

Ա. Բ. Գրքեր

Հաշիկի
Խոջուզի
Կոստանու Յոնի



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ЕРЕВАНСКАЯ ГОС. КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КОМИТАСА

Р. А. АТАЯН

АРМЯНСКАЯ ХАЗОВАЯ НОТОПИСЬ

(ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ И РАСШИФРОВКИ)

Редактор Л. С. ХАЧИКЯН

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН—1959

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
ԵՐԵՎԱՆԻ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻԱ

78(47.925)
Ա-26

Ռ. Ա. ԱԹԱՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽԱԶՍՅԻՆ ՆՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

(ՈՒՍՈՒՄԵՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՎԵՐՇԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՅԵՐ)

Խմբագիր՝ Լ. Ս. ԽԱՉԻԿՅԱՆ

1687+

1585



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳՐ ՀՐԱՏՈՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ - 1959



Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ
Գիտությունների ակադեմիայի
Խմբագրական-հրատարակչական
Խորհրդի որոշմամբ

Աշխատությունը նվիրված է հին հայկական նոտագրու-
թյան պատմական և տեսական հարցերի ուսումնասիրությանը:
Ամփոփված են Մատենադարանի երաժշտական ձեռագրերի հե-
տադրություն արդյունքները, պարզաբանված են խազային նո-
տագրության ծագման, զարգացման և անկման ժամանակն ու
պայմանները, նրա ինքնատիպության հարցերը, հայտնաբերված
են խազագրության տարբեր սխեմաներ և սխեմաներից մեկի
առանձնահատկությունները, փորձ է կատարված համեմատու-
թյան միջոցով վերականգնելու մի քանի խազագրերի նշանա-
կությունը:

5704

Ն Ե Ր Ա Մ Ո Ւ Ք Յ Ո Ւ Ն

ՍՍՌՄ ժողովուրդների ազգային երաժշտական կուլտուրաների
ուսումնասիրությունը սովետական երաժշտագիտության կարևոր
խնդիրներից մեկն է: Այդ կուլտուրաների դարերի ընթացքում ստեղծ-
ված տրագիցիաների օրինական ժառանգորդն է ձևով ազգային,
բովանդակությամբ սոցիալիստական՝ սովետական առաջավոր երա-
ժշտական կուլտուրան:

Սովետական երաժշտագետների ջանքերով քիչ բան չի արված՝
ինչպես մեր ժամանակակից երաժշտության, այնպես էլ անցյալի
երաժշտական ժառանգության ուսումնասիրության բնագավառում:
Նրանց աշխատությունների միջոցով այժմ ցայտուն կերպով զծա-
գրվում է ՍՍՌՄ ժողովուրդների երաժշտության պատմության կազ-
մավորման ու զարգացման բազմադարյա և բարդ ուղին: Վեր հա-
նելով Միության բազմազգ ժողովուրդների և դրանց թվում, այնպես
կոչված, «փոքր» ժողովուրդների ստեղծած դարավոր արժեքները,
սովետական երաժշտագիտությունը հիմնովին հերքել ու խորտա-
կել է բուրժուական երաժշտագիտության եվրոպացենտրիստական
սնանկ «թևերին», և դա սովետական երաժշտագիտության նշանա-
կալից նվաճումներից է:

ՍՍՌՄ ժողովուրդների հնագույն երաժշտական կուլտուրաներից
մեկն էլ հայ ժողովրդի երաժշտական կուլտուրան է:

Սկսելով իր դարգացումը հեռավոր ժամանակներում, անդրա-
դարձնելով իր մեջ ժողովրդի կյանքն ու ազատագրական պայքարը
և անցնելով պատմական զարգացման մի շարք էտապներով, հայ-
կական երաժշտությունը ձեռք է բերել դադափարական և ժանրային
մեծ բազմազանություն: Աշխատանքային, լիրիկական, էպիկական,
Կիսական, սատիրական և այլ երգերում, պարերգերում, պարեղա-
նակներում և զործիքային ընդարձակ ստեղծագործություններում,
դուզանական երգերում ու միջնադարյան տաղերում անկեղծ և խոր

զգացմունքով իրոր արտահայտված է այն ամենը, ինչ վերապրել է ժողովուրդը իր բազմադարձա գոյության ընթացքում:

Ամեն մի էպոխա, պատմական ամեն մի նոր էտապ առաջ են բերել նոր դադափարներ, նոր կերպարներ ու թեմաներ, որոնք հանդիսացել են օրյեկտիվ իրականություն, հասարակական կյանքի ռեալ հակասությունների արտացոլումը: Բայց դրա հետ մեկտեղ, դարերով զարգացնելով իր երաժշտությունը, ժողովուրդը շարունակ ընտրել է սերունդներին է հաղորդել նրա առավել կենսական ու արժեքավոր տարրերը, հղկել ու հարգարել զեղարվեստական ձևերը և ստեղծել ազգային-ժողովրդական երաժշտական ոճի ամուր հիմքերը:

Երաժշտագիտության համար առանձին էպոխաների, էտապների, զեղարվեստական առանձին ուղղությունների կամ անհատ կոմպոզիտորների ստեղծագործության ուսումնասիրության հետ միասին հետաքրքիր և կարևոր է նաև ժողովրդական-ազգային երաժշտական կուլտուրայի ժառանգության ուսումնասիրությունը: Ասկայն, մինչ այժմ հայկական երաժշտական կուլտուրայի պատմության շատ էտապներ, ցավոք սրտի, մնացել են ամբողջովին կամ մասամբ շտամնասիրված: Վերջերս միայն դրական որոշ քայլեր են արվել հայ երաժշտության տեսության և պատմության մի շարք կարևոր հարցերի լուսարանման ուղղությամբ¹:

Անցյալի հայկական երաժշտական կուլտուրայի ուսումնասիրությունը լուրջ կերպով դժվարացնող հանգամանքներից մեկն այն է, որ դեռևս ուսումնասիրված չեն բազմաթիվ ձևազար նյութերը: Ծիշտ է, հայ երաժշտագետները որոշ աշխատանք կատարել են պատմա-հնագիտական զանազան տվյալների և հին պատմագիրների տված տեղեկությունների սիստեմավորման ու մշակման ուղղությամբ, սակայն, դեռևս պատշաճ չափով ուսումնասիրված չեն այն ձևազարերը, որոնց մեջ արձանագրված է ժամանակին հնչեցված բուն երաժշտական նյութը:

¹ Այդ տեսակետից կոմիտասի արժեքավոր ուսումնասիրություններից բացի առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում տպագրված կամ զեռես առևտրով մի շարք այլ աշխատություններ, որոնց թվում Ք. Քուչնարյանի «Հայկական մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը», Մ. Աղաջանի «Հայկական տաղերի երաժշտական արվեստը», Ա. Շահվերդյանի «Կոմիտաս»-ը և «XIX—XX դարերի հայկական երաժշտության պատմության ակնարկները», Գ. Տիգրանովի «Հայկական երաժշտական թատրոնը» և այլն:

Հայկական ՍՍՌ Մինիստրների սովետին կից Պետական Ձևագրատանը (Մատենագրատանում) պահվող երաժշտական ձևազարերը, որոնց բանակը հազարից ավելի է¹, հանդիսանում են հենց այն «դրյուրները, որոնց ուսումնասիրությունը հնարավորություն կտա բազմակողմանիորեն վերականգնելու պատմական ընդարձակ մի ժամանակաշրջանի հայկական երաժշտական կյանքի ռեալ պատկերը:

Ձևագրերի ուսումնասիրության դժվարությունն այն է, որ նրանց մեջ երգերն ու եղանակները գրված են խազային նոտագրությամբ, որը մինչև այժմ դեռևս չի վերծանված և, հետևաբար, անցյալի երաժշտության կենդանի բովանդակությունը առայժմ մատչելի չէ մեզ:

Խազերն իրենցից ներկայացնում են ազգային ինքնատիպություն ունեցող միջնադարյան նեմային տիպի նոտագրության մի սիստեմ, որն առաջանալով հայ ժողովրդի քաղաքացիական կյանքի և կուլտուրայի զարգացման հետ, ժամանակին հասել է նշանակալի կատարելագործության: Երկար դարերի ընթացքում, գրեթե մինչև XVIII դարը, որպես ձայնագրության միակ միջոց կիրառվելով, խազերի սիստեմը պատմական մեծ դեր է կատարել: Սակայն հայ ժողովրդի անտեսական, քաղաքական և կուլտուրական կյանքի անկման ընթացքում, հատկապես XVI—XVIII դարերում այդ սիստեմը դադարել է կատարելագործումից, և դործնական մի շարք անհարմարությունների ու դժվարության հետևանքով մոռացվել է, հետագայում տեղի տալով հայկական երաժշտության ձայնագրությանը: XIX դարում տեղեկված պատմական նոր պայմաններում, երբ ուսական առաջավոր երաժշտական կուլտուրայի բարերար ազդեցության ներքո առաջ քաշվեցին ազգային բազմաձայն երաժշտության նոր ձևերի ու ժանրերի ստեղծման ակտուալ խնդիրները, դարավոր մոնոդիայի հետ կապված հայկական ձայնագրության սիստեմները դուրս մղվեցին, և դարի երկրորդ կեսից հայկական երաժշտությունը սկսեց կիրառել բոլոր ժողովուրդների կողմից ընդունված այժմյան երաժշտական նոտագրությունը:

Խազերի սիստեմի վերծանության պրոբլեմը հետաքրքրել և գրադեցրել է հայ և օտարազգի շատ տեսարանների: Առանձնապես ինտենսիվ և արդյունավետ աշխատանք է կատարել մեծ կոմիտասը,

¹ Այդպիսի ձևազարեր կան նաև ՍՍՌ Միության այլ քաղաքների, ինչպես և արտասահմանյան մի շարք թանգարաններում և ձևագրատաներում:

որի բազմամյա հետազոտութիւնները կորել են անհետ, կամ իրենց հիմնական մասով դեռևս չեն հայտնաբերվել:

Այդ սիստեմն հետազոտողի առաջ ծագել և ծագում են մի շարք դժվարութիւններ: Թե՛ նեմային տիպի ձայնագրութիւններին հատուկ երաժշտական նշանների ոչ պարզ ֆունկցիոնալ տարբերակումը, թե՛ հայկական ձայնագրութիւն մեջ դարերի ընթացքում կուտակված բարդութիւնները, և թե՛ հենց այն հանգամանքը, որ հեղինակներից ու գրիչներից յուրաքանչյուրը խաղերով երգեր հորինելիս կամ ընդօրինակելիս ձայնագրութիւն սիստեմի մեջ այս կամ այն շափով մտցրել է նաև իր անձնականը, — այս բոլորը խոչընդոտներ են, որոնք չեն հաղթահարվել շատ հետազոտողների կողմից:

Սերտորեն կապված լինելով հայկական մելոդիկայի և նրա ոճական առանձնահատկութիւնների հետ, խաղերի սիստեմն իր պատմական զարգացման ընթացքում անդրադարձրել է ոչ միայն հայկական միջնադարյան երաժշտութիւն, այլև ժամանակի երաժշտական-տեսական մտքի ու սրահետ սերտ շփում ունեցած մի շարք այլ գիտութիւնների և ուսմունքների զարգացման արանձին էտապների բնորոշ հատկութիւնները: Ուստի այդ ձայնագրութիւն ուսումնասիրութիւնը առանձնապէս բարդ և բազմակողմանի հետազոտութիւն մի թեմա է, որն ընդգրկում է երաժշտական-պատմական և երաժշտական-տեսական հարցերից բացի, նաև այլ գիտութիւնների վերաբերող հարցեր¹:

Սույն աշխատութեամբ հեղինակը բնավ հավակնութիւն չի ունեցել լուծելու խաղային ձայնագրութիւն բարդ պրոբլեմը. աշխատութիւնն իրենից ներկայացնում է սոսկ խաղային նոտագրութիւն հետ կապված տեսական ու պատմական հիմնական հարցերի հետազոտութիւն: Հեղինակը խաղերի ուսումնասիրութիւն և վերծանութիւն խնդիրը գիտում է՝ կապված հայ ժողովրդի երաժշտական հին կուլտուրայի պատմական զարգացման ուսումնասիրութիւն հետ: Ելնելով դրանից, նա փորձում է ձայնագրութիւն առաջացումն ու սիստեմների զարգացումը բննել միմյանց հակադիր՝ աշխարհիկ ու եկեղեցական կուլտուրաների բախման և պայքարի տեսանկյունից:

Հետազոտութիւն ընթացքում օգտագործվել են Մատենադարանում պահվող բուն երաժշտական ձեռագրերը և պատմաիկները, ինչպէս նաև մի շարք այլ ձեռագիր նյութեր, որոնց մեջ շոշափված

են հայկական հին ու միջնադարյան երաժշտութիւնը վերաբերող դանազան հարցեր: Մատենադարանի երաժշտական բազմաթիւ ձեռագրերի (եղգերներ, Շարակնոցներ, Տաղարաններ և այլն) նախնական ուսումնասիրութիւնը հնարավորութիւն է տվել խաղային ձայնագրութիւն զարգացման վերաբերյալ ընդհանուր պատկերացում կազմելու և առանձնացնելու մի քանի առավել արժեքավոր ձեռագրեր, որոնք հետագայում հիմնական ուսումնասիրութիւն նյութ են դարձել: Վրացական միջնադարյան նոտագրութիւն պատմութիւն հարցերը շոշափելու կապակցութեամբ հեղինակն հետազոտել է նաև Վրաստանի Պետական պատմական թանգարանում պահվող մի քանի վրացական երաժշտական ձեռագրեր:

Խաղերի վերաբերյալ գոյութիւն ունեցող գրականութիւնը հիմնականում քննադատորեն վերագնահատված է, և մասամբ միայն օգտագործված: Մասնավորապէս, հեղինակը հերքում է մինչ այժմ ընդունված տեսակետներն այն մասին, որ հայկական նոտագրութիւնը կիրառվել է իբր XII դարից և նույնութեամբ փոխանցված է բյուզանդական կամ լատինական նեմագրութիւն սիստեմներից: Հերքված է նաև այն տեսակետը, ըստ որի հայկական խաղային ձայնագրութիւնը կիրառվել է միայն հոգևոր երաժշտութիւն ասպարեզում: Բացի դրանից, աշխատութիւն մեջ մերժված կամ վերանահատված է գանազան հեղինակների կողմից խաղերի ինտոնացիոն նշանակութիւն մասին արված գիտողութիւնների մեծ մասը: Առանձին ուշադրութիւն է դարձված խաղերի վերաբերյալ Կոմիտասի տպագրված հոդվածների և Հայկական ՍՍՌ Գիտութիւնների ակադեմիայի Գրականութիւն և արվեստի թանգարանում պահվող նրա անավարտ ձեռագիր նյութերի ուսումնասիրութիւն ու գնահատման վրա:

Ելնելով նորահայտ հնագույն ձեռագրերի ուսումնասիրութիւն արդյունքներից, հեղինակը փորձում է նոր մեկնաբանութիւն տալ խաղերի սիստեմի ծագման ու զարգացման և ազգային ինքնատիպութիւն հարցերին, պարզաբանել այդ սիստեմի զարգացման առանձին շրջանները և նրա կրած փոփոխութիւնները: Գրա՝ հետ մեկտեղ, խաղային ձայնագրութիւններում հայտնաբերվող օրինաչափութիւնների ուսումնասիրութիւն հիման վրա, զրքում փորձ է արվում երեսն բերել խաղերի մի շարք նոր առանձնահատկութիւններ, ցույց տալ վերծանութիւն հնարավոր եղանակներ և դրանց միջոցով պարզաբանել խաղային նոտագրութիւն սիստեմներից մեկի մի քանի հիմնական նշանները:

¹ Տե՛ս այդ մասին Կոմիտասի գիտողութիւնը «Շարակնի խաղերի նշանակութիւնը» հոդվածում (Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրութիւններ, Երևան 1941, էջ 167):

Աշխատությունը կրելու ընթացքում հեղինակը մշտական օժանդակություն և արժեքավոր խորհուրդներ է ստացել Հայաստանի Պետական Մատենադարանի գիտական աշխատակիցներից և պրոֆ. Ք. Ս. Քուչնարյանից, որի համար հայտնում է իր խորին շնորհակալությունը:

Խաղերի վերծանության ուղղությամբ կատարածն համարելով որպես նախնական մի փորձ, հեղինակը գտնում է, որ հետազոտության արդյունքներն ամբողջապես վերցրած, հայկական երաժշտության ամենարարդ պրոբլեմներից մեկի՝ խաղային նոտագրության պրոբլեմի հետազոտումնասիրությանը որոշակի օժանդակություն ցույց կտան: Իսկ այդ պրոբլեմի վերջնական լուծումը, որ դեռ երկարատև ու համառ հետազոտական աշխատանք է պահանջելու, հնարավորություն կստեղծի վերակենդանացնել և նորից հնչեցնել հայկական միջնադարյան երաժշտական կուլտուրայի բազմաթիվ նմուշները:

Գ Լ Ո Ւ Խ Ա

ԱՌՈՂԱՆՈՒԹՅԱՆ ԽՈՋԵՐԻ ՍԻՍՏԵՄԸ

Հայկական խաղագրությունը ընդգրկում է երկու ինքնուրույն սիստեմներ՝ առողանության և բուն երաժշտական խաղագրության սիստեմները:

Չնայած նրան, որ առողանության խաղերի սիստեմը իր կիրառության մասնավոր շրջանն է ունեցել և զբավոր կերպով զբսևորել է հիմնականում խոսակցական ինտոնացիայի այս կամ այն փոփոխությունները, այնուամենայնիվ, երաժշտական խաղերի սիստեմի էական հարցերը պարզաբանելիս անհրաժեշտություն է առաջանում քննել նաև ձայնագրության այդ առաջին սիստեմը, հետևյալ պատճառներով: Նախ՝ իր ծագման ու պատմական զարգացման ընթացքում երաժշտական ինտոնացիան սերտ կապված է եղել խոսակցական ինտոնացիայի հետ: Խոսակցական լեզվի ինտոնացիաների և նրանց իմաստային ու էմոցիոնալ կողմի գեղարվեստական մարմնավորումը մելոդիայի բնորոշ հատկանիշներից մեկն է եղել: Մելոդիան որպես երաժշտական մաքի արտահայտության կարևորագույն միջոց, շարունակ հարստացել է, կենդանի խոսքից վերցնելով խոսակցական ինտոնացիաներ մարմնավորելու նորանոր ձևեր: Միևնույն ժամանակ, մելոդիկ ուղիտատիվն էլ իր հերթին հաճախ շատ մոտեցել է բուն երաժշտությանը՝ մելոդիային:

Երաժշտական և խոսակցական ինտոնացիաների կապը բնականորեն անդրադարձվել է նաև նրանց զբավոր ֆիկսացիայի ասպարեզում, տվյալ դեպքում՝ հայկական ձայնագրության վերոհիշյալ երկու սիստեմների և նրանց ձայնագրման եղանակների միջև առաջ եկած կապի միջոցով:

¹ Տե՛ս Ղ. Մազել, О мелодии. гл. I. О природе мелодии (Мелодия и речевая интонация), Москва, 1952.

Եվ ապա՝ հասարակական գիտակցության զարգացման դանդաղան աստիճաններում տարրեր է եղել վերաբերմունքը դեպի երաժշտությունն ու դեկլամացիոն խոսքը: Երգվող կամ արտասանվող միևնույն տեքստը այս կամ այն շրջանում առաջ է բերել տարրեր մոտեցում, ստանալով մի դեպքում ավելի ընդհանուր, այլ դեպքում՝ հոգեբանորեն ավելի դիֆերենցված իմաստավորում կամ վերաիմաստավորում:

Այս երևույթը նույնպես իր անդրադարձումն է դուել երաժշտությունն ու արտասանական խոսքը գրի առնելու ասպարեզում: Հայկական իրականության մեջ հենց դա էլ պայմանավորել է երաժշտական և առողանության սիստեմների միանման դարգացումը, նոր սիստեմների երևան գալը, և այլն:

Ահա, փոխադարձ կապի այսպիսի պայմաններում առողանության սիստեմի ուսումնասիրությունը օգնում է երաժշտական իրավերի սիստեմի պատմական դարգացման և էություն հարցերը լուսաբանելուն: Ուստի անհրաժեշտ է տեսնել, թե ինչպիսին է առողանության խաղերի ծագումն ու դարգացումը և նրանց էությունը:

Առողանության խաղերի ուսումնասիրությամբ զբաղվել են հայկական խաղադաստիստության համարյա բոլոր ուսումնասիրողները: Թուրքն էլ նշել են առողանության ու երաժշտական խաղերի միմյանց հետ կապված լինելը. շատերը երաժշտական խաղերի լուսաբանության իրենց փորձերը սկսել են առողանության խաղերից, իսկ ոմանք հենց դրանով էլ սահմանափակվել են:

Առողանության խաղերի մասին եղել է բավական որոշակի կարծիք, որովհետև առողանության վերաբերյալ բացի նշանագրված ձևագրերից գոյություն ունեն նաև այլ գրավոր աղբյուրներ: Գրանք տարրեր ձևագրերով պահպանված հայկական հին քերականություններն են (Մովսես Քերթոզ, Դավիթ փիլիսոփա, Ստեփանոս Այունեցի, Համամ Արևելցի, Գրիգոր Մագիստրոս, Վարդան, Հովհաննես Երզնկացի, Եսայի Նշեցի և ուրիշներ): Այդ քերականություններում համարյա միշտ գոյություն ունի «Առողանություն» կոչվող դրուխը, որն և առողանության խաղերի սիստեմին տրված ներկայումս գոյություն ունեցող բացատրությունների համար հիմք է հանդիսացել:

Վերը հիշատակված հայկական հին աղբյուրներում առողանությունը լուսաբանված է տարրեր ծավալով. որոշ դեպքերում՝ բավականաչափ մանրամասն և շատ օրինակներով, այլ դեպքերում՝ հակիրճ, մի քանի հիշատակություններով միայն: Այդ աղբյուրները եր-

բեմն տարբերություն են ցուցաբերում նաև առողանության բուն սիստեմի մեկնաբանության հարցում, սակայն, սովորաբար այդ տարբերությունը սկզբունքային չի հասնում:

Քանի որ, ընդհանրապես հայկական հին քերականությունների վերաբերյալ, ինչպես և առողանության վերաբերյալ ձևագիր գրականությունը բավական մշակված է, մենք անհրաժեշտ չենք համարում նորից բերել և հատ-հատ քննել առանձին աղբյուրները: Մեր նպատակի համար միանգամայն բավական է առողանության սիստեմի մասին առանձին աղբյուրներում ընդգրկված նյութի այն ընդհանրացումը, որ կատարված է մինչև այժմ հայկական հին քերականագիտական գրականության, հնագրության և խաղաբանության մեջ, ուստի հիմնականում կօգտվենք գրանից:

Հին քերականություններից կամ նրանց ուսումնասիրություններից իմանում ենք, որ առողանել («առողանություն» բառից)¹ նշանակել է կարգալ կամ երգելով ասել այնպես, որպեսզի ընթերցվածը զեղեցիկ հնչի, և միաժամանակ, «պարզ լինի, թե կարդացածի զաղափարը, միտքը հրամայական, պաղատական, երգիծական, հարցական, ժխտական է, թե այլ»: Որպեսզի ընթերցողը կարողանա գրվածքը կարգալ զեղեցիկ կերպով և հասկանալով, որպեսզի ունկընդիմներին այն մատչելի դարձնի, առողանության այս կամ այն պարագաները բնագրի մեջ նշանակվել են հատուկ նշաններով՝ առողանության խաղերով:

Առողանության նշանները տասն են և կոչվում են՝ շեշտ, բուր, պարույկ, սուղ, երկար, բավ, սուկ, ապարաց, երամնա, ստուրառ: Այս տասը նշանները բաժանվում են շորս սեռի, որոնք են՝ ոլորակ, ամանակ, հազագ և կիրֆ: Այդ սեռերից յուրաքանչյուրի նշանակությունը ըստ հին քերականությունների, արդի երաժշտագիտության լեզվով կարելի է բնորոշել հետևյալ կերպ.

Ոլորակը (որ ըստ քերականությունների համապատասխանում է հունական τόνος-ին) իր մեջ պարունակում է խոսակցական կամ թիվ ընթերցման ձայնի բարձրության փոփոխությունները: Ամանակը (համապատասխանում է հունական χρονος-ին) վերաբերում է առանձին վանկերի (ձայնավորների) երկարացմանն ու կարճացմանը, այսինքն ժամանակային փոփոխություններին: Հազագը (համապատասխանում է հունական πνεύμα-ին) վերաբերում է հնչյունների (բաղաձայնների) կոշտ և փափուկ արտաբերությանը և ըստ այդ

¹ Առողանություն—առավասություն, աասություն, սսերություն:

կարգավորում է շունչը, ինչպես նաև շրթունքների ու լեզվի շարժումը՝ արտասանության ժամանակ: Կիրքը (համապատասխան հունական πάλτι-ին) ցույց է տալիս կից բառերի միացյալ կամ անջատ արտասանությունը (առաջին դեպքում՝ հաճախ որպես բարդ բառ) և բարեհնչունության նպատակով առանձին ձայնավորների սղումը:

Այդ շորս խմբերի մեջ ամփոփված առանձին խաղերի նշանակությունները բացատրվում են հետևյալ կերպ (բերում ենք հակիրճ, ամենաէականը):

1. Ա լ ու ռ ա կ

Ունի երեք նշան՝ շեշտ, բուժ և պարույկ:

ա) Շեշտը ցույց է տալիս ձայնի բարձրացումը, կամ բարձր, սուր ձայն:

բ) Բուժը շեշտի հակառակն է և ցույց է տալիս հարթ, խաղաղ ձայն:

գ) Պարույկը ցույց է տալիս այդ երկուսի նշանակության զուգորդությունը, այսինքն ձայնի բարձրացումը (սրումը) և հարթացումը (իջեցումը):

Սովորաբար նշվում է, թե հատկապես ինչպիսի բառերում, ինչ ձայնավորների, կամ որ վանկի վրա են առաջանում շեշտը, բուժը և պարույկը: Այսպես օրինակ, ա, ե, ի ձայնավորները համարվում են շեշտ ունեցող: Ը, ո, ի ձայնավորները համարվում են բուժ կամ ժանր, է, օ ձայնավորները՝ պարույկ, իսկ աի, էի, եի, ոի և այլ երկբարբառները «պատահաբար պարույկացող» և այլն: Թե ինչ շափով են բարձրացնում կամ իջեցնում ձայնը՝ շեշտը, բուժը կամ պարույկը, այս մասին խոսք չի եղել:

2. Ա մ ա ն ա կ

Ունի երկու նշան՝ սուղ և երկար:

ա) Սուղը ցույց է տալիս կարճ վանկերն ու ձայնավորները: Բնականից կարճ են համարվել ե, ո, ի ձայնավորները, ինչպես նաև ձայնավորով վերջացող այն վանկերը, որոնց ձայնավորը երկբարբառ չէ և նրան բազաձայն չի հաջորդում:

բ) Երկարը ցույց է տալիս երկար վանկերը: Համարվել են բնականից երկար է և օ ձայնավորները և երկբարբառները, նաև այն վանկերը, ուր ձայնավորին հաջորդում է երկու կամ ավելի բաղաձայն և այլն:

Ա, ր, ի ձայնավորները երկամանակ են համարվել, հանդես գալով թե որպես կարճ և թե որպես երկար:

3. Հ ա գ ա գ

Հագագի նշաններն են՝ թավ և սոսկ:

ա) Թավը ցույց է տալիս բաղաձայնների թավ, թանձր, «խոշոր» արտասանությունը, ինչպես օրինակ՝ ր, փ, ք և այլն:

բ) Սոսկը ցույց է տալիս նրանց ողորկ, լերկ արտասանությունը, օրինակ՝ տ, պ, կ:

Թավը նշում է նաև լ հնչյունը, երբ դա առանձին պետք է արտասանվի (օրինակ՝ կաքալ):

4. Կ ի ր ք

Կիրքի նշանները երեքն են՝ ապաթարց, ենթամնա և ստորատ:

ա) Ապաթարցը դրվում է ի նախդիրի վրա, բառից անջատելու համար, ինչպես և բարեհնչունության նպատակով ա ձայնավորը զեղչելիս, և այս պատճառով էլ, ըստ որոշ հեղինակների, այբաթարց է կոչվում:

բ) Ենթամնան ցույց է տալիս, թե կից երկու բառերը մեկ բառ են կազմում, ուստի պետք է միացյալ արտասանել:

գ) Ստորատը դրվում է ցույց տալու համար հակառակը, թե կից երկու բառերը ոչ թե մեկ, այլ երկու առանձին բառեր են հանդիսանում, ուստի դրանք միմյանցից անջատ պետք է արտասանել:

Շեշտ	՝	կամ	^	Թավ	^	կամ	^
Բուժ	˘			Սոսկ	˘		
Պարույկ	ˆ			Ապաթարց	...		
Սուղ	o			Ենթամնա	...		
Երկար	~			Ստորատ	...		

Հիմնականում սա է առողանության տասը նշանների սխտեմի էությունը, ինչպես այդ շարադրված է մեր հին քերականություններում: Սակայն, պետք է ավելացնել նաև, որ առողանության նշաններից մի քանիսն ունեն իրենց գործածության այս կամ այն մասնավոր դեպքերը:

Այդպիսի նշաններից են շեշտը, պարույկը, ենթամնան և այլն: Այսպես օրինակ, շեշտը լինում է երեք տեսակ՝ հանկաշեշտ, երբ դրվում է բառի վերջին վանկի վրա, հարաշեշտ, երբ շեշտում է նախավերջին վանկը և նախահարաշեշտ, երբ ցույց է տալիս, թե պետք է շեշտվի վերջից հաշված՝ երրորդ վանկը և այլն: Նույն ձևով պարույկը լինում է հանգապարույկ, հարապարույկ և նախահարապարույկ:

Հայկական քերականություններում նկարագրված այս տասը նշանների սիստեմն ընդունելով որպես հայոց լեզվի առողջանություն սիստեմ, շատ հեղինակներ հեշտությամբ նկատել են դրա («հայկականի») և հունական առողջանության սիստեմի ընդհանրությունը կամ գոնե խիստ նմանությունը: Այսպես օրինակ, միջնադարյան երաժշտության և նեմարանության մասնագետ Օ. Ֆլայշերը վերը նկարագրված սիստեմը որոշ աղավաղումներով բերելով, գրում է.

«Չայնանիշների այս սիստեմը դիտելիս ամենից առաջ աչքի է ընկնում նրա էություն ներքին կապը հունական առողջանության սիստեմի հետ: Այն, ինչ առաջին հայացքից է զարմացնում, զա երկու սիստեմների համապատասխանությունն է, որ կա նրանց ստորաբաժանումների, նշանների ձևերի, անունների և նշանակությունների միջև: Հունական բոլոր պրոսոդիաները հայկական ձայնանիշների մեջ իրենց համապատասխաններն ունեն»¹:

Ֆլայշերը համեմատական մի աղյուսակ է բերում, որտեղ զետեղված առողջանության նշանների բանակը, նրանց բաժանումը շորս սեռի, այդ սեռերի անուններն ու նշանակությունը, առանձին նշանների անուններն ու հայկական քերականություններում գրված նրանց նշանակությունները հայկական և հունական սիստեմներում համարյա լիովին համապատասխանում են միմյանց (եթե ուղղենք կիրքի նշանների մեջ այդ հեղինակի կողմից թույլ տրված սխալները): Ահա այդ նմանությունից կամ ընդհանրությունից ելնելով, խազագետները սովորաբար եկել են այն եզրակացության, որ հայկական առողջանության սիստեմը ծագել է հունականից: Այսպես, Սպ. Մելիքյանը գրել է.

«Մեր առողջանության խազերը սկզբնապես հունական են եղել և Հունաստանից կամ հույն գաղութներից են մեզ մոտ անցել»²:

Մինչդեռ, հին ձևագրերի ուսումնասիրությունը անհրաժեշտություն է առաջացնում վերաքննել խազագետների եզրակացությունը և պարզել, թե ձի՞շտ է արդյոք տարածված այդ տեսակետը, բավական է արդյոք հայկական քերականություններում բերվող առողջանության սիստեմի հունականին ունեցած նմանությունը, հաստատելու համար, թե հայկական առողջանության սիստեմը վերցված է հունականից կամ հունականն է:

Այս հարցի լուծումը կարևոր է, քանի որ այդպիսի եզրակացու-

¹ O. Fleischer, Neumenstudien, Լայպցիգ, 1895, I, էջ 66:

² Սպ. Մելիքյան, Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վերա, Թիֆլիս, 1914, էջ 20:

թյունը երաժիշտ-պատմաբաններին տարել է դեպի մի այլ, և ինչպես հետագայում կտեսնենք, նույնպես սխալ եզրակացության, այն է, թե հայկական երաժշտական խազերը նույնպես վերցված են հունականից: Այսպես, խազերին նվիրված իր նույն աշխատության մեջ Սպ. Մելիքյանը գրում է.

«Երաժշտական խազերը նույնպես հունական ծագում ունեն, և ներմուծվել են Հունաստանից կամ Փոքր Ասիո հույն գաղութներից», քանի որ «երաժշտական խազերի գլխավոր տարրը առողջանության նշաններն են կազմում, ... իսկ հայտնի է, որ մեր առողջանության նշանները վերցրել ենք հույներից»¹:

Վերոհիշյալ տեսակետը բնեկու համար պետք է մեկ կողմից պարզել քերականություններում բերվող առողջանության սիստեմի աղբյուրները, այսինքն որոշել, թե որտեղից է այն ծագել, հայկական է, թե ոչ. մյուս կողմից՝ բնեկ հայկական հին ձևագրերում արձանագրված առողջանությունը և տեսնել, թե ինչքանով է նրան համապատասխան առողջանության սիստեմի վերը բերված նկարագրությունը:

Նախ քերականությունների առողջանության սիստեմի աղբյուրների մասին:

Հայտնի է, որ հայ քերականագիտությունը ծնունդ է առել հունարան թարգմանչական գաղտնի գործունեության առաջին շրջանում (հավանաբար V դարի երկրորդ հիսնամյակ) Դրոնիսիոս Թրակացու «Արուեստ քերականին» դասական համարված երկի թարգմանությունից անմիջապես հետո: Հայ քերականագետները մինչև ուշ միջնադար գրազված են եղել Թրակացու երկը մեկնելով, այդ նպատակի համար օգտագործելով նաև հույն մեկնիչների գրվածքները²:

Համեմատությունը ցույց է տալիս, որ հայկական քերականություններում բերվող «առողջանություն» գլուխը և մասնավորապես նշանների սիստեմի մեկնությունը նույնպես բխում է Թրակացու «Արուեստ քերականին» աշխատությունից, ընդ որում սկզբնական հունական շարադրանքը թարգմանելով կամ մեկնաբանելով, հայ հեղինակները գրեթե հաշվի չեն առել մայրենի լեզվի առանձնահատկությունները³:

¹ Սպ. Մելիքյան, նույն աշխատությունը, էջ 35:

² Տե՛ս Н. Адопц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Петроград, 1915.

³ Այն հանգամանքը, որ հարավոր զեպրերում հունական օրինակները փոխարինված են հայկականով, մեր շուտիվ հարցի տեսակետից էական չէ:



վերցնենք, օրինակ, շեշտի գործածության զանազան դեպքերը: Անվիճելի է, որ հայերեն գրական լեզվում շեշտվում է միշտ բառերի վերջին վանկը, անկախ նրանից թե բառն ինչ ձայնավորներ է ընդգրկում, ինչ մասունք բանի է, որ հոլովման կամ խոնարհման մեջ է (բացառությամբ հայցական հոլովից, որտեղ «ը» կիսաձայնը բառի վերջում շեշտ չի ընդունում) և այլն: Ուրեմն ինչի՞ համար էին հարաշեշտը և նախահարաշեշտը հայկական առողջանության սիստեմում:

Շեշտերի վերաբերյալ հարցն ավելի պարզ է դառնում, երբ քննում ենք ձևագրերում հաճախ հանդիպող «Աղոթանութեան պատահիկս, զոր գտի» խորագրով քերականական հատվածը: Այստեղ հանկաշեշտ, այսինքն՝ վերջին վանկի շեշտ ունեցող բառերի օրինակները բերված են հայերենից, և դա հասկանալի է: Բայց, հենց խոսքն անցնում է հարաշեշտին և նախահարաշեշտին, այսինքն վերջից հաշված երկրորդ և երրորդ վանկի շեշտին, ապա օրինակներ են բերվում արդեն ոչ թե հայերեն բառեր, այլ հունական հատուկ անուններ (Պետրոս, Մարկոս, Գիկղիկոն, Անթրապէ և այլն): Սա ևս պետք է հասկանալի լինի: Չնայած նրան, որ ըստ Ստեփանոս Մյունեցու մեկնության «...Ամենայն անուն, որ միով հեզով յառաջ բան զվերջին հեզն ունի զայր կամ զեջ կամ զին, ամենեքեան սոքա յարաշեշտք ասին» և չնայած հայերենում շատ կան այդպիսի բառեր, այնուամենայնիվ օրինակները բերվում են հունարենից, քանի որ հայերեն լեզվում վերջից երկրորդ կամ երրորդ վանկում ա, ե կամ ի ունեցող բառերը այդ ձայնավորների վրա բնավ շեշտ չեն ստանում: Պարզ է ուրեմն, որ հանկաշեշտ, հարաշեշտ և նախահարաշեշտ տերմիններն իրենք հունական օբսիտոն, պարօբսիտոն և պրոպարօբսիտոն տերմինների բառացի թարգմանությունը լինելով, մեր լեզվի հետ կապ չունեն:

Անվիճելի է նաև այն, որ հայերենը «ընություն» երկար և կարճ ձայնավորների չի ունեցել: Ինչո՞ւ ուրեմն առողջանության «հայկական» սիստեմում երկար և սուղ նշանների գործածությունը կապվում է նախ և առաջ «բնականից երկար» և «բնականից կարճ» ձայնավորների հետ:

Հայկական հին քերականություններում նկարագրված առողջանության սիստեմի՝ հայերեն լեզվի հետ ունեցած անհամապատասխանությունը համոզում է մեզ այն բանում, որ այդ սիստեմը հունարենից հայերենի փոխադրվելով՝ հարմարեցված չէ մեր լեզվին: Հետևաբար, հունական առողջանության հետ ունեցած նրա անմասն-

թյունը՝ կամ «ընդհանրությունը» տարակույս կամ զարմանք չպետք է առաջ բերի:

Հարց է ծագում. կիրառվե՞լ է արդյոք առողջանության հունական այդ սիստեմը հայկական թվերգության մեջ, թե ոչ, և եթե կիրառվել է, ե՞րբ և ինչպե՞ս է կիրառվել:

Այս հարցի ստույգ պատասխանը, անշուշտ, պետք է փնտրել նշանագրված հին ձևագրերում, այնտեղ եղած առողջանության գրանցումները ուսումնասիրելու միջոցով: Սակայն, քանի որ մեր քերականությունների մի մասը իրենց հնությունը առնվազը վեցերորդ դարն են հասնում, իսկ այդ դարից նշանագրված ձևագրեր, ինչպես հայտնի է, չեն պահպանվել, ուստի նախքան հնագույն ձևագրերն ուսումնասիրելը, անհրաժեշտ է դիմել եղած պատմական տեղեկություններին:

Մենք նշեցինք արդեն, որ Սպ. Մելիքյանը եկել է այն եզրակացության, թե մեր առողջանության խաղերը բերվել են Հունաստանից և հունական են: Իր եզրակացությունը հիմնավորելու, ինչպես նաև առողջանության խաղերի կիրառության ժամանակը որոշելու համար նա մեջ է բերել պատմական հետևյալ տեղեկությունները.

ա) V դարի պատմիչ Ղազար Փարպեցին իր «Հայոց պատմության» մեջ Սահակ Պարթևի մասին գրում է. «...Սահակայ, որ յոյժ առյցեալ անցուցանէր վարժիւք զբազում գիտնովքն Յունաց, եղեալ կատարելապէս հմուտ երգողական տաղիցն և հոետորական յորդասաց յայտնարերութեան, ևս առաւել տեղեկացեալ փիլիսոփայական արուեստիցն ցուցանիւր»: Այս հատվածից, ըստ Սպ. Մելիքյանի, երևում է, որ «ինչպես Սահակ Պարթևը, այնպես էլ ինքը պատմիչը, երկուսն էլ V դարի մարդիկ, այդ երգողական տառերի մասին գազափար և ծանոթություն ունեին»:

բ) Արիստակես Գրիշը գրում է. «...Սքանչելի վարժեալքն հայոց երիցս երանեալ մեծն թարգմանիչը, զոր երկսիրաբար երկաւք շահացեալք և յայլասեռն աղղաց հոտակաց զաստուածաշունչ կոտակս յորջորջեալ, և յաթենական նահանգսն վարժեալք և պերճեհրական զրծից հմտացեալք և բարունաբար աստուածային տառիւքս անդրադարձութեամբ իբրև յորդաբովս հոսման աղբիւրի զամենեսեան զմեզ լուսաւորեալ...» Այդ «պերճեհրական զծերը» Սպ. Մելիքյանի կարծիքով, նույնպես առողջանության խաղերն են¹:

¹ Արիստակես Գրիշի այս հիշատակարանը (տե՛ս Մատենադարանի ձեռ. № 2370, էջ 86բ), Սպ. Մելիքյանը սխալմամբ վերագրում է պատմիչ Արիստակես Լաստիվերտյուն, նույնպիսի սխալ վերագրելով նաև Զարբհաշայանին (տե՛ս «հունական ազգեցությունը», էջ 9):

Այս տեղեկությունների հիման վրա Սպ. Մելիքյանը հանգում է այն հավանական եզրակացության, որ «առողջանության խազերի ներմուծումը V դարում, այն էլ ավագ թարգմանիչների ձեռքով պիտի կատարված լինի»:

Ինչպես պատմությունների հայտնի է, V դարում, զրերի ստեղծումից հետո, հայկական ինքնուրույն գրականության զարգացման հետ զուգընթաց ստեղծվեց նաև թարգմանական հարուստ գրականություն: Ասորերենից և հունարենից թարգմանվեցին զլիսավորապես քրիստոնեական պաշտամունքային գրքեր, ապա նաև փիլիսոփայական, ճարտասանական, քերականական, պատմական և այլ բազմաթիվ արժեքավոր գրվածքներ: Այսպիսով, եթե ընդունենք, որ Փարպեցու հիշած «երգողական տառերը» կամ Արիստակեսի «պերճքերական գծերը» առողջանության խազերն էին, անհավանական չպետք է համարել այն, որ դեռևս V դարում այդ խազերը բերվել էին Հունաստանից, ուստի հունական էին:

Սակայն, ո՞ր են ավագ թարգմանիչների ձեռքով Հունաստանից բերված խազերը, ի՞նչ եղան դրանք հետազոտում: Չէ՞ որ, ինչպես նշում է ինքը՝ Սպ. Մելիքյանը, հայկական հնագույն թվակիր ձեռագրում (887 թ. գրված ավետարանում)՝ առողջանության խազեր ընդհանրապես չկան, իսկ հետագա դարերի ձեռագրերում եղած խազերը (ըստ Սպ. Մելիքյանի՝ դրանց մի մասը) իրենց գործածություններում նման չեն հունականին:

Սպ. Մելիքյանն այս երևույթները բացատրում է հետևյալ կերպ. նախ՝ նա արամադիր է ընդունելու, որ «մինչև VIII, IX և նույնիսկ մինչև X դարու սկիզբները խազերի ուսմունքը կամ գործածությունը մենաշնորհ է եղել գիտնական՝ հունական դպրությունը ծանոթ վարդապետներին, եպիսկոպոսներին և կաթողիկոսներին միայն», որոնք «սկզբնական դարերում ամեն ինչ չեն խազավորել առողջանության նշաններով, ինչպես հետագա XII դարից այս կողմը սովորություն է դարձել, այլ երևի մի քանի սաղմոսներ, այլություններ և մարգարեական ողբեր»: Ապա, նա գտնում է, որ հունական քերականությունից վերցված «այն բոլորը, ինչ որ ավելորդ են մեր լեզվի համար կամ օտար և բևե կարող էին դառնալ, գործնականի մեջ մուտք չեն գործել»¹:

¹ Սպ. Մելիքյան, հունական ազգեցությունը հայ կրթությունից տեսական վերա, Թիֆլիս, 1914, էջ 17:

Պետք է ասել, որ այս երկու բացատրություններից առաջինը ոչ մի չափով համոզիչ չէ: Հիրավի, եթե V դարից, երբ ըստ Մելիքյանի «ամենուր եկեղեցական գրքերը տենդագին կերպով խազավորվում էին», խազերը մուտք գործեցին Հայաստան, ապա, մինչև X դարը, 500 տարվա բնթացքում դրանք չէին կարող մենաշնորհ մնալ մի քանի գիտուն վարդապետների, և մյուս կողմից, չէին կարող չընդգրկել գոնե եկեղեցու զլիսավոր գիրքը՝ ավետարանը, որ բոլոր դարերում էլ առողջանության խազերի հիմնական կրողներից մեկն է եղել:

Ինչ վերաբերում է Սպ. Մելիքյանի երկրորդ բացատրությանը, ապա այն թեև հիմնականում ճիշտ է, բայց տվյալ դեպքում անբավարար պիտի նկատել: Մեր կարծիքով ոչ թե այս կամ այն առանձին նշանը, այլ հայ քերականների մեկնություններում բերվող առողջանության ամբողջ սխտեմը, որ V—VII դարերում հունարենից փոխ առնելով փորձեցին «հայացնել», գործնականում չորացվեց ու չկիրառվեց, մնաց հայերեն լեզվին խորթ ու հայկական թվերգությունից անջատ, վերացական մի սխտեմ: Ուստի Սպ. Մելիքյանի երկրորդ բացատրությունը տեղին կլիներ ցույց տալու համար իրականում կիրառված հայկական խազերի ոչ թե հունական, այլ ավելի շուտ նրանց ոչ հունական ծագումը:

Առողջանության խազերով նշանագրված հայկական հնագույն ձեռագրերը հնարավորություն են տալիս ապացուցելու, որ նրանց մեջ ընդգրկված խազերի սխտեմը փաստորեն այլ սխտեմ է, և ոչ այն, ինչ նկարագրված է հոմարան հայ քերականների մեկնություններում:

Ուրեմն տեսնենք, թե որն է առողջանության այն սխտեմը, որ փաստորեն գոյություն է ունեցել մեզ մոտ և արձանագրված է մեր հին ձեռագրերում: Այդ ձեռագրերի ուսումնասիրության հիման վրա պարզենք առողջանության մեր սխտեմի կիրառության ժամանակը, նրա էությունը, փոխհարաբերությունը հունական առողջանության և կապը երաժշտական խազերի սխտեմի հետ:

* * *

Անդրադառնալով իրականում կիրառված ու հնագույն ձեռագրերով մեզ հասած առողջանության սխտեմին, նպատակահարմար չենք համարում, ինչպես սովորաբար արվում է, միանգամից բերել նշանների տախտակը և դրա կողքին տալ նրանց նշանակությունները, քանի որ, ինչպես երևում է ձեռագրերից, առողջանության մեր

սիստեմը արմատացել է ոչ թե միանգամից, այլ որոշ ժամանակի ընթացքում զարգանալով և կատարելագործվելով: Ուստի այդ սիստեմն անհրաժեշտ է ուսումնասիրել իր կազմավորման և զարգացման ընթացքում:

Սկսենք առողջանությունն նշանների կիրառության ժամանակի հարցից:

Մենք սասցիներ, որ առողջանության նշանների սիստեմի հիմնական կրողներից մեկը ավետարանն է և, որ 887 թ. ընդօրինակված ավետարանը (Մատենադարան, ձեռ. № 6200) առողջանության խազեր չունի. այն պարունակում է միայն տրոհության նշաններ: Հարց է ծագում. կարելի՞ է արդյոք այդ ձեռագրի հիման վրա վերջնական եզրակացության գալ առողջանության խազերի կիրառության ժամանակի վերաբերյալ: Բավական է ծանոթանալ հին ձեռագիր ավետարանների մի քանի այլ օրինակների հետ համոզվելու համար, որ այդպես չի կարելի:

Այսպես, ձեռագիր № 6200—887 թ. — առողջանության խազեր չունի.

- № 6202 — 909 թ. — խազեր չունի
- № 8906 — 988 թ. — » »
- № 2374 — 989 թ. — խազեր չունի
- № 283 — 1033 թ. — խազեր չունի
- № 6201 — 1038 թ. — խազեր ունի
- № 3723 — 1045 թ. — խազեր չունի
- № 3793 — 1053 թ. — » »
- № 3784 — 1057 թ. — խազեր ունի
- № 311 — 1066 թ. — » »
- № 288 — 1099 թ. — » »
- № 832 — 1154 թ. — խազեր չունի և այլն:

Այժմ մի պահ պատկերացնենք, որ խազերով գրված X և XI դարերի սակավաթիվ ձեռագրերը մեզ չեն հասել, իսկ XII դարից էլ թվակիր խազեր ունեցող ձեռագրեր Մատենադարանում չկան. այդ դեպքում ճիշտ կլինեն արդյոք եզրակացնել, որ առողջանության խազերը կիրառվել են միայն XIII դարից սկսած, իհարկե ոչ: Այսպես էլ, 887 թ. ձեռագիրը դեռ չի որոշում, թե IX դարում առողջանության խազեր չեն կիրառվել, ինչպես նաև 989 թ.՝ խազեր ունե-

ցող ձեռագիրը ցույց չի տալիս առողջանության սիստեմի կիրառության սկիզբը¹:

Ի՞նչը պետք է ուրեմն ուղեցույց ընդունել առողջանության խազերի կիրառության ժամանակը որոշելիս: Խազերի առկայությունը կամ բացակայությունը ձեռագրերում իհարկե, չպետք է անտեսել, սակայն ինչպես տեսանք, միայն այդ հատկանիշով խնդիրը լուծել անհնարին է: Այդ հարցում առավել կարևոր են հին ձեռագրերի խազերն ըստ էության, խազագրության վիճակը (տարբեր նշանների քանակը, գրության ձևը, խազերի հավանական նշանակությունները և այլն) ձեռագրերում և նրանց բռնած սեղը խազային սիստեմների զարգացման պատմության մեջ:

Առողջանության, ինչպես նաև երաժշտական խազերի սիստեմների զարգացման պատմությունը լուսարանելու գործում կարևոր նշանակություն ունեն հնագույն պատառիկները, որոնք շատ հետազոտողների մատչելի չեն եղել: Պահպանված ամբողջական ձեռագրերի հետ միասին դրանք լրացնում են խազերի գործածության վաղ շրջանի պատկերը, հնարավորություն են տալիս հետևելու սիստեմների ծագման ու զարգացման ընթացքին:

Առողջանության խազեր պարունակող հնագույն պատառիկների ժամանակը մեծ մասամբ հայտնի չէ և հաճախ դժվար է այն ճշգրիտ որոշել: Մեր հետազոտության ընթացքում մասնագետների օգնությամբ զննել ենք Մատենադարանի հին պատառիկների և պահպանակների մեծ մասը և եկել ենք այն համոզման, որ նրանցից մի քանիսը գրված պետք է լինեն IX—X դարերում²:

Ավելի հին պատառիկները, որոնց գրության ժամանակը խիստ պայմանական կերպով միայն կարող է որոշվել, սովորաբար նշաններ չեն պարունակում, իսկ այն պատառիկների մեջ, որոնք համարվում են X դարից առաջ գրված, կամ վերագրվում են IX դարին, առանց նշանների օրինակներն ավելի շատ են, քան նշաններ ունեցողները: Այս բոլորից առաջին ենթադրությունը, որ կարող ենք անել առողջանության խազերի ժամանակի նկատմամբ, այն է, որ նրանք կիրառ-

¹ Կոմիտասի կարծիքով առողջանության նշաններ չունեցող այդպիսի ձեռագրերը գրվել են արտակերպական յուստակների («մասնավոր ընթերցման») համար (Տես Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող Կոմիտասի «Առողջանության նշաններ» ձեռագրի հոդվածը):

² Անթվակիր պատառիկների ժամանակը հնագրական տվյալներով որոշելու մասին տես այս աշխատության Բ գլխում:

վել են IX դուցն և VIII դարից սկսած¹: Այդ ենթադրությունը հաստատվում է պատասխիկներում և հետագաչի թվակիր ձեռագրերում ընդգրկված նշանները բննելով, որից ակնհայտ կերպով երևում է, որ IX—X դարերի ձեռագրերում արձանագրված առողանության նշանները նոր կազմավորվող մի սխտեմ են ներկայացնում:

Առողանության խազեր ունեցող, մինչև այժմ հայտնաբերված ձեռագրերից հնագույնները Մատենադարանի №№ 1433, 463, 387, 94 և 4 պատասխիկներն են և թերևս նաև № 1570 ձեռագրի պահպանակը: Հնագրական ավյալներով դրանք բոլորն էլ վերագրվում են IX—X դարերին, կամ համարվում են գրված X դարից առաջ: Հիշյալ պատասխիկներում, հաջորդ դարերի ձեռագրերի համեմատությամբ, նշանագրված վանկերը խիստ սակավ են, բացի այդ նրանցում կիրառված է ընդամենը մեկ նշան, շնայած պատասխիկներից մի քանիսի մեջ կան այնպիսի վանկեր, որոնք հետագա դարերում նշանագրվում էին առողանության տարբեր խաղերով: Պատասխիկներում եղած այդ միակ նշանը խազերի սխտեմում երկար կոշվող նշանն է: Ուրեմն երկար առողանության նշաններից առաջինն է, որ հանդես է գալիս առողանության նշաններ ունեցող ամենահին մեզ հասած ձեռագրերում:

Առողանության սխտեմում այս կամ այն խազի դերը կամ նշանակությունը որոշելու համար պետք է ելնել նրանից, թե այդ խազը նախադասության ո՞ր անդամի վրա է գրված և ինչ իմաստ է արտահայտում: Այն հանգամանքը, որ առողանության գլխավոր նշանները հայերենում այժմ էլ պահպանել են իրենց հին նշանակությունը, հնարավորություն է տալիս ճիշտ կողմնորոշվելու այդ հարցում: Ինչ վերաբերում է առողանության խազերի բուն երաժշտական մեղեդիական նշանակությանը, որ նրանք ձեռք էին բերում երգելով կարդալու ընթացքում, ապա դրա մասին մենք գաղափար ենք կազմում շնորհիվ Կոմիտասի երկարամյա և մանրակրկիտ հետազոտությունների արդյունք հանդիսացող մի ուսումնասիրության²:

¹ VIII դարի վերաբերյալ ենթադրությունը առաջ ենք բերում, շնայած հայտնաբերված փաստաթուղթ շուշենք մեր ձեռքի ապի, այն նկատառումով, որ մինչև IX դարի թեկուզ և սկզբնական արժատվորման և տարածման աստիճանին հասնելը առողանության խազերը մեկ հարյուրամյակի պատճառով անկասկած կարող էին վերադրված լինել:

² Նկատի ունենալով «Armenische Kirchenmusik» հոդվածը, տպագրված 1899 թ. «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft» հանդեսում, իսկ հայերեն թարգմանությանը՝ «Հոգիվածներ և ուսումնասիրություններ» գրքում (Երևան, 1941, էջ 153):

Այդ հոդվածում, վերլուծելով թվերգության պարզ ձևերը հոգիար

երկար կոշվող առողանության նշանի գործածությամբ ցույց է տրվել ընթացանության ձայնի (վանկի, ձայնավորի) երկարացումը, երբ անհրաժեշտ է եղել նախադասության իմաստին համապատասխան նրա որևէ անդամը առանձնահատուկ կերպով ընդգծել: Այսպես է գործածված երկարը № 1433 պատասխիկում (IX—X դար):

«Այդ հրամայ գրուսանի գնեղամանն»,
«Են ասիցեն ժողովրդանն քե յաեան ի մեռիցո».

Երկարը նշանակված վանկի (ձայնավորի) տեղությունը, սովորական վանկերի համեմատությամբ, մեծացրել է մոտ երկու անգամ, ընդ որում, տեղությունների այդպիսի փոխհարաբերությունը խստով չի պահպանվել, այլ, ինչպես Կոմիտասն է նշում, դիտվել է որպես հիմունք:

Տվյալ բառի արտասանությունը ավելի արտահայտիչ դարձնելու, ու դրա միջոցով նախադասության իմաստն ընդգծելու և հասկանալի դարձնելու համար ձայնավորի տեղությունը մեծացնելով, երկարը ցույց է տվել միաժամանակ ձայնաստիճանի որոշ բարձրացում, որի հետևանքով նշանակված վանկը ձեռք է բերել նաև յուրահատուկ բացականշական ընույթ, արտահայտչություն: Այդպես են, օրինակ, երկար նշանը կրող կոշականները.

«Այ անի»

(Պատասխիկ № 387, IX—X դար)

Հենց սկզբից պետք է նշել, որ երկարի գործածությունը բնավ կախում չունի այս կամ այն ձայնավորից, հին ձեռագրերում նա հանդիպում է բոլոր ձայնավորների վրա հավասարապես, ուստի և այն տարբերվում է հունական «*α*»-ից:

Երաժշտության մեջ, Կոմիտասը ցույց է տալիս նրանց լազային կառուցվածքը և բերում առողանության ու տրոհության խազերի նշանակության մի շարք տարբերակներ, որոնք հաճախ ներկայացնում են ընդամենի և իմաստավորված ինտոնացիոն գործվածքներ, իրենց բնույթով կապված ազգային մելոդիկ ոճի առանձնահատուկությունների հետ: Չնայած հոգիվածում բերված երաժշտական ավյալները վերցված են Կոմիտասին ժամանակակից կատարողական պրակտիկայից, այնուամենայնիվ նրանք որոշ նոսրացողություն են տալիս առողանության սխտեմի էությունը մասին նաև պատմական առումով: Պատճառը մեղեդիական ձևերի պահպանողականությունը չէ միայն Կոմիտասն ինքը թվերգության երաժշտական-ոճական և պատմական հարցերի հետազոտությունների հիման վրա ճշակել, ընդհանրացրել է ժամանակակից պրակտիկայի ավյալները:

Սակայն №№ 387, 94 և 4 պատահիկներում հանդիպում ենք այդ նշանի ավելի լայն կիրառությանը: Այստեղ երկարը գրված է ոչ միայն այն տեղերում, ուր նախադասության իմաստի համաձայն ձայնն երկարում և «բացականչում» է, այլև այն տեղերում, որտեղ ձայնը բարձրանալով, կտրուկ կերպով շեշտվում է, կամ «ոլորվելով» հարցական ինտոնացիա է ձևեր բերում: Այլ ձևազրբերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այդպիսի վանկերը հետադարձում նշանակված են առանձին՝ իրենց համապատասխան նշաններով, այն է՝ շեշտով և ոլորակով: Ուրեմն, երկարը IX—X դարերում գործ էածված շեշտ և ոլորակ նշանների փոխարեն ևս: Այսպես օրինակ, № 4 պատահիկում միևնույն նշանով են նշանակված տարբեր իմաստ ունեցող նախադասությունների վանկերը.

«Եւ անդ էօ մայրն»	(նստատակոն իմաստով, որպէս երկարացման-բացազանչական նշան),
«Ուսնի նանչես գիս»	(նարցական իմաստով, որբակի փոխարեն),
«Եկ եւ սես»	(նրաժայտակոն իմաստով, շեշտ-փոխարեն):

Նույնպիսի օրինակների ենք հանդիպում նաև № 387 պատահիկում (IX—X դար).

«Եւ հաննն գնս...»	(երկարացման - բացազանչական նշան),
«Ձնս ոյ սեսին»	(ժխտական իմաստով, շեշտի փոխարեն):

Այլ կերպ ասած, երկար նշանը գրված է նախադասության բոլոր այն բառերի վրա, որոնք կարդալիս ցանկացել են այսպես թե այնպես առանձնացնել, ընդգծել, լինի ձայն երկարացնելով, «բացականչելով», «ոլորելով», թե շեշտելով. այս բոլոր դեպքերը շոշափման ընդհանուր եզրույնն և դա ինտոնացիայի արտահայտչականությունն է, որ ձևեր է բերվում ձայնաստիճանի բարձրացման և ձայնի ուժեղացման միջոցով:

Առողանության տարբեր երանգները մեկ նշանով նշանակելը մենք համարում ենք առողանության խաղերի գործածության հնագույն շրջանին բնորոշ հատկանիշ:

Ավելի ուշ գրված պատահիկներում և ձևազրբերում տեսնում ենք արդեն երկու նշան: Այստեղ հարցական ինտոնացիա կրող վան-

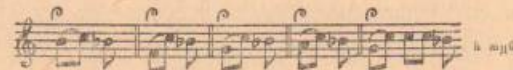
կերը նշանակված են ոլորակ, կամ, ինչպես քերականության մեջ են անվանում (ըստ հունական περισπωμένης-ի) պարույկ կոչվող նշանով:

Երկու նշան (երկար և ոլորակ կամ պարույկ) իրենց մեջ ընդգրկում են №№ 117 և 7835 ձևազրբերի պահպանակները և № 3784 ձևազրբը: Այսպես, օրինակ, № 117 և 7835 պահպանակներում (X—XI դար) բացի երկարից գտնում ենք նաև.

«Այսպէս կորացնեն զնս»,
«Ոյ նովնն օտղաւ օշխցուլ»:

Առողանությամբ ընթերցանության կամ թվերգության մեջ ոլորակը ցույց է տվել ձայնի աստիճանական կամ թռիչքային բարձրացումը մի բարձր տոնի: Կոմիտասի բնորոշմամբ այդպիսի բարձրացումը կատարվել է սովորաբար մեկ վանկի վրա, հենց այն վանկի, որը նշանազրված է ոլորակով, այնպես, որ ոլորակ կրող վանկի սկիզբը իր տոնի բարձրությամբ համընկնում է իրեն նախորդող վանկի բարձրությանը:

Կոմիտասը նոտաներով այսպես է արտահայտել ոլորակի մոտավոր ինտոնացիան².



Ոլորակից հետո ձայնի դեպի վար ընթացքը կատարվում է կամ հաջորդ վանկի վրա, կամ բարձր տոնը էլի մի քանի վանկով կրկն-

¹ Այս երկու անունը (ոլորակ և պարույկ) առողանության խաղերի մեջ միևնույն նշանին են վերաբերում: Հունական περισπωμένης-ն (պարույկը) որպես τόνος-ի (ոլորակի) մի տարատեսակ, քերականությունների միջից առողանության գործնական սխեմայի մեջ չի անցել, ընդունվել է դրա անունը միայն, որն անկասկած, վերաբերում է բուն ոլորակին կամ հարցական նշանին: Երգչկացին ասում է «... ձայն հարցականին զգորություն պարոյին ունի, քանզի բեկումն է ձայնի, ապա թէ ոչ՝ ոչ գտանեմ զհարցականս թ ժ առողանութիւնս» (տե՛ս Սպ. Մելիքյան «Հունական աղղեցությունը», էջ 14):

² № 7117 արժեքավոր ձևազրբում (XV դար) ոլորակի մասին ասվում է. «է նման ձևոյ պարուկիս և այն ձևն, գոր ի հիացականսն զնեմբ. այլ գայօ ոչ գտանեմք ձևով այսու գրոշմեալ զհարցականս ի խրատս տասն առողանութեանս յառջնոցն մերոց» (էջ 48):

³ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 158:

լուց հետո: Ուստի ոլորակով նշանակված վանկի ինտոնացիան իր մեջ չի պարունակում ձայնի թև վեր և թև վար ընթացք, ինչպես դա վերագրվում է հունական ΠΕΡΙΣΤΑΥΜΕΝΥ -ին կամ բերականություններում բերվող պարույկի նշանակությունը:

Ոլորակ նշան ոճնեցող հին ձևագրերի վերը հիշատակված խումբը բնորոշ է նաև նրանով, որ այնտեղ երկար կոչվող նշանը գործ էածվում դեռևս երկու տարբեր նշանակություններ՝ թև բուն երկարի և թև շեշտի փոխարեն: Այսպես, օրինակ, № 7835 պահպանակում կա.

«նախանն, սոմսուքինն, հուրքինն» (երկար նշանակությամբ).

«նչ կամին» (ժրամական, շեշտ փոխարեն)

№ 517 պատասխիկում, որ նույնպես հին է, կա.

«երոչ զհետսսան եկիր» (երկար իր նշանակությամբ).

«ոչ իյլ տունայ նմա» (տուգիմ հյանք շեշտ փոխարեն)

Հատուկ անունները, որոնք հետագայում, որպես կանոն, շեշտով են նշանագրված, № 117 ձևագրի պահպանակում (X—XI դար) և № 23 պատասխիկում (XI—XII) նույնպես երկար նշանն են կրում: Առողանություն նշանները կիրառության հենց այս շրջանին է պատկանում նաև № 2374 ձևագրի, («էջմիածնի ավետարանը»—989 թ.), որտեղ շեշտը և երկարը նույն ձևն ունեն¹:

Ահա օրինակներ.

«զնացին զհն նուա» (երկար),

«այդ ես տսնմ ձեզ» (երկար),

«մի հարկանե փող» (շեշտ),

«մանո գլխասուղն» (ժրամական, շեշտ):

Այսպիսով, առողանության խաղերի կիրառության երկրորդ շրջանը բնորոշվում է նրանով, որ ոլորակ (հարցական) վանկերը

¹ Արտաքին ձևից էլ ինչու, այդ նշանը կտրելի էր ընդունել նաև որպես շեշտ, զործածված շեշտի և երկարի փոխարեն: Սակայն նկատի ունենալով այդպիսի խաղերի ձևերի երբեմն հանդիպող տարբերություններ, X դարի այլ ձևագրերի հետ համեմատելով մենք այն բնորոշում ենք որպես երկար:

նշանագրված են իրենց համապատասխան նշանով, իսկ բուն շեշտված և երկար-բացականչված վանկերը դեռևս մեկ նշանով՝ երկարով:

Առողանության խաղերի կիրառության հաջորդ՝ երրորդ շրջանին բնորոշ է այն, որ արդեն բուն շեշտված վանկերի համար ևս առանձնացված է հատուկ նշան: Այլ կերպ ասած, երրորդ շրջանի ձևագրերում գտնում ենք երեք տարբեր խաղեր՝ երկարը, ոլորակը և շեշտը, յուրաքանչյուրն իր նշանակությամբ զործածված:

Երաժշտական ինտոնացիայի տեսակետից, ոլորակի նման, շեշտն ևս ցույց է տալիս ձայնի բարձրացում: Սակայն, եթե ոլորակը ցույց է տալիս հարցական ինտոնացիա, շեշտն ավելի ընդարձակ կիրառությամբ, վերաբերում է հրամայական, ժխտական և մի ձակ կիրառությամբ, վերաբերում է հրամայական, ժխտական և մի շարք այլ ինտոնացիաներին ու նախադասության այն անդամներին, որոնց շեշտավորումն անհրաժեշտ է իմաստը որոշակի դարձնելու համար: Սրան համապատասխան՝ շեշտի դեպքում ձայնի բարձրացումը կատարվում է ոչ թև մեկ վանկի սահմաններում, այլ վանկից վանկ:

Շեշտի նշանակության մասին խոսելիս Կոմիտասը նշում է նաև, որ, եթե շեշտված բառը միավանկ է, ապա նա միանգամից է վերցնում բարձր տոնը, իսկ եթե բազմավանկ է, ապա շեշտված վանկին նախորդում է ձայնի աստիճանական բարձրացում՝ նախորդ վանկերի վրա: (Շեշտից հետո ձայնի դեպի վար ընթացքը տեղի է ունենում ոլորակի նման՝ անմիջապես կամ բարձր տոնը մի քանի անգամ կրկնվելուց հետո):

Կոմիտասը բերում է շեշտի ինտոնացիոն արտահայտությունը ցույց տվող հետևյալ օրինակները¹:



Շեշտի ինքնուրույն նշաններ կիրառված են № 464 պատասխիկի (XI—XII դար) և № 311 (1066 թ.), № 275 (1070 թ.) ու այլ ձևագրերի մեջ. օրինակ.

«այնպես լուսավորեաց, որպես...»

«ոչ լուցանեն նուզ»

(Պատասխի № 464, XI—XII դար)

¹ Կոմիտաս, Հոգիամենք և ուսումնասիրություններ, էջ 158:

№ 464 պատառիկի երկրորդ թերթում կա և՛ երկար, և՛ ուրախ, և՛ շեշտ.

«անց եղիցին» .

«ոչ արտեմն» .

«մի նոգայցեմ» և այլն :

Այսպիսով, քննելով առողանության խաղեր պարունակող IX—XI դարերի ձեռագրերը տեսնում ենք, որ ժամանակի ընթացքում, մեկ կողմից՝ աստիճանաբար ավելացել է գործածվող տարբեր նշանների քանակը, մյուս կողմից՝ ճշտվել դրանց վերագրվող նշանակությունները: Նշանների այսպիսի աստիճանական կերպով գործածության մեջ մտնելը և նրանց նշանակությունների աստիճանաբար ճշգրտացումը ցույց են տալիս, որ այստեղ գործ ունենք առողանության խաղերի նոր սիստեմի կազմավորման և նրա աստիճանական զարգացման հետ: Վերը բերված ավյալների հետ մեկտեղ այս հանգամանքն է, ահա, թույլ տալիս հաստատելու, որ առողանության խաղերի այն սիստեմը, որի կիրառությունը արձանագրված է մեր հին ձեռագրերում, իրոք սկիզբ է առնում VIII—IX դարերից:

VIII—IX դարերից կիրառության մեջ մտնելով և մինչև XI դարը կատարելագործվելով, առողանության խաղերի սիստեմը հետագայում նույնպես իր զարգացումն է ապրել:

Հաջորդ նշանը, որ շեշտից հետո ինքնուրույն կիրառություն է ստացել այդ սիստեմում՝ բուրն է¹: Կոմիտասը բուրն գործածությունը վերագրում է դեռևս X դարին: Մեզ մատչելի եղած ձեռագրերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ բուրն նույնպես աստիճանաբար է կիրառության մեջ մտել: Այսպես, երևում է, որ այդ նշանի սկզբնական գործածությունը կապված է կետի հետ: Հին ձեռագրերում, որտեղ տրոհության նշանների կաշուն ու մշակված սիստեմ չի նկատվում, նախադասությունները միմյանցից անջատված են վերևից (բուրնի նման) գրված կետով: Շատ դեպքերում բուրնի ձևով գրված այդ կետն իր նշանակությամբ փոխարինում է թե՛ այժմյան միջակետին, թե՛ ստորակետին, թե՛ վերջակետին և թե՛

¹ Արդի հայերենում բուրն դասվում է տրոհության նշանների շարքում:

բուրն: Այդպես է, օրինակ, «էջմիածնի ավետարանում» (ձեռագիր № 2374, 989 թ.):

«ոչ եկի լուծանել» այդ լուծի» ,

«զինչ կերիցուի» կամ «զինչ արբուի» կամ «զինչ զգեցուի»,

«այդ ես ոսեմ զձեզ» ,

«բողեալ... զհայր իւրեանց» զմացին զհետ ճորս» ,

«եկ աւել» արի առ զմանուկդ» և այլն:

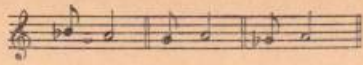
Վերագրելով բուրնի կիրառությունը X դարին, Կոմիտասը հիմնվում է հենց այս ձեռագրի վրա, ուրեմն նա նկատի ունի բուրնի սկզբնական կիրառությունը, երբ դա գործածված է տրոհության այլ նշանների փոխարեն ևս:

Հետագա ձեռագրերում բուրն հանդես է գալիս որպես ինքնուրույն նշան, գործածված ժամանակակից իր նշանակությամբ: Առողանության սիստեմում բուրնի ինքնուրույն գործածության վաղ օրինակներից է ցույց տալիս «Մուղնիի ավետարանը» (XI դ.) և № 288 ձեռագիրը (1099): Բուրնի գործածությունը կետի հետ միաժամանակ և նրանից բոլորովին անկախ, յուրահատուկ է այն ձեռագրերին, որոնց մեջ առողանության և տրոհության խաղերի սիստեմը լրիվ կազմավորված վիճակում է: Այդպիսի ձեռագրերից են Սմբատ Գունդստաբլի Ավետարանը (XIII դարի 50-ական թթ.), Հեթումի ճաշոցը (1288) և այլն:

Ավելորդ է հիշել, որ նշանագրված ձեռագրերում բուրնի գործածությունը (երկարի, ուրախի և շեշտի նման) կապ չունի այս կամ այն ձայնավորի (ավյալ դեպքում բուրն կամ ծանր շեշտ կրող ձայնավորների) հետ. գործնականում բուրն կիրառված է ոչ որպես շեշտի հակառակ նշան:

Թվերգության մեջ բուրն ցույց է տալիս, որ դեպի վեր կամ դեպի վար ընթացքով ձայնը պետք է տանել որևէ կիսակադանսի (դադարի) և համապատասխանաբար հապավել այն: Բուրնի այդպիսի նշանակությունը Կոմիտասը նոտաներով արտահայտում է հետևյալ կերպ¹.

¹ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 159:



(այս և հաջորդ օրինակներում տոնիկային հնչյունն է՝ Գ կամ Ե):

Առողանություն հիմնական նշաններից հաջորդը, որ գործածության մեջ է մտնում, սուղն է, որը նույնպես հին ձեռագրերում չի հանդիպում: Հայ հին քերականություններում նրան վերագրված է կարճ ձայնավորները նշելու ֆունկցիա, սակայն ձեռագրերում նա այդ իմաստով բնավ չի գործածված. այդ նշանի օգնությամբ սղում են այն ձայնավորները, որոնք գրվում, բայց չեն արտասանվում: Այդպես է, օրինակ, տողադարձի, կամ անկախ տողադարձից առաջ եկող շհնչվող ք-ի դեպքում.

Օրինակ՝

Լուսնն արվով

Ջրնն կամարով

Կապոյս երեւով...

(Գանձարան, ձև. № 7773, էջ 37):

Հայցական հարցի զ նախդիրը նույնպես շատ հաճախ կրում է սուղ նշան: Այդ նշանակում է, որ պետք չէ այդ գ-ին ք միացնելով վանկ դարձնել և թզ արտասանել, և այլն: Սուղի հիմնական ֆունկցիան, դասելով ձեռագրերում նրա գործածությունից, հենց այս է: Սպ. Մելիքյանի բերած սուղի երկրորդ նշանակությունը, որի համաձայն այն գրվում է ա ձայնավորի վրա, ըստ երևույթին զրա հնչումը կարճացնելու նպատակով, մի մասնավոր դեպք է, որ բխում է հունական քերականությունից և մեզ մտա գործնականում չի կիրառված: Ձեռագրերը ցույց են տալիս այդ նշանի մի այլ գործածություն ևս, որ հաճախ է հանդիպում և իրոք կարևոր է: Դա չափածո հատվածի որևէ տողում պատահարար ստացված ավելի վանկի տեղության սղումն է. այդպիսի վանկն արտասանելիս պետք է միացնել հաջորդին իրեն տեղական մեկ միավոր, մեկ ոտք: Այսպիսի դեպքում սուղով նշանակված և գրան կից վանկը արտասանվում են սովորական վանկերից երկու անգամ արագ, ինչպես օրինակ.

Քրեսմբի կեակեակ՝

Եւ ցաւաւ ձննալ

Ընդ աւմին օխացեալ:

Սուղի այսպիսի նշանակությունն էլ հենց բերում է իր հոգվածում Կոմիտասը, և զրա հիման վրա սուղը դիտում է որպես տեղության նշան, երկարի հակադարձ նշանակությամբ: Ուրեմն բուն առողանության մեջ սուղը հանդես է գալիս նաև որպես վանկի տեղությունը կարճացնող նշան, անշուշտ, անկախ նրանից, թե ինչ ձայնավորով է կազմված այդ վանկը:

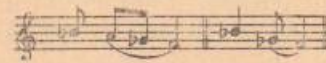
Վերը բերված հինգ նշանները ըստ էության հանդիսացել են առողանության հիմնական նշաններ: Այդ նշանների սխառնի հետ տերտ առնչություն ունեն մեր առոհուրյան նշանները: Դրանցից բութը, ինչպես տեսանք, դասվել է առողանության խաղերի շարքին: Տրոհության մյուս նշաններն ևս, շնայած առողանության սխառնի մեջ չեն մտցվել, բայց բութի նման, ցույց տալով նախադասությունից կամ նրա մասերից հետո տեղի ունեցող դադարը, թվերգության մեջ միաժամանակ կանխատեսել են փոքր ինչ իմպրովիզացիոն բնույթի մեղեդիական հանդաձեեր կամ դարձվածքներ: Այդպիսի մի քանի հանդաձեեր Կոմիտասը բերում է իր նույն հոգվածում (էջ 159—160).

Ստորակետի համար՝



(Երկար նոտան ցույց է տալիս կիսակազանսի կամ կազանսի հընչյունը),

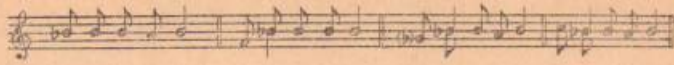
Մեջակետի համար՝



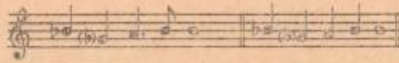
Բութի համար՝ (տես վերը),

Վերջակետի համար՝

ա) կարճ վերջավորություն՝



բ) ընդարձակ վերջավորություն՝



գ) վերջին վերջավորություն՝



Տրոհության նշանների գործածության ձևի և նշանակությունների մանրամասնությունների մեջ շինք մտնում: Այստեղ մեզ համար կարևոր է նշել այն, որ այդ նշանների սիստեմը նույնպես, բուն առողջանության նշանների նման, ժամանակի ընթացքում զարգացում է ապրել: Տեսանք արդեն, որ հատկապես այն ձևազարկերում, ուր առողջանության նշաններ կան գրված, սկզբնական շրջանում կեսի գործածությունը նույնպես անսխառն է, մեկ կեսը փոխարինել է հաճախ թե ստորակեսին, թե միջակեսին և բուլին, և թե վերջակեսին: Այլ ձևազարկում, ինչպես և երաժշտական խաղերում, վերջակեսով (երկու կեսով) նշանակված է ամեն տեսակի անջատում (բառի, նախադասության, երաժշտական ֆրազի և այլն): Տրոհության նշանների աստիճանական սիստեմավորումը նույնպես ցույց է տալիս առողջանության խաղերի սիստեմի էվոլյուցիան, կազմելով նրա մի մասը:

Ինչ վերաբերում է քերականություններում բերվող առողջանության մյուս նշաններին (հազագ՝ բավ, սոսկ, կիրք՝ ապարաց, ենթամեա, ստորատ), ապա դրանք ըստ իրենց կիրառության կարող են համարվել առողջանությանն օժանդակող նշաններ միայն: Ձևազարկի մեջ դրանց գործածությունը ևս բնավ նման չէ քերականություններում բերվող նշանակություններին: Այսպես.

Թավը գրվում է միայն այն դեպքում, երբ ւ-ն (կամ ու-ն) վպետք է կարգալ (աւար, հաշիւ, անուանեալ և այլն), այլ ոչ թե քնդ-

հանրապես բաղաձայն հնչյունների թավ արտասանությունը ցույց տալու համար, ինչպես քերականությունների մեջ է հիշվում:

Սոսկը շնայած քերականություններում միշտ բերվում է, բայց ձևազարկում խիստ հազվագյուտ է և XIII դարից առաջ չի գործածված բնավ: Այդ նշանը գրված է գլխավորապես «խկ» բառի վրա, համեմատյալ դեպս, բաղաձայնների լերկ արտասանության հետ կապ չունի:

Ապարացը հիմնականում անջատող նշան է (ի՛ նոցանէ, աշակետք՝ Քրիստոսի և այլն): Այդ նշանը հին ձևազարկում սակավ գործածվել է ղեղշված կամ շգրված ձայնավոր ցույց տալու ֆունկցիայով (վեր՝ բերող, եթ՝ ասէ):

Յերամեան միացնող նշան է (արդարեւ և ոչ թե արդար եւ), որ տողադարձի ժամանակ էլ փաստորեն նույն ֆունկցիան ունի: Սրա գործածությունն ևս հին ձևազարկի համար բնորոշ չէ:

Ստորատի ֆունկցիան՝ բառերը միմյանցից անջատելը մեծ մասամբ կատարում է ապաթարցը: Դա փաստորեն նույն նշանն է, որ ներքևից գրված (որպես «ստորատ») չափազանց սակավ է հանդիպում: Որոշ ձևազարկում ստորատը նույնացվում է ստորակեսի հետ: № 7117 ձևազարկում կարգում ենք.

«Այդև ստորակէտս, թէպէտ եւ ի թիւ տասն առողջանութեանցս մտանէ, սակայն ունի իւր առանձինն վարդապետութիւն, եւ ընդ այլ ընկերս իւր գալ ի հաշիւ, այսինքն ընդ միջակէտն եւ ընդ աւարտեալ կէտն» (էջ 173բ):

Այս նշաններից մի քանիսը գործածության մեջ երբեմն փոխադարձաբար խառնված են, երբեմն էլ կատարում են այլ ֆունկցիաներ ևս (օրինակ՝ ապաթարցը ցույց է տալիս, որ դ-ն չ պետք է կարգալ): Հին ձևազարկում բացի ապաթարցից այդ նշանները շին կիրառվել: Հետագայում աստիճանաբար ավելի ու ավելի մասսայական է դառնում դրանց գործածությունը, երևան են գալիս այդ ափի մի շարք այլ նշաններ ևս:

Այսպիսով, տրոհության և առողջանության հետ կապ ունեցող օժանդակ նշանների գործածության ասպարեզում նույնպես զարգացման գիծը նկատվում է:

Չնայելով ձևազարկում կիրառված առողջանության խաղերի օւսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ առողջանության հայկական փաստեմն իրենից ներկայացնում է մի պարզ սիստեմ, որը սերտորեն կապված է ձևազարկում ընդօրինակված բնազարկի հայկական առողջանության և, ընդհանրապես, մեր լեզվի օրինաչափությունն-

րի հետ: Թվերգութեան մեջ կիրառվելով այդ սխառեմն իր էութեամբ մտածեմում է երաժշտական գրութեանը, սակայն այս դեպքում էլ նա պահպանում է կապը հայկական թվերգութեան օրինաչափութեանն և մեր երաժշտութեան ոճական առանձնահատկությունների հետ:

Ուսումնասիրությունը միաժամանակ ցույց է տալիս, որ հայկական առողանություն սխառեմն իր հիմնական գծերով նման չէ հունական առողանությանը կամ հայկական քերականություններում հունարան հայ քերականների մեկնություններում նկարագրված, բայց գործնականում չկիրառված սխառեմին¹: Այսպիսով, հայկական առողանությունը ոչ հունականի ընդօրինակությունն է, ոչ էլ նրա վերամշակումը, իսկ այն հանգամանքը, որ հայկական սխառեմի մեջ մուտք են գործել հունական մի քանի նշանների ձևերն ու անունները (այդ նշանների դյուտը վերագրվում է Արիստոֆան Բյուզանդացուն — II դար մ. թ. ա.), էական նշանակություն չի կարող ունենալ:

Այս բոլորը հիմք են տալիս վերջնականապես համոզվելու այն բանում, որ հայկական առողանության խաղերը սխառեմի հունական ծագման կամ այդ խաղերի հունական էության մասին թեզը միանգամայն սխալ է, ուստի և անհիմն է դրա վրա կառուցված հայկական երաժշտական խաղերի հունական ծագման թեզը:

Որպես նոր կազմավորված և ինքնուրույն սխառեմ կիրառության մեջ մտնելով VIII դարից և կապված լինելով հայերեն լեզվի և հայկական մելոդիայի հետ, առողանության խաղերի սխառեմը XII—XIII դարերում հասել է զարգացման բարձր աստիճանի, լայնորեն կիրառվել և բոտ ամենայնի կարևոր նշանակություն է ունեցել:

Չնայած նրան, որ հայկական առողանության նշանագրությունն իր զարգացման աստիճանով հետ է եղել գործնական թվերգությունից, այնուամենայնիվ կասկածից դուրս է, որ սխառեմի շարունակական կատարելագործումը անմիջականորեն կապված է եղել առողանությամբ կարդալու և հատկապես թվերգության արվեստի զարգացման հետ: Այդ արվեստի զարգացման գրավոր պահ-

¹ Կարևոր է նշել, որ հայկական ձևագրերում, Գրեմիսիոս Թրակացուց վերցված առողանության սխառեմի նկարագրությունը զուգահեռ, երբեմն բերվում է նաև գործնականում կիրառված բուն հայկական սխառեմի նկարագրությունը: Այսպես է, օրինակ, Հովհ. Երզնկացու քերականության մեջ, տես ձևագիր № 3505, էջ 67բ և 119:

պանված արտահայտություններից մեկն էլ այն է, որ որոշ ձևագրերում, առողանության նշանների մեջ, հանդիպում ենք նաև բուն երաժշտական խաղերի: Այսպես, օրինակ, երկարը դառնալով երկարացման-բացականչական նշան, սկսում է գործածվել այնպես, ինչպես երաժշտական խաղերում, այն է՝ բոլոր պարբերությունների, իսկ շափածոյում՝ բոլոր անների վերջին վանկի վրա: Առողանության սխառեմում հանգես է գալիս խաղ կամ վերնախաղ կոչվող երաժշտական նշանը, որը գործածվել է թե առանձին և թե երկարի հետ զուգորդված և այլն¹:



(Ձև. № 6767, 1471 թ.)

Թե խաղային ձայնագրությունները և թե մինչև այժմ պահպանված երաժշտական նմուշները սարգ հասկացողություն են տալիս այն մասին, որ հայկական թվերգության զարգացումն ընթացել է նրա մեղեդիական հարստացման ուղղությամբ, թվերգությունը շարունակ աճելի ու աճելի մտայնել է բուն մելոդիային:

Հազա-ինտոնացիոն ու սիմֆոնիկ ինքնատիպություն ունեցող և մեղեդիական տեսակետից ձևակերպված ծավալուն սեփարտիվը հանդիսացել է անցյալի հայկական մեղեդիական արվեստի ինքնուրույն և արժեքավոր բաժիններից մեկը: Ուստի պատմական վաղեմի տրագիցիաներ ունեցող, հարուստ և զարգացած այդ արվեստի ուսումնասիրությունը կարևոր նշանակություն ունի նաև մեղեդիական արվեստի ծագման և զարգացման հարցերն ուսումնասիրելու համար²:

¹ Կոմիտասը հիշում է, թե 1453-ին գրված մի ավետարան ծածկված էր առողանության նշաններով և կպարունակեր Նույնիսկ խաղեր (Neumen), որից պետք է հետևե՞նք թե ավետարանն արդեն կերպերին: (Կոմիտաս, «Առողանության նշանները», ձևագիր Հայկական ՄՍՍ Գև Գրականության և արվեստի թանգարանում):

² Երաժշտության կազմավորման պրոցեսում առողանության (հետաքրքիր խոսքի) ունեցած նշանակության պրոբլեմը սովետական երաժշտագիտության մեջ առաջ է քաշել ակադեմիկոս Բ. Ասաֆը: Մոսկով կրթչափական լեզվի կազմավորման տարբեր գործոնների մասին, իր «Երաժշտական ձևը որպես պրոցես» աշխատության մեջ Ասաֆը գրում է. «Մինչև այժմ շատ քիչ է հաշվի առնվել, Նույնիսկ համարյա բոլորովին հաշվի չի առնվել, հետադարձ խոսքի պրոբլեմների, ունակությունների և ընդհանրապես նրա զինամեթոդի և կառուցվածքի ներգործությունը երաժշտական լեզվի ձևերի և երաժշտական ստեղծագործությունների կառուցվածքի վրա:

Թվերգություն և բուն մեղեդիական արվեստի ներքին կապն էլ հենց պայմանավորել է հայկական առողանություն և երաժշտական խաղերի սիստեմների ազգակցությունը, որն արտահայտվել է, ինչպես ստորև կտեսնենք, նրանում, որ առողանության և տրոհության հիմնական նշանները (շեշտը, բուժը, երկարը, սուլը, ոլորակը կամ պարուկը, կետը և երկու կետը) համանման նշանակություն մի քանի կիրառվել են նաև երաժշտական խաղերի սիստեմում, ընդհանուր մոմենտներ են առաջ եկել երկու սիստեմների ձայնազրույթյան եղանակների միջև, և վերջապես, այդ սիստեմները պատմական զարգացման միանման ընթացք են ունեցել:

Մինչդեռ հեռորությունը (араторство) երաժշտության՝ որպես արտահայտչական լեզվի նկատմամբ չէր կարող չհանդիսանալ չափազանց ազդեցիկ գործոն, մանավանդ, եթե ուշադրության տանենք երաժշտության (թեկուզ և պաշտամունքային երաժշտության) ազիտացիոն նշանակությունը» (Азоров Глеб, Музыкальная форма как процесс, Москва, 1930, стр. 13).

Գ Լ Ո Ւ Խ Բ

ՀԻՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՉԵՌԱԳՐԵՐԸ ԵՎ ՆՐԱՆՅ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԽԱՂԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐ

Վերը տեսանք, որ առողանության խաղերի մասին մինչև այժմ եղել է թեկուզ սխալ, բայց որոշակի տեսակետ: Ինչ վերաբերում է երաժշտական խաղերին, ապա այս հարցում խաղարանության մեջ կատարյալ շփոթ է տիրում: Պատմական որոշակի տվյալների բացակայության հետևանքով երաժշտական խաղերի ծագման և էություն մասին արվել են բազմազան, միմյանց հակասող ենթադրություններ: Հեղինակներից շատերը խաղերին վերագրելով չհիմնավորված նշանակություններ, հարցը համարել են սպառված, փորձ իսկ չանելով իրենց ցույց տված այդ նշանակությունների հիման վրա որևէ մեկուրիա վերծանելու, իսկ նրանք, ովքեր փորձել են այդ անել (Շրեդեր, Պետերման)՝ բնավ չեն մտահոգվել այն բանով, որ ստացված մեկուրիան իր բնույթով (օրինակ՝ լադա-ինտոնացիայով) չափազանց հեռու է հայկական երաժշտությունից:

Հայկական խաղերին վերագրված նշանակությունների հարցին մենք կանդորադանանք հետո, այժմ ցույց տանք, թե ինչ տեսակետներ են առաջ քաշվել նրանց ծագման վերաբերյալ:

Այս հարցի շուրջը կա առնվազն հինգ տարբեր տեսակետ: Ասում ենք տարբեր, որովհետև դրանց հեղինակներից յուրաքանչյուրը խաղերի սիստեմի ծագման մի նոր աղբյուր է մատնանշում: Նկատի ունենալով, սակայն, այն հանգամանքը, որ այդ տեսակետների բոլոր հեղինակները հայկական խաղերի սիստեմը համարել

Այս զլխում ընդգրկված նյութի հիմնական մասը տպագրված է Մատենադարանի շինարարական նյութերի ժողովածուում, № 2, 1949, (չբառաբանություն հայկական ՄՍՌ ԳԱ, 1950, էջ 37—52):

են ոչ ինքնուրույն, այլ փոխ առնված ուրիշներից, այդ տեսակետները, ըստ էության, կարելի է համարել միանման:

Մանոթանանք նրանց հետ.

ա) «Լատինական» տեսակետի հեղինակները (Պոտին և ուրիշներ), գտնում են, որ խազերը իրենց գրությունն ձևով շատ նման են լատինական եկեղեցու նկմերին, ուստի վերցված են նրանցից: Աւրեմն խազերի նշանակությունները պետք է փնտրել լատինական եկեղեցական երաժշտության մեջ:

բ) «Բյուզանդական» տեսակետի հեղինակների (Սպ. Մելիքյան և ուրիշներ) կարծիքով խազերն իրենց ձևով միանգամայն նույնն են, ինչ որ բյուզանդական նկմերը և վերցված են այնտեղից, ուստի դրանց նշանակությունը պետք է փնտրել բյուզանդական նկմերի սխտեմում, պապագրիկեններում:

գ) «Լատինա-բյուզանդական» տեսակետի հեղինակները (Պ. Վազներ և ուրիշներ) դարձյալ նշանների ձևերը համեմատելով գրտնում են, որ մեր խազերը վերցված են մասամբ բյուզանդական և մասամբ էլ լատինական նկմերից:

դ) «Արացական» ծագման տեսակետով (Փ. Տիրո) խազերը իրենց գծագրությամբ նման են վրացական նկմերին և վերցված են նրանցից, և վերջապես՝

ե) Ֆլայշերի տեսակետով ստացվում է, որ հայկական խազերի սկզբնաղբյուրը հնդկական և հին հունական ակցենտ-նշանների սխտեմներն են¹:

Ինչպես տեսնում ենք, այս տեսակետները հիմնվում են նշանների արտաքին նմանության վրա:

Ինչ խոսք, որ գանազան սխտեմների ծագումն ու դարդացումը, և նրանց էությունը պարզելու հարցում նշանների նմանությունը երբեմն կարող է կարևոր կոմանի դեր ստանալ: Սակայն այդ հարցում պետք է խիստ զգույշ լինել, և նախքան եզրակացություններ հանելը, պետք է պարզել, իրական են արդյոք նմանությունները, թե

պատահական, իսկ եթե իրական են, կարո՞ղ է արդյոք տվյալ կոնկրետ դեպքում այդ հանգամանքը որոշիչ լինել, թե ոչ: Այսպես, ի՞նչ արժե, օրինակ, առոգանության խազերի, իսկ դրանց միախառնած նաև երաժշտական խազերի ծագման վերաբերյալ հետևյալ եզրակացությունը, որին հանգել է Ֆլայշերը, հենվելով սոսկ նշանների արտաքին նմանության վրա:

«...Նույն ձևով,— գրում է նա,— հայկական երկարի նշանը մի ապացույց է, որ հայկական ձայնանիշների սխտեմը միջին օղակ է կազմում հնդկական ակցենտների և հունական պրոսոդիաների միջև», որովհետև «հնդկական երկարի ուղղաձիգ գիծը (1) հայկականում մի փոքր թեքված է (2), իսկ հունականում պակասեցված է (—)»¹: Ֆլայշերն ելնում է նշանների ձևերից, որոնք այս դեպքում իրապես շատ էլ նման չեն, ապա և անուններից, բայց կարևորություն չի տալիս նրանց նշանակություններին, որոնք այդ սխտեմներում տարբեր են:

Առոգանության խազերի մասին խոսելիս տեսանք, որ արտաքին նմանությունը էապես ոչինչ չի որոշում: Հին-հունական պրոսոդիայի և հայկական գործնական առոգանության սխտեմների նշանները, չնայած իրենց որոշ նմանությանը, կիրառվել են միմյանցից տարբեր նշանակությամբ: Ինչ վերաբերում է երաժշտական խազերին, ապա թեթևակի ծանոթությունն իսկ ցույց է տալիս, որ հունական, լատինական և հայկական երաժշտական նշանների սխտեմները իրենց արտաքին ձևի տեսակետից կառուցման որոշակի և միմյանցից տարբեր սկզբունքներ ունեն (ի դեպ, խազերն իրենց ձևերով շատ դեպքերում ազգակից են հայկական գրերին), և եթե առանձին նշանների ինչ որ գծեր էլ նման են միմյանց, դա լոկ պատահական է:

Հիրավի, եթե որևէ նշանի գրության ձևը սոսկ մի ուղիղ գիծ է, մի կետ, կամ մի շրջան, ապա դա այնքան ընդհանուր երևույթ է, որ կարող է հատուկ լինել ամեն մի՝ նույնիսկ ոչ միայն երաժշտական գրավոր սխտեմի: Սակայն, անկախ սրանից, հենց այդ առանձին նշանների ձևերի նմանության վերաբերյալ եղած պնդումն էլ, որ շատ հեղինակների է գրադեցրել, մեծ մասամբ միանգամայն խախտա հիմքերի վրա է կառուցված: Բավական է բերել երկու օրինակ:

Այսպես, Պոտինեն, ցույց տալու, համար, որ հայկական խազերը նման են լատինականին, բերում է խառնիխառն վերցրած լա-

¹ Իր „Neumenstudien“ գրքում (հատ. 1, էջ 123) Ֆլայշերը գրում է, թե հայերի մոտ ևս գտնում ենք հիշա նույն՝ հնդիկների և հին հույների սխտեմը այնպիսի չնչին փոփոխություններով, որ դա պետք է ընդունել որպես մի փոխառություն հին հույներից, եթե ոչ հնդիկներից, քանի որ մի քանի նշաններ և հատկապես շատանակը՝ հնդկական սխտեմին աղելի մոտ են, քան հունականին: Չնայած նա այստեղ խոսում է առոգանության նշանների սխտեմի մասին, բայց համեմատություններ կատարելիս ներգրավում է նաև երաժշտական խազերը:

¹ Օ. Ֆլայշեր, „Neumenstudien“, էջ 77:

տինական 19 նշան, որոնցից մի քանիսը հիմնական նշաններ են, իսկ մեծ մասը՝ դրանց զանազան զուգորդությունները, և սրանց դիմաց դնում է 19 նշան հայկական խաղերից¹: Այն տեսքով, ինչպես բերված են նշանները, նմանությունն իրոք ակնհայտ է: Սակայն այդ նմանությունը վայրկյանապես հօդա է ցնդում, երբ ուղղում ենք թե հայկական և թե լատինական նշանների գրության ձևերի մեջ նրա կողմից թույլ տրված խոշոր աղավաղումները: Այստեղ լատինական նշանները տրված են միանգամայն ձևափոխված վիճակում. օրինակ, հենց առաջին նշանը, որը կոչվում է punctum = կետ, գծագրված է որպես իջնող թեք զիւմ և, այսպիսով, նմանեցված է հայկական բարին. նույն այդ ձևով բոլոր մյուս կետերը նրա մոտ գծեր են դարձված: Ինչ վերաբերում է Պոտիեի բերած հայկական 19 խաղային նշաններին (տարբերակներով՝ 21), ապա դրանցից միայն 6 կամ 7 նշան իրոք կան խաղերի սիստեմում, մնացածը պարզապես հնարված են: Իրականում խաղերի և լատինական երաժշտական նվագի միջև արտաքին ոչ մի նմանություն չկա, բացի միակ թեք գծից (l=virga=շեշա), որը ոչինչ որոշել չի կարող:

Սպ. Մելիքյանը Պոտիեի դեմ դուրս գալով աշխատում է անպացուցել, որ մեր խաղերը շատ նման են բյուզանդական և ոչ լատինական նվագի: Նա գտնում է, որ հունական պապագրիկների խաղերի ձևերը, զրեթե առանց բացառության, գտնվում են նաև մեր խաղավորված շարականներում: Իր թեզն ապացուցելու համար Սպ. Մելիքյանը մեջ է բերում Մեսինայի հայտնի պապագրիկներից (XV դար) երկու էջ (վերջրած Ֆլաշերի նույն «Neumenstudien»-ի առաջին հատորից) և անվստահելի աղբյուրներից (բայց ոչ խաղավորված շարականներից) հայկական խաղերի տախտակներ²: Այդ նշանների նմանությունը սակայն, նույնպես սահմանափակվում է մի երկու գծով, այսինքն՝ նման են այն նշանները միայն, որոնք իրենցից ներկայացնում են այս կամ այն ուղղությամբ դրված ուղիղ գծեր, և այս ընդհանրությունն էլ պատահական է, քանի որ մնացած բազմաթիվ նշանները ոչ մի նմանություն չունեն միմյանց³:

Այսպիսով, պարզ է դառնում, որ երաժշտական խաղերի ծագ-

ման և էություն վերաբերյալ նրանց «նմանություն» վրա կառուցված տեսակետներն անհիմն են:

Խաղերի ծագման մասին առաջ բաշված տեսակետների, մասնավորապես «բյուզանդական» տեսակետի հեղինակները հիմնվում են նաև նրանց կիրառության ժամանակի վրա: Այսպես օրինակ, հայկական խաղարանությանը նվիրված շատ աշխատությունների հեղինակներ (Սպ. Մելիքյան, Պ. Վազներ, Տիրո և ուրիշներ) խաղերի ծագման ժամանակն աներկբայորեն համարելով XII դարը, պնդել են, թե դրանք բերված են Բյուզանդիայից, քանի որ XII դարում հարևան բյուզանդացիները նեմագրության բավական դարդացած սիստեմ ունեին: Առաջին հայացքից կարելի է կարծել, որ թերևս իրավացի են նրանք, ովքեր չկասկածելով այն բանում, որ խաղերը XII դարում Կիլիկիայից են արևելք բերվել (իսկ Կիլիկիան այդ ժամանակ սերտ հարաբերություններ ուներ խաչակիրների հետ), հակված են ընդունելու, թե խաղերը Կիլիկիա են թափանցել լատինական եկեղեցուց, խաչակրաց արշավանքի ընթացքում և, հետևաբար, լատինական ծագում ունեն: Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, կիրառության ժամանակի հարցը նույնպես ինչ որ շարժով կարևոր հարց է:

Տեսնենք, թե ի՞նչ փաստերի վրա է երաժշտական խաղերի ծագումը XII դարին վերագրվել: Այս բանի համար հիմք է ծառայել Կիրակոս Գանձակեցու «Պատմության» XV գլուխը («Վասն շինութեան վանացն Նոր Գեակայ»), որտեղ խոսվում է Հաղարծնի վանահայր Խաչատուր Տարոնացու (1100—1184) մասին: Գանձակեցին գրում է.

«Սա երբև զխաղն ի կողմանս յարևելից, զանմարմին եղանական ի մարմին ածել, զարարեալսն յիմաստնոց, որ ցայն ժամանակս չև էր սփռեալ ընդ աշխարհս: Սա եկեալ զբնաց և ուսոյց բազմաց»⁴:

Պետք է նշել սակայն, որ այս հիշատակությունն ըստ ամենայնի օգտագործող և խաղերի ծագման, նրանց էություն ու վերծանության վերաբերյալ դրանից զանազան եզրակացություններ հանող ուսումնասիրողները քիչ են հետաքրքրվել պահպանված խաղավոր հնագույն ձևազրբերով, չեն փնտրել և չեն հայտնաբերել հին ձևազրբեր⁵: Նրանց չի մտահոգել նաև այն փաստը, որ Խաչատուր Տարոնացու ժամանակից ոչ շատ ուշ գրված հանրահայտ ձևազրբ-

¹ Տե՛ս «Բագմավեպ» 1900, էջ 547:

² Սպ. Մելիքյան, Հունական աղբյուրությունը հայ երաժշտության տեսականի վերա, էջ 29 և հաջորդը:

³ Նշանների արտաքին ձևերի նմանության տեսակետից ուշագրություն արժանի միակ փաստը դա խաղերի և վրացական նվագային նշանների նմանությունն է, որ իրոք գոյություն ունի: Այս մասին խոսք կլինի ստորև:

⁴ Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմություն Հայոց, Թիֆլիս, 1909, էջ 200:

⁵ Ինչև այժմ խաղեր պարունակող ձևազրբերից հնագույնը համարվել է Վենետիկի Մխիթարյան Մատենադարանում պահվող 1216 թվականի Շարակնոցը (տե՛ս «Բագմավեպ» 1906, էջ 318):

րում խաղազրուելունն արդեն ներկայացնում է մի բարդ սիստեմ, որը չէր կարող չունենալ իր բազմազարյա նախապատրաստական շրջանը: Այլ կերպ ասած, աչքաթող է արվել այն հանգամանքը, որ խաղերի սիստեմը, միջնադարյան նեմային գրուելյան այլ սիստեմների նման, չէր կարող ստեղծվել միանգամից, վերջնականապես ձևակերպված վիճակում, դարերի ընթացքում չկրելով որևէ փոփոխություն: Լուրջ մտնեցում չի ցուցաբերվել նաև հենց Գանձակեցու հիշատակությունը, որտեղ պարզորոշ կերպով չէ ասված թե ինչպիսիք Ծարոնացին ո՞րտեղից և ո՞ւր է բերել խաղերը¹:

Նոր հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ երաժշտական խաղերի գրությունը Հայաստանում կիրառվել է ինչպիսիք Ծարոնացուց շատ ավելի առաջ, և հետևաբար, սխալ են բոլոր այն ուսումնասիրողները, որոնք հայկական խաղազրուելյան սկզբնավորումը գնելով XII դարում՝ այդ հիման վրա բյուզանդական կամ լատինական ծագում են վերագրել նրան: Անշուշտ, Գանձակեցու հաղորդած տվյալը ուշագրուելյան արժանի է ու վստահելի, սակայն, առայժմ մի կողմ թողնելով Գանձակեցուն, պարզենք, թե իրականում հայկական երաժշտության մեջ երբ է սկսել կիրառվել խաղային նոտագրությունը:

* * *

ՀՍՍՌ Պետական Մատենադարանում վերջին տարիներս կատարած հետազոտությունների ընթացքում հաջողվեց հայտնաբերել խաղերով գրված հնագույն ձեռագրերի մի շարք պատասխաններ: Այդ պատասխանները անվավեր են, ուստի նրանց գրության մեթոդոր ժամանակը որոշելու համար պետք է դիմել հնագրության օգնությունը:

Հին ձեռագրերի գրության ժամանակը որոշելու ասպարեզում հայկական հնագրությունը որոշ փորձ է կուտակել: Անվավեր ձեռագրերի գրության ժամանակը որոշելիս ուշագրուելյուն է դարձվում մի շարք հանգամանքների վրա, ուսումնասիրվում են ձեռագրի նյութը, գրերի ձևը, գրության դանազան կանոնները, ուղղագրու-

ելյունը, ձեռագրերում եղած վարդագրերը, մանրանկարները և այլն: Այդ տվյալներին այժմ ավելանում են նաև երաժշտական հին ձեռագրերում ընդգրկված խաղերի ձևերն ու նրանց գրության կանոնները, մի բան, որ վերաբերում է մասնավորապես երաժշտական հնագրուելյանը, որը որպես հայկական հնագրուելյան մի ճյուղ՝ նոր միայն ստեղծվում է¹:

Ստորև բերում ենք նորահայտ խաղազրուելյան պատասխաններից լուսանկար նմուշներ և նրանց նկարագրուելյունը²:

1. ՊԱՏՆԱԿԻԿ № 512

(ՏԵ՛ս էջ 46—47)

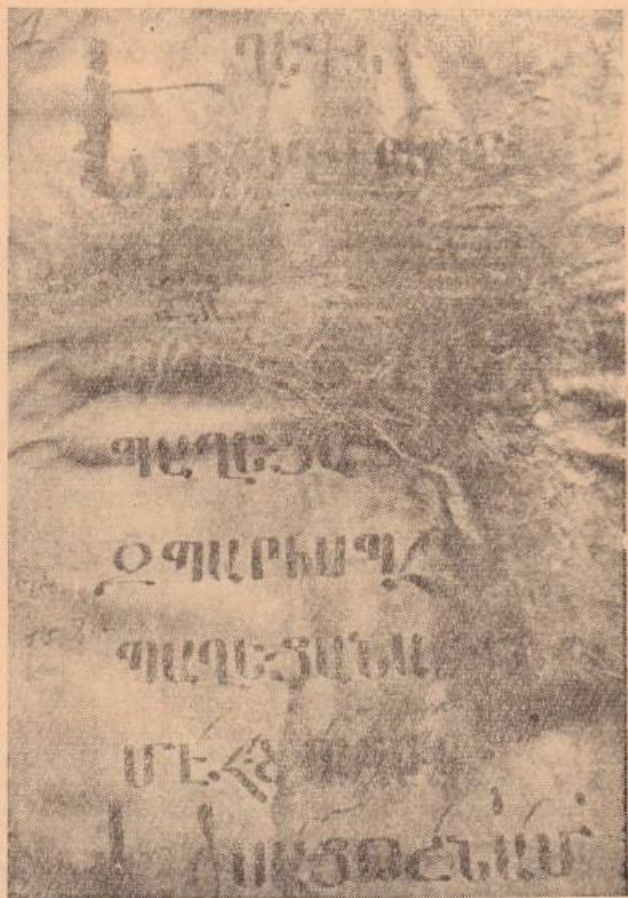
Մազաղայի մեծագիր թերթ է (մեծուելյունը՝ 11,5×16,5 սմ), որի երկու երեսին երգ է ձայնագրված: Պատասխան ունի հնագույն ձեռագրերին հատուկ բոլոր հատկանիշները, որոնք են.

- ա) Գրված է բոլորաձև (բուն մեսրոպյան) երկաթագրով:
- բ) Առաջին զլխատառերը դուրս են մյուս տողերի սկզբնագծից:
- գ) Տեքստի գրուելյունը առանց բառանշատման է:
- դ) Տրոհուելյան նշանք քառակուսի է և գրված է տողից վեր:
- ե) Ձեռագրում եղած բոլոր տառաձևերը բնորոշ են հին երկաթագրերին, ինչպես օրինակ՝ «Թ» տառի երկրորդ դիմն իջնում է մինչև տողը, «Վ»-ի առաջին ուղղաձիգ գիծը հավասարվում է երկրորդին, «Կ»-ի առաջին գիծը մեկ տառաչափ է, իսկ երկրորդը կարճ է և սեպաձև վերջավորուելյուն ունի, «Ք» տառի ուրբուն գլուխը շատ փոքր է, իսկ ուղղաձիգ գիծն իջնում է տողից շատ ցած, վերջանալով սեպաձև թեք պոչով և այլն:

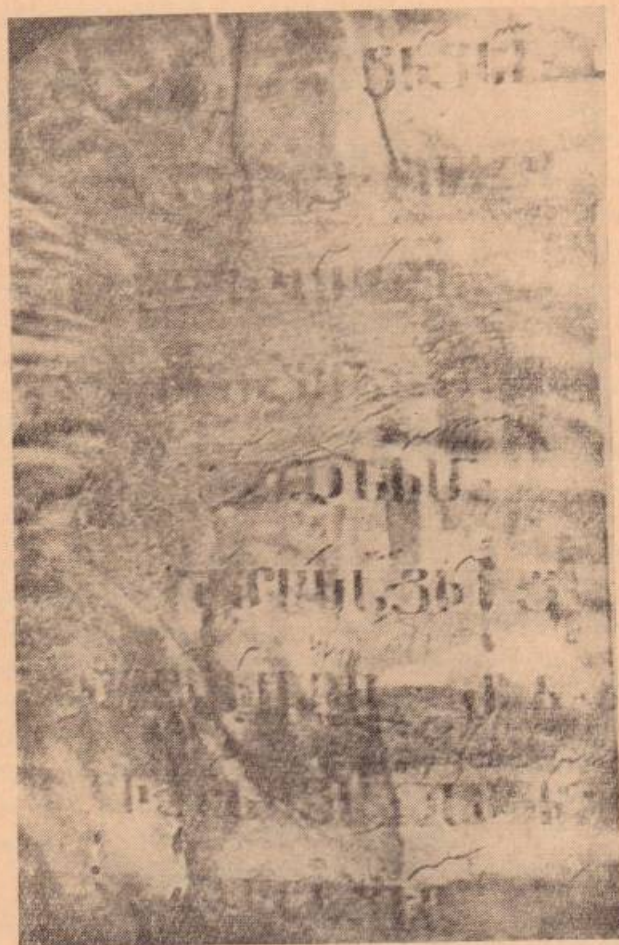
Պատասխանի խաղերի զձագրերը և գրության կանոնները նույնպես, համեմատած այլ ձեռագրերի խաղերի հետ, ցույց են տալիս նրանց պատկանելի հնուելյունը:

¹ Սկզբնական հետազոտությունները ցույց են տվել, որ հայկական երաժշտական հնագրուելյան տվյալները նշանակալից չափով նպաստում են երաժշտական ձեռագրերի ընդհանուր հնագրական ուսումնասիրուելյանը: Խաղազրուելյան վիճակը օգնում է երբեմն ավելի հաստատապես որոշելու անվավեր ձեռագրի գրության ժամանակը, երբեմն էլ ցույց է տալիս, որ տվյալ ձեռագիրն իր մեջ մի ավելի հին ժամանակի հիշատակուելյուն է պարունակում և այլն:

² Հնագույն պատասխանները հայտնաբերելիս, ինչպես և նրանց գրության ժամանակը որոշելիս հեղինակին օգնել են Մատենադարանի զիտական աշխատակիցները: Հեղինակը ձեռքի տակ ունեցել է նաև հայկական պալեոգրաֆիայի մասին առկա ուսումնասիրուելյուններ և, շարունակ հայ հնագրուելյան (Վաղարշապատ, 1912) մեջ նրատարակված նյութերը:



Պատճիկ № 512, էջ Ա



Պատճիկ № 512, էջ Բ

№ 512 պատճիկը համեմատելով 887 թ. գրված ավետարանի հետ (ձեռ. № 6200), տեսնում ենք, որ վերը բերված բոլոր տվյալ-

ներք, և հատկապես տառաձևերը, երկու ձեռագրերում լինում են համարնկում են միմյանց: Առանձնապես ուշադրով է Ջ, Մ, Ք, Ք, Ն, Յ, Չ, Կ, Շ, Պ տառերի նմանությունը, կետագրության նմանությունը և այլն: Ուստի այս և մի շարք այլ երկրորդական տվյալների հիման վրա կարող ենք հաստատապես պնդել, որ № 512 պատասիկը գրված պետք է լինի ամենաուշը IX դարում:

Պատասիկում եղած խաղերը կարմիր են և գրված տեքստից վեր, մի բան, որը նույնպես հատուկ է միայն հին ձեռագրերին և չի կրկնվում XII և հետագա դարերի հայկական ձեռագրերում: Երգի ձայնագրությունը, անտարակույս, կատարված է տեքստի գրության հետ միաժամանակ:

Ձայնագրված երգը, որ հանդիպում է Ճաշոցներում, հայտնաբերվել է հնագույն երկու այլ պատասիկներում ևս: Դրանցից մեկի (№ 2889 ձեռագրի պահպանակի) գրության ժամանակը XI դարն է, իսկ մյուսի (№ 6844 ձեռագրի պահպանակի) մեջ կա XII դարի հիշատակություն: Նույն երգը գտնում ենք նաև Հեթումի հայտնի Ճաշոցում (ձեռ. № 979, էջ 15ա և 200ա), գրված 1288 թ.: Այսպիսով առկա են միևնույն երգի տարբեր ժամանակներում գրի առնված չորս օրինակ, եթե XIII դարից հետո գրված օրինակներն անտեսենք¹:

Ունենալով ձեռքի տակ միևնույն երգի տարբեր դարերում կատարված 4 տարբեր ձայնագրություններ, մենք հնարավորություն ենք ստանում նրանց համեմատությամբ հետևելու հայկական խաղագրության զարգացմանը՝ 3—4 հարյուրամյակների ընթացքում:

№ 512 պատասիկը ընդհանուր հնագրության տվյալներով և իր խաղերի արխայիկ ձևով մինչև այժմ հայտնաբերված խաղերով ձեռագրերից հնագույնն է: Այն մասամբ սկացած է հնությունից, և տեղ-տեղ խաղերը շեն նշմարվում, սակայն ափսոսելի երգի մի բանի տուն է գրանցված, ուստի առանց մեծ զժվարության հնարավոր է լինում վերականգնել անընթեռնելի տեղերի խաղերը:

¹ Միջնադարյան ձայնագրության սխտեմները պատմության մեջ օտ մի բացառիկ փաստ է: Հետաքրքրությունից գուրդ չէ նշել, որ այդ սխտեմներից մեկի՝ հին ձեռագիր հիշատակություններով հարուստ գնամենյան օտպեի ուսումնասիրության համար XII—XIII դարերի և հետագայի ձեռագրերը հետազոտելիս բանասերները ստիպված են եղել միմյանց հետ համեմատել ոչ թե միևնույն երգի զանազան օրինակներ (այդպիսիք չկան), այլ բավարարվել են միանման բնույթի, բայց տարբեր երգերի ձեռագրեր համեմատելով (տես, օրինակ, М. В. Бражникков, Пути развития знаменного роспева, Москва, 1944, стр. 22).

Ստորև բերում ենք այդ երգի վերականգնված սխեման № 512 պատասիկից և դրանից հետո՝ նույնը՝ XII դարի հիշատակություն պարունակող պահպանակից:

Պատ. № 512 (սխեմա)

խ] դեզն	նպանծեցից և
նւ հողով սրո	հասից բաժա
մրուրեամբ ևս	նեցից զուտն
բամանեցան ցուր	և յցուցից ին
պողեցան իրև	ցան զանն իս.
զպարիսպ քուր	նասակցից
պաղեցան այլև	սով ինով սի
ի մեջ ձայն	դից ևցա ձեռն իս
ևսայ բեռնին	և. ևսնցե զնդն

Պահպ. № 6844 ձեռագրի (սխեմա)

պաղեցա	ն	իրև	զ
պարիսպ քուրն:	Պաղեցա	[ն]	
այլևայլի ք մեջ ձայն			ն:
և. սա	ց	քրեամին	նպա
ի յնս	գոցի	և	նա
ից:	բամանեցի	ց	զուտն:
[ն]	լըցուցից	ինցան	զա
			նն
նի			մ:
նասա	լիս	գոցի	սր
[ո]	վի	մով	Տիցից
[ո]	ցա	ն	նի

Սրանց համեմատությունից ակնհայտնի երևում է խաղագրության տարբերությունը այդ երկու դրառումներում: Հիմնական տարբերությունները սրանք են.

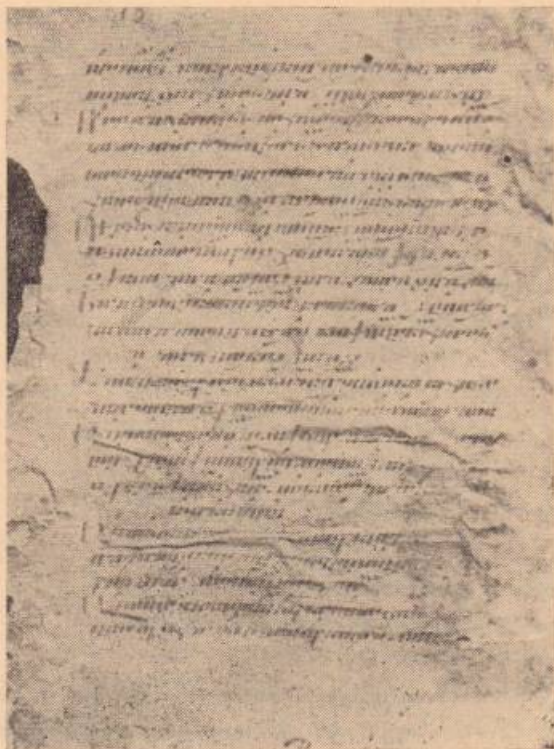
ա) № 512-ում կան ընդամենը ութ տարրեր խազեր, որոնցից երկուսն, ի դեպ, առողանության հիմնական նշաններից են (երկարը և շեշտը)՝ երաժշտական նշանակությամբ գործածված, մինչդեռ № 6844 ձեռագրի պահպանակում կա 14—15 խազ:

բ) № 512 պատառիկում, որպես ինքնուրույն նշան գործածված երեք և հինգ կետերը հետագայում վերացել են, տեղի տալով առանձնառոպ և լեռկ կոչվող նշաններին (տե՛ս 61-րդ էջում բերված օրինակը):

գ) Երգի մեջ «իմ» վանկի վրա եղած վերջին երկու նշանները հետագայի մեկնորճ կոչվող նշանի մի նախատիպն են ներկայացնում և այլն:

Իր հնությամբ երկրորդ տեղը կարող է բռնել № 1378 պատառիկի խազագրությունը:

ՊԱՏԱՌԻԿ № 1378



Մագաղաթյա երկու փոքրագիր թերթ է (մեծությունը՝ 9×12 սմ), շորս երեսները գրված մանր ուղղաձիգ երկաթագրով և ձայնագրված: Խազերը գրված են տեքստից վեր, նույն թանաքով: Բովանդակությունը շարահնոցից է («Լերինք ցնծասցեն», «Ուրախացիր պլսակ կուսից» և այլ երգեր):

Հնագրական տվյալներով այս պատառիկի գրության ժամանակը թերևս XII դարն է, սակայն այնտեղ ընդգրկված խազերի ձևերը, նախորդ № 512 պատառիկի խազերի նման, շատ հին և անկատար են: Բացի դրանից, պատառիկի վրա գրանցված «Ուրախացիր պլսակ կուսից» երգը, որը բարդ կազմության երգ է և XIII—XIV դարերի Շարահնոցներում խազերի խիտ ֆակտուրա ունի՝ 18 տարրեր նշաններով, այստեղ անհամեմատ պարզ է ձայնագրված և ունի ընդամենը 4 տարրեր նշան: Նշենք նաև, որ «Ուրախացիր պլսակ կուսից» երգը հնում էլ համեմատաբար բարդ կազմության երգ է եղել և նրա մեղեդիական հարաբերական բարդությունը պատառիկում ևս պարզ երևում է այս պատառիկի մյուս երգերի խազերի համեմատությունից: Եվ, վերջապես, պատառիկի լուսանցքում գրված «ստ» (=ստեղի եղանակ) նշումը վիճարկում է այն մասին, որ երգը գրված է բազմաճյուղ-բարդ ձայներից մեկում: Այսպիսով, վստահորեն կարելի է պնդել, որ № 1378 պատառիկը իր մեջ պարունակում է ոչ թե նրա գրության ժամանակի (XII դար), այլ ավելի վաղ շրջանի խազեր, նույնությամբ ընդօրինակված լինելով շատ ավելի հին մի ձեռագրից: Տարրեր նշանների քանակով և նրանց գրության ձևով № 1378 պատառիկը նախորդ № 512 պատառիկից քիչ է տարբերվում (այստեղ ավելանում է միայն բեկկորճ նշանը), իսկ XIII—XIV դարի Շարահնոցների համեմատությամբ տարբերությունը շատ մեծ է, կա և տեքստի տարբերություն¹:

Վերոհիշյալ փաստերի հիման վրա կարելի է ենթադրել, որ պատառիկն ընդօրինակված է ամենաուշը X դարի հնություն ունեցող մի ձեռագրից:

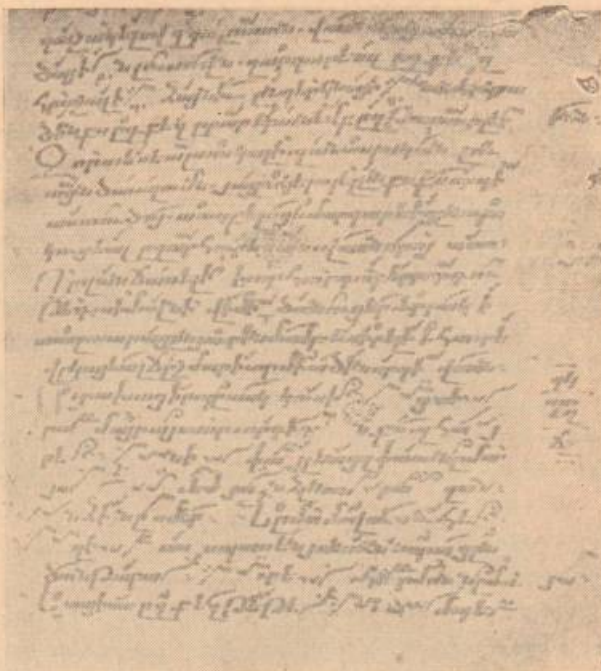
Ստորև, հաջորդաբար, բերում ենք «Ուրախացիր պլսակ կուսից» երգից մի հատված № 1378 պատառիկից և 1308 թ. գրված Շարահնոցից (ձեռագիր № 1590), որոնց համեմատությունից երևում է նրանց խազերի զգալի տարբերությունը:

¹ Այս և հաջորդ պատառիկների տեքստերի տարբերությունը, որ կանչանց և կանոնիկացիայի ենթարկված Շարահնոցի միջև, նույնպես այդ պատառիկների հնությունն է ցույց տալիս: Հետագա զարբերում, հավանաբար ներսես Ենոքիանց սկսած, իսկ XIII դարից՝ հաստատապես, Շարահնոցի տեքստը այլևս փոփոխության չի ենթարկվել:

Պատարիկ № 1378 (սխեմա)

Ռաւիտցիք սրան կուսից սրամայր
այսաւ որդին եւ զհայրենին փայրեաց
զփառս հմա յունեմ յանձն արա զանձին
սւ մեր

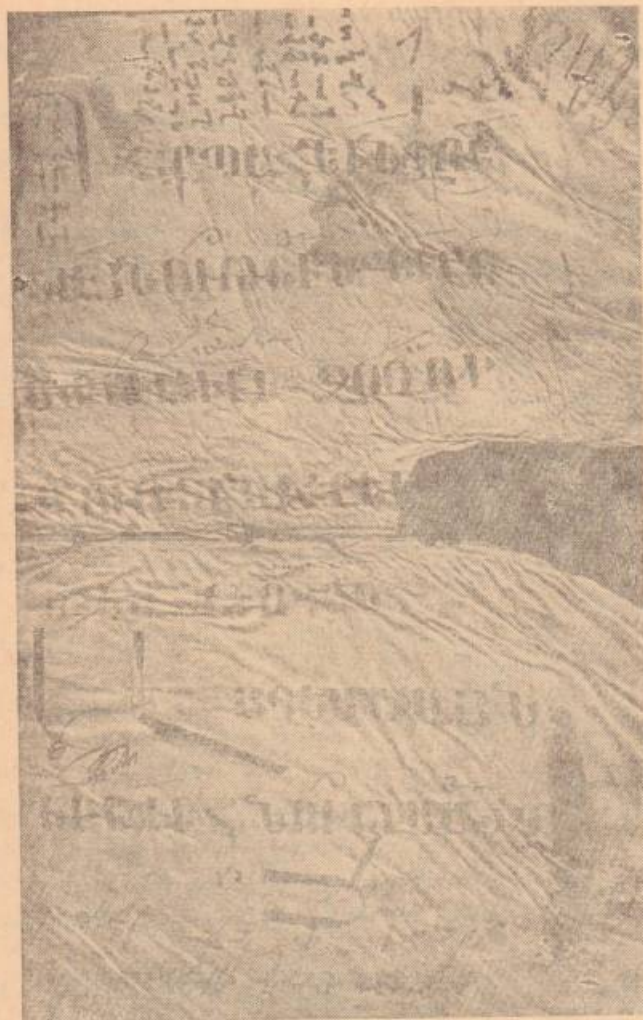
Ձեապիր № 1590 (էջ 180)



3. ՊԱՏԱՐԻԿ № 461

(Տե՛ս էջ 53)

Սա մաղաղաթյա մեծադիր թերթ է (մեծությունը 14,5 X 21 սմ), երկու երեսը գրված բուն մեսրոպյան երկաթագրով և ձայնադրված: Հնագրական ավյախերով պատարիկը լիովին համապատասխանում է 989 թ. գրված «Էջմիածնի ավետարանին» (ձեռագիր № 2374), ուստի սա ևս գրված պետք է լինի նույն X դարում: Խաղերը կարմիր են



Պատարիկ № 461

և գրված են տեքստից վեր: Պատահիկում տարբեր խաղերի քանակը զգալի կերպով ավելանում և հասնում է 12—13 նշանի¹: Նոր խաղերից անհրաժեշտ է նշել զարկը, որ հավանաբար նախկին փուշից է առաջացել, նրա դիմացը գիծ (բուր) դնելով, առանձնատուօպը և ձակորճը՝ իրենց սկզբնական, «անկատար» ձևով, ապա նաև լիովին ձևավորված ոլորակը, որը ինքնուրույն երաժշտական նշանակություն ունի այսպեղ, և փարուրը²:

№ 461 պատահիկի մեջ եղած երգը նույնպես հանդիպում է ճաշոցներում: Համեմատության համար ստորև բերում ենք երգի մի հատվածը Հեթումի նշանավոր ճաշոցից (տե՛ս 55-րդ էջը):

№ 461 պատահիկը թեև խաղերի ավելի հարուստ ֆակտուրա ունի քան նախորդները (№ 512 և № 1378), սակայն, Հեթումի ճաշոցից բերված հատվածի հետ համեմատելիս պարզ երևում է, որ այս պատահիկի խաղերը նույնպես արխայիկ են: Այսպես օրինակ, «թողին» վանկի վրա պատահիկում եղած խաղերը հետագայի վերնախաղ կոչվող խաղերն են, ներկայացված դեռևս «սաղմնային» վիճակում (տես ստորև բերվածը):

~ ~ ~ ~ ~ X դ. (№ 461)

~ ~ ~ ~ ~ 1288 թ. (№ 979)

Իր հնությամբ այնուհետև գալիս է № 2889 ձեռագրի պահպանակը:

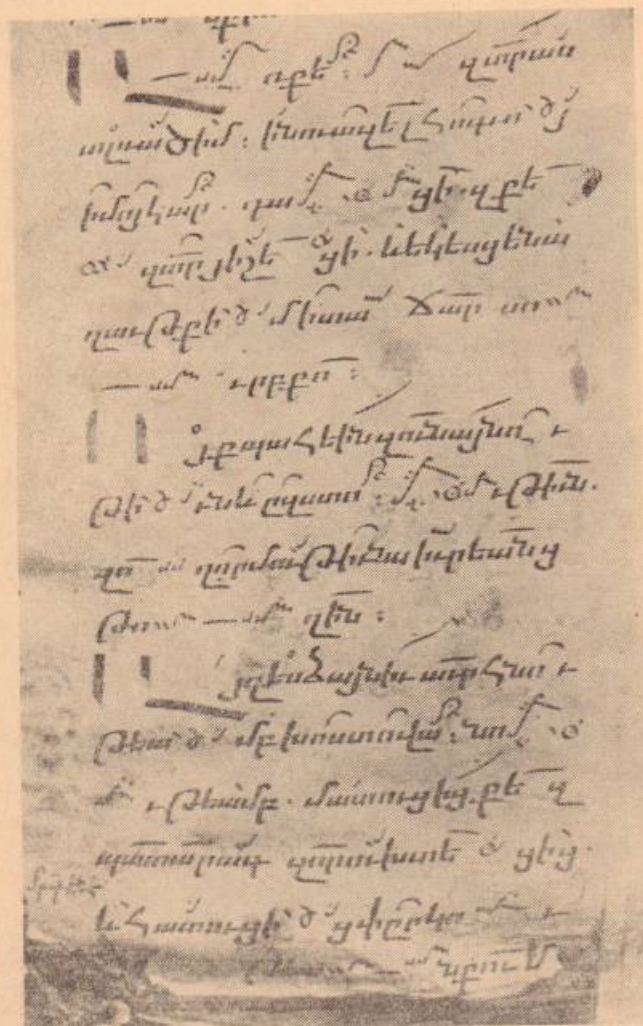
4. ՊԱՆՊԱՆԱԿ № 2889 ՁԵՌԱԳՐԻ

(Տե՛ս էջ 56)

Իրենից ներկայացնում է մագաղաթի երկու երկժալ թերթ (մեծությունը՝ 11×18 սմ), գրված բոլորաձև երկաթագրով: Խաղերը կարմիր են և գրված են միայն տեքստից վեր: Միևնույն ժամանակ նկատվում է, որ տեքստը գրված է խաղերի համար նախապես հա-

¹ Հասկանալի է, որ այդ թիվը մենք չենք ընդունում որպես խաղերի սխառեմում ավելի ժամանակում կիրառվող նշանների ընդհանուր քանակ, որը կարող էր ավելի լինել: Սակայն ընդհանուր առմամբ նշանների քանակության ավելացումը նոր նշանների ընդգրկման միջոցով՝ ակնհայտ է:

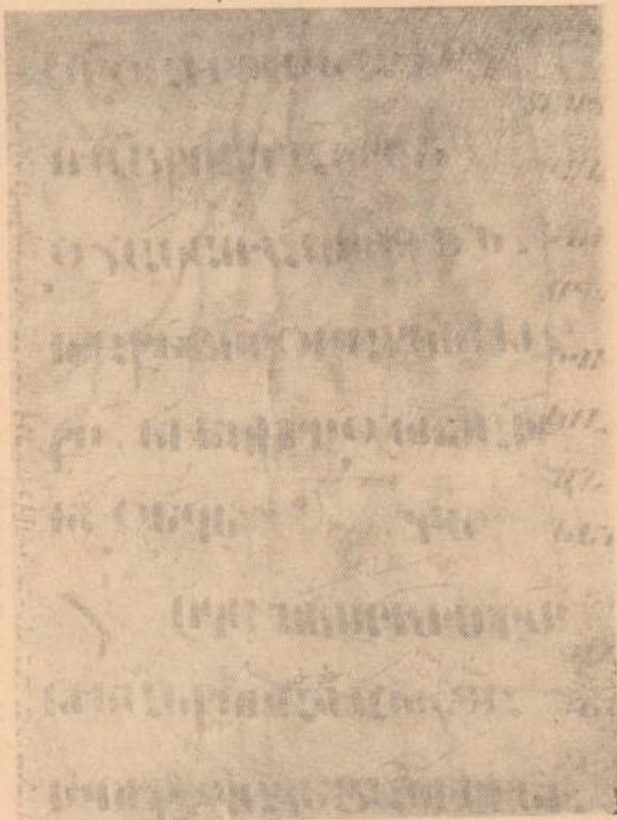
² Նշանների այս անունները ավելի ժամանակի նկատմամբ կիրառում ենք պայմանականորեն, օգտվելով XVIII—XIX դարերում եղած անուններից, որոնք հնագույն ժամանակներում գուցե և չկային:



Ձեռագիր № 979 (Հեթումի ճաշոցը) էջ 200

մազատասխան տեղեր թողնելով: Հնագրական տվյալների համա-
ձայն պահպանակը գրված է XI դարում: Այդ հաստատվում է նաև
ձեռագրի խազագրությամբ:

Պահպանակը, ինչպես վերը նշեցինք, իր մեջ ընդգրկում է նույն
այն երգը, որը կար նաև IX դարի № 512 պատասխիում: Այդ պա-
տասխիկի հետ համեմատելիս զգալի տարբերություն ենք նկատում:
Այստեղ տարբեր նշանները 13 հատ են, № 512 պատասխիկի 8 նշանի



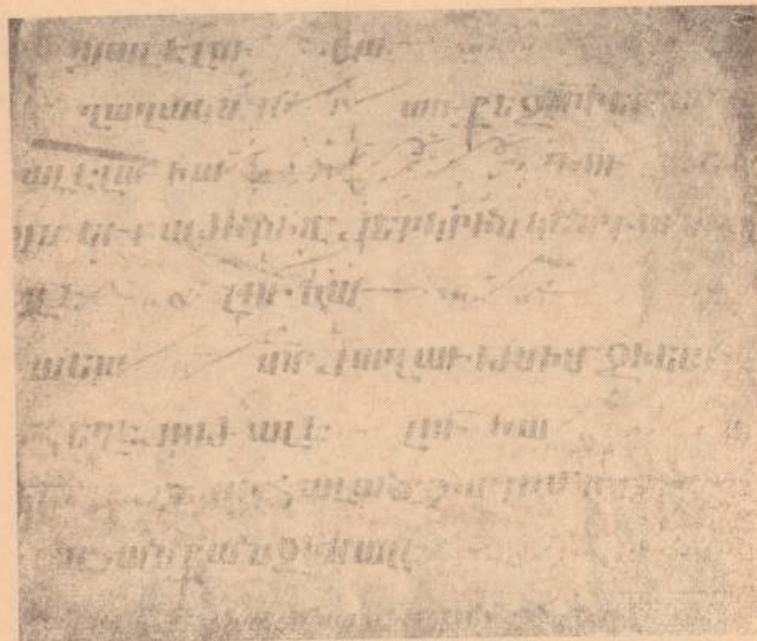
Պահպանակ № 2889 ձեռագրի

դիմաց: Որոշակի տարբերություններ են նկատվում, երբ այն հա-
մեմատում ենք նույն երգի XII և XIII դարերում գրված օրինակների
հետ: Ուշ գրված ձեռագրերում, մեկ կողմից, հանդես են գալիս նոր
նշաններ, (XII դարի ձեռագրում, օրինակ, կան երաժշտական նշան-

ների մեջ կիրառվող վերջակետը, փոքր մեղեդիական դարձվածք-
ների վերջավորությունը ցույց տվող բուրբ և այլն, որոնք չկան
XI դարի ձեռագրում), մյուս կողմից, նշանների արտաքին գծագրու-
թյունը որոշակի ձև է ընդունում, մոտենալով XIII դարի ձեռագրում
եղած խազերի ձևերին:

Հաջորդը № 8709 ձեռագրի պահպանակն է:

5. ՊԱՀՊԱՆԱԿ N 8709 ՁԵՌԱԳՐԻ



Այս պահպանակը նույնպես իրենից ներկայացնում է մագա-
ղաթյա երկու մեծագիր թերթ (մեծությունը՝ 13x18 սմ), շորս երեսը
գրված ուղղադիմ երկաթագրով: Ժամանակը XI դարն է, խազերը
կարմիր են և այս պատասխիում առաջին անգամն են հանդիպում
տողի վրա, տեքստի մեջ գրված: Այստեղ կիրառվում է խազերի վե-
րեից գրվող մեկ կետը, հանդես են գալիս խազերի տակից գրվող
տառերը (այստեղ միայն «ս» տառը՝ 4-րդ և 6-րդ տողերում): Տառ-
երկու կողմից վերցված է կետերի մեջ, այսպես՝ .ս.: Հետագա ձե-
ռագրերում այդ կետերից գրվում է միայն աջ կողմինը, իսկ ավելի
ուշ՝ վերանում է նաև աջ կետը:

№ 8709 պահպանակում ընդգրկված երգը հաջողվել է գտնել № 759 խազգրքում (1278 թ., էջ 108): Խազգրքի համեմատությամբ № 8709 ձեռագրի պահպանակի խազերի տարբերությունը շափազանց մեծ է:

Հնագույն հետաքրքիր ձեռագրերից է նաև № 495 պատառիկը:

6. ՊԱՏԱՌԻԿ № 495

Հատված է Շարակնոցից: Ստորև բերում ենք պատառիկի խազերի սխեման առանց տեքստի: Հորիզոնական գծիկները ցույց են տալիս այն վանկերը, որոնց վրա բնագրում խազեր չկան զրված: Համեմատության համար միաժամանակ բերում ենք նույն երգերի խազերը, վերցված № 1590 Շարակնոցից (1308 թ.):

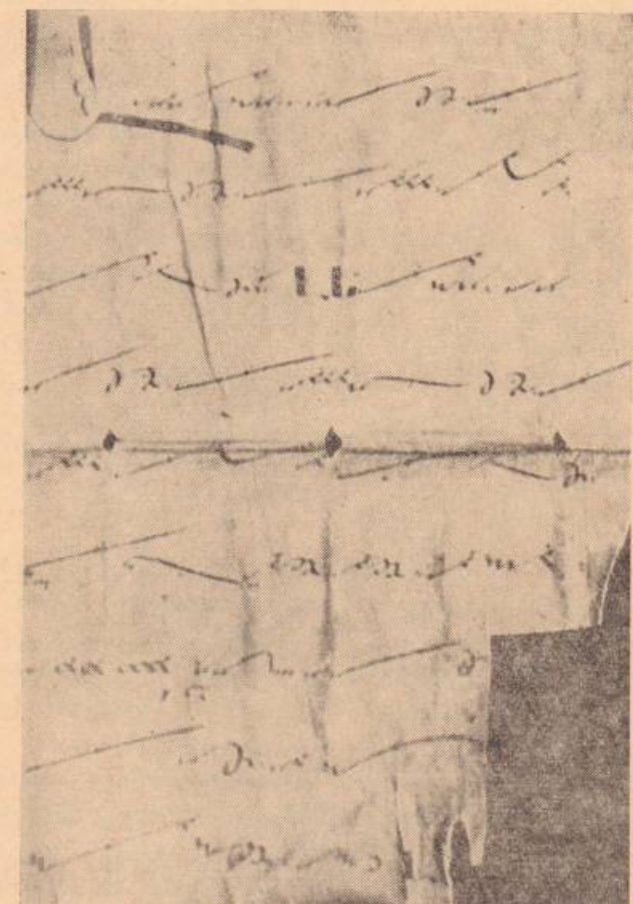
ՊԱՏԱՌԻԿ № 495 (ՍեեՄՍ)	ՉԵՌԱԳԻՐ № 1590 (ՍեեՄՍ)
-----	1-✓-1-✓- - -
-----w-w	1- - d1- - ✓-w1w
ff✓-----w-	ff✓-✓w-1w1-
-----w-	✓-1✓1-1-w1-:
-----w1-	-✓- - - -
-----1- - - -	1✓-1- - d-1
-----me	1-✓✓- - - -
-----w- - - - w- - -	1✓w1- - - - -

№ 495 պատառիկը բաղկացած է մագաղաթյա երեք փոքրադիր թերթից (մեծությունը՝ 9×12 սմ), վեց երեսը զրված մանր ուղղա-
 դիծ երկաթագրով, բոլորազրի սակավ խառնուրդով: Գրության ժա-
 մանակը XII դարի սկիզբն է: Խազերը կարմիր են, զրված տեքստի
 մեջ՝ եթե բարդ նշաններ են, և տեքստից վեր՝ եթե պարզ են: Ձեռ-
 գրի որոշ տեղերը անընթեռնելի են: Պարունակում է հարության
 օրհնությունները Աձ, Ակ, Բձ, Բկ: Վերը բերված է երկուսդ ձայնի և
 ավագ կողմի երգերից մեկական տուն: Պատառիկի խազերի տար-
 բերությունը 1308 թ. Շարակնոցի համեմատությամբ մեծ է, չնայած

ուղղակի համապատասխանությունն այս դեպքում ավելի զգալի է,
 քան նախորդ դեպքերում (երկու ձեռագրերում էլ զարկ կոչվող
 նշանը առաջին քառատողի երկրորդ, երրորդ և չորրորդ տողում
 ընդհանուր է և այլն):

Վերջապես հնագույն նմուշներից է նաև № 8620 ձեռագրի պահ-
 պանակը:

7. ՊԱՇՊԱՆԱԿ № 8620 ՉԵՌԱԳՐԻ



Սա ևս մագաղաթյա երկու թերթ է (մեծությունը՝ 10×14,5 սմ),
 չորս երեսը զրված բոլորաձև երկաթագրով: Խազերը կարմիր են,
 զրված տեքստի մեջ և տեքստից վեր: Գրությունը շատ խնամքով է:

Քովանդակությունը պատարագից է: Քանի որ պատառիկի մեջ ընդ-
գրված երգերից մեկի վերնագրում նշված է՝ «զոր ասացեալ ի տն
նեքսիսի Հայոց կաթողիկոսի», իսկ հնագրական ավյալներով ձեռա-
գրի գրության ժամանակը XII դարից այս կողմը չի կարող անցնել,
ուստի գրված պետք է լինի 1166 թ. (Ն. Շնորհալու աթոռակալումից)
հետո եկող տասնամյակներում:

Այս պատառիկում տարբեր նշանների թիվն արդեն երկու ասա-
նյակից ավելի է (մոտ 25 նշան), հանդիպում են խազերի վերևից
դրվող կետերը, նրանց վրայից գրվող դծիկները, ինչպես և միաց-
յալ գրված խազերը, որոնց գրությունն ընդհանուր առմամբ XII դա-
րից է սկսվում:

Թեև խազերի սիստեմի զարգացումը XII դարից հետո գեոևս
շարունակվում է, սակայն այս պատառիկում եղածը ներկայացնում
է արդեն կատարելագործված ու բարդ մի սիստեմ: 1278 թ. գրված
№ 759 հազարի երգերի համեմատությամբ պատառիկի նույն երգե-
րի խազերի տարրերությունը փոքր է, շնայած կարևոր է: Նոր օրի-
նակում ընդգրկված մի քանի խազեր գեոևս չկան այդ ձևագրում,
դրանք են՝ խոնձը, այսպես կոչվող խնձարենկորձը, խազերի վե-
րևից գրվող երկու կետը, տակից գրվող «շ» տառը: Մի քանի
նշանների գրության ձևը գեոևս հինն է, ինչպես՝

↗ (հետագայում ↘), ↻ (հետագայում ↺),
↪ (հետագայում ↩) և այլն:

Խազերի նոր հայտնաբերված հնագույն ձևագրերի նմուշներ
էլի կարելի է բերել: Դրանցից են՝ № 58 պատառիկը, № 8620 ձեռա-
գրի երկրորդ պահպանակը, № № 1797, 9452, 1813 ձեռագրերի պահ-
պանակները և այլն: Սակայն, վերը բերված յոթ օրինակներն էլ
բավական են հերքելու համար մինչև այժմ տարածված այն կար-
ծիքը, թե խազերը մուտք են գործել Հայաստան. XII դարի վերջին
միայն: Հնագույն այդ պատառիկների ուսումնասիրությունը ցույց է
տալիս, որ հայկական երաժշտության մեջ խազային նոտագրու-
թյունը IX դարում արդեն կիրառվում էր:

* * *

Հայկական խազային ձայնագրության զարգացման դարավոր-
ույին առանձնապես ակնառու է շնորհիվ այն հանգամանքի, որ,
ինչպես նշել ենք, հայտնաբերվել են միևնույն երգի զանազան ժա-

մանակներում կատարված ձայնագրություններ, որոնց խազերը
միմյանց նկատմամբ զգալի տարբերություն ունեն, թե՛ նշանների
քանակի և թե՛ ձևերի տեսակետից:

Այդ ձայնագրությունների համեմատությունը միմյանց հետ
տարակույս չի թողնում այն բանում, որ դրանք միևնույն մեղեդիի
զրավոր արտահայտություններն են՝ ձայնագրված խազագրության
զարգացման տարբեր աստիճաններին հատուկ հնարավորությու-
ններով:

Եվ իրոք, միևնույն երգի № 512 պատառիկում (IX դար),
№ 2889 և № 6844 ձեռագրերի պահպանակներում (XI և XII դարեր)
եղած ձայնագրությունները միմյանց հետ համեմատելիս տես-
նում ենք, որ խազերի և անխազ վանկերի տեղերը համընկնում
են (տես հաջորդ էջը), մի ձեռագրի «պարզ» խազերին համապա-
տասխանում են մյուս ձեռագրի «պարզ», իսկ «բարդ» խազերին՝
«բարդ» խազեր, խազախմբերի տեղերը նույնպես համապատաս-
խան են: Մի քանի անգամ կրկնվող միևնույն նշանին՝ մեկ ձեռա-
գրում համապատասխանում է մյուս ձեռագրի մի քանի անգամ
կրկնվող նոր, բայց միշտ նույն նշանը: Այսպես, օրինակ, IX դարի
ձայնագրության ստորև բերվող խազերին ամեն անգամ համապա-
տասխանում են XII դարի ձայնագրության զուգահեռ տրված խա-
զերը:

IX դ.	XII դ.
/	—
~	✓
//	»
∴	∞
∴	α

(Առաջին երկու նշանները երգի ամեն մի տան մեջ հանդիպում
են մի քանի անգամ):

Կան իհարկե և անհամապատասխանության դեպքեր, թեև ոչ
շատ, որոնք հավանաբար, բուն եղանակի փոփոխվելու արդյունքն
են հանդիսանում: Դրանցից են.

↗ - ↘, մեղեդու՝ ↗ - ↘

Պատարիկ № 512, պահպանակ № 2889 և 8644 ձեռագրերի

(Մխմա)

	Ա	- սաց	բբ	- նա	- մից	հա	- լա	- ծե	- ֆթ
№ 512	-	~	/	/	~	/	/	∴	~
№ 2889	✓	~	~	~	✓	~	~	∩ α α	✓
№ 6844	✓	✓	~	~	✓	~	~	∩ α α :	✓

	եւ	հա	- սից	բա	- ժա	- նն	- ցից	զա	- ւարճ
№ 512	~	~	-	-	-	-	/	~	-
№ 2889	✓	[?]	-	-	-	-	~	~	-
№ 6844	✓	✓	-	:	-	-	~	✓	∩ :

	եւ	լը	- ցու	- ցից	ի	նո	- ցա	- նէ
№ 512	-	-	-	-	-	✓	-	-
№ 6844	-	-	-	-	✓	-	~	-

	զանճ	իմ
№ 512	~	~ ∥ ∴ ✓ ✓
№ 6844	✓	~ ∥ ∴ ✓ ✓

Նոր հայտնաբերված պատարիկների համեմատական ուսումնասիրությունը, այսպիսով, հնարավորություն է տալիս հետևելու խազային նոտագրության զարգացման երկարատև ընթացքին, որը պատկերվում է հետևյալ կերպ.

1. Նոտագրության սիստեմում աստիճանաբար ավելացել է խազերի քանակը և այն լրացվել ու հարստացվել է նոր նշաններով: Իր սկզբնավորման շրջանում ունենալով ընդամենը մի քանի նշան, հայկական խազերի սիստեմը XII դարում ընդգրկել է արդեն մի քանի տասնյակ նշաններ:

2. Սկզբնական շրջանում ունենալով առողանություն հիմնական նշաններից միայն երկուսը, երաժշտական խազերի սիստեմը հետագայում իր մեջ է առել առողանության այլ խազեր ևս, որոնք երաժշտական խազերի սիստեմում հանդես են եկել նույն հաջորդականությամբ և մոտավորապես նույն ժամանակներում, ինչ որ առողանության սիստեմում:

3. Նոտագրության զարգացման ընթացքում աստիճանաբար փոխվել, կատարելագործվել են մի շարք խազերի ձևերը: Դրանք դարձել են ավելի որոշակի, անհատականացված, իսկ հետագայում նաև հաստատուն:

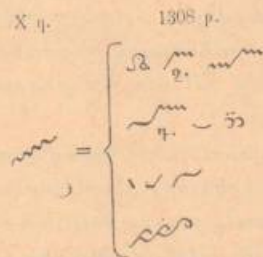
Մի քանի նշանների առաջացման և մյուսների «ձևակերպման» պրոցեսը պարզ երևում է միևնույն երգի վերը հիշված շորս տարբեր ձայնագրությունների համեմատությունից: Ստորև բերում ենք նշաններ, որոնք տարբեր ձեռագրերում դրված են տեքստի միևնույն վանկերի վրա.

[Ա]-սաց [..] [սնճ] իմ:

№ 512 (IX դ.)	~	~ ∥ ∴ ✓ ✓
№ 2889 (XI դ.)	~	~ ∥ ∴ ✓ ✓
№ 6844 (XII դ.)	~	~ ∥ ∴ ✓ ✓
№ 979 (XIII դ.)	~	~ ∥ ∴ ✓ ✓

4. Եթե որոշ զեպքերում մեղեդիի մեջ եղած տարբեր խազերը ակզբում մեկ, միևնույն պայմանական նշանով են նշանակվել (այդպիսի նշանը կարող էր ցույց տալ, որ տվյալ վանկի վրա պետք է «խաղեր» կատարել), ապա հետագայում ինքնուրույն մեղեդիական

դարձվածքները ձեռք են բերել իրենց առանձին նշանները: Այսպես օրինակ, X դարի ձեռագրում մեղեդիական տարրեր խաղեր ցույց տվող մեկ նշանի փոխարեն՝ նույն երգի 1308 թ. գրանցման մեջ հանդես են եկել շորս տարրեր նշանախմբեր: Դրանք են.



(Անտարակույս, այստեղ դեր է կատարել նաև մելոդիայի զարգացումն ու կատարելագործումը):

5. Ժամանակի ընթացքում խաղերի սիստեմում հաջորդաբար մուտք են գործել մի շարք օժանդակ նշաններ, ինչպես օրինակ՝ խաղերի վերևից դրվող կետերը, նրանց վրա և նրանց տակ դրվող զանազան գծիկները, խաղերի աակից դրվող տառերը, երաժշտական նշանակությամբ գործածվող վերջակետերը և այլն: Այդ նշանները ցույց են տալիս մեղեդիի տրոհությունը, երգի կատարման այս կամ այն առանձնահատկություններն ու մանրամասնությունները, որոնք սկզբում նշանակվելիս չեն եղել, ուստի դրանք ևս սիստեմի զարգացումն են ապացուցում:

6. Վերջապես, ձեռագրերի համեմատությունից տեսնում ենք նաև, որ խաղերը սկզբում դրվել են միայն տեքստից վեր և անջատանջատ: Հետագայում, խաղային բանաձևերի զարգացման և բարդացման հետևանքով մեծ նշանախմբերն սկսել են գրել տեքստի մեջ, տողի վրա (քանի որ տեքստից վեր՝ մեկ վանկի վրա նրանք չէին տեղավորվում), իսկ ապա, տեղի խնայողության նպատակով, այսպիսի խմբերում նշանները միացվել են միմյանց: Նշանների միացյալ գրության հետևանքով XIII—XIV դարերի մի շարք ձեռագրերում հանդիպում ենք այնպիսի բարդ զուգորդությունների, որ նախքան խաղերի նշանակության մասին մտածելը, անհրաժեշտ է լինում պարզել, թե առանձին վերցրած ի՞նչ նշաններից են բաղկացած խաղերի այդպիսի բարդ խմբերը:

Խաղերի սիստեմում շարունակաբար տեղի ունեցած փոփոխությունները շատ են և բազմապիսի: Դրանք համոզիչ կերպով վկա-

յում են այն մասին, որ մինչև XII դարի վերջը, կամ մինչև Խաչատուր Տարոնացու ժամանակը խաղային ձայնագրության սիստեմն իրոք պատմական զարգացման ու կատարելագործման երկարատև ժամանակաշրջան է ապրել:

Ինքնրստինքյան պարզ է, որ երաժշտական գրության սիստեմի կազմավորումն ու զարգացումը կապված է եղել բուն երաժշտական արվեստի զարգացման և հարստացման հետ ճիշտ այնպես, ինչպես այդ տեղի է ունեցել առողանության արվեստի և առողանության խաղերի սիստեմի զարգացման ընթացքում:

Այսպիսով, մեկ կողմից՝ հայտնաբերված հնագույն խաղավոր ձեռագրերի ժամանակագրական տվյալները, մյուս կողմից՝ նրանց մեջ ընդգրկված ձայնագրության սիստեմի շարունակական զարգացումը բացահայտող փաստերը հնարավորություն են տալիս խաղագրության սկզբնավորումը Հայաստանում հետ տանել մինչ այժմ ընդունված ժամանակաշրջանից առնվազն երեք դարով:

Խաղերի սիստեմի նախնական անկատար վիճակը և հետագայում տեղի ունեցած նրա զգալի կատարելագործումը ցույց են տալիս, որ հայկական երաժշտական նոտագրությունը ոչ թե՛ բերվել է որևէ տեղից որպես պատրաստի մի սիստեմ, այլ, ինքնուրույն լինելով, ծագել ու զարգացել է հենց Հայաստանում:

Վերը բերված նոր տվյալների լույսի տակ, ինչպես նաև Կոմիտասի ու այլ հայ բանասերների դիտողությունների հիման վրա նոր մեկնաբանություն է ստանում Կիրակոս Գանձակեցու հաղորդածը Խաչատուր Տարոնացու մասին: Տարոնացին ամենայն հավանականությամբ «արևելյան կողմերն» է բերել ոչ թե՛ երաժշտական խաղերի սիստեմը, որը ստեղծված էր նրանից շատ առաջ, այլ այդ խաղերով ձայնագրված նոր երգերը և այդ երգերի արդեն կանոնական դարձած ժողովածուները (խաղղրբերը, «մանրուսման» երգերն ու գրքերը), որոնք առանձնապես բարձր զարգացման էին հասել ու տարածվել Կիլիկիայի Հայաստանում, հատկապես Ներսես Շնորհալու ժամանակ: Ուստի պետք է ընդունել, որ Խաչատուր Տարոնացին եղավ մանրուսման երգերի և ժողովածուների Կիլիկիայից Հայաստան բերողը, դրանց հիման վրա այստեղ նոր գրվող (կամ արտագրվող) երգերի խաղավորողը և մանրուսման արվեստը տարածողն ու սովորեցնողը¹:

¹ Մենք նշեցինք, որ մանրուսման խաղերի, այսինքն հայկական հին ձայնագրության համեմատաբար ավելի բարդ այդ սիստեմի զարգացման

Նշենք նաև, որ Գանձակեցու օգտագործած «ի կողմանս յարևելից» արտահայտության տակ չպետք է հասկանալ ողջ Արևելյան Հայաստանը (այն ժամանակ այդպիսի աշխարհագրական տերմին գոյություն էլ չուներ), այլ պատմական Հայաստանի հյուսիս-արևելյան շրջանները: Ընդհանուր ձևով աղվանից թագավոր Համամը և XIII դարի պատմիչ Վարդանը կոչվում են Արևելցի, որովհետև ծնվել ու գործել են Արցախում կամ Գանձակի շրջակայքում:

* * *

Վերը ցույց տվինք, որ հայկական խաղերը և բյուզանդական կամ լատինական նեմերը նման չեն միմյանց: Միաժամանակ նշեցինք, որ ուշագրության արժանի է խաղերի և վրացական նեմային նշանների արտաքին ձևերի նմանությունը:

Որպես վրացական հին նոտագրության օրինակելի նմուշ նկատի ունենք Վրաստանի Պետական պատմական թանգարանում պահվող Միքայել Մոզրեկիլու մեծարժեք ձեռագիր ժողովածուն¹:

Միքայել Մոզրեկիլին վրաց միջնադարյան երաժշտության աչքի ընկնող գործիչներից է: Նրա կազմած ժողովածուն (Վրաց. ՍՍՌ Պետ. պատմ. թանգարանի ձեռ. Տ—425), չնայած պահպանվել է ոչ ամբողջությամբ, բայց իր լիակատարությամբ, խնամքով կատարված գրություններ և պահպանված մասի լավագույն վիճակով միջնադարյան երաժշտական ձեռագրերի մեջ աչքի ընկնող տեղ է գրավում: Այն այժմ ունի 541 ձայնագրված մեծագիր էջ և ժամանակին ընդգրկել է իր մեջ Վրաց եկեղեցում կատարվող բոլոր հոգևվոր երգերը, ձայնագրված վրացական հին նոտագրությամբ:

Ժողովածուն անթվակիր է: Սակայն կողմնակի հիշատակությունների հիման վրա կարծում են, որ այն գրվել է X դարի վերջե-

սկիզբը կոմիտասը զնուծ է XI դարի երկրորդ կեսին, այսինքն Պաշտուր Տարոնացու ժամանակից մի ամբողջ դար առաջ:

Հատկանշական է նաև, որ Գ. Ալեշանը խոսելով Պաշտուր Տարոնացու մասին, նրան բնութագրում է որպես հայկական շեղանկանիչ խաղից նորոգող («տե՛ս «Շնորհալի և պարագայք իւր» 1873, էջ 90), իսկ Հր. Աճառյանը գրում է.

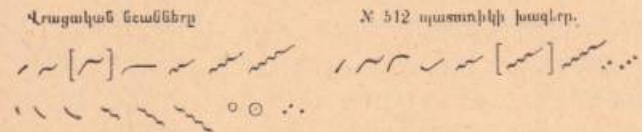
«Կանոնավորել է հայկական ձայնագրությունը» («Հայկական անձնանունների բառարան», հատ. 2, էջ 469, ընդգծումները մերն են, — Ռ. Ա.):

¹ Ինչպես հայտնի է, վրացական հին երաժշտական ձեռագրերից պահպանվել են եզակի օրինակներ: Նրանց ընդհանուր թիվը հազիվ անցնում է մեկ տասնյակից:

րին: Պրոֆ. Ծ. Ս. Ասլանաշվիլին սիրալիր կերպով մեզ հայտնեց իր հետազոտության արդյունքը, ըստ որի ձեռագիրը գրված պետք է լինի 988—997 թթ.¹:

Մ. Մոզրեկիլու ժողովածուն ուսումնասիրության նյութ է դարձվել մի ամբողջ շարք տեսարանների կողմից, որոնք, համարյա բոլորն էլ, վրացական նշանների գրության արտաքին ձևերը նմանեցրել են մերթ բյուզանդական (Օ. Ֆլայշեր), մերթ լատինական (ժ. Տիրոն և ուրիշներ) նեմերի հետ: Ժ. Տիրոն սակայն նշել է, որ լատինական նշաններին օճեցած նմանությունից դուրս, վրացական այդ նշաններն ավելի սերտ նմանություն ունեն հայկական խաղերի հետ²:

Նոր հայտնաբերված № 512 և 1378 պատասիկների ու վերոհիշյալ ժողովածուի վրացական նշանների համեմատությունից հետևյալ պատկերն է ստացվում.



Ինչպես տեսնում ենք, վրացական նեմային նշանների և հին շրջանի հայկական խաղերի նմանությունը ակնհայտ է: Չնայած նրան, որ այդ երկու սիստեմների ձայնագրության սկզբունքները միմյանցից միանգամայն տարբեր են, (դա պարզ հասկացվում է նշանների տարբեր քանակից և նրանց գործածության տարբեր եղանակներից), այնուամենայնիվ հայկական և վրացական միջնադարյան երաժշտական սիստեմներում գրության միմյանց նման ձև ունեցող նշանների կիրառությունը պետք է դիտել որպես երկու

¹ Պակաս հավանական է Գ. Զիբկիվաձեի աշխատության մեջ բերված՝ 945 թվականը (Տե՛ս նրա գովազդական դիսերտացիան՝ «Վրաստանի երաժշտական կուլտուրան հնագույն ժամանակներից մինչև XIX դարի սկիզբը», 1944, էջ 40), քանի որ Դմիտրի Արաղիշվիլու տվյալներով ժողովածուի մեջ ընդգրկված են Արսեն կաթողիկոսի (925—987) հորինած երգերը (Դմ. Արաղիշվիլի. «Վրացական երաժշտություն», Բուխարսի, 1925, էջ 26):

² Ժ. Տիրոն, նոտային նշաններ վրացական ձեռագրերում, (Ֆրանսերեն լեզվով). տե՛ս «Христианский Восток», 1914, вып. 2, том 3.

դրացի ժողովուրդների կուլտուրական փոխզործակցության արդյունք: Այդ երևույթը կարևոր է և ուշագրության արժանի¹:

* * *

Երաժշտական խաղեր պարունակող հնագույն պատասիկների ուսումնասիրությունը կարելի է ամփոփել հետևյալ կերպ.

Խաղերը Հայաստանում սկսել են կիրառվել ոչ թե XII դարից միայն, այլ ամենաուշը IX դարից: Նախնական շրջանում մի պարզ, անկատար, թերևս նոր առաջ եկող սիստեմ լինելով, խաղերի սիստեմը երկար ժամանակի ընթացքում իր զարգացումն ու կատարելագործումն է ապրել: Իր ծագումով երաժշտական խաղերի այդ սիստեմը կապված է եղել առողջանության հայկական սիստեմի հետ, զարգացել է նրան զուգահեռ: Բնականաբար, այդ սիստեմի աստիճանական զարգացումը, իր ծագման շրջանից, ընթացել է հայկական երաժշտության հիմքի վրա, կապված լինելով այդ երաժշտության բնորոշ առանձնահատկությունների հետ:

Այս բոլորից հետևում է, որ խաղերի վերծանության հիմքը պետք է փնտրել ոչ թե բյուզանդական կամ լատինական եկեղեցական երաժշտության կանոնների մեջ: Հայաստանում ծագած ու զարգացած այդ սիստեմում խաղերի նշանակությունը բացահայտելու համար պետք է ելնել հենց հայկական երաժշտության կանոններից ու առանձնահատկություններից:

¹ Վրացական նեոմային նշանների և հայկական հին խաղերի արտաքին ձևերի նմանության փաստը հնարավոր դարձավ պնդել այն բանից հետո, երբ հայտնաբերվեցին մեր հնագույն խաղավոր ձևազարկերը: Նմանության մասին ժակ Տիրոյի կողմից 1914 թ. առաջ բերած թեզը անհամոզիչ էր, որովհետև այդ հեղինակը հայկական հին խաղազրույթյանը ծանոթ չլինելով վրացական նշանները համեմատել էր ուշ շրջանի խիստ ձևափոխված խաղերի հետ:

Գ Լ Ո Ի Ե Գ

ԽԱԶՁԱՅԻՆ ՆՈՍԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՄԱԳՈՒՄԸ ՈՒ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ
ԷՏԱՊՆԵՐԸ, ԿԱՊՎԱՄ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԻՋՆԱԳԱՐՅԱՆ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՀԵՏ

Հայկական միջնադարյան երաժշտության մեջ նոտագրություն մտցնելը մի նշանակալից, հասարակական խոշոր կարևորություն ներկայացնող երևույթ էր: Անկասկած նոտագրությունը չէր կարող հանդես գալ և զարգանալ հանկարծակի, մեկուսացած ու անկախ՝ կուլտուրական կյանքի մյուս երևույթներից: Խաղերի սիստեմի կիրառության ժամանակի և ծագման մասին վերը բերված նոր փաստերը ավելի ծանրակշիռ կլինեն այն դեպքում, երբ ցույց կարվի նոտագրության առաջացման և զարգացման տրամաբանական կապը հայկական միջնադարյան երաժշտության զարգացման պրոցեսի հետ: Այդ հարցերի համատեղ ուսումնասիրությունը հնարավորություն կտա նաև ավելի մանրամասնորեն պարզաբանել հայկական նոտագրության զարգացման առանձին էտապները:

* * *

Հայկական երաժշտական նոտագրության ծագման պատմական նախադրյալները կապված են վաղ ֆեոդալական դարաշրջանի կուլտուրայի հետ:

Այդ կուլտուրայի անսասան հիմքը դրվում է IV դարի վերջերին, Մեսրոպ Մաշտոցի կողմից հայկական գրերի ստեղծումով:

Գրերի գյուտից հետո, IV—VII դարերի ընթացքում, հայ գրականությունը հարստանում է սեփական ու թարգմանական մեծաքանակ հուշարձաններով: Հայ պատմագրությունը Եղիշիի ու Մովսես Խորենացու մեծարժեք աշխատություններով հասնում է զարգացման

բարձր աստիճանի, զարգանում է հայ փիլիսոփայական միտքը՝ տալով եզնիկ Կողբացու և Դավիթ Անհաղթի նման ներկայացուցիչներ, համապատասխան զարգացում են ապրում նաև գիտության ու արվեստի այլ բնագավառներ՝ ճարտարապետությունը, ճշգրիտ գիտությունները և այլն: Մի խոսքով, նշանակալից վերելք է տեղի ունենում հայ ֆեոդալական հասարակության կուլտուրայի ասպարեզում:

Նշված ժամանակաշրջանում մեծ կարևորություն է ստանում նաև բուն ժողովրդական ստեղծագործությունը, հատկապես ժողովրդական-պրոֆեսիոնալ գուսանական արվեստը:

Իր արմատներով խորապես կապված լինելով ժողովրդի ստեղծագործության հետ, հայկական գուսանական արվեստը նշանակալից տեղ է բռնում վաղ ֆեոդալական դարաշրջանի հայ հասարակության տարբեր խավերի կյանքում: Պահպանելով դեռևս հեթանոսական ժամանակներից եկող տրագիցիաները, այդ արվեստը հսկայական նշանակություն է ձեռք բերում մասնավորապես եկեղեցու կողմից քարոզվող բրիստոնեական մորալին ժողովրդական լայն խավերի հոգեկան պահանջմունքները հակադրելու ասպարեզում:

Գուսանական արվեստը տվյալ ժամանակաշրջանում արդեն բնորոշվում է բովանդակության և երաժշտական-տեխնիկական միջոցների հարստությամբ (բազմազան գործիքներ, անսամբլներ և այլն): Գուսանների երաժշտական-կատարողական գործունեությունը, ներառյալ նաև նրանց մասնակցությամբ տեղի ունեցող քառերական ներկայացումները, շարունակ հետապնդվում է եկեղեցու կողմից: Եկեղեցական ժողովներում (օրինակ, 649 թ. Դվինի ժողովում) հատուկ որոշումներ են ընդունվում ուղղված գուսանների դեմ, եկեղեցական գործիչներն իրենց քարոզներում ու գրություններում շարունակ պախարակում են նրանց: Այս բոլորը ցույց է տալիս գուսանական արվեստի և, ընդհանրապես, ժողովրդի ստեղծագործական ակտիվության ուժն ու հասարակական մեծ կշիռը:

Հայաստանի վաղ ֆեոդալական դարաշրջանի կուլտուրական վերելքի արտահայտություններից մեկն էլ մեր կարծիքով կարելի է համարել գրերի գյուտից անմիջապես հետո երաժշտական նոտագրություն ստեղծելու փորձը: Մենք տեսանք, որ հնագույն պատմական հիշատակությունների համաձայն Հայաստանում նոտագրության սկզբնական կիրառությունը վերագրվում է դեռևս V դարին և կապվում է Սահակ Պարթևի անվան հետ: Պետք է ենթադրել, որ «երգողական տառերը», լինելին դրանք գուտ երաժշտական, թե առողանական նշաններ, ժամանակին որոշ դեր են խաղացել հայկական

երաժշտական կուլտուրայի զարգացման գործում: Բայց այդ վաղագույն նոտագրությունը, ինչպես ասացինք, հետագայում չի պահպանվել և իր տեղը զիջել է խազերի նոր առաջ եկած սիստեմին:

Մեզ հասած բոլոր նյութերը հիմք են տալիս ենթադրելու, որ խազերի նոտագրությունը առանձնապես զարգացել է եկեղեցական երաժշտության մեջ: Կիրառվել է արդյոք հայկական վաղ միջնադարյան քաղաքային աշխարհիկ երաժշտության մեջ ևս նոտագրություն, դժվար է ասել, քանի որ աշխարհիկ երաժշտության կոնկրետ նյութեր գրավոր ձևով չեն պահպանվել:

Մինչդեռ հայտնի է, որ իր ձեռքում կենտրոնացնելով երկրի կուլտուրական զարգացման ղեկավարությունը, որպես մի խոշոր ֆեոդալ ֆեոդալական շահագործումը հաստատուն դարձնելու նպատակով ձգտելով արմատավորելու ժողովրդի մեջ բրիստոնեական իդեոլոգիան, հայ եկեղեցին իր գործունեության օղակներից մեկն էլ դարձրել է հոգևոր բանաստեղծությունն ու երաժշտությունը, դրա հետ մեկտեղ առաջ մղելով նաև նոտագրության զարգացման գործը: Չնայած դրան, ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ խազային նոտագրության առաջացումը կապված է եղել ժողովրդի երաժշտական կուլտուրայի զարգացման և այդ կուլտուրայի հասարակական դերի մեծացման հետ: Ավելի ճիշտ՝ խազային նոտագրության թե՛ ծագման և թե՛ հետագա զարգացման կարևորագույն խթաններից մեկը հանդիսացել է հենց ժողովրդական երաժշտական կուլտուրան:

Ձեռքի տակ շունենալով վաղ միջնադարյան աշխարհիկ երաժշտական արվեստի գրավոր նյութեր, ստիպված ենք խազային նոտագրության զարգացման ընթացքը և, հատկապես, նրա սկզբնական էտապները ուսումնասիրել հոգևոր երաժշտության նյութերի հիման վրա: Այդպիսի մոտեցումը արդարացի է նաև այն պատճառով, որ հայկական հոգևոր երաժշտությունը, շարունակ կրելով աշխարհիկ երաժշտական արվեստի ազդեցությունը, թեկուզ և բեկբեկուն ձևով անդրադարձրել է աշխարհիկ երաժշտության մեջ տեղի ունեցած պրոցեսները:

Հայկական հոգևոր երաժշտության զարգացումը ուղեկցվել է գաղափարապես հակադիր ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտական արվեստների յուրատեսակ պայքարով: Բրիստոնեական իդեոլոգիայի բռնադատման համար պայքար մղելով ժողովրդական արվեստի տարածման, նրա ազդեցության ուժեղացման դեմ, ձգտելով հեռու վանել իրենից ժողովրդական կատարողների — գու-

ասաների երգի ու նվագի ձայնը, եկեղեցին, միաժամանակ, ստիպված է եղել օգտագործել ժողովրդական նույն կատարողների արվեստը, առինքնելով նրանց երաժշտությունից եկեղեցականի զարգացման համար անհրաժեշտ կենսական տարրեր: Այդ մասին են վկայում ոչ միայն սկզբնաղբյուրներում եղած տվյալները, այլև եկեղեցական երաժշտության մեջ մինչև մեր օրերն իսկ պահպանված ժողովրդական երաժշտության ինտոնացիաները:

Մտնելով եկեղեցական արարողության մեջ, կապվելով եկեղեցական տեքստի հետ, ժողովրդական երաժշտությունից վերցված մելոդիաները աստիճանաբար կորցրել են իրենց ուրույն դեմքը: (Ամենից առաջ և ամենից խոշոր շափով տուժել է ժողովրդական երաժշտության կենդանի սիմբոլը, որի շեղութեամբով, մանավանդ դանդաղեցված տեմպում, մելոդիաները զրկվել են իրենց անմիջական կենսականությունից և, ընդհակառակը, ձեռք են բերել եկեղեցուն անհրաժեշտ ասկետիզմի արտահայտություն):

Որոշ տվյալների համաձայն հայկական ինքնուրույն հոգևոր երգի սկիզբն ևս ընկնում է V դարում: Ըստ ակադեմիկոս Մ. Արեղյանի¹, առաջին ինքնուրույն հոգևոր ստեղծագործությունները կցուրդ են կոչվել: Գրանք եղել են փոքրածավալ երգեր և կատարվել են իբրև հավելված Ս. Գրքի սաղմոսներից կամ օրհնություններից հետո²: Հետագայում կցուրդները նշանակալից զարգացում են ապրել և իրենց տեղը դիջել շարականներին (շարական կոչվել է շարքի, այսինքն կանոնի մեջ մտնող ամեն մի առանձին երգը): Հայկական ինքնուրույն հոգևոր երգերն առանձնապես ծաղկել են VI դարի վերջերից սկսած: Որպես այդ բանի ապացույց Մ. Արեղյանը հիշում է հոգևոր քնարերգության արդեն կատարյալ նմուշ հանդիսացող «Անձինք նուիրեսալք» շարականը, որը գրված է VII դարի առաջին քառորդում:

Մ. Արեղյանը գտնում է, որ հոգևոր բանաստեղծության (պետք է ավելացնել՝ հետևաբար նաև երաժշտության) սկզբնական դարերի ծաղկմանը չուրահատուկ կերպով նպաստել է նաև այն, որ դարեր շարունակ եկեղեցիներում միատեսակ ժամերգություն և կանոնա-

կան պարտադիր երգեր չեն եղել: Պատմագիրներ Կիրակոս Գանձակեցին և Վարդան Արևելցին հայտնում են, թե VII դարում հոգևոր «շարականներն» այնքան բազմացած են եղել, որ մի գավառի երգիչները մյուս գավառի երգերը չեն իմացել, ուստի և կարիք է զգացվել կարգավորություն մտցնել հոգևոր երգեցողության մեջ:

Հայտնի է, որ VIII դարից սկսած քրիստոնեական եկեղեցու ժամերգության մեջ մտնում է կանոնիզացիան, այսինքն երգերի շարքերը հարմարեցվում են եկեղեցական առանձին տոներին¹: Հայկական եկեղեցում կանոնը մտցնելու և մասնակի կանոնիզացիայի մի քանի փորձեր են եղել: Մասնավորապես այդ բանը վերագրվում է Գյւրավանքի (Շիրակ) առաջնորդ Բարսեղ Ճոնին (VII դար), որի անունով էլ առաջ է եկել Ճոնյանի կոչվող շարականացը: Սակայն հիմնական կանոնիզացիան, ինչպես և ձայների կարգավորությունը, պահպանված տեղեկությունների համաձայն, կատարել է Ստեփանոս Սյունեցին (VII դարի վերջ, VIII-ի սկիզբը):

Ստեփանոս Սյունեցու գործունեությունը հայկական հոգևոր երգի զարգացման մի շրջան է կարգափակում: Նա իր ժամանակի աչքի ընկնող դիտումներից մեկն է եղել: Աշակերտել է նշանավոր վարդապետների, կատարելագործվել է նաև Բյուզանդիայում և Հոռոմում: Գրել է ճառեր, կատարել է մեկնություններ և թարգմանություններ, միաժամանակ՝ եղել է աչքի ընկնող երաժիշտ և հոգևոր երգերի հեղինակ²:

Ստեփանոս Սյունեցու մասին, որպես երաժշտի և հայկական հոգևոր երաժշտության գործչի, մեր պատմագրության մեջ պահպանվել են մի շարք տեղեկություններ: Այսպես, նրա մասին Կիրակոս Գանձակեցին գրում է.

«...արար և երգս հոգևորս բազցր եղանակա՝ շարականս և կցուրդս և այլ երգս»³:

Ստեփանոս Օրբելյանը՝
«Բաժանեաց և զութ ձայնոն և կարգեաց՝ շարեաց շարականս՝ զշարութեան օրհնութիւնսն, երգեաց և կցուրդս քաղցրահամս, յար-

¹ Բյուզանդական եկեղեցում կանոնը ստեղծել է Անդրեաս Կրետացին (650—720), իսկ զարգացրել՝ Լովհաննես Գամակացին (VIII դար):

² Հայտնի է, որ Ստեփանոս Սյունեցու քույր Սահակագուխտը նույնպես բանաստեղծ և հմուտ երաժիշտ է եղել և, վարազույրի հետևից պարագետով, բազմաթիվ աշակերտների երաժշտություն է սովորեցրել: Սահակագուխտը մեր պատմության մեջ հայտնի է որպես առաջին կին երաժիշտ—բանաստեղծը, նա հորինել ու երգել է մեղեդիներ և կցուրդներ:

³ Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն հայոց, Թիֆլիս, 1909, էջ 68:

¹ Տե՛ս Մ. Արեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, գիրք առաջին, Երևան, 1944, էջ 473:

² Պետք է ենթադրել, որ կցուրդների երաժշտության հիմնական տարրը կապվել են հին սաղմոսերգության եղանակները, որոնք ժամանակին զարգացել էին ժողովրդական երաժշտության պղզեցության տակ:

մարեաց և զստղոզին յինանցն եօթն եղանակօք յոյժ խորհրդաւոր և զպահոցն որ աղուհացսն երգի»¹ և այլն:

Այս վիպաբանութիւններէց տեսնում ենք, որ Ստեփանոս Սյունեցին հորինել է կցուրդներ, հնարել է թե խոսքը և թե եղանակը («երգել») հնում նշանակում էր ստեղծագործել թե խոսքն ու եղանակը և թե կատարել), ապա նաև բաժանել է ձայները և կարգել, շարել է շարականները՝ հարության օրհներգութիւնները և այլն:

Դժբախտաբար, Սյունեցու երաժշտական-տեսական գործունեութեան մասին ավելի մանրամասն տվյալներ չեն պահպանվել:

Ստեփանոս Սյունեցու ժամանակաշրջանում ինչպես կանոնիզացիան, այնպես էլ ութձայնի գործնական ներդրումը և ըստ դրան կենդեցական երգեցողութեան կարգավորումը քրիստոնեական եկեղեցիների համար ընդհանուր երևույթ էր (Բյուզանդիայում նույն Հովհաննես Գամասկացին համարվում է օկտոիխոսի ներդրողը եկեղեցական երաժշտութեան մեջ): Քանի որ Սյունեցին եղել էր Աթենքում, կատարելագործվել զիտութիւնների մեջ, լավատեղյակ էր քրիստոնեական եկեղեցական երաժշտութեան և, ընդհանրապես, արարողութեան իր ժամանակի բոլոր հարցերին, ուստի պետք է կարծել, որ հայկական եկեղեցական արարողութեան նրա կատարած կանոնիզացիան և երաժշտութեան մեջ ութձայնի ներդրումը այդ ընդհանուր երևույթի գրանդաններից մեկն էր: Ինչն էր սակայն դրա բովանդակութիւնը:

Կասկածից վեր է, որ հայ եկեղեցական երաժշտութեան մեջ ութձայնի ներդրումը և կանոնիզացիան հանդիսանում էին աշխարհիկ և հոգևոր երաժշտութեան միջև տեղի ունեցող բախման ու պայքարի մի նոր արտահայտութիւն: Կիրակոս Գանձակեցու և Վարդան Արևելցու հիշած բազմաթիվ «հոգևոր շարականները» որոնք երգվում էին Հայաստանի տարբեր գավառներում, սկզբնական շրջ-

¹ Ստեփանոս Թրքեյան, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 138:

² Ի դեպ, որոշ շահավետութիւնից զուրկ չէ նաև հետևյալ փաստը: Հայ ձևագրերի մեջ բազմական շատ օրինակներով հնուց պահպանված մի հատված կա, որը կոչվում է «Յաղագս ձայնից թէ ուստի իցեն և կամ յուժէ դտան» (տե՛ս Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրութիւններ, էջ 115): Դա առասպելական բնույթի մի գրութիւն է, որի մեջ տրված է ձայների գյուտի պատմութիւնը: Այն թարգմանել է ոմն Ստեփանոս փիլիսոփա: Ըստ Կոմիտասի, այդ Ստեփանոս փիլիսոփան կամ երաժիշտը, ինքն իսկ Ստեփանոս Սյունեցին է: Ուստի այդ թղթի թարգմանութիւնն ևս ցույց է տալիս, որ Սյունեցին իրօր գրադվել է երաժշտութեան տեսութեամբ:

շանում, թե իրենց ձևով և թե երաժշտական բովանդակությամբ շատ հեռու չէին կարող լինել ժողովրդական-գուսանական երգերից: Ուստի ութձայնի ներդրումով և կանոնիզացիայով եկեղեցին վճռական մի բայլ կատարեց, որի նպատակն էր՝ «սխտեմի» բերելով և զոգմատիզացիայի ենթարկելով եկեղեցական երգեցողութիւնը, գոցել եկեղեցու դռները աշխարհիկ երգերի և նրանց այլևայլ աղղեցութիւնների առջև:

Ժամերգութեան կանոնիզացիան, լիովին ենթարկված լինելով քրիստոնեական եկեղեցու զոգմաներին, հիմնականում միևնույն արդյունքը տվեց ամենուրեք, իսկ ութձայնը, արտաքուստ նույնպես ընդհանուր լինելով տարբեր եկեղեցիների համար, բայց կապված լինելով այս կամ այն ժողովրդի հոգևոր երաժշտութեան առանձնահատկութիւնների հետ, տարբեր ժողովուրդների մոտ միմյանցից տարբեր կերպարանք ու բովանդակութիւն ստացավ: Առանց խորանալու մասնավոր ուսումնասիրութիւն պահանջող այս հարցում, կարող ենք նշել, որ այն դեպքում, երբ լատինական և բյուզանդական եկեղեցական երաժշտութիւնների մեջ ութձայնը երաժշտութեան լադային հիմքի որոշակի սխեմատիզացիա առաջ բերեց (այսպես օրինակ՝ պլագալ լադերի երևույթը), հայկական երաժշտութեան մեջ, դատելով պահպանված երաժշտութիւնից և ձայների հին անվանակոչումից (X դարի հիշատակութեան մեջ կա՝ դկ. սաեղի, տես պատառիկ N 1378), նույնպիսի սխեմատիզացիա առաջ չբերեց: Հայկական սխտեմում եղած կողմերը, որոնք Սպ. Մելիքյանը պլագալ լադեր է համարում, անուշով են միայն պլագալ, իսկ ըստ էության մեծ մասամբ նոր լադեր են, նույնքան ավտենտիկ, ինչքան ձայների լադերը: Ինչպես ստորև կտեսնենք, ութձայնի սովորական կանոնավորութիւնն էլ չկա մեզ մոտ, յսոսենք էլ սաեղիների, մի բանի դարձվածքների և հետագայում առաջ եկած մի շարք այլ ձայն-լադերի մասին, որոնք ձևականորեն ութձայնութեան կեղևի մեջ ամփոփվելով, ըստ էության վիպում են հայ հոգևոր երաժշտութեան լադային հիմքի բազմաձայնուրջան մասին:

Այդ «սխտեմի» համարյա բոլոր լադային կառուցվածքները, որ թվով մոտ երկու տասնյակ են, հանդիպում են նաև հայկական ժողովրդական երաժշտութեան մեջ: Ավելի ճիշտ ասած, ժողովրդական երաժշտութիւնից եկեղեցականի մեջ մտնելով դրանք խիստ

¹ Հայկական մոնոդիկ երաժշտութեան բոլոր ձևերի լադային հիմքի ձանրամասն հետազոտութիւնը կատարել է պրոֆ. Ք. Քուչնարյանը վերջ հիշված իր աշխատութեան մեջ:

ասհմանափակումների, կամ նույնիսկ փաստական սխտեմատի-
զացիայի չեն ենթարկվել: Ուստի հայկական ժողովրդական և հո-
գևոր երաժշտության լազային հիմքերի միջև եղած այդ կապն ևս
ցույց է տալիս, որ քրիստոնեական իդեոլոգիայի ներդրման պրո-
ցեսում եկեղեցին լայնորեն օգտագործել է ժողովրդական երաժշ-
տությունը:

Ժողովրդական երաժշտության լազային հարուստ կառուցված-
քի պահպանման և ժողովրդական ինտոնացիաների (թեկուզ և փո-
փոխված ռիթմով) առատ օգտագործման շնորհիվ ստեղծվեց երա-
ժշտական այն սեռի բազան, որի վրա եկեղեցական երաժշտու-
թյան ասպարեզում առաջացավ ու զարգացավ նոտագրությունը:
Ուստի և խաղային նոտագրության առաջացման կարևորագույն
խթանը իրոք հանդիսացավ հայկական ժողովրդական երաժշտու-
թյունը:

Հիրավի, երգերի կանոնիզացիան և ձայների կարգավորումը
կատարելուց հետո, եկեղեցին, ձգտելով հաղթանակող զուրս գալ
ժողովրդական և հոգևոր երաժշտության միջև տեղի ունեցող թաք-
նրված, բայց սուր պայքարում, բնականորեն պետք է հանգեր
եկեղեցական երաժշտության մեջ նոտագրություն կիրառելու
անհրաժեշտության գիտակցմանը: Նոտագրությամբ ֆիկսացիայի
ենթարկելու միջոցով միայն եկեղեցին հնարավորություն կատանար
«կարգավորված» երգերը կայունացնել և դարձնել կատարման հա-
մար պարտադիր:

Բյուզանդական և լատինական եկեղեցական երաժշտության
պատմությունից հայտնի է, որ նևմային նոտագրությունը կիրառվել
սկսվեց եկեղեցական երաժշտության կանոնիզացիայից հետո, ըստ
մի շարք հեղինակների՝ ութերորդ դարում (չնայած պահպանված
նոտային հիշատակություններն ավելի ուշ ժամանակի են): Դառ-
նալով հայկական խաղային նոտագրությանը, պետք է ասել, որ
չնայած Ստեփանոս Սյունեցու ժամանակաշրջանից այդ մասին
ուղղակի տեղեկություններ չունենք, բայց մեր հնագույն ձևագիր
պատառիկները, որոնք պահպանել են խաղային նոտագրության
սկզբնական ձևերը, հասել են մեզ մոտավորապես նույն այդ ժամա-
նակներից:

Այս բոլորը հիմք են տալիս պնդելու, որ VIII դարին և հատկա-
պես Ստեփանոս Սյունեցու ժամանակաշրջանին պետք է վերագրել
հայ եկեղեցական երաժշտության մեջ խաղային նոտագրության կիր-
առությունը: Ըստ որում անհավանական չէ և այն, որ Ստեփանոս

Սյունեցին, իրագործելով հայկական հոգևոր երաժշտության տեսա-
կան հիմունքների մշակումը, հենց ինքն էլ հայկական երաժշտու-
թյան մեջ մտցրել է խաղային նոտագրության մեղ ծանոթ նախնա-
կան սխտեմը, որն IX դարում արդեն տարածվել էր տարբեր վայ-
րերում:

Անհրաժեշտ է ավելացնել, որ չնայած կանոնիզացիայից հետո
նոտագրության կիրառությունը նույնպես ընդհանուր երևույթ էր մի
շարք ժողովուրդների եկեղեցական երաժշտության մեջ, այնուամե-
նայնիվ, կապված լինելով այս կամ այն ժողովրդի երաժշտության
առանձնահատկությունների հետ, նևմային գրության զանազան
սխտեմներն ևս տարբեր բնույթ ու բովանդակություն ունեին:
Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ ոչ միայն ձայների սխ-
տեմը, այլև Հայաստանում կիրառված նոտագրությունը սկզբից ևեթ
սերտ կապված են եղել հայկական մոնոդիկ երաժշտության մեջ
երկար ժամանակի ընթացքում ստեղծված օրինաչափությունների
հետ: Տվյալ ժամանակաշրջանի հայկական երաժշտության լազա-ին-
տոնացիոն և ռիթմական յուրահատկությունների անդրադարձումը,
ինտոնացիոն տեսակետից ինքնատիպ, երբեմն ամբողջական մեղե-
դիական դարձվածքների ֆիկսացիան — այս երևույթները պայմա-
նավորել են խաղային նոտագրության արտաքին տվյալների ինք-
նատիպության հետ նաև՝ նոտագրության սխտեմի բուն էությունը,
նրա ձայնագրության սկզբունքների և միջոցների ինքնատիպու-
թյունը:

VIII—IX դարերում կիրառված խաղագրությունը ցույց է տալիս
հայկական խաղային նոտագրության զարգացման առաջին էտապը:
Մենք տեսանք, որ հենց սկզբից այդ գրությունն իր մեջ ընդգրկել է
և առողանություն, և բուն երաժշտական սխտեմները: Վերը նկա-
րագրված հնագույն պատառիկների հիման վրա կարելի է նշել

¹ Մեր կարծիքով հայկական և բյուզանդական եկեղեցական երաժշ-
տության մեջ նոտագրության արժատափորձան ժամանակից հետո, չպետք է
լինի նաև վրացական նոտագրության ստեղծման ժամանակը (ըստ Գ. Չիխ-
լաձեի՝ IX դար): Նախորդ գլխում մենք նշեցինք հին-հայկական խաղագրու-
թյան և վրացական նոտագրության մեջ միանման նշանների կիրառությու-
նը, որը պետք է զիտել, որպես այդ ասպարեզում երկու ժողովուրդների
միջև փոքր փոխանակության արդյունք: Այստեղ կարելի է ավելացնել, որ
IX դարում հայ-վրացական կապեր կային նաև եկեղեցական գրականության
ասպարեզում (տե՛ս Н. В. Абуладзе, Грузино-армянские литературные
связи в IX—X веках. Тбилисский университет, 1944):

խաղաչին նոտագրութեան զարգացման առաջին էտապին բնորոշ հատկութիւնները: Դրանք են.

Թե՛ առողանութեան և թե՛ երաժշտական խաղազրութեան մեջ տարբեր նշանների թիվը խիստ սահմանափակ է եղել, ընդ որում երաժշտական և առողանական նշանների մի մասը ընդհանուր է եղել նրանց համար: Երաժշտական սիստեմով այդ ժամանակ գրի է առնվել ոչ թե մեխոդիայի ամբողջ ընթացքը, այլ, գլխավորապէս, նրա աչքի ընկնող տեղերը (օրինակ՝ առանձնահատուկ խաղերը)՝ միևնույն նշանով նշանակվել են մեղեդիական տարբեր դարձվածքներ, տարբեր խաղեր: Առողանութեան սիստեմով նշանակվել են արտահայտիչ կերպով կարգալու ենթակա տեքստի գրեթե բոլոր կարևոր տեղերը, սակայն ղեռես առողանական ամեն մի երանգի արտահայտման համար հատուկ նշաններ ստեղծված չեն եղել (ինչպէս կային հետագա դարերում), ուստի միևնույն նշանը գործ էածվել տարբեր հիմաստներով: Ինքնըստինքյան պարզ է, որ առաջին էտապի խաղաչին նոտագրութեան սիստեմում կիրառված սահմանափակ նշանների մեջ ղեռես չեն եղել կատարման առանձնահատկութիւններ ցույց տվող նշանները և այլ մանրամասնութիւններ:

* * *

Խաղաչին նոտագրութեան և ընդհանրապէս հայկական միջնադարյան երաժշտութեան հետագա զարգացման ընթացքը քննելու համար անհրաժեշտ է կանգ առնել X—XIII դարերի վրա: Հայ կուլտուրայի պատմութեան մեջ այդ դարերով սահմանագծվում է մի կարևոր ժամանակաշրջան, երբ օտար բռնակալութիւնից ժողովրդի ազատագրման, նրա քաղաքական անկախութեան վերականգնման պայմաններում երկրի տնտեսութեան զարգացման, դասակարգային հակամարտութիւնների սրման պայմաններում տեղի էին ունենում սոցիալական հուժկու շարժումներ, ժողովրդական կյանքի աննախընթաց ակտիվացում: Այդ ժամանակաշրջանում ինտենսիվ զարգանում են կուլտուրայի բոլոր բնագավառները՝ դպրոցական-կրթական գործը, գիտութիւնը, գրականութիւնը, պանագան արվեստները (մասնավորապէս ճարտարապետութիւնն ու մանրանկարչութիւնը) և այլն: Ժամանակի սոցիալական տեղաշարժերի և, որպէս դրա հետևանք, ժողովրդի ստեղծագործական ունակութիւնների ակտիվացման ցայտուն արտահայտութիւնն է դառնում «Մասունցի Դավիթ» էպոսի ստեղծումը:

Նյութական կուլտուրայի, գրականութեան և արվեստների հուշարձանների, ինչպէս նաև պատմագրական հարուստ աղբյուրների ուսումնասիրութեան հիման վրա հայ պատմագիտութիւնը հաստատում է, որ հիշյալ ժամանակաշրջանի համար բնորոշ գիծ է աշխարհիկ մտածողութեան ներթափանցումը կյանքի ու կուլտուրայի բոլոր բնագավառները, հումանիտական տրամագրութիւնների գերակշռութիւնը և ասկետականութեան ու եկեղեցական քարացած դոգմաների քննադատութիւնը, խորը հետաքրքրութիւնը դեպի գիտութիւններն ու արվեստները և եկեղեցական իդեոլոգիայի ազդեցութեան անկումը: Ժամանակի կուլտուրայի մեջ տիրապետող այդ երևույթները և նրա ընդհանուր դեմոկրատացման պրոցեսն անշուշտ ենթադրուում են նաև երաժշտութեան ասպարեզում: Երաժշտական արվեստի մեջ այդ դեմոկրատացումն արտահայտվում է առաջին հերթին աշխարհիկ երաժշտութեան բուռն ծաղկումով և մասսայականացմամբ, ապա և, հոգևոր երաժշտութեան վրա աշխարհիկի թողած ազդեցութեան ուժեղացմամբ:

Արագ թափով զարգացող քաղաքային կյանքում, նրա ավելի ու ավելի աշխարհականացման պրոցեսում, շարունակ մեծանում է նաև երգ-երաժշտութեան ղեբը: Որպէս քաղաքային-ժողովրդական երաժշտութեան ներկայացուցիչներ հանդես են գալիս գլխավորապէս գուսանները:

Անիի և այլ քաղաքների կյանքը նկարագրելիս Լաստիվերոցին գրում է, թե «միայն երաժշտութեան և փափկութեան սպասն» կամ «ուրախական երգոց և բանից միայն լինէին հանդէսք»¹: Այս կարգի հիշատակութիւնները մեր պատմագրութեան մեջ քիչ չեն: Մտթեոս Ուսայեցին խոսելով հայ զորքերի ռազմունակութեան անկման մասին, գրում է, որ «Ատեցին զարուեստ պատերազմի... նստան ի զինարրունս, սիրեցին զբարբոթ և զերգս գուսանաց»²: Նրան կրրկնում է Սմբատ սպարապետը — «թուլացան և աղարտեցին զպատերազմ և սիրեցին զգինի և զգուսանս»³: Վերջապէս, Անի քաղաքի բնակչութեանը բնութագրելով Շնորհալին իր «Ողբ Եղեսիո» պոեմում գրում է՝ «Երգ և ի քնար միշտ ի խաղի»:

Հասկանալի է, որ նորաստեղծ քաղաքներում աշխարհիկ կյանքի ու կուլտուրայի զարգացման հետ մեկտեղ, մեծ զարգացում

¹ Արխտոնցես Լաստիվերոցի, Պատմութիւն, Թիֆլիս, 1912, էջ 167 և 56:

² Մտթեոս Ուսայեցի, Ժամանակագրութիւն, Վաղարշապատ, 1898, էջ 79:

³ Սմբատ Սպարապետ, Պատմութիւն, Մոսկվա, 1856, էջ 37:

պետք է ապրեր նաև գուսանական արվեստը: Այդ ժամանակաշրջանում գուսանների գործունեության ասպարեզը զգալի լայնանում է, շատ ավելի մասսայական է դառնում նրանց ստեղծագործությունը: Մական խնջույքների, հարսանիքների կամ այլ առիթով հավաքվող «ժողովների» մշտական մասնակիցը լինելով, գուսանները լուր կեր ու խումի կամ ժամանցի քարոզիչներ չէին: Աշխարհիկ կենցաղավարությունը զովերգող նրանց ստեղծագործության մեջ փաստորեն իր առօրյա կյանքով հանդես էր գալիս մաքրել, — հասարակության լայն խավերի ներկայացուցիչը: Վերջինիս խոհերն ու ապրումներն են կազմում գուսանների ստեղծագործության իրական առանցքը:

Առաջվա նման եկեղեցին շարունակում է այս դարերում ևս անհաշտ պայքար մղել գուսանների դեմ, հալածել նրանց և նրանց արվեստը համարել սատանայի հնարանք: Գուսանները, սակայն, անպատասխան չեն թողնում այդ հայածանքը, և իրենց հերթին անխնա կերպով ծաղրում են եկեղեցականներին, եկեղեցու կարգերն ու ծիսակատարությունները:

Եթե հին գուսանական երգերից գրեթե ոչինչ չի պահպանվել, ապա այս շրջանի, հատկապես XII—XIII դարերի գուսանական երգերից շատերը, մի շարք ձեռագիր տաղարաններով հասել են մինչև մեր օրերը: Որոշ հասկացողություն կարող ենք կազմել նաև այդ երգերի եղանակների մասին, որովհետև հայկական երաժշտագիտության մեջ Կոմիտասի «Ակնա երգերը» ոչ առանց հիմքի դիտվում են որպես այս կամ այն շափով փոփոխություն կրած միջնադարյան գուսանական երգերի ձայնագրություններ:

Միջնադարյան գուսանների բանաստեղծության հիմնական ձևը հայրենն է եղել (այդ ձևը, ինչպես հայտնի է, հնուց է գալիս և գեոես X դարում մտել է նաև գրականության մեջ): Հայրենների բանաստեղծական սիմբոլը, որ նոտաներով կարելի է պատկերել մոտավորապես հետևյալ կերպ՝



Հնորհիվ առանձին տողերի շեշտված և թույլ վանկերի տարբեր դասավորության, գործոն դինամիկա է արտահայտում. այդպիսի ոտանավորն իր սիմվոլական բնույթով մոտենում է հայ ժողովրդա-

կան երաժշտության համար այնքան բնորոշ խառը շափերով երգերին:

Հայրենների այդ յուրատեսակ և հետաքրքիր ձևն արդեն վկայում է գուսանների արվեստի զարգացած լինելը: Ինչ վերաբերում է բովանդակությանը, ապա գուսանական հայրեններն աչքի են ընկնում ժանրային-թեմատիկ բազմազանությամբ (սիրո, ուրախության, լացի, օրորոցի, պանդուխտի և այլ), բանաստեղծական կերպարների հարստությամբ, տրամադրության անմիջականությամբ: Գուսանական այդ բանաստեղծությունների մասսայականության և գեմոկրատական բնույթի վառ ապացույցն է նաև նրանց ժողովրդական բարբառախառն լեզուն:

Գուսանական երաժշտությունը վոկալ-ինստրումենտալ է եղել, նրանց երգերում հաճախ հիշվում են զանազան երաժշտական գործիքներ: Բացի նվագակցությամբ կատարվող երգերից, գուսանները կատարել են նաև զուտ գործիքային եղանակներ և պարեր:

Եղած տվյալները վկայում են այն մասին, որ երաժշտական տեսակետից ևս գուսանների ստեղծագործությունը զարգացման բավականին բարձր մակարդակ է ունեցել: Կոմիտասի վերոհիշյալ ձայնագրություններից դատելով, այդ եղանակներն աչքի են ընկել երաժշտական նյութի հարստությամբ, բազմազան լադա-ինտոնացիայով, զարգացած վոկալ տեխնիկայով և առատ զարդարանքով. պարերգային բնույթի փոքր ստեղծագործությունների հետ ափսոսելի հանդիպում են նաև համեմատաբար ծավալուն իմպրովիզացիոն երգեր:

Կոմիտասի ձայնագրած Ակնա երգերը մեղեդիական ոճի տեսակետից միասնություն են կազմում: Գրանք չնայած իրենց բնույթով առանձնանում են համապատասխան ժանրերի գեղջկական երգերից և քաղաքային ոճի պարզ կնիք են կրում, բայց և միաժամանակ ցույց են տալիս միջնադարյան գուսանական-քաղաքային երաժշտության սերտ կապը ժողովրդական-գեղջկական երգի հետ:

Այսպիսով, գուսանական վառ կենսազդրացողություն ունեցող այդ արվեստի զարգացումն ու մասսայականացումը, ինչպես նաև նրա հակադրությունը եկեղեցուն և ասկետիզմին, ժամանակաշրջանի երաժշտական արվեստի զարգացման բնորոշ երևույթներն են կազմում:

Խոսելով X—XIII դարերի մասին, անհրաժեշտ է նշել երաժշտական արվեստի տեսակարար կշռի խիստ բարձրացումը նաև «համալսարաններում» ու «վարդապետարաններում»: Այսպես, Տաթևի վանքի մասին (X դարի սկիզբ) Ստ. Օրբելյանը գրում է.

«Աի էր և ծովամատոյց փիլիսոփայիք երաժշտական երգոց, ճոխ էր և վարժարանն վարդապետական կրթութեամբն. նաև արհեստարք նկարչացն և գրողաց անհամեմատք»¹:

Նարեկի վանքի մասին Ստ. Ասողիկը գրում է. «Այսպէս և յայսմ ժամանակիս (X դարի կեսերը) շինեցաւ Նարեկ ի Ռշտունեաց գաւառին նոյն կարգաւորութեամբ, բազմազարդ պաշտօնապայծառ երգեցողօք և գրական գիտողօք»²:

«Երաժշտական արհեստին» մեծ տեղ է հատկացնում Գրիգոր Մագիստրոսը իր ուսման ծրագրում.

«Զի յամենայնի իմաստասէրն խոստովան լիցի զգիտութիւն և առաքեալ զանգիտութիւն մանաւանդ ըստ կարողութեան քառիցն արհեստից՝ թուական, երաժշտական, երկրաչափական, աստեղաբաշխական»³: Ըստ նրա, ովքեր չեն սովորել այդ շորս գիտությունները, նրանք չեն կարող սովորել «փիլիսոփայութեան բարձրագույն ուսումը»:

Հայտնի է, որ Կիլիկիայի և Զաքարյան Հայաստանի վանքերին կից դպրոցներում նույնպես այլ գիտությունների հետ տարվում էր նաև երաժշտության ուսուցումը: Առավել ընդունակներն այդ գծով կատարելագործվում և մասնագետ երաժիշտներ էին դառնում: Վերջապես տեղեկություններ են պահպել նաև Սիս քաղաքի երաժիշտ-վարժապետների մասին⁴:

Այս բոլորը հիմք են տալիս ենթադրելու, որ վանքերում կամ «համալսարաններում» տեղ էին գտել ինչպես գործնական երաժշտությունը («երգասացութեանը»՝ երգաստեղծություն և կատարողական արվեստ), այնպես էլ երաժշտագիտությունը:

Անդրադառնալով գործնական երաժշտությանը, մասնավորապես՝ երգաստեղծությանը, պետք է ասել, որ Շարակնոցի տվյալների համաձայն, մոտ երկու դար ընդմիջումից հետո, X դարից վերսկսվում է շարականների ստեղծագործությունը, այդ ժամանակից սկսած հարստանում են հոգևոր երաժշտության նաև այլ ժանրերը: Ինչ վերաբերում է երաժշտագիտությանը, ապա այն իր մեջ ընդգրկել է երգերի, եղանակների և խաղերի մասին տեսությունը, որը XI—XIII դարերում մանրուսումն է կոչվել:

Որպես մի դժվար գիտություն, մանրուսումը, գոնե սկզբնական շրջանում, քչերին է մատչելի եղել: Հետագայում այդ գիտությունը,

և մասնավորապես՝ խաղային նոտագրության մասին ուսմունքը կատարելագործվել և լայն տարածում է գտել⁵: Առաջ են եկել մանրուսումն հատուկ գրքեր, կամ ինչպես ասում են այլ կերպ՝ խազգրքեր, որոնք երգերի ժողովածուներ լինելով՝ հանդերձ, կատարել են նաև դասագրքի դեր:

Խազգրքերում ընդգրկված բուն մանրուսման երգերն իրենցից ներկայացնում են եկեղեցական միևնույն տեսքով գրված և ըստ ձայների ու ստեղծիների դասավորված ավելի քան 160 երգերի շարք: Այդ երգերը միմյանցից տարբերվում են խազային ձայնագրությամբ, բացի դրանից, նրանցից յուրաքանչյուրի մոտ լուսանցքում առանձին բառեր կան գրված, ինչպես օրինակ՝ արծիվ, առյուծ, բազե, երկաթ, դարբին, ջաղացք, դուռնակ, դուռան, ջուլհակ, բոռ, ձեղու, պիծակ, գայլ, արջ, մշեցի, հոռոմ և այլն:

Ելնելով նրանից, որ այդ բառերի ցանկում տեղ են գտել հոգևոր երգերի անուններ կամ սկզբնաբառեր, ինչպես օրինակ՝ «Այսար մտանլ» և «Հաւատոյ տէր», կարելի է պնդել, որ դրանք, ամբողջությամբ վերցրած, երգերի անուններ են: Այդ անունները սովորաբար ենթադրել են տվել, թե նշված ձայնագրությունները ժամանակի քաղաքային ժողովրդական եղանակներն են:

Մենք առաջինք, որ մանրուսման բազմաթիվ եղանակները գրված են միևնույն պայմանական և կարճ տեսքով, ուստի նրանց մեջ տեսաբար էական նշանակություն չունի: Մինչդեռ հիշված անունները, որպես եղանակների անուններ, ընդհանրապես, կարևոր են: Եթե հաշվի առնենք, որ այդ անունների մի մասն իրոք միայն ժողովրդական երաժշտությունից կարող էր վերցված լինել (տե՛ս վերը բերված անունները), ապա հաստատապես կարող ենք պնդել գոնե այն, որ մանրուսման երգերում լայնորեն ներկայացված են նաև ժողովրդական երաժշտության տարրեր, և որ այս դեպքում ևս եկեղեցին ստիպված հարմարվել է ժողովրդական երաժշտությանը:

X—XIII դարերի երաժշտական կուլտուրայի մեջ տեղի ունեցած ամենակարևոր երևույթներից մեկը տաղերի՝ որպես երաժշտական ժանրի զարգացումն է:

Երաժշտության մեջ նույնպես, ինչպես բանաստեղծության մեջ, տաղերի զարգացումն սկսվում է X դարից: Այսպես, հայտնի է, որ Նարեկացու տաղերից շատերը ժամանակին երգվել են, թեև դրանց

¹ Մտեփաննոս Օրբելյան, Պատմություն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 226:

² Մտեփաննոս Տարանցի, Պատմություն, Ս. Պետերբուրգ, 1885, էջ 174:

³ Գրիգոր Մագիստրոսի «Թղթերը», Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 8:

⁴ Ալիշան, Միսուան, Վենետիկ, 1885, էջ 224:

⁵ Ներսես Շնորհալին մանրուսման տիրապետուծը համարել է քահանայության զլխավոր պայմաններից մեկը (տե՛ս «Թուղթ ընդհանրական», Վենետիկ, 1838, էջ 156):

խազային ձայնազրուկները կատարվել են մի փոքր ավելի ուշ:

Անշուշտ տաղերի երաժշտության մեջ ևս պետք է իրենց արտահայտությունը գտնենին այդ ժամանակ տիրապետող դարձած աշխարհիկ կենսազգացողությունն ու տրամադրությունները¹:

Պահպանված հին տաղերից երաժշտության տեսակետից դասական նմուշ է հանդիսանում «Հավիկը», որ ստորև բերում ենք ձայնազրուկի Կոմիտասի երգածից (ձայնազրուկում Մ. Աղաջանի)²:

«Հավիկ»-ի գեղարվեստական մեծ արժանիքները ակնհայտ են: Դրանք արտահայտված են մելոդիայի լաճաշունչ բնույթի, նրա հուզականության ու անմիջականության, և դրա հետ մեկտեղ, էպիկական հանդիսավորության մեջ: Զուտ կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների տեսակետից այդ մելոդիան աչքի է ընկնում լադա-ինտոնացիայի և ռիթմի մեծ հարստությամբ և ձևի կատարելությամբ:

Հարց է ծագում. տա՞ններորդ դարում է արդյոք ստեղծվել այդ սքանչելի մելոդիան, եթե այո՝ ապա անցած մոտ հազար տարիների ընթացքում ինչքա՞ն և ինչպի՞սի փոփոխություններ է կրել այն:

Այսպիսի հարցեր բնականաբար առաջ են դալիս թե այս և թե հին երաժշտության այլ նմուշներ ըննելիս: Այդ հարցերին առաջով վերջնական պատասխան չի կարելի տալ բանի խազային նոտագրությունը դեռևս լիովին վերծանված չէ: Սակայն, եթե հարցն այլ կերպ դնենք, այն է՝ հնարավո՞ր էր արդյոք X—XI դարերի հայ իրականության մեջ այդպիսի մելոդիայի երևան դալը, ապա նկատի ունենալով, որ տվյալ ժամանակամիջոցում աննախընթաց կերպով մեծացել էր երաժշտության դերը քաղաքային կենցաղում, հասարակական տարրեր խավերի մեջ լայնացել էր երաժշտական սրակտիկան, հատկապես մեծ զարգացման էր հասել գուտանական երաժշտությունը, բավական բարձր էր արվեստի մյուս ճյուղերի և մասնավորապես պոեզիայի զարգացման մակարդակը և նոր, լայն զարգացում էր ապրել նաև հոգևոր երաժշտությունը, որի համեմատաբար անփոփոխ մեղ հասած եղանակները (հատկապես շարական-

¹ Միջնադարյան տաղերի երաժշտության մասին մեզ որոշ գաղափար են տալիս նրանց հին, դեռևս չվերծանված խազային ձայնազրուկությունների արտաքին տվյալները, ինչպես նաև անցյալ դարի երկրորդ կեսերին Երկր-դայտ Թաշչյանի, Կոմիտասի և այլոց հայկական նոտագրությամբ կատարած ձայնազրուկությունները:

² «Հավիկի» խազային ձայնազրուկությունների մեծ մասը (Զեռ. ԱՅՆ 2389, 7129 և այլն) պահպանվել են ուշ ժամանակներից և չափազանց աղավաղված վիճակում: Համեմատաբար լավ պահպանված ձայնազրուկությունը գտնվում է № 3503 ձևագրում, որը զբված է XIV դարում:

Adagio

ները)՝ կատարելագործված վիճակ են ցույց տալիս, այս բոլորն ահա նկատի ունենալով հաստատ կարող ենք ասել, որ այդ բանը հնարավոր էր: Իր գաղափարական-էմոցիոնալ բնույթի տեսակետից «Հավիկի» մելոդիան կապվում է հայկական արվեստի մեջ հանդես եկած հումանիստական տրամադրությունների և աշխարհիկ մտածողության այն զարթոնքի հետ, որը հենց X դարից էր սկսվել: Այդ կապն ավելի ևս պարզ է դառնում, երբ համեմատում ենք տվյալ մելոդիան շարականների սովորական երգերի հետ և երևան են գալիս մեկ կողմից Շարականի շատ երգերում՝ որոշակի ասկետականություն և կամքի արտահայտման թուլություն, մյուս կողմից,

«Հավիկում»՝ կամքի պարզ արտահայտված լարումն և միա-
ժամանակ խոր զգացմունք: Ավելացնենք և այն, որ «Հավիկը», որպես
տաղերի ժանրի զարգացման սկզբնական, բայց ցայտուն օրինակ,
միակը չէ: Իր բնույթով և գեղարվեստական արժանիքներով նրա
կողքին կարող է դրվել նարեկացու «Ես ձայն գտուիժուն ասեմ»
տաղը, նրանից մի փոքր ցած՝ հայտնի «Սայլն այն իջանէր»-ը,
սրանք նույնպես տաղերի հնագույն նմուշներից են¹: Եվ վերջապես
ավյալ ժանրի հետագա զարգացման ընթացքում «Հավիկն» իր օրի-
նական հաջորդներն է ունեցել ի դեմս մի շարք այլ տաղերի, որոնց
մեջ պահպանվել ու զարգացել են ժանրային նույն առանձնահատ-
կությունները:

Ընդհանուր առմամբ բնութագրելով հայկական երաժշտության
այդ ժանրը, պետք է ասել, որ տաղերն իրենցից ներկայացնում են
խոշոր վսկալ մոնոդիկ պիեսներ, որոնք աչքի են ընկնում թեմատի-
կայի և երաժշտական խարակտերների բազմազանությամբ: Կան
աշխարհիկ և եկեղեցական տաղեր: Աշխարհիկ տաղերում արտա-
ցողված են միջնադարյան քաղաքացու կյանքը, կենցաղն ու հոգե-
կան տվաշտանքները: Եկեղեցական տաղերի հոգևոր բնույթը հա-
ճախ շատ պայմանական է, ձևական կամ ալլաբանական, երբեմն էլ
արտահայտված է երկի միայն վերնագրի մեջ: Բոլոր դեպքերում էլ
եկեղեցական տաղերի մեջ գրական տեքստը երկրորդական, հետին
պլանի վրա է դրված, քանի որ հաճախ նրա մեկ բառը մի երկու էջ
երաժշտություն է զբաղեցնում և ոչ կատարողի, ոչ էլ ունկնդրի կող-
մից իմաստի տեսակետից չի կարող ընկալվել: Նկատի ունենալով
այն հանդամանքը, որ զուտ աշխարհիկ տաղերն ավելի քիչ են պահ-
պանվել, նրանց վերաբերյալ մեր պատկերացումները սրորը առու-
մով լրացվում են հոգևոր տաղերի ուսումնասիրությամբ:

Տաղերի երաժշտական բնույթը բազմազան է, ինչպես նրանց
բովանդակությունը: Կան լիրիկական, պատմողական, էպիկական,
դրամատիկ մի տարրերով հագեցված և այլ տիպի տաղեր: Աշխարհիկ
տաղերի մեկուկանիստ կենսուրախ են, պարզ՝ ձևով և բովանդակու-
թյամբ: Հոգևոր տաղերը բարդ են: Եկեղեցական դոգմատիկայից
համեմատաբար ազատ լինելով, այդ տաղերի մեկուկանիստը հաճախ

¹ Դրանցից առաջինը տպագրված է Կոմիտասի «Հայոց եկեղեցական
եզանակները» հոդվածում («Աբրարատ», 1894, էջ 222, տե՛ս նաև Կոմիտաս
Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, 1941, էջ 107): Երկրորդը Կոմիտասի
կողմից ձայնագրված գոնվում է Հայաստանի ԳԱ Գրականության և արվեստի
թանգարանում, Կոմիտասի արխիվում:

կոնցերտային երաժշտության բնույթ են ստացել: Սրանց մեջ հաղ-
թահարված է հոգևոր երաժշտության ձայնային սկզբունքը, որը շա-
րականների երաժշտության զլխավոր տարրն է: Դրան հակառակ,
մեծ նշանակություն է ձևոք բերել երաժշտության մեկուկանիստ զարգաց-
ման սկզբունքը: Ծնորհիվ լադային և մեկուկանիստ խոշոր զարգաց-
ման, հոգևոր տաղերը ձևի տեսակետից ևս ընդարձակ են և մեծ
քաղմազանություն են ներկայացնում:

Եղած ձայնագրությունների ուսումնասիրությունը հիմք է տա-
լիս պնդելու, որ թե աշխարհիկ և թե հոգևոր տաղերի մեկուկանիստ իր
ժամանակի քաղաքային գուսանական երաժշտության ազդեցու-
թյունն է կրում: Այդ տաղերում եղած լադային հիմքի ընդարձակու-
թյունը, յուրօրինակ և համարձակ մոդուլացիաները, խորամտիզմի՝
որպես սուբյեկտիվ պսիխոլոգիզմ արտահայտող միջոցի կիրառու-
թյունը, հոգևոր երաժշտության տարբեր ժանրերին հատուկ հին
քարացած ձևերի և ինտոնացիոն-ոբիթմական սահմանափակվածու-
թյան հաղթահարումը, վերջապես՝ ձայնածավալի հսկայական
լայնացումը և երգի մեջ դործիքային բնույթի վիրտուոզային պա-
սաժներ մտցնելը, այս բոլորը նոր աշխարհիկ կենսազգացողությա-
նը բնորոշ երևույթներ են, որոնք տաղերի մեջ են անցել անշուշտ
գուսանների ստեղծագործություններից¹:

Այսպիսով, հոգևոր տաղերի երաժշտության եկեղեցական դոգ-
մատիզմից հեռացումն ու երբեմն ուղղակի աշխարհիկ բնույթը, ինչ-
պես և աշխարհիկ տաղերի զարգացումը, արտահայտություն են
X—XIII դարերում զարգացած քաղաքային կյանքի, նոր կենսա-
զգացողության ու աշխարհիկ մտածողության:

Այս ժամանակաշրջանի հայկական երաժշտական արվեստի
համար բնորոշ երևույթները լայնորեն արտացոլված են ժամանա-
կակից խազային ձայնագրություններում: Գիտության և արվեստ-
ների զարգացման պայմաններում ինտենսիվ զարգացում է ապրել
նաև նոտագրությունը:

Առողանություն խազերի սիստեմում տեղ գտած փոփոխու-
թյուններն ու նորություններն արդեն հանդիսանում են ժամանակի
նոր մտայնության արտահայտություն: Աշխարհիկ կենսազգացո-
ղության տարրերը վանքերի պարիսպներից թափանցելով ներս,
արթնացրել են հետաքրքրություն դեպի ռեալ կյանքը, դեպի մարդ-
կային զգացմունքներն ու ապրումները: Դրա հետևանքով թվերգվող

¹ Տաղերին բնորոշ տարրերը ներթափանցել են նաև ուշ ստեղծված
կամ XII դարում վերանայված շարականների մեջ:

տեքստերը նոր, ավելի խորին և դիֆերենցված իմաստավորում են ստացել:

Այս ամենը հանգեցրել է թվերգության արվեստի և միաժամանակ նաև առողջանության խաղազրույթյան զարգացմանը: Այդ արվեստի զարգացման սկիզբը ցույց տվող ձեռագրերից է 989 թ. էջմիածնի ավետարանը, ավելի բարձր աստիճան են ներկայացնում № 207 (1050) և № 288 (1099) ձեռագրերը:

Ինչ վերաբերում է երաժշտական նոտագրության զարգացմանը, ապա այս ասպարեզում X—XIII դարերի ընթացքում հաջորդաբար կյանքի են կոչվել երկու սիստեմներ:

Այդ սիստեմներից առաջինը, որն անմիջականորեն հանդիսացել է VIII—IX դարերի նոտագրության զարգացման և կատարելագործման արդյունք, կազմավորվել է X դարից սկսած և կիրառվել է հիմնականում մինչև XII դարը: Նախորդ գլխում տեսանք, թե ինչպես և ինչ ուղիով է ընթացել X—XII դարերի սիստեմի կազմավորումն ու զարգացումը: Երաժշտական խաղերի այդ սիստեմով գրված հնագույն ձեռագրերից է №461 պատառիկը (X դար), որ զարգացման շրջանի սկիզբն է ցույց տալիս, ուշ գրված լավագույն ձեռագրերից է XII դարի առաջին կեսի № 495 պատառիկը¹:

Մեզ հասած նյութերից երևում է, որ հայկական հոգևոր երաժշտության մեջ այդ սիստեմով են ձայնագրված հիմնականում շարականի երգերը, մասամբ նաև պատարագը: Միաժամանակ, ապացուցվում է, որ X դարի սիստեմը կապված է եղել ձայնային երաժշտության հետ, անդրադարձրել է հենց այդ երաժշտության առանձնահատկությունները: Շարականի ձայնային երաժշտության հետ ունեցած այդ կապը, առաջին հերթին, արտահայտվել է նրանով, որ խաղերն իրենց կոնկրետ նշանակությունը ստացել են կախված այն բանից, թե որ ձայնում կամ դարձվածքում են գործածվել:

Առաջին էտապի ձայնագրության սիստեմի զարգացումը XII դարի առաջին կեսին շնայած արդեն ավարտված էր, բայց այդ ժամանակից շատ ավելի ուշ (XIII դարում) հորինված սակավաթիվ շարականները ևս գրի են առնվել ոչ թե նոր, ավելի կատարելագործված խաղազրույթյան սիստեմով, այլ հիմնականում հենց նույն այդ առաջին էտապի սիստեմով: Սրա պատճառն այն է, որ XII

¹ Նույն ժամանակաշրջանին՝ X—XI դարերին են վերաբերում վրաց եկեղեցու հին նոտագրության պահպանված նմուշները (Միքայել Մոզրեկի-լու, Ալավերդու և Ֆիթարեառու ժողովածուները), որոնք ցույց են տալիս նոտագրության զարգացած վիճակը վրաց երաժշտության մեջ:

դարում և հետագայում ստեղծված շարական երգերը կոմպոզիցիոն տեսակետից հորինվել են հնորի օրինակով և նոր մելոդիաների ստեղծագործության ասպարեզում շարունակվել է դեռևս նախկինում սկսված «կանոնականությունը»: Նույնիսկ Շնորհալու որոշ մելոդիաները իրենց կոմպոզիցիոն տվյալներով խոշոր շափով նման են եղել հին մելոդիաներին, գրվել են նրանց սխեմաներով: XII դարի երկրորդ կեսում խաղազրույթյան մեջ առաջ եկած նորությունները Շարականիցի ձայնագրության մեջ արտացոլվել են փոքր շափով, որոշ «ազդեցություններ» ձևով միայն:

Նոտագրության մեջ երկրորդ էտապում մտցված խոշոր փոփոխությունները անմիջականորեն կապված են տաղերի և մեղեդիաների կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների հետ: X դարի համեմատաբար պարզ սիստեմը, որ բավարարում էր շարականի երգերը գրի առնելուն, տաղերի և մեղեդիաների վիրտուոզային մելոդիկան գրի առնելուն չէր կարող բավարարել: Կապված լինելով ձայնային երաժշտության հետ, հին սիստեմն իր ձայնագրության հղանակներով կապված էր նաև հոգևոր երաժշտության մեջ ժամանակին տիրապետած հատուկ մտածելակերպի հետ: Մինչդեռ, տաղերում և մեղեդիաներում, դատելով պահպանված նմուշներից, խոշոր շափով հաղթահարված է երաժշտության ձայնային սկզբունքը: Սրանք անհամեմատ ավելի ազատ ոճի ստեղծագործություններ էին, այլ ժամանակի, այլ մտածելակերպի արդյունք:

Ձայնակերպվելով երաժշտական այդ նոր ժանրերի պահանջներին, խաղային նոտագրությունը նշանակալից շափով նպաստել է գրանց զարգացմանը և ինքն էլ նրանց հետ զարգացել ու կատարելագործվել է:

Խաղազրույթյան այս սիստեմի առանձնահատկությունները և նորություններն այնքան շատ ու կարևոր են, որ հիմք են տալիս այս էտապի նոտագրությունը դիտելու որպես հնի հետ ժառանգաբար կապված, բայց ըստ էության, ինքնուրույն սիստեմ: Այդ սիստեմը լայնորեն կիրառվել է XII դարից սկսած: Դրանով ձայնագրված են տաղերից ու մեղեդիաներից բացի, զանազան այլ ստեղծագործություններ և, մասնավորապես, մանրուսման երգերը:

Ինչպես վերը հիշեցինք, Կոմիտասը գտնում է, որ մանրուսման արվեստի զարգացման սկզբնադարը XI դարի երկրորդ կեսն է:

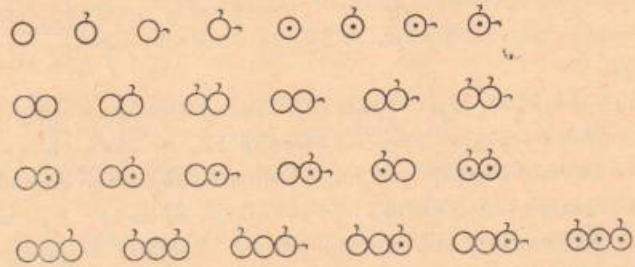
Մանրուսման նոտագրության զարգացման սկիզբը ցույց տվող հնագույն հուշարձաններից մեկը, մեր կարծիքով, № 8909 ձեռագրի պահպանակն է (XI դար), լիովին զարգացած շրջանի նոտագրու-

թյան պատկեր ունի № 8600 ձեռագրի առաջին պահպանակը (XII դարի երկրորդ կես), իսկ ավելի ուշ կատարված ձայնագրություններ պահպանվել են մեծ քանակով:

Վերոհիշյալ երկրորդ էտապում խաղային նոտագրության կատարելագործումը ժամանակի տեսակետից համընկնում է հայկական միջնադարի ականավոր բանաստեղծներից և երաժիշտներից մեկի՝ Ներսես Շնորհալու ծավալուն երաժշտական գործունեության հետ: Ուատի կարելի է ենթադրել, որ Շնորհալու կողմից ձեռնարկված հոգևոր երաժշտության «կարգավորումը», որի մասին խոսում են նրա կենսագիրները, ընդգրկել է նաև երաժշտական խաղերի սիստեմը և, հետևաբար, բազմաթիվ շարականների, տաղերի ու երաժշտական այլ ստեղծագործությունների հեղինակ Շնորհալին միաժամանակ հանդիսացել է խաղային ձայնագրությունը կատարելագործողներից մեկը:

Երկրորդ սիստեմով կատարված ձայնագրությունները անհամեմատ խրթին և դժվար հասկանալի են: Մի կողմ թողնելով դրանց մանրամասն ուսումնասիրությունը, որ հետագայի խնդիր է, առայժմ նշենք շարականի և մանրուսման ձայնագրությունների արտաքին տվյալների ակնառու տարբերությունները:

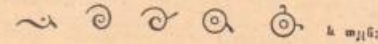
ա) Շարականի բոլոր խաղերը մանրուսման ձայնագրություններում ևս կան: Սակայն, այստեղ ավելանում են մեծ քանակով նոր նշաններ, որոնց մի զգալի մասը, գոնև արտաքին գծագրությունից դատելով, մեկ մայր նշանի վարիանտներ են: Այսպես, ահա,



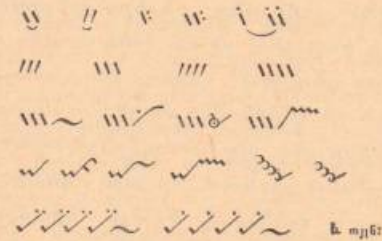
¹ Հետաքրքիր է հին երաժշտագիտության մեջ գործածվող «շարականի խաղեր» արտահայտությունը: Չնայած նրան, որ մի շարք գեղարվեստ սխալմամբ այդպես են անվանել երաժշտական խաղերն ընդհանրապես, ամբողջությամբ վերցրած, այնուամենայնիվ այդ հասկացողության գոյության փաստն իսկ ցույց է տալիս, որ շարականների ձայնագրության սիստեմը մանրուսման սիստեմից տարբեր է եղել:

լերկ կամ առանձնատրոպ կոչվող նշանները հետևյալ բազմաթիվ «վարիանտներն» ունեն (տե՛ս նախորդ էջում):

Նոր նշաններից պետք է բերել նաև հետևյալները.

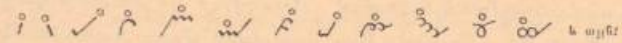


բ) Անհամեմատ ավելանում են նշանների գործածության ձևերը, առաջ են գալիս նոր հաջորդականություններ, որոնք Շարականում չկային.



գ) Ավելանում են նաև օժանդակ նշանները: Այսպես օրինակ, այն ղեպքում, երբ Շարականի խաղագրության մեջ որպես օժանդակ նշան հանդիպում ենք այբուբենի 12 տառ միայն, մանրուսման մեջ կան 17 տառեր՝ ի, ս, պ, ծ, յ, վ, գ, կ, շ, ց, բ, դ, զ, չ, հ, ք, ֆ: Բացի դրանից, այստեղ հանդիպում ենք մեկ նշանի վերաբերող երկու տառերի տարբեր զուգորդություններ, այն է՝ սբ. ծլ. յգ. գդ. կվ. և այլն, մի բան, որը Շարականում չափազանց հազվադեպ էր:

դ) Սուղ նշանը խմբի մեջ այժմ գրվում է ոչ միայն այս կամ այն նշանի կողքից, այլև վերևից:



ե) Կարևոր նորություններից մեկն էլ այն է, որ շատ ղեպքերում ձեռագրի լուսանցքում երգերի ձայներն այլևս չեն նշանակվում:

Ոչ միայն մանրուսման ձեռագրերում (այստեղ, համեմալին դեպս, դա համատարած երևույթ չէ), այլև Գանձարաններում և ձա-

շոյներում կան բազմաթիվ երգեր (փոքր ալեյուններից սկսած մինչև ընդարձակ ստեղծագործություններ), որոնք ձայնի-լադի վերաբերյալ որևէ նշում չունեն: Վերջապես, Շարակնոցի մեջ XIII—XIV դարերում կատարված սակավաթիվ լրացումներում ևս, որոնք որպես կանոն միշտ վերջում են գրվում, սովորաբար ձայնը ցույց չի տրվում, չնայած դրանց խաղերի ֆակտուրան պարզ է և հիշեցնում է մինչև XII դարն ստեղծված կանոնական երգերի ֆակտուրան:

Հիշյալ երևույթը կարելի է բացատրել երկու կերպ: Նախ՝ այդ կարելի է դիտել որպես հետևանք այն բանի, որ տաղերում, մեղեդիներում և համանման այլ ժանրերում հաղթահարված էին երաժշտության ձայնային նորմաները: Այսպիսի դեպքում ձայները նշանակելու անհրաժեշտությունը, ինքնրստինքյան, կարող էր վերանալ: Սակայն այդ կարելի է դիտել նաև որպես սիստեմի կատարելագործման (տվյալ դեպքում՝ երգի լադատոնայնության նշանակումը բուն խաղային գրություն մեջ մտցնելու) արդյունք:

Երկու սիստեմների մեջ այլ տարբերություններ էլ կան, որոնք կասկած չեն թողնում այն բանում, որ այս դեպքում ևս, ինչպես IX—XI դարերում, գոտ՝ ունենք ոչ միայն երաժշտության բնույթի փոփոխման, այլև դրա հետ կապված՝ ձայնագրության սիստեմի կատարելագործման հետ: Սիստեմի կատարելագործության բուն նպատակն է եղել ճշգրիտ և ունիվերսալ դարձնել այն: Հիրավի, միայն այդ նպատակը կարող էր հետապնդել նոտագրության մեջ գործածվող տարբեր նշանների քանակության, նրանց վարիանտների և դանազան զուգորդությունների զգալի ավելացումը, որ կատարվում է նոր սիստեմում: Կոմիտասի կատարած հետազոտության արդյունքները վկայում են, որ մանրուման գրքերում կիրառված սիստեմը իրոք հնարավորություն էր տալիս լիակատար կերպով գրի առնելու երաժշտական ստեղծագործության բոլոր տարրերը (տես՝ Գլուխ Գ):

Մանրուման խաղերի XII դարի սիստեմն իրենից ներկայացնում է բազմակողմանի կերպով մշակված ու կատարելագործված նոտագրության մի սիստեմ: Այդ նոտագրության ստեղծումն ու կիրառությունը հնարավոր էր իրականացնել միայն բարձր զարգացման հասած երաժշտական հիմքի և մշակված երաժշտական տեսության առկայության պայմաններում: X—XIII դարի ընթացքում, Հայաստանում տեղի ունեցած կուլտուրական ընդհանուր վերելքի ժամանակաշրջանում այդ պայմաններն անշուշտ ստեղծվել էին:

* * *

Դառնալով հայ ժողովրդի երաժշտական արվեստի զարգացմանը XIII և հաջորդ դարերում, պետք է հիշել, որ չնայած օտար բռնակալության երկարատև տիրապետությանը, դաժան շահագործմանն ու ասպատակություններին, պատերազմներին ու կոտորածներին, որ տեղի էին ունենում այդ դարերի ընթացքում, չնայած այն հանգամանքին, որ ժողովուրդը զրկվում է նախորդ դարերի կուլտուրական նվաճումները զարգացնելու հնարավորությունից, այնուամենայնիվ ժողովրդի կուլտուրական գործունեությունն իսպառ չի դադարում¹: Կարևոր է նշել, որ XIII—XIV դարերում աշխատավոր ժողովրդի և ֆեոդալական եկեղեցու հակամարտության աճման պայմաններում, աշխարհիկ կենսազգացողության աշխուժացումն ու զրականության և արվեստների զեմոկրատացումը շարունակվում են: Մասնավորապես երաժշտական արվեստում տեղի է ունենում հետեյալը. Շարակնոցը և պատարագի երաժշտությունը XII դարից հետո լիակատար կոնսերվացիայի են ենթարկվում, նրանց մեջ հետագայում գրեթե ոչինչ չի ավելանում և չի փոփոխվում: Զեռագրերից պատելով, բազմանում են հոգևոր տաղերը, այսինքն հոգևոր երաժշտության այն տեսակը, որը համեմատաբար հեռու է եկեղեցու կիրտոական նպատակներից: Մինչդեռ աշխարհիկ երգի տեսակարար կշիռը գրի առնված երաժշտության ասպարեզում զգալի կերպով բարձրանում է:

Այդ երևույթի կարևոր արտահայտություններից մեկն էլ այն է, որ երևան են գալիս նոր տիպի տաղարաններ կամ երգարաններ, որոնց մեջ հոգևոր երգերի հետ մեկտեղ, խաղերով ձայնագրված են նաև զուտ աշխարհիկ երգեր:

Հոգևոր երգերի կողքին, նրանց հետ խառը աշխարհիկ երգեր ձայնագրելու փաստը կարևոր ցուցանիշ է այն մասին, որ աշխարհիկ երաժշտությունը (պրոֆեսիոնալ ստեղծագործություն, քաղաքային, ժողովրդական երգ) ավելի համարձակ, քան անցյալում, սկսում է մուտք գործել վանքերի պարիսպներից ներս, ուր այդ տաղարաններն էին գրվում: Մյուս կողմից, դա ցույց է տալիս, որ

¹ Ինչպես հայտնի է, XIII—XV դարերում կարևոր նշանակություն են ստանում մի շարք բարձրագույն դպրոցներ, որոնցից մասնավորապես, մեր թեմայի առնչությամբ հիշատակության արժանի է Տաթևի համալսարանը, էր երաժշտական հատուկ բաժնով, ուր դասավանդվել է նաև խաղագրություն:

այդպիսի տաղարաններ գրելն ու ձայնագրելը ժողովրդի ավելի լայն շրջանների պահանջ էր դարձել:

Այս նույն ժամանակաշրջանի համար բնորոշ է նաև այն, որ ստեղծվում են ավելի մեծ թվով տաղեր, որոնց հոգևոր «բնույթը» լոկ վերնագրով կամ ձևականորեն բերված աստվածածնի հիշատակովյաժը է միայն պայմանավորված: Եկեղեցու հոգևոր կուլտուրան վերապրելով յուրատեսակ ճգնաժամ, այժմ ժողովրդականից սեփականում է նույնիսկ ամբողջական ստեղծագործություններ: Այդ բանի համոզիչ օրինակը կարող է դիտվել ստորև բերված՝ «եկեղեցական» բովանդակություն ունեցող երգը, որը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ժողովրդական հնագույն «Ահա ցնծա ծովն ու ծփա» երգի «հոգևոր» տարբերակը, որի հանրահայտ տարբերակներից մեկն էլ կարա-Մուրզայի մշակած «Գացնք, տեսնք որն ա կերել զէծ» երգն է¹:

Ժողովրդական երգը «հոգևոր» դառնալով, հետևյալ տեսքն է ստացել.

- Ելէք, տեսէք, զի՞նչ կայր ծովին:
- Ելին, տեսին՝ զնան ի ծովին:

Նան ի ծովին,
 Ծովն ի տակին,
 Տակն յաւազին,
 Որ կըծփայր ծով.
 Ծովն ծփայր՝
 Ալին զալին տայր:

- Ելէք, տեսէք, զի՞նչ կայր նաւին:
- Ելին, տեսին՝ զբեմն ի նաւին:

Բեմն ի նաւին,
 Նան ի ծովին...

- Ելէք, տեսէք, զի՞նչ կայր բեմին:
- Ելին, տեսին՝ զվէմն ի բեմին...:

¹ Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, «Ժողովրդական բանահյուսութեան հետքեր միջնադարյան տաղարաններում» («Արարատ», 1899, էջ 44), նաև Ա. Մնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1966, էջ 304—326, 583—589:

Զի՞նչ կայր վիմին...
 զտուսն ի վիմին...
 զի՞նչ կայր տփին...
 զմասն ի տփին...
 զի՞նչ կայր մասին...
 զխաշն ի մասին...
 զի՞նչ կայր խաշին...
 զՏէրն ի խաշին... և այլն:

Հետաքրքիր է, որ «հոգևոր տարբերակի» եղանակն էլ նույն կառուցվածքն ունի, ինչ մեզ հայտնի կարա-Մուրզայի մշակած տարբերակը, և շի կորցրել ժողովրդական երաժշտության իր հին ինտոնացիաները (եղանակը ձայնագրել է Ս. Ամատունին, բերում ենք հայկական նոտագրությունից՝ փոխադրված եվրոպականի):

Զափափոր

Ե - լե՛, տես՛ զի՞նչ կայր ծովին. և լին տեսն զնան ի ծովին.

Լորոր

Նան ի ծովին, ծովն ի տակին, տակն յաւազին, որ կը ծրփայր ծով.

Մանր

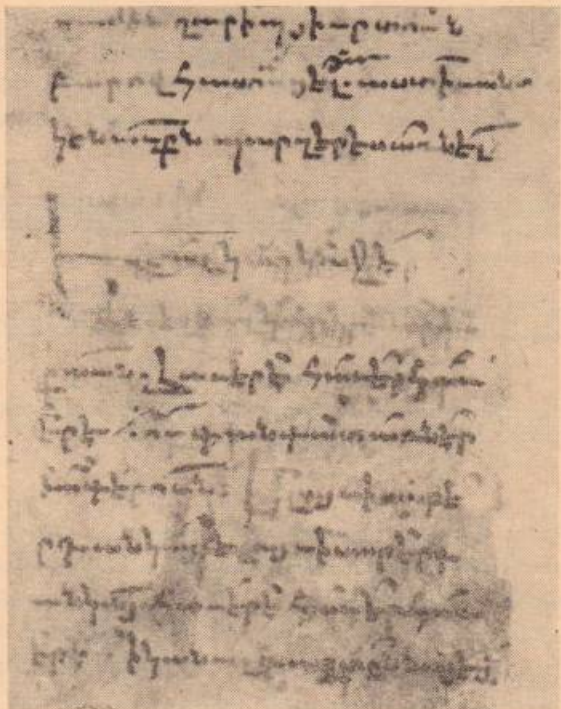
Ծովն ծփայր և խաշին խաշին տայր.

Այսպիսով, նոտագրությունն այժմ լայնորեն մուտք է գործում բուն աշխարհիկ երաժշտության բնագավառը: Դժբախտաբար, վերոհիշյալ տաղարաններն և երգարանները ոչ միայն դեռևս ուսումնասիրված չեն երաժշտագիտական տեսակետից, այլև նրանց մեջ տեղ գտած ձայնագրված երգերը չեն հայտնաբերված և սխտեմի բերված: Բացի դրանից, հնագույն օրինակներ չեն պահպանվել, իսկ ուշ գրվածները, աղավաղված լինելով, լրիվ դադափար չեն տալիս աշխարհիկ տաղերի ձայնագրությունների մասին: Այնուամենայնիվ, նախնական հետազոտությունն իսկ ցույց է տալիս, որ XVII դարից պահպանված մի շարք տաղարաններում տեղ գտած, ինչպես միջնադարյան տաղերգուների, այնպես էլ զուտ ժողովրդական ծագում ունեցող ստեղծագործությունների ձայնագրությունները կարևոր նշանակություն ունեն:

Քերենք ձայնագրված աշխարհիկ երգերի մի քանի օրինակ, որ
մեզ հաջողվեց գտնել Պետական Մատենադարանի ձեռագրերում¹:

Ա. ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԾԱԳՈՒՄ ՈՒՆԵՑՈՂ ՄՇԱԿՎԱԾ
ՈՏԱՆԱՎՈՐՆԵՐ

ՏԱՂ ԿԱՔՈՒՆ
(Հայրենի չափով)



(Ձեռ. № 5306, էջ 35, նաև
ձեռ. № 1989, էջ 161 ր.)

¹ Խաղերով ձայնագրված աշխարհիկ երգի մի նմուշ բերված է նաև
պրոֆ. Ա. Արբանյանի «Հայկական պալեոգրաֆիա» գրքում, Երևան, 1948,
էջ 82:

ՏԱՂ ԳԵՂԵՑԻԿ ԱԶՆԻՒ
(Հայրենի)

Աւաղ մեզ հայիլ պիտի
Այն արևն որ լոյս կուձագէ.
Շա՛ս կայ ի յարևն ևնան,
Իր եղին վերայ կուվագէ:
.
.
.

(Ձեռ. № 7717, էջ 210)

(Ուսանվորի 4-րդ սողը տարբեր ձեռագրերում տարբեր է):

ՏԱՂ ԳԱՐՆԱՆ

Առուն էր եղև գարուն,
Ցամաքեցաւ միւս սարեուն.
Մառնն ամեն փոքրքան
Իւ ձերև հազան զոմբզոմն:

Բլպնն ի վառոյս պիտիմ
Գիլ կերայ ինչ մառնն ի զինոյն,
Գիւտնն ի լոյս կուձայնն,
Վարանէրն միսն լե՛նկոյն:
.
.
.

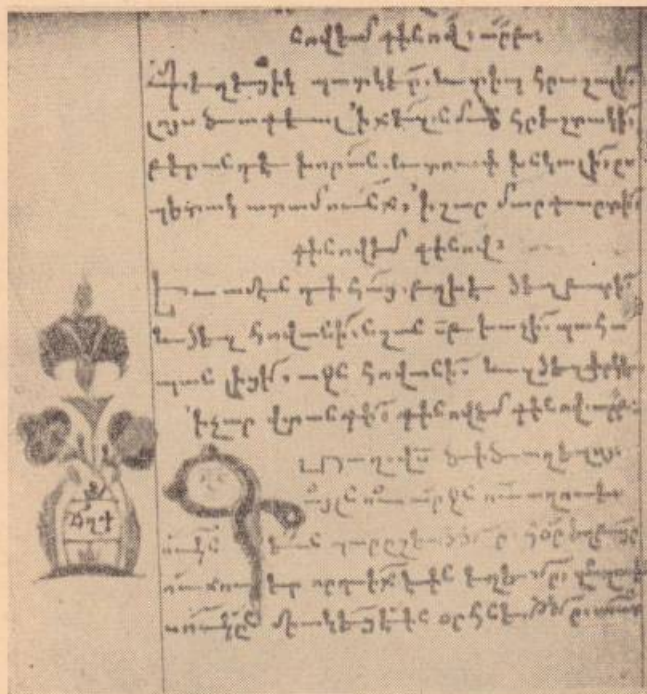
(Ձեռ. № 1989, էջ 160)

ՏԱՂ ՎԱՍՆ ՍԻՐՈՅ

ՏԱՂ ՍԻՐՈՅ

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹԿՆՈՒՐԱՆՑԻ

ՏԱՂ ՎԱՍՆ ՍԻՐՈՅԼՈՅ



(Ձեռ. № 7717, էջ 133բ, նաև
ձեռ. № 1989, էջ 172)

Ին՝ գնեց սնայ սրայ նսած

Ան նրան արեցակամ.

Չին՝ որ բաղայ որ կայ ի ներս

Վարձ ու արեան պայծառ ծաղկանք:

Ին՝ ծաղկան թուղկուրանցի

Չանց կու՝ գողն ուկի սրիանք.

Վարկիս թե՛ հուրե այրե զհողիս.

Ներագ ունե՛ն այնան որդո՞ւմն:

(Ձեռ. № 1989, էջ 150բ)

ՄԿՐՏԻՉ ՆԱՂԱՇ

(XV դար)

ՏԱՂ ԱՆՈՅՇ ԵՒ ԳԵՂԵՅԻԿ ՎԱՍՆ ՂԱՐԻՊԻ

...Ղարիպին վայն եր եկի եր կարցենայ,

Երես ի տա ի փոզոցներն անկեայ մուրայ.

Շատ ու փակի զղուռն ի դիմաց, նստե ու լայր,

Թե կար մի քու ուզե զերին, մեկ մի չրայր

Ղարիպին աղտառքին է խիս դրժար,

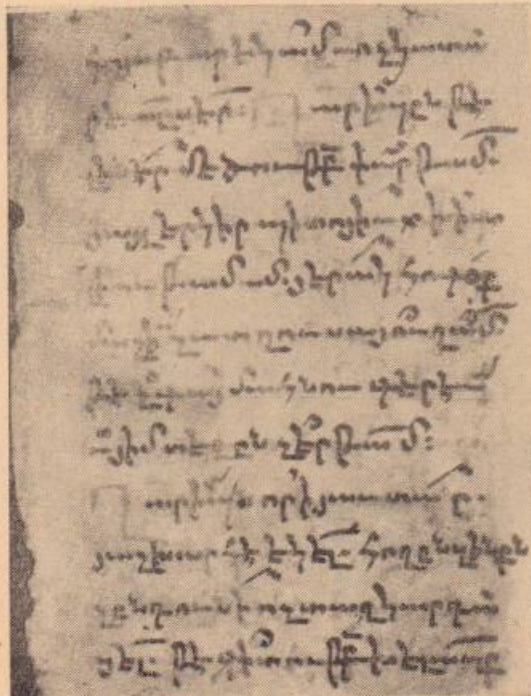
Սանն դիմացե, նեղացե, որ հու չրկար,

Ղարիպն աւար է՛ ու պանդուխ նեղիւ աւարա՞ւք,

Թե և ի փոխ ուզե զերին, մեկ մի չրայր.

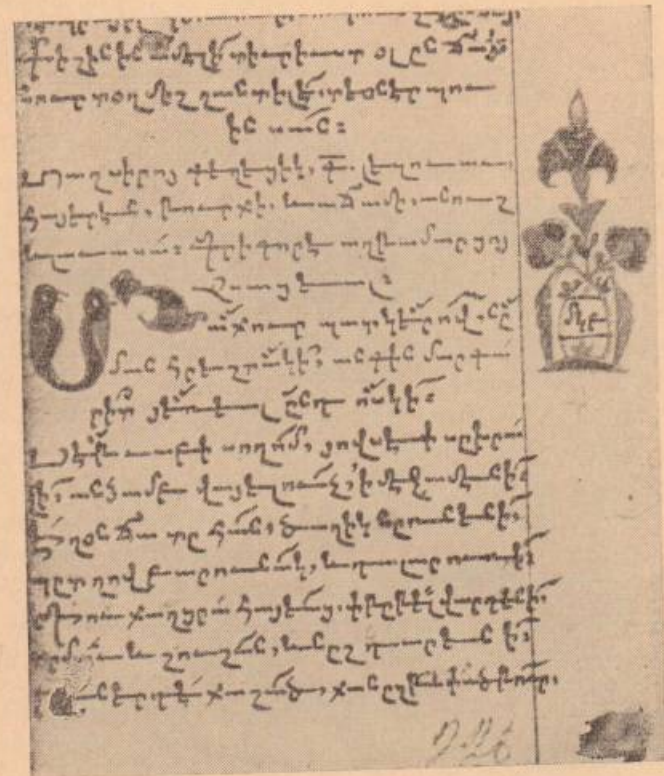
(Ձեռ. № 5306, էջ 29)

ԱՌԱՔԵՂ ԲԱՂԻՇԵՅԻ
(XV դար)
ՏԱՂ ՎԱՍԵ ՂԱՐԻՊԻ



(Ձև. N 5306, էջ 33)

ԳՐԻԳՈՐ ԱԽՐԱՄԱՐՅԻ
(XVI դար)
ՏԱՂ ՍԻՐՅԻ



(Ձև. N 7717, էջ 226,
ևսև ձև. N 1989, էջ 151 p)

Վա՛ս Ե՛ս արեգակ

Լուսնի՛ն ի լրման

Չըկայ՛ նեզ նրման

Ի յուզես մաղկան:

Պայծառ արուեսակ

Ի յառատօսաւ

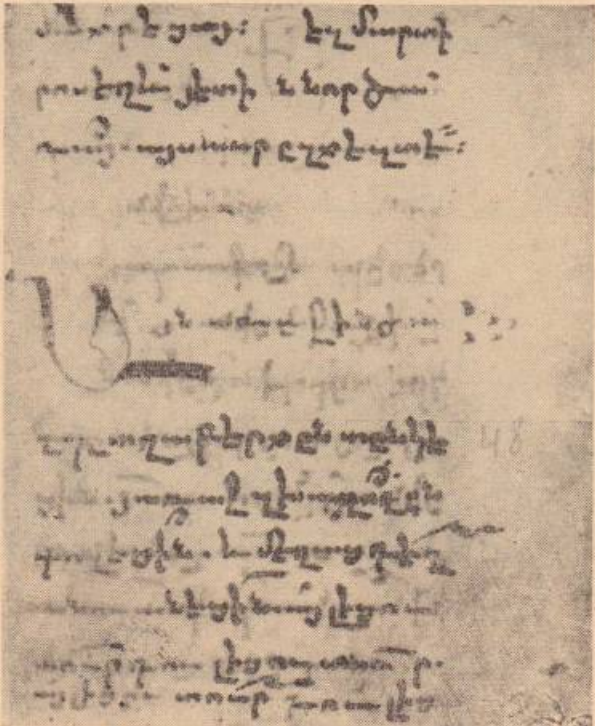
Ես եմ՛ նեզ փափակ

Յիսնէ ես նեոսա:

(Ձեռ. № 1989, էջ 154 բ)

ԱՆՀԱՅՏ ՇԵՂՆԱԿ

ՏԱՂ ՎԱՍՆ ԽԱՂՈՂԻՆ ԵՒ ԳԻՆՈՅՆ



(Ձեռ. № 5306, էջ 45)

Խաղազրված են նաև հետևյալ աշխարհիկ տաղերը.

- Հովհ. Քլկուրանցի «Կրկին եղև գարուն» (ձեռ. № 1989, էջ 147բ):
- Գրիգ. Ախրամարցի «Յամէն առաւօտ և լոյս» (ձեռ. № 7717, էջ 171):
- Գրիգ. Ախրամարցի «Վասն վարդի և բըլպուլի» («Յետ գնալոյ վարդին...» ձեռ. № 1989, էջ 182բ):

Խաղազրված մի շարք տաղերում տեքստի հոգևոր բնույթը պայմանավորված է այլաբանությամբ: Այդպես է, օրինակ.

Ն. Շնորհալի «Խնկի ծառի նման էս» (ձեռ. 1717, էջ 89բ).

Ժողովրդական ծագումով «Ողբ աստուածածնին» (ձեռ. № 8968, էջ 111բ):

Իսկ որոշ երգերում խաղազրված է միայն կրկնակը, օրինակ՝ Հովհ. Քլկուրանցի «Տաղ սիրոյ» (ձեռ. № 8968, էջ 167) և այլն:

Ինչպես տեսնում ենք, ձայնազրված աշխարհիկ երգերը կամ տաղերը ժանրային բազմազանություն ունեն: Բերված օրինակների մեջ կան սիրային-լիրիկական, բնության, սեղանի, պանդխտի և այլ երգեր (նույնիսկ հակաեկեղեցական առակ), ընդ որում, հատկապես ժողովրդական ծագում ունեցող բանաստեղծությունների մեջ, երևան է բերված զգացմունքի արտահայտության մեծ խորություն («Տաղ կարուն»): Դատելով բանաստեղծությունների կառուցվածքից ու, թեկուզ և վատ պահպանված, խաղային ձայնազրության արտաքին տվյալներից, բազմազան են եղել նաև այդ երգերի երաժշտական ձևերը (տողերի շարք, կրկնակների դասավորությունը և այլն) և մեղոդիաները¹: Այս բոլորը վկայում են աշխարհիկ տաղերի երաժըշտության տվյալ ժամանակաշրջանում ունեցած զարգացման բարձր մակարդակի մասին:

Կարևոր է նաև ձայնազրված հոգևոր և աշխարհիկ երգերի խաղերի ֆակտուրաների հսկայական տարբերությունը միմյանցից: Ինչքան էլ նոտագրությունը աղավաղված է, այնուամենայնիվ ակն-

¹ Այդ տեսակետից առանձին հետաքրքրություն ունի հայրենի չափով գրված Կաբալի տաղի կառուցվածքը.

Ելեալ՝ կարկաչեր կարան,
Ելեալ՝ կարկաչեր կարան,
Հաւեր, է հաւեր, հաւեր, է,
Ու գանգատ առնէր հաւքերուն:

Այսպիսի կառուցվածքը (երկուսդ միության ընդարձակումից զոյացած բառատուղ աները՝ առաջին տողի կրկնությամբ և երրորդ տողում զետեղվող մշտական կրկնակով) չափազանց հարազատ է հայկական ժողովրդական երգերին:

հայտ է, որ հոգևոր երգերի համեմատությամբ աշխարհիկ երգերը շատ ավելի պարզ ֆակտուրա և ոչ մեծ քանակությամբ տարրեր նշաններ են ունեցել: Մասամբ դա պայմանավորված է եղել աշխարհիկ երգերի մեկուդիանների պարզությամբ: Աշխարհիկ և հոգևոր տաղերի մեկուդիանների այդպիսի տարբերությունը նկատելի է նաև մինչև այժմ պահպանված ստեղծագործությունների մեջ (համեմատիր, օրինակ, Թաշչյանի ձայնադրած հոգևոր տաղերի հետ Պաղտասար Դպրի «Ի ննջմանէդ» տաղը):

Չնայած նրան, որ վերը բերված բոլոր ձեռագրերն էլ ընդօրինակված են XVII դարում, սակայն կասկածից դուրս է, որ այդ տաղերը և դրանց նմանները ձայնագրված կարող էին լինել շատ ավելի վաղ: Պետք է ընդունել, որ աշխարհիկ երգերի ձայնագրությունը և հետևաբար, աշխարհիկ երաժշտության մեջ խաղերի կիրառությունը տաղերգուների արվեստի զարգացման սկզբնական շրջանում իսկ գոյություն են ունեցել:

Աշխարհիկ երաժշտության մեջ խաղային նոտագրության օգտագործումը ցույց է տալիս, որ սովյալ ժամանակաշրջանում ժողովրդի հոգևոր կյանքում երաժշտական կուլտուրա՝ մեծ նշանակություն է ունեցել և մասսայական բնույթ է կրել:

Հայկական միջնադարյան աշխարհիկ երաժշտության մեջ նոտագրության կիրառության, ժողովրդական երգերի ձայնագրության և գրի առնված երաժշտության ուսումնասիրության հարցերը մեր կուլտուրայի պատմության կարևոր հարցերից են: Եվ պետք է հուսալ, որ խաղերի հետագա ուսումնասիրությունը, ինչպես նաև ձեռագրական հարուստ հավաքածուների մշակումն ու հետազոտությունը կօգնեն ընդհուպ մոտենալու այդ հարցերի լուծմանը:

* * *

Հայկական նոտագրության ծաղկման և լայն տարածման շրջանն ընկնում է XII—XV դարերին: Այդ ժամանակից պահպանվել են Շարակնոցի և Խազգրքի լավագույն նմուշները, որոնց մեջ գրությունն օրինակելի է և խաղային նշանները զրված են բժախբնդիր ճշտությամբ (բնորոշ է, որ խաղերում եղած շնչին սխալներն իսկ լուսանցքներում խնամքով ուղղված են): XV դարից հետո, գրչության արվեստի անկմանը զուգընթաց, անկում է ապրում նաև խաղագրության արվեստը:

Հայտնի է, որ XII—XV դարերում ձեռագրերը խաղավորվում էին գլխավորապես երաժիշտների կողմից: Այդ մասին պահպան-

ված կան հիշատակություններ, բացի դրանից, շատ ձեռագրերում պարզ երևում է, որ գրական տեքստը գրել է մեկ մարդ (նախապես տեղ թողնելով խաղերի համար), իսկ խաղերը՝ հետո ավելացրել է մեկ ուրիշը, որը գործից հասկացող, երաժիշտ է եղել: Մինչդեռ XV դարից հետո գրված ձեռագրերից պարզ երևում է, որ խաղերը գրողը հաճախ պատահական ու ապաշնորհ մեկը լինելով, չի հասկացել ընդօրինակած նշանները, ուստի և թույլ է տվել բազմաթիվ սխալներ ու աղավաղումներ: Խաղերի գրության արվեստի անկումը այդ նոտագրության սխտեմի անկման շրջանի սկիզբը ցույց տվող առաջին հատկանիշներից է:

XVI դարից սկսած ավելի ու ավելի փոքրանում է խաղերով կարգալի իմացողների թիվը: Եթե առաջ, Ներսես Շնորհալու պահանջի համաձայն, ամեն մի քահանա պետք է քաջ տիրապետեր մանրուսման արվեստին, ապա այժմ երգերի տակ հաճախ երևան են գալիս՝ «թէ դպիր ևս, երգիր», կամ՝ «Այս է եղանակն, որչափ որ կարաս՝ ասա» և նման այլ ծանոթագրություններ: Հենց նույն դարերում էլ երևան են գալիս կրճատ գրված՝ մեծ մասամբ, «ձայնքաղ» շարակնոցները, որոնց մեջ նոտագրությունը ձևականորեն է մնացել միայն, քանի որ տեքստի կրճատման հետ մեկտեղ վերին աստիճանի աղավաղվել են խաղերը: Այդ տեսակետից բնորոշ օրինակներ են Պետ. Մատենադարանի № 5663 (1554 թ.), 7147 (1597 թ.), 6101 (1604 թ.), 6582 (1684 թ.) և մի շարք այլ ձեռագրերը: Հասկանալի է, որ այդ կարգի ձեռագրերում եղած խաղագրությունն այլևս զործնական նշանակություն չի ունեցել:

Այս բոլորի հետ պետք է նշել մի այլ հանգամանք ևս: Զանազան ձեռագիր մատյաններում, հաճախ անկախ բռն նյութից, գետեղված կան խաղերի նշանների և անունների ցուցակներ: Այդ ցուցակները խաղերի ուսումնասիրության և մասնավորապես

¹ Մեզ հաջողվել է հավաքել մի շարք այդպիսի տախտակ-ցուցակներ, որոնցից հնագույնը, որի մասին մեզ տեղեկացրեց պատմ. գիտ. թեկն. Լ. Պաշիկյանը, գրված է XIV դարում, մեկական ցուցակ գրված են XV—XVI դարերում և 6 ցուցակ XVII դարում: Բերում ենք համապատասխան ձեռագրերի համարները Ձեռ. № 8307, էջ 310ա, 1365 թ., ձեռ. № 2068, էջ 365բ, XV դար, ձեռ. № 5663, էջ 138բ, XVI դար, ձեռ. № 603, էջ 47բ, XVII դար, ձեռ. № 8575, էջ 19ա, 1632 թ., ձեռ. № 7040, էջ 97ա, 1641 թ., ձեռ. № 9255, էջ 413 բ, 1684 թ., ձեռ. № 7717, էջ 258ա, 1691 թ., ձեռ. № 20, էջ 289, XVII դար (?), ձեռ. № 6985, էջ 69բ, XVII դար: Տե՛ս՝ տեղ ՎՄԻՈՒՆ՝ 1867, № 6—9, որտեղ Արուստեղեմի Թանգարանում պահվող մի ձեռագրից բերված է մի ցուցակ:

անունները ճշտելու հարցում որոշակի նշանակություն ունեն, այսպես օրինակ, դրանք ցույց են տալիս, թե այժմ եղած անուններից որոնք են, որ ուշ ժամանակվա հնարվածք են և այլն: Սակայն, ակնհայտ է, որ այդ տախտակ-ցուցակներում բերված խազերի թի անունները և թե նշանները արդեն որոշ չափով աղավաղված են: Դա երևում է թեկուզ և առանձին ցուցակների միջև եղած խոշոր տարբերություններից, այդ ցուցակների տվյալները շատ հակասություններ ունեն թե նշանների քանակի և տարբեր խազերի ընդգրկման, և թե նրանց գծագրության տեսակետից (այդ մասին մանրամասն խոսք կլինի ստորև): Ահա այդ հակասականությունը, որ ընդհանուր առմամբ ավելի զգալի է XVI—XVII դարերում գրված (կամ ընդօրինակված) ձեռագրերում, մեր կարծիքով, նույնպես խազագիտության անկման արտահայտություններից է:

1664 թ. Ամստերդամում առաջին անգամ լույս է տեսնում խազերով ձայնագրված Շարակնոցը: Դրան հետևում են այլ հրատարակություններ: Սրանց մեջ արդեն ձայնագրությունը խիստ աղավաղված է: Այս հանգամանքը ևս ցույց է տալիս, որ երաժշտությունը կարգալու տեսակետից Շարակնոցների գործնական նշանակությունն արդեն մեծ չէր¹:

Այսպիսով դեռևս XVI դարից սկսած, խազագիտությունը ըսկըսում է սպրեկ իր աստիճանական անկումը:

Ո՞ր ժամանակից է սակայն վերջնականապես կորել «խազերի բանալին»:

1691 թ. գրված մի հիշատակարանում (ձեռ. № 7717) էջմիածնեցի Եփրեմ երաժիշտ վարդապետը (աշխարհիկ և հոգևոր տաղերի հեղինակ) հավաստիացնում է, թե նա խազերով երգում և աշակերտներին սովորեցնում է «քաղցրանվագ եղանակներ» և իր հիշատակարանում, ստանավորով, թվարկում է շարականների խազերի անունները: № 9300 ձեռագրից (գիրք-գանձարան) երևում է, որ նրա ընդօրինակող² շամախեցի Աղարյա Ավագյանը ինքն է ձայնագրել (խազավորել) եղանակները, ձեռագիրը գրված է 1756 թ. Մ. Պետերբուրգում: № 8064 ձեռագրի հիշատակարանում (էջ 78) կարդում ենք, որ այգտեղ գրված տաղը «երգեց ումն Վարդան Յաղուբյան», իսկ գրեց (պետք է ենթադրել նաև, որ ձայնագրեց, քանի որ խազերով

է գրված), Ալեքսանդր Գարրիելյանը: Ձեռագիրը կրում է 1838 թ. և գրված է Նալբանդ գյուղում:

Հարկավ այսպիսի տեղեկություններ XVIII—XIX դարերի վերաբերյալ էլի կգտնվեն, բայց խազային նոտագրության այդ գործածողները առանձին անհատներ են եղել միայն:

Անցյալ դարի սկզբի հայ աչքի ընկնող երաժիշտ Համբարձում Լիմոնջյանը, որ զգալի տեսական պատրաստություն ուներ, իր ինքնակենսագրության մեջ գրում է, որ այդ «թեքմիլ» խազերից «քառասունից մեկը անձախ մնացել է», որ հայերը դրանցով երգում էին առաջ, այն ժամանակ, քանի դեռ «տերությունիս բաթմիլ չէր եղել»:

Այսպիսով, ինչև XVIII դարում և XIX դարի սկզբին առանձին անհատներ դեռևս գիտեին երաժշտությունը խազերով գրել-կարգալը, սպա հետագայում այն միանգամայն մոռացության տրվեց, «խազերի բանալին» վերջնականապես կորստի մատնվեց:

Հայկական խազագիտության անկումը պատահական երևույթ չէր: XV դարից հետո Հայաստանում ստեղծված սոցիալ-քաղաքական ծանր կացությունը և դրա հետևանքով երկրի կուլտուրական կյանքի անկումը՝ աննպաստ կերպով անդրադարձան երաժշտական արվեստի, ինչպես նաև հին տրագիցիաներ ունեցող հայկական խազագիտության հետագա զարգացման վրա:

Պատմական աննպաստ այդ պայմաններում հայկական խազային նոտագրությունը չզարգացավ պարզ և մասշտաբի նոտագրություն դառնալու ուղիով, ինչպես այդ տեղի ունեցավ արևմտաեվրոպական երկրներում²: Բացի այդ, իր ամենակատարելագործված

¹ Լիմոնջյանի ինքնակենսագրությունը, գրված 1830-ական թվականներին տե՛ս Ա. Հիսարյանի «Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրությունը երաժիշտ աղգայնոց» (Պոլիս, 1914) աշխատության մեջ:

² Արևմտաեվրոպական երաժշտության մեջ ևս, որի զարգացման համար կային նպաստավոր պայմաններ, նոտագրության պարզեցման պրոցեսը համեմատաբար զանգաղ էր ընթանում: Դեռևս XI դարից գոյություն ունեցող Գլիկոսի Արեղցյոցի ձայնագրության գծային սխեմայի, սակայն գծային նոտագրությունը իր ներկա կատարելագործված ձևը ստացավ XVII դարում միայն: Հետաքրքիր է, որ նեմային ձայնագրության հետքերը արդեն միջադարյան դարձած գծային գրության սխեմայում պահպանվել էին նույնիսկ մինչև XVIII դարը: Այսպես, այժմ էլ տարբեր թերթերի տեղիք ևս տալիս է Մ. Բախի և կապեսինիստների գործերում եղած միլոդիական բարդ դարձվածքներ ցույց տվող պայմանական նշանակումները, այսպես կոչվող մելիզմի բազմաթիվ նշանները:

¹ Հատկանշական է և այն, որ առաջին տպագրության մեջ, զրբի վերջում բերված խազերի նշաններից մի մասի անուններն այն ժամանակ արդեն հայտնի չեն եղել Շարակնոցը կազմողին:

վիճակումն էլ խազերի սխտեմն ուներ թերութիւններ, որոնք իրենց հերթին նպաստեցին խազագիտութեան անկմանը (այդ թերութիւնները այս կամ այն ձևով յուրահատուկ էին նևմալին տիպի նոտագրութեան բոլոր սխտեմներին): Այդ սխտեմը զուրկ էր ձայնագրութեան պարզ և ռացիոնալ սկզբունքից, որպիսի դեպքում միայն հնարավոր կլինէր համեմատաբար քիչ քանակութեամբ նշաններով ճշգրիտ գրի առնել երգերը: Դրա փոխարեն, ժամանակի ընթացքում շարունակաբար ավելացված պայմանական նշաններն ու նշանակումները խազերի սխտեմում այնքան շատ էին, որ աճն չափազանց բարդ, դժվար և գործնական օգտագործման համար անհարմար էր դարձել: Այս է պատճառը, որ XVI դարից սկսած ոչ միայն դադարեց խազերի սխտեմի զարգացումը, այլև, ուսումնական հաստատութիւնների և դասադրքերի բացակայութեան պայմաններում, հնարավոր չեղավ գոնե պահպանել «ձայնագրութեան արվեստի» բնագավառում նախորդ դարերում ձևաբերված խոշոր նվաճումները:

Դեռևս XVIII դարի վերջերից սկսած խազերի սխտեմը վերականգնելու և վերանորոգելու մի շարք փորձեր եղան: Այդ ասպարեզում մեզ հայտնի են Կեսարիայի ս. Դանիելի վանքում հայտնաբերված խազագիտութեան ձեռագիր դասագիրքը, որի գրութեան ժամանակը ենթադրաբար սահմանվում է 1770 թ.¹, այնուհետև Գրիգոր Գապասակալյանի երաժշտական-տեսական աշխատութիւնները², ապա և Մատենադարանի № 3080 ձեռագիրքը, որի գրութեան ժամանակը 1825 թ. առաջ է: Այս աշխատութիւնները շնայած միմյանց նկատմամբ զգալի տարբերութիւններ ունեն, բայց բոլորն էլ միանման ձևով, միևնույն նպատակն են հետապնդում: Դրանց հեղինակները փորձել են հայկական խազերի և բյուզանդական նևմագրութեան նշանների անհաջող խառնուրդով ստեղծել նոր մի սխտեմ և այդ սխտեմով ձայնագրել են զանազան երգեր: Ծանր ու խրթին լեզվով, թամբուրի հնչյունաշարի աստիճանների տաճկա-

¹ «Հանդէս ամսօրեայ», 1895, մարտ—ապրիլ:

² Գ. Գապասակալյանի աշխատութիւնները և խազերի սխտեմը վերանորոգելու ուղղութեամբ կատարված գործը մանրամասնորեն քննարկված է հրատարակութեան պատրաստված մեր հոդվածում: Այս աշխատութեան մեջ, խազերի նշանագրութեան անգրադատնայիս, երկու զեպքում մենք մեջ ենք բերում նրա՝ թեև ոչ բոլորովին հասկանալի, բայց ըստ երևույթին իրականութեանը մոտ բնորոշումները:

բարական անունների օգնութեամբ, նրանք փորձել են բացատրել եղանակագրութեան իրենց սկզբունքները: Հիշյալ աշխատութիւնների բյուզանդական և տաճկական երաժշտութեան հետ ունեցած ամենաթշուկից պարզվում է, որ դրանք բոլորն էլ ոչ միայն նույն ժամանակաշրջանի, այլև երաժշտական նույն միջավայրի արդյունքն են: Այդ XVIII դարի վերջի և XIX դարի սկզբի Կ. Պոլսի երաժշտական միջավայրն էր, ուր հայ երաժիշտների և ունկնդիրների կուլտուրական առօրյայում միախառնվել էին հայկականը, հունականը և տաճկականը: Ընդ որում, Կ. Պոլսում հնչում էր ոչ թե հայկական, հունական, կամ թուրքական ժողովրդական երգը իր բնորոշ ազգային կոլորիտով, այլ «քաղաքային» (տվյալ դեպքում ազգային դեմքը կորցրած) և «հոգևոր» (այն էլ ազգավաղված) երաժշտութիւնը:

Հայկական նոտագրութիւնը վերանորոգելու այդ փորձերը հաջողութիւն չէին կարող ունենալ հետևյալ պատճառներով: Նախ՝ դրանք ռեալ երաժշտական հիմք չունեին, հիմնված չէին հայկական ժողովրդական, կամ գոնե հոգևոր երաժշտութեան բազայի վրա: Ապա և, դրանց նախաձեռնողները իրենց նեղ մտահորիզոնի հետեւանքով՝ չէին կարողանում լիովին հրաժարվել միջնադարյան երաժշտական տեսութեան թույլ և իր դարն ապրած կողմերից:

Հայկական նոտագրութեան բեկորները այլ սկզբունք և այլ էություն ունեցող բյուզանդական գրութեան հետ խառնելը գործնականորեն անհնար բան էր: Տաճկա-արաբական երաժշտութեան տարրերը (օրինակ՝ ուսուցիչների տեսութիւնը) դրանց միացնելը, այդ «սխտեմները» բոլորովին զրկում էր որևէ շարժում տրամաբանական լինելուց:

Եվ վերջապէս, վերանորոգման փորձերի նախաձեռնողները հեռու էին կանգնած եվրոպական երաժշտութեան պրակտիկայից: Նրանք ոչ միայն չէին զգում ռացիոնալ և ճշգրիտ գծային նոտագրութեան առավելութիւնները, այլև չէին կարողանում իրենց փորձերը դնել այդ նոտագրութեան սկզբունքների վրա:

Կ. Պոլսի հայ երաժիշտների «հունագավանութեան» կամ «թրքա-

³ Հիշյալ աշխատութիւններում բյուզանդական տարրի առկայութիւնը բացատրվում է ոչ միայն ժամանակին Կ. Պոլսում տարածված հունական երաժշտութեան պրակտիկայով, այլ նաև բյուզանդական հին ձայնագրութեան գոտագրքերի՝ պապագիկենների մատչելիութեամբ, որոնց զիմուք էին հայ երաժիշտները ուրիշ աղբյուր չունենալով, նաև խազերի սխտեմը մեկնաբանելիս:

ճաշակ» լինելու մասին շատ է գրվել¹: XIX դարի 10-ական թվականներին Պոլսի հայ երաժիշտների «Տունադավանության» և «տաճկամուրթության» դեմ դուրս եկավ նաև Համբարձում Լիմոնջյանը: Հետագայում գրված նրա ինքնակենսագրության մեջ խորին վրդովմունքով լեցուն տողեր կան այն մասին, թե ինչպես պուսաճաջ երաժիշտները «թրքաճաշակ» մեծահարուստ ամիրաններին դուր գալու համար... հայկական հին եղանակները տաճկական եղանակների ոճով փոփոխում, «սրբազրում» են:

Որպես լայն պատրաստության տեր և բնդունակ երաժիշտ, մուսիկից շփվելով Կ. Պոլսի համեմատաբար առաջագեմ հայկական շրջանների հետ², Լիմոնջյանը հանգեց այն մտքին, որ այլևս հնարավոր չէ վերականգնել խաղերի մոռացված սիստեմը, իսկ հայկական երգերը գրի առնելու և տաճկական-հունական հետագա ազդավազումից փրկելու համար անհրաժեշտ է ստեղծել նոր ձայնագրություն: Լիմոնջյանի այդ միտքը շերտ պաշտպանություն գտավ իր միջավայրում և 1813—1815 թթ. ընթացքում նա ստեղծեց և գործնական կիրառության մեջ դրեց հայկական նոր ձայնագրությունը, որը կոչված էր տաճկական բոնակալության պայմաններում ազգային բնույթը կորցնելու վտանգից փրկելու հայկական վաղեմի մոնոդիական երաժշտական կուլտուրան: Գրանից մի քանի տարի անց (ըստ Սպ. Մելիքյանի՝ 1818 թ.), իսկ ըստ արևմտաեվրոպական հեղինակների նորագույն տվյալների՝ 1821 թ.) Կ. Պոլսում ստեղծվեց և 1832 թ. հրատարակվեց հունական նոր նոտագրությունը³:

Հայկական նոր նոտագրությունը պարզ և ուսցիտնալ ձևով մշակված սիստեմ է, որն իր ձայնագրության սկզբունքով մուսիկ է

¹ Տե՛ս, օրինակ, Կոմիտասի ուսումնասիրությունները՝ «Հայոց երաժշտությունը ԺԹ դարում» («Հոգիածներ և ուսումնասիրություններ», 1941, էջ 130) և 1914 թ. Փարիզում կարգացած դասախոսության եզրափակման խոսքը (ձեռագիրը պահվում է Հայկական ՄՍՌ ԳՍ Գրահանութայն և արվեստի թանգարանի երաժշտական բաժնի արխիվում):

² Լիմոնջյանը գրազրի պաշտոնով աշխատում էր նշանավոր ճարտարապետ Պալյանի մոտ, և նրա հովանավորությամբ մշտապես լինում էր հայտնի մեղեմատ Տյուզյանների տանը, ուր հաճախ ունեկնորություններ էին կազմակերպվում և տաք վիճաբանություններ էին տեղի ունենում ազգային երաժշտության հարցերի շուրջը:

³ Սպ. Մելիքյան. Հունական ազգեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վերա, 1914, Թիֆլիս, էջ 22:

H. S. W. Tillyard. „Handbook of the middle byzantine musical notation, p. 16, 1935. Copenhagen.

Egon Wellesz. „Eastern elements in western chant“, p. 3, 1947, Boston.

տառային ձայնագրությանը: Չնայած իր սահմանափակ հնարավորություններին, մանավանդ՝ եթե համեմատենք եվրոպական երաժշտության մեջ այդ ժամանակ կիրառվող դժային նոտագրության հետ, չնայած նրան, որ այդ նոտագրությունը խառնիված էր գլխավորապես հայկական հոգևոր երաժշտության վրա և կոչված էր ծառայելու այդ երաժշտության բարեկարգմանը, ուստի և հետո էր կանգնած հայ երաժշտության բնահանուր պրոգրեսին ծառայելու խնդիրներին, այնուամենայնիվ Լիմոնջյանի նոտագրության սիստեմը հսկայական դեր խաղաց XIX դարի հայկական նոր պրոֆեսիոնալ երաժշտական կուլտուրայի ստեղծմանը նախորդող շրջանում: Բավական է հիշել, որ Լիմոնջյանի սիստեմով ձայնագրվեց և պահպանվեց հայկական երաժշտության մի պատկանելի գրականություն: Այդ սիստեմը հետագայում կատարելագործեցին և ժողովրդական երգերի ձայնագրության համար լայնորեն օգտագործեցին Կոմիտասը և հայ երաժշտության այլ գործիչներ:

Խաղային նոտագրությունը Հայաստանում ծագելով VIII դարի սկզբին, համարյա մի ամբողջ հազարամյակ կիրառության մեջ է եղել: Սերտորեն կապված լինելով ազգային մոնոդիկ երաժշտության հետ, այդ ինքնատիպ նոտագրությունը հարմարեցված է եղել գրավոր կերպով դրսևորելու հայկական մելոդիկան: Խաղային նոտագրության ծագումը, ինչպես նաև նրա զարգացումն ու կատարելագործումը կապված են եղել հայկական կուլտուրայի, հայկական երաժշտական արվեստի զարգացման պատմական պրոցեսի հետ: Այդ նոտագրության միջոցով կատարված գրանցումներն իրենց մեջ արտացոլում են միջնադարյան հայկական երաժշտական ստեղծագործության առանձին բնագավառների զարգացման տարբեր էտապները:

Չնայած նրան, որ խաղային նոտագրությունը, մանավանդ իր կիրառության սկզբնական էտապներում, սերտորեն կապված է եղել հայկական հոգևոր երաժշտության հետ, այնուամենայնիվ, նրա զարգացման բոլոր էտապներում առաջնակարգ ազդակի դեր է կատարել քաղաքային աշխարհիկ երաժշտությունը և գուսանների ժողովրդական-պրոֆեսիոնալ ստեղծագործությունը: Աշխարհիկ երգերի և տաղերի պահպանված ձայնագրությունները, ինչպես նաև խաղերով ձայնագրված հոգևոր երաժշտության այն բազմաթիվ ստեղծագործությունները, որոնց վրա խառնորեն ազդել է աշխարհիկ երաժշտությունը, ակնհայտ են դարձնում այն հսկայական նշանակու-

թյունը, որ ունի հայ կուլտուրայի պատմության համար խաղային նոտագրության վերծանության պրոբլեմը:

Խաղային նոտագրության ծագման ու զարգացման առանձին էտապների լուսաբանությունը հնարավորություն է տալիս ճիշտ կողմնորոշվելու այդ նոտագրության վերծանության տեսական հարցերի ուսումնասիրության ընթացքում:

Գ Լ Ո Ւ Խ Գ

ԽԱՉԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆԸ ԵՎԻՐՎԱԾ ԳԼԵԱՎՈՐ
ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՔՆՆԱԿԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Հայկական միջնադարյան երաժշտության, պահպանված երաժրշտական վավերագրերի և խաղային նոտագրության ուսումնասիրության պատմությունը պատկանելի անցյալ ունի: Հայտնի են մեծ ու փոքր բազմաթիվ աշխատություններ, որոնց հեղինակները այս կամ այն կերպ գրել են հայկական միջնադարյան երաժշտության և խաղերի լուսաբանության խոշոր դժվարություն ներկայացնող պրոբլեմները և ձգտել այս կամ այն չափով լուծել դրանք:

Ինչքան էլ փոքր են խաղերի ուսումնասիրության ասպարեզում եղած նվաճումները, այնուամենայնիվ նոր հետազոտության ձևանարկելուց առաջ անհրաժեշտ է հաշվի առնել նախապես կատարված աշխատանքը: Համեմատաբար նշանակալից աշխատությունները քննադատաբար վերանայելով, պետք է մեկ կողմից պարզել, թե պրոբլեմի հետազոտության ուսումնասիրության համար օգտակար ինչ արդյունքներ են տվել դրանք, իսկ մյուս կողմից՝ վեր հանել այն թերությունները, որոնք խոչընդոտ են հանդիսացել հարցի ուսումնասիրությունը ճիշտ հունի մեջ գնելուն:

Հայկական նոտագրության պատմության վերաբերյալ գոյություն ունեցող տեսակետները թեթևակիորեն շոշափված են այս աշխատության նախորդ գլուխներում: Ներկա գլխում, հայկական նոտագրության սխառմաներից մեկի անմիջական ուսումնասիրությանն անցնելու կապակցությամբ, գլխավոր ուշադրությունը դարձված է խաղերի վերծանության տեսական հարցերին, որոնք, ի դեպ, գոյություն ունեցող աշխատությունների մեջ հիմնական տեղ են բռնել:

Խաղերի ուսումնասիրության կամ այսպես կոչված խաղաքանության ասպարեզում կան և՛ հայերեն, և՛ օտար լեզուներով գրված

աշխատություններ: Հայ և օտարազգի հեղինակները ձեռնարկելով իրենց առաջ ծառայած պրոբլեմի ուսումնասիրությանը, գտնվել են տարբեր պայմանների մեջ: Եթե եվրոպական հեղինակների համար բնորոշ է, որ նրանց մեծ մասը չի իմացել հայերեն լեզուն և հայկական երաժշտությունը, բայց ունեցել է զանազան ժողովուրդների միջնադարյան երաժշտության ուսումնասիրության որոշակի փորձ, ապա հայ հեղինակներից շատերը մայրենի լեզուն և երաժշտությունը իմանալով՝ գիտական անհրաժեշտ փորձառություն չեն ունեցել: Հայ հեղինակների մեջ առանձնահատուկ տեղ է զբաղում Կոմիտասը, որը օժտված լինելով առաջադեմ գիտնականի բոլոր սվլալներով և, միաժամանակ, գերազանց տիրապետելով իր ժողովրդի պատմությանն ու կուլտուրային, խազերի ուսումնասիրության հարցում խոշոր նվաճումների է հասել, թեև նրա աշխատություններից քիչ բան է պահպանվել:

Վերոհիշյալ հանգամանքները, բնականորեն, անդրադարձել են եղած աշխատությունների բնույթի և գիտական արժեքի վրա: Ուստի դա թեև պարզ է մեզ, արևմտաեվրոպական և հայ հեղինակների խազարանական համեմատաբար կարևոր աշխատությունները բննել առանձին-առանձին: Հայկական միջնադարյան երաժշտության և մասնավորապես խազային նոտագրության ուսումնասիրության համար որոշ աշխատանք կատարված է նաև սովետահայ երաժշտագիտության մեջ, որին նույնպես մենք անդրադառնում ենք այս գլխի վերջում:

ԱՐԵՎՄՏԱՆՎՐՈՊՊԱԿԱՆ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Արևմտաեվրոպական երաժշտագիտության մեջ խազային նոտագրության հարցերը շոշափված են հետևյալ աշխատություններում.

- Joh. Joach. Schröder, „Thesaurus linguae Armenicae“, VII, 243 sqq. (Amstelodami, 1711).
 Ch. Villoteau, „Description de l’Egypte“. Tome IV, 324 (Paris, 1809).
 H. Petermann, „Über die Musik der Armenier“ (Zeitschrift der Deutschen Morgenland, Leipzig, 1851).
 F. Fétis, Histoire generale de la musique. T. IV, 69 (Paris, 1874).

- O. Fleischer, Neumenstudien, Teils I (1895), II (1897, Leipzig).
 Օ. Պալին, «Առևտարանությունք խազից երգեցողության շարականաց» (Բազմավէպ, Վենետիկ, 1900):
 P. Aabry, „Le systeme musical de l’eglise armenienne“ („Tribun de St. Gervais“, 1901, 1902, 1903, Paris).
 P. Wagner, Neumenkunde. III Auflage (Leipzig, 1912. I Auflage—1895).
 Ж. Тубо, „Нотные знаки в грузинских рукописях („Христианский Восток“, 1914, том, III, вып. II).
 E. Wellesz, 1. „Die armenische Messe und ihre Musik“ („Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“, XXVII, Leipzig, 1920).
 2. „Die armenische Kirchenmusik“ („Handbuch der Musikgeschichte“ von G. Adler; I, 139, II Auflage, Berlin, 1920).
 G. Reese, Music in the middle ages, p. 75, 1942—1947, New-York.

Այս հեղինակներից շատերը միջնադարյան երաժշտության գիտական ուսումնասիրությանը զբաղվել են սիստեմատիկ կերպով: Սակայն հատկապես խազերի վերաբերյալ նրանց զբաղմունքները, համարյա առանց բացառության, հետադոտական բնույթ չեն կրում, որովհետև նրանց համար հայկական երաժշտությունը երբևէ հիմնական ուսումնասիրության առարկա չի եղել: Պատահաբար կամ որևէ նպատակով ծանոթանալով մեր հոգևոր երաժշտությանը, այդ հեղինակները տեղեկացել են նրա բազմադարյան պատմությանը, մեծ տարավորություն են ստացել լսած երգեցողությունից, նկատել են լադա-ինտոնացիոն յուրահատուկ կարգ և արտասովոր նոտագրություն, այս բոլորի մասին զանազան սվլալներ են հավաքել, և մի շարք ենթադրություններ էլ ավելացնելով՝ տպագրել են, ի դեպ, մեծ մասամբ հավաստիացնելով, որ լուծել են անցյալի հայ երաժշտության կարևորագույն պրոբլեմները, այդ թվում նաև խազերի պրոբլեմը:

Հասկանալի է, որ չլինելով Հայաստանում, այդ հեղինակները հայկական բուն ժողովրդական երաժշտությանը որևէ շափով ծանոթ չեն եղել, բայց, հենց հոգևոր երաժշտության մասին նրանց ունեցած տեղեկություններն ու տպավորություններն էլ խիստ սահմանափակ են եղել: Այս հանգամանքները նկատի ունենալով անհրաժեշտություն չի առաջանում վերը հիշված բոլոր աշխատությունները:

րը մեկ-մեկ քննարկել: Լրիվ գաղափար ստանալու համար բավական է ընդհանուր ակնարկով ծանոթանալ նրանցում դրված հարցերին ու դրանց տրված մեկնություններին:

Վերոհիշյալ աշխատությունները հիմնականում հետևյալ հարցերն են շոշափում.

ա) հայկական հոգևոր երաժշտության ակունքները և հնագույն նոտագրությունը.

բ) լադերի սիստեմը.

գ) խազային նոտագրության էությունը և խազերի նշանակության վերականգնումը:

Պատասխանելով առաջին հարցին, այդ հեղինակներից շատերը դատում են այսպես. երբ հայերը քրիստոնեություն ընդունեցին և այդ կապակցությամբ Հայաստանում խաչաձևվեցին ասորա-հունական ազդեցությունները, հարված հասցվեց հեթանոսական կուլտուրային: Այս պայմաններում դարգացավ հայկական հոգևոր երաժշտությունը, որը սակայն, ինքնուրույն զծեր ունի: Հնագույն նոտագրությունը, որը վերաբերում է Մգարին, հավանաբար այրուբենն է եղել, XII դարում դա փոխվել է նեմային նոտագրության: Հնագույն և նեմային նոտագրության աղբյուրների վերաբերյալ տարբեր կարծիքներ են արտահայտվել, ոմանք կարծել են թե այն վերցված է հին հունականից, ուրիշները՝ հնդկականից, բյուզանդականից, վրացականից կամ լատինականից:

Խազերի ծագման ժամանակի և աղբյուրների հարցին արևմտաեվրոպական տեսաբանների կողմից տրված մեկնաբանությանը մենք անդրադարձանք վերևում և նոր փաստերով ցույց տվեցինք խազերի ինքնուրույնությունն ու ինքնատիպ բնույթը:

Երկրորդ հարցի (լադերի սիստեմի) կապակցությամբ, մի շարք աշխատություններում (Շրեդեր, Վիյտտ, Պետերման, Ֆետի) խազերով և եվրոպական նոտագրությամբ բերվում են շարականների սկզբամասերը:

Քանի որ այդ սկզբամասերը, ըստ հեղինակների հավաստիացման, հայկական աղբյուրներից են վերցված (այսպես, օրինակ, Վիյտտն գրի է առել Փահիրի հայկական եկեղեցու դպրապետից, որը շարականը խազերով երգելիս է եղել), ուստի պետք է որ մեծ հետաքրքրություն ներկայացնեն: Հատկապես արժեքավոր պետք է լիներ Շրեդերի ձայնագրությունը (բերված նաև Պետերմանի և Ֆետիի աշխատություններում), որովհետև այն տպագրվել է դեռևս XVIII դարի սկզբին (1711): Սակայն, առաջին իսկ ծանոթությունը

ցույց է տալիս, որ այդ սկզբամասերը մեծ մասամբ ոչ մի կապ չունեն շարականների հետ: Եթե հայկական ծանր երգերի ու թմբի տարբերը որոշ շափով մնացել են դրանց մեջ, եթե ինչ որ շափով պահպանվել են նաև որոշ ինտոնացիոն դարձվածքներ, ապա ամենագլխավորը՝ մելոդիաների լադային կառուցվածքը շափազանց հեռու է հայկական երաժշտությունից:

Արևմտաեվրոպական հեղինակների կողմից բերված նմուշների լադային կառուցվածքը ոչ միայն հնչյունաշարի կազմության տեսակետից նման չէ հայկական լադերին, այլև, նրանց մեջ հաճախ տոնիկայի զգացողությունը բացակայում է, տոնիկային հնչյունը պարզապես չի որոշվում (տե՛ս ստորև զետեղված օրինակները): Կադանսային դարձվածքները ինչպես լադային, այնպես էլ ինտոնացիոն տեսակետից, խորթ են, մելոդիաների մեջ հանդիպում են խորմատիկ քայլեր ու դրանց միջոցով կատարված մոգուլացիաներ, մի բան, որ բոլորովին յուրահատուկ չէ Շարականի երաժշտությանը և այլն:



Պետք է ենթադրել, որ թերությունը հիմնականում առաջ է եկել ձայնագրելիս, մելոդիաները ճիշտ չեն գրի առնվել (Շրեդերի և Վիյտտոյի ձայնագրությունները միմյանց համեմատությամբ էլ որևէ նմանություն չունեն):

Ինչ վերաբերում է սկզբամասերի խազագրությանը, ապա Վիյտտոյի օրինակում, գլխավորապես վատ տպագրության հետևանքով, այնքան աղավաղված է այն, որ որևէ օգուտ բերել չի կարող: Որոշակի շահավետություն է ներկայացնում Շրեդերի բերածը, որն ավելի լրիվ և ըստ երևույթին ավելի ճիշտ է, քան տպագիր Շարականցի հին օրինակներում եղածը (ձեռագրերում այդ սկզբամասերը չկան):

Վերոհիշյալ աշխատությունների մեջ ամենամեծ ուշադրությունը դարձված է խազերի նշանակությունը վերականգնելու հարցին:

Այս հարցին վերաբերող ավյալների ու դիտողությունների համար հեղինակները որպես հիմք ունեցել են.

ա) հայ դպիրների ցուցումները, հիմնված նրանց գործնական գիտելիքների կամ հին հայկական քերականությունների վրա.

բ) հայկական հին քերականություններից վերցված առոգանության վերաբերյալ նյութերը.

գ) տպագիր շարահյուսներից վերցված՝ խազերի հայտնի մնացած անունները և նրանց գրության ձևերը.

դ) զանազան ժողովուրդների նեմային նոտագրության սխեմաների ավյալները:

Նախ և առաջ զրգել է սիստեմի սկզբունքի հարցը, որի վերաբերյալ հեղինակները մեծ մասամբ համակարծիք են, այն է՝ խազերը ոչ թե առանձին հնչյուններ, այլ ամբողջական ելևէջներ՝ բանաձևեր են ցույց տալիս (Ֆետին ավելացնում է նաև, որ բուն ինտոնացիան որոշվում է այն ձայնից, որում գործածված են նշանները):

Այս դիտողությունը ընդհանուր առմամբ ճիշտ է, սակայն նույնիսկ տրամաբանության զորությամբ միայն կարելի է հանգել այն եզրակացության, որ այդ չի վերաբերում բոլոր նշաններին: Այդ մասին հիշյալ հեղինակների մոտ ոչինչ չի ասված, չնայած խազերի նշանակությունները բերելիս հենց իրենք էլ միշտ չէ, որ ինտոնացիան դարձվածքներ են ցույց տալիս, այլ երբեմն բերում են սոսկ մեկ հնչյուն:

Շատ ղեպերում նշվում է, որ հայերը ունեն առոգանության և երաժշտական խազերի սիստեմներ, և որ առոգանության նշանները գործ են ածվել նաև երաժշտական խազերի մեջ: Այս դիտողությունն նա իրավացի և կարևոր է: Սակայն, մեծ մասամբ, ակնհայտ սխալ գործելով այդպիսի նշաններին երաժշտական խազերի սիստեմում վերադրել են առոգանության սիստեմի մեջ նրանց ունեցած նշանակությունները: Այսպես օրինակ, Վիլյոտոյի մոտ բենկորձը «ափիլի բերականական նշան է, քան երաժշտական» և ցույց է տալիս, որ «երգվող ձայնավորը պետք է փոխել»: Այստեղից պարզ է, որ այդ հեղինակը հաշվի չի առել բենկորձի գործածության զանազան ղեպերը և չի մտահոգվել այն բանով, որ համախա մեկ ձայնավորի վրա գրված են լինում 4—5 բենկորձներ:

Եվրոպացի հեղինակների համար խազերի ուսումնասիրության հիմնական (գույց և միակ) երաժշտական աղբյուրը եղել է տպագիր Շարահյուսը, որտեղ, ինչպես նշել ենք, գրությունը խիստ ազավաղված է: Վերը բերած աշխատություններում, մեկ բացառությամբ, ոչ մի հիշատակություն չենք գտնում որևէ հին ձևագրի մասին: Սակայն, անկախ դրանից, այդ հեղինակները չեն փորձել գոնե համեմատել միմյանց թեկուզ և Շարահյուսի տարբեր հրատարակությունները: Այսպիսի զեպրում, անկասկած, երևան կգային այն ակնհայտ սխալները, որոնք վերաբերում են այս կամ այն նշանի ձևին, կամ գործածության տեղին ու պայմաններին:

Վերոհիշյալ պատճառներով արևմտաեվրոպական հեղինակների կողմից բերված հայկական առանձին խազերի նշանակությունները, ճնշող մեծամասնությամբ, անհավանական են, կամ ակնհայտ սխալ: Դրանում կարելի է համոզվել առանց խազերի իսկական նշանակությունը իմանալու:

Թերևեք տարբեր հեղինակներից մի քանի օրինակներ:

Վիլյոտոն, առոգանության նշանները թվելիս, ուղորակ խմբից հետո հիշում է ամանակը, ասելով, որ այն ցույց է տալիս ձայնի «մարումն և մի փոքր բարձրացումը աֆն վանկի վրա, որտեղ զրգած է հետևյալ նշանը «/»: Կարիք չկա ապացուցելու, որ այստեղ ամանակ խոսքը սխալմամբ է կապվել ձայնի ուժգնության և ինտոնացիայի հետ:

Փուշի մասին խոսելիս նա գրում է. «Լերկ հագագի նշան է, ցույց է տալիս, որ ձայնը մեղմ պետք է հանել»: Մինչդեռ առոգանության մեջ այդ նշանակությունը, համաձայն քերականությունների, ոչ թե փուշին, այլ սոսկին է վերաբերում: Փուշն բնդհանրապես առոգանության նշանների մեջ չի մտնում: Այստեղ սխալն առաջացել է այդ նշանների ձևերի որոշ նմանության հետևանքով: Հենց այդ սխալի առնչությամբ առաջ է եկել մի այլ սխալ ևս, ըստ որի՝ «զարկը փուշի կրկնակի զորությունն ունի, ուստի զարկի հնչյունը ավելի զորեղ է քան փուշինը»:

«Հուհայ,— գրում է նա,— հանդիպում է միայն «ա» ձայնավորի վրա և ցույց է տալիս, որ այդ ա-ն պետք է փոխել, ինչպես բենկորձի ղեպրում» (իսկ բենկորձը, հեղինակի ասելով ա-ն դարձնում է առա, և ի-ն՝ իուի): Իրականում հուհայը հանդիպում է բոլոր ձայնավորների վրա էլ և զուտ երաժշտական, այլ ոչ թե «քերականական» նշանակություն ունի, իսկ հայկական առոգանության, ինչպես և երգի մեջ ոչ մի ղեպրում ա-ն առա-ի չի փոխվում:

Քերենք մի քանի օրինակ Պետերմանի աշխատությունից.

Պետերմանը լինելով իր ժամանակի նշանավոր հայագետներից (1837 թ. յուլս էտեկներա հայերեն քերականության ուսումնասիրությունը), ավելի զգուշ է մոտենում հարցին:

Շատ դեպքերում նա խուսափում է խաղերին որոշակի նշանակություն վերագրելուց, այլ բավականանում է որևէ կողմնակի դիտողությունով, ինչպես օրինակ՝ «փուշ—այսպես է կոչվել իր տեսքի համար»: Երբեմն էլ նա բերում է խաղի անվան թարգմանությունը միայն, ինչպես՝ «ղարկ»=Schlag, «թուր»=Säbel, «փաթուխ»=Verschlingung» և այլն: Սակայն, այն տեղերում, ուր Պետերմանը փորձում է այս կամ այն չափով տալ խաղի նշանակությունը, հայագետի համար անհասկանալի սխալներ է կատարում: Այսպես օրինակ, վերնախաղը նա վերնախաղ է կարդում և բացատրում է «das obere Zeichen»: Թաշտը, որի ձևի և անվան կապը ակնհայտ է, նա կապում է թաշե՛ր բառի հետ և բացատրում է «ոչ այլ ինչ, եթե ոչ, «կիսաձայն», քանի որ, ըստ նրա, թաշե՛ր =murmeln, իսկ նրա ասելով դա պետք է նշանակի բարձր կուլ տալ, կլանել (verschlucken):

Խաղերին իր երաժշտության պատմության գրքում բավական ընդարձակ հոդված է հատկացրել Ֆետին (24 մեծագիր էջ): Վերժանություն վերաբերյալ նա գրում է. «Մենք տալիս ենք խաղերի վերժանության նոտային տախտակը, որ չեն ավել ոչ Շրեդերը, ոչ Պետերմանը, ոչ Վիլյոտոն»:

Ի տարբերություն այդ հեղինակներից, Ֆետին խաղերի նշանակությունը բերում է նոտաներով: Բայց, նա նախազգուշացնում է, որ ոչ միայն տարբեր հայկական եկեղեցիներում, այլև նույն եկեղեցում և նույն անձնավորության կողմից միևնույն նշանին հաճախ տարբեր նշանակություն է տրվում: Նա գտնում է, որ դա այդպես արել են, որպեսզի շատ նշաններ գործ չածեն և իր տախտակում էլ երբեմն մեկ նշանի համար մի քանի համանման նշանակություն է բերում:

Ընդունենք, թե դա այդպես է: Սակայն երբ Ֆետին խաղերով և եվրոպական նոտաներով ձայնագրված եղանակներ է բերում, ապա պարզվում է, որ գրանցում խաղերի իր հայտնաբերած նշանակություններից քչերն են տեղ գտել: Այսպես, օրինակ, ըստ Ֆետիի տախտակի, բուխ նշանը պետք է ցույց տա գամմայի 2-րդ աստիճանը, մինչդեռ երաժշտական օրինակի մեջ եղած 12 դեպքից (տես ստորև) երկու դեպքում միայն այդ նշանը իրոք համընկնում է 2-րդ աստիճանի հետ, իսկ մնացած տասը դեպքերում նա համընկ-

նում է գամմայի 1-ին, 3-րդ և 4-րդ աստիճանների հետ: Փուշի համար Ֆետին իր տախտակում բերում է 4 տարբեր խաղեր: Երաժշտական օրինակներում եղած 12 փուշից 5-ի նշանակությունները նման են տախտակում բերվածներին, բայց մնացած 7-ը նման չեն: Նույն օրինակում ոլորակը 3 անգամ հանդես գալով, միմյանցից տարբեր նշանակություններ է ստանում, որոնցից և ոչ մեկը նման չէ տախտակում բերվող նշանակությանը, և այլն:



Ֆետիի բերած մելոդիաները վերցված են Պետերմանի հրատարակած «Հայկական երգերան»-ից: Դրանցից մեկը համարյա լիովին համընկնում է Թաշտայնի Շարակնոցում եղած նույնանուն երգի մելոդիայի հետ, մյուսներն ընդհանուր առմամբ նման են Թաշտայնի վարիանտներին: Այս փաստն ինքնին հետաքրքրական է, սակայն գրանից հետևում է, քանի որ մելոդիաների ճշտությունը վստահելի է, ուստի խաղերին վերագրած նշանակություններն են անվստահելի: Եվ իրոք, շեշտին, օրինակ, Ֆետին հետևյալ նշանակություն է տալիս. «տոնիկայի վերևի կվինտայի կամ ներքևի կվարտայի շեշտված հնչյունը», իսկ այդպիսի բնորոշումը հայկական հոգևոր երաժշտության հետ առնչություն չունի, քանի որ այն օկտավային չաղերի սխառեմին կարող է վերաբերել, որտեղ լադի վերևի կվինտան և ներքևի կվարտան նույն նշանակությունը կարող են ունենալ և նույն կերպ նշանակվել:

Ֆետիի աշխատությունները հաջորդում է Օ. Ֆլայշերինը: Ինչպես հայտնի է, Ֆլայշերի ձեռնարկած ուսումնասիրությանը ժամանակին մեծ նշանակություն է տվել նրա աշակերտ Ապ. Մելիքյանը: Վերջինս այդ ուսումնասիրության հետ է կապել հայկական հին երաժշտության բոլոր հարցերի լուծման բախտը: Մինչդեռ Կոմիտասը, որը նույնպես քաջ տեղյակ է եղել խաղերի ասպարեզում Ֆլայշերի, ինչպես և Վիլյոտոյի և Ֆետիի կատարած աշխատանքներին, գրում է, որ նրանք «գրական արդյունքներ չեն տվել»¹:

Հիրավի, Ֆլայշերն իր «Neumenstudien» եռհատոր աշխատությունում, որը լայն հետազոտությունների արդյունք է և միջնագրության երաժշտության ուսումնասիրության վերաբերյալ եղած աշխատությունների մեջ սովորաբար բարձր է գնահատվել, հայկական խաղերին շատ փոքր տեղ է հատկացրել: Սակայն, այդ փոքր ծավալի սահմանում տեղ են գտել մեծ ազավազումներ:

Այսպես, նշանների գործածությունից ելնելով, Ֆլայշերն ստիպված է ընդունել, որ հայկական սիստեմը ձայնագրության ինքնուրույն մի սիստեմ է: Չնայած դրան, իր հետազոտությունները նա չի ուղղում այդ ինքնուրույնությունը բացահայտելուն, այլ հայկական և հունական սիստեմների միջև բնականոր մոմենտներ փնտրելով, ձգտում է հաստատել, որ հայերը, հույները, հնդկները, ինչպես և լատինական ժողովուրդները փաստորեն նույն սիստեմն են ունեցել:

Չգտելով ապացույցել այդ, Ֆլայշերը, ինչպես և սպասելի էր, դժվար կացության մեջ է ընկնում: Հունական սիստեմի հետ նմանությունը դուրս բերելու համար Ֆլայշերը հայկական երաժշտական խաղերից ինքնակամ կերպով ընտրում է Վիլյոտոյի մոտ պակասող նշաններից երեքը, որոնք իրենց ձևով, այս կամ այն շափով, կարող են նմանվել հունական առողանության սիստեմի նշաններին, և դրանց վերագրում է հունական ապոստրոֆի (ապաթարցի), հիպատենի (ստորատի) և դիաստոլի (ենթամնայի) նշանակությունը: Այդ ձևով փոխանակ ունենալով՝ ապաթարց, ենթամնա և ստորատ, որոնք կան մեր քերականության մեջ (բայց Վիլյոտոն չի բերել), նա գնում է՝ ծունկ, թաշտ և թուր, որոնք, իբր, համապատասխանում են վերը հիշված հունական առողանական նշաններին, բայց դուր երաժշտական խաղեր լինելով, ըստ էության նրանց հետ ոչ մի սանչություն չունեն:

¹ Կոմիտաս, հոգիածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան 1941, էջ 45:

Հիշյալ երեք նշաններից բացի, Ֆլայշերի ուսումնասիրության մեջ, հայկական երաժշտական խաղերից հունական պրոսոդիայի նշանների հին սիստեմին են վերագրվում նաև փուշը և սուրը: Այդ բոլոր երաժշտական խաղերին նա տալիս է այնպիսի նշանակություններ, որոնք հունական առողանության սիստեմից վերցված լինելով, կապ չունեն ոչ միայն հայկական երաժշտական խաղերի, այլև նույնիսկ՝ առողանության խաղերի հետ:

Բանն այն է, որ Ֆլայշերը ևս, մի շարք այլ հետազոտողների նման, ձեռնարկել է հայկական առողանության ուսումնասիրությանը, շիմանալով սակայն հայոց լեզուն, հաշվի չառնելով մեր հին քերականությունները, որոնց մեջ առողանության վերահիշյալ սիստեմը լրիվ նկարագրված է: Պարզ է, որ նա, եթե ծանոթ լիներ հայ քերականների աշխատություններին, ժամանակ չէր կորցնի «հայկական» և հունական առողանության նշանների սիստեմների նմանությունը ապացուցելու համար, քանի որ, ինչպես ցույց տվեցինք աշխատության տառչին գլխում, հայ քերականները խոսելով առողանության մասին՝ նկարագրել են սուկ հունական առողանության սիստեմը:

Օտարերկրյա հեղինակներից հաջորդը, որ փորձեց լուսաբանել խաղերի սիստեմը Պ. Վազնեբն էր, որը 1913 թ. «Բազմալեզ»-ում հրատարակեց «Ռուսական և հայկական խաղերը» խորագրով մի ուսումնասիրություն: Վազնեբը հիմնվում է Կ. Տեր-Սահակյանի տվյալների, ինչպես և Օբրիի, Տիրոյի, Պետերմանի, Ֆետիի և Վիլյոտոյի ուսումնասիրությունների վրա: Նա հետազոտել է նաև Բեռլինի նախկին արքայական գրաստանը պահվող XIV—XVIII դարերի 8 հայերեն խաղավոր ձեռագրեր:

Վազնեբի կողմից խաղերին տրվող նշանակությունների արժեքը պարզ է գտնում նրա հետևյալ դիտողություններից:

«Պարույկի մի խնամին է կուրը, այն տարբերությամբ միայն, որ կուրի երկրորդ հնչյունը ավելի երկար է քան պարույկինը»: Երականում նրա բերած նշանը, որ պարույկի նման է, կուրը չէ: Դա ալլադրությունն է շեշտի, որը հենց նաև ըստ Վազնեբի, պարույկից անկախ է և այլ նշանակություն ունի:

«Սուր խաղը երկար գիծ է, ուրեմն երկար էլ ձայն ունի»,— գրում է Վազնեբը, առանց խորհելու այն բանի վրա, որ անտարակույս երկար ձայն ունեցող երկար խաղը՝ սուրից կարճ է գրվում:

«Փուշի ծայրի նուրբ կամ թանձր լինելը տկար կամ ուժով երգելը ցույց կուտա»,— գրում է նա, մինչդեռ իրականում փուշի այդպի-

սի ալլադրությունները գրչական պատահականություններ են, որ ձևադրերում շատ հաճախ են հանդիպում:

«Քաշտ — կնշանակի ոստնուլ ղեպի ցած, քանի որ ոչ միայն բնագրի վրան, այլ նրա ներքեն ալ կգտնվի»: Իրականում, ներքևում գրվող «թաշտը» հայկական տողագարծի նշանն է (ենթաման), որ կապ չունի թաշտ կոչվող երաժշտական խազի հետ, չնայած նման է նրան: Հին ձևադրերում կա թաշտի նման, բայց ավելի փոքր գրվող մի ալլ նշան ևս, որ միայն ցածից է գրվում, սակայն դա ևս թաշտը չէ:

Ինչպես տեսնում ենք, այս օրինակներում Վազները նշանի արտաքին ձևից բացի ուրիշ ոչ մի ավելի հաշվի չի առնում: Բայց, լայնորեն օգտվելով արտաքին ձևերի համեմատությունից, նա առանց որևէ հիմքի խազերին այս կամ այն նշանակությունը վերագրելու մեջ ավելի առաջ է դնում, քան իր բոլոր նախորդները: Նշենք սակայն, որ ուսումնասիրության վերջում Վազներն ավելացնում է, թե իր բերած բոլոր նշանակությունները առայժմ «ենթադրություններ են միայն»:

Արևմտաեվրոպական հեղինակների խազագիտական հետազոտությունների քննությունը այսքանով կարելի է սահմանափակել: Պոտիեի հոդվածի վրա կանգ առանք վերը (Բ գլխում), մանրամասնությունների մեջ մասնին անտեղի կլինեն: Հատկանշական է, որ նորագույն մասնագետներից Վելլեսը և Նրա անսակեաները կրկնող Գուսավ Ռիզեն, ըստ երևույթին հաշվի առնելով իրենց նախորդների անհաջողությունը, խազերի նշանակությունը վերականգնելու հարցում ձեռնպահ են մնացել:

Այսպիսով, ցավով պետք է նշել, որ վերոհիշյալ օտարագրի հեղինակների խազագիտական հետազոտությունները դրական արդյունք չտվեցին: Սակայն նրանց մի մասի մեջ, այնուամենայնիվ, կան եվրոպական նոտագրությամբ ձայնագրված շարականներ, որոնք գրանցված լինելով հայ դպիրների բերնից, օգտակար կարող են լինել, քանի որ Շարականի երգեցողությունը դարերի ընթացքում բիշ փոփոխություններ է կրել¹:

¹ Համեմատաբար հին ձայնագրությունները, պայմանով եթե ճիշտ են կատարված, պետք է ինչ-որ չափով անդրադարձրած լինեն խազերի, զոնե որոշ նշանների, թեկուզ և բանավոր արտաբերությամբ պահպանված նշանակությունները (այդ անսակեանց ուշագրության արժանի է, օրինակ, Վիտտոյի գիտողությունը խունձ նշանի մասին, որ հիմնված է անցյալ դարի սկզբին

խազերի վերծանության պրոբլեմը զգալի տեղ է բռնել հայկական երաժշտագիտական ուսումնասիրություններում և հողվածներում: Այդ պրոբլեմի նկատմամբ հետաքրքրությունը մեծանում է հատկապես անցյալ դարի երկրորդ կեսին, երբ հայ հասարակական մտքի զարգացման պայմաններում առաջ են քաշվում անցյալի և ներկայի ժողովրդական-ազգային ինքնատիպ արվեստն ուսումնասիրելու և գնահատելու հարցերը:

Էջմիածնի, Քիֆլիսի, Կ. Պոլսի և այլ վայրերի հայկական պարերական մամուլում, Վենետիկի և Վիեննայի Մխիթարյան միաբանությունների հրատարակություններում՝ տպագրվում են բազմաթիվ օրիգինալ և թարգմանական հոդվածներ, որոնց հեղինակներն իրենց կարծիքն են հայտնում խազերի մասին, ձգտելով որևէ շափով օգտակար լինելու համազգային նշանակություն ունեցող խնդրի լուծմանը:

Խազերի պրոբլեմը զբաղեցնում է հայ հասարակության տարբեր խավերի ներկայացուցիչներին, ընդ որում տարբեր ուսումնասիրողների մոտեցման մեջ արտացոլվում են հասարակական մտքի տարբեր ուղղությունների շահերն ու հայացքները:

Կ. Պոլսի բուրժուա-արիստոկրատական շրջաններում երևան են գալիս ազգային արվեստի ինքնուրույնությունն ու նրա տրադիցիաները ժխտող հետադիմական հայացքներ: Կղերական-պահպանողական շրջանները անշափ նեղացնում են խազերի վերծանման նշանակությունը, սահմանափակելով այն եկեղեցական երաժշտության բարենորոգումով: Պատահական չէ, որ հայկական մամուլում այս շրջանների ներկայացուցիչների տպագրված հոդվածներն ու հետազոտությունները շափուզանց մակերեսային են և գիտական արժեքից զուրկ: Բնորոշ է և այն, որ խազերի վերծանության գոր-

կատարված ձայնագրության վրա և ներկա հետազոտության ավյաներով բառամենայնի մոտ է իրականությունը):

Նման երևույթի մենք ակնատես եղանք Հայկական ՄՍԹ Դուկասյանի շրջանում ժողովրդական կրգեր ձայնագրելիս: Մշեցյան գուսաններից ավագը, որ նախկինում տիրացու է եղել և 1947 թ. 87 տարեկան էր, հայկական նոր ձայնագրություն չգիտեր և չի էլ իմացել, խազերով գրված ժամագիրքը կրգում էր հիշողությամբ: Նրա երգածը խազային ձայնագրության հետ համեմատելու ընթացքում նկատեցինք, որ միևնույն նշանը հաճախ տարբեր նշանակություններ էր ստանում, սակայն առիթ ունեցանք արձանագրելու նաև որոշ նշանների միջա միանման կատարումը:

ծում ողջ հուշար դնելով եվրոպացի մասնագետների վրա, պահպանողական մամուլը տպագրում է վերջիններիս անհաղո աշխատությունները, ինչպիսին է, օրինակ, Պ. Վագների մեծ հոդվածը «Քաղմավես»-ում:

Հակառակ այդ բոլորին, պրոգրեսիվ հայ երաժիշտները և առաջին հերթին Կոմիտասը, ապացուցում էին հայ ժողովրդի արվեստի ինքնուրույնությունը և խազերի պրոբլեմը դիտում որպես ազգային երաժշտական կուլտուրայի ուսումնասիրության կարևորագույն պրոբլեմներից մեկը:

Ստորև քննարկում ենք հայ երեք նշանավոր հեղինակների՝ Ե. Տնտեսյանի, Մայ. Մելիքյանի և Կոմիտասի խաղարանական աշխատությունները:

Ե. ՏՆՏԵՍՅԱՆ

Անցյալ դարի երկրորդ կեսին հայկական պարբերական մամուլում խաղաղիտության վերաբերյալ լույս տեսած բազմաթիվ նյութերի ճնշող մեծամասնությունը դիլետանտական բնույթի հոգվածներ էին: Այդ ժամանակաշրջանի հայ երաժիշտներից միայն Եղիա Տնտեսյանն էր, որ խազերի ուսումնասիրությունը գրեց լուրջ հիմքի վրա և այդ գործին տվեց հետազոտական բնույթ: Նա ուրիշներին ման ղգնաց անհիմն ենթադրություններ անելու ճանապարհով, այլ ուսումնասիրեց զանազան մասնագրարաններում գտնվող խաղագրության հնագույն ձևադիր և տպագիր օրինակները, մեկնեց Հայաստան և ուսումնասիրեց էջմիածնում ու Հայաստանի այլ վայրերում կատարվող կենդանի երաժշտությունը, և մանրակրկիտ հետազոտություններ ու համեմատություններ կատարելով՝ առաջին անգամ շոշափելի արդյունքի հասավ: Խազերի ուսումնասիրության ասպարեզում ձեռք բերած այդ արդյունքը, հարկավ, հետևանք է այն բանի, որ Տնտեսյանը լուրջ և ընդունակ երաժիշտ էր, օժտված ոչ միայն հայկական երաժշտության գործնական լայն գիտելիքներով, այլև որոշակի հետազոտական ունակություններով: Կոմիտասը Տնտեսյանին բնորոշում է, որպես «ախանավոր երաժիշտ տիրացու»¹:

¹ «Տիրացու էին կոչվում եկեղեցական երաժիշտները» (ժանրություն Կոմիտասի, «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», էջ 131):

Ձայնագրության և Շարականի ուսումնասիրությունը Տնտեսյանը սկսել էր վաղ հասակից, երբ որպես գրաշարի աշակերտ աշխատում էր Կ. Պոլսի հայկական տպարաններից մեկում: Այստեղ անցկացրած երկար տարիների ընթացքում նա տպագրական արհեստը յուրացնելու հետ մեկտեղ հնարավորություն ունեցավ բարձրացնելու իր ընդհանուր գիտելիքները: Մինչև բուն երաժշտական աշխատանքին նվիրվելը Տնտեսյանը որոշ ժամանակ ուսուցչությամբ պարապեց: Հետագայում ինքը հիմնեց տպարան և հրատարակեց մի շարք արժեքավոր գրքեր, որոնց թվում նաև Հ. Պարոնյանի գործերը:

Իր «Նվագք հայկական» կոչվող ազգային ու հոգևոր երգերի հրատարակության պատճառով Տնտեսյանը հալածանքներ կրեց օսմանյան հայաստաց կառավարության կողմից, ապա ձերբակալվեց և մահացավ բանտում՝ 1881 թ.:

Տնտեսյանի երաժշտական գործունեությունը բազմազան է եղել: Բացի տեսական ուսումնասիրություններից նա գրել է բնագատականներ, գրադվել է հայկական և եվրոպական նոտագրության պրոպագանդայով, ձայնագրել է Շարականը և եկեղեցական այլ երգեր, տպագրել է գրանցից մի մասը և, վերջապես, ժամանակին երաժշտական-հասարակական մեծ աշխատանք է տարել:

Ուշագրավ է, որ նա Կ. Պոլսի հայ «երաժիշտներ» կոսմոպոլիտական միջավայրում հանդես էր գալիս իբրև ազգային երաժշտության ինքնուրույնության պրոպագանդիստ: Մխիթարյան միաբանության երաժշտական հրատարակությունների բնագատությունը մեկ կողմից, որոնց մեջ Տնտեսյանը իրավացիորեն տեսնում էր հայկական երաժշտությունը ազավաղված վիճակում, հայկական հոգևոր երաժշտության ինքնուրույն բնույթը ցույց տվող նրա հետազոտությունները մյուս կողմից, ժողովրդի երաժշտական սպասարկման և դաստիարակության նպատակին ուղղված նրա գործունեությունը («Նվագք հայկական»-ում ազգային երգերի հրատարակությունները) երրորդ կողմից, — այս բոլորը որոշակի կերպարանք են տալիս նրա ողջ գործունեությանը, որը վերջին հաշվով ուղղված էր ազգային արվեստի արժեքների գնահատմանը, նրա ինքնատիպության պաշտպանությանը:

Ե. Տնտեսյանը սակայն, հետու լինելով մայրենի երկրից (չնայած Հայաստան կատարած ուղևորությանը), կտրված գյուղացիական մասսայից, շկարողացավ նկատել և վեր հանել հայկական բուն ժողովրդական՝ գեղջկական երաժշտությունը, այլ մնաց հոգևոր և

ազգային-քաղաքային երաժշտության սահմանափակ շրջանակում: Մինչդեռ միայն ժողովրդական-գյուղացիական երգի հարուստ նյութերի ուսումնասիրությունը Տնտեսյանի երաժշտական գործունեությունը կղարձներ լիարժեք:

Տնտեսյանի տեսական աշխատությունները տպագրվել են Կ. Պոլսի և Երուսաղեմի հայկական պարբերական մամուլում («Ժամանակ», «Մեղու», «Մասիս», «Սիոն» և այլն), 1862 թ. մինչև 1874 թ., ապա 1874 և 1882 թթ. «Նկարագիր երգոց Հայաստանեայցս եկեղեցւոյ» անվան տակ վերահրատարակվել են առանձին գրքերով (մենք օգտվել ենք 1874 թ. հրատարակությունից): Դրանց զգալի մասը նվիրված է խաղերի սիստեմի ուսումնասիրությանը, որի կապակցությամբ հեղինակը շոշափում է տեսական մի շարք այլ հարցեր ևս, ինչպես՝ Շարականի ձայների տեսությունը (ձայներ, լադեր, դարձվածքներ, եղանակների ձայնա-լադային ստորաբաժանումներ), արևելյան և եվրոպական դիատոնիկ ձայնաշարերի համեմատական ուսումնասիրությունը, հայկական երաժշտության փոխադրությունը եվրոպական նոտագրության, հայկական և եվրոպական նոտագրություն և այլն: Մենք կանգ կառնենք միայն Տնտեսյանի խաղերի ուսումնասիրությանը նվիրված աշխատությունների վրա:

Դրանք հիմնականում ընդգրկում են հետևյալ հարցերը.

ա) խաղերի սիստեմի սկզբունքն ու նրանց նշանակությունը որպես տետրություն, տրոհություն և երգեցողություն (ինտոնացիայի) նշաններ:

բ) խաղերի և նրանց գանազան հաջորդականությունների կապը շարականի երգերի տեսակների և սեռերի հետ:

Խաղերի սիստեմի ծագման ու գրություն սկզբունքի մասին Տնտեսյանի աշխատությունների մեջ կան միայն առանձին դիտողություններ, որոնցից մի հավաքումով հետևյալ պատկերն ենք ստանում:

Հնում («Քարգամանիչների ժամանակից սկսած») եղանակները կարգացվում էին բերանացի, կամ առողանության և չափի մի քանի նշաններով միայն: Խաչատուր Տարոնացու վերաբերյալ կարծիք կա, թե նա հունական ձայնանիշների կարգին է հետևել, սակայն խաղերի արդի գործածության ընթացքին (այսինքն՝ խաղերով ձայնագրված երգերի ժամանակակից կատարմանը) նայելով, այդ մասին որոշակի բան ասել գրեթե անկարելի է¹:

¹ Այս դիտողությունն ինքնըստինքյան հետաքրքիր է նրանով, որ ցույց է տալիս, թե Տնտեսյանի ժամանակ (նախքան Թաշլյանի հայկական նոր նո-

կարծիք կա նաև, որ ելևէջ (այսինքն՝ աստիճանական ընթացք կամ գամմայի աստիճաններ) ցույց տվող խաղ չկա. եթե կա էլ անհայտ է, թե որն է, թերևս (այլ նշանների հետ զբվող) կետերը, շեշտերը և բթերն են ելևէջ ցույց տալիս, բայց դա էլ հայտնի չէ:

Տնտեսյանի այս երկու ենթադրություններն ընկալվում են հօգուտ խաղերի սիստեմի ոչ հունական «ընթացքի», որին նա առանց այն էլ հակված էր:

Ինչ՞ն է նշանակվել խաղերով, ըստ Տնտեսյանի:

ա) Խաղերից ոմանք ինքնին կամ մի քանիսը միասեղ ձայնի այլևայլ ելևէջներից իրենց հատուկ ձևերով կազմված գեղգեղանք են ցույց տալիս:

բ) Ամեն մի նշան միաժամանակ որոշակի (իմա՝ հարաբերական) տետրություն է ցույց տալիս:

գ) Քացի դրանից, նրանցից մի մասն էլ միաժամանակ իբրև առողանության նշաններ են գործածվել, ինչպես օրինակ, կատարման առանձնահատկությունը ցույց տվող շեշտ, երկար, զարկ նշանները՝ շեշտելու, երկարացնելու, զարկելու իմաստով, կամ տրոհություն ցույց տվող բուխ, կետ, ստորակետ, վերջակետ նշանները՝ հավաճները տրոհելու կամ ձայնահատի իմաստով:

Խաղերի սիստեմի սկզբունքի վերաբերյալ Տնտեսյանի այս դիտողությունների մեջ կան որոշակի նյութեր, որ նա ամեն մի խաղի (անկախ նրա հիմնական ֆունկցիայից) վերագրում է որոշակի (հարաբերական) տետրության արժեք: Այս բանում նա հիմնվում է, ինչպես ինքն է ասում «նախ ազգային բանահյուսության և տաղաչափության օրենքների վրա, և երկրորդ՝ երգերի արդի ընդհանուր գործածական ընթացքի վրա, որ թեև շատ կետերում խառն ու անհամաձայն, այլ հիմնապես միօրինակ է»:

Հակիրճ կերպով ցույց տանք Տնտեսյանի, եթե կարելի է այսպես անվանել, մետրա-ոլիմպիական սիստեմի էությունը:

Տետրության արժեքների տեսակետից Տնտեսյանը շարականի բոլոր խաղերը բաժանում է երեք խմբի՝ սուղ կամ հապավ վանիկ, միջակ կամ շեշտ վանիկ և երկար վանիկ ցույց տվող խաղերի:

տագրությանը կատարված ձայնագրությունների տպագրվելը) շարականը երգելիս խաղային նոտագրության որոշ մոմենտները հաշվի էին առնում, խաղերով էին երգում: Այդ տեսակետից Տնտեսյանին կարելի է համարել խաղերի բանավոր-տրագիցիոն միջոցով զեռես հայտնի մնացած որոշ նշանակությունների «եպիմատես», այս առումով ևս նրա խաղաբանական աշխատությունները առանձին արժեք են ստանում:

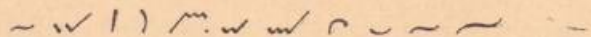
ա) Առաջ կամ հապավ վանկի նշանն է սուղր՝ օ — իբրև 1/8 կամ 1/16:

բ) Միջակ կամ շեշտ վանկի նշաններն են՝



— իբրև 1/4 կամ 1/8:

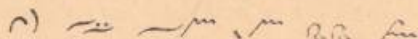
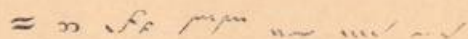
գ) Երկար վանկինը՝



— իբրև 2/4 կամ 1/4:

Այս նշանները ցույց են տալիս պարզ տևողություններ: Քացի գրանցից, նա ընդունում է նաև մեծ երկար վանկ հասկացողությունը, ուր մտնում են շարունակ միմյանց հետ, «իբրև մեկ խաղ» գործածվող նշանների երկանդամ կամ եռանդամ խմբերը, այն է՝

դ) Մեծ երկար վանկ՝



— իբրև 3/4 կամ 2/4:

Ավելի մեծ խմբերին նա ձևեր չի տալիս, քանի որ նրանք «ազատ են կատարվում»:

Այս տևողությունների հիման վրա Տնտեսյանը առանձին-առանձին դիտում է մետրը և վանկերի սիմվոլիկ պարզ հարաբերությունները շափածո և արձակ տեքստ ունեցող երգերում, ընդ որում սկզբունքային նշանակություն մի դիտողություն էլ է անում (նորից տաղաչափության և գործնականի վրա հիմնվելով), գտնելով որ նշան չունեցող վանկի տևողությունը, որպես կանոն, հավասար է «միջակ վանկի» տևողությանը, այսինքն՝ 1/4 կամ 1/8:

Ըստ Տնտեսյանի, խաղերի ստորև բերված պարզ հաջորդականությունները հետևյալ սիմվոլն ունեն՝:

¹ Տե՛ս «Նկարագիր երգոց», էջ 25: Այստեղ հորիզոնական գծիկները ցույց են տալիս նշան չունեցող վանկերը:

կազերը Տնտեսյանի տեսակետից

«ԱՅՍՕՐ ԱՂԻՒՐ»

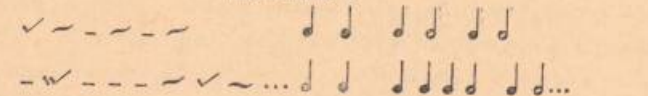


«ՆՈՒՓԱՆՄԵՆ»



«ՈՒՎԱՆ ԼԵՐ»

(տեքստը արձակ է)



Տնտեսյանը հատկապես մանրամասնորեն դիտում է սուղի և թաշտի զանազան համակցությունները շափածո տեքստ ունեցող երգերում: Այսպես օրինակ՝



Գլխավորապես շափածո, երբևմն էլ արձակ տեքստերի համար Տնտեսյանն ընդունում է մետրական (տակտային) շեշտերի գոյու-

թյունը, այսինքն այդպիսի երգը ժամանակի տեսակետից չափավորում է, տակտի է բաժանում: Այնպիսով հոգևոր բանաստեղծությունների (հատկապես Շնորհալու ստանավորների) երկանդամ յամբական կառուցվածքից, նա որպես հիմնական չափ ընդունում է զույգ չափը և մասնավորապես՝ 4/4-ը, բացառություն համարելով 3 կամ 5 մասանի չափերը: Չափը որոշվում է նրանով, թե խազերի հաջորդականությունը իր ընդունած տևողությունների տեսակետից ինչպես կարելի է կանոնավորել, որպեսզի սողը կամ ամբողջ ստանավորը լրիվ տակտով ավարտվի: Օրինակ, վերը բերված երկրորդ երգի մեջ չափը 4/4 է, երրորդ երգում՝ 3/4:

Չափը սահմանելը կարևոր նշանակություն է ստանում նաև ֆրազների սկզբնական և կազանսային դարձվածքների ուղիղ որոշելու համար: Այսպես օրինակ, կախված չափից, ֆրազի սկզբում կամ վերջում, երբեմն գոյանում է ձայնահատ, այն նպատակով, որպեսզի մինչև ֆրազի կամ երգի վերջը մետրական լրիվ միավորներ ստացվեն:

Տնտեսյանը պնդում է, որ այս կանոնները համապատասխան են իր ժամանակ երգվող շարականների 5/8-րդ մասին: Մնացած շարականները, որոնք չեն համապատասխանում, կամ ազատ ուղիղ կատարվող երգեր են, կամ նրանց ուղիղ ազավազված, տևողությունները կարճացված կամ երկարացված են:

Նշենք մետրի և ուղիղ վերաբերյալ Տնտեսյանի հետևությունների դրական և բացասական կողմերը: Դրական կողմերն են.

ա) Տնտեսյանն առաջ է քաշում (թեև առանց ապացուցման) գրական տեքստի տաղաչափության և երաժշտության մետրա-ուղիղի կապը, որ Շարականի, հատկապես չափածո և չափածո-արձակ երգերում անշուշտ գոյություն ունի (այդ մասին տե՛ս հաջորդ գլուխը):

բ) Անտարակույս է նաև այն, որ խազերը (հատկապես պարզ խազերը) հաստատուն տևողական արժեքներ ունեն: Այդ երևում է նրանից, որ թե չափածո և թե արձակ երգերում երաժշտական տողերը (նախադասությունները, պարբերությունները) հավասար տևողություններ («երկարություններ») կամ, համեմատյալ դեպք, որոշակի կարգ ու կանոն են ստանում (տե՛ս հաջորդ գլուխը): Այս հարցում Տնտեսյանի ցույց տված նշանակությունների զգալի մասը վստահելի է:

Տնտեսյանի հիշյալ եզրահանգումների թերությունը պետք է համարել հետևյալը. երաժշտական տեքստը տրոհելիս նա ելնում է

նախապես վերցրած որոշակի չափից՝ 4/4-ից, ընդունելով այդ որպես հիմնական չափ: Մինչդեռ բնավ համոզիչ չէ, որ գործնականում 4/4-ը ավելի հաճախ է հանդիպում, քան 3/4, 5/4, 6/4, 7/4 և այլ չափերը, առավել ևս շարականների մեջ հաճախ հանդիպող անկանոն չափերը: Տեսականորեն ևս այդպիսի պնդման համար որևէ հիմք չկա:

Երաժշտական տեքստի տրոհությունը կատարելիս ոչ թե նախապես որոշված չափ պետք է վերցնել, այլ պետք է հաշվի առնել երգի կառուցվածքը կազմավորող տարրերի՝ տների, պարբերությունների, նախադասությունների իրական տրոհությունը, որ խազային նոտագրությամբ էլ պարզ երևում է: Բացի դրանից, Տնտեսյանի ցույց տված տևողական նշանակությունների մեջ որոշ ճշտումներ մտցնելու անհրաժեշտություն կա (տե՛ս հաջորդ գլուխը):

Խազերի ու նրանց զանազան հաջորդականությունների և շարականների երգերի տեսակների — սեռերի մեջև գոյություն ունեցող կապի բացահայտումը նույնպես Տնտեսյանի հետազոտության արժեքավոր արդյունքներից է: Տնտեսյանը նկատել է, որ շարականի ձայները և դարձվածքները իրենց յուրահատուկ խազերը կամ խազերի յուրահատուկ կարգն ունեն: Այսպես օրինակ, ըստ Տնտեսյանի առաջին ձայնի երգերում հետևյալ նշանները՝

✓, —, ✓, օ, օ, օ, օ, օ և այլն:

հատուկ են բուն Աձ-ին, իսկ այլ նշաններ՝

—, ✓, օ, օ, օ, օ, օ, օ և այլն:

հատուկ են Աձ դարձվածքին: Տնտեսյանը գտնում է, որ, որպես կանոն, դարձվածքի խազերը ավելի խիտ են, քան բուն ձայնի: Չնայած նա, բացառությամբ մի երկու ձայնի, ցույց չի տվել, թե որոնք են այս կամ այն ձայնին յուրահատուկ խազերը (իսկ բերված օրինակներն էլ լրիվ համոզիչ չեն), բայց խազերով ձայնագրված երգերը միմյանց հետ համեմատելով, նա ճշտությամբ որոշել է բազմաթիվ երգերի բուն ձայն, կամ «դարձվածք» լինելը: Ուշադրալ է այն, որ Տնտեսյանի որոշած դարձվածքների մեծագույն մասը համընկնում է Ռաշչյանի ձայնագրած շարականներում եղած դարձվածքների հետ:

Չնայած նրան, որ Տնտեսյանն այս, ինչպես և մի շարք այլ դեպքերում իր դիտողությունների արդյունքը սահմանափակում է գործնականում Շարականի երգերում եղած մի քանի աղավաղումներ ուղղելով, այնուամենայնիվ, մատնանշելով խազերի և սրանց խրմբերի կապը ձայների և դարձվածքների հետ՝ նա կարևոր քայլ է կատարել խազերի սխառմի սկզբունքը պարզելու ուղղությամբ: Այսպես օրինակ, եթե խազերի այս կամ այն զուգորդությունը յուրահատուկ է միայն տվյալ ձայնին, կամ ինչպես իրավացիորեն Տրոտեսյանն ասում է՝ ձայն-եղանակին, ապա դա ցույց է տալիս, որ այդ զուգորդությունը իր մեջ պարունակում է մի մեղոդիա, որը տվյալ ձայնեղանակի բնորոշոցն է կամ, համեմատյալ դեպս, նրա բնորոշ մեղոդիաներից մեկն է: Եթե ձայնեղանակները պահպանվել են, ապա պարզ է, որ այդ հանգամանքը կարող է օգնել խազերի «եղանակային» նշանակությունը վերականգնելու գործին:

Գծարխտարար այս հարցում ևս Տնտեսյանը չի խորացել և թողել է անհամողիչ ու շապացուցված շատ բան: Վերը բերվածում, օրինակ, փուշը, դարկը, երկարը, խունճը, ոլորակը և մի քանի այլ նշաններ նա հատկացնում է բուն Աձ-ին, մինչդեռ այդ նշանները հավասարապես հատուկ են նաև Աձ դարձվածքին և բոլոր մնացած ձայներին ու դարձվածքներին:

Հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև Տնտեսյանի այլ դիտողություններն ու կոահումները: Այսպես օրինակ, խազերից ներքև զրվող տառերի վերաբերյալ նա գրում է. «Բնև ընդհանուր կարգի մը վերածել չհաջողեցանք, բայց կկարծվի թե ձայնից գորությունը և եղանակաց ընթացքը ցուցանելու համար գործածված ըլլան՝ իրր մեղմ, ուժգին, ծանր, հորդոր և այլն: Ասոր ապացույց այն է, որ ասոնք (տառերը) ծանր երգոց վերա ավելի կգտնվին, քան թե պարզ երգոց»¹: Իսկապես տառերը ավելի շատ և հաճախ գործածված են ծանր տեմպի, մեղոդիկորեն զարգացած երգերում, այդ հանգամանքը իրոք վկայում է, որ այդ տառերը պետք է նշանակելին եթե ոչ սոսկ դինամիկա և տեմպ, ինչպես գտնում է Տնտեսյանը, ապա մեծ հավանականությամբ՝ կատարողական այլևայլ առանձնահատկություններ: Հետագայում Տնտեսյանը Երուսաղեմում գտնվող մի ձեռագրից քաղվածք է բերում, որն իր կարծիքով հաստատում է այդ ենթադրությունը, պարզելով, որ բ. նշանակում է՝ բարձր, դ. դարձ, գ. զարկ, բ. բանձր, լ. լայն, ծ. ծանր, կ. կամաց, յ. յետ ձգել, շ. շատ, պ. պինդ, ս. սրև, վ. վերցո, ց. ցած, ֆ. ֆաշ²: Ճիշտ են թե

ոչ այս բացատրությունները, մենք կտեսնենք ստորև, նշենք սակայն, որ ձեռագրական այդ տվյալի հրապարակումն ինքնին՝ շահավետ է:

Տնտեսյանի արժեքավոր դիտողություններից են նաև հետևյալները.

— Շարականում ամեն մի տողի վերջին երկար (երկար տեղություն ունեցող) վանկից հետո մինչև տողի վերջն եղած վանկերը կենտ են և մեծագույն մասամբ հինգ վանկ են կազմում:

— Ոտանավոր երգերից շատերը մեքենարար Դկ են նշանակվել, բայց դրանց մեծ մասն ունեն (և ունեցել են) մի այլ, հատուկ եղանակ (ձայն-եղանակի իմաստով):

— Խազերի հաջորդականությունից և ժամանակակից պրակտիկայից դատելով Ավագ կողմը ևս «դարձվածք» է ունեցել, որը չի պահպանվել: Ավագ կողմի դարձվածքը նման պետք է լիներ բուն Առաջին կողմին:

Հետաքրքիր և արժեքավոր է Տնտեսյանի կարծիքը Մխիթարյանների կողմից հրատարակված երգերի մասին: Պարզվում է, որ այդ երգերը (Պատարագը՝ լրիվ և Շարականից հատվածներ) իրենց ինտոնացիոն ոճով սրանից 80—90 տարի առաջ էլ հեռու են համարվել հայկական հոգևոր երաժշտությունից: Տնտեսյանը կարևոր դիտողություններ է արել նաև խազգրքերի վերաբերյալ, ճշտել է շարականների և ժամագրքերի մի քանի երգերի ձայնները, որոնք փոխված, աղավաղված են եղել և այլն:

Տնտեսյանի գործունեության համար հատկանշական է այն, որ նա առարկայի ուսումնասիրությանը նվիրված լինելով, իր հայտնարեքած յուրաքանչյուր նորություն մամուլի միջոցով հայտնի էր դարձնում բոլոր հետաքրքրվողներին և հրավիրում նրանց արտահայտվել այդ մասին: Այդ ուսումնասիրություններից ժամանակին լայնորեն օգտվել է Կոմիտասը: Տնտեսյանի շոշափած հարցերից երկուսը, նկատի ունենալով նրանց խիստ կարևորությունը, մենք մանրամասն ուսումնասիրության առարկա ենք դարձրել աշխատության վերջին գլխում:

Մ Պ. Մ Ե Լ Ի Ք Յ Ա Ն

Խազերի պորբլեմի, ինչպես նաև հայկական երաժշտության պատմության ու տեսության մի շարք այլ հարցերի ուսումնասիր-

¹ «Նկարագիր երգոց», էջ 30:

² Նույն տեղում, էջ 54:

րության ասպարեզում Սպիրիդոն Մելիքյանն ամբողջապես կանգնած է եղել «բյուզանդական» տեսակետի վրա: Նա պնդել է, որ ոչ միայն խաղերը, այլև «մեր մեջ երևցած բոլոր երաժշտական երեվույթները (եկեղեցականի մասին է խոսքը, աշխարհիկի մասին ոչինչ չգիտենք) սկսած հինգերորդ և էլ առաջ եղող դարերից մինչև նույնիսկ XIX դարու կեսերը, մի տեսակ արտացոլումներ են հունական կյանքում պատահած երաժշտական շարժումների»¹:

Սպ. Մելիքյանը այսպես է դատում: Չորրորդ դարում քրիստոնեության հետ հայերն ստացան բյուզանդական-ասորական եկեղեցական-երաժշտական կուլտուրան: Մոտավորապես նույն ժամանակ կամ քիչ ավելի ուշ հայերը հույներից վերցրին առողանություն խաղերը և եկեղեցական շորս ձայների վարդապետությունը: Դրանից հետո, VIII դարում, հայերը հույներից փոխ առան մյուս շորս (պլապալ) ձայները: Այնուհետև, XII դարում, Խաչատուր Տարոնացին Հունաստանից կամ Փոքր Ասիայի հունական զաղութներից Հայաստան բերեց ձայնագրությունը և նրանով ձայնագրեց մեր հոգևոր երգերը, իսկ XIX դարում, երբ նեմային նոտագրությունը գոյու էր եկել գործածությունից, Հ. Լիմոնջյանը հույների օրինակով ճեարեց «հայկական» կոչվող նոր ձայնագրությունը և այլն:

Ըստ Սպ. Մելիքյանի, բյուզանդական եկեղեցական երաժշտությունը քրիստոնեության հետ Հայաստան մտնելով, մինչև մեր օրերն իսկ մեզ մոտ իշխող է հանդիսացել և «տեղական» երաժշտության որևէ ազդեցություն չի կրել: Սպ. Մելիքյանի կարծիքով բյուզանդական են նաև հայ հեղինակների կողմից IV դարից հետո ստեղծված երգերը: Քանի որ հայերը հույներից վերցրել էին երաժշտության տեսությունը (ըստ նրա՝ նոտագրություն և դամմաներ), հետևաբար, նրա կարծիքով, ընդօրինակել էին նաև հույների կոմպոզիցիոն պրիոմները, այլ կերպ ասած, Հայաստանում նոր ստեղծվող բոլոր երգերը հորինվում էին բյուզանդական տեսության հիման վրա, բյուզանդական երաժշտության կանոններով:

Այս աշխատության նախորդ երեք գլուխներում արդեն ցույց ենք տվել հայկական աշխարհիկ և հոգևոր երաժշտության զարգացման ընթացքը, ձայների մուտքը եկեղեցական երաժշտության մեջ

և խաղերի սիստեմի ծագումը, զարգացումն ու անկումը, այնպես, որ Սպ. Մելիքյանի հիշյալ տեսակետը ինքնբարոյական հերքվում է: Սակայն, քանի որ նրա աշխատությունները հայկական խաղաբանության ասպարեզում որոշակի կշիռ են ունեցել, անհրաժեշտ է ցույց տալ, թե ինչ սխալ մեկնակետ է ունեցել մեր հեղինակը՝ հանգելով արտաոց ու անհիմն այդպիսի եզրակացությունների:

Սպ. Մելիքյանը խիստ սահմանափակել է իր կողմից ուսումնասիրվող նյութերի շրջանը: Օրինակ, խաղերի ծագումը պարզելու համար նա Գապասակալյանի գիրքը «անգնահատելի» աղբյուր է համարել, բայց գրեթե չի զբաղվել ձեռագիր խաղաքերի ուսումնասիրությամբ, որոնց մեջ խաղագրությունը առավել հարուստ և պրոֆեսիոնալ ձևով է ներկայացված: Չի ձգտել խորանալ խաղերի սիստեմի թեկուզ և արտաքին կողմի ուսումնասիրության մեջ: Կ. Գանձակեցու տվյալը և Գապասակալյանի գրքերը զերազնահատելով նա այլևս հարկ չի համարել նայել նման են ըստ էության մեր և հունական նշանները միմյանց, թե ոչ: Չի փորձել կապել երաժշտության պատմությունը հայկական արվեստի մյուս ճյուղերի զարգացման պատմության հետ և այլն:

Սպ. Մելիքյանը նույնիսկ հաշվի չի առել հայկական երաժշտագիտության մեջ եղած, թեկուզ և ոչ մեծաքանակ, ուսումնասիրությունները: Այսպես, 1914 թ. նա գրում է, «Շարականների եղանակների մասին ոչ մի ուսումնասիրություն չկա», այսինքն անտեսում է և՛ Տնտեսյանի, և՛ Կոմիտասի ուսումնասիրությունները:

Սպ. Մելիքյանի խաղաբանական աշխատություններին ծանոթանալով ահամա աջն տպավորություն է ստացվում, որ նա կարծես, նախապես նպատակ է դրել, ինչ գնով ուզում է լինի, ապացուցել, որ հայկական միջնադարյան երաժշտության թեորիան, իսկ այնուհետև նաև պրակտիկան սոսկ հունական ազդեցության հետևյալն են: Նույնիսկ նրա արտահայտության ոճը տրամադրում է այդպես մտածել: «Հունական ազդեցությունը» գրքի առաջաբանը Սպ. Մելիքյանը սկսում է այսպես. «Մեր նպատակն է եղել այս ուսումնասիրության միջոցով ցույց տալ հունական երաժշտության մեծ ազդեցությունը մեր հիմն երաժշտության տեսականի վրա», իսկ վերջաբանում՝ «Մեր ուսումնասիրության գլխավոր արդյունքն այն է, որ այժմ պարզ է թե... ով է ազդողը և ով ազդվողը» (ընդգծումը Սպ. Մելիքյանինն է — Ռ. Ա.): Մեկնաբանություններ տալու կարիք կարծես, չի զգացվում:

¹ Սպ. Մելիքյան, Հունական ազդեցությունը..., էջ 50:

¹ Սպ. Մելիքյանի խաղաբանական աշխատությունների մասին խոսելիս նկատի ունենք նրա «Առողանության խաղերը և խաղերի ծագումը» հոդվածը («Արարատ», 1902), և «Հունական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վրա» ուսումնասիրությունը (Թիֆլիս, 1914): Այս դեպքում մեջբերումը «Հունական ազդեցությունը» գրքից է, էջ 6:

«Տեսականի» նկատմամբ ազդեցությունը ապացուցված համարելով, Սպ. Մելիքյանը իր աշխատությունը ավարտում է հետևյալ խոսքերով. «Համենայն դեպս, — գրում է նա, — ընդօրինակությունը միայն տեսականի նկատմամբ չէ...» (խորհրդավոր բաղմակետը նույնպես Սպ. Մելիքյանինն է — Ռ. Ա.) և այլն:

Եվ ահա վերը բերված թերությունների և այդպիսի կանխակալ «բյուզանդական» տեսակետի հետևանքով «Հունական ազդեցությունը...» աշխատության մեջ տեղ են գտել նաև փաստերի մի շարք ակամա աղավաղումներ ու սխալ մեկնաբանություններ: Նշենք դրանցից մի քանիսը:

Խազերի և բյուզանդական նամերի նմանության հարցի առընդունված վերն արդեն հիշել ենք Սպ. Մելիքյանի կարծիքը: Նա գրում է. «Համարյա խաղ չկա հունական պապագրիկներում, որի ձևը շունենայինք մեր վերոհիշյալ հայկական աղբյուրների կամ խաղավորված շարականների մեջ»¹: Սակայն իրականում իր կողմից որպես օրինակ բերված բաղմաթիվ խաղերից նման են միայն հետևյալ երեքը.

Սեւյա	✓	սուր	/
Գնեհմա	✓	բուք	✓
Դիսկեհեմա	✓	եղբուք	✓

Նույն գրքի առաջին դիստում, առողանության նշանների մասին խոսելիս, հեղինակը օրսեյան նմանեցնում է շեշտին, որովհետև առողանության խաղերի մեջ «սուր» նշան չկա:

Մյուս նշանները, որ Սպ. Մելիքյանը բերել է բյուզանդականի հետ նրանց նմանությունը ցույց տալու նպատակով, մենք ստորև, (հաջորդ էջում) բերում ենք հակառակ իմաստով՝ ցույց տալու համար նրանց տարբերությունը:

Առողանության նշանների մասին խոսելիս նա իրավացիորեն ապոստրոֆոսը համեմատում է հայկական ապաթարցի հետ: Դրանք իրոք նույնն են: Թե ինչո՞ւ այստեղ դա նմանեցվում է ծունկին, որը ապաթարցի հետ կապ չունի, հասկանալի չէ:

Վերևում բուլբը նմանեցվում էր կենտեմային, իսկ այստեղ՝ վարեյային:

Առողանության խաղերի մեջ պարուկը նույնացված էր circumflexus-ին, իսկ այստեղ՝ էլաֆրոնին:

¹ Սպ. Մելիքյան, Հունական ազդեցությունը... էջ 35:

Պեսասն	Շ	բաս	✓
Ապաստոֆոս	՛	ծունկ	✓
Դիսպաստոֆոս	՛	ծնկնե	✓
Ապրոտ	✓	խուն	✓
Էյաֆրոն	՛	պարուկ	✓
Կեսանմա	✓	գարկ	✓
Վառեյա	✓	բուք	✓
Կիլիսան	✓ կամ ՛	փարք	✓
Իսան	✓ կամ ✓	ասու	✓

Սպ. Մելիքյանի համար նշանակություն չի ունեցել նույնիսկ այն հանգամանքը, որ «ասու» կոչվող խաղ հայկական ոչ մի խաղ-գրքում, ոչ մի դարում գոյություն չի ունեցել: Այդ նշանը պարզապես Գ. Գապասակալյանի նորամուծությունն է:

Այսպիսով, առանց չափազանցության կարելի է ասել, որ պապագրիկների 54 նշանից համարյա ոչ մեկը հայկական խաղերում չկան, բացառություն կազմող երեք նշանները սոսկ ուղիղ գծեր են, ուստի կարող էին ստեղծվել առանց «ազդեցությունների»:

Անդրադառնալով լադերի (հնչյունաշարերի) նմանության հարցին, Սպ. Մելիքյանը մի տախտակ է բերում, որի համաձայն հայկական և բյուզանդական ութնամյա լադերը չէ թե սոսկ նման են, այլ ամբողջապես նույնն են: Սակայն այստեղ ևս աղավաղումներ կան: Այսպես օրինակ, հայկական Գ ձայնի հնչյունաշարը Սպ. Մելիքյանը նմանեցնում է բյուզանդական փոյուզիականին¹: Ահա այդ հնչյունաշարերը, ինչպես բերում է նա ինքը.

Գձ՝	g	as h c d es f g
Փոյուզիական՝	g a h	c d e f g

Բայց քանի որ այս հնչյունաշարերը միմյանց նման չեն, նա գրում է, թե հայկականում փոյուզիականի 2-րդ և 6-րդ աստիճանները իջեցված են: Իսկ թե ինչո՞ւ տոնիկաներն են տարբեր (օրինա-

¹ Սպ. Մելիքյան, Հունական ազդեցությունը... էջ 52:

կում շրջանակի մեջ առնվածները), նա գրում է՝ «Յուրիմացաբար է այդպես»:

Այնուհետև հայկական Ավագ կողմի և բյուզանդական հիպոթիզիականի նմանություն մասին գրում է. «108 շարական այս ձայնին են պատկանում. բոլորն էլ միատեսակ են. միայն մեկ շարական առանձին բնույթ ու կազմություն ունի. հենց այս շարականն էլ իր կազմությամբ ամենից ցայտուն կերպով ապացուցում է մեր ԲԿ-ի և բյուզանդական հիպոթիզիական գամմայի նույնությունը»:

Այստեղ էլ կոմենտարներն ավելորդ են: 108-ից, որոնք բոլորը միմյանց նման են, միայն մեկը, որ մյուսներին նման չէ, նման է բյուզանդականին:

Հայկական Գ կողմը նկարագրելիս գրում է.

«Կես վերջավորությունը (կիսակաղանար) ց է.

Տան վերջավորությունը ց է, ժամագրքում Խ [P].

Վերջին վերջավորությունը ց է»:

Բայց, քանի որ ց տոնիկայով հայկական և բյուզանդական հնչյունաշարերը չեն նմանվում, իսկ նա նախապես տրամագիր է նմանեցնել, ապա ավելացնում է, թե «այս վերջավորությունը պետք է հշտել»: Վերջում բերված համեմատական տախտակում «հշտումը», իհարկե միանգամայն անհիմն կերպով, կատարված է: Գ կողմի հնչյունաշարը, իր իսկ տվյալների համաձայն, պետք է բերվեր այսպես՝

[g] a b c d e s f g,

սակայն բերված է՝ [f] g a b c d e f:

Այս ձևով միայն հայկական Գ կողմը նմանվում է բյուզանդական 3-րդ պլազալ լագին:

Այս կարգի «նմանություններ» ցույց տվող օրինակների թիվը կարելի է բազմապատկել, սակայն դրա կարիքը չի զգացվում: Ավելացնենք միայն, որ հայկական և բյուզանդական լագերի բազմաթիվ անհամապատասխանությունների մասին Սպ. Մելիքյանը գրում է, թե դրանք, «չպետք է շփոթեցնեն մեզ», քանի որ հազարավոր տարիների հնություն ունեցող շարականները ժամանակի ընթացքում կարող էին «խեղաթյուրվել», կրել «տեղական երաժշտության ազդեցությունը»: Այսպիսով, մի կողմից՝ տեղական երաժշտության ամեն մի ազդեցություն բացասվում է («Հունական ազդեցությունը...

ներ...» էջ 60 և այլ տեղեր), մյուս կողմից՝ հայկական և բյուզանդական լագերի հնչյունաշարերի միջև եղած հսկայական տարբերությունը բացատրվում է... «տեղական» երաժշտության ազդեցությամբ:

Այսքանով բավականանալով, ցավոք դալիս ենք այն համոզման, որ Սպ. Մելիքյանի տպագրված աշխատությունները երաժշտական խաղերի լուսաբանման դործում ոչ մի օգուտ չեն բերում: Հայկական խաղային նոտագրությունը և խաղերով ձայնազրված ամբողջ երաժշտությունը բյուզանդացիներին տալով, և այդ ձևով փաստորեն հրաժարվելով հետազոտական աշխատանքից, Սպ. Մելիքյանը հույս է ունեցել, որ մեր երաժշտության բոլոր կոնցոստանդիներին լուծումը կախված է հունական երաժշտության ուսումնասիրությունից, ուստի, գրել է նա՝ «Թողնենք, որ հարգելի գիտնականը (Օ. Ֆրաչչերը) յուր հետազոտությունները կատարե վերջացնեն...»:

Այժմ, երբ Օ. Ֆրաչչերը վաղուց արդեն ավարտել է իր հետազոտությունները, և ուրիշ գիտնականներ շատ նորություններ են ավելացրել բյուզանդական երաժշտության ուսումնասիրության ասպարեզում, ավելի ու ավելի պարզ է դառնում, որ հայկական և հունական միջնադարյան ձայնագրության սխտեմները տարբեր սկզբունք ունեն: Հայերը ոչ թե բյուզանդական ձայնագրություն են դործածել, այլ ստեղծել ու զարգացրել են ինքնուրույն նոտագրություն:

Սպ. Մելիքյանի երաժշտագիտական աշխատությունները քննադատելով չպետք է սակայն անտեսել, որ հայկական ազգային կուլտուրայի նկատմամբ դրանցում հանդիս բերված ծայրահեղ միակողմանի և նիհիլիստական հայացքները խիստ հակասում են նրա թե նախասովետական, և թե մանավանդ, սովետական շրջանի պրակտիկ գործունեությանը, մի գործունեություն, որն ամբողջապես ուղղված էր հայ ժողովրդի ինքնատիպ երաժշտական արվեստի հաստատման և զարգացման նպատակին:

Կ Ո Մ Ի Տ Ա Ս 2

Կոմիտասը նախասովետական հայ երաժշտագիտության ամենախոշոր գեմբն է, հայկական երաժշտության խոշորագույն տեսաբանը:

¹ Սպ. Մելիքյան, Հունական ազդեցությունը... էջ 5 և 28:
² Աշխատության այս հատվածը գրված է «Մագերի պրոբլեմը կոմիտասի երաժշտական-տեսական աշխատություններում» մեր անտիպ ուսումնասիրության տվյալների հիման վրա: Ուսումնասիրությունը դանվում է Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտում:

¹ Սպ. Մելիքյան, Հունական ազդեցությունը... էջ 58:

Հանդես գալով հայ հասարակական մտքի, կուլտուրայի և, մասնավորապես, արվեստների զարգացման ժամանակաշրջանում, Կոմիտասն իր վրա վերցրեց նոր շրջանի հայկական պրոֆեսիոնալ-երաժշտական ստեղծագործության մեջ ազդաչին ուժի հաստատման բարդ ու դժվարին խնդրի իրագործումը: Այդ խնդրի իրագործմանը նա մոտենում էր կոմպոզիտորական ստեղծագործության և երաժշտագիտական աշխատանքի միջոցով:

Հետևելով հայկական ռեալիստական արվեստի և գրականության զեմոկրատական տրադիցիաներին, Կոմիտասն իր կոմպոզիտորական ստեղծագործության համար սկզբնաղբյուր դարձրեց ժողովրդական երգը: Զայնագրելով և ուսումնասիրելով հազարավոր երգեր, նա երևան բերեց հայկական ժողովրդական երաժշտության առանձնահատկությունները: Զարգացնելով ժողովրդական երաժշտության լավագույն և առավել տիպական առանձնահատկությունները՝ կերտեց իր բարձրարժեք և ինքնատիպ գեղարվեստական ստեղծագործությունները: Միաժամանակ, անհաշտ պայքար մղելով հայկական երաժշտության պատմական ինքնուրույնությունը ժխտող ռեակցիոն հայացքների դեմ, Կոմիտասը վեր հանեց հայ ժողովրդի երաժշտական կուլտուրայի բազմադարյա և հարուստ ստեղծագործական տրադիցիաները և փայլուն կերպով տվեց դրանց գիտա-պատմական հիմնավորումը:

Կոմիտասի գեղարվեստական ստեղծագործությունը և երաժշտագիտական աշխատությունները միմյանց լրացնելով, հայկական կլասիկ երաժշտության կազմավորման գործում վճռական դեր խաղացին:

Խաղերի պրոբլեմի ուսումնասիրության ասպարեզում Կոմիտասի կատարած աշխատանքը նրա երաժշտական-տեսական գործունեության օրգանական մասն է կազմում և չի կարող դիտվել դրանից անջատ: Գիտակցելով խաղաչին նոտագրության վերծանության կարևոր նշանակությունը, նա հեռու էր եկեղեցական երաժշտության բարենորոգման նեղ-կիրառական խնդրից: Կոմիտասի ասուլիսներից և ստեղծագործական փորձերից պարզ է դառնում, որ ձեռնարկելով խաղերի վերծանությունը, նա նույն նպատակն էր հետապնդում՝ երևան բերել ժողովրդի ստեղծագործական հարստությունները, հնարավորին շփ լրիվ վերականգնել բազմադարյա ժողովրդական-երաժշտական կուլտուրան, որոշել նրա զարգացման ուղիները, և, վերջապես, պատմական տրադիցիաների ստեղծագործական զար-

գացման և անցյալի երաժշտության լավագույն նմուշների մշակման միջոցով ստեղծել գեղարվեստական նոր երկեր:

Խնչպես հայտնի է, Կոմիտասը «գտել էր խաղերի բանալին», այսինքն՝ լուծել էր բարդ պրոբլեմի հիմնական մասը, բացահայտել հայկական խաղագրության հիմնական սկզբունքը: Կոմիտասի որպես հայկական երաժշտության տեսաբանի խոշոր հեղինակությունը և այն կարևոր տեղը, որ բռնել է խաղերի ուսումնասիրությունը նրա երաժշտական-տեսական ողջ գործունեության մեջ, անհրաժեշտ են դարձնում նրա կատարած աշխատանքը քննել ամենայն մանրամասնությամբ: Գծախտաբար, այսօր մենք կարող ենք խոսել Կոմիտասի հետազոտական մեթոդի առանձնահատկությունների և նրա կողմից առաջադրված հարցերի մասին միայն, հնարավորություն չունենալով պարզել, թե ինչ որոշակի հետևությունների հասավ նա իր ուսումնասիրության վերջում:

Կոմիտասի հետազոտական մեթոդը բնորոշ է հետևյալ առանձնահատկություններով.

Կոմիտասն առաջինն էր, որ խաղերի ուսումնասիրության հարցում հանդես բերեց պատմական մոտեցում: Հայկական միջնադարյան ձայնագրությունը որպես մեկ անգամ ընդմիշտ ստեղծված և այլևս չփոփոխված սիստեմ դիտելով դրական արդյունքի հնարավոր չէր հասնել: Կոմիտասն առաջ քաշեց խաղերի ծագման, զարգացման և անկման պատմության ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը: Միաժամանակ, նա ցույց տվեց, որ խաղերի ուսմունքին կատարելապես տիրապետելու համար անհրաժեշտ է «ներհուն լինել» դրա հետ սերտ առնչություն ունեցած միջնադարյան մի շարք գիտությունների և ուսմունքների մեջ: Դրա հետ մեկտեղ, Կոմիտասը հաշվի էր առնում նաև իր ժամանակակից երաժշտական պրակտիկայում պահպանված տրադիցիաները:

Կոմիտասն իր պրպտունները շահմանափակեց հայկական երաժշտության շրջանակներով, այլ ուսումնասիրեց նաև եգիպտական, հրեական, հնդկական, հին-հունական, բյուզանդական, լատինական, ռուսական և այլ ժողովուրդների հնագույն և միջնադարյան երաժշտությունն ու գրության սիստեմները:

Նա իր ուսումնասիրությունները կատարեց ոչ թե ուշ ժամանակի պատահական նյութերի հիման վրա, ինչպես մի շարք հեղինակներ, այլ օգտագործեց հնագույն արժեքավոր ձեռագրեր, և այդ նպատակով, բացի էջմիածնի Մատենադարանից, եղավ ու աշխատեց այլ նշանավոր գրադարաններում ու ձեռագրատներում: Վերջա-

պես, բնորոշ է և այն, որ Կոմիտասը հանդես բերեց գիտական մեծ բարեխղճություն: Նա շուտափույթ եղբակացուցություններ չէր ածում, այլ հետևողականորեն շարունակելով աշխատանքը, կրկին ու կրկին անգամ ստուգում էր ստացված արդյունքները՝ մինչև զրանց հրապարակելը: Այս բոլորը ցույց են տալիս Կոմիտասի ձեռնարկած հետազոտության լայն մասշտաբը և նրա իսկական գիտական գիրքավորումը:

Ինչպես ասված է արդեն, խաղերի ուսումնասիրությունը նվիրված Կոմիտասի աշխատությունների հիմնական մասը չի պահպանվել: Ժամանակին քիչ բան է հրատարակվել, իսկ ձեռագիր նյութերի մեծ մասը ցար ու ցրիվ է եղել: Խաղային նոտագրության վերաբերյալ նրա մի շարք մտքերն ու տեսակետներն էլ ցրված են այդ հարցի հետ անմիջական առնչություն չունեցող զանազան հոդվածներում: Հայ և օտար մամուլում տպագրված նյութերի, ձեռագրերի, ինչպես և զանազան անձնավորությունների հուշերում, նամակներում ու լրագրային ինֆորմացիաներում եղած բոլոր տեղեկությունների համագրությունը ցույց է տալիս, որ խաղերի ուսումնասիրությունը Կոմիտասի կողմից տարվել է ավելի քան քսան տարի, սկսած 1893 թ. մինչև իր գիտակցական կյանքի վերջին տարիները: Կոմիտասի կատարած այդ հարատև աշխատանքում տեղի է ունեցել որոշակի էվոլյուցիա: Այսպես, եթե մինչև 1904—1905 թթ. նա հիմնականում զբաղվել է երաժշտական նյութերի նախնական ուսումնասիրությամբ և սխառնատիզացիայով, ծանոթացել է հայ և օտար հեղինակների հետազոտական աշխատություններին, ապա 1905-ից մինչև 1910 թ. նա ձեռք է բերել սեփական հետազոտության առաջին նշանակալից արդյունքները: Այդ են վկայում Արշարունուն հասցեագրված նամակը¹ և 1910 թ. գրված հոդվածը: Դրանից հետո, մինչև 1914 թ., Կոմիտասը խորացրել և լայնացրել է նախկինում ձեռք բերած նվաճումները: Այդ մասին նա պատմել է կոմպոզիտոր Մ. Ֆ. Գնեսինին, վերջինիս հետ ունեցած հանդիպման ժամանակ, և ղեկուցել Միջազգային երաժշտական ընկերության Փարիզի կոնգրեսին (1914 թ. հունիս)²: Այստեղ որոշում է կայացվել Կոմիտասի բարձր գնահատականի արժանացած աշխատությունները ներկայացնել տպագրության:

¹ Նամակի պատճեն գտնվում է Հայկական ՄՄԻ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանում, Կոմիտասի արխիվում:

² Տես Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 196, ինչպես նաև Մ. Ֆ. Գնեսինի հուշերը (Ձեռագիր ԳԱ Արվեստի ինստիտուտում):

Կոմիտասի տպագրված աշխատություններից խաղագիտության համար առանձնապես կարևոր նշանակություն ունեն 1899 և 1910 թթ. հրատարակված երկու հոդվածները:

1899 թ. տպագրված հոդվածը մի մասն է այն ընդարձակ ղեկուցման, որը նույն տարում Կոմիտասը կարդացել էր Միջազգային երաժշտական ընկերության Բեռլինի կոնգրեսում: Այդ հոդվածը նվիրված է հայկական թվերգության (հոգևոր երաժշտության մեջ) և առողանության նշանների ուսումնասիրությանը: Բացատրելով թվերգության մեջ կիրառվող խաղերի նշանակությունը, բացահայտելով նրա երաժշտական-արտահայտչական տարրերը (լաբա-ինտոնացիոն և ոթիմական կառուցվածքը, մեղեդիական ձևերի կառուցման սկզբունքը և այլն), Կոմիտասը կոնկրետ օրինակների միջոցով բացահայտում է հայկական ուղիտատիվի այդ տեսակի երաժշտականությունը: Ուստի, Կոմիտասի այդ հոդվածը հետաքրքիր և արժեքավոր նյութ է տալիս նաև մեղեդիական ուղիտատիվի, խոսակցական և երաժշտական ինտոնացիաների կապի և փոխհարաբերության հարցերի ուսումնասիրության համար: Ուշադրության արժանի է և այն հանգամանքը, որ հոդվածում բերված թվերգության մի շարք մեղեդիական դարձվածքներ հանդիպում ենք նաև ժողովրդական էպիկական բնույթի ուղիտատիվ երգերում (համեմատիր, օրինակ, հոդվածում բերված կաղանսային դարձվածքները հայտնի «Մոկաց Միրզա»-ի ինտոնացիաների հետ)³: Ինչ վերաբերում է հոդվածում բերված առողանության խաղերի բացատրություններին, ապա զրանց կարևոր նշանակությանը մենք անդրադարձել ենք սույն աշխատության առաջին գլխում:

Երկրորդ (1910 թ. հրատարակված) հոդվածը Կոմիտասի մի պատասխանն է երաժշտասեր հասարակության կողմից իրեն ուղղված հարցերին և, ղժբախտաբար, շափազանց հակիրճ է: Չնայած զրան, հոդվածում կան ինչպես խաղային նոտագրության էություն, այնպես էլ պրոբլեմի ուսումնասիրության վերաբերյալ կարևոր տվյալներ: Մասնավորապես, գիտական խոշոր նշանակություն ունի հոդված-պատասխանում մեջ բերված խաղերի դասակարգումը: Կոմիտասը նշում է, որ հայկական խաղային նոտագրությունն իր մեջ ունի ձայնատիճանի, ձայներանգի, ձայնուժի և ամանակի խաղեր, դարդախաղեր, բանալի խաղեր, առողանության և կետադրության խաղեր, ռձական խաղեր, կապող և զատող խաղեր, կի-

³ Կոմիտաս, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941, էջ 160 և «Ազգագրական ժողովածու», Երևան, 1950, հատ. 2, էջ 97:

սանիշ խազեր և այլն: Կոմիտասի այս դասակարգումը, որն անշուշտ մանրակրկիտ հետազոտությունների արդյունք է, ցույց է տալիս, որ երաժշտական ստեղծագործությունը գրի առնելու համար հայկական միջնադարյան նոտագրությունն ունի բոլորանհրաժեշտ միջոցները: Սա սկզբունքային շափազանց կարևոր հետևություն է, Կոմիտասի խազարանական աշխատանքի արժեքավոր արդյունքներից մեկը:

Անդրադառնալով Կոմիտասի՝ մեր թեմային վերաբերող ձևագրերին, պետք է ասել, որ դրանք փոքր բացառությամբ, սիստեմատիկ շարադրված նյութեր չեն, այլ առանձին թղթերի վրա, մեկը մյուսից անկախ կատարված նշումներ, որոնցից շատերը հարցադրման կամ թեական բնույթ են կրում: Այս հանգամանքը, ինչպես և ձևագրերից մի քանիսի վրա նշված թվականները ցույց են տալիս, որ այդ թղթերում հիմնականում արտացոլված են Կոմիտասի նախնական փորձերը՝ Սակայն, անկախ դրանից, հիշյալ ձևագրերը, խազերի վերլուծության Կոմիտասի մեթոդների վերաբերյալ դասագան տվյալներ պարունակելով, մեծ արժեք ունեն:

Ընդհանուր առմամբ Կոմիտասի ձևագրերում առողջանության խազերի սիստեմից բացի, շոշափված են հետևյալ հարցերը՝

Խազերի անունների ստուգաբանությունը և նրանց ձևերի ներշնչումը: Մրանք Կոմիտասի ուշագրությունը գրաված կարևոր հարցերից են եղել. հայկական խազերը նա հավաքել է թե ըստ նրանի անունների և թե նշանների զծագրական ձևերի:

Պահպանված նյութերն ենթադրել են տալիս, որ Կոմիտասը փորձել է կապ գտնել մեկ կողմից՝ խազերի անունների և զծագրական ձևերի, մյուս կողմից՝ նրանց նշանակությունների միջև: Այսպես օրինակ, վերլուծելով խոսքովային կոշվոզ խազը, նա համեմատել է այդ անունը հին աղբյուրներից վերցրած նույն խոսքի

¹ Երևանի Կոմիտասյան արխիվում խազերին վերաբերող ձևագրեր նյութերի մեջ ամբողջական բովանդակություն ունի ֆրանսերեն մի հոդված («Les signes de la Prosodie»), որը պահպանվել է երկու խմբագրությամբ և ներկայացնում է առողջանության սիստեմի վերաբերյալ հայկական հին քերականություններից բաղված տեղեկությունների ամփոփումը: Այժմ պարզվում է, որ այդ հոդվածը կազմել է 1914 թ. Փարիզում Կոմիտասի կողմից կարգացված դասախոսություններից մեկի նյութը կամ դրա մի մասը:

² Բերում ենք առավել կարևոր հարցերը: Խազերի ուսումնասիրությանը վերաբերող Կոմիտասի ձևագրերի, ինչպես և տպագրված հոդվածների ողջ նյութը մանրամասն կերպով վերլուծված է մեր վերոհիշյալ ուսումնասիրության մեջ:

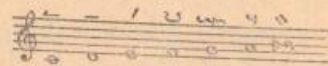
հետ, փորձել է նաև առանձնատրուպ, բմատրուպ և վերնախաղ անունները մեկնաբանելու միջոցով պարզել նրանց նշանակությունները (տես Կոմիտասի արխիվ, ծրար № 42, թուղթ № 35 և 37) և այլն:

Նշանների անունների և նրանց նշանակության միջև որոշակի կապի առկայությունը միջնադարյան երաժշտական գրության սիստեմների համար հավանական է. այդպիսի կապի հայտնաբերումն անշուշտ կարող է օգնել նրանց նշանակությունները վերականգնելուն:

Կոմիտասը կազմել է դանազան աղբյուրներից հավաքած խազերի անունների մի բնագրական ցուցակ (ծրար № 54), որի մեջ կան 110 համար-անուն, յուրաքանչյուրն իր տարբերակներով: Այդ ցուցակը մեծ արժեք է ներկայացնում: Սակայն որոշ կորեկտիվի կարիք ունի, քանի որ նրա մեջ տեղ են գտել նորագույն ժամանակներում հորինված մի շարք անուններ (ինչպես օրինակ, Գ. Գապասակայանի՝ շակորձ, պեկորձ, բեյբե, եմվե, իյեե, խնձաբենկորձ, շեշտարենկորձ, շեշտաթաշտ, խոսքովանա, խոսքովատիո, և մանավանդ՝ ասու — հունական իղուն-ի օրինակով — հնարած անուններ):

Խազերի նշանակության կապը լադերի հեշյունաշարի աստիճանների հետ: Այս հարցն ըստ երևույթին ծագել է բյուզանդական ձայնագրության ֆյուշեր-ոիմանյան մեկնաբանության նկատմամբ Կոմիտասի կողմից հանդես բերած քննադատական վերաբերմունքի հետևանքով: Կոմիտասը աշխատել է բացատրել, թե ինչու միևնույն ինտերվալային քայլը նշանակելու համար բյուզանդական ձայնագրության մեջ գոյություն ունեն մի քանի տարբեր նշաններ:

Կոմիտասի ձևագրերում եղած օրինակները ցույց են տալիս, որ նա փորձել է այդ նշաններից յուրաքանչյուրը կապել լադի որոշակի աստիճանի հետ: Այսպես օրինակ, իր գրություններից մեկում Կոմիտասն առաջ է բերում բարձրացող սեկունդա ցույց տվող բյուզանդական 6 տարբեր նշանների հետևյալ բացատրությունը (ծրար № 42, թուղթ № 8).



այսինքն, 6 նշանից յուրաքանչյուրին հատկացնում է հեշյունաշարի մեկ որոշակի աստիճան: Նույնպիսի փորձեր, ավելի լայն մասշտա-

բով, Կոմիտասը կատարել է նաև Գրապասակալյանի սիստեմի և հայկական խաղերի նկատմամբ:

Կոմիտասի ձևագրերում (ծրար № 42, թուղթ № 30 և 31) գտնու-
վում են հետևյալ նմուշները.

«Խաղերի նշանակությունը չափվում է քառուսակներով»:

Վարող է պատահել, որ յուրաքանչյուր խաղ իր ձայնաստիճա-
նը հաշվի առնել եղանակի (ձայն-եղանակի իմաստով — Ռ. Ա.)
հիմնական ձայնից: Օրինակ ՌԿ — Ե, ուրեմն խաղերն իրենց ձայնն
ստանալու են Ե-ից առնելով՝ այսպես.



(Կոմիտասի գրությունն մեջ երաժշտական օրինակները բերված են
հայկական նոր ձայնանիշներով):

Չնայած նրան, որ տվյալ փորձերում խաղերի նշանակություն-
ները դեռևս բացահայտված չեն, այնուամենայնիվ, մի շարք խա-
ղերի գործածությունից դատելով, մենք գալիս ենք այն եզրակացու-
թյան, որ վերջիններիս նշանակության և լսողի աստիճանների կապի
հարցը նույնպես օրինական և կարևոր է: Այդ մասին է վկայում
նաև այն երևույթը, որ ուշ ժամանակվա որոշ ձևագիր արվարձան-
րում «արևելյան» հնչյունաշարի աստիճանները նշանակված են
խաղերով:

Խաղերի և լսողային հնչյունաշարերի աստիճանների կապի
ուսումնասիրության ընթացքում Կոմիտասն անհրաժեշտություն է
զգացել որոշակի սիստեմի բերել հայկական լսողի հնչյունաշա-
րերը: Այս ուղղությամբ ևս մի շարք փորձեր է կատարել:

Խաղերի համեմատական ուսումնասիրությունը մինչև այժմ
պակասանված միջնադարյան երաժշտության տվյալներով: Ժամանա-
կակից երաժշտության լսողային հնչյունաշարերի օգնությամբ խա-
ղերի նշանակությունը բացահայտելու փորձն արդեն այս հարցն էր
շոշափում: Կոմիտասի գրություններում հանդիպում են համեմա-

տական ուսումնասիրության այլ փորձեր ևս: Նույն նյութի մասին
պահպանվել են նաև նրա մի շարք ասույթները:

Դժբախտաբար, այդ բոլոր նյութերը միասին վերցրած չափա-
զանց քիչ են: Մինչդեռ, համեմատական ուսումնասիրության հարցը
նույնպես կարևոր է (տես սույն աշխատության վերջին գլուխը):

Կոմիտասի թղթերում կան առանձին նշումներ նաև մի շարք այլ
հարցերի մասին, որոնցից առավել հետաքրքիր է՝

ժողովրդական երաժշտության օրինաչափությունների վերլու-
ծության նշանակությունը խաղերի ուսումնասիրության գործում:
Այս հարցի մասին Կոմիտասի թղթերում գտնվող միակ նշումը հե-
տևյալն է (ժողատետար № 7, էջ 9).

«Խաղերի իսկական նշանակության թափանցելու համար ան-
հրաժեշտ է, կարծեմ, ժողովրդական երգերի շեշտավորումը վերլու-
ծել և ըստ այնմ՝ իրրե առողանության նշանների սկզբունք, ստու-
գել՝ համեմատել և վերականգնել բուն նշանակությունը: Ոչ ապա-
քեն հայկական խաղերն էլ հին կյանքի ընթացիկ եղանակների ելև-
էջն էին պատկերացնում: Եվ որովհետև մեր ժողովրդական եղա-
նակները հայ լեզվի հետ կապ ունեն, ուրեմն պարունակում են և
հայ հին... (անընթեռնելի) մայրենի եղանակի ելևէջի հարադատ
(?) արձագանքը, կամ ևս առավել, բուն հիմունքները»:

Կոմիտասի ձևագրերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս,
որ վերը հիշված պատասխանները խաղաբանությունը նվիրված նրա
բազմահատոր ավարտված աշխատության մասերը չեն (այն աշխա-
տության, որի գոյության մասին նշել են ժամանակակիցները և ինքը՝
Կոմիտասը): Այդ պատասխանները չեն տալիս Կոմիտասի հետազո-
տության մոտավոր պատկերն անգամ: Այնուամենայնիվ, խաղերի
ուսումնասիրությունը մեզ բերում է այն համոզման, որ Կոմիտասի
այդ գրություններում շոշափված հարցերը մեծ մասամբ նշանակա-
լից և կարևոր են: Նրա կապիտալ հետազոտության հիմքում, մեծ
հավանականությամբ, հենց այդ հարցերն են գրված եղել և դրանց
ուսումնասիրությամբ է, որ Կոմիտասը ժամանակին հասել է խա-
ղային նոտագրության պարզաբանմանը:

Կոմիտասի ձևագիր նյութերի հետագա ուսումնասիրությունը և
նոր ձևագրերի հայտնաբերումը անշուշտ հնարավորություն կան
դրանց մեծ արժեքը լիովին բացահայտելու: Մակայն, առ այսօր
հայտնի ձևագիր և տարագրված նյութերն էլ խաղաբանության
համար պարունակում են հարցադրման կամ առանձին եզրակացու-
թյունների ձևով տրված կարևոր գրույթներ, և դրանով իսկ գիտա-
կան մեծ նշանակություն ունեն:

Կոմիտասից հետո հայկական խաղերի ուսումնասիրության ասպարեզում քիչ բան է արված: Սովետահայ երաժշտական կուլտուրայի աչքի ընկնող գործիչ և Կոմիտասի աշակերտ Սպ. Մելիքյանի «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության» (1935) աշխատության խաղերին վերաբերող մասը կրկնությունն է նրա 1914 թ. չույս տեսած «Բյուզանդական ազդեցությունը հայ երաժշտության տեսականի վերա» աշխատության:

Սպ. Մելիքյանից հետո սովետահայ երաժշտագիտության մեջ այլ անձնավորությունների կողմից խաղերի պրոբլեմի ուսումնասիրությանը մոտենալու առանձին փորձեր են եղել, որոնք մեծ մասամբ սիստեմատիկ և մասնագիտական բնույթ չեն կրել: Դրանք ըստ էության հին ու հայանի աշխատությունների և հոգվածների անհաջող ամփոփումներն են:

Այսպես օրինակ, երաժշտագետ Հակոբ Հովհաննիսյանը իր «Հայ երաժշտության պատմությունը» աշխատության մեջ¹, բերելով խաղերի մասին եղած մի շարք հայտնի տվյալներ (գլխավորապես Կոմիտասի հոգվածներից և 1914 թ. ղեկուցման մասին տպագրված հաշվետվությունից), մանրամասն նկարագրում է նաև մանրուսման ձեռագրերը, սակայն թույլ է տալիս սխալներ, որոնք թյուրիմացության տեղիք կարող են տալ:

Նա գրում է, որ մանրուսման գրքերը (խաղգրքերը) բազմաթիվ են երկու գլխավոր մասերից, որոնցից առաջինը «ամբողջովին նվիրված է խաղագիտությանը»: Ըստ Հ. Հովհաննիսյանի «այստեղ մանրամասն թված են բոլոր խաղերն իրենց հատուկ անուններով և բացատրականներով, որ վերաբերում է դրանց գործադրության ձևին»: (Եթե այդպես լիներ, էլ ի՞նչ հարկ կար խաղերի ուսումնասիրությանը զբաղվելու):

«Նազդրքերի երկրորդ մասը, — շարունակում է նա, — կազմում է եղանակների-մեղեդիների ուսմունքը» (արդյոք ի՞նչ է հատկանում ուսմունք ասելով): «Այդ մասում մի առ մի թված են ամեն մի ձայնի-լադի մեջ գտնվող տարբեր եղանակների հատուկ անունները (ուրեմն միայն անունների թվարկությունը ուսմունք է), բայց «այդ անունները հաճախ կրճատ գրված լինելով, ոչինչ չեն ասում հնչող մեղեդիայի կազմության կամ ընթացքի մասին» (էջ 114):

¹ Ձեռագիրը պահվում է Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանում:

Նույն աշխատության մեջ, մի այլ տեղ նա գրում է, որ «խաղգրքերի կարճատև և հակիրճ բացատրությունները՝ խաղերի գործածության մասին, բացի շփոթություն առաջ բերելուց, ոչ մի բանով չէին օգնում երաժիշտներին» (էջ 151): Ուրեմն, կարծես իսկապես խաղգրքերում խաղերի գործածության կամ գործադրության եղանակի մասին բացատրականներ կան, բայց կարճատև են, և այլն:

Իրականում ոչ մի այդպիսի բան չկա: Խաղգրքերի «առաջին մասում» թվարկված չեն ո՛չ խաղերը, ո՛չ էլ դրանց գործադրության եղանակը, ո՛չ «մանրամասն» (Հ. Հովհաննիսյան, էջ 114), ո՛չ էլ «կարճատև և հակիրճ» (նույն տեղում, էջ 151): Հ. Հովհաննիսյանի բերած նկարագրությունը ո՛չ թե խաղգրքերի, այլ խաղերի հետառնչություն շունեցող բյուզանդական պապագիկների նկարագրությունն է, այն էլ աղավաղված: Ամեն մի խաղգրքի առաջին մասում, ինչպես պարզ կարելի է տեսնել բազմաթիվ ձեռագրերից, ուղղակի հոգևոր երգեր են (թագավորներ, ալեյուններ, առավոտերգ, ժամամուտներ, մեղեդիներ, պատարագի երգեր և այլն), ըստ եկեղեցական արարողության կանոնների զասավորված և խաղային նոտագրությամբ ձայնագրված: Դա եկեղեցական երգեցողության դիրք է, և ոչ թե խաղագիտություն:

Խաղգրքերի երկրորդ մասը, որ կոչվում է «Ուղիցիք (ուղից եղիցիք)» միահամուռ, ինչպես արդեն հիշել ենք, միևնույն տեսքով ձայնագրված տարբեր անուն կրող եկեղեցական երգեր են, որ, ամենայն հավանականությամբ, ուսումնական նպատակ են հետապնդել: Սակայն, ըստ էության խաղգրքերի այդ մասն ևս բուն իմաստով ուսմունք չէ, այլ ժամանակին եղած ուսմունքի գործնական մասը՝ երգերի ժողովածուն: Ինչ վերաբերում է երգերի անուններին, ապա դրանք ոչ թե հաճախ, այլ միշտ կարճ են, բայց եթե երկար էլ լինեին, միևնույն է, «մեղեդիայի կազմության» մասին ոչինչ չէին կարող ասել:

Ուշագրության արժանի է Հ. Հովհաննիսյանի պնդումն այն մասին, թե մանրուսման եղանակների վրա «մեծապես ազդել են դարաշրջանի աշխարհիկ և ժողովրդական երաժշտության մեջ մեծ ժողովրդականություն վայելող եղանակների ձայն-ֆորմուլաները, հանրաձայնով երաժշտական ֆրագներն ու պարբերությունները»... (էջ 118): Սակայն այդ պնդումն ապացուցման կարիք ունի:

¹ Բոլոր խաղգրքերի առաջին մասերը, եթե անտեսենք երգերի զասավորության մեջ եղած չնչին տարբերությունները, միմյանց նման են, միևնույն նյութն են պարունակում:

Խաղերի վերաբերյալ եղած ուսումնասիրությունների ամփոփման մի փորձ է նաև Վ. Սամվելյանի հոդվածը, տպագրված ՀՍՍՌ ԳՍ 1948 թ. № 5 «Տեղեկագրում»: Այստեղ ներգրավված են հատկապես պարբերական մամուլում, ապա նաև Կոմիտասի և Տնտեսյանի տպագրված աշխատություններում եղած տվյալները: Որպես հայկական խաղարանության տպագիր նյութերի հավաքման փորձ, այդ հոդվածն անշուշտ արժեքավոր է: Հոդվածի մեջ իրավացիորեն գրվում է նաև խաղերի ուսումնասիրության անհրաժեշտության և կարևոր նշանակության հարցը: Սակայն, դժբախտաբար, նյութերի ընտրությունն այստեղ անսկզբունք և անքննադատ ձևով է կատարված, և մինչև ժամանակս խաղարանության մեջ եղած մի շարք անձիշտ տվյալներ ու անհիմն ենթադրություններ այստեղ հաստատված իրողությունների տեսք են ստացել: Այդ բանը վերաբերում է թե՛ մասնավոր և թե՛ ընդհանուր հարցերին:

Այսպես օրինակ, հոդվածում կարդում ենք, թե «Քաշար հաճախ հանդիպում է Աձ, Ակ և Քձ երգերի մեջ» (էջ 68): Իրականում Աձ և Ակ երգերում այդ նշանը չի հանդիպում, ամենից հաճախ դա գործածվում է շարականի Դկ և ստեղի երգերում: «Հուճալը քերականական նշան է, որ... բացի ա-ից, սրիշ ձայնավորների վրա չի դրվում» (էջ 69): Իրականում այն ոչ թե քերականական, այլ գուտ երաժշտական նշան է, որ հանդիպում է բոլոր ձայնավորների վրա հավասարապես, և այլն:

Հեղինակը իր կողմից ևս թույլ է տվել որոշ աղավաղումներ: Օրինակ, մանրուսման երգերը սխալմամբ վերագրել է Ծարակնոցին (էջ 77, 85): Կոմիտասին վերագրված է այն միտքը, որ իբր նրա կարծիքով խաղերի մեջ եղած երգերի անունները — «ժամանակի ժողովրդական երգերի անուններ են» (էջ 77), մինչդեռ Կոմիտասն այդպիսի կարծիք ոչ մի տեղ չի հայտնել: Ե. Տնտեսյանին վերագրված է այն միտքը, իբր նա խաղերի ծագումը կապում է հունական ձայնագրության հետ (էջ 63), իրականում՝ Տնտեսյանը այդ տեսակետին դեմ է դուրս եկել (տե՛ս նրա «Նկարագիր երգոց» ժողովածուն) և այլն:

Չապացուցված և անհիմն են նաև հեղինակի հետևյալ հայտարարությունները.

«Հայերը ժԲ դարում լատիներից, մասամբ էլ հույներից փոխվերցրին խաղերը» (էջ 62): «Հայկական խաղերը երբ համեմատում ենք լատինական և հունական երաժշտական խաղերի հետ, մեծ նմանություն ենք գտնում թե՛ ձևի և թե՛ նշանակության տեսակետից»

(էջ 63: Ո՞ր նշանակության մասին է խոսքը, ո՞վ է վերականգնել խաղերի ճիշտ նշանակությունը): «...Խաղերը շին ունեցել ձայների բարձրացման և իջեցման հաստատուն նշաններ... երբ ցանկացել են ցույց տալ ձայների վեր բարձրանալու և ցած իջնելու մոմենտները, ստիպված են եղել այդ արտահայտել մի քանի նշաններ միասին գրելով» (էջ 79): «Հայկական խաղագիտության արվեստը ծնունդ առնելով XII դարի վերջերին... կատարելագործվեց մինչև XVIII դարը, որից հետո մոտացության տրվեց» (էջ 80) և այլն:

Ցտարագրի և հայ ուսումնասիրողների խաղագիտական աշխատություններում տեղ գտած տեսական և փաստական սխալները, վրիպումներն ու թերությունները վեր հանելով, այնուամենայնիվ, պետք է նշել, որ նրանց մոտ կան ուշագրավ դիտողություններ ու փաստեր, որոնք այս կամ այն շահով նպաստում են հայկական խաղերի ուսումնասիրության գործին: Մասնավորապես խաղային նոտագրության տեսական հարցերի ուսումնասիրությանը խոշոր շահով նպաստում են Ե. Տնտեսյանի և Կոմիտասի պահպանված աշխատությունները:

X—XII ԳԱՐԵՐԻ ՄԻՍՏԵՄԻ ՄԻ ՔԱՆԻ ԽԱԶՆԵՐԻ ՆՇԱՆԱԿՈՒՒ
ԹՅՈՒՆԸ ՊԱՐԶԱՐԱՆԵԼՈՒ ՓՈՐՉ. ԱՅԴ ՄԻՍՏԵՄԻ
ԳԼԽԱՎՈՐ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Խաղերի վերծանությունը հայ հին կուլտուրայի ամենազգեցելի լուծելի պրոբլեմներից մեկն է, քանի որ, ինչպես հայտնի է, ճանաչողության բուն էությունը վերաբերող հին ու որոշակի տվյալներ դեռևս չեն հայտնաբերվել:

Խաղաբանության ասպարեզում եղած ոչ մեծ փորձը և մեր կողմից ձեռնարկված հետազոտությունը թույլ են տալիս նշել մի քանի ուղիներ և գործնական միջոցառումներ, որոնցով անհրաժեշտ է կատարել խաղային նոտագրության հետագա ուսումնասիրությունը և, հնարավոր է, հասնել պրոբլեմի վերջնական լուծմանը:

Ուղիներից մեկը հայ միջնադարյան նոտագրությունն իր պատմական զարգացման պրոցեսում, երաժշտական արվեստի զարգացման շրջանների հետ զուգահեռ ուսումնասիրելու հետ է կապված: Այդպիսի աշխատանքը հնարավորություն կտա մանրամասնորեն պարզելու, թե խաղերի սիստեմի մեջ շարունակաբար կատարված փոփոխությունները ինչ պայմաններում և ինչպիսի անհրաժեշտությունից են առաջ եկել, և հետևաբար, ինչ նպատակ են հետապնդել: Դրա համար անհրաժեշտ կլինի հայտնաբերել նոտագրություն պարունակող հնագույն այլ ձեռագրեր: Մինչ այժմ հայտնաբերված պատատիկները, որ հնարավորություն տվեցին ապացուցելու IX—XII դարերում հայկական նոտագրության առկայությունը, բուն նոտագրության ուսումնասիրության համար դեռևս բավարար չեն թե իրենց քանակով և թե երաժշտական ժանրերի ընդգրկման տեսակետից: Առանձնապես կարևոր կլինի XII դարում գրված մանրուսման ձեռագրերի հայտնաբերումը, երբ խաղային գրությունը իր

չիակատար զարգացման շրջանն էր մտնում. կարևոր է նաև աշխարհիկ երաժշտության ձայնագրած նոր նմուշների հայտնաբերումը և ուսումնասիրությունը: Կասկածից վեր է, որ դեռևս խաղագրության շատ հնագույն հատվածներ, պատատիկների կամ պահպանակների ձևով, թարնված են զանազան ձեռագիր գրքերի մեջ:

Չանազան ձեռագրերում պահպանված հայկական երաժշտության և մասնավորապես՝ խաղերի սիստեմին վերաբերող հիշատակությունների հայտնաբերման և ուսումնասիրման ճանապարհով ևս հնարավոր կլինի պարզարանել ոչ միայն պատմական, այլև տեսական բնույթի շատ հարցեր: Այսպես օրինակ, խաղերի հին սնունդները և «սեմանտիկ» բնութագրերը վերականգնելով՝ խոշոր շափով մոտեցած կլինենք այս կամ այն ժամանակաշրջանում ունեցած նրանց նշանակությունը:

Հայկական խաղերի սիստեմի ուսումնասիրման գործին կարող է նպաստել նաև այլ ժողովուրդների միջնադարյան նեմային նոտագրության սիստեմների ուսումնասիրությունը: Չնայած այդ սիստեմները հիմնականում ինքնուրույն են զարգացել, և յուրաքանչյուրն ունի իր առանձնահատկությունները, այնուամենայնիվ, մեծ մասամբ պատմական միևնույն ժամանակաշրջանի արդյունք լինելով կամ պատմականորեն միմյանց հաջորդելով, նրանք ունեն նաև որոշ ընդհանուր գծեր: Ուստի սիստեմներից մեկի հայտնի տվյալները կարող են նպաստել մի այլ սիստեմի ուսումնասիրությանը: Անհրաժեշտ է, ուրեմն, հավաքել և ուսումնասիրել տարբեր ժողովուրդների նեմագրության ասպարեզում զանազան հեղինակների նորագույն հետազոտությունները և օգտագործել նրանց դրական փորձը:

Խաղերի վերծանության համար շատ ավելի կարևոր ու արդյունավետ նշանակություն կունենա նոտագրության սիստեմի ներքին օրինաչափությունների ուսումնասիրությունը և մինչև մեր օրերը պահպանված երգերի ու նրանց խաղային ձայնագրությունների համեմատությունը: Ձեռագրերի հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ խաղային ձայնագրություններում հայտնաբերվում են օրինաչափություններ, որոնք առանց որևէ կողմնակի աղբյուրի էլ կարևոր հետևությունների են բերում:

Ինչ վերաբերում է պահպանված եղանակների հետ միևնույն երգերի խաղային ձայնագրությունների համեմատությանը, ապա այս տեսակետից հայկական խաղաբանությունը բավական նպաստավոր վիճակում է գտնվում և որոշակի հնարավորություններ ունի:

Հայկական հոգևոր երաժշտության հայտնի մնացած բազմաթիվ երգերը, որոնք գոյություն ունեն նաև խաղերով ձայնագրված վիճակում, համեմատական ուսումնասիրության համար հարուստ աղբյուր են հանդիսանում: Ներկա ուսումնասիրությունը կատարելիս մենք օգտագործել ենք խաղերի վերծանմանը այս կամ այն շափով նպաստող բոլոր միջոցները, առաջնային նշանակություն տալով այդ սխտեմի ներքին օրինաչափությունների ուսումնասիրմանը և նշվող երգերի ու նրանց խաղային ձայնագրությունների համեմատությունը:

* * *

Վերջ ցույց տվինք, որ իր զարգացած վիճակում հայկական նոսազրությունն ընդգրկել է միմյանց հաջորդած երկու սխտեմ, որոնք ժառանգաբար կապված, բայց իրենց առանձնահատկություններով բավականաչափ ինքնուրույն են եղել: Այդ սխտեմները պետք է ուսումնասիրել առանձին-առանձին:

Ինչ խոսք, որ ավելի մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում երկրորդ, առավել կատարելագործված սխտեմը, որով ձայնագրված են մանրուսման երգերը, տաղերը, մեղեդիները և այլն: Չնայած դրան, խաղային ձայնագրության ներկա ուսումնասիրությունը նվիրված է առաջին սխտեմին, որով X—XII դարերի ընթացքում դրի են առնվել Շարակնոցի երգերը:

Խաղերի ուսումնասիրությունը Շարակնոցի երգերով սկսելը պայմանավորված է հետևյալ պատճառներով.

ա) Շարակնոցի խաղագրությունը պարզ է:

բ) XII դարում վերջնականապես ձևավորված շարականների ձայնագրությունները մինչև մեր օրերը մնացել են անփոփոխ (փաստորեն խաղավոր Շարակնոցի միայն մեկ վարիանտ կա, իսկ ուշ դարերի ձևագրերում և տպագրված օրինակներում եղած տարբերությունները ազավազումներ են, որ պետք է ուղղվեն):

գ) Որպես ձայնային երաժշտության կատարյալ նմուշ, Շարակնոցի երգերը միմյանց հետ կապված են լաղային և ինտոնացիոն ամուր կապերով, միասնական սխտեմ են կազմում և ընդհանուր օրինաչափություններ ունեն:

դ) Շարակնոցի երգերը կանոնական են և պարտադիր կերպով ու անընդհատ են կատարվել: Այս հանգամանքը, ինչպես և տեքստի համեմատաբար կարևոր նշանակությունն այդ երգեցողության մեջ,

պետք է նպաստելին շարակնոցի երգերի քիչ շափով փոփոխվելուն և այլն¹:

Շարակնոցի թև խաղերում և թև պահպանված երաժշտության մեջ եղած որոշակի կանոններն ու օրինաչափությունները, ինչպես և նրանց ներկայիս համեմատաբար լավ պահպանված վիճակը, այդ երգեցողության պարզ խաղագրության պայմաններում զգալի շափով օգնում են խաղերի սխտեմի ուսումնասիրության գործին և ստացված տվյալները վստահելի են դարձնում: Մինչդեռ, մանրուսման երգերի, տաղերի, մեղեդիների և խաղագրերում ընդգրկված այլ երգերի խաղագրությունը հետազոտության համար ընձեռնվող այդ կարևոր առավելություններից զուրկ է (բավական է հիշել, որ խաղագրերում գրված երգերից շափազանց քիչ նմուշներ են պահպանվել առ այսօր, ուստի այդ ասպարեզում համեմատական ուսումնասիրության համար գրեթե նյութ չունենք):

Անկասկած խաղագրված շարականների ուսումնասիրության ընթացքում պետք է անհրաժեշտ շափով հաշվի առնել և այլ ժանրերի, հատկապես հին ձևագրերի տվյալները. շարականների ձայնագրության ուսումնասիրությանը պետք է հաջորդի տաղերի, մանրուսման երգերի և աշխարհիկ-ժողովրդական երաժշտության ձայնագրությունների ուսումնասիրությունը:

Պահպանված երաժշտության միջոցով խաղերի նշանակությունը վերականգնելը շատ հետազոտողների է դաշնակցերն: Դժբախտաբար, այդ միջոցով կատարված աշխատանքը ևս շոշափելի արդյունք չի տվել: Բնական է, որ հարյուրավոր տարիների ընթացքում, երբեմն բանավոր կերպով միայն սերնդից սերունդ հաղորդվելով, շարականների երաժշտությունը չէր կարող անփոփոխ մնալ այն աստիճան, որ առաջին իսկ վերցրած խաղի համար պահպանված բազմաթիվ երգերում շարունակ ստանայինք միևնույն նշանակությունը: Դրա հետ մեկտեղ այն հանգամանքը, որ մենք նախապես չգիտենք, թե այս կամ այն խաղի նշանակությունն ընդհանուր առմամբ ինչ է ներկայացնում իրենից, իր հերթին զժվարացնում է համեմատության աշխատանքը:

Փորձք ցույց է տալիս, որ անհրաժեշտ է գտնել հին և նոր ձայնագրությունները միմյանց հետ համեմատելու որոշակի եղանակ:

¹ Շարակնոցի երգերի կրթական համեմատաբար փոքր փոփոխությունն ազատուցող մի շարք տվյալներ կան (տե՛ս ստորև): Այդ մասին կան նաև կոմիտայի և այլոց զիտոգրությունները:

Սակայն, նախ պետք է համոզվել այն բանում, որ համեմատական ուսումնասիրությունն ինքն ըստ ինքյան խոստովանալից է:

Հնչող Շարակնոցի այժմ գոյություն ունեցող միակ լիարժեք օրինակը նիկողայոս Քալչյանի ձայնագրածն է (1874), խաղերով ձայնագրված Շարակնոցները բազմաթիվ են: Մանրամասն համեմատելով միմյանց հետ շարականների տարբեր ժամանակներում ընդօրինակված բազմաթիվ ձեռագրեր, դրանցից ներկա աշխատանքի համար ընտրել ենք Մատենադարանի լավագույն ձեռագիր Շարակնոցներից երկուսը՝ ձեռ. № 1590 (ընդօրինակված 1308 թ., Սիբիրադարում) և № 1587 (ընդօրինակված XIII—XIV դարերում Հաղբատում), անհրաժեշտության դեպքում ուսումնասիրության մեջ ներգրավել ենք նաև այլ հնագույն օրինակներ:

Քալչյանի ձայնագրած և հին խաղային ձայնագրություններով պահպանված Շարակնոցի ձեռագրերի ընդհանուր և նախնական համեմատությունը բերում է այն համոզման, որ

ա) Շարակնոցի բովանդակությունը, չնչին բացառություններով, ինչպես և երգերի դասակարգումը նրանց մեջ՝ նույնն է:

բ) Քալչյանի Շարակնոցի բոլոր երգերի ձայնները ըստ իրենց անվանական նշումների՝ լիովին համապատասխան են խաղերով Շարակնոցի երգերի ձայներին:

գ) Քալչյանի ձայնագրած Շարակնոցում գրեթե առանց բացառության, առանձին երգերի ընդհանուր ֆակտուրաները իրենց համեմատական բարդության տեսակետից համընկնում են խաղերով ձայնագրված Շարակնոցի նույն երգերի ընդհանուր ֆակտուրաներին: Այսպես օրինակ, Մարտիրոսաց կանոնները Քալչյանի մոտ (էջ 915) նոսր ֆակտուրա ունեն (ամեն մի վանկին ընկնում է գերազանցապես մեկ հնչյուն), այդպես է նաև № 1590 Շարակնոցում (էջ 238), այստեղ օգտագործված են միայն զլխավոր, հիմնական նշանները, նշանների խմբեր չկան, կան առանց նշանի շատ վանկեր և այլն: Այլ օրինակ, Վարդանաց շարականի երկու մասերը («Արիացեալք» և «Նորահարաշ») և՛ Քալչյանի մոտ (էջ 890), և՛ խաղավոր Շարակնոցներում միմյանց հակադրվող տարբեր ֆակտուրաներ ունեն (համ. ձեռ. № 1590, էջ 225) և այլն:

Ինչպես հայտնի է, ամեն մի շարական բաղկացած է մի քանի առանձին երգերից, որոնք, որպես կանոն, միմյանցից տարբեր երաժշտական բնույթի են: Ահա, երգերի բնույթի այդ տարբերությունը նույնպես, որ պարզ արտահայտված է նրանց ֆակտուրաների մեջ, երկու դեպքում էլ առկա է:

Բազմաթիվ երգերի ֆակտուրաների համընկնման հետ մեկտեղ կան նաև անհամապատասխանության սակավաթիվ դեպքեր, որոնք անշուշտ ժամանակի ընթացքում տեղի ունեցած մասնավոր աղավաղումների արդյունք են¹:

Այսպիսով, ընդհանուր համեմատությունը ցույց է տալիս, որ շնայած անցած երկարատև ժամանակին, Քալչյանի Շարակնոցը իր մեջ պահպանել է խաղավոր Շարակնոցից շատ բան: Ուստի և նրանց մանրամասն համեմատությունը կարող է շատ շահավետ լինել մեր նպատակների տեսակետից:

Իհարկե, ձայների նշումների և երգերի ֆակտուրաների համընկնումը դեռևս բոլորը չէ: Ծատ ավելի կարևոր է համոզվել այն բանում, որ խաղերով ձայնագրված երգերի հնչյունաշարերը և ինտոնացիոն կառուցվածքը պահպանվել են, որ Քալչյանը հարազատորեն է վերարտադրել դրանք: Այս հարցի, ինչպես և հնչող ու խաղավոր շարականների առանձին մանրամասնությունների համապատասխանությունը պարզելու համար պետք է տեսնել, թե առանձին-առանձին ի՞նչ են ներկայացնում իրենցից Քալչյանի ձայնագրած և խաղավոր Շարակնոցները, ի՞նչ առանձնահատկություններ ունեն և ի՞նչ օրինաչափություններ են պարունակում: Այս ճանապարհով միայն հնարավորություն ենք ստանում գտնելու Քալչյանի և խաղավոր Շարակնոցների մեջ եղած մի շարք այլ էական ընդհանուր մոմենտներ, գտնելու դրանք միմյանց հետ համեմատելու անհրաժեշտ ձևը:

1. ՇԱՐԱԿԱՆՆԵՐԻ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Չ ա յ ն ե ռ ի ս ի ս տ ե մ ք

Շարականը (շարականների ժանրը) ձայնային երաժշտություն է (гласовая музыка), նրա մեջ մասնող բոլոր երգերը գրված են նախապես հայտնի ձայներում:

Ըստ պրոֆ. Բ. Քուշնարյանի ձևակերպման, հայկական երաժշտության մեջ ձայնը (глас) իրենից ներկայացնում է մեղեդիի

¹ Անհրաժեշտ է նկատի ունենալ և այն որ, ինչպես հայտնի է, Քալչյանը շարականները ձայնագրելիս որոշ խմբագրման է ենթարկել: Երբեմն միանման է դարձրել որևէ երգի խաղային տարբեր ձայնագրություն ունեցող առանձին աները, երբեմն միանմանեցրել է միևնույն ձայնի պատկանող մի քանի երգեր և այլն:

մի տեսակ, որին հաստուկ է որոշակի լազ կամ լազերի մի խումբ, որոշակի թեմատիզմ և մեյոդիայի ծավալման հաստատուն ձևեր: Թաշչյանի ձայնադրություններում Շարակնոցի հիմնական ձայները անունով տասն են (4 բուն ձայն, 4 կողմ և 2 ստեղի)¹, բայց չորս-բանչյուր ձայն իր հիմնական լազային և թեմատիկ խարակտերիստիկայից բացի ունի նաև «դարձվածք», որն իր մեջ ընդգրկում է նոր լազ (կամ լազեր) և նոր թեմատիզմ: Երաժշտության մեջ ձայնների «դարձվածքները» մեծ մասամբ հանդես են գալիս իբրև ինքնուրույն լազա-ինտոնացիոն կառուցվածքներ, երբ երգն ամբողջապես գրված է «դարձվածք» ձայնով, երբեմն էլ զբանք ենթարկվում են համապատասխան հիմնական ձայնին, այսինքն երգը հիմնական ձայնից անցնում է դեպի «դարձվածքը» կամ հակառակն:

«Գարձվածք»-ների լազերը հիմնական ձայների լազերի հետ հետևյալ հարաբերությունն ունեն.

ա) Հիմնական ձայնի համեմատությամբ «դարձվածքն» ունի նոր հնչյունաշար՝ նոր տոնիկայով²: Օրինակ՝ Բձ և Բձ-դարձվածք (լազերի հնչյունաշարը տես 162 էջում):

բ) «Գարձվածքն» ունի նոր հնչյունաշար՝ հիմնական ձայնի տոնիկայով: Օրինակ՝ Գկ և Գկ-դարձվածք:

գ) «Գարձվածքն» ունի հիմնական ձայնի հնչյունաշարը՝ նոր տոնիկայով: Օրինակ՝ Գձ և Գձ-դարձվածք և:

Այս օրինակները ցույց են տալիս ձայնային սիստեմի մեջ «դարձվածքների» ունեցած ինքնուրույնությունը: Չնայած դրան, ձայնագրված երգերում «դարձվածքները» հատուկ նշանակում չունեն:

Ստեղի ձայները բնորոշ են նրանով, որ սովորաբար մի քանի տարրեր լազեր են ընդգրկում, շնայած կան ստեղի-եղանակներ, որոնք մեկ լազի սահմաններից դուրս չեն գալիս:

¹ Հայ երաժշտագիտության մեջ երբեմն 4 ձայները համարել են ավանտիկ (հիմնական), 4 կողմերը պլազալ (երկրորդական, ամանցյալ) ձայներ (Սպ. Մելիքյան): Այսպիսի ստորաբաժանումը հիմնված է ձայների լուր տաքին ավալների (անունների) վրա, և նրանց էություն հետ ոչ մի կապ չունի: Չորս կողմերը ամանցյալ ձայներ չեն:

² Հայնական ձայնագրությամբ արտահայտված՝ ձայնային սիստեմը հանդես է գալիս նաև որպես տոնայնական սիստեմ, այսինքն, ամեն մի ձայնի լազային տոնիկան կազմված է հիմնական զիտոնիկ հնչյունաշարի օրեկ աստիճանի հետ և կարող է ունենալ միայն մաքուր կվարտային տեղափոխություններ:

Լ ա ղ ե Ր

Այս կամ այն ձայնի լազը բնորոշվում է ոչ միայն որոշակի հնչյունաշարով (շարքի մեջ մտնող հնչյունների բարձրության փոխհարաբերությամբ), այլև նրա գլխավոր ֆունկցիոնալ աստիճանների որոշակի դասավորությամբ և փոխհարաբերությամբ, որ շատ կարևոր է:

Մի քանի լազեր միեկնույն հնչյունաշարն ու տոնիկան ունենալով, հաճախ միմյանցից տարբերվում են իրենց այս կամ այն աստիճանի ֆունկցիոնալ բնույթով: Այդպիսի լազերը հանդես են գալիս որպես տարրեր կառուցվածքների:

Լազի հնչյուններից որպես գլխավոր ֆունկցիոնալ աստիճաններ անհրաժեշտ է նշել.

ա) Լազի տոնիկան (հայկական հին երաժշտագիտության մեջ կոչվում է «վերջավորող ձայն»): Քանի որ հայ երաժշտության լազերը օկտավային չեն, ուստի տոնիկային հնչյունն էլ լազի հնչյունաշարի մեջ իր ֆունկցիայի տեսակետից միակն է, որ ընկած է նրա ստորին կամ միջին մասում, և դեպի իրեն է ձգում ցածր և բարձր գտնվող մնացած հնչյունները:

բ) Տիրապետող հնչյունը («դիմող ձայն»): Այդպես է կոչվում տվյալ մեղեդիի (կամ ձայնի) մեջ հաճախ հանդիպող հնչյունը, որին շարունակ դառնում է մեղեդին: Այդ հնչյունը կա բոլոր կարևոր ինտոնացիոն կառուցումների մեջ և ատանձնահատուկ կերպով ընդգծված է: Դա լազի երկրորդ հենակետն է, հաճախ միաժամանակ հանդես է գալիս նաև որպես պահվող ձայնի (органный пункт) հնչյուն:

Տիրապետող հնչյունի կամ «դիմող ձայնի» ընդգծված լինելը մեծ շահով ազդում է մեղեդիի բնույթի վրա: Նույն հնչյունաշարն ունեցող լազերը, երբ տարրեր դիմող ձայն ունեն, մեղեդիական տարրեր բնույթ են ստեղծում (օրինակ՝ Գկ և Բձ):

գ) Կիսակազանսի հնչյունը («հանգչող ձայն»): Այս կամ այն ձայնին սովորաբար բնորոշ են կիսակազանսի մի քանի հնչյուններ, որոնք, վերջին հաշվով, երգերի մեջ հանդես են գալիս որպես լազի հնչյունաշարի կայուն աստիճաններ (խոսքն այստեղ դուռ մեղեդիական, բայց ոչ հարմոնիկ ֆունկցիայի մասին է): Երբեմն դրանցից որևէ մեկը ավելի մեծ կայունություն ձեռք բերելով, եղրափակող կազանս է ստեղծում: Այդպիսի դեպքում նա բնորոշվում է իր

Աւաջին ձայն

Աւաջին ձայն դարձվածք

Աւաջին կողմ

Աւաջին կողմ դարձվածք

Երկրորդ ձայն

Երկրորդ ձայն դարձվածք

Երկրորդ կողմ

Երրորդ ձայն

Երրորդ ձայն դարձվածք

Երրորդ կողմ

Երրորդ կողմ դարձվածք

Չորրորդ ձայն

Չորրորդ ձայն դարձվածք I

Չորրորդ ձայն դարձվածք II

Չորրորդ ձայն դարձվածք III

Չորրորդ կողմ

Չորրորդ կողմ դարձվածք

Չորրորդ կողմ ստեղծ I

Չորրորդ կողմ ստեղծ II

Չորրորդ կողմ ստեղծ III

յուրահասուով ձգտող հնչյունով, կամ ամբողջական կազանսային դարձվածքով: Այս լադի փոփոխականության երևույթ է¹:

դ) Վերջնական կազանսի ննչյունը («վերջին վերջավորող ձայն»): Մի քանի ձայներում երբեմն մեղեդին սովորական ձևով ավարտվելուց հետո, մի լրացուցիչ բնթացքով, այլ հնչյունով վերջնական ավարտ է ստանում (օրինակ՝ Ակ-ում): Այս ևս լադի փոփոխականության երևույթ է:

ե) Չայնաոսրյունը կամ «առաջնորդող ձայնը». այսպես են կոչվում տվյալ ձայնին բնորոշ պահվող հնչյունը կամ հնչյունները (органный пункт, выдержанные звуки).

¹ Հայկական ժողովրդական և հողեր երաժշտության մեջ լադի փոփոխականությունը դիտում ենք որպես օժանդակ լադային սֆերաների բացահայտումն:

դ) Չգտող կամ լուծվող հնչյունները (вводные, вводящие звуки): Մեծ մասամբ «բնական» են (հանդիսանում են դիատոնիկ հնչյունաշարի այս կամ այն հնչյունները), կան նաև «հարմոնիկ» լուծվող հնչյուններ:

է) Մեղիանուններ՝ տոնիկայից դեպի վար և դեպի վեր հաշված երրորդ աստիճանները, շատ դեպքերում հանդես են գալիս իբրև ձգտող հնչյուններ, ֆունկցիայի տեսակետից փոխարինելով համապատասխան երկրորդ աստիճաններին:

Վերը բերված են տասը ձայների և նրանց «դարձվածքները» լադերի հնչյունաշարերը և գլխավոր լադային-ֆունկցիոնալ աստիճանները, վերցրած Թաշլյանի Շարակնոցի մեջ ընդգրկված երգերից և փոխադրած հավասարաչափ տեմպերացված սիստեմի (տես նախորդ էջը):

Ինչպես տեսնում ենք «դարձվածքները» լադերը շնայած իրենց ինքնուրույնությունը, ընդհանուր մոմենտներ ունեն գանազան հիմնական ձայների լագերի հետ: Այսպես, Աձ դարձվածքի լադը շատ նման է Գձ լադին, Գկ դարձվածքին՝ Գձ լադին, Ակ դարձվածքի լադը՝ Բձ լադին և այլն: Սա հավասարաչափ տեմպերացիայի փոխադրելու հետևանքով չէ միայն, որ ստացվում է: Լադերի այդ ընդհանրությունը որոշ չափով երևում է նաև հայկական ձայնագրության մեջ: Ըստ երևույթին նոր երգեր ստեղծվելու պրոցեսում նոր ձայնալուր, և հատկապես «դարձվածքները», առաջացել ու զարգացել են փոխադրչեցության պայմաններում: Այսպես, օրինակ, նկատի ունենալով այն երևույթը, որ որոշ երգեր հիմնական ձայնում են սկզբվում, և միջում կամ վերջում են անցնում «դարձվածքի» լադը, անհավանական չի լինի ենթադրել, որ «դարձվածքները» առաջացել են եղած եղանակից (երգից կամ ձայնեղանակից) ժամանակին կատարված այս կամ այն շեղումը (դարձվածքը) որպես լադ (ձայն) օրինականացնելուց, իսկ այդ շեղումներն անկասկած կկատարվեին գոյություն ունեցող այլ երգերի (այլ լադի երգերի, գուցե և ժողովրդական երգերի) աղղեցության տակ: Այլ կերպ ասած, կարելի է ենթադրել, որ «դարձվածքը» առաջացել է մոդուլյացիոն զարգացումից:

Իրոք, Շարակնոցի այժմյան երգերում նկատվում է, որ մոդուլյացիոն զարգացումը մեծ մասամբ, ամենապարզ և հաճախ հանդիպող դեպքերում, հանդես է գալիս հենց «դարձվածքների» միջոցով: Այսպես, օրինակ, եթե երգը, որ գրված է Գկ-ում, անցնում է Գկ-դարձվածք (իսկ վերջինս նման է Գձ-ին), ստացվում է մոդուլյացիա Գկ-ից Գձ: Հաճախ կարելի է հանդիպել անցումն Ակ-ից Ակ-

դարձվածք (միևնույնն է թե՛ Ակ-Բձ), Բձ-ից Բձ-դարձվածք, (նույնն է թե՛ Բձ-Գձ), Գձ-ից Գձ դարձվածք, Գձ-ից Գձ-դարձվածք, Գկ-ից Գկ-դարձվածք կամ որևէ ստեղծի և այլն: Հասկանալի է, որ գոյություն ունեցած ձայնեղանակների մոդուլյացիոն զարգացման պայմաններում մի շարք «դարձվածքներ» էլ կայունացել, ինքնուրույն ձայնեղանակներ են դարձել:

Անհրաժեշտ է սակայն նկատի ունենալ, որ այստեղ գործ ունենք ոչ թե սոսկ լադային (կամ լադա-տոնայնական), այլ գլխավորապես ձայնային մոդուլյացիայի հետ: Սա նշանակում է, որ մեղեդիի անցումը մեկ ձայնից մյուսը ուղեկցվում է ոչ միայն լադի փոփոխությամբ, այլև նոր ձայնին բնորոշ թեմատիկ դարձվածքների երևան գալով:

Թ ն ո ռ ո շ ք ե մ ա տ ի զ մ

Ձայնային երաժշտության մեջ բնորոշ թեմատիզմը երաժշտական ձևի կազմավորման էական գործոններից է: Ամեն մի ձայնին բնորոշ թեմատիկ կառուցումները մեծ մասամբ անհատական բնույթ ունեն և դրանով ակնառու են դառնում և առանձնանում: Որպես ամբողջական երաժշտական դարձվածքներ (մոտիվներ և ավելի խոշոր կառուցումներ), դրանք իմաստի տեսակետից էլ ինքնուրույն նշանակություն են ունենում: Զուտ կոմպոզիցիոն տեսակետից մտեմալով, կարելի է նկատել, որ մեղեդիի ծավալման պրոցեսում այդ դարձվածքները կատարում են բազմազան ֆունկցիաներ (հիմնական մտքի շարադրանք, մեղեդիի ծավալում, մեղեդիական զարգացում, միջին կամ վերջին կադանսավորում և այլն): Սակայն, բնորոշ թեմատիզմի կոմպոզիցիոն նշանակության քննությունը դուրս է մեր նպատակից: Խաղերով ձայնագրված երգերը պահպանված երաժշտության հետ համեմատելու համար, որ մեզ անհրաժեշտ է կատարել, բավական է հաստատել առանձին ձայներին յուրահատուկ դարձվածքների գոյության փաստը և դրանք դիտել ըստ երաժշտական ստեղծագործության մեջ նրանց հանդես դալու տեղի: Ուստի մենք կրեքներ տարրեր ձայների համար բնորոշ մի շարք դարձվածքներ, որոնք հանդես են գալիս երգի սկզբում (պայմանական կերպով անվանենք՝ սկզբնային կառուցվածքներ), միջում

¹ Այդ երևույթները լավ են ներկայացված զարգացած երգերում, ուշիտատիվներում դա դժվար է նկատել:

(պայմանական կերպով անվանենք՝ բնորոշ դարձվածքներ) և վերջում (անվանենք՝ կադանսային դարձվածքներ)՝

Ստորև բերված առաջին օրինակը (տես հաջորդ էջը) Ա ձայնի սկզբնային կառուցվածքներից է: Միաժամանակ այն, ինչպես և երկրորդ օրինակը, Ա ձայնի երգերի մեջ հանդիպող բնորոշ դարձվածքներից է:

Երրորդ օրինակը Ա ձայնի կադանսային դարձվածքներից է: 4-րդը հանդիպում է Ա ձայն «դարձվածքի» ծանր երգերի սկզբնային կառուցվածքում, իսկ 5-րդը՝ նույն երգերի կադանսային դարձվածքներում:

Թե Ա ձայնի և թե Աձ «դարձվածքի» երգերում հաճախ հանդիպում է 6-րդ սկզբնային կառուցվածքը, որ մաժոր բնույթ ունի:

Ա կողմի կադանսային դարձվածքներից բնորոշ է 7-րդը, որ Ա ձայնի նույնպիսի դարձվածքներն է հիշեցնում: 8-րդ օրինակը բնորոշ դարձվածք է հանդիսանում Ա կողմ «դարձվածքի» երգերում (միջակ տեմպում):

Բ ձայնի սկզբնային կառուցվածքներից բնորոշ է 9-րդ օրինակը, կադանսային դարձվածքներից՝ 10-րդը, միջին բնորոշ դարձվածքներից՝ 11-րդը:

Բ կողմի սկզբնային կառուցվածքներից է 12-րդ օրինակը, նույն դարձվածքը երգի միջում հաճախ հանդես է գալիս այլ ձևով (օրինակ 13-րդ): Բ կողմի բնորոշ դարձվածքներից է նաև 14-րդը (es-ը Բկ-ի դիմող ձայնն է): Բ կողմի կադանսային դարձվածք է 15-րդ օրինակը:

16-րդը Գ ձայնի ամենաբնորոշ սկզբնային կառուցվածքներից է: 17-րդը նույն ձայնի ծանր երգերի մեջ է հանդիպում, 18-րդը՝ կադանսային դարձվածք է:

Գ ձայնի «դարձվածքը» ցայտուն մաժոր բնույթ ունի, հայկական նոր նոտագրությամբ այս լագի երգերը միկսոլիդիական դոմաժորում են գրվում: Նրա բնորոշ դարձվածքներից մեկն է 19-րդ օրինակը:

Գ կողմի երգերը, ընդհակառակը, մոռալ են: 20-րդ օրինակը Գ կողմին բնորոշ մի դարձվածք է, որ հանդիպում է հավասարապես և՛ երգի սկզբում, և՛ միջում:

¹ Այստեղ դարձվածքը (мелодический оборот, попевка) չպետք է շփոթել ձայնի «դարձվածք» հասկացողության հետ:

Թաշչյանի Շարակնոցից բաղված բոլոր օրինակները բերում ենք հայկական նոտագրությանից փոխադրած եվրոպականի:



Գ կողմի «դարձվածքը» Գ ձայնի նույն հնչյունաշարն ունի, սակայն բնույթով տարբերվում է նրանից: Գ կողմի «դարձվածք» ձայնում կադանսային դարձվածքներից է 21-րդ օրինակը:

Վերջին երկու ձայները (Դձ և Դկ), ինչպես և ստեղիները, շափազանց հարուստ են թև «դարձվածքներով» և թև բնորոշ թեմատիկ կառուցումներով: 22-րդ օրինակը բուն Դ ձայնի բնորոշ դարձվածքներից է, դա հանդես է գալիս նաև վարիացիոն ձևով (օր. 23-րդ):

Դ ձայնի «դարձվածքներից» առաջինը նման է բուն ձայնին (տարբերվում է վերջավորությամբ): Առաջին «դարձվածքի» բնորոշ թեմատիկ կառուցումներն էլ նույնն են, ինչ որ Դ ձայնին: Դ ձայնի երկրորդ «դարձվածքի» համար բնորոշ է 24-րդ օրինակը: Դ ձայնի երրորդ «դարձվածքի» համար բնորոշ են հաջորդ՝ 25 և 26-րդ կառուցումները: Դ ձայնի երրորդ, «դարձվածքը» նույնպես մաժոր է՝ ինչպես մի քանի այլ ձայների լադեր:

Դ կողմին բնորոշ բազմաթիվ սկզբնավորություններից բերում ենք երկու օրինակ (27-րդ և 28-րդ): Դ կողմի «դարձվածքից»՝ 29-րդը, որը հանդես է գալիս նաև վարիացիոն ձևով, ծանրացրած տեմպում (30-րդ օրինակ):

Դ կողմի երգերի միջում հանդիպող բնորոշ թեմատիկ կառուցումները նույնպես շատ են. ահա երկու օրինակ (31-րդ և 32-րդ): Նույն երգերի կադանսային դարձվածքների օրինակներ են 33-րդը և 34-րդը:

Դ կողմի առաջին «դարձվածքը», Դ ձայնի երրորդ «դարձվածքի» նման, մաժոր է (35-րդ օրինակ): Յուրահատուկ բնույթ ունի Դ կողմի երկրորդ «դարձվածքը», որտեղ մաժոր և մինոր տերցիաների խաղ կա շարունակ: Այս «դարձվածքի» բնորոշ սկզբնավորություններից է 36-րդ օրինակը, միջում հանդիպում է 37-րդ թեմատիկ մաժոր և մինոր տերցիաների փոխհարաբերության օրինակ):

Չանազան տիպի ստեղիներից բերվում են 38 և 39-րդ սկզբնային կառուցումները (ծանր տեմպ) և 40 ու 41-րդ բնորոշ դարձվածքները: Դ կողմի ստեղիների կազանները նման են բուն Դ կողմի կազաններին, լինելով մի փոքր ավելի բարդացված:

Վերը (գրուկ Կ) խոսք եղավ եկեղեցական երաժշտության մեջ մինչև մեր օրերը պահպանված ժողովրդական երաժշտության ինտոնացիաների մասին: Այստեղ, փոքր շեղվելով բուն նյութից, բերված հակիրճ դարձվածքների մեջ մատնանշենք մի քանի այլպիսի նմուշներ: Հանդիպում ենք ինտոնացիոն դարձվածքներ հայ ժողովրդական տարբեր ժանրերի երգերից: Այսպես՝ 5 և 8-րդ օրինակները պարզ հիշեցնում են լիրիկական «Գարուն ա, ձուն ա արել» և «Կաքավն ա կայնել քարին» (ձայնագրություն Կոմիտասի) երգերի սկիզբը, 22-րդը «Վորիկ» («Առավոտուն փշեց հով») երգի սկիզբը: 27-րդը, իր ծանր տեմպով հանդերձ, նման է պատմողական բնույթի երգերին, մասնավորապես «Արորն ասաց տատրակ հավրուն» ժողովրդական երգ-առակին: 28-րդ օրինակում գտնում ենք էպիկական «Մոկաց Միրզայի» ինտոնացիոն տարբերը, 38-րդում հուշակվոր «Հոլ արա, եզո»-ի սկզբնական ֆրազը, 41-րդում գրեթե նույնությամբ օգտագործված է «Կունկ»-ի եղրափակիչ ֆրազը, 2-րդ օրինակը իր ինտոնացիայով մոտ է «Քոչարի» շուրջպարի եղանակին և այլն: Եթե հիշենք, որ շարականները, որոնցից բաղված են վերը բերված նմուշները, ներկայացնում են հայկական հոգևոր երաժշտության համեմատաբար «պահպանողական» տեսակներից մեկը, ապա կարող ենք համոզված լինել, որ ժողովրդական երաժշտությունից վերցրված դարձվածքներ նույնքան և ավելի թվով կգտնվեն

եկեղեցական երաժշտության այլ տեսակներում, մանավանդ տա-
ղերում, դանձերում, ավետիսներում և այլն¹;

Քերված օրինակներով շեն սպառվում բոլոր ձայներին բնորոշ
առանձին դարձվածքները: Ամեն մի ձայնում կարելի է սահմանել
բազմական մեծ թվով բնորոշ դարձվածքներ: Ինչպես լադերի դեպ-
քում, ախպես էլ այստեղ, անշուշտ կարելի է նկատել տարբեր ձայ-
ների թեմատիկ դարձվածքների նմանություն կամ նույնություն:
Այսպես են, օրինակ, տարբեր ձայներից վերցված հետևյալ դարձ-
վածքները.

ա) մեկը մյուսի տարբերակն է:

Musical notation for example 'a' showing variations of a melodic line in different registers and directions. It includes staves for Լձ, Դձ, Գձ, Գև, Գև, Գձ, Գև.

բ) մեկը մյուսի փոխադրությունն է.

Musical notation for example 'b' showing transpositions of a melodic line. It includes staves for ԲԿ, ԲԿ, Աձ, ԴԿ, ԱԿ, ԲԱ, Աձ, Դձ, Դձ, ԱԿ.

¹ Հայկական ժողովրդական և եկեղեցական երաժշտության ոճական
փոխհարաբերության հարցը հետաքրքիր և մասնավոր ու մանրազնին ու-
սումնասիրության արժանի հարց է: Ներկա աշխատության մեջ մենք բավա-
բարվեցինք միայն նրանց ինտոնացիոն որոշ նմանությունը և լադային հիմ-
քի ընդհանրությունը նշելով:

Որոշ դարձվածքներ նույնությամբ կարելի է գտնել երկու,
և երեք նաև երեք ձայնի երգերում:

Three staves of musical notation showing identical or near-identical variations. Labels: Աձ, ԱԿ, Դձ; ԱԿ, Դձ, Դձ; Դձ, ԴԿ.

Այդ երևույթը բնորոշ է նաև մի քանի երգերի վերջավորու-
թյուններին: Որինակ, տարբեր ձայներից վերցված մի շարք երգերի
հետևյալ վերջավորությունները տարբերակներ են մեկը մյուսի:

Five staves of musical notation showing different endings. Labels: ԴԿ և ԴԿս, Աձ, Դձ, ԴԿ, ԴԿ, ԴԿս.

Մի շարք ընդհանուր մոմենտներ կան նաև ԴԿ և ԲԿ ստեղծիչների
մեջ, որոնց մասին խոսք կլինի սուրև:

Որպես կանոն, անհատական բնույթի միանման դարձվածքներ
ունենում են այն ձայները, որոնց լադերն էլ նման կամ նույնն են
(դա եղանակների-լադերի նույն փոխադրության երևույթն է):

Այսպիսով, լադերի և մեղեդիական դարձվածքների նմանու-
թյան հիման վրա հնարավոր է սահմանել ազգային կամ անալոգիկ
ամբողջական ձայներ, օր. ԱԿ և Դձ, Բձ և Դձ և այլն:

Երգերի խմբավորումը

Ավելի մոտիկ ծանոթությունը ցույց է տալիս, որ մի շարք
դարձվածքներ բնորոշում են ոչ թե ավյալ ձայնի մեջ մանող բոլոր

երգերը, այլ մի քանի առանձին երգեր: Ուրեմն բնորոշ դարձվածքների միջոցով հնարավոր է ամեն մի ձայնի սահմաններում եղած միանման, միատիպ երգերի խմբավորումներ ևս կատարել: Այսպես, օրինակ, ստորև բերված դարձվածքը բնորոշ հատկանիշն է Քաշչյանի Շարակնոցի 262, 395—396, 496—500, 502—504, 809 և այլ էջերում եղած Բ ձայնի ծանր երգերի:



Վերը բերված ժողովրդական «Կոունկ» երգին նմանվող դարձվածքը (41-րդ օրինակ) բնորոշում է Դկ ստեղծի երգերի մի խումբ և այլն:

Ամեն մի ձայնում կարելի է հաշվել միատիպ երգերի մի քանի խումբ, որոնցից յուրաքանչյուրի մեջ մտնող երգերը իրենց բնորոշ դարձվածքներով տարբերվում են մյուս խմբերի երգերից: Մեկ խմբի երգերը թե՛ դարձվածքների (սկիզբ, մեջ, վերջ) և թե՛ բնդհանրապես, միանման կառուցվածքի շնորհիվ երբեմն մեկ-միևնույն երգի վարիանտներն են դառնում: Այս երևույթը նկատվում է նաև խազավոր Շարակնոցում որտեղ հանդիպում են նման կառուցվածք ունեցող երգեր: Թաշչյանի մոտ երբեմն դրանք ուղղակի միևնույն երգերն են: Սակայն, ինչպես վերը նշեցինք, նրանք նույնացել են ժամանակի ընթացքում (թերևս նաև Թաշչյանի միջամտությամբ), քանի որ բացարձակապես նույն խազեր ունեցող երգեր գրեթե դուրսից չունեն:

Անհրաժեշտ է ավելացնել, որ երգի մեջ մտնող այս կամ այն դարձվածքը մեխանիկորեն նրան կցված մի հավելված չէ, այլ օրգանապես ձուլված է այդ երգի մեղեդիին, նրա հետ ամբողջությամբ է կազմում: Զարգացած մեղեդի ունեցող երգերում թերևս դարձվածքները չեն, որ բնորոշում են երգի տեսակը, այլ, այդ դարձվածքներով հանդերձ, երգն ինքն անհատական բնույթ ունի, մի «առանձին եղանակ» է կազմում:

Որևէ ձայնի մեջ մտնող տարբեր երգերը Կոմիտասը համարում է «զլխավոր եղանակների (ոչ թե՛ երգի, այլ ձայնեղանակի իմաստով — Ռ. Ա.) ստորաբաժանումներ»: Նա գտնում է, որ Շարակնոցի զլխավոր եղանակների և դրանց ստորաբաժանումների ընդհանուր

թիվն է քառասուն¹: Չափանիշ ընդունելով լադն ու բնորոշ դարձվածքները, և մի կողմ թողնելով միևնույն երգի արագ և դանդաղ տեմպերում հարուստ կամ կրճատված մեղեդատիկայով շարագրված վարիանտները, հնարավոր է ավելի մեծ թվով ստորաբաժանումներ ստանալ:

Շարակնոցի պահպանված երաժշտության այս մի քանի առանձնահատկությունները ցույց տալուց հետո ավելի պարզ պետք է լինեն նրա խազային ձայնագրություններում եղած օրինաչափությունները:

2. ՕՐԻՆԱԶԱՓՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԾԱՐԱԿԱՆՆԵՐԻ ԽԱԶԱՅԻՆ ԶԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ. ԽԱԶԱՅԻՆ ԶԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԵՎ ՀՆՁՈՂ ԵՐԳԵՐԻ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ա. ԿՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Շարականի խազերը

Զեռնարկելով խազային նոտագրության մեզ հետաքրքրող սեստեմի ուսումնասիրությանը, ամենից առաջ անհրաժեշտ է վերլուծել և ճշտել այդ սեստեմի արտաքին ավյալները: Մինչև այժմ ճշգրիտ հայտնի չէ, թե քանի՞ նշան է ընդգրկված հիշյալ սեստեմում, ո՞ր նշաններն են դրանք և ինչպե՞ս են գրվում:

Զանազան ուսումնասիրություններում բերվող խազերի տախտակները առանց բացատրության հիմնվում են տպագրի Շարակնոցների ավյալների վրա, որոնց մեջ, ինչպես նշել ենք, զգալի աղավաղումներ կան: Բավական է հիշել այն, որ այդ տախտակների մեջ տեղ են գտել հին ձևագրերում եղած մի շարք նշանների այլագրություններ, որոնք Գապասակայանի կողմից անուններ ստանալուց հետո դարձել են ինքնուրույն նշաններ: Այդ ձևով շարակնոցի խազերի սեստեմում առաջ են եկել փշաղարձը, շեշտաթաշտը, կիսամեղեդը ու մեծարեղեղը և շատ ուրիշ նշաններ:

Այսպես օրինակ, համեմատելով Շարակնոցի լավագույն տպագրություններից մեկում (1789 թ., էջմիածին) եղած «փշաղարձ» պարունակող երգերի խազերը նույն երգերի հին ձևագրերի խազերի հետ, տեսնում ենք, որ «փշաղարձ» խազի փոխարեն ձևագրերում մշտապես շեշտ նշանն է գրված. օրինակ՝

¹ Կոմիտաս, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, էջ 111:

Նախակնոց սպ. 1789 թ. ՎՂ (էջ 456)

ՎՂՂՂ (էջ 127)

Նախակնոց ձեռ. № 1577 ՎԻ (էջ 139բ)

ՎՂՂՂ (էջ 49)

Ձեռագրերի համեմատությունից պարզվում է, որ «փշադարձը» պարզապես շեշտի այլադրությունն է: Այսպես, № 1612 ձեռագրում բոլոր շեշտերը գրված են «փշադարձի» ձևով, նույնը նաև № 1606 ձեռագրի 199 և 200 էջերում (այդ երկու թերթերը ձեռագրի մեջ ավելացված են):

Մի այլ օրինակ, խաղերի ցանկում այժմ գոյություն ունեն մենկորձ, կիսամենկորձ, փոքրամենկորձ և մեծամենկորձ անունները: Տպագիր Շարակնոցներում կա երկու մենկորձ՝ («կիսամենկորձ» և «մեծամենկորձ»), մինչդեռ ձեռագիր Շարակնոցներում համապատասխան երգերի մեջ կա միայն մեկ մենկորձ, իսկ «մեծամենկորձը» սովորական մենկորձի այլադրությունն է, երբեմն էլ նրա և խոսքովայինի միացումը, այսպես.

Նախակնոց սպ. 1789 թ. ՎՂՂ (էջ 752)

ՎՂՂՂՂՂ (էջ 759)

Նախակնոց ձեռ. № 1577 ՎԻ (էջ 297)

ՎՂՂՂՂՂ (էջ 299)

Վերը մենք նշեցինք, որ զանազան ձեռագիր ժողովածուներում հայտնաբերվում են խաղերի տախտակներ, որոնք նրանց ուսումնասիրության գործին զգալի օգնություն կարող էին ցույց տալ, եթե միայն պահպանված լինեին առանց աղավաղումների և շարունակելի հակասությունների: Ինչո՞ւմ են կայանում այդ հակասությունները:

Մատենադարանի № № 8307, 2068 և 605 ձեռագրերի մեջ պահպանված ցուցակներում խաղերի քանակի մասին ուղղակի տվյալ կա, ասված է, որ նրանք «են թուով ԻԳ (23)»:

Սակայն դրանցից № 8307-ում, որ գրություն ժամանակով հնագույնն է, բերված են 24 կամ 25 նշաններ (25՝ եթև կուռ և զրեհիկն ընդունենք որպես առանձին նշաններ): № 2068-ում բերված նշանների փաստական թիվն իրոք 23 է, կուռն ու զրեհիկն այստեղ առանձին են գրված, բայց ցուցակից բացակայում է նախորդ ցուցակի վերագիր կոչվող նշանը, որն առկա է նաև այլ ցուցակներում: № 605-ում կուռն ու զրեհիկը գրված են միասին, որպես մեկ նշան,

վերագիր նշանն էլ կա, որեմն քանակը 23 է և համապատասխան է «են թուով ԻԳ» տեղեկությանը: Բայց այս, ինչպես և նախորդ երկու ցուցակներում չկան մի քանի նշաններ, որոնք բոլոր հին և նոր ձեռագրերում հաճախ են հանդիպում և կան նաև այլ ցուցակներում (օրինակ, սուլը և թաշտը): Եվ ընդհակառակը, նրանց մեջ կա մի նշան («բազմեղանակ» կոչվածը), որը Շարակնոցի ձայնագրություններում բնավ չի հանդիպում:

Մեր ձեռքի տակ եղած բոլոր ցուցակներում (եթե մի կողմ թողնենք «Հանդես ամսօրյա»-ից բերված և Կոմիտասի կազմած ցուցակները) նշանների թիվը տատանվում է 24-ից 30-ի սահմաններում («Միոն» թերթից Տնտեսյանի բերածն իր մեջ միավորում է երկու առանձին ցուցակներ, բաղկացած 24 և 30 նշանից):

Այսպիսով, նշանների քանակի հարցում ցուցակների տվյալները հակասական են: Ինչ վերաբերում է նրանց գծագրական ձևերին, ապա այդ հարցում ևս շատ բան պարզ չէ: Գտնված ցուցակներում հաճախ տարբեր անուն կրող նշաններ միևնույն գծագրությունն ունեն և այլն:

Հնարավոր է նաև, որ այս հակասությունները ինչ որ շափով անդրադարձնում են խաղերի սխտեմում ժամանակի ընթացքում տեղի ունեցած փոփոխությունները:

Մի այլ, ավելի արժեքավոր հիշատակություն էլ կա այդ ցուցակներում, որը թեև առանց էական աղավաղման մեզ է հասել, բայց առայժմ բացատրելի չէ: Այնտեղ գրված է, որ «ենթն ի դոցանե (իմա՝ 23 նշաններից) գլխաւորք են ըստ եւթն եղանակաւոր գրոյն և են այս... (թվարկված են այդ նշանները), այլդ խառնուրդ են, որպէս զանազան անուշահոտ համեմք համադամ կերողաց»: Ինչ են նկատի ունեցել այդ հիշատակությունը գրողները «գլխաւորք» և «խառնուրդք» ասելով. այդ 7 թվանշանը խաղերի և գրերի սխտեմներում համապատասխանություն ստեղծելու ձգտումից ծագած մի պատահական քմահաճութան արդյունք է, թե՛ խաղերից յոթը իսկապես գլխավոր են եղել: Այս հարցերին պատասխանել դեռևս հնարավոր չէ: Պարզ է սակայն, որ յոթ «գլխավոր» խաղերը օկտավային դամբալի յոթ աստիճանները չեն (նման ենթադրություն արվում է վրացական նվագային սխտեմի ութ նշանների մասին), քանի որ կան խաղերով ձայնագրված ամբողջական երգեր, որոնց մեջ «գլխավոր» կոչված այդ նշան-աստիճաններից և ոչ մեկը չի հանդիպում: Նկատի առնելով «գլխավոր» նշանների գծագրությունը, կա-

րող ենք ենթադրել, որ դրանք թերևս կապ ունեն «բարդ խաղերի» հետ, կամ՝ իրենք հենց բարդ խաղերն են (տե՛ս ստորև, էջ 183)¹։

Այսպիսով, ցուցակները, շնչած իրենց հարուստ պարունակով, դեռևս կոնկրետ օժանդակություն մեզ չեն ցույց տալիս։ Այդ ցուցակներին անհրաժեշտ է անդրազանալ ավելի հարուստ և վստահելի նշումներ հայտնաբերելուց հետո։ Իսկ առայժմ X—XII դարերի սխառեմի տարրեր խաղերի փաստացի քանակն ու նշանները ճշտելու համար ստիպված ենք դիմելու բուն ձայնագրություններին, այսինքն սկզբնաղբյուրներին։

Տարրեր նշանների քանակը պարզելու և նշանները ճշտելու աշխատանքի պրոցեսն այստեղ նկարագրել հնարավոր չէ, դա շատ մեծ տեղ կզբաղեցնեք։ Այդ բանը մենք կատարել ենք ամենայն մանրամասնությամբ, տարրեր ժամանակներում (IX—XII և XIII—XIX դարերում) ընդօրինակված հարյուրից ավելի ձևազրկում եղող միևնույն երգի նշանների գրությունը միմյանց հետ համեմատելով։ Այդ համեմատության արդյունքները ցույց են տալիս, որ վերջին ժամանակներում հորինված, ազգավաղված կամ ինքնուրույն դարձված նշանների թիվը հասնում է մոտ 30-ի։

Դրանք են.

1.	6.	11.	16. .	21.	26.
2.	7.	12.	17. ..	22.	27.
3.	8.	13.	18.	23.	28.
4.	9.	14.	19. //	24.	29.
5.	10.	15.	20.	25.	և այլն։

1. Փշադարձ — նույնն է, ինչ որ շեշտը։ 2. Շեշտաթաշտ — խոսքովայինի այլագրությունն է։ 3. Երկփուշ — այդպիսի նշան չի

¹ Այդպիսի դեպքում դրանք կարող էին նշանակել յոթ աչքի ընկնող «գլխավոր» տիպական եղանակային դարձվածքներ (հիշենք, որ ցուցակները կոչվում են «անուանք եղանակաց»), ի տարբերություն մնացած խաղերի որոնց ցույց տված դարձվածքները լադա-ինտոնացիոն նույն աղբյուրից վերցրած այլևայլ տարրերի խառնուրդ կարող էին լինել։

եղել, Գապասակալյանի հորինածն է։ 4. Մեծամենկորձ — մենկորձի այլագրությունն է, երբեմն խոսքովայինի, սուրի կամ երկարի միացումը մենկորձի հետ։ 5. Փշաբենկորձ — բենկորձի այլագրությունն է, երբեմն բենկորձի միացումը փուշի հետ։ 6. Շեշտաբենկորձ — տպագիր դրքերում բենկորձի այլագրությունն է, ձևագրերում այդպիսի նշան չկա։ 7. Փոքրաբենկորձ — բենկորձի այլագրությունն է։ 8. Խաղ — վերնախաղի կամ ներքնախաղի թերագրությունն է։ 9. Վերնակես — թերագրություն է։ 10. Ներքնակես — թերագրություն է։ 11. Ստորակ — ծունկից է առաջացել։ 12. Երկստորակ — ծնկներից է առաջացել։ 13. Իյեհե — չի եղել։ 14. Բեյբե — չի եղել։ 15. Ասու — չի եղել։ Գապասակալյանի հորինածն է¹։ 16. Կետ (միջակ)։ 17. Երկկետ (վերջակ)։ 18. Երկութ։ 19. Երկշեշտ։ 20. Երկութ։ 21. Տիպիփուշ։ 22. Կետերկար։ 23. Երկկետերկար։ 24. Խոսքովանա։ 25. Խոսքովատիո։ 26. Խնձաբենկորձ։ 27. Մեծաբենկորձ։ 28. Ղում։ 29. Կիսաղում և այլն։

Վիճելի է նաև մի շարք այլ նշանների ինքնուրույնությունը։ Դրանցից են սուրը կամ թուրը, ծունկը կամ ոլորակը, ծնկները կամ կրկնոլորակը։

Սուրը և թուրը, ճիշտ է XVI—XVIII դարերից պահպանված խաղերի ցուցակներում հիշվում են որպես առանձին խաղերի անուններ, սակայն տարրեր ձևազրկում ընդօրինակված նույն երգերի համեմատությունը ցույց է տալիս, որ դրանք միևնույն նշաններին են վերաբերում. մեկ ձևազրկի որևէ երգի մեջ եղած թուրը մի այլ ձևազրկում գրված է սուրի ձևով, ուրիշ դեպքերում էլ առաջ են եկել այդ նշանների գրության բազմաթիվ «միջին» վարիանտներ, ինչպես՝

)) / /

Այդպես է, մասնավորապես «Անձինք նուիրեալք» երգում, որի բոլոր տողերի վերջից հաշված 4-րդ վանկը, դատելով առանձին տների միանման կառուցվածքից, նույն նշանը պետք է ունենա, բայց զանազան ձևազրկում գրված է՝ մի տեղ թուր, մի տեղ սուր և վերը բերված «միջին» վարիանտները։

Քնորոշ է, որ Տնտեսյանը նույնպես, խաղերի տախտակը բեթելիս, այդ երկու նշանը իրար կողքի (և ոչ միմյանցից հետո) է

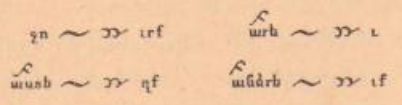
¹ Հաջորդ նշանները ինքնուրույն են դարձել հետագայում։

դնում և դիմացը գրում է «սուր կամ թուր»: Ակնհայտ է, որ նա նաև նկատել է դրանց նույնությունը:

Կրկնությունը և ծնկներ նշանների անուններն էլ համեմատաբար նոր են հնարված, հին ցուցակներում չկան: Հնագույն ձեռագրերում կրկնությունը իրենից ներկայացնում է երկարի և ծնկների միացյալ գրությունը: Այսպես, № 1797 ձեռագրի պահպանակում (XI դար) կա.



Հեթումի ճաշոցում (1288 թ., էջ 20բ), որն անշուշտ լավ օրինակներից պետք է ընդօրինակված լինի, նույն երգի նույն բառերի վրա կան հետևյալ նշանները.



Վերահիշյալից կարելի է եզրակացնել, որ կրկնությունը ինքնուրույն նշան չէ, իսկ ծնկներ նշանը խաղերի հին ցուցակներում մի շարք տարբեր անուններ և ձևեր ունի (ծնկիկ, բեր, ողորմանակ և այլն):

Կրկնությունի և ծնկների նույնությունը նկատել է նաև Կոմիտասը: Նրա ցուցակում կա.

25. Բեր. ծուկ [այսինքն. Բ և Ծ որպես մեկ նշան]

24. Բեր, երկայտակ, ծնկիկ, ծնկներ [այսինքն. Բ և Ծ որպես մեկ նշան]

Հին ձեռագրերի վստահելի տվյալների հիման վրա ազավաղված և հնարավոր նշանները հայտնաբերելուց և զտելուց հետո այժմ կարելի է բերել Շարակնոցներում գործածվող նշանների, այսինքն՝ X—XII դարերի խաղային սիստեմի նշանների լրիվ տախտակը և որոշ չափով սիստեմավորել:

¹ Նշանների անունները գեղես փոխված չեն: Հնարավոր խառնաշփոթից խուսափելու համար առայժմ պահպանում ենք այն անունները, որոնք հայկական երաժշտագիտության պրակտիկայում արմատացել են XVIII—XIX դարերի ընթացքում: Այդ անունների մեծ մասը պայմանական ձևով ենք կիրառում:

Շարակնոցում գործածվող երաժշտական գրություն բոլոր նշանները կարելի է բաժանել երկու խմբի՝ հիմնական և օժանդակ: Հիմնական նշանները երաժշտության գլխավոր տարրերի ֆիզիսացիան են կատարում (ոխթմ, ինտոնացիա, մեղեդիական շարժում ընդհանրապես և այլն), օժանդակ նշանները հիմնականների նշանակության այս կամ այն փոփոխությունն են գրի առնում:

Հիմնական նշաններն են՝

Է	Շես	Մ	Վերնախաղ
Վ	Քուք	Մ	Ներնախաղ
✓	Փուռ	Մ/ (Մ)	Քաբառ
✓	Չարկ	Ն	Բնկործ
o	Սուղ	Չ	Էկործ
~	Եղար	✓	Մեկործ
)	Քուր կամ սուր	Ճ	Փարուք
Ը	Պարուկ	✓	Կրտափարուք
Ը	Պարակ կամ ծուկ	Ճ	Լուխայ
Մ	Կրկնություն կամ ծնկներ	Ճ	Լեղ
Մ	Քո-ճե	Ճ	Չակործ
~	Քուռ	Մ	Նստոսվային

Չ Քաբավորս

Հիմնական նշանները հանդես են գալիս ինքնուրույն, թե՛ առանձին-առանձին և թե՛ խմբերով: Առանձնահատուկ տեղ են գրավում բուլի և շիշտի կրկնապատկումները, որոնք Շարակնոցում միշտ հանդես են գալիս որևէ այլ խաղի կամ խաղերի մի խմբի հետ, և բուլի եռապատկումը, որ միշտ հանդիպում է փուշի հետ միացված:

Օժանդակ նշաններ են հիմնական նշանի վրա գրվող կետերը, գիծը, նշանի տակ գրվող տառերը և այլն:

Հիմնական նշաններից մեծ մասը գործ են ածվում թե պարզ և թե կետերով ձևափոխված վիճակում: Ձևափոխված նշանը մեկ կամ երկու կետ է ունենում, այսպես.

¹ Մրանցից առջին երկուսը թերես, այլագրություն լինելով, միևնույն նշանակություն ունեն: Վստահելի շատ ձեռագրերում երկշիշտը և երկրորթը երգի նույն տեղում միմյանց փոխարինում են:

Վ Բ Ն Ր Ժ

Համեմատությունը ցույց է տալիս, որ մեկ կետը թերագրու-
թյուն է և նույն նշանակությունն ունի, ինչ որ երկու կետը: Երբեմն
նշանների ձևափոխությունը կատարվում է վրայից գրված գծիկի
միջոցով, այսպես.

Վ Բ Ն Ր Ժ

Անհրաժեշտ է նշել, որ շատ դեպքերում գիծը գրված է կետերի
փոխարեն:

Շարահնոցում որպես երաժշտական նշաններ գործ են ածվել
նաև հայկական այբուբենի հետևյալ բաղաձայն տառերը՝

ս. վ. բ. պ. դ. ց. լ. ծ. կ. շ. գ. և յ. կիսաձայնը: Սրանք ինքնու-
րույն նշանակություն չունեն և, որպես կանոն, վերաբերում են այս
կամ այն հիմնական երաժշտական նշանին:

Կետագրության նշաններից տրոհության նպատակներով գործ
են ածվել միջակետը և վերջակետը: Որոշ ձեռագրերում որպես
օժանդակ նշաններ հանդիպում են նաև հիմնական նշանի տակից
գրվող ուղղաձիգ գծիկը և փոքր ենթամասն, ինչպես օրինակ.

Վ Բ Ն Ր Ժ

Դրանցից առաջինը գործ է ածվել ցույց տալու համար, որ այն
նշանը, որի տակ գրված է գծիկը, երաժշտական, այլ ոչ թե այբու-
բենի նշան է: Այդ գծիկը հանդիպում է մենկորձի տակ: Ենթամասն
գործ է ածվել գրական տեքստի ենթամասնային դուզահեռ և համա-
նման նշանակություն ունի:

Առանձին նշանների գրությունը

Ինչպես հայտնի է, նշանները գրվում են գրական տեքստից
վեր՝ եթե մանր են, և տողի վրա՝ եթե խոշոր նշաններ են: Ոչ բոլոր
վանկերն են նշաններ ունենում: Երբեմն միմյանց հաջորդում են
առանց նշանի 3—4 վանկ: Հաճախ նոր սկսվող երգի հենց առաջին
մեկ կամ երկու վանկը նշան չեն ունենում:

Ամեն մի վանկ կարող է կրել մեկ, երկու, երեք և ավելի նշան-
ներ: Մեկ վանկին վերաբերող մի քանի նշանների խումբը (կանվա-
նենք նշանախումբ) տեքստի մեջ, տողի վրա է գրվում, ընդ որում
նշանները գրվում են անպայման հաջորդաբար, մեկը մյուսից հե-
տո (բայց ոչ միմյանցից վերև-ներքև, ինչպես բյուզանդական սիս-
տեմում): Բացառություն է կազմում միայն մեկ նշան՝ սուղը, որ
կարող է գրվել երաժշտական նշանից վեր, և վերաբերել այդ նշա-
նին, սակայն շարահնոցի ձայնագրություններում այդպիսի դեպքեր
գրեթե չեն հանդիպում:

Դեռևս հին ժամանակներից, հավանաբար տեղի խնայողության
և արագ գրության նպատակով, ընդունված է եղել խմբերի մեջ
մտնող նշանները միացնել միմյանց:

Եթե խազերը գրված են տողի վրա, նրանց վերաբերող տառերը
գրվում են խազերի տակ, եթե խազերը գրված են տողից վեր, տա-
ռերը գրվում են գրակառ տողի տակ, բայց վերաբերում են վերը
գրված երաժշտական նշաններին: Նշանախմբի տակ գրված տառը
վերաբերում է ոչ թե ամբողջ խմբին, այլ որևէ մեկ նշանի:

Հայկական խազագրության մեջ նշանների երկու դույնի համա-
տեղ գրություն, ինչպես բյուզանդական և լատինական սիստեմնե-
րում է, չի կիրառվել: Երաժշտությանը վերաբերող բոլոր նշանակում-
ները կատարվել են կամ սև, կամ կարմիր գույնով: Կարմիր գույնի
գրությունը սակավ է հանդիպում և հատուկ է հին ձեռագրերին: Դա
գործածվել է նաև այնպիսի ձեռագրերում, որտեղ երգերը էպիգրաֆիկ
կերպով են հանդիպում կամ անհրաժեշտություն կա երաժշտական
նշանները տարբերել նույն ձեռագրի մեջ հանդիպող առոգանության
նշաններից: Մնացած բոլոր դեպքերում, թե՛ բոժ՝ խազերը և թե՛
օժանդակ նշանակումները գրվել են նույն թանաքով, ինչ որ գրա-
կան տեքստը:

Օրինաչափություններ առանձին նշանների գործածության մեջ

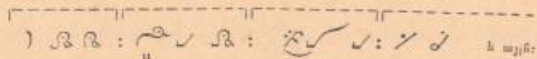
Առանձին նշանների գործածության մեջ մի շարք օրինաչափու-
թյուններ կարելի է նկատել:

Բուք, շեշտ և փուշ: Սրանք Շարահնոցներում ամենից շատ գոր-
ծածվող նշաններն են: Երբեմն հենց այդ երեք նշանները, երկարի և
սակավ դեպքում խոնձի հեռ միասին, բավական են եղել ամբողջ
երգը ձայնագրելու համար: Մեծ մասամբ հենց այդ նշաններով էլ
սկսում է երաժշտական տեքստի շարագրությունը: Հիշյալ երեք

Գծվար չէ նաև տեսնել, որ նշանների և նրանց հաջորդականությունների այս կապը ձայների հետ, հիշեցնում է պահպանված երաժշտության մեջ եղած բնորոշ թեմատիկայի երևույթը: Այդ հարցին մանրամասնորեն կանդրադառնանք ստորև:

Օրինաչափություններ խմբերում

Որոշ օրինաչափություններ կարելի է նկատել նշանախմբերի և նրանց նշանների հաջորդականությունների մեջ: Պարզ նշանախմբերը 2—3 նշան են միավորում: Երբեմն մեկ վանկի վրա նշանների խումբը այնքան մեծ է, որ ձեռագրի մի քանի տող է զբաղեցնում: Այսպիսի դեպքում բնականաբար այդ խումբը բաժանված է մասերի՝ տրոհության նշաններով, ինչպես օրինակ.



(Ձեռ. № 5658, 1318 թ., էջ 215)

Հասկանալի է, որ նշանախմբերի մեծությունը և առատությունը ցույց են տալիս երգի մեղեդիայի զարգացած լինելը: Օրինակ, Շարակնոցի ձայնագրություններում բարդ նշանախմբերը հանդիպում են ծանր երգերում, ստեղծված:

Այն դեպքում, երբ երաժշտական տողի կամ ամբողջ երգի վերջում եղած վերջակետից առաջ մեծ մասամբ երկար նշանն է դրված, խմբերի մեջ վերջակետից առաջ մի շարք այլ նշաններ էլ են հանդիպում: Դրանցից են՝ փաթույթ, կիսափաթույթ, կրկնուրակը, մենկորճը, ձակորճը և այլն:

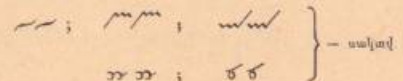
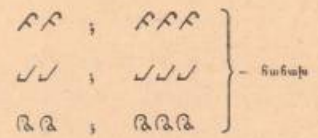
Քանի որ նման վերջակետը որոշակիորեն կազանսային նշանակություն ունի, ուստի դա նշանակում է, որ բերված նշանները «ի փիճակի են» կազանս առաջացնել, այսինքն որևէ դարձվածքով մեղեդին տանել դեպի եզրափակումը:

Խմբում վերջակետից հետո մեղեդիի նոր շարադրությունն սկսվում է հետևյալ նշաններից մեկով՝ փուշ, ուրրակ, թուր, էկորճ, քարքաշ և այլն: Բույթ, երկարը, վերնախաղը և բենկորճը հանդիպում են թե՛ վերջակետից առաջ և թե՛ հետո:

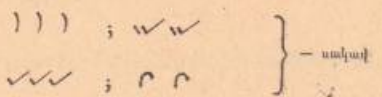
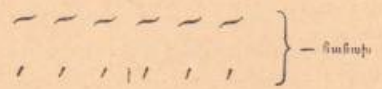
Վերը մենք բերել էինք նշաններ, որոնք երաժշտական տեքստում ինքնուրույն չեն հանդիպում: Կարելի է ցույց տալ մի քանի նշան-

ներ, որոնք խմբերի մեջ սակավ են լինում և զլխավորապես առանձին են գործածվում: Դրանք են՝ սուլը, թաշտը, խունճը, ինչպես նաև ուրրակը:

Երբեմն մեկ վանկի վրա երկու կամ երեք անգամ հաջորդաբար երևան է գալիս միևնույն նշանը, սակայն խմբում ոչ բոլոր նշանները կարող են այդպիսի կրկնապատկումներ կամ եռապատկումներ ունենալ: Շարակնոցում այդ նշաններից են (բացի բույթի և շեշտի կրկնապատկումներից).



Կան մի շարք նշաններ, որոնք կից վանկերի վրա հաջորդաբար կրկնվում են, բայց խմբում չեն կրկնվում կամ հազվադեպ են կրկնապատկվում: Դրանք են.



Ամբողջ Շարակնոցի խաղագրություններից կարելի է նկատել, որ մի քանի նշաններ բնորոշ են խմբի որոշակի տեղերի համար: Այսպես՝

- Վ և ՎՎ - բնորոշ է խմբի սկզբին,
- ✓ օ ք - բնորոշ է վերջին,
- լ յ ջ - բնորոշ է միջին մասին:

Ոչ բոլոր խմբերն են հանդիպում բոլոր ձայներում: Կան նշանախմբեր, որ չուրահատուկ են որոշակի ձայնի պատկանող երգերի

համար: Դրա հետ մեկտեղ, կան խմբեր, որոնք բնորոշ են միաժամանակ երկու կամ մի քանի ձայների համար: Այս մասին ևս մանրամասն խոսք կլինի ստորև:

Կետերը

Կետերին հին ձևազրեքում մեծ կարևորություն է տրված, հանդիպում են այսպիսի դեպքեր.

Գրված է շրջանակներում ուղղված է

Կետերը հանդիպում են թե առանձին գրված և թե խմբերի մեջ գանձիկ նշանների վրա: Վերջին դեպքում կետերը վերաբերում են ոչ թե խմբին, այլ այս կամ այն առանձին նշանին, և մեծ մասամբ դժվար էլ չէ ջոկել, թե ո՞ր նշանին են հատկապես վերաբերում:

Մի քանի օրինակներ

ճ - բայն ո՞ ճ

Սովորաբար շարականի ձայնագրություններում խմբերի մեջ կետեր կրող երկու նշան միմյանց կից չեն լինում: Խաղաղորդում հանդիպում են.

ճ օ

(Խաղաղորդ № 630, 1278 թ., էջ 41)

Մի շարք նշաններ Շարակնոցում ընդհանրապես կետեր չեն ունենում, օրինակ.

լ յ օ շ (լ յ ո յ)

Հաճախ երգի առաջին տան մեջ խաղերը նշանակում են մանրամասն, իսկ հաջորդ տներում՝ կրճատ: Այսպիսի դեպքում ամենից շատ տուժում են կետերը և տառերը:

Տ ա ո ե ր ք

Խաղերի սխառնում գործածվող տառերի վերաբերյալ ևս դասական ձևազրեքում բացատրություններ կան: Դրանցից մի նմուշ

է Տնտեսյանի հրատարակածը, որի հետ առիթ ունեցանք ծանոթանալու (տես էջ 134), մի այլ օրինակ կա Մատենադարանի № 20 ձևազրեքում (էջ 310ա): Բացատրական նույն տերմինները գտնում ենք նաև Կոմիտասի մեծ ցուցակում: Ինչպես հիմնական խաղերի տախտակները, սրանք ևս միմյանց նկատմամբ որոշ տարբերություն ունեն: Սակայն այս դեպքում դա չէ կարևորը, այլ այն, որ այդ տներին տրված հակիրճ բացատրականները և «ի դանազան տեսակաարդարեն և եղանակեն» (ձև. № 20) ընդհանուր դիտողությունը, դժբախտաբար դեռևս չեն պարզում այդ տառերի բուն էությունը: Այսպես, դժվար է կռահել, թե գործնականում ինչ են նշանակել լառ, ծամ, պիեղ, դյուր և մյուս տերմինները: Այդ իսկ պատճառով, այս դեպքում էլ, ինչպես հիմնական խաղերի քանակն ու նշանները պարզելիս, անհրաժեշտ է դիմել բուն ձևազրեքին, պարզելու համար տառերի գործածության օրինաչափությունը, որն ինչ-որ շափով կարող է օգնել նրանց գործնական նշանակության հայտնաբերմանը:

Շարակնոցի խաղազրեքության մեջ առանձին տառերի գործածության հաճախակիությունը հետևյալ կարգով է.

վ. ս. պ. գ. շ. բ. լ. ծ. դ. կ. յ. ց.

Տառ ունեցող խաղը մեծ մասամբ կետեր էլ ունի: Կետերից անկախ են հետևյալ տառերը՝ ծ. դ. յ. ց. գուցե և՛ կ.: Սրանցից ծ-ն և դ-ն նույնիսկ խաղերից անկախ են, այսինքն հանդիպում են նաև նշան չունեցող վանկերի տակ: Շարակնոցում մի շարք խաղերի տակ տառեր չեն հանդիպում. դրանցից են սուղը, բուժը, շեշտը, զարկը, մենկորճը և այլն:

Տառերի և խաղերի միջև կարելի է նկատել հետևյալ փոխհարաբերությունը.

ա) վ-ն, որ ամենագործածականն է, միաժամանակ նաև «ամենաունիվերսալն» է, այսինքն՝ հանդիպում է ավելի շատ տարբեր խաղերի հետ:

բ) պ-ն կապված է զլխավորապես «ուրրակային» խաղերի հետ, ինչպես օրինակ.

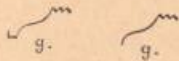
լ յ օ շ (լ յ ո յ)

գ) լ-ն հանդիպում է սուրի և թուրի, ինչպես և երկարի հետ:

դ) շ-ն հանդիպում է խոտրովայինի, երբեմն նաև վերնախաղի հետ:

կ) չ-ն հանդիպում է միայն հուհայի և սրա նման խաղերի հետ ամբողջ Շարակնոցում ընդամենը երեք-չորս անգամ:

զ) ց-ն հանդիպում է ընդամենը երկու անգամ, հետևյալ նշաններին տակ.



է) զ-ի համար բնորոշ է կետերով փուշը:

ը) ս-ի համար բնորոշ է կետերով բենկորճը (հատկապես ստեղիններում), ինչպես նաև փուշը: Հատկանշական է, որ ս-ի հետ երկար, սուր, թուր, խոսրովային խաղեր չեն լինում:

Կետերը և տառերը ավելի շատ հանդիպում են ծանր երգերում (ստեղիններ, գործատներ և այլն): Տառերը, ինչպես և կետերը ժամանակի ընթացքում ամենից շատ և ամենից շուտ են աղավաղվել: Ուշ դարերում նրանց նշանակությունը շտալով դուրս են գցել: Այսպես է օրինակ, զանազան ձեռագրերի մեջ հիշատակարանից հետո ընդօրինակված նոր երգերում: Այդ երգերը տառեր չեն ունենում նույնիսկ այն դեպքում, երբ ձեռագրի հիմնական մասում տառերը կանոնավոր կերպով դրված են իրենց պատշաճ տեղերում:

Ինչպես վերը նշեցինք, XII դարից առաջ ամեն մի տառը երկու կողմից առնվում էր կետերի մեջ, այսպես.

.պ. .վ. .ս.

XIII—XIV դարերի ձեռագրերում կետը միայն տառից հետո է դրվում, ուշ ձեռագրերում, երբեմն, այդ կետն էլ չի դրվում:

Կասկածից վեր է, որ տառերը զանազան բառերի սկզբնատառեր են: Քանի որ խաղախմբի տակ դրված տառը ամբողջ խմբին չի վերաբերում, այլ ավելի նշանին միայն, ուստի հավանականությունից հետո է տառերի նշանակությունն ընդունել որպես ք, ք, cresc. և այլն: Երբեմն միևնույն տառը մի քանի անգամ կրկնվում է օրինակ.

~ ~ ~ ~ ~ ✓ ✓ Ջ ...
ծ. ծ. ծ. ւ. ւ. ծ.

(Խաղգիրք, № 630, 1278 թ., էջ 28)

Պարզ է, որ ծ-ն այս դեպքում ծանր էլ չի նշանակում՝ ներկա հասկացողությամբ:

Շարակնոցում, ճիշտ է շատ սակավ, բայց հանդիպում են նաև կրկնակի տառեր, մասնավորապես՝ ս և ք:

✓^{up.} ✓^{up.}

Խաղգրքերում բազմազան կրկնակի տառերի գործածության շատ դեպքեր կան:

Տեխնիկ առաջ դրվող նշանները

Շարակնոցի հին լավ ձեռագրերում հաճախ որևէ երգի սկզբից առաջ, տեքստի սողի վրա, մեկ կամ բացառիկ դեպքերում երկու նշան կա դրված: Այդ նշանները, որ պայմանական կերպով անվանում ենք նախատեքստային նշաններ, ավելի երգի երաժշտական տեքստի մեջ չեն մտնում: Արտաքուստ դրանք նմանվում են բյուզանդական նեմագրության սիստեմում կիրառված լադային նշաններին, սակայն որոշակիորեն այլ բովանդակություն ունեն, քանի որ դրանց գործածությունը պարտադիր չէ բոլոր երգերի համար: Որպես նախատեքստային նշաններ ամբողջ Շարակնոցում հանդիպում են հետևյալ խաղերը.

1. Ը Ը օ ~ ✓ (✓) ✓ օ) () ~ տառեր

~ ✓ ✓ օ օ օ - դուր-դուր:

Այդ նշանները երբեմն դրված են երգի բոլոր տներից առաջ, երբեմն միայն առաջինից, երբեմն էլ (եթե առաջին տունը զարդագրով է սկսվում)՝ երկրորդից, երրորդից և այլն: Մեծ մասամբ մեկ երգի բոլոր տները տեքստից առաջ նույն նշանն ունեն, երբեմն միայն հանդիպում են տարբեր նշաններ: Վերը բերված նշաններից համեմատաբար ավելի հաճախ են հանդիպում երկարը, փուշը, պարույկը և բուլբը (դրանք կազմում են նախատեքստային բոլոր նշանների մոտ 80 տոկոսը), սուղը, խունճը և բուլ կրող մենկորճը սակավ են հանդիպում, իսկ մնացածները հանդիպում են բացառիկ դեպքերում, մեկ-երկու կամ երեք անգամ՝ Շարակնոցի մեջ:

Տնտեսյանի կարծիքով նախատեսքատային այդ նշանները ցույց են տվել ամեն մի ձայնի մեջ մտնող երգի այլևայլ տեսակները¹:

Հետագայում, մի այլ տեղ, խոսելով ավագ կողմի ստեղծներ/մասին, Տնտեսյանը ճշտում է իր սասածը և գտնում, որ այդ նշանները ցույց են տալիս, որ եղանակը ոչ թե հիմնական ձայնում, այլ «գարձվածքում» է գրված: Այդ ենթադրության ստուգումից պարզվում է, որ օրինակ, առաջին կողմի նախատեսքատային նշաններ ունեցող բոլոր երգերը իրոք «գարձվածքում» են գրված: Բացի դրանից, Գ կողմի երգերում տեքստից առաջ գրված բովեր հատուկ է սուղով և թաշտով սկսվող երգերի խմբին, այսինքն, որոշ զեպերում նախատեսքատային նշաններն իրոք ձայնի կամ երգերի տեսակների հետ կապ ունեն: Սակայն, ընդհանուրի մեջ այդ զեպերը փոքր բացառություն և թերևս պատահականություն են: Բացի Ա կողմից, բոլոր ձայներում «գարձվածքի» և հիմնական ձայների երգերի նախատեսքատային խաղերի մեջ որևէ օրինաչափություն չկա: Այսպես օրինակ, Գ ձայնում նախատեսքատային երկարը ամեն զեպում մի առանձին տեսակի երգից առաջ է գրված: Այդ երգերի մի մասը հիմնական ձայնում, մյուս մասը՝ «գարձվածքում» է գրված: Ապա, Գ կողմում եղած բոլոր նախատեսքատային նշանները հենց հիմնական ձայնի երգերին են վերաբերում, իսկ «գարձվածքի» երգերը ընդհանրապես ոչ մի նշան չունեն և այլն: Դեռ ավելին, միանման սկիզբ և միանման ամբողջական մեղեդի ունեցող միևնույն երգի տարբեր տները երբեմն տարբեր նախատեսքատային նշաններ են ունենում: Ուրեմն այդ նշանների գործածությունը կապված չէ այն բանի հետ, թե երգը ինչ ձայնում է, ինչ եղանակ ունի և այլն:

Նախատեսքատային նշանների վերաբերյալ առաջիմ դժվար է վերջնական եզրակացության հանգել, մի բան, սակայն, պարզ է բանի որ դրանք ոչ բոլոր երգերի սկզբներում են գրված և հանդիպում են միայն Շարակնոցի երգերում, ուստի դրանց գործածությունը կապված է շարակնի երգերի կատարման մի որևէ առանձնահատկության հետ: № 1577 ձեռագրից (1283 թ.-XIV դար, էջ 167ր) ստորև բերված օրինակները մասամբ պարզում են դրանց նշանակությունը:

«Թիւնս իմ» վանկերը օրհներգի վերջավորություն են: Պարզ է, որ այդ վանկերի վրա եղածը նույն նախատեսքատային նշաններն են (այս զեպում՝ խոսքի հետ միասին) և ցույց են տալիս ամեն մի

¹ Հավելված «Ժամանակ» հանդեսի, 1864, № 45:

1-ին տւն.	թիւն իմ Քաղալն...
2-րդ տւն.	՝՝ Անալս...
3-րդ տւն.	Ք Ք Փոբուսոն...

տնից առաջ կատարվող երգի (օրհներգի) վերջավորության խաղերը: Նման օրինակ է նաև հետևյալը (էջ 148բ).

Ըզ սէր Ամենայն արարած և այլն:

«Ամենայն»-ը երգի սկիզբն է, իսկ «ըզ տէր»-ը դրանից առաջ կատարվող օրհներգի վերջավորությունը («օրհնեսցուք ըզտէր»):

Այս օրինակներից դատելով, նախատեսքատային նշանները ցույց են տալիս, թե տվյալ երգից առաջ կատարված օրհներգը կրկնելիս երաժշտական ինչ ֆրազի վրա պետք է այն ընդհատել. հաջորդ երգին անցնելու համար:

Նույն ձեռագրի էջ 150-ում, երգի սկզբին, տեքստից առաջ գրված է կետ ունցող փուշը:

Պառլ յարոբան Կ...

Մնացած տները ավարտվում են դարձյալ կետավոր փուշով, այսպես

անկով Փառլ-

Կետ ունեցող այս փուշը նույն նախատեսքատային փուշն է: Ուրեմն այդ նշանը ցույց է տալիս, թե նորից սկզբին՝ «Փառք» խոսքին անցնելու համար ինչպես պետք է ավարտվի կամ ընդհատվի մեղեդին:

Այսպիսով նախատեսքատային նշանները կապված են երգերի հաջորդականության, մեկից մյուսին անցնելու հետ: Ուշ գրված ձեռագրերում նախատեսքատային նշանները աստիճանաբար դուրս են թողնվել, տպագիր օրինակներում դրանցից միայն մի բանի հետ են մնացել:

¹ Նախատեսքատային խաղերի այդպիսի մեկնաբանությունն ընդունելով չի կարելի շնկատել դրանց առնչությունը Մ. Արեղյանի կողմից նշված «գարձ»-ի հետ, որը շարակնների հորինվածքի բնորոշ հատկանիշներից մեկն է (տե՛ս Մ. Արեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. 1, էջ 490):

Մեր կողմից պայմանականորեն նշանախմբերի մասնատումն ու միավորումն անվանված երևույթը հայկական խազագրության հետաքրքրական երևույթներից է: Դրա էությունն այն է, որ որևէ երգի մեկ տան մեջ եղած մի նշանախումբը նույն երգի մյուս տան մեջ, համապատասխան տողի վանկերի քանակությունից կախված, կարող է մասնատվել (ներքևից դրված աղեղը ցույց է տալիս, որ նրանով ամփոփված նշանները մեկ վանկի են վերաբերում, մեկ խումբ են կազմում): Օրինակ (ձեռ. № 1590).

92. $\sim \text{Ճ} = \sim \text{Ճ}$
 50r. $\sim \text{Ձ} = \sim \text{Ձ}$
 135r. $\sim \text{Ղ} = \sim \text{Ղ}$
 47. $\sim \text{ՃՃ} = \sim \text{ՃՃ}$
 30. $\sim \left[\text{Ձ} : \right] = \sim \left[\text{Ձ} : \right]$
 150. $\sim \left[\text{Ղ} \sim \text{Ղ} \right] = \sim \left[\text{Ղ} \sim \text{Ղ} \right]$

Առաջին դեպքում (ձախ կողմում) ամբողջ խազային ֆորմուլան մեկ վանկի վրա է դրված, երկրորդ դեպքում դա բաժանված է երկու մասի և երկու վանկ է դրազեցնում:

Եթե միևնույն երգում, տեքստի բառերի հետ կապված, որևէ նշանախումբ հանդիպում է նաև մասնատված ձևով, այն էլ տների համանման տեղերում, ապա նշանակում է, որ այդ խմբի մեկոգիկ նշանակությունը մի նոր բան չէ, այլ իրենից ներկայացնում է խմբի մեջ մտնող առանձին խազերի նշանակությունների լոկ մեխանիկական գումարը:

Նույն ձևով էլ երգի մեկ տան մեջ առանձին-առանձին գործածված երկու նշան կամ նշանների երկու խումբ հաջորդ տներից որևէ մեկի մեջ կարող է հանդես գալ մեկ վանկի վրա, միավորված վիճակում: Այսպես օրինակ (նույն ձեռագրից).

Բնականաբար այս երևույթը Շարակնոցում շատ սակավ է հանդիպում, քանի որ երգի տուն առ տուն նույնությամբ կրկնելը այստեղ ձևի կառուցման հիմնական սկզբունքներից մեկն է, վերաբերում է բնավ ոչ բոլոր տեսակի խազերին ու խազախմբերին, այնուամենայնիվ խմբերի այդպիսի մասնատումը կամ միա-

21. $\sim \text{Ձ} \sim \text{Ձ} = \sim \text{Ձ} \sim \text{Ձ}$
 40r. $\sim \text{Ձ} \sim \text{Ձ} = \sim \text{Ձ} \sim \text{Ձ}$
 225r. $\sim \text{Ձ} \sim \text{Ձ} \sim \text{Ձ} = \sim \text{Ձ} \sim \text{Ձ} \sim \text{Ձ}$
 176r. $\sim \sim \text{Ղ} \sim \text{Ղ} = \sim \sim \text{Ղ} \sim \text{Ղ}$
 211. $\sim \sim \sim \sim \sim \sim = \sim \sim \sim \sim \sim \sim$
 209. $\sim \text{Ձ} = \sim \text{Ձ}$

վորումը կարևոր նշանակություն ունի խազերի սիստեմի սկզբունքի տեսակետից: Հայտնի է, որ բյուզանդական նեմադրության մեջ երկու, երեք կամ ավելի նշանների գույնորոշությունը (մեկ վանկի վրա՝ որպես նշանախումբ), ձեռք է բերում բոլորովին նոր մեկոգիկ նշանակություն, որը կապ չունի այդ խմբի մեջ ընդգրկված նշանների նշանակության հետ առանձին-առանձին վերցրած: Ուստի, հայկական խազագրության մեջ եղած այդ երևույթը խազերի սիստեմի էություն մասին, ճիշտ է, միայն «նեգատիվ» բնույթի, բայց կարևոր տրվյալներ է տալիս, համոզելով մեզ այն բանում, որ հայկական սիստեմը իր սկզբունքի ամենահիմնական կողմերից մեկով նման չէ բյուզանդական նեմադրության սիստեմին¹: Վերոհիշյալ երևույթը հատուկ է նաև Թաղչյանի Շարակնոցի երգերին: Չնայած Թաղչյանի ձայնագրության մեջ եղած բոլոր այդպիսի դեպքերը հազիվ թե կարելի է համարել խազերում եղած մասնատման կամ միավորման ուղղակի անդրադարձում, սակայն ընդհանուր համապատասխանությունն այստեղ ևս առկա է:

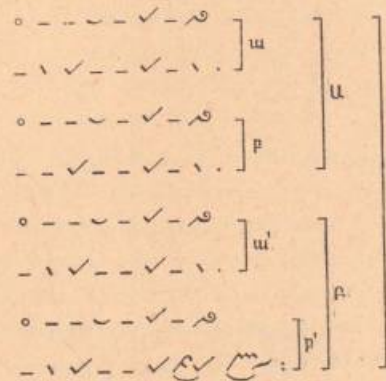
Բ. ԵՐԱՃՇՏԱԿԱՆ ՏԵՔՍՏԻ ՏՐՈՂՈՒՅՈՒՆԸ ԵՎ ՁԱՅԻՆ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Խազային ձայնագրություններն ուսումնասիրելով կարելի է նկատել, որ ամեն մի երգի մեջ որոշակի կերպով արտահայտված է նրա մեղեդիի տրոհությունը, այսինքն՝ երգի բաժանումն առանձին պարբերությունների, նախադասությունների, ֆրազների և այլն:

Չափաձո տեքստ ունեցող պարզ երգերում, որպես կանոն, տեքստի և մեղեդիի տրոհությունը համընկնում են միմյանց, ուստի այս դեպքում խոսքի մասերն օգնում են առավել հեշտությամբ որո-

¹ Խազերի սիստեմի սկզբունքի էության տեսակետից նշանախմբերի մասնատմանը և միավորմանը կրկին կանգրազառնանք ստորև (տես՝ 266 և հաջորդ էջերը):

շելու նաև մեղեդիի առանձին մասերի սահմանները: Ստորև բերում ենք մի պարզ երգի ձայնագրություն, որտեղ խաղերը դասավորված են շափածո տեքստի տողերին համապատասխան: Դժվար չէ նկատել, որ այդ երգում գրական տեքստի տրոհությունը նույնությամբ պահպանված է նաև երաժշտության մեջ¹:



(Ձեռագիր 1590, էջ 233)

Այդ երևում է խաղերի դասավորությունից. երգի ձայնագրությունը բաղկացած է երկու հավասար հատվածից՝ Ա և Բ, որոնց մեջ նույն նշանների հաջորդականությունը կրկնվում է: Ուրեմն անկախ նրանից, թե ինչ նշանակություն ունեն նշանները, Ա-ն և Բ-ն մեղեդիի երկու միանման հատվածներ են, որ այս դեպքում պայմանական կերպով կարելի է համարել երաժշտական պարբերություններ: Բնական է, որ պարբերությունները տարբեր վերջավորություն պետք է ունենան, քանի որ Ա պարբերությամբ ավարտվում է երգի կեսը միայն, իսկ Բ-ով՝ ամբողջ երգը: Այդպես էլ հենց խաղերում է. Բ պարբերության վերջում նոր նշաններ են հանդես գալիս, մեղեդին ընդարձակվում է:

Այնուհետև կարելի է նկատել, որ պարբերություններից յուրաքանչյուրը, իր հերթին, բաղկացած է երկու մասից (ա, բ և ա՛, բ՛), որոնք նույնպես խաղերի միանման հաջորդականություն ունեն,

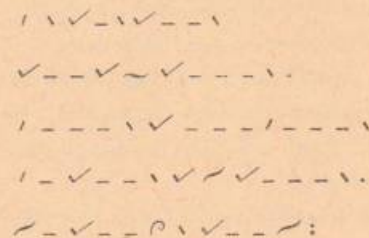
¹ Գրական տեքստը մեջբերել անհրաժեշտ չէ: Այդ տեքստի տրոհությունը երևում է առանձին տողերի համեմատական ավարտուն իմաստից, վանկերի քանակությունից, ներքին ռիթմիկայից, հանդերձից և, վերջապես՝ կետագրության նշաններից: Մեր բերած օրինակներում երաժշտական տողերը ուղղակի դասավորել ենք ըստ բանաստեղծական տողերի:

Խաղերում եղած հորիզոնական գծիկները ցույց են տալիս նշան չկրող վանկերը:

ուրեմն ներկայացնում են երաժշտական երկու միանման նախադասություններ: Այսպիսով, բերված երգը սիմետրիկ կառուցվածք ունի, բաղկացած գրական տեքստի համանման մասերից: Տվյալ դեպքում տեքստում եղած տրոհության նշանները նույն շափով կարող են վերաբերել և երաժշտությանը:

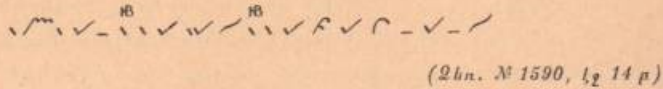
Ինչ վերաբերում է առձակ տեքստ ունեցող երգերին, ապա այստեղ ևս տեքստն օգնում է մեղեդիի տրոհության մասին գաղափար կազմելուն, բայց գլխավորապես խոշոր հատվածների վերաբերյալ և այն էլ ոչ միշտ: Բավական է հիշել, որ հատկապես ծանր երգերում, սովորաբար, մեղեդին անհամեմատ ավելի շատ մասեր (հատվածներ) է պարունակում իր մեջ, քան տեքստը, և երբեմն տեքստի միայն մեկ վանկը զբաղեցնում է երաժշտական մի ընդարձակ պարբերություն, բաղկացած մի շարք նախադասություններից: Անկախ գրանից, արձակ երգերում հաճախ գրական տեքստի և մեղեդիի բաժանումը չեն համընկնում միմյանց այն բանի հետևանքով, որ Շարակնոցի շատ տեքստեր հարմարեցվել են հաստատուն կառուցվածք ունեցող եղանակների: Չնայած այսպիսի դեպքերում տեքստի տրոհությունը օգնության չի գալիս, սակայն դարձյալ, խաղերի միջոցով, համարյա միշտ անսխալ կերպով հնարավոր է լինում որոշել երգի մեղեդիի առանձին մասերի սահմանները:

Եթե նորից դիտենք վերը բերած երգը, կտեսնենք, որ այնտեղ Ա պարբերության վերջին նշանը բուլն է, իսկ Բ պարբերության վերջին նշանը՝ երկարը: Բազմաթիվ երգերի համեմատությունը ցույց է տալիս, որ սա օրինաչափական է. այսինքն, երգի կիսակազանը համարյա միշտ ավարտվում է բուլով, իսկ եզրափակիչ կազանը՝ երկարով¹: Այդ տեսակետից ընտրոշ է նաև 1789 թ. տպագիր Շարակնոցից (էջ 236) ստորև բերված օրինակը.

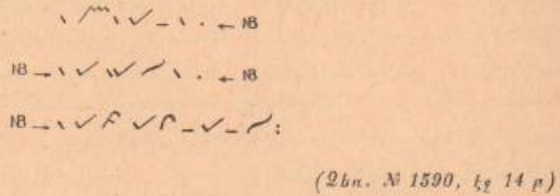


¹ Սակավ դեպքերում կիսակազանը ոչ մի նշան չի ունենում, որ թերագրություն է: Երբեմն երգի մետրոսի ռիթմիկայից կախված, երկարը հանդես է գալիս նաև կիսակազանի դերով, իսկ եզրափակիչ կազանը պարունակում է նշանների մի բարդ խմբակցություն:

Ուրեմն բուժը և երկարը առանձնահատուկ կազանսային նշաններ են: Վերը մենք նշել ենք, որ երաժշտական մեկ հատվածի մեջ սովորաբար երկու բուժ չեն հաջորդում միմյանց: Պարզվում է, որ համարյա բոլոր այն դեպքերում, երբ խազային տեքստում իրար կից երկու բուժ է դրված, ինչպես հետևյալ օրինակում է,



ապա դրանցից առաջինը նախորդ հատվածի (երաժշտական տողի) վերջն է ցույց տալիս, իսկ երկրորդը՝ հաջորդ հատվածի սկիզբը, հետևյալ ձևով (նույն բաժանումը կա նաև գրական տեքստում).

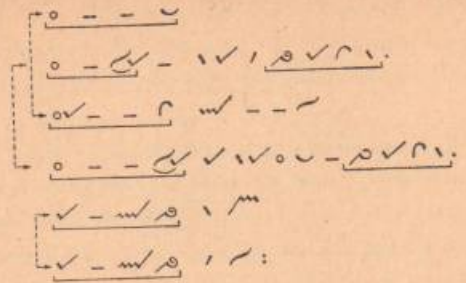


Այսպիսով, կազանսային նշանը կարող է օգնել որոշելու մեղեդիի տրոհությունը, չնայած միայն դա բավական չէ, որովհետև նույն բուժ և երկար նշանները հանդիպում են ոչ միայն նախադասությունների, պարբերությունների վերջում, այլև երգի յուրաքանչյուր «բայկապոխում»¹:

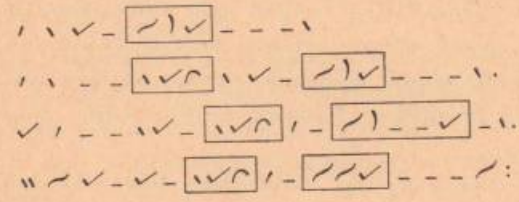
Տրոհությունը որոշելու համար ինչպես շափածո, այնպես էլ արձակ տեքստ ունեցող երգերում պետք է օգտագործել նաև խաղերի դասավորությունը: Շատ դեպքերում առանձին երաժշտական նախադասությունները («երաժշտական տողերը») իրենց վերջավորության մեջ ոչ թե մեկ ընդհանուր նշան ունեն, ինչպես բուժը կիսակազանսում, այլ միանման նշանների մի ամբողջ հաջորդականություն են պարունակում: Հաճախ այդպիսի հաջորդականության հանդիպում ենք որևէ երգի տարբեր նախադասությունների սկզբում երբեմն էլ միջում և այլն:

Օրինակ, ստորև բերված երգում երաժշտական տողերը խաղերի միանման հաջորդականությամբ են սկսվում, ազևլի ճիշտ, միանման հաջորդականությունները տողերի սկիզբն են ցույց տալիս:

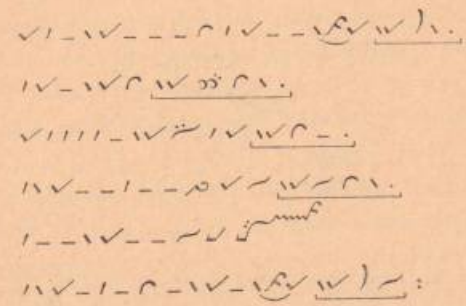
¹ Բուժի նշանակություն մասին որպես կազան սի նշան՝ մանրամասն տես ստորև:



Ստորև բերվող օրինակում միանման հաջորդականությունները տրղամիջում են.

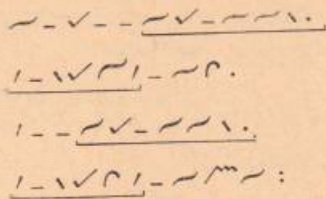


Այստեղ տողերի վերջավորությունները միմյանց նման են:



Հետևյալ օրինակում խաղերը «երաժշտական տողերի» բաժանելու համար հիմք են ծառայում 1-ին և 3-րդ տողերի միանման

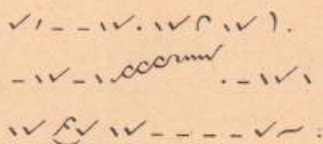
վերջավորությունը, ինչպես նաև 2-րդ և 4-րդ տողերի միանման սկիզբը:



(Ձև. № 1590, էջ 27 բ)

Ահա, կադանսային նշանների հետ մեկտեղ, երաժշտական նախադասությունների այսպիսի միանման սկզբնավորությունն ու վերջավորությունը, և երբեմն նաև նրանց մեջ ընդգրկված խազերի որոշակի դասավորությունը, արդեն լրիվ հնարավորություն են տալիս որոշելու արձակ տեքստ ունեցող երգերի մեղեդիի բաղկացուցիչ մասերը, «երաժշտական տողերը», որոնք, ինչպես ասացինք, ներկայացնում են ֆրազներ, նախադասություններ, պարբերություններ և այլն:

Այսպիսի տրոհությունը, մանավանդ ծանր երգերում, ցույց է տալիս մեղեդիի համեմատաբար խոշոր մասերը: Գրա հետ մեկտեղ, հաճախ կարելի է նկատել երաժշտական մեկ «տողի» սահմաններում խազերի մեջ զրված միջակև կամ վերջակետ, որոնք չեն բխում զրական տեքստի իմաստից և կապ չունեն նրա հետ. օրինակ.



(Ձև. № 1590, էջ 19 բ)

Վերը տեսանք, որ շատ զեպքերում նույնիսկ մեկ վանկով երգվող մի նշանախմբի մեջ վերջակետ է զրված: Ահա այսպիսի կետադրությունն ևս ցույց է տալիս մեղեդիի տրոհությունը, ավյալ զեպքում նրա ավելի փոքր մասերը: Ուրեմն երկարի ու բուլֆի հետ մեկտեղ, որպես կադանսավորող նշաններ, խազերում կիրառվում են նաև միջակետը և վերջակետը:

Խազային ձայնադրությունների տրոհությունը կարևոր նշանակություն ունի: Ուսումնասիրության ընթացքում տրոհությունն օգնում է ամեն մի ձայնի սահմաններում խմբավորելու երգերը, համաձայն նրանց կառուցվածքի և բնորոշ դանազան այլ առանձնահատկությունների:

Խազերի բոժն վերծանության դրժում տրոհությունը ավելի մեծ նշանակություն ձևեր կրերի շնորհիվ այն հանգամանքի, որ Շարակնոցի այս կամ այն ձայնի երգերում երաժշտական տողերի վերջավորությունները նախապես հայտնի են թե իրենց մեղեդիական ֆորմուլաներով և թե լադային հենակետերով: Այս վերջինները ավյալ ձայնի «հանգչող» և «վերջավորող» հնչյուններն են: Տրոհությունը որոշ շահով օգնում է նաև նշանների տեղական արժեքների մասին դադափար կազմելուն:

Գ. ՄԵՏԻԻ ԵՎ ՌԻԹՄԻ ԳՐԱՆՑՄԱՆ ՄԱՍԻՆ

Խազային ձայնադրությունների ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս որոշակի օրինաչափություն նկատելու նաև երաժշտության մետրը և ռիթմը զրի առնելու ասպարեղում և դրա հիման վրա որոշ հասկացողություն կազմելու նշանների տեղական արժեքի մասին:

Մետրի և ռիթմի տեսակետից խազերի ուսումնասիրությանը ձեռնարկելիս ամենից առաջ հարց է ծագում, նոտադրության այդ սիստեմում հնչյունների տեղություններն ընդհանրապես նշանակվե՞լ են, թե՛ ոչ:

Ինչպես գիտենք, հայկական միջնադարյան հոգևոր բանաստեղծությունը տաղաչափության տեսակետից հարուստ և բազմազան է եղել¹, իսկ խազերով ձայնազրված երաժշտությունն իրենից ներկայացրել է բարձր զարգացման հասած մոնոդիա, որի մեջ նույնպես մետրը և ռիթմը շահազանց հարուստ լինելով, ըստ ամենայնի շատ կարևոր դեր էին խաղում: Եթե հիշենք նաև, որ միջին դարերում հայերն ունեցել են երաժշտության տեսություն, հաշվի առնենք և այն, որ նևմային դրության դանազան սիստեմներում հնչյունների տեղություններն էլ այս կամ այն ձևով նշանակվել է, ապա սխալված չենք լինի, եթե ընդունենք, որ խազերի սիստեմում ևս երգի մետրոսի մասկան կողմը գտել է իր անդրադարձումը:

¹ Տես Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. 1, էջ 504:

« Այս հարցի վերաբերյալ ուշագրավ տվյալ ենք գտնում Մ. Բժշկյանի երաժշտագիտական արհեստի աշխատությունների մեջ: XIX դարի 10-ական թվականներին, ինչ որ շարժվել էր դեռևս ծանոթ լինելով խաղերի նշանակությանը, Մ. Բժշկյանը գրել է.

«Անոնք (խաղերը) հիմնական երգիչներուն ավելի ժամանակ կը ցրցընեն, ինչպես՝ պարզ փուշը Բառամանակի տեղ զրված է (ընդգծումն մերն է — Ռ. Ա.), թեպետ կըրնա ըլլալ, որ ուրիշ ազդություն ալ ունենան նկատմամբ աստիճաններուն ու հին երաժիշտները գիտնան...»¹:

Անկասկած այս տեղեկությունը գործնականի վրա է հիմնված, ուստի և զնահատելի է: Այսինքն խաղերը ժամանակ ցույց են տվել, այլ բան է, թե ինչ կերպ և ինչ շարժվել է ճշգրիտ:

Այսպես, հարց է ծագում. կա՞ր արդյոք Շարակնոցի ձայնագրության մեջ հնչյունների տեղումնները ցույց տվող հատուկ նշանների սխեմա:

Խաղերի անուններից դատելով, մեծաքանակ նշաններից սուլի և երկարի նշանակությունն է հաստատապես առնչվում ռիթմի գրանցման հետ (ինչպես հայտնի է, այդպես է նաև առողջանություն սխեմանում): Սակայն, եթե երաժշտական գրության մեջ սուղ և երկարը ծառայած լինեին որպես տեղումններ նշանակելու հիմնական միջոց, ապա պետք է սպասելի լիներ ձայնագրություններում այդ նշանները շատ ավելի հաճախ հանդիպել, քան նրանք (հատկապես սուղը) կիրառվել են իրականում: Դրանից բացի պետք է հաշվի առնել և այն, որ հենց առողջանության սխեմանում էլ սուղը և երկարը ոչ թե հնչյունի տեղումն են նշանակում, այլ տեղումն կարծազուրկ կամ երկարացում են ցույց տալիս: Այդպես ուրեմն, սուղ և երկար նշաններով հնչյունների տեղումն նշանակման հարցը երաժշտական խաղերի սխեմանում չէր կարող լուծվել:

Շարակնոցի տարրեր ֆակտուրա ունեցող խաղադրված երգերն ուսումնասիրելիս նկատում ենք, որ նրանցում տեղ են գտել մեծ թվով պարզ ձայնագրություններ, որոնք ոչ միայն նշանների բարդ խմբեր չունեն, այլև պարունակում են ընդամենը 4—5, այն էլ բա-

¹ Մ. Բժշկյան, «Երաժշտություն, որ է համառոտ տեղեկություն երաժշտական սկզբանց և ելեկցությունց եղանակաց և նշանագրաց խաղից»: Ձեռագիր, Վենետիկ, 1815, տե՛ս «Գեղարվեստ», 1927, էջ 62: Գծարվարար հնարավորություն չունենք ժանրամասնորեն ծանոթանալու Մ. Բժշկյանի ձեռագիր աշխատությանը:

վական նոսր զրված նշան, օրինակ՝ շեշտ, բուժ, փուշ, խոնճ և երկար:

Ինչ խոսք, որ այդ ձևով ձայնագրված երգերը, հենց իրենց ինտոնացիոն և ռիթմական պարզության հետևանքով, մետրոնոմի տեսակետից միանգամայն կազմակերպված են եղել, երգվել են չափավորված և ոչ թե անարխիկ ձևով:

Ահա այդպիսի ձայնագրությունները ենթադրել են տալիս, որ վերը հիշված նշանները չէին կարող ցույց տալ միայն տեղումն, կամ միայն բարձրություն (ինտոնացիա): Դրանցով, անտարակույս, գրանցվել են թե՛ ինտոնացիան և թե՛ տեղումն: Այստեղից էլ կարելի է հետեցնել, որ Շարակնոցի ձայնագրության մեջ տեղումն նշանների հատուկ սխեմա չի եղել: Գոյություն ունեցած «ինտոնացիոն» (զույգ նաև այլ) նշանները, կամ նրանց մի մասը՝ միաժամանակ ցույց են տվել հնչյունի կամ երաժշտական դարձվածքի տեղումնները կամ, այլ կերպ ասած, այդ «ինտոնացիան» (մեկ հնչյուն, թե մեղեդիական մի ամբողջ դարձվածք) ցույց է տրվել որոշակի մետրական տեսականությամբ: Այսպիսով, Տնտեսյանն էլ իրավացի է, երբ խաղերին որոշակի ժամանակ է հատկացնում:

Հաջորդ հարցը նշան չունեցող վանկերի տեղումնային հարցն է: Այդպիսի վանկեր, հատկապես պարզ երգերում, հաճախ են հանդիպում: Վերն արդեն ասվել է, որ Տնտեսյանը նշան չկող վանկերին էլ տեղումն էր վերագրում (հավասար «միջակ վանկին», այն է՝ $\frac{1}{4}$ կամ $\frac{1}{8}$):

Եթե նշան չկող վանկերի ինտոնացիոն էությունը առայժմ մի կողմ թողնենք, կարող ենք չկասկածել այն բանում, որ նրանք ևս, հատկապես պարզ երգերում, որոշակի տեղական արժեք են ունեցել: Ինչպես ստորև կտեսնենք, պարզ երգերի ձայնագրությունների վերլուծությունը մեղ համոզում է, որ այդ վանկերի տեղումնային համապատասխանել է երգի ընդհանուր մետրիկային, այլ խոսքով, նշան չկող վանկերը կատարվել են երգի մետրական միավորի չափով: Այսպես օրինակ, եթե մեղեդիի մեջ խոսքի առանձին վանկերի գերակշռող տեղումնային $\frac{1}{4}$ է եղել, ապա նշան չկող վանկերն ևս $\frac{1}{4}$ տեղումն են ստացել, եթե $\frac{2}{4}$ է եղել՝ $\frac{2}{4}$ և այլն:

Նշանների տեղական արժեքի մասին քաղաքի կազմելու համար անհրաժեշտ է քննել գրական տեքստի տաղաչափական կառուցվածքի օրինաչափությունները և դրա վրա հիմնվելով վերլուծել ձայնագրությունները: Ըստ այդմ անհրաժեշտ է նկատի ունենալ նաև այն վկայություններն ու ենթադրությունները, որ տրադիցիոն

կատարման հիման վրա արել են նախորդ ուսումնասիրողները (Մ. Բժշկյան և Ե. Տնտեսյան):

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ կան երգեր, որոնց գրանցումներում գրական տեքստի և երաժշտության տաղաչափական կառուցվածքը տարբեր օրենքների են հետևում և «շեն բռնում» իրար, այնուամենայնիվ, հաճախ (հատկապես չափածո տեքստերի և մանավանդ պարզ ձայնագրությունների դեպքում) տեքստի և երաժշտության տաղաչափական օրենքները միանման են լինում, կամ միմյանց նկատմամբ ընդհանուր շատ բան են ունենում: Հենց այդպիսի դեպքում էլ բանաստեղծական տաղաչափական կառուցվածքը օգնում է որոշակի հասկացողություն կազմելու նաև երաժշտության տաղաչափության, ուստի նաև ձայնագրության էություն մասին:

Մանրեմաններ այդ կարգի պարզ երաժշտություն ունեցող մի բանի ոտանավորների հետ¹:

Խոսելով հոգևոր երգերի ոտանավորների տեսակների և նրանց կառուցվածքի մասին, ակադ. Մ. Աբեղյանը մեծ տեղ է հատկացրել ազատ ոտքերով ոտանավորներին: Անապետյան քառոտանի ոտանավորներին նա տվել է հետևյալ բնորոշումը.

«... Գրանք իրենց կազմությամբ ավելի մոտ են երաժշտական եղանակին, զի այս ոտանավորների ճիշտ առոգանման ժամանակ, որ անհրաժեշտ է երաժշտական ռիթմի համար, վանկերը մերթմանն են արտասանվում, մերթ թեթև ու արագ, որով և զրանց առոգանությունը երգեցիկ բնավորություն է ստանում: Հնում այդ ոտանավորները կապված են եղել երգի եղանակի հետ»²:

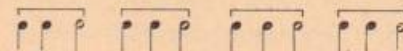
Որպես այդ կառուցվածքի հնագույն ոտանավորներ, Մ. Աբեղյանը նկատի է ունեցել Կոմիտասի «Անձինքը» և Դավթակ Քերթոզի «Ողբը», որոնցից առաջինը, նրա կարծիքով, հաստատապես երգի համար է գրված եղել:

Ազատ տակտավոր ոտանավորների վերը բերված հատկության շնորհիվ հնարավոր է դառնում որոշել առանձին վանկերի տեղդրությունը և, հետևաբար, երաժշտական տարրեր նշանների համեմատական տեղդրությունը:

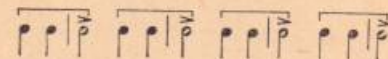
¹ Մեր հին և նոր բանաստեղծության բոլոր տեսակի ոտանավորները մանրագնին ուսումնասիրել է հանգուցյալ ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանը: Օգտորվում ենք նրա մեծարժեք «Տաղաչափություն» աշխատությունից (Երևան, 1939):

² Մ. Աբեղյան, «Տաղաչափություն», էջ 320:

Կոմիտասի «Անձինքը» հորինված է եռավանկ անապետյան ոտքերով: Չորս այդպիսի ոտք կազմում են մեկ տող, հետևաբար մեկ տողը մետրական չորս շեշտ ունի: Տողի ամբողջությունը զգալի է վերջին դադարով: Նույնպիսի, բայց ընդհանուր առմամբ ավելի փոքր չափի, դադար է ունենում, բովանդակության համեմատ, նաև ամեն մի տողի առաջին կիսատողը և, ընդհանրապես, ամեն մի ոտքը (Մ. Աբեղյանը այդպիսի դադարը անվանում է հատած կամ ցեզուր): Ուստի ոտանավորի նորմալ տողերը ըստ եռավանկ ռիթմական ոտքերի հետևյալ կառուցվածքն ունեն.

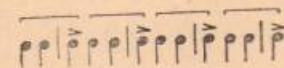


Քանի որ բառերի վերջին վանկերը սովորաբար շեշտված են, մենք կարող ենք դրանք դնել տակտի ուժեղ մասերում և ստանալ հետևյալ մետրը և ռիթմը¹:



Այս կառուցվածքն ունեն բոլոր այն տողերը, որոնք բաղկացած են նորմալ եռանդամ (եռավանկ) ոտքերից, սակայն ոտանավորի մեջ հանդիպում են նաև երեքից ավելի կամ պակաս անդամներից բաղկացած «ազատ» ոտքեր: Մ. Աբեղյանը ցույց է տալիս, որ գործնական առոգանության մեջ ազատ ոտքերի ամանակը մոտավորապես հավասարվում է նորմալ ոտքերին հետևյալ ձևով. «Կարձ» ոտքերն ավելի զորեղ շեշտվելով ներքին երկարացում են ձևոք բերում, իսկ «երկար» ոտքերը զորեղ շեշտից հետո գալով արագ են արտասանվում, այսինքն դրանց անդամների տեղդրությունը համապատասխան չափով կրճատվում է.

¹ Հնարավոր է մետրո-ռիթմական այլ ձևավորում ևս.



Սակայն մենք ավելի համապատասխան ենք զանում առաջինը, քանի որ այդ դեպքում ոտանավորի անապետյան բնույթը ավելի լավ է արտահայտվում և երաժշտությունը ավելի մոտ է ստացվում գրական տեքստի առոգանությանը:

«Անձինք նուիրեալք» ոտանավորում ազատ ոտքեր ունեն, օրինակ, հետևյալ տողերը.

«Ի վերա միոյ պատուական մարգարտի»:

Այստեղ «միոյ» ոտքը կարճ է, այսինքն սովորական երեքի փոխարեն երկու վանկ ունի: Ըստ Մ. Արեղյանի բնորոշման, այդ տողի սիմվոլը հետևյալ տեսքը կունենա.



«Կուսուրեամբ ընդ մանու պատերազմեալք յաղբեցին»:

Այստեղ կա երկար ոտք («պատերազմեալք» — 4 վանկից բաղկացած): Դրա սիմվոլը կլինի.



Ուրեմն ազատ ոտքերի դեպքում ոտանավորի մետրական կառուցվածքը (երաժշտության մեջ՝ շափր, մետրը) չի խախտվում: Չի փոխվում նաև մետրական շեշտի տեղը, այլ փոխվում է տվյալ ոտքի (տակտի) սիմվոլը միայն:

Երբեմն կարճ ոտքը նորմալ տեղումն է ձեռք բերում նախորդ ոտքի վերջի անշեշտ մասը որպես վանկ իրեն միացնելու միջոցով. Օրինակ.

«Անձինք նուիրեալք սիրոյն Քրիստոսի»

Այսպիսի վանկեր կան գրված երաժշտական հնարան շատ ձևազերծում:

Կարճ ոտքերը բնորոշ են հատկապես տների սկզբում, որտեղ նրանք հաճախ թերատակա են կազմում: Օրինակ.



Այստեղ առաջին վանկի տեղումն սովորական 2/4-ի փոխարեն 1/4 է: Դրա հետևանքով առաջին ոտքը (բանաստեղծական տողի առաջին տակտը) թերի է: Այս մասին Մ. Արեղյանը գրում է.

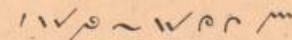
«Տողասկզբի առաջին ոտքի ամանակի հավասարեցումը նորմալ ոտքերին ընդհանրապես նկատի չի առնվում, զի տողասկզբում սիմվոլը դեռ որոշ կերպարանավորված չէ»:

Երբ տողը սկսվում է շեշտված վանկով, այսինքն առաջին ոտքը միավանկ է լինում, այն ինքնուրուիքյան երկարում, հավասարվում է լրիվ ոտքի: Օրինակ.



Ոտանավորի տաղաչափական կառուցվածքը դիտելուց հետո պետք է տեսնել, թե ինչ օրինաչափություն կա խաղերի մեջ:

«Անձինքի» խաղային ձայնազրույթունից երևում է, որ այն պարզ երգերից է. ամբողջ երգի մեջ ընդգրկված են հետևյալ նշանները (վերջին նշանը օգտագործված է միայն երկու անգամ).



Երգի ֆակտուրան նոր է, նշանախմբեր չկան (մեկ դեպքից բացի), հաճախ հանդիպում են նշան շունեցող վանկեր: Ինչպես վերը նշել ենք, շափածո տեքստ ունեցող պարզ երգերում, որպես կանոն, ոտանավորի և մեղեդիի տրոհությունը համընկնում են միմյանց: Այս երգում հա, ամեն մի տան առաջին երեք տողերը եզրափակվում են կիսակազանսով (բուժ և միջակետ), իսկ վերջին տողը՝ վերջնակազանսով (երկար և վերջակետ): Ուրեմն այդ տեղերում եղանակի մեջ հա հապաղում կամ դադար ունենք (տես ստորև բերված խաղերը): Բացի դրանից, եղանակի ամեն մի տողի առաջին կեսն ավարտող վանկը նույնպես հապաղում ունի, քանի որ միշտ երկար նշանն է կրում: Սրանից հետևում է, որ այդ երգի մեղեդին մետրական տեսակետից, զույգ ընդհանուր եզրագծերով, բանաստեղծության նման է գրված, նրա կառուցվածքն ունի:

Հետագա զննումն ցույց է տալիս, որ ոտանավորի և մեղեդիի մետրիկան ու կառուցվածքը նման են ոչ միայն ընդհանուր դժերով, այլ նաև մանրամասներում: Խաղերը դասավորելով ըստ ոտանավորի ոտքերի, տեսնում ենք, որ թե տարբեր տների և թե մեկ տան առանձին տողերում համապատասխան ոտքերի նշանները միանման կամ նույնն են և կազմում են այնպիսի մի սիմետրիկ պատ-

կեր, ինչպիսին ունենք ոտանավորում: Դա էլ նշանակում է, որ եղանակը ևս, ոտանավորի նման, բաժանված է տակտերի, որոնք նման կամ նույն խաղերն ունենալով, մետրական տեսակետից ևս միանման հավասարաչափ կառուցվածք ունեն: Եղանակի բաժանումը հավասարաչափ տակտերի պարզ երևում է, օրինակ, երգի հետևյալ տներում.

Տուն «Ը» ✓ - ✓ - ~ 1 -) - - \.
 1 - ✓ ✓ - ~ 1 -) - - \.
 ✓ - ρ 1 - ~ 1 -) - - \.
 1 - ✓ ✓ - ~ 1 -) ~ 1 ~ :

Տուն «Յ» 1 \ ✓ 1 - ~ 1 -) - - \.
 1 - ✓ ✓ - ~ 1 -) - - \.
 ✓ 1 ρ 1 - ~ 1 -) - - \.
 1 - ✓ ✓ - ~ 1 -) 1 - ~ :

(Ձև. № 1590, էջ 171 բ.)

Այս հանգամանքը հնարավորություն է տալիս տեսնելու, թե ինչպես որոշ նշաններ մետրական հավասար պայմաններում հանդես գալով, եթե կարելի է ասել՝ միմյանց փոխարինելով, նույն տևողությունն են ցույց տալիս: Հենց դրանով էլ մենք դադարափար ենք կազմում այդ նշանների համեմատական տևողության մասին:

Նշանների տևողական արժեքի մասին ավելի մանրամասն դադարափար կարելի է կազմել միմյանց հետ համեմատելով ոտանավորի նորմալ և ազատ ոտքերը: Վերը բերված երգի ձայնագրության, մեջ, երաժշտական տակտերի ընդհանուր սիմետրիայի պայմաններում, երեքից պակաս կամ ավելի վանկեր ունեցող տակտերը նկատելիորեն տարբերվում են միմյանցից: Այստեղ ոչ միայն նշանների քանակը սովորականից ավելի կամ պակաս է, այլև հանդես են գալիս նոր նշաններ կամ նշանների նոր հաջորդականություններ:

Անշուշտ չի կարելի կասկածել, որ ինչպես արտասանության դեպքում ազատ ոտքերը դանդաղելով կամ արագանալով հավասարաչափ ժամանակ են գրադեցնում, այնպես էլ երգի մեջ այդ ազատ ոտքերը (տակտերը) դրադեցնում են նույնքան ժամանակ, ինչքան նորմալ ոտքերը: Հակառակ դեպքում երգի առանձին նախադասությունները (երաժշտական տողերը) շարունակ կարճ ու երկար կատացվեին, մի բան, որ միանգամայն հնարավոր է ազատ մետր և ուրիշ ունեցող իմպրովիզացիոն բնույթի «արձակ» երգերում, քայքայված հնարավոր չէ այնպիսի պարզ կառուցվածքի երգի մեջ, ինչպիսին «Անձինքն» է:

Սրանից կարելի է լիակատար իրավունքով հետևցնել, որ թերի կամ ավելցուկ անգամներ պարունակող տակտերի տևողությունը (մետրը) նորմալ տակտերի տևողությանը հավասար է եղել: Ահա այդպիսի տակտերի համեմատությունը հնարավորություն է տալիս պարզաբանելու ավյալ երգի մեջ գործածված բոլոր նշանների հարաբերական տևողական արժեքը: Բերենք մի քանի օրինակ:

Սովորական ոտքերի համեմատությունից տեղեկանում ենք, որ վերը բերված «Ը» տան մեջ՝ 2-րդ և 3-րդ տողերի 2-րդ տակտերի շեշտը և փուշը նույն տևողությունն ունեն: Նույն բանը տեսնում ենք «Յ» տան 2-րդ և 4-րդ տողերում և ոտանավորի շատ այլ տեղերում: Երգի «Ը» տան 2-րդ և 3-րդ տողերի համեմատությունից իմացվում է, որ նշան չունեցող վանկերը այդ երգում իրենց տևողությամբ հավասար են շեշտին, հետևաբար և փուշին: «Մ» տան 4-րդ տողի վերջավորությունը ցույց է տալիս, որ բուխը նույն տևողությունն ունի, ինչ որ 2-րդ տողի նշան չունեցող վանկը, որն իր հերթին հավասար է շեշտին և փուշին: Մի քանի տների վերջին կադանսային դարձվածքների (որոնք, անկասկած, միևնույն մետրիկական պետք է ունենան, բացի երգի վերջին անից) համեմատությունը ցույց է տալիս, որ շեշտին (կամ փուշին) համահավասար արժեք ունի նաև խունճը:

Համապատասխան ազատ և նորմալ վանկերի համեմատությունից երևում է, որ պարույկն ունի նշան չունեցող երկու վանկի տևողություն (տե՛ս «Ա» տուն), ոլորակը հավասար է զարկին («Բ» և «Ծ» տուն), երկարը հավասար է թուրին («Թ» տուն), զմեկը հավասար է թուրին, հավասար լինելով մեկ շեշտավոր և մեկ նշան չունեցող վանկի միացյալ տևողությանը («Խ» տուն) և այլն:

¹ «Անձինքն»-ի ոտանավորը գրված է սկրոտիքոսով՝ Ա-ից մինչև Բ:

Ի մի բերելով այս արդյունքները, տեսնում ենք, որ տվյալ երգի մեջ գործածված նշանները հանդես են գալիս երկու տեսակի տեղ-դական արժեքով: Եթե բուժ, շեշտ, փուշ, խունճ նշանների և նշան չունեցող վանկերի տևողությունները, որ միմյանց հավասար են, ընդունենք որպես միավոր, ապա երկար, ուղրակ, պարույկ, զարկ և թուր նշանների տևողությունները, որ նույնպես միմյանց հավասար են, առաջինների կրկնապատիկն են ստացվում: Պայմանական ձևով առաջինները կարող ենք անվանել կարճ, երկրորդները՝ երկար տևողության նշաններ: Եթե առաջինների տևողությունը ընդունենք $\frac{1}{4}$, երկրորդներինը կլինի՝ $\frac{2}{4}$: Քանի որ հաճախ հանդիպողը $\frac{1}{4}$ է, ուրեմն և $\frac{1}{4}$ է այս երգի մետրական միավորը:

Այսպիսով.

$\frac{1}{4}$ տևողության նշաններն են՝ $1 \ \backslash \ / \ \rho$

$\frac{2}{4}$ տևողության նշաններն են՝ $\sim \rho \ \rho \ \backslash \ /$

Նույն կարգի համեմատություններից պարզվում է, որ շատ տներում սկզբնական տակտը թերատակտ է, զրական տեքստի առողանությունը գեպրերին համապատասխան: Այսպես՝ «Ա» տան առաջին տակտը խազային ձայնագրության մեջ բաղկացած է $\frac{1}{4} + \frac{2}{4}$ տևողությունից, նույնպես նաև «Բ», «Դ», «Է», «Կ», և այլ տներինը: «Ո» տան առաջին տակտը ունի $\frac{2}{4} + \frac{1}{4}$ տևողություն, իսկ «Ծ», «Ը» և «Թ» տներին առաջին տակտերը բաղկացած են երեք կարճ նշաններից ($\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4}$):

Քանի որ, որպես հիմք ընդունում ենք երաժշտական նախագա-սությունների տևողության հավասարությունը, անհրաժեշտ է նշել, որ ամբողջ երգի, այսինքն 144 (36×4) տողի շուրջ 600 տակտից 12-ում ակնհայտ անհավասարություն կա: Այդ տակտերում, ըստ երաժշտական նշանների, տևողությունը ստացվում է ոչ թե սովորական $\frac{4}{4}$ այլ $\frac{3}{4}$, որի հետևանքով և խախտվում է տվյալ տողերի համաչափությունը: Սակայն, ձեռագրերում «Անձինք»-ի (ինչպես և մի շարք այլ երգերի) խազերը հաճախ տարբերություններ են ունենում, ուստի այդ անհամապատասխանությունները, որ ամբողջի 2 տոկոսն են կազմում միայն, պետք է համարել գրչի սխալմունքը: Մնացած բոլոր այն դեպքերում, երբ որևէ տակտի տևողությունը ավելի կամ պակաս է սովորական նորմալ տակտերի տևողությունից, այդ տակտերը ավելի կամ պակաս վանկեր ունեն, որոնք երգ-վելիս չեն արագանում կամ դանդաղում, բայց անպայման հարևան

թերի կամ ավելցուկ տակտերով լրացվելով՝ վերականգնում են տողի նորմալ մետրական չափը: Օրինակ «Դ» տան երկրորդ տողում կա՝

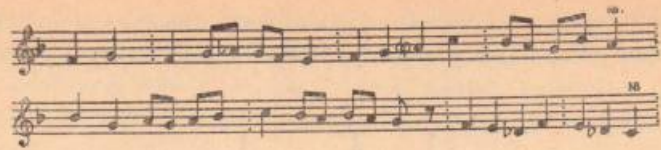
$1 \ \backslash \ / \ \rho \ \sim \ \rho \ \backslash \ / \ \rho \ \sim \ \rho \ \backslash \ / \ \rho \ \sim \ \rho \ \backslash \ / \ \rho$

Այստեղ առաջին տակտը $\frac{4}{4}$ է, երկրորդ տակտը՝ $\frac{3}{4}$, երրորդը $\frac{5}{4}$: Այդ $\frac{3}{4}$ և $\frac{5}{4}$ -ը միանալով կազմում են երկու նորմալ տակտ:

Առանձնահատուկ տեղ են բռնում կադանսային տակտերը թե տան մեջ, և թե վերջում: Կիսակադանսային այն տակտերը, որոնք ավարտվում են բուժով և միջակետով, ըստ գրության $\frac{3}{4}$ տևողու-թյուն ունեն, իսկ վերջնակադանսի տակտերը (երկար և վերջակետ)՝ $\frac{4}{4}$ տևողություն: Սակայն չպետք է մոռանալ, որ կադանսում բուժի և երկարի տևողությունը մոտ երկու անգամ ավելանում է և դա ցույց է տրվում կետադրության նշաններով, որոնք շատ հաճախ, ինչպես և այս դեպքում, դրված են ոչ թե ըստ խոսքի իմաստի, այլ միայն եղանակի կադանսավորումը ցույց տալու նպատակով, այսինքն կիրառված են իբրև երաժշտական նշաններ: Հաշվի առնելով այդ, կիսակադանսի տևողությունը ստացվում է $\frac{4}{4}$, այսինքն կիսակադանսի տակտերը իրենց տևողությամբ հավասարվում են նորմալ տակտերի, իսկ վերջնակադանսինը՝ մոտ $\frac{6}{4}$, այլ կերպ ասած, երկարը վերջնակադանսում ժամանակակից ֆերմատայի նշանակություն է ձեռք բերում:

Ավարտելով «Անձինք»-ի մետրիկայի ուսումնասիրությունը, պետք է ասել, որ մեր ստացած տվյալները մեծ մասամբ համընկնում են Ծ. Տնտեսյանի տվյալներին, որոնք գործնականից են բխում և Ն. Թաշչյանի ձայնագրությանը: Անհրաժեշտ է նշել նաև այս վերջինի նկատմամբ մեր արդյունքների որոշ տարբերությունը: «Անձինք»-ի ձայնագրության մեջ Ն. Թաշչյանը կիսակադանսային տակտերի վերջում եղած միջակետը (հիշենք, որ խազերում այն դրված է որպես երաժշտական նշան) հաշվի չի առել, որի հետևանքով ամեն մի նախադասության վերջին տակտը $\frac{1}{4}$ -ով պակաս է ստացվում, ինչպես օրինակ.

¹ «Անձինք»-ի ձայնագրության մեջ, երկու անգամ, տարբեր պայման-ներում կիրառված, հանդիպում ենք վերնախաղ նշանին: Դժբախտաբար այս երգը բազմաանաչափ նյութ չի տալիս քննելու այդ նշանի տևողական ար-ժեքը:



ինչ վերաբերում է վերջնակադանսի տակտին, ապա Թաշչյանի ձախագրության մեջ վերջակետի հաշվին տակտը երկարացված է $\frac{1}{4}$ -ով ($=\frac{5}{4}$):

Այսպիսով, տաղաչափության օգնությամբ հնարավոր է լինում վեր հանել մետրոտիթմի գրանցման օրինաչափությունները խաղերի սիստեմում: Այս երգից ստացած տվյալներն օգնում են, առանց տաղաչափության կոնկրետ միջամտության էլ, հասկանալու այլ երգերի մեղեդիների մետրը. բերենք մի քանի պարզ օրինակ.

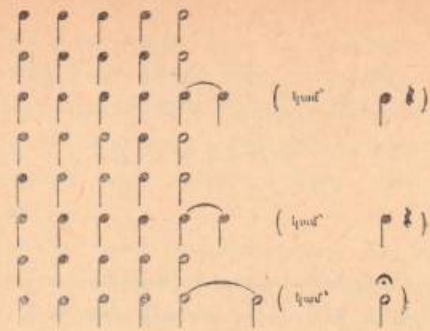
- ✓ 1 - - - /
- \ 1 - - - ~
- ✓ - - - \.
- ✓ - \ ✓ 0
- \ ✓ - - - ~
- \ ✓ - - - \.
- 1 \ ✓ - /
- \ ✓ - - - /:

(Շարահնոց, 1789 թ. էջ 766)

Զի կարելի կասկածել, որ այս երգի բոլոր տողերը նույն տևողությունը ունեն (երգի պարզությունը, շափածո տեքստը, երաժրշտական տողերի կարճությունը այդ մասին են վկայում), այլ կերպ երգը շափաղանց ասիմետրիկ-անտրամաբանական կլիներ: Ուստի այստեղ կար

$$1 - \surd - 1; \quad \sim - 0 - \surd - 2;$$

եթե երգի մետրական միավոր ընդունենք $\frac{1}{4}$ -ը, սովորական տողերի տևողությունը ստացվում է $\frac{6}{4}$, իսկ կադանսային տողերի տևողությունը՝ $\frac{5}{4}$, որ կետի հաշվին լրացվելով նույնպես $\frac{6}{4}$ է դառնում: Հետևաբար, այդ երգի մետրական կառուցվածքը կլինի՝



Մի այլ օրինակ.

- ✓ 1 1 - - \ ✓ -
- \ ✓ - \ 1 - - \.
- 1 - 1 \ ✓ - 0 ✓ -
- 1 - - \ ✓ - - \.
- ✓ 1 - - - \ ✓ -
- 1 - \ ✓ - - \.
- \ ✓ - - - \ ✓ -
- \ ✓ - - - \ ✓ -

(Ձեռ. № 1590, էջ 153բ)

Այստեղ մետրական տողերն անհավասար են, բայց հաջորդականությունը սիմետրիկ է (8-9-8-9): Նախավերջին տողում նոր նշան է հանդես գալիս (ի դեպ, տեքստի իմաստի տեսակետից այդ տողը ոտանավորի այդ տան կուլմինացիան է): Այդտեղ հավանաբար «յուրիլիացիոն» վարդացում կա, որն, իհարկե, շպետք է խախտի ձևի ընդհանուր համաչափությունը:

Հետևյալ երգում (ձեռ. № 1590, էջ 4բ) վերջին տողը, բացի կադանսային ընդարձակումից, ոմնի նաև ներքին ընդարձակում, անկախ նրանից, թե այդ տողում եղած վերնախաղը առանձին տևողություն ունի, թե ոչ (այս երկրորդ դեպքում այդ վանկը պետք է համարվի նշան չկրող վանկերին հավասար):

- ✓ ~ \ ✓ - - \ 7 վանկ, մետրական 8 միավոր.
- ✓ ~ \ ✓ - - \ 7 վանկ, մետրական 8 միավոր.
- ✓ ~ \ - - \ ✓ - 7 վանկ, մետրական 8 միավոր.
- ✓ / ~ - - \ ✓ - ~: 5 վանկ, բայց երաժշտության ընդարձակված տող:

Ստորև բերված երգը յուրատեսակ եռմասանի մետր ունի:

նշանների ու նշանախմբերի մեծ քանակության հետևանքով, աննշան արդյունքի ենթ հասնում: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հայկական «ձայնային» երաժշտության վերը նշված առանձնահատկության անդրադարձումը խաղային գրություն մեջ պետք է փնտրել ոչ թե ըստ ձայների, այլ ըստ ձայների ստորաբաժանումների, ապա և ըստ այդ ձայների մեջ ընդգրկվող առանձին երգախմբերի: Այսպես, որևէ ձայնի բոլոր երգերը առանձնացնելուց նկատվում է, որ խաղային ձայնագրություններում ևս գոյություն ունի երգերի որոշակի խմբավորում, և որևէ խմբի երգերը միմյանց հետ համեմատելիս հայտնաբերվում են նրանց համար բնորոշ նշաններ կամ հաջորդականություններ:

Ամեն մի ձայնի խաղային ձայնագրություններն ըստ միանման երգերի խմբավորելիս մեզ համար ուղեցույց են հանդիսանում հետևյալ հատկանիշները.

ա) Երգի որոշակի տեղում շարունակ հանդիպող որևէ մի նշան կամ նշանախումբ, որ տվյալ ձայնի այլ երգերում կամ այլ ձայներում չի հանդիպում:

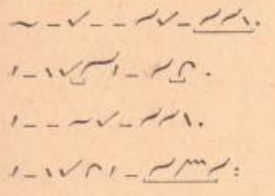
բ) Միևնույն նշանների մի որոշակի հաջորդականություն, որ շարունակ հանդիպում է երգի որոշակի մասում:

գ) Երգի սկզբնավորության, կիսակադանսների կամ վերջնակադանսի որոշակի խաղային ֆորմուլաները և այլն:

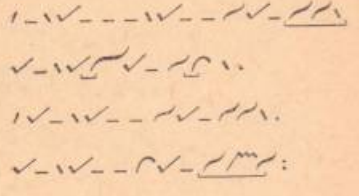
Այդպիսի բնորոշ հատկանիշները կարող են հանդես գալ և առանձին-առանձին, և միասին: Հասկանալի է, որ մեկ խմբի մեջ մտնող երգերի ընդհանուր ֆակտուրաները, որպես ամենահիմնական նախապայման, պետք է նման լինեն, շնայած այդպիսի երգերի կառուցվածքը, ցեղութների հիման վրա՝ նրանց երաժշտական տողերի քանակն ու երկարությունը, կարող են տարբեր լինել, քանի որ դրանք անմիջականորեն կապված են դրական տեքստի հետ (ի դեպ. այսպիսի դեպքում «բնորոշ» նշանները կամ նրանց խմբերը կարող են գտնվել երգի տարբեր մասերում):

Ստորև, որպես օրինակ №1590 ձևագրից մեջ են բերվում Ակ-ին պատկանող երգեր, որոնք մի շարք ընդհանուր (մեր կողմից ընդգծված) մոմենտներ ունեն: Բոլոր երգերում առաջին տողն ավարտող կիսակադանսը բաղկացած է երկու երկարից, բութից և կեսից: Երկրորդ տողի առաջին երկար վանկը խոսրովային նշան է կրում: Բոլոր երգերի մեջ երկրորդ տողն ավարտող կիսակադանսը պարույկ ունի: Բոլոր երգերի վերջնակադանսները միանման են:

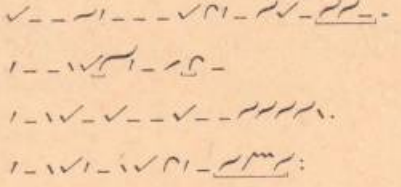
27r



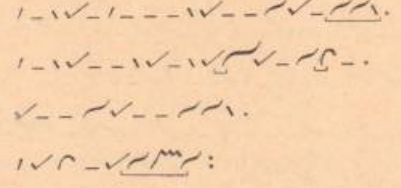
30r



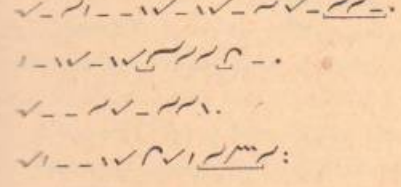
33r



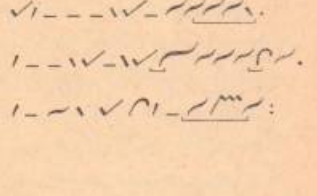
55r



11r



12r



Համեմատությունից պարզվում է, որ հիմնական ձայներն ու «դարձվածքները» իրենց առանձին երգախմբերն ունեն, ընդ որում, որևէ ձայնի «դարձվածք» նույնպես կարող է ունենալ մի քանի խումբ: Հաճախ «դարձվածք»-ի բոլոր երգերը, անկախ նրանից, թե քանի առանձին խումբ են կազմում, ունեն մի միասնական բնորոշ հատկանիշ: Այսպես օրինակ, Աձդ բոլոր երգերում, որոնք առնվազն 5 խումբ են կազմում, անպայմանորեն կա խոսարովայինի և թուրի զուգորդությունը, որը մեծ մասամբ երգի երկրորդ տողի առաջին երկար վանկն է կազմում. Այդ զուգորդությունը Աձդ բոլոր երգերի բնորոշ հատկանիշն է: Ահա մի քանի օրինակ Աձդ երգերի տարբեր խմբերից (տե՛ս ստորև):

Գձդ բոլոր երգերը միաժամանակ մի քանի մշտական հատկանիշ ունեն, այն է. առաջին և երկրորդ տողերն ավարտող կիսակադանսը պարույկ և բուժ ունի (տես ստորև բերված ձայնագրությունները): Երկրորդ տողի սկզբում փուշ կա, որին հաջորդում են մի քանի (7-ից մինչև 8) շեշտեր: Շեշտերից հետո եկող երկար վանկը խոսարովային է և միշտ կետեր ունի: Երգերի զանազան տեղերում կա բուժ-բենկորձ-փուշ բնորոշ նշանախումբը: Վերջնակազանսը միշտ բաղկացած է «երկար» խաղերից և այլն: Ստորև, 221 էջում, բերված են օրինակներ նաև Գձդ երգերից:

II խումբ

էջ 34
 $\sqrt{1-1\sqrt{1}\sqrt{1}\sqrt{1}\sqrt{1}}$
 $\sqrt{-\textcircled{1}}-\sqrt{1}$
 $\sqrt{-1}\sqrt{-1}$
 $\sqrt{-1}\sqrt{\textcircled{1}}-\sqrt{-1}\sqrt{-1}$

99բ
 $1-\sqrt{-1}\sqrt{1}\sqrt{1}$
 $\sqrt{-\textcircled{1}}\sqrt{-1}\sqrt{-1}\sqrt{-1}$
 $1\sqrt{\textcircled{1}}1-\sqrt{-1}\sqrt{-1}$

226
 $1-\sqrt{1}\sqrt{1}\sqrt{1}\sqrt{1}\sqrt{1}$
 $\sqrt{-\textcircled{1}}\sqrt{1}$
 $\sqrt{11}\sqrt{-1}\sqrt{\textcircled{1}}\sqrt{1}$

Բ խումբ

50
 $1-\sqrt{-1}\sqrt{-1}\sqrt{1}\sqrt{-1}$
 $\sqrt{-\textcircled{1}}\sqrt{1}\sqrt{-1}$
 $1-\sqrt{1}\sqrt{-1}\sqrt{1}\sqrt{1}$
 $1\sqrt{\textcircled{1}}\sqrt{1}\sqrt{-1}\sqrt{1}$

53
 $-\sqrt{1}\sqrt{1}\sqrt{-1}\sqrt{1}\sqrt{1}$
 $\sqrt{1}-\textcircled{1}-\sqrt{1}$
 $\sqrt{1}\sqrt{-1}\sqrt{1}$
 $1\sqrt{\textcircled{1}}\sqrt{-1}\sqrt{1}$

110բ
 $1-\sqrt{1}\sqrt{-1}\sqrt{1}\sqrt{-1}\sqrt{1}$
 $\sqrt{1}-\textcircled{1}1-\sqrt{1}$
 $\sqrt{-1}\sqrt{-1}\sqrt{1}$
 $1\sqrt{\textcircled{1}}\sqrt{-1}\sqrt{1}$

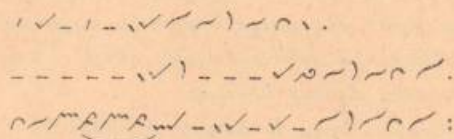
Գ խումբ

58
 $1\sqrt{1}\sqrt{1}\sqrt{-1}\sqrt{-1}\sqrt{1}$
 $\sqrt{-\textcircled{1}}\sqrt{1}\sqrt{-1}\sqrt{1}\sqrt{-1}$
 $1-\sqrt{1}\sqrt{1}\sqrt{1}$
 $1\sqrt{\textcircled{1}}\sqrt{\textcircled{1}}\sqrt{\textcircled{1}}1-\sqrt{-1}\sqrt{-1}$

51
 $1-\sqrt{1}\sqrt{-1}\sqrt{1}\sqrt{1}\sqrt{1}$
 $1-\sqrt{1}\sqrt{\textcircled{1}}\sqrt{-1}\sqrt{1}$
 $\sqrt{-1}\sqrt{-1}\sqrt{1}$
 $1\sqrt{\textcircled{1}}\sqrt{\textcircled{1}}\sqrt{\textcircled{1}}\sqrt{-1}\sqrt{-1}$

110բ
 $1-\sqrt{1}\sqrt{-1}\sqrt{-1}\sqrt{1}\sqrt{1}$
 $\sqrt{1}-\textcircled{1}\sqrt{1}$
 $1-\sqrt{1}\sqrt{-1}\sqrt{1}$
 $1\sqrt{\textcircled{1}}\sqrt{\textcircled{1}}\sqrt{\textcircled{1}}\sqrt{-1}\sqrt{-1}$

Հաջորդ օրինակը Գ կողմի երգերից է (համեմատիր № 1590 ձևագրի 265բ, 287 և այլ էջերի երգերի հետ), սակայն դրա բոլոր տողերի վերջավորության նշանները, այդպիսի հաջորդականությունում, Գ ձայնի «դարձվածք»-ի վերջնականացումն են բնորոշ (համեմատիր 221 էջում բերված նույն երգերի վերջնականացումն է հետ):



(Ձև. № 1590, էջ 265 բ):

Պարզ է, որ այդ երգի երեք պարբերությունն էլ Գ կողմում սկսվելով, ավարտվում են Գ ձայնի «դարձվածք»-ում:

Անհրաժեշտ է նշել, որ խաղային ձայնագրություններում հայտնաբերվող այս մոդուլյացիոն անցումները այժմ հնչող ոչ բոլոր երգերի մեջ են պահպանվել: Այսպես, օրինակ, պարզ ռեչիտատիվներում, որտեղ մեղեդին հաճախ դուրս չի գալիս կվիտտայի սահմաններից, մոդուլյացիաները ձուլվել, անհայտացել են: Չնայած դրան, Քառյանի ձայնագրած զարգացած մեղեդի ունեցող երգերում և այն դեպքերում, երբ մոդուլյացիան լաղային համեմատաբար ցայտուն հակադրություն է ստեղծում (ինչպիսին է, օրինակ, Գ ձայնի և նրա «դարձվածքի» հակադրությունը), հաճախ զրտնում ենք խաղային ձայնագրության մեջ եղած մոդուլյացիաները: Հենց այդպես է վերը բերված երեք երգերի ձայնագրություններից երկրորդը: Ահա նրա մեղեդին (Քառյան, Շարակնոց, էջ 536):

Միջակ-լադային



Նազային ձայնագրությունների խմբավորումը ոչ միայն թույլ է տալիս նկատել այս կամ այն ձայնի երգերում եղած մոդուլյացիաները, այլև հնարավորություն է տալիս վեր հանելու տարբեր ձայների երգերի միջև գոյություն ունեցող ընդհանուր մոմենտները: Այսպես, օրինակ, փուշի և մի բանի (2 և ավելի) շեշտի հաջորդականությունը հանդիպում ենք թե՛ Բձ և թե՛ Գ կողմի սկզբնային կառուցումներում (տես № 1590 ձևագրում՝ Բձ — էջ 23, 60, 95, 123, 218 և այլն, Գ կ — 31, 40բ, 44բ, 201 և այլն): Բուժ և վերնայայտ զուգորդությունը հանդիպում ենք Աձ «դարձվածքի» (էջ 26, 26, 44, 50, 111, 112 և այլն), Գձ-ի (էջ 6բ, 39բ, 53բ, 101ա-բ, 156, 189), մասամբ նաև Բձ և Բկ երգերում (Բձ — էջ 125, 242բ և այլն, Բկ — էջ 281, 282, 283):

Այս հանգամանքը ցույց է տալիս տարբեր ձայների երգերի միջև միանման ինտոնացիոն կառուցումների առկայությունը, մի բան, որը, ինչպես գիտենք, հատուկ է Շարակնոցի պահպանված երաժշտությանը նույնպես:

Այսպիսի «կառուցումներն» ավելի բնորոշ են այնպիսի ձայների համար, որոնք Քառյանի ձայնագրության մեջ ներկայանում են որպես համանման ձայներ: Այսպես օրինակ, Աձը և Գձ, որոնք Քառյանի Շարակնոցում միմյանց նման են (տես վերը բերված նրանց լաղային հնչյունաշարերը և միանման «բնորոշ թեմատիկներ» (էջ 162 և 167), խաղային ձայնագրության մեջ ևս պարունակում են հետևյալ ընդհանուր մոմենտները.

ա) Պարուզի-թուր և խոսրովային-թուր զուգորդությունները (առաջինը Աձը-ում՝ էջ 25, 50, 111, Գձ-ում՝ էջ 159բ, 186բ, 189բ, իսկ երկրորդը Աձը բոլոր երգերում և Գձ-ում՝ էջ 79բ, 101բ և այլն):

բ) Նրաժշտական տողերի երկու երկար և բուժ վերջավորությունը (Աձը — էջ 25բ, 26, 257, Գձ՝ էջ 76, 155բ, 169, 189ա-բ, սակայն նաև Ա կողմում) և այլն:

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ ևս առկա է պահպանված երաժշտության և նրանց խաղային ձայնագրությունների համապատասխանությունը:

Նշել է կարծիք այն մասին, որ ժամանակի ընթացքում Ա կողմի և նրա «դարձվածքի» երգերը փոխադարձաբար խառնվել են և, որ այժմ Ա կողմ են անվանվում իրականում այդ ձայնի «դարձվածքի» երգերը և հակառակը:

Նազային ձայնագրություններում տարբեր ձայների երգերի միջև գոյություն ունեցող ընդհանուր մոմենտների միջոցով այդ ենթադրությունը հաստատվում է:

¹ Ե. Տևոնյան, Նկարագիր երգոց, էջ 71:

Խմբավորման շնորհիվ շատ բան պարզ է դառնում նաև երգերի սկզբնավորությունների ու վերջավորությունների վերաբերյալ և այս հարցում ևս տեսնում ենք նման օրինաչափություններ, ինչպիսիք կան այժմյան երգերի մեջ: Այսպես, օրինակ, խաղային ձայնագրություններում ևս կարելի է գտնել երգի սկզբի և վերջի որոշակի բանաձևեր, որոնք բնորոշ են՝ ա) որևէ մի ձայնի այս կամ այն խմբին, բ) որևէ մեկ ձայնի բոլոր երգախմբերին, գ) մի քանի ձայների առանձին երգախմբերին, դ) բոլոր, կամ համարյա բոլոր ձայներին և այլն:

Վերջապես, պահպանված երգերի համապատասխանությունը նրանց խաղային ձայնագրություններին ավելի ակնհայտ է դառնում, երբ համեմատում ենք (մեկ և մյուս դեպքում) ամեն մի ձայնում եղած երգախմբերը: Այսպես, օրինակ, Դկ-ի խաղային ձայնագրություններում իրենց բնորոշ հատկանիշներով առանձնանում և մի խումբ են կազմում «գործատուն» կոչվող երգերի մեծ մասը, թաշչյանի ձայնագրածի մեջ ևս այդ երգերը Դկ-ի մի առանձին տեսակ են կազմում:

Դ ձայնն այժմ ունի երեք «դարձվածք», որոնցից յուրաքանչյուրի երգերն իրենց բնորոշ լադախնտոնացիոն հատկանիշներն ունեն: Խաղերում ևս Դձ «դարձվածքի» երգերը երեք ինքնուրույն խումբ են կազմում, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր բնորոշ հատկանիշները, բնդ որում մեկ և մյուս ձայնագրությունները համեմատելիս այդ խմբավորումները համընկնում են միմյանց և այլն:

Ձայնային (լադային և մեղեդիական) բնորոշ հատկանիշների հիման վրա երգերի խմբավորման ուղղությամբ կատարված աշխատանքի զրական արդյունքը շոշափելի է և խիստ կարևոր: Դրա միջոցով ոչ միայն համոզվում ենք այն բանում, որ պահպանված երաժըշտության օգնությամբ հնարավոր է վերականգնել խաղերի նշանակությունը, այլև միջոց ենք գտնում պարզելու այս կամ այն առանձին խաղի կամ խաղախմբի նշանակությունը:

Ե. ԵՐԱԺԵՏՈՒԹՅԱՆ ԸՆԿՆԱՆՈՒՄ ԲՆՈՒՅԹԻ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԽԱՉԱՅԻՆ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Ելնելով նրանից, թե տարբեր բնույթի երգերում ինչպիսի նշաններ են ավելի հաճախ հանդիպում, կամ երգի տարբեր մասերին ո՞ր նշաններն են ավելի յուրահատուկ, մենք Շարակնոցի խաղերը բաժանել ենք պարզ և բարդ նշանների և հանդել ենք այն եզրա-

կացություն, որ բարդ գծագրություն ունեցող մի շարք նշաններ համեմատաբար ավելի շատ հնչյուններ են պարտճակել: Եթե նկատի ունենանք նաև տվյալ երգի մեջ նշանների խտությունը (նշանախմբերի առատությունը, մեկ վանկի վրա եղած մեծ նշանախմբի վերջակետերով բաժանումը մասերի և այլն), ապա կարող ենք ասել, որ այս կամ այն երգի խաղերի ֆակտուրան, նշանների անհայտ նշանակությամբ իսկ, այդ երգի, կամ նրա առանձին մասերի ընդհանուր բնույթի վերաբերյալ որոշակի հասկացողություն է տալիս:

Վերը առիթ է եղել խոսելու Շարակնոցի երգերի բազմազան բնույթի մասին: Նրանցում հանդիպում ենք հարուստ օրնամենտիկայով իմպրովիզացիոն բնույթի երգերի, կանտիլենայի, ասերգի և սրանց միջին ձևերին:

Ահա տարբեր ֆակտուրայի երկու ձայնագրություն, որոնք տարբեր բնույթի երգեր են ներկայացնում. առաջինը՝ հարուստ օրնամենտիկայով կանտիլենա, երկրորդը՝ ասերգ:

✓ 0 -	✓ 1 -
10 -	1 ✓ -
✓	1 ✓ -
✓ 1 ✓ -	1 ✓ -
✓	1 ✓ -

(Ձև. № 1590, էջ 224 ր 109)

Նույն երգերի ֆակտուրաների այս հսկայական տարբերությունը առկա է նաև թաշչյանի ձայնագրության մեջ (էջ 879 և 420):

Քանի որ Շարակնոցում առաջին տիպի երգերը միշտ դանդաղ տեմպ են ունենում, իսկ երկրորդները՝ շափավոր կամ արագ, ապա վերը բերված տարբեր ֆակտուրայի խաղային օրինակները մասամբ որոշում են նաև երգի տեմպը:

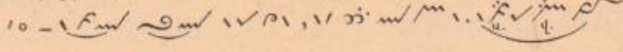
Խաղերի ֆակտուրայի և տեմպի փոխադարձ կապի տեսակետից ուշագրավ է նաև հետևյալ օրինակը (տե՛ս հաջորդ էջում).

Չափավոր տեմպ ունեցող հատվածները պարզ ֆակտուրա ունեն, ծանր տեմպ ունեցող հատվածները՝ բարդ (տեմպի նշումնե-

ըը վերցված են Քաղաքի Շարակնոցում գտնվող նույն երգից,
էջ 613):

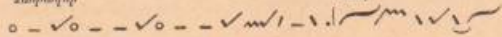
Չափավոր-մանր

Մանր



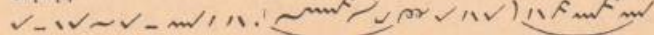
Չափավոր

Մանր

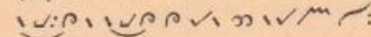


Չափավոր

Մանր



Մանր



Երաժշտության ընդհանուր բնույթի և նրա խաղային ձայնագրությունների ֆակտուրայի համեմատությունը նշանակալից արդյունքներ է տալիս հատկապես տաղերի և մեղեդիների դեպքում: Ինչպես հայտնի է, դրանք առանձնապես աչքի են ընկնում իրենց ազատ իմպրովիզացիոն բնույթով (այստեղ է, որ երբեմն մեկ վանկին մի ամբողջ էջ երաժշտություն է ընկնում): Վերջապես, նույն համապատասխանությունը կարելի է նկատել և այլ ժանրերի երգերում, առանձնապես ակնառու են պատարագի մի շարք երգերի ֆակտուրաները, շափազանց կարևոր է աշխարհիկ երգերի ֆակտուրան, որի մասին խոսել ենք վերը:

Այսպիսով, խաղային ձայնագրություններում հայտնաբերվող օրինաչափությունները X—XII դարերի խաղային սիստեմի առանձնահատկությունների և գրության սկզբունքի մասին մեզ տալիս են մի շարք կարևոր տվյալներ: Այդ օրինաչափությունների և պահպանված երաժշտության տվյալների համադրությունը ապացուցում է, որ խաղերի ուսումնասիրության համար հին և նոր ձայնագրությունների համեմատությունը նպատակահարմար և կարևոր միջոցներից է:

3. ՄԻ ՇԱՐԲ ԽԱՉԵՐԻ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅԱՆ ՊԱՐԶԱԲԱՆՈՒՄԸ ՀԻՆ ԶԱՅՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԵՎ ՊԱՀՊԱՆՎԱԾ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԵՄԱՏՈՒԹՅԱՄԲ

Խաղային հին ձայնագրությունների և պահպանված երգերի համեմատությունը հնարավորություն է տալիս պարզաբանելու մի քանի խաղերի նշանակության բնույթը, երբեմն էլ, այս կամ այն լիակատարությամբ, վերականգնելու նրանց բուն նշանակությունը¹:

Հարկավ, հայտնաբերված թեկուզ և կարևոր համապատասխանությունները բնավ չեն ասում այն մասին, թե Քաղաքի ձայնագրությունն իրենից ներկայացնում է XII դարի խաղային ձայնագրության ճշգրիտ փոխադրությունը: Անշուշտ, անցած հարյուրամյակների ընթացքում և, հատկապես, խաղերը կարդալու եղանակը մոտացվելուց հետո կատարողական պրակտիկան և ընդհանրապես կյանքը չէին կարող փոփոխություններ չմտցնել նաև Շարակնոցի երգերի մեջ: Եվ իրոք, Քաղաքի ձայնագրություններում եղած մի շարք ծանր մեղեդիներ կրում են ուշ ժամանակի (XIV—XVII դարերի) ժողովրդական երգերի որոշակի ազդեցությունը: Գիտենք նաև, որ նոր ձայնագրություններում խմբադրական որոշ ուղղումներ մտցրել է նաև ինքը Քաղաքը:

Քույր դեպքերում խոսք կարող է լինել շարականների եղանակների միայն հարաբերական չափով անփոփոխ մնալու մասին: Ուստի և բնական է, որ հին և նոր ձայնագրությունները համեմատելիս լինում են դեպքեր, երբ միևնույն նշանը միմյանցից տարբեր և նույնիսկ սկզբունքորեն հակառակ մի քանի նշանակություն է ստանում: Անհրաժեշտ է, սակայն, նշել, որ այդպիսի դեպքում ստացված մեղեդիական բանաձևերից մեկը հաճախ մեծ գերակշռություն է ունենում: Եվ դա հնարավորություն է տալիս մյուս բանաձևերը դիտելու որպես ժամանակի ընթացքում առաջ եկած աղավաղումներ:

Լինում են նաև դեպքեր, երբ որևէ խաղի համար համեմատության ընթացքում ստանում ենք մի շարք բանաձևեր, որոնք ինտոնացիայով և ռիթմով տարբեր լինելով, միևնույն մեղոգիկ սկզբունքն ունեն: Այսպիսի դեպքերում հնարավորություն ենք ստանում հասկացողություն կազմելու խաղի նշանակության լոկ ընդհանուր բնույթի մասին: Վերջապես, լինում են նաև դեպքեր, երբ որևէ խա-

¹ Որոշ դեպքերում նաև հաստատվում է արաղիցիայով այս կամ այն խաղին վերագրվող նշանակության արժանահավաստությունը:

զի համար պահպանված երաժշտության մեջ շարունակ ստանում ենք միևնույն, կամ համարյա միևնույն նշանակությունը:

Համեմատության աշխատանքը դյուրացնելու և վստահելի արդյունքներ ստանալու նպատակով ամեն մի խաղի նշանակությունը դուրս է բերված նախ այդ նշանի գործածության համար. բնորոշ, հաստատուն ու միանման պայմաններից, ապա միայն հաշվի են առնված մնացած բոլոր «ազատ» դեպքերը:

Համեմատության ընթացքում նկատի է առնված նաև պահպանված երաժշտության մեջ խաղերի մեկուգիկ նշանակության տեղափոխությունները տվյալ վանկից առաջ կամ հետ: Այսպես, օրինակ, եթե որևէ նշանախմբի շատ պեպքերում համապատասխանում է երաժշտական մի դարձվածք, իսկ մի քանի դեպքում այդ նույն դարձվածքը գրված է ոչ թե տվյալ նշանախումբը կրող, այլ հարևան վանկի տակ, մենք դա ընդունել ենք որպես այդ խմբի նշանակության ժամանակի ընթացքում կատարված տեղափոխություն (այդպիսի տեղափոխությունները օրինակներում ցույց են տրված):

Հաշվի է առնված նաև որևէ վանկի վրա գրված խաղի մեկուգիկ նշանակության «երկարաձգումը» հարևան վանկերի հաշվին (հիմնական վանկն էլ ներառել):

Որոշ դեպքերում պահպանված երաժշտության մեջ հնարավոր է լինում հայտնաբերել խաղի նշանակության մի մասը միայն (մեղեդիական բանաձևի մասը կամ նրա ինտերվալային բնորոշ որևէ քայլը), միայն առողական արժեքը, տվյալ խաղի նշանակությանը հատուկ ռեգիստրային փոփոխությունը և այլն: Հանդիպում ենք նաև խաղի նշանակության սխեմատիզացիայի կամ, հակառակը, մեկիզմատիկ հարստացման երևույթին: Օրինակ, Գ ձայնի մի խումբ երգերում երկու վերնախաղ և բենկորձ նշանախմբին պահպանված երգերի մեջ համապատասխանում են հետևյալ դարձվածքները, որոնք միևնույն մեղեդիական բանաձևի ավել կամ պակաս զարգացած տարբերակներ են, ուստի և իրենց մեջ ընդգրկում են նաև տվյալ նշանախմբի իսկական նշանակությունը:



Այսպիսի դեպքերում ևս ստացվող տարբեր բանաձևերի մեջ շոկվում է, թե ի՞նչն է ընդհանուր բոլորի համար: Եվ դրանով էլ հենց որոշվում է տվյալ խաղի կամ խաղախմբի մոտավոր նշանակությունը:

Այս ընդհանուր ծանոթություններից հետո փորձենք որոշել թաշտ, խոսքովային, բուլի և շեշտ, պարուլի և ոլորակ, խունձ, փուշ, սուղ ու երկար և թուր կոշվող խաղերի նշանակությունները:

Թ ա շ տ

Շարակնոցում թաշտը գործ է ածված մեծ մասամբ սկզբնային կառուցումներում, բնորոշ է զլխավորապես Դև և ստեղի երգերի համար: Լինում է միշտ սուղին կից, հետևյալ ձևերով, կախված լինելով բառաշեշտից (թաշտն ընկնում է բառաշեշտի վրա):



Այսպիսով Շարակնոցում թաշտը հանդես է գալիս որոշակի պայմաններում, որով և հեշտանում է նրա նշանակության պարզաբանումը: Նկատի առնելով այն հանգամանքը, որ թաշտը սուղի հետ միասին հանդիպում է գերազանցապես երգերի որոշակի խմբերի սկզբնային կառուցվածքներում, պետք է ենթադրել, որ նրա նշանակությունը էական փոփոխություններ կրած չի լինելու:

Սուղը միայն ուրիշական նշանակություն ունի և ինտոնացիայի (շարժման ուղղության և ինտերվալի) վրա չի ազդում (տես ստորև), ուստի սուղ և թաշտ հաջորդականության համար ստացվող բանաձևերը մենք ընդունում ենք որպես թաշտի նշանակություն, որի մեջ ուրիշական տեսակետից անդրադարձված է նաև սուղի նշանակությունը:

Թաշտի նշանակությունը ըստ ձայների որոշելու նպատակով ստորև տալիս ենք համեմատական-զուգահեռ օրինակներ՝ № 1590 ձեռագրից (խաղեր) և Թաշտյանի Շարակնոցից (վերածնունդ եվրոպական նոտագրության): Ամեն մի երգից մեկ օրինակ է բերված, եթե երգի բոլոր տները միանման են, իսկ տարբերության դեպքում՝ բերված են նաև տարբերակները: Օրինակներից առաջ, այստեղ և այսուհետև գրված են կոտորակով թվանշաններ. վերին թվանշանը ցույց է տալիս № 1590 ձեռագրի այն էջը, որից քաղված է խաղային օրինակը, իսկ ստորին թվանշանը՝ ցույց է տալիս Թաշտյանի համապատասխան էջը:

4/4

37 20 18r 86

21 32 18r 86

93 119

84r 22 41r 41r

313 96 155 155

100r 41 41r 41r

645 155

22 45 45

898 171 172

226r 81r 45

898 897 172

253r 86r 91

905 339 382

255 198 196r

909 559 592

272 150r 100

1015 619 604

272 157r 199

1015 635 406

272 271r 200r

1015 1920 793

272 271r 254

1015 1920 966

273r 271r 272

1018 1920 1014

4/4

37 27r

138 196

103 102

112 124

224 110

590 435

226r 121

309 495

235 124

406 495 111 132

235r 161

407 649

235r 161

408 649

Առանց ձայնի նշանակման

229 231

320 325

230 232

323 327

230r 232r

324 328

233 319

67 206 *7/4*

136r 240

130r 246

136r 246 *7/4*

137 248

137r 252

213 246

287 1057

72 157 *7/4*

96r 181

46r 151

87r 203

88 306

118r 430

217r 557

217r 557

65r 258 *Ficus* 68 260

151r 725

152 726

194 730 191 750

213 544 213 844

Վերը բերված բոլոր օրինակները համեմատելով ստանում ենք
Քաշտի նշանակության հետևյալ հիմնական ձևերը.

7/4

7/4

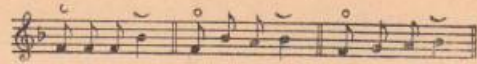
7/4

7/4 II

Ficus II

Ասանց մայրի ճանաչման

Դրանց մեջ խոշոր մեծամասնություն են կազմում հետևյալ ձևերը.



Ինչպես տեսնում ենք, համեմատությունը գրական արդյունք է տալիս: Վերը բերված բոլոր բանաձևերից հետևում է, որ թաշտի նշանակությունը համար բնորոշ է կվարտային վերընթաց թոփշը, ընդ որում, վերևի հնչյունը բառի շեշտն է և երաժշտական դարձվածքի բարձրակետը: Հետո թոփշը լրացվում և դարձվածքն ավարտվում է տոնիկայով:

Քանի որ հիշյալ դարձվածքը երգի կամ նրա մի հատվածի սկիզբն է, բնականաբար այն կապվում է լադի որոշակի աստիճանի հետ: Համեմատելով տարբեր լադերի երգերից վերցրած թաշտին համապատասխանող դարձվածքները, տեսնում ենք, որ նրանցում եղած թոփշը կապված է լադի դիմող ձայնի հետ (կվարտային թոփշը զեպի դիմող ձայնը, որից հետո՝ լրացում մինչև տոնիկան կամ կիսակադանսի որևէ այլ հնչյունը): Այն զեպքերը, երբ դարձվածքում թոփշը և դիմող ձայնը չկան, շնչին բացառություններ են և կարող են հաշվի չառնվել:

Թաշտային ձայնագրության մեջ Գձ և Գկ լադերի երգերի համար այդպիսի կվարտային թոփշը բնորոշ չէ: Օրինակ, Գ ձայնում սուլ-դո կվարտան միշտ «կոտրված» է միջանկյալ հնչյուններով (լլա-բե-մոլ, սի-բեկար): Այդ ձևով միանգամից բացահայտվում է լադի հնչյունաշարի բնույթը (հարմոնիկ տեսրախորդը): Գ կողմում լադի բնորոշ հականիշը երևան է գալիս 4-րդ աստիճանի շնորհիվ, սակայն այստեղ էլ ուղղակի թոփշը (սուլ-դո) չկա, քանի որ Գ կողմում այդ կվարտան (հայրական նոտաներով՝ խոսրովայինից պարույկ-կիսվեր) մաքուր չէ: Ուստի այս երկու ձայններում թաշտին համապատասխանող թոփշը բացարձակ չէ, այլ նախապես լրացված, «կոտրված» է: Սակայն, դարձյալ թաշտը համընկնում է կվարտա վերև գտնվող հնչյունի հետ և լադա-ինտոնացիոն նույն տպավորությունն է առաջացնում:

Լրացված թոփշի զեպեր կան հենց Դ կողմում ևս: Հավանական է, որ Դ կողմի այդ զեպերը խաղի նշանակության նախնական ձևի մեկտղիզացիան են ներկայացնում և դրանց ազդեցությամբ է, որ թաշտը սկսել է կիրառվել Գ ձայնի և Գ կողմի երգերում:

Այդ մեկտղիզացիան միանգամայն պատճառաբանված է: Երբ տեմպը դանդաղ է, այն, բնականորեն, առաջ է գալիս մեկ հնչյունը

շատ երկար շփոթարեն: Հատկապես ծանր ստեղի եղանակներում, վերջիններիս խիստ իմպրովիզացիոն բնույթի հետևանքով, այդպիսի մեկտղիզացիան այնքան ինտենսիվ է կատարվել, որ խաղի հիմնական նշանակությունը լուծվել է զանազան «չուբիլյացիաների» մեջ: Սակայն, մեծ մասամբ, ինտոնացիոն կմախքը՝ լադային հենակետերը պահպանվել են, ինչպես վերը բերված օրինակներում է (տես Դկ ստ 42/157, 96/179, 217/857): Սա թաշտի նշանակության յուրատեսակ զարգացումն է, որ միանգամայն հարմարվում է ստեղի եղանակների բնույթին:

Այն հանգամանքը, որ թաշտը սուղի հետ է գործածվում՝ բնական է: Երգի սկզբի շեշտված վանկից առաջ ընկած վանկերի տեղում կարճանալու հետևանքով, շեշտված վանկն ավելի որոշակի ու ցայտուն է դառնում, շեշտվում է ամբողջ խոսքի իմաստը: Սակայն թաշտի նշանակությունը սուղից անկախ է: Մետրական տեսակետից թաշտը հավասար է մեկ միավորի, ինչպես բուլբը, շեշտը, խոնճը, և այլ խաղեր: Մանր երգերում, մյուս նշանների նման մեծանույն է նաև թաշտի տեղությունը:

Բ ու թ և շ ե շ ա

Այս խաղերին տրագիցիոն ձևով վերագրվել է այն նշանակությունը, թե բուլբը ցույց է տալիս զեպի ցած, իսկ շեշտը՝ զեպի վեր շարժում: Մեր ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ երաժշտական խաղերի սիստեմում ևս բուլբի և շեշտի նշանակության այդպիսի բնութագրումը գոնե նրանց վարընթաց և վերընթաց շարժման տեսակետից, ղուրկ չէ հիմքից: Հասկանալի է, որ խաղերը և պահպանված երաժշտությունը համեմատելիս բուլբի և շեշտի համար բոլոր զեպերում միանման նշանակություններ չեն կարող ստացվել: Խաղային ձայնագրություններում դրանք ամենից հաճախ գործածվող նշաններն են, և եթե երբևիցե հատատուն նշանակություն էլ ունեցել են, ապա մեկտղիզայի շնչին փոփոխությունն իսկ դրանց նշանակության վրա բնականորեն անդրադարձած պետք է լինի: Չնայած դրան, բազմաթիվ օրինակներ կարելի է բերել, որտեղ բուլբը իրոք վարընթաց շարժում է ցույց տալիս, իսկ շեշտը՝ վերընթաց շարժում:

Սակայն, ավելի հետաքրքիր և համոզիչ է բուլբի նշանակությունը կադանսային դարձվածքներում: Վերը մենք ցույց տվինք, որ բուլբը կիսակադանսի ամենագործածական նշանն է, նրանով

սովորաբար ավարտվում է հրաժշտական տողը: Բերենք մի պարզ օրինակ.



Այսպիսի օրինակները բազմաթիվ են: Անհրաժեշտ է ավելացնել, որ բուլբը շատ հաճախ, հատկապես ծանր երգերում, մելոդիայի շարժումը բերում է կադանսի նույնիսկ այն դեպքում, երբ տեքստում ցեղուր չկա, կամ, նույնիսկ, բայր դեռևս կիսատ է: Ահա օրինակներ.



Բուլբը մելոդիան բերում է կիսակադանսի հնչյուններից որևէ մեկին, գերազանցապես վերից վար շարժումով: Հետևյալ օրինակում (Դկ) ֆա-ն, սոլ-ը և լյա-ն կիսակադանսի հնչյուններն են, տոնիկան սոլ-ն է:



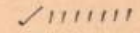
Օրինակներ, որտեղ հրաժշտական նախադասության միջում, անկախ կադանսավորումից, բուլբը մեղեդիի շարժումն իջեցնում է մեկ աստիճանով.



Շեշտի նշանակության մասին դադափար ենք կազմում այն օրինակներից, որոնցում այդ խաղը մի քանի անգամ հաջորդաբար կրկնված է: Այսպես օրինակ, Բձ և Դկ երգերում հանդիպում ենք հետևյալ սկզբնավորումներ.



Գձ «դարձվածքի» երգերից մեծ մասի միջում (երկրորդ տողի սկզբում) հանդիպում ենք հետևյալ հաջորդականությունը.



Շեշտը միակ նշանն է, որ այդքան շատ անգամ կրկնվում է կից վանկերի վրա (այդ տեսակետից շարակնոցներում շեշտին մասամբ մոտենում է միայն երկարը): Այդպիսի դեպքում նա կարող էր ցույց տալ կամ նույն հնչյունի կրկնությունը, կամ՝ աստիճանական շարժում: Ահա միմյանց հաջորդող մի շարք շեշտերի նշանակությունը, վերցված Թաշչյանի ձայնագրություններից:



Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ որոշակի համակերպություն կա: Շեշտը ցույց է տալիս ձայնի վերընթաց շարժում, ավելի ճշգրիտ՝ ձայնի աստիճանական ելք:

Հնարավոր է, որ շեշտի նշանակությունը խազերի սիստեմում կապված է հենց ձայնը շեշտելու հետ: Այդպիսի նպատակի համար վերընթաց աստիճանական շարժումը հնարավոր հարմար ձևերից մեկն է: Գուցե դրանով էլ պետք է բացատրել Գձ «ղարձվածքի» վերընթաց շարժման հետ միաժամանակ նաև Բ ձայնի երգերում երկու կից շեշտերի համար ստացվող միևնույն հնչյունի շեշտված կրկնությունները: Համենայն դեպս պետք չէ առանձին նշանակու-
թյուն տալ այն հանգամանքին, որ Գ ձայնի «ղարձվածքում» կից շեշտերը երբեմն 7 հատ են, իսկ աստիճանական ընթացքը հինգ հնչյունով է սահմանափակվում, որից հետո մեղեդին տեղում է մնում, կամ վարիացիայի է ենթարկվում: Երաժշտությունը կարող էր փոխվել, բայց հաջորդական շեշտերի նշանակությունը ընդհա-
նուր առմամբ պահպանվել: Ավելացնենք, որ Գ կողմի և Գ ձայնի վերը հիշված հատվածների երաժշտությունն ընդհանուր առմամբ լավ պետք է պահպանված լինի, քանի որ դրանցից առաջինը սկզբը-
նավորություն է, որ հատուկ է այդ ձայնի շատ երգերին (թաշտով սկսվող երգերում երբեմն հանդիպող աստիճանական բարձրացու-
մով սկզբնավորությունը կարող է հենց այստեղից ծագած լինել), իսկ երկրորդը՝ (Գձդ) սովորական երգերից առանձնացող, աչքի
ընկնող ձայն-եղանակ է, բարձր 2-րդ աստիճանով հանդիսավոր
մաժոր բնույթի եղանակ: Այդ եղանակի խաղային տեսքերը կա լավ
է պահպանվել:

Այս բոլորից երևում է, որ շեշտի համար վերը բերված նշանա-
կությունն ըստ ամենայնի հավանական է:

Պարույկ և ոլորակ

Պահպանված երաժշտության միջոցով այս խազերի նշանակու-
թյունը պարզաբանվում է ազոտ կերպով միայն: Չնայած դրան, այս նշանները բերում ենք, որովհետև, ինչպես երևում է, այս դեպ-
քում կա որոշ կապ գոյություն ունի տրադիցիոն ձևով նրանց վերա-
գրվող և համեմատության միջոցով ստացվող նշանակությունների
միջև:

Խաղային նոտագրության և պահպանված երաժշտության հա-
մեմատության ընթացքում պարույկի և ոլորակի նշանակություննե-

րը միմյանցից չեն ջոկվում երկու պատճառով. նախ՝ որ խազերում
դրանք գրություն հաճախ փոխադարձաբար խառնված են (դրա
հետ մեկտեղ պարույկը երբեմն խառնված է նաև երկարի, բուլի և
այլ նման նշանների հետ) և այսպե՛ս հավանաբար պարույկի և ոլ-
րակի նշանակությունները եթե ոչ նույնը, գոնե համանման են եղել:

Ինչպես հայտնի է, տրադիցիոն ձևով պարույկին վերագրվող
նշանակությունն է ձայնի դեպի վեր և այսպե՛ս դեպի վար շարժումը:

Պարույկի և ոլորակի ընդհանուր համեմատությունը պահպան-
ված երաժշտության համապատասխան տեղերի հետ մեկ տալիս է
ազատ իմպրովիզացիայի մի պատկեր: Սակայն, նախ, տևողական
արժեքը հաստատուն է և հավասար երաժշտական պարզ խազերի՝
բուլի, շեշտի և մյուսների կրկնակի տևողությանը, իսկ ինտո-
նացիոն արժեքների մեջ առանձնանում, աչքի են ընկնում հետևյալ
դեպքերը, որոնք մյուսներից ավելի հաճախ հանդիպելով, արժանի
են ուշագրություն:

The image displays 18 musical staves arranged in a 6x3 grid. Each staff shows a sequence of notes with stems pointing up or down, representing pitch contours. The staves are numbered in the top left corner of each cell:

- Row 1: 37, 42, 48
- Row 2: 5, 72, 49, 188
- Row 3: 101, 113, 113, 910
- Row 4: 132p, 138, 161p, 619
- Row 5: 157, 160p, 166p, 636, 647, 744
- Row 6: 220p, 234, 215p, 627, 308, 911
- Row 7: 243, 243, 213, 933, 933, 933

¹ Ինչպես նշել ենք, ոլորակի ինքնուրույն գոյությունը ընդհանրապես
վստահելի չէ, խաղային ձայնագրություններում այդ նշանը հաճախ նույնա-
նում է ծունկի հետ:



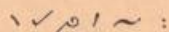
Այսպիսի օրինակներ շատ կան: Այդ բոլորի մեջ ընդհանուրը վեր և վար շարժումն է, ընդ որում ավելի բնորոշ է դարձվածքի միջոցով եղած վերընթաց տերցային քայլով շարժումը:

Խ ու Ն Ն

Կադանսների մասին խոսելիս ցույց տվեցինք, որ տարբեր ձայների պատկանող մի շարք երգեր վերջնակադանսի միանման բանաձևեր ունեն: Շարահնոցի երգերի որոշակի ինտոնացիոն սահմանափակության պայմաններում այդ երևույթը հասկանալի պետք է լինի¹:

Այդպիսի կադանսային դարձվածքները մեղեդիական նույն կմախքն ունենալով, միմյանցից տարբերվել են լադի աստիճանների ինտերվալային փոխհարաբերություններով:

Շարահնոցի երգերում ամենից շատ ձայներում հանդիպող կադանսային բանաձևը խոնճ ունեցող կադանսն է, որ հետևյալ տեսքն ունի.



(Առաջին երկու նշանի փոխարեն երբեմն լինում է ներքնախաղ կամ հարվազյուտ՝ մի այլ նշան, իսկ շեշտը երբեմն դրված չի լինում):

Այս կադանսը առանց բացառության կա բոլոր հիմնական ձայների, ինչպես նաև մի շարք «դարձվածքների» երգերում, փաստորեն դրան չենք հանդիպում միայն Գձ, Գկ և Գձ «դարձվածքներում»:

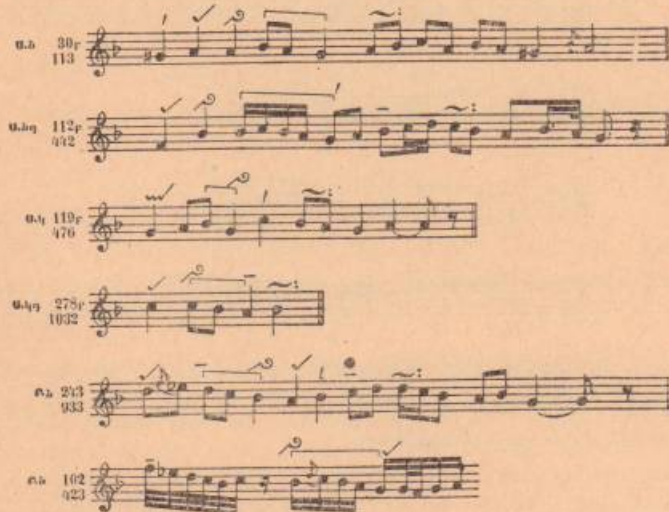
Պետք է ենթադրել, որ վերջնակադանսային դարձվածքները, նման սկզբնավորություններին՝ բիչ են փոփոխվել. ինչ էլ որ լինի,

¹ Պրոֆ. Բ. Բուչնարյանը Շարահնոցի երաժշտության ոճը բնորոշում է որպես «խիստ ոճ», օգտագործելով այդ բնորոշման համար XVI դարի եվրոպական պոլիֆոնիկ երաժշտության ոճը բնորոշող տերմինը:

12 տարբեր ձայնի երգերի կադանսներում ժամանակին եղած ընդհանուր մոմենտները, որ պարզ արտահայտված են խազերում, պահպանված երաժշտության մեջ պետք է, որ հեշտությամբ հայտնաբերվեն: Այդ ընդհանուր մոմենտներից մեկն էլ հենց խոնճի նշանակությունն է:

Համեմատությունը ցույց է տալիս, որ պահպանված երաժշտության մեջ բոլոր ձայների խոնճ ունեցող կադանսներին համապատասխանող դարձվածքներում եղած ընդհանուրը՝ դեպի վար տերցիային ընթացքն է, որ մեծ մասամբ սահուն և այս կամ այն շափով մեղդիկացված է: Այդ ընթացքը, ճնշող մեծամասնությամբ, համընկնում է խազերում նույն կադանսներում եղած խոնճի հետ, որոշ դեպքերում տարածվելով խոնճից մեկ վանկ հետ կամ առաջ: Գեպի վար տերցիային ընթացքին միշտ հաջորդում է վերընթաց շարժում, մեծ մասամբ մեկ աստիճանով, երբեմն էլ թռիչքով, որը համապատասխան է խազերի կադանսներում խոնճից հետո եղած շեշտին կամ փուշին:

Ստորև, խազային նոտագրությամբ, բերված են բոլոր ձայների խոնճ ունեցող տարբեր կադանսներ և պահպանված երաժշտությունից վերցրած համապատասխան դարձվածքներ (տերցիային ընթացքը ցույց է տրված ուղիղ փակագծով):



245
940

251r
1041

99
412

7
541

171
569

189r
753

15
76

186r
720

171
690

16
175

Նույն պատկերն ենք ստանում նաև թուրի, խունճի և փուշի հաջորդականությունից, որը β ձայնի մի խումբ երգերի բնորոշ հատկանիշն է: Ահա օրինակները¹.

¹ Տե՛ս էջ 12/58, 13/64, 23բ/101, 24/103, 94/391, 124/491, 123բ/492բ, 127բ/511, 242/929, 259/982, 280/1037:

Այսպիսով ստացվում է, որ երկու աստիճան դեպի վար սահուն ընթացքը բնորոշ է խունճին: Կադանսային դարձվածքներում եղած համապատասխանությունն իրավունք է տալիս ստուգել խունճի այդպիսի նշանակությունը երգերի միջում ևս:

Խունճը նույնպես, ինչպես բուլբն ու շեշտը, ամենից շատ կիրառվող նշաններից է: Խաղային տեքստում խունճին նախորդում են փուշ, շեշտ, թուր և պարույկ նշանները, իսկ հաջորդում՝ փուշ, երկար, շեշտ և բուլբ (վերջինը՝ սովորաբար մեկ ազատ վանկից հետո) նշանները: Խունճին նախորդող և հաջորդող մյուս նշանները (վերնախաղ, խոսրովային, ներքնախաղ, ծնկներ) շնչին բացառություն են կազմում: Այս նշանների մեծ մասը «բարձրացնող» են, ուստի այդ հանդամանքը նույնպես վկայում է խունճի «իջեցնող» ֆունկցիայի մասին:

Ստորև զետեղված ախտականներում բերված են խունճի գրեթե բոլոր հնարավոր նշանակությունները, բաժանված չորս խմբի.

1. Տերցիային ընթացքը համընկնում է խունճ կրող վանկի հետ:
2. Տերցիային ընթացքը «ձգված» է մեկ վանկ առաջ, կամ հետ:
3. Տերցիային ընթացքը տեղափոխված է մեկ վանկ առաջ կամ հետ:
4. Խունճ կրող կամ հարևան վանկերի զրա մեղեդիի մեջ տերցիային ընթացքը չկա:
(Ամեն մի երգից վերցված է մեկ օրինակ, անկախ նրանից, թե երգը քանի տոն ունի, տողատակում բերված են համապատասխան էջերը):

1. ա) էջ 24/103, 50/234, 52բ/245, 123/491, 124/495, 149/603, բ) 13բ/67, 26/134, 45բ/173, 72/283, 121/370, 125/505, 138/554, 136բ/547, 157/625, 169/676, 170/687, 148/736, 187/748:
դ) 12բ/63, 13բ/66, 19/87, 46/175, 75/294, 88/408, 102/423, 136/547, 137/551, 148բ/601, 151/612, 190/719, 180բ/720, 192բ/764, 202/801, 216բ/854:
դ) 12/59, 14/68, 14/69, 45բ/174, 49/188, 85/351, 99/412, 133/553, 133/488 և այլն, ընդամենը 52 օրինակ:
2. ա) էջ 14բ/70, 15ա/72, 15ա/73, 18բ/96, 19ա/87, 22բ/98, 59ա/208, 83/287, 134/538, 143/476, 138/557, 171/990:

1.

2.

3.

4.

Այստեղ անհամապատասխանությունը կազմում է մոտ 20 տողուս: Դա գլխավորապես հանդիպում է այն երգերում, որոնց մեղեդիները համեմատած խաղերով ձայնագրվածի հետ պարզեցված են: Այդ երգերում սովորաբար ոչ միայն խունճի նշանակությունը, այլև մեղեդին ամբողջապես չի համապատասխանում խաղային ձայնագրությանը:

Ուրեմն, պահպանված երաժշտության օգնությամբ խունճի նշանակության ստացված գլխավոր ձևերն են.

Դրանց մեջ գերակշռում են սահուն ընթացքով օրինակները, ուտի դեպի վար տերցիային սահուն ընթացք պետք է ընդունել որպես այդ խաղի նշանակությունը: Գապասակայանի աղյուսակում ևս խունճը դրված է իջեցնող նշանների շարքում և ունի «2» թվանշանը:

Փ ու շ

Վերը բերված մի քանի խաղերի նշանակության մեջ հանդիպում ենք սկզբունքով նույն, բայց մեկոդիկ տեսակետից տարբեր չափով զարգացած երաժշտական բանաձևերի: Այդպես են, օրինակ, թաշտին համապատասխանող դարձվածքները:

Թաշտին վերաբերող այդ դարձվածքների մեղեդիական տարբերությունները պատահական չեն: Հիմք ունենք կարծելու, որ խաղերից մի մասի նշանակության մեջ հենց սկզբից թույլ է արվել այդպիսի իմպրովիզացիոն աղատություն: Դրանով պետք է բացատրել այն, որ մի շարք երգեր մեզ հասել են զրանցված երկու տարբերակով՝ հասարակ, պարզ մեկոդիկայով և հանդիսավոր՝ հա-

բ) էջ՝ 35_p/124, 47/187, 62_p/244, 63_p/245, 73/286, 73_p/87, 72_p/340, 132/572, 142_p/576, 152/615, 153_p/620, 157/634, 187/748, 188_p/753, 616/852, 218_p/864, 220_p/870, 221/971, 223_p/887:

դ) էջ 14/73, 20/90, 20_p/92, 21_p/95, 46/173, 95/269, 84/346, 64/390, 126/507, 132_p/531, 133/534, 136/544, 144_p/584, 145/589, 163_p/665 և այլն, ընդամենը 48 օրինակ:

3. էջ՝ 15_p/75, 63/247, 76/300, 126/507, 148/598, 156/632, 217/854:

4. էջ՝ 16/77, 18_p/85, 20/90, 21/93, 39_p/145, 39_p/146, 47/186, 52_p/301, 172/240, 72/185, 74_p/272, 75_p/296, 83_p/245, 89/373, 101/419, 94/390, 109/429, 126/507, 137_p/550, 146_p/592, 149/604, 156/630, 159_p/644, 166/665 ընդամենը 26 օրինակ:

րուստ մելիզմով (երկրորդը ծանր է երգվում): Հավանաբար այդ քանը հնուց է դալիս, և այդ տարբերակները եղել են նաև խաղերի կիրառության ժամանակ: Սակայն նույն երգերի խաղային ձայնագրություններում այդ երևույթը չի անդրադարձված: Ուստի պետք է ենթադրել, որ հնում որոշ խաղեր տարբեր կատարումներ են ունեցել՝ դանդաղ, հարուստ մելիզմով ու հանդիսավոր, և արագ, մելիզմը հանված՝ սովորական կատարում:

Պետք է նկատի ունենալ նաև հետևյալը. խաղային ձայնագրություններում երաժշտական նշան շունեցող մեկ, երկու կամ երեք վանկեր հաջորդելով նշան կրող որևէ վանկի, հնչյունավորվելու դեպքում, անկասկած, կարող էին ազդել նախորդող խաղի նշանակության վրա, այն էլ ամեն անգամ մի նոր ձևով: Այլ կերպ ասած, որևէ նշան, որին մի դեպքում հաջորդում է մեկ, մի այլ դեպքում երեք ազատ վանկ՝ կարող էր ձեռք բերել սկզբունքով նույն, բայց մեղոդիկ դարգացման տեսակետից տարբեր հնչյունավորում: Այս երևույթը հատկապես բնորոշ կլիներ ծանր երգերին:

Խաղերի նշանակության մեջ թույլ տրվող ազատ իմպրովիզացիայի ակնառու օրինակներ հատկապես հանդիպում ենք փուշ նշանի դեպքում: Այդ խաղին մեծ մասամբ համապատասխանում է մեղոդիկ դժի մեկ աստիճանով շարժումը դեպի վեր: Այսպես օրինակ.

252r 982

37 138

282r 1044

226 897

68 270

149 683

258r 979

267 355

36 134

60 234

157 635

254r 967

63 246

153 619

Նույնը տեսնում ենք նաև վերը բերված թուր-խունձ-փուշ հաջորդականության օրինակներում (էջ 247), որտեղ հանդիպում ենք այսպիսի դեպքերի.

123 491

259 952

Սակայն, մասնավորապես ծանր երգերում, ինչպես նաև միջակ կամ հորդոր երգերի մի քանի մասնավոր դեպքերում, այդ մեկ աստիճանով վերընթաց շարժումն ստացվում է դեպի վեր թռիչքի և դրա հետագա լրացման, երբեմն էլ մի այլ ձևի մեղոդիկ ընթացքի միջոցով: Ահա մի քանի օրինակ.

240r 953

226 897

15 74

40r 153

149r 606

274 1029

150r 609

161 651

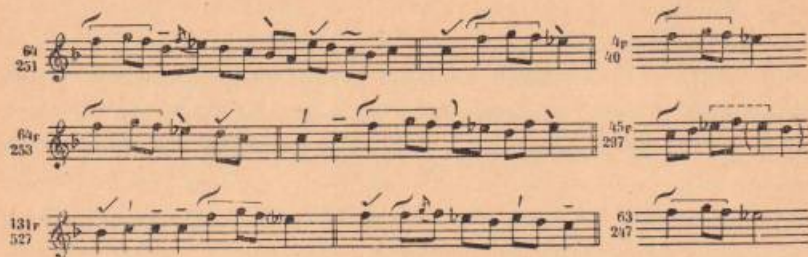
84 347

Գլուխ II 88 368

46r 181

Այդպիսի շարժումը հատկապես տեղին է դառնում այն դեպքում, երբ փուշին հաջորդող վանկը նշան չի ունենում: Դրա հետ համաձայնում են նաև փուշին երբեմն հաջորդող մեկ կամ մի քանի շեշտերը, այսինքն՝ թռիչքով վերելքից հետո էջք, ապա սահուն շարժում դեպի վեր: Պետք է նկատի ունենալ նաև այն, որ փուշի և շեշտի հաջորդումը հաճախակի երևույթ է, իսկ այդ երկու նշաններն էլ մեղեդին վեր են տանում, ուստի նրանցից մեկի (ավելի շուտ փուշի) նշանակությունը սուսկ բարձրացում չէր կարող լինել, որովհետև այդ դեպքում երկու փուշ կամ երկու շեշտ կգրեին, փուշ և շեշտ գրելու փոխարեն:

մի այլ նշան) բերենք խազի նշանակությունը բացահայտող օրինակներ Բ կողմի մի շարք երգերից¹:



Այս երգերում լադի տոնիկան առաջին օկտավայի սոլն է, կիսակադանսի հնչյունը՝ երկրորդ օկտավայի դո-ն:

Խոսքովայինի վերը բերված արժեքները համեմատելով միմյանց հետ, դժվար չէ հետևեցնել, որ խոսքովայինի նշանակությունն ընդգրկել է անցում դեպի երգի (ավյալ դեպքում լադի) հնչյունաշարի վերին ռեգիստրը և որոշ հապաղումն այնտեղ: Այդ «վերին ռեգիստրը», Բ կողմի երգերից դատելով, պետք է հասկանալ որպես լադի հնչյունաշարի ամենավերին հնչյունները (Բ կողմում երգը երկրորդ օկտավայի սոլ-ից վերն չի գնում): Ի դեպ, այդպիսի նշանակության հետ առնչվում է Գապասակալյանի կողմից այդ խազին տրված բնորոշումը՝ «ձայն բարձր և ցնդելի»:

Չնայած ամենից պարզ խոսքովայինի նշանակությունը արտահայտված է Բ կողմի երգերում, սակայն մյուս ձայների երգերից ստորև բերված օրինակները նույնպես չեն հակասում նրա այդպիսի նշանակությանը:

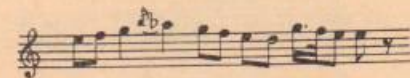


Գ ձայնի երգերը սրանից բարձր չեն դնում, նույնիսկ շարժման ձևն էլ նույնն է:

¹ Թաշշյանի ձայնագրած Բ կողմի մի շարք այլ երգերում մոտավորապես նման բանաձև ընկնում է խոսքովային նշան ունեցող վանկից առաջ կամ հետո: Անհասկած այդ բանաձևերը տեղափոխվել են հետադարձ:



Այստեղ ևս խոսքովայինի նշանակությունը տեղափոխված և մասամբ լուծված է: Հնարավոր է, որ այդ խազին համապատասխանում է նույն երգերի ստորև բերվող դարձվածքը, որտեղ մեղնդին ավելի բարձր և լարված դիրք ունի:



Ստորև բերված օրինակում բացարձակ ռեգիստրը բարձր չէ, բայց, նկատի ունենալով, որ երգի մեջ ցածր հնչյունը 1-ին օկտավայի ռե-ն է, իսկ տոնիկան՝ սոլ-ը, դա ևս նմանվում է խոսքովայինին: Նման օրինակներ կան նաև Գ ձայնի երգերում:

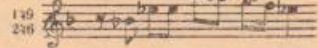


Ա կողմի մի խումբ երգերի մասին Տնտեսյանը ասում է, որ դրանց երկրորդ տողի առաջին երկար վանկի նշանը խոսքովային է և ոչ երկար: Չնայած որոշ ձեռագրեր կարծես հաստատում են նրա ասածը, բայց պահպանված երաժշտության մեջ դրա անդրադարձումը չենք գտնում:

Խոսքովայինի նշանակության համար հետաքրքիր ավյալներ ենք ստանում նաև Շարակնոցների մեջ շմտնող մի խումբ այլ երգերից, ուր այդ նշանը դրված է երգի սկզբի շեշտված վանկի վրա և նույնպես առաջ է բերում անցումն դեպի լադի հնչյունաշարի վերին ռեգիստրը: Հաջորդ էջում բերված են այդպիսի օրինակներ, վերջված ժամագրքից՝ 1818 թ. (խազերով) և 1877 թ. (նոր հայկական նոտաներով):

Թ ու Ր

Ինչպես ասացինք, հաճախ թուրք գործածված է խոսքովայինի փոխարեն և ընդհակառակը: Այսպես, պատահում են դեպքեր, երբ մեկ տան մեջ, որևէ տեղում, դրված է լինում խոսքովային, իսկ



երկրորդ տան մեջ, որը նույն խաղերն ունի, նույն տեղում գրված է թուր:

Քանի որ թուրը և խոսրովայինը որոշակիորեն առանձին և ինքնուրույն նշաններ են, ուստի վերոհիշյալ երևույթը ենթադրել է տալիս, որ դրանք իրենց նշանակությամբ համանման են, կամ, զոհե դրանց նշանակությունների միջև կա ինչ որ ընդհանուր բան:

Պահպանված երաժշտության հետ համեմատելու միջոցով թուրի նշանակությունն ևս ղժվար է որոշել, որովհետև այդ նշանը շունի գործածության առանձնահատուկ պայմաններ: Թուրը մեծ մասամբ հանդիպում է երգերի զանազան մասերում, առանց նկատելի օրինաչափության, ուստի նրա ինտոնացիոն նշանակությունը լուծվել և «անհայտացել» է այդ երգերի մեղեդիի մեջ:

Միակ կանոնավոր հաջորդականությունը, որի մեջ առանձին

գործածված թուր նշան կա, Բ ձայնի մի խումբ երգերի թուր-խունձ-փուշ հաջորդականությունն է, որի հետ մենք ծանոթացանք խունձի նշանակությունը քննելիս (տե՛ս 247 էջում բերված օրինակները): Այդ հաջորդականությանը համապատասխանող մելոդիկ դարձվածքներից կարելի է հետևցնել որ թուրը, խոսրովայինի նման ունի կրկնակի անողություն և բարձր ռեգիստր: Դրանում կարելի է համոզվել ծանոթանալով ներքոհիշյալ օրինակներին.



Թուրի նշանակության այդպիսի բնույթը մասամբ երևան է գալիս նաև ստորև բերված Աձ «դարձվածքի» և Դ ձայնի խաղախմբերում¹, որոնց մեջ այդ խաղը ևս առկա է.



Դկ ստեղի երգերի «իջնող» դարձվածքը

Թաշչյանի ձայնագրություններում պահպանված է մի ֆրազ, որը հանդիսանում է Դկ ստեղի երգերի առաջին խմբի բնորոշ հատկանիշը: Այդ ֆրազը, որին պայմանականորեն տալիս ենք Դկ ստեղի երգերի «իջնող» դարձվածք անունը, փոքր փոփոխություններով, հանդիպում է տվյալ խմբի բոլոր երգերում: Նույն երգերի համապատասխան խաղային ձայնագրություններում կա մի բնորոշ նշանախումբ: Քանի որ հին և նոր ձայնագրությունների մեջ նշանախումբն ու «իջնող» ֆրազը համապատասխան երգերում համընկնում են տեքստի միևնույն վանկերին, ուստի այդ ֆրազը մենք դիտում ենք որպես տվյալ նշանախմբի այս կամ այն շափով պահ-

¹ Ցե՛ս էջ 25/107, 43բ/192, 114բ/450 և էջ 59/207, 101/419, 153բ/693, 217/856:

պանված նշանակություն: Համեմատությունը հետևյալ պատկերն է տալիս.¹

The musical score consists of eight staves of music, each with a dynamic marking to its right. The markings are: *u. p.*, *u. p.*, *u. p.*, *u. p.*, *u. q.*, *u. p.*, *u. p.*, and *u. p.*. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Չնայած նրան, որ բերված օրինակներում այնքան էլ պարզ է պահպանված յուրաքանչյուր առանձին խաղի նշանակությունը, այնուամենայնիվ կասկածից դուրս է, որ խաղային խմբի ամեն մի նշան «իջնող» դարձվածքի մեջ ունեցել է իր համապատասխան մոտիվը: Այդ երևում է խաղային տարրեր մասերում եղած բենկորձի միանման նշանակություններից: Ուստի Դի ստ 1-ի այս խաղախումբը և պահպանված երաժշտության մեջ դրա նշանակությունը

¹ Անհրաժեշտ է նշել, որ «իջնող» դարձվածքը կամ նրա առանձին տարրերը հաճախ այլ վերջավորությամբ (լաղային մոզուլյացիայով) կան նաև Դի ստեղի 2-րդ խմբի մի շարք երգերում (խաղերում երգերի այս խմբի հատկանիշն է թաշտ սկզբնավորությունը): Սակայն համեմատությունից երևում է, որ Դի ստ 2-ի մեջ դա մտել է արհեստականորեն, քանի որ զբան համապատասխանող վանկը խաղերում լոկ մեկ, այն էլ ամեն անգամ տարբեր նշան է կրում: Այսպես օրինակ, 42/157 էջում այդ դարձվածքը համապատասխանում է վերնախաղ կրող վանկին, 87ր/363 էջում՝ բենկորձ, 89/366-ում՝ խոսրովային, իսկ 110ր/436-ում՝ ծնկներ կրող վանկերին: Անկասկած սա մամանակի ընթացքում տեղի ունեցած աղավաղում է, Դի ստ 2-ում հիշյալ դարձվածքը զոյացել է Դի ստ 1-ի ազդեցությամբ:

ապացույց են այն բանի, որ մի քանի խաղի համակցությունը իր մեջ միացնում է առանձին նշանների նշանակություններ և ոչ թե նոր արժեք է ստանում, ինչպես դա բյուզանդական ձայնագրության մեջ է:

Ա մ փ ո փ ու մ

Այսպիսով խաղային ձայնագրությունների ուսումնասիրության և դրանց պահպանված երաժշտության համեմատության միջոցով փորձեցինք այս կամ այն չափով պարզաբանել X—XII դարերի խաղերի սիստեմում ընդգրկած 10 առանձին խաղերի և մեկ խաղախմբի նշանակությունը: Ստորև ամփոփում ենք ստացված արդյունքները այդ խաղերի նշանակությունների մասին, կանգ առնելով հիմնականում նրանց ինտոնացիոն կողմի վրա:

1. Ենշտ. այդ խաղին համապատասխանում է մեղեդիի վերընթաց շարժումը մեկ աստիճանով:
2. Բուր. սրան համապատասխանում է մեղեդիի վարընթաց շարժումը մեկ աստիճանով: Միաժամանակ կիսակադանսի համար բնորոշ նշան է, որով մեղեդին բերվում է լադի կիսակադանսային որևէ հնչյունի:
3. Փուշ. սրան համապատասխանող ինտոնացիոն բանաձևն ընդգրկում է մեղեդիի մեկ աստիճան բարձրացումը: Քիչ թե շատ ծանր երգերում այդ մեկ աստիճան բարձրացումն ստացվում է դեպի վեր կատարված (մեծ մասամբ՝ կվարտային) թռիչքի և դրա հետագա լրացման միջոցով:
4. Խուսն. համապատասխանում է երկու աստիճանով դեպի վար մեղեդիական ընթացք:
5. Թաշտ. նշանակում է երգի կամ նրա հատվածի սկզբում եղած դեպի վեր կվարտային թռիչքը, միշտ համընկնում է բառաշեշտի հետ: Թռիչքը կազմող հնչյունները ֆունկցիոնալ տեսակետից հանդիսանում են լադի որոշակի հնչյունները:
6. Պարույկ. ցույց է տալիս մեղեդիի դեպի վեր, ապա դեպի վար շարժում: Առավել հավանական ձևն է մեկ, և ապա երկու աստիճանով վերընթաց, և մեկ աստիճանով վարընթաց շարժումը:
7. Խոսրովային. մեղեդին փոխադրում է վերին ռեգիստր, դեպի երգի հնչյունաշարի վերին սահմանը, ավելի հաճախ՝ դեպի լադի ֆունկցիոնալ տեսակետից որոշակի աստիճաններից մեկը, որտեղ, վերին և ստորին «օժանդակ» հնչյունների մասնակցությամբ, տեղի է ունենում որոշ հապաղում:

8. Քուր. նման է նախորդին: Սրա առանձնահատկությունն այն է, որ մեղեդին հնչյունաշարի վերին սահմանում չի հապաղվում, այլ ուղղվում է դեպի ցած:

9. Սուղ. տևողության նշան է, որ երկու կից վանկերի տևողությունը երգի մետրական միավորից կարճացնում է երկու անգամ: Ինքնուրույն ինտոնացիոն արժեք չունի:

10. Նրկար. հիմք կա ենթադրելու, որ նախորդ նշանի նման, սա ևս ինքնուրույն ինտոնացիոն արժեք չունի: Նրկար խազ կրող վանկերը ինտոնացիայի տեսակետից համազոր են նշան չունեցող վանկերին, սակայն նրանց տևողությունը, երգի մետրական միավորի համեմատ, կրկնակի մեծանում է: Ռիթմական նույնպիսի հարաբերություն կրկարը պահպանում է նաև եղրափակող կադանսներում, որոնց համար նա հանդիսանում է բնորոշ նշան:

Նշանների ինտոնացիոն արժեքները, եթե բաղկացած են մի շարք հնչյուններից, իրենցից ներկայացնում են ոչ թե սոսկ ինտերվալային քայլերի մեխանիկական գումար, այլ այդ քայլերը պարունակող մելոդիկ դարձվածքներ՝ իրենց ռիթմական և լադային (քանի որ հաճախ կապված են լադի որոշակի աստիճանի հետ) որոշակի խարակտերով: Այդ դարձվածքները, կախված երգի տեմպից կամ նրա ընդհանուր բնույթից, կարող են ընդարձակվել կամ սղմվել, պահպանելով, սակայն, իրենց սխեմատիկ ինտերվալային կառուցվածքը, հիմնական ինտերվալային կմախքը:

Խաղախմբերը միացնում են իրենց մեջ ընդգրկված առանձին նշանների նշանակությունները:

Ինչ խոսք, որ նշված խազերի նշանակություններում որոշ բաներ դեռ պետք է լրացնել կամ ճշգրտել: Այսպես օրինակ, անհրաժեշտ է պարզել, թե որն է նրանց մեջ տեղի ունեցող փոփոխությունների սկզբունքը: Պատահակա՞ն են արդյոք այդ փոփոխությունները, թե՞ օրինաչափական: Եթե օրինաչափական են, ապա որո՞նք են խազերի մեղեդիական նշանակությունների նման ազատ մեկնաբանման սահմանները, ի՞նչ չափով է այստեղ թույլ տրվում իմպրովիզացիան: Հնարավոր է, որ վերը բերված բացատրությունները դեռևս չեն տալիս այդ խազերի ինտոնացիոն նշանակությունների բոլոր մանրամասների լիակատար բնութագրությունը:

Հասկանալի է նաև, որ առանձին խազերի բացահայտված նշանակությունները դեռևս թույլ չեն տալիս ձեռնարկելու խազերով ձայնագրված երգերի վերծանությունը:

Չնայած այդ բոլորին, ձեռք բերված սկզբնական արդյունքները սրտշակի նշանակություն ունեն:

Առանձին խազերի նշանակությունները, ինչպես նաև ձայնիլադի, մետրի, ռիթմի, ֆակտուրայի և այլ հարցերի մասին ստացված արդյունքները նախ և առաջ հաստատում են այն, որ խազերի ուսումնասիրության մեր կիրառած համեմատական մեթոդը նպատակահարմար է ու հիմնավոր: Այդ տվյալները թույլ են տալիս նաև հնարավորին չափ պարզաբանելու խազերի X—XII դարերի սիստեմի էությունը, այդ սիստեմի գրության սկզբունքը, ինչպես նաև՝ նեմային գրության ժամանակակից սիստեմների և նրա հարաբերությունը:

4. X—XII ԴԱՐԵՐԻ ԽԱՉԱԶԵՐՆԵՐԻ ՍԻՍՏԵՄԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Հայկական խազային նոտագրության էության վերականգնման, նրա լիակատար վերծանության ամենակարևոր և հանգուցային հարցը սիստեմի սկզբունքի վերականգնման հարցն է: Խազերի սիստեմի մեջ հայտնաբերվող բոլոր կանոններն ու օրինաչափությունները, ներառյալ նաև առանձին խազերի նշանակության վերականգնումը, առայժմ ուղղվում են մեկ նպատակի, այն է, պարզել, թե ո՞րն է այդ սիստեմում երաժշտությունը գրի առնելու հիմնական սկզբունքը: Առանց հիմնական սկզբունքը վերականգնելու ամեն մի վերծանություն վաղաժամ կլինի:

Առայժմ մենք հնարավորություն ունենք կատարված հետազոտության հիման վրա պարզելու X—XII դարերի խազային սիստեմի մի քանի հիմնական առանձնահատկությունները:

Ինչպես նշել ենք արդեն, երաժշտության գրության կատարելագործության տեսակետից խազերի սիստեմի զարգացման երեք հիմնական շրջանները տարբեր պատկեր են ներկայացնում: Մենք տեսանք, որ հին խազագրության նշանները խիստ տակավ են, նշան չկրող վանկերը հաճախ են հանդիպում, երբեմն մի քանի նշան խմբված են որևէ մեկ վանկի վրա: Տարբեր ժամանակ կատարված նույն երգի ձայնագրությունների համեմատությամբ մենք ցույց ենք տվել, որ հին գրության մեջ նշանների այդպիսի խմբվածությունն ընկնում է երգի այն վանկերի վրա, որտեղ հետագայում երևան են եկել բարդ խազախմբեր: Այդպիսի խազախմբերը կարող էին ցույց տալ աչքի ընկնող բարդ մելոդիկ դարձվածքներ, թերևս նաև երգի

այս կամ այն բնորոշ տեղը: Վերջինս կարող էր լինել որևէ մի շեղում երգի սովորական հնչյունաշարից (ինչպես կա, օրինակ Ակ «դարձվածքի» մի շարք երգերում, երբ մեղեդին շարունակ դնում է g, a, b, c', d' պենտախորդի սահմաններում և վերջում «անսպասելի կերպով» թեքվում, դուրս է գալիս այդ պենտախորդից և ավարտվում ստորին օկ-ի վրա), երգի համար ոչ սովորական լադային որևէ դարձվածք (ինչպես՝ Դկ «դարձվածքի» մի քանի երգերում, երբ ֆամատորում երևան է դալիս գունդ լյա-բեմոլը, կամ Գ ձայնում, երբ g, as, h, c', d', es՝ հնչյունաշարից հետո երգի միջում մուտք է գործում Գձ «դարձվածքի» c', d', e', g', f', e', dis', e' հնչյունաշարը) և այլն: Այսպիսի դրույթյան դեպքում, հին խաղաղության մեջ, բնականաբար, մեղեդիի բոլոր հնչյունները սիստեմատիկ կերպով շին նշանակվել:

Հետագայում, X դարի սիստեմում, որը մեր ուսումնասիրության առարկան է եղել, նշանների թիվը մեծ չափով ավելանում է: Վերջինս հանդես է գալիս արդեն որպես կազմակերպված բարդ սիստեմ, նրա կատարելագործումն հիմնականում ընթանում է հին խաղաղության սկզբունքի զարգացման ճանապարհով:

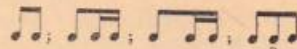
Ինչպես նշել ենք, X դարի խաղային սիստեմի լիակատար պատկերը տալիս է Շարակնոցի ձայնագրությունը: Ձայնագրության այդ սիստեմում մետրա-ոֆթմի և ինտոնացիայի զրանցման առանձնահատկությունների, ուստի և այդ սիստեմի սկզբունքի մասին ստացված արդյունքները հանդում են հետևյալին:

Մետրի և ոֆթմի գրանցումը

X—XII դարերի խաղային սիստեմում մեղեդիի մետրո-ոֆթմական կողմը գրանցվել է հետևյալ կերպ. ինտոնացիա ցույց տվող բոլոր նշանները, անկախ իրենց բուն նշանակությունից, ունեցել են նաև որոշակի մետրական արժեք: Այդ տեսակետից նրանք բաժանվում են երկու խմբի՝ կարճ և երկար տևողության նշանների, ընդ որում, կարճ նշանների տևողությունը իրենից ներկայացնում է երգի ընդհանուր մետրական միավորը, իսկ երկար նշանների տևողությունը հավասար է դրա կրկնապատիկին: Կարճ և երկար տևողության նշանների հաջորդականության տարբեր ձևերը պայմանավորում են մեղեդիի մետրը, երկմասանի, եռամաս կամ խառը շափը, և նրա ոֆթմական կմախքի մասին ընդհանուր գաղափար են տալիս:

Բացի դրանից, ինչպես տեսանք, սուղ և երկար նշանները, տևողության հատուկ նշաններ լինելով, ցույց են տալիս այս կամ այն վանկի, կամ նրա վրա դրված ինտոնացիոն նշանի տևողության փոփոխությունը՝ երկու անգամ կարճացումը կամ երկարացումը: Կադանսներում, նույնիսկ առանց հատուկ նշանակման, վերջին հնչյունի կամ հնչնախմբի տևողությունը փոխվում՝ երկարում է, ինչպես ժամանակակից նոտագրության ֆերմատայի դեպքում:

Եթև որևէ վանկ կրում է ոչ թե մեկ, այլ մի քանի ինտոնացիոն նշան, ապա այդ վանկը ձեռք է բերում դրված բոլոր նշանների տևողությունների գումարը, բայց եթև որևէ առանձին նշանի ինտոնացիոն արժեքը հաջորդական հնչյունների մի շարք է ներկայացնում՝ շարքի ներքին ոֆթմն ըստ երևույթին չի նշանակվում: Այն դեպքում, երբ նշանի ինտոնացիոն արժեքը (մեղդիկ դարձվածք) երկու, երեք հնչյուն է պարունակում, ոֆթմը նշանակելու առանձին անհրաժեշտություն կարող էր և չլինել: Այդտեղ առաջ կգալին ոֆթմական ամենապարզ հարաբերությունները, ինչպես օրինակ, $\frac{1}{4}$ տևողության սահմանում՝



և այլն: Այլ դեպքում, և հատկապես ծանր երգերում, երբ առանձին նշանի ինտոնացիոն արժեքը ներկայացնում է ավելի մեծ թվով հնչյուններից կազմված դարձվածք, ոֆթմի տեսակետից կատարումն եղել է ազատ, իմպրովիզացիոն բնույթի¹: Անկասկած, այսպիսի դեպքում եղել են «ոֆթմական ազատություն» որոշ սահմաններ և, հավանաբար, բանավոր տրադիցիայով արմատացած նորմեր:

Հնարավոր է, որ խաղերի սիստեմում գործածվող նշանների վերևից դրվող կետերը ևս ոֆթմին են վերաբերում, նշելով զանազան մանրամասնություններ, հատկապես նշանի տևողության այլ-ևայլ փոփոխությունները:

Այս տվյալները ցույց են տալիս, որ X—XII դարերի խաղային սիստեմում մետրի և ոֆթմի նշանակումը նեմային ձայնագրության սիստեմների ընդհանուր մոտավորության պայմաններում, ինչպես և նրա ժամանակակից բյուզանդական նոտագրության համեմատու-

¹ Ռիթմական ազատ, ad libitum կատարմանը հանդիպում ենք նաև խաղերի համեմատությամբ շատ ավելի հզորիտ՝ Լիմոնջյանի նոտագրությամբ դրված ստեղծագործություններում:

թյամբ, բավարար չափով լիակատար ու ճշգրիտ է եղել: Անշուշտ դա կազմել է հայկական խազային նոտագրության առավելություններից մեկը:

Ինտոնացիայի գրանցումը

Մեղեդիի ինտոնացիոն կողմին վերաբերող խազերը, ըստ իրենց նշանակության, կարելի է բաժանել երկու խմբի՝ պարզ և բարդ: Պարզ ինտոնացիա ունեցող խազերը միաժամանակ տևողական մեկ, իսկ բարդ խազերը՝ կրկնակի միավոր են ցույց տվել:

Հնչյունների մի խումբ, երբեմն ամբողջական մելոդիկ մի դարձվածք մեկ նշանով գրի առնելը, ինչպես տեսանք, խազային նոտագրության մեջ հին պատմություն ունի և այս սիստեմի կարևոր առանձնահատկություններից մեկն է¹: Նայած իրենց կառուցվածքի բարդության, այդպիսի դարձվածքները, ավելի կամ պակաս չափով, անհատականացված բնույթ ունեն՝ համապատասխան տվյալ մեղեդիական-ինտոնացիոն ոճի առանձնահատկություններին: Առանձնապես սա վերաբերում է այն դարձվածքներին, որոնք իրենց նշանակությամբ մոտենում են ինքնուրույն ֆրազի: Առավել պարզ դարձվածքները ներկայացնում են ընդամենը երկու-երեք ինտոնացիոն քայլերի հաջորդականություն:

Հնչյունների ամբողջ խումբը զանազան պայմանական նշանների միջոցով գրի առնվելը բնորոշ է նաև միջնադարյան նոտագրության այլ սիստեմների համար: Այդ տեսակետից հետաքրքիր և կարևոր է ժանոթանալ հայկական ու բյուզանդական նոտագրության սիստեմների միջև եղած տարբերություններին:

Բյուզանդական ձայնագրության մեջ առանձին վանկի վրա դրվող նշանների խմբերը, պոլոթյուն ունեցող բազմաթիվ համակցությունները, իրենց կառուցման սկզբունքով ենթարկված են սիստեմի հիմնական սկզբունքին՝ ինտերվալային նշանակմանը և դրա զարգացումն ու բարդացումն են: Ինչպես հայտնի է, այնտեղ հիմնական առանձին նշանները ցույց են տալիս մելոդիկ զծի շարժման ինտերվալը: Ինչ վերաբերում է համակցություններին, ապա, դասա-

¹ Ուշադրության արժանի է, որ № 8307 ձեռագրում (1365) խազերի տախտակը հետևյալ վերնադիրն է կրում. «Անուանք եղանակաց ձայնից երգոց, գիւտից իմաստնոց» (ընդգծումը մերն է—Ռ. Ա.): Ուրեմն ոչ թե անվանք խազից, այլ եղանակաց:

վորությունից կախված, որոշ դեպքերում դրանք ցույց են տալիս խմբի մեջ մտնող առանձին նշանների ինտերվալային անփոփոխ արժեքների պարզ հաջորդականությունը, ինչպես օրինակ¹.

- սեկունդա վեր,
- ↘ սեկունդա վեր,
- ↘ երկու հաջորդական սեկունդա դեպի վեր:
- / սեկունդա վեր,
- \ սեկունդա վար,
- /\ սեկունդա վեր և վար:

Երբեմն էլ հաջորդականության մեջ առանձին նշանների ինտերվալային արժեքները որոշ փոփոխության են ենթարկվում, օրինակ.

- սեկունդա վեր,
- \ տրեցիա վեր,
- ↘ երկու հաջորդական սեկունդա դեպի վեր:
- սեկունդա վեր,
- ↘ կվինթա վեր,
- ↘ հաջորդական սեկունդա և կվարտա դեպի վեր:

Այլ դեպքերում, նույնպես դասավորությունից կախված, համակցությունը ցույց է տալիս առանձին նշանների ինտերվալային արժեքների զուգարբ, օրինակ.

- սեկունդա վեր,
- \ տրեցիա վեր,
- ↘ կվինթա վեր, դաս այդ²
- ↘ կվարտա վեր,
- ↘ օկտավա վեր:

¹ Տե՛ս H. Riemann, Papadiken als Lösung der byzantinischen Neumenschrift („Sammelbände der Int. Musikgesellschaft“, 1907, Okt. — Dez. Berlin).

Ուրիշ միացությունների զեպքում, և այն էլ մեծ մասամբ, նշանախումբը ցույց է տալիս ոչ առանձին նշանների ինտերվալների հաջորդականությունը, ոչ գումարը, այլ ինտերվալային նոր քայլերից բաղկացած զուգորդություններ, նոր դարձվածքներ, անկախ խմբի մեջ մտնող առանձին նշանների արժեքից, օրինակ.

- ▷ սեկունդա վար, ◁ սեկունդա վեր,
- խակ ▷ ◁ երկու սեկունդա զեպի վար:
- ▷ սեքցիա վեր, > սեկունդա վար,
- խակ \ \ \ \ երկու սեկունդա զեպի վար և այլն:

X—XII դարերի խազերի սիստեմում այդպիսի «թվաբանություն» գոյություն չունի: Նախ և առաջ, հայկական սիստեմում, նշանախմբերի մեջ խազերը դրվում են միայն իրար մոտ և հաջորդաբար, բայց ոչ մեկը մյուսից վերև-ներքև և կամ մի այլ դասավորությամբ: Մեր ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս եզրակացնելու, որ խազերի սիստեմում առանձին նշանները, խիստ տարբերվելով բյուզանդական նեմերից, իրենք արդեն հնչյունների խումբ են ցույց տալիս, իսկ դրանց՝ միմյանց հետ և պարզ նշանների հետ ունեցած համակցությունները որևէ նոր արժեք չեն ստանում, չեն էլ գումարում առանձին ինտոնացիոն քայլերը, այլ թե՛ ինտոնացիայի և թե՛ տեղություն տեսակետից, պահպանում են իրենց նախկին արժեքները, այս դեպքում կատարվելով խոսքի մեկ վանկի հետ:

Հայկական և բյուզանդական սիստեմների միջև եղած այդ տարբերությունը վերաբերում է ոչ միայն քարդ նշանների և խմբերի կիրառության ձևին: Դրանից բացի, կարևոր է նաև բուն դարձվածքների միջև եղած տարբերությունը: Բյուզանդականում այդ դարձվածքները զոյացել են որպես առանձին ինտերվալային քայլերի (սեկունդաների, տերցիաների և այլն) մեխանիկական հաջորդականություն: Հիմնական ինտերվալային քայլերի համար ունենալով հատուկ նշաններ, այնտեղ այդ քայլերի գանազան կամավոր համակցությունների համար ստեղծել են առանձին նշանախմբեր, ներգրավելով հնարավորին չափ մեծ թվով տարբեր զուգորդություններ: Մինչդեռ հայկականում առանձին նշաններին համապատասխանող դարձվածքները շատ զեպքերում վերցված են երգերի մեջ

եղած կենդանի մելոդիկ դարձվածքներից: Հայկական սիստեմում դրանք լադի, նրա աստիճանների և ֆունկցիաների հետախելի են կապված, բան բյուզանդականում: Հայկական սիստեմում ինտերվալը ոչ թե սոսկ ինտերվալ է նեղ հասկացողությամբ, այլ մելոդիկ դարձվածքի մի մասն է և հենց այդ պատճառով էլ նա թույլ է տալիս լայնացում, զարգացում: Այստեղ, ինտոնացիան նշանակելու հարցում երևում է խազերի և բյուզանդական գրության սիստեմների թերևս ամենախոր սկզբունքային տարբերությունը: Բյուզանդական նոտագրության մեջ ինտոնացիան գրի առնելու համար մեղեդին բաժանվում է առանձին ինտերվալների, իսկ խազերի սիստեմում նույն նպատակով մեղեդին հիմնականում բաժանվում է առանձին երաժշտական դարձվածքների: Ազատ ութիմ և ինտոնացիոն տեսակետից իմպրովիզացիոն կառուցվածք ունեցող որևէ ստեղծ-եղանակ հատիկ-հատիկ ինտերվալների բաժանվելը այն ժամանակ հազիվ թե հնարավոր լինի:

Ինչ խոսք, որ ինտոնացիայի նշանակումը բյուզանդական սիստեմում ավելի սիստեմատիկ և լիակատար, բայց միաժամանակ պակաս ակնառու է, չի երևում մեղեդիի ամբողջականությունը, նրա բնահանուր ինտոնացիոն բնույթը: Քանի որ խազերի սիստեմում այս կամ այն բարդ նշանի (հետևաբար և նշանախմբի) ցույց տված դարձվածքները ոչ թե մեղեդիից անկախ, արհեստականորեն ստացված ինտերվալային քայլերի զուգորդություններ, այլ երգից առնրված կենդանի, իմաստավորված դարձվածքներ են, ուստի հասկանալի է նաև, թե ինչու այս կամ այն նշանախումբը հանդիպում է ոչ թե բոլոր ձայներում, այլ որևէ ձայնի կամ համանման ձայների երգերում: Օրինակ, պարուկը առանձին կարող է լինել ամեն տեղ, թուրք նույնպես, բայց նրանց համակցությունը արդեն բնորոշ է Գ ձայնին և Աձ դարձվածքին:

Խազային սիստեմում առանձին խազերի նշանակության մեջ պարունակվող հնչյունների քանակը կամ մելոդիկ դարձվածքը որոշելով զեռես լրիվ չի պարզվում մեղեդիի ինտոնացիոն կողմը նշանակելու սկզբունքը: Այդ սկզբունքը լրիվ պարզարանելու նպատակով անհրաժեշտ է ինտոնացիան ցույց տվող նշանների մեջ կատարել մի այլ ստորաբաժանում ևս:

Շարակնոցի խազային սիստեմում ինտոնացիան գրի առնող նշանների մի մասը կապված է լադի որոշակի աստիճանի հետ. դրանցից են, օրինակ, խոսրովայինը և թուրք, որոնց մելոդիկ նշանակությունը անկախ նախորդող նշանից կամ հնչյունից, տվյալ

լազում (կամ ձայնում) միշտ նույն բարձրությունն ունի: Այդ կարգին են պատկանում նաև կադանսային բուլբը, թաշտը, և հավանաբար այլ նշաններ ևս:

Ինտոնացիոն նշանների մի մասը կապված չէ լադի որևէ որոշակի աստիճանի հետ: Այդ նշանների արժեքը (լինի ընթացք որոշակի ինտերվալով և ուղղությամբ, թե մի մելոդիկ դարձվածք) կարող է հանդես գալ հավասարապես լադի հնչյունաշարի բոլոր աստիճանների վրա, ուստի դրանք որոշ իմաստով սոսկ ինտերվալային նշաններ են: Դրանցից են շեշտը, ոչ կադանսային բուլբը, խունճը և այլն:

Նշանների այս երկու տիպի առկայությունը ինտոնացիայի նշանակման սկզբունքի կարևոր կողմերից մեկն է, ընդ որում, ինչպես տեսնում ենք, խաղերի սիստեմում գոյություն ունի նաև ինտերվալային նշանակումը, շնայած այն ինտոնացիայի դրանցման հիմնական կամ միակ սկզբունքը չէ:

Շարակնոցի սիստեմում նույնչափ կարևոր է նաև խաղային ձայնագրության ընդհանուր կապը լադային-ձայնային սիստեմի հետ: Ինչպես հայտնի է, այդ սիստեմում, որպես կանոն, մանրամասն կերպով ցույց է տրված, թե այս կամ այն երգը ի՞նչ ձայնի է պատկանում: Սա ձևական կարգի նշում չէ: Այդ ձայնագրությունը առանց լադի նշման կոնկրետ իմաստ չունի: Թե՛ առանձին նշանները (լինեն դրանք ինտերվալային, թե լադի որոշակի աստիճանի հետ կապված) և թե՛ նշանների զանազան հաջորդականություններն ու բազմաթիվ նշանախմբերը ըստ բարձրության իրենց ճշգրիտ ինտոնացիոն արժեքը կարող են ստանալ որևէ որոշակի լազում միայն: Այլ կերպ հասկանալի չէր լինի, թե ինչպես, երբեմն նշանների միևնույն կարգը հանդիպում է զանազան ձայների լադային տարրեր կազմ ունեցող երգերում:

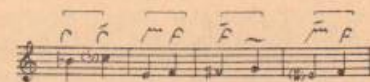
Այսպես օրինակ, այս գլխի սկզբում ցույց տրվեց, որ խունճ պարունակող կադանսային դարձվածքը հանդիպում է համարյա բոլոր ձայների (հիմնական և «դարձվածք») երգերում: Քանի որ մեղեդիի լադային կառուցվածքը ավելի որոշակիորեն, քան մի այլ տեղ, պարզարանվում է երգի վերջում (վերջնակադանսում), ուստի կասկածից զուրս է, որ այդ կադանսի խաղային բանաձևը միմյանցից բոլորովին տարբեր լադային կազմ ունեցող Ա, Բ, Պ. և այլ ձայներում ճշգրիտ ինտոնացիայի տեսակետից միևնույն նշանակությունը չէր կարող ունենալ:

Եվ իրոք, պահպանված երաժշտության մեջ զանազան ձայնի երգերում այդ բանաձևին համապատասխանող մեղեդիների ինտոնացիոն կմախքի ընդհանրությունն ակնհայտ է, բայց և լադային տարրերով ընդհանրությունը նույնպես ակնառու է:

Այդպես է նաև փուշի և շեշտի հաջորդականությունը, որը մի քանի տարբեր ձայներում գործածվելով, մելոդիկ շարժման միանման ձև, բայց ճշգրիտ բարձրության տեսակետից տարբեր ինտոնացիոն կազմ ունեցող զամմալական ընթացք է ստանում: Կան նաև այդ կարգի այլ սկզբնավորություններ ու հաջորդականություններ¹:

Ուրեմն ձայնի ընթացքը աստիճանների քանակի և շարժման ուղղության միջոցով կամ մի այլ ձևով նշանակելով, այս կամ այն նշանը ինտերվալի ճշգրիտ մեծությունը ցույց չի տալիս: Դա որոշվում է այն լադի հնչյունաշարով, որտեղ ընթանում է տվյալ երգի մեղեդին: Շարակնոցի ձայնագրություններում, ինչպես հայտնի է, երգերի լադերը (ձայները) չափազանց կանոնավոր կերպով ցույց են տրված: Ինչ վերաբերում է մեկ երգի սահմաններում տեղի ունեցող լադային մոդուլյացիաներին կամ ձայնային անցումներին, ապա դրանք իմացվում են այս կամ այն ձայնի համար բնորոշ խաղերից կամ սրանց համակցություններից: Այդ մոդուլյացիաներն ու անցումները հեշտությամբ ընկալելու համար հայկական հոգևոր երաժշտության բարդ, բայց խիստ կազմակերպված ձայնա-լադային սիստեմում, անկասկած, լիակատար հնարավորություն կար, բացի դրանից, երգիչ դարձող անձնավորությունները նախապես մանրամասն ուսումնասիրել են ոչ միայն խաղերի, այլև լադերի սիստեմը²: Անկախ դրանից, հնարավոր է, որ մեկ երգի սահմաններ

¹ Ոչ միայն ձայնագրության սիստեմում, այլև Շարակնոցի մոնոգիտում իսկ ճմեկ աստիճան հասկացողությունը չափազանց տարբեր ինտերվալային մեծություններ կարող է ունենալ: Այսպես օրինակ, Լիմոնջյանի ձայնագրության մեջ բավական մանրամասն կերպով պահպանված անհավասարաչափ տեմպերացիայի հեռանքով, ստորև բերված զիատոնիկ փոքր սեկունդաները միմյանց հավասար չեն:



Նույն ձևով կ' մեծ, կ' մեծացրած սեկունդաները և այլն:

² Լադային սիստեմի տեսական և գործնական ուսումնասիրությունը

քում տեղի ունեցող մոդուլացիայի մասին հատուկ նշանակում չի-
նի խաղերի մեջ:

Պահպանված երաժշտության մեջ մի քանի ձայներում երգի
վերջնակադանսում, երբեմն էլ միջում, ալտերացիոն նշան է հան-
դես գալիս, ինչպես օրինակ, Բձ-ում՝ *iis*, Բկ-ում՝ *h*, Գկ-ում՝ *as*
և այլն: Մենք որևէ հիմք չունենք պնդելու, թե հին ժամանակ կա-
տարման մեջ այդպիսի ալտերացիա չի եղել: Բարձր զարգացման
հասած հայկական մոնոդիայի պայմաններում ալտերացիայի
երևույթը անկասկած յուրացված պիտի լիներ (դա կա նաև բյուզան-
դական միջնադարյան երաժշտության և ձայնագրության մեջ): Պետք
է ենթադրել, որ լադի նախապես հայտնի հնչյունաշարում կատար-
վող ալտերացիան ևս հատուկ նշանակում է ունեցել, եղել են ալտե-
րացիայի (բարձրացման և իջեցման) հատուկ նշաններ, սակայն
Շարակնոցի խաղային ձայնագրություններում այդպիսի նշաններ
առայժմ չի հաջողվել հայտնաբերել¹:

Վերջապես, ինտոնացիան գրի առնելու հարցում X—XII դարերի
խաղերի սիստեմի առանձնահատկություններից մեկն էլ նշան չկրող
վանկերն են, որոնց երաժշտական նշանակության վերաբերյալ
վերջնական եզրակացության գալ առայժմ անհնար է:

Վաղ-բյուզանդական ձայնագրության մեջ (950—1200 թթ.) այդ-
պիսի վանկեր եղել են, և հետագա ձայնագրության հետ կատարված
համեմատությունից պարզվել է, որ դրանք ցույց են տվել մեղեդիի
կրկնվող հնչյունները: Միջին-բյուզանդական ձայնագրության մեջ
(1100—1450 թթ.) կրկնվող հնչյունը նշանակելու համար արդեն հա-
տուկ նշան է հորինվել (իզոնը):

կարևոր տեղ է բռնել երաժշտագիտության մեջ. պահպանվել են զանազան
սիստեմներ, ձայնային «ճախարակներ», առաջելական բնույթի նկարագրու-
թյուններ, ինչպես գիտենք դրանց են վերաբերում նաև խաղաքերի շուրջի-
ցիները»:

¹ Պահպանության տարբերը թվարկելիս, կոմիտասը իր հոդվածում
բոտ նշանակության զանազան տիպի խաղերի մեջ հիշում է նաև «կիսանիշ»
խաղեր (տես «Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ», էջ 167): Հավանաբար
խոսքը ալտերացիայի նշանների մասին է: Պրոֆ. Քուչնաբյանը իր «Հայկա-
կան մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» հետա-
դոտության մեջ գալիս է այն եզրակացության, որ հայկական մոնոդիայում
ալտերացիայի երևույթը մուսու է գործել XII դարում: Ինչպես նշել ենք,
կոմիտասի գիտությունը նույնպես վերաբերում է խաղաքերի, մանրուս-
ման և նրանց ժամանակակից այլ ձայնագրություններին:

Խաղերի սիստեմում նշան չկրող վանկեր եղել են սկզբից մինչև
վերջ: Այսպես, դրանք կան թե՛ հին, թե՛ միջին (Շարականի) ձայնա-
գրության, թե՛ խաղաքերի շափազանց բարդ գրության մեջ (այս-
տեղ, ճիշտ է, սակավ քանակով) և թե՛ աշխարհիկ երգերի խաղե-
րում: Ընդ որում, երբեմն հաջորդաբար պատահում են 3—4 նշան
չկրող վանկեր:

Հիմք չունենք ենթադրելու, թե նշան չունեցող վանկերը նա-
խորդ հնչյունի կրկնությունն են ցույց տվել:

Կան շատ երգեր (ինչպես հոգևոր, այնպես էլ աշխարհիկ), որոնց
մեջ ընդհանրապես սակավ նշաններ կան և նշան չկրող վանկերը
բազմաթիվ են: Հասկանալի է, որ այդ երգերը չէին կարող մի հընչ-
յունի միապաղաղ կրկնություն լինել: Ուշագրավ է նաև այն, որ ան-
խաղ վանկեր հանդիպում են երբեմն նաև երգերի սկզբում: Հաճախ
նշան չեն ունենում երգերի նախավերջին մի քանի վանկերը (վեր-
ջում՝ երկար նշանն է): Անշուշտ ճիշտ չի լինի ենթադրել, թե այդ-
պիսի երգերը մեկ հնչյունի բազմիցս կրկնությամբ են ավարտվել,
քանի որ կասկածից վեր է, որ այս կամ այն ձայնին պատկանող
երգեր, անկախ երգի բնույթից, ունեցել են իրենց հատուկ մեղեդիի
որոշակի կադանսաձևերը: Բացի դրանից նշան չկրող վանկեր կան
բոլոր տեսակի խաղերից հետո: Այսպես օրինակ, մի մեծ նշանա-
խմբից հետո (որը ցույց է տալիս բարդ մելոդիկ դարձվածք ժամա-
նակակից նոտագրությամբ՝ մեկ-երկու տող երկարությամբ), նշան
չկրող վանկը հազիվ թե հնարավոր լիներ այդ դարձվածքի վերջին
հնչյունի ձայնով կրկնել մի քանի անգամ, քանի որ կարևորն այս
դեպքում ոչ թե առանձին հնչյուններն են, այլ դարձվածքները:

Շարականի խաղային ձայնագրությունների և պահպանված
երաժշտության համեմատությունը հնարավորություն է ընձեռում
ենթադրել, որ նշան չունեցող վանկերի կատարումը ազատ է եղել:

Նշան չկրող վանկերի կատարման այդ ազատությունը կարող
էր հարաբերական լինել: Այսպես օրինակ, դարձյալ համեմատու-
թյունից երևում է, որ երաժշտական նշան չունեցող վանկը իր ին-
տոնացիոն նշանակությունը կարող է ստանալ նախորդ նշանից,
շարունակելով նրա ցույց տված վերընթաց կամ վարընթաց շար-
ժումը, լրացնելով այնտեղ կատարված թռիչքը, իր վրա վերցնելով
նախորդ նշանի ինտոնացիոն նշանակության մի մասը և այլն: Վերը
բերված օրինակներում այդպիսի երևույթներ հաճախ էին հանդի-
պում:

Նշան չունեցող վանկի ինտոնացիոն նշանակության հարաբե-

այն շափով մեկուսացված ձևով էր կատարվում, այնուամենայնիվ դրանք բոլորն էլ ընթանում էին դեպի մեղեդիի ֆիքսացիայի ճշգրտումը:

Գեոևս X դարի սկզբին երաժիշտ տեսարան Հուվրալդը իր «Harmonica inslitiutio» տրակտատում լատինական նևմային սիստեմի մասին գրում էր. «...Նևմերով գրված առաջին նշանը դու կարող ես ձայնով կատարել. բայց ինչպե՞ս կկապես դու երկրորդ ավելի ցած նշանը առաջինի հետ: Չէ՞ որ դու շես իմանա՝ պետք է երգես դու մեկ, երկու, թե երեք աստիճան ցած, եթե այդ եղանակը առաջուց շես լսել որևէ մեկ ուրիշից... Եթե նևմերից վեր կամ նրանց կողքին հնչյունները նշանակելու համար որպես ձայնանիշ՝ տառեր դրվեն, ապա կտեսնես, թե ինչպես երգը յուրացնելու մեջ ամեն մի սխալ կվերանա»¹:

Լատինական նևմագրության ասպարեզում X—XI դարերի ընթացքում բարենորոգումների մի շարք փորձեր են կատարվում, որոնք բոլորն էլ ելնում են գրության մեջ նոր պայմանական նշումներ ավելացնելու սկզբունքից: Գվիդո դ'Արեցցոն, 1026—1028 թթ., պահպանելով լատինական նևմային նշանների ձևերը և նշանակությունը, ճշգրիտ ինտոնացիա ստանալու նպատակով այդ նշանները տեղավորում է նախապես հայտնի պայմանական բարձրություն արտահայտող դժերի վրա: Գրանով հիմք է դրվում եվրոպական գծային նոտագրությանը, որը մինչև այժմ էլ շարունակ զարգանում, բարեփոխվում է և դարձել է երաժշտական գրության կատարյալ սիստեմ:

Ինչպես բյուզանդական, ռուսական և այլ ժողովուրդների միջնադարյան նոտագրության սիստեմները, այնպես էլ խաղերի սիստեմը զարգացման ու կատարելագործման երկարատև պրոցես է ապրել²: Հատկապես հայկական երաժշտության պրակտիկայում դեռևս XI դարի կեսից մեծ զարգացման է հասնում մանրուսումը, որն, ինչպես գիտենք, ընդգրկում է նաև խաղային նոտագրության արվեստը:

Մանրուսման խաղագրության մեջ ավելանում են նոր նշաններ ու նշանախմբեր և դանազան այլ նշանակումներ, որոնք հայկական խաղերի հետազոտության ընդհանուր և վերջնական խնդրի իրականում են դեպի անհամեմատ ճշգրիտ նոտագրություն: Նոր նոտագրությունն իր մեջ ընդգրկում է մոնոդիկ երաժշտությունը գրի առնելու համար անհրաժեշտ նշանների բոլոր տեսակները, և հետևաբար, հնարավորություն է ստեղծում մեղեդիները գրի առնել լիակատար կերպով և ամենայն մանրամասնությամբ:

Կասկածից վեր է, որ մանրուսման սիստեմն իր հերթին մշակվում, կատարելագործվում է X—XII դարերի հայկական նոտագրության հիման վրա: Ուստի, X—XII դարերի սիստեմի հիմնական առանձնահատկությունների պարզարանմանը նվիրված մեր ուսումնասիրությունը անշուշտ կնպաստի բացահայտելու մանրուսման խաղային գրության սկզբունքները, և դրանով իսկ մեզ կմոտեցնի խաղերի սիստեմը շնայած բարդացնում, սակայն որոշակիորեն տանացմանը՝ հայկական միջնադարի բազմաթիվ և բազմազան երաժշտական ստեղծագործությունների խաղային ձայնագրությունների վերծանությանը, ստեղծագործություններ, որոնք պատմա-ճանաչողական և գեղարվեստական հսկայական հետաքրքրություն են ներկայացնում:

¹ Տե՛ս T. Ливанова, История западноевропейской музыки до 1789г Москва, 1940, стр. 67.

² Ռուսական միջնադարյան կրճուկային և կոնդակարային նոտագրության զարգացման պրոցեսը նկարագրված է հետևյալ աշխատություններում. ա) М. Б. Бражникова. Пути развития знаменного распева, 1949, Москва.

բ) «История культуры древней Руси», т. II., гл. XII. «Музыка» (статья В. М. Беляева), Москва 1951, стр. 494.

ՀԵՏԱԶՈՏՎԱԾ ՁԵՌԱԳՐԵՐԻ ՅՈՒՅԱԿ

(ՀՍՍՌ Պետական Մատենադարան)

Ա. Պատահիկներ եւ պանպանակներ առողջանորյան խազերով

Պատահիկ ԱՆ 4, 6, 13, 20, 23, 36, 37, 39, 45, 53, 56, 59, 66, 71, 90, 93, 94, 117, 387, 414, 463, 464, 478, 517, 528, 805 1433:	Պանպանակ ԱՆ 32, 117, 686, 1373, 1415, 1435, 1670, 1797, 1806, 1991, 3914, 4049, 6017, 6390, 6508, 7835, 8191:
---	--

Բ. Պատահիկներ և պանպանակներ երաժշտական խազերով

Պատահիկ ԱՆ 58, 461, 495, 512, 1387:	Պանպանակ ԱՆ 1813, 1797, 2889, 4232, 6844, 8620 (ա և բ), 8709, 9452:
-------------------------------------	---

Գ. Ամբողջական ձեռագրեր առողջանորյան խազերով կամ արանորյան նշաններով

Ձեռ. № 6200 — 887 թ. 6202 — 909 թ. 8906 — 988 թ. 2374 — 989 թ. 5547 — X դ. 985 — X դ. 2877 — X—XI դդ. 283 — 1033 թ. 6201 — 1038 թ. 3723 — 1045 թ. 207 — 1050 թ. 3793 — 1053 թ.	Ձեռ. № 3784 — 1057 թ. 311 — 1066 թ. 275 — 1070 թ. 288 — 1099 թ. 6763 — 1113 թ. 832 — 1154 թ. 294 — 1232 թ. 2743 — 1232 թ. 1035 — 1270—1280 թթ. 979 — 1288 թ. 6767 — 1471 թ.
---	---

Դ. Խազերով գրված շարակնոցներ

Ձեռ. № 1606 — XIII դ. 8542 — XIII դ. 2114 — XIII—XIV դդ. 1577 — XIII—XIV դդ. 1590 — 1308 թ. 8474 — 1309 թ. 7039 — 1310 թ. 5658 — 1316 թ. 8538 — 1321 թ. 8438 — 1322 թ. 1576 — 1328 թ. 1601 — 1331 թ. 1622 — 1336 թ. 1603 — 1340 թ. 8400 — 1351 թ. 2478 — XIV դ. 4242 — XIV դ. 3404 — XIV—XV դդ. 1609 — 1412 թ. 1587 — 1423 թ. 5114 — 1424 թ. 1616 — 1425 թ. 8979 — 1437 թ. 5667 — 1441 թ. 3223 — 1459 թ. 1608 — 1461 թ. 3481 — 1464 թ. 5660 — 1476 թ. 1620 — 1482 թ. 1585 — 1484 թ. 1625 — 1496 թ.	Ձեռ. № 2033 — 1503 թ. 5659 — XVI դ. 6043 — 1527 թ. 5665 — 1532 թ. 1611 — 1534 թ. 5663 — 1554 թ. 1612 — 1562 թ. 8325 — 1564 թ. 5102 — 1571 թ. 1613 — 1578 թ. 1619 — 1580 թ. 8623 — 1583 թ. 6114 — 1583 թ. 7147 — 1597 թ. 7132 — 1599 թ. 6101 — 1604 թ. 8007 — 1619 թ. 1598 — 1627 թ. 1602 — 1630 թ. 8454 — 1646 թ. 1686 — 1659 թ. 8551 — 1666 թ. 6041 — 1668 թ. 8402 — 1676 թ. 5161 — 1679 թ. 6582 — 1684 թ. 7565 — 1689 թ. 3636 — 1693 թ. 8473 — 1714 թ. 7220 — 1716 թ. 4903 — 1797 թ. 3607 — 1894 թ.
--	--

Ե. Խազերով (Մանրուսուսն)

Ձեռ. № 759 — 1278 թ. 751 — 1279 թ. 2453 — 1285 թ. 630 — XIII դ. 8573 — XIII դ. 760 — XIII—XIV դդ. 4320 — 1300 թ. 8623 — 1312 թ. 752 — 1314 թ. 2104 — 1318 թ. 2388 — 1325 թ.	Ձեռ. № 7125 — 1330 թ. 767 — 1337 թ. 764 — 1339 թ. 758 — 1351 թ. 8510 — 1351 թ. 591 — 1352 թ. 8307 — 1365 թ. 765 — 1393 թ. 417 — 1421 թ. 7157 — XV դ. 2035 — 1507 թ.
---	---

Զ. Տաղարաններ

Ձեռ. №№ 1989, 3081, 3417, 4285, 7701, 7707, 7709, 7717, 8274, 8968: 4415, 5306, 6174, 7051, 7670, 7696,

Է. Քերականություն

Ձեռ. № 2365, 2370, 2371, 3504:

Ը. Աշխատության մեջ օգտագործված այլ ձևագրեր

Ձեռ. № 7117 — XIV դ. առաջ	Ձեռ. № 424 — XVII դ.
2607 — 1300 թ.	20 — XVII դ.
8307 — 1365 թ.	605 — XVII դ.
715 — XIV դ.	4618 — XVII դ.
2068 — XV դ.	3823 — XVII դ.
7773 — XV դ.	3655 — XVII դ.
2665 — 1505 թ.	7129 — XVII դ.
8998 — 1591 թ.	9300 — 1756 թ.
2639 — XVI դ.	6985 — XVIII դ.
2672 — 1607 թ.	3080 — 1825 թ. առաջ
8575 — 1632 թ.	4290 — 1824—1833 թթ.
7040 — 1641 թ.	8064 — 1835 թ.
9255 — 1684 թ.	8764 — XIX դ.
2389 — 1693 թ.	5138 — XIX դ.

Թ. Վրացական երաժշտական ձևագրեր

(Վրաստանի Պետական Պատմական թանգարան)

Ձեռ. № S — 425, A — 596

Հետազոտված են նաև Կոմիտասի խաղերի ուսումնասիրությանը վերաբերող ձևագրերը (ՀՍՍՌ Գիտությունների Ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարան, Կոմիտասի ձևագիր արխիվ):

ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Աբեղյան Մ. Հայոց լեզվի տաղաչափություն, Երևան, 1933:
 Աբեղյան Մ. Հայոց հին զրականության պատմություն, հատոր I և II, Երևան, 1944—1948:
 Աբեղյան Մ. Հին զուսանական ժողովրդական երգեր, Երևան, 1931:
 Աբրահամյան Ա. Հայկական պալիոգրաֆիա, Երևան, 1948:
 Абуладзе И. Грузинско-армянские литературные связи в IX—X веках (Докторская диссертация, 1944 г. Библиотека им. Ленина).
 Адонц Н. Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Петроград, 1915.

Աղատյան Թ. Կոմիտաս, Պոլիս, 1931:
 Աթայան Ռ. Արժեքավոր ներդրում հայ երաժշտական ժառանգության մեջ (ՀՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1953, № 6):
 Աթայան Ռ. Պաղերի սիստեմի ծագման և զարգացման հարցի մասին (Մատենագրանի «Գիտական նյութերի ժողովածու» № 2, Երևան, 1950):
 Աթայան Ռ. Ձեռնարկ հայկական ձայնագրության, Երևան, 1950:
 Ալիշան Ղ. Ներսես Շնորհալի և պարագայուր, Վենետիկ, 1873:
 Ալիշան Ղ. Սիսվան, Վենետիկ, 1885:
 Аллеманов Д. Зверев А. Современное нотописание греческой церкви, Москва, 1907.
 Աղայան Է. Լեզվարանության ներածություն, Երևան, 1952:
 Աղայան Մ. Հայկական տաղերի երաժշտական արվեստը (ձեռագիր ՀՍՍՌ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտում, 1952):
 Աճառյան Հ. Հայոց անձնանունների բառարան, հատոր Ա—Ե, Երևան, 1942:
 Աճառյան Հ. Հայոց լեզվի պատմություն, մասն Ա, Բ, Երևան, 1940—1951:
 Антология армянской поэзии с древнейших времен до наших дней. Под редакцией С. С. Арутюняна и В. Я. Кирпотина, Москва, 1940.
 Аракишвили Д. Грузинская музыка, Кутаиси, 1925.
 Аракишвили Д. Das georgische Volkslied und die Kultur der Georgier („Neue Musikzeitung“, 1920).
 Արիստակես Լաստիվերտի Պատմություն, Թիֆլիս, 1912:
 Арутюнян В., Сафарян С. Памятники армянского зодчества, Москва, 1951.
 Асафьев Б. (Глебов И.) Музыкальная форма как процесс, книга I и II. Москва, 1930—1947.
 Aubry P. Le systeme musical de l'église armenienne. („Tribune de st-Gervais“, 1901, 1902, 1903).
 Բարայան Մ. Բաց նամակ Ռոմանոս Մելիքյանին («Երևան», 1923, № 184, Փարիզ):
 Բարայան Մ. Հայ երաժշտությունը Փարիզին մեջ, («Ազատամարտ», 17/6 Պոլիս 1914 թ.):
 Պաղտասար Դավիթ Տաղարան, Պոլիս, 1768:
 Бражников М. Пути развития знаменного распева, Москва, 1949.
 Браудо Всеобщая история музыки, I и II, Петроград, 1922.
 Брюсов В. Поэзия Армении, Москва, 1914.
 Բրուստյան Ա. Դասագիրք հայկական եկեղեցական ձայնագրության, Վաղարշապատ, 1890:
 Գալստասկայան Գ. Գիրք երաժշտական, Պոլիս, 1803:
 Գալստասկայան Գ. Գրքույկ որ կոչի նվազարան, Պոլիս, 1794:
 Գալստասկայան Գ. Գրքույկ կոչեցյալ երգարան, Պոլիս, 1803:
 Գալստասկայան Գ. Նվազարան երաժշտական, Պոլիս, 1803:

Гнесин М. Мои встречи с деятелями армянской музыкальной культуры (Рукопись в Институте искусств АН АрмССР).

Գրքերը Մադրասում Գրքերի թղթից, Ալեքսանդրապոլ, 1910:

Грубер Р. История музыкальной культуры, том I, часть I, II, том II, Москва, 1941—1953.

Гоян Г. 2000 лет армянского театра, Москва, 1952.

«Երաժշտության դասագիրք մը» («Արևիկ» 25/2, 1896, Պոլիս):

Երզնկյան Ե. Երկու խոսք մեր ձայնագրության վերաբերությամբ («Մեղու Հայաստանի», № 26, Թիֆլիս, 1875 թ.):

Զարբհանալյան Հայոց հին դպրության պատմություն, Վենետիկ, 1887:

Эмин Н. Предисловие к «Шаракан*-у, Москва, 1914.

Էլեյան Ա. Շարականի խոսքերը («Տաճար», Պոլիս, 1910, № 6):

Թաշչյան Ն. Գասպիրի եկեղեցական ձայնագրության հայոց, Վաղարշապատ, 1874:

Թաշչյան Ն. Հոգվածներ («Արևիկ» շաբաթաթերթ, Պոլիս, 1893 թ., № 2932, 39, 60, 69):

Թիրաքյան Հ. «Հայկական երաժշտություն» («Տաճար», Պոլիս, 1910 թ., № 33):

Թորամանյան Թ. Նյութեր հայկական ձայնագրության պատմության, հատոր 1, 2, Երևան, 1942—1948:

«История культуры древней Руси», (Сборник), том I и II, Москва, 1951.

«Лекции по музыке в России» (Русская музыкальная газета, 1908, № 17, Москва).

Լեոնյան Գ. Արվեստներն առանձնապես («Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1913, № 5):

Խաչիկյան Լ. Գլաճորյան համալսարանը և նրա սաների ավարտական ատենախոսությունները (Երևանի պետական համալսարանի «Գիտական աշխատություններ» 23-րդ հատոր):

Хучуа П. Древняя грузинская нотная запись («Заря Востока», 18/II, 1947).

Карбелашвили Сборник грузинских церковных песнопений М. Модреки (Сборник «Весь Кавказ», 1903).

Каргаретели И. Краткий очерк по истории грузинской музыки (Сборник «Весь Кавказ», 1903).

Каргаретели И. О древне-грузинских нотных знаках («Закавказская речь», 9/V, 1912).

Կեկելիձե Կ. Վրացական գրականության պատմություն (վրացերեն լեզվով, հատոր 1, Թիֆլիս, 1941):

Կիրակոս Գանձակեցի Պատմություն հայոց, Թիֆլիս, 1909:

Կոմիտաս Ազգազրական ժողովածու, Երևան, 1931:

Կոմիտաս Ազգազրական ժողովածու, հատոր II, Երևան, 1950:

Komitas, Die armenische Kirchenmusik (Zeitschrift der Int. Musikgesellschaft*, Leipzig, 1899).

«Կոմիտաս», ժողովածու ծննդյան 60-ամյակի առթիվ, Երևան, 1939:

Կոմիտաս Լուսն գութաները Վարդարուր գյուղի սճով («Նավասարդ» տարեգիրք, 1914):

Կոմիտաս Հայ գեղջուկ երաժշտություն, Փարիզ, 1938:

Կոմիտաս Հայն ունի ինքնուրույն երաժշտություն («Ազատամարտ», Պոլիս, 1913, № 1316):

Կոմիտաս Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան 1941:

Կոմիտաս Շարականի խոսքերու նշանակությունը («Տաճար», Պոլիս, 1910, № 10):

Կոմիտաս Շար Ահնա ժողովրդական երգերի, Վաղարշապատ, 1895:

Корганов В., Кавказская музыка, Тифлис, 1908.

Кушнарв Х., Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958.

Հայ գրականության պատմություն, խմբագրությամբ՝ Մ. Միրյանի, Հ. Մելիքյանի, Էդ. Թոֆչյանի, գիրք I և II, Երևան, 1951:

Հայ ժողովրդի պատմություն, խմբագրությամբ՝ Բ. Առաքելյանի և Ա. Հովհաննիսյանի, մաս առաջին, Երևան, 1951:

Հիսարյան Ա., Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրությունը երաժիշտ ազգայնաց, 1768—1909, Պոլիս, 1914:

Հյուսիսային լեռնաշխարհի, Համբարձում Լիմոնջյան («Բարձրագույն», Վենետիկ, 1873):

Հովհաննիսյան Հ., Հայ երաժշտության պատմություն (ձեռագիր, ՆՍՍՏ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտ), Երևան, 1940:

Հովսեփյան Գ., Ժողովրդական բանահյուսության հետքեր միջնադարյան տաղարաններում («Արարատ», 1899, թ. 1, Վաղարշապատ):

Հովսեփյան Գ., Քարտեզ հայ նշագրության («Շողակաթ», Վաղարշապատ, 1912):

Հովսեփյան Ղ., Հուշիկներ հայկական երգեցողությունից («Գեղարվեստական ալբոմ», Հ. Կ. Այվազյանի հիշատակին), Թիֆլիս, 1903:

Ջայնագրեալ երգեցողությունը Արրո Պատարազի (Ն. Թաշչյան), Վաղարշապատ, 1878:

Ջայնագրեալ երգի ժամագրոց (Ն. Թաշչյան), Վաղարշապատ, 1877:

Ջայնագրեալ Շարական (Ն. Թաշչյան), Վաղարշապատ, 1875:

Ղազար Փարպեցի, Պատմություն հայոց, Թիֆլիս, 1907:

Ղափանցյան Գ., Լնդհանուր լեզվաբանություն, Երևան, 1939:

Мазель Л., О мелодии, Москва, 1952.

Macier F., La musique en Arménie, Paris, 1917.

Մանուկների Վ., Եկեղեցական երաժշտություն և ձայնագրություն («Արարատ», Էջմիածին, 1873):

Մելիքյան Ս., Առողջության խոսքեր և խոսքերի ծագումը («Արարատ», Էջմիածին, 1902):

Մելիքյան Ս., Գարգաշյան Գ., Վանա ժողովրդական երգեր, պրակ Ա և Բ, Երևան, 1927—1928:

Մելիքյան Ս., Հունական ազգեցողությունը հայ երաժշտության տեսականի վերա, Թիֆլիս, 1914:

Մելիքյան Ս., Տեր-Ղևոնդյան Ա., Ժողովրդական երգեր («Ազգազրական ժողովածու»), Թիֆլիս, 1917:

Մելիքյան Ս., Ուրվագիծ հայ երաժշտության, 1935:

Металлов В., Азбука крюкового пения, Москва, 1899.

Металлов В., Богослужбное пение в русской церкви. Период до-монгольский (Записки Московского археологического института, том XXVI), Москва 1906.

Металлов В., Русская синеография, Москва, 1912.

Monumenta musicae Byzantinae. Vol. II. Ubertragen von E. Wellesz, 1936.

Մոմենտա Մոնումենտալիս, Պատմություն հայոց, Տփղիս, 1913:

Ներսես Շնորհալի, Թուղթ ընդհանրական, Վենետիկ, 1838:

Շառլոթերդյան Ա., Հայկական երաժշտության պատմության ակնարկներ (XIX—XX դդ. Մինչսովետական շրջան), Երևան, 1959:

Շարահյուն (խաղերով ձայնադրված)

1664 թ.—Ամստերդամ,	1724 թ.—Պոլիս	1789 թ.—Էջմիածին
1685 թ. >	1727 թ. >	1790 թ.—Պոլիս
1692 թ.—Լիվորնո	1736 թ. >	1815 թ. >
1702 թ.—Ամստերդամ	1742 թ. >	1853 թ. >
1710 թ.—Պոլիս	1768 թ. >	1861 թ.—Էջմիածին
1718 թ.—Ամստերդամ	1784 թ. >	1888 թ. >

Շ. Ն. Կոմիտաս վարդապետի տպագրությունները («Ազատամարտ» 2/7, Պոլիս, 1914):

Schröder J., Thesaurus linguae Armenicae, antiquae et hodiernae, Amstelodami, 1711.

Чхиквадзе Г., Музыкальная культура Грузии с древнейших времен до начала XIX века (Докторская диссертация, 1944 г. Библиотека им. Ленина).

Պալյան Տ., Հայկական երաժշտության նորագյուտ դասադիրք մը («Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1895, մարտ—ապրիլ):

Պալյան Տ., Հայկական երաժշտության նորագյուտ դասադիրքի մը մասին («Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1896, դեկտեմբեր):

Petermann H., Über die Musik der Armenier (Zeitschrift der Deutschen Morgenland, Leipzig, 1851).

Պոտիև Ն., Լուսաբանությունը խաղից և երգեցողության շարահյանաց, («Բազմազեպ», Վենետիկ, 1900):

Преображенский А., Краткий очерк истории церковного пения в России, СПб, 1910.

Պուրմաշյան Մ., Հայուն երաժշտությունը, («Տաճար», Պոլիս, 1913, № 34—35):

Ջավախիշվիլի Ի., Վրացական երաժշտության պատմության հիմնական հարցերը (վրացերեն լեզվով), Թիֆլիս, 1938:

Reese G., Music in the middle ages, New-York, 1942—47.

Riesemann O., Die altrussische Notation, Leipzig, 1909.

Riemann H., Die byzantinische Notenschrift, Leipzig, 1909.

Riemann H., Die Metrophonie der Papadiken als Lösung der byzantinischen Neumenschrift („Sammelbände der Int. Musikgesellschaft“, Leipzig, 1907, Okt.—Dez):

Riemann H., Studien zur Geschichte der Neumenschrift, Leipzig, 1878. Սամոզիլյան Վ., Հայկական խաղերի ուսումնասիրությունը և նրա արդի վիճակը (ՀՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր», 1948, № 6):

Սամուել Անեցի, Համաքմունք ի գրոց պատմագրաց, Վաղարշապատ, 1893:

Սահփաննոս Օրբելյան, Պատմություն նահանգին Սիրսական, Թիֆլիս, 1910:

Վադներ Պ., Պաղերու գիտությունը («Բազմազեպ», Վենետիկ, 1912):

Wagner P., Neumenkunde, Leipzig, 1912.

Վադներ Պ., Ռուսական և հայկական խաղերը («Բազմազեպ», 1913):

Wellesz E., Byzantinische Musik, 1927.

Wellesz E., Die armenische Kirchenmusik (G. Adler, „Handbuch der Musikgeschichte“, Berlin, 1929).

Wellesz E., Die armenische Messe und ihre Musik (Jahrbuch des Musikbibliothek Peters*, 1920, I).

Wellesz E., Die Byzantinische Notation, 1936.

Wellesz E., Eastern elements in western chant, Boston, 1947.

Willoteau Ch., Description de L’Egypte, Tome IV, Paris, 1809 («ՏԿ՝ «Բազմազեպ», 1900, IV):

Տաշյան Ղ., Հայ արդի ձայնադրությունը և Մինաս Բժշկյանը («Գեղունի», Վենետիկ, 1927):

Тибо Ж., Нотные знаки в грузинских рукописях „Христианский Восток“, 1914, т. III, вып. II).

Tillyard J., Byzantine Neumes („Byzantinische Zeitschrift“, XXXVII 1937).

Tillyard J., Handbook of the middle byzantine musical notation, Copenhagen, 1935.

Տնտեսյան Ե., Ազգային երաժշտություն («Սրին», 1867, 6—9-րդ, երեսուցեկ):

Տնտեսյան Ե., Բովանդակություն նվագաց, Պոլիս, 1864:

Տնտեսյան Ե., Նկարագիր երգոց, Պոլիս, 1874:

Токарский Н., Архитектура древней Армении, Ереван, 1946.

Փափոտոս Բուզանյ, Պատմություն հայոց, Թիֆլիս, 1912:

„Очерки по истории искусства Армении“ (Сборник), Москва—Ленинград, 1939.

Оссовский А., Основные вопросы русской музыкальной культуры XVII и XVIII веков („Советская музыка“, 1950, № 5, Москва).

Fetis F., Histoire generale de la musique, t. IV, Paris, 1874.

Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России, том. I, Москва—Ленинград, 1928.

Fleischer O., Neumentstudien, I, Leipzig, 1895, II, Leipzig, 1897, III, Leipzig, 1904.



