée dans la monodie, marquée par d'infimes réfractions internes, par la création des mélodies à huit modes, considérée comme l'art «fin» d'un travail minutieux, exigeant, conduisant à la manifestation des strates toujours nouvelles dans les modèles déjà établis, mais c'est aussi l'art de différentes nuances,

d'astuces de leur interprétation et de leur inscription neumatique. Les tournures mélismatiques ainsi que l'usage courant des «fausses» voyelles, introduites dans les chants, enrichissent, élargissent et affinent la texture musicale et poétique.

En se fondant sur l'étude minutieuse de toutes les sources disponibles (notamment les 53 manuscrits «manrousmounk» du Maténadaran (l'Institut des manuscrits anciens), ainsi que les descriptions des «manrousmounk» de la collection des manuscrits conservés à Jérusalem, au couvent de Saint-Jacob) l'article présente la liste exhaustive des 136 mélodies typiques (en identifiant parfois la même mélodie apparaissant sous différents noms et en différenciant les diverses mélodies portant le même nom). Nous proposons par la suite un travail d'analyse et de déchiffrement de tous les noms des «Manrousmounk», souvent incompréhensibles. L'article interroge également leurs liens internes (se fondant sur la comparaison de l'image neumatique). Ces mélodies typiques sont accompagnées des paroles du second verset du psaume 141. D'où leur nom: «*ouguitsi*». On chantait les «*ouguitsi*» pendant la messe du soir, elles avaient une signification avant tout rituelle.

Les mélodies «*ouguitsi*», avec leur noms spécifiques, sont un modèle exceptionnel de l'extrême sensibilité, de la perception très vive, de la réception et de la formulation du matériau musical. Elles témoignent de la différenciation des structures musicales, de leur transfiguration, de la ramification incessante de mélodies toujours nouvelles, formant ainsi une chaîne extrêmement riche et multiforme de ressentis, d'images, de dispositions et d'associations. L'article tente de présenter ce travail qui donne lieu à une série de nouvelles variations, générant souvent tout un groupement de mélodies. Les noms des «*ouguitsi*» reflètent et repensent sur le plan musical et artistique tout l'environnement extérieur avec sa richesse sonore extraordinaire, ils expriment à merveille les différentes strates de l'espace sonore, à commencer par les voix de la nature et des phénomènes naturels («fer», «ruisseau», etc.) ou encore par celles des oiseaux ou des instruments de musique (tambour, cymbale, flûte, cor, etc.). Ils se réfèrent aussi aux différentes écoles et traditions («Haterkétsi, Mchétsi, Taronétsi, etc.). On retient également les appellations indiquant un style, une nuance particulière d'interprétation. Elles témoignent de l'incroyable essor de l'art de la monodie en Arménie médiévale, révélant une riche expérience de la maîtrise de la voix ainsi qu'une pratique ingénieuse de différentes astuces et nuances relatives à l'émission de la voix et à l'interprétation («en bégayant», «plaintif et lourd», «boiteux», «criant», «parlant», «opéré par le palais», «balancé», «fixé, en saisissant avec force /*ktskhak*/», «tirant vers l'arrière», etc.; les mélodies typiques sont souvent fondées sur une seule astuce interprétative, ce qui trahit l'application d'un seul aspect particulier, comme par exemple la répétition du même signe neumatique.) La maîtrise de cet art, la connaissance du système des mélodies typiques, avec leurs diverses manières d'interprétation, représente le style noble de la science «fine».

АРУСЯК ТАМРАЗЯН

Кандидат филологических наук

Имени Месропа Маштца

arusiak_t@mail.ru

ИСКУССТВО «МАНРУСУМН» В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

1. Восприятие «мелкого», «тонкого» искусства в средневековом армянском эстетическом опыте. Термин «мелкий» в армянской письменной традиции

2. Наименования моделей-попевок «угици», их взаимосвязи, характеристика по названиям, невменному письму

В средневековой армянской, в особенности, в киликийской духовной среде бытовали певческие-ритуальные сборники «манрусмунк» (тонкая, буквально – «мелкая» наука). Рукописи «манрусмунк», в которых представлены песнопения из богослужения и мессы, выделяются особым, тончайшим мастерством богатейшего невменного письма, с многочисленными побочными знаками, указывающими на различные аспекты исполнения, звукоизвлечения. Песнопения «манрусмунк» особо обогащены мелизматическим пением, здесь также представлены, как известно, внутри восьмигласовой системы, свыше 100 типичных попевок-мелодий, каждая из которых имеет свое название.

В статье представлена «среда» понятий, связанных с термином «мелкий», с эстетическим критерием «мелкого» искусства в армянской средневековой экзегетической традиции. Слово «мелкий», кроме «маленькой», «незначительной», имеет такие смысловые оттенки, как «тонкий», «филигранный», «досконально отделанный». Характерно также тождество терминов «мелкий» и «тонкий». Последнее связано с понятием «тонкого» созерцания – с аллегорическим толкованием текстов, для выявления сокровенного, бестелесного его смысла во внутренних, «тонких» слоях. В средневековой традиции бытует также образ поглощения и размельчения, «мелкого» разжевывания пищи, как символ освоения, «вкушения» знания. Вся эта смысловая палитра соответствует также критериям «мелкой» науки в монодии, с ее все более «размельчающимися» внутренними раздроблениями, разработкой внутригласовых попевок, как возможно более филигранной отделки, выявления все новых и новых слоев в уже зафиксированных моделях, а также всевозможными оттенками и манерами, приемами их исполнения, тонким искусством их невменной фиксации. Ме-

лизматические обороты, широкое применение «ложных» гласных, внедренных в песнопения, обогащают и одновременно разряжают-расширяют, «утончают» музыкально-поэтическую ткань.

В статье на основе тщательного изучения всех доступных первоисточников (53 рукописей «манрусмунк» Матенадарана, Института древнеармянских рукописей, также описания рукописей «манрусмунк» Иерусалимского рукописного собрания, хранящегося в монастыре Св. Якова) приводится полный список 136-и внутригласовых попевок «манрусмунк» (причем сопоставляются разные наименования одной и той же мелодии и разных одноименных мелодий), с анализом-расшифровкой их часто непонятных названий, выявлением их взаимосвязей (на основе сравнения невменного письма). Эти типичные модели-мелодии сопровождаются словами второй строфы 141 псалма, от которого получили свое название «угици». «Угици» исполнялись во время вечернего богослужения и имели в первую очередь ритуальное значение.

Мелодии «угици» с их названиями являются редкими примерами красочного, чуткого восприятия и осмысления-формулировки музыкального материала, обособления музыкальных образований, их перерождения, разветвления в новые варианты попевок, со связанным с ними богатейшей, разноплановой цепью переживаний, образов, настроений, ассоциаций. В статье представлена эта работа, в результате которой возникают новые вариации, часто образующие целую группу родственных мелодий. В названиях «угици» отражена, творчески-музыкально переработана вся внешняя пестро звучащая среда, разные пласты звукового пространства, начиная со звуков природы и стихий («железо», «речка» и т.д.), птиц, особо отличающихся выразительным голосом, музыкальных инструментов («барабан», «тарелки», «свирель», «рог» и т.д.), отдельных школ и традиций («Атеркеци», «Мшеци», «Таронеци» и т.д.). Интересны наименования, указывающие на особую манеру, способ исполнения. Они раскрывают высокоразвитое искусство монодии в средневековой Армении; богатейшую практику, мастерство владения звуком, всевозможными приемами, оттенками звукоизвлечения, исполнения («заикаясь», «плачевно-тяжело», «хромой», «кричащий», «говорящий», «управляемая ноздрями», «качающийся», «прикрепленный, крепко хватающий [кцхак]», «потягивающий назад» и т.д.: модели-попевки часто образуются из одного приема исполнения, на которое указывает применение одного аспекта, например, постоянно повторяющегося невменного знака). Владение этим искусством, системой типичных моделей-мелодий с самыми различными способами их исполнения, представляет мастерство высокого стиля «тонкой» науки.